

# Turun romantikko

Esseitä Hannu Salmelle





Turun romantikko



# Turun romantikko

Esseitä Hannu Salmelle

Toimittaneet

Juhana Saarelainen, Heli Rantala, Petri Paju & Mila Oiva

Turun yliopisto 2021

© Kirjoittajat

ISBN 978-951-29-8442-8 (painettu)

ISBN 978-951-29-8427-5 (sähköinen)

Kannen kuva: Ilotulitus Vartiovuoren tähtitornin yllä Turussa. (käsitelty)

Lähde: Museovirasto, JOKA Journalistinen kuva-arkisto, V. K. Hietasen kokoelma. Kuvaaja V. K. Hietanen.

Painopaikka: BoD – Books on Demand, Norderstedt, Saksa

## Hannu Salmea onnittelevat

Marika Ahonen

Teemu Immonen

Thomas Devaney

Juha Isotalo

Bolivia Erazo

Marja Jalava

Teija Försti

Suvi-Sadetta Kaarakainen

Heidi Hakkarainen

Marjo Kaartinen

Ritva Hapuli

Kari Kallioniemi

Tiina Harjumaa

Noora Kallioniemi

Sari Hartikainen

Maiju Kannisto

Tuija Hautala-Hirvioja

Sirpa Kelosto

Niko Heikkilä

Kimmo Ketonen

Meri Heinonen

Kulttuurihistoria, Lapin yliopisto

Benita Heiskanen

Kulttuurihistorian seura

Anni Hella

Susanna Lahtinen

Young Joo Hong

Kimmo Laine

Annikka Immonen

Silja Laine

Kari Immonen

Liisa Lalu

Pilvikki Lantela	Heli Rantala
Ritva Larva	Pälvi Rantala
Otto Latva	Heikki Rosenholm
Hanna Meretoja	Marika Räsänen
Heta Mulari	Pauliina Räsänen
Rami Mähkä	Juhana Saarelainen
Maija Mäkikalli	Jukka Sarjala
Katriina Mäkinen	Niina Siivikko
Asko Nivala	Karoliina Sjö
Paavo Oinonen	Satu Sorvali
Mila Oiva	Annakaisa Suominen
Sakari Ollitervo	Janne Tunturi
Tapio Onnela	Marja Tuominen
Petri Paju	Kaisa Vehkalahti
Janne Palkisto	Valtteri Viljanen
Marja Pallassalo	Jukka Vornanen
Jussi Parikka	Miira Vuoksenranta
Eero Perunka	Reima Välimäki
Anna-Leena Perämäki	Henna Ylänen
Pekka Pitkälä	



## Sisällys

Muutama sana Turun romantikosta <i>Juhana Saarelainen, Heli Rantala, Petri Paju &amp; Mila Oiva</i>	9
<hr/>	
Kirjat, musiikki ja lehdistö	
Något om böcker – kirjojen ja kauppiaiden jäljillä 1800-luvun alun Turussa <i>Heli Rantala</i>	24
<i>I Pagliacci</i> : the reception of the first full-length sound film opera <i>Bolivia Erazo</i>	35
<i>Filmiaitan törkeät sedät</i> <i>Outi Hupaniitu</i>	41
Toimittaja Annikki Arni ja suosikkitähtemme <i>Teija Försti</i>	52
<hr/>	
Elokuvat historiassa, historia elokuvissa	
Itäraja metaforana <i>Lauri Piispa</i>	62
"It's time to burn some books!" – Kolmas valtakunta, holokausti ja huumori elokuvassa <i>Jojo Rabbit</i> <i>Anna-Leena Perämäki</i>	71
James Bond - syklinen sankari <i>Maiju Kannisto</i>	79
Dracula, Hammer ja kauhuelokuva brittiläisenä kulttuuriperintönä <i>Rami Mähkä</i>	86

## Sananen linnuista

---

Kirjekyyhkyt viestinviejinä <i>Heidi Hakkarainen</i>	100
Ihmisten ja pikkulintujen teknologisia yhteenkietoutumia <i>Heta Lähdesmäki &amp; Petri Paju</i>	111
Elokuvien linnut <i>Otto Latva</i>	123

## Teknologia, digitaalisuus ja virtuaalisuus

---

Black Hole Photography, Or How to Image in the Absence of Light <i>Jussi Parikka</i>	136
Pääosassa tietokone <i>Asko Nivala</i>	145
Sähköisiä suhteita: virtuaalisuus ja puhuvien koneiden tunteet elokuvassa <i>Blade Runner 2049</i> <i>Kimi Kärki</i>	156

## Kulttuuri ja muisti

---

Kirjoittamalla muistetut isät, äidit ja isovanhemmat <i>Maarit Leskelä-Kärki</i>	168
"Kuuletteko ääniä?" Kirjoittaminen, kuvittelu ja <i>Käärmeenpesä</i> <i>Kirsi Tuohela</i>	181
Niin monta vuotta on jäänyt taa – muistot ja elämänhistorian mieli <i>Annakaisa Suominen</i>	191
Kakkosen reittejä. Matkalla kotikaupungissa <i>Silja Laine</i>	200
Kirjoittajat	209

## Muutama sana Turun romantikosta

Juhana Saarelainen, Heli Rantala, Petri Paju & Mila Oiva

Professori Hannu Salmi, tämän kirjan sankari ja innoittaja, täyttää 60 vuotta toukokuussa 2021. Hämmästyttävän monipuolisessa intellektuaalisessa, kulttuurisessa ja käytännön toimeliaisuudessaan Hannu muistuttaa 1800-luvun alun Turussakin vaikuttaneita romantikkoja, joiden aktiivisuuden tuloksena syntyi uudenlaisia näkökulmia levittäviä julkaisuja, seuroja ja toimintaa. Hannussa tämä ennakkoluuloton, erilaisten rajojen yli tähystävä asenne yhdistyy paljasjalkaiseen turkulaisuuteen, joten Hannua voi hyvällä syyllä luonnehtia nykyajan Turun romantikoksi.

Kaikki tämän kirjan kirjoittajat ovat tehneet väitöskirjansa Hannun ohjauksessa. Hän on ollut myös useimpien kustoksena. Monet meistä ovat istuneet Hannun pitämällä luennoilla ja graduseminaareissa sekä työskennelleet myöhemmin Hannun kanssa samoissa tutkimusprojekteissa. Voikin sanoa, että Hannu on vaikuttanut oleellisesti siihen, millaisia historian tutkijoita meistä on tullut ja millaista kulttuurihistoriaa itse kukin meistä tekee.

Koska tämä kirja on lahja Hannulle, on heti alkuun sopivaa, ellei suorastaan asiaankuuluvaa hieman kerrata hänen akateemista ja myös ei-akateemista taivaltaan. Hannun monet edesottamukset, laajat verkostot ja vaiherikas toiminta pakottavat meidät vain raapaisemaan pintaa ja pelkäämään, ettemme pysty tekemään kohteelle oikeutta. Siitä huolimatta haluamme valot-

taa hänen uransa vaiheita, tutkimuksen ja opetuksen painopisteitä ja monipuolista aktiivisuuttaan yliopistollisten tehtävien ulkopuolella esimerkiksi kustantajana ja tietokirjailijana.

## Uran vaiheet ja virstanpylväät

Syntyjään turkulainen Hannu vietti lapsuutensa Turun Kärsämäellä ja Takakirveellä ja valmistui ylioppilaaksi Kastun lukios-  
ta. Hannu aloitti yleisen historian opiskelun Turun yliopistossa vuonna 1980 heti ylioppilaaksi kirjoitettuaan. Sivuaineeksi valikoitui kulttuurihistoria, ja lisäksi hän opiskeli paljon taiteentutkimusta. Yleisen kirjallisuustieteen opinnot etenivät niin pitkälle, että vuonna 1989 sinne syntyi Sergio Leonen lännenelokuvia käsittelevä sivuaineen tutkielma. Elokuvista tulikin eräs Hannun tutkijanuran kantavia aiheita, mikä on jättänyt vahvan jäljen hänen oppilaisiinsa ja myös tähän kirjaan.

Hannu tunnetaan tietenkin ennen kaikkea monipuolisena ja -alaisena kulttuurihistorioitsijana. Hän on muistellut suuntautuneensa kohti kulttuurihistoriallisia kysymyksiä jo opiskelunsa varhaisessa vaiheessa. Oppiaineen ensimmäinen professori Veikko Litzen teki luennoillaan Hannuun suuren vaikutuksen jo vuonna 1981. Historia ei kuitenkaan ollut alun perin ainoa vaihtoehto, sillä Hannu haki opiskelemaan myös tähtitiedettä. Kertoman mukaan hänelle avautui paikka sekä humanistisesta että luonnontieteellisestä tiedekunnasta, mutta valinta osui yleiseen historiaan siitä ylevästä syystä, että se ehti lähettää tiedon opiskelupaikasta ensimmäisenä.

Hannun kiinnostus tähtitieteeseen on kuitenkin säilynyt. Se näkyi hyvin esimerkiksi vuonna 2018 Kansainvälisen kulttuurihistorian seuran konferenssissa, joka järjestettiin New Yorkissa. Ekskursiolla Luonnonhistoriallisessa museossa hän seurasi tarkasti dokumenttielokuvaa, jossa kerrottiin mahdollisuudesta tutkia kaukaisia mustia aukkoja käyttämällä välissä olevia galakseja linsseinä. Siksi onkin varsin sopivaa, että myös kosmologiset kysymykset näkyvät tässä kirjassa.

Pääaineen pro gradu valmistui vuonna 1987 otsikolla ”Saksalaisuus myytinä? Säveltäjä Richard Wagnerin käsitys saksalaisuudesta vuosina 1864-1871 syntyneiden proosakirjoitusten pohjalta.” Se aloitti näihin päiviin jatkuneen työskentelyn Wagnerin parissa. Samasta teemasta syntyi lisensiaatintutkimus vuonna 1990 vauvaikäisen tyttären hoidon ohessa. Ooppera sekä musiikki ylipäätään näkyvät monin tavoin Hannun tutkijanuran eri vaiheissa ja hänen intohimonsa niihin tulee yhtäläillä esille työajan ulkopuolella.

Tohtoriksi Hannu väitteli Turun yliopistossa vuonna 1993. Väitöskirja *”Die Herrlichkeit des deutschen Namens...” Die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands* sai laudatur-arvosanan ja Suomalaisen Tiedeakatemian palkinnon. Jatko-opinnoilleen Hannu oli hakenut vauhtia Saksan arkistoista ja Kölnin yliopistosta vuosien 1988–1989 aikana. Tutkimuksissaan Wagnerista ja wagnerismista Hannu on myös hyödyntänyt Bayreuthin Wagner-arkistossa säilytettäviä käsikirjoituksia. Aikaansa Saksassa Hannu on kuulemma muistellut lämmöllä ja Wagnerin käsiälää kauhulla.

Hannun ura Turun yliopistossa on ollut nousujohteinen. Hän toimi yleisen historian yliassistenttina vuosina 1991–1994 ja vuodet 1995–1997 kuuluivat Suomen Akatemian nuorempana tutkijana. Vuonna 1997 hän siirtyi kulttuurihistoriaan, kun hänestä tuli oppiaineen apulaisprofessori. Hannu on kertonut, että apulaisprofessorin paikkaa hakiessa hänestä tuntui, että kaikki hänen aiemmat tekemisensä sopivat yhteen juuri sen kanssa, mitä kulttuurihistoriassa tehtiin. Vuodesta 1999 alkaen hän toimi oppiaineen vastaavana professorina yli vuosikymmenen ajan.

Nuorena tutkijana Hannu oli ensimmäisten joukossa innostuneesti kokeilemassa historiantutkijoille upouutta tietoverkkojen maailmaa. Hän aloitti Gopher-sivujen laatimisesta vuonna 1991. Pian hän opiskeli yhdessä kollegojen kanssa internetin käyttöä historiantutkimuksen apuna ja ryhtyi opettamaan sitä Turussa. Hän oli perustamassa H-verkko-nimistä sähköpostilistaa, joka tarjosi vuosiksi virkeän sähköisen keskusteluareenan.

Nämä aloitteet johtivat osaltaan edelleen elinvoimaisen Agricola - Suomen historiaverkon perustamiseen. Sille Hannun muistetaan keksineen nimen ravintolavaunussa matkalla kokoukseen Tampereelle.

Osallistuminen monien tieteellisten seurojen ja yhdistysten toimintaan on näkyvä osa Hannun uraa. Syytä on kenties mainita erityisesti *International Society for Cultural History* (ISCH). Hannu osallistui sen perustavaan kokoukseen Gentissä vuonna 2008 ja toimi seuran puheenjohtajana vuosina 2008–2013. Vuonna 2016 hän oli oppiaineen kahvihuoneessa perustamassa Kulttuurihistorian seuraa, eli ISCH:in edustajaa Suomessa. Hän on myös ollut suomalaisen seuran puheenjohtaja sen perustamisesta lähtien. Jo vuonna 2006 Hannu oli ideoimassa ja perustamassa *International Institute for Popular Culturea* (IIPC) ja oli sen ensimmäinen johtaja. Lisäksi hän on toiminut muun muassa Porthan-seuran uudistajana ja esimiehenä.

Uransa aikana Hannu on antanut kymmeniä lausuntoja väitöskirjoista, dosenttihakemuksista ja professorin nimityksistä sekä toiminut vastaväittäjänä Suomessa ja ulkomailla. Hallinnollisissa tehtävissä hän on uurastanut oppiaineen esimiehenä ja Historian laitoksen johtajana sekä humanistisen tiedekunnan varadekaanina ja vuodesta 2018 Turun yliopiston hallituksen jäsenenä. Hannu on saanut useita tunnustuksia työstään, hänelle on myönnetty muun muassa Alfred Kordelinin säätiön jakaman Alfred Kordelin -palkinto ja Suomen Tiedeseuran jakama Homénin palkinto.

On vaikea kuvitella, millainen kulttuurihistorian kenttä olisi ilman Hannua. Hänestä on tullut ehdottomasti yksi oppiaineen kantavista voimista ja vuonna 2012 hänet nimitettiin sen vakinaiseksi professoriksi. Monet muistavat hyvin Oswald Spengleriä käsitelleen professoriluennon Akatemiatalossa ja varmasti yhtä hyvin, miten sen jälkeisessä juhlatilaisuudessa Hannu oli anteliaasti jättänyt vierailleen piikin auki baaritiskillä. Vuonna 2017 Hannu siirtyi akatemiaprofessoriksi. Vuoden 2021 loppuun jatkuva akatemiaprofessuuri on ensimmäinen Turun humanistisessa tiedekunnassa yli 20 vuoteen.



seen populaarikulttuurin historian tutkimukseen ja opettamiseen. Hän on tehnyt ja ohjannut tutkimuksia ja hankkeita niin tähteyden muuttuvasta historiasta, elokuvateknologiasta aikakoneena kuin elokuvista kartografiana, aikansa eurooppalaisen maantieteen kuvina ja kulttuuristen sekä poliittisten rajojen piirtäjänä.

Elokuvat olivat mukana myös Hannun esittelemässä laajemmassa lähestymistavassa teknologian kulttuurihistoriaan. Näitä tutkimusaiheita ja internetin hyödyntämisen kokemuksia 1990-luvun kuluessa yhdistäen muodostui tietotekniikkaan pureutunut laaja Tietotekniikka Suomessa toisen maailmansodan jälkeen: toimijat ja kokemukset eli TIESU-hanke 2000-luvun alussa. Pysyvien tutkimusaiheiden rinnalla Hannu on vaihtuvien tutkijaryhmien kanssa tarttunut ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin teemoihin. Tällainen projekti oli tutkimus 1990-luvun lamasta ja siitä selviytymisen kulttuurisista strategioista osana laajempaa tutkimusohjelmaa.

Kansainvälisenä yhteistyönä tehty Memory Boxes -hanke kohdistui kulttuurisen muistin ja sen siirtymisen laajoihin kysymyksiin pitkällä aikavälillä Euroopassa. Kokeellisessa projektissa työskentely perustui säännöllisesti ja vuoroittain Mainzin ja Turun yliopistoissa järjestettyihin ideointi- ja kirjoitustyöpajoihin. Muistin, kulttuurin ja historian yhteenkietoumat tulevatkin esille monissa tämän kokoelman esseissä.

Hannulle jo väitöskirjasta tutulle 1800-luvulle palasi vuonna 2012 aloittanut Travelling Notions of Culture -hanke, joka keskittyi eurooppalaisten kulttuurikäsitteiden tilallisuuteen. Parhaillaan käynnissä oleva akatemiaprofessorin tutkimusprojekti Viral Culture tarkastelee puolestaan kulttuurin infektiivisyyttä ja tekstien viraalista leviämistä 1800-luvun alkupuolella. Molemmat hankkeet ovat etsineet uusia näkökulmia modernin Euroopan syntyyn.

Hannun tutkimusprojekteissa on viime vuosina korostunut lehdistö, 1800-luku, kulttuurillisten virtausten ja kulttuurin viraalisuuden (virality) teema eri muodoissaan sekä uuden digitaalisen historian tutkimuksen menetelmät ja niiden kehittäminen. Näissä hankkeissa Hannu on jäljittänyt julkisuuden muutoksia suomalaisten ja ulkomaisten sanomalehtien kierrät-



tämien artikkelien avulla ja erilaisten käsitteiden muuntuvien merkitysten leviämistä.

Tutkimustensa, opetuksen ja hankkeiden tuloksena Hannu on julkaissut kunnioitettavan määrän kirjoja, artikkeleita ja toimitettuja kokoelmia. Hannun tutkimuksista on syntynyt useita kirjoja niin 1800-luvun kulttuurihistoriasta, Richard Wagnerista ja wagnerismista kuin tuhteja teoksia elokuvan kulttuurihistoriasta mukaan lukien elokuvien historian tutkimuksen metodiopas. Lisäksi Hannun moninaiset mieltymykset ovat yhdistyneet kiehtovasti omaperäisissä tutkimuksissa katastrofien kuten Turun palon historiasta, populaarikulttuurin historiasta, aistien ja tunteiden historiasta, tekniikan mentaalihistoriasta ja kulttuurin sekä kulttuurisuuden käsitteen pohdinnasta.

