

Tommi Römpötti, Silja Laine, Kimmo Laine, Noora Kallioniemi, Pietari Kääpä, Aymeric Pantet ja Hebe Ronkainen

TUNTEMATON METSÄ – Aku Louhimiehen *Tuntemattoman* *sotilaan* metsä muistin paikkana

Tuntematon sotilas on eri versioineen vaikuttanut merkittävästi siihen, mitä me Suomessa ajattelemme sodasta ja kansakunnan historiasta mutta yhtä hyvin myös metsästä. Yhdistämällä audiovisuaalisen kulttuurisen muistin tutkimusta ja ympäristöorientoituneen muistin miljöö ja paikan tutkimusta tarkastelemme artikkelissa sitä, miten Aku Louhimiehen Tuntemattoman sotilaan (2017) metsäkuvaukset ja tuotannon diskurssit rakentavat kulttuurista muistia sodasta ja metsästä. Elokuvan kerronnan ja tuotannon diskurssien suhde on ristiriitainen, sillä tuotannossa korostetaan metsän suojelemista, mutta kansallisen muistin kuvastoa luodaan tuhoamalla metsää sotaelokuvan speaktaakkelin tarpeisiin. Suhteutamme Louhimiehen elokuvan metsää myös aikaisempiin Tuntemattoman sotilaan elokuva-adaptaatioihin.

Aku Louhimiehen vuonna 2017 ohjaaman *Tuntemattoman sotilaan* tapahtumat sijoittuvat suureksi osaksi metsään. Elokuva ja sen tuotantoon liittyvä aineisto paljastavat, kuinka tärkeä rooli metsällä on sekä elokuvan tarinassa että sen markkinoinnissa. Louhimiehen elokuva on kolmas elokuvasovitus Väinö Linnan vuonna 1954 ilmestyneestä romaanista. Edvin Laineen *Tuntematon* tuli ensi-iltaan jouluaaton aattona 1955 ja Rauni Mollbergin itsenäisyyspäivänä 1985. Aikaisemmista elokuvasovituksista poiketen Louhimiehen elokuvan lähtökohtana on Linnan lyhentämätön käsikirjoitus *Sotaromaani*, joka julkaistiin vuonna 2000.

Fiktio, niin kirjallisuuden kuin elokuvien, avulla on kerrottu ja muistettu suomalaisen sodankäynnin historiaa. *Tuntematon sotilas* on jatkosodan tarinoita tunnetuin, ja sekä romaanilla että siitä tehdyillä elokuvilla on monumentaalinen paikka sodan kulttuurisessa muistissa: *Tuntematonta* on esimerkiksi esitetty televisiossa jokaisena itsenäisyyspäivänä vuodesta 2000 alkaen (ks. Pajala 2012, 138–139). Elokuva on siis tullut osa itsenäisyyspäivän juhlintaa. Itsenäisyyspäivän rituaaliksi on nostettu nimenomaan Laineen sovitusta, mutta myös Mollbergin *Tuntematonta* on esitetty verrattain säännöllisesti edeltävänä tai seuraavana päivänä (Elonet 2025a). Louhimiehen versio ajoittui Suomen itsenäisyyden 100-vuotisjuhlallisuuksiin, ja sitäkin on 2020-luvulla esitetty televisiossa itsenäisyyspäivän tienoilla (Elonet 2025b).

Tommi Römpötti, FT, tutkija-tohtori, mediatutkimus, Turun yliopisto

Silja Laine, dosentti, erikoistutkija, kulttuurihistoria, Turun yliopisto

Kimmo Laine, dosentti, yliopistonlehtori, mediatutkimus, Turun yliopisto

Noora Kallioniemi, FT, tutkija-tohtori, kulttuurihistoria, Turun yliopisto

Pietari Kääpä, professori, Centre for Cultural and Media Policy Studies, Warwickin yliopisto

Aymeric Pantet, FT, MSCA-TIES, erikoistutkija, mediatutkimus, Turun yliopisto

Hebe Ronkainen, FM, väitöskirjantutkija, mediatutkimus, Turun yliopisto



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

Niin Väinö Linnan romaanissa kuin kolmessa elokuvasovituksessa metsä on tarinan keskeinen elementti. Metsällä on ollut erityismerkitys paitsi yleisellä tasolla kansallisessa itseymmärryksessä niin myös konkreettisesti suomalaisen sodankäynnin historiassa. Talvi- ja jatkosodan taisteluita käytiin suureksi osaksi metsässä, ja sotilasstrategisessa kirjallisuudessa metsäympäristön on katsottu suosineen nimenomaan suomalaisia: ”Talvea ja metsää suomalaiset pitivät liittolaisinaan, venäläiset toimintaa vaikeuttavina tekijöinä” (Järvinen 1948, 62). Erityisesti asemasodan aikana sotilaat viettivät pitkiä aikoja metsässä, ja toisesta maailmansodasta on Suomessa puhuttu myös korpisotana.¹

Tuntematon sotilas on erilaisine versioineen vaikuttanut perustavasti näemyksemme sodasta ja kansakunnan historiasta mutta myös, näin haluamme väittää, suomalaisesta metsästä. *Tuntemattomaan sotilaaseen* liittyy monenlaisia kulttuurisia ja historiallisia merkityskerrostumia, mutta elokuva-adaptaatioilla on myös oma materiaallinen tuotantohistoriansa, jossa metsää on yhtäältä kaadettu, räjäytetty ja poltettu ja toisaalta vaalittu ja varjeltu. Artikkelissa kysymme, miten Louhimiehen vuoden 2017 *Tuntematon sotilas* rakentaa sodan ja metsän kulttuurista muistia.

Koska tarkastelumme painopiste siirtyy ihmisen sotakokemuksesta metsään, olemme kiinnostuneita kulttuurisesta muistista erityisessä konkreettisesti merkityksessä. Elokuva ja televisio – ja ylipäätään audiovisuaalinen kerronta ja mediateknologia – ovat sinänsä olleet tärkeitä tarkastelukohteita kulttuurisen muistin tutkimuksessa (esim. Pajala 2012; Erll & Rigney 2009; Rollet et al. 2014), mutta tutkimussuuntauksen taustalla on myös kiinnostus paikkoihin, joista Pierre Nora käyttää käsitteitä muistin miljöö (*milieu de mémoire*) ja muistin paikka (*lieu de mémoire*). Muistin miljöö viittaa todelliseen, historialliseen ja elettyyn muistiin. Muistin paikka puolestaan syntyy silloin, kun spontaania, elävää muistia ei enää ole. (Nora 1989, 7; Peltonen 2003, 187–190.)

Nora ei kuitenkaan koskaan täsmentänyt kovin tarkkaan, mitä hän muistin miljööllä tarkoittaa, ja hänen jälkeensäkin kulttuurisen muistin tutkimus on ollut enemmän kiinnostunut muistin symboleista, muistomerkeistä, rituaaleista ja mediasta kuin konkreettisista paikoista ja elävästä muistista (poikkeuksena mm. Peltonen 2003). Viime aikoina muistin tutkimuksessa on kuitenkin tullut esiin ilmeinen tarve ymmärtää paremmin myös luontoon ja ympäristöön – ja ympäristötuhoon – liittyvän muistin problematiikkaa (ks. esim. Gülüm et al. 2024; Mihai & Thaler 2024), ja tätä kautta konkreettiset, historialliset muistin miljööit ovat herättäneet uutta kiinnostusta.

Louhimiehen *Tuntematonta* onkin mielekästä tutkia analysoimalla metsää monesta näkökulmasta, sillä metsä, muisti ja historia kietoutuvat Louhimiehen elokuvallisessa kerronnassa ja sen tuotantodiskursseissa jännitteisesti yhteen. Metsä on samalla sekä muistin miljöö, joka on edelleen olemassa, että siitä irtautunut audiovisuaalisen kerronnan luoma muistin paikka. Jatkosodassa taisteltiin todellisissa metsissä, ja Väinö Linna kertoi romaanissa omista kokemuksistaan, vaikka ei aina täsmällisesti nimennytkään tapahtumapaikkoja. Elokuvan tuotantotiedoissa sitä vastoin kuvauspaikat kerrotaan hyvin konkreettisesti ja myös niiden historiallisia esikuvia täsmennetään. Esimerkiksi analysoimamme kohtaus, jossa Koskela (Jussi Vatanen) räjäyttää vihollisen bunkkerin, on romaanissa ja elokuvassa nimeämätön, mutta tuotantotiedoissa se paikannetaan Havuvaaran taisteluksi, johon Linnakin osallistui.² Elokuvien kuvauspaikat eivät ole eivätkä aina voisikaan olla historiallisia sodankäynnin paikkoja – esimerkiksi suuri osa *Tuntemattoman* tapahtumapaikoista sijaitsee nykyisen Venäjän puolella – mutta silti niihin kohdistuu erityisiä autentti-

1 Termin teki tunnetuksi Pentti Haanpään kirjoittama talvisota-romaanin *Korpisotaa* (1940).

2 Havuvaaran taistelu käytiin 9.7.1941. Linna osallistui taisteluun jalkaväkirykmentti 8:n ensimmäisen pataljoonan konekiväärikomppaniassa (Syrjä 2004, 73–75; Welling 1974, 236–137). Havuvaara mainitaan nimeltä *Tuntemattoman sotilaan elokuvakirjassa* (Rantala 2017, 140–141).

suuden vaatimuksia, sillä metsäolosuhteet vaikuttivat olennaisesti siihen, miten sotaa käytiin.

Sodan kulttuurisen muistin rakentaminen ja ylläpitäminen on nykyisin monimediaalista. Audiovisuaalisten teosten lisäksi suomalaisissa metsissä on paljon museoituja sodan paikkoja, joihin on pystytetty muistomerkkejä tai joita on rekonstruoitu taistelulosuhteiden mukaisiksi. Esimerkki tällaisesta on noin 150 kilometrin pituinen Ilomantsin sotatieverkosto, jonka varrella talvi- ja jatkosodan aikaisilla taistelupaikoilla on opastauluja, infopisteitä, muistomerkkejä ja entisöityjä taisteluasemia (Ilomantsin sotatie 2025). Museaalinen kerronta hyödyntää myös elokuvallisia elementtejä. Museoituja, entisöityjä taistelupaikkoja voisi ajatella Noran (1989, 19) käsittein hybrideinä muistin paikkoina, joissa muisti ja historia kohtaavat. Ajan kulku kuitenkin muuttaa niiden luonnetta, kun yhä harvempi sodankäynyt veteraani käy itse enää näillä paikoilla. Näin muistin miljööt ovat muuttumassa muistin paikoiksi, muistot historiaksi.

