

Katarina ja sadan miekan mies

Keskiajan ja uuden ajan alun elokuvallinen Turku

Armand Lohikosken ohjaama *Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä* tuli ensi-iltaan Turussa joulukuussa 1957. Paikallisen lehden arvostelija Reijo Koski pani merkille, että Suomen vanhin kaupunki oli päässyt Suomen Filmitoimiston suosikkisarjan näyttämöksi: ”Filmistä on muutama metri otettu Turussakin: Brahenpuistossa ja Turun laivasto-asemalla.”¹ Pekka ja Pätkä seikkailevat elokuvassa eri puolilla Suomea, Helsingin lisäksi Tampereella, Turussa ja Porissa. Vaikka Turkuun sijoittuva jakso on lyhyt, se kiinnittää huomiota, sillä ajan elokuvayhtiöt, Fennada-Filmi, Suomi-Filmi ja Suomen Filmitoimisto harhautuivat vain harvoin kuvausmatkoille Varsinais-Suomeen – epäilemättä siitä yksinkertaisesta syystä, että kuvauspäivät olivat kalliita. Historialliselta kannalta *Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä* on kuitenkin kiinnostava, sillä menneisyyden läsnäolo herättää silminnähden kunnioitusta elokuvan sankariparissa. Kamera näyttää vanhan akatemiatalon, Pietari Brahen patsaan ja Turun tuomiokirkon. Pekka katsoo ympärilleen ja huokaisee: ”Historiioo, historiioo, joka henkäyksellä historiioo...”

Turun historiallisia nähtävyyksiä esiteltiin säästeliäästi, ehkä enemmän dokumentaarisessa aineistossa, merkkeinä menneistä ajoista, kuin fiktiivisten historiaan sijoitettujen tarinoiden näyttämönä. Nämä molemmat aineistot, dokumentti- ja fiktioelokuvat, ovat tärkeitä tämän artikkelin kannalta. Kulttuurisen muistin keskeinen teoreetikko Jan Assmann on korostanut, miten olennaista on tarkastella kaikkia niitä tapoja, joilla yhteisö rakentaa suhdetta menneeseen.² Jotta kokonaiskuva olisi tasapainoinen, pitäisi tutkia niitä tapoja, joilla aineellinen kulttuuri, historiankirjoitus tai vaikkapa kuvataide esittävät menneitä. Assmann on korostanut myös mnemohistoriaksi kutsumansa tutkimusalan merkitystä. Sillä hän tarkoittaa eräänlaista historian



Kuva 1 (vas.): "Joka henkäyksellä historiioo..." Kuva 2: Pekka ja Pätkä ihmettelevät "Pietari Suuren" patsasta.

reseptiohistoriaa, sillä tietyssä ajassa ja paikassa historiaa muistetaan erityisellä tavalla ja jokainen aikakausi kantaa perässään tulkintojen laahusta. Kuten Assmann toteaa, "mnemohistoria ei tutki menneisyyttä sinänsä vaan sitä, miten menneisyys on muistettu".³ Olennaista on, ettei aikakausien muistaminen ole lineaarista vastaanottoa. Nykyisyys ei vain vastaanota menneisyyttä, vaan menneisyys "vaivaa", "ahdistaa" tai "kummittelee" nykypäivässä. Jos näiden ajatusten kautta tulkitsee sitä, miten Turku – ja laajemmin Ruotsin vallan aikaa – on muistettu myöhempinä aikakausina, suhde ei ole neutraali: menneisyys ilmenee elokuissa erilaisin tavoin, mikä kertoo kulttuurisen muistin rakentumisen mekanismeista. Voi esittää sen argumentin, että vaikka Turulla onkin keskeinen asema Suomen keskiajan ja uuden ajan alun mnemohistoriassa, eri viestintävälineet ovat representoineet menneisyyden aikakausia eri tavoin. Romaanikirjallisuudesta esimerkkejä löytyy paljon, ajatellaanpa vaikka Mika Waltarin teoksia *Kaarina Maununtytär* (1942) ja *Mikael Karvajalka* (1948) tai Hilda Huntuvuoren romaaneja *Piispa Tuomas* (1933) ja *Harmaa vaeltaja* (1947).⁴ Elokuva on kuitenkin heijastuspintana ollut toisenlainen jo pelkästään siksi, että tuotannon volyymi ja samalla aihepiirien kirjo on kapeampi. Elokuva on niin ikään investointina suurempi, jolloin tekijöiden paineet yleisön tavoittamiseksi ovat raskaammat. Menneisyyteen sijoitettuja elokuvia on ylipäätään tehty niukasti, Turkuun sijoitettuja vielä vähemmän. Silti myös nykyhetkeen sijoittuvia, historiaan viittaavia elokuvia, vaikkapa

Pekan ja Pätjän seikkailuja, voi tulkita mnemohistorialliselta kannalta, muistamisen akteina, suhteen rakentamisena historiaan.

Tämän artikkelin tavoitteena on rakentaa ensin kokonaiskuva suomalaisesta historiallisesta elokuvasta mnemohistoriallisena heijastuspintana, analysoida keskeiset keskiajan ja uuden ajan alun Turkuun sijoittuvat fiktioelokuvat ja pohtia lopuksi niiden rakentamaa muistia suhteessa muuhun elokuvalliseen mnemohistorialliseen aineistoon, ennen kaikkea dokumenttielokuviin, jotka kertovat kaupungin historiasta. Kokonaiskuvan pohjana on käytetty Suomen kansallisfilmografian tietoja, joiden perusteella on mahdollista selvittää, mitä menneisyyden ajanjaksoja on käytetty elokuvallisen kerronnan raaka-aineena, tarinoiden tapahtuma-aikana.

Viime vuosikymmenien aikana elokuvan ja historian suhteita on kansainvälisessä tutkimuksessa tarkasteltu paljon, ja tuntuu, että tässä kirjallisuudessa historiallisen elokuvan rooli painottuu, vaikka toki kysymys elokuvan ja historian kosketuspinnosta on laajempi ja voi keskittyä vaikkapa elokuvan käyttöön historian tutkimuksen lähdeaineistona. Historiallisen elokuvan tutkimuksesta voi nostaa esiin esimerkiksi Robert A. Rosenstonen, Leger Grindonin, Robert Brent Toplinin ja Marcia Landyn tekstit.⁵ Kiinnostuksen kohteena ovat olleet niin ikään traumaattisten taitekohtien elokuvallinen käsittely ja elämäkertaelokuvat.⁶ Jälkimmäiseen linjaan liittyy myös tuore Annele Lehtisalon väitöskirja suomalaisen suurmieselokuvan historiasta.⁷ Silti voi todeta, ettei historiallista elokuvaa juurikaan ole tarkasteltu mnemohistoriallisena toimijana, niin että fokuksessa olisi se, miten tiettyä historian ajanjaksoa on muistettu. Ehkä vahvimmin epookkinäkökulma liittyy antiikkiin sijoittuvien elokuvien alalajiin, josta on julkaistu useita tutkimuksia.⁸

Suomalainen elokuva historiankirjoittajana

Historiankirjoittajana tai -kertojana suomalainen elokuva on ollut alusta lähtien säästeliäs. Itse asiassa monessa Euroopan maassa ensimmäiset tarinaelokuvat sijoittuivat menneisyyteen, sillä audiovisuaalista kerrontaa haluttiin käyttää kansallisvaltion rakennuspuuna. Esimerkiksi Italiassa Filoteo Alberinin tuottama *Presa di Roma* (1908) kuva-

si garibaldistien hyökkästä Roomaan. Venäjällä puolestaan valmistui samana vuonna Vladimir Romashkovin ohjaama – tai näyttämölle asettama – *Stenka Razin* (1908), jonka keskiössä oli Donin kasakoiden maineikas johtaja 1600-luvulta. Suomessa näytelmäelokuvien valmistaminen alkoi kansainvälisesti katsoen omalaatuisesti, sillä Atelier Apollo julisti vuoden 1907 alussa käsikirjoituskilpailun sopivien elokuva-aiheiden löytämiseksi. Lopulta ehdotuksia karttui peräti 652 kappaletta. Koska tämä aineisto ei ole säilynyt, on mahdoton tietää, kuinka vahvasti historialliset aiheet olivat ehdottajien, yleisön, mielessä. Todennäköistä kuitenkin on, että valtaosa ehdotuksista sijoittui nykyhetkeen.⁹ Tähän viittaa myös palkittujen lista, joka julkaistiin helmikuussa 1907. Jaetulle kolmannelle sijalle tuli kuitenkin nimimerkki Sigurd Ringin eli Paula Engströmin ehdotus *Herttua Juhana metsästysretkellä*, josta on tiedossa vain otsikko mutta joka epäilemättä olisi sijoittunut 1500-luvun Turkuun.¹⁰ Mikäli ehdotus olisi toteutettu, se olisi todennäköisesti kuvattu Atelier Apollon lähiseudulla Helsingissä. Kohteena olisi ollut talvinen metsästysretki, sillä kilpailun lähtökohtana olivat talviaiheet. Lopulta voittajaksi julistettiin nimimerkki J. V-s:n ehdotus *Salapolttimo*, joka valmistui myöhemmin keväällä elokuvaksi nimellä *Salaviinanpolttajat*. Historiallisen aiheen sijasta suomalainen näytelmäelokuvatuotanto käynnistyi siis ajankohtaisella, viinankeittoon liittyvällä aiheella.