Hannun vuonna 2020 julkaissut kirja *What is Digital History?* käsittelee digitaalista historiaa ja historian tutkimusta. Tällä alalla Hannusta on viime vuosien aikana tullut merkittävä tienavaaja, ja hän on tutkimusryhmineen käyttänyt tietokoneavusteisia menetelmiä useissa tutkimuksissa. Digitaalisuuden tarkastelu ja hyödyntäminen jatkaa luontevasti Hannun pidempää, edellä kuvatua perehtymistä historian tutkimuksen sähköisiin apuvälineisiin 1990-luvun kuluessa ja pysyvää kiinnostusta uusien teknologioiden historian tutkimukselle avaamiin mahdollisuuksiin. Hannu onkin voinut hämmästyttää 2010-luvun opiskelijoita näyttämällä, että hänellä oli jo ammuin varhainen digitaalinen tutkimuskirjasto korpuilla\* – oman aikansa huippuluokan tallennusvälineillä.

Hannun toimittamia julkaisuja ja kirjoittamia artikkeleita on niin paljon, että niitä voi tiiviissä tekstissä esitellä ainoastaan määrällisesti, edustavina poimintoina tai kuriositeetteina. Vuoden 2020 loppuun mennessä Hannun kirjoittamia kirjoja oli julkaistu 14 kappaletta, yksin tai yhdessä kollegojen kanssa toimittamia teoksia 27, vertaisarvioituja artikkeleita 50 ja muita artikkeleita ja julkaisuja huimat 186. Tämä määrä todistaa ainakin ahkeruudesta, ja ehkä myös kirjoittamisesta nauttimisesta. Kaikki Hannun kanssa yhdessä kirjoittaneet tietävät, että Hannu

---

\* Korppu oli lempinimi kovalle levykkeelle, suhteellisen pienikokoiselle magneettiselle muistilevyille, esimerkiksi USB-muistitikun edeltäjälle



moninaiseen kirjoon. Perinteinen jaottelu ns. korkeaan ja matalaan kulttuuriin ei rajaa hänen kiinnostuksen kohteitaan. Hannu liikkuu luontevasti niin oopperan maailmassa kuin kynäilee Matista ja Teposta turkulaisessa populaarikulttuurissa tai suomalaisesta jääkiekkoinnosta.

Opettajana Hannu on monipuolinen. Kandi- ja maisterivaiheen opiskelijoille hän on vetänyt kursseja esimerkiksi varhaisesta elokuvasta, tunteiden ja aistien historiasta sekä suudelman kulttuurihistoriasta. Uudet avaukset ja tietotekniikan mahdollisuuksien hyödyntäminen ovat näkyneet myös opetustehtävissä. Perinteisen opetuksen rinnalla Hannu on ollut kehittämässä verkon kautta toteutettua yliopisto-opetusta valtakunnallisen Virtuaaliyliopisto-ohjelman historiaosion vetäjänä 2000-luvun alussa.

Väitöskirjaohjaajana Hannu antaa tilaa edetä kohti tuntematonta ja löytää uutta samalla tukien väitöskirjatutkijan elämän karikoissa. Hannulla on ilmiömäinen kyky hahmottaa mitä epäselvimmistä tutkimuskyhäelmistä olennainen ja kohottaa ne tuomaan esiin merkittäviä havaintoja. Kaiken lisäksi hän tekee tämän hyvin lempeästi ja ystävällisesti. Hänen oppilaansa ovat useamman kerran saaneet kokea tämän omien raapustustensa kohdalla ja tutkijaseminaarissa. Tämä taito on pantu merkille myös kansainvälisessä tutkimusprojektissa. Eräsikin ulkomainen tutkija ihmetteli ääneen kuinka terävä Hannu on, ja kaiken lisäksi vielä niin kauhean mukava!

## Aktiivista kulttuuritoimintaa monella saralla

Akateemisten tehtäviensä ohella Hannu on toiminut aktiivisesti myös yliopiston ulkopuolella, tai ainakin vaivatta yhdistänyt tutkimuksellisen kiinnostuksensa myös muuhun toimintaansa. Mainio esimerkki tästä on elokuva, joka on paitsi Hannun varhainen tutkimuskohde myös rakas harrastus. Hannu kuului 1980-luvulla Turun elokuvakerhon aktiiveihin ja toimi myös kerhon johtokunnassa. Näihin aikoihin syntyi myös useita artikkeleita *Filmihulloon*. Hän on ollut toteuttamassa Suomalaisen elokuvan festivaalia

– ensimmäinen festivaali järjestettiin vuonna 1992 – ja on toiminut myös festivaalin johtajana. Hannulla on niin ikään keskeinen rooli elokuvaan keskittyvän tutkimuslehden *Lähikuvan* vaiheissa ja erityisesti lehden muuttamisessa elokuvakerhon jäsenlehdestä tiedejulkaisuksi. Hannun hengästyttävän laaja elokuvien tuntemus näkyy myös hänen elokuva-blogissaan (<http://hannusalmi.blogspot.com/>), joka lienee monille tuttu.

Akateemisen kirjoittamisen ohella myös muut kirjoittamisen lajit ovat aina kiinnostaneet Hannua – oikeastaan hänelle itselleen tiukka erottelu eri lajien välillä ei ole edes kovin mielekästä. Hannu onkin kertonut harkinneensa opiskelijana freelance-uraa kirjoittajana ja elättäneensä itseään aikakaus- ja sanomalehtiartikkeleilla, esimerkiksi jutulla omenan kulttuurihistoriasta Postipankin asiakaslehteen.

Lukuisten kolumnien ja muiden yleistajuisten kirjoitusten lisäksi Hannu on julkaissut myös useita tietokirjoja, esimerkiksi *Vuosisadan lapset. 1800-luvun kulttuurihistoria* (2002) sekä *Suudelma* (2004). Hannu oli myös yhdessä Marjo Kaartisen ja Marja Tuomisen kanssa toimittamassa teosta *Maamme: Itsenäisen Suomen kulttuurihistoria* (2017), joka oli Tieto-Finlandia ehdokkaana. Vuonna 2013 Hannu palkittiin Suomen tietokirjailijat ry:n tietokirjailijapalkinnolla. Mainio pieni näyte Hannun kaunokirjallisemmasta osaamisesta on kulttuurihistorian 40-vuotisjuhlakirjassa *Toden tarinat* (2012) ilmestynyt fiktiivinen novelli ”Pääskyvuoren bibliomaani”, jossa Hannu omien sanojensa mukaan halusi kokeilla romanttiseen tyyliin kirjoittamista. Fiktiivinen tarina on saanut innoitusta 1800-luvun todellisista kirjafanaatikoista.

Hannu itse on kovin kaukana minkään lajin fanaatikosta, mutta kirjojen suuri ystävä hän on. Vuodesta 2002 saakka Hannu on pyörittänyt puolisonsa Heli Paalumäen kanssa myös omaa kustantamoa Farosta, joka on tähän mennessä ehtinyt julkaista yli 60 teosta. Faroksen ensimmäinen julkaisu oli Richard Wagnerin *Elämäni*, ja kustantamon teosluetteloon kuuluu laaja valikoima eri kielialueiden eurooppalaista kirjallisuutta antiikin ajalta lähtien. Faros on julkaissut runsaasti romantiikan

aikakauden kirjallisuutta, muun muassa Chateaubriandia sekä saksalaisen romantiikan kärkinimiä, 1800-luvun kauhutarinoita unohtamatta. Tämä julkaisuprofiilin yltäkylläisyys kertonee yhtä ja toista Faroksen omistajista.

Kun vuonna 2010 ryhdyttiin Turun musiikkijuhlien silloisen taiteellisen johtajan, tenori Topi Lehtipuun aloitteesta suunnittelemaan Turkuun uudenlaista tieteen ja taiteen vuoropuhelua edistävää symposiumia, Hannu oli mukana ideoimassa tapahtumaa kulttuurihistorian edustajana. Edelleen vuosittain järjestettävän symposiumin nimeksi tuli Aboagora, ja ensimmäinen tapahtuma järjestettiin vuonna 2011. Hannu toimi useiden vuosien ajan symposiumin järjestelytoimikunnassa ja kuuluu yhä Aboagoran neuvottelukuntaan. Vuonna 2016 Hannu myös esiintyi symposiumissa yhdessä Topi Lehtipuun kanssa. Aiheena oli tietysti musiikki, ja esityksessä kuultiin myös Hannun ja Topin yhteinen tulkinta Robert Schumannin liedistä ”Ich grolle nicht”. Topi lauloi ja Hannu säesti häntä flyygelillä.

Hannun asiantuntemus musiikin historian alalla näkyi myös Fredrik Paciuksen säveltämän Porthan-kantaatin uuden esityksen järjestämisessä. Fredrik Cygnaeuksen runoon sävelletty, vuonna 1860 kantaesityksensä saanut kantaatti oli pitkään unohduksissa eikä teosta ollut esitetty 1900-luvun alkupuolen jälkeen. Hannun aloitteellisuus Porthan-Seurassa sekä hänen laaja taustatyönsä vaikuttivat oleellisesti siihen, että kantaatti sai tuoreen esityksen maaliskuussa 2019 Akatemiatalolla Turun yliopiston ja Åbo Akademin yhteisessä akateemisen päivän juhlassa. Kantaatin esityksestä vastasivat Akademiska Orkestern, Florakören sekä Brahe Djäknar.

Historian ulkopuolella oleva harrastus Hannulle on lintujen havainnointi ja kuvaaminen, kuten Hannun Facebook- ja Instagram-ystävät hyvin tietävät. Kirjassa onkin mukana useampi lintuaiheinen teksti. Hannu tiedetään myös innokkaaksi penkkiurheilijaksi. Hänet onkin saatettu joskus tavata Turun julkisissa olohuoneissa seuraamassa esimerkiksi jalkapallon MM-kisoja.

## Tästä kirjasta

Idea käsillä olevasta kirjasta alkoi muodostua, kun joukko Hannun oppilaita halusi onnitella häntä tulevana merkkipäivänä. Keskusteluihin lahjakirjan luonteesta kutsuttiin mukaan myös kokeneempia ääniä pyytämällä neuvoa Hannun pidempiaikaisilta ystävilta ja opiskelu- ja työtovereilta. Näin syntyi ajatus eräänlaisesta jatko-osasta Hannua hänen 50-vuotisonnittelekirjalle *Historian aikakoneessa*, mihin kirjoittaisivat ne tutkijat joiden väitöskirjoja Hannu on ohjannut.\* Koska työskätkä oli rajattava ja toisaalta oppilaana oleminen ja nuoruus liitetään toisiinsa, esseitä päätettiin pyytää Hannun ”nuoremmilta” ohjattavilta, eli noin viimeisen 15 vuoden aikana väitelleeltä, laskujemme mukaan 29 tohtorilta. Kirja päätettiin myös julkaista avoimesti ja digitaalisesti, koska ne ovat Hannulle tärkeitä teemoja.

Esseiden kirjoittajia kutsuttiin mukaan muistuttamalla Hannun monista kiinnostuksen kohteista elokuvista oopperaan ja bibliofiasta lintuihin – odotetusti halukkaiden kirjoittajien ehdotukset olivat varsin moninaisia. Olemme jakaneet tekstit temaatteisesti viiteen ryhmään, jotka kuvastavat tätä Hannun ilmiömäistä laaja-alaisuutta. Kirjan ensimmäinen osa tarkastelee Hannulle läheisiä median muotoja: kirjoja, musiikkia ja lehdistöä. Toisessa osassa annetaan erilaisia näkökulmia historian ja kulttuurin elokuvallisiin tulkintoihin. Kolmas osa viittaa Hannun vapaa-ajan lintuharrastukseen, mutta käsittelee myös eri perspektiiveistä hänen esille nostamaansa posthumanistista kysymystä inhimillisen ja ei-inhimillisen tavoista punoutua toisiinsa. Neljännessä osassa keskitytään toisiaan sivuaviin teknologian, digitaalisuuden ja virtuaalisuuden teemoihin. Lopuksi kirjan viidennen ja viimeisen osan aiheena ovat muistin ja kulttuurin kysymykset.

Näin halusimme tuoda onnittelekirjassa esille Hannun akateemisen uran moninaisuuden, hänen ennakkoluulottoman tapansa tarttua mitä erilaisimpiin teemoihin sekä hänen lo-

---

\* Toimittajat haluavat kiittää Jukka Sarjalaa, Sakari Ollitervoa, Paavo Oinosta, Asko Nivalaa ja Heidi Hakkarasta osallistumisesta kirjan ideointiin ja kommentointiin sekä kaikesta muusta avusta.

puttoman kiinnostuksensa elämän eri ilmiöihin. Hannu on itse valottanut omaa käsitystään kulttuurihistoriasta muun muassa seuraavasti:

*Itse olen ajatellut niin, että kulttuurihistoria on ihmisen muotoista historiaa. Sitähän se lähtökohtaisesti on eli katsotaan historiaa menneisyyden ihmisen horisontista siinä mielessä, että hän on ollut kokeva, tunteva, maailmaa käsittävä ihminen. Se on kulttuurihistorian ydintä. Nyt ihan viime vuosien aikana olen miettinyt paljonkin posthumanismin haastetta. Meidän pitäisi pystyä arvioimaan myös laajemmin menneisyyden maailmaa ja lisäksi suhteellistaa ihmisen roolia historiassa. Mielestäni kulttuurihistoria voisi olla paikka keskustelulle, jossa ihmisen rajat ovat jatkuvan pohdinnan kohteena samoin kuin ne tavat, joilla inhimillinen punoutuu ei-inhimilliseen. (Kulttuurihistorian seuran blogi-haastattelu, 2018)*

Kaiken kaikkiaan historian voinee sanoa olevan Hannulle sekä työ että harrastus. Eräässä haastattelussa Hannu on kysyttäessä pohjennut sitä, mikä tunne kulttuurihistoria voisi olla. Hannun ehdotus kulttuurihistorian tunteeksi oli ihmetys, joka sopii kuvaamaan myös hänen omaa tutkijapersoonaansa. Hannun tuotteliaisuuden salaisuus on varmasti ainakin osittain se, että historia on hänen mielestään yksinkertaisesti äärettömän mielenkiintoista. Tämän asenteen hän on välittänyt myös eteenpäin oppilailleen. Käsillä oleva kirja onkin yksi Hannun innoituksen tuloksista.





Kirjat, musiikki ja lehdistö

# Något om böcker – kirjojen ja kauppiaiden jäljillä 1800-luvun alun Turussa

Heli Rantala

Huhtikuussa 1825 ilmestyi *Åbo Underrättelser* -lehdessä otsikolla ”Något om böcker” kirjoitus, jossa pohdittiin kirjojen ja kirjakauppojen kulttuurista merkitystä. Allekirjoituksella L. esiintynyt kirjoittaja – todennäköisesti lehden toimittaja ja kaunopuheisuuden professuuria yliopistossa hoitanut J. G. Linsén – totesi erityisesti kirjakauppojen levinneisyyden heijastelevan laajempaa henkisen elämän vireystilaa. Oikeastaan, kirjoittaja jatkoi, kirjakauppatoiminta ei ”ainoastaan heijastele vaan myös edistää kulttuuria, tai vaikuttaa siihen. Tämän vuoksi kulttuuri tulee aivan varmasti näivettymään, jos kirjakauppa ei tarjoa sille säännöllistä ja terveellistä ravintoa – –.” Kirjoituksen ilmentyessä Suomessa ei vielä ollut montakaan kirjakauppaa termin varsinaisessa merkityksessä. Turussa puoteja oli muutama, ja vuonna 1823 Helsingissä oli avattu ensimmäinen kirjakauppa Gustaf Otto Waseniuksen toimesta. Kirjoittajan peräänkuuluttama kulttuurin ja kirjakauppojen liitto ei vielä 1800-luvun alun Suomessa ollut erityisen kukoistava.

Tuotteliaan akateemisen uransa aikana Hannu on tarjonnut säännöllistä ja runsasta ravintoa kirjakaupoille ja kulttuurillemme. Tutkijana ja tietokirjailijana julkaistujen teosten lisäksi hän toimii kirjallisella kentällä myös kustantajana. Faroksen valo on kajastanut Hannunniitusta jo vuodesta 2002 lähtien. Ahkeran lukemisen, kirjoittamisen ja kustannustoiminnan harjoitta-

misen lisäksi Hannulla taitaa olla myös keräilijän sielu. Hänellä on paljon yhteistä monen 1800-luvun alkupuolella eläneen, kirjallisuuden ja kirjojen parissa elämänsä viettäneen henkilön kanssa. Tämän vuoksi hänet onkin helppo kuvitella astumaan 1800-luvun alun kirjapuotiin, lehteilemään kirjojen tilauslistoja tai odottelemaan Leipzigitä Suomeen tulevia kirjalähetyksiä.

Millainen kirjallinen kaupunki Turku oli 1800-luvun alussa? Tässä kirjoituksessa teen katsauksen kustannustoiminnan ja kirjakaupan vaiheisiin Hannun kotikaupungissa Turussa, joka on suomalaisen kirjakauppatoiminnan sekä kirjapainotaidon ensimmäinen keskus. Seuraavaksi lähdemme vierailulle noin 200 vuoden takaiseen paloa edeltäneeseen Turkuun. Kaupungin kaduilla kuljetaan kävellen, ja suunnistaminen tapahtuu Johan Tillbergin vuonna 1808 laatiman kaupungin kartan avulla.

Lähestyttäessä kaupunkia nykyisen Hannunniitun suunnasta, päästään Hämeentullin kautta Hämeenkadulle. Kaupungissa alkuvuodesta 1800 vierailleen englantilaismatkaaja Edward Daniel Clarken mukaan katu oli yhtä pitkä kuin Napolin Strada Toledo tai Rooman Via del Corso. Clarkella oli omakohtaisia kokemuksia molemmista kaupungeista, joten voimme olettaa hänen tienneen, mistä puhui. Kuljemme Hämeenkatua eteenpäin, kunnes tuomiokirkon kohdalla käännyimme oikealle ja saavumme Isolle Kirkkokadulle. Tällä kadulla, aivan kaupungin paraatipaikalla tuomiokirkon ja akatemiatalon naapurissa, sijaitsi 1800-luvun alussa Frencellin kirjapainotalo. Se on sopiva paikka kirjallisen kierroksemme alkupisteeksi.

## Kirjanpainajista ja -kustantajista kirjakauppoihin

Suomalaisen kirjapainotaidon ja kirjakaupan historiaa on mahdotonta käsitellä mainitsematta Frencellien nimeä. Frencell-suvulla oli varsin poikkeuksellinen, yhdeksän sukupolven mittainen katkeamaton historia kirjapainotaidon parissa. Neljän sukupolven ajan näitä kirjojen parissa toimineita isiä ja poikia yhdisti myös täysin sama nimi: Johan Christopher Frencell.