Sotaelokuvien kuvauspaikat ovat tavallisimmin toisen asteen rekonstruktioita: ne valitaan siinä tarkoituksessa, että ne luovat riittävän uskottavan vaikutelman alkuperäisistä taistelupaikoista, ja tarpeen tullen uskottavuutta lisätään elokuvallisilla efekteillä, nykyisin pääosin digitaalisesti. Joissakin tapauksissa on hakeuduttu myös todellisille taistelupaikoille. Vuoden 1955 *Tuntematonta* varten Suomen Filmiteollisuus osti metsää Imatran Immolasta, jossa oli ”valmiit sodanaikaiset juoksuhaudat” (Laine 1983, 43–44) – voidakseen räjäyttää suuret määrät puita perääntymisvaiheen kuvauksissa.³ Muistin paikkojen kerroksellisuutta kuvastaa se, että Imatralla sijaitseva Rajamuseo järjestää nykyisin museokävelyitä paitsi varsinaisille taistelupaikoille myös *Tuntemattoman sotilaan* kuvauspaikoille. Elokuvallisista paikoista on siis itsestään tullut osa elävää sotamuistia.

Paikkoihin ja luontoympäristöihin kytkeytyvä kulttuurisen muistin tutkimus on joka tapauksessa saanut verrattain vähän huomiota, ja siihen liittyvä käsitteenmuodostus on vasta alullaan. Elokuvat ovat audiovisuaalisessa konkreettisuudessaan olennaisia välineitä myös ympäristöön liittyvän muistin rakentamisessa, ja sotaelokuvilla on tässä kuvastossa tärkeä rooli, koska sotiin keskittyvät narratiivit ovat kansallisten muistivarantojen keskeistä ainesta. Yhdistämme artikkelissamme audiovisuaalisen kulttuurisen muistin tutkimuksen osaksi ympäristöorientoitunutta muistin miljöön ja paikan tutkimusta. *Tuntematon sotilas* kertoo sodasta, joka tuhoaa todellista metsää, mutta se tekee sen ristiriitaisin keinoin: se samanaikaisesti sekä tallentaa metsää kansalliseen muistiin että tuhoaa sitä sotaelokuvan speaktaakkelin tarpeisiin.

Sotaelokuvan käsite on itsessään laaja, mutta samalla kun keskitymme metsään, pidämme Hollywood-elokuvan genrejä tarkastelevan Steve Nealen (2000, 125–127) tapaan nimenomaan taistelukohtauksia sotaelokuvalla välttämättöminä ja draaman kannalta keskeisinä. Tästä näkökulmasta historiallista sotaelokuvaa määrittää taistelupespektakeli, jossa on kyse menneisyyden merkittävien tapahtumien katsojaa varten luodusta näytöksestä. Speaktaakkeli on tavattu määritellä suurelliseksi esitykseksi, jonka tunnistaa eepisestä teemasta ja suurista mittasuhteista (esim. Juntunen 1997; King 1999). Sotaelokuvassa se on totuttu liittämään taisteluihin ja räjähdyksiin niiden osana, mutta kuten *Tuntemattomassa sotilaassa*, speaktaakkelin kohteena ja ainesosana voi yhtä lailla olla luonto: metsä, puut ja eläimet.

Ekoelokuvatutkija Hunter Vaughan (2019, 36) esittää, että sotaelokuvassa speaktaakkeli eristää katsojan paitsi sodan todellisuudesta myös sen elokuvallisen esityksen materiaalisista seurauksista. Ekoelokuvatutkimuksen kentällä

3 Immola on erityisen kuuluisa siitä, että Hitler laskeutui sinne vieraillessaan Mannerheimin syntymäpäivillä kesällä 1942.

sotaelokuvasta on kuitenkin kirjoitettu toistaiseksi varsin vähän. Vaikka genrekohtaisia teoksia on julkaistu esimerkiksi lännenelokuvasta (Carmichael 2006), kauhuelokuvasta (Murray & Heumann 2016) ja sci-fi-elokuvasta (Barclay & Tidwell 2018), sotaelokuvaa on tarkasteltu lähinnä yksittäisten esimerkkien tasolla ja tavalla, joka ei pureudu tämän ilmeisen destruktiivisen lajityypin ekologisiin seurauksiin. Esimerkiksi Terrence Malickin elokuvaa *Veteen piirretty viiva* (*The Thin Red Line*, USA 1998), jota Louhimies kuvausryhmineenkin piti esikuvanaan, on analysoitu enemmän ohjaajansa taiteellisen uran näkökulmasta kuin osana sotaelokuvan genreä, siis sisällön ja tematiikan tasolla tuotannon materiaalisuuden sijaan (Blasi 2019).

Sotaa suurten mittasuhteiden eppisenä teemana korostaa sen merkitys historiankirjoituksen ja kansallisen muistin peruspilarina. Suomalaiset taistelija kuvanneet sotaelokuvat – erityisesti Laineen ja Mollbergin *Tuntemattomat*, joissa yksilöt ovat murteensa kautta tyyppisiä eri puolilta maata, ja *Talvisota* (1989), jossa eturintamalla kokevat kovia kauhavalaiset – ovat olleet joukkojen elokuvaa (vrt. Liukkonen 2003, 68). Louhimiehenkin *Tuntematon* kuvaa joukkoa, mutta siinä missä edellä mainituissa elokuvissa yksilöt ovat joukkoa varten, se painottaa yksilön kokemusta. Suomalaiseen sotaelokuvaan yksilöä painottavan muutoksen toi *Rukajärven tie* (1999), mutta Louhimiehen elokuva vie yksilön kokemuksen kuvaamisen pidemmälle osoittamalla, miten elokuvassa taistelun kauheuden ja mahtavuuden ohella voidaan spektakelisoida yksittäisen sotilaan kokemusta metsästä.⁴ Suomalaisessa sotaelokuvassa niin räjäytysten makrotason spekaakkeli kuin yksilöllisen kokemuksen mikro-spekaakkeliakin rakentavat sodan ja metsän kulttuuriseen muistiin uusia kerroksia.

Lähestymme kysymystä Louhimiehen *Tuntemattoman* kulttuurisesta metsämuistista kahta kautta. Ensinnäkin pohdimme, millaisia kerronnallisia ja visuaalisia merkityksiä metsän kuvaaminen saa yhtäältä lähikuvien mikro- ja toisaalta spekaakkelin makrotasolla. Toiseksi tarkastelemme niitä ristiriitaisia, yhtäältä suojeluun ja toisaalta tuhoamiseen liittyviä tapoja, joilla metsää käsiteltiin ja joilla siitä puhuttiin elokuvan tuotannossa ja markkinoinnissa. Historiallista perspektiiviä haemme pohtimalla samalla, miten Louhimiehen elokuvan metsä suhteutuu aikaisempiin *Tuntemattoman sotilaan* elokuva-adaptaatioihin.

Autenttisuuden vaatimus

Tuntemattoman sotilaan tuotannoissa tekijöille on ollut tärkeää sodan todellisuuden uskottava esittäminen, mikä on ymmärretty eri vuosikymmeninä eri tavoin. 1950-luvulla autenttisuuden ytimessä oli elokuvantekijöiden omakohtainen kokemus sodasta. Toisin sanoen Edvin Laineelle oli tärkeää roolittaa elokuva rintamalla palvelleilla näyttelijöillä: ”Pyrkimyksenä on siis saada autenttisuuden leima tapahtumille, joka epäilemättä on ratkaisevastikin riippuvainen siitä, että elokuvan henkilöitä luonnehtivat miehet, jotka ovat sodassa kokeneet elokuvan esittämät tilanteet ja tapahtumat” (*Kymen Keski-laakso* 5.2.1955). Kokemus sodasta tarkoitti, että näyttelijät osasivat toimia ja reagoida kohtauksissa ”oikein”.

Vuoden 1985 *Tuntemattoman sotilaan* roolituksen autenttisuus ei liittynyt enää henkilökohtaiseen kokemukseen vaan näyttelijöiden fyysiseen olemukseen ja ikään. Rauni Mollberg halusi näyttää rintamalle joutuneet miehet sellaisina kuin he sodan syttyessä olivat, lähes poikina. Nuoruuden rinnalle

4 Olli Saarelan *Rukajärven tie* on Antti Tuurin haastatteluroomaanien *Rukajärven tiellä* (1990), *Rukajärven aika* (1991) ja *Rukajärven linja* (1992) filmatisointi, jossa pääsemme jatkosodan tapahtumiin luutnantti Perkolan (Peter Franzén), ”tuntevan isänmaallisen yksilön” (Liukkonen 2003, 70), näkökulmasta.

nostettiin viattomuus ja kokemattomuus, kun rintamalle elokuvassa lähetettiin ”oikean ikäiset, pehmytposkiset tämän päivän pelkääjät” (*Helsingin Sanomat* 30.11.1985). Mollbergin valinta korosti pasifistista tulkintaa, joka pyrki eroon suuresta kansallisesta narratiivista. Sodanvastaisuuden, nuorten miesten kokemuksen ja nuorten yleisöjen puhuttelun näkökulmat hallitsivatkin Mollbergin version markkinointia ja julkista vastaanottoa (Jokinen & Linko 1987, 36–37, 94–96).

Vuoden 2017 versiossa kokemuksellisuuden ja kehollisuuden rinnalle nousi tunneilmaisun merkitys. Louhimiehen keskeinen tavoite oli kertoa, miltä sota näytti ja tuntui yksittäisen sotilaan kokemuksesta käsin. Käsikirjoitukseen lisättiin taustoittavia kohtauksia, jotka toivat keskeisten hahmojen menneisyyden mukaan rintamalle. He eivät toimineet sodassa tyhjiössä vaan muistoihin ja omine ajatuksiin. (Rantala 2017, 36–40.)

Vähemmän huomiota osakseen on saanut se, kuinka suhtautuminen metsään on muuttunut eri adaptaatioissa. Laineen vuoden 1954 *Tuntemattomasta* pyrittiin kyllä kuvaamaan metsäympäristössä, mutta käytännöllisistä syistä pysyteltiin suurelta osin Helsingin lähistöllä, esimerkiksi Sipoossa, Nurmijärvellä ja jopa Helsingin Munkkivuorella, jossa kuvattiin Riitaojan ja Lehdon kuolinkohtaukset (Kalemaa 2003, 353, 363). Metsänäkymiä jouduttiin lavastamaan Liisankadun SF-studioonkin, jonne rakennettiin juoksuautoja, metsiä ja lumikenttiä (*Ilta-Sanomat* 18.6.1979).

Mollbergin elokuvan kuvaukset veivät näyttelijät kaukaisempiin metsiin. Kuvaukset olivat pääasiassa ulkokuvauksia (127 päivää), sisällä kuvattiin vain 21 päivänä (*Suomen Sosialidemokraatti* 20.7.1985), joten näyttelijöiden metsäsuhte kehittyi väistämättä toisenlaiseksi kuin Laineella. Rahikaista näytellyt Mika Mäkelä kutsui yhteistä filmausaikaa kovaksi kouluksi, jossa kuri oli miltei sotilaallinen: ”Tiesimme mitä on kylmä, märkä ja odottelu keskellä metsää” (*Ilta-Sanomat* 16.11.1985). Louhimiehen *Tuntemattomassa* metsäympäristön ja metsätyyppien historialliseen vastaavuuteen panostettiin yhä enemmän, ja kuvauksia saatettiin esimerkiksi siirtää pohjoisemmaksi oikeanlaisen vaikutelman aikaansaamiseksi (Rantala 2017, 57, 214). Vekaranjärven alue sopi Karjalaa esittäväksi pääkuvauspaikaksi, koska ”metsä ei ole siellä käsiteltyä hoitometsää, vaan aidompaa ja ajankuvaan sopivampaa puustoa” (Jaatinen 2017, 169).