Historiallisia aiheita ei Suomessa tuotu valkokankaalle autonomian aikana lainkaan. Tähän on monia syitä. Ensinnäkin ennen pitkän näytelmäelokuvan vakiintumista 1910-luvulla käsitys elokuvasta oli ylipäätään enemmän ”tässä ja nyt”: se oli lyhyiden urbaanien tarinoiden ja sattumusten media. Toiseksi menneisyyteen sijoittuvien elokuvien tuottaminen oli yksinkertaisesti kalliimpaa kuin nykypäivän kuvaus, sillä historialliset puvut, rekvisiitta ja lavasteet vaativat erityisiä toimia. Samaan aikaan historialliset aiheet kukoistivat teatterilavalla ja oopperan näyttämöllä. Epäilemättä näyttämötaiteisiin liittyivät samanlaiset rekvisiittaongelmat kuin elokuvaan, mutta teattereille oli pidemmällä aikavälillä kertynyt omat puvustonsa ja tarpeistonsa. Elokuva oli keksintönä modernisaation hedelmä, ja ehkä siksikin valkokankaan menneisyysuhde oli aluksi hauras. Autonomian aikana Suomessa valmistettiin nykykäsityksen mukaan 25 näytelmäelokuvaa, mutta

ytäkään niistä ei voi pitää historiallisena elokuvana.¹¹ Toki on kyse myös siitä, miten historiallinen elokuva määritellään. Jos lähtökohtana on esimerkiksi Ina Schabertin määritelmä historiallisesta romaanista, silloin ”historiallisuus” on jotakin, jota kirjoittaja ei ole omakohtaisesti kokenut mutta joka on oletetulle yleisölle yhteisesti tuttua.¹² Tässä näkemyksessä historiallisuus merkitsee sellaisten tapahtumien kuvausta, jotka ovat yksilöllisen muistin ulottumattomissa. Käyttökelpoisempaa voi pitää Pierre Sorlinin ajatusta siitä, ettei historiallisen elokuvan ”historiallisuudelle” voi esittää eksplisiittistä rajausta: yleisö tunnistaa historiallisuutta erilaisin tavoin, mutta usein elokuvat pyrkivät itse ilmaisemaan eroa nykyhetken ja menneisyyden välillä.¹³ Elokuvan geneeristä sijoittumista rakentavat paitsi itse teokset myös etukäteisjulkisuus, mainokset ja julisteet, jotka ohjaavat katsomaan ”historiallisesti”. Kysymys suomalaisten elokuvien menneisyysuhteesta on kaiken lisäksi tätä laajempi. Historiallisen elokuvan lisäksi voidaan kiinnittää huomiota kaikkiin niihin tapoihin, joilla elokuvat muistavat menneitä: ne voivat olla tarinan sisäisiä viittauksia, dialogin kautta kerrottuja taustoja ja perusteluja, visuaalisia vihjeitä, takautumia...

Jos elokuvan historiallisuuden kriteerinä pidetään sitä, että tarina sijoittuu selkeästi nykyhetkestä poikkeavaan menneisyyteen, on selvää, että itsenäisyyden aikana historiallisuuden asema korostui. Suomen kansallisfilmografian mukaan ennen äänielokuvan läpimurtoa itsenäisyyden aikana, eli aikavälillä 1917–1931, valmistui yhteensä 61 pitkää elokuvaa. Tässä määrässä ovat mukana myös pitkät dokumenttielokuvat, mutta valtaosa oli fiktioita. Näistä elokuvista peräti 11 teoksella oli tunnistettavasti historiallinen orientaatio. Silmiinpistävää on kuitenkin se, että käsitelty menneisyys oli useimmissa tapauksissa nimenomaan yksilöllisen muistin piirissä olevaa. Voi jopa väittää, että suomalaisen elokuvan historiallinen ajattelu syntyi niistä kriiseistä, jotka muovasivat kansakuntaa 1900-luvun alussa. Jo Teuvo Pakkalan *Sotapolulla* (1921) käsitteli lähimenneisyyttä muistellessaan vuoden 1918 tapahtumia. Henkilökohtaisen muistin piiriin voi laskea myös Harry RoECK Hansenin ja Erkki Kivijärven ohjaaman elokuvan *Murtovarkaus* (1926), jossa suurten nälkävuosien muisto vielä elää. Toisaalta *Murtovarkaus* perustuu Minna Canthin 1880-luvulla kirjoittamaan näytelmään, mikä vaikuttaa sen historiasuhteeseen.

Laajemmat kansainvälispoliittiset, ensimmäisen maailmansodan tapahtumat kehystivät Erkki Karun *Muurmannin pakolaisia* (1927) ja Kalle Kaarnan ja Friedrich von Maydellin ohjaamaa, baltiansaksalaista näkökulmaa korostavaa draamaa *Erämaan turvissa* (1931). Ensimmäisen maailmansodan aiheuttamaan kriisiin viittaa myös Kurt Jägerin ja Ragnar Hartwallin *Elämän maantiellä* (1927), jossa viitataan suoraan menneeseen sotaan, jonka ”kintereillä seurasivat suru ja kaipausta; moni sydän kaipasi sitä minkä sota oli siltä riistänyt”.¹⁴ Lähihistorian merkitystä korostavat myös tsaarinajan loppuvaiheisiin sijoittuvat Kalle Kaarnan *Juhla meren rannalla* (1929) ja Carl von Haartmanin *Kajastus* (1930). Helmikuun manifestista alkava *Kajastus* oli ensimmäinen suomalainen epookkielokuva ja sortokausispektaakkeli: se kertoo itsenäistymiseen johtaneita tapahtumia ja päättyy suurlakon jälkeiseen tilanteeseen, jossa keisari on palauttanut suomalaisten oikeudet marraskuussa 1905. Samalla elokuvan nimi saa selityksensä, kun Leo Mechelin tulkitsee oikeuksien palauttamisen ”uuden aamun ensimmäisenä kajastuksena”.¹⁵

Mykkäkauden loppuvaiheessa elokuvien tulkitsema historia ei kuitenkaan ollut vain Suomen itsenäistymisen ympärille rakentunutta. Konrad Tallrothin *Rakkauden kaikkivalta – Amor omnia* (1922) sisältää takautuman kahdenkymmenen vuoden taakse, kun vanha kreivitär Örn muistelee perhehaudan äärellä mennyttä rakkautta. Jalmari Lahdensuon *Pohjalaisia* (1925) sijoittuu Roeck Hansenin ja Kivijärven *Murtovarkauden* (1926) tapaan 1800-luvun puoliväliin, kuten myös Erkki Karun *Nummisuutarit* (1923). Topealiaanista perinnettä historiakuvaan toi Carl Fagerin *Rautakylän vanha parooni* (1923), joka alkaa Rautakylän kartanossa Näsijärven rannalla vuonna 1838, mutta takautuu Kustaa III:n aikaan 1700-luvulle. Mykkäelokuvan kaudella historiallinen katse näyttää kaukaisimmillaan ulottuneen 1700-luvun lopulle, ja tässäkin tapauksessa kyse on *Rautakylän vanhasta paroonista*, Topeliuksen näytelmän tarjoamasta aiheesta, joka on tuonut valkokankaalle häivähdyksen 1800-luvun historiakulttuuria.