Ensimmäinen Johan Christopher saapui Saksasta ja asettui Turkuun 1740-luvulla, pestautui akatemian tuolloisen kirjanpajan palvelukseen ja meni naimisiin tämän tytärspuolen kanssa. Myöhemmin samaisesta Frenckellistä tuli akatemian kirjapainon hoitaja – kirjapaino yliopistolla oli ollut vuodesta 1642 läh-



Yksityiskohta Johan Tillbergin laatimasta kartasta (1808).  
(Wikimedia Commons)

tien. Ensimmäisen Frenckellin poika kouluttautui Turun akate-  
miassa maisteriksi ja jatkoi isän kirjapainotointa. Hän oli myös  
kaupungin ja koko Suomen ensimmäisen pysyväksi laskettavan  
kirjakaupan perustaja. Kauppa perustettiin kirjapainon yhtey-  
teen vuonna 1783.

Kirjat olivat toki liikkuneet ja vaihtaneet omistajaa jo en-  
nen pysyviä kirjakauppoja. Kirjahistoriallisessa tutkimuksessa  
on oma terminologiansa menneisyydessä tapahtuneen kirjojen  
myynnin ja välittämisen jäsentämiseksi. Varsinaisiksi kirjakaup-  
poiksi lasketaan niin kutsutut avoimet kirjakaupat, jotka sijait-  
sivat tietyssä kiinteässä paikassa ja joilla oli myös säännölliset  
aukioloajat. Näiden avointen kirjakauppojen lisäksi kirjoja myy-  
tiin laatikkokaupoista (*boklåda*). Kirjamyyntiä tapahtui myös  
erilaisten asiamiesten ja välittäjien kautta – nämä saattoivat  
olla esimerkiksi kirjanpainajia tai -sitojia – sekä markkinoilla ja  
huutokaupoissa. Kirjamyyntiin liittyvä terminologia oli kuitenkin  
vaihtelevaa ja kirjoista kiinnostuneille aikalaisille *boklåda*  
saattoi tarkoittaa yhtä lailla ”virallista” tai ”epävirallista” kaup-  
paa. Kauppiaan vakituisuudella tai asemalla oli tuskin ostajalle  
suurta merkitystä, pääasiaahan oli, että tällä oli myydä kirja, josta  
asiakas oli kiinnostunut.

Turussa useampi varhainen kirjapuoti sijaitsi uniikilla pai-  
kalla kaupungin ainoalla sillalla. Ilmeisesti ensimmäinen sillalla  
kirjakauppaa pitänyt oli uppsalalainen Magnus Svederus, joka  
piti Turussa kauppaa asiamiehen avulla. Myös Frenckell ehti  
pitää kirjakauppaa sillalla 1780- ja 1790-luvuilla. Varhaiset  
kaupat olivat avoinna arkipäivisin tunnin verran. Svederuksen  
kauppa palveli ensisijassa akatemian tarpeita, Frenckell myi  
oman kirjapainon tuotteita sekä kaikkien ruotsalaisten painojen  
ja kauppojen tuotteita. Lisäksi hän toimitti asiakkaille tilaukses-  
ta myös ulkomaista kirjallisuutta. Tilaajan ei sopinut olla liian  
kärsimätön: esimerkiksi vuonna 1795 maaliskuussa tehty tilau-  
sus luvattiin toimittaa kesällä. Jo mainittu englantilaismatkaaja  
Clarke valitteli, ettei turkulaisessa kirjakaupassa saanut kirjoja  
käsiinsä, ostajalle oli tarjolla ainoastaan kirjamyyntiluetteloita.  
Clarke oli selvästikin tottunut toisenlaisiin kirjakauppoihin.



*Vanhaa kirjapainoesineistöä Luostarinmäen museossa. (Turun museokeskus. Kuvaaja Sirpa Rannikko)*

Vuonna 1800 Frenckellin kauppa siirtyi kirjapainon yhteyteen Isolle Kirkkokadulle, jossa myös Frenckellin perhe ja palvelusväki asuivat. Kirjapainoon pestatut oppipojat pitivät majaan-  
sa samassa taloudessa. Keskeisen sijaintinsa vuoksi kirjapaino ja -kauppa asukkaineen ja työntekijöineen on ollut näkyvä osa kaupungin elämää. Turun akatemian viimeiseksi kirjastonhoitajaksi jäänyt – myöhemmin Helsingissä työtään jatkanut – Fredrik Wilhelm Pipping on kuvannut Frenckellin hahmoa työnsä ääressä seuraavasti:

*Siellä nähtiin maisteri Frenckell tukka aina käherrettyinä ja sidottuna, joskus muodin niin vaatiessa puuteroitunakin, sekä moitteettomasti pukeutuneena ikään kuin valmiina lähtemään kävelylle kaupunkiin, enimmäkseen yksin paitsi milloin paikalla oli jostakin erityisestä syystä tarpeen joku kirjanpainajaoppilas*

*tai apupoika nimenomaan Tidningar-lehden jakopäivinä, siksi kunnes hänen vanhin poikansa oli tullut siihen ikään että saattoi auttaa isäänsä kirjakaupassa.*

Pippingin mainitsema poika oli perinyt isänsä nimen, ja vuonna 1806 hänestä tuli isänsä yhtiökumppani. Yhtiö tunnettiin vastedes nimellä J. C. Frenckell & Son.

## Ylioppilaan tie vie kirjakauppaan

Suomen sota ja Napoleonin mittavat Euroopan-hallintayritykset näivettivät myös kirjakauppatoimintaa eivätkä kirjat sota-vuosina liikkuneet Manner-Euroopasta Suomeen. Napoleonin edesottamuksia seurattiin luonnollisesti myös Suomessa. Marraskuussa 1813 *Åbo Allmänna Tidning* -lehden lukijat saattoivat lukea raporttia Leipzigin taistelusta, joka oli käyty Napoleonin ja liittoutuneiden välillä kolme viikkoa aikaisemmin. Sunnuntaina 21. marraskuuta Turussakin juhlittiin näyttävästi liittoutuneiden voittoa. Hämeentullin luota ammuttiin kanuunanlaukauksia, ja illalla kaupunki loisti juhlaivalaistuksessa. Seurahuoneella järjestettiin suurelliset tanssiaisat 400 henkilölle. Lehtitietojen mukaan tanssi jatkui aamuun saakka.

Samaisena syksynä 1813 kaupunkiin oli saapunut uusi ylioppilas, josta seuraavien vuosien aikana tuli Turun kirjakauppojen vakioasiakas. Ylioppilas Sjögren onkin sopiva henkilö tekemään selkoa siitä, mistä kirjoja sai käsiinsä 1810-luvun puolivälin tienoilla. Lokakuussa 1813 Anders Johan Sjögren oli juuri saapunut kaupunkiin vailla tietoa majapaikasta. Huone löytyi kuitenkin nopeasti Porvoon lukion aikaisten tuttavuuksien avulla. Hoidettuaan itselleen katon pään päälle ja vierailtuaan osakuntansa kuraattorin luona Sjögren suunnisti vanhemman opiskelutoverin johdattamana kohti Turun kirjakauppoja.

Ensimmäinen Sjögrenin Turussa tekemä kirjaostos tapahtui Mozellin puodissa. Lars Mozelli (ent. Mozelius) oli ruotsalaislähtöinen, Turussa opiskellut akatemian kirjahuutokaupanpitä-

jä. Pippingin tietojen mukaan hän myi kirjoja Luostarin jokikadulla sijainneessa kivitalossa, jossa myös itse perheineen asui. Mozellin puodista Sjögrenin matka jatkui suoraan Frenckellin kirjakauppaan, josta hän niin ikään teki heti ostoksia sekä myös kirjatilauksen. Seuraavana päivänä Sjögren vieraili uudemman kerran Mozellin luona, tällä kertaa aivan yksikseen – sillä seurauksella, että joutui pitkään etsimään oikeaa taloa suuressa, vierassa kaupungissa.

Sjögrenistä tuli pian tuttu näky kirjapuodeissa, ja hän kulutti huomattavan osan vaatimattomasta opiskelijabudjetistaan kirjoihin. Hän tarvitsi myös kirjansitojien palveluksia, koska teokset ostettiin usein sitomattomina. 23. marraskuuta 1813 Sjögren harmitteli päiväkirjassaan Frenckellin kaupan kalliita hintoja ja kirjoitti odottavansa jo sitä, että Meyer saisi avattua oman kirjakauppansa. Friedrich Anton Meyerista tulikin keskeinen kirjojen välittäjä ja myyjä erityisesti akateemisen väen keskuudessa. Meyer oli saanut kirjakauppa-oikeudet kesällä 1813, ja seuraavana keväänä hän matkusti synnyinmaahansa Saksaan solmimaan kontakteja paikallisiin kirjamyymiin. Kesäkuussa 1814 *Åbo Allmänna Tidning* julkaisi Meyerin kirjeen, joka oli päivätty Leipzigissä, saksalaisen kirjakaupan tärkeässä keskuspaikassa. Lehden kautta Meyer tiedotti avaavansa kauppansa heti, kun palaisi Turkuun. Samaisessa mainoksessa hän kertoi luoneensa kontakteja paitsi saksalaisiin, myös englantilaisiin, ranskalaisiin ja italialaisiin kauppiaisiin, ja tulevansa myymään kirjoja ”ruotsalaiskauppojen hinnoilla”. Tämä oli ilmeinen viittaus kilpailijan Frenckellin suuntaan, jonka hintojen tiedettiin olevan Ruotsin kauppoja korkeammat. Myöhemmin Meyerilla olikin ymmärrettävästi vaikeuksia saada julkaistua omia mainoksiaan Frenckellin yhtiön painamassa lehdessä.

Meyerin yritteliäisyys ulottui monelle taholle. Hän oli saapunut Turkuun vuonna 1799, ja käytti vielä tuolloin sukunsa nimeä Levin. Pian hänet tunnettiin kuitenkin Meyer-nimellä – tämä oli ehkä kätevämpää, sillä tuohon aikaan Varsinais-Suomen alueella asuneet juutalaiset voitiin laskea yhden käden sormilla. Pian kaupunkiin muuttamisensa jälkeen Meyer kuului jo Turun lu-



kuseuraan, teki näytelmäkäännöksiä, lauloi aarioita Turun soitannollisessa seurassa, puuhasi kaupunkiin lainakirjastoa ja toimi vuodesta 1802 alkaen akatemian saksan kielen opettajana. Vuonna 1815 Meyer sai luvan myös oman kirjapainon perustamiselle Turussa, mutta tuntemattomaksi jääneestä syystä hän ei koskaan toteuttanut tätä suunnitelmaa. Millaisen lisän Meyerin kirjapaino olisi tuonut Turun 1810- ja 1820-lukujen kirjalliseen toimintaan? Olisiko Turussa tässä tapauksessa nähty voimakkaampi uuden romanttishenkisen suuntauksen kirjallinen esiinmarssi? Olisiko Meyerin kirjapainotalosta voinut tulla Uppsalassa toimineen Palmbladin kirjapainon kaltainen nuoren akateemisen polven kohtaamispaikka?

Meyer pysyi kuitenkin kirjakauppiaana. Aikakauden kirjapuodin valikoima ei rajoittunut kirjoihin. Niinpä Meyerkin mainosti myyvänsä kirjojen lisäksi muun muassa karttoja, kuparipiirroksia ja nuotteja. Syksyllä 1816 ylioppilas Sjögren haksautti ostamaan Meyerin kaupasta Goethen ja Kantin potretit ja katui myöhemmin ostostaan. Ei sillä ettei mainittujen kuuluisuuksien kuvia olisi sopinut ripustaa opiskelijan vaatimattoman vuokrahuoneen seinälle. Sjögrenillä ei vain olisi oikeastaan ollut varaa moisiin koristuksiin. Onneksi hän sai myytyä kuvat eteenpäin.

## Kahvia, sanomalehtiä ja palavia kirjoja

Tämän pienen kirjallisen kierroksen päätteeksi voisimme vielä hetkeksi pysähtyä kahvihuoneeseen, jossa kaupunkilaisen oli mahdollista tutustua sanomalehtiin vaikka itse ei tietyn lehden tilaajiin olisi kuulunutkaan. 1800-luvun alussa paikallisia lehtiä kustansivat ja painoivat jo mainittu Frenckellin kirjapaino (*Åbo Tidning(ar)*, *Åbo Allmänna Tidning*) sekä Piplia-Seura (*Mnemosyne*, *Åbo Underrättelser*). Lisäksi Frenckell painoi vuonna 1821 ilmestyneen A. I. Arwidssonin kustantaman *Åbo Morgonblad* -lehden sekä aluksi myös suomenkielisen *Turun Wiikko-Sanommat* -lehden, kunnes vuonna 1824 viimeksi mainittua lehteä

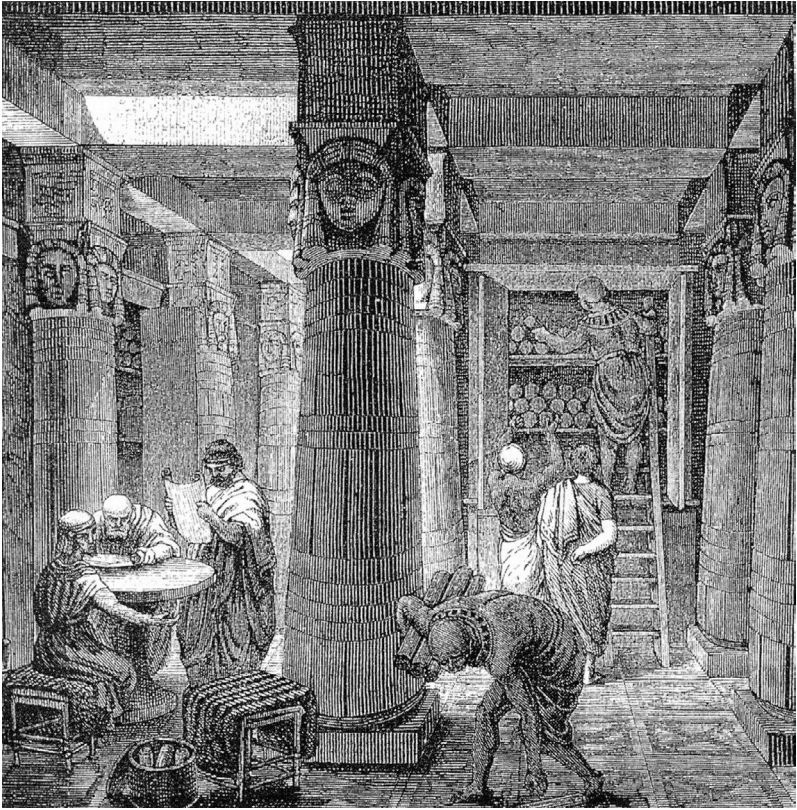
ryhtyi painamaan puolestaan Piplia-Seura. Lehti mainostikin tätä muutosta toteamalla tammikuussa 1824, että aviisia ”ulosjakailtiin” nyt ”kirjapuodista Turun sillan korvalla”. Puotia piti tässä vaiheessa ilmeisesti kirjansitoja Jakob Fontén.

Nämä 1800-luvun alun lehdet olivat sisällöltään moninaisia. Kuten aikalaiset hyvin tiesivät, ulkomaiden uutiset kulkeutuivat Turun lehtiin hitaanlaisesti mutta erilaisten anekdoottien ja kertomusten kokoamisen suhteen toimittajat panivat parastaan. Otetaan vaikkapa *Åbo Tidning* -lehden numero lokakuulta vuodelta 1807 – päivämäärä on keskiviikko 7.10., samainen päivä jolloin tätä tekstinpätkää kirjoitin – ja katsotaan mitä kaikkea lukevalle yleisölle tuolloin tarjottiin.

Kiinan keisari on kuulemma kääntynyt kristinuskoon. Japanin keisari saattaisi tehdä pian samoin katolilaisten lähetystyöntekijöiden ahkeruuden ansiosta. Pariisissa on kehitetty koje, jolla voi kahden kynän avulla kirjoittaa samanaikaisesti kahta kirjettä! Napolissa on puolestaan löydetty luolasta vanhan temppelein jäännökset. Kahvipapujen laadun saa helposti testattua upottamalla paahtamattomat pavut viideksi minuutiksi veteen. Jos vesi muuttuu sitruunankeltaiseksi, ovat pavut hyvälaatuisia. Ja tästä eksperimentistä siirrytään suoraan muutaman rivin kertomukseen siitä, millaisen hävityksen kohteeksi Lyonin kirjasto joutui Ranskan vallankumouksen aikaan. Kirjastoon nimittäin majoittui pataljoonan verran sotilaita, jotka lämmitivät huoneita kirjoilla usean kuukauden ajan. Lehden mukaan tuhoa saattoi verrata Aleksandrian kirjaston hävitykseen.

Nykytietämyksen mukaan Aleksandrian kirjasto ei tuhoutunut yksittäisessä tulipalossa vaan pidemmän ajan kuluessa; tuhoa ei tehnyt ainoastaan tuli vaan myös aika, kirjastojen yleistyminen ja Aleksandrian ainutlaatuisuuden hiipuminen. Ajatus äkillisestä tuhosta on kuitenkin vähittäistä rappeutumista vaikuttavampi, jossain mielessä lohdullisempikin. Kirjaston palaminen kauhistuttaa kirjojen ystävää mutta entäpä unohdus, onko se kirjalle juurikaan parempi kohtalo?

Me jälkipolvet tiedämme, että Turun kaupunki kirjapuoteineen vaurioitui pahasti suurpalossa syyskuun alussa 1827.



*Taiteilijan näkemys Aleksandrian kirjastosta, kuva 1800-luvulta.  
(Wikimedia Commons)*

Palo tuhosi lukemattomia kirjoja, muutti kaupunkia ja sen tulevaisuutta mutta ei lannistanut kirjankustantajia ja kauppiaita. Freneckellin kirjapainon tarina ei päättynyt paloon, ei myöskään Meyerin ura kirjakauppiana – monen muun tavoin hän tosin muutti Helsinkiin. Freneckellin kirjapainosta ehti ennen paloa valmistua vain syyskuun 1. päivän lehti. Mutta jo 13. lokakuuta *Åbo Tidningar* jälleen ilmestyi. Tiedoksianto-palstalla ilmoitettiin kaupungin eri kortteleista löytyneistä, palolta säästyneistä tavaroista. Ennen paloa alkaneen jatkokertomuksen seuraava osa ilmestyi lehdessä normaaliin tapaan.