Vaikka autenttisuuden tuntua on rakennettu adaptaatioissa erilaisin tavoin, yhdistäviäkin piirteitä on. Ensinnäkin jokaisen filmatsoinnin oikeutusta, autenttisen esittämisen ja kokemuksen sinettiä, on haettu veteraanikatsojien hyväksynnällä (Laine 1983, 58–59; *Ilta-Sanomat* 10.12.1985; *Ilta-Sanomat* 3.11.2017). Siis mikäli sodan kokenut katsoja tunnistaa ja tunnustaa adaptaation riittävästi muistiaan myötäileväksi, liittyvätpä muistikuvat sitten sodan tapahtumiin ja ympäristöön, Linnan romaaniin tai aiempiin elokuvaversioihin, uusi tulkinta on ansainnut olemassaolonsa.

Toiseksi kaikissa filmatsoinneissa autenttisuuden tunnun takeena on ollut tapahtumien ja muistin keskeinen miljöö, metsä. Dramaturgisesti metsä toimii jokaisessa versiossa tilana, jossa sotilaiden maskuliinisuus rakentuu juuri suhteessa luontoon ja metsään: sotilaat eivät jakaudu vain rohkeisiin ja pelokkaisiin tai taitaviin ja kömpelöihin, vaan myös niihin, jotka osaavat tottumuksensa ja luonteensa vuoksi toimia metsässä (Rokka, Koskela ja kaupunkilaisuudesta huolimatta Lehto), ja niihin, jotka eivät osaa (Riitaoja ja Kariluoto, joka tosin oppii sodan ja tarinan edetessä). Keskeinen ero rakentuu myös miehistön ja upseeriston välille, sillä nimenomaan miehistö elää sodan eri vaiheet hyökkäyksestä asemasotaan ja perääntymisvaiheeseen metsässä,

kun taas upseerit esitetään yleensä suljetuissa, rakennetuissa tiloissa. Kuvaava esimerkki tästä vastakkainasettelusta on ryyppyjakso, jossa sotilaat juovat itsensä humalaan keskellä metsää samaan aikaan, kun upseerit ovat komentokorsussa laulamassa saksalaisia lauluja. Upseerit erotetaan näin miehistön kokemuksesta, sillä kun upseereita nähdään metsässä, he ovat usein räyhäämässä miehistöle ("aidoille suomalaisille"). Ääriesimerkki tällaisesta on lopun vetäytymisvaiheessa oman sotilaan kiivastuksissaan ampuva everstiluutnantti Karjula (Janne Virtanen). Kuten Jyrki Nummi (1993, 146) toteaa, "*Tuntemattomassa* on kahdenlaisia sankareita: upseerit ja kansanmiehet. Nämä kaksi sankarityyppiä elävät sodan eri tavoin. Kertomuksen kuvaamalla matkalla toinen kokee illuusioidensa tuhoutumisen ja toinen löytää uuden elämän saman tuhon kautta." Tämä uusi elämä nousee metsästä, ei suljetuista sisätiloista.

Mikroskooppinen metsä

Yhtäläisyyksistä huolimatta Louhimiehen elokuva irtautuu aiemmista tavoista kuvata ja käyttää metsää. Laineen ja Mollbergin versioissa metsä on oleellinen mutta samalla pääosin itsestään selvä tapahtumien tausta, joka jopa räjäytys- ja tulimerikohtauksissa on vain näytävä kulissi sille, mitä sotilaille tapahtuu.

Louhimies sen sijaan käyttää sotaelokuvan suurieleisen spektaakkelin rinnalla "pienuuden kerrontaa", lähikuvia hyönteisistä tai metsän kasvuston kuvaamista. Erityisesti vänrikki Kariluodon (Johannes Holopainen) kasvutarina joukkojaan edestä johtavaksi komppanian päälliköksi rakennetaan pitkälti luontokuvilla. Ne kuvaavat hänen sisäistä kamppailuaan ja heijastelevat yksilön pienuutta sodan tuhovoiman edessä mutta huipentuvat lopulta siihen, että Kariluoto löytää eräänlaisen kosmisen yhteyden luontoon metsän pieneliöstön kautta. Elokuvan alussa luonnon pienet yksityiskohdat, kuten hyönteiset ja metsänpohjan kasvit, eivät kuvaa vain Kariluodon irtautumista sodan todellisuudesta vaan ohjaavat katsojan keskittymään hänen psyykkiseen lamaantumiseensa tulituksen keskellä.⁵

Joukkueensa tulikasteessa Kariluodon pitäisi johtaa miehiään etenemään, mutta hän ei itse pysty noudattamaan hyökkäyskäskyä vaan jää miehineen tuleen makaamaan. Visuaalinen näkökulma on välillä Kariluodon, ja metsä tulee iholle ja jopa ryömii hänen päällään. Katsojalle näytetään pientä tuhatjalokaista, joka vertautuu paikalleen jääneeseen sotilaaseen. Kariluoto itkee maassa eikä saa miehiään liikkeelle. (Kuvat 1 ja 2.) Hän huutaa hyökkäyskäskyä oksille ja maanpohjalle, mutta ääni tuskin kantaa joukoille. Ympärillä taistelu ja tulitus jatkuvat, mutta Kariluodon huomio kiinnittyy maassa möyrivään, lähikuvassa nähtävään perhosentoukkaan (kuva 3). Erikoislähikuvien kautta elokuva kertoo, mihin sotilaiden huomio kiinnittyy taistelun keskellä, ja korostaa näin kerronnan henkilökohtaisuuteen pyrkivää näkökulmaa. Metsän pienet yksityiskohdat kasvavat valkokankaalla monimetrisiksi ja korostavat hahmojen hyperfokusoitumista yksityiskohtiin tilanteessa, joka on liian suuri käsitettäväksi.

Tulituksen äänet siirtyvät kauemmaksi ja Kariluoto etäännytty todellisuudesta – käsityskyky kapenee ja huomio kiinnittyy yksityiskohtiin, mikä vastaa tosielämän traumareaktioita (Brewin 2001; Easterbrook 1959; Morgan et al. 2004). Räjähdyksen äänet kuullaan vaimeina, kaukaa tulevina, vaikka mies makaa keskellä taistelulenttää. Itkevästä Kariluodosta kamera siirtyy seuraamaan taistelulenttän yllä lentävää perhosta. Seuraavissa kuvissa kapteeni Kaarna (Pirkka-Pekka Petelius) astelee kokemuksen tuomalla varmuudella

5 Luonnon yksityiskohtien avulla rakennettu kokemus ohjaa katsojaa mutta ei välttämättä syvennä ymmärrystä sodan kuormittavuudesta. Katsojaa voidaan rohkaista tulkitsemaan elokuvan henkilön tunnetiloja hidastamalla aikaa ja ohjaamalla huomiota esimerkiksi lähikuvilla. Sotatrauman käsitteilyssä tämä voisi tarkoittaa sitä, että elokuva herättää empatiaa ja nostaa esiin trauman vaikutuksia. Pelkkä visuaalinen kerronta ei kuitenkaan riitä avaamaan sodan monikerroksista, ylisukupolvista ulottuvuutta. (Vrt. Rooney & Bálint 2018.)



Kuvat 1–3. Vänrikki Kariluoto makaa varvikossa, ja hänen katseensa kiinnittyy perhosentoukkaan. Kuvakaappauksia elokuvasta.

paikalle, ihastelee hyvin kukkivaa mustikkaa ja käskee miehet suon yli ”että heilahtaa”. Tämä sodassa poikkeuksellinen, arkinen suhtautuminen ympäristöön rikkoo taistelukentän kaaoksen, joskin lopputulos on karu, sillä Kaarna kuolee miltei heti suolle astuessaan.

Kariluodon oma loppu saa metaforisen merkityksen hyönteiskuvista, jotka sulkevat hänen matkansa nuoresta, epävarmasta sotilaasta kokeneeksi ja väistämättä kuolemaa kohti kulkevaksi hahmoksi. Alkukohtauksen perhosentoukka on kasvanut täysveriseksi sotilaaksi, joka on palannut häistään suoraan rintamalle. Kevään 1944 vetäytymisvaiheen kohtauksissa Kariluoto istuu sammaloituneella kivellä ja pyörittelee tuoretta vihkisormustaan, joka hohtaa hänen likaisissa käsissään (kuva 4). Odotellessaan hyökkäystä metsän

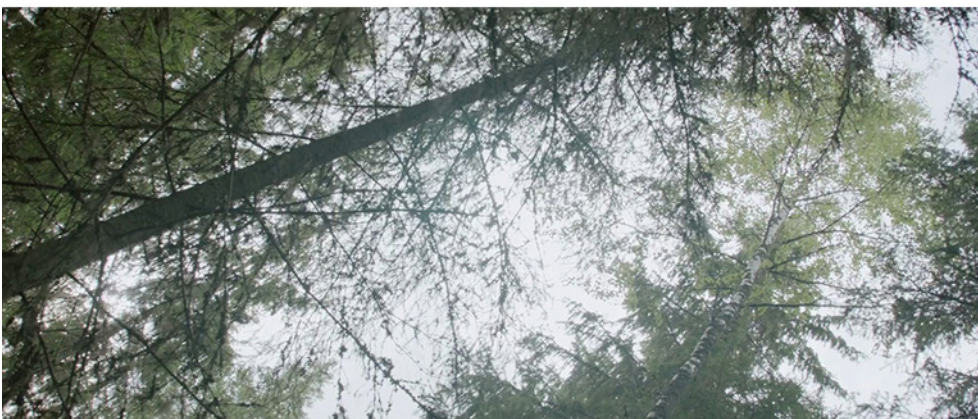


Kuvat 4–7. Kariluoto muistelee vaimoaan metsässä ennen kaatumistaan. Kuva-kaappauksia elokuvasta.

rauhassa hän muistaa tuoreen vaimonsa: välähdyksenomaisessa takautumassa hän rakastelee vaimonsa kanssa ennen lähtöään takaisin etulinjaan. Sitten hän ottaa sormuksen sormestaan, laittaa sen lompakkoonsa ja syö vaimoltaan saamansa omenan – ikään kuin hyväksyen tulevan uhrauksensa (kuva 5).

