

Kannan yksin syntini ristin

Kotimainen elokuva moraalisenä suunnannäyttäjänä 1930- ja 1940-luvuilla

Niilo Rantala
Systemaattisen teologian maisterintutkielma
Maaliskuu 2021

Tiedekunta/Osasto Fakultet/Sektion Teologinen tiedekunta			Laitos <input type="checkbox"/> Institution Systemaattisen teologian osasto		
Tekijä <input type="checkbox"/> Författare Niilo Heikki Pellervo Rantala					
Työn nimi Arbetets titel Kannan yksin syntini ristin - Kotimainen elokuva moraalisen suunnannäyttäjänä 1930- ja 1940 -luvulla					
Oppiaine <input type="checkbox"/> Läroämne Teologinen etiikka ja sosiaalietiikka					
Työn laji Arbetets art Maisterintutkielma		Aika Datum Maaliskuu 2021		Sivumäärä <input type="checkbox"/> Sidoantal	
<p>Elokuva on olennainen väline aatemaailmojen ja arvojen välittämisessä. Tutkimukseni lähdeaineisto käsittää valitun kokoelman suomalaisia elokuvia vuodesta 1935 vuoteen 1950. Tutkimusaineistoni koostuu Suomen Filmiteollisuuden ja Suomi-Filmin tuottamista elokuvista sekä muutamasta pienemmästä tuotannosta.</p> <p>Tutkimus tarjoaa katsauksen 1930- ja 1940-lukujen suomalaiseen elokuvatuotantoon. Olen valinnut mukaan elokuvia eri elokuvagenreistä sekä useilta ohjaajilta, mutta keskityn seuraaviin ohjaajiin: Edvin Laine (1905-1989), Hannu Leminen (1910-1997), Jorma Nortimo (1906-1958), T.J. Särkkä (1890-1975), Teuvo Tulio (1912-2000), Ilmari Unho (1906-1961) ja Valentin Vaala (1909-1976). Tarkasteltavat elokuvat ovat valikoituneet siitä näkökulmasta, että ne tarjoavat kokonaisuutena kattavan läpileikkauksen aikansa sosiaalieettisiin kysymyksiin ja niiden taustalla oleviin teologisiin teemoihin. Niin 1930-luvun kuin 1940-luvunkin elokuvissa on nähtävissä kuvauksia aivan mistä tahansa aikansa sosiaalisesta ongelmasta tai arvokysymyksestä. Teologisessa mielessä tarkasteltavista elokuvista tekee erityisen kiinnostavia myös niiden runsas uskonnollinen kieli, sisältö ja kuvasto, jota on tutkittu suomalaisen teologian piirissä riittämättömästi.</p> <p>Perustelen lähdeaineistoni ajallista rajausta vuodesta 1935 vuoteen 1950 sillä, että vuonna 1935 alkoi sekä äänielokuvan huippukausi, että Suomen Filmiteollisuuden taival. 1950-luvulle tultaessa elokuva-ala muuttui monin tavoin ja merkittävästi. Tällöin monet 1930- ja 1940-luvulla loistaneet ohjaajat, käsikirjoittajat ja näyttelijät väistyivät uusien tieltä ja uudet elokuvalajit syrjäyttivät vanhat. Lisäksi elokuvan merkitys kansallisella tasolla oli tarkasteltavan ajanjakson aikana suurempaa kuin mitä voimme tänä päivänä edes kuvitella.</p> <p>Elokvien teologisessa tarkastelussa käytän hyväkseni systemaattista analyysia. Koska tutkimukseni kohdistuu elokuvaan, tutkin työssäni kuvan semiotiikkaa sekä käytän hyväkseni tekstuaalista teoriaa. Tällainen poikkitieteellisyys on aihepiiriini huomioon ottaen välttämätöntä. Systemaattinen tarkasteleminen ilman elokuvateoreettista tai esteettistä otetta ei palvelisi tutkimuskysymystäni.</p> <p>Tutkimukseni osoitti, että elokuvien moraalinen linja oli tiukasti kiinni suomalais-luterilaisessa traditiossa, joka pyrki tuohon aikaan suojaamaan porvarillis-isänmaallisen ydinperheen ja arvomaailman uusien moraalisten näkömien uhalta. Tarkasteltuani 1930- ja 1940-luvun teologiaa ja yhteiskunnallista keskustelua, havaitsin selvästi, että elokuvamaailma valitsi tuona aikana selkeästi konservatiivisen, traditionalistisen linjan. Keskeinen havainto on, että elokuva modernina taidemuotona toisintoi tuolloisen yhteiskunnan konservatiivisimpia virtauksia: esimerkiksi vapaan seksuaalisuuden syyllistämistä ja naisen seksuaalisuuden synnillistämistä. 1930- ja 1940-luvulla maailma oli kovaa vauhtia muuttumassa ja eri taiteenlajit ottivat osaa muutokseen pyrkien uusiutumaan. Huomionarvoista on, että taidemuodoista usin, elokuva, valitsi Suomessa kauttaaltaan linjaksi konservatiivisen, ”säilyttämisen” perinteen.</p>					
Avainsanat – Nyckelord elokuva, synty, armo, lankeemus, moralismi, isänmaallisuus, kaupungistuminen					
Säilytyspaikka – Förvaringställe Helsingin yliopiston kirjasto, Keskustakampuksen kirjasto, Teologia					
Muita tietoja					

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
1.1. Tutkimustehtävä, lähdeaineisto ja metodi	1
1.2. Lyhyt johdatus kotimaisen elokuvan historiaan 1900-luvun alusta 1950-luvulle.....	10
2. Suomalainen arvomaailma 1930- ja 1940-luvuilla	19
2.1. Yhteiskunnallis-kulttuurinen ja sosiaalinen konteksti.....	19
2.2. Perheen ja työn merkitys luterilaisessa ajattelussa.....	21
2.3. Moralistinen synti–armo-dikotomia.....	23
3. Suomalainen elokuva moraalisenä tiekarttana	29
3.1. Elokuvat arvokeskustelijoina	29
3.2. Uskonnollisten symbolien ja kielen rooli elokuvissa	32
3.3. Elokuvantekijöiden moraalinen maisema	36
4. MORAALISIA VASTAKKAINASETTELUJA	41
4.1. Synnin portti- ja vaa’an kieliteoriat	41
4.2. Viattomia maalaisia ja turmeltuneita kaupunkilaisia	47
4.3. Kirkasotsaisia isänmaanystäviä ja epäilyttäviä muukalaisia.....	54
4.4. Kohtuullisia maltinmuistajia ja maailmallisia mammonanpalvojia	56
4.5. Yhteiskunnallissosiaalisen asemansa muistavia ja asemansa jättäviä.....	59
4.6. Perheellisiä ja itsellisiä	62
4.7. Uhrautuvia äitejä ja huonoja naisia	66
5. YHTEENVETO	78
Lähde- ja kirjallisuusluettelo	83
Elokuvalähteet	83
Kirjallisuus	87
Artikkelit	90
Audiolähteet	94

1. Johdanto

1.1. Tutkimustehtävä, lähdeaineisto ja metodi

Suomalaisen äänielokuvan historia juontaa juurensa 1930-luvun alkuun. 1930-luvun puolivälissä suomalainen elokuvateollisuus lähti nousukiitoon, jonka myötä elokuvia ryhdyttiin tekemään ja katsomaan kiihtyvällä tahdilla. Nousukausi kesti 1950-luvun alkuun asti. Tuona aikana Suomi loisti yhtenä eurooppalaisen elokuvatuotannon ja -kulutuksen kärkimaana. 1930-luvun puoliväli oli historiallinen etappi myös elokuvien tuotantoyhtiöille. Vuonna 1934 perustettu Suomen Filmiteollisuus sekä sen kilpailija, jo vuonna 1919 perustettu Suomi-Filmi, julkaisivat molemmat vuosittain useita elokuvia ja elivät kiivasta tuotantokautta. Myös muutamat kotimaiset pientuotannot olivat tärkeitä, muun muassa kulttiohjaaja Teuvo Tulio (1912–2000) julkaisi itsenäisiä tuotantoja ja muun muassa Tarmo- ja Adams-filmin kautta vuosina 1935–1950 yksitoista koko illan elokuvaa.

Elokuvien kiivas kuluttaminen jatkui 1930-luvun alkupuolelta aina 1950-luvun alkuun, myös sota-aikana. 1940-luvun alussa, jopa jatkosodan aikana vuonna 1943, jokaisen elokuvan kävi katsomassa vähintään 400 000 katsojaa eli noin 10% väkiluvusta. Saman tutkimuksen mukaan jokainen suomalainen kävi 1940-luvun alussa vähintään 7,5 kertaa elokuvissa vuoden aikana.¹ 1930-luvun lopulla ”elokuvissa käyminen oli suosituin vapaa-ajanviettomuoto”² Suomessa. Malliesimerkkinä toimii Risto Orkon (1899–2001) elokuva *Siltalan pehtoori*, jonka näki ilmestymisvuonnaan 1934 joka neljäs suomalainen.

Elokuva tulee hahmottaa oman aikansa ja kulttuuriympäristönsä peilinä. Elokuva sekä kuvaa katsojiaan että vaikuttaa heihin. Sen lisäksi, että aikansa yleinen ajattelu vaikutti luonnollisesti elokuvien arvomaailmaan, elokuvilla pyrittiin tietoisesti vaikuttamaan aikansa sosiaaliseen näkökulmiin. Suomen Filmiteollisuuden johtaja ja elokuvaohjaaja T.J. Särkkä (1890–1975) kirjoitti kevään 1939 SF-uutisissa kuinka ”huono, hengeltään samea elokuva vaikuttaa tapoja raaistavasti, moraalista elämäntasoa madaltavasti: se on yksilöllisesti ja yhteiskunnallisesti vahingollinen. Hyvä elokuva vaikuttaa myönteisesti taiteena; se voimistuttaa ihmisten elämäntahtoa, tuo iloa ja valoisuutta heidän elämäänsä”.³ Myös elokuvan kansallisesta tehtävästä puhuminen oli hyvin yleistä.⁴ Elokuvatutkija Markku Kosken mukaan ”erityisesti

¹ Koivunen 1995, 13.

² Pantti 2000, 22.

³ Koivunen 1995, 15. Koivunen siteeraa T.J. Särkän kirjoitusta vuoden 1939 SF-Uutisten toisesta numerosta.

⁴ Pantti 2000.

sotaa edeltävän elokuvan ominaisimpia piirteitä oli yhteiskunnallisuus, melkeinpä valtiollisuus”.⁵

Kansainvälisellä mittapuulla ilmiö ei ole lainkaan harvinainen. Katolinen kirkko oli opettanut jo 1920-luvulla, että elokuvat tulevat olemaan moraaliopetuksen suurin voimakeino ja propagandaväline 1900-luvulla, ja välillisesti tämä ajattelu omaksuttiin myös Suomessa.⁶ USA:ssa elokuvaa oli käytetty niin moraalisenakin yhdistäjänä ja suunnannäyttäjänä, ja toisen maailmansodan aikana propagandistisia elokuvia tehtiin kaikilla rintamilla, Suomessakin.

Elokuvan arvo sekä aatteiden välittäjänä että esittäjänä on tunnustettu laajalti. Saksalainen filosofi Walter Benjamin (1892–1940) näki, että elokuva tulee vaikuttamaan katsojaansa niin voimakkaasti, että tämä ostaa pysyvästi elokuvan välittämät arvot ja ihanteet. Benjaminin mukaan ”elokuva antaa massoille uusia käyttäytymisen muotoja” ja ”muokkaa, työstää ja sovittaa katsojiansa maailmaa”.⁷ Arvoihin ja asetelmiin on siis pyritty vaikuttamaan elokuvan välityksellä, valtiolliselta tasolta lähtien.⁸ Unkarilaisen teoreetikon, Béla Balázin (1884–1949), mukaan elokuva on todellisin ja tarkin ”massojen ajattelu- ja tuntemistavan dokumentti”.⁹

Elokuvaa voidaan tutkimusten perusteella pitää syvällisemmin ihmisiin vaikuttavana kuin mitään muuta taidemuotoa. Psykoanalyttisten elokuvateorioiden mukaan elokuvan tunteita ja tapahtumia ei välitetä eikä esitetä vaan ne yksinkertaisesti tapahtuvat katsojan silmien edessä, ja mikäli katsoja eläytyy näkemäänsä tunteen tasolla, ne tapahtuvat myös katsojalle.¹⁰

Suomessa elokuva on jo 1950-luvulta lähtien nähty akateemisenkin tutkimuksen piirissä ”aatteiden ja ideologiain temmellyskenttänä”.¹¹ Uskonnollinen kieli ja ajattelu ovat olleet tyypillisiä lähes kaikkien genrejen elokuville. Langennut nainen, pelastava enkeli, pyhä Madonna ja erilaiset Kristus-allegoriat kuuluvat myös kotimaisen elokuvan keskeiseen kuvastoon. Ranskalaisen elokuvaohjaaja Abel Gancen (1889-1981) ennustus 1920-luvulta toteutui häkellyttävällä tavalla täälläkin. Gance kirjoitti kuinka ”kaikki legendat, kaikki

⁵ Helne, T. & Kalliomaa-Puha, L 2009, 22.

⁶ Bacon 2010.

⁷ Kivimäki, Pantti, Salmi & Sedergren 1999, 19.

⁸ Kivimäki ym., 1999.

⁹ Kivimäki ym., 1999, 21.

¹⁰ Singh 2014, 23.

¹¹ Miettunen 1954, 152.

mytologiat ja myytit, kaikki uskontojen perustajat, jopa kaikki uskonnot odottavat uudelleen syntymistä filmattuina, sankarien tungeksiessa porteilla”.¹²

Tutkin maisterintutkielmassani vuosina 1935–1950 Suomessa valmistuneita elokuvateoksia oman aikakautensa moraalisisina suunnannäyttäjinä. Kiinnitän erityisesti huomiota siihen, millaisia moraalikäsitteitä elokuvat edustavat ja välittävät katsojilleen. Kiinnitän huomiota myös siihen, miten uskonto, erityisesti käsitteet synnistä, armosta ja anteeksiannosta vaikuttavat moraalikäsitteiden taustalla ja heijastuvat elokuvaan. Kuten edellä olen osoittanut, elokuva on olennainen väline erilaisten aatemaailmojen ja arvojen välittämisessä. Tämä pätee myös ihmisten moraalikäsitteisiin, joita elokuvat pyrkivät usein tietoisesti välittämään. 1960-luvulle tultaessa elokuvasta kirjoittaneet korostivat ennen kaikkea 1930- ja 1940-lukujen elokuvan sosiologista arvoa.¹³ Elokuvan teologiaa ja etiikkaa on tutkittu toistaiseksi vähän ja tähän asti melkein vain uskontotieteen kentällä. Suomenkielinen akateemisesti orientoitunut teologinen tutkimus elokuvasta on lähes olematonta. Ainoa aiheesta 2010-luvulla julkaistu uskontotieteellinen artikkelikokoelma *Elokuva uskonnon peilinä* vuodelta 2011 on nopea ja pintapuolinen kurkistus aiheeseen. Tutkielmani on uusi avaus niin teologisen tutkimuksen kuin suomalaisen elokuvahistoriankin piirissä, sillä suomalaisen elokuvan eettisiä asetelmia ei ole teologisesti tarkasteltu.

Tutkimukseni lähdeaineisto käsittää valitun kokoelman suomalaisia elokuvia vuodesta 1935 vuoteen 1950. Tutkimusaineistoni koostuu Suomen Filmitieteellisuuden ja Suomi-Filmin tuona aikana tuottamista elokuvista sekä muutamasta pienemmästä tuotannosta, joiden tuottajana on toiminut joko ohjaaja Teuvo Tulio, Adams-Filmi tai Jäger-filmi. Olen valinnut mukaan elokuvia eri elokuvagenreistä sekä eri ohjaajilta, mutta erityishuomioon ohjaajina ovat nousseet Edvin Laine (1905-1989), Hannu Leminen (1910-1997), Jorma Nortimo (1906-1958), T.J. Särkkä (1890-1975), Teuvo Tulio (1912-2000), Ilmari Unho (1906-1961) ja Valentin Vaala (1909-1976). Vaikka työni tarkoitus onkin tarjota läpileikkaus koko tuon aikakauden Suomen elokuvatuotantoon, ovat edellä mainitut ohjaajat ja tuotantoyhtiöt tutkimukseni keskiössä. Elokuvia, joita käsitelen, on runsaasti. Sellaiset elokuvat, joihin palaan tai viittaan toistuvasti, ovat seuraavassa taulukossa.

¹² Kivimäki ym., 1999, 21.

¹³ Varjola 2004, 47.

Roland af Hällström (1905-1956)	Houkutuslintu 1946
Ossi Elstelä (1902-1969)	Katariina ja Munkkiniemen kreivi 1943
Wilho Ilmari (1888-1983)	Kuriton sukupolvi 1937 Oi, kallis Suomenmaa 1940
Kalle Kaarna (1887-1964)	Isoviha 1939
Edvin Laine (1905-1989)	Yrjänän emännän synty 1943 Ristikon varjossa 1945 Pikku-Matti maailmalla 1947 Laitakaupungin laulu 1948 Laulava sydän 1948
Erkki Karu (1887-1935)	Roinilan talossa 1935 Syntipukki 1937
Hannu Leminen (1910-1997)	Tuomari Martta 1943 Valkoiset ruusut 1943 Synnitön lankeemus 1943 Suurin voitto 1944 Vain sinulle 1944 Synnin jäljet 1946 Tuhottu nuoruus 1947 Hedelmätön puu 1947 Rosvo-Roope 1949
Jorma Nortimo (1906-1958)	Lapseni on minun 1940 Synnin puumerkki 1942
Risto Orko (1899-2001)	...ja alla oli tulinen järvi 1937 Jääkärin morsian 1938 Aktivistit 1939 Kyökin puolella 1940
Orvo Saarikivi (1905-1970)	Tottisalmen perillinen 1940 Anu ja Mikko 1940 Suomisen perhe 1941 Rantasuon raatajat 1942 Suomisen Olli yllättää 1945
Ville Salminen (1908-1992)	Haaviston Leeni 1948
T.J. Särkkä (1890-1975)	Pohjalaisia 1936 Helmikuun manifesti 1939 Kulkurin valssi 1941 Kaivopuiston kaunis Regina 1941 Onni pyörii 1942 Anja, tule kotiin 1944 Vaivaisukon morsian 1944
T.J. Särkkä (1890-1975) ja Yrjö Norta (1904-1988)	Kuin uni ja varjo 1937 Olenko minä tullut haaremiin? 1938 SF-Paraati 1939 Runon kuningas ja muuttolintu 1940 Uuteen elämään 1942

Teuvo Tulio (1912-2000)	Taistelu Heikkilän talosta 1936 Kiusaus 1938 Laulu tulipunaisesta kukasta 1938 Unelma karjamajalla 1940 Sellaisena kuin sinä minut halusit 1944 Rakkauden risti 1946 Levoton veri 1946 Intohimon vallassa 1947
Ilmari Unho (1906-1961)	Kuollut mies rakastuu 1942 Syntynyt terve tyttö 1943 Kirkastettu sydän 1943 Minä elän 1946 Pimeänpirtin hävitys 1947 Ruusu ja kulkuri 1948
Valentin Vaala (1909-1976)	Juurakon Hulda 1937 Koskenlaskijan morsian 1937 Niskavuoren naiset 1938 Rikas tyttö 1939 Antreas ja syntinen Jolanda 1941 Neiti Tuittupää 1943 Keinumorsian 1943 Tositarkoituksella 1943 Dynamiittityttö 1944 Loviisa - Niskavuoren nuori emäntä 1946 Viikon tyttö 1946 Ihmiset suviyössä 1948

Olen valinnut tarkasteltavat elokuvat siitä näkökulmasta, että ne tarjoavat kokonaisuutena kattavan läpileikkauksen aikansa sosiaalieettisiin kysymyksiin ja niiden taustalla oleviin teologisiin teemoihin. Niin 1930-luvun kuin 1940-luvunkin elokuvissa on nähtävissä läpileikkauksia aivan mistä tahansa oman aikansa sosiaalisesta ongelmasta tai arvokysymyksestä. Elokuvatutkija Sakari Toiviaisen mukaan Suomessa tehtiin 1940-luvulla lähinnä sellaisia elokuvia, jotka käsittelivät rikoksia, alkoholismia, avioeroja, sukupuolitauteja, lapsettomuutta, vapaita seksisuhteita, mielenterveysongelmia, itsemurhia... ja fyysisiä ja psyykkisiä sosiaalisia ongelmia.¹⁴ Jörn Donnerinkin mukaan tuon ajan elokuvat, etenkin Valentin Vaalan teokset, ovat suorastaan ”sosiologisia dokumentteja”.¹⁵

Teologisessa mielessä tarkasteltavista elokuvista tekee erityisen kiinnostavia myös niiden runsas uskonnollinen kieli, sisältö ja kuvasto, jota on tutkittu suomalaisen teologian piirissä olemattoman vähän. Etenkin 1930- ja 1940-lukujen elokuvat ovat kauttaaltaan

¹⁴ Uusitalo 2002.

¹⁵ Helne, T. & Kalliomaa-Puha, L., 2009, 20.

uskonnon läpätunkemia. Jopa Teuvo Tulion hivenen paheksutuissa ja eroottisen viettelevissä rakkauselokuviissa ”naishahmoihin liitetään uskonnollissävyytteinen marttyyrin rooli”.¹⁶

Perustelen lähdeaineistoni ajallista rajausta vuodesta 1935 vuoteen 1950 sillä, että vuonna 1935 alkoi sekä äänielokuvan huippukausi että Suomen Filmiteollisuuden taival. 1950-luvulle tultaessa elokuva-ala muuttui monin tavoin ja merkittävästi. Tällöin monet 1930- ja 1940-luvuilla loistaneet ohjaajat, käsikirjoittajat ja näyttelijät väistyivät uusien tieltä, ja uudet elokuvalajit syrjäyttivät vanhat. Lisäksi elokuvan merkitys kansallisella tasolla oli tarkasteltavan ajanjakson aikana suurempaa kuin mitä voimme tänä päivänä edes kuvitella.

Elokuvateoksia tutkitaan generatiivisen, tekstuaalisen ja reseption teorian avulla. Generatiivinen teoria tutkii tekijän ja teoksen suhdetta, tekstuaalinen sitä, mitä elokuva sanoo ja mitä se yrittää välittää ja reseptiteoria puolestaan sitä, miten teos syntyy katsojalleen katsojan sitä katsoessa.¹⁷ Tutkittaessa elokuvia moraalisisuunna-äyttäjinä sekä niiden uskonnollisia taustaoletuksia, keskiöön nousee luonnollisesti tekstuaalinen teoria, mutta varmistaakseni tekijöiden motiiveista ja viestien tarkoituksellisuudesta, käytän apunani myös generatiivista teoriaa.

Elokuvan teologiaa tutkittaessa voidaan turvautua myös semiotiikkaan. Umberto Eco (1932-2016) on eritellyt semioottiset merkit kolmeen kategoriaan. Ensimmäisen kategorian muodostavat ikonit, jotka edustavat kohdettaan samankaltaisuuden perusteella niin kuin henkilön muotokuva edustaa henkilöä. Toinen kategoria on indeksi, joka kuvaa jotakin asiaa välillisesti toisen kautta; esimerkiksi mustelmaa voidaan pitää lyönnin, savua tulen ja ruudinhajua launneen ase- en indeksinä. Kolmannen semioottisen kategorian muodostavat symbolit, joiden viittaussuhteet ovat sopimusperäisiä sekä kulttuuri- ja kontekstisidonnaisia, kuten vaikkapa hakaristi, joka voidaan kontekstista riippuen tulkita monin eri tavoin.¹⁸ Vaikka teologis-semioottisessa tutkimuksessa tulee välttää saivartelua, on samalla muistettava, että jokainen yksityiskohta on olennainen, sillä elokuvaa tulee aina tarkastella ennen kaikkea kokonaistaideteoksena.¹⁹

Elokuvien teologisessa tarkastelussa käytän hyväkseni systemaattista analyysia ja yleisempää sisällön analyysia. Koska tutkimukseni kohdistuu elokuvaan, tutkin työssäni kuvan semiotiikkaa sekä käytän hyväkseni tekstuaalista teoriaa. Tällainen poikkitieteellisyys on

¹⁶ Koivunen 1995, 145.

¹⁷ Hietala 1994, 11.

¹⁸ Hietala 1994, 102-103.

¹⁹ Paloheimo 1997, 140.

aihepiirini huomioon ottaen välttämätöntä. Systemaattinen tarkasteleminen ilman elokuvateoreettista tai esteettistä otetta ei palvelisi tutkimuskysymystäni.

Taide heijastaa aina aikansa arvoja, ihanteita, toiveita ja pettymyksiä ja ottaa jo pelkällä olemassaolollaan kantaa niihin.²⁰ Elokuvan ollessa kyseessä ideologiaa ja arvoja voi lukea näkyvien teemojen, juonen ja käsikirjoituksen lisäksi symboliikasta, kuvista ja hienovireisistä nyansseista. Paljon voidaan tulkita myös leikkauksista, valotuksista ja elokuvallisista kerronnan välineistä, kuten esimerkiksi montaasista, jota muun muassa Peter von Bagh on pitänyt paljon suurempi-arvoisena kuin kuvasarjan kuvien summana.²¹ Montaasiteorian tarkoituksena on välittää peräkkäin ja ristikkäin laitettujen kuvien välityksellä tarina, ajatus tai viesti. Montaasia on käytetty runsaasti myös suomalaisessa elokuvassa. Parhaimmillaan montaasit välittävät kuvien avulla viestejä, arvoja ja tarinoita, jotka katsoja saa ”itse” oivaltaa.²² Paraatiesimerkki montaasista kotimaisessa elokuvassa on T.J. Särkän ja Yrjö Nortan ohjaaman *Helmikuun manifestin* (1939) loppukohtauksen osio, jossa kuvien avulla kerrotaan talveen 1917 sijoittuva sanaton myytti Suomen synnystä.

Elokuvassa venäläisen varuskunnan sotilaat istuvat asevarastolla juovuspäissään ja mesoavat. Yhtäkkiä asevarastoon saapuu Tauno Palon näyttelemä jääkärisankari Jaakko, joka yhdessä muiden jääkärien kanssa riisuu venäläisen kasarmin aseista. Kääntein tapahduttua dialogi lakkaa ja kuvan taustalla alkaa soida Sibeliuksen ”Jääkärimarssin” orkestroitu instrumentaaliversio, joka soi koko montaasin ajan. Ensimmäisessä kuvassa jääkärit keräävät aseet pois. Varsinainen montaasi alkaa leikkauksella talviseen metsään, jossa kulkevat seuraavaksi samat jääkärit lumipuvuissaan aseistettuina. Joukkion kuljettua aikansa hangessa seuraa leikkaus puiseen ristiin, jota eräässä tuvassa valmistetaan. Muutaman sekunnin kuluttua seuraa leikkaus suureen ristien ryhmään lumisella hautausmaalla, jota ristivalotetaan päällekkäin lumessa marssiviin jääkäreihin. Kun jääkäreiden uhria yhdistettynä valkoisella värjättyyn kansallismaisemaan on toistettu muutaman sekunnin ajan, seuraa leikkaus juhlallisesti aukeaviin parioviin. Tämän jälkeen kuvaan ilmestyy kuohuva koski. Kosken kuohut, jotka voidaan nähdä sekä syntymisen, että ajan virtaamisen symbolina, ristivalotetaan marssivan armeijan kanssa, jolloin lisäassosiaationa katsojalle välittyy periksiantamattomuus, vääjäämättömyys, kohtalokkuus ja joukkovoima. Lopulta myrskyvästi kuohuvasta koskesta seuraa montaasin viimeinen leikkaus; leikkaus leijonalippuun, joka toimi valkoisen armeijakunnan lippuna Suomen sisällissodassa 1918. Näin 1930-luvulla yleistynyt puhe

²⁰ Rekola 1985, 55.

²¹ von Bagh 2002.

²² Hietala 1994, 35-51.

sisällissodasta valtion synnyn synnytystuskina saa kuvallisen kiteytymän koskessa, marssivissa satureissa ja hautausmaan risteissä. Kaikki tämä on mahdutettu yhteen ainoaan minuuttiin.²³

Montaasi ja muut elokuvan tehokeinot, kuten musiikki ja kaikki kuviteltavissa olevat draaman välineet, mahdollistavat sen, että elokuvien viestejä, arvoja tai niiden välittämiä ideologioita on erittäin vaikea vastustaa. Unkarilaisen elokuvateoreetikko Béla Balázin mukaan kamera vie katsojan aina kyseessä olevan tapahtuman sisälle, sen osapuoleksi. Katsoja samaistuu siis jopa tahtomattaan elokuvan tilanteeseen ja sen henkilöihin. Balazs korostaa kuinka katsoja samaistuu vääjäämättä myös elokuvantekijän maailmankatsomukseen ja sen välittämään ideologiaan.²⁴

Elokuvan suuri vaikutusarvo massoihin on tunnustettu sitäkin kautta, että suuri osa niin sanotuista isänmaallisista elokuvista kiellettiin Suomessa jatkosodan loputtua. Kyseisiä elokuvia (Kaarnan *Isoviha* (1939) sekä Orkon *Aktivistit* (1939) ja *Jääkärien morsian* (1938)) pidettiin mielialaa nostavina ja tartuttavan kansallismielisinä, eikä niiden valtavaa voimaa vähätelty. Esimerkiksi Kalle Kaarnan venäläisvihaa lietsova kansallismielinen teos *Isoviha* kiellettiin jo ilmestyessään vuonna 1939, mutta myöhemmin samana vuonna talvisodan alettua se hyväksyttiin, kunnes lopulta kiellettiin vuosikymmenten ajaksi vuonna 1944. Jokaisessa tarkastusnäytöksessä olivat asian painoarvon takia mukana niin ulkoministeriön kuin armeijankin edustajat.²⁵

Aiempaa sosiaalieettistä tutkimusta suomalaisesta elokuvasta ei ole teologian piirissä tehty. Ylipäänsä systemaattista teologiaa ja elokuvatutkimusta yhdistelevät tutkimukset loistavat Suomessa poissaolollaan, vaikka englanninkielisessä akateemisessa maailmassa aiheesta on kirjoitettu runsaasti. Vakavasti otettavan elokuvia koskevan teologisen tarkastelun voidaan nähdä alkaneen Paul Schraderin vuonna 1972 ilmestyneestä tutkimuksesta *Transcendental style in film: Ozu, Bresson Dreyer*, joka herätti runsaasti keskustelua jo ilmestyessään. Sittemmin aiheen pariin johdattavia artikkelikokoelmia on ilmestynyt lukuisia, joista hyvänä esimerkkinä mainittakoot William L. Blizekin koostama *The Continuum companion to Religion and Film* vuodelta 2009. Elokuvaa tarkastelevan teologisen tutkimuksen määrä on lisääntynyt maailmalla.

Käytän analyysini apuna myös kotimaista elokuvatutkimusta, Suomen kansallisfilmografian 1930- ja 1940-luvulle keskittyviä osia, Peter von Baghin elokuvakirjoja,

²³ Helmikuun manifesti 1939 01.30.00-01.31.00

²⁴ Hietala 1994, 57-58.

²⁵ Paloheimo 2003, 91.

Matti Paloheimon *Uskonto elokuvassa* -teosta sekä monien kotimaista elokuvaa tutkineiden, muun muassa Anu Koivusen ja Markku Varjolan artikkeleita. Kulttuurihistoriallisina lähteinä olen hyödyntänyt monien 1930- ja 1940-luvun kulttuurihistoriaa ja ajattelua käsitelleiden kirjoittajien teoksia.

Elokvien moraaliteologisia käsityksiä taustoitan 1930- ja 1940-luvun suomalaisten teologien, erityisesti dogmatiikan professori Osmo Tiililän (1904-1972), dogmatiikan professori Antti J. Pietilän (1878-1932) ja dogmatiikan professori sekä piispa Eino Sormusen (1893-1972) tutkimuksilla. He olivat oman aikansa tunnettuja yhteiskunnallisia, akateemisia ja kirkollisia vaikuttajia. Heidän käyttämänsä uskonnollinen kieli ja sanasto sekä moraalialia koskevat näkemykset antavat erinomaisen taustan myös saman aikakauden elokvien aatemaailman tarkastelulle. On hyvin todennäköistä, että käsittelemäni elokuvaohjaajat eivät ole tutustuneet yllä mainittuihin teologeihin heitä lukemalla, mutta elokvien raamatulliset viittaukset, temaattiset johtopäätökset ja moraaliopetukset sekä kokonaiskuva ihmisestä, maailmasta sekä synnin ja armon välisestä dikotomiasta sopivat erittäin hyvin yksin aikansa teologisten näkemysten kanssa.

Uskonnollisilta vakaumuksiltaan suurin osa kotimaisista ohjaajista, käsikirjoittajista ja elokuva-alan vaikuttajista kuului evankelis-luterilaiseen kirkkoon, mutta Vaala oli ortodoksi ja Tulio katolilainen.²⁶ Tulio oli lähipiirinsä mukaan harras uskovainen, jolla oli helppoa koska ”hän uskoi niin vankasti”.²⁷

Lähden tutkielmassani liikkeelle lyhyellä johdatuksella suomalaisen elokuvan historiaan ja sen jälkeen esittelen keskeisimpiä linjoja suomalaisesta ajattelusta ja arvomaailmasta 1930- ja 1940-lukujen aikana. On tärkeää käydä läpi niin yleistä kotimaisen elokuvan historiaa, että käsiteltävien elokvien kulttuurillinen tausta aukeaa lukijalle. Arvomaailman sekä teologisen ilmapiirin kartoittaminen on välttämätöntä, että yhteyksiä ja kytköksiä aikansa ajattelun, uskonnollisten näkemysten ja elokvien moraalisen maiseman ja arvojen välillä on mahdollista tarkastella.

Synti- ja armokäsitysten avaaminen luvussa 2.3. on olennaista, sillä sen avulla paheellisena ja hyveellisenä pidettyjen elämäntapojen ja valintojen rajat kirkastuvat. Oikeiden ja väärin valintojen välillä vallitseva vastakkainasettelu on sekä elokuvissa, että aikansa teologiassa niin päällekkäyvä, että dikotominen lähestymistapa niin moraalikäsitteisiin kuin arvoihin, on mielekästä.

²⁶ Uusitalo 2004, 33.

²⁷ Suni 2002, 161.

Vaikka elokuvat eivät olekaan opillisesti eheitä kokonaisuuksia tai teologisia tutkielmia, on systemaattisen teologian kulmasta tärkeää tuoda selville niiden opillista taustaa. 1930- ja 1940-lukujen teologinen ajattelu on ollut tiiviissä yhteydessä aikansa arvoihin ja moraalikäsitteisiin ja siksi on olennaista yrittää tunnistaa sen vaikutus myös elokuvissa.

1.2. Lyhyt johdatus kotimaisen elokuvan historiaan 1900-luvun alusta 1950-luvulle

Suomalaisen näytelmäelokuvan historia juontaa juurensa vuoteen 1907, jolloin ensimmäinen suomalainen elokuva *Salaviinanpolttajat* ilmestyi. Kuten jo nimestä kuuluu, se oli ilmeeltään ja aiheeltaan sangen kansallinen. Sekä *Salaviinanpolttajat* että vuonna 1915 ilmestynyt *Kesä* olivat kuvastoiltaan perisuomalaisia: korpimetsä, viinanpoltto, pastorin tytär sekä maaseudun ja kaupungin välinen eroavaisuus saivat niissä kinematografisen ensi-ilmeensä.²⁸ Tasainen elokuvatuotanto Suomessa käynnistyi vasta 1920-luvun alussa. Jo näinä mykkäelokuvakauden vuosina ylikorostui elokuvan kansallinen luonne; aiheet ja teemat olivat isänmaallis-kansallis-suomalaisia. Henkilödraamojenkin hahmot välittivät katsojille suuria kansallisia tarinoita. Ensimmäisten vuosien tuotantoon kuului muun muassa kansalaissotaa ja Vienan Karjalan valloitusretkelle lähtöä glorifioiden kuvannut *Sotapolulla* (1922), Suomea esitellyt suuri dokumenttielokuva *Finlandia* (1923) ja kansalliskirjailijoiden töistä kuvatut filmatisoinnit, kuten Minna Canthin *Anna-Liisa* (1922), Anni Swanin *Ollin oppivuodet* (1920) tai Aleksis Kiven *Kihlaus* (1922) ja *Nummisuutarit* (1923). Oman luokkansa muodostivat myös jo tuolloin Suomen heimo-, ammatti- ja maisemakuvaukset kuten *Koskenlaskijan morsian* (1923, kosket ja tukkilaiselämäntapa), *Suursalon häät* (1924) sekä *Pohjalaisia* (1925) ja mainoselokuva Suomen armeijasta, *Meidän poikamme* (1929). Puhuttaessa elokuvan kansallisesta luonteesta on pantava merkille, että myös elokuvien tekijäjoukosta löytyy sangen mainittavia henkilöitä myös muiden taiteenlajien piireistä. 1910- ja 1920-luvun elokuvanteossa vaikuttivat aktiivisesti mukana muun muassa kuplettilaulaja J. Alfred Tanner (1884-1927), runoilija Eino Leino (1878-1926), kirjailija Teuvo Pakkala (1862-1925) ja kirjailija ja teatterivaikuttaja Jalmari Finne (1874-1938).²⁹ Sama tiivis yhteistyö etenkin kirjallisten piirien kanssa jatkui halki 1930- ja 1940-luvun. Kirjailija ja poliitikko Jouko Tyyri esimerkiksi nostaa keskeisimpien käsikirjoittajien joukkoon Mika Waltarin.³⁰

²⁸ von Bagh 2005, 18-19.

²⁹ von Bagh 2005, 20-41.

³⁰ von Bagh 2007, 134.