## Kirjallisuus

- Topi Artukka: Informationsförmedlingens knutpunkter – den muntliga kommunikationens rum i det tidiga 1800-talets Åbo. *Historisk Tidskrift för Finland* årg. 104 2019:1.
- Veli-Matti Autio: Frenckell. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– (viitattu 1.9.2020) <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-008062>
- Edward Daniel Clarke: *Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa. Part the third: Scandinavia. Section the second.* London, T. Cadell 1823.
- Carl-Rudolf Gardberg: *Kirjapainotaito Suomessa. Uudenkaupungin rauhasta Turun paloon.* Suom. Eino Nivanka. Helsinki, Helsingin graafinen klubi 1957.
- Jyrki Hakapää: *Kirjan tie lukijalle. Kirjakauppojen vakiintuminen Suomessa 1740–1860.* Helsinki, SKS 2008.
- Kansalliskirjaston digitaalinen sanomalehtikokoelma*, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/etusivu>
- Tuija Laine: *Kolportöörejä ja kirjakauppiaita. Kirjojen hankinta ja levitys Suomessa vuoteen 1800.* Helsinki, SKS 2006.
- Olof Mustelin: Friedrich Anton Meyer – språkmästare, bokhandlare, kulturarbetare. *Historisk tidskrift för Finland* 33 1948.
- Fredrik Wilhelm Pipping: Historiska underrättelser om Boktryckeriet i Finland. Sjunde stycket. *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*. Nide 8, osa 1. Helsinki, 1867.
- Anders Johan Sjögren: *Allmänna Ephemerider. Dagböckerna 1806–1855.* Toim. Michael Branch, Esko Häkli, Marja Leinonen. Kansalliskirjaston Doria-julkaisuarkisto, 2020. <https://www.doria.fi/handle/10024/177355>

## *I Pagliacci*: the reception of the first full-length sound film opera

Bolivia Erazo

On June 27, 1933, the first full-length sound film opera, *I Pagliacci*, premiered in Quito, the capital of Ecuador. Through this screening, many of Quito's inhabitants experienced an opera for the first time – through cinema rather than through a stage company performance, as for several years no stage opera company had visited the faraway Andean city. The film screening of *I Pagliacci* posed such a challenge to the spectacle reviewer of the newspaper *El Comercio* that he did not know how to write a review of something with which he was so unfamiliar. In his opinion, an entire generation in Quito had not experienced opera in any form.

Since no stage company had performed an opera in Quito for at least ten years prior, the screening of the first full-length sound film opera stoked enthusiasm in the city. In fact, locals believed that opera performances would no longer be an exclusive privilege of large metropolises thanks to the recent addition of sound to movies. For them, the arrival of sound film would “democratize” access to opera in the cities, thereby popularizing this art form in the remotest places on Earth.

The potential of sound film to disseminate opera was noted not only in Ecuador, but also in the United States, where film critics acknowledged sound cinema's potential to spread opera to non-musical centers. They recognized that opera was an art form mostly known only in musical centers such as New York, whereas

in towns and other cities, opera was more of a novelty. That grand opera could reach the masses was in fact one of Fortune Gallo's intentions in producing the first full-length sound film opera.

### The production of *I Pagliacci* 1931

*Based on* Ruggero Leoncavallo's opera, *Pagliacci*, *I Pagliacci* was the world's first full-length sound film opera. Produced by Audio Cinema in association with Fortune Gallo and directed by Joe Coffman, the film was shot at Edison studios despite initial plans to film it at the Audio Cinema Company's studios in the United States. "Because of its popularity," the 69-minute film was selected as the first entire opera to be recorded on film, according to an article in *The Film Daily* (April 24, 1930, 10). Production began on February 17, 1930, and concluded in late March 1930. The cast included famous operatic singers, such as Fernando Bertini, Alba Novella, Giuseppe Interranti, Francesco Curci, and Mario Valle. The chorus consisted of 100 musicians, and Carlo Pernoi directed the San Carlo Grand Opera Company.

Even though *I Pagliacci* was filmed in the United States by Audio Cinema, a pioneer sound picture company founded in 1923 as Carpenter-Goldman Laboratories of Long Island City, the movie was not considered an American production, but a foreign film. As *I Pagliacci* was sung in Italian rather than English differing opinions emerged in the United States. Some, for example, felt that the Italian language of the film would not matter to American audiences, since "no one can understand opera librettis anyway." Others, however, regarded this feature as an obstacle to the art form's dissemination among audiences for whom even opera was a novelty. One explanation for why the film was in Italian was that the language would evoke in mind the Italian market and "get in under the Mussolini barrier."

## *I Pagliacci* 1931 in Latin America

Immediately after the production of *I Pagliacci*, the J. H. Hoffberg Company, Inc., bought the South American rights to Audio-Cinema's *I Pagliacci*. Thus, two roadshow companies divided the territory for showings of the film: Marcel H. Morhange covered showings in Argentina, Uruguay and Paraguay, and A. H. Keleher took up showings in Chile, Peru, Ecuador and Bolivia.

In early September 1930, *I Pagliacci* premiered at the Astral Theatre in Buenos Aires, Argentina, where it garnered positive reviews. Strikingly, despite its production in the United States, *I Pagliacci* first premiered in Argentina five months earlier than in New York, where it premiered on February 21, 1931. Various singers of the Metropolitan Opera attended the premiere in New York, including Giovanni Martinelli, who had recorded "Vesti la giubba" for Warner Brothers a few years earlier. The success of *I Pagliacci* in Argentina is why Audio Cinema and International Broadcasting planned to produce more screen operas.

Three years after its production, *I Pagliacci* premiered in Quito on June 27, 1933. The local press praised this first sound movie opera, mentioning that its perfect sound could be heard from anywhere in the showing room. Surprisingly, despite the film's positive press review, *I Pagliacci* was shown for only three days in just one cinema, the Bolívar Theater, and not in the other three venues in the Ecuadorian capital, which raises suspicion about whether the public actually liked the film.

Before the premiere of *I Pagliacci*, the press expressed concern about attendance at the film's inaugural showing, as the following anecdote suggests. The local film reviewer of *El Comercio* pointed out that, while at the Metropolitan Bar, a high-brow restaurant in Quito, he heard that some people found the opera tedious. However, the reviewer felt confident that music aficionados would not disappoint. The press expressed astonishment at the massive attendance in the premiere screenings of the film.

Unlike South America, *I Pagliacci* received mixed press reviews in North America, the majority of which tended towards the unfavourable.

vorable. In New York, for instance, *The New York Times* described *I Pagliacci* as a poor production, due to the film's unbearable sound:

*The metallic clicking of the vocal and instrumental attacks, the guttural and sepulchral sound of the lower tones of the orchestra and the hollow void of the upper ones became almost unbearable after a quarter of an hour. It was the orchestra, indeed, which most failed to be convincing, -- (New York Times, February 21/1931, 20.)*

*Variety* lamented that "the sound was poor, ground noise being at all times audible," and in an appeal titled "To The Ladies," criticized *I Pagliacci* for its lack of feminine beauty. The magazine also highlighted the film's potential to encourage opera divas to abandon "the ridiculous gestures that now pass for emotional acting" and embrace more "natural performances."

*The Washington Post*, in contrast, commented positively on the movie, describing the viewing experience "as if live actors were on the stage." The paper's sole criticism noted that the movie "lacked only color effects of attaining reality." Other reviews described the music as beautiful and well sung.

Another North American review predicted that even though the sound of *I Pagliacci* was poor, the film "might make some money in those cities which can't get opera any other way..." Simply put, listening to opera through a variety of media other than cinema may have played a key role in the reception of *I Pagliacci*. Could this explain the different receptions of *I Pagliacci* in New York and in Quito? Although reasons for the different receptions of this movie merit further investigation, the latter comment raises the question of whether listening to opera through a variety of media other than cinema played a crucial role in the reception of *I Pagliacci*. If this is the case, reasons for the positive reception of *I Pagliacci* in Washington warrant further exploration.

Aside from the answer to this question, the film's contrasting receptions in New York and Quito suggest that listening to opera



through various media may have given viewers the opportunity to compare the sound of the opera across different media. Stage opera performances in Quito, for instance, were scarce, so it is difficult to estimate how many stage opera companies in total visited Quito in the first half of the twentieth century. Nevertheless, during this same period, two stage companies performed Leoncavallo's play *Pagliacci*: the Lombardi company in 1904 and the Bracale in 1922. In addition, discs with fragments of *Pagliacci*, sung by tenor Zenatello, shown in theaters together with moving images of the singer, arrived in Quito in 1908. However, only when performed by the above-mentioned companies and through the sound film in the early 1930s did locals have the opportunity to hear the play in its entirety. Those few who had radios could in principle enjoy more access to opera in general, but this was not the case for most people.

### *I Pagliacci* 1934

In 1934 in the United States, William C. DeMille, together with Audio Productions, produced a one-reel sound film version of *I Pagliacci* for release by Educational Pictures in the Treasure Chest series to highlight the new potential of operatic films. DeMille's version differed from Audio Cinema's *I Pagliacci* 1931 in at least three important ways: first, *I Pagliacci* 1934 was not a full-length film, but a 12-minute one-reel movie that included only two scenes from the entire opera. Second, *I Pagliacci* 1934 was in English, not Italian. Although the 1934 film was in English, it nevertheless featured English subtitles, which some reviewers considered unnecessary. Third, unlike in *I Pagliacci* 1931, professional singers in *I Pagliacci* 1934 did not act. DeMille instead had stage actors lip sync the songs sung by professional singers. This was regarded positively as a merger of two art forms: music and drama. One press reviewer noted that this new technique allowed viewers to enjoy the acting of professional actors while freeing opera singers from having "to pretend they are actors."

Unlike the reception of *I Pagliacci* 1931, however, *I Pagliacci* 1934 received positive reviews in the United States, which described it as excellent. What reviewers praised the most was its combination of stage actors and singers, which they described as striking and natural.

## Conclusion

This article explored the reception of the first sound film opera, *I Pagliacci*, in New York and Quito in the early 1930s by drawing on advertisements, articles and news in both English- and Spanish-language newspapers and entertainment industry magazines published in the late 1920s and early 1930s. The various ways in which the press discussed the first film opera suggest that the presentation of opera through various media other than cinema may have played a vital role in how audiences in the musical city centers of New York and Quito experienced opera.

## Bibliography

*El Comercio* (July 11, 1908; June 26, 1933; June 27, 1933)

*El Día* (June 30, 1933)

*Exhibitors Herald-World* (August 2, 1930; February 15, 1930)

Fleeger, Jennifer: *Opera, Jazz, and Hollywood's Conversion to Sound*.  
Ph.D. diss., University of Iowa, 2009.

*Harrison's Reports* (March 7, 1931)

*The Film Daily* (April 24, 1930; April 6, 1934; June 8, 1930; March 19, 1930; March 23, 1934; March 30, 1930; September 7, 1930)

*The Hollywood Reporter* (April 10, 1934)

*The New York Times* (February 21, 1931)

*The Washington Post* (February 22, 1931)

*Variety* (April 23, 1930; February 18, 1931; February 25, 1931; March 4, 1931)

# Filmiaitan törkeät sedät

Outi Hupaniittu

*Tästä kuvasta ilmenee, ettei Clara Bowin menestys filmialalla ole johtunut yksinomaan hänen kauniista kasvoistaan. Kuva on muuten hyvä esimerkki siitä, minkäsuuntaisia valokuvia tähtikokelaiden on lähetettävä filmiohjaajille ja aikakauslehtien toimituksille.*  
(Kuvateksti, *Filmiaitta* 10/1927, 165)

Vihjailua naispuolisten näyttelijöiden ulkonäöstä ja kevyestä vaatetuksesta löytyy sieltä täältä *Filmiaitasta*. Kyseessä oli 1920-luvun laajalevikkisin elokuvalehti, joten se tuotti suomalaista elokuvakulttuuria ja esitteli näyttelijyyden ja tähteyden malleja suomalaisille.

Clara Bow -kuvateksti maaliskuulta 1927 pisti silmäni yli viisitoista vuotta sitten. Ensimmäistä kertaa analysoin sitä, kun Hannu Salmi järjesti syksyllä 2006 huikean *History of Stardom Reconsidered* -konferenssin.

*Filmiaitan* arveluttavat sisällöt eivät ole jättäneet minua rauhaan. Vuosi vuodelta mielikuva lehtimiehistä Bowin kuvaa tutkimassa on muuttunut yhä ällöttävämmäksi. – Samalla se on käynyt entistä mielenkiintoisemmaksi, sillä se on kietoutunut ajatuksissani tuoreeseen yhteiskunnalliseen keskusteluun naisiin kohdistuvista asenteista samalla kun padot ovat murtuneet ja #metoo on ravistellut rakenteita.

## Miesten sivutoimi

Vuosina 1921–1932 ilmestyneellä *Filmiaitalla* ei ollut suurta toimituskuntaa. Lehti ilmestyi jopa viikoittain, mutta sillä oli vain päätoimittaja ja toimitussihteeri, joista ainakin päätoimittaja oli sivutoiminen. Tämä selittää sitä, että ilmestymistah- ti oli epäsäännöllinen ja kaksoisnumeroita runsaasti. Vuosina 1927–1929 päätoimittajana oli insinööri Knut von Hertzen (1893–1960), jonka varsinainen työsarka oli sähköpalojen tor- junnassa. Tämän lisäksi hän oli vuosina 1925–1926 elokuvayhtiö Kino-Reclan omistaja, mutta nähtävästi hänen roolinsa ei ollut osakkuutta isompi.

Vuonna 1927, juuri Clara Bow -kuvatekstin jälkeen, toimitus- sihteeri vaihtui. Terho Vitikainen siirtyi *Maaseudun Tulevaisuu- teen* ja tilalle tuli Erkki Waltasaari (1907–1960). Waltasaaren



*Clara Bow  
Filmiaitan  
setiä kiihotta-  
neessa kuvassa.  
(Filmiaitta  
10/1927, 5,  
Kansalliskirjas-  
ton digitaaliset  
aineistot)*

vaiheista ei ole tietoa, mutta Vitikainen teki pitkän uran Maa-seudun Tulevaisuudessa ja sai vuonna 1961 elämänsä skuupin: ”Ennen pantiin mirrit multa, nyt ne lyödään Suvikultaan!”

Yksittäisiä juttuja kirjoittivat myös avustajat. Esimerkiksi vuonna 1926 Kino-Reclan primus motor Ragnar Hartwall (1899–1958) ja von Hertzen mainitaan toimittajana, ja vuodesta 1925 alkaen lukijakysymyksiin vastasi legendaarinen isällis-misogynistinen nimimerkki Jambo-setä. Vain harvoin kirjoittajan nimi oli näkyvillä, mutta niiden perusteella lehti oli miesten valtakunta.

Siitä, miksi juuri tämä joukko teki *Filmiaittaa* 1920-luvun loppulla, ei ole tarkempaa tietoa. Lehti saattoi olla hieman tuuliajolla. Sen oli perustanut alaan perusteellisesti perehtynyt Ragnar Öller (1893–1960), mutta vuosina 1924–1926 vastuussa oli ollut kustannustoimisto Sigward Lindholm. Nykytermein mainostoimistolle elokuvalehti oli yksi bisnes muiden joukossa. Ei ole tiedossa, miksi lehti siirtyi Hertzenille vuonna 1927. Hertzenillä ja Hartwallilla oli ohut yhteys elokuvaan, mutta heiltä puuttui oppineisuus ja arvokkuus, jolla Öller oli lehteä luotsannut. Samalla loppui tasainen tuottaminen, joka oli leimannut Lindholmin kautta – kustannustoimistolle lehden teko oli ollut ammattimaista, uudelle setäjoukolle enemmän tai vähemmän sivutoiminen harrastus.

## Nuorten naisten haavekuvat

Lehden lukijakuntaa on hankala määrittää, mutta esimerkiksi Jambon kanssa keskustelleista valtaosa vaikuttaa olleen naisia. Juttujen kirjo oli laaja, mukaan lukien tekniikka ja alan kehitys, mutta ensi sijalla olivat elokuvan ihmemaat ja tähtiunelmat, joten tärkeimpänä lukijakuntana olivat mitä ilmeisimmin kaupunkien ja kauppaloitten nuoret keskiluokkaiset naiset.

Nuorten naisten – sekä alle että yli kahdenkymmen ikävuoden – into elokuvaan oli jo 1910-luvun Suomessa tunnettu ilmiö. Ylimmän luokan maailmaan elokuva ei välttämättä kuulunut ja työväenluokkaisilla ei ehkä ollut varaa lehteen – tosin sitä painettiin kahtena versiona, ja vuositulo oli joko 70 markkaa tai

40 markkaa. Vertailuna vuonna 1927 elokuvaalipun keskihinta oli 6,50 markkaa, kun taas *Filmiaitan* irtonumero (saatavilla vain huonommalla paperilla) maksoi 2,50 markkaa.

Kaupunkeihin ja kauppaloihin oli perustettu runsaasti elokuvateattereita. Isommilla paikkakunnilla teatterit olivat eriytyneet alueellisesti ja yhteiskuntaluokkien mukaan: esimerkiksi Helsingissä keskikaupungin ensi-iltateatterissa lippujen hinnat olivat aivan toista luokkaa kuin sivukaupungin pienissä työväenluokan suosimissa paikoissa. Maaseudulla teattereita oli vielä suhteellisen vähän.

Tästä huolimatta, kuten Hannu Salmi on huomauttanut, 1920-luvulla suomalainen elokuvatuotanto kääntyi kaupunkikuvauksista maaseutuaiheisiin ja moderni kaupunkikulttuuri saattoi näyttäytyä hyvinkin negatiivisessa valossa. Maahantulodut elokuvat sen sijaan pulppusivat urbaania nykyaikaa.