Seuraavissa kuvissa irtaannutaan Kariluodosta, kun kamera näyttää sammaleen seassa kulkevan koppakuoraiaisen (kuva 6), josta leikataan metsän siimeksessä kulkeviin sotamiehiin. Rinnastus pikkuruiseen koppakuoraiaiseen on katsojalle suunnattu mikrotason spektaakkeli, joka syventää Kariluodon metsäkokemusta sekä korostaa hänen ja hänen miestensä asemaa sodassa: he ovat suuressa maailmankaikkeudessa pieniä tekijöitä, joiden eloonjääminen on yhtä epävarmaa kuin metsänpohjan pienillä olennoilla. Myös heidän ulkomuotonsa ja liikkeensä muistuttavat kuvissa toisiaan, mikä alleviivaa miesten kuulumista luontoon ja sen kiertokulkuun.⁶

6 Koppakuoriaiskuvat on alkuperäisessä kuvaussuunnitelmassa merkitty osaksi alkupuolen bunkkerilinjan puhkaisevaa hyökkäyskohdasta mutta myöhemmin päätetty sijoittaa elokuvan loppuun (Tuntematon sotilas, kuvausaikataulu, kuvauspäivä 18, 29.6.2016).



Kuvat 8–10. Kariluodon lopullinen luontoyhteys. Kuvakaappauksia elokuvasta.

Kariluodon kehitys huipentuu hänen viimeiseksi jäävässä, päättäväisessä hyökkäyksessään, jossa miehet on saatava liikkeelle, vaikka Koskela on ehdottanut hyökkäyksen viivyttämistä. Maatessaan sammalen seassa Kariluoto odottaa oikeaa hetkeä kuin saalistava kissa, joka tietää milloin iskeä (kuva 7). Hän saa joukkonsa liikkeelle mutta kokee kapteeni Kaarnan kohtalon kuollessaan metsään. Viimeisenä hän näkee mielessään vaimonsa kasvat. Siitä Kariluodon näkökulmaotos vie puiden latvustoja pitkin taivaaseen. (Kuvat 8–10.) Otos korostaa elokuvan ambivalenttia suhdetta luontoon, sillä samanlaista oksiston läpi siivilöityvän auringonvalon kauneutta kuoleman kynnyksellä katsoo myöhemmin toisessa kohtauksessa myös Rokka (Eero Aho), joka selkään saamiensa osumien jälkeen makaa puron rannassa. Tässä hetkessä Kariluodon symbolinen muutos on täydellinen: hänestä on tullut osa sitä metsää ja luontoa, jonka hän koki aluksi pelottavana. Kariluodon luontoyhteys ei ole pelkästään yksilöllinen kokemus, sillä se osoittaa myös sen, että metsä ei ole vain sodan taustakulissi, vaan metsässä sotieessa ihmiset ovat sekä symbolisesti että ruumiillisesti osa luonnon kiertokulkua.

Louhimiehen *Tuntemattoman sotilaan* metsä sekä tarjoaa suojaa että toimii haavoittuvuuden näyttämönä, mikä ilmentää elokuvan metsäsuhdetta. Louhimies suuntaa huomion metsän pieniin, hentoihin yksityiskohtiin suurten räjähdysten vastapainona ja näyttää metsän elävänä ja hengittävänä. Maan sisään Louhimiehen sotilaat päätyvät vasta aivan sodan loppuvaiheessa, kun Hietanen (Aku Hirviniemi) pelastaa nuoret rintamalle tulevat sotilaat vetämällä heidät poteroon turvaan siksi, että metsä ei enää tarjoa suojaa.

Metsän tuho ja suurenmoisuus

Sodassa ympäristön tuhoutumista on pidetty välttämättömänä pahana, taistelujen seurauksena, jolle ei voi mitään. Sotaelokuvan tuotannossa metsää ei sen sijaan ole pakko kaataa. Silloin, kun speaktaakkeliä pidetään osana taiteellista motivaatiota, merkittäväksi nousee tekijän valinta sen suhteen, tuhotaanko metsää vai ei. Koska jatkosotaa käytiin metsässä, *Tuntemattomassa sotilaassa* oikeutuksen puiden kaatamisen ja maaston räjäyttämisen speaktaakkeliin tuntuu taiteellisen motivaation sijaan antavan realistinen motivaatio, jonka mukaan sodassa puita vain sattuu kaatumaan. Näin on myös siksi, että katsojina olemme nähneet metsää tuhottavan myös aiemmissa filmatisoinneissa.

Tuntemattoman sotilaan taistelukohtauksia kuvattiin pääasiassa Vekaranjärvellä, Karjalan prikaatin ampumaharjoitusalueella, jossa kuvausryhmä sai tarpeen mukaan räjäyttää puita ja kaivaa juoksuhautoja. *Tuntemattoman sotilaan* tuotantotiimille suunnatussa tuotantomuistiossa (2016, 4) Louhimies toteaa: ”Sota tuhoaa niin ihmistä kuin luontoakin. Elokuvan tekemisessä pyrimme kuitenkin minimoimaan ympäristölle aiheuttamamme vahingot.” Lisäksi muistiossa (ibid., 10) tähdennetään: ”Tuotantomme tärkeä arvo on kunnioittaa luontoa. Suojelemme jäkäliä ja sammaleita liikkuessamme metsässä ja otamme luonnon huomioon siellä työskennellessämme.” Luonnon suojeleminen korostuu myös elokuvaa kehystävissä teksteissä. Esimerkiksi Louhimiehen uraa käsittelevässä teoksessaan Satu Jaatinen (2017, 169) kirjoittaa, että ”Aku halusi suojella luontoa ja oli siksi hyvillään siitä, että tuhottava metsä olisi alueella, jossa joka tapauksessa suoritettaisiin ammuntoja ja räjäytyksiä.”

Tapahtuupa räjäyttäminen missä tahansa, niin metsää tuhotaan, koska se lisää elokuvan speaktaakkelimaisuutta. Elokuvallisen speaktaakkelin esityksellisyyttä on nimetty ”nautinnon suljetuksi piiriksi”, joka näyttämiseen

keskittyessään häiritsee kerronnan koherenssia (Polan 1986a, 299; 1986b, 58–59). Samaan viittaa ajatus speaktaakkelista elokuvan segmenttinä, joka voi hetkellisesti vetää katsojan ulos elokuvan tarinasta korostamalla tarinan kertomisen sijaan elokuvan tekemisen tapaa (Mellencamp 1991, 3). Vaikka speaktaakkelisegmenttikin tavallisimmin ymmärretään osaksi kerronnan jatkuvuutta, sen merkitys metsän osalta painottuu silloin, kun pääsemme yksilön luontokokemukseen, kuten Kariluodon esimerkeissä – ja erityisesti silloin, kun kamera irtoaa elokuvan henkilöiden näkökulmasta korosteisesti näyttämään ympäristöä. Sotaelokuvassa tällaisia ovat erityisesti räjäytyksiä ja niiden seurauksia korostavat otokset. Hyvä esimerkki on taistelukohtaus, jossa Koskela räjäyttää kasapanoksella vihollisen konekivääripesäkkeen.

Vekaranjärvellä kuvattu taistelukohtaus on *Tuntemattoman sotilaan* seuraaman konekiväärikomppanian toinen varsinainen koettelemus. Se nähdään elokuvassa ennen vanhan rajan ylittämistä. Taistelua kuvattiin kolme päivää rinteessä, johon vihollisen toimintaa simuloiden oli kaadettu bunkkerilinjan eteen valtava määrä isoja havupuita vaikeuttamaan etenemistä. Jaksossa kamera seuraa ensin Kariluotoa ja sitten Koskelaa, joka ryömii kaatuneiden puiden joukossa kohti vihollisen konekivääriasemaa. Laineen (1955) ja Mollbergin (1985) *Tuntemattomissa* kohtauksen kaava on sama, mutta ympäristön spektakelisoinnissa Louhimiehen elokuva menee pidemmälle, sillä se korostaa katsojalle sitä, mihin ja miten sodassa käytetään puita ja mitä sota tekee metsälle.⁷ Kun Kariluoto katsoo rinteeseen männynrungon takaa, näemme vastakuvana kaatunutta metsää (kuvat 11 ja 12). Koska niin näyttelijöiden kuin heitä steadicameilla seuraavien kuvaajien oli haastava liikkua puiden seassa, kohtausta kuvattiin useilla kameroilla, jotta ei tarvittaisi useita ottoja (Rantala 2017, 142).

Kasapanoksen räjähtämisen jälkeen taistelun äänet vaimenevat, kun elokuva simuloi kuulonsa hetkeksi menettävän Koskelan subjektiivista äänikokemusta. Subjektiivisen äänen käyttö rinnastuu tässä kiinnostavalla tavalla Elem Klimovin neuvostoliittolaiseen sotaelokuvaan *Tule ja katso (Idi i smotri, 1985)*, joka kanavoi traumaattista sotakokemusta oleellisesti juuri subjektiivisen äänimaailman kautta (ks. Välimäki 2008, 207–242). Kasapanoksen räjähtämistä seuraa yhdeksän sekuntia kestävä, vallattua rinnettä kuvaava drone-otos, jossa Koskelan aistikokemusta merkitsevä alataajuuksinen humina, johon sekoittuu hiljainen, korkea pistemäinen, hetkelliseen korvien soimiseen viittaava ääni, peittää alleen taistelun ääniä. Lintuperspektiivissä liikkuva, sodan puustolle aiheuttamaa tuhoa korostava otos irtaantuu elokuvan henkilöiden näkökulmasta ja on siten kerronnan tapaa korostava speaktaakkelisegmentti (kuva 14).⁸ Drone-otos muistuttaa samalla siitä, että ihmisten ohella sodasta – ja sotaelokuvan tekemisestä – kärsii myös suomalainen luonto (vrt. Cowie 1990, 46). Speaktaakkelimainen otos, jossa rinne näyttää taistelun jälkeen avohakkuualueelta, kiteyttää sotaelokuvan sisältämän ambivalenttisuuden. Korostamalla sodan luonnolle aiheuttaman tuhon laajuutta *Tuntematon sotilas* voikin näyttäytyä ympäristötietoiselle katsojasukupolvelle ekotraumaelokuvana, joka kertoo siitä, mitä me ihmisinä ympäristölle teemme (vrt. esim. Narine 2015, 9).

Tuntemattoman sotilaan räjäytykset tehtiin pääasiassa ”perinteisellä dynamiitilla” (Rantala 2017, 91). Onnistunut hyökkäys on spektakelisoitu räjäyttämällä näyttävästi bunkkeri, jonka etualalla näemme hiiltyneen, tyngäksi tuhoutuneen männyn rungon (kuva 13). Räjähdysten kuvaamiseksi kamera piti kiinnittää sementtijalustaan. Koska räjähdys oli niin voimakas, että kasapanoksen heittäminen piti kuvata omana ja räjähtäminen omana otoksenaan,

7 Sodankäynnin vaikutuksista metsiin ks. Laakkonen 2007, 51–54.

8 Vuoden 1955 *Tuntemattomassa sotilaassa* on myös yläkulmasta kuvattu – joskin liikkumaton – yleiskuva, jossa miehet juoksevat bunkkerin räjäyttämisen jälkeen ylös rinnettä kaatuneiden puiden joukossa. Vuoden 1985 elokuvassa tällaista spektakelisoivaa otosta ei ole. Siinä näemme vain Lehdon (Pauli Poranen) juoksevan Koskelan (Risto Tuorila) luokse kehuamaan tämän sankaritekoa.