Elokuva ei toki ollut ensimmäinen taiteenlaji, joka sai osakseen kansallisen luonteen. Professori Pertti Karkaman mukaan kansallisen viihteen ja kansallisen taiteen traditio lähtee Suomessa jo 1800-luvulta. Tämän kansallisen taiteen tavoitteena on ollut kuvata elämän idealisaatiota, usein maaseutumiljöössä.³¹ Myös valtio oli alusta asti kiinnostunut elokuvan tarjoamista moraalisisista ja poliittisista vaikutusmahdollisuuksista.³² Vakuututtuaan kotimaisen elokuvan kasvattavasta kansansivistyksellisestä luonteesta elokuvalla myönnettiin valtion taholta merkittävä erivapaus: se vapautettiin verotuksesta.³³ 1930-luvun alettua, kun elokuvalla myönnettiin täysi verovapaus, se alkoi myös alana kasvaa.³⁴ Teknologinen kehitys mahdollisti sen, että vuosikymmenen puolivälin lähestyessä uusi keksintö, äänielokuva, ilmestyi Suomeenkin.³⁵

Jo 1920-luvun aikana suomalaisen elokuvan päätyylilajeiksi vakiintuivat melodraama ja farssi³⁶. Melodraama on nimensä mukaan musiikillinen draama, jossa musiikki tehostaa elokuvan dramaattista luonnetta. Melodraamat ovat yleensä suuria kertomuksia voimakkaista tunteista, joissa kaksi vastavoimaa kamppailevat. Dramaturgisesti melodraamat noudattavat äärimmäisyyksien logiikkaa, jossa kunnostautui erityisesti ”suomalainen auteur-ohjaaja” Teuvo Tulio.³⁷ Melodraaman ja farssin tyyllilajien alle mahtuvat lähes kaikki 1930-luvun aikana Suomessa valmistuneet elokuvat. Tyyllilajit olivat ilmeisen vastakohtaisia toisilleen. Melodraama ja farssi onkin mahdollista nähdä saman kolikon kahtena puolena tai peilikuvina toisistaan. Tavatonta ei ole, että farssi saattaa muistuttaa nurinpäin käännettynä melodraamaa, joka oikeastaan synnyttää elokuvan komediallisen annin.³⁸

Tyyllilajien ollessa melodraama ja farssi keskeisiä temaattisia kategorioita 1930-luvulla olivat puolestaan aatteellinen elokuva, ajankohtainen elokuva ja kansallinen elokuva, jotka kaikki myös ristesivät ja lomittuivat keskenään. Virallisessa ja näkyvimmässä kulttuurissa oli 1930-luvulla vallalla voimakkaan isänmaallinen ja oikeistolainen linja.³⁹ Elokuvia tehtiin ennen kaikkea ”arvojen puolesta”.⁴⁰ Vaikka suoria viittauksia päivänpolitiikkaan

³¹ von Bagh 2007, 141.

³² Uusitalo 1965, 149.

³³ Katainen 1993, 99.

³⁴ Katainen 1993, 99.

³⁵ von Bagh 2007, 102.

³⁶ Paloheimo 1979, 92.

³⁷ Varjola 2002, 184.

³⁸ Toiviainen 2004, 163.

³⁹ von Bagh 2007, 103.

⁴⁰ von Bagh 2007, 137.

vältettiin, ⁴¹ moraal- ja arvo-opetusta oli senkin edestä. 1930-luvun ja 1940-luvun elokuvat on nähty jälkeensä jopa ”armottoman moraalisisinä” ja ”ryppyotsaisina”. ⁴²

Moraaliskansallinen paatos ei kuitenkaan elokuvien laatuun vaikuttanut. Päinvastoin kansallisesta tehtävästä vakuuttuneen valtion suoma verovapaus, korkea-arvoiset tukijat ja kasvavan alan ja kehittyvän osaamisen yhdistelmä sai aikaan sen, että monet elokuvatutkijat näkevät 1930-luvun loppupuolen suomalaisen elokuvahistorian ”suuruuden kautena” ⁴³ ja ”korkeimpana tähtiaikana”. ⁴⁴

1930-luvun loppua kohden politiikan ja maailman tilanteen vakavoituessa elokuvakin vakavoitui. Diskurssi on mielenkiintoinen: alkaen vuodesta 1935 farssien määrä väheni vuosi vuodelta ja melodraamojen määrä nousi. Selkeän ja suoran isänmaalliset aiheet, jotka toki olivat olleet edustettuina alusta saakka, nousivat vuosikymmenen loppua kohden niin suureen suosioon, että vähintään 25% kaikesta elokuvatuotannosta edusti isänmaallista aate-elokuvaa. ⁴⁵ Isänmaalliset elokuvat lukeutuvat useimmiten melodraaman piiriin.

Isänmaallisen paatoksen kohteina olivat kaikki väestöryhmät. Tästä erinomaisena kuvauksena on esimerkiksi vuonna 1939 ilmestynyt Yrjö Nortan ja T.J. Särkän ohjaama suurelokuva *Helmikuun manifesti*, jossa sivistyneistö ja työväki etsivät ja löytävät paikkansa suuressa isänmaallisessa suunnitelmassa. Monumentaalis-isänmaallisia melodraamoja ilmestyi tasaisena virtana: *Jääkärien morsian* (1939), *Helmikuun manifesti* (1939), *Aktivistit* (1939), *Isoviha* (1939), *Vänrikki Stoolin tarinat* (1939), *Taistelun tie* (1940), *Oi kallit Suomenmaa* (1940) ja *Kirkastettu sydän* (1943), vain muutamia mainitakseni. ⁴⁶ Suurinta osaa elokuvista yhdistää myös isänmaallisuuteen liittyvä uskonnollinen paatos, joka saa korkeimman kruununsa Ilmari Unhon ohjaamassa *Kirkastetussa sydämessä*, jossa konkreettinen isänmaan puolustaminen sodassa ja uskonnollinen kilvoittelu siviilielämässä henkilöityvät pääosassa olevassa rintamapastorissa.

1930-luvun loppua voidaan siis pitää melodraamojen ja ennen kaikkea ”isänmaallisen elokuvan kulta-aikana” ⁴⁷. Valtion suhtautumisesta näihin elokuviin kertoo paljon verovapauden lisäksi sensuuripolitiikka. Isänmaallisten ja aatteellisesti kasvattavien elokuvien väkivaltaa ei pidetty katsojalle haitallisena; esimerkiksi aatedraamat *Helmikuun manifesti* ja

⁴¹ Paloheimo 1979, 94.

⁴² Varjola 2004, 49.

⁴³ Uusitalo 1965, 31.

⁴⁴ von Bagh 2007, 137.

⁴⁵ Uusitalo 1999, 21.

⁴⁶ Hakosalo 2002, 361.

⁴⁷ Hakosalo 2002, 361.

Isoviha kiellettiin aluksi lapsilta väkivaltaisen sisältönsä vuoksi, mutta päätös pyörrettiin lähes välittömästi.⁴⁸ Isänmaallisten elokuvien väkivaltaa katsottiin läpi sormien, mutta eroottisesti latautuneita kohtauksia valvottiin sitäkin tarkemmin.⁴⁹

Elokuvasensuuri asetti 1930-luvulla elokuville tarkat rajat: uskontoa tai oikeuslaitosta ei saanut millään muotoa pilkata ja moraali- ja sukupuolielämä tuli esittää ylevässä muodossa. Elokuvat eivät saaneet myöskään heikentää maanpuolustustahtoa. Tarkkaa oli myös, että kansallistunnetta eikä oman maan historiaa halveerattu.⁵⁰ Ihmisryhmien loukkaamisen sensurointi rajoittui kuitenkin yksinomaan suomalaisiin, sillä esimerkiksi venäläisiä pilkattiin ja herjattiin enenevässä määrin 1930- ja 1940-luvun elokuvissa, joista joissain esiintyi jopa suoranaista ”ryssävihaa”.⁵¹

Pelkkää farssia ja ylevää melodraamaa ei 1930-luvun elokuva kuitenkaan ollut; mukaan mahtui myös niin kutsuttua kartanoromantiikkaa sekä seurapiirikomedioita ja musiikkihupailuja, jotka tosin voidaan laskea farssin ylägenreen kuuluvaksi.⁵² Melodramaattisista elokuvista oman kiinnostavan lukunsa muodostavat myös paatokselliset ja hartaat suurmieselokuvat, joissa niin J.L. Runeberg, Aleksis Kivi, Aappo Ojanperä ja Fredrik Paciuskin ovat saaneet lähes pyhimysmäiset kehukset elämilleen.

Yksi suomalaisen elokuvan keskeisimpiä tekijöitä oli 1920- ja 1930-luvun alussa Erkki Karu, joka Peter von Baghin mukaan ”toi valkokankaalle (Suomen) menneisyyden ja nykyhetken, maaseudun ja kaupungin”. Karu toimi vuoteen 1934 asti perustamansa Suomi-Filmin keskeisimpänä tekijänä ja ”ainoana tähtiohjaajana”⁵³. Vuonna 1934 hän perusti oman yhtiönsä, Suomen Filmitoimintayhtiön (SF), jota voidaan pitää ”kansallisena urotekona”.⁵⁴ Karu teki kummassakin näissä Suomen elokuva-alaa monopolimaisesti hallinneessa yhtiössä sellaisia kauaskantoisia linjauksia, jotka määrittivät kaikkea elokuvatuotantoa pitkään hänen aikansa jälkeenkin. Karun mukaan elokuvan tulee Suomessa olla ”omaa, puhtaasti suomalaista, kansallista filmitaidetta”⁵⁵. Karun linjan ja näkemyksen tiivistä hänen vävynsä isä ja Karun perheystävä, pohjanmaalaiskirjailija Artturi Järviluoma, joka kertoi Karun

⁴⁸ Uusitalo 2002, 26.

⁴⁹ Tulio 2002, 83.

⁵⁰ Uusitalo 1965, 153.

⁵¹ Paloheimo 1979, 94.

⁵² Paloheimo 1979, 94.

⁵³ von Bagh 2005, 411-412.

⁵⁴ von Bagh 2005, 412.

⁵⁵ von Bagh 2005, 412.

rakastaneen ”Suomen luontoa ja kansaa. Jokaisessa hänen filmissään täytyi olla Suomen hymyilevät äidinkasvot taustana”⁵⁶

Erkki Karun kuoltua vuonna 1935, moni ohjaaja ilmestyi jatkamaan hänen perintöään niin Suomi-Filmissä kuin SF:ssäkin.⁵⁷ Samoihin aikoihin alalle ilmestyi myös kaksi suurinta ja tärkeintä tuottajaa, jotka tulivat molemmat omalta osaltaan vastaamaan pitkälti siitä mitä ja millaisia elokuvia Suomessa tehtiin seuraavien vuosien (ja vuosikymmenien) aikana. He olivat järjestöaktiivi ja lakitieteilijä Risto Orko ja Kotimaisen työn toimitusjohtaja, pankinjohtaja T.J. Särkkä. Orko toimi Suomi-Filmin johtajana kuolemaansa (v. 2001) asti ja T.J. Särkkä hallinnoi yksinvaltiaan ottein ja henkilökohtaisesti ”kaikkia työvaiheita valvoen” Suomen Filmiteollisuutta (SF).⁵⁸

Kaikkiaan Orko tuotti 120 elokuvaa ja ohjasi itse useita, muun muassa ensimmäisen suomalaisen yli miljoonayleisön saaneen elokuvan *Siltalan pehtoorin* (1934). Särkkä pääsi puolestaan vielä korkeampiin lukuihin tuottamalla 233 elokuvaa, käsikirjoittamalla 40 ja ohjaamalla 49.⁵⁹ Molemmat tuottajat vaikuttivat voimallisesti yhtiöidensä linjoihin ja tyyliin. Kärjistäen voisi sanoa, että 1930-luvulla SF:lle leimallisimpia olivat maaseutukuvaukset ja historialliset elokuvat, joihin Suomi-Filmi teki pesäeroa julkaisemalla muutamia kaupunkiin sijoittuvia moderneja farsseja.⁶⁰ Ennen kaikkea elokuvayhtiöiden toiminta oli kuitenkin valistushenkistä, ja 1930- ja 1940-luvuilla kummankin yhtiön elokuvia leimasi aatteellisuus ja sosiaalipoliittisuus.⁶¹ Yhteistyökumppaneina elokuvien tuotannossa saattoi myös usein olla Väestöliitto⁶², Puolustusvoimat tai muut kansalaisjärjestöt ja yritykset.

Orko ja Särkkä viitoittivat suomalaisen elokuvan aatteellista suuntaa myös henkilökohtaisilla ohjauksillaan. Särkkä ohjasi itse SF:n suurtyön *Helmikuun manifesti* ja Orko aate-elokuvan *Aktivistit*.⁶³

Samaan aikaan kun Orko ja Särkkä astuivat yhtiöiden puikkoihin, aloittivat äänielokuvien parissa myös monet merkittävät ohjaajat kuten Valentin Vaala ja Teuvo Tulio.⁶⁴ Mikäli Orko ja Särkkä olivat vaikuttajina tärkeimpiä, ohjaajista merkittävimmiksi nousivat Valentin Vaala, Teuvo Tulio sekä Nyrki Tapiovaara ja 1940-luvun alettua myös

⁵⁶ von Bagh 2005, 412.

⁵⁷ Uusitalo 1965, 31.

⁵⁸ von Bagh 2005, 448; Seppälä 2004, 267.

⁵⁹ von Bagh 2007, 140.

⁶⁰ Uusitalo 2002, 19.

⁶¹ Sedergren 2008, 359.

⁶² Sedergren 2008, 361.

⁶³ von Bagh 2007, 137.

⁶⁴ Uusitalo 2004, 39.

Hannu Leminen, Ilmari Unho ja Wilho Ilmari. Muita tärkeitä 1930-luvun lopun ja 1940-luvun ohjaajia olivat Orvo Saarikivi, Jorma Nortimo, Kalle Kaarna, Edvin Laine sekä 1940-luvun lopulta alkaen myös Roland af Hällström.⁶⁵

Näistä useimmat ohjaajat tekivät monenlaista elokuvaa, mutta tärkeimmistä voi lyhyesti kärjistää, että Kalle Kaarna ja Wilho Ilmari olivat ensisijaisesti paatoksellisen isänmaallisia kuten historiallisuuden ja maaseuturomantiikan ohella Särkkä ja Orkokin. Ilmari Unho oli epätasainen, niin isänmaallisia melodraamoja, sotilasfarsseja ja suurmieskuviakin tehtaillut ohjaaja, Hannu Leminen ennen kaikkea sosiaalipoliittinen kasvattaja, Tulio uskonnollisteamaisen päällekkävyvä näkijä, ja Tapiovaara vapaa, muista riippumaton taiteilija. Kepeintä linjaa edustaa ehdottomasti Vaala, joka temaattisesti samoista aiheista huolimatta teki kaiken kevyemmällä otteella, ”vapaana fundamentalismin ja ehdottomuuden painosta”.⁶⁶

Näistä jo mainituista ohjaajista suurin osa teki tärkeimmät työnsä 1930-luvun lopulla ja 1940-luvun kuluessa, esimerkiksi eniten elokuvia ohjanneet Särkkä ja Vaala aloittivat kumpikin kiivaimman luomiskautensa 1935 ja ohjasivat samalla intensiteetillä 1950-luvun alkuun asti.⁶⁷

Lähes kaikki yllämainituista ohjaajista ohjasivat elokuvansa joko SF:lle tai Suomi-Filmille. Ainoina selkeinä poikkeuksina olivat Teuvo Tulio, joka tuotti elokuvansa itse sekä Kalle Kaarna, jonka viidestä äänielokuvasta neljä tuotti Kurt Jägerin pienyhtiö Jäger-filmi. Elokuva-alalla vallitsi siis selkeä monopolitilanne, jota edesauttoi myös monopolisoitu elokuvalehdistö, jossa yhtiöiden omat filmilehdet Elokuva-Aitta ja SF-Uutiset - Suomen kansan elokuvalehti mainostivat omia elokuviaan.⁶⁸

Ennennäkemättömän loistokas 1930-luvun loppu vaihtui kuitenkin sodan ja säännöstelyn todellisuuteen.⁶⁹ Kiinnostava diskurssi on se, että vaikka elokuva 1930-luvun loppua kohden olikin vakavoitunut ja isänmaalliset melodraamat olivat vallanneet alan, suunta muuttui vuonna 1941, jolloin komediat ja musiikkielokuvat alkoivat tehdä takaisin tuloaan valtavirtaan. Erityisesti korostuivat myös melodramaattiset historialliset romanssit, joista todellisuuspakoisuutta ei ole vaikeaa tunnistaa.⁷⁰ Jo sodan kynnyksellä palattiin muistelemaan sortokautta (T. J. Särkän ohjaama *Helmikuun manifesti* (1939) ja Risto Orkon ohjaama *Aktivistit* (1939)), isovihaa (Kalle Kaarnan ohjaama *Isoviha* (1939)) ja kansan

⁶⁵ von Bagh 2007, 138.

⁶⁶ Varjola 2004, 49.

⁶⁷ Varjola 2004, 45.

⁶⁸ Uusitalo 1975, 77.

⁶⁹ Uusitalo 2002, 25.

⁷⁰ Uusitalo 2002, 21.

taannoisia sotamuistoja (Jäger-Filmin *Vänrikki Stoolin tarinat* (1926-1939) ja Orkon *Jääkäarin morsian* (1938)), mutta sodan aikana elokuvien aiheet syöksyivät entistä syvemmälle kansan historiaan ja myös sen huolettomimpiin aikoihin ja teemoihin (*Kulkurin valssi*, *Kaivopuiston kaunis Regina*, *Katariina ja Munkkiniemen kreivi*). Sodan aikaisen elokuvan yksi ilmentymä on siis ollut avoin eskapismi⁷¹, minkälainen toiminta on muunkin kulttuurin saralla ollut kriisitilanteissa yleistä. Mediatutkimuksen pioneeri Veijo Hietalan mukaan ”psykoanalyysi puhuisi regressiosta eli taantumasta, jossa käännytään sisäänpäin ja palataan kansallisiin satuihin”.⁷²

Vaikka elokuva toteuttikin kansansivistyksellistä ja -valistuksellista kutsumustaan niin sota- kuin kotirintamallakin, valtion talous oli sodan myötä kriisissä ja myös elokuva joutui luopumaan lellikkiasemastaan. Elokuvan yli vuosikymmenen kestänyt verovapaus päättyi jatkosodan aikana 1941.⁷³ Ala pysyi silti voimakkaana, koska elokuvissa käynti vain merkittävästi lisääntyi sotavuosina. Jatkosodan aikana 1941 elokuvissa käyntejä oli vuodessa 21 miljoonaa ja sodan loputtua 1945 määrä oli kasvanut peräti 36 miljoonaan.⁷⁴ Sodanaikainen huippu saavutettiin vuonna 1942, jolloin elokuvakäyntejä oli koko maassa yhteensä 28 032 000.⁷⁵

Aseveljeys natsi-Saksan kanssa vaikutti elokuva-alaan kaksijakoisesti. Suurimmat ja lähes ainoat tuotantoyhtiöt Suomi-Filmi ja SF pitivät yllä lämpimiä suhteita Saksaan, mikä johti puolestaan siihen, että elokuvateattereiden, levittäjien ja tuotantoyhtiöiden muodostaman Filmikamarin väki jakautui kahtia ja yhdistys hajosi. Isoimmat tuottajat ja yhtiöt säilyttivät suhteensa Saksaan, joka myös mahdollisti elokuvatuotannon, koska Saksasta saatiin elintärkeää raakafilmiä.⁷⁶ Yhteyttä ja liittolaisuutta vaalittiin myös kulttuurimatkojen muodossa. Suomalaisista ohjaajista kävi Saksassa virallisella tutustumisvierailulla muun muassa Ilmari Unho ja Hannu Leminen, joita isännöi itse propagandaministeri Joseph Goebbels.⁷⁷

Sodan loppu ja sen häviäjät tunnetaankin ja tiedossa on, että esimerkiksi Särkkää pidettiin sodan jälkeen arveluttavana henkilönä. Suomalainen elokuva ei kuitenkaan mainittavasti kärsinyt. Esimerkiksi Teuvo Tulion mielestä kultakausi jatkui vielä sodan

⁷¹ von Bagh 2007, 184.

⁷² Hietala 1996, 124.

⁷³ Uusitalo 2002, 19.

⁷⁴ Olkkonen 2010, 187.

⁷⁵ Uusitalo 2002, 26.

⁷⁶ Stewen 2008, 318.

⁷⁷ Stewen 2008, 319-323.

jälkeenkin.⁷⁸ Jotain kertoo myös tuotannon katkeamattomuus, sillä halki 1940-luvun lopun elokuvia valmistui edelleen miltei kaksikymmentä vuodessa.⁷⁹ Ennen sotia elokuvia dominoinut maalaismaisema oli suurelta osin vaihtunut savuiseen kaupunkiin ja dominoivaksi tyyllilajiksi nousivat melodramaattiset ongelmaelokuvat, jotka käsittelivät uusia ja vanhoja sosiaalisia ongelmia. Näiltä ongelmaelokuvilta jopa odotettiin ennen kaikkea aatteellista sisältöä, jonka mukaan niitä myös arvioitiin.⁸⁰ Ainoa genre, joka sodan myötä totaalisesti katosi, olivat yltiö-isänmaalliset aatedraamat, joiden tuotanto luonnollisesti sodan lopputuloksen myötä hiipui. Aiemmin tehtyjäkin aihepiirin elokuvia pidettiin niin vaarallisina, että iso osa paatoksellisimmista kiellettiin, kuten esimerkiksi *Jääkärien morsian* ja *Ryhmy ja Romppainen*. Suuri osa näistä elokuvista nähtiin ensimmäisen kerran televisiossa tai valkokankaalla vasta 1980-luvun loppupuolella.⁸¹

1950-luvun koittaessa markkinat, yleisö ja koko elokuva-ala kuitenkin muuttui peruuttamattomasti. Kilpailevia yhtiöitä, kuten esimerkiksi Fennada, ilmestyi markkinoille, uudet tekijät syrjäyttivät vanhat ja elokuvien tyyli muuttui. Elokvateattereiden määrä väheni rajusti, katsojamäärät romahtivat, juopa kritiikin ja elokuvien välillä syveni ja elokuvien tekeminen kallistui. Vuonna 1951 yksi ilta muutti SF:n suunnan pysyvästi. 1940-luvun lopulla uransa aloittanut kuplettinikkari Reino Helismaa (1913-1965) oli viihdyttäjätovereidensa Esa Pakarisen (1911-1989), Jorma Ikävalkon (1918-1987) ja muiden kanssa esiintymässä niin, että T.J. Särkkä sattui sen näkemään. Särkkä ei tarinan mukaan pitänyt näkemästään, mutta huomasi kansan pitävän. Näin sai alkunsa rillumarei-elokuvien aalto, josta tuli SF:n koko vuosikymmenen ajan kestänyt tavaramerkki. Uusi väki oli saapunut alalle.⁸²

Turbulenssia kesti koko 1950-luvun, kunnes 1957 alettiin jo avoimesti puhua suomalaisen elokuvan kriisistä.⁸³ Vaikka SF:n tuotanto pysyikin määrällisesti laajana vielä vuoteen 1957 asti, samoista katsojaluvuista, samankaltaisista arvosteluista tai samanlaisesta elokuvallisesta tasosta kuin mistä 1930–1940-luvuilla oli nautittu, oli enää turha haaveilla yksittäisiä onnenpotkuja lukuunottamatta.⁸⁴ Monet kokivat, että yhtenäiskulttuurin nopea

⁷⁸ Tulio 2002, 157.

⁷⁹ Olkkonen 2010 188.

⁸⁰ Hakosalo 2008, 113.

⁸¹ von Bagh 2007, 192.

⁸² Olkkonen. 2010, 190.

⁸³ Koivunen 2004, 395.

⁸⁴ Koivunen 2004, 395.

mureneminen tai viimeistään television saapuminen tappoi suomalaisen elokuvan. Vanha suosikkiohjaaja Teuvo Tulio näki, että elokuvan tappoi elintason nousu.⁸⁵

⁸⁵ Tulio 2002, 157.

2. Suomalainen arvomaailma 1930- ja 1940-luvuilla

2.1. Yhteiskunnallis-kulttuurinen ja sosiaalinen konteksti

1930-luvulle tultaessa monet uudet tuulet alkoivat vaikuttaa Suomessa. Maataloustuotanto ja varallisuus nousivat 1920- ja 1930-lukujen taitteessa huomattavasti⁸⁶ ja modernisaatio muutti elämänmuotoja rajusti kaikin tavoin. Kaupungistuminen kiihtyi ja kasvava teollistuminen koettiin yleisesti uhkana kansakunnalle, sillä talonpoikien nähtiin pelastaneen Suomen itsenäisyyden vuonna 1918 – virallisen valkoisen ja kansallisena pidetyn narratiivin mukaan.⁸⁷ Kapitalismin ja teollistumisen ajateltiin johtavan koneellistumiseen ja kansanluonteen vääristymiseen.

Uudenlaisia yhteiskunnallisia näkemyksiä ilmestyi keskusteluun 1930-luvun alkupuolella runsaasti.⁸⁸ Eri puolilla Eurooppaa koettiin, että mennyt maailma oli tullut tiensä päähän. Tämän kokemuksen varaan rakennetut oletukset omaksuttiin voimakkaasti myös akateemisissa piireissä, kun historianfilosofi Oswald Spengleriltä (1880–1936) nimensä saanut spenglerismi levisi. Speglerismin ytimeen kuului usko siitä, että Euroopan kuolinkamppailu oli käynnissä: kulttuuri oli rappeutumassa, uskonto häviämässä ja koko vanha manner vajoamassa moraalittomuuteen.⁸⁹

Poliittinen myllerrys sävytti 1930-luvun alkupuolta. Rintamalinjat kulkivat Saksan ja Venäjän tukemisen, oikeiston ja vasemmiston, suomalaisten ja suomenruotsalaisten välillä. Virallisella ja valtiollisella tasolla hyväksytyssä kulttuurissa oli valloillaan selkeän oikeistolainen, kansallismielinen linja.⁹⁰ Kansallismielisyydelle ja yhtenäiselle kansanhengelle oli raivannut tietä yleinen elintason nousu, joka alkoi välittömästi vuoden 1932 talouspulan ja työttömyyshuipun jälkeen.⁹¹ Vaikka hetkellinen pulakausi kiihdyttikin poliittista kuohuntaa ja sisällissodan kaiut palasivat ihmisten mieliin, kaikesta huolimatta luottamus yhteiskuntaan ja valtiovaltaan nousi selkeästi.⁹² Yhteiskuntaa, valtiota ja Suomea pidettiin rakentamisen arvoisina ja valtiovaltaan luotettiin, vaikka raha-eliittiä ei kansan keskuudessa hyväksytykään.⁹³ Siinä, missä Suomi kulki rajojensa sisällä kohti rauhaa

⁸⁶ Siipi 1967, 99.

⁸⁷ Sipilä & Anttonen 2010, 33.

⁸⁸ Sormunen 1936, 12.

⁸⁹ Spengler 1996.

⁹⁰ von Bagh 2007, 103.

⁹¹ Siipi 1967, 86.

⁹² Siipi 1967 88-89.

⁹³ Siipi 1967, 126.

yhteisen kasvun ja kehityksen ajamana, se kulki henkisesti kohti suur-Suomi-fantasioita ja seurasi Euroopan muita oikeistomaita retoriikaltaan ja aatteiltaan.⁹⁴

Maaseutu pysyi 1930-luvun pulakaudesta riippumatta vakavaraisena ja koki vain pieniä kolhaisuja. Vuoteen 1939 mennessä oli ”salokyliinkin ilmaantunut muutama lipputankotalo”.⁹⁵ Kaupungeissa leipä oli epävarmimmalla tolalla ja juuri siksi maaseudun varmemman toimeentulon takia terveet ja tavoiteltavat työarvot liitettiin nimenomaan maatalouteen, etenkin maaseudun fyysiseen työhön.⁹⁶ Kaupungeissa sosiaaliset ongelmat jopa lisääntyivät, sillä sosiaaliturva ei valtion vaurastumisenkaan myötä ollut parantunut. Sosiaalipoliittiset uudistukset ja tuet olivat erittäin vähäisiä, jopa muihin länsimaihin verrattuna.⁹⁷

Suurimpia käännekohtia 1930- ja 1940-luvun historiassa olivat kuitenkin ymmärrettävästi vuonna 1939 alkanut talvisota ja siitä välillisesti seurannut jatkosota. Vaikka sota-aika oli tulvillaan kansallismielistä hurmosta ja myös kuvitelmia hienosta tulevaisuudesta suur-Suomi-fantasioineen, sille antoi kuitenkin ”voimakkaan tumman sävytyksen” 80 000 kuolleen sotilaan varjo.⁹⁸ Historian professori Heikki Ylikankaan mukaan sodan vaikutuksista suomalaisten arkitodellisuuteen kertovat parhaiten elokuvat, jotka ”mitä tarkimmin heijastelevat yhteiskunnan valtastruktuuria ja jonka poliittista tarkoituksenmukaisuutta elokuvatarkastamo huolellisesti valvoi”.⁹⁹

Työtä ja taistelua niin rintamalla kuin kotirintamallakin arvostettiin laajasti. Työteliäisyys on nähty Suomessa arvona itsessäänkin riippumatta työn luonteesta tai kunnianhimosta sen suhteen.¹⁰⁰ Sota-aikana tämä korostui. Kansallista identiteettiä ahkerana ja työtätekevänä kansana rakennettiin ja kerrottiin kuinka ”suomalainen mies ja nainen on kautta aikojen tottunut tätä työn kutsua kuulemaan”.¹⁰¹ Vaikka poliittinen henki olikin oikeistolaista ja kansallistunne vahvaa, saksalaishenkinen kansallissosialismi ei levinnyt Suomeen mittavasti.¹⁰² Kansallisen eheytyksen ja nopean kehityksen vuoksi ihmiset kokivat voimakkaasti elävänsä murroskautta ja poikkeuksellista aikaa. Monet kuvaukset 1930- ja 1940-lukujen taitteesta korostavat Suomen tilaa jonkin uuden kynnyksellä. Työväestön

⁹⁴ Siipi 1967, 88-94.

⁹⁵ Siipi 1967 92-101.

⁹⁶ Helkama 2015, 152.

⁹⁷ Sipilä & Anttonen 2010, 35.

⁹⁸ Ylikangas 2007, 254.

⁹⁹ Ylikangas 2007, 301.

¹⁰⁰ Helkama 2009, 13.

¹⁰¹ Tolsa 1942, 13.

¹⁰² von Bagh 2007, 177.

keskuudessa suosioon noussut saarnaajakirjailija Aaro Tolsa (1895–1951) kirjoitti kuinka ”Elämme maailmanhistoriallisten tapahtumien aikaa. Kuin mahtava virta vyöryy kansojen elämä uusiin uomiin!”¹⁰³

Hurmosta ei kuitenkaan kestänyt kauaa. Sodan loputtua alkoi uusi koettelemusten aika. Huoli tulevasta ja murhe menneestä painoivat raskaasti kansakunnan harteita, ja myös pelko perheinstituution romahtamisesta ilmaantui.¹⁰⁴ 1940-luvun lopulla Suomen tilanne oli oikeasti kurja: kaupungissa enemmistö asui vuokralla, omaisuutta oli vähän. 1930-luvun taloudellinen nousu oli muuttunut sota-ajan pulaksi ja sotakorvauksien takaisin maksamiseksi. Maaseudullakin omistukset olivat keskimäärin hyvin pieniä ja köyhyyttä esiintyi lisääntyvissä määrin. Terveystieteiden huolto oli retuperällä, ja Suomessa oli suhteessa väkilukuun toiseksi vähiten lääkäreitä koko Euroopassa.¹⁰⁵

Suomen miesten kuolleisuusluvut olivat nousseet korkeimmiksi niistä Euroopan maista, mistä lukuja saatiin. Myös väkivalta, rikollisuus ja itsemurhat olivat rajussa kasvussa.¹⁰⁶ Suuret kansalliset suunnitelmat olivat murentuneet. Alkoholi-ongelmien määrä lisääntyi, vaikka juomista pidettiinkin yleisesti syntinä ja paheena. 1930-luvulla isänmaallisuuteen liitetty raittius oli tuhoutumassa itsenäisyyttä puolustaneiden veteraanien käsissä.¹⁰⁷ 1940-luvun viimeiset vuodet sisälsivät kasvavaa henkistä ja yhteiskunnallista levottomuutta. Ihanteet pysyivät joka tapauksessa vahvoina; perheinstituution puolustaminen ja kansakunnan kasvattaminen nähtiin tärkeinä yhteisinä tavoitteina. Kansan elinvoimaa haluttiin tehostaa.¹⁰⁸ Huoli siitä, että kristilliset arvot olivat katoamassa ja yhteiskuntajärjestys hajoamassa, oli erittäin yleinen.¹⁰⁹

2.2. Perheen ja työn merkitys luterilaisessa ajattelussa

Uskonto ja uskonnollisuus nähtiin moraalista ja kansakuntaa vahvistavina voimina, ja muutoksista huolimatta kirkon kansallinen rooli pysyi tärkeänä ja vahvana.¹¹⁰ Puhuttaessa suomalaisesta arvomaailmasta 1930- ja 1940-luvuilla painopiste on luonnollisesti yhteisöllisyydessä. Suomalaisia arvoja tutkineen sosiaalipsykologi Klaus Helkaman mukaan mitä korostuneempia pyhyden yhteisölliset koodistot ovat, sitä vähemmän tilaa on

¹⁰³ Tolsa 1942, 3.

¹⁰⁴ Helen 1997, 233.

¹⁰⁵ Sipilä & Anttonen 2010, 37.

¹⁰⁶ Sipilä & Anttonen 2010, 36-38.

¹⁰⁷ Helkama 2009, 121.

¹⁰⁸ Helen 1997, 214.

¹⁰⁹ Sormunen 1936, 8-9.

¹¹⁰ Mäkinen 2014, 59.

yksilöllisyydellä.¹¹¹ Hänen mukaansa pyhyiden, yhteisöllisyyden ja isänmaallisuuden etiikka vaikuttavat jossain määrin osana suomalaisten moraalia.¹¹² Kulttuurien arvot eroavat toisistaan, koska kulttuuritkin eroavat. Siksi puhuminen Suomen arvoista ja suomalaisesta arvomaailmasta on mielekästä,¹¹³ vaikka kuva suomalaisesta yhtenäiskulttuurista onkin osittain tietoisesti luotu ”ideologinen visio ja kansallinen projekti”.¹¹⁴

Suomalainen arvomaailma on pitkälti rakentunut luterilaisen etiikan varaan.¹¹⁵ Yhden selkeän kuvan tekeminen luterilaisesta etiikasta on mahdotonta, mutta yleispätevänä ajatuksena voidaan kuitenkin pitää sitä, että luterilaisen etiikan keskiössä on ollut etsiä uskon ja käyttäytymisen ohjeet yksin Raamatusta.¹¹⁶ Koko Uuden testamentin etiikka on luterilaiselta kantilta kiteytettävissä kahteen peruspilariin: ”radikaalinen luottamus Jumalaan ja kuuliaisuus häntä kohtaan” sekä ”radikaalinen lähimmäisen huomioon ottaminen”.¹¹⁷ Luterilainen etiikka lähtee liikkeelle luonnollisesta laista. Kun ajatellaan, että kaikki ihmiset luonnostaan tietävät mikä on oikein ja väärin, ajatellaan samalla, että ihmisen omallatunnolla rakentama oikeudenmukainen yhteiskunta on mahdollinen.¹¹⁸ Näkemyksen mukaan jokainen ihminen on vastuussa oikean elämän ja oikeudenmukaisuuden toteutumisesta omassa elämänpirissään ja parhaiten hän tätä edistää omalla elämällään.¹¹⁹

Vaikka lähimmäisistä huolehtimista korostettiin, mihinkään sosiaalisiin mullistuksiin perinteinen luterilaisuus ei ole yllyttänyt. Oma paikka ja työsarka sekä sosiaalinen asema nähtiin pysyvinä asiantiloina, joita ei itse sopinut lähteä muuttamaan.¹²⁰ Erityisesti työteliäs perheellinen ihminen voidaan nähdä suomalaisen ihmiskuvan kirkkaimpana ihanteena.¹²¹ Tiivis perheyhteisö, jossa työteliäs isä tuo leivän pöytään ja äiti keskittyy lapsiinsa, nähtiin moraalin ja siveellisyyden perusmallina ja ylläpitäjänä sekä yhteiskuntarauhan takaajana.¹²² Näkemyksen taustalla vaikuttaa luterilainen avioliitto- ja perhekäsitys, jossa miehen ja naisen

¹¹¹ Helkama 2009, 107.

¹¹² Helkama 2009, 113–114.

¹¹³ Helkama 2009, 64.

¹¹⁴ Tervo-Niemelä 2016, 16.

¹¹⁵ Martikainen 1999, 211.

¹¹⁶ Kirjavainen 1969, 113.

¹¹⁷ Kirjavainen 1969, 164.

¹¹⁸ Martikainen 1999, 168.

¹¹⁹ Martikainen 1999, 169.

¹²⁰ Helkama 2009, 104; Haikola 1997, 127–128: Luther perusteli yhteiskuntajärjestyksen olemassaolon ja myös eri säätyjen hierarkian oman aikansa näkemysten mukaisesti ontologisesti, biologisesti ja yhteiskunnallisesti. Vanhemmat olivat lastensa yläpuolella ja hallitsijat kansan. Ihmisen tuli myös pysyä omassa säädysään.

¹²¹ Helkama 2009, 223. Työtä pidettiin suuressa arvossa myös eurooppalaisessa ajattelussa yleisesti. Itse valituksen kantaisä Voltairekin kirjoitti, kuinka työ pitää ihmisen poissa paheista.

¹²² Helen 1997, 151.

väläinen avioliitto perustui Jumalan asettamaan luomisjärjestykseen.¹²³ Perhe loi avioelämälle, työlle ja lasten kasvatukselle hyväksyttävän sosiaalisen struktuurin, jonka ylläpitämistä 1930–1940-lukujen kirkko ja yhteiskunta tukivat myös moraalilla ohjeistuksillaan. Ulospäin perheen oli syytä näyttää myös maltilliselta, säästävältä ja pidättyväiseltä.¹²⁴ Puhutaan myös hegeliläisestä perhekäsityksestä, missä perhe oli terve eettinen yhteiskunnan tukipilari. Tällainen käsitys juurrutti paikkansa viimeistään Snellmanin ja muiden suomalaisuusajattelijoiden välityksellä.¹²⁵

Eettiset ihanteet yhdistivät perheitä ja ihmisiä yhteiskuntaluokasta toiseen ja tervehkeinen, uuttera maalaisperhe esiintyy niin sivistyneistön kuin työväenluokkienkin ihannekuvana.¹²⁶ Työväenluokat yhtyivät sivistyneistön rinnalla muun muassa raittiustaistoon ja yleinen pilapiirrosten aihe työväen lehdissä olikin perheetön kaupunkilainen ”herrasjuoppo, joka lirkuttelee naisille humalapäissään sikarin kera”.¹²⁷

Arvotutkimuksissa suomalaisiin on liitetty ylikorostunut ahkeruus, työteliäisyys ja sitkeys.¹²⁸ Työteliäisyyden korostus juontaa juurensa protestanttiseen työmoraaliin. 1900-luvun alkupuolella kunnollisena ja arvostettavana työnä nähtiin ennen kaikkea maanviljely ja maataloustyöt samalla kun kaupunkiin keskittynyt muu työnteko oli huomattavasti vähemmän arvostettua.¹²⁹ Ihanteet kodin ulkopuolisen työteliäisyyden suhteen koskivat aluksi kuitenkin vain miessukupuolta.¹³⁰ Naisen ihanteena oli kasvattaa lapsia ja toimia siveellisen elämänmuodon ylläpitäjänä perheessä, jopa siinä määrin, että hänen tehtävänä nähtiin koko kansakunnan siveyden vartiointi ja moraalinen holhous.¹³¹

2.3. Moralistinen synti–armo-dikotomia

Huolestuneisuuden ja muutospelon takia moralismi alkoi jo 1930-luvun alussa nostaa päätään voimallisesti.¹³² Sivistyneistö, kulttuuriväki sekä uskonnolliset vaikuttajat uskoivat, että moraalien ylläpitämiseen oli osallistuttava myös taiteen ja kulttuurin välityksellä. Useat 1900-

¹²³ Luterilaisen sosiaalietiikan perusteista ks. Raunio 1999.