Turun niukan mnemohistoriallisen merkityksen kannalta olennaista on paitsi ajallisuus myös paikallisuus: 1800-luvun kuvauksissa historian näyttämöitä ovat maaseudun kartanot ja tilat sekä Helsinki, joka varsinkin *Kajastuksessa* nousee historian tapahtumapaikaksi. His-

toriakuvaan vaikuttaa edelleen se, että keskeisin nykypäivää konstituoiva historiallinen tapahtumasarja liittyy sortovuosiin ja Suomen itsenäistymiseen, varsinkin juuri *Kajastuksessa*. Sinänsä kiinnostavaa on, ettei ennen 1930-lukua myöskään muisteltu sitä kansakunnan rakennustyötä, joka loi perustaa tulevaisuudelle ja erityisesti itsenäisyydelle. Tosin Ruotsissa John W. Brunius ohjasi eeppisen *Vänrikki Stoolin tarinat*, jota kuvattiin myös Pohjanlahden tällä puolen, Suomen sodan taistelupaikoilla. Kiinnostavaa on edelleen se, ettei elokuva juurikaan osallistunut siihen ”suomalaisen muinaisuuden” kuvitteluun, jota Derek Fewster on käsitellyt laajasti niin muissa taiteissa kuin tieteesäkin ja jota tässä teoksessa käsittelee Reima Välimäki analysoidessaan Hilda Huntuvuoren teoksia.¹⁶

Valtaosa suomalaisista historiallisista elokuvista on syntynyt ns. studiotuotannon aikana, jonka voi Suomessa arvioida jatkuneen 1930-luvun puolivälistä 1960-luvun alkuun.¹⁷ Suomi-Filmin ja Suomen Filmitoimiston ohella tärkeä tuotantoyhtiö oli vuonna 1950 toimintansa aloittanut Fennada-Filmi. Kaiken kaikkiaan aikavälillä kotimaisen äänielokuvatuotannon alusta 1931 studiotuotannon kriisiin 1961 valmistui 525 elokuvaa, joista 105 voidaan karkeasti luokitella historiallisiksi elokuviksi tai ainakin teoksiksi, joilla on eksplikoitu menneisyysorientaatio. Tämä vastaa viidennestä koko tuotannosta. Juuri 1930-luvun alun ja 1960-luvun alun aikana valmistui lähes puolet kaikista *Suomen kansallisfilmografiaan* kelpuutetuista elokuvista, sillä yhteensä nimikkeitä vuosina 1907–2000 on 1141 kappaletta. Kaiken kaikkiaan on siis selvää, että juuri studiokauden vaikutus historiallisiin mielikuviin on voimakas, varsinkin kun juuri tuohon aikaan myös elokuvissa käyminen oli vilkasta. Elokuvien rakentamat historialliset mielikuvat saavuttivat miljoonayleisön.

Vuosien 1931–1961 mnemohistoriallista luonnetta voi kuvata taulukolla, jossa eri vuosikymmenien teokset on järjestetty kuvaton aikakauden mukaan (taulukko). Selvästi muistetuimpia ajanjaksoja olivat 1800-luvun loppu ja 1900-luvun alku, johon sijoittui 43 historiallista elokuvaa. Jos mukaan lasketaan vielä 1910-luvulle sijoittuvat elokuvat, käytännössä puolet kaikesta historian kuvauksesta sijoittui autonomin ajan loppuvaiheisiin. Painotus on merkittävä sikälikin, että Ruotsin vallan aikaan sijoittui vain kymmenen elokuvaa. Laskuista on syytä

[illegible]

Suomalaisten elokuvien kuvaamat aikakaudet 1931–61. Mustalla on merkitty vuosien 1931–39, tummalla harmaalla vuosien 1940–49 ja valkoisella taustalla vuosien 1950–61 elokuvat.

jättää pois elokuvan *Tapahtui kaukana* (1950) kivikauteen sijoittuva unijakso ja suomalais-neuvostoliittolaisena yhteistyönä valmistunut speksaakkeli *Sampo* (1959), jonka kalevalalainen näkemys ammentaa enemmän venäläisestä satuelokuvasta kuin Suomen historiasta.¹⁸

Studiokauden tuotannossa keskiaikaan sijoittui vain yksi teos, Kalle Kaarnan balladihistoriallinen *Elinan surma* (1938), jonka tapahtumat keskittyvät 1400-luvun puolivälin Hämeeseen. Elokuva perustui Gustaf von Numersin vuonna 1891 kirjoittamaan murhenäytelmään, jonka aihe puolestaan kumpusi *Kantelettaren* runoudesta. Elokuvan – kuten näytelmänkin – historiallinen topografia keskittyy Laukon kartanoon, jota isännöi Klaus Kurki (Santeri Karilo), mutta maantieteellinen mielikuviutus ulottuu Hämeenlinnaan ja Vääksyyn asti.¹⁹ Myös 1500-lukua on käsitelty vain yhdessä elokuvassa, Armand Lohikosken vuonna 1957 ohjaamassa historiallisessa melodraamassa *Risti ja liekki* (1957). Kiinnostavaksi elokuvan tekee se, että se käsittelee katolisen ajan loppuvaihetta 1500-luvun alussa, vaikka suomalaisen elokuvan historiakuva on muutoin ollut sangen luterilainen. Päähenkilönä on käännytystyöstä saapuva kalparitari Olavi Gideoninpoika (Tauno Palo), joka Maarian lähteellä kohtaa nuoren Mirjami-neidon (Anne-li Sauli), kohtalokkain seurauksin. Tarinan juuri on peräisin Virosta, sillä Larin-Kyösti ammensi 1920-luvulla vaikutteita Haapsalun piispanlinnaan sijoittuvasta legendasta *Das vermauerte Weib* ja kirjoitti sen pohjalta runon ”Valkea neitsyt. Legenda tuomioherrasta ja Mirga neitseestä”. Tämän runon pohjalta Hilve ja Veli Mustonen puolestaan kirjoittivat vuonna 1952 kuunnelman *Ristinlähde*, joka edelleen antoi ainekset elokuvan käsikirjoitukseen.²⁰ Välillisesti virolaista, baltiansaksalaista perinnettä punoutui siis suomalaisen historiallisen elokuvan osaksi. Suomalaista periluterilaisuutta voi havaita tavassa, jolla *Risti ja liekki* kuvaa katolista kulttuuria. Dominikaanimunkki Rasmus (Tarmo Manni) antaa vallan himoilleen ja kavaltaa nuoret rakastavaiset inkvisitiolle, joka – elokuvallisen tulkinnan mukaan – piti kristikuntaa otteessaan Itämeren alueella vielä 1500-luvun alussa. Elokuvassa on myös uskonpuhdistajahahmo, Henriikki (Heikki Heino), joka on jo aavistus tulevasta reformaatiosta.