Clara Bow (1905–1965), yksi 1920-luvun Hollywoodin suurimpia tähtiä, oli flapper tai jazztyttö, kuten *Filmiaitta* häntä kutsui. Hänen roolihahmoissaan ja julkikuvassaan aineellistui aikakauden moderni nuori nainen, joka rikkoi rajoja ja laajensi mahdollisuuksiaan. Suomalaisten tietoisuuteen hän rävähti heti läpimurtovuonnaan 1925. Hän oli itsenäinen ja pirtsakka, hänelle kaikki oli mahdollista. Hän osasi tanssia lyhyet helmat hulmuten ja uskalsi poseerata paikat vilkkuen. Hän on hyvä esimerkki siitä, kuinka tähti oli esikuvallisessa roolissa faneilleen. Emme voi tietää, miten *Filmiaitan* lukijat Clara Bown kokivat, mutta hän saattoi edustaa heille toivetta ja mahdollisuutta uudenlaisesta naisen roolista, joka olisi laajempi ja mahdollistavampi kuin se, jossa he itse elivät.

Siitä se ajatus sitten lähti

Ristiriita *Filmiaitan* (itse asiassa pari-kolmikymppisten) toimitajasetien ja nuorista naisista koostuvan lukijajoukon välillä on ilmeinen, kun katsoo kuinka miehet tulkitsevat saamiaan ulkomaisia aineistoja suomalaiselle yleisölle. Suurin osa jutuista on

siistejä, mutta ne vaikuttavatkin olevan suomennoksia tuotantoyhtiöiden lähettämistä mainosmateriaaleista. Ensi-iltojen juonet ja tähdet – niin naiset kuin miehetkin – esitellään aukeaman kokoisissa kuvajutuissa. Rinnalla on tähtihaastatteluita ja pikku-uutisiksi muotoiltuja juorukoosteita.

Täyteenä on käytetty kuvamateriaalia, joka ei liity toimitukselliseen sisältöön. Mykkäelokuvan viimeiset vuodet ja varhaisen äänielokuvan ajat olivat Hollywoodin kuvastossa kaikkein uskaliainta kunnes itesesensuuri siisti tilanteen vuonna 1934. Hollywoodin levittäjät toimittivat paljastavaa kuvamateriaalia tunnetuista ja tuntemattomista näyttelijättäristä suoraan *Filmiaitan* toimitukseen. Ero sukupuolten välillä on huikea – miehet ovat vastaavissa täytekuvin puku päällä ja solmio kaulassa. Laatiessaan kuvatekstejä rohkeisiin otoksiin sedät ovat antaneet runosuonensa sykkiä. Voi kuvitella, millaisen kultakaivoksen äärellä von Hertzen, Vitikainen, Waltasaari, ja kumppanit olivat vuonna 1927. Maailmankuuluja näyttelijättäriä kuvissa, jotka eivät jättäneet juuri mitään mielikuvituksen varaan. Esimerkiksi Mack Sennettistä ja hänen kylpevistä kaunottaristaan sedät kirjoittivat: *”Mac Sennet kai ajattelee, että kaikki alaston on kaunista ja siihen mekin puolestamme yhdyimme ja samaa mieltä lienevät kaikki ”nykyaikaiset”. [- -] Hyvä maku tuolla Mac Sennetillä.”*

Clara Bown elegantti ja tunnettu poseeraus sai *Filmiaitan* setien käsittelyssä tulkinnan, joka on sopivasti epämääräinen mutta kuitenkin ilmiselvä: Bown ura johtui hänen vartalostaan. Hän oli saanut roolinsa reittä pitkin tai hän oli kameran edessä vain ulkonäkönsä ansionsa. Törkeä lausuma väheksyy näyttelijättärtä, mutta se väheksyy myös lukijakuntaa. Julkikuvassaan Clara Bow edusti uutta naista, jolle kaikki oli mahdollista - riippumatta siitä, kuinka paljon ja millaisia uhrauksia hän tosiasiallisesti teki uransa eteen. Hänen ihailemisensa oli lukijoille voimaannuttavaa, ja se antoi heille aineksia, joiden kautta rakentaa omaa naiskuvaansa. *Filmiaitan* setien törkeä kommentti kuitenkin kääntää katseen suunnan ihailusta tirkistelyksi, sillä se ohjaa lehteen painetulla auktoriteetilla tulkitsemaan sekä kuvaa että

tähtikuvaa väheksyen. Samalla se vetää lokaan myös ne haaveet, joita tähtikuva lukijoissa ruokki ja kannatteli.

Teksti muuttuu vielä törkeämmäksi: *"Kuva on muuten hyvä esimerkki siitä, minkäsuuntaisia valokuvia tähtikokelaisten on lähetettävä filmiohjaajille ja aikakauslehtien toimituksille."* Ei pelkästään ohjaajille, vaan myös toimituksille! *Filmiaitan* sedät toivovat omaa kokoelmaa tähtikokelaista ilman rihman kiertämää! Tirkistely vie Clara Bowlta aseman aktiivisena toimijana ja se asettaa myös lehden lukijakunnan katseen kohteiksi. Elokuva ei tarjoakaan vapaampaa ja laajempaa naisen roolia, vaan *Filmiaitan* toimittajat tyypistävät naisen aseman poseeraamiseksi mahdollisimman vähissä vaatteissa heidän mielikseen.

Vajaata kahta kuukautta myöhemmin lehti julisti: *"Filmiaitta on päättänyt ulkolaisten esikuvien mukaan perustaa itselleen valokuvakokoelman – -. Sattuu usein, että ohjaaja jostain teostaan varten haluaa saada jonkin määrätynlaisen tyyppin Hän avaa valokuvakokoelmansa."* Suunnitelma ontui, sillä kansainvälisissä esikuvissa elokuvatuotantoyhtiöt ylläpitivät tietoja tähtitarjokkaista, eivät aikakauslehdet. Tästä huolimatta lukijoita kannustettiin: *"Korostamme: erikoisesti naisille on tärkeää, että lähettävät myös vartalokuvansa. Se lisää mahdollisuuksianne! Muistakaa, että [kesän] elokuvausaika on kohta aivan käsillä. Moni tähti on täten onnensa perustanut!"*

Erillisessä artikkelissa hehkutettiin: *"[Siitä] kuka suuri ohjaaja tahansa King Vidorista ja Erkki Karusta aina vasta-alkajiin saakka jo ensi kesän elokuunsa voivat valita sulottarensa ja sankarinsa, vampyyrinsä ja roistonsa."* Kumpikin ohjaajista oli yhtä epätodennäköinen, sillä elettiin suomalaisen elokuva-alan kah-tiajakautumisen syvintä aikaa. Karu johti riitelevistä leireistä toista ja *Filmiaitta* oli toisen äänitorvi, joten kilpailijan puolelta ei kuvia olisi selattu.

Vielä samassa numerossa lehti lisäsi kierroksia – toimituskunnan nälkä kasvoi syödessä: *"Täten julistaa Filmiaitta lukijattariensa kesken suuren vartalon kauneuskilpailun. Lähettäkää siis vartalokuvan, niin "kevyinä" ja selvinä kuin mahdollista."* Enää ei oltu vihjeiden tasolla, vaan lehti kehotti suoraan rohkeiden



kuvien lähettämiseen: ”Kevyet ja selvät vartalokuvat” osallistui-  
vat kilpailuun, jonka pääpalkintona kymmenelle kauneimmalle  
luvattiin koekuvaus Komedial-Filmissä. Jo vuonna 1924 lehti oli  
etsinyt ”filmikuuluisuuksien sisarolentoja” kasvokuvien kautta,  
mutta nyt tyyli oli toinen. Kuin kirsikkana kakun päällä lehti jul-  
kaisi kuvituskuvan tunnistamattomasta näyttelijättärestä, jolla  
oli vain vaate lantiollaan ja kädet rintojen peittona. Kuvateksti  
kannusti: *”Eräs First-National-yhtiön kaunis statisti. Kannattaa  
katsella, vai mitä? Jotain vartalonkauneuskilpailua varten!”*

## Ujot ja mukiinmenevät suomalaisnaiset

Ragnar Hartwall valmisti keväällä 1927 käsikirjoitusta Kome-  
dia-Filmin elokuvaan *Elämän maantiellä* (1927), joten on mah-  
dollista, että maaliskuulle ajoitetulla kilpailulla todella  
haettiin esiintyjiä kesän kuvauksiin. Tulokset eivät kuitenkaan  
täyttäneet oletuksia, sillä ne julkaistiin vasta marraskuussa. Toi-  
mitus ei silotellut lausuntoaan: *”Arpa on heitetty, kuvat on pun-  
nittu tai havaittu liian kevyiksi toiset taas mukiinmeneviksi. – –  
Kuvien joukossa on ollut paljon huonoja, mutta on sentään siellä  
tällä valonpilkahduksiakin.”*

Kolmen kilpailuun osallistuneen kuva julkaistiin. Yksi naisis-  
ta poseeraa selkä suorana koruttomassa alushameessa, toisella  
on hieno asu ja hiukset laitettuna, mutta hänen asentonsa on ujo  
ja sisäänpäin kääntynyt. Kolmas kuva on karnevalistinen posee-  
raus, naisella on silinteri, tummaa harsokangasta yllään sekä  
ruusu rintansa peittona.

Etenkin kahden ensimmäisen kohdalla ristiriita kansainväli-  
siin esikuviin on ilmeinen. Ensimmäinen naisista arkisessa alu-  
sasussaan on koruton: kun on kerran pyydetty selkeä ja kevyt  
vartalokuva, niin tämä on juuri sellainen. Ei hienostelua, ei he-  
peneitä, selkä suorana ja katse kameraan. Näyttää siltä kuin nai-  
nen on piipahtanut tavallisena keskiviikkona kuvaajalle, ottanut  
kävelypukunsa pois, astunut kameran eteen ja katsonut kohti.  
Niin yksinkertaista.



*Vartalonkauneuskilpailuun osallistujat, joiden kuvat sedät valitsivat julkaistavaksi (Filmiä 27–28/1927, 16–17, Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot)*

Toinen naisista on valmistautunut. Hän on valinnut kauniin asun, jonka pinta kimmeltää ja helma laajenee. Hänen hiuksensa on viimeisen päälle laineilla ja kasvot meikatut. Kuvan perusteella hän on kopioinut Hollywoodin antamaa kuvastoa ja kilpailukutsuun sisäänkirjoitettua toivetta haluttavista naiskuvis- ta, mutta ujous on astunut esteeksi. Nainen suojaa käsivarsilla itseään, on kääriytynyt pieneksi peittämään yläruumistaan. Hän ei kykene näyttämään ruumistaan ”selvänä”. Sen sijaan hän on kuin ujo pikkutyttö, joka on pakotettu tuijottavien miesten vaativien katseiden eteen – juuri niin kuin hän onkin.

Kahdeksan naisista valittiin koekuvauksiin. Ei ole tietoa, olivatko julkaistuissa kuvissa olleet mukana koefilmatuissa, mutta voisi kuvitella, että lehteen valittiin parhaimmistoa. Kuvaukset toteutettiin samoihin aikoihin *Elämän maantien* ensi-illan aikoihin. Elokuva floppasi, eikä koekuvauksista koskaan uutisoitu. Syy tähän todennäköisesti oli se, ettei kuvauksista ollut hyötyä yhtiölle, jonka fiktiotuotanto keskeytyi. Osallistuneiden naisten toive koefilmauksessa onnistumisesta ja kilpailun voittamisesta oli sivuseikka, samoin kuin lukijakunnan odotukset tuloksista. Sävy oli täysin erilainen kuin kolme vuotta aikaisemmassa kilpailussa, jossa voittajille oli järjestetty julkinen koefilmaus.

Lopputuloksena oli tällä kertaa vain heikosti peiteltyä pettymystä siitä, etteivät suomalaistytöt olleetkaan niin hemaisevia kuin *Filmiaitan* sedät olivat halunneet – ”*paljon huonoja, mutta sentään – – valonpilkahduksiakin.*” Moitteet yhdistyivät julkaisuissa kuvissa poseeranneihin naisiin. He kuuluivat mitä ilmeisimmin valonpilkahduksiin, joten he olivat sekä itselleen että koko lukijakunnalleen mittarina siitä, mitä olisi pitänyt ylittää saadakseen kehuja elokuva-alan asiantuntijoilta.

## Toissijaiset naiset

Ruotsalaiset tutkimukset antavat huomattavasti valoisamman kuvan naapurimaan *Filmjournalenin* toimituksellisesta tasosta. Samoin erityisesti vakavamielisesti elokuvaan suhtautuneen

Ragnar Öllerin päätoimittajakaudella vuosina 1921–1923 *Filmiaitan* journalistinen linja oli hyvin toisenlainen kuin Knut von Hertzenilla. Olisi kuitenkin liioittelua pitää 1920-luvun loppua poikkeuksellisen vaikeana aikana naisille suomalaisessa elokuvassa – esimerkiksi seuraavalla vuosikymmenellä käynnistynyt studiotuotanto toi huhujen mukaan jopa *casting couch* -tyyppiä lieveilmiöitä mukanaan.

1920-luvun lopun *Filmiaitta* oli kuitenkin poikkeuksellinen avoimessa seksistisyydessään. Knut von Hertzenin ja kumppaneille lehti oli miesten temmelyskenttä, jossa naispuolisten näyttelijättärien parhaat puolet löytyivät heidän vaatteidensa alta. Clara Bow ja muut Hollywoodin jazztytöt antoivat suomalaisille nuorille naisille esikuvia uudesta naisesta. He tarjosivat samastuttavan julkisen roolin, josta innostua ja voimaantua, Mahdollisuus kuitenkin törmäsi arkeen, jossa tähtien antamat esikuvat aiheuttivat pahennusta ja olivat aito uhka etenkin miehille – uusi vapaa nainen muutti vallinnutta tasapainoa ottamalla omatoimisesti vallan ja vastuun elämästään. Seksismi puolestaan tarjosi väylän suitsia naisten ”sopimatonta käytöstä”, painaa heitä alas ja takaisin ”paikoilleen”. Voimaannuttava esikuva riisuttiin pelkäksi paljaaksi pinnaksi, ja sekin tirkisteltiin.

Hiukan tuuliajolla olleen lehden toimitukselliset linjat eivät olleet kovin harkittuja. *Filmiaitta* ei ollut toimituksen sedille elokuvataiteellinen projekti, vaan enemmänkin harraste, johon saattoi kirjoittaa sen enempää sanojaan punnitsematta. Tämän takia tekstit ovat erityisen paljastavia – ne kuvaavat naisiin kohdistuvia asenteita, jotka jäivät piiloon harkitummista teksteistä. Sedille elokuva ei ollut uuden ajan airut naisen roolin uudistajana, vaan mahdollisuus tirkistellä nuoria tyttöjä. Rumimpia ilmentymiä oli rohkeiden kuvien ympärille rakennettu kilpailu. Kukaan naisista ei voittanut, päinvastoin he saivat kuulla olevansa korkeintaan valonpilkahduksia, joten lopputuloksena oli nippu ”kevyitä kuvia” suomalaisista nuorista naisista *Filmiaitan* setien pöytälaatikossa.

## Lähteet

### *Filmiaitta 1927*

- Outi Nieminen: Kuuluisuuksien sisarolennot. Filmiaitan vuoden 1924 Filminäyttelijätärkilpailu, lukijattaret ja suomalainen elokuvanäyttelijyys. *Lähikuva* 1/2006, 6–22.
- Jaakko Keto: *Elokuvalippujen kysyntä ja siihen vaikuttaneet tekijät Suomessa 1915–1972*. The Helsinki School of Economics, Helsinki 1974.
- Laura Mulvey: Ten Frequently Asked Questions on “Visual Pleasures and Narrative Cinema”. In: *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*. Reaktion Books, London 2019.
- Hannu Salmi: Kadonnut kaupunki: Urbaanien kuvien ongelma mykkäkauden suomalaisessa elokuvassa. Teoksessa Hannu Salmi: *Tanssi yli historian: Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turun yliopisto, kulttuurihistoria, Turku 1999.

## Toimittaja Annikki Arni ja suosikitähtemme

Teija Försti

*Kuka on nimimerkki Marja-Leena? Tämä kysymys esitetään Elokuva-Aitan Jambo-sedälle melkein yhtä usein kuin kysymys Leif Wagerin silmien väristä tai Bette Davisin uusimmasta filmistä. Tai sitten arvailaan, piileekö nimimerkin takana tuo tai tämä kynänkäyttäjä – ehkäpä jonkun käsityksen mukaan suoras-taan joku filmitähti.*

Näin *Elokuva-Aitan* vuoden 1944 viimeisessä numerossa esiteltiin nimimerkki Marja-Leena, joka oli tutustuttanut muutaman vuoden ajan lehden lukijoita kymmeneen filmitaivaan loistavimpiin tähtiin, mutta pysytellyt itse ”todellisen journalistin tavoin” taka-alalla. Henkilöjutussa Marja-Leena ja hänen tekemänsä filmitähtihaastattelut liitettiin osaksi suomalaisen elokuvan historiaa. Marja-Leena oli toimittajan mukaan enemmän kuin moni muu elokuva-alan ”kynänkäyttäjä” kasvattanut suomalaista filmiyleisöä ymmärtämään ja rakastamaan tätä taidetta ja sen kansainvälisiä harjoittajia.

Kuka oli Marja-Leena ja miten hänestä oli tullut filmitähdistä kirjoittava toimittaja? Nimimerkin takana kirjoitti laulaja ja vapaa toimittaja Annikki Arni (1898–1981). Hän oli Viipurissa syntynyt hovioikeuden asessorin Emil Ferdinand Forsströmin ja Fannyn (os. Kyander) esikoinen. Paavo-veli syntyi vuonna 1905.

Operetti- ja iskelmälaulaja  
Annikki Arni (1898–1981).  
(Museovirasto, CC BY 4.0,  
kuvaaja: Aarne Tenhovaara)



Muistelmissaan Arni on kertonut lapsuudenperheen aktiivisesta osallistumisesta Viipurin vilkkaaseen kulttuurielämään, johon kuului keskeisesti musiikki eri muodoissaan. Perheessä laulettiin ja soitettiin sekä käytiin katsomassa ja kuuntelemassa oopperaa ja operettia, kamarimusiikkia ja sinfoniakonsertteja.

Perheen lähipiiriin kuului tunnettuja kulttuurialan ihmisiä, kuten oopperalaulaja Naëmi Ingman-Starck ja ”kaksi Erkki-setää”. Kapellimestarina Viipurissa työskennellyt Erkki Melartin pyysi Annikin soittamaan kanssaan säveltämäänsä Prinsessa Ruususen marssia ja kannusti tätä laulajan uralle. Lapsuudesta mieleen jääneitä taide-elämyksiä oli myös toisen Erkki-sedän eli kirjailija-toimittaja Erkki Kivijärven suomentama Maaseutu-teatterissa esitetty *Carmen*.