¹²⁴ Helen 1997, 108.

¹²⁵ Helen 1997, 106.

¹²⁶ Helen 1997, 109. Luther puhui kolmesta sosiaalisesta järjestyksestä (*ordo*): kirkon, perheen ja yhteiskunnan järjestyksistä, joista kaksi ensimmäistä olivat olemassa jo alkutilassa. Yhteiskunta sai alkunsa vasta syntiinlankeemuksen jälkeen.

¹²⁷ Helkama 2009, 121.

¹²⁸ Helkama 2015, 19.

¹²⁹ Sipilä, Anttonen 2010, 33.

¹³⁰ 1800-luvun puolivälissä mm. Topelius korosti kirjoituksissaan, että naisen tehtävänä ja olemuksena on olla vain äiti. Helen 1997, 137.

¹³¹ Helen 1997, 141, 154.

¹³² Huhtala 1985, 32.

luvun alkupuolen taiteilijat näkivät kansallistunteen ja terveiden elämäntapojen edistämisen tehtäväkseen. Näin ajatteli esimerkiksi kirjailija ja runoilija Juhani Siljo (1888-1918), joka peräänkuulutti taiteen moraalialueen kohottavaa tehtävää.¹³³ Vaikka Suomi kuuluikin hallinnollisesti Venäjään vuoteen 1917 asti, kansallisia symboleja luotiin tietoisesti jo 1800-luvun alkupuolelta lähtien. Taide muodosti käsitystä siitä, millaisia suomalaiset ovat, mitä he ajattelevat ja millainen paikka Suomi on elää.¹³⁴ Yksi kansallisen identiteetin ahkerimmista rakentajista, runoilija ja Helsingin yliopiston rehtori Zacharias Topelius (1818-1898) korosti toistuvasti, kuinka ”meidän tulee olla ahkeraita, säästäväisiä ja oppivaisia”.¹³⁵

Myös kirkko ryhtyi aktiiviseen moraaliseen äänenkohottamiseen, jossa kaupunkilainen tavaraa haaliva kuluttaja nähtiin pidättäytymistä arvostavan luterilaisuuden silmissä hirvittävänä.¹³⁶ Yksilöä korostavia yhteiskunnallisia ajatuksia halveksittiin avoimesti ja yksi aikansa uskonnollisista auktoriteeteista, Antti J. Pietilä (1878–1932), korosti miten kammottavaa on, kun ”mies kokee tuskaa joutuessaan vaihtamaan sikarimerkkiä ja nainen kuvittelee uhrautuvansa kun jää pois ompeluseurasta lastensa vuoksi”.¹³⁷ Yksilöitä koskevia moraaliihanteita ja hyvää elämää ajan teksteissä kuvattiin adjektiivien ”jalo”, ”puhdas”, ”kohtuullinen” ja ”siveä”.¹³⁸ Ihanteellisen elämän vastakohtana nähtiin uskonnoton, ”suruton” elämä.¹³⁹ ”Huonon ihmisen” ominaisuuksia puolestaan olivat irstaus, syntisyys ja häpeällisyys.¹⁴⁰

Teologisessa 1900-luvun alkupuolen keskustelussa ”lakiuskonnon ja evankeliumiuskonnon välinen kamppailu” oli kiihtymään päin, uskonnollisuuden ja moralismin ollessa voimakkaasti sidoksissa toisiinsa.¹⁴¹ Maailma nähtiin synnin valtakuntana. Olennaiseksi ajatukseksi suomalaisessa teologiassa nousi käsitys synnistä henkisenä asiointilana, jota teot pelkästään peilasivat. Teot itsessään eivät olleet synnin aikaansaajia vaan ainoastaan syntisen tilan ilmentymiä. ”Tämän maailman viisautta”, pahat teot ja ”aistillisen mielihyvän” keskiöön laittaminen eivät ole synnin syitä vaan ”synnin ja syntisyyden seurausta”.¹⁴² Pietilä piti syntiä empiirisenä

¹³³ Huhtala 1985, 17.

¹³⁴ Helkama 2015, 33.

¹³⁵ Topelius 1938, 19-20.

¹³⁶ Pietilä 1935, 222.

¹³⁷ Pietilä 1935, 222.

¹³⁸ Huhtala 1985, 109.

¹³⁹ Saarinen 2014, 69.

¹⁴⁰ Huhtala 1985, 109.

¹⁴¹ Huhtala 1985, 26.

¹⁴² Pietilä 1932, 276-281.

ilmiönä¹⁴³: synnin ilmentymien tunnistaminen oli erittäin mahdollista, jopa helppoa: synti on onnettomuuksien syy¹⁴⁴, Jumalan kadottamisen tila¹⁴⁵ ja Jumalasta irti riistäytymistä¹⁴⁶. Pietilän mukaan synnin valtakuntaa ei ole vaikeaa etsiä ja löytää: ”nykyaikainen suurkaupunki” on ”synnin valtakunnan toteuttajia”.¹⁴⁷

Aikakauden teologiien mukaan syntiselle ihmiselle tyypillinen ”maailmallisuus, ylpeys ja valheellisuus”¹⁴⁸ saivat ilmentymänsä esimerkiksi ”alhaisessa aistikiikutuksessa, eläimellisessä hurjastelussa, lahjuksissa ja teeskentelyssä, laiskuudessa ja tylsyydessä, kylmissä laskelmissa ja ahneudessa, varkaudessa ja petoksessa, ryöstöissä ja murhissa, viettelyksessä sekä vietellyksi joutumisessa”¹⁴⁹ sekä ”elämän korskassa ja lihan himossa”¹⁵⁰, mutta ennen kaikkea uskonnonvastaisuudessa.¹⁵¹ Kaikki tällainen uskonnonvastainen maailmallisuus ja maailmallisten asioiden asettaminen Jumalan edelle oli selvin esimerkki synnistä.¹⁵² Syntinen ihminen ”epäilee Jumalan sanaa” ja luottaa enemmän omaan tietoonsa. Lopulta hän tahtoo olla oma auktoriteettinsa ja luottaa itseensä oman elämänsä herrana.¹⁵³ Hän unohtaa, että ”omalla asialla ei voi eikä ole lupa olla”, sillä perinteisen luterilaisen ajatuksen mukaan ihmisen on syytä pysyä omalla, määrättyllä paikallaan.¹⁵⁴ Myös Suomen historian professori Juha Siltala on pannut merkille, kuinka ”moraalisesti latautuneet asiat” eli meidän kontekstissamme syntiksi mielletyt teot ja ajatukset, olivat tuon aikakauden ajattelussa useimmiten nimenomaan ”vaarallista itsenäisyyttä osoittavia”.¹⁵⁵

Synti nähdään aikakauden teologisissa ja kirkollisissa teksteissä usein myös koko kansakuntaa turmelevana voimana, joka tarttuu ja altistaa ihmisen kaikelle pahalle. Muun muassa Pietilä kirjoitti 1920-luvun lopulla useaan otteeseen siitä, kuinka ”koko kansakuntaa kalvaa synnin hätä”.¹⁵⁶ Hänen mukaansa ”synnin hädän ahdistamia ihmisiä on kaikkialla, huvipaikoissa niinkuin kirkoissakin, teattereissa niinkuin sairaaloissakin, kaduilla, kauppa- ja liikennevälineissä,

¹⁴³ Pietilä 1932, 273.

¹⁴⁴ Simojoki 1980, 68.

¹⁴⁵ Simojoki 1980, 67.

¹⁴⁶ Pietilä 1932, 274.

¹⁴⁷ Pietilä 1932, 317.

¹⁴⁸ Pietilä 1932, 277.

¹⁴⁹ Pietilä 1932, 317.

¹⁵⁰ Pietilä 1932, 279.

¹⁵¹ Pietilä 1932, 294.

¹⁵² Pietilä 1932, 278.

¹⁵³ Simojoki 1980, 66.

¹⁵⁴ Elenius, 1983, 44.

¹⁵⁵ Siltala 1992, 11.

¹⁵⁶ Pietilä 1928.

virastoissa, tehtaissa, seuraelämässä – kaikkialla missä ihmisiä liikkuu.”¹⁵⁷ ”Yksi ainoa kaupunkitalo, jossa asuu satoja ja tuhansia ihmisiä, saattaa yhtenä ainoana lauantai-iltana sulkea sisäänsä uskomattoman määrän synnin eri muotoja ja seurauksia.”¹⁵⁸ Sama äänenpaino on ollut havaittavissa vielä 1900-luvun jälkipuoliskollakin, ja esimerkiksi professori Osmo Tiililän mukaan rankaisematon synty on niin vaarallista, että jos sen annetaan kukkia ja levitä, se voi vaarantaa koko Suomen turvallisuuden.¹⁵⁹ Tiililä kirjoitti vielä 1960-luvullakin *Uudessa Suomessa* kuinka ”Jokainen synty on myrkyä, josta leviää turmelevia vaikutuksia”.¹⁶⁰

Kirkonmiesten lisäksi myös uskonnolliset lehdet ottivat kansakunnan moraaliseen tilaan kantaa. *Kotimaa*-lehden pääkirjoitusten otsikoita 1930-luvulla olivat muun muassa ”Avioelämän rappeutuminen”, ”Siveellistä edesvastuuntuntoa tehostamaan”, ”Taistelu siveellisestä puhtaudesta”, ”Kotielämän rappeutuminen”, ”Kotielämää kohottamaan”, ”Kirkko ja taistelu siveellistä höltymistä vastaan” ja niin edelleen.¹⁶¹ Lisäksi syntisiin ja synnin piinaamiin ihmisiin viitataan niin valistuslehtisissä, kulttuurihistorioissa, aikalaislähteissä kuin taideteoksissakin, elokuva mukaan lukien.

Luterilaisessa ajattelussa on myös nähty, että ihminen on niin totaalaisesti synnin orja, ettei hän kykene lainkaan todelliseen hyvään, synnittömään elämään. Tämä johtaa ajatukseen, että jokainen ihminen on armon, anteeksiannon ja sovituksen tarpeessa.¹⁶² Antti Pietilä siteeraa saksalaista teologi Rudolf Ottoa (1869-1937), jonka mukaan synnin käsite on ymmärrettävissä vasta silloin, kun sen vastakkainen positiivinen arvo on olemassa.¹⁶³ Synty ja armo tarvitsevat toisiaan. Synnin jännite laukeaa armosta eikä armokaan olisi mitään ilman syntiä. Osmo Tiililä peilaa käsitystä armosta Raamattuun: evankeliumien pohjalta on helppo lukea, että anteeksiantamusta tarvitsee jokainen.¹⁶⁴

Kristinuskon historiassa armon saavuttamiseen on suhtauduttu monin eri tavoin. Kauaskantoiset seuraukset olivat kuitenkin erityisesti Augustinuksen ja Pelagiuksen armonäkemysten ristiriidalla. Pelagius oli vakuuttunut siitä, että ihminen voi omilla teoillaan ja tahdollaan vaikuttaa pelastukseensa. Myöskään synnin periytyvää luonnetta ei Pelagius

¹⁵⁷ Pietilä 1928, 6.

¹⁵⁸ Pietilä 1932, 318.

¹⁵⁹ Pyysiäinen 2005, 128.

¹⁶⁰ Uusi Suomi, 16.3.1965.

¹⁶¹ Huhtala 1985, 32.

¹⁶² Tiililä 1934, 19, 32, 103.

¹⁶³ Tiililä 1934, 19.

¹⁶⁴ Tiililä 1934, 103.

allekirjoittanut.¹⁶⁵ Osmo Tiililän mukaan luterilainen dogmatiikka opettaa Augustinuksen tavoin ihmisen pääsevän armon piiriin vain uskon avulla: ”Usko johtaa pelastukseen”, mutta tällaisella uskolla on kuitenkin ilmentymismuotonsa. Oikea usko ilmenee Tiililän mukaan katumuksena ja parannuksentekona.¹⁶⁶ Ne eivät kuitenkaan yksin riitä: armoa tarvitaan.

Luterilainen käsitys pelastetuista ja armon piirissä olijoista on avara. Lutherin mukaan Jumalan rakkaus kohdistuu heikkoihin, hulluihin, pahoihin ja kuolleisiin.¹⁶⁷ Jumalan rakkaus tekee syntisestä kauniin¹⁶⁸ ja parantaa lopulta synnin.¹⁶⁹

Jos teot eivät armoon vaikuta niin mikä virka synnin käsitteelle jää? Tekojen ja pelastuksen suhde onkin ollut teologian jatkuvia kipupisteitä.¹⁷⁰ Vaikka luterilaisessa teologiassa on haluttu vastustaa ”tekojen oppia” niin samalla on kuitenkin korostettu, että ”armo ei saa vetää verhoksi synnin ylle”,¹⁷¹ jolloin Jumalan tahdon totteleminen nousee keskiöön.¹⁷² Jos tekoja ei vaadita, mutta moraalisen toiminnan ja Jumalan löytämisen välillä vallitsee riippuvuus, tilanne on ristiriitainen. Tätä ristiriitaa on yritetty luterilaisessa teologiassa pehmentää sillä, että Jeesus odottaa kääntymystä, ei tekojen parantamista. Tällöin tekojen muuttuminen ei ole niin olennaista kuin se, että sydän muuttuu.¹⁷³ Vastaavasti on ajateltu, että vaikka armo ei olekaan tekoja, syntien tunnustaminen tuo rauhan ja armon.¹⁷⁴ Myös katumusta on kääntymyksen ohella korostettu. Pohjoiseurooppalaisen pietismin parissa on usein ajateltu, että ”katumuksella ansaitaan armo”.¹⁷⁵ Syntinen ihminen on saatettu myös nähdä koko uskonnollisen yhteisön tahraajana, joka on erotettu sen ulkopuolelle häpeämään.¹⁷⁶ Syyllisyyden ja häpeän ongelmallisuudesta on teologian piirissä keskusteltu jo

¹⁶⁵ Pietilä 1932, 325.

¹⁶⁶ Tiililä 1954, 62.

¹⁶⁷ Mannermaa 1983, 12.

¹⁶⁸ Mannermaa 1983, 11.

¹⁶⁹ Armo oli Lutherin mukaan aina kaikille läsnä. Läsnäoleva armo ei välttämättä helpota tai suuntaa tietoisesti ihmisen tekoja tässä hetkessä, vaan johdattaa, usein jopa salatulla tavalla, hänet, hänen tahtonsa ja tekonsa kohti Jumalan rakkauden ymmärtämistä. Luterilainen armo ei ole pelkkää pumpulia vaan synnin ohella vaikuttava valtava ”superfyysillinen voima”, joka voi tuntua jopa ”vastustajalta ja näyttää vihalta”. Se voi tuntua väärältä siksi, että sitä ei tarvitse ansaita. Se on näin ollen täysin erilaista kuin ihmisen armo, anteeksianto tai rakkaus, sillä se on täysin riippumaton objektistaan, ollen samalla täysin riippumaton kohteensa teoista ja ansioista, nöyryys ja katumus mukaan lukien. Anteeksianto ja armo, jotka annetaan jokaiselle hänen toiminnastaan riippumatta, saattaa teologisenä mallina olla houkutteleva, mutta uskonnollisten ja yhteiskunnallisten yhteisöjen sisällä se on käytännössä mahdoton, sillä ihmisen rakkaus (ja anteeksianto) syntyy ja syytty kohteensa tähden.

¹⁷⁰ Huhtala 1985, 30.

¹⁷¹ Huhtala 1985, 30-31.

¹⁷² Kirjavainen 1969, 131.

¹⁷³ Tiililä 1934, 117.

¹⁷⁴ Kirjavainen 1969, 113.

¹⁷⁵ Huhtala 1985, 30.

¹⁷⁶ Kettunen 2011.

pitkään.¹⁷⁷ Luterilaisuudenkaan sisällä ei silti yksin armosta -periaate ole kaikkien sydämiä voittanut puolelleen. Taistelua syntiä vastaan on käyty, sillä se on nähty Lutherin hengessä tapahtuvana anteeksiannon julistamisena. Syntiä vastaan täytyy taistella, ja kääntymys nähdään tarpeellisena, mutta teot eivät vaikuta eivätkä johda pelastukseen. Kristitty on yhtä aikaa vanhurskas ja pyhä sekä syntinen ja saastainen.¹⁷⁸ Jännite ei laukea.

Pelastus on moniulotteinen käsite, jota on syytä lyhyesti sivuta armon ja anteeksiannon ohella. Pelastus on lopullista armon saavuttamista tuonpuoleisuudessa. Tulkintatavasta riippuen pelastus on voitu nähdä myös uskon omaksumisena, osallisuutena pelastukseen jo tässä elämässä.¹⁷⁹ Se, ketkä pelastuvat, ja se, keille armo kuuluu ja millä ehdoin, ovat olennaisia kysymyksiä uskonnollisten yhteisöjen ja näitä ympäröivien kulttuurien kentällä.

Pelastus ja armo on nähty Jumalan löytämisenä, oman Jumala-suhteen kokemisena. On ajateltu, että jokaisesta syntisestä tulee tämän armon kokiessaan katuva ja pieni, ja että armon saaminen herättää ihmisen omantunnon ja rakkauden samalla kun se synnyttää hänet uudestaan ihmisenä.¹⁸⁰ Tällainen yhteyteen pääseminen on nähty kristityn elämän suurimpana voimanlähteenä.¹⁸¹ Tästä on luterilaisuuden historiassa tehty myös johtopäätös, että Jumalasta kauimmas vieviä syntejä ovatkin epätoivo ja epäusko, se ettei usko armoon.¹⁸²

Tärkeimpinä käsitteinä luterilaisessa etiikassa voidaan siis pitää syntiä ja armoa.¹⁸³ Ne ovat myös kotimaisen elokuvan moraaliopetusten taustalla vaikuttavia ajatusmalleja, joiden avulla kuataan ihmisten moraalista käyttäytymistä, lankeemuksia ja niistä nousemista, ilman varsinaista teologiskäsitteellistä syvyysulottuvuutta. Elokuvilla oli merkittävä kasvatuksellinen asema. Muut taidemuodot eivät omaksuneet aikakaudelle tyypillistä moralistista sävyä, ja esimerkiksi 1930-luvun kirjallisuuden valtavirrassa moralismi samaistettiin usein tekopyhyydeksi.¹⁸⁴ Taidemuodoista moralistisimmaksi nousi elokuva, joka toimi taidefilosofian professori K.S. Laurilan (1876-1947) didaktismoralististen teorioiden hengessä. Laurilan mukaan suomalaisen taiteen tärkein tehtävä oli ”ihmisten opettaminen, kasvattaminen ja siveellinen jalostaminen”.¹⁸⁵

¹⁷⁷ Riikonen 2019, 213.

¹⁷⁸ Huhtala 1985, 107.

¹⁷⁹ McGrath 2012, 446-448.

¹⁸⁰ Sormunen 1936, 38-42.

¹⁸¹ Sormunen 1936, 57.

¹⁸² Sormunen 1936, 23.

¹⁸³ Sormunen 1936, 11.

¹⁸⁴ Huhtala 1985, 21.

¹⁸⁵ Huhtala 1985, 17.

3. Suomalainen elokuva moraalisenä tiekarttana

3.1. Elokuvat arvokeskustelijoina

Elokuvien maailma vastaa pitkälti valmistusajankohtansa Suomen henkistä maastoa, ja vaikka varsinaiset kristilliset tunnustukselliset elokuvat ovatkin loistaneet poissaolollaan, niin sosiaalieettinen paatos on enemmän sääntö kuin poikkeus. Matti Paloheimon huomion mukaan ”vallitsevia arvoja ei ole yritetty kaataa eikä uusia luoda”.¹⁸⁶ Kotimainen elokuva onkin toiminut kaksisuuntaisen peilin tavoin: sekä kansan arvoja heijastaen ja kuvaten, että niihin tietoisesti vaikuttamaan pyrkien. Ihmiset ovat kautta aikojen sijoittaneet itsensä oman aikansa mallitarinoihin.¹⁸⁷ Vaikuttamista ei myöskään yritetty peitellä tai kierrellä, lähes päinvastoin. Esimerkiksi T.J. Särkkä korosti kuinka ”kotimainen elokuva suorittaa kansallista lähetystehtävää”.¹⁸⁸ Ollakseen kuvaus aikansa sosiaalieettisestä ajattelusta elokuvan ei kuitenkaan tarvitse olla alleviivaavan julistava tai opettava, mitä kuitenkin suurin osa aineistosta on.

Vaikka elokuvat ovatkin kuvanneet sitä, millaisia arvot ovat olleet, on niiden avulla haluttu myös alleviivata ja pönkittää olemassa olevia arvoja. Jo tyylilajin historiassa melodraamat ovat perinteisesti olleet opettavaisia moraalinäytelmiä, jotka kehittyivät elokuvissa nähtävään muotoonsa Ranskan vallankumouksen jälkeisinä aikoina. Maailman kehittyessä yhä nopeammin ja nopeammin, melodramaattinen virtaus halusi korostaa ihmisestä riippumattoman moraalien olemassaoloa ja kertoa hyvästä ja pahasta, jotka säilyvät kaiken muuttuessa. Yalen yliopiston kirjallisuuden professori Peter Brooks on nähnyt melodraaman ”pyhän jälkeisen aikakauden moraalisen universumin paljastajana ja toteuttajana”.¹⁸⁹ Melodraamojen tarkoitus on siis ollut ennen kaikkea alleviivata, että ”hyvä ja paha ovat olemassa, että moraalisia imperatiiveja on olemassa”.¹⁹⁰ Melodraamat ovat pyrkineet tekemään maailmasta jälleen ”luettavan moraalisella tasolla”.¹⁹¹

Melodraamojen muodostuminen elokuvan päätyylilajiksi Suomessa on siis sangen ymmärrettävä reaktio yhteiskuntajärjestyksen muuttumiseen, poliittisen tilanteen kuplimiseen ja nuoren valtion nopeaan kehitykseen.¹⁹² Suomessa elokuvaohjaajien ja yleisön mieltymys melodramattiseen ilmaisuun selittyy myös kulttuurintutkija Siegfried Kracauerin (1889-1966)

¹⁸⁶ Paloheimo 1979, 105.

¹⁸⁷ Ratinen 2015, 64.

¹⁸⁸ Laine 2002, 82.

¹⁸⁹ Brooks 1976, 14-15, 201.

¹⁹⁰ Toiviainen 2002, 211.

¹⁹¹ Toiviainen 2002, 211.

¹⁹² Toiviainen 2002, 12.

ajatuksella, jonka mukaan elokuva on taidemuodoista se, joka heijastelee kulttuurin pelkoja, mieltymyksiä ja kehityssuuntia tarkimmin. Kracauer korosti elokuvaa avaimena kollektiiviseen alitajuntaan.¹⁹³ Tätä taustaa vasten on ymmärrettävää, että juuri melodramatiikalle ominainen selkeys vastasi muutosten keskellä elävien ihmisten tarpeisiin. Myös jungilainen käsitys kollektiivisesta alitajunnasta korostuu esimerkiksi Teuvo Tulion ohjaustöiden kuvastoissa, jotka tulvivat arkkityyppisiä kuvia ja käsitteitä. Tulion elokuvista paikkansa löytävät ”synti, erotiikka, neitsyys, viina, katumus, uskonnon peruslauseet sekä moraalikäsitteiden ja säätyennakkoluulojen verinen verkosto”.¹⁹⁴ Kracauerin ajatuksia soveltaen olennaisimpana avaimena suomalaiseen 1930- ja 1940-lukujen sosiaalieettiseen ajatteluun voi pitää melodramaattista elokuvaa, jonka ytimessä olivat moraalikäsitteet.¹⁹⁵ Opettavaisimman ilmenemismuotonsa melodraamat saivat 1940-luvun ongelmaelokuvissa, jotka pyrkivät valistuskirjallisuuden tavoin, usein tietoisesti, olemaan ”ennaltaehkäisevää terveydenhuoltoa, kansanterveystyötä ja siveellisyyskasvatusta”.¹⁹⁶ Ongelmaelokuvien tuotanto oli niin valtaisa, että tutkija Anu Koivusen mukaan, joka kolmas vuosina 1944–1948 ilmestynyt elokuva kuului tähän genreen.¹⁹⁷

Ongelmaelokuvat veivät äärimmilleen jo aiemminkin vallalla olleen linjauksen kansalaisten valistamisen, aatteellisen jalostamisen ja kasvattamisen suhteen. Elokuvan voimakas kansanvalistuksellinen perinne sekä yleinen, opettavaisia elokuvia suosiva politiikka saivat aikaan sen, että lähes kaikissa 1940-luvun elokuvissa käsitellään jotakin sosiaalista ongelmaa. Jopa komedioissa esiteltiin ongelmia jo 1930-luvulta lähtien: esimerkiksi *Kurittoman sukupolven* (1937, Ilmari) nuorisokuvaus, *Dynamiittitytön* (1944, Vaala) kuvaus rikollisuuden kasvusta Helsingissä, *Suomisen Olli yllättää* -elokuvan (1945, Saarikivi) kuvaus nuorten miesten ongelmista heidän palatessaan sodasta koulunpenkille tai *Onnenpotkun* (1936, Leppänen) kuvaus työttömyydestä.

Elokuvallisesti ongelmaelokuvat eivät siis varsinaisesti lukeudu pelkkiin melodraamoihin vaan myös monet farssit, romanttiset melodraamat, musiikkielokuvat, jännityselokuvat ja koko perheen elokuvat voidaan lukea ongelmaelokuvien joukkoon.¹⁹⁸

¹⁹³ Hietala 1994, 80.

¹⁹⁴ von Bagh 2007, 257.

¹⁹⁵ Varjola 2004, 92.

¹⁹⁶ Koivunen 1995, 117.

¹⁹⁷ Hakosalo 2004, 116.

¹⁹⁸ Laine 2019, 197.

Elokuvan ei tarvinnut myöskään keskittyä yhteen ongelmaan: paljon valmistui myös niin kutsuttuja ”moniongelmaelokuvia”¹⁹⁹, kuten esimerkiksi *Laitakaupungin laulu* (1948, Laine), jossa niin rikollisuus, väkivalta kuin pettäminenkin muodostuvat yhdeksi vyyhdeksi. Jo ongelmaelokuvan prototyyppi, *Onni pyörii* (1942, Särkkä), kokoaa alkoholinkäytön, varkaudet ja väkivallan yhteen elokuvaan. Myös ensimmäinen tyylipuhdas ongelmaelokuva, *Anja, tule kotiin* (1944, Särkkä), kuvasi useampien syntien, ongelmien tai hairahdusten ketjua.

1940-luvulla melkein jokaisen ohjaajan tuotannossa ongelmaelokuvat ovat olleet keskeisessä osassa. Ilmiö kosketti myös aikakauden tähtinäyttelijöitä. Esimerkiksi perinteisesti sankarirooleissa aiemmin loistaneen Tauno Palon roolit käsittelivät 1940-luvun lopulla useita erilaisia ongelmia kuten rikollisuutta, väkivaltaa ja seksuaalista häirintää elokuvissa *Pimeänpirtin hävitys* (Unho, 1947), *Laitakaupungin laulu* (Laine, 1948) ja *Rosvo-Roope* (Leminen, 1949), päihdeongelmia elokuvassa *Laulava sydän* (Laine, 1948) ja mielenterveysongelmia elokuvissa *Koskenlaskijan morsian* (Vaala, 1937) ja *Vaivaisukon morsian* (Särkkä, 1944)). Anu Koivunen on nähnyt Palon ”ilmentävän ja ruumiillistaneen maskuliinisen identiteetin ongelmia ja hävityn sodan traumoja”.²⁰⁰

Ongelmien luonteeseen kuuluu elokuvissa usein se, että ne ovat niin sanotusti ”valittuja”. Väkivalta, varkaus, työttömyys, pettäminen, alkoholismi ja syrjäytyminen ovat kaikki henkilön omista valinnoista aiheutuvia tiloja, jotka aste asteelta valtaavat tilaa elämässä kun niille edes kerran antaa pikkusormensa. Tämä lisää huomattavasti elokuvien änkyrämoralistista luonnetta.

Elokuvien kasvattava luonne herätti kriitikoissa ristiriitaisia tunteita. Siinä missä tuberkuloosin vaaroista varoittavaa *Ne 45 000* -elokuva (1933, Karu ja Orko) kehuttiin sen herätysaarnamaisuudesta, oppituntimaisuudesta ja julistavuudesta²⁰¹, kirjoitti *Elokuvalehti* jo 1940-luvun alussa, kuinka ”elokuvan on esitettävä aatteellinen sanomisensa luonnollisesti, ikäänkuin huomaamattomasti.”²⁰²

Elokvantekijät alleviivasivat teosten kasvattavaa luonnetta sekä niissä kuvattua moralismia kahdestakin syystä. Ensinnäkin, kuten jo aiemmin on todettu, synnillisyyden ja elokuvan moraalisaarnamainen luonne toimivat vetonaulana molempiin suuntiin: sekä moralisteihin, että paheista kiinnostuneisiin. Toisekseen ongelmia ja synnin teitä kuvaavia elokuvia oli helppo nimittää ”valistuselokuvaksi” ja tätä kautta pyrkiä saamaan verovapautta

¹⁹⁹ Laine 2019, 197.

²⁰⁰ Koivunen 1994, 146.

²⁰¹ Uusitalo 2002, 123.

²⁰² Salmi 1999, 139.

teokselleen, johon 1940-luvulla aktiivisesti pyrittiinkin. Vain harvalle elokuvalla verovapaus kuitenkin myönnettiin. Verovapauden saivat muun muassa laittomien aborttien seurauksilla pelotteleva *Tuhottu nuoruus* (1947, Leminen), Aleksis Kiven elämästä kertova *Minä elän* (1946, Unho) ja syfiliksen vaaroista varoittava *Synnin jäljet* (1946, Leminen).²⁰³

Seksuaalisuuden vaaroista, himoon lankeamisen synnillisyydestä ja sukupuolitaudeista tehtiin elokuvia jatkuvalla syötöllä: *Sellaisena kuin sinä minut halusit* (1944, Tulio), *Rakkauden risti* (1946, Tulio), *Synnin jäljet* (1946, Leminen), *Houkutuslintu* (1946, af Hällström) ja monia muita. Sukupuolitautien vaarojen jatkuva alleviivaaminen johti lopulta siihen, että ongelmaelokuvia ryhdyttiin kansan suussa kutsumaan yleisesti kuppaelokuviksi.²⁰⁴ Vaikka nimi onkin pelkistävällä tavalla harhaanjohtava, se kertoo elokuvien asennoitumisesta paljon. Kuppa ja muut savuiseen kaupunkimaisemaan liitetyt sosiaaliset ongelmat symboloivat perherakenteiden ja vanhojen arvojen horjumista.²⁰⁵

Terveys, perherakenne ja maalla-asuminen olivat yleisimpiä asioita, joiden puolesta elokuvat propagoivat.²⁰⁶ Yksittäisinä pikkupaheina vastustettiin kiivaasti esimerkiksi alkoholia, jota demonisoitiin tehokkaasti muun muassa elokuvassa *Pikku-Matti maailmalla*, jonka rahoitukseen itse Alko osallistui. Yleisesti ottaen alkoholi on nähty raskaana asiana suomalaisessa elokuvassa ja Peter von Baghin mukaan ”synnin varjot ilmestyvät valkokankaalle yleensä samalla hetkellä kuin pullokin”.²⁰⁷

3.2. Uskonnollisten symbolien ja kielen rooli elokuvissa

Uskonnollinen symboliikka ja kieli näyttelevät kotimaisessa elokuvahistoriassa merkittävää roolia. Uskonto ja etenkin siihen sidoksissa oleva etiikka näyttäytyy elokuvan kielessä alati sekä ikonina, että indeksinä. Ohjaajista etenkin Tulio on suosinut symbolien runsasta käyttämistä, johon palaan yksityiskohtaisemmin myöhemmin. Yleisesti ottaen elokuvat ovat kuitenkin pullollaan perinteisiä uskonnollisia vertauskuvia: ristejä, kyyhkysiä, käärmeitä ja elävää vettä.²⁰⁸ Usein nähdään myös Raamattu sekä uskonnollisen hartaasti kuvattua isänmaallisuutta.²⁰⁹ Jo elokuvien asetelmat muodostavat usein uskonnollisten symbolien verkon: maailma on tunkio ja yhteiskunta vankila²¹⁰, totuudeton on sokea ja totuuden tai

²⁰³ Hakosalo 2004, 115.

²⁰⁴ Laine 2019, 197.

²⁰⁵ Koivunen 1994, 150.

²⁰⁶ Sihvonen 1987, 52.

²⁰⁷ von Bagh 2005, 33.

²⁰⁸ Paloheimo 1997, 138.

²⁰⁹ Hakosalo 2002, 361.

²¹⁰ Paloheimo 1997, 139.

rakkauden löytänyt näkevä (Vaalan *Antreas ja syntinen Jolanda*, Tulion *Levoton veri*) ja traagisen päähenkilön kuoleman jälkeen aurinko nousee ja paistaa pilvien välistä sovittaen kaiken (Tulion *Rakkauden risti*).

Uskonnollisuus ja uskonto ilmenevät ennen kaikkea moralistisissa yhteyksissä. Kielessä tätä edustavat perussanastoon kuuluvat turmio, kadotus, synty, armo ja anteeksianto, jotka esiintyvät elokuvissa usein, vaikka pappia tai suurempia uskonnollisia kehyksiä ei löytyisi. Malliesimerkkinä toimii esimerkiksi Teuvo Tulion *Rakkauden risti*, joka on nimeään myöten uskonnollisten symbolien täyttämä teos.

Elokvien eettinen käsitys on lähes poikkeuksetta transsendenttinen. Tekojen rangaistukset, syyt ja seuraukset ovat vääjäämättömiä ja moraalin kaikkinäkevä silmä yltää jokaiseen ajatukseenkin. Transsendentaalinen ajattelu etiikan suhteen tarkoittaa ennen kaikkea sitä, että teot ovat yhteydessä johonkin toismaailmalliseen järjestykseen ja lakiin, joka myös rankaisee ja johdattaa. Moraali on tuonpuoleisesta johdettua. Tällaista käsitystä voisi kuvata paikoin myös esimerkiksi kohtalonuskoisuudeksi. Elokuvat alleviivaavat tätä näkemystä uskonnollisella, yliluonnolliseen viittaavalla kuvakielellä. Eettisten valintojen äärellä maailma voi kirkastua tai tummentua, eivätkä luontoon liittyvät korostukset teon synnillisyyden tai hyvyyden suhteen ole harvinaisia. Myrsky piiskaa synnin valinnutta ja valo hellii sovituksen tehnyttä.

Vaikka suoranaisia transsendentaalisen tyylin elokuvia onkin kotimaisen elokuvan kentällä tehty tavattoman vähän tai ei ollenkaan, transsendentaalisia kohtauksia elokuvista löytyy lukuisia.²¹¹ Ilmeisinä esimerkkeinä toimivat Ilmari Unhon ohjaaman *Kirkastetun sydämen* kuolleen pastorin vierailu rakastettunsa luona tai Tulion *Sellaisena kuin sinä minut halusit* -elokuvan Maijan vierailu tyttärensä konfirmaatiossa, valonhohtoisessa kirkkosalissa. Transsendentaalinen tyyli elokuvassa merkitsee ennen kaikkea hiljaista pyrkimystä kohti näkymätöntä, kohti sanatonta. Matti Paloheimon mukaan ”kolme transsendenttisen elokuvan keskeisintä tunnusmerkkiä ovat 1. arkipäiväisyys, 2. erilaisuuden, ristiriidan ilmestyminen, 3. stasis: ratkaiseva hetki – jäänyt liike, jokin, joka on kokonaan toista.”²¹²

Semiotiikkaa, allegorioita ja etiikan uskonnollista luonnetta tulee tarkkailla keskittyneesti, sillä elokuvissa se, mikä pintapuolisesti vaikuttaa uskonnolliselta ei sitä

²¹¹ Transsendentaalisesta tyylistä puhuttaessa on syytä erottaa toisistaan kaksi lähestymistapaa: runsas (abundant) ja harva (sparse). Runsaan transsendentaalisessa tyyliässä tapahtuu paljon selkeän transsendentaalisia asioita ja transsendentin läsnäolo on ilmeistä, harvassa tyyliässä puolestaan transsendentaalisuus vaikuttaa hitaan tempon, hartauden ja eräänlaisen hengellisen tunnelman välityksellä. Kotimaisen 1930- ja 1940-lukujen elokuvien tyyli edustaa ennen kaikkea runsasta transsendentaalista tyyliä. Schrader 2018.

²¹² Paloheimo 1979, 13.

kuitenkaan aina ole ja toisinpäin.²¹³ Laajassa mielessä tarkasteltuna lähes kaikkia 1930- ja 1940-luvun suomalaisia elokuvia voidaan pitää suomalaisen uskonnollisuuden kuvaajina, sillä ne ovat läpeensä kristillisen kuvaston, kielen ja kulttuurin hallitsemia. Myös uskonnolliset toimijat, rituaalit ja tapahtumat sekä kokemukset kuuluvat elokuvien peruskuvastoon, samoin kuin kirkko pappeineen kuuluu erottamattomasti tuon ajan elokuvien kuvaamaan maalaisyhteisöön.²¹⁴ Myös erilaisia uskonnollisia yhteisöjä esiintyy elokuvissa tasaisesti aina Pelastusarmeijasta (Ville Salmisen ohjaama *Haaviston Leeni* (1948)) körtteihin (T.J. Särkän ja Yrjö Nortan ohjaama *Kuin uni ja varjo* (1937)). Varsinkin 1940-luvun ongelmaelokuvissa on usein auttavana voimana ja tekijänä joko sosiaalitoimi tai Pelastusarmeija.²¹⁵ Jälkimmäinen saa ylistävimmän kuvauksensa elokuvassa *Haaviston Leeni*, jossa kaupungissa ongelmiin joutunut maalaistyttö saa Pelastusarmeijalta avun ja pelastuksen.