Risti ja liekki sijoittuu selkeään ajankohtaan, 1500-luvun alkuun, mutta ei eksplikoituun paikkaan, mikä vahvistaa tarinan legendan-



Kuva 3 (vas.): Tauno Palo ristiritarina. Kuva 4: Pyöveli valmistautuu tehtäväänsä, rakastavien teloitukseen.

omaisuutta. Historiallisen aiheen vaatimat miljööt löydettiin Suomenlinnasta, läheltä SF:n studioita, eikä niiden ole tarkoituksaan esittää konkreettista menneisyyden paikkaa. Ruotsin vallan ajan kuvauksen osalta suomalainen elokuva sulautuu myyttis-historiallisiin näkemyksiin. Oikeastaan vasta 1600-luvun kuvauksissa historiallinen ote tarkentui. Näitä valmistui studiokautena kaksi, Valentin Vaalan ohjaama historiallinen komedia *Sysmäläinen* (1938) ja Ilmari Unhon seikkailuelokuva *Sadan miekan mies* (1951). Molemmissa elokuvissa myös Turku nousee esiin Ruotsin vallan ajan keskuksena, edellisessä lähinnä imaginäärisenä paikkana, jälkimmäisessä konkreettisena tapahtumapaikkana, minkä vuoksi kuvauksia tehtiin myös Turussa. Silti voi todeta, että historiallinen ote tihenee, mitä lähemmäs tullaan nykypäivää. Seuraavan vuosisadan, 1700-luvun, kuvauksia löytyy kuusi kappaletta, jos mukaan lasketaan sellaiset elokuvat kuin *Juha* (1937), *Isoviha* (1939), *Simo Hurtta* (1940), *Rosvo Roope* (1949), *Katarina kaunis leski* (1950) ja *Pitkäjärveläiset* (1951). Nyrki Tapiovaaran *Juhassa* historiallisuus on häilyvää, mutta tapahtuma-ajaksi ja -paikaksi voidaan arvioida 1700-luvun pohjoinen Itä-Suomi. Roland af Hällströmin *Simo Hurtta* (1940) sijoittui 1700-luvun alun Pielisjärven pitäjään, nykyiseen Lieksaan, jossa Simon Affleck eli Simo Hurtta (1660–1725) toimi sääli-mättömänä veronvuokraajana. Maaseutukuvausten painoarvoa lisäävät savolaiseen Kurmitsan kylään sijoittuva Kalle Kaarnen *Isoviha* ja Orivedelle sijoittuva Wilho Ilmarin ohjaama *Pitkäjärveläiset*. Suomen

ainoa merirosvoelokuva *Rosvo Roope* liikkuu laajasti Itämeren alueella ja myös Turku tulee mainituksi alueen tärkeänä keskuksena Räävelin ohella. Vuosisadan kuvauksista ainoa Turku-kuvaus on Toivo Särkän ohjaama ja tuottama *Katarina kaunis leski*, jonka tapahtumat sivuavat myös Turun Akatemian vaiheita.

Vaikka Ruotsin vallan ajan kuvaus on studiokauden suomalaisessa näytelmäelokuvassa vähäistä, se on kuitenkin runsasta siihen nähden, että 1960-luvun alussa historiallinen elokuva ajautui lähes täydelliseen kriisiin.²¹ Studiotuotannon ongelmat hankaloittivat työläiden historia-aiheiden tuotantoa, mutta myös tavoitteet muuttuivat, sillä modernin elokuvan aikana korostettiin ajankohtaisten ongelmien kuvausta. Harvinaisia poikkeuksia ovat Heikki Partasen *Antti Puuhaara* (1976), joka näyttäisi sijoittuvan 1600-luvun maaseudulle, ja Jaakko Pyhälän *Armon aika* (1998), joka tapahtuu eristetyllä Kiiransaarella vuonna 1742. Pyhälän elokuvan valmistumisen aikoihin, vuosituhannen vaihteessa, elettiin historian vahvaa paluuta, mutta autonomian aikaa edeltävä Suomi ei ollut enää aktiivisessa kulttuurisessa muistissa. Toisen maailmansodan tapahtumien ohella on viime aikojen historiallisissa elokuvassa esitetty lähinnä 1950- ja 1960-lukujen Suomea. Samalla myös vuoden 1918 teemoja, ja menneisyyden traumoja ylipäättään, on käsitelty avoimemmin.

Uskonkiistoja, kahvittelua, romansseja

Ilmari Unhon ohjaama *Sadan miekan mies* (1951) edustaa suomalaisen historiallisen elokuvan näyttävintä antia, jossa on tietoisesti tavoiteltu Hollywood-tuotantojen, lähinnä 1930-luvun Erroll Flynn -elokuvien, tuntua. Samalla se liittyi vahvasti kotimaisen populaarikulttuurin perinteeseen siinä mielessä, että käsikirjoitus oli vauhdikkaiden seikkailutarinoiden tuottajan Simo Penttilän (oik. Uno Hirvonen) kynästä. Kun elokuvatarkastamo asetti elokuvalle korkean veroprosentin, tuottaja Risto Orko koetti vakuuttaa sensoreita historiallisen elokuvan vakavista tarkoituksista:

Vaikka elokuva ei olekaan mikään historian oppitunti, on sen miljöössä kuitenkin siksi paljon historiallista aitoutta ja asiallisuutta,

että se epäilemättä jättää katsojaan täydentävän kuvan maamme sen aikuisista tapahtumista ja oloista. – Tähänastisen periaatteenkin mukaan ovat kaikki historialliset, vanhoja, aitoja miljöitä kuvaavat elokuvat yleensä olleet verovapaita, joten mielestämme on kohtuutonta rankaista ensimmäistä 1600-luvun historiallista elokuvaa veroprosenteilla ja asettaa se samaan luokkaan, jopa eräissä tapauksissa korkeampaankin kuin mitättömät 'kevyet' filmit. Se, että *Sadan miekan* miehessä on huumoria ja seikkailun tuntua ei kai vähentäne sen arvoa, sillä jos missä niin tässä aika-kaudessa koko elämä pyörii näiden asioiden ympärillä.²²

Risto Orko koetti puolustautua toteamalla, että aikakautena 1600-luku oli täynnä "huumoria ja seikkailua", joten sitä oli väistämättä myös elokuvassakin. Aivan ensimmäinen 1600-luvulle sijoittuva elokuva se ei ollut, mutta harvinaisuus joka tapauksessa.

Historian esittäminen elokuvallisesti oli kallista, ja tosiasia onkin, että *Sadan miekan mies* joutui odottamaan pitkään tuotantopäätöstä juuri taloudellisista syistä. Myös kriitikot huomauttivat historiallisen viihteen kalleudesta. *Työkansan Sanomissa* Martti Savo (Modest Savtschenko) totesi: "Tietysti parempi yksi kotimainen *Sadan miekan* mies kuin sadat Hollywoodin yhden revolverin sankarit, mutta sittenkin... Eikö samalla hinnalla voitaisi saada kokoon neljä '25 miekan miestä'?"²³ Orkon elokuvatarkastamolle lähettämä kirje viittaa siihen, että aiemmin historialliset aiheet olivat saaneet suopeamman kohtalon. Väistämättä tulee mieleen kysymys siitä, tulkittiinko historiallisen elokuvan tarkoituksiperät ylipäättään ylevämmiksi 1930-luvun fenomaanisessa kulttuurissa, jossa elokuvantekijät osallistuivat Suomen itsenäistymiseen johtaneen historiakuvan rakentamiseen.

Vuoden 1951 tilanteessa kulttuurinen kartta oli kuitenkin muuttunut, eikä historiankuvausta itsessään pidetty lähtökohtaisesti kannatettavana toimintana. Toisen maailmansodan jälkeen näkemys korkeasta ja matalasta kulttuurista oli astunut määrittelemään myös historian esittämistä. Epäilemättä *Sadan miekan mies*, kuten myös muut Ruotsin vallan aikaa kuvaavat elokuvat, miellettiin viihteeksi, johon ei sisältynyt kannatettavaa tavoitetta historiallisen tietoisuuden syventämisestä – vaikka Orko asettikin sanansa parhain päin yrittäessään vakuuttaa

siitä, että elokuva antoi ”täydentävän kuvan” 1600-luvun oloista. Argumentointi elokuvan viihteellistä mielikuvaa vastaan voidaan tulkitta osoitukseksi siitä, että historiallisen muistin luonne oli toisenlainen kuin esimerkiksi autonomian aikaan sijoittuvan elokuvan kohdalla. Sellainen saatettiin mieltää enemmän nykyisyyteen johtavana tai sitä valmistelevana historiana. Tähän nähden

1600-luvun ja nykypäivän välillä oli merkittävä katkos. Tämä voi kieliä siitä, että kouluopetus ja julkinen historiallinen puhe ylipäättään korostivat lähimenneisyyden merkitystä, jolloin 1600-lukukin siirtyi mentaalaisella kartalla kauemmas kuin mitä se ajallisesti onkaan.