Elävissä kuvissa Annikkia viehättivät eniten tanskalainen mykkäelokuvan hurmuri Waldemar Psilander ja maailman ensimmäiseksi filmitähdeksi kutsutun Max Linderin kommelukset. Musiikin ohella Annikki sai lapsuudenkodin perintönä innostuksen matkustamiseen. Vanhemmat tekivät joka vuosi ulkomaanmatkoja Eurooppaan ja kävivät esimerkiksi Pariisissa varta vasten kuuntelemassa Aino Actén esiintymisiä. Myös Annikki pääsi ulkomaanmatkoille hyvin pienenä, minkä jälkeen matkustaminen oli hänen omien sanojensa mukaan hauskipintä, mitä hän tiesi.

Oma ensikohtaamiseni hänen kanssaan tapahtui väitöshankkeeni aikana Kansallisarkistossa vuonna 1925 Helsingissä myönnetyssä ajokortin muodossa. Aino Annikin sukunimi oli kortissa Guggenberger, mitä hän käytti avioliittonsa ajan vuosina 1923–1927. Pidempi versio sukunimestä oli von Guggenberger zu Riedhof, sillä Hans-puolison perhe oli alkujaan ollut itävaltalaisista aatelissukua, mutta joutunut keisarinna Maria Theresian epäsuosioon ja määrätty maanpakoon Transsilvaniaan. Tästä Itävalta-Unkarin kaukaisimmasta maakunnasta oli ensimmäisen maailmansodan jälkeen tullut osa Romaniaa. Puolisonsa Annikki kohtasi Berliinissä opiskellessaan siellä laulua. Parisunnan kotikaupungiksi tuli Wien, missä heille syntyi poika. Annikki ihastui kaupunkiin ja wieniläisten kepeään henkevyyyteen ja huumoriin.

Avioeronsa jälkeen Annikkianoi takaisin Suomen kansalaisuutta ja halusi suomentaa sukunimensä, sillä lapsuudenperhe oli aina ollut suomenmielinen. Uutta nimeä hän etsi Suomalaisen Liiton vapaita nimiä esittelevästä vihkosta vanhan perheystävän Erkki Melartinin kanssa. Aakkosten alkupäässä oleva nimi Arni miellytti, sillä se oli lyhyt ja helppo lausua. Maailmankatso- mukseltaan teosofinen Melartin tosin pilaili Annikin mieltyneen nimeen, koska se viittasi romanttisesti vanhoihin pakanallisiin menoihin ja uskomuksiin, kuten aarnituliin. Myös Paavo-veli suomensi nimensä 1930-luvun alussa. Paavo Arni tunnetaan radio- ja televisiotekniikan uranuurtajana Suomessa ja Yleisradi- on teknillisenä johtajana 1960-luvulla.



Arni aloitti filmitähdistä kirjoittamisen nimimerkillä Marja-Leena 1930-luvun alussa opiskellessaan kesäisin musiikkia Wienissä. Rahapulaa helpottaakseen hän ajatteli voivansa kirjoittaa lehdille paikallisia filmimaailman kuulumisia. Erityisesti Willi Forstin ansiosta suuret tähdet filmasivat Wienissä ja elettiin itävaltalaisen elokuvan suuruuden aikaa. *Elokuva-Aitan* päätoimittaja Ensio Rislakki antoi Arnille suosituskirjeen, minkä jälkeen oli vielä löydettävä keino päästä filmiyhtiöiden sihteerien ohi tähtien lähelle.

Eräänä iltana Arni keksi lähestyä Theater an der Wienissä operetissa *Keltainen leski* näytellyttä unkarilaista Ernst Verebesiä, jonka tiesi ihailevan suomalaisia urheilijoita. Kun kävi ilmi, että kyseessä oli Arnin ensimmäinen yritys tehdä haastattelu ulkomailla, avulias Verebes antoi teatterin kulisseissa aloittelevalle toimittajalle arvokkaan oppitunnin tähtien kohtaamisesta. Ennen kaikkea oli vakuutettava filmitähdille, että *Elokuva-Aitta* oli ”hyvin tärkeä” ja suosittu lehti. Saksalaisissa mykkäfilmeissä uransa aloittanut suosittu Verebes totesi itseironisesti, että tällä saisi itserakkaimmankin tähden puhumaan itsestään. Verebes antoi muutaman tärkeän managerin salaisen puhelinnumeron ja lupasi soittaa filmiyhtiöiden lehdistösihteereille, että *Elokuva-Aitan* edustaja oli kutsuttava kaikkiin tiedotustilaisuuksiin. Kahvilassa hän suositteli lukemaan *Neues Wiener Journalin* juorupalstoja, joista sai selville, keitä tärkeitä alan ihmisiä Wienissä oleskeli. Toimittajan uran jatkoa ajatellen oli suositeltavaa lähettää tähdelle tai tämän sihteerille lehti, jossa haastattelu oli julkaistu.

Annikki Arnin laulajan ura ajoittuu pääosin 1930-luvulta sotien aikaan. Hän järjesti kevyen musiikin konsertin Fazerin konserttitoimiston kanssa Helsingissä syksyllä 1934. Arni kiersi ympäri Suomea esittämässä schlagereita, operetti- ja wieniläislauluja. Lisäksi hän esiintyi radiossa Suomessa ja Ruotsissa sekä eurooppalaisilla radioasemilla. Dallapé-orkesterin kanssa tehdyistä levytyksistä tunnetuin kappale on *Vanha kaappikello* (1938). Laulajanuran tähtihetkiä oli ruhtinatar Fedoran rooli Helsingin Ruotsalaisen Teatterin operetissa *Sirkusprinsessa* (säv. Emmerich Kálmán 1926).

Sodanaikaisten viihdytyskiertueiden jälkeen Arni huomasi menettäneensä äänensä. Majoitukset jatkosodan aikana pohjoisessa olivat olleet alkeellisia, ja toistuvien vilustumisen jälkeen ääni oli käheytynyt eikä enää palautunut edes levolla ja hoidolla. Alkoi uusi ura vapaana toimittajana. Arnin omin sanoin: ”piano vaihtui kirjoituskoneeseen”.

## Suosikitähtemme

Kaupallisen elokuvan edellytyksenä on ollut tähtikultti, kuten tähteyden tutkimuksissa on esitetty. Elokvalehdet ovat puolestaan olleet osa sitä tähtijärjestelmää, jossa näyttelijöistä on luotu tähtiä. Yleisön mielenkiinto ei ole kohdistunut ainoastaan elokuvatähtien rooleihin vaan myös heidän yksityiselämäänsä. Tähän mielenkiintoon Marja-Leena eli Annikki Arni vastasi omilla kepeillä filmitähtihaastatteluillaan ja -jutuillaan. Arnin mukaan haastatteluissa ei edes ollut mahdollista päästä kovin syvälle, koska tähdillä oli antaa vain vähän aikaa haastattelijoil- le. Sotien jälkeen suomalaisesta lehdistökortista ei ollut pitkään aikaan paljonkaan hyötyä ulkomailla vaan haastattelujen ja aineistojen saamiseksi oli hyödynnettävä omia suhteita ja verkostoja. Vapaan toimittajan työssä Arnia kiehoi mahdollisuus liikua ja toimia oman mielensä mukaan.

*Elokuva-Aitan* lisäksi Arni avusti säännöllisesti *Filmimaailmaa*. Marja-Leenan nimellä julkaistiin kirjat *Filmitähtiä tapaamassa* (1944), *Tähtikohtaloita* (1945) ja *Filmitähtien maailmasta* (1950). *Suosikitähtemme* (1946) julkaisun toinen kirjoittaja oli Piccolino nimimerkillä kirjoittanut Raoul af Hällström.

Arnin 1930–1940-luvuilla haastattelemista tähdistä suurimpia oli wieniläinen näyttelijä, laulaja ja ohjaaja Willi Forst. Uransa elokuvanäyttelijänä Forst aloitti 1920-luvun alussa mykkäelokuvissa. Ensimmäisen pienen roolin äänielokuvassa Forst sai saksalaisessa elokuvassa *Atlantik* (1929), jossa hän lauloi kannustavan wieniläislaulun uppoavaan laivaan jääneille matkustajille. Arnille hän kertoi: ”Laulaessani en voinut pysyä

kylmänä, olinhan wieniläinen!” Elokuvan *Kaksi sydäntä valssintahdissa* (1930) jälkeen Forst luettiin Arnin mukaan jo ”tähtiin kuuluvaksi”. Hannu Salmi on elokuvablogissaan kuvaillut elokuvaa höyhenen kevyeksi, lähes sadunomaiseksi huvinäytelmäksi, jossa kuitenkin viehättää sen tapa soveltaa uutta ääniteknologiaa. Arni tapasi Forstin elokuvan *Wieniläisverta* (1942) kuvausten aikaan. Wieniläisyyttä vaalineita viihdyttäviä elokuvia ohjannut Forst oli tuolloin uransa huipulla. Arnin mielestä Forst oli samanlainen kuin filmeissään: pitkä, komea ja niin mutkaton ja toverillinen, että ”haastattelijaraukkakin” uskalsi sanoa mielipiteensä.

Tähdistä kertovissa jutuissa ulkonäön kuvailu ja arviointi oli keskeisessä osassa. Tähdiksi haluavalle oli eduksi, jos hänen ulkonäkönsä vastasi ajan kauneuskäsityksiä. Karisma ja vaikeasti määriteltävä säteily oli kuitenkin perinteistä kauneutta tärkeämpää. Yleisöä kiinnosti, millaisia ihmisiä tähdet olivat ”oikeasti”. Arnin kuvaukset olivat teräviä, eivätkä aina niin mairittelevia. Tähdistä täydellisimpiä oli Ingrid Bergman, jonka tähteyden selkeä merkki oli se, että pelkkä etunimi riitti. Luonnollisen kauniin Ingridin ei tarvinnut maalata itseään ”epätodellisen kauniiksi”, kuten useiden muiden tähtien. Luonteeltaan hän oli aina kaikille ystävällinen ja kohtelias. Bergmanin tähteyttä ei Arnin silmissä himmentänyt edes Stromboli-häly eli rakastuminen italialaiseen ohjaajaan Roberto Rosseliniin, vaikka molemmat olivat vielä tahoillaan naimisissa.

Annikki Arni perusti muiden elokuvajournalistien kanssa alan yhdistyksen syyskuussa 1944. Elokuvajournalistit ry alkoi amerikkalaisen mallin mukaisesti jakaa vuosittain Jussi-palkintoja kotimaisen elokuvan parhaille tekijöille. Arni emännöi gaa-loja ja oli jakamassa Jussi-palkintoja 1960-luvulle asti. Arni toimi yhdistyksen puheenjohtajana pari kertaa 1950-luvulla. Hän oli myös mukana Jussien jakoa jatkaneen vuonna 1963 perustetun Filmiaura ry:n hallituksessa. Oman Betoni-Jussinsa merkittävästä elämäntyöstä suomalaisen elokuvan parissa Annikki Arni sai vuonna 1978.

## Miss Eurooppaa metsästämissä

Kielitaitoista Annikki Arnia pyydettiin keväällä 1948 Miss Suomi Anna-Liisa Leppäsen kaitsijaksi ensimmäisiin sotien jälkeisiin Miss Eurooppa -kilpailuihin Pariisiin. Arni otti mielellään esiliinan tehtävän vastaan, sillä ulkomaille matkustaminen oli tavallisille ihmisille tuolloin valuuttasyistä hankalaa.

Sodanjälkeisissä kauneuskilpailuissa oli samalla kyse kansakuntien välisestä kilpailusta. Suomen vasta 17-vuotias edustaja oli puvuston osalta kilpailun Tuhkimo, mutta Leppäsen ”luonnollinen kauneus” herätti ihastusta kuvaajissa ja yleisössä. Kilpailuun valmistautumisessa suurin pulma oli hankkia nopeasti edustava puvusto. Suomalainen muotimaailma ei ollut vielä toipunut pula-ajasta, tarvikkeet olivat kortilla ja kankaiden taso oli heikkoa. Vaarallisin vastustaja oli isäntämaan Ranskan elegantti edustaja, joka oli tunnetun pariisilaisen muotitalon itsevarma mannekiini. Finaalissa kilpailijoille soitettiin jokin oman maan tunnettu sävelmä. Miss Suomelle orkesteri viritti yllättävästi perinteisen juomalaulun: *Jos kaikki Suomen järvet viinaksi muuttuisi*. Joku suomalainen humoristi oli ehdottanut tätä kauneimpana suomalaisena kansanlauluna. Maalaismaisesta puvusta ja viinarallista huolimatta Anna-Liisa Leppänen sijoittui kauneuskilpailussa toiseksi ja Miss Ranska julistettiin Miss Euroopaksi.

Arni toimi missien kaitsijana Ranskassa ja Italiassa kaikkiaan kolme kertaa. Nämä retket ja lukuisat kohtaamiset filmitähtien kanssa tekivät Arnista ilmeisesti siinä määrin kauneuden asiantuntijan, että myöhemmin hän toimi kauneuskilpailujen tuomarina. Vuonna 1955 hän oli Suomen Neito kilpailun tuomaristossa, missä roolissa hänet nähdään vilaukselta kreditoimattomana tekijänä elokuvassa *Miss Eurooppaa metsästämissä*.

Erik Blombergin ohjaamassa elokuvassa kierrettiin eteläisen Suomen kaupunkeja Miss Eurooppa -kiertueen mukana. Missien esittelyn ympärille oli kehitelty vähäpuheinen romanttinen komedia, jonka päänäyttelijöinä olivat vuoden 1954 Miss Suomi perintöprinsessa Lippe Hokkanen ja Lasse Pöysti. Samana vuonna 1955 Pöysti toimi Suomen ensimmäisen televisiölähetyksen

taiteellisena ohjaajana ja juontajana, hänellä oli rooli sotilasfarsissa *Sankarialokas*, ja hänen ohjaamansa elokuva *Näkemiin Helena* sai ensi-iltansa. Rooli valokuvaaja Lintusena vaatimattomat arvostelut saaneessa elokuvassa ei ollut Pöystin merkityksellisiä töitä edes kyseisen vuoden mittapuulla, mutta se oli sitäkin viehättävämpi.

Elokuvan mainoksissa luvattiin kyseessä olevan ratkiriemuks komedia lintukuvaaja Lintusesta, josta Euroopan kauneuskuningattaret vierailunsa aikana tekivät tähtikuvaajan. Elokuvan alussa Lintunen menee tarjoamaan ottamiaan lintukuvia toimitukseen, mutta tuleekin vastentahtoisesti palkatuksi kuvaajaksi missikiertueelle. Hän kiiirehtii lentokentälle, jossa missejä vastaanottamassa on muiden muassa Annikki Arni. Kiertue siirtyy Helsingistä Turkuun, missä missejä kuvataan Tuomiokirkon portailla. Lintusen huomio on kuitenkin taivaalla lentävissä naakoissa. Kun missejä esitellään ja tanssitetaan Konserttitalon salissa, Lintunen istuu tyytyväisenä Turun Pikkulintujen Ystävät ry:n kuukausikokouksessa kuuntelemissa luentoja. Romanttisessa kohtauksessa Lintunen esittelee amerikkalaiselle toimittajalle (Hokkanen) ottamiaan valokuvia joutsenista, jotka solmiivat elinikäisen parisuhteen kumppaninsa kanssa.

## Kuuluisuuksien kintereillä

Työ matkustavana toimittajana vaati 1930–1940-luvuilla poikkeuksellista sinnikkyyttä, kielitaitoa ja hyviä sosiaalisia vuorovaikutustaitoja, sillä kaikki yhteydet oli luotava itse. Arni haastatteli kaikkiaan uransa aikana yli kolmeasataa näyttelijää, kirjailijaa ja muuta taiteilijaa ja kirjoitti eurooppalaisesta kulttuurielämästä kotimaisiin julkaisuihin. Hänen erikoisaluettaan olivat etenkin alkuvaiheessa keskieurooppalaiset ja ruotsalaiset tähdet.

Kosmopoliitti Arni kirjoitti suomalaisesta kulttuurista ulkomaisiin lehtiin ja kertoi siitä eri maiden radiokanavilla. Lisäksi hän käänsi suomeksi saksankielisiä kirjoja, näytelmiä ja elokuvatekstejä. Omaelämäkerralliset kulttuurihistorialliset teokset

kertoivat hänelle rakkaista Viipurista ja Wienistä. Radiossa hänen teräviä kulttuuripakinoitaan saattoi kuunnella 1940-luvun lopulta 1970-luvulle, jolloin hän muisteli elämäänsä ”kuuluisuuksien kintereillä”. Vielä vuonna 1981 Arni kertoi eloisasti Yleisradion haastattelussa saksalaisesta ystävästään Lale Andersenista, jonka elämäkertaan pohjautunut Rainer Werner Fassbinderin ohjaama elokuva *Lili Marlen* oli juuri ilmestynyt. Annikki Arnin tarinan kautta avautuu tutustumisen arvoinen näkökulma 1900-luvun viihteeseen, sen tähtiin ja mediajulkisuuteen.

## Lähteet

Hannu Salmi: Blogi. Haettu 25.8.2020 <http://hannusalmi.blogspot.com/>

*Lili Marleenin tarina* (1981). Yle Elävä arkisto 8.9.2006 <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/lili-marleenin-tarina>

*Miss Eurooppaa metsästäessä*. Sk: Erik Blomberg & Lars-Eric Malmlund. O: Erik Blomberg. T: Allotria Filmi oy. E: 21.7.1955. 85 min.

Arni, Annikki: *Kultaa ja hopeaa. Muistelmia*. Otava, Helsinki 1971.

Annikki Arni: *Muistat sie viel?* Uudistettu painos. Kirjayhtymä, Helsinki 1979.

Marja-Leena: *Filmitähtiä tapaamassa*. Oy Suomen kirja, Helsinki 1944.

Marja-Leena: *Tähtikohtaloita*. Fennia, Helsinki 1945.

Marja-Leena & Piccolino: *Suosikkitähtemme. Heidän uransa, heidän rakkautensa*. Kustannusyhtiö Nide, Helsinki 1946.

Marja-Leena: *Filmitähtien maailmasta*. Tammi, Helsinki 1950.

Puck: Kuka on nimimerkki Marja-Leena? *Elokuva-Aitta* 23–24/1944.

Uusitalo, Kari: *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896–1963*. Otava, Helsinki 1965.