Samoin pappien ja kirkon kuvaaminen tapahtuu poikkeuksetta hyvässä valossa. Papin elokuvallisen profiilin voi jakaa 1930- ja 1940-luvun elokuvissa kolmeen ryhmään (tai pappistyyppeihin):

1. valtion ja kirkon pyhää liittoa kuvastava isänmaallinen pappi;
2. vakaa, turvallisuuden ja yhteisön selkärankaa edustava kulissipappi sekä
3. lämmin ja ymmärtävä, muiden ongelmat omakseen ottava pelastajapappi.

Ensimmäisen ryhmän pappeja esiintyy ymmärrettävästi eniten 1930-luvun lopun ja sota-ajan elokuvissa, joista selkeimpiä esimerkkejä ovat *Helmikuun manifestin* Hakala ja *Kirkastetun sydämen* Atso Helve. *Helmikuun manifestissa* jääkäri ja itsenäistymistaistelun sankarin Jaakko Kotkan (Tauno Palo) rinnalla toimii hänen isänmaallinen lankonsa Hakala, joka on ”täynnä kansallista herätystä”.²¹⁶ Hakala muun muassa estää venäläisten asepalveluskutsuntailmoitusten lukemisen kirkossa, ja kun vanhempi pastori on taipumassa paineen alla, hän ryhtyy kovaan ääneen laulamaan virttä ”Jumala ompe linnamme”. Koko innostunut kirkkokansa yhtyy lauluun ja alttaritaulujen, rukoilevien käsien ja ylväiden laulavien ihmisten yhdistelmä korostaa voimallisesti, kuinka Jumala suojelee Suomen kansaa. Vielä kirkkaamman kruunun saa *Kirkastetun sydämen* Ahti Helve, joka pohjautuu pitkälti todellisen henkilön, Väinö Havaksen hahmoon. Tosielämän Havas niin kuin elokuvan

²¹³ Paloheimo 1979, 10.

²¹⁴ Kaarninen 2018, 52.

²¹⁵ Paloheimo 1979, 96.

²¹⁶ Hakosalo 2002, 365.

Helvekin, on jatkosodassa vapaaehtoisena taisteleva pappi, joka on taistellut ”jo neljässä vapaussodassa”²¹⁷ pyhän isänmaan puolesta. Uskonnollinen ja isänmaallinen kuvasto sekoittuu ja limittyy näissä elokuvissa kiinnostavasti. Koko kansakunnan kulku on kohtalonomaista ja niin Suomen laki kuin Raamattukin saavat sädekehät ympärilleen. Transsendenssi ja Jumalan johdatus on alati läsnä isänmaallisessa toiminnassa, milloin varoittaen (*Helmikuun manifestissa* uuden vuoden tinasta ilmestyy kasakan varjo) tai varjellen kansakuntaa (*Helmikuun manifesti* ja *Kirkastettu sydän*), milloin kirkastaen marttyyrit ja korostaen heidän uhriaan (*Kirkastettu sydän*). Kokemus sanallistetaan muun muassa *Helmikuun manifestissa*, jossa vanhan äidin viimeinen repliikki kuuluu: ”Niin kallis oli Suomen vapauden hinta.” Samaa pappiskuvastoa edustaa lisäksi *Aktivistien* sankari Ville, joka on ollut ”lupaava rovastin alku”²¹⁸ sekä *Isovihan* vanha pappi, joka toimii yhtenä vastarinnan johtajista.

Toisen ryhmän pappeja vilahtaa esille siellä täällä ja heidän roolinsa on usein yhteisön vakautta ja eettistä selkärankaa korostava, mutta draamallisesti vähäinen. Näitä hahmoja nähdään ennen kaikkea yhteisökuvauksissa, kuten *Kuin uni ja varjo* (1937, Norta ja Särkkä), *Pohjalaisia* (1936, Särkkä), *Koskenlaskijan morsian* (1937, Vaala) ja *Vaivaisukon morsian* (1944, Särkkä). Matti Paloheimon mukaan suomalaisen elokuvan papeilla oli varhaisella kaudella roolinsa lähinnä ”rekvisiittana”²¹⁹, mutta mielestäni papin ja kirkkoherran roolien merkitys on ollut syvempi. Hahmot edustavat yhteisöä, sen muuttumattomuutta ja vakautta sekä varsinkin elokuvien eettiseen kontekstiin yhdistettynä ne alleviivaavat uskonnon ja transsendentin etiikan läsnäoloa.

Kolmannen ryhmän papit ilmaantuvat elokuviin selkeästi sota-ajan päätyttyä 1940-luvun loppupuolella, jolloin elettiin ongelma-elokuvien kulta-aikaa. Malliesimerkkinä toimii elokuvan *Ristikon varjossa* (1945, Laine) pappi, joka uskoo ihmiseen, hänen hyvyyteensä ja pyrkimyksiinsä synnin ja ongelmien keskelläkin.

Elokuvia, joissa papilla olisi keskeinen rooli tai jopa pääosa, ei valmistunut 1930- tai 1940-luvuilla kuin yksi, *Kiusaus*, joka on kadonnut. Elokuva oli sen ohjanneen Teuvo Tulion mukaan moraalinen kertomus, jossa kiusauksiin ajautuva pappi päättää itsemurhan tekemällä toteuttaa sovituksen vapauttaen yhteisönsä synnistä. Elokuva ei kuitenkaan saanut vastakaikua suurelta yleisöltä, joten Tulio tuli siihen tulokseen, että uskonnolliset teemat ja

²¹⁷ von Bagh 2005, 136.

²¹⁸ Hakosalo 2002, 365.

²¹⁹ Paloheimo 1979, 92.

moraaliset kertomukset oli puettava ja kerrottava muilla tavoin. Syntiinlankeemus ja sovitus ei kiinnostanut ihmisiä silloin, kun päähenkilönä oli pappi.²²⁰

3.3. Elokvantekijöiden moraalinen maisema

Kuten aiemmissa luvuissa on esitetty, elokuvan kansallinen luonne on ollut yleinen näkemys 1930- ja 1940-luvuilla.²²¹ Maailman mittapuulla elokuvan kansallisen luonteen mahdollisti muun muassa suomenkieli ja maamme syrjäinen sijainti.²²² Yleiskansallisia ja valtiollisia valtavirtanäkemyksiä myötäilevistä linjauksistaan tunnettua elokuvaa voidaan pitää aatteellisesti konservatiivisimpana taidemuotona 1930- ja 1940-luvun Suomessa. Tämä sai valveutuneimmat kriitikot asettumaan toistuvasti myös poikkiteloin elokuvayhtiöiden kanssa. Esimerkiksi T.J. Särkkä piti lähtökohtanaan sitä, että kriitikoista viis, kunhan kansa arvostaa.²²³

Elokuvan, valtion ja kansan liitto pysyi mielenkiintoisen ehyenä koko tarkastelujakson ajan, ja elokuvalla oli selkeä kansallinen erityisasema suhteessa muihin taiteisiin.²²⁴ Valtiovalta suhtautui verovapauden lisäksi muutenkin innostuneesti kotimaisiin uutuuksiin, ja tasavallan presidentti Kyösti Kallio vieraili Suomi-Filmin kutsuvierasnäytännöissä.²²⁵ Myös kansan vapaaehtoinen avustaminen elokuvien teossa oli runsaslukuista ja huomattavaa. Pohjanmaalla kuvatuissa elokuvissa, kuten *Pohjalaisia* (1936, Särkkä), *Kuin uni ja varjo* (1937, Särkkä ja Norta) sekä *Vaivaisukon morsian* (1944, Särkkä), avustajina toimivat paikalliset körtit.²²⁶ *Helmikuun manifestin* (1939, Särkkä ja Norta) kuvauksissa avusti 10 000 helsinkiläistä vapaaehtoista.²²⁷

Kansallisen elokuvakäsityksen ja elokuvan kansallisen aseman loivat pitkälti kaksi yhteiskunnallisesti aktiivisesta miestä, SF:n T.J. Särkkä ja Suomi-Filmin Risto Orko, joilla molemmilla oli ”vankat siteet suomalaisuusliikkeeseen”.²²⁸ Suomi-Filmin ja Risto Orkon suhteet isänmaallisiin piireihin olivat tiedossa, ja yhtiön suurimmat tavoitteet olivat koko 1930- ja 1940-luvun alun ajan isänmaallis-aatteellisissa melodraamoissa.²²⁹ Orkolla oli hyvät

²²⁰ Tulio 2002, 97.

²²¹ Koivunen 1995, 15.

²²² Kaarninen 2018, 20.

²²³ Uusitalo 1975, 85.

²²⁴ Laine 2002, 83.

²²⁵ <https://elavamuisti.fi/aikajana/aktivistit-elokuvan-ensi-ilta> 26.2.2021.

²²⁶ von Bagh 2005, 73.

²²⁷ Uusitalo 1975, 91.

²²⁸ Salmi 1999, 131.

²²⁹ Uusitalo 1975, 42.

yhteydet muun muassa Maila Talvion piiriin, joista jotkut, kuten esimerkiksi V.A. Koskenniemi kuuluivat myös Suomi-Filmin osakkeenomistajiin.²³⁰ Suomi-Filmi teki tiivistä yhteistyötä myös puolustusvoimien kanssa. Myös yhteisiä elokuvia syntyi. Puolustusvoimien eversti Paavo Talvela innostui elokuva-alasta siinä määrin, että siirtyi pääesikunnan komentosastolta töihin Suomi-Filmiin. Sotilas- ja elokuvauransa ohella Talvela vaikutti muun muassa Lapuan liikkeessä ja toimi talonpoikaismarssin järjestysjaoston päällikkönä, mikä osaltaan vaikutti siihen, että Suomi-Filmi teki marssista glorifioivan dokumentin.²³¹

Verohelpotuksien lisäksi kumpikin suuryhtiö sai suurta rahallista tukea Kansallis-Osake-Pankilta.²³² Jo perustamisvaiheessa SF:ssä oli mukana isokenkäisiä yhteiskunnallisia toimijoita, J.K. Paasikiven tytärtä Annikki Paasikiveä ja professori Viljo Ylöstaloa myöten.²³³ Ohjaajakattraaseenkin kuului yhteiskunnallisen eliitin perillisiä, kuten oopperalaulaja Aino Ackten ja senaattori Heikki Renvallin tytär Glory Leppänen.²³⁴

Pitkäaikainen ”Kotimainen Työ Ry”-n puheenjohtaja, Suomen Työn päätoimittaja, pankkiiri, filosofian maisteri T.J. Särkkä oli juuri oikea hahmo antamaan kasvot moraalista selkärankaa ylläpitävälle filmitoiminnalle.²³⁵ Särkän suurin kutsumus elokuva-alalla oli ”kasvattaa ja herättää kansaa”²³⁶. Hän koki tämän tehtävänsä jopa profeettallisena kutsumuksena ja näki olevansa velvoitettu nostamaan kansan moraalista elämäntasoa²³⁷ ja kuvaamaan sen historiaa sekä maakuntien ihmisiä.²³⁸ Särkän toiminta ei miellyttänyt kaikkia, ja kritikoista esimerkiksi Toini Aaltonen syytti Särkkää jatkuvasta asettumisesta ”kansan” selän taakse.²³⁹ Kansalaisjärjestöjen, yhdistysten ja seurojen tuki oli kuitenkin koko ajan suurta ja Kristillisen taideseuran toivetta elokuvien ”sosiaalipedagogisista ja siveellisistä tulokulmista” varmasti kuultiin.²⁴⁰

Yhteistyökumppaneiksi ei kuitenkaan kelpuutettu kaikkia. Horst Wesselin elämäkerran kääntänyt ja armeijaelämää ylistävän *Siellä missä miehiä tehdään* -kirjan kirjoittanut Mika Waltari esimerkiksi kelpasi Särkälle mainiosti ja häneltä tilattiin tasaisesti käsikirjoituksia ja

²³⁰ Salmi 1999, 131.

²³¹ Hupanniittu 2019, 22.

²³² Salmi 1999, 131.

²³³ Uusitalo 1975, 71.

²³⁴ Uusitalo 1975, 78.

²³⁵ Uusitalo 1975, 88.

²³⁶ Laine 2002, 82.

²³⁷ Koivunen 1995, 15.

²³⁸ Laine 2019, 195.

²³⁹ Laine 2002, 86.

²⁴⁰ Uusitalo 2002, 151.

tarinoita.²⁴¹ Käsikirjoittajakaartiin pääsi samoin tein myös IKL-aktiivi Ilmari Unho, upseerisankareista kirjoittanut Simo Penttilä sekä Jorma Nortimolle käsikirjoituksia tehnyt Lauri Haarla, jota kirjallisuustieteilijä Kai Laitinen luonnehtii ”kansallisia arvoja tähdentäväksi äärioikeistolaiseksi kirjailijaksi”.²⁴² Vaikka vasemmistolaiset kirjoittajat ja ohjaajat olivatkin pitkälti boikotissa, Hella Wuolijokea ei kummassakaan yhtiössä voitu vastustaa. Wuolijoen kirjoittaman *Juurakon Huldan* (1937, Vaala) menestyksen myötä yhteistyötä tehtiin pitkin hampain eriävistä näkemyksistä huolimatta.²⁴³

Kiinnostavaa on, että moralistisia saarnaelokuvia ohjanneet ohjaajat tekivät samanaikaisesti myös virallisia valtiollisia propagandaelokuvia. Näin toimivat esimerkiksi Teuvo Tulio ja Valentin Vaala.²⁴⁴ Vaikka Vaala oli venäläistaustainen ja kuvasi itseään poliittisesti puolueettomaksi, hän sai propagandakuvauksiensa ansiosta jopa talvisodan muistomitalin ja sittemmin jatkosodan aikana Vapauden mitalin. Latvialaistaustainen Tulio puolestaan palkittiin propagandatyöstään Suomen kansalaisuudella.²⁴⁵ Vaala kuvasi uransa aikana myöhemmin myös puolueiden videoita, esimerkiksi Keskusta-puolueen mainoksen vuonna 1969.²⁴⁶

Kummankin ohjaajan teoksissa korostuvat arvojen yhteentörmäykset, joskin hyvin omilla tavoillaan. Vaalan ja Tulion elokuvissa moraalinen lataus saa keskeisen osan. Vaala käy elokuvissaan läpi Suomen uskonnollis-psykoanalyttiset, sosiaalis-psykologiset, psykoanalyttiset ja sosiaalis-psykoanalyttiset asetelmat, mutta tekee sen modernimmin ja kepeämmin kuin julistavampi Tulio.²⁴⁷ Vaala on myös aiheissaan monipuolisempi: esimerkiksi 1930-luvun lopulla hän ohjasi viisi elokuvaa, joista kaksi olivat komedioita, yksi silkkaa viihdettä ja kaksi aatteellista melodraamaa.²⁴⁸ Tulio keskittyi koko uransa ajan ainoastaan kahteen teemaan, jotka häntä eniten kiinnostivat: uskontoon ja seksiin.²⁴⁹ Uskonto näyttäytyy Tuliolla ennen kaikkea transsendenttina etiikkana ja *Kiusaus*-elokuvan vaisun vastaanoton jälkeen on ymmärrettävää, että Tulio vältteli suoran tunnuksellisia aiheita ja pyrki esittämään julistuksensa hienovaraisemmin. Tulion transsendentti etiikka muuttui siis ilmaisultaan eksplisiittisestä enemmän implisiittiseksi. Vaikka Tulion teemat voi kiteyttää

²⁴¹ von Bagh 2007, 121.

²⁴² Jalander 2002, 549.

²⁴³ von Bagh 2005, 82.

²⁴⁴ Tykkyläinen 2004, 27.

²⁴⁵ Tykkyläinen 2004, 27-29.

²⁴⁶ Uusitalo 2004, 40.

²⁴⁷ Toiviainen 2004, 176.

²⁴⁸ Uusitalo 1975, 55.

²⁴⁹ Suni 2002, 162.

seksuaalisuuteen ja uskontoon, on hänen elokuvissaan nähtävissä myös ”traagista yhteiskunnallista visiota”.²⁵⁰ Hän kuvaa elokuvissaan Suomen kehityskulkua maatalous-Suomesta teollisuus-Suomeen; kadotetusta paratiisista lankeemuksen aikaan.²⁵¹

Vaalan elokuvien tyyllilajikirjo oli Tuliota huomattavasti laajempi. Perikansallisten, jopa körttiyhteisöjen elämää kuvannut Vaala ohjasi myös monia ulkomaisen elokuvamuodin kanssa flirttailevia kaupunkielokuvia²⁵². Äkkiseltään kepeiltä vaikuttavat modernit komediat, joita tähditti usein Lea Joutseno, eivät kuitenkaan olleet sisällöltään onttoja. Kotimaista elokuvaa paljon tutkinut Markku Varjola näkee Vaalan elokuvissa kauttaaltaan yhteiskunnallisen otteen, ”tarkkaan hahmotetun sosiaalisen miljöön ja yksilön ja yhteisön suhteen” kuvauksen. Varjola pitää Vaalaa ansiokkaana tapainkuvaajana, joka kertoo realistisesti, mutta kepeästi kulttuurien, arvojen ja elämänmuotojen yhteentörmäyksistä. Näitä yhteiskuntaluokkien, arvojen tai vastakkaisuuksien kohtaamisia kuvaavat muun muassa elokuvat *Juurakon Hulda* (1937), *Rikas tyttö* (1939), *Neiti tuittupää* (1943), *Dynamiittityttö* (1944) ja *Viikon tyttö* (1946).²⁵³ Kaikista Vaalan elokuvissa voi löytää vastaavia törmäyksiä; jopa *Ihmiset suviyössä* -elokuvassa (1948) voidaan nähdä sirpaleita vastakkaisuuksista elämä/kuolema, yö/päivä, vapaus/vankeus, rakkaus/rakkaudettomuus. Jo elokuvan alkuasetelma, jossa palataan kaupungista Suomen todelliseen kansallismaisemaan, paljastaa eri elämänmuotojen vastakkainasettelun. Vastakkainasettelu myös miehen ja naisen välillä on Vaalan elokuvien perusteemoja; voidaan puhua jopa jonkinlaisesta ”sukupuolten sodasta”. Sukupuolten vastakkainasettelun lisäksi säädyt ja luokat vaihtuvat niin rivakasti, että lopputuloksena on usein karnevalistinen kaaos. Joskus hyvän perheen työstä tulee kapinoiva murtovaras (*Dynamiittityttö*) ja maaseudun rahvaasta kaupunkilainen, moderni älykkönainen (*Juurakon Hulda*).²⁵⁴

Särkän, Orkon, Tulion ja Vaalan ohella monet muutkin ohjaajat kokivat yhtä lailla kansallisen herätyksen ja moraalisen selkärangan ylläpitämisen tehtäväkseen. Koska heistä suurin osa myös työskenteli Särkän tai Orkon alaisuudessa, henkinen maasto oli ilmeinen. Intohimoisimmin päivänpolttaviin sosiaalisiin ongelmiin suhtautui Hannu Leminen, jota pidetään eniten ”ongelmaelokuvia” ohjanneena taiteilijana. Lemisen moraalinen huolestus oli

²⁵⁰ Varjola 2002, 183.

²⁵¹ Varjola 2002, 190.

²⁵² Uusitalo 1975, 55.

²⁵³ Varjola 2004, 51.

²⁵⁴ Koski 2002, 700.

aitoa ja vilpitöntä²⁵⁵ ja hän todella halusi elokuviensa avulla ratkaista yhteiskunnallisia ongelmia.²⁵⁶

Muita toimijoita, joiden tuotantoon tasaisesti palaan, ovat Jorma Nortimo, joka halusi elokuvissaan ”tarttua sielullisiin kysymyksiin”²⁵⁷, Wilho Ilmari, jota Peter von Bagh tituleeraa ”isänmaallisten tunteiden jäyhäksi, mutta pateettisella tavalla vaikuttavaksi tihentäjäksi”²⁵⁸, Kalle Kaarna, joka ohjasi Jäger-Filmille kaikkein julistavimmat isänmaalliset melodraamat, Ilmari Unho sekä Edvin Laine.

²⁵⁵ von Bagh 2005, 157.

²⁵⁶ Hakosalo 2004, 118.

²⁵⁷ Laine 2009, 196.

²⁵⁸ von Bagh 2005, 123.

4. MORAALISIA VASTAKKAINASETTELUJA

4.1. Synnin portti- ja vaa'ankieliteoriat

1930- ja 1940-lukujen uskonnollinen maailma nojasi vahvasti moraalisten

vastakkainasettelujen, hyvän ja pahan kaksinapaiselle kentälle. Sen edustajina maailmassa seisovivat pahaan ja väärään liitetyt synti ja synnillisuus sekä hyvään liitetyt kamppailu syntiä vastaan, armo, oikeamielisyys ja oikein toimiminen. Samanlainen binäärinen, kaksinapainen ajattelu on suomalaisen 1930- ja 1940-luvun elokuvan ydinsanoma ja eettinen linjaus. Jo elokuvien kieli, jossa syntiä, kadotusta ja turmiota ryöstöviljellään, on selkeää uskontoon nojaavan etiikan propagointia, toki ajalleen tyypillistä.²⁵⁹

Olen havainnut elokuvien moraalisisessa maisemassa kaksi johtavaa, rinnakkaista suhtautumistapaa syntiin. Kutsun näkemyksiä synnin porttiteoriaksi ja synnin vaa'ankieliteoriaksi. Ne kuvaavat kumpikin kotimaisen elokuvan syntikäsitystä. Synnin porttiteorialla viitataan siihen, että elokuvien logiikkaan kuuluu olennaisesti käsitys siitä, että synti ei tule ikinä yksin vaan yksi, vahingossakin tehty synnillinen teko johtaa suoraan kohti toista, vakavampaa syntiä. Synnin vaa'ankieliteorialla viitataan jokaisen ihmisen alati tulenarkaana tilaisuuteen, jossa pienikin liikahtus ulos hyväksytyyn moraaliseen alueelta syntisen elämän puolelle keikauttaa vaa'an painopisteen pysyvästi ja lopullisesti toiselle puolelle. Tämän ilmiön voi tunnistaa useasta elokuvasta ja niihin liittyvistä esimerkeistä.

Melodramaattisen logiikan perusaineksena tuntuu esiintyvän myös kaiken esittäminen uskonnollis-moralististen vastakkainasettelujen, hyvän ja pahan dikotomian, kautta:

puhdas rakkaus vs. väärä lihallisuus

viaton maaseutu vs. syntinen kaupunki

terve, tasapainoinen elämä vs. epäterve ja epätasapainoinen elämä

uhrautuva äiti vs. huono, itsekesäinen nainen

hyvinvointi oikealla paikassa vs. pahoinvointi rajojen rikkouduttua, väärässä paikassa

Melodraama pyrki tekemään maailmasta moraalisesti luettavan ja pitämään yllä selkeää eettistä katalogia, pyrkien jatkuvasti alleviivaamaan oikeiden tekojen ja oikeiden päätösten merkitystä. Modernin maailman ilmiöihin suhtauduttiin teeskentelemättömän kauhistellen ja vanhan maaseutuyhteisön vitaaliin ja oikeudelliseen elämään katsottiin niin kaunistelemaan nostalgian välityksellä, että selkeämpi alleviivaaminen tuskin olisi mahdollista.

²⁵⁹ Sihvonen 1987, 94.

Elokuvatutkija Markku Varjolan mukaan tällaista järkytystä kuvasi ensimmäisenä suomalaisessa elokuvassa Teuvo Tulio, joka kuvasi ”sitä hajoamista, disintegraatiota, jonka yhteiskuntamme, kulttuurimme, maailmankuvamme ja tajuntamme on läpikäynyt? Tätä pimeää kuilua, joka erottaa ihanteet todellisuudesta, toiveet realiteeteista ja syöksee meidät maailmaan, jossa emme voi turvata Jumalan pelastavaan armoon.”²⁶⁰

Tulio, jonka teoksissa vastakkainasetteleva katsomus viedään äärimilleen, on tinkimättömän kyyninen suhteessa muutokseen. Ihmisen ylittäessä rajansa ja kulkiessa kohti jotain tuntematonta, hän astuu pois omasta uomastaan ja tuho on vääjäämätöntä. Jokainen Tulion elokuvan henkilö, joka uskaltautuu pois itselleen tarkoitettulta alueelta, on predestinoitu kärsimykseen ja kurjuuteen, josta hän vapautuu vain oman sovittavan kuolemansa kautta. Esimerkiksi Tulion *Sellaisena kuin sinä minut halusit* (1944), *Levoton veri* (1946), *Rakkauden risti* (1946) ja *Intohimon vallassa* (1947) noudattavat kaikki tätä samaa logiikkaa ja toimivat malliesimerkkinä kehittämästäni vaa’an kieliteoriasta.

Koska moraali on jäsenetty binääriseksi, kaksinapaiseksi kentäksi, kaikki altistuu tälle kaksinapaisuudelle: ideologiset ristiriidat, arkielämän osa-alueet, perhesuhteet, seksuaaliset ja sosiaaliset suhteet, myös luokkaerot.²⁶¹ Negatiiviset arvot ja synnilliset teot kulkevat käsi kädessä niin kuin hyvät ja oikeat teot ja arvotkin. Muun muassa elokuvassa *Pikku-Matti maailmalla* nämä vastakkaisten arvojen rintamat esitetään hyvin selkein: savuinen, sumuinen, alkoholinhuuruinen kaupunki koettaa saada pauloihinsa puhtaalle maaseudulle kuuluvan raittiutta kaipaavan pikkupojan.²⁶² Tyypillistä on, että vastakkain asetetaan oikeita ratkaisuja ja vääriä ratkaisuja tekevä hahmo. Oikeiden ja väärin valintojen välisen vastakkainasettelun henkilöitymiä ovat muun muassa Särkän ja Nortan *Helmikuun manifestissa* (1939) jääkäriksi lähtevä Jussi sekä hänen ystävänsä, sosialisteihin sekaantuva Sihvola; hyvä ja raitis sekä huono ja ryypiskelevä mies (Tulion *Taistelu Heikkilän talosta*, (1936), *Intohimon vallassa* (1947)), rehellinen, vaatimaton ja jalo tyttö sekä hienosteleva keimailijatar (kuten Jolanda ja Martta Vaalan elokuvassa *Antreas ja syntinen Jolanda*, (1941)) tai puhdas ja siveellinen sekä moraaliton ja siveetön nainen (Helmi Heino ja Judith Laineen *Laitakaupungin laulussa* (1948)).

Välimuodot eivät ole olennaisia, sillä niitä tämä maailma ei tunne. Sama asenne välittyy kaikkeen, myös työntekemiseen: on oikeita työläisiä ja leikkityöläisiä, laiskureita. Orvo Saarikiven ohjaaman *Rantasuon raatajien* (1942) ahkeran nuoren isännän ja Särkän ja Nortan

²⁶⁰ Varjola 2008, 64.

²⁶¹ Toiviainen 2002, 12.

²⁶² Sihvonen 1987, 107.

ohjaaman *Lapatossu*-elokuvan (1937) patalaiskan Lapatossun välimuotoa ei tunneta. Professori Heikki Ylikankaan mukaan mustavalkoinen työväestön kuvaus liittyy ennen kaikkea kansalaissodan lopputulokseen; naurettavat ja hölmöt rengit eivät saa aikaan mitään, mutta ahkeralle työmiehelle töitä ja kunniaa löytyy aina, morsioista puhumattakaan.²⁶³

1930- ja 1940-lukujen estetiikalle ominainen vaihtoehdottomuus puhtaan ja likaisen, terveen ja rappeutuneen, tunteen ja älyn ja pelkuruuden ja rohkeuden²⁶⁴ välillä muodostaa mustavalkoisen maailman, jossa pienikin heilahdus vaa`an toiselle laidalle voi jätättää vaa`an sille puolelle pysyvästi. Tietynlainen jako pelastettuihin ja pelastumattomiin on ilmeinen ja elokuva toistaa katsojalle selvästi: valinta on sinun.

Moraaliset pelotteet ovat ehdottomia. Näin esimerkiksi elokuvassa *...ja alla oli tulinen järvi* (1937, Orko), jossa viina vie kaiken heti ensimmäisestä hörpystä alkaen. Kun patruuna Lumia (Hugo Hytönen) tarjoaa nuorelle Jussi Raalalle (Joel Rinteelle) viinahörppyä, ruutuun lehahtavat tulenlieskat, joiden keskellä katsovat kuin jo valmiiksi kaivaten rakastetun kasvot.²⁶⁵

Huonoiten ihmiselle käy silloin kun hän yrittää muuttaa omaa asemaansa tai arpaansa, sillä ryhtyessään oman elämänsä säätäjäksi, hän rikkoo näkymättömän rajan ja vaaka keikahtaa synnin puolelle. Voitaisiin sanoa, että suomalaisen elokuvan etiikka nojaa ehdottomiin kategorisiin imperatiiveihin: älä koskaan, älä ikinä: jos rikot kerran, rikot kaiken. Elokuvissa esimerkiksi kuvataan usein miten ensimmäinen haureudenteko johtaa seuraavaan (*Tulion Sellaisena kuin sinä minut halusit* (1944) ja *Rakkauden risti* (1946)), yksikin vihan ja koston ilmaus tuhon kierteeseen (*Levoton veri*, 1946, Tulio), epäisänmaallinen käytös kuolemaan (*Helmikuun manifesti*, 1939, Särkkä ja Nortta) tai yksikin viinaryyppy deliriumiin (*Intohimon vallassa*, 1947, Tulio ja *...ja alla oli tulinen järvi*, 1937, Orko). Samanlaisen esityksen synnin porttiteoriasta voi löytää myös farsseista, kuten Vaalan *Dynamiittityöstä* (1944), jossa pieni uteliaisuus rikollisuutta kohtaan johtaakin suoraan rikollisjengin jäseneksi tai Lemisen ohjaustyöstä *Tuomari Martta* (1943), jonka äitihahmo lipuu alati kauemmas ja kauemmas perinteisestä äitiyden ihanteesta työelämästä innostuttuaan.

Mielenkiintoinen yksityiskohta on, että juuri ”synti” nähtiin elokuvien mainostamisessa ja nimenvallinnassa merkittävimpana mainosvalttina ja vetonaulana.²⁶⁶ Syntiä ja synnillisyyttä tarkastelevia, 1930- ja 1940-luvuilla valmistuneita elokuvia olivat, vain muutamia

²⁶³ von Bagh 2007.

²⁶⁴ Sihvonen 1987, 52.

²⁶⁵ von Bagh 2005, 79.

²⁶⁶ Paloheimo 1997, 95.

mainitakseni, *Antreas ja syntinen Jolanda* (1941, Vaala), *Synnin puumerkki* (1942, Nortimo), *Yrjänän emännän synty* (1943, Laine), *Synnitön lankeemus* (1943, Leminen) ja *Synnin jäljet* (1946, Leminen). Vielä 1950-luvullakin aihe nousi pariin otteeseen otsikoihin elokuvissa *Jälkeen syntiinlankeemuksen* (1953, Laine) ja *Lähellä syntiä* (1955, Leminen). Lisäksi elokuvien kieli on tulvillaan synty-sanan hokemista niin Tulion elokuvissa kuin Edvin Laineen *Pikku-Matti maailmalla* -lastenelokuvassakin. Myös muut raamatulliset ilmaisu- ja vertaukset toimivat vetävinä elokuvien niminä, kuten esimerkiksi *Jumalan tuomio* (1939, Särkkä ja Nortta), *Jumalan myrsky* (1940, Vaala), *Kuudes käsky* (1947, Saarikivi) tai *Hedelmätön puu* (1947, Leminen).

Ohjaajien suhteen mustavalkoisimmin ja selkeimmin syntiin suhtautuvat Tulio, Särkkä, Orko, Unho, Laine ja Leminen. Kepeimmän kannan ottaa Vaala, jonka laajan tuotannon aiheet ja sisällöt allekirjoittavat muiden tekijöiden moraalikäsitteiden, mutta vähemmän ryppyotsaisesti. Raskaat dualistiset vastakkainasettelut näyttäytyvät Vaalalle myös leikin aiheina ja hän ottaa useassa teoksessaan lipsahduksiin ja keikauksiin leikkisän sävyn.²⁶⁷ Komedielokuville tällainen asennoituminen on luonnostaan ymmärrettävää, mutta merkille pantavaa on, että nämäkin elokuvat allekirjoittavat saman moraalikoodiston ja arvomaailman. Esimerkiksi Vaalan *Dynamiittityössä* (1944) rikolliseksi leikillään ryhtyvä hupsu tyttö palaa höpsöttelyidensä jälkeen omalle paikalleen paljon oppineena ja löytää lopulta paikkansa turvallisen miehen kainalossa. Vaalan komediat siis enemmänkin alleviivaavat synnin raskauttavuutta kuin kyseenalaistavat aikansa käsityksiä, sillä kyse on kuitenkin vain eräänlaisista ”sosiaalisista naamiaisista”.²⁶⁸ Muut ohjaajat, joiden töitä sivuan, kuten Saarikivi tai Ilmari, ovat omaksuneet aikansa tyypillisen linjan, mutta vielä pienemmällä alleviivauksilla kuin yllä mainitut.

Synnin porttiteoriassa on olennaista huomata, että ensimmäinen syntinen teko johtaa vääjäämättä synnin kierteeseen. Pienikin rikos johtaa pysyvästi rikolliselle tielle (Laineen *Ristikon varjossa* (1945) ja *Laitakaupungin laulu* (1948)), ensimmäinen valhe petoksen kierteeseen (Vaalalan *Antreas ja syntinen Jolanda* (1941), Tulion *Levoton veri* (1946), Särkän *Anja, tule kotiin* (1944)) ja pelkkä kaupungissa käyminen tai sinne haluaminen johtaa suoraan kaupungin portoksi (Tulion *Rakkauden risti* (1946), Salmisen *Haaviston Leeni* (1948)).

Keskeisimmät synnin tielle ja totaaliseen synnin tilaan johtavat ”pääsynnit”, joita elokuvat kuvaavat, ovat:

²⁶⁷ Varjola 2004, 51.

²⁶⁸ Varjola 2004, 148.

1. Kaupunkilaisuus maaseutuelämän sijasta. Maaseutu edustaa luonnollista yhteisöä ja kaupunki ”Turmion Baabelia”.²⁶⁹
2. Epäisänmaallisuus ja muunmaalaisuus. Implisiittisesti sama asetelma on luettavissa myös maaseudun ja kaupungin alituisesta vastakkainasettelusta.
3. Ahneus ja mammonan tavoittelemisen kohtuullisuuden kustannuksella.
4. Kapinointi omaa, perinteistä yhteiskunnallista ja sosiaalista asemaa vastaan sekä liiallinen itsellisyys perheen ja yhteisön kustannuksella.
5. Seksuaalinen vapautuminen pidättäytymisen kustannuksella.
6. Tekosynnit kuten väkivalta, valehteleminen tai alkoholin käyttö.

Kohtien 5 ja 6 ”synnit” tulevat useimmiten neljän ensiksi mainitun siivellä ja ne näyttävät harvoin keskeisintä osaa tai tekijää synnillisen yksilön elämänkaareissa. Neljä ensimmäistä synnillistä tekoa toimivat keskeisimpinä laukaisijoina synnin kierteelle. Huoli yhden synnin johtamisesta toiseen on sinällään ollut perusteltuakin, koska 1900-luvun alun Helsingissä ”huorat ja viinanmyyjät” asuivat samoissa vuokrakortteleissa ja toimivat usein myös yhteistyössä keskenään.²⁷⁰

Elokuvissa alkoholi saattaa toimia näennäisesti synnin porttien aukaisijana, mutta alkoholin käyttö on ennen kaikkea vain omaa asemaa kohtaan osoitetun kapinoinnin ja hillittömyyden tunnuskuva. Samoin on valehtelun laita: tarve valheellisuudelle syntyy useimmiten vasta neljän ensimmäisen synnin vanavedessä. Valheellisuus kuitenkin pahentaa synnintekijän tilaa ja erottaa hänet lopullisesti rakkaudesta, kuten Tulion elokuvissa *Rakkauden risti* (1946) tai *Levoton veri* (1946).

Kiinnostavaa on, että neljän ensimmäisen suuren ”pääsynnin” sisällöt ovat pitkälti samat kuin Lutherin opetuksessa: ”meitä kiusaavat liha, maailma ja perkele”.²⁷¹ Se, että maailma vie mukanaan yksilön hänelle kuuluvalta paikaltaan, on kuulunut yhteisön huoligalleriaan uskonnollisessa moraaliopetuksessa. Myös suomalaisen moralismin ehdoton ydin oli perheyhteisöjen ja sitä kautta yhteisöjen kiinteyttäminen ja suojaaminen ulkopuolelta tulevia moraalisia uhkia vastaan.²⁷²

Merkittävää on huomata, että synnit liittyvät vahvasti moraalisiin tekoihin ja ihmisen luopumiseen sosiaalisesti määritellystä paikastaan. Epäusko, jota luterilainen opetus korostaa

²⁶⁹ Kommentti on Edvin Laineen elokuvasta *Pikku-Matti maailmalla* (1947).

²⁷⁰ Aaltonen, Maanitty ja Tikka 2018, 20.

²⁷¹ Luther 2015, 143.

²⁷² Helen 1997, 109.

synnin alkujuurena, ei saa juurikaan sijaa näiden elokuvien esittämissä syntikäsitelyissä. Sen sijaan, jos henkilö ei ”usko” isänmaahan ja kyseenalaistaa oman ennalta annetun paikkansa, on se synnin ilmaus. Se, että moraaliset uhat tulevat aina ulkopuolelta, on myös merkillepantava seikka. Synnistä erossa elävä perhe, joka ei keikuta vaakaansa tai horjahdakaan synnin tielle, pysyy edelleen ”synnittömänä”. Synnin suhteen kyse on lähestulkoon maagisesta ajattelusta, jonka mukaan synty saastuttaa tekijänsä. Tästä moraaliasetelmasta ei juurikaan poikkeuksia löydy. Jopa onnettomien ja henkilövetoisten rakkaustarinoiden traagiset ainekset syntyvät juuri edellä luettelemiini synteihin syyllistymisestä, joskin ahneus ja omalta paikalta pois kurotteleminen saatetaan tällöin samaistaa naisellisina pidettyihin paheisiin kuten ylenpalttiseen haaveiluun (esimerkiksi Hannu Lemisen *Valkoiset ruusut* (1943)). Yhteiskunnassa vallitsevia, rakkautta rajoittavia säätyjä tai rajoitteita ei sinällään vastusteta. Rakkaus saattaa olla järjenvastaista ja oikeastaan aiheuttaa ongelman, mikä rikkoo ehyen kuvan toimivasta jumalaisesta järjestyksestä, kuten elokuvassa *Intohimon vallassa* (1947, Tulio). Se, miten äkilliseen rakastumiseen päähenkilöiden taholta suhtaudutaan, määrittää pitkälti sen, onko tie tuhoon vai taivaaseen. Näkemykseni elokuvissa esiintyvistä synnin porttiteoriasta jakaa myös elokuvantutkija Sakari Toiviainen, joka korostaa Tulion ja Vaalan elokuvien dominoefektiä. Toiviaisen mukaan seksuaalisuus on kahlittu ja kun joku rikkoo rajan, se menee lopullisesti rikki; koko lavaste kaatuu ja kaikki järkkyy.²⁷³ Sama asetelma toistuu muun muassa Tulion elokuvissa *Taistelu Heikkilän talosta*, *Laulu tulipunaisesta kukasta*, *Unelma karjamajalla*, *Intohimon vallassa*, *Sellaisena kuin sinä minut halusit* ja *Rakkauden risti*. Vaalalla sama asetelma voidaan nähdä esimerkiksi elokuvassa *Keinumorsian*, ja väkivallan suhteen myös elokuvassa *Ihmiset suviyössä*, missä riidanhakuinen humalainen sanailu kärjistyy parissa minuutissa murhatyöksi.