Kuvat 11–14. Räjähdyks ja kaatuneiden puiden spehtaakkeli. Kuvakaappauksia elokuvasta.

räjyttäminen yhdistettiin digitaalisesti kahdesta otoksesta. (Rantala 2017, 148–149.) Räjytyksistä vastasi brittiläinen räjähderyhmä IFX International Special Effects, josta kuvaaja Mika Orasmaa toteaa *Kouvolan Sanomissa* (31.12.2017): ”Vaikka he joutuivat vähän opettelemaan metsän tuhoamista, ryhmä teki lopulta tosi hyvää jälkeä.” Myös *Helsingin Sanomissa* (7.10.2017) metsän tuhoamisen kansainvälinen suurellisuus ja siten ”tosi hyvä jälki” korostuvat tavalla, joka tuo ristiriidan Louhimiehen julkisuudessa toistamaan haluun suojella luontoa:

Savupilvi nousee metsästä järven rannalta. Pommin on rakentanut sama brittiryhmä, joka teki räjäytyksiä *Taistelutoverit*-televisiosarjaan ja Bond-elokuva *Spectreen*. Vekaranjärvellä ryhmä räjäytti paukun, jossa käytetyn dynamiitin määrä oli ilmeisesti elokuvahistorian maailmanennätys.

Louhimies ei ole ennätysellisestä räjäytyksestä puhunut, eikä siitä ole mainintaa Rantalan *Tuntemattoman sotilaan* elokuvakirjassakaan. Räjähde-ryhmä itse oli sen sijaan ylpeä ”maailmanennätyksestä”. IFX:n Duncan Capp kertoo *Screen Dailyn* (12.12.2017) ja *Daily Mailin* (15.12.2017) haastatteluissa, että yhdessä kohtauksessa käytettiin 65 kiloa dynamiittia, jolla tehtiin maassa yksitoista ja puiden runkoihin porattuna viisitoista räjäytystä. Räjytykset simuloivat Neuvostoliiton aseisiin osuvaa tykistökeskitystä sekä bunkkerin räjäytystä.⁹ *Screen Dailyn* jutun liitteenä on Duncan Cappin video, jossa räjäytyksistä kerrotaan yrityksenä tehdä elokuvaräjyhtysten ennätys. Videossa näemme muun muassa sen, että puihin on tehty reikiä dynamiittipötköjä varten, ja niiden runkoja on sahattu, jotta ne katkeaisivat halutusta paikasta. Räjytykset näemme niin rinteen juurelta kuin dronella kuvattuna räjäytysten yläpuolelta. Drone-kuvassa rinteeseen kaadetut puunrungot näyttäisivät kertovan siitä, että räjäytysennätys tehdään samassa paikassa, jossa kuvataan bunkkerinräjäytysjakso (kuvat 15–20).

Metsää spektakelisoidaan elokuvassa muutenkin kuin tuhoamalla sitä räjäytyksin. Taistelujen lisäksi elokuvassa korostetaan myös metsän kauneutta sekä merkitystä sodan tärkeiden tapahtumien ympäristönä, kuten vanhaa rajaa ylittettäessä. Rajan lähestyminen ja ylittäminen on kuvattu eri paikoissa. Kuusimetsässä rajavyöhykettä kohti kävelevien miesten etenemistä, joka on kuvattu Kotkan Juurikorvella, säestää Lasse Enersenin surumielinen jousilla soitettu melodia. Aukiolle tullessa musiikki muuttuu hiljaiseksi ja matalaksi, tilanteeseen uhkaa tuovaksi jousikuvioksi. Samoin kuin Louhimiehen kuvaustyyliä näkyy häpeilemätön Terence Malickin vaikutus, elokuvan musiikkikin muistuttaa läheisesti Hans Zimmerin säveltämää *Veteen piirretyn viivan* musiikkia.

Rajan ylittäminen on kuvattu Vekaranjärven Kuljunlammella. Marssivia miehiä edestä päin näyttävästä puolikuvasta, jossa ”nyt juur täl hetkel Hieta-sen poika astus ulkomail”, leikataan rajalinjan suuntaisesti kuvattuun laajaan yleiskuvaan kolmessa jonossa rajavyöhykettä ylittävistä miehistä. Rajavyöhykkeen ylitys nähdään miesten liikettä etäältä rauhallisesti seuraavana 11 sekuntia kestävä otoksena niin, että näemme metsästä paljaaksi hakatun alueen (kuva 21). Otoksen speaktaakkelimaisuutta on lisätty digitaalisesti ”raivaamalla” olemassa ollutta hakkuualueutta suuremmaksi ja lisäämällä kuvan taka-alalle kaksi miesten jonoa. Käsikirjoituksen purku -dokumentissa ”vanha raja, kesä” (2016, 71) on lavastuksesta maininta ”hakattu avoin rajalinja”, mutta digitaalisesta muokkauksesta on maininta toisaalla (Tuntematon sotilas, käsikirjoituksen purku 2016, 25). Digitaalinen muokkaus säästää osan Vekaran-

9 Kuvausaiakataulussa lukee erikoistehosteet-sarakkeessa ”16 explosions in front of the bunker, breaking trees, smoke” (Tuntematon sotilas, kuvausaiakataulu, kuvauspäivä # 19, 30.6.2016.)



Kuvat 15–20. IFX:n video yrityksestä tehdä räjäytysennätys. Kuvakaappauksia videosta, ks. vimeo.com/ifx.

järvellä olevasta metsästä, joskin on kyseenalaista, pienentääkö digitaalisuus energiaintensiivisyydessään kuitenkin lopulta tuotannon hiilijalanjälkeä (ks. esim. Cubitt 2015, 234).

Kaikkiin metsää spektakelisoiviin kohtauksiin ei liity metsän tuhoamista vaan pikemminkin sen asetelmallista ja ylevöittävä estetisointia. Tällöinkin sodan kauheuden ja luonnon kauneuden välistä ristiriitaa osoittavat henkilöiden kokemuksesta irrallaan olevat otokset. Tällaisia ovat esimerkiksi otos Rokasta kahlaamassa rikkumattomassa lumihangessa keskellä kuun valaisemaa metsää, jossa hanki kimmeltää kuin idealisoidussa joulukortissa (kuva 22) – juuri ennen kuin hän surmaa kymmeniä vihollissotilaita – sekä otokset, joissa näemme miehet tumman metsän reunustamalla usvaisella suolla. He kävelevät hiljaisina kantaen haavoittuneita paareilla (kuva 23). Jälkimmäisessä kohtauksessa on pyritty ”siniseen hetkeen tai pilviseen säähän” (Tuntematon sotilas, käsikirjoituksen purku 2016, 335–341). Edelliseen kohtaukseen ei ole liitetty musiikkia, mikä korostaa hangessa kahlaamisen ääntä. Jälkimmäisessä, Vekeranjärven Mäntysuolla kuvatussa suojaksossa, sen sijaan kuulemme



Kuvat 21–24. Metsän ja puiden ylevöittävää spektakelisointia. Kuvakaappauksia elokuvasta.

loukkaantuneiden valituksen ja suolla olevien vesilintujen ääntelyn lisäksi hiljaista ambient-taustaa.

Toisin kuin sotilaiden yksilölliseen metsän kokemiseen keskittyvät otokset, jotka näyttäytyvät kuin hetkellisinä hengähdystaukoina taistelujen keskellä, luonnonvalossa kuvatut hämärit laajat kuvat nostavat etualalle yhtä aikaa sekä surullisen, sodan päättymättömältä tuntuvan kauheuden, että esteettisesti ylevöittävän metsän. Tästä muistuttaa kiinnostavasti otos, jossa suolla aamun sarastaessa laahustavan miesjonon edessä suuren osan kuva-alasta peittää pieni kuivunut mänty (kuva 24). Haavoittunut Ukkola (Elias Gould) on hetkeä aiemmin päättänyt ampumalla omat tuskansa. Kyseessä voisikin olla hänen hautapaikkansa, sillä *Tuntemattoman sotilaan* historiasta ja merkityksestä tietoisena kuva muistuttaa Laineen elokuvasta (1955), jonka alussa miehet hautaavat kaatuneen toverinsa ja iskevät kuivuneen männynkarahkan hautapaikan merkiksi. Näin Louhimiehen elokuva asettuu osaksi jatkumoa, jossa metsä on sodan muistin keskeinen paikka, vaikka referenttinä ei nyt olekaan todellinen taistelupaikka vaan aiemman elokuvallisen esityksen kuviteltu mutta merkityksellinen paikka, sumuinen suo, josta nousee kitukasvuja mäntyjä.

Tuntemattomassa sotilaassa metsän mikro- ja makrospektakelisoinnilla luodaan kansalliselle yleisölle tuttua henkilö- ja luontokuvaa samalla, kun elokuva paikannetaan kerronnallisesti osaksi kansainvälisen sotaelokuvan genreä. Tämä kertoo ristiriitaisesta suhtautumisesta metsään, jota yhtä aikaa sekä kunnioitetaan muistin paikkana että hyväksikäytetään sotaelokuvalla ominaisen tuhoavan spehtaakkelin raaka-aineena. Ristiriidasta kertovat erityisesti tuotannossa tehdyt räjäytysvalinnat, sillä julkisuudessa elokuvasta on puhuttu niin ympäristötietoisena luontoa kunnioittavana tuotantona kuin dynamiittipaukkujen tuhoavuudella kerskuvana spehtaakkelinä, jossa luonto on pelkkä resurssi. Ristiriita metsään suhtautumisessa on nähtävissä myös elokuvaa kehystävässä viestinnässä ja markkinoinnissa.

Metsä *Tuntemattoman* markkinoinnissa

Metsällä oli siis kahdella tavalla keskeinen rooli *Tuntemattoman sotilaan* tuotannossa. Se toimi yhtäältä materiaalisena osana elokuvan tuotantoa ja toisaalta kulttuurisena merkityskenttänä, jota voitiin hyödyntää elokuvan julkisuudessa. *Tuntemattoman sotilaan* ympärille rakennettu julkisuus toi esille metsädiskurseja, joissa metsää käytettiin ensinnäkin luomaan autenttisuuden tuntua ja toiseksi hyödyntämään kulttuurisia assosiaatioita ja konnotaatioita elokuvan markkinoinnissa. Metsästä muokkautui siis monimuotoinen merkittäjä, josta tuli yksi elokuvaa ympäröineen keskustelun keskeisistä raameista. Ideaa metsästä hyödynnettiin usein tietoisesti osana tuotannon tasapainottelua autenttisuuden, ekologisuuden ja kaupallisuuden välillä.