Sadan miekan mies sijoittuu vuoteen 1634. Ruotsin kuninkaan Kustaa II Aadolfin kuolemasta on vierähtänyt kaksi vuotta, ja taistelu protestanttien ja katolilaisten välillä on yhä käynnissä. Päähenkilönä on Olavi Matinpoika (Kalervo Nissilä), lempinimeltään ”Kaarnojan kapteeni”. Hänen kumppaninaan, eräänlaisena Sancho Panzana, on kersantti Hannu Eerikinpoika (Uljas Kandolin). Olavi Matinpoika on sanavalmis, nokkela ja oikeudenmukainen: hän on yhtä taitava sanansäilän kuin teräksisen miekankin käsittelijänä ja pystyy mitteleämään kokonaista joukko-osastoa vastaan. Tyyliä käy selväksi Koskelan kartanoon sijoittuvassa aloituskohtauksessa, jonka ulkokuvat tehtiin Paraisilla Kuitian kartanolla. Miekkailukohtauksen lomassa hahmottuvat henkilöiden suhteet. Kartanon neidot Elisabeth (Marja Korhonen) ja Kristiina (Toini Vartiainen) ihastuvat Olaviin ja Hannuun, mutta paikan isäntä, Elisabethin serkku kapteeni Gyllenskiöld (Ture Junttu) asettuu välittömästi sankarin vastavoimaksi. Lopulta paljastuu, että Gyllenskiöldillä on läheinen suhde jesuiittaisä Moranoon (Jorma Nortimo).



Kuva 5: Sadan miekan miehen alkutekstit kertovat tarinan historiallisen sijainnin

Simo Penttilän ja Ilmari Unhon tulkinnassa Suomi (tätä nimeä todella käytetään) on Katolisen liigan vahvan kiinnostuksen kohteena – syistä, jotka jäävät lopulta katsojalle arvoitukseksi. *Sadan miekan miehessä* on voimakkaan luterilainen painotus, ja jesuiittakielteisyydessään se tuo mieleen Topeliuksen *Välskärin kertomusten* historia-kuvan. Isä Morano esiintyy elokuvassa useilla salanimillä. Hän on ruotsalaiseksi naamioitunut majuri Weiler ja hollantilainen Martens van Heeren, ja lopussa hän yrittää esiintyä myös skotlantilaisena kapteeni MacMurrayna. Katolilaisuuden perikuva on monikasvoinen, viekas ja katala, ja tässä mielessä Simo Penttilä on kulkenut Topeliuksen kielteisen katolisuuskuvan vanavedessä.

Topeliukselle tärkeää oli kuitenkin tosiasia, ettei reformaatio luonut katkosta ruotsalaisen ja suomalaisen kulttuurin välille. Sen sijaan *Sadan miekan miehessä* historiakuva on astetta fennomaanisempi. Tähän viittaa jo se, että ratkaisevassa roolissa on juureva Kaarnojan kapteeni. Lopussa tosin paljastuu, että Kaarnoja on jo aateloitu Barkenhjelmin nimellä, mutta silti elokuvalla on ilmeisen kriittinen suhde ruotsinkieliseen aatelistoon. Tämä tuo mieleen sen negatiivisen aateluuskuvan, jota Suomessa rakennettiin jo 1800-luvulla.²⁴ Suomalaisuuskuvaan liittyy myös humoristinen maakunnallinen ulottuvuus, jota sotamiesten Komi (Heikki Savolainen) ja Kymäläinen (Oke Tuuri) hahmot korostavat. Lopulta kuitenkin Kaarnojan kapteenin suoraselkäisyys esiintyy viimeisenä lukkona Katolisen liigan metkuja vastaan. Fennomaaniseen näkökulmaan liittyy edelleen elokuvan lopetus, jossa kenraali Stålhandske (Unto Salminen) saapuu Turkuun ja karauttaa tuota pikaa Koskelan kartanoon. Kun 1930-luvun Erroll Flynn -elokuviissa loppukohtauksissa hyvä kuningas astuu esiin sankaria puolustamaan, *Sadan miekan miehen* alaisilleen tiuskivasta Stålhandskesta tulee arrogantti mielikuva. Torsten Stålhandske näyttää tässä enemmän ruotsinmieliseltä aateliselta kuin hurjalta hakkapeliittojen päälliköltä.

Koskelan kartanon ohella Turku on *Sadan miekan miehen* tärkeä tapahtumapaikka. Olavi Matinpoika ja Hannu Eerikinpoika asettuvat Turussa Kolmen Tuopin majataloksi kutsuttuun paikkaan, ja ulkokuvaus tehtiin Turun käsityöläismuseossa. Majatalon ikkunan taakse eksyy akateemisen koulutuksen saanut maisteri Matias Mollerus (Vilho Siivola), joka on Katolisen liigan agentti. Suomalainen studio-



Kuva 6: Turun linnan ulkokuva *Sadan miekan miehessä*. Kuva 7: Turun linnan pihalla.

kauden elokuva ei useinkaan kuvannut akateemisia henkilöihahmoja, ja silloin kun ”maistereita” ja ”tohtoreita” kuvattiin, näkökulma oli usein kriittinen. Mollerus on *Sadan miekan miehessä* vihollisen kätyri. Hän on samalla henkilöihahmoista alhaisin, sillä hän on valmis myymään maansa. Turku on elokuvassa selkeästi akateeminen keskus, jossa asuu yliopistokoulutuksen saaneita ”maistereita”. On vaikea sanoa, olettavatko elokuvantekijät katsojan tienneen, ettei Turussa ollut Akatemiaa vielä vuonna 1634, sillä yliopisto perustettiin vasta kuningatar Kristiinan aikana vai onko ”akateemisuus” lähtökohtaisesti liittynyt Turku-kuvaan. Voidaan toki olettaa, että fiktiivinen Matias Mollerus edustaa niitä suomalaisia nuoria, jotka hankkivat koulutuksensa Keski-Euroopan yliopistoissa, jolloin heistä saattoi tulla katolisten ”urkkijoita”. Toisaalta voidaan tulkita, että akateeminen koulutus ylipäätään oli epäilyttävää, riippumatta siitä, missä se oli hankittu. Akateemisuus merkitsi alttiutta hairautua vieraiden tuulien vietäväksi – vastakohtana Kaarnojan kapteenille, jonka ajattelu ponnistaa terveen järjen pohjalta.

Sadan miekan mies on harvinainen suomalainen historiallinen elokuva myös siinä mielessä, että sitä kuvattiin Turun linnassa. Kuvauksia tehtiin myös linnan puistossa, mutta lopullisessa elokuvassa ulkokohdauksiin on yhdistetty kuvia Suomenlinnasta. Kapteeni ja Hannu joutuvat vangiksi Turun linnaan, jonka päällikkönä Gyllenskiöld on. Samalla paljastuvat katolilaisten intressit: tarkoituksena on ollut hidastaa täydennysjoukkojen lähettämistä Suomesta Keski-Eurooppaan ja siten heikentää protestanttien mahdollisuuksia.

Valentin Vaalan ohjaama *Sysmäläinen* (1938) sijoittui *Sadan miehen miehen* tapaan 30-vuotisen sodan aikaan, ja se perustui Jalmari Finnen vuonna 1910 julkaisemaan romaaniin. Elokuva alkaa Vihdissä vuonna 1622, kun kahden lapsen, Arvid Tandefeltin ja Brita Ekestuben, isät sopivat alaikäisten lasten avioliitosta, ja lapset vihitään Arvidin sinnikkäästä vastustuksesta huolimatta. Alun jälkeen elokuva siirtyy ajassa viisitoista vuotta eteenpäin, Turkuun, jonne Arvid (Olavi Reimas) saapuu sotatantereelta Saksasta. Niin *Sysmäläisessä* kuin *Sadan miehen miehessäkin* tie maailmalle kulkee Turun kautta, ja sieltä saapuvat myös uhkatekijät. Jos *Sadan miehen mies* viittasi geneerisesti historiallisen seikkailuelokuvan perinteeseen, *Sysmäläinen* edustaa harvinaisuutta sikäli, että se on historiallinen komedia. Sen kepeä, historiallista huvinäytelmää tapaileva tyyli tuo mieleen Jacques Feyderin elokuvan *Herttua etsii yösijaa* (La kermesse héroïque, 1935), joka oli nähty Suomessakin maaliskuussa 1937.²⁵ Lajityypillisesti se muistuttaa myös 1930-luvun yhdysvaltalaisia screwball-komedioita tai – Stanley Cavellin määrittelyyn viitaten – ”uudelleenavioitumiskomedioita”, joissa pääroolissa on sukupuolten välinen taistelu.²⁶ Asetelma on itse asiassa todella poikkeuksellinen, sillä usein screwball-komediat ankuroituivat moderniin kaupunkilaiseen elämänmenoon ja niissä liikuttiin nykypäivän tilanteessa.