Myös elokuvien dramaturgisissa rakenteissa on jälkiä uskonnollis-moralistisesta vastakkainasettelusta. Esimerkiksi Tulion elokuvien ensimmäinen puolisko on syntiä ja rietastelua, turhien haaveiden elättelyä ja omalta paikalta lipumista, kun taas jälkimmäinen puolisko on lähes poikkeuksetta katumusta, sovituksen kiihkeää etsimistä, ”repivää itsesääliä”²⁷⁴ ja moraalista paatoksellisuutta, jota Peter von Bagh kutsuu ”uskonnolliseksi kekkuloinniksi”.²⁷⁵ Jo kuvaukselliset, lavastukselliset ja maskeeraukseen keskittyvät seikat korostavat elokuvallisia arkkityyppejä: suomalainen on rehti ja konstailematon, kun taas lipevä ja epämääräisesti pukeutunut keikari on ulkomaalainen; puhtaat koskien, metsien ja

²⁷³ Toiviainen 2004, 174.

²⁷⁴ von Bagh 2002, 205.

²⁷⁵ von Bagh 2002, 206.

taivaan kyllästämät peltomaisemat ovat todellista elämää, kun taas kaupungin varjoiset, pyykintäyteiset sisäpihat ja savuiset satamakapakat antavat kasvot väärälle maailmalle. Henkilöiden oman vaa'an keinahtamisen seurauksena saadaan usein seurata viattoman maalaistytön turmeltumista meikatuksi ja pahoinpidellyksi maailmannaiseksi.²⁷⁶

Seuraavissa alaluvuissa erittelen tarkemmin sitä, kuinka edellä mainitsemiani moraalaisia vastakkainasetteluja ja ”pääsyntejä” kuvataan eri elokuvissa.

4.2. Viattomia maalaisia ja turmeltuneita kaupunkilaisia

Yksi selkeimpiä ja toistuvimpia vastakkainasetteluja suomalaisessa elokuvassa on maalaisuuden ja kaupunkilaisuuden välinen jännite, mikä peilaa myös muita yhteiskunnan vastakkainasetteluja. Siinä kiteytyy menneen ja modernin, lintukodon ja maailman turun, kotimaan ja ulkomaan, luonnollisen ja epäluonnollisen välinen taistelu. Tätä kädenvääntöä kuvaa erilaisin kääntein kaupungin ja maaseudun dualismi, jossa kaupunki kuvataan ”käärmeeksi maaseudun paratiisissa” ja kaupungistuminen ”Suomi-neidon neitsyydenmenetykseksi”.²⁷⁷ Kaupungin ja maaseudun perinpohjaista vastakohtaisuutta käsittelevä keskustelu on ollut Suomessa hyvin yleistä itsenäistymisen alkuajoista lähtien ja siten myös suomalaisen elokuvan ”keskeisin pakkomielle”.²⁷⁸

Elokuvan *Oi, kallis Suomenmaa* (1940, Ilmari) lopussa nähdään aikakauden suomalaiselle elokuvalle tyypillinen korostus siitä, mikä on todellinen Suomi; se Suomi, jota sodissa puolustetaan. Ansa Ikosen näyttelemä Annikki toteaa haltioituneena Eino Kaipaisen näyttelemälle rakastetulleen Einolle: ”Rakas, rakas maa”. Nuorten rakastavaisten kuvasta saa alkunsa montaasi, joka siirtyy marssivien sotilaiden jaloista Suomen metsiin, vaaroihin ja peltotöitä tekeviin ihmisiin. Kaiken taustalla soi Heikki Klemetin valkoiselle armeijalle säveltämä ”Oi, kallis Suomenmaa”. Todellisen, pyhitetyn Suomen kuviksi kelpaavat vain kuvat maaseudusta ja metsistä. Muuta ei ole. Elokuvissa maaseutu on ihmiselämän luonnollinen ympäristö, jonne vääräys ja paha voivat eksyä ihmisten toimiessa väärin, mutta ympäristö itsessään on moitteeton ja köyhänä ja kurjanakin ihmiselle oikea paikka elää. Kaupunkien ihmisillä ovat ”tahriintuneet sielut ja ruumiit, petos, huijaus, alkoholismi ja seksuaalinen turmelus vallitsevat ja jos hyvin sattuu, alennustila syvenee yhä fyysisen rappion muodossa; invaliditeetti, liikuntakyvyttömyys, muistinmenetys, sokeus”.²⁷⁹ Selvän sanallisen

²⁷⁶ Toiviainen 2002, 12-14

²⁷⁷ Varjola 2008, 65.

²⁷⁸ von Bagh 2002, 206.

²⁷⁹ von Bagh 2002, 206.

alleviivauksensa maaseudun vilpitön puhtaus ja kaupungin syvä turmeltuneisuus saa myös elokuvassa *Houkutuslintu* (1946, af Hällström), jossa rehdin maamies Antin suosiosta kilpailevat lapsenomaisen viaton Tuulikki ja kaupungissa ryvettynyt Marja. Lopulta Marjan menneisyys paljastetaan Antille: hänen kerrotaan olleen ”helsinkiläinen huora”. Marja palaa kaupunkiin ja Antti ja Tuulikki saavat toisensa. Kaupunkilaismiehiä ja -naisia vaivaa toistuvasti myös hedelmättömyys (Lemisen *Hedelmätön puu*, ja *Synnin jäljet*, Nortimon *Lapseni on minun*), mikä alleviivaa selkeästi kaupungin kuohitsevaa ja saastuttavaa elinpiiriä suhteessa maaseudun vitaaliin ja elinvoimaiseen ympäristöön. Kärkevin esimerkki on elokuva *Lapseni on minun* (1940, Nortimo), jossa utterra kaupunkilaisnainen Elsa ei kaupungin pölyssä kykene saamaan nuutuneen miehensä kanssa lasta. Viettäessään kesän maalla hän kuitenkin päätyy suhteeseen hyvinvoivan ja viriilin, vitaalisen päiväläisen kanssa ja synnyttää myöhemmin tälle lapsen. Kyseessä on räikeän maaseudun viriiliyden ja kaupungin sairaalloisuuden kuvauksen lisäksi lähes ainoa kerta kotimaisessa tuon aikakauden elokuvassa, jossa naisen syrjähyppyä pidetään ymmärrettävänä, hyväksyttynä ja lähes suositeltavana.

Kaupungin rytmi ja maisema nähtiin yleisesti ottaen ihmiselle sopimattomana ja myös 1930- ja 1940-lukujen teologit puhuivat aktiivisesti maaltapakoa vastaan.²⁸⁰ Luterilaisuudessa on perinteisesti nähty, että luonnon tasapainon järkkyminen ja asioiden sijoiltaan meneminen viestii ”sairaudesta”, ”ihmisen alkuperäisen luontosuhteen vääristymisestä” ja ”lähimmäissuhteiden järkkymisestä, hänen rakkauden puutteestaan”.²⁸¹ Suomalaisessa mielenmaastossa on perinteisesti nähty ihmisen kuuluvan maaseutuelämään niin kulttuurillisesti kuin eettisestikin ja kasvava siirtyminen tutulta maaseudulta vieraisiin kaupunkeihin tiivistä menneen maailman murenemisen kokemusta. Tällainen hyväksi havaitun maailman järkkyminen viestitti kansallisella tasolla myös sitä, että arvot olivat muutoksessa.

1900-luvun alkupuolella suuressa suosiossa ollut historianfilosofi Oswald Spengler julisti teoksissaan eurooppalaisen maaseudun elinvoimaa ja kaupunkielämän moraalisesti rappeuttavaa dekadenssia, jonka ajatuksen myös suomalainen oikeistosivistyneistö kauttaaltaan omaksui. Kirjoitukset, joissa kritisoitiin kaupunkielämän luonnottomuutta ja maaseutuelämän oikeellisuutta, olivat hyvin yleisiä. Kirjailija Santeri Alkion mukaan varsinkin Helsingissä ilmeni ”rappiota, juopottelua, tuhlaavaisuutta ja ylellisyyttä”.²⁸² Jo

²⁸⁰ Sormunen 1936.; Sirenius 1953.

²⁸¹ Martikainen 1999, 174.

²⁸² Katajisto 2017, 190.

itsenäistymistä edeltäneinä vuosikymmeninä maaseudun vastakohtaistuminen oli alkanut korostua, mutta sisällissodan jälkeen vastakkainasettelu kiihtyi entisestään. Filosofian tohtori Kati Katajiston mukaan ”talonpoikaisväestön itsetunto nousi, se oli osoittautunut maan terveeksi selkärangaksi. Vallankumouksen pääpaikkana toiminut Helsinki edusti kahta ääripäätä; siellä kytivät kommunismin ja kapitalismin kirot.” Tämä maaseudun ja kaupunkien välillä kulkenut raja ei ollut pelkästään fyysinen, taloudellinen, kulttuurillinen tai aatteellinen vaan myös mentaalinen raja, ja niiden elämänpiirit olivat tyystin vieraita toisilleen. Kaupunki, joka nähtiin sekä kommunismin että kapitalismin pesänä, edusti kahta vierasta elämänmuotoa; sekä kommunismi, että kapitalismi liitettiin jumalattomuuteen ja epäisänmaallisuuteen. Kaupunkien moraaliseen koodistoon ei uskottu maaseudulla lainkaan.²⁸³

Myös työtä koskevat arvot liitettiin pitkään maatalouteen, ja työ assosioitui maaseudun fyysiseen työhön.²⁸⁴ Teollistumisen tarjoamia uusia työmuotoja ei aluksi ymmärretty tai arvostettu. Kaupunkien tarjoamia töitä pidettiin epävakaina suhteessa maaseudun pitkälti omavaraiseen talouteen. Teollisten töiden nähtiin tuoneen Suomelle pelkkiä uhkia, kun taas maaseutu oli suomalaisten arvojen ja pyhän isänmaan pelastaja.²⁸⁵ Vaikka enemmistö suomalaisista asui koko 1900-luvun alkupuolen ajan maaseudulla, kaupungistumisen myötä se oli kulttuurillisesti jäämässä alakynteen. On todennäköistä, että moraalisen hegemonian korostaminen syntyi osittain vastareaktiona tälle.²⁸⁶

Kaupungit nähtiin synnin, pahojen tekojen ja väärin valintojen pesinä, joiden asukkailla on tyystin eri essentia kuin maalla asuvilla. Essentialistinen ajattelu antaa leimansa koko maaseutu–kaupunki -vertailuun, jossa kaupunkilaisilla ja kaupungeilla on erilaiset ominaisuudet kuin maaseudulla ja sen väestöllä.²⁸⁷ Olennainen alleviivaus on, että maaseudun ongelmat ja siellä syntyivät ajautuminen johtuvat vääristä valinnoista ja teoista, mutta kaupungissa synty ja pahuus ovat jo kaupungissa itsessään sisäänrakennettuina. Teologian kunniatohtori Sigfrid Sirenus (1877-1961), joka tunnetaan settlementti-liikkeen perustajana, kirjoitti vielä 1950-luvun alussa varoittaen kuinka

kaupunkielämä kuolettaa meissä vastuun veljistämme, se jättää ihmiset myös suureen yksinäisyyteen ja turvattomuuteen. Ihminen ei ole missään niin yksinäinen ja turvaton kuin kaupungin ihmisjoukoissa ja rivitaloissa. Moni

²⁸³ Katajisto 2017, 189-191.

²⁸⁴ Helkama 2015, 152.

²⁸⁵ Sipilä, Anttonen 2010, 33.

²⁸⁶ Katajisto 2017, 192.

²⁸⁷ Helkama 2015, 28.

kokematon maalaispoika tai -tyttö on tullut maalta kaupunkiin, jossa häviää muiden joukkoon, kaduille, huvittelupaikkoihin, ahtaaseen ja vieraaseen asuntoon... Kaukana on isän, äidin, sisaren tai veljen, naapurin tai ystävän valvova silmä.

Riski siitä, että nuoren aikuisen elämä ”menee hukkaan kaupunkielämän yksinäisyyden, turvattomuuden, huonon toveruuden ja kiusausten keskellä” oli suuri.²⁸⁸

Monissa 1900-luvun alkupuolen teologisissa ja yhteiskunnallisissa kirjoituksissa toistuu sama käsitys. Herätysliikkeillä tämä ajatus korostuu entisestään, ja esimerkiksi Lars Leevi Laestadiuksen (1800-1861) näkemyksen mukaan ”suurimmat paheet väijyvät kaupunkivilisaation suojissa”.²⁸⁹ Sama käsitys välittyy muistelmateoksista ja useiden tuona aikana eläneiden ja kasvaneiden julkisuuden henkilöiden puheista. Merkittävä suomalainen poliitikko ja valtioneuvos Johannes Virolainenkin (1914-2000) muisteli saamaansa neuvoa, jonka mukaan hänen ei Viipurin kouluun mentyään tullut ”sortua kaupungin paheisiin”.²⁹⁰

Myös jaottelut niin sukupuolten sisällä kuin sukupuolten välilläkin tiivistyvät kaupunki–maaseutu -asetelmassa. 1900-luvun alkupuolen kaunokirjallisuuskin korostaa maaseutua miehisen elinvoiman tyyssijana ja kaupunkia turmeltuneena viettelijättärenä.²⁹¹ Jo ensimmäisessä suomenkielisessä romaanissa, Aleksis Kiven *Seitsemässä veljeksessä*, esiintyneet Simeonin kaupunkireissun käänneet rahan katoamisineen, deliriumeineen ja paholaisnäkyineen vaikuttivat varmasti kokonaisuun sukupolviin.

1930- ja 1940-luvun elokuvissa kaupunki näyttäytyy raamatullisena lankeemuksen paikkana, historioitsija Hannu Salmen mukaan ”synnin pesänä”.²⁹² Jo 1920-luvun elokuvissa kaupunki esitellään ennen kaikkea maaseudun vastakohtana, mutta mitä laajemmaksi maaltamuutto todellisuudessa kävi, sen kiivaammaksi kävi myös kaupunkien demonisoiminen. Osin paradoksaalisestikin kaupungistumisen kiihtyessä, elokuvien tapahtumat alkoivat sijoittua enenevissä määrin kaupungista maaseudulle.²⁹³ Jopa myönteisessä sävyssä esitetyt kaupunkilaisperheet ovat kaupungissa vain silloin kun on pakko; heti loman tai viikonlopun koittaessa Suomisen perhekin siirtyy ”turvaan” maalle. Sosiaalisten jännitteiden kasvettua, tulevaisuuden epävarmuuden lisääntyessä ja suurten muutosten äärellä maaseutumyytti muuttuu yhä hallitsevammaksi.

²⁸⁸ Sirenus 1953, 103.

²⁸⁹ Pyysiäinen 2005, 96.

²⁹⁰ Katajisto 2017, 190.

²⁹¹ Palin 2003, 71.

²⁹² Salmi 1999, 89.

²⁹³ Salmi 1999, 93-94.

Elokuvista suurin osa korostaakin oman maan merkitystä, joka raivataan, vaikka väkisin. Esimerkeistä ei ole pulaa. Kansakunnan lähihistoriaan sijoittuvassa *Rantasuon raatajissa* (1942, Saarikivi) isäntä raivaa omat maat ja mannut yksin, maailman vastustuksista huolimatta. Ihmiselämän suurimmaksi tragediaksi kuvataan juurettomuutta, sitä, että omaa maata ei käsien ja jalkojen alle löydy. *Niskavuoren naisten* (1938, Vaala) pettäjäpoika Arne joutuu moraalisen häviäjänä muuttamaan kaupunkiin, pois sukunsa mailta. Hänen moraalisen voittajanaan esiintyvä puolisonsa sekä hänen äitinsä alleviivaavat vielä viimeisessä dialogissaan sitä, kuinka ”nyt järjestetään elämä alusta alkaen uudelleen”. Hulttiopojan poistuessa kaupunkiin kaksi vahvaa ja korkeamoraalista naista jäävät taloon seuraamaan Niskavuoren peltojen kasvua, ”elon- ja heinäkorjuuta”. Myös kulkurielokuvienkin jännite ja draama syntyvät maattomuudesta, pyhän isänmaan puutteesta, joka kuitenkin onnellisissa loppuissa korjaantuu kotiinpaluun koittaessa. Maaseudulle ja nimenomaan kotitalon pihapiiriin paluu tulee elokuvissa tulkita ”kansakunnan vaellukseksi kotiin suurten uhkakuvien ollessa edessä”.²⁹⁴ Tällaiset paluut kansallisten ihannekuvien ja myyttien äärelle ovat ominaisia valtiollisten murrosten ja muutosten edessä: psykoanalyttisesti voitaisiin puhua kansallisesta regressiosta tai sisäänpäin kääntymisestä.²⁹⁵

Monesta muustakin elokuvasta kuin edellä mainitsemistani löytyy vastaava kuvaus oman maan viljelemisen ja vaalimisen merkityksestä. Sukupolvien ketju löytää sisällöt elämilleen kirjaimellisesti omasta maasta. Tätä alleviivataan juhlallisesti useammankin elokuvan pateettisessa loppukohtauksessa. Ilmestymisvuotensa 1935 katsotuina elokuvana, *Roinilan talossa* (1935, Karu), päättyy kohtaukseen, joka alleviivaa sekä oman maan että perheen merkitystä. Peräti kaksi suhdesotkuista nuorta paria päättyy lopulta yhteen ja kaikki päättävät suunnata yhdessä kohti pappilaa. Kaiken taustalla liehuu kesäisessä maaseututuulella Suomen lippu, ja mukaan lähtee vielä itse Roinilan isäntäkin. Automobiilin kulkiessa kohti pappilaa, isäntä katsoo ympäröiviä peltoja ja toteaa nuorille pareille: ”Olkaa uskollisia esi-isien maalle. Se antaa leivän teille ja lapsillenne”.²⁹⁶

Elokuvien viesti on selkeä: hyvän elämän ainekset ovat maaseudulla, vaikka työtä ja raadantaa kuinka riittäisikin. Tällaisen alleviivauksen tekevät myös Tulion elokuvat *Taistelu Heikkilän talosta* (1936) sekä edellisen variaatio *Intohimon vallassa* (1947). Kumpikin elokuva päättyy syntisten taipaleiden jälkeen toteamukseen, jossa alleviivataan taistelemisen merkitystä. Heikkilän talon orvoksi jääneelle pojalle Jaakolle alleviivataan

²⁹⁴ Hietala 1996, 124.

²⁹⁵ Hietala 1996, 124.

²⁹⁶ *Roinilan talossa* (1935) 01:44.00-01:45.00

kuinka ”Sinun äitisi jätti sinulle perinnöksi taistelun Heikkilän talosta ja sitä taistelua sinä et saa jättää kesken”.

Levottomien kulkureiden ja kodittomien tukkilaisten elämän ja rakkauselämän onnettomuuden taustana esitetään juurikin maattomuus. *Intohimon vallassa* -elokuvan (1947, Tulio) tukkilainen ei saa morsiota itselleen ”kodittomuutensa tähden” ja *Pimeänpirtin hävityksessä* (1947, Unho) esitetty synnin ja turmion kierre saa alkunsa oman viljelymaan menetyksestä. Vastakkainasettelun voi nähdä myös elokuvassa *Ihmiset suviyössä* (1948, Vaala), missä kuvataan rinnakkain talollisten seesteisen onnellista kesäviikonlopun viettoa ja kiertävän tukkilaisen levotonta ”kohkaamista”. Jälkimmäinen päättyy monen synnin (väkivallan ja viinan) kautta tutkintavankeuteen.

Oman maan puute johtaa synnin tielle ja tuhoa kohti, kuten lukuisa teos kuvaa, esimerkiksi *...ja alla oli tulinen järvi* (1937, Orko) ja jo mainittu *Pimeänpirtin hävitys*. Kyseinen elokuva esittää lisäksi esimerkillisellä tavalla sen, mitä kaupunkiin siirtyneille naisille tapahtuu. Tarina on yksityiskohdat ohittaen sama kymmenissä elokuvissa: tyttö tulee maalta kaupunkiin ja ajautuu synnin kierteeseen. Anu Koivusen mukaan ”lankeemus narrativisoidaan kaupungin ja maaseudun väliseksi jännitteeksi”.²⁹⁷ Näkemykseen yhtyy myös elokuvatutkija Sakari Toiviainen, jonka mukaan ”kaupunkiin meneminen on maalaistytölle yhtä kuin syntiinlankeemus”.²⁹⁸ Elokuvia, jotka esittelevät maaseudulta kaupunkiin siirtyvien tyttöjen lankeemuskertomusta, on paljon. Mainitsen vain muutamia: *Sellaisena kuin sinä minut halusit* (1944, Tulio), *Rakkauden risti* (1946, Tulio), *Haaviston Leeni* (1948, Salminen), *Houkutuslintu* (1946, af Hällström), *Pimeänpirtin hävitys* (1947, Unho) ja *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1938, Tulio).²⁹⁹ Pariskuntien tai kokonaisten perhekuntien rappiolle ajautumista kaupungissa kuvaavat muun muassa *Laitakaupungin laulu* (1948, Laine) ja *Pikku-Matti maailmalla* (1947, Laine) sekä kaupungin viettelyksiä ja kivikkoisia katuja yleisemmin kuvaavat muun muassa *Ristikon varjossa* (1945, Laine) ja *Synnin jäljet* (1946, Leminen). Maalta muuttamisen vaaroista varoittaa myös *Avoveteen* (1939, Saarikivi), jossa dikotomia terveestä maaseudun pojasta ja huijaavasta Helsingistä esitetään kirkkaana.

Kaupunki, joka näyttäytyy jonkinlaisena modernina Sodomana, on mielivaltaisen paheen pesä, jossa paha voittaa ja vääräys vallitsee. Historiantutkija Pekka Kaarnisen terävän havainnon mukaan nimenomaan ”maalaisfilmeissä hyvät palkitaan ja huonot saavat

²⁹⁷ Koivunen 1995, 137.

²⁹⁸ Toiviainen 2002, 14.

²⁹⁹ Sivuhenkilö Gaselli on kaupunkiin muutettuaan ajautunut bordelliin töihin.

rangaistuksensa”³⁰⁰. Kaupungissa näin ei käy. Mielenkiintoinen seikka on myös se, että joskus maaseudulle palataan lopussa kuolemaan kuin rauhaa etsien kuten elokuvassa *Ruusu ja kulkuri* (1948, Unho) tai kaupungin synnissä kuollut ihminen toivoo tulevansa haudatuksi maaseudulle kuin pyhään maahan kuten *Rakkauden ristissä* (1946, Tulio). Maaseudun ilmaa tuntuu raikastavan terve jumalanpelko, mikä näyttää vallitsevan elokuvien maaseutuyhteisöissä yleisestikin.³⁰¹ Maaseudun ihmisistä huokaa menneen ajan rauha, jokin outo sekoitus utopiaa ja nostalgiaa.³⁰²

Maaseudulla asuva perhekuunta edustaa elokuvissa myös ”rehellisyyttä, perheen pyhyyttä ja luonnollisuutta”, kaupunki puolestaan ”rahavaltaa ja pelättyä modernismia”.³⁰³ Tekijöiden kaupunkilaisuus näkyy kuitenkin maaseudun yltiöruusuisessa kuvaamisessa, ja elokuvatutkija Markku Varjolan mukaan ”vain kaupunkilainen voi kuvata maaseudun sellaisena pastoraalisena idyllinä kuin Tulio”³⁰⁴.

Vaikka maaseudun ja kaupungin vastakkain asetteleminen on nähtävissä suomalaisessa kulttuurissa jo paljon pidemmältä ajalta, raitioalko alkoi syventyä kuitenkin vasta 1940-luvun alussa.³⁰⁵ Yksi oudon eettishygieninen ajattelumalli on jo aiemmin mainitsemani ajatus synnin tarttuvuudesta, joka vaikutti myös suomalaisessa ajattelussa.³⁰⁶ Kaupunki, joka oli kontrolloimaton vyöhyke, piti sisällään niin paljon hallitsematonta syntiä, että jotain väkisinkin tarttui, jopa siellä vain vierailevaan. Malliesimerkkinä toimii esimerkiksi Teuvo Tulion elokuva *Intohimon vallassa* (1947), missä pelkkä isännän kaupungissa vierailu johtaa huuruiseen viinan ja väkivallan kierteseen. Elokuvassa *Pikku-Matti maailmalla* (1947, Laine) asia esitetään ja sanallistetaan poikkeuksellisen suorasti. Helsinki on ”turmion Baabel” ja kaupungin tytöt ovat Baabelin tyttöjä. Maalta kaupunkiin muuttaneen perheen äiti syyttääkin miestänsä suoraan siitä, että mies toi ”kakaratkun kaupungin rotanloukkuun”. Pikku-Matin rukoiltua iltaisin pois pääsyä kaupungista toive lopulta toteutuu ja maalle, onnen ja rauhan keskelle, palataan.

Lähes kaikkien muiden ohjaajien kaupunki on enemmän tai vähemmän turmeltunut paitsi Vaalan. Toki hänenkin Helsinginsä tulvii keinottelijoita, huijareita ja rosvoja, mutta lähtökohtaisesti tyyli on kepeä ja kaupungin asukkaat ovat pääosin huolettomia. Toisaalta

³⁰⁰ Kaarninen 2018, 51.

³⁰¹ Sihvonen 1987, 107.

³⁰² Toiviainen 2002, 14.

³⁰³ Sihvonen 1987, 107.

³⁰⁴ Varjola 2008, 66.

³⁰⁵ Toiviainen 2002, 12-14.

³⁰⁶ Pyysiäinen 2005, 28.

niissäkin elokuvissa, joissa kiiltävä kuori säteilee, kytee kaupungin pinnan alla sosiaalisten ongelmien paine, rikollisliigojen juonet³⁰⁷ ja ennen kaikkea se, että ihmisestä ei pidetä huolta.³⁰⁸ Kaupunkien ihmiset ovat kuin väärään maailmaan joutuneita, juuriltaan repäistyjä keinottelijoita uuden vieraan ajan – papereiden ja koneiden armoilla. Vaalankin elokuvien poikkeuksellisen kepeä ote liittyy ennen kaikkea hänen tyyllilajeilleen ominaiseen tapaan kuvata asioita, ei niinkään perustavanlaatuisesti erilaiseen mihin?

Lähes vuoden 1952 olympialaisiin asti Helsinkiä kuvattiin elokuvissa ennen kaikkea pahana paikkana. Vasta olympialaiset myivät Helsingin koko kansalle.³⁰⁹ Toki muutamia poikkeuksia löytyy, mutta niiden motiivit eivät jätä suuresti tulkinnanvaraa. Kyse oli usein suoranaisestä mainostamisesta, kuten suunniteltuja vuoden 1940 olympialaisia varten kuvattu *SF-Paraati* (1939, Särkkä ja Nortta) tai Stockmannin tavaratalon kanssa yhdessä toteutettu mainoselokuva *Syntipukki* (1937, Karu) osoittavat.

Kuten olen jo aiemmin todennut, 1940-luvulla Helsinki nähtiin hurjana paikkana, osittain syystäkin.³¹⁰ Kaupunkiin opiskelemaan saapuneet ovat muistelleet miten levoton opiskelijaelämä innosti tutustumaan ”kaupungin syntiseen elämään”³¹¹ ja Helsinkiin saapuneet ”rengit” ajautuivat hankaluuksiin, kun heidät ”tuomittiin juopumuksesta tai alkoholin laittomasta myynnistä”.³¹² Kaupunkikulttuurin ja -elämän demonisointi kohdistetaan nimenomaan pääkaupunki Helsinkiin. Muista kaupungeista joko vaietaan tai ne näyttävät neutraalia osaa.³¹³ Ainoastaan Helsingin kohtalona on ollut saada osakseen arkkityyppisen ”turmiollisen kaupungin” leima. Syynä on saattanut olla Helsingin asema pääkaupunkina tai yleisesti ottaen sen asema maan suurimpana kaupunkina.

4.3. Kirkasotsaisia isänmaanystäviä ja epäilyttäviä muukalaisia

Kansalliseksi mielletylle elokuvalla kotimaan nostaminen etusijalle muiden maiden kustannuksella on luonnollinen diskurssi. Suomen ja muiden maiden välinen jaottelu noudattaa samaa jakolinjaa kuin maaseudun ja kaupungin välinenkin. Maaseutu nähdään todellisena Suomena, kaupunki jonain muuna. Tätä näkemystä elokuvien ohjaajat sanoittivat muuallakin kuin elokuvissaan. Muun muassa lukuisia 1940-luvun elokuvia käsikirjoittanut ja

³⁰⁷ Viitataan tässä Valentin Vaalan elokuvaan *Dynamiittityttö* (1944)

³⁰⁸ von Bagh 2004, 70.

³⁰⁹ von Bagh 2002, 295.

³¹⁰ von Bagh 2002, 295.

³¹¹ Aaltonen ym., 2018, 94.

³¹² Aaltonen ym., 2018, 94.

³¹³ Esimerkiksi Tulion elokuvissa kaupunkia hyvin harvoin mainitaan nimeltä.

ohjannut Ilmari Unho alleviivasi sitä, että kaupungeissa isänmaallisuus on suorastaan unohtunut. *Karjalan Suunta* -lehden kolumnissaan hän kirjoittaa kuinka ”Heimoharrastukseen, samoin kuin kaikkeen muuhunkin ylevämpään, ei kaupunkien katurahvaalla ole aikaa eikä mielenkiintoa, mutta kyllä jonkun ”missin” töllistelyyn.”³¹⁴ Vastaavanlainen jaottelu tervehenkisten, isänmaallisten maaseutuihmisten ja maailmallisten kaupunkilaisten väliltä löytyy toistuvasti myös koko perheen *Suomisen perhe* -elokuvista. Suomalaisen elokuvan naiskuvaa tutkinut Anu Koivunen on huomionut, kuinka *Suomisen perhe* -elokuvassa (1941, Saarikivi) kaksi elämäntapaa asetetaan selkeästi vastakkain. Elokuvassa esitellään Thelma Nelson, ”maailmannainen”, joka on rohkea ja ajan virtauksista kiinnostunut. Aino Suominen edustaa puolestaan suomalaisen naisen ”ideaalityyppiä”. Hän on ”epäseksuaalinen, siisteyttä ja rauhallisuutta arvostava”.³¹⁵

Rajanvetäminen oman maan ja muiden maiden välille oli yhtä korostunutta kuin maaseudun ja kaupungin välillekin. Tavallaan se on ilmeistä ottaen huomioon, että elokuvien tärkeänä teemana toistui ”kansallinen yhtenäisyys”³¹⁶ ja elokuvien tarkoituksena oli monien ohjaajienkin mielestä ”jatkaa isänmaan asiaa”³¹⁷. Kärkevimmän näkemyksen mukaisestiokuva oli ”väline 30-luvun nationalistiselle retoriikalle”.³¹⁸

Myös historialliset suomalaiset suurmiehet kuvattiin elokuvissa todistamassa Suomen yliverlaisuudesta. Merkille pantavaa on esimerkiksi se, miten Eino Kaipaisen Runeberg-hahmo manaa venäläisiä elokuvassa *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940, Särkkä ja Norta) tai miten Simo Penttilän teksteihin pohjautuvissa elokuvissa *Kuollut mies rakastuu* (1942, Unho) ja *Kuollut mies vihastuu* (1944, Unho), rikolliset tunnistetaan rikollisiksi siitä, että he eivät ole suomalaisia. Keskeisintä on juuri se, että he ovat ”ei-suomalaisia”.³¹⁹

Vastakkainasettelua ilmenee jopa koko perheen elokuvissa. Esimerkiksi Anni Swanin romaaniin pohjautuvassa elokuvassa *Tottisalmen perillinen* (1940, Saarikivi) ruotsalainen Jonas-palvelija on paha ja heikko, suomalainen Yrjö puolestaan reilu, esikuvallinen ja hyvä. Siinä missä ruotsalaiset ohitetaan kuitenkin useimmiten harmittomina, venäläiset ovat elokuvissa lähes aina julmia ja viinaanmeneviä, ahneita, epäluotettavia ja synnillisiä.³²⁰

³¹⁴ Salmi 1999, 137.

³¹⁵ Koivunen 1995, 61-63.

³¹⁶ Honka-Hallila 2002, 261.

³¹⁷ Salmi 1999, 138.

³¹⁸ Salmi 1999, 117.

³¹⁹ Laine 2002, 84.

³²⁰ Hakosalo 2002, 365.

Ulkomaalaisten negatiivinen eksotisoiminen (jopa demonisoiminen) äityi konkreettisten toimien kautta niin tiukaksi, että T.J. Särkkä oli jopa sitä mieltä, että kansaa tulisi suoranaisesti estää katsomasta ulkomaisia elokuvia.³²¹ Vaikka Suomen Filmiteollisuuden johtoportaan kanta oli näin kärkevä, vielä poliittisempänä pidettiin Orkon Suomi-Filmiä. Suomi-Filmin yhteydet myös natsi-Saksaan olivat niin hyvät, että sodan jälkeen yhtiö meinasi joutua boikottiin.³²²

Elokvien esittämän käsityksen mukaan ainoa tapa sovittaa muunmaalaisten puolelle asettuminen tai ulkomaille lähteminen on palata kotiin tai vähintäänkin katua. Suomen pettäminen muiden kansojen eduksikin sovitettiin kuoleman kautta, kuten *Helmikuun manifestissa* (1940, Särkkä ja Nortta) tai *Kirkastetussa sydämessä* (1943, Unho). Kummassakin elokuvassa nähdään punaisten, ja elokuvien tapauksessa korostetun venäläisten punaisten, joukkoon eksynyt suomalainen mies. Heistä kumpikin tajuaa venäläisten perimmäisen roistomaisuuden juuri ennen kuolemaansa. Molemmat miehet kuitenkin tulevat lopulta venäläisten ampumiksi.³²³

Ilmari Unhon ohjaamassa *Ruusu ja kulkuri* -elokuvassa vuodelta (1948) nähdään malliesimerkki kotiinpaluun katartisesta kauneudesta. Maailman raitteja kolunnut laulaja Aappo Ojanperä³²⁴ on lykännyt kotiinpaluutaan vuosikymmeniä, kunnes hän viimein palaa takaisin. Kotona odottaa rakkaus, isänmaa, pihamaan koivut ja uskollinen kyläläisten joukko, joka tervehtii ”Limingan suurta laulajaa” verevän kuoroesityksen voimin. Symbolisesti Ojanperän oma ääni on maailmalla särkynyt. Samaan kotiinpaluun teemaan törmätään myös muun muassa elokuvissa *Pikku-Matti maailmalla* (1947, Laine), *Kulkurin valssi* (1941, Särkkä), *Rosvo-Roope* (1949, Leminen) ja *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1938, Tulio). Elokvissa onni odottaa kotona; omalla maalla ja omassa synnyinmaassa. Elokvien moraalinen opetus on selvä: ennemmin niukkuutta maalla kuin synnillisyyttä kaupungissa.

4.4. Kohtuullisia maltinmuistajia ja maailmallisia mammonanpalvojia

Luterilaisen etiikan erikoisluonnetta luonnehtiessaan teologi Eino Sormunen kirjoitti vuonna 1936, kuinka mammona ja aineellisuus näyttäytyvät ”kulttuurikriisin kipeimpänä kohtana”.³²⁵

³²¹ Laine 2002, 82.

³²² Salmi 1999.

³²³ Helmikuun manifestissa mies kuolee sisällissodan pyörteissä, Kirkastetussa sydämessä vasta jatkosodan aikaan.

³²⁴ Elokuva perustuu löyhästi laulaja Aappo Ojanperän (1856-1916) elämään.

³²⁵ Sormunen 1936, 15.

Sormusen mukaan ”kapitalismi johtaa nautintojen halun lisääntymiseen” etäännyttäen ihmiset moraalista ja hengellisestä elämästä.³²⁶ Täysin samankaltaista näkemystä opettaa myös 1930–1940-lukujen kotimainen elokuvateollisuus. Huikentelevainen, mammonaan keskittynyt ja menestykseen orientoitunut elämäntyyli näytetään aina rappioon sidoksissa olevana tilana. Rahan halu ja ahneus johtavat miehet, ja lapsetkin rikoksen tielle (esimerkiksi Laineen *Laitakaupungin laulu* (1948) ja *Ristikon varjossa* (1947)), nuoren naisen viattomuudesta turmelukseen (Salmisen *Haaviston Leeni* (1948), Tulion *Sellaisena kuin sinä minut halusit* (1944) ja *Rakkauden risti* (1946)) tai jatkuvaan, kiduttavaan valheen kierteeseen (Vaalan *Antrea ja syntinen Jolanda* (1941)). Varoittavimpana esimerkkinä ahneen kohtalosta toimii *Antrean ja syntisen Jolandan* Jolanda, joka rahan, viihteen ja mammonan vuoksi petkuttaa häntä rakastavalta Antrealta rahaa. Sen lisäksi Jolanda pettää Antreaa tämän vanhan ystävän kanssa. Lopulta kuitenkin ahneus saa palkkansa: symbolisesti Antrea saa näkönsä takaisin, löytää todellisen rakkauden ja saa rauhan. Jolanda puolestaan karkotetaan perheensä piiristä ja kodistaan. Rahanhimoa, ahneutta³²⁷ ja sen myötä tapahtuvaa ”sokeutumista” kuvataan myös Orvo Saarikiven ohjaustyössä *Anu ja Mikko* (1940). Rakastuneiden onni ja rakkauselämä häiriintyvät kun Mikko innostuu liiketoimistaan ja yrittämisestään liikaa. Yhteinen sävel löytyy uudelleen vasta Mikon vakuutettua, ettei enää pidä rahaa niin tärkeänä. Lopulta Mikko ja Anu unelmoivat jälleen yhdessä, ja muutkin elokuvassa esiintyneet parit saavat toisensa. Sivuhenkilö Marin tunnustus kiteyttää elokuvan viestin, kun hän toteaa, ettei ”rikkaus ja tavara voi rakkautta vastata”.