Itse elokuvan ja sen kuvauspaikkojen lisäksi onkin tärkeää tutkia metsädiskurssin rakentumista ja hyväksikäyttöä elokuvan julkisuudessa, etenkin Louhimiehen ja muun tekijäjoukon haastatteluissa sekä käsikirjoittaja Jari Olavi Rantalan tuotantoraporttikirjassa *Tuntematon sotilas – Elokuvakirja*, joka ilmestyi lokakuussa 2017 vähän ennen elokuvan ensi-iltaa. Kirja tuo uusia näkökulmia Louhimiehen ja Rantalan luoviin valintoihin, mutta kuten kaikki making of -tuotteet, sekin on monella tasolla PR-toimintaa, joka sijoittaa elokuvan tiettyihin raameihin suomalaisessa, kansainvälisessä, taiteellisessa ja kaupallisessa elokuvatuotannossa.

Louhimies oli reflektoinut kulttuurisia käsityksiä metsästä jo kauan ennen *Tuntematonta*. Esimerkiksi vuonna 2004 hän teki *Maaseudun tulevaisuus* -lehdelle tv-mainoksen, minkä yhteydessä hän kertoi haastattelussa: ”Suomalainen kansallismaisema on hyvin moninainen. On järvenrantaa, merta, tunturia ja metsää. Korkeuserot tuovat maisemaan aina kauneutta ja romanttisuutta, kun taas umpeen kasvaneessa kuusikossa kuvaamalla syntyy lähinnä kauhuelokuvaa tai sykkähdyttävää luontoelokuvaa.” (*Maaseudun tulevaisuus* 17.9.2004.)

Ennen *Tuntemattoman* ensi-iltaa lokakuussa 2017 Louhimiestä haastateltiin laajalti mediassa. Keskustelu kohdistui tuolloin paitsi tarpeeseen tehdä uusi versio Laineen elokuvasta myös tuotantovalintoihin, tuotannon vaikeuteen – ja metsän tärkeyteen. Luontotietoisuus liittyi suoraan toiseen keskeiseen teemaan, uusien yleisöjen kosiskeluun. Esimerkiksi otsikolla ”Nuoret eivät tunne tätä tarinaa” julkaistussa artikkelissa uutta sukupolvea edustava kohdeyleisö yhdistettiin juuri luonnonsuojelun kasvavaan merkitykseen: ”Koli kansallismaisemana ja Kontiolahti ajoivat kuvauspaikkoina asiansa hyvin. Iso ongelma Suomessa tämmöiselle elokuvalla on metsä. On todella vaikea löytää luonnontilaista metsää. Emmehän me voi mennä minnekään luonnonsuojelualueelle kaivamaan ja räjäyttelemään, Aku Louhimies sanoo.” (*Karjalainen* 25.10.2017.)

Uusia yleisöjä ei kuitenkaan tavoiteltu vain kansallismaisemiin kiinnittyvällä luontotietoisuudella vaan – historiallisten paikkojen konkreettisuudesta ja materiaalisuudesta irrotten – myös vuosituhanen vaihteen kansainvälisten sotaelokuvien uusilla tuulilla: ”[M]aisemasta voi kuvitella että ollaan Mekongjoen suistossa keskellä Vietnamin sotaa” (Rantala 2017, 55). Rantala (*ibid.*, 35–37) vertaa elokuvan teknistä lähestymistapaa elokuvaan *Pelastakaa sotamies Ryan* (*Saving Private Ryan*, USA 1998) ja toisaalta *Veteen piirretyn viivan* uudelleenlaiseen luontokuvaukseen. Vastaavia rinnastuksia esiintyi myös aikalaiskriittikeissä, joissa *Tuntematon* yhdistettiin perinnetietoisuuteen, luontokuvaan ja sotagenreen (esim. *Hufoudstadsbladet* 27.10.2017).

Elokuvan ennakkojulkisuudessa painotettiin siis metsää, jonka kautta rakennettiin konkreettista sidettä yhtäältä kansalliskulttuurin autenttisuuteen ja toisaalta kansainvälisen sotaelokuvan uudelleenlaiseen ympäristöherkkyyteen. Kummassakin suhteessa, sekä lokaalissa että globaalissa mittakaavassa, metsä- ja luonnonsuojeludiskurssia käytettiin samalla sukupolvien välisen ideologisen kuilun umpeen kuromiseen, kun nuorille sukupolville muistutettiin metsän ja luontokokemuksen merkityksellisyydestä ja vilauteltiin yhteyttä sellaiseen tehometsätalouden ulottumattomissa olevaan metsään, joka sota-aikana oli vielä arkipäivää. Näin metsän rooli markkinoinnissa oli vahvasti sidottu elokuvan tavoitteeseen olla sekä perinteitä kunnioittava että niitä sopivasti uusintava.

Tästä kertoo esimerkiksi *Tuntemattoman sotilaan* ensi-iltapäivänä 27.10.2017 *Maaseudun tulevaisuuden* verkkolehdestä julkaistu juttu, josta suuri osa keskittyi erittelemään metsämerkityksiä:¹⁰

Uusinta *Tuntematonta* sotilasta kuvattiin erilaisissa metsissä. Oli soita mutta myös sankkaa kuusikkoa ja lehtomaista metsää. ”Ulkomaalaisten on vaikea ymmärtää meidän tarkkaa metsätyyppien jaottelua. Mutta onhan siinä suuri ero, edetäänkö suolla vai kuivassa kangasmetsässä”, Louhimies sanoo. Hän liikkui metsissä runsaasti jo ennen kuvausten käynnistymistä etsiessään kuvauspaikkoja. ”Metsä on keskeisessä osassa elokuvassa. Tarvitsimme kuvauksiin erilaisia metsiä, jotta kohtaukset eroaisivat toisistaan.”

10 Erilaiset metsät olivat mukana jo elokuvaa suunniteltaessa, kuten ilmenee sen storyboardista (kuvakäsikirjoitus), jossa huomioitiin tarkasti eri metsätyyppien tapaa luoda elokuvan ilmaisumaailmaa.

Sillä, että elokuvan oheisjulkisuudessa korostettiin erilaisten metsätyyppien merkitystä, perusteltiin myös hakeutumista hankaliinkin kuvausolosuhteisiin. Tätä kautta kysymys oikeanlaisen metsän autenttisuudesta yhdistyi tekoprosessin autenttisuuteen, ajatukseen siitä, että tavoittaakseen sodan kauheuden myös sotaelokuvan tekemisen tulee olla ankaraa. Sotaelokuvan tekemisen raskauden painottamisella oli pitkä perinne, joka oli noussut esille myös *Tuntemattoman* aiemmissa filmatisoinneissa. Mollberg korosti nauttineensa itsensä räikkäämisestä voimiensa ääri rajoille, vaikka oli kokenut kuvausten aikana jopa rytmihäiriöitä (Jutila 2023, 318–319). Niko Jutilan Mollberg-elämäkerrassa (ibid., 314–317) ja erityisesti Mollbergin apulaisohjaajana toimineen Veikko Aaltosen dokumenttelokuvassa *Dinosaurius* (2021) käy ilmi, ettei ohjaaja vienyt ääri rajoille vain itseään vaan myös teknisen henkilökunnan ja näyttelijät, jotka joutuivat sekä ruumiilliseen että henkiseen prässäin ja joskus kirjaimellisiin vaaratilanteisiin. Kuten elokuvassaan *Maa on syntinen laulu* (1973), Mollberg toi kuvaustilanteisiin eläinten kiduttamista ja tappamista: *Tuntemattomassa* esimerkiksi kivitettiin kukkoa ja ammuttiin hevonen kuoliaaksi. Tavoitteena sekä ihmisten että eläinten räikkäämisessä oli epäilemättä naturalistisen autenttisuuden ajatus, jonka mukaan lavastetulla ja keinotekoisella representatiolla ei voida saavuttaa vaadittavaa todellisuuden ja totuudellisuuden tuntua.

Mollberg oli jyrkkyydessään ehkä äärimmäinen tapaus, mutta myös esimerkiksi Pekka Parikan *Talvisodan* (1989) markkinoinnissa painottui se, että elokuvantekijöiden kärsimykset ja uhraukset rinnastuivat sotilaiden kokemuksiin, ikään kuin vain tätä kautta olisi lunastettu oikeus kertoa talvisodan tarina (Honka-Hallila et al. 1991, 41–42). Vastaavasta ehdottomuudesta ja näyttelijöiden alistamisesta on jälkikäteen kohuttu myös Louhimiehen ohjausmetodeina esimerkiksi sisällissotaelokuvan *Käsky* (2008) kuvauksissa (Rigatelli 2018). Louhimiehen *Tuntematon* taas päättyi *Suomen Kuvalehden* (28/2017) kanteen, kun osa tuotannossa mukana olleista kertoi julkisuuteen tuotannon työskentelytapojen tuottamasta uupumuksesta.

Kohti ympäristöystävällistä tuotantoa

Tuntemattoman sotilaan tuotannon ideologispoliittista merkittävyyttä painotettiin myös yhdistämällä metsäkuvaus ilmastonmuutokseen. Louhimies toteaa ensi-iltaa edeltävissä haastatteluissa: ”Ilmastonmuutos aiheutti sen, että meidän piti tehdä muutamia talvikuvauksia Kainuussa. Saimme ilmastonmuutoksesta nyt oman osamme.” Louhimies mainitsee ilmastonmuutoksen monessa haastattelussa ja liittää sen uuden sukupolven ideologispoliittiseen fokukseen: ”Louhimies toivoo elokuvan yhdistävän sukupolvet” (*Kaleva* 25.10.2017). Silloin, kun Louhimies nostaa esiin metsäkuvauksen, se tapahtuu usein samassa yhteydessä, missä puhutaan ilmastonmuutoksesta, ja tällöin sanomana on, että tuotannon tuli noudattaa ympäristöystävällisen kestävä kehityksen periaatteita: ”[T]oinen päivittäin muistettava asia oli luonnon säästäminen. Työryhmää ohjeistettiin käyttämään samoja kulku-uria ja jättämään jäkälät ja sammaleet koskemattomiksi. Myös roskat ja muut tulisi kerätä eikä luontoon saisi jäädä mitään mitä siellä ei ennen kuvausryhmän tuloa ollut” (Rantala 2017, 108).

Suomalaisessa elokuvateollisuudessa ei vielä vuonna 2017 noudatettu määrätietoisesti ympäristöystävällisen tuotannon käytäntöjä, mutta periaatteet olivat pitkälle samankaltaisia kuin kansainvälisesti kehitetyt tuotantokäytännöt esimerkiksi Isossa-Britanniassa. Toisaalta koska ympäristötietoisia tuotanto-

käytäntöjä nostettiin toistuvasti esille julkisuudessa, ne voidaan tulkita myös osaksi markkinointia, jolla oli tarkoitus paikantaa elokuva kansainvälisen tason tuotannoksi ja kasvattaa sen ideologista ja kaupallista potentiaalia, sillä tietoisuus ympäristöystävällisestä tuotannosta oli kasvamassa juuri silloin, kun kuvaukset olivat käynnissä. Uusi *Tuntematon* ei vain kunnioittanut ja edelleen muokannut kulttuurista muistia ja kasvattanut suomalaisen elokuvan kilpailukykyä, vaan se sai kaiken tämän aikaan aivan erityisellä ympäristö-eettiset kysymykset esiin nostavalla tavalla. Tästä tuli merkittävä osa metsän elokuvalla tuottamaa positiivisesti arvottuvaa kulttuurista pääomaa.