Sysmäläisen lähtökohtana on oivallus siitä, että uuden ajan alun järjestetyt avioliitot voivat antaa hedelmällisen pohjan uudelleen avioitumisen teemalle. Usein 1930-luvun modernissa komediassa kuvattiin avioparia, joka eroaa mutta päättyy elokuvan kuluessa jälleen yhteen. *Sysmäläisessä* huumorin lähtökohtana on 1600-luvun avioitumiskäytäntöjen ja uskonsotien luoman eron hyödyntäminen, eikä ”ero” ole avioero 30-luvun modernin komedian tapaan. Arvid ja Brita avioituvat jo lapsena, ja koska Arvid on ajautunut uskonsotien syövereihin ja taistelutantereelle, puoliset eivät myöhemmin tavatessaan enää tunnista toisiaan. Turku näyttelee elokuvassa vain vähäistä roolia kaupunki-elämän keskuksena, jonne Arvid saapuu matkaltaan, mutta loppuosa elokuvasta sijoittuu Vihtiin ja Sysmään, Britan ja Arvidin kotitiloille. Draama käynnistyy kuitenkin Turussa, jossa Arvid ihastuu naiseen, Britaan (Sirkka Sari), joka todellisuudessa on hänen puolisonsa. Kaupunki on tässä tuntemattomien ihmisten kohtaamispaikka. Turku saa



Kuvat 8 ja 9: Turun tuomiokirkon pienoismalli Sysmäläisen alussa.

lopulta Arvidilta huutia, sillä kaupunkilaiset keskeyttävät flirttailun Britan kanssa, ja tämä pääsee karkuun. Arvid jää yksinään manailemaan: ”Iäniäiset turkulaiset, kuka käski, sanon minä, kuka käski sekaantumaan minun rakkauteeni. Minä tapan joka ainoan!”

Elokuvallinen Turku toteutettiin kokonaan Kollariniemessä Heino­lan maalaiskunnassa, jonne turkulaiset kadut rekonstruoitiin. Näky­mät ovat lopulta melko niukkoja, ja 1600-luvun katujen rekonstruktiot voisivat olla käytännössä mistä kaupungista tahansa. Tunnistettavia kohteita ei lavasteilla koetettu tavoittaa. Arvidin ja Britan kotikartanot sen sijaan toteutettiin aidoilla paikoilla Vihdin Olkkalassa ja Sysmän Rapalassa.²⁷ Turku-jakson aloituksena käytettiin kuvaa pienoismallis­ta, jossa Turun tuomiokirkon torni on paloa edeltävässä asussaan.

Sadan miekan mies ja *Sysmäläinen* edustavat romanttista historian­ tulkintaa, kuten tekee myös Toivo Särkän ohjaama *Katarina kaunis les­ki* (1950), joka perustui nimimerkki Serpin eli Seere Salmisen vuonna 1948 kirjoittamaan näytelmään ja joka sijoittui vuoden 1790 Turkuun. Elokuvaa katsoessa tulee mieleen suomalaisen kulttuurihistorioitsijan Gunnar Suolahden teos *Elämää Suomessa 1700-luvulla*, joka on hy­vinkin saattanut antaa innoitusta Serpin näkemyksille aikakaudesta. Suolahti kuvasi teoksessaan säätyläistön tapakulttuuria, muun muassa kahvinjuontia ja pukeutumista.²⁸ *Katarina kaunis leski* alkaa kahvitte­ lukohtauksella ja viittauksella yleisön tietoon siitä, että kahvinjuonti oli kiellettyä 1700-luvun lopussa. Kun Serpin näytelmä sijoittui leskeksi



Kuva 10 (vas.): Yleisnäkymä Turusta Katarina kaunis lesken alussa. Kuva 11: Vantaanjoki Aurajokena.

jääneen Katarinan salonkiin, Särkkä elokuvallisti aihetta lisäämällä tapahtumapaikkoja Turun lisäksi muun muassa Mynämäelle. Tosin osa ulkokuvista tehtiin jälleen lähempänä studioita pääkaupunkiseudulla, esimerkiksi romanttinen souturetki Aurajoella toteutettiin Vantaanjoella.²⁹

Katarina kaunis leski on harvoja suomalaisia Ruotsin vallan ajan elokuvallisia kuvauksia. Silti on tärkeää muistaa, ettei elokuvantekijöiden näkökulmasta ollut tärkeää se, liikuttiinko Ruotsin vallan vai autonomian ajassa. Serp oli ennen rokokooaihettaan kirjoittanut menetysnäytelmän *Katupeilin takana*, joka sijoitti romantisoitua menneisyyskuvaelmansa 1800-luvun loppuun. Olennaista ei ollut spesifi historiallinen ajanjakso vaan se, että tapahtuma-aika poikkesi nykyhetken modernista maailmasta ja antoi mahdollisuuden kuvitella toisenlainen epookki. *Katupeilin takana* menestyi myös elokuvana (1949), päätähdenään Eeva-Kaarina Volanen, joka sai esittää niin ikään *Katarina kaunis leski* -elokuvan pääroolin. Haastattelussa Volanen kommentoikin uraansa historiallisten romanssien tähtenä: tavoitteena oli tehdä viihdettä, jonka pääpaino oli lemмен iloissa ja suruissa.³⁰

Katarina kaunis leski kytkeytyy kiinnostavasti Turun Akatemian historiaan, sillä Katarina on fiktiivisen professori Thormöstin leski. Aviomies on epäilemättä ollut merkittävästi puolisoaan vanhempi. Haudan takaa, testamentin välityksellä, professori toivoo Katarinan avioituvan leskivuoden jälkeen uudelleen. Eipä aikaakaan, kun muhkean perin-



Kuva 12: Turun akatemian dosentti Torsten F. Cajalén (Jalmari Rinne).

nön houkuttelemana Katarinan ympärillä alkaa parveilla kosi-joita, varsinkin dosentti Torsten F. Cajalén (Jalmari Rinne) ja pastori Daniel Manasse Martesius (Unto Salminen). Cajalén on Auran Akatemian tutkijoita, ja samasta opinahjosta myös Martesius on ammentanut tietonsa. Molemmat tuovat karikatyyrimaisuudessaan mieleen Molièren näytelmien sievistelevät aatelmiehet. Katarinan sydämen

ryöstää kuitenkin nuori luutnantti Carl-Magnus Schildt (Martti Katajisto), joka työskentelee Akatemian miekkailunopettajana. Elokuvan keskeisenä käyttövoimana ovat avioliittokaavailut. Mynämäen kirkkoherran tehtävästä haaveileva Martesius luovuttaa, mutta Cajalén haastaa lesken oikeuteen avioliittolupauksen rikkomisesta. Lemmenkipeä dosentti vie asian hovioikeuteen asti, kunnes toinen vauras mamselli saa hänet luopumaan aikeistaan, ja Katarina ja Carl-Magnus saavat toisensa. Turku on *Katarina kaunis leski* -elokuvassa vahvemmin läsnä kuin missään muussa studiokauden suomalaisessa elokuvassa, mutta samalla sen yksityiskohdat tuntuvat palvelevan ennen kaikkea romanttista atmosfääriä. *Katarina kaunis leski* on historiallinen elokuva, mutta se on myös pukudraama, jossa viitataan vain ohuesti romanttisen perustarinan ulkopuolelle.