Säästämistä pidetään korkeana hyveenä elokuvissa myös perheiden sisällä.³²⁸ Merkille pantavaa on, että erityisesti rahan tarvitseminen ja tahtominen esteettisiä päämääriä varten johtaa elokuvissa tuhoon poikkeuksellisen nopeasti. Elokuvien *Antrea ja syntinen Jolanda* sekä *Haaviston Leeni* naisia yhdistää liikuttavan tarkasti laittautumisen halu ja tarve, mikä saa heidät uhraamaan siveytensä ja elämänsä maailmallisen kauneuden tähden. Tietyllä tapaa ajatus siitä, että koruilla koreileminen rumentaa ihmistä, on suoraa perimää Lutherin estetiikasta: ”Ole ruma omissa silmissäsi niin olet Jumalan silmissä kaunis.”³²⁹

Kärkevimmillään maallisen kauneuden tavoittelun kirot näkyvät Teuvo Tulion ohjauksessa *Levoton veri* (1946), jossa äiti tahtoo uusia hepeneitä ja lähtee sovittamaan muodikkaita asuja.

³²⁶ Sormunen 1936, 13.

³²⁷ Ahneus nähdään klassisena paheena, kaiken pahan alkuna ja juurena. Teologisessa aatehistoriassa ahneus on liitetty juuri omaisuuteen ja rahaan.

³²⁸ Helen 1997, 108.

³²⁹ Anttila 2012, 54.

Äidin sovittaessa vaatteita hänen lapsensa jää vartiotta juosten suoraa päätä auton alle. Viesti on raaka, mutta harvinaisen selvä.

Mielenkiintoinen Anu Koivusen merkille panema seikka on se, että lankeaminen ja synnillisuus liitetään 1940-luvun elokuvissa naisiin myös liiallisen ”unelmoinnin ja haaveilun kautta”.³³⁰ Mammonan ja hepeneiden karttaminen ei vielä yksin riitä: niistä ei oikeastaan saa edes unelmoida. Unelmoinnin ja haihattelun vaaroista kertovat muun muassa Hannu Lemisen elokuvat *Valkoiset ruusut* (1943) ja *Vain sinulle* (1945), joista paraatiesimerkkinä toimii erityisesti *Valkoiset ruusut*. Elokuva kuvaa nuoren naisen salaista ihastumista menestyvään kirjailijaan, ihastuksen ja kaipuun kasvaessa lopulta naisen koko elämää määrittäväksi tekijäksi. Naisen koko elämä kuluu haaveillessa, toivoessa ja odottaessa. Romanttisen tarinan takana piilee kuitenkin moralistinen varoitus elämän ohikiitävyydestä ja liiallisen unelmoinnin vaaroista.

Kotimaisen 1930–1940-lukujen elokuvan itsenäinen, seksuaalisesti rajoja rikkova, mammonaa ja kauneutta tahtova nainen on sekä hyvän ja pahan tiedon puusta syövä Eeva, että puu itsessään: nainen on syntiin lankeava uhri ja syntiinlankeemuksen aiheuttaja samassa kehossa. Mammonan ja turhamaisuuden perässä liittoja solmivat ja yhteiskunnallisesta asemastaan ylöspäin pyrkivät naiset joutuvat elokuvissa kerta toisensa jälkeen kärsimään. He tulevat poikkeuksetta huomaamaan, että mammona ja sen avulla saavutettu onni on katoavaista, sillä vasta yhteisö ja juurevuus tekevät elämästä merkityksellisen ja onnistuneen.

Kiinnostavia poikkeuksia elokuvien perinteiseen lankeavan naisen tarinaan ovat Valentin Vaalan 1940-luvulla ohjaamat Lea Joutseno -komediat, joissa kaupungin ”hempukkaa” verrataan komediaalisesti maaseudun juureviin toimijanaisiin. Tämä satiirinen kiteytys löytyy muun muassa Joutsenon ja Vaalan elokuvasta *Tositarkoituksella* (1943) sekä teoksista *Olenko minä tullut haaremiin?* (1938, Särkkä ja Norta) ja *Kyökin puolella* (1940, Orko). Kukin elokuvista nojaa pitkälti samaan stereotypiaan, hienostelevaan ja kevytkenkäiseen kaupunkilaistyttyöön, joka on ”taitamaton käytännön töissä”³³¹, yrittää itsenäistyä ja koetella rajojaan päätyen jopa töihin. Lopulta kuitenkin elokuvat päätyvät kommelluksien kautta rakkauden ja asettumisen äärelle. Hupsuttelut ja työkokeilut saavat jäädä ja tytöt palaavat kiltisti kotiin pois työn ja rahan maailmasta.³³² Vaalan komedioissa nämä keimailevat ja höpsöt tytöt näytetään tosin myös kepeinä Shakespearen ”Kuinka

³³⁰ Koivunen 1995, 146.

³³¹ Koivunen 1995, 213.

³³² Tytöt palaavat joko säätyynsä, kotiinsa, perheensä pariin tai turvallisen miehen rinnalle.

äkäpussi kesytetään”-variaatioina eikä heille ehdi mammonan maailmassa käydä vielä pahasti.

4.5. Yhteiskunnallissosiaalisen asemansa muistavia ja asemansa jättäviä

Omassa, ennalta määrättyssä yhteiskunnallisessa ja sosiaalisessa asemassa pysymistä pidetään elokuvissa tärkeimpänä hyvän elämän takeena. Epäonni ja synti väijyvät välittömästi rajojen ulkopuolelle astuvaa. Jo pienikin lankeemus kuljettaa lipsujan synnin syövereihin. Samoin kuin maaseudulta kaupunkiin lähdettäessä, myös muutoin omia ”luonnollisia” rajoja ylittäessä elokuvien narratiivi toistaa syntiinlankeemustematiikkaa. Niukkakin torppa ja etäinen perhe alkavat elokuvien maailmassa usein tuntua kadotetulta paratiisilta siihen verrattuna mikä paikkansa jättäjiä odottaa. Pahimmiksi kompastuskiviksi näytetään individualismi, yksilöllisen, vapaan tahdon seuraaminen sekä omien halujen ja tunteiden kuunteleminen.

Elokuville hyvän ja oikean elämän elinpiirinä näyttäytyy isänmaa ja sen mikrokuvat, oma maa, talo ja perhe. Isänmaa ja perhepiirin elämän onnistuminen on yhteinen projekti eikä kenenkään sovi jättää paikkaansa siinä. Tällainen ajatus yhteisesti kannettavasta vastuusta kuuluu luterilaisen sosiaalietiikan ytimeen.³³³ Jokaisen tehtävänä on hoitaa oma työnsä ja pitää huolta omasta piiristään: ”mikään luomakunnassa ei ole olemassa vain itseään varten vaan hyödyttääkseen, ravitakseen ja ilahduttaakseen toista”.³³⁴ Tällöin kaikki menee hyvin, mutta pienikin vaa’anheilautus on vaaraksi kaikille.

Luterilaisessa sosiaalietiikassa yhteiskuntajärjestys määräytyy niin ontologisesti, biologisesti kuin yhteiskunnallisestikin. Vanhemmat ovat lastensa ja hallitsijat kansan yläpuolella. Saman ajattelun piirissä on perinteisesti nähty, että ihmisen kuuluu olla omalla paikallaan ja pysyä omassa säädysään.³³⁵ Vaikka oma paikka tuntuisi raskaalta jaksaa, ei se saanut suista kunnon kristittyä tieltään. Työläskin tie on hänelle aina parempi kuin helppo.³³⁶ Tämä näkemys oli myös 1930-luvun ja 1940-luvun Suomessa vallalla niin elokuvien kuin kirjallisten lähteiden mukaan. Rakel Jalas (1892-1955), Väestöliiton perustaja, kirjoitti 1940-luvun alussa, kuinka ”yksilön tulee ohjata elämänsä nautinnon ja onnenkaipuun sijasta vastuun ja velvollisuuden perusteella”.³³⁷

³³³ Mäkinen 2002, 20.

³³⁴ Martikainen 1999, 212.

³³⁵ Haikola 1997, 136.

³³⁶ ”helppo, väärä, tuhoon johtava” on väärä tie, kuten opetetaan Suomessakin suurta suosiota nauttineessa John Bunyanin rukouskirjassa. Suomenkos on Anna-Maija Raittilan ja vuodelta 2002.

³³⁷ Helen 1997, 217.

Mielenkiintoista on, että elokuvien moraalikasvatus keskittyy ennen kaikkea naisiin ja lapsiin, miesten kustannuksella. 1930- ja 1940-luvun elokuvat keskittyvät selvästi enemmän naisten tekemien valintojen ja heitä koskevan moraalikoodiston ympärille kuin miesten.³³⁸ Kyseisen aikakauden elokuvat pyrkivät vaikuttamaan nimenomaan naisten käytökseen panostamalla ennen kaikkea heidän puhutteluunsa sekä ”naistähtien tunnetuksi tekemiseen ja naisten lukeman kirjallisuuden tekemiseen”³³⁹.

Elokuvien välittämän luterilaisen etiikan mukaisesti ahkeruutta ja työteliäisyyttä pidetään lähes yksinomaan hyvinä asioina, mutta naisen sortuessa liialliseen työntekoon ja etenkin moderneihin töihin, hän eksyy omalta paikaltaan ja joutuu harhaan. Monessa elokuvassa ahkera ja työskentelevä nainen näytetään toki esikuvallisena (Niskavuori-sarja, *Lapseni on minun*), mutta tällöinkään työnteosta ei selvitä ongelmitta. Niskavuori-sarjassa miehet pettävät ja *Lapseni on minun* -elokuvassa raskas tehdastyöskentely kaupungissa aiheuttaa sen, että pariskunta ei onnistu saamaan lasta. Totta kuitenkin on, että sodan aikana ja sen jälkeen naiset tekivät Suomessa yhtä lailla töitä kuin miehetkin.³⁴⁰ Olennaisimmaksi viestiksi tuntuu nousevan se, että vaimon ei sovi tehdä miesten töitä. Kodinhoidolliset työt kaunistavat heitä, mutta *Tuomari Martta* (1943, Leminen) ja *Syntynyt terve tyttö* (1943, Unho) -elokuvissa painotetaan jyrkästi, että muihin töihin perhettään rakastava nainen ei mene.

Elokuville katsotaan kaikkea naisen kodin ulkopuolista työskentelyä karsaasti, mutta ahkeruuden ihanne koskee silti yhtä lailla naista kuin miestäkin. Peräti kahdessa 1940-luvun elokuvassa kuvataan häijyn ironisesti naista, joka yrittää luoda työuraa kodin ulkopuolella. Sekä Hannu Lemisen ohjaamassa elokuvassa *Tuomari Martta* (1943), että Ilmari Unhon ohjauksessa *Syntynyt terve tyttö* (1941), kuvataan komediallisesti tällaista ”naisellisuuden häiriötä”³⁴¹, mikä johtaa koko perheen ongelmiin: isät hoitavat lapsia, pitävät kotia pystyssä ja nainen jättää tärkeimmän tonttinsa huomiotta. Leminen, jonka elokuvissa muutenkin korostetaan elämän täyttymyksen ja onnen saavuttamista perhe-elämän kautta, oli saanut *Tuomari Marttaa* varten vielä erityisohjeet itseltään T.J. Särkältä siitä, miten viestiä on selkeytettävä: naisen paikka on kotona lasten luona, sinne heidän kunnianhimonsa kuuluu. Elokuva mainostettiin elokuvana naisesta, jonka ”virkaura uhkasi kodin onnea”.³⁴²

³³⁸ Koivunen 1994, 153.

³³⁹ Koivunen 2003, 394.

³⁴⁰ Saarikangas 2003, 35.

³⁴¹ Koivunen 1995, 76.

³⁴² Varjola 2008, 97.

Melodraamojen etiikka on kuitenkin tiivistettävissä hienosti Peter von Baghin lauseella: ”nuoret naiset, jotka uskaltavat tarttua hetkeen, on predestinoitu epäonneen ja tuhoon, luonnottomaan elämään.”³⁴³

Valtavirran suursuosikkielokuvien sankarit pysyvät aina omalla paikallaan ja säädysään tai vähintäänkin palaavat sinne kapinavaiheensa jälkeen, kuten esimerkiksi *Kulkurin valssissa* (1941, Särkkä). Jos elokuva oli tyyliltään romanttinen, siinä ei pelkästään rakastuttu vaan rakastuttiin myös oikein. Ennen kaikkea tällaisessa elokuvassa pysyttiin siellä missä pitääkin; omassa säädys ja roolissa kuten näemme elokuvissa *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941, Särkkä), *Kulkurin valssi* (1941, Särkkä) ja *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943, Elstelä).³⁴⁴

Elokuvien logiikasta voidaan vetää selkeä johtopäätös: niin pitkään kuin jokainen pysyy kuuliaisesti omalla paikallaan, maailmassa säilyy oikea järjestys ja armo on taattu. Oman asemansa kyseenalaistaminen on syntiä ja erehdystä, mikä johtaa ennenaikaiseen tuhoon. Omalla paikalla pysyminen takaa elämän onnistumisen. Elokuvat eivät suoranaisesti edellytä edes hyviä tekoja. Omalla paikallaan pysyvä ihminen on jo riittävän hyvä. Yhtymäkohta on selkeä perinteiseen luterilaiseen etiikkaan, jossa on usein nähty, että ”hyvien tekojen tekeminen on oikeastaan enemmän olemista oikeassa paikassa, oikealla tiellä”³⁴⁵.

Niin Tulion, Vaalan kuin aikakauden muidenkin tekijöiden melodraamoissa nainen on luonnostaan alistettu ja hänen liikkumatilansa on mieheen verrattuna huomattavasti pienempi. Elokuvien rakenteet noudattavat samaa kaavaa: miehen tai useimmiten naisen toimittama rajanylitys, omalta paikaltaan väistyminen, johtaa järjestyksen murtumiseen, tuskaan ja tuhoon. Lopulta rajainrikkojan kuoltua tai rauhoituttua ”perinteinen ja alkuperäinen järjestys palautuu”³⁴⁶. Se, miten pienestä rajat menevät rikki vaihtelee. Tulio, joka on melodramaattisilta keinoiltaan äärimmäisin, vaikuttaa aika ajoin kuvaavan, että perheydellä musertuu täysin ja lopullisesti pienimmästäkin ärsykkeestä tai haitasta. Synnin kierre alkaa ensimmäisestä petollisesta ajatuksesta tai katseesta, valheesta tai huikasta.

Tulion elokuvissa myös epäsäätyinen rakkaus näyttäytyy tragediana vailla pelastusta. Tällainen rakkaus ei tule kukoistamaan, mutta myös siitä kieltäytyminen johtaa tuhoon. Tällaista epäsäätyistä tuhoon johtavaa rakastumista ja pakko-avioliittoon joutumisen onnettomuutta kuvataan muun muassa Tulion elokuvissa *Taistelu Heikkilän talosta*,

³⁴³ von Bagh 2002, 219.

³⁴⁴ Nikula 2002, 172.

³⁴⁵ Kirjavainen 1969, 136.

³⁴⁶ Toiviainen 2004, 172.

Intohimon vallassa sekä *Nuorena nukkunut*. Tutkija Eva Maria Korsisaari on esittänyt, että Tulio on oikeastaan vapaan rakkauden puolella ja sääntöjä täynnä olevaa patriarkaalista yhteiskuntaa vastaan. Korsisaari näkee, että Tulion mukaan rakkaus vapauttaisi ihmiset kärsimyksestään, mutta yhteiskunnan kahleet ja rakenteet tuhoavat heidät.³⁴⁷

Korsisaaren väite ei silti ole ristiriidassa sen näkemyksen kanssa, että Tulion elokuvat ovat etiikaltaan normatiivisia. Elokuvat toimivat varoituksena molempiin suuntiin: yksilön JA yhteisön suuntaan. Yksilölle tähdenetään, että jos toimit omalakisesti, olet tuhon oma. Individualistinen ja itsekäs rakastuminen on Tulion mukaan vaarallista, oli se sitten oikein tai ei. Vastaavasti yhteisö voi halutessaan nähdä elokuvissa peilikuvan omasta lujuudestaan ja mahdollisesti tuhoavista rakenteistaan. Tulion elokuvat eivät kuitenkaan lähde perinteistä yhteiskuntajärjestystä uhmaamaan, vaikka saattaakin kuvata sen ongelmia. Tämän voi huomata esimerkiksi siitä, että filmatisoimiensa kirjojen radikaaleimmat ajatukset on usein jätetty kokonaan pois, kuten vaikkapa *Laulu tulipunaisesta kukasta*-kirjan avioliiton onnea parodioiva osio.³⁴⁸

4.6. Perheellisiä ja itsellisiä

1900-luvun alkupuolen kirkkokäsikirjoissa, kirkon puheenvuoroissa sekä piispojen ja teologien kirjoituksissa toistuu selvästi sama teema: avioliiton pyhä luonne ja sen ylläpitämä järjestys.³⁴⁹ Tätä perheydintä haluttiin tietoisesti suojata moraalisia muutoksia vastaan.³⁵⁰ Kuten on jo aikaisemmin tuotu esille, hyvän ja synnittömän elämän malli ja ihanne oli 1900-luvun alkupuolen Suomessa perhe: ”ehjä koti”, jota pidettiin koko yhteiskuntamoraalin ylläpitäjänä, ”kehtona ja silmäteränä”.³⁵¹ Kirkon ja valtion lisäksi tästä yksiköstä kantoivat huolta myös suurin osa kansalaisjärjestöistä, kuten esimerkiksi Marttaliitto, jonka aatteellisena keskiönä oli juuri perhe-elämä.³⁵²

1930- ja 1940-lukujen sosiaalieettiset ja teologiset kirjoitukset tukevat kaikki toisiaan tässä asiassa. Kirjailijapastori Aaro Tolsa kirjoittaa, kuinka avioliitto ei ole yksilöiden liitto tai yksityisasia vaan ”yhteiskunnan, kansan ja Jumalan” kannalta tärkeä liitto ja osa ”luomisjärjestystä”.³⁵³ Myös A.J. Pietilä muistaa teoksissaan korostaa, että itse Jeesus on

³⁴⁷ Tulio 2002, 244.

³⁴⁸ Varjola 2002, 319.

³⁴⁹ Ratinen 2015, 39.

³⁵⁰ Helen 1997, 109.

³⁵¹ Helen 1997, 151.

³⁵² Mäkelä & Oittinen 1993, 17.

³⁵³ Tolsa 1942, 35-43.

”kiintynyt kotielämään ja puhuu Taivaan valtakunnasta kotielämän sanoin”³⁵⁴ Siinä missä yksilön elämän onnistumisen ja sen oikean luonteen määrittää perhe-elämä ja sen laatu, myös sairaan ja epänormaalin yksilön epäonnistuminen määrittyi juuri hänen suhteestaan perhe-elämään.³⁵⁵

Myös naisille suunnatussa viihteellisessä kirjallisuudessa kuten Hilja Valtosen tai Aino Räsäsen tuotannossa jokaisen onnistuneen naisen elämän tavoitteena perhe.³⁵⁶

Yhteiskuntajärjestyksen ylläpitäminen nähtiin selkeästi enemmän naisen kuin miehen vastuulla olevana asiana: naisen siveys ja tunnollisuus pitää seksuaalisen holtittomuuden kurissa.³⁵⁷ Toki nainen ja lankeemus on samaistettu jo Ensimmäisestä Mooseksen kirjasta lähtien³⁵⁸, mutta kotimaisen elokuvan esimerkit alleviivaavat viestin, jos suinkin mahdollista, vielä selvemmin. Naisen tehtävä oli olla ”kodin sydän”³⁵⁹ ja yhteiskunnallisen siveyden kannatteliija. Tätä näkemystä Suomessa ajoivat myös Hegeliltä oppinsa saaneet fennomaanit sekä muun muassa Topelius, joka alleviivasi naisen ensisijaista olemusta äitinä.³⁶⁰ Kaikki naisen elämään liittyvät tavoitteet suuntautuvat, etenkin Tulion elokuvissa, ”avioliittoon, perhe-elämään ja äitiyteen”.³⁶¹

Elokuville suomalaisiksi malliperheeksi esitellään alleviivatusti Suomisen perhe, jonka nimikin kertoo asennoitumisesta paljon. Valtavan suosion saaneen elokuvasarjan keskeisenä teemana oli kysymys ”oikeasta suomalaisesta perheestä”³⁶² ja hyvästä elämästä. Koko perheelle suunnatussa sarjassa korostuvat miltei kaikki perinteiset hyvän ja pahan, synnin ja hyveellisen vastakkainasettelut. Itse Suomisen perhe on synnitön yksikkö syntisten muutosten keskellä, ja vaikka he sattuvatkin asumaan kaupungissa, he siirtyvät kesiksi ja viikonlopuiksi maaseudun rauhaan. Kaupungin vaarat ja turmellus tulevat kantapäähän kautta tutuiksi myös Suomisen Ollille, esimerkiksi elokuvassa *Suomisen Olli yllättää* (1945, Saarikivi), jolla on oma viestinsä niin nuorisolle kuin varttuneemmillekin. *Suomisen Olli yllättää* -elokuva on tutkija Raija Talvion mukaan ensimmäinen ”nuorison varoitus- ja valistuselokuva”³⁶³. Ensimmäinen ”Suomisen perhe” -elokuva puolestaan asettaa vastakkain hyvän suomalaisen

³⁵⁴ Pietilä 1935, 231. Pietilä korostaa Jeesuksen käyttäneen esimerkiksi sanoja isä, lapset, naapurit ja talo.

³⁵⁵ Helen 1997, 111.

³⁵⁶ von Bagh 2007, 141.

³⁵⁷ Helen 1997, 201-217.

³⁵⁸ Vuola 1994, 211.

³⁵⁹ Mäkelä & Oittinen 1993, 17.

³⁶⁰ Helen 1997, 113-137.

³⁶¹ Varjola 2008, 66.

³⁶² Koivunen 1995, 61.

³⁶³ Talvio 2019, 157.

naisen Aino Suominen ja ”flirttailevan ja uskaliaan maailmannaisen”, Thelma Nelsonin. Kaksi naisen tietä asetetaan tiukkaan vertailuun, jossa Aino Suominen, ”epäseksuaalinen, siisteyttä ja rauhallisuutta arvostava suomalaisen naisen ideaalityyppi” vie luonnollisesti voiton.³⁶⁴

Myös *Kirkastettu sydän* -elokuvan perhe on synnitön ja kirkastettu. Kaikki aikakauden viralliset ihanteet henkilöityvät perheenjäsenissä vailla komediaa tai kevennyttä. Halpin perhe on moraalinen kompassi kaikille katsojille ja kaikille niille jotka tahtovat toimia oikein ja olla hyviä. Olennaista on myös perheen äidin, Lea Halpin, tunteensäätely: edes miehensä kaaduttua hän ei julkisesti itke. Tunteisuus ja hysteria johtavat elokuvien opetuksen mukaan aina tuhoon. Tasapainonsa säilyttävät ja itsensä kantavat naiset selviävät kyllä. Tyypillistä onkin, että jokainen 1930- ja 1940-luvun suomalaisen elokuvan esimerkiksi korotettu naishahmo pitää tunteensa sisällään. Näin toimii *Kirkastetun sydämen* Lea Halpi miehensä kuoltua, *Loviisa - Niskavuoren nuori emäntä*-elokuvan (1946, Vaala) Loviisa miehensä toilailla ja *Lapseni on minun*-elokuvan (1940, Nortimo) Elsa suurten henkisten paineidensa keskellä. Tunteileminen johtaa tuhoon ja turmelukseen siinä missä haaveilukin. 1900-luvun alkupuolella ajateltiin yleisesti, että naisen tulee hallita tunteellisuuttaan tarkoin ja torjua viettinsä, sillä hän on miestä taipuvaisempi hermostumiselle.³⁶⁵

Perheen merkitystä hyvän ja oikean elämän perusyksikkönä alleviivaavat monet ohjaajat, mutta ei kukaan sellaisella periaatteellisuudella kuin Hannu Leminen. Lemisen elokuvissa vakavimmaksi synniksi nousee perhe-elämän karttaminen tai sotkeminen ja merkittävimmäksi ongelmaksi lapsettomuus. Lemisen ohjaama *Suurin voitto* (1944) kuvaa särkyneitä ja uusiin ongelmiin ajautuvaa avio-onnea, joka on kylmennyt ennen kaikkea lapsen kuoleman myötä³⁶⁶. Myös Lemisen 1946 valmistunut *Synnin jäljet* -elokuva esittelee katsojalle monenlaisia henkilöitä ja polkuja ja jokaisen elämän onnistumisen ja täydellistymisen syyt ovat selkeästi katsojan nähtävissä. Vanha katkera hoitaja on itse sairastanut haureuden tähden kupan ja on siten lapseton ja tästä syystä myös rakkaudeton. Kolkoin äänenpainoin moralisoiva *Synnin jäljet* kuvaa yksityiskohtaisesti, jopa harvinaisen graafisesti³⁶⁷ miten siveät tytöt pääsevät naimisiin ja aloittavat matkansa kohti hyvää elämää, kun taas haureuteen langenneet joko kuolevat, tappavat itsensä tai elävät koko

³⁶⁴ Koivunen 1995, 61-63.

³⁶⁵ Helen 1997, 183-192.

³⁶⁶ Varjola 2008, 97.

³⁶⁷ Elokuvassa näytetään runsaasti kuvamateriaalia todellisista syfilis-potilaiden vammoista.

loppuelämäänsä tuomittuina ikuiseen epäonneen lapsettomuuden kautta. Synnin jäljet tuntuvat ja näkyvät koko elämän ajan.³⁶⁸

Leminen ei kuitenkaan jäänyt mielipiteensä kanssa yksin, päinvastoin. Lapsettomuutta kuvataan pahimpana kohtalona ja rangaistuksena mitä ihmisen osaksi voi koitua. Näkemykseen yhtyvät muun muassa Nortimon ohjaama *Lapseni on minun* (1940), Laineen ohjaama *Yrjänän emännän synty* (1943). Lemisen omissa elokuvissa tämä alleviivaus esiintyy selkeimmin teoksissa *Suurin voitto* (1944), *Synnin jäljet* (1946), *Hedelmätön puu* (1947) ja *Tuhottu nuoruus* (1947). Kuten olen jo aiemmin esittänyt, jopa pettäminen on oikeutettua mikäli lasta ei kuulu. Tämän toisintavat elokuvat *Lapseni on minun* (1940, Nortimo), että *Yrjänän emännän synty* (1943, Laine) ja *Hedelmätön puu* (1947, Leminen). Olennainen havainto on, että miesten hedelmättömyys kuvataan lähes aina tragediana, jota he eivät ainakaan suoranaisesti ole itse aiheuttaneet vaan ovat lähes yksinomaan ajautuneet olosuhteiden uhreiksi kuten *Lapseni on minun* -elokuvan Antti, joka on raskaan työn ja saastaisen kaupungin uuvuttama tai *Hedelmätön puu* -elokuvan Erkki, joka on epilepsiansa tähden steriloitu. Naisen hedelmättömyys on puolestaan aina luonteeltaan rangaistuksenomaista: se on seurausta väärästä valinnasta ja synnistä. Äärimmäisin esimerkki on Lemisen ohjaama *Tuhottu nuoruus*, jossa varotetaan abortin vaaroista. Abortti, jonka suorittaa symbolisesti nimetty ”enkelintekijä neiti Keihäs”, tekee jopa 25 prosenttia naisista lapsettomiksi. Elokuvan tärkein tehtävä onkin alleviivata, että abortti on yksinomaan paha ja synnillinen ratkaisu. Siihen suostuminen estää ihmistä saavuttamasta onnea enää elämänsä aikana.³⁶⁹

Monilapsisen perheen onni näytetään usein kaikkein suurimpana. Omanlaisensa oodit monilapsisille perheille esittävät muun muassa elokuvat *August järjestää kaiken* (1942, Särkkä), koko Suomisen perhe -sarja, *Syntynyt terve tyttö* (1943, Unho) ja tietenkin Unhon *Kirkastettu sydän* (1943).³⁷⁰ Perhe saattaa myös pelastaa huonolta polulta, kuten elokuvat alati muistuttavat. Jopa mahdollisuus perhe-elämään riittää armon saavuttamiseen, kuten *Uuteen elämään* -elokuvassa (1942, Särkkä) nähdään.

Myös lapset kuvataan moraalisisina toimijoina; heiltä vaaditaan hyvyttä ja hyveellisyyttä sekä heitä varoitetaan syntien vaaroista. Hyvistä teoista seuraa palkinto (Särkän *Pikku pelimanni* (1939)), vääristä rangaistus (Laineen *Laitakaupungin laulu* (1948)). Pelkkä kiltteys ei riitä. Lapsen pitää itse valita oikein tai vaihtoehtoisesti olla eläviä

³⁶⁸ Varjola 2008, 118.

³⁶⁹ Hakosalo 2008, 122-124.

³⁷⁰ Uusitalo 2002, 30.

”ihmeitä”, joko lahjakkuutensa tai hyvyytensä kautta. Hyvänä esimerkkinä toimii Heimo Haiton näyttelemä pikkupelimanni Olavi (*Pikku pelimanni*), joka kärsii äidittömyydestä. Hänen täytyy kuitenkin ”ansaita” äitinsä, jonka hän löytää vasta saavutettuaan menestystä viulistina.³⁷¹ Käänteisesti *Laitakaupungin laulussa* koko perheen tuhon kierre sinetöityy, kun perheen poika Reino ampuu epähuomiossa poliisin. Myös Hannu Lemisen monen elokuvan ytimessä on lapsi ja hänessä konkretisoituva elämän jatkuminen.³⁷² Lemisen oma perhekeskeinen julkisuuskuva ja hänen läheiset suhteensa natsi-Saksaan³⁷³ antavat lisävärinsä tervehenkisten monilapsisten perheiden ihannoinnille.³⁷⁴

4.7. Uhrautuvia äitejä ja huonoja naisia

Koska kirkollisen keskustelun kohahduttavimmat kysymykset ovat usein liittyneet sukupuoleen ja seksuaalisuuteen³⁷⁵, on täysin ymmärrettävää, että myös kotimaisen elokuvan kohdalla synty, moraali ja seksuaalisuus nivoutuvat tiiviisti yhteen. Seksuaalisuutta on pyritty kontrolloimaan liittämällä se ”sosiaalisesti säädeltyihin instituutioihin”³⁷⁶ ja varsinaista intohimoa on perinteisesti pidetty syntinä.³⁷⁷

Roolit ja rajat seksuaalisuuden suhteen ovat olleet valmiiksi annettuja ja kapeita eikä liikkumatilaa ole yleensä ollut.³⁷⁸ Kärjistettynä voisi ilmaista, että kristillisen etiikan mukaan seksuaalisuudelle on osoitettu historiallisesti kaksi lokeroa: avioliitto tai selibaatti. Kaikkea muuta on pidetty vääränä, syntisenä ja tuhoavana.³⁷⁹ Etenkin avioliiton ulkopuolista seksiä on pidetty yleisesti syntinä.³⁸⁰ Prostituutioon ja ”kevyenkäisiin naisiin” suhtautuivat erityisen kriittisesti naisasianaiset Lucina Hagman, Minna Canth, Naisasialiitto Unioni, Suomen Naisyhdistys sekä myös työväenliikkeen piirissä toimineet naisvaikuttajat (esim. Hilja Pärssinen ja Miina Sillanpää).³⁸¹ Myös uskonnollisten liikkeiden, pappispiirien sekä kirkon suhtautuminen on ollut ennen kaikkea tuomitsevaa.³⁸²

³⁷¹ Sihvonen 1987, 103.

³⁷² Varjola 2008, 90.

³⁷³ Leminen ja hänen vaimonsa Helena Kara kuuluivat muun muassa Suomen natsi-Saksassa vierailleeseen edustusryhmään, jonka itse Joseph Goebbels otti vastaan.

³⁷⁴ Viitataan tällä ennen kaikkea Kolmannen Valtakunnan perhepolitiikkaan.

³⁷⁵ Ratinen 2015, 18-19.

³⁷⁶ Paasonen 2015, 91.

³⁷⁷ Kettunen 2014, 142.

³⁷⁸ Kettunen 2014, 147.

³⁷⁹ Cahill 1996, 173.

³⁸⁰ Cahill 1996, 189.

³⁸¹ Helen 1997, 155.; Aaltonen ym., 2018.

³⁸² Helen 1997, 157.

Neitsyyttä ja siveyttä on puolestaan pidetty pyhänä, tavoiteltavana asiana.³⁸³ Esimerkiksi seksuaalikasvatus, jos sellaisesta tarkasteltavana ajanjaksona voidaan puhua, on ollut luonteeltaan ennen kaikkea syyllistävää, pelottavaa ja kielteistä.³⁸⁴ 1900-luvun alkupuolen kirkollisissa teksteissä seksuaalisuuden ainoaksi tarkoitukseksi asetetaan lisääntyminen.³⁸⁵ Kotikeskusteluissa seksuaalisuudesta ennen kaikkea vaiettiin ja aihe pysyi puhumattomana halki 1930- ja 1940-lukujen.³⁸⁶ Ihanteena vaikutti häveliäisyys,³⁸⁷ ja yleisesti ”luterilaisen etiikan kulmakivenä” nähty ”itsehillintä ja itsekuri”.³⁸⁸ Sukupuolielämän keskeisimpänä oppina vaikutti Suomessa ”pidättäytymisen etiikka”.³⁸⁹ Seksuaalisuus on nähty terveenä, kunhan se on ollut vaiettua ja avioliiton sisäistä: kaikki näkyvä ja esitetty halukkuus on yhdistetty turmioon ja syntisyyteen.³⁹⁰ Ehkä juuri siksi intohimo ja rakastuminen näyttävät niin usein pelottavina ja tuhoavina, syntisinä voimina kotimaisessa elokuvassa. Löydämme ajatuksen kirkkaana 1930- ja 1940-luvun elokuvasta, jossa kaikki aktiivinen seksuaalisuus näyttää vaarallisena ja jossa seksuaalinen toiminta samaistetaan syntiin ja lankeemuksen. Jokaisesta seksuaalisesta teosta jää kannettavaksi häpeä³⁹¹ ja kärsittäväksi rangaistus. Tahdittomasti rakastuva ja intohimolle antautuva nainen saa aina osakseen rangaistuksen: aviottoman lapsen, josta joutuu luopumaan (Tulion *Sellaisena kuin sinä minut halusit* (1944)), kupan (Lemisen *Synnin jäljet* (1947)) tai sitten hän päätyy tappamaan itsensä (Tulion *Rakkauden risti* (1946)).³⁹²

Toki seksuaalisuuteen liittyi muitakin kuin moralistisia huolia, esimerkiksi 1940-luvulla syfilistartunnat olivat 1940-luvun Suomessa kovassa nousussa.³⁹³ Ongelmaan nähtiin ratkaisuksi sama kuin syntisyyteenkin: seksuaalikirin tiukentaminen syyllistämisen ja kauhukuvien avulla.³⁹⁴

Mielenkiintoiseksi havainnoksi niin elokuvien kuin arkitodellisuudenkin maailmassa nousee se, että koko seksuaalikeskustelu tiivistyy ja kiteytyy lähes pelkästään naisen

³⁸³ Kettunen 2011, 265.

³⁸⁴ Kettunen 2011.

³⁸⁵ Ratinen 2015, 39.

³⁸⁶ Ratinen 2015, 43.

³⁸⁷ Kettunen 2014, 131.

³⁸⁸ Helkama 2009, 104.

³⁸⁹ Helen 1997, 188.

³⁹⁰ Kettunen 2014, 141-142.

³⁹¹ Koivunen 1995, 116.

³⁹² Nikula 2002, 172.

³⁹³ Hakosalo 2008, 118.

³⁹⁴ Hakosalo 2008, 120.

seksuaalisuuden ympärille:³⁹⁵ seksuaalisesti aktiiviseen tai aloitteelliseen naiseen langetetaan huoran stigma. Tällaista stigmaa on käytetty 1900-luvun alkupuolen keskusteluissa voimakkaana naisen seksuaalisuuden kontrollimuotona.³⁹⁶ On merkillepantavaa, että naisen teot ja toiminta nähdään miestä tärkeämpänä: nainen on moraalisesti ratkaisevammassa asemassa ja on ensisijaisesti naisen harteilla kontrolloida seksuaalisuutta, tunteita ja moraalialia.³⁹⁷ Siinä missä miehen eettisyys on useimmiten ollut yhteiskunnallis-isänmaallista, naisen eettisyys on ollut ennen kaikkea hygieenistä, oman puhtauden varjelua.³⁹⁸ Naisen ihanteisiin on liitetty yleisesti ottaen enemmän myös sellaisia määreitä kuin kauneus, siisteys ja puhtaus.³⁹⁹

Kirkkaimmin puhtaan ja lankeamattoman naisen ideaalia kuvaa Ilmari Unhon ohjaama *Kirkastettu sydän* (1943).⁴⁰⁰ Siinä missä useimmat elokuvista keskittyvät varoittelemiseen kuvaamalla väärin tekevien naisten tuhoa, *Kirkastettu sydän* kuvaa suoraan sitä millainen jokaisen suomalaisen naisen tulisi olla. Anu Koivusen mukaan naisen kirkastuminen ja synnistä vapautuminen merkitsee elokuvassa ”maallisten ja ruumiillisten halujen yläpuolelle nousemista ja äitiyden tehtävälle omistautumista.”⁴⁰¹ Elokuvan olennaiseksi viestiksi nousee myös omasta tahdosta ja tunteiden vallasta luopuminen äitiyden ja kansakunnan kustannuksella. ”Kirkastettu sydän”, joka tarinallisteemallisesti pohjaa marttyyripappi Väinö Havaksen perheen elämään, on Suomisen perhettäkin pyhitetympi perheyksikkö, jonka pastori-isä lähtee kansallisen kutsun kuultuaan vapaaehtoisena rintamalle ja kaatuu uhrautuen. Ennen kaatumistaan isä on kuitenkin ehtinyt osoittaa suuruutensa: hän on kääntänyt kommunistin, iskostanut miehiin taistelutahtoa, saanut lukuisia lapsia ja valanut vaimoonsa uskoa. Vähintään yhtä suureen kirkkauteen kohoaa Emma Väänäsen näyttelemä perheen äiti Lea Halpi, joka on naisena pyhimys ja malliesimerkki. Lea on jättänyt taakseen oman uransa ja kaupungin, muuttanut maalle ja keskittynyt toteuttamaan äitiyden ”epäseksuaalista, kaiken kärsivää kansallista tehtävää”⁴⁰². Jos jotakuta niin häntä kaunistaa ”uljas uhrimieli”, kuten Matti Jurva laulaa suosituksessa sota-ajan iskusävelmässä ”Mannerheimin linjalla”.⁴⁰³ *Kirkastetussa sydämässä* tiivistyvät kaikki suomalaisen elokuvan sosiaalieettiset johtoaiheet.