Elokuvat historiassa,  
historia elokuvissa

# Itäraja metaforana

Lauri Piispa

Suomea ei voi kuvitella ilman itärajaa. Suomen itsenäistymisen suuri kertomus on pitkälti tarina itärajan rakentamisesta ja puolustamisesta ensin kulttuurisesti (fennomania), sitten poliittisesti (sortokausien aktivismi) ja lopulta sotilaallisesti (jääkäri-liike ja sodat). Myöhemmät ulkopoliittiset vaiheet Paasikiven-Kekkonen linjasta EU-jäsenyyteen ovat nekin varioineet samaa rajan vetämisen ja puolustamisen teemaa. Itäraja on itsenäisyyden metafora.

On luontevaa liittää Suomen itäraja-suhde perinteeseen jakaa Eurooppa länteen ja itään. Jako juontaa juurensa keskiajalle lännen ja idän kirkkojen kiistoihin ja Suomessa tietenkin Ruotsin valtakunnan itärajan levottomuuteen. Varsinainen teoreettinen jako Itä- ja Länsi-Eurooppaan on kuitenkin 1700-luvun perintöä. Valistusajattelijoiden piirtämä rajaviiva elää tänäkin päivänä monin tavoin sekä läntisessä että itäisessä ajattelussa ja politiikassa. Suomi on vaalinut visusti asemaansa rajaviivan länsipuolella.

Yksi tapa piirtää rajaa on ollut kertoa fiktiivinen tarina rajan ylittämisestä. Kartoitan seuraavassa sitä, miten Suomen itäraja ja etenkin sen ylittäminen on näkynyt eri aikakausien suomalaisessa näytelmäelokuvassa. Teema on ollut esillä koko itsenäisyyden – eli lähes koko elokuvamme historian – ajan. Perinne näyttäisi myös jatkuvan. Aiheen merkityksestä kansallistunteelle todistaa, että itsenäisyytemme juhluvoden kunniaksi päätet-



tiin rahoittaa peräti kaksi elokuva, jotka kertovat tarinan itärajan ylittämistä: Aku Louhimiehen *Tuntematon sotilas* (2017) ja AJ Annilan *Ikitie* (2017).

\* \* \*

Suomalaiset ja venäläiset ylittävät rajan yleensä työ-, matkailu- ja ostostarkoituksissa tai vaikkapa ystävyys- ja rakkaussuhteiden vuoksi. Tällainen rauhanomainen rajankäynti ei ole inspiroinut suomalaisia elokuvantekijöitä oikeastaan lainkaan. Rajan tuntumaan sijoittuvat elokuvat liittyvät yleensä Kannas- ja evakotematiikkaan, jossa itäraja näyttäytyy uhkana, kuten Theodor Lutsin jännityselokuvassa *Varjoja Kannaksella* (1943) ja Ville Salmisen draamassa *Evakko* (1956).

Itärajan ylittäminen puolestaan on aina hyvin painokas ja dramaattinen tapahtuma, ja käytännössä aina se saa poliittisen sisällön. Suomalaisessa elokuvassa yleisin syy ylittää raja Venäjältä Suomeen on pakeneminen. Aiheen toivat mukanaan jo tuoreeltaan pakolaiset itse. Georgi Krolin ohjaama bolsevismin vastainen elokuva *Bolshevismmin ikeen alla* (1919) syntyi venäläisemigranttien voimin Karjalan kannaksella. Venäjälle sijoittunut kadonnut elokuva kertoi tarinan itseään ja aatteitaan etsivistä ihmisistä ensimmäisen maailmansodan ja Venäjän vallankumouksen kuohuissa. Juoniselosteen mukaan päähenkilö finaaliin pakenee Suomeen, ja ”täällä, vapaan ja lainkuuliaisen maan rannalla, vannoo hän kostavansa hävitetyn isänmaansa Venäjän vihollisille.”

Erkki Karun *Muurmanin pakolaiset* (1927) sijoittuu sekin ensimmäisen maailmansodan vuosiin, Pohjois-Suomeen, tulevan itärajan tuntumaan. Kaarlo Hännisen romaaniin (1923) perustuvassa isänmaallisessa erämaaseikkailussa suomalaiset auttavat venäläisen vankileirin kauhuja paenneita saksalaisia sotavankeja turvaan Ruotsin puolelle. Venäjä ja Suomi ovat vielä samaa valtakuntaa. Rajaa ei ole vedetty maastoon, mutta se piirityy tajunnallisesti lähitulevaisuuteen, ihmisten mielissä jo ka-

jastavaan vapauden ja itsenäisyyden aikaan. Kuten myöhemmissäkin niin sanotuissa aktivistielokuviissa henkinen valtionraja kohoo myös ihmisten välille erottamaan toisistaan despoottista esivaltaa myötäileviä ja sitä vastaan vehkeileviä suomalaisia.

35 vuotta myöhemmin sama aihe oli ulkopoliittisesti tulenarkaa tavaraa. Veikko Itkonen otti viimeisen elokuvansa *Vaarallista vapautta* (1962) aiheeksi Tuuli Reijosen romaanin (1961), joka kertoo neuvostoloikkarin kohtalosta Suomessa. Alkukohtauksessa itärajan yli pakenee yön pimeydessä loikkari, jota Suomessa odottaa palautus Neuvostoliittoon. Joukko suomalaisnuoria päättää auttaa miehen eteenpäin, suomalaisen virkavallan ulottumattomiin. Mies jää kuitenkin kiinni ja kuolee Suomen kamaralla. Loikkarin itsensä näkökulmaa tarinassa ei valoteta: mies on kielitaidoton ja enimmänsen osan elokuvaa puolitiedottomassa tilassa. Elokuvan monille henkilöahmoille suhde loikkariin muodostaa eräänlaisen moraalisen lakmustestin. Itkosen elokuvassa voi nähdä sukupolvikuvauksenkin piirteitä. Pakenemisen motiivi erilaisissa variaatioissaan kertautuu henkilökaartissa ja ihmisten välisissä suhteissa.

Päällimmäiseksi elokuvasta jää kuitenkin vastalause Kekkonen kauden tyyliä loikkarilinjaa kohtaan. Syytekirjelmä oli sen verran kitkerä, että elokuvan esitysmahdollisuuksia puntaroinut Valtion elokuvatarkastamo joutui kysymään Ulkoministeriön kantaa. Osastopäällikkö Matti Tuovinen kallistui empimisen jälkeen esitysluvan puolelle, mutta harmitteli samalla, että ”filmi erittäin taitavalla tavalla kaivaa maata Suomen virallisen ulkopoliitiikan alta.”

Sittemmin pakolaisteemaan on palattu vielä Lauri Töhrösen elokuvassa *Raja 1918* (2007). Aleksis Bardyn käsikirjoittama ja tuottaja Jörn Donnerin alkuperäisaiheeseen perustuva elokuva on 2000-luvun onnistuneimpia suomalaisia historiallisia draamoja. Se sijoittuu ensimmäiseen itsenäisyyden kesään Karjalan kannakselle, Suomen tuoreelle valtionrajalle.

Päähenkilö on valkoisen armeijan upseeri, jolla on Suomen valtiolta ”täydet valtuudet” järjestää Suomen ja Neuvosto-Venäjän välinen raja kuntoon. Massat ovat liikkeessä: punaiset pake-

nevat itään ja venäläiset emigrantit länteen. Kaoottisissa oloissa päähenkilö joutuu tasapainottelemaan velvollisuuden ja moraalilin välillä yrittäen turhaan noudattaa sekä lakia että sydämen ääntä. Raja saadaan vakiinnutettua, mutta samalla sankari syyllistyy pikateloituksiin ja muihin nykytermein räikeisiin ihmisoi-keusloukkauksiin, jotka vievät hänet moraaliseseen kriisiin.

Tuoreen raja-aseman mikrokosmokseen on mahdutettu maailmanhistoriallinen tilanne. Maailmansodan ja vallankoumousten jälkikuohuissa rajat ovat auki. Oivallisesti monia kieliä puhuva elokuva on kuvaus myös ohimenevästä kosmopoliittisen rajattomuuden tilasta.

Rajojen keinotekoisuus nousee syvemmäksikin teemaksi. Ne eivät nouse vain valtioiden vaan myös kansallisuuksien, aatteiden ja moraalilin alueille. Heti kun raja vedetään, se alkaa saman tien vuotaa keinottelun, politiikan, ystävyyden tai rakkauden voimasta.

\* \* \*

Hieman yllättäen itäraja on elokuvassamme hyvin vähän esillä suoranaisen vastakkainasettelun kulta-aikana 1920- ja 1930-luvuilla. Tuolloinhan Uno Kailas sepitti kuuluisimman suomalaisen kiteytyksen aiheesta runoonsa *Rajalla* (1931), jossa ”raja railona aukeaa” ja rajavartija tuijottaa päättäväisesti idässä aukeavaan pimeyteen. Itäraja heijastui myös isänmaallisessa viihdekirjallisuudessa genrenä, jonka kirjallisuushistorioitsija Markku Eskelinen on nimennyt oivallisesti ”jääkäriscifiksi”. Hänen määrittelemänään kyse on ”seikkailua, fantasiaa ja sci-fiä yhdisteleivistä militaristisista Suur-Suomi-romaaneista”, kuten Aarno Karimon *Kohtalon kolmas hetki* (1926), joissa kuvitellaan sotilaallinen konflikti Neuvostoliiton kanssa ja suomalaiset panevat itänaapurin tasaiseksi.

Elokuvassa moiseen hullutukseen ei lähdetty. Rajan takaa lankeava uhka on kyllä implisiittisesti läsnä ajan isänmaallisissa elokuvissa, etenkin Erkki Karun *Meidän poikamme* -sarjassa.

Trilogian viimeinen osa, ilmavoimille omistettu *Meidän poikamme ilmassa – me maassa* (1934), sisältää jopa pitkän kuvitelman tulevasta sodasta, vihollista tosin nimeämättä. *Muurmanin pakolaisten* lisäksi ajan ainoa varsinaisesti itärajalta sijoittuva elokuva on kuitenkin Nyrki Tapiovaaran *Juha* (1937). Juhani Ahon romaani (1911) on *Tuntemattoman sotilaan* ohella kirjallisuutemme toinen keskeinen klassikko, jonka juonen muodostaa matka itärajan taakse. *Tuntematon* ja *Juha* ovat myös suomalaisen kirjallisuuden useimmin filmatisoidut romaanit.

Vaarantäyteinen seikkailu itärajan takana onkin suomalaisen fiktion oma pimeyden sydän -muunnelma, jota on varioitu lukuisissa romaaneissa ja elokuvissa. Usein aihe on sävytetty mytologisesti – suorasukaisimmin ehkä Mika Kaurismäen romanttisessa road-moviessa *Honey Baby* (2003), jossa matka Venäjälle sovitettiin ohjaajan mukaan Orfeus-tarusta. Kokonaan oma virtauksensa, jonka tässä sivuutan, ovat sotaelokuvat. Niiden myyttinen etulinja on sekin eräs muunnelma itärajasta. Etulinjan takana on seikkailtu esimerkiksi Risto Orkon sotilasfarsissa *Jees ja just* (1943), Mikko Niskasen *Sisseissä* (1963) ja Olli Saarelan *Rukajärven tiessä* (1999).

Pimeyden sydän -juonen varhaiskylvöä edustaa Wilho Ilmarin *Yli rajan* (1942). Sota-aikana valmistunut ja heimoaatetta henkivä teos perustuu Urho Karhumäen romaaniin (1938). Se kertoo tarinan rajan erottamista rakastavaisista. Rajan takana Neuvostoliiton puolella isänsä kanssa asuva Aliisa ja Suomen puolella asuva Mikko rakastavat toisiaan. Aliisan on määrä muuttaa Suomeen ja mennä Mikon kanssa naimisiin, mutta hänen invalidi-isänsä ei jääräpäisyyttään suostu jättämään kotitaloaan. Nähdäkseen toisiaan rakastavain on ylitettävä raja yön pimeydessä.

Rajan takaista todellisuutta hallitsee Kailaan hengessä pimeys ja tuisku. Ajan kuvastoon kuuluvat karkeat bolševikkikarikatyirit. Piippalakkiset rajavartijat viettävät aikaansa juopotellen ja keskustellen likvidoimisen hienouksista, elleivät sitten ahdistele Aliisaa seksuaalisesti. Rajan taakse jääneiden heimoveljien kohtalolle suodaan ajatuksia rakastavaisia auttavan inkeriläisen rajavartijan hahmossa.

1960-luvun suomalaisen elokuvan helmiä on Mikko Niskasen *Hopeaa rajan takaa* (1963), joka perustuu Esa Anttalan romaaniin (1961). Väli rauhan kesään 1940 sijoittuva seikkailuelokuva kertoo kolmesta karjalaisnuorukaisesta, jotka lähtevät vaaralliselle matkalle hakemaan talvisodassa rajan taakse jääneitä hopeoita. Elokuvaan on tavoitettu tiheästi historiallisen rajatilan tuntu. Rajan taakse vasta jäänyt Karjala, johon päähenkilöt luvattomasti tunkeutuvat, on yhä miehille ulkoisesti tuttu kotiseutu. Samalla se on peruuttamattomasti muuttunut. Karjalasta on tullut salaperäinen vyöhyke, yhdistelmä tuttua ja outoa. Vaara on näkymätön: ”Täällä mä en oo pelänny ennen, enkä pelkää nytkään”, yksi miehistä toteaa, pälyillen pelokkaasti ympärilleen. Hopeansa noudettuaan miehet syöksyvät luoteja väistellen rajan yli turvaan: tulitus vaimenee, maisema on sama, mutta vaara on poissa.

\* \* \*

Moskovasta oppinsa hakeneelle Niskaselle matka itärajan taakse oli myös omaelämäkerrallinen aihe. Ehkä siksi hän onnistuu kuvaamaan kohtaamiset Karjalan uusien asukkaiden kanssa vailla tavanomaista demonisointia. Varovaisuuteen on epäilemättä vaikuttanut myös ulkopoliittinen tilanne. YYA-kaudelta löytyy myös suoranaisia ulkopoliittikan virallisen linjan dramatisointeja. Kuuluisin on Edvin Laineen ja Viktor Tregubovitšin ohjaama suomalais-neuvostoliittolainen yhteistuotantokuva *Lupaus* (1976). Historiallinen draama kertoo suomalaisvaltuuskunnasta Pietarissa hakemassa Leniniltä tunnustusta Suomen itsenäisyydelle joulukuussa 1917. Vaikka *Lupauksessa* ei itärajaa kuvatakaan, sen voi nähdä pimeyden sydän -juonen suomettuneena variaationa. Itärajan taakse matkustetaan hakemaan virallista vahvistusta rajan olemassaololle.

Matti Kassilan *Natalia* (1979), joka perustuu Arto Paasilinnan alkuperäiskäsikirjoitukseen, on puolestaan humoristinen muunnelma pakolaisteemasta. Elokuvan loikkari on rajan yli

Lapissa hortoileva venäläinen lehmä. Loikkari päätyy kahden lapinukon hoivattavaksi, ja lehmän kuljetuksen ympärille kehkeytyy veijarikomedia ja road-movie. Miekkoset saavat valtiollisen tason tehtävän kuljettaa eläin takaisin rajalle samalla kun Ulkoministeriössä hikoillaan Suomen maineen puolesta: "Kunhan vain emme saisi lukea tästä *Der Spiegelistä*." Kuten Kassilan toinen YYA-kauden ilmapiiristä ammentava komedia *Vodkaa, komisario Palmu* (1969), *Natalia* laskee leikkiä ulkopoliittikan virallisella linjalla, mutta ei edes pyri erityisen purevaan satiiriin.

Liiallisista myönnytyksistä ei voi puolestaan syyttää Renny Harlinin esikoiselokuvaa *Born American – Jäättävä polte* (1985). Se kuljettaa ajatukset lähes jääkäriscifin asetelmiin. Kylmän sodan hyisiä asenteita henkivä toimintaseikkailu muistetaan ennen kaikkea sen aiheuttamasta sensuurikohusta. Suomettumisen kauden viime metreillä Valtion elokuvatarkastamo yritti kieltää elokuvan raaistavana ja ulkopoliittisesti vaarallisena. Juonessa kolme Suomen Lapissa matkailevaa amerikkalaisnuorukaista osuvat itärajalle ja hetken pähänpistosta ylittävät sen. Alkaa painajaismainen matka rajantakaisessa pimeyden, jään ja tulen valtakunnassa, joka on kuin suora visualisointi sanonnasta "ryssän helvetti". Vuosien vankileirikoettelemusten, päätähui- maavien juonikäänneiden ja pyrotekniikan ihmeiden jälkeen viimeinen henkiin jäänyt amerikkalaisnuori ja tämän venäläinen rakastettu onnistuvat pakenemaan rajan yli Suomeen.

\* \* \*

Maininnan ansaitsevat myös muutamat merkittävät poikkeukset yleisestä linjasta. *Ikitie*-elokuvalla huomiota saanut AJ Annilla liikkui itärajalla myös edellisessä elokuvassaan. Kauhuelokuvan *Sauna* (2008) lähtökohdat ovat kiinnostavat jo siksi, että se sijoittuu harvinaisesti keskiajalle, tarkemmin Täyssinän rauhan jälkeiseen tilanteeseen. Rauhansopimuksen seurauksena suomalais-venäläinen tutkimusretkikunta kartoittaa maiden välistä rajaa keskellä korpea ja osuu noiduttuun kylään. *Sauna* on olois-

samme harvinainen kauhufantasia ja sisältää kosolti genreen kuuluvaa mystiikkaa ja hämärää filosofointia. Sitä on vaikea pitää erityisen onnistuneena elokuvana, mutta tässä yhteydessä se on piristävä poikkeus siinä, että itärajaan liittyvä symboliikka on viety kokonaan pois kansallisesta ja poliittisesta kehyksestä.

Perinteen rikkoo myös eräs muunnelma, vaikka se ei kirjaimellisesti itärajaa kosketakaan. Kyseessä on Aki Kaurismäen varhaistuotannossa toistuva pako Suomesta Neuvosto-Viroon. Viimeaikaisissa elokuvissaan Kaurismäki on tarttunut suoraan Eurooppaa kohdanneeseen pakolaiskriisiin, mutta muuttoliikkeet, siirtolaisuus ja muukalaisuus ovat hänen tuotantonsa läpikäyviä juonteita jo varhaisesta *Calamari Unionista* (1985) lähtien. Kaurismäki purkaa määrätietoisesti syvään juurtunutta itä-länsi-jaottelua. Sankarien pako Viroon, joka jää yritykseksi *Calamari Unionissa* ja onnistuu lopulta elokuvissa *Varjoja paratiisissa* (1986) ja *Pidä huivista kiinni, Tatjana* (1993), toimii perinteestä varsin tietoisena ironisena kääntökuvana. Neuvosto-Viroon kaurismäkeläinen pieni ihminen pakenee löytääkseen koskemattomina ne aidot elämänarvot, jotka ”edistyneempi” Suomi on hukannut.