”Täällä” lepää Suomen menneisyys sikiuntaan”

Sadan miekan miehen ja *Katarina kauniin lesken* kaltaiset historialliset elokuvat eivät yksin voi selittää tai kuvata tapaa, jolla elokuva on osallistunut Suomen keskiajan ja uuden ajan alun – tai Turun varhaisen historian – muistamiseen. Historiallisia, muistia muovaavia viittauksia on kaikissa elokuvissa. Tästä voi käyttää esimerkkinä Berliinin matkailumessuille vuonna 1911 toteutettua *Finland*-elokuvaa, joka leikattiin Atelier Apollon edellisellä vuosikymmenellä filmaamista

maisemakuvista. Elokuva on rakennettu turistimatkan muotoon: katsoja saapuu Suomeen Turusta, etenee Hangon ja Helsingin kautta kohti Karjalaa, Kolilta Keski-Suomeen ja edelleen Oulun kautta napapiirille. Turusta nähdään kaksi nähtävyyttä, Turun tuomiokirkko ja Turun linna, koko Suomen keskiaikaisen historian symbolit. Silmiinpistävää *Finland*-elokuvalle on, ettei se kuvaa Suomea modernina teollisena yhteiskuntana – mikä näkyy vasta itsenäistymisen jälkeen tehdyssä elokuvassa *Finlandia* (1922): vuoden 1911 elokuvallinen Suomi-kuva korosti historiallisia kohteita ja luonnonmaisemia. Monumenttien merkitys historiakuvassa painottuu, ja monumentaalisuus säilyi sittemmin Suomea kuvaavien kotiseutudokumenttien ytimessä. *Finland*-elokuvassa huomio kiinnittyy myös ajatukseen siitä, että Turun historiallisuus ilmenee tilallisesti. Elokuva tarjoaa katsojalle reitin, joka korostaa Turkua sekä synkroniselta että diakroniselta kannalta. Edelliseen näkökulmaan liittyy se, että kaupunki avaa Suomen esittelyn ja toimii porttina eteenpäin, jälkimmäiseen puolestaan se, että johdattelu Suomeen toimii historiallisen logiikan mukaan ja perustuu ajatukselle Turusta Suomen historian kehtona. Nämä molemmat näkökulmat toistuvat myöhemmissä dokumentaarisissa Turku-kuvauksissa.

Lyhyitä dokumenttielokuvia tuotettiin Suomessa erityisen paljon veronalennuskäytännön³¹ alettua vuoden 1934 alussa, ja kaupunkielokuva vakiintui niiden tärkeäksi alalajiksi. Tähän ryhmään lukeutuu Suomi-Filmin *Auran kuuluisa kaupunki* (1940), joka kuvaa lähes ennustettavasti Turun nähtävyyksiä ja nykypäivää. Elokuva korostaa tätä päivää ja painottaa Turkua Suomen porttina maailmalle, mutta samalla kaupunki ”huokuu menneisyyttä ja historiaa”. Turussa elivät aikanaan ”monet keskiaikaisen historiamme kuuluisuudet”. Turun linnassa puolestaan tiivistyy ”historian jyrä kieli”.³²

Vaikka lyhytelokuvat olivat useimmiten pääkaupungin tuotantoyhtiöiden valmistamia, veronalennuskäytäntöä hyödynnettiin mainonnan ja markkinoinnin välineenä. Niinpä monen Turku-elokuvan rahoitus tuli suoraan kaupungin kassasta, kuten Usko Kempin käsikirjoittamien elokuvien *Suomen Turku* (1949) ja *Turku* (1957). Lyhytelokuvien tarjoama historiakuva edusti kaupunkien omakuvaa, tai ainakin ne painottivat sitä, mitä kaupungit itse halusivat jättää kulttuuriseen muistiin. *Suomen Turku* -elokuvassa Turku on kulttuurin kehto sa-

maan aikaan, kun muu Suomenmaa on ”metsäisten erämaiden peittä-mä”. Kaupungin ”historia ulottuu kauas hämärimpään keskiaikaan”, ja nykypäivälle on ominaista ”kaiken vanhan kunnioittaminen”.³³ Usko Kempin kaunopuheinen teksti kierrättää historian oppikirjoista tuttuja näkemyksiä, joita höystetään fiktiivisin, historiallisin *tableau vivant*-otoksin. Fiktiivistien kohtausten käyttäminen oli epätavallista, sillä yleensä lyhyet dokumentit pitäytyivät nykypäivässä. *Suomen Turku* on kuitenkin poikkeus näyttäessään muun muassa Eerik XIV:n vangittuna Turun linnan kammioon. Nämä otokset ovat harvinaisia jo siksin, että näytelmäelokuvallisia kuvauksia Ruotsin vallan ajan historiasta on suomalaisessa elokuvassa kovin vähän.

Suomen Turku -elokuvassa Turku esiintyy niin vahvasti Ruotsin vallan ajan historian tyysijana, että mieleen nousee väistämättä kysymys siitä, miten 1940-luvun poliittinen tilanne kytkeytyy historian muistamiseen. Jo autonomian ajan alussa Turusta tuli Ruotsin vallan ajan symboli. Tätä heijastaa Zachris Topeliuksen runo *Turun tuomiokirkko* vuodelta 1845:

Ja korkeiden, polveilevien holvien alla
 elon päivät menneet hautovat muistojansa.
 Tääll’ lepää Suomen menneisyys sikiuntaan,
 ovat paasien alla tääll’, unohdettuina melkein,
 varuksitta urhot maatuneet,
 kuningattaret kruunutta, piispat myös kaavuittaan.
 (suom. Uuno Kailas)³⁴

Topelius korosti useissa teksteissään kohtalonyhteyttä Suomen ja Ruotsin välillä. Venäjän valta oli siirtänyt Suomen painopistettä idem-mäs, uusiin vallan keskuksiin, mutta Topeliuksen tulkinnan mukaan muinaisuus eli yhä Turussa, vaikkakin umpiunessa. Historian hahmot lepäsivät ”paasien alla”, ”unohdettuina melkein”. Nämä säkeet tuovat mieleen *Suomen Turku* -elokuvan kuvat Turun tuomiokirkosta, jossa menneisyydet haamut heräävät hetkeksi eloon, historiallisina kuvael-mina. Myös Topelius assosioi historian muistamisen ja pyhyyden ko-kemuksen maalatessaan esiin kammion, jossa ”udunkaltaiset aaveet” istuvat haudoilla samaan aikaan kun ”kuiskaus humisee huulilt’ ur-

kuin”.³⁵ Pyhyiden kokemusta korostaa myös *Suomen Turku* -elokuva, jonka alussa kertojääni toivottaa katsojat tervetulleeksi ”Suomen historian pyhälle maalle”. Jos Topeliuksen runo kumpusi tuntemuksesta, jonka kipeä ero entisestä emämaasta synnytti, voidaan kenties ajatella, että vuonna 1949 oli uudenaikaisia syistä nostaa esille Suomen vanhemman historiaa. Antoiko toisen maailmansodan jälkeinen ahdinko uutta painoarvoa Turun historiallisuudelle, kun kansakunta halusi korostaa jatkumoa menneisyyden ja nykypäivän välillä? Toisen maailmansodan jälkeen, tiivistyvän neuvostoyhteistyön aikana, oli syytä korostaa Turun asemaa ”porttina länteen”.³⁶

Turun historiaa on kuvattu äärimmäisen vähän fiktioelokuvan keinoin, mutta juuri toisen maailmansodan jälkeen, 1950-luvulla, valkokankaalle tulivat *Sadan miekan miehen* ja *Katarina kauniin lesken* kaltaiset elokuvat. Näistä teoksista ei kuitenkaan voi lukea poliittisia perusteita Ruotsin vallan ajan muistamiselle. Pikemminkin tuntuu siltä, että kaukaisempi historia soveltui romanttisiin, seikkailullisiin tarinoihin paremmin kuin lähihistoria, ja etäisempi kohde itse asiassa syvensi epäjatkuvuutta menneen ja nykyisen välillä. Toisaalta voi kysyä, miksi Ruotsin vallan suuruuden aika sai elokuvallisen käsittelynsä nimenomaan 1950-luvulla. Topeliaanisten aihepiirien uudelleen lämmittämisen voi tulkita myös haluna korostaa läntisiä kulttuuriyhteyksiä, joiden merkitys kylmän sodan aikana oli ajankohtainen.