³⁹⁵ Helen 1997, 29.

³⁹⁶ Ratinen 2015, 63.

³⁹⁷ Helen 1997, 154-201.

³⁹⁸ Helen 1997, 202.

³⁹⁹ Kettunen 2014, 11.

⁴⁰⁰ Sama elokuva antaa ihanteellisen mallin perheelle, miehelle ja yhteisölle,

⁴⁰¹ Koivunen 1995, 82.

⁴⁰² Koivunen 1995, 81.

⁴⁰³ Jurva 1996.

Myös elokuvan uskonnollinen viitekehys on ilmeinen: Lea on selvä Madonna-hahmo, joka kulkee halki elokuvan lapset sylissään ja ympärillään. *Kirkastetun sydämen* erikoisasemasta vakuuttunut Anu Koivunen liittää elokuvan suoraan ”epäseksuaalisen ja pyhän äitiyden diskurssiin ja Madonna-kuvien traditioon”.⁴⁰⁴

Anu Koivunen on löytänyt 1930- ja 1940-lukujen elokuvasta peräti neljä keskeisintä diskurssia, joita ovat äidin, langenneen naisen, fanin ja modernin naisen diskurssit.⁴⁰⁵ Äidille on tyypillistä, että hän ei lankea, ei tunteile, eikä haaveile. Äitihahmo pysyy paikallaan ja kannattelee muitakin. Hän on synnitön, terve, hyvä ja pyhä, ikään kuin Madonna. Langenneen naisen arkkityypin tunnistaa puolestaan perheettömyydestä: hän elää itsekästä ja valheellista elämää oman paikkansa unohtaneena ja asuu aina kaupungissa. Hän koreilee ja janoaa makeaa elämää. Hänen hahmonsä noudattaa elokuvien raakaa kaavaa: ”naisesta, jolta on evätty avioliitto, tulee prostituoitu”.⁴⁰⁶ Kolmas diskurssi, ihailija tai unelmoija, on haaveisiinsa unohtunut ja siten paikkansa ja määränsä unohtanut vieraantuja.

Itkeminen tai ahdistukseen heittäytyminen eivät kuitenkaan ole ainoita tunteellisia epäonnistumisia, joihin nainen voi sortua. Myös liiallista iloisuutta ja nauramista on pidetty niin elokuvissa kuin niiden ulkopuolellakin holtittomana ja vastuuttomana. Alleviivattu esimerkki löytyy T.J. Särkän ja Yrjö Nortan elokuvasta *Kuin uni ja varjo* (1937), jossa Ansa Ikosen näyttelemä körttityttö toteaa pettyneenä haluavansa olla hyvä kristitty, mutta ei voi koska on niin iloinen. Olennaista on, että elokuvien naiskuvassa ”sureminen ja naisuus kietoutuvat olennaisesti yhteen”.⁴⁰⁷ Jos nainen on epäonnistunut omalla paikallaan pysymisessä tai tehtävässään niin tarvitaan uhri. Myös omalla paikallaan pysyviltä naishahmoilta edellytetään uhrautumisvalmistaa asennetta. Mielenkiintoisia naisuhreja ovat muun muassa *Lapseni on minun* -elokuvan Elsa, joka uhraa mielenrauhansa ja omatuntonsa saadakseen jälkeläisen. Hän saa avioliiton ulkopuolisen suhteen seurauksena lapsen, mutta ei tunnusta syntiään ja hänen miehensä kuolee onnellisena siinä käsityksessä, että lapsi on hänen.

Myös Niskavuori-sarjan naiskuva rakentuu uhrautuvaisuuden varaan. Onni, unelmat ja oma hyvinvointi uhrataan aina talon ja suvun tilan alttarille. Mielenkiintoinen sattuma on, että täydelliset, utterat naishahmot ovat huomiota herättävän monissa tapauksissa juuri Emma

⁴⁰⁴ Koivunen 1995, 81.

⁴⁰⁵ Koivunen 1995, 230.

⁴⁰⁶ Varjola 2008, 66.

⁴⁰⁷ Koivunen 1995, 186.

Väänäsen esittämiä. Sekä Niskavuori-sarjassa, että *Kirkastetussa sydämessäkin* juuri hänen roolihahmonsa on monumentaalinen yhteiskunnan äiti, menneen ajan kirkasotsainen unikuva.

Kirkastetun sydämen vastakohtana toimivista uhkakuvaelokuvistakin löytyy lähes aina uhri: kun nainen on langennut ja menettänyt kaiken, hän pelastaa yhteisön tai jälkeläisensä häpeältä useimmiten itsetuhoisin keinoin. Tulion *Rakkauden ristissä* Riitta ampuu itsensä, jotta hänen isänsä ei joutuisi kohtaamaan tyttärensä haureutta. Tulion *Sellaisena kuin sinä minut halusit*-elokuvassa puolestaan Maija toimittaa lapsensa kasvamaan muualle ja jää itse elämään ”huonona naisena”. Viesti on selvä: häpeään itsensä saattaneet naiset saavat mahdollisuuden pelastukseen uhraamalla itsensä. Romanttisen eskapistisissa elokuvissa yksinäisyyteen uhrautuminen on ainut keino sovittaa haaveileva luonne. *Kaivopuiston kauniissa Reginassa* (1941, Särkkä) Regina viettää koko loppuelämänsä nunnamaisessa leskeydessä yhden lankeamuksensa tähden samoin kuin *Valkoisissa ruusuissa* (1943, Leminen) Auli sovittaa haaveilevan höpsöilynsä pysymällä lopun ikäänsä rakkauden marttyyrina; hän pitää yksin huolen lapsestaan ja elättää itsensä ruumiillisella työllä.

Kuten aiemmin on todettu, jopa pettämiseen on suhtauduttu poikkeuksellisen kevyesti, mikäli syrjähyppy on tapahtunut yksinomaan lapsen saamisen toivossa. Tällöin katsoja saatetaan ohjata ymmärtämään naista. Hänestä saatetaan tehdä inhimillinen, mutta uhri hänestäkin tulee. Avioliiton ulkopuolinen tai avioton lapsi näyttäytyy herkästi todistuksena synnistä. Usein hinnaksi tuleekin lapsen huoltajuuden menettäminen kuten Tulion *Sellaisena kuin sinä minut halusit* -elokuvassa (1944), lapsen myöhempää elämää varjostava häpeä kuten Nortimon ohjaamassa *Synnin puumerkki* -elokuvassa (1940) tai omaatuntoa kalvava häpeä kuten niin ikään Nortimon ohjaamassa *Lapseni on minun* -elokuvassa (1940) kuvataan.

Elokuville on pelkästään hyviä ja huonoja tyttöjä, syntisiä ja hyviä naisia. Välimuotoja ei esitetä juuri lainkaan. Maailmankuva on mustavalkoinen.⁴⁰⁸ Olennaista on, että naisen ja kenen tahansa tulee pysyä määrättyllä paikallaan. Elokuville tarjotaan paikkoja ja rooleja naisille ovat lähes pelkästään ”viaton tyttö, uskollinen vaimo ja uhrautuva äiti”⁴⁰⁹ tai vaihtoehtoisesti tuohon tuomittu, itsekäs, paikkansa jättävä vastuuton syntinen. Tällaiset kuvat nojaavat vahvasti kristilliseen stereotyyppisiin naisista, joita ovat ”uhrautuva ja ideaalinen Maria ja syntinen Eeva”⁴¹⁰.

Nainen ajautuu tarkasteltujen elokuvien mukaan kohti syntiä ja turmiota jokaisella sellaisella askeleella, joka vie häntä madonna–huora-dikotomiassa kohti äärimmäistä laittaa.

⁴⁰⁸ Talvio 2019, 157.

⁴⁰⁹ Ratinen 2015, 65.

⁴¹⁰ Setälä 1984, 34.

Ainoat elokuvat, joissa naisen lipsumiseen omalta paikaltaan suhtaudutaan kevyesti tai ymmärtävästi ovat komediat. Ne puolestaan kuvaavat asetelmia ”päivä kuninkaana”-ilmiön kautta tilanteen pääläelleen kääntäen. Tällaisissa karnevalistisissa elokuvissa naiset komentavat ja seikkailevat, ja niiden huumori syntyy nimenomaan käännytyistä rooleista.⁴¹¹ Tragedioissa poikkeukselliset ja paikaltaan eksyvät naiset tuhoutuvat vääjäämättä, kun taas komedioissa he leikittelevät vähäsen ja palaavat paikalleen. Komedioidenkin moraali on siis korkealla; naiset eivät antaudu, eivät suuremmin huikentele eivätkä tee mitään vakavaa. He koittavat onneaan työelämässä kuten *Tuomari Martassa* (1943, Leminen) ja jopa rikollisina kuten *Dynamiittityössä* (1944, Vaala), mutta eivät sorru ”ylilyönteihin” ja lopulta palaavat kiltisti turvalliseen rooliinsa kotona, joko nykyisenä tai tulevana perheenäitinä.⁴¹² Kapinoivat naiset ovat siis vakavissa elokuvissa turmiollisia ja predestinoituja syntiin ja tuhoon alusta saakka, mutta komedioissa ikään kuin ”kiukuttelevia lapsia”⁴¹³. Tämä jaottelu kepeän ja vakavan suhtautumisen välillä korostuu erityisesti Tulion ja Vaalan elokuvien välillä. Vaala keskittyy rajojen rikkojiin, jotka tekevät parannuksen, Tulio niihin syntiin sortuviin, jotka tuhoutuvat.⁴¹⁴ Tulio on tyyllilleen uskollisempi, Vaala puolestaan lähenee Tulion lohduttomuutta ja armottomuutta muutamassa melodraamassaan, joissa lankeajat jäävät syntiin rypemään. Tällaisia Vaalan kuvauksia synnin kierteessä tuhoutuvista ihmisistä, joiden kapina päättyy tuhoon, itsetuhoon tai yksinäisyyteen ovat muun muassa *Ihmiset suviyössä* (1948), *Niskavuoren naiset* (1938) ja *Antreas ja syntinen Jolanda* (1941).

Etenkin seksuaalisuudesta puhuttaessa aiemmin esittelemäni synnin porttiteoria nostaa päätään. Seksuaalisesti vapautunut nainen muuttuu elokuvissa lähes samoin tein huoraksi, ja pelkästä vieraan miehen kodin oven avaamisesta siirrytään suoraan prostituution harjoittamiseen. Kaava, jossa nainen antautuu hivenenkin ja päättyy ”huonoksi naiseksi”, ”huoraksi” tai ”ilolinnuksi”, esiintyy selvänä muun muassa Tulion elokuvissa *Laulu tulipunaisesta kukasta*, (1938), *Sellaisena kuin sinä minut halusit* (1944), *Rakkauden risti* (1946), Salmisen elokuvassa *Haaviston Leeni* (1948), af Hällströmin teoksessa *Houkutuslintu* (1946) ja Ilmari Unhon elokuvassa *Pimeänpirtin hävitys* (1947).

Saman esimerkin voi löytää todella monista 1930- ja 1940-luvun elokuvista, mutta kärkevimmillään kaava esiintyy Teuvo Tulion ohjauksissa, joiden jokainen henkilö, etenkin nuori nainen, joka seuraa tunnettaan tai tarttuu hetkeen, on ”predestinoitu epäonneen ja

⁴¹¹ Toiviainen 2002, 18.

⁴¹² Varjola 2004, 71.

⁴¹³ Koivunen 2002, 543.

⁴¹⁴ Uusitalo 2004, 43.

tuhoon, luonnottomaan elämään”.⁴¹⁵ Tulio itse tuntui uskovan elokuviensa viestiin, sillä hän kirjoittaa myös muistelmissaan kuinka ”huonoksi naiseksi ajautuminen” on ”tuhansien tyttöjen tarina”.⁴¹⁶ Vaikka saman kuvion löytää siis monien muidenkin ohjaajien, kuten Särkän, Lemisen, Unhon ja Salmisen töistä, se näyttäytyy selkeimpänä Tuliolla ja Vaalalla, joilla se myös useimmiten toistuu. Tärkeintä on pysyä omalla paikallaan ja kahlita seksuaalisuus ja intohimo. Kun joku ylittää pienenkin rajan niin kaikki särkyä. Kuvaelma, jossa koko yhteisön elämä järkkyy intohimon seurauksena, esiintyy muun muassa Tulion elokuvissa *Taistelu Heikkilän talosta* (1936), *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1938), *Unelma karjamajalla* (1940), *Intohimon vallassa* (1947) ja *Hornankoski* (1949) sekä Vaalan elokuvassa *Keinumorsian* (1943).⁴¹⁷ Elokuvien viesti on selvä: jo yksi kerta riittää saastuttamaan viattoman tytön loppuelämän.⁴¹⁸

Tarkasteltavan aikakauden elokuvissa prostituutioon ja seksuaalisuuteen liitetty ”loan ja alennuksen evankeliumi”⁴¹⁹ oli kuvastoltaan valitettavan totuudenmukainen. Myös todellisuudessa Helsingin prostituoiduista suurin osa oli ”alkoholisteja ja sosiaalihuollon vakioasiakkaita”⁴²⁰ sekä köyhyyden ja rikollisuuden vaivaamia.⁴²¹ Myöskään monessa elokuvassa toistuva ravintoloissa notkua satamaprostituoidun hahmo (*Sellaisena kuin sinä minut halusit* tai *Rakkauden risti*) ei ollut tuulesta temmattu, sillä prostituutio tapahtui 1900-luvun alkupuolella ”pitkälti laivoilla... ja ravintoloissa”.⁴²²

Agraariyhteisöistä, joissa usein pidettiin poikalapsia arvokkaampina kuin tyttölapsia⁴²³, lähti usein nuoria tyttöjä kaupunkiin etsimään onneaan ja tilastojen mukaan Helsingin prostituoiduista oli 1900-luvun alkupuolella yli puolet ”maaseudun tyttöjä”⁴²⁴. Usein kyse oli toimeentulosta, mutta valitettavan usein kyse oli myös hyväksikäytöstä. Vuoden 1945 kuvaus Helsingin seksityöläisistä yhtyy elokuvien näkemykseen täysin. Siinä kerrotaan miten: ”Helsingissä on siveellisyytyössä pantu merkille, että ammattihaureuteen lankeavat naiset ovat melkein järjestään nuoria ja kokemattomia maalaistyttöjä. Vaarallisimmassa asemassa ovat ne, jotka tulevat sydänmailta ja joilla ei ole pienintäkään käsitystä kaupungin

⁴¹⁵ von Bagh 2002, 219.

⁴¹⁶ Tulio, 2002, 139.

⁴¹⁷ Toiviainen 2004, 174.

⁴¹⁸ von Bagh 2002, 212.

⁴¹⁹ von Bagh 2002, 215.

⁴²⁰ Näre 1994, 46-47.

⁴²¹ Aaltonen ym., 2018, 19.

⁴²² Aaltonen ym., 2018, 16.

⁴²³ Kettunen 2014, 107-108.

⁴²⁴ Aaltonen ym., 2018, 29.

olemuksesta...⁴²⁵ Olennaista on, että elokuvien normatiiviset kertomukset nojaavat siis todellisiin vaaroihin, joita tilastot tukevat. Edvin Laineen *Pikku-Matti maailmalla* -lastenelokuvassakin (1947) opetetaan, kuinka ”kaupungin tytöt ovat Baabelin tyttöjä”⁴²⁶ ja tällaiseksi tytöksi päätyminen on ollut pelottavan todennäköistä muuallakin kuin valkokankaalla. Elokuva ei siis välttämättä ole pelkästään toiminut varoituksena synnin kierteestä vaan jossain määrin myös kuvannut todellisuutta; häpeä on ruokkinut häpeää. Tutkimusten mukaan Suomessa on hävetty seksuaalisia tekoja ennen avioliittoa⁴²⁷, seksuaalisuus on aiheuttanut häpeää, joka on vaikuttanut seksuaalisuuteen⁴²⁸ sekä jo kerran tehdyn ”synnin taakka” saattoi oikeastikin ajaa naisen ”todelliseen lankeemukseen”. Esimerkiksi seksuaalisesti hyväksikäytetyt, hylätyt, alistetut tai panostetut naiset päätyvät todennäköisemmin prostituoiduiksi kuin muut.⁴²⁹ Jos seksuaalisuuden harjoittaminen avioliiton ulkopuolella, intohimoisuus ja halukkuus on nähty syntyinä niin tosielämässä kuin elokuvissakin, on ymmärrettävää, että naiset ovat kokeneet itse itsensä syyppinä omaan tilanteeseensa. Myös yleisesti ajateltiin, että prostituoiduksi joutunut nainen on vain itse ”vastuussa omasta tilanteestaan”⁴³⁰.

Prostituoidun hahmo toimii elokuvissa langenneen naisen selvimpänä esimerkkinä. Tällainen kuvaus välittää katsojalle rehellisesti sen mitä myös tuona aikana on yleisesti ajateltu, sillä prostituoitua on pidetty ääriesimerkkinä syntisestä naisesta.⁴³¹

Vaikka prostituoidun hahmo näyttelisi elokuvassa vain sivuosaa, hänen osanaan on olla valheen ja rikoksen ammattilainen ja ydinperhettä uhkaava hahmo. Tämän näemme selvimmin Edvin Laineen elokuvassa *Laitakaupungin laulu* (1948), missä Kyrön perheen onni muuttuu turmelukseksi samalla hetkellä kun katujen nainen Juudit muuttaa asumaan Synninkujalle. Perheen äiti Aliina purkaa sosiaalihuollolle ahdistustaan siitä, miten Juudit sai seksuaalisella vetovoimallaan hänen miehensä muuttumaan hyvästä perheenisästä vaimoan pettäväksi pikkurikolliseksi. *Laitakaupungin laulu* kuvaa todellista huolta, sillä tuohon aikaan oli vielä tavallista ajatella, että ”ellei naisen seksuaalisuutta pidetä kurissa, se riistäytyy käsistä ja tahraa kaiken ympärillään”.⁴³² Myös naiset itse olivat oppineet pitämään omaa

⁴²⁵ Lyytinen 1945; Koivunen s. 137; Sulkunen 1989.

⁴²⁶ Sihvonen 1987, 107.

⁴²⁷ Kettunen 2014, 105.

⁴²⁸ Kettunen 2014, 106-107.

⁴²⁹ Vuola 1994, 217.

⁴³⁰ Aaltonen ym., 2018, 23.

⁴³¹ Aaltonen ym., 2018, 9.

⁴³² Ratinen 2015, 71.

haluaan uhkana. Tyypillistä on, että vähänkään vapautunut naisen seksuaalisuus nähdään ”kansallisena riskinä”.⁴³³

Naisen vapautuneen seksuaalisuuden yhtenä vaarana voidaan nähdä sukupuolitaudit, joiden leviämistä kuvataan muun muassa Lemisen elokuvassa *Synnin jäljet* (1946) sekä sen kadonneessa sisarteoksessa *Rakkautensa uhrissa* (Rouni ja Söderhjelm, 1945). *Synnin jäljet* on dramaturginen malliesimerkki vastakkainasettelulle rakentuvasta kasvattamisesta. Kolmen nuoren naisen joukkoon mahtuu yksi, joka ottaa sukupuolitaudit ja siveytensä vakavasti sekä kaksi, jotka eksyvät. Lopulta yksi heistä (Mirri) kuolee väkivaltaisesti, toinen (Tuula) katuu ja ehtii ajoissa hoitoon sekä kolmas, puhtoinen Aino jatkaa siveää taivaltaan. Anu Koivusen mukaan *Synnin jäljet* ”narrativisoi syfilistartunnan esittämällä naisten seksuaalisuuden vaarallisena.”⁴³⁴ Mielenkiintoista on, että vastuu on jälleen vain naisilla. Seksuaalisesti vapautunut nainen siis ei levitä ympärilleen pelkästään sairasta kiihkoa kuten *Laitakaupungin laulussa* tai valhetta ja petosta kuten *Antreaassa ja syntisessä Jolandassa* vaan myös tartuttaa muihin sukupuolitauteja, jota pidettiin tuohon aikaan luonnollisena rangaistuksena ja synnin palkkana.⁴³⁵

Vaikka seksuaalisesti langennut välttyisikin elokuvissa sukupuolitaudilta, maineensa tahrautumiselta hän ei välty. He joutuvat yhtä kaikki maksamaan kalliin hinnan syntiensä sovituksesta, vähintään julkisen häpeän ja nöyryytyksen kautta. Mielenkiintoisiksi hahmot nousevat siinä kohdin, kun he päätyvät katumuksensa kirkastamiksi. Varsinkin Tulion elokuvissa naisten kärsimys ikään kuin vapauttaa heidät synneistään ja lopulta heidät kuvataankin lähes pyhimysmäisessä valossa. Tähän ei kuitenkaan päädytä ilman suurta katumusta, tuskaa ja nöyryytystä. Elokuvatutkija Sakari Toiviainen onkin huomionnut kuinka Tulion elokuvien kärsiviin naisiin ”liitetään lankeemuksessakin tietty puhtaus ja uskonnollissävyytteinen marttyyrin rooli”.⁴³⁶⁴³⁷

Kirkkaimmat esimerkit löytyvät Tulion elokuvista *Sellaisena kuin sinä minut halusit* (1944) ja *Rakkauden risti* (1946). Kummankin juoni noudattaa samaa klassista peruskaavaa, jossa siveettömyyteen antautuva maalaistyttö vajoaa syntinsä tähden yhä syvemmälle ja syvemmälle synnin kierteeseen. Kummankin elokuvan päähenkilöt päätyvät lopulta prostituoiduiksi ja heistä kumpikin tietoisesti ”uhraa” itsensä. *Sellaisena kuin sinä minut*

⁴³³ Koivunen 1995, 128.

⁴³⁴ Koivunen 1995, 112.

⁴³⁵ Aaltonen ym., 2018, 183.

⁴³⁶ Koivunen 1995, 145.

⁴³⁷ Jopa ohjaajakollega Valentin Vaala ihmetteli usein, että ”Miksi niiden naisten täytyy niin kärsiä noissa Fedjan elokuvissa?” Tykkyläinen, 2004, 30.

halusit -elokuvan päähenkilö Maija tulee niin kirkkaan tietoiseksi omasta lankeemuksestaan, että torjuu jopa tarjotun avun. Maija ei myöskään suostu kohtaamaan kaivattua tytärtään, sillä hän tahtoo säästää tyttärensä omalta alennustilaltaan. Näiden uhrien tähden Maija samaistetaan tehokkailla leikkauksilla jopa itseensä Kristukseen. Maijan saapuessa salaa katsomaan tyttärensä konfirmaatiota, kuva kääntyy Maijasta ristillä riippuvaan, kärsivään Jeesukseen. Kun Maija vähän myöhemmin toteaa, että ”kannan yksin syntini ristin”, ei Kristus-allegoria vaikuta edes kaukaa haetulta.

Vielä pidemmälle syntien sovittaminen menee *Rakkauden ristissä*, jossa huoruuteen langennut nainen ampuu lopussa itseään vain siksi, että voisi säilyttää puhtaana edes kuvan itsestään isänsä mielessä. Viimeisinä sanoinaan hän vaikertaa eräälle kumppaneistaan: ”Sano isälle, että kuolin vaimonasi”.

Naiset eivät kykene jatkamaan elämäänsä lankeemuksen jälkeen, ennen kuin ”uhri” on annettu. Vaikka langenneet naiset yrittäisivät perustaa perhettä tai palata entiseen elämäänsä, menneisyys ei salli heidän tehdä sitä. Joko heidät saapuu paljastamaan heidän entinen sutenöörinsä, kuten käy Särkän elokuvassa *Anja, tule kotiin* (1944) ja af Hällströmin elokuvassa *Houkutuslintu* (1946) tai sitten he eivät itse kykene enää elämään synnittä. Tällaista voimattomuutta synnin edessä kuvataan muun muassa *Sellaisena kuin sinä minut halusit* -elokuvan Maijan hahmossa, joka prostituoiduksi palattuaan toteaa satamakapakassa: ”yritin päästä itsestäni, mutta olin kohtaloani heikompi”.

Anja, tule kotiin ja *Houkutuslintu* -elokuvien lisäksi samanlaista synnin taakan seuraavuutta kuvataan muun muassa Hannu Lemisen elokuvassa *Puck* (1942), jossa päähenkilö Liisa joutuu kantamaan aviottoman lapsensa tappamisen seurauksia halki elämänsä. Kun Liisan elämä on jo jatkumassa, yhtäkkiä kuvaan ilmestyykin mies nimeltä Bisse, joka ryhtyy kiristämään Liisaa tiedollaan tämän aviottoman lapsen kohtalosta. Täysin samanlainen asetelma löytyy jo mainituista elokuvista *Anja, tule kotiin* sekä *Houkutuslintu*. Kummassakin elokuvassa entinen prostituoitu pyrkii elämään normaalia ja onnellista elämää, mutta heidän entiset sutenöörinsä saapuvat kiristämään heitä ja yrittävät tuhota heidän uuden mahdollisuutensa paljastamalla heidän menneisyytensä. Näistä kolmesta esimerkistä kukin kulkee moraalisesti samaa polkua:

1. Salattu ja vaiettu häpeällinen menneisyys painaa naista.
2. Häpeällinen menneisyys uhataan paljastaa.
3. Nainen kärsii, pelkää ja tuskailee kiirastulimaisessa tilassa.
4. Menneisyys paljastuu.

Mitä enemmän nainen kärsii, sen varmemmin hän pelastuu. Ajatus tuntuu noudattavan perinteistä käsitystä, jonka mukaan kärsimys pesee synnin pois. Ainoastaan loppuratkaisut vaihtelevat. Puckissa Liisa saa lopulta armon, mutta vasta käytyään kuoleman rajamailla ja johdatettuaan ensin toisenkin kapinoivan naisen takaisin ruotuunsa. Pateettisessa loppukohtauksessa Liisa saa sairastuoteella maaten anteeksiannon tulevalta puolisoiltaan ja tämän äidiltä sekä juuri ennen tätä kuullaan, kuinka Liisan ystävä Lullan, joka on kapinoinut miestään vastaan, palaakin oikeaan roolinsa toden, kuinka tahtoo sittenkin ryhtyä ”kunnon vaimoksi ja seitsemän lapsen äidiksi”. Anteeksiannon saa myös Anja, tule kotiin -elokuvan Anja, joka tosin ensiksi tulee heitetyksi ulos kodistaan. Hänen miehensä Mauri kuitenkin heltyy lukiessaan lehdestä, kuinka naapurista siveettömyyden takia häädön saanut neiti Stark on päätenyt itsemurhaan. Mauri kutsuu Anjan takaisin kotiin ja he päättävät yhdessä unohtaa kaiken.

Rajuimman version kiristyksestä esittää elokuva Houkutuslintu, jossa kiristyksen kohteeksi joutunut Marja päätyy lopulta ampumaan uuden onnensa uhkaajan. Ratkaisu, jossa kärsivä nainen ottaa kuitenkin ohjat omiin käsiinsä, ei riitä. Marjan onni on jo särkynyt ja dramaattisessa lopussa hänen kohtalonaan on tulla pidätetyksi.

Tästä menneisyyden syntiinlankeemuksesta voi siis puhdistaa vain kärsimys, jonka puolestaan voi voittaa vain rakkaus tai kuolema. Viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana tehdyssä tutkimuksessa asetelma on nähty kahdella vastakkaisella tavalla. Anu Koivunen on nähnyt esimerkiksi Tulion elokuvat naisia moralisoivina, joissa naiset päätyvät hävittämään syntiset ruumiinsa puhdistuakseen. Elokuvatutkija Markku Varjolan mukaan Tulio puolestaan ymmärtää elokuvien langenneita naisia seisten näiden puolella. Varjolan mukaan Tulio ei syyllistä naisia vaan vallitsevia olosuhteita ja vastuuttomia miehiä, jotka ajavat naiset kärsimykseensä.⁴³⁸ Niin Tulion kuin muidenkin ohjaajien elokuvien naishahmot ovat vaikeita eivätkä mielestäni ole pelkistettävissä Koivusen saattikka Varjolan muottiin. Naisia ymmärretään ja säälitään, mutta yhtäältä heidät esitetään lankeavina, tuhoon tuomittuina objekteina, joita maailma pitää pilkkanaan.

Seksuaalisuus ei kuitenkaan ole aina täysin tuomittua: lasten saamiseen tähtäävä, avioliiton sisällä toteutuva seksuaalisuus on kauttaaltaan hyväksyttyä. Syrjähyppyjäkin voidaan katsoa läpi sormien, jos kyseessä ei ole ollut intohimo vaan yksinomaan halu lisääntyä, kuten olen jo luvussa 4.6. esittänyt. On yllättävää, että tämä asetelma toistuu peräti kolmessa elokuvassa, Jorma Nortimon elokuvassa *Lapseni on minun* (1940), Hannu Lemisen

⁴³⁸ Varjola, 2002, 191.

elokuvassa *Hedelmätön puu* (1947) sekä Edvin Laineen esikoisohjauksessa *Yrjänän emännän synty* (1943).

Komediat eivät poikkeakaan mainitusta moraalikoodistosta mitenkään, vaikkakin niiden sävy on toisenlainen. Niissäkään naiset eivät koskaan antaudu vaan vain leikittelevät. He eivät myöskään todellisesti ylitä rajoja, tuhlaa tai kapinoida paitsi leikiten.⁴³⁹

Miehen seksuaalisuus on elokuvissa sivuutettu lähes tyystin. Se on joko täysin olematonta tai vaihtoehtoisesti ensirakastajan kontrolloimatonta, 2000-luvun näkökulmasta katsoen ahdistavaa ja pakottavaa painostusta. Miehen seksuaalisuus on tervettä, kun sitä ei näy, mutta läikähtäessään yli äyräiden lopputuloksena on joko seksuaalinen hyväksikäyttö (Tulion *Rakkauden risti* (1946) ja Särkän *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941)) tai jopa insesmi kuten Unhon *Pimeänpirtin hävityksessä* (1947)). Näissäkin väkivallanteoissa naiset näyttelivät lopulta avainroolia: he ovat itse ajautuneet tilanteisiin ja vastuuttomalla käytöksellään lähes itse aiheuttaneet ahdinkonsa.

Elokvien moraalinen ohjeistus vastaa aikansa valtavirtanäkemyksiä ja sukupuolielämän opaskirjoja. Esimerkiksi professori Eelis Gulinin (1893-1975) kääntämä ja Suomen kristillisen ylioppilasliiton julkaisema A. Herbert Grayn opas ”Mies ja nainen Jumalan edessä” kuvaa selvästi, kuinka himo ja rakkaus eivät kuulu yhteen. Himo on syntiä ja myös ”maailman alhaisin asia”.⁴⁴⁰ Ajan sukupuolivalistus nojaa kauttaaltaan samaan ohjenuoraan: intohimolle ei saa antautua koskaan ja vietit pitää torjua, myös romanttiset ja tunteelliset.⁴⁴¹

Elokvissa esitetyt kunnioitetut ja arvostetut suhteet ovatkin täysin kunnollisia, ”sukupuollettomuuteen asti”.⁴⁴² Jälleen kerran palaamme samojen ahtaiden roolien äärelle. Hyvä nainen on joko ymmärtäväinen äiti ja uhrautuja (Lea Halpi *Kirkastetussa sydämessä*), uuttera ja työteliäs maalaisnainen (Loviisa ja Martta Niskavuori *Niskavuoren naisissa*), vaikenava kaikenymmärtävä kärsijä (Aliina Kyrö *Laitakaupungin laulussa*) tai vuosikaudet todellista rakkautaan odottava marttyyri (Katri Foudila *Ruusussa ja kulkurissa* tai Martta Miettinen *Antreaassa ja syntisessä Jolandassa*). Yhdistäviksi tekijöiksi kaikille rooleille nousee äitiys, uhrautuvuus, pyytettömyys ja tunteiden säntillinen hillitseminen.

⁴³⁹ von Bagh 2005, 71.

⁴⁴⁰ Gray 1927, 12.

⁴⁴¹ Gray 1927.; Helen 1997, 192.

⁴⁴² von Bagh 2005, 65.

5. Yhteenveto

Tämän tutkielma tarkasteli vuosina 1935–1950 Suomessa valmistuneita elokuvateoksia oman aikakautensa moraalisisina suunnannäyttäjinä. Kiinnitin erityistä huomiota siihen, millaisia moraalikäsitteitä elokuvat edustivat ja välittivät katsojilleen sekä siihen, miten uskonto ja erityisesti moraalikäsitteiden taustalla vaikuttaneet uskonnolliset käsitykset synnistä, armosta ja anteeksiannosta heijastuivat elokuvissa.

Aiempaa teologista tutkimusta ei aiheesta oltu tehty ennen tätä tutkielmaa ja sen tähden keskustelu aiemman tutkimuksen kanssa on ollut vähäistä. Teologisen tutkimuksen sijasta elokuvia on kuitenkin käsitelty sekä sukupuolentutkimuksen, että kulttuurintutkimuksen piirissä. Sosiaalieettinen tulokulma avasi kuitenkin entistä tarkemmin elokuvien moraalikäsitteiden taustaa suomalaisessa ja luterilaisessa aatemaailmassa.

Suomalaisten 1930- ja 1940-lukujen elokuvien moraalikoodisto paljastui oman aikakautensa sosiaalieettisten ajattelutapojen tulkiksi. Tarkasteltujen elokuvien maailmassa samoin kuin aikakauden ajattelussa yleensäkin jopa pieni vaa’ankeikahdus moraalisesti epäilyttävien asioiden suuntaan nähtiin vaarana, joka kohdistui koko yhteisöön. Elokuvien välittämät arvot kuvasivat moraalisten vastakkaisuuksien kautta oikeita ja vääriä valintoja, hyvää ja vääränlaista tapaa elää. Koko kotimaisen elokuvan etiikkaa 1930- ja 1940-luvuilla leimasi voimakas moralistinen ajattelu, joka näyttäytyi elokuvissa raskaana.

Elokuvat viestittivät selvästi, että omalla ennalta määrättyllä paikalla pysyminen takaa ihmiselle pelastuksen ja onnen. Omalla paikallaan puolestaan tulee kuunnella oman säätynsä ja virkansa velvollisuuksia ja tehdä uutterasti työtä.

Tutkimukseni osoitti, että elokuvien moraalinen linja oli tiukasti kiinni suomalais-luterilaisessa traditiossa, joka pyrki tuohon aikaan suojaamaan porvarillis-isänmaallisen ydinperheen ja arvomaailman uusien moraalisten näkymien uhalta. Tarkasteltuani 1930- ja 1940-luvun teologiaa ja yhteiskunnallista keskustelua, havaitsin selvästi, että elokuvamaailma valitsi tuona aikana selkeästi konservatiivisen, traditionalistisen linjan. Oli mielenkiintoista havaita, että elokuva modernina taidemuotona toisintoi tuolloisen yhteiskunnan konservatiivisimpia virtauksia: esimerkiksi vapaan seksuaalisuuden syyllistämistä ja naisen seksuaalisuuden synnistämistä. 1930- ja 1940-luvuilla maailma oli kovaa vauhtia muuttumassa ja eri taiteenlajit ottivat osaa muutokseen pyrkien uusiutumaan. Oli yllättävää huomata, että taidemuodoista uusin, elokuva, valitsi Suomessa kauttaaltaan linjakseen konservatiivisen, ”säilyttämisen” perinteen.

Elokuvien ohjeet hyvästä elämästä ja varoitukset synnin tuhoavasta kiertteestä yhtyivät aikansa valtavirtaisiin teologisiin ja yhteiskunnallisiin näkemyksiin. Tutkimukseni selvitti,

kuinka elokuvien moralistisesti latautunut luonne tuntui luterilaisessa hengessä ohjaavan katsojiaan oikealle tielle ja kasvattamaan heitä ihmisinä.

Elokuvien moralistiseen luonteeseen kuului usein selvä vastakkainasettelu oikeaksi mielletyn ja vääränlaiseksi koetun elämänmuodon ja arvovalinnan välillä. Opetukselliseen luonteeseen kuului myös se, että synti ei jäänyt rankaisematta. Elokuvien langenneet ja väärin valinneet ihmiset maksoivat teoistaan kalliin hinnan ja heidän tekonsa nostettiin kaikkien arvioitavaksi. Tällainen julkinen synnin ruotiminen yhtyi myös selkeästi aikansa teologiseen käsitykseen Suomessa.

Tutkimani elokuvat veivät kuvaston syntisen ihmisen puhdistumisesta vielä pidemmälle: joko hän katumuksen ja täydellisen muutoksen myötä jatkoi elämäänsä yhteisön jäsenenä tai sitten hän kuoli syntipukkina, varoittavan esimerkkien marttyyriuhrina. Elokuvat toistivat tällaisen uhrin merkitystä alituisen. Surullisen monet käsittelemäni elokuvat tosin näkivät itsemurhan tai kuoleman ainoana kelvollisena sovitusuhrina. Viattoman naisen vajoaminen syntiin ja siitä siirtyminen raastavaan katumukseen oli toistuvinkin tämän teeman ilmentymä. Se korostui erityisesti Teuvo Tulion elokuvissa. Järkyttävän usein yhteisön vakaus säilyi vain kun nainen sovitti hairahduksensa tappamalla itsensä.

Sama asetelma toistui elokuvasta ja ohjaajasta toiseen. Lemisen *Synnin jäljissä* (1946) syfilistä levittänyt Mirri päätyi miesystävänsä tappamaksi, Tulion *Rakkauden ristissä* (1946) Riitta ampui itsensä, jotta hänen isänsä voisi säilyttää illuusionsa siitä, että hänen tyttärensä olisi ollut kunniallinen nainen, Tulion kadonneessa elokuvassa *Kiusaus* kolmiodraaman keskelle ajautunut pastori jätti itsensä jäälautalle kuolemaan syntinsä tähden pelastaakseen muut, jo mainitussa Unhon *Pimeänpirtin hävityksessä* (1947) ”oman verensä raiskaaja” Otto kuoli tapaturmaisesti tajuttuaan tekonsa ja hänen tekonsa uhri Hanni tuli oman vaarinsa puukottamaksi, jotta pelastuisi. Vaari selvitti, kuinka ”minun täytyy pelastaa sinut tyttö. Olen luvannut sen äidillesi ja Jumalalle. Lapsi raukka”. Tilanteen rauhoittaminen uhrikuoleman kautta löytyi myös Särkän elokuvasta *Nuoruus sumussa* (1946), jossa rikoksen tielle ajautunut Vilho kuoli ja viimeisinä sanoinaan vakuutti muille että rikos ei kannata. Samalla lailla synnin kierre päätyi kuolemaan ja sovittui muun muassa elokuvissa *Suurin voitto* (1944, Leminen), *Intohimon vallassa* (1947, Tulio), *Levoton veri* (1946, Tulio) ja *Taistelu Heikkilän talosta* (1936, Tulio).