Kuten edellä on nähty, metsään kiinnittyvä kulttuurinen pääoma ei kuitenkaan ollut ongelmattonta. Räjähäytysten ja pyrotekniikan yhteydessä luonnon tuhoamista ei kyseenalaistettu, vaan se miellettiin osaksi sotaelokuvaan kuuluvaa speaktaakkelia. Rantalan (2017, 91) mukaan Louhimies jopa edellytti nimenomaan dynamiitin käyttämistä elokuvallisten efektien sijaan juuri autenttisuuden ja uskottavuuden nimissä. Kuvausten loppuvaiheessa räjäytykset tuntuvat jo arkipäiväistyneen: viimeisenä kuvauspäivänä työryhmä ”työskenteli rutiinilla: dynamiitti paloi taas ja pari kookasta petäjää kaatui taisteluhautojen poikki” (ibid., 232).

Vaikka tällaiset ristiriidat luontoarvojen kunnioittamisen ja metsän välineellisen käyttämisen välillä sävyttivätkin elokuvan markkinointipuhetta, viime kädessä pinnalle haluttiin nostaa positiivisia metsämielikuvia. Tätä kuvastaa Hermannin Suppasen suunnittelema julistekuva, jossa Määttä (Max Ovaska) kantaa konekiväärin jalustaa. Elokuvan nettisivut (*Tuntematon sotilas*, verkkosivu 2017) ilmaisivat julisteen ydinviestin näin: ”Nousevan auringon säteet



Kuva 25. Metsä ja auringon säteet julisteessa. Kuva/juliste: valokuva Tommi Hynynen, art work Hermannin Suppasen / Bosmark – © Elokuva-osakeyhtiö Suomi 2017.

ovat tulossa esiin metsästä valaistakseen uuden päivän koittoa. Juliste kiteyttää Louhimiehen teoksen olemuksen: elokuva näyttää sodan todellisuuden ja taivaanrannassa pilkottavan toivon.” (Kuva 25.) Ei ole sattumaa, että taustalla on metsä. Elokuva tapahtuu lähes alusta loppuun metsässä, ja toistuvasti saadaan nähdä, kuinka metsä tarjoaa suomalaisille sotilaille suojan ylivoimaista vihollista vastaan. Historiallisesti pidemmälle tulkittuna on luontevaa, että uuden päivän valonsäteet suodattuvat puunrunkojen lomasta – tulihan metsä tarjoamaan jälleenrakennusaikana tärkeän resurssin sotakorvausten maksamiseen ja taloudelliseen nousuun (ks. esim. Juntti 2019, 37).

Tuntemattomat metsät

Tässä artikkelissa olemme kartoittaneet Aku Louhimiehen *Tuntemattoman sotilaan* moninaista ja monella tavalla ristiriitaista metsäsuhdetta. Metsä on kaikkiaan aiempia filmatisointeja selvemmin ja tietoisemmin esillä sekä itse elokuvassa että sitä kehystäneessä julkisuudessa. Esimerkiksi Laineen ja Mollbergin elokuvien bunkkerinräjäytysjaksossa kaadetut puunrungot ovat läsnä korostamattomana taustana tai vain olosuhteena, joka vaikuttaa sotilaiden liikkumiseen. Sen sijaan Louhimiehen sovituksessa bunkkerin räjäytystä seuraa katsojalle osoitettu kaadettua metsää spektakelisoiva drone-otos. Metsä nousee useaan otteeseen konkreettisemmin esille myös sammaleiden ja pieneliöiden lähikuvissa, joissa metsän materiaalisuus ja taktiisuus tunkeutuvat etualalle. Vaikka kyseessä ei tällöin ole historiallisesti ja maantieteellisesti määritelty muistin miljöö, kokemuksellisella tasolla elokuva tavoittaa elävää muistia metsästä paikkana, johon jatkosodan tapahtumat oleellisesti sijoittuivat.

Louhimiehenkin *Tuntemattomassa* puut räjähtävät speaktaakkelimaisesti, ja siinä suhteessa suhtautuminen metsään on ristiriitaisimmillaan. Yhtäältä elokuva tavoittelee – osin Terrence Malickin inspiroimana – sisäistettyä ja kosmista metsäsuhdetta, ihmisen yhteyttä metsään ja muuhun luontoon, ja tekijät korostivat metsien suojelun tärkeyttä ja herkkyyttä havainnoida erilaisia metsätyyppejä. Toisaalta räjäytysten spektakelisointi jatkui entisellään, ellei jopa entistä suurellisempänä, puhuttiinhan kuvausten yhteydessä peräti kansainvälisen tason ennätysräjäytyksistä. Ympäristöystävällisen tuotannon lähtökohdat, joita ei elokuvan tuotantovaiheessa ollut vielä systemaattisesti artikuloitu, joutuivat siis väistämättömälle törmäyskurssille luontoarvojen hyödyntämisen kanssa.

Siinä vaiheessa, kun tieto *Tuntemattoman sotilaan* kolmannesta filmatisoinnista nousi esille, syntyi välittömästi keskustelu sen tarpeellisuudesta. Keskustelun painopiste oli Linnan kanonisoidussa teoksessa ja siinä, voiko uusi elokuvatulkinta tuoda siihen merkittävästi tuoretta näkökulmaa. Muutamaa vuotta myöhemmin kysymys uuden tulkinnan tarpeellisuudesta näyttää osin erilaiselta kuin vuonna 2017: ehkä tarve ei ollut vain tulkita Linnan teosta sinänsä vaan tulkita uudelleen erilaisia toisen maailmansodan muistamiseen kytkeytyviä käymistilassa olleita konteksteja. Osa näistä konteksteista liittyy inhimilliseen kokemukseen ja osa ympäristöön.

Ensinnäkin 2000-luvun niin sanottu uusi sotahistoria on siirtänyt painopistettä sodan kulttuuri- ja sosiaalishistoriaan, esimerkiksi sodan muistamiseen, jälkivaikutuksiin ja sotatraumoihin (ks. Kinnunen & Kivimäki 2006). Tässä mielessä vaikkapa pelkääminen (Riitaoja) ja eksessiivinen aggressiivisuus (Lehto) näyttävät uudessa *Tuntemattomassa* yhä enemmän jonakin sellaisena, mikä on sotakokemuksen ytimessä, eivät poikkeamina normista.

Toiseksi mitä vähemmän keskuudessamme on enää sodan omakohtaisesti kokeneita veteraaneja, sitä merkityksellisemmiksi ovat nousseet sodan kollektiivista muistia vahvistavat historialliset paikat (Raivo 2002, 127; 2004, 142–143). 2000-luvun sotaturismi onkin saanut kiinnostavalla tavalla *Tuntemattoman sotilaan* kanssa resonoivia muotoja. Erityinen esimerkki on artikkelimme alussa mainittu Ilomantsin sotatierieitti, jossa alkuperäisille paikoille on rekonstruoitu taistelunäkymiä tavoilla, jotka muistuttavat hämmästyttävästi sotaelokuvan lavastussuunnittelua. Öykkösenvaaran taistelupaikan rekonstruoinnista on jopa tehty making of -dokumentti (Ilomantsin sotatie, Öykkösenvaaran tarina), jossa jylhän orkesterimusiikin säestyksellä nähdään speaktaakkelimaisia, hidastettuja drone-otoksia räjäytettävistä puista (kuva 26). Estetiikka on kuin yhdistelmä *Tuntemattoman sotilasta* ja edellä käsiteltyä *Screen Dailyn* räjäytysvideota. Silmiemme eteen avautuu näkymä, jossa taisteluympäristö muovataan ikään kuin sotaelokuvan kulissiksi ja muistin miljöö muistin paikaksi – jälleen kerran metsän kustannuksella.



Kuva 26. Metsää räjäytetään muistin paikan rekonstruoinniseksi. Kuvakaappaus Youtubesta (ks. [Ilomantsin sotatie](#), [Öykkösenvaaran tarina](#)).

Kolmanneksi 2000-luvulla virinnyt ympäristötietoisuus, esimerkiksi ymmärrys metsien ja ilmastonmuutoksen yhteydestä, on pakottanut katsomaan *Tuntemattoman* tapahtumapaikkoja toisin silmin. Historiallisesti toinen maailmansota on nähty suomalaisen metsäpolitiikan käännekohtana. Jo sodan aikana metsätuhoja seurattiin tarkasti, mutta raportoinnissa korostuivat taloudelliset arvot eikä metsän ekologisen arvon pohtimiselle jäänyt tilaa (Lindroos 2007, 74). Jälleenrakennusaika ja sotakorvaukset muuttivat edelleen suomalaisten suhdetta metsään: ”Puutteen vuosina talousajattelu syrjäytti valtionmetsien muut käyttömuodot ja metsäomaisuudesta tuli pelkkä talouden resurssi”, ja kun sodan jälkeen rauhansopimuksen ehtojen mukaisesti kolmasosa sotakorvauksista oli määrä maksaa puutuotteilla, avohakkuista tuli pian metsäpolitiikan normi (Juntti 2019, 36–37).

Vaikka *Tuntemattoman sotilaan* tekijöiden viestit tämän prosessin suhteen olivatkin kenties ristiriitaisia, ympäristötietoiselle 2000-luvun katsojalle elokuva tarjoaa näkymän kaadettuihin, räjäytettyihin ja poltettuihin puihin ja rujoihin metsäaukeamiin, jotka muistuttavat karulla tavalla sodan, metsätalouden ja metsäpolitiikan yhteydestä.

Kiitokset

Tutkimusta on tukenut Koneen Säätiö.

This project has received funding from the European Union's Horizon Europe research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie Actions grant agreement No. 101081293.

Lähteet**Medialähteet**

Daily Mail Online 15.12.2017. Boyd, Connor: A real blockbuster! War film sets new world record for the biggest explosions in one scene as 65kg of dynamite is used to blow up Russian bunker. Saatavilla: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-5182289/Finnish-war-film-sets-record-explosions-scene.html>. (Luettu 24.1.2025.)

Helsingin Sanomat 30.11.1985. Rajala, Panu: Rauni Mollbergin sota on ajaton ja paikaton, tunteiden ja tappion kaaos.

Helsingin Sanomat 7.10.2017. Sillanpää, Sami: Tuntematon elokuva.

Hufvudstadsbladet 27.10.2017. Uggeldahl, Krister: Lika traditionellt som respektingivande.

Iltalehti 3.11.2017. Pikkarainen, Aleksanteri: Uusi Tuntematon jakaa veteraanien mielipiteet.

Iltalehti 10.12.1985. Torikka, Jalmari: "Siellä kukaan mistään kiittänyt..." JR:n veteraanit kiittivät ja kritikoivat Tuntematonta.