Mnemohistoriallisina dokumentteina näytelmäelokuvia ja lyhyitä dokumentteja yhdistää se, että Ruotsin vallan aika on muistettu ennen kaikkea luterilaisena ajanjaksona. Kummastakin elokuvatyyppistä Suomen katolinen menneisyys on lähestulkoon puuttunut. Harvinaisena poikkeuksena voi mainita Jaakko Seeckin ja Riitta Nelimarkan lyhyen animaation *Piispa Henrik ja Lalli* (1975), jossa palataan – oletetun – ensimmäisen ristiretken aikaan 1100-luvulle. Lyhyitä mainintoja Piispa Henrikin legendasta toki on Turkua kuvaavissa lyhytelokuvissa, mutta muutoin katolisen ajan historia jää suomalaisessa elokuvaperinteessä lähes laiminlyödyksi. Tätä tukee edelleen se tosiasia, että – jos Kalevala-aiheinen fiktio jätetään laskuista – reformaatiota edeltävään historiaan sijoittuvia näytelmäelokuvia ovat vain *Elinan surma* ja *Risti ja liekki*. Elokuva on osallistunut suomalaisen yhtenäiskulttuurin rakentamiseen painottamalla luterilaisuuden muistoa. Tämäkin paino-

tus on tosin määrällisesti vaatimaton. On ilmeistä, että mnemohistoriallisena heijastuspintana elokuva on käsitelty keskiajan ja uuden ajan alun historiaa ohuesti, varsinkin jos sitä vertaa kaunokirjallisuuden ja teatterin kuvauksiin, ja kiinnittänyt huomattavasti vahvempaa huomiota itsenäisen Suomen historiaan ja sen juuriin 1800- ja 1900-lukujen taitteessa.

Viitteet

- 1 Turun Sanomat 22.12.1957.
- 2 Jan Assmann kiinnittää huomiota muistamisen kulttuuriin (*Erinnerungskultur*). Ks. lähemmin Assmann 1992.
- 3 Assmann 1979, 8–9.
- 4 Huntuvuoresta lisää Reima Välimäen artikkelissa tässä teoksessa.
- 5 Rosenstone 2006, 1995, Grindon 1994, Toplin 1996, Landy 1997.
- 6 Kaes 1989, Custen 1992.
- 7 Lehtisalo 2011.
- 8 Ks. esim. Wyke 1997, Solomon 2001.
- 9 Käsikirjoituskilpailusta ks. tarkemmin Salmi 2002, 31–33.
- 10 Helsingin Sanomat 10.2.1907.
- 11 Autonomian ajan näytelmäelokuva on käsitelty yksityiskohtaisesti teoksessa Salmi 2002.
- 12 Schabertin ajatuksista ks. lähemmin Ihonen 1992, 20.
- 13 Sorlinin ajatuksista ks. tarkemmin Salmi 1993, 215.
- 14 Ks. lähemmin *Suomen kansallismografia 1* 1996, 353.
- 15 *Suomen kansallismografia 1* 1996, 442.
- 16 Fewster 2006.
- 17 Tämä tieto perustuu Suomen kansallismografian läpikäyntiin ja vuosittaisten tuotantomäärien arviointiin.
- 18 *Sampo*-elokuvasta ks. tarkemmin Laine & Salmi 2009, 73–84.
- 19 Ks. lähemmin *Suomen kansallismografia 2* 1995, 257–259.
- 20 *Suomen kansallismografia 6* 1991, 59–61.
- 21 Historiallisia aiheita toteutettiin kaiken kaikkiaan erittäin vähän, eikä keskiajalle ja uuden ajan alkuun sijoitettavia elokuvia tuotettu lainkaan 1960-luvulla. On tosin tulkintakysymys, lasketaanko Jukka Virtasen ohjaama ja Spede Pasasen tuottama *Noin seitsemän veljestä* (1968) keskiaikaelokuvaksi. Elokuvan kuvaama fantasiamaailma sisältää keskiajan piirteitä, mutta toisaalta komediallisena teoksena se myös rikkoo epookki-illuusiota.
- 22 *Suomen kansallismografia 4* 1992, 361–362.
- 23 Työkansan Sanomat 11.9.1951.
- 24 Ks. lähemmin Vuorinen 2010, 63–145.

- 25 Tiedot elokuvan Suomen ensi-illasta löytyvät Elonet-tietokannasta. Ks. lähemmin <http://elonet.fi/title/ek30vo/esitys>
- 26 Cavell 1981, 1–42.
- 27 *Suomen kansallisfilmografia* 2 1992, 287–290.
- 28 Ks. esim. Suolahti 1925, 231–259.
- 29 *Suomen kansallisfilmografia* 4 1992, 295.
- 30 Eeva-Kaarina Volasen haastattelu Peter von Baghin dokumentissa *Tähtien tarina: Eeva-Kaarina Volanen* (2008).
- 31 Vuonna 1933 säädetyin lain mukaan elokuvaesitys vapautui veroista, jos alkukuvana esitettiin opetuksellinen tai kasvatuksellinen lyhytelokuva. Tämä käynnisti voimakkaan lyhytelokuvatuotannon vuoden 1934 alusta lähtien.
- 32 Sitaatit ovat *Auran kuuluisa kaupunki* (1940) -elokuvan selostustekstistä.
- 33 Sitaatit ovat *Suomen Turku* (1949) -elokuvan selostustekstistä, joka on Usko Kempin kirjoittama.
- 34 Topelius 1949, 130.
- 35 Topelius 1949, 131.
- 36 Turun merkitys ”porttina länteen” korostuu kirjaimellisesti lähes kaikissa 1940-luvun lopun ja 1950-luvun lyhytelokuvissa, joissa painotetaan lento-koneiden saapumista Turun lentoasemalle tai laivojen lähtemistä Turun satamasta.

Kirjallisuus

- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Beck, München 1992.
- Assmann, Jan. *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism*. Harvard University Press, Cambridge MA 1997.
- Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, Cambridge MA 1981.
- Custen, George F. *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*. Rutgers University Press, New Brunswick NJ 1992.
- Fewster, Derek. *Visions of Past Glory: Nationalism and the Construction of Early Finnish History*. Finnish Literature Society, Helsinki 2006.
- Grindon, Leger. *Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film*. Temple University Press, Philadelphia 1994.
- Ihonen, Markku. *Museovaatteista historian valepukuun. T. Vaaskivi ja suomalaisen historiallisen romaanin murros 1930-1940-luvulla*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1992.
- Kaes, Anton. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Harvard University Press, Cambridge Mass 1989.
- Laine, Kimmo & Salmi, Hannu. From Sampo to The Age of Iron: Cinematic Interpretations of the Kalevala. *Journal of Finnish Studies*. 13 (2) 2009.

- Landy, Marcia. *Cinematic Uses of the Past*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.
- Lehtisalo, Anneli. *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2011.
- Rosenstone, Robert A. *History on Film/Film on History*. Pearson, Harlow 2006.
- Rosenstone, Robert A. *Vision of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1995.
- Salmi, Hannu. *Elokuva ja historia*. Suomen elokuva-arkisto & Painatuskeskus, Helsinki 1993.
- Salmi, Hannu. *Kadonnut perintö. Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Suomen elokuva-arkiston julkaisuja. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.
- Solomon, Jon. *The Ancient World in the Cinema*. Revised and Expanded Edition. Yale University Press, New Haven, CT 2001.
- Suolahti, Gunnar. *Elämää Suomessa 1700-luvulla*. WSOY, Porvoo 1925.
- Suomen kansallisfilmografia*. Osa 1, 1907–1935: vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillan elokuvat. Edita, Helsinki 1996.
- Suomen kansallisfilmografia*. Osa 2, 1936–1941: vuosien 1936–1942 suomalaiset kokoillan elokuvat. VAPK-kustannus, Helsinki 1992.
- Suomen kansallisfilmografia*. Osa 4, 1948–1952: vuosien 1948–1952 suomalaiset kokoillan elokuvat. VAPK-kustannus, Helsinki 1992.
- Suomen kansallisfilmografia*. Osa 6, 1957–1961: vuosien 1957–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat. VAPK-kustannus, Helsinki 1991.
- Topelius, Zachris. *Runoja*. Suom. O. Manninen, Uno Kailas, Elina Vaara, Yrjö Jylhä, Toivo Lyy. Neljäs painos. WSOY, Porvoo 1949.
- Toplin, Robert Brent. *History by Hollywood: The Use and Abuse of the American Past*. University of Illinois Press, Urbana, IL 1996.
- Vuorinen, Marja. *Kuviteltu aatelismies. Aateluus viholliskuvana ja itseymmärryksenä 1800-luvun Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2010.
- Wyke, Maria. *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*. Routledge, New York 1997.