Muissakin elokuvissa synti tarvitsi puhdistuakseen uhrin, mutta kuolemaa ei edellytetty. *Laitakaupungin laulussa* (1948, Laine) isä antoi tuomita itsensä poikansa sijasta vankilaan, *Lapseni on minun* (1940, Nortimo) ja *Anja, tule kotiin* -elokuvissa synti voitettiin hikisen katumuksen ja kärsimyksen, julkisen tunnustuksen kautta. *Houkutuslintu* -teoksessa (1946, Af

Hällström) nainen tappoi suuren synnintekijän ja maksoi oman lankeamisensa murhasta koituvalla vankeudella. Haaveellisuuden ja haihattelun synty sovitettiin useimmiten yksinäisyydellä: haaveilijan kohtalona oli tulla ikuisesti haaveilijaksi, kuten elokuvat *Kaivopuiston kaunis Regina* (Särkkä, 1941) ja *Valkoiset ruusut* (1943, Leminen) opettivat. Rangaistukseksi saattoi koitua myös yhteisöstä ja perheestä eristäminen, kuten elokuva *Antreas ja syntinen Jolanda* (1941, Vaala) osoitti.

Joissain tapauksissa myös paluu ruotuun ja entiseen riitti, kunhan opiksi on otettu ja katumusta koettu tarpeeksi. Tällaisia elokuvia olivat esimerkiksi Edvin Laineen elokuvat *Pikku-Matti maailmalla* (1947) ja *Ristikon varjossa* (1945) sekä useimmat komediat, kuten *Dynamiittityttö* (1944, Vaala), *Syntynyt terve tyttö* (1943, Unho) tai *Tuomari Martta* (1943, Leminen).

Pimettiin tai yksityisasiaksi synty ja väärinteko ei koskaan elokuvissa jäänyt. Sovitus, uhri tai selvitys vaadittiin. Siinäkin elokuvat yhtyivät aikansa teologisiin linjauksiin. Häpeä, katumus ja syyllisyys olivat niin elokuvien kuin aikansa ajattelunkin näkökulmasta tavoiteltavia tunteita, sillä vain niiden kautta langennut ihminen saattoi saavuttaa rauhan, armon ja onnen. *Anja, tule kotiin*, *Laitakaupungin laulu* ja *Lapseni on minun* -elokuvien kuvaukset omantunnontuskissa kärvistelevistä ihmisistä olivat oikeastaan esimerkkejä siitä, miten katumus lopulta vapauttaa taakasta. Vaikka *Laitakaupungin laulun* loppu oli onneton, isän uhrautuminen poikansa puolesta näyttäytyi katsojalle silti moraalisesti oikeana tekona - mahdollisuutena pelastukseen. Konkreettisimmin katumuksen ja kääntymyksen tarpeellisuudesta viesti Ville Salmisen elokuva *Haaviston Leeni* (1948), jonka syntiin langennut päähenkilö kirjaimellisesti todisti elokuvan alussa lankeemuksestaan ja pelastuksestaan Pelastusarmeijan tilaisuudessa.

Tutkimukseni osoitti myös, että elokuvat peräänkuuluttavat häpeän merkitystä. Ne yhtyvät vuosisataiseen kysymyksenasetteluun - voiko ihminen kehittyä ilman syyllisyyden tunnetta? Häpeän tematiikkaan en kuitenkaan työssäni kiinnittänyt enempää huomiota, vaikka aihetta toistuvasti sivuttiinkin.

Elokuvien viestittämä moraalituki nojasi ehdottomiin kategorisiin imperatiiveihin: älä koskaan, älä ikinä. Jos henkilö rikkoi rajan ja liikkui paikaltaan, hän rikkoi kaiken ja vaaransi koko yhteisön. Elokuvien maailmassa selviytyminen ja hyvä elämä olivat jatkuvia hyviä ja oikeita valintoja. Yksikin väärä valinta johti synnin kierteeseen, josta vapautuminen oli kärsimyksentäyteistä ja raskasta. Jo yksikin seksuaalinen hairahdus saattoi saattaa naisen prostituoiduksi, yksikin hörppy johti deliriumiin, ensimmäinen valhe petoksen kierteeseen ja pieni rikkomus rikoksen polulle, kuten olen tutkimuksessani selvittänyt.

Elokuviissa armoi näyttäytyi ehdollisena: se saavutettiin vain ankaran parannuksenteon, katumuksen tai synnintekijän henkilökohtaisen välityksellä.

Elokuvia ja niiden ankaraa moralismia voi tulkita myös tekijöitä kohtaan suopeammin. Näen elokuvatutkija Markku Varjolan tavoin, että esimerkiksi Teuvo Tulio hyökkäsi myös oman aikansa puhdasoppisuutta ja moralismia vastaan. Useat elokuvat voikin siis nähdä lopulta kaksisuuntaisena varoituksena: sinulle käy näin, jos toimit näin. Sen lisäksi ne varoittavat yhteisöjä: jos te tuomitsette näin, käy uhrille noin! Elokuvat kehottivat siis myös yhteisöjä anteeksiantoon. Usean elokuvan päähenkilö tuhoutui sekä omien virheidensä, että ympäröivän maailman suhtautumisen tähden. 1930- ja 1940-lukujen kirjallisuudessa syntyä tuomittiin ankarasti, mutta lisäksi tuomittiin myös anteeksiantamattomuus. Teoksissa usein toistuva teema oli synnin tuomitsemisen lisäksi anteeksiannon tärkeys ja ehdottomuus.

Elokuvat pyrkivät siis yksilön lisäksi moralisoimaan ja kasvattamaan yhteisöä. Ne yrittivät varoittaville esimerkeillään myös neuvoa siihen, että katuvalle avataan ovi. Katumus, parannus ja Jumalan puoleen kääntyminen nähtiin silti perusedellytyksinä: esimerkiksi Laineen elokuvassa *Pikku-Matti maailmalla* (1947), pikku-Matin onni kääntyi vasta kun hän avasi virsikirjan. Juuri sieltä löytyi seteli.

Elokuvien moralistinen kärki kohdistui kuitenkin ennen kaikkea yksilöön tähdäten omalla kaidalla polulla pysymiseen. Tällainen henkilökohtaisen vastuun säilyttäminen yksilölle ja tämän valinnoille oli elokuvissa seurausta luterilaisesta ja Suomen kontekstissa myös pietistisestä ajattelusta. Ihmisten kamppailu kohtalostaan oli puhtaasti uskonnollista alkuperää. Onko osanani kadotus vai pelastus?

Elokuvat samaistivat synnin kadotuksen kierteksi: jo mainitsemieni portti- ja vaa`ankieliteorioiden tapaan. Pienikin synty heilautti vaakaa ja yksi johtaa toiseen. Tällainen pelko järjestyksenhorjumisesta oli selkeää perua luterilaisuudesta, jonka perinteinen näkemys on ollut omassa virassa ja säädysä pysyminen.

Suomalainen elokuvateollisuus 1930- ja 1940-luvuilla oli luonteeltaan myös ehdottoman kansallista. Elokuvat eivät olisi voineet syntyä minkään muun kulttuuripiirin tai valtion alueella. Niiden eettisessä keskiössä oli suomalainen ja luterilainen ajattelu, mitä ne peilaavat tarkoin. Uskonnollinen ajattelu ilmeni elokuvissa niin etiikkana kuin kielenä. Osa tekijöistä myönsi uskonnolliset lähtökohtansa suoraan, osa tuskin niitä edes tiedosti. Teuvo Tuliokin summasi, kuinka ”kaikki on kuvattu jo Raamatussa, voiko uusia juonia ollakaan?”⁴⁴³

⁴⁴³ Tulio 2002, 140.

Vaikka elokuvien tekovuosikymmenistä on kulunut jo seitsemänkymmentävuotta, on monen elokuvan teema ja eettinen ajattelu edelleen ajankohtaista. Esimerkiksi kaupungin ja maaseudun vastakkainasettelu on yhä voimakasta ja myös suomalaisessa viihteessä juopaa on puitu vielä viime vuosinakin.

Vaikka tunnustaudun suureksi 1930- ja 1940-lukujen suomalaisen elokuvan ihailijaksi, niiden moralistinen paatos ja kova ehdottomuus tuntuvat paikoin sietämättömän raskailta. Elokuvien moraalista ihannetta ei tarvitse etsiä eikä miettiä kauaa. Selkeimmin kaikki on näytetty *Kirkastetussa sydämessä* (1943, Unho). Siinä kuvattiin yksiselitteisesti kuinka toimia oikein ja kuinka pelastua synnistä. Tässä yhdessä elokuvassa kiteytettiin ”puhdasoppisesti” kiistellyt ja rakastetut suomalaisuuden ydinkohdat, koti, uskonto ja isänmaa.

Jos puolestaan etsii kuvausta syntiin lankeavan yksilön epäonnistumisesta ja paikkansa hylkäävän ihmisen perikadosta, malliesimerkiksi nousee *Sellaisena kuin sinä minut halusit* -elokuvan (1944, Tulio) päähenkilö Maija. Hänestä tuli ensiksi syntinen, mutta sitten katuva uhri ja synninkantaja, marttyyri. Luovuttuaan toivosta itsensä suhteen hän pyrki käännyttämään muut nuoret naiset pois synnin tieltä. Maija kantoi yksin syntinsä ristin.

Lähde- ja kirjallisuusluettelo

Elokuvalähteet

Akivistit *Käsikirjoitus*: Risto Orko ja Ilmari Unho *Ohjaus*: Risto Orko *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1939.

Anja, tule kotiin *Käsikirjoitus*: T.J. Särkkä *Ohjaus*: Toivo Särkkä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1944.

Antreas ja syntinen Jolanda *Käsikirjoitus*: Turo Kartto *Ohjaus*: Valentin Vaala *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1941.

Anu ja Mikko *Käsikirjoitus*: Kersti Bergroth ja Orvo Saarikivi *Ohjaus*: Orvo Saarikivi *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1940.

Dynamiittityttö *Käsikirjoitus*: Kersti Bergroth ja Lea Joutseno *Ohjaus*: Valentin Vaala *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1944.

Haaviston Leeni *Käsikirjoitus*: Ville Salminen ja T.J. Särkkä *Ohjaus*: Ville Salminen *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1948.

Hedelmätön puu *Käsikirjoitus*: Hannu Leminen ja Ilmari Unho *Ohjaus*: Hannu Leminen *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1947.

Helmikuun manifesti *Käsikirjoitus*: Mika Waltari *Ohjaus*: Yrjö Norta ja T.J. Särkkä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1939.

Houkutuslintu *Käsikirjoitus*: Viljo Hela *Ohjaus*: Roland af Hällström *Tuotantoyhtiö*: Fennofilmi. *Valmistumisvuosi*: 1946.

Ihmiset suviyössä *Käsikirjoitus*: Lea Joutseno, Usko Kemppi ja Valentin Vaala *Ohjaus*: Valentin Vaala *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1948.

Intohimon vallassa *Käsikirjoitus*: Filmimies *Ohjaus*: Teuvo Tulio *Tuotantoyhtiö*: Teuvo Tulio. *Valmistumisvuosi*: 1947.

Isoviha *Käsikirjoitus*: Jyrki Mikkonen *Ohjaus*: Kalle Kaarna *Tuotantoyhtiö*: Jäger-Filmi. *Valmistumisvuosi*: 1939.

...ja alla oli tulinen järvi *Käsikirjoitus*: Vihtori Karpio, Topo Leistelä, Risto Orko, Toivo Pekkanen ja Tauno Tattari, *Ohjaus*: Risto Orko *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1937.

Juurakon Hulda *Käsikirjoitus*: Jaakko Huttunen ja Valentin Vaala *Ohjaus*: Valentin Vaala *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi. *Valmistumisvuosi*: 1937.

Jääkäarin morsian *Käsikirjoitus*: Risto Orko *Ohjaus*: Risto Orko *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1938.

Kaivopuiston kaunis Regina *Käsikirjoitus*: Kaarina Viitainoja ja T.J. Särkkä *Ohjaus*: T.J. Särkkä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto *Valmistumisvuosi*: 1941.

Katariina ja Munkkiniemen kreivi *Käsikirjoitus*: Nisse Hirn *Ohjaus*: Ossi Elstelä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto *Valmistumisvuosi*: 1943.

Keinumorsian *Käsikirjoitus*: Martti Larni *Ohjaus*: Valentin Vaala *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1943

Kirkastettu sydän *Käsikirjoitus*: Ilmari Unho *Ohjaus*: Ilmari Unho *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1943.

Koskenlaskijan morsian *Käsikirjoitus*: Jukka Ahuva ja Tauno Tattari *Ohjaus*: Valentin Vaala *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1937.

Kuin uni ja varjo *Käsikirjoitus*: T.J. Särkkä *Ohjaus*: Yrjö Norta ja T.J. Särkkä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1937.

Kulkurin valssi *Käsikirjoitus*: Mika Waltari *Ohjaus*: T.J. Särkkä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1941.

Kuollut mies rakastuu *Käsikirjoitus*: Ilmari Unho *Ohjaus*: Ilmari Unho *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1942.

Kuriton sukupolvi *Käsikirjoitus*: Mika Waltari *Ohjaus*: Wilho Ilmari *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto *Valmistumisvuosi*: 1937.

Kyökin puolella *Käsikirjoitus*: Tancred Ibsen, Gustaf Molander ja Gösta Stevens *Ohjaus*: Risto Orko *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1940.

Laitakaupungin laulu *Käsikirjoitus*: Olavi Vesistö *Ohjaus*: Edvin Laine *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1948.

Lapseni on minun *Käsikirjoitus*: Arvi Kivimaa *Ohjaus*: Jorma Nortimo *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1940.

Laulava sydän *Käsikirjoitus*: Toivo Kauppinen *Ohjaus*: Edvin Laine *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1948.

Laulu tulipunaisesta kukasta *Käsikirjoitus*: Yrjö Kivimies, Regina Linnanheimo ja Teuvo Tulio *Ohjaus*: Teuvo Tulio *Tuotantoyhtiö*: Teuvo Tulio. *Valmistumisvuosi*: 1938.

Levoton veri *Käsikirjoitus*: Filmimies *Ohjaus*: Teuvo Tulio *Tuotantoyhtiö*: Teuvo Tulio. *Valmistumisvuosi*: 1946.

Loviisa - Niskavuoren nuori emäntä *Käsikirjoitus*: Valentin Vaala ja Hella Wuolijoki *Ohjaus*: Valentin Vaala *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1946.

Minä elän *Käsikirjoitus*: Elsa Soini *Ohjaus*: Ilmari Unho *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy.
Valmistumisvuosi: 1946.

Neiti Tuittupää *Käsikirjoitus*: Martti Larni *Ohjaus*: Valentin Vaala *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1943.

Niskavuoren naiset *Käsikirjoitus*: Jaakko Huttunen ja Orvo Saarikivi *Ohjaus*: Valentin Vaala *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1938.

Oi, kallis Suomenmaa *Käsikirjoitus*: Mika Waltari *Ohjaus*: Wilho Ilmari *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1940.

Olenko minä tullut haaremiin? *Käsikirjoitus*: Jorma Nortimo *Ohjaus*: Yrjö Norta ja T.J. Särkkä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1938.

Onni pyörii *Käsikirjoitus*: Mika Waltari *Ohjaus*: T.J. Särkkä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1942.

Pikku-Matti maailmalla *Käsikirjoitus*: Toivo Kauppinen *Ohjaus*: Edvin Laine *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1947.

Pimeänpirtin hävitys *Käsikirjoitus*: Toini Aaltonen *Ohjaus*: Ilmari Unho *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1947.

Pohjalaisia *Käsikirjoitus*: Artturi Järviluoma ja T.J. Särkkä *Ohjaus*: Yrjö Norta ja T.J. Särkkä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1936.

Rakkautta risti *Käsikirjoitus*: Filmimies *Ohjaus*: Teuvo Tulio *Tuotantoyhtiö*: Teuvo Tulio. *Valmistumisvuosi*: 1946.

Rantasuon raatajat *Käsikirjoitus*: T.J. Särkkä *Ohjaus*: Orvo Saarikivi *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1942.

Rikas tyttö *Käsikirjoitus*: Nisse Hirn *Ohjaus*: Valentin Vaala *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1939.

Ristikön varjossa *Käsikirjoitus*: Olavi Vesistö *Ohjaus*: Edvin Laine *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1945.

Roinilan talossa *Käsikirjoitus*: Artturi Järviluoma *Ohjaus*: Erkki Karu *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1935.

Rosvo-Roope *Käsikirjoitus*: Filmikynä, H. Lemi ja Joel Laikka *Ohjaus*: Hannu Leminen *Tuotantoyhtiö*: Adams Filmi. *Valmistumisvuosi*: 1949.

Runon kuningas ja muuttolintu *Käsikirjoitus*: Elsa Soini *Ohjaus*: Yrjö Norta ja T.J. Särkkä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1940.

- Ruusu ja kulkuri *Käsikirjoitus*: Lauri Lamminmäki *Ohjaus*: Ilmari Unho *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1948.
- Sellaisena kuin sinä minut halusit *Käsikirjoitus*: Filmimies *Ohjaus*: Teuvo Tulio *Tuotantoyhtiö*: Filmo. *Valmistumisvuosi*: 1944.
- SF-Paraati *Käsikirjoitus*: Tapio Piha ja T.J. Särkkä *Ohjaus*: Yrjö Norta ja T.J. Särkkä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmiteollisuus. *Valmistumisvuosi*: 1940.
- Suomisen perhe *Käsikirjoitus*: Tuttu Paristo ja T.J. Särkkä *Ohjaus*: T.J. Särkkä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmiteollisuus. *Valmistumisvuosi*: 1941.
- Suomisen Olli yllättää *Käsikirjoitus*: Tuttu Paristo *Ohjaus*: Orvo Saarikivi *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmiteollisuus. *Valmistumisvuosi*: 1945.
- Suurin voitto *Käsikirjoitus*: Hannu Leminen *Ohjaus*: Hannu Leminen *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmiteollisuus. *Valmistumisvuosi*: 1944.
- Synnin jäljet *Käsikirjoitus*: Hannu Leminen *Ohjaus*: Hannu Leminen *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmiteollisuus. *Valmistumisvuosi*: 1946.
- Synnin puumerkki *Käsikirjoitus*: Jorma Nortimo *Ohjaus*: Jorma Nortimo *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1942.
- Synnitön lankeemus *Käsikirjoitus*: Hannu Leminen ja Ilmari Unho *Ohjaus*: Hannu Leminen *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmiteollisuus. *Valmistumisvuosi*: 1943.
- Syntipukki *Käsikirjoitus*: Agapetus *Ohjaus*: Erkki Karu *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmiteollisuus *Valmistumisvuosi*: 1935.
- Syntynyt terve tyttö *Käsikirjoitus*: Ilmari Unho *Ohjaus*: Ilmari Unho *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1943.
- Taistelu Heikkilän talosta *Käsikirjoitus*: Yrjö Kivimies ja Teuvo Tulio *Ohjaus*: Teuvo Tulio *Tuotantoyhtiö*: Adams Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1936.
- Tositarkoituksella *Käsikirjoitus*: Kirsti Bergroth, Lea Joutseno ja Valentin Vaala *Ohjaus*: Valentin Vaala *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1943.
- Tottisalmen perillinen *Käsikirjoitus*: Ilmari Unho *Ohjaus*: Orvo Saarikivi *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1940.
- Tuhottu nuoruus *Käsikirjoitus*: Hannu Leminen ja Martta Salmela-Järvinen *Ohjaus*: Hannu Leminen *Tuotantoyhtiö*: Adams Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1947.
- Tuomari Martta *Käsikirjoitus*: Eino Seisjoki *Ohjaus*: Hannu Leminen *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmiteollisuus. *Valmistumisvuosi*: 1943.
- Unelma karjamajalla *Käsikirjoitus*: Ivar Johansson ja Teuvo Tulio *Ohjaus*: Teuvo Tulio *Tuotantoyhtiö*: Tarmo-Filmi. *Valmistumisvuosi*: 1940.

Uuteen elämään *Käsikirjoitus*: T.J. Särkkä *Ohjaus*: T.J. Särkkä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1942.

Vain sinulle *Käsikirjoitus*: Hannu Leminen *Ohjaus*: Hannu Leminen *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1945.

Vaivaisukon morsian *Käsikirjoitus*: T.J. Särkkä *Ohjaus*: T.J. Särkkä *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1944.

Valkoiset ruusut *Käsikirjoitus*: Eino Seisjoki *Ohjaus*: Hannu Leminen *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1943.

Viikon tyttö *Käsikirjoitus*: Kersti Bergroth, Lea Joutseno ja Valentin Vaala *Ohjaus*: Valentin Vaala *Tuotantoyhtiö*: Suomi-Filmi Oy. *Valmistumisvuosi*: 1946.

Yrjänän emännän synty *Käsikirjoitus*: T.J. Särkkä *Ohjaus*: Edvin Laine *Tuotantoyhtiö*: Suomen Filmitoimisto. *Valmistumisvuosi*: 1943.

Kirjallisuus

Aaltonen Iisa, Maaniitty, Elina & Tikka, Katja (2018). *Punaisten lyhtyjen Helsinki. Prostituutio pääkaupungin historiassa*. Helsinki: Minerva.

Bacon, Henry (2010). *Väkivallan lumo. Elokuvaväkivallan kauheus ja viihdyttävyyys*. Helsinki: Like.

von Bagh, Peter (1975). *Elokuvan historia*. Helsinki: Weilin+Göös.

von Bagh, Peter (2002). *Peili jolla oli muisti: Elokuvallinen kollaasi kadonneen ajan merkityksien hahmottajana (1895-1970)*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

von Bagh, Peter (2007). *Sininen laulu: Itsenäisen Suomen taiteiden tarina*. Helsinki: WSOY.

von Bagh, Peter (2005). *Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja*. Helsinki: Otava.

Brooks, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.

Cahill, Lisa Sowle (1996). *Sex, Gender and Christian Ethics*. Massachusetts: Boston College.

Gray, A. Herbert (1927). *Mies ja nainen Jumalan edessä: sukupuolikysymysten tarkastelua kristilliseltä kannalta*. (suom. Eelis Gulin) Helsinki: WSOY.

Haikola, Lauri (1997). *Teologisia tutkimuksia*. Jyväskylä: Suomalainen Teologinen kirjallisuusseura.

- Helen, Ilpo (1997). *Äidin elämän politiikka. Naissukupuolisuus, valta ja itsesuhde Suomessa 1880-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Helkama, Klaus (2009). *Moraalipsykologia. Hyvän ja pahan tällä puolen*. Helsinki: Edita.
- Helkama, Klaus (2015). *Suomalaisten arvot: Mikä meille on oikeasti tärkeää?*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Helne, T, Kalliomaa-Puha, L (toim.) (2009). *Filmi-Kela. Suomi-filmistä sosiaalipolitiikkaan*. Helsinki: Kelan tutkimusosasto.
- Hietala, Veijo (1994). *Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Hietala, Veijo (1996). *The End: Esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- Hietala, Veijo (1996). *Ruudun hurma: Johdatus tv-kulttuuriin*. Helsinki: YLE-Opetuspalvelut.
- Huhtala, Heikki (1985). *Moralismi. Arkkihiippakunnan synodaalikirjoitus v. 1985*. Turku: Arkkihiippakunta.
- Kaarninen, Pekka (2018). *Kotimaisen elokuvan maammekirja*. Helsinki: Avain.
- Kettunen, Paavo (2014). *Häpeästä hyväksyntään*. Helsinki: Kirjapaja.
- Kettunen, Paavo (2011). *Kätetty ja vaiettu. Suomalainen hengellinen häpeä*. Helsinki: Kirjapaja.
- Kivimäki, A., Pantti, M. K., & Sedergren, J. M. (1999). *Kriisi, kritiikki ja konsensus: Elokuva ja suomalainen yhteiskunta*. Turun yliopisto.
- Kirjavainen, Heikki (1969). *Johdatus teologiseen etiikkaan*. Helsinki: Kirjapaja.
- Koivunen, Anu (1995). *Isänmaan moninaiset äidinkasvot: sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Lehtisalo, Anneli (2011). *Kuin elävinä edessämme - suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937-1955*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- Luther, Martti (2015). *Iso katekismus. Yksi luterilaisen kirkon tunnustuskirjoista*. Helsinki: Luther-Kirjat Oy.
- Mannermaa, Tuomo (1983). *Kaksi rakkautta: Johdatus Lutherin arvomaailmaan*. Helsinki: Suomalaisen teologisen kirjallisuusseura.
- Martikainen, Eeva (1999). *Teologian perusmalleja klassisesta postmoderniin*. Helsinki: Suomalaisen teologisen kirjallisuusseuran julkaisuja 219.

- McGrath, Alister (2012). *Kristillisen uskon perusteet. Johdatus teologiaan.* suom. Satu Kantola. Helsinki: Kirjapaja.
- Miettunen, Helge (1954). *Audio-visuaalinen kansansivistystyö.* Helsinki: Tekijä.
- Mäkinen, Virpi (2002). *Lasarukselta leipäjonoihin: köyhyys kirkon kysymyksenä.* Jyväskylä: Atena.
- Paloheimo, Matti (2003). *Seksiä ja väkivaltaa: kysymyksiä elokuvatarkastajalle.* Helsinki: Like.
- Paloheimo, Matti (1979) *Uskonto elokuvassa.* Helsinki: Kirjapaja.
- Pantti, Mervi (2000). ”*Kansallinen elokuva pelastettava*” *Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalta.* Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Pietilä, Antti J. (1935). *Jeesuksen siveysoppi ja nykyaika.* Toinen painos. Helsinki: Suomalainen teologinen kirjallisuusseura.
- Pietilä, Antti J. (1932). *Kristillinen dogmatiikka II.* Helsinki: Osakeyhtiö Valistus.
- Pietilä, Antti J. (1932). *Kristillinen dogmatiikka III.* Helsinki: Osakeyhtiö Valistus.
- Pyysiäinen, Ilkka (2005). *Synti: Ajatuksin, sanoin ja töin.* Helsinki: WSOY.
- Ratinen, Teemu (2015). *Synnistä Jumalan lahjaksi. Muuttuva seksuaalisuus ja usko.* Helsinki: Kirjapaja.
- Rekola, Juhani (1985). *Kuva uskon tulkkina.* Helsinki: Kirjapaja.
- Salmi, Hannu (1999). *Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta.* Turku: Turun yliopisto.
- Schrader, Paul (2018). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Berkeley: California University Press.
- Sihvonen, Jukka (1987). *Kuviteltuja lapsia. Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta.* Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Siipi, Jouko (1967). *Ryysyrannasta hyvinvointivaltioon.* Helsinki: Tammi.
- Siltala, Juha (1992). *Suomalainen ahdistus. Huoli sielun pelastumisesta.* Helsinki: Otava.
- Simojoki, Martti (1980). *Luterilaisen uskon tienviittoa: Augsburgin tunnustuksen opetuksia.* Helsinki: WSOY.
- Singh, Greg (2014). *Feeling film: Affect and authenticity in popular cinema.* New York: Routledge Press.

- Sormunen, Eino (1936). *Luterilaisen etiikan erikoisluonne*. Helsinki: WSOY.
- Spengler, Oswald (2002). *Länsimaiden perikato: Maailmanhistorian morfologian ääriviivoja. Lyhennetty laitos*. Helsinki: Tammi.
- Tiililä, Osmo (1934). *Anteeksiantamukseen perustuva uskonnollinen turvallisuustila: vertaileva tutkimus. Väitöskirja*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Tiililä, Osmo (1954). *Systemaattinen teologia 2*. Helsinki: WSOY.
- Tolsa, Aaro (1942). *Kansa uuden elämän ovella: Rohkaisun ja toivon ajatuksia vaikeuksien aikana*. Rovaniemi: Työkeskusten kustannus Oy.
- Topelius, Zacharias (1938). *Maamme-kirja. Lukukirja alimmaisille oppilaitoksille Suomessa*. 38. painos. Helsinki: WSOY
- Uusitalo, Kari (toim.) (2002). *Suomen kansallisfilmografia 2. Vuosien 1936-1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita.
- Uusitalo, Kari (1978). *Hei, rillumarei! Suomalaisen elokuvan mimmiteollisuusvuodet 1949-1955*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Uusitalo, Kari (1975). *Lavean tien sankarit: Suomalainen elokuva 1931-1939*. Helsinki: Otava.
- Uusitalo, Kari (1977). *Ruutia, riitoja, rakkautta: Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940-1948*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Uusitalo, Kari (1965). *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet: johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896-1963*. Helsinki: Otava.
- Ylikangas, Heikki (2007). *Suomen historian solmukohdat*. Helsinki: WSOY.

Artikkelit

- Anttila, Miikka (2012). Lutherin estetiikka. Teologinen Aikakauskirja 1/2012.
- Anttonen, Anneli ja Sipilä, Jorma (2010). Miten hyvinvointivaltio muutti elämämme?. Kai Häggman, Panu Pulma, Markku Kuisma, Pirjo Markkola (toim.), *Suomalaisen arjen suuri tarina*. Helsinki: WSOY.
- von Bagh, Peter (2002). Viina, vittu ja virsikirja eli Häyö jota meille ei annettu. Sakari Toiviainen (toim.), *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 201-226.
- Elenius, Jaakko (1983). Lutherin työ- ja kutsumusetiikka. Eeva Martikainen (toim.), *Luther ja yhteiskunta*. Helsinki: Suomalainen Teologinen kirjallisuusseura.

- Hakosalo, Heini (2002). Monumentaalista melodraamaa - 1930- ja 1940-luvun vaihteen isänmaallinen elokuva. Kari Uusitalo (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 2. Vuosien 1936-1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Hakosalo, Heini (2008). Terve tendenssi - Hannu Lemisen probleemielokuvat sotienjälkeistä Suomea huoltamassa. Kimmo Laine & Juha Seitajärvi (toim.), *Valkoiset ruusut. Hannu Lemisen & Helena Karan elämä ja elokuvat*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 112-137.
- Honka, Hallila (2002). Kirkastettu sota. Kari Uusitalo (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 3. Vuosien 1942-1947 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Hupanniitty, Outi (2019). Miten mahdoton onnistui? Suomen Filmiteollisuuden synnyn ja toiminnan taloudellinen perusta. Kimmo Laine, Minna Santakari, Juha Seitajärvi & Outi Hupanniitty (toim.), *Unelmatehdas Liisankadulla — Suomen Filmiteollisuus Oy:n tarina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.
- Jalander, Ywe (2002). Jorma Nortimon nuoruudentyöt. Kari Uusitalo (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 2. Vuosien 1936-1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Koivunen, Anu (1994). ”Mä tahtoisin olla hyvä, mutta mä osaan olla vain paha!” Romantiikka ja väkivalta Tauno Palon tähtikuvassa. Sara Heinämaa & Sari Näre (toim.), *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*. Tampere: Gaudeamus, 145-161.
- Koivunen, Anu (2002). Viikon tyttö. Kari Uusitalo (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 3. Vuosien 1942-1947 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Koivunen, Anu (2003). Ei me elokuvista arkea haettu - mutta televisiosta ehkä! Kirsi Saarikangas, Pasi Mäenpää & Minna Sarantola-Weiss (toim.), *Suomen kulttuurihistoria 4: Koti, kylä, kaupunki*. Helsinki: Tammi, 387-402.
- Korsisaari, Eva Maria (2002). Tulista lempeä, totista leikkiä. Intohimosta Teuvo Tulion elokuvissa. Sakari Toiviainen (toim.), *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 227-246.
- Koski, Markku (2002). Valentin Vaala 1930-luvun kaupunkikomedioiden tekijänä. Kari Uusitalo (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 2. Vuosien 1936-1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Laine, Kimmo (2002). T.J. Särkän kansallinen lähetystehtävä. Kari Uusitalo (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 2. Vuosien 1936-1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Laine, Kimmo (2002). Simo Penttilä -elokuvat. Kari Uusitalo (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 3. Vuosien 1942-1947 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.

- Laine, Kimmo (2019). SF-Elokuvienv syklit ja sarjat. Kimmo Laine, Minna Santakari, Juha Seitajärvi & Outi Hupanniittu (toim.), *Unelmatehdas Liisankadulla — Suomen Filmitöollisuus Oy:n tarina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.
- Mäkelä, Johanna & Oittinen, Riitta (1993). Pyykinpesukurssilta kenttäpesulaan - naisen velvollisuudet sodan ja rauhan aikana. Elina Katainen (toim.), *Kotomaan koko kuva. Kirjoituksia elokuvasta ja 1930-luvun sosiaalhistoriasta*. Helsinki: Suomen Historiallinen seura.
- Mäkinen, Kari (2014). Uskonto, kirkko ja muuttuva valta. Teologinen Aikakauskirja 1/2014.
- Nikula, Jaana (2002). Regina Linnanheimon ja Teuvo Tulion yhteistyö. Sakari Toiviainen (toim.), *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 167-182.
- Olkkonen, Tuomo (2010). Populaarikulttuuri - uudistuva luonnonvara. Kai Häggman, Panu Pulma, Markku Kuisma, Pirjo Markkola (toim.), *Suomalaisen arjen suuri tarina*. Helsinki: WSOY.
- Paloheimo, Matti (1997). Kaikki on vertausta. Uskonto elokuvassa. Matti Kotiranta (toim.), *Kuvan teologia*. Helsinki: Suomalainen Teologinen kirjallisuusseura.
- Raunio, Antti (1999). Suurten kirkkokuntien sosiaalieettinen opetus. Jaana Hallamaa (toim.), *Rahan teologia ja Euroopan kirkot*. Jyväskylä: Atena, 34-138.
- Riikonen, Joonas (2019). Häpeä teologisena ja kristillistä ihmiskäsitystä koskevana kysymyksenä: Näkökulmia häpeäkäsitteen systemaattisteologisiin lähtökohtiin. Teologinen Aikakauskirja 3/2019.
- Saarikangas, Kirsi (2003). Metsän reunalla: Suomen rakentaminen 1990-luvulla. Kirsi Saarikangas, Pasi Mäenpää & Minna Sarantola-Weiss (toim.), *Suomen kulttuurihistoria 4: Koti, kylä, kaupunki*. Helsinki: Tammi.
- Saarinen, Risto (2014). Ihmisen etsintä ja kirkon vastaukset Joonas Salminen (toim.), *Kristillisyyden elämäntapana*. Helsinki: Suomalainen Teologinen kirjallisuusseura.
- Sedergren, Jari (2008). Poliittinen Hannu Leminen - Ongelmaelokuvista *Ratkaisun päiviin*. Kimmo Laine & Juha Seitajärvi (toim.), *Valkoiset ruusut. Hannu Lemisen & Helena Karan elämä ja elokuvat*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 356-411.
- Stewen, Kaarle (2008). Matka kolmanteen valtakuntaan 1942. Kimmo Laine & Juha Seitajärvi (toim.), *Valkoiset ruusut. Hannu Lemisen & Helena Karan elämä ja elokuvat*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 318-327.
- Suni, Annikki (2002). Fedja, ystävämme. Sakari Toiviainen (toim.), *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 159-166.
- Talvio, Raija (2019). Lapsisotilaan paluu. Kimmo Laine, Minna Santakari, Juha Seitajärvi & Outi Hupanniittu (toim.), *Unelmatehdas Liisankadulla — Suomen Filmitöollisuus Oy:n tarina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.

- Tervo-Niemelä, Kati (2016). Esipuhe. Joonas Salminen (toim.), *Miten Suomi usko?* Helsinki: Suomalainen teologinen kirjallisuusseura.
- Toiviainen, Sakari (2002). Tuntematon Tulio? Sakari Toiviainen (toim.), *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 9-22.
- Toiviainen, Sakari (2004). Vaala ja melodraama. Kimmo Laine, Matti Lukkarila & Juha Seitajärvi (toim.), *Valentin Vaala*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 163-178.
- Tulio, Teuvo (2002). Elämäni ja elokuvani. Sakari Toiviainen (toim.), *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 23-158.
- Tykkyläinen, Lauri (2004). Valentin Vaalan jäljillä. Kimmo Laine, Matti Lukkarila & Juha Seitajärvi (toim.), *Valentin Vaala*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 17-33.
- Uusitalo, Kari (2002). Suomalainen elokuva tuotanto 1936-1941. Taustaa ja tosiasioita. Kari Uusitalo (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 2. Vuosien 1936-1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Uusitalo, Kari (2002). Risto Orko draamaohjaajana. Kari Uusitalo (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 2. Vuosien 1936-1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Uusitalo, Kari (2002). Suomalainen elokuva tuotanto 1942-1947. Taustaa ja tosiasioita. Kari Uusitalo (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 3. Vuosien 1942-1947 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Uusitalo, Kari (2004). Valentin Vaala - ”uneksivakatseinen ohjaaja”. Kimmo Laine, Matti Lukkarila & Juha Seitajärvi (toim.), *Valentin Vaala*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 33-45.
- Uusitalo, Kari (2008). Hannu ja Helena. Kimmo Laine & Juha Seitajärvi (toim.), *Valkoiset ruusut. Hannu Lemisen & Helena Karan elämä ja elokuvat*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 20-31.
- Varjola, Markku (2002). Suomalaisen miehen odysseia. Kari Uusitalo (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 2. Vuosien 1936-1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Varjola, Markku (2002). Tulion näkemys ja merkitys. Sakari Toiviainen (toim.), *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 183-200.
- Varjola, Markku (2004). Yleiskatsaus Valentin Vaalan tuotantoon. Kimmo Laine, Matti Lukkarila & Juha Seitajärvi (toim.), *Valentin Vaala*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 45-64.
- Varjola, Markku (2004). Naamiroleikkejä: väärä identiteetti Valentin Vaalan komedioissa. Kimmo Laine, Matti Lukkarila & Juha Seitajärvi (toim.), *Valentin Vaala*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 147-162.

Varjola, Markku (2008). Aistillisuus Hannu Lemisen elokuvissa. Kimmo Laine & Juha Seitajärvi (toim.), *Valkoiset ruusut. Hannu Lemisen & Helena Karan elämä ja elokuvat*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 84-111.

Vuola, Elina (1994). Eevan ja Marian tyttäret. Kristinuskon naiskuva. Sara Heinämaa & Sari Näre (toim.), *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*. Tampere: Gaudeamus, 209-224.

Audioaineisto

Jurva, Matti (1996). Mannerheimin Linjalla. MiniMusic, CD-levy. Alkuperäinen levytys vuodelta 1940.

Internet-aineisto

https://elavamuisti.fi/aikajana/aktivistit-elokuvan-ensi-ilta_7.3.2021.