Ilta-Sanomat 18.6.1979. Niiranen, Jussi: Aarre Koivisto lavastaa Pyynikin kesäteatteria.

Ilta-Sanomat 16.11.1985. Pihlaja, Outi: Mollen sotilaat kasvoivat kiinni rooleihinsa.

Ilomantsin sotatie (2025) <https://sotatie.fi/> (linkki tarkastettu 18.2.2025).

Ilomantsin sotatie, Öykkösenvaaran tarina (2025) <https://sotatie.fi/virtuaalikohteet/oykkosenvaara> (linkki tarkastettu 20.2.2025).

Kaleva 25.10.2017. Nurmi, Juhani: Louhimies toivoo elokuvan yhdistävän sukupolvet.

Karjalainen 25.10.2017. Jarva, Hannu: Aku Louhimien Tuntematonta sotilasta kuvattiin myös Koliilla ja Kontiolahdella. "Nuoret eivät tunne tätä tarinaa".

Kouvolan Sanomat 31.12.2017. Tieaho, Matti: 80 päivää ja 8 taistelukohtausta.

Kymen Keski-laakso 5.2.1955. "Tuntemattoman sotilaan" filmauksessa on kysymys todella valtavasta työstä. (Kirjoittaja ei tiedossa.)

Maaseudun tulevaisuus 27.10.2017. Behm, Jukka: Tuntematon sotilas kuvattiin Suomen metsissä – näyttelijät yöttä päivää metsätoissa. Saatavilla: <https://www.maaseuduntulevaisuus.fi/metsa/baf40eae-0f86-5b57-96ff-d33f8de69bc9>. (Luettu 9.1.2025.)

Maaseudun tulevaisuus 17.9.2004. Haaso, Stina: Elokuvaohjaaja lukee mielellään maaseudun kulttuurista ja metsänhoidosta.

Rigatelli, Sara (2018) Tuntematon ohjaaja – Elokuvatähdet kertovat Aku Louhimiehen poikkeuksellisesta vallankäytöstä: Hän alistaa ja nöyryyttää ihmisiä. *Yle* 19.3.2018. Saatavilla: <https://yle.fi/a/3-10115456>. (Luettu 18.2.2025.)

Screen Daily 12.12.2017. Wiseman, Andreas: Finnish movie 'Unknown Soldier' sets explosives record, watch video (exclusive). Saatavilla: <https://www.screendaily.com/news/finnish-war-movie-unknown-soldier-sets-explosives-record-watch-video-exclusive/5124957.article>. (Luettu 24.1.2025.)

Suomen Kuvalehti 28/2017.

Suomen Sosialidemokraatti 20.7.1985. Mollbergin tuntematon purkissa. (Kirjoittaja ei tiedossa.)

Tuntematon sotilas, verkkosivu (2017) Tuntematon sotilas -elokuvan juliste ja valokuvia. Saatavilla: <http://www.tuntematonsotilas2017.fi/uutiset/tuntematon-sotilas-elokuvan-juliste-valokuvia/>. (Luettu 15.2.2025.)

Tutkimuskirjallisuus

- Barclay, Bridgitte & Tidwell, Christy (2018) *Gender and Environment in Science Fiction*. Washington, DC: Rowman & Littlefield.
- Blasi, Gabriella (2019) *The Work of Terrence Malick: Time-Based Ecocinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Brewin, Chris R. (2001) Memory processes in post-traumatic stress disorder. *International Review of Psychiatry* 13(3), 159–163. <https://doi.org/10.1080/09540260120074019>.
- Carmichael, Deborah A. (2006) *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre*. Salt Lake: University of Utah Press.
- Cowie, Peter (1990) *Finnish Cinema*. Helsinki: VAPK-Publishing.
- Cubitt, Sean (2015) Toxic Media: On the Ecological Impact of Cinema. Teoksessa Anil Narine (toim.) *Eco-Trauma Cinema*. New York: Routledge, 231–248.
- Easterbrook, J. A. (1959) The effect of emotion on cue utilization and the organization of behavior. *Psychological Review* 66(3), 183–201. <https://doi.org/10.1037/h0047707>.
- Elonet (2025a) Tuntematon sotilas (1985). https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_110974 (linkki tarkastettu 15.2.2025).
- Elonet (2025b) Tuntematon sotilas (2017). https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_1563440 (linkki tarkastettu 30.3.2025).
- Gülüm, Erol; Leworthy, Paul; Tabaszewska, Justyna & Teichler, Hanna (2024) Introduction. Memory and Environment. *Memory Studies Review* 1, 3–15. <https://doi.org/10.1163/29498902-20240007>.
- Honka-Hallila, Ari; Kangasniemi, Hanna & Laine, Kimmo (1991) Talvisodan uusi henki. Teoksessa Erkki Huhtamo & Martti Lahti (toim.) *Elävän kuvan vuosikirja 1991*. Helsinki: VAPK-kustannus, 33–43.
- Jaatinen, Satu (2017) *Aku Louhimies: Elokuvaunelmia*. Helsinki: Like.
- Juntti, Pekka (2019) Käännetty maa. Lyhyt historiikki sodanjälkeisestä metsäpolitiikasta, joka teki avohakuusta maan tavan ja koetti hiljentää toisinajattelijat. Teoksessa Anssi Jokiranta, Pekka Juntti, Anna Ruohonen & Jenni Räinen (toim.) *Metsä meidän jälkeemme*. Helsinki: Otava, 35–55.
- Juntunen, Max (1997) *Elävän kuvan sanasto*. Helsinki: Edita.
- Järvinen, Y. A. (1948) *Suomalainen ja venäläinen taktiikka talvisodassa*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Kalemaa, Kalevi (2003) *Edvin Laine. Sisulla ja tunteella*. Helsinki: WSOY.
- King, Geoff (1999) Spectacular Narratives: Twister, Independence Day, and Frontier Mythology in Contemporary Hollywood. *Journal of American Culture* 22(1), 25–39. Saatavilla: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/spectacular-narratives-twister-independence-day/docview/200616290/se-2>. (Luettu 18.8.2025.)
- Kinnunen, Tiina & Kivimäki, Ville (toim.) (2006) *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Helsinki: Minerva.
- Laakkonen, Simo (2007) Sota, ympäristö ja yhteiskunta. Teoksessa Simo Laakkonen & Timo Vuorisalo (toim.) *Sodan ekologia: sodankäynnin ympäristöhistoriaa*. Helsinki: SKS, 35–69.
- Laine, Edvin (1983) *Tuntematon sotilas ja pylvässänky*. Helsinki: Tammi.
- Lindroos, Heikki (2007) Maailmansodat ja Suomen metsät. Teoksessa Simo Laakkonen ja Timo Vuorisalo (toim.) *Sodan ekologia. Sodankäynnin ympäristöhistoriaa*. Helsinki: SKS, 73–105.
- Liukkonen, Onnimanni (2003) Yksilö sodassa: Rukajärven tie suomalaisen ja kansainvälisen sotaelokuvan perinteessä. Teoksessa Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist & Päivi Valotie (toim.) *Taju kankaalle: Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora, 60–71.
- Mellencamp, Patricia (1991) Spectacle and Spectator. Looking through the American musical comedy. Teoksessa Ron Burnett (toim.) *Explorations in Film Theory. Selected Essays from Ciné-Tracts*. Bloomington: Indiana University Press, 3–14.
- Mihai, Mihaela & Thaler, Mathias (2024) Environmental Commemoration: Guiding principles and real-world cases. *Memory Studies* 17(6), 1378–1395. <https://doi.org/10.1177/17506980231176037>.
- Morgan, Charles A., Hazlett, Gary, Doran, Anthony, Garrett, Stephan, Hoyt, Gary, Thomas, Paul, Baranoski, Madelon & Southwick, Steven M. (2004) Accuracy of eyewitness memory for persons encountered during exposure to highly intense stress. *International Journal of Law and Psychiatry* 27(3), 265–279. <https://doi.org/10.1016/j.ijlp.2004.03.004>.

- Murray, Robin & Heumann, Joseph K. (2016) *Monstrous Nature: Environment and Horror on the Big Screen*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Narine, Anil (2015) Introduction: Eco-Trauma Cinema. Teoksessa Anil Narine (toim.) *Eco-Trauma Cinema*. New York: Routledge, 1–24.
- Nora, Pierre (1989) Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations* 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>.
- Nummi, Jyrki (1993) *Jalon kansan parhaat voimat: Kansalliset kuvat ja Väinö Linnan romaanit Tuntematon sotilas ja Täällä Pohjantähden alla*. Helsinki: WSOY.
- Neale, Steve (2000) *Genre and Hollywood*. Lontoo: Routledge.
- Peltonen, Ulla-Maija (2003) *Muistin paikat. Vuoden 1918 sisällissodan muistamisesta ja unohtamisesta*. Helsinki: SKS.
- Polan, Dana (1986a) *Power & Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*. New York: Columbia University Press.
- Polan, Dana (1986b) Above all else to make you see: Cinema and the ideology of the spectacle. Teoksessa Jonathan Arac (toim.) *Postmodernism and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 55–69.
- Raivo, Petri J. (2004) Historialliset maisemat ja maantieteellinen muisti: Näkökulmia sotahistorian sijainnilliseen representaatioon. Teoksessa Raine Mäntysalo (toim.) *Paikan heijastuksia: Ihmisen ympäristösuhteen tutkimus ja representaation käsite*. Ympäristöalan julkaisuja, Oulun yliopisto. Jyväskylä: Atena Kustannus.
- Raivo, Petri J. (2002) Sotahistorialliset matkakohteet Suomessa. *Terra* 114(3), 125–136. Saatavilla: <https://terra.journal.fi/article/view/106130>. (Luettu 8.9.2025.)
- Rantala, Jari Olavi (2017) *Tuntematon sotilas: Elokuvakirja*. Helsinki: WSOY.
- Rollet, Sylvie; Blüminger, Christa; Lagny, Michèle & Lindeperg, Sylvie (toim.) (2014) *Paysages et mémoire: cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels*. Collection Théorème 19. Paris: Presses Sorbonne nouvelle.
- Rooney, Brendan & Bálint, Katalin E. (2018) Watching More Closely: Shot Scale Affects Film Viewers' Theory of Mind Tendency but Not Ability. *Frontiers in Psychology*, 8:2349. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.02349>.
- Tuntematon sotilas, käsikirjoituksen purku (2016) Tuntematon sotilas -arkistomateriaalit, Kavi.
- Tuntematon sotilas, kuvausaiakataulu (2016) Tuntematon sotilas -arkistomateriaalit, Kavi.
- Tuntematon sotilas, tuotantomuistio (2016) Tuntematon sotilas -arkistomateriaalit, Kavi.
- Vaughan, Hunter (2019) *Hollywood's Dirtiest Secret: The Hidden Environmental Costs of the Movies*. New York: Columbia University Press.
- Welling, Tauno (1974) JR 8:n miehiä Havuvaarassa. *Kansa taisteli* 8, 236–237.
- Välimäki, Susanna (2008) *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-44-7395-1>.