Kaurismäen 1990-luvun alun elokuvat *Pidä huivista kiinni, Tatjana* ja *Total Balalaika Show* (1993) liittyvät Neuvostoliiton romahtamisen tunnelmiin. Ne ovat harvinaisuuksia siinä, että niissä kartoitetaan yhteistä maastoa ja ohi kaiken liturgian haetaan henkistä yhteyttä rajan yli. Ei voi väittää, että tällainen asenne olisi mitenkään juurtunut suomalaiseen elokuvaan. Toistaiseksi viimeinen rajanylitystä kuvaava elokuva, Suomi 100-tunnuksin valmistunut *Ikitie*, todistaa ennen kaikkea perinteen lujudesta. Antti Tuurin romaaniin perustuva eepinen historiallinen draama kertoo 1930-luvulla Neuvostoliittoon muilutetun suomalaismiehen kohtalon. Yhä vain Suomen ja Venäjän/Neuvostoliiton raja erottaa toisistaan pimeyden ja valon. Itäraja on läntisen sivilisaation etuvartio, ja rajan ylittäminen merkitsee matkaa toiseuteen.

Tilaa voisi olla toisenlaisillekin rajanylitystarinoille. Esimerkiksi komedioiden lähes täydellinen puuttuminen kummastut-

taa, siinä määrin huumoria on vuosien varrella revitty vaikkapa idänkaupasta, votkaturismista ja suomalais-venäläisestä sukupuolisesta kanssakäymisestä. Suomalaisessa elokuvassa tuntuisi olevan myös Pietarin kokoinen aukko. Mieleen tulee lähinnä joitakin autonomian aikaan sijoittuvia elokuvia, kuten *Kulkurin valssi* (1941), joissa kaupunki edustaa keisariajan dekadenssia. Ylipäätään elokuvastamme tuntuisivat puuttuvan melkein kokonaan arkisen rajanylisen kanssakäymisen kuvaukset. Vuosikymmenestä toiseen toistuu suorastaan kliseenä kohtaus, jossa itärajan yli syöksytään juoksujalkaa luotisateessa Suomen puolelle turvaan. Sen sijaan on vaikea keksiä *ainuttakaan* elokuvaa, jossa raja ylitetään virallisen rajanylityspaikan ja passitarkastuksen kautta. Vaikka Allegro-junan rutiinista ei ehkä saakaan yhtä vevää draamaa, voisi itä-länsi-vastakkainasettelun ja rajaan liittyvän mystiikan purkaminen vaihteeksi virkistää. Raja voi olla myös jaetun kokemuksen ja yhteisen kohtalon metafora.

*Kiitokset avusta esseiden laatimisessa Jorma Junttilalle ja Juha Seitajärvelle!*

## Lähteitä

Eskelinen, Markku: *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Siltala, Helsinki 2016.

*Venäjän kahdet kasvot. Venäjä-kuva suomalaisen identiteetin rakennuskivenä*. Toim. Timo Vihavainen. Edita, Helsinki 2004.

Wolff, Larry: *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford University Press, 1994.

*Suomen kansallisfilmografia*: <https://elonet.finna.fi>



"It's time to burn some books!"  
Kolmas valtakunta, holokausti ja  
huumori elokuvassa *Jojo Rabbit*

Anna-Leena Perämäki

Uusiseelantilaisen Taika Waititin ohjaama ja käsikirjoittama *Jojo Rabbit* (2019) lähestyy Saksan 1940-luvun tapahtumia komediallisilla keinoin. Levitysstudiona on Disney, joka tunnetaan niin sanotuista koko perheen elokuvista. Tähän on selkeästi pyritty *Jojo Rabbitissakin*. Meneekö elokuva kuitenkin kepeydessään liian pitkälle? Onko aikaa kulunut riittävästi, että natsi-Saksan hirmuteoille uskaltaa jo nauraa täysin vapautuneesti? Entä olisivatko aikalaiset, esimerkiksi vainotut juutalaiset, pitäneet *Jojo Rabbitia* hauskana? Kansallissosialisteja ja kansallissosialistisen Saksan harjoittamia juutalaisvainoja on pidetty hankalana käsitellä muutoin kuin vakavaan sävyyn. Tämä näkyy elokuvissa ja muissa fiktiivisissä esityksissä aiheesta. Kulttuurihistorioitsija Hannu Salmi toteaaakin toimittamassaan teoksessa *Historical Comedy on Screen: Subverting History with Humour* (2011) historiallisten komedioiden holokaustista olevan silmiinpistävästi harvinaisia. Tutkija Hagai Daganin mukaan komedialle ominainen ironinen lähestymistapa on kuitenkin itse asiassa ihanteellinen tapa käsitellä tällaista temaa, sillä ironia paljastaa todellisuuden monimutkaisen ja epäluotettavan luonteen.

Viime vuosikymmeninä huumori onkin vallannut alaa audiovisuaalisissa esityksissä holokaustista. Salmi mainitsee yhtenä esimerkkinä holokaustin komediallisesta esittämisestä



*Jojo Rabbit tuli Suomessa ensi-iltaan alkuvuodesta 2020. (20th Century Studios. © 2021. All Rights Reserved)*

Roberto Benignin keskitysleirille sijoittuvan elokuvan *La vita è bella* (1997). 2010-luvulla uudet sukupolvet, joilla on jo runsaasti ajallista etäisyyttä toisen maailmansodan tapahtumiin, ovat myös uskaltaneet tarttua aiheeseen humoristisesta näkökulmasta. Esimerkiksi natsit kuuhun vievä, menestystä niin Suomessa kuin maailmalla niittänyt Timo Vuorensolan elokuva *Iron Sky* (2012) parodioi teemaa onnistuneesti. Kiinnostava oman aikamme ilmiö on ollut, kun myös alun perin vakavasta kolmatta valtakuntaa käsittelevästä draamaelokuvasta on saatu esiin huvittavia piirteitä. Elokuvan *Perikato* (*Der Untergang*, 2004) kohtaus, jossa Adolf Hitler (vaikuttava Bruno Ganz) karjuu alaisilleen ymmärrettyään, että Saksa on häviämässä sodan, on kääntynyt YouTubeissa uusilla tekstityksillä varus-

tettuna lukuisiksi, usein hulvattoman hauskoiksi *Hitler kuulee*-sketseiksi.

Huumori on yksi etäännyttämisen keino ja väline käsitellä ikäviä kokemuksia. Siihen turvautuivat myös kansallissosialistien vainon kohteeksi joutuneet juutalaiset itse. Esimerkiksi väitöskirjassani tutkimani, päiväkirjaa 1940-luvun Ranskassa ja Alan-komaissa kirjoittaneet nuoret juutalaisnaiset saattoivat lähestyä kokemuksiaan sodan keskellä hyvinkin sarkastiseen sävyyn. Se oli heille eräs tapa selviytyä päivästä päivään yhä ahtaammaksi ja ahdistavammaksi käyvässä elämänpiirissä. Adolf Hitler oli yksi pilkan kohde esimerkiksi Anne Frankin päiväkirjassa.

Myös *Jojo Rabbitissa* nauretaan Hitlerille. Elokuva tuo käsitteeseen jotain uutta, sillä se tarkastelee aihettaan lapsen näkökulmasta. Hitler on elokuvan päähenkilön, 10-vuotiaan Johannes-pojan (Roman Griffin Davis) mielikuvitusystävä, joka kannustaa ja tukee Jojoa tämän pyrkimyksissä kunnan kansallissosialistiksi Hitler Jugend -koulutusleirillä ja myöhemminkin, kun leirillä käsikranaattia varomattomasti käsitellyt Jojo on saanut potkut Hitler-nuorista. Mielenkiintoa elokuvan Hitleriin tuo se, että puoliksi juutalaistaustainen ohjaaja Waititi kulkee Charlie Chaplinin jalanjalkia ja näyttelee itse tässä roolissa. Chaplinin *Diktaattorissa* (1940) näyttelijän Hitlerin tasolle hänen roolisuorituksensa ei kuitenkaan yllä. Waititi on tehnyt Hitleristään hyvin karikatyyrimaisen, ei tarpeeksi ilkeän eikä toisaalta tarpeeksi sympaattisenkaan, jotta katsoja joutuisi kiemurtelemaan penkissään huomattaessaan samaistuvansa kolmannen valtakunnan johtajaan. Naurettava Hitler toki on, mutta pilkalla ei ole samanlaista terää kuin aikalaisten päiväkirjateksteissä. Hän on satuhahmo, joka syö yksisarvispaistia illalliseksi ja toisaalta tarjoaa 10-vuotiaalle jatkuvasti tupakkaa. Yhtymäkohtia todellisuuteen on liian vähän, jotta Waititin Hitler kirjoittaisi ainakaan aikuiskatsojissa muuta kuin satunnaisia hymähdyksiä.

Nuoret juutalaisnaiset rakensivat päiväkirjoissaan vainoajistaan saksalaisista viholliskuvaa, joka perustui paitsi sarkasmiin myös stereotyyppisiin käsityksiin saksalaisten ”kansanluonteesta”: epäinhimillisyydestä, sokeasta auktoriteettiuskosta ja

”barbaarisuudesta”. Samankaltainen kuvasto on käytössä myös *Jojo Rabbitissa* yli 70 vuotta myöhemmin, kuten lukuisissa sodan jälkeisinä vuosikymmeninä ilmestyneissä elokuvissa ja tv-sarjoissa tätä ennen. Tony Barta onkin todennut, että ”filminatsit” ovat olleet länsimaisessa populaarikulttuurissa huomattavan suosittu aihe. Kulttuurihistorioitsija Rami Mähkän mukaan ”filminatsien” parodinen vastapari ovat ”komedianatsit”, jotka muistuttavat vakavampien elokuvien kansallissosialisteja, mutta mukana on pilkettä silmäkulmassa, esimerkiksi vahvaa liioittelua. *Jojo Rabbitin* natsit ovat englantia saksalaisittain ääntäviä pokkuroijia, jotka Hitler Jugend -koulutuksessa kehottavat reippaaseen sävyyn lapsia polttamaan kirjoja ja heittelemään käsikranaatteja. Päähenkilö Jojon he yrittävät saada kuristamaan kanin hengiltä paljain käsin osoituksena siitä, ettei poika ole pelkuri. Uusia, elokuvan tekoajankohdalle tyypillisiä värejä muuten tutunolaiseen esitykseen kansallissosialisteista tuo toisaalta se, että kahden heistä vihjataan olevan homoseksuaaleja – ei pilkkaavaan, vaan varsin suvaitsevaan sävyyn.

Mielenkiintoisen, uuden kulman natsien humoristiseen käsittelyyn valkokankaalla tuovat myös elokuvan lapset. Jojo ja hänen paras ystävänsä Yorki (Archie Yates) kannattavat lapsen innolla sokeasti kansallissosialistista aatetta, ihailevat Hitleriä ja halveksuvat juutalaisia. Katsoja ei voi olla pitämättä näistä sympaattisista pikkupojista, vaikka he puhuvat arjalaisuudesta ylistävään sävyyn ja maalaavat juutalaisista inhottavia hirviöitä. Kun elokuvan loppupuolella kaupunkiaan juutalaisiin verrattuna lähes yhtä pahoilta, huhujen mukaan koiria raiskaavilta venäläisiltä viimeiseen saakka ase kädessä puolustava Yorki toteaa lannistuneena, ettei ole hyvä aika olla natsi, ristiriita on suurimmillaan. Saako hellyttävillä lapsinatsseille nauraa?

Elokuvassa Jojon juutalaisinho törmää todellisuuteen, kun hän löytää kotoaan äitinsä (mainio Scarlett Johansson) pojaltaan salaa piilottaman juutalaistyttö Elsan (Thomasin McKenzie). Tässä vaiheessa huumori voisi jossain vähemmän sovinnaisessa pätkässä kääntyä vitsailuun kaasukammioista ja keskitysleireistä. Niin ei kuitenkaan käy, vaan elokuvassa näytetään kauniisti,



*Mielikuvitusystävä Adolf Hitler (Taika Waititi) on Jojon (Roman Griffin Davis) tukena Hitler Jugend -koulutusleirillä. (20th Century Studios. © 2021. All Rights Reserved)*

jopa hiukan opettavaiseen sävyyn, kuinka Jojon ennakkoluulot ja juutalaisia kohtaan tuntema pelko vähitellen karisevat, kun hän tutustuu Elsaan paremmin. *Jojo Rabbitissa* ei nähdä juutalaisiin kohdistuvia konkreettisia julmuuksia, vaikka Gestapo kerän Jojon kotona käykin. Waititin käsikirjoituksessa raja siinä, mitä voi näyttää ja mille nauraa, menee tässä. Tämä on tietysti ymmärrettävää, jos ajatuksena on ollut tehdä koko perheelle suunnattu elokuva.

Toisaalta Jojo ja äitinsä kulkevat kaupungilla natsien vastustamisesta kiinni jääneiden, keskelle toria hirtettyjen siviilien ohi, mikä on hämmentävä kohtaus siihen asti kepeän hyväntuulisesti eteenpäin rullanneessa elokuvassa. Katsoja herää viimeistään tässä vaiheessa pohtimaan, onko kyseessä sittenkään komedia. Lisää kierroksia juoneen tulee, kun vastarintaan yllyttäviä lehtisiä jakaneelle Jojon äidille käy myös lopulta huonosti. *Jojo Rabbitin* käännekohtana voikin pitää sitä, kun päähenkilö löytää äitinsä hirtettynä samasta paikasta kuin muut vastarintaan



*Jojo illallisella Hitlerin ja äitinsä Rosien (Scarlett Johansson) kanssa. (20th Century Studios. © 2021. All Rights Reserved)*

nousseet. Tämän jälkeen elokuvan sävy muuttuu lopullisesti ja kepeys jää taakse. Jojo alkaa ymmärtää kansallissosialismin varjopuolet ja potkaisee, kirjaimellisesti, mielikuvitus-Hitlerin pois elämästään.

*Jojo Rabbitissa* on siis myös tummia sävyjä. Silti kuulin elokuvateatterissa erään nuorehkon katsojan toteavan lopputekstien aikana seuralaiselleen elokuvan olleen ”sellainen hyvän mielen elokuva”. Saako natseista ja holokaustista tehdä hyvän mielen elokuvia? Heti toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina tällaista ei olisi katsottu sopivaksi, mutta nykyinen ajallinen – ja henkinen – etäisyys 1940-luvun tapahtumiin vaikuttanee siihen, että *Jojo Rabbitin* enimmäkseen hyväntuulinen komediallisuus alkaa olla täysin hyväksyttävä tapa käsitellä aihetta.

Vastatakseni alussa esittämäni kysymykseen aikaisten huumorintajun rajoista on kuitenkin vaikea sanoa, naurattaisiko elokuva vaikkapa tutkimiani nuoria juutalaisia päiväkirjanpitäjiä. Heidän teksteissään viljelemä huumori oli pisteliäämpää, eikä esimerkiksi yksisarvisia kasvattava mielikuvitus-Hitler luultavasti

herättäisi heissä muuta kuin korkeintaan ihmetystä. Toisaalta osa elokuvan komediallisista elementeistä menisi heiltä kokonaan ohi, kuten alkua- ja loppumusiikkina soivat saksankieliset versiot The Beatlesin *I Wanna Hold Your Hand* -kappaleesta ja David Bowien laulusta *Heroes*. Nykykatsojaa nämä tarkoituksellisen anakronistiset, Saksaan sijoittuvan elokuvan maailman kanssa hauskaasti keskustelevat musiikkivalinnat toki huvittavat.

2010-luvulla valmistuneen historiallisen komedian huumori palvelee eri tarkoituksia kuin 1940-luvulla päiväkirjaa kirjoittaneiden juutalaisnuorten vainoajiaan pilkkaavat merkinnät – ensin mainitun tarkoitus on ennen kaikkea viihdyttää samalla kun se käsittelee nykykatsojasta ajallisesti jo kaukaisia menneisyyden tapahtumia lähestyttävällä tavalla, jälkimmäisten antaa kirjoittajille etäisyyttä ympärillään, heidän omiana aikanaan tapahtuviin kauheuksiin. Kyseessä on kaksi täysin eri aikana ja paikassa syntynyttä kulttuurin tuotetta, joten niiden vertailu ei välttämättä ole kovin hedelmällistä. Myös tämän tekstin kirjoittaja olisi kyllä kaivannut *Jojo Rabbitin* huomattavasti mustempaa huumoria – synkän aiheen komediallinen käsittely vaatii toimiakseen tarpeeksi synkkiä ja pitkälle vietyjä vitsejä. Holo-kaustikomedia voi parhaimmillaan paljastaa tarkastelemastaan ajasta jotain sellaista, johon vaikuttavinkaan vakava draama ei täysin pysty yltämään: näyttää toisen maailmansodan julmuuksien lopullisen naurettavuuden ja käsittämättömyyden. *Jojo Rabbit* jää tässä puolitiehen.

## Lähteet

Dagan, Hagan: "Holocaust-Nostalgia", *Humour and Irony: The Case of Pizza in Auschwitz*, in *Historical Comedy on Screen: Subverting History with Humour*, ed. by Hannu Salmi, Intellect, Bristol/Chicago 2011, 153–174.

Mähkä, Rami: A Killer Joke? World War II in Post-War British Television and Film Comedy, in *Historical Comedy on Screen: Subverting History with Humour*, ed. by Hannu Salmi, Intellect, Bristol/Chicago 2011, 129–151.

Perämäki, Anna-Leena: *Kirjoitettu vaino. Selviytymiskeinot juutalaisvainoista nuorten naisten päiväkirjoissa 1940-luvun Ranskassa ja Alankomaissa*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja C487, Turku 2020.

Salmi, Hannu: Introduction: The Mad History of the World, in *Historical Comedy on Screen: Subverting History with Humour*, ed. by Hannu Salmi, Intellect, Bristol/Chicago 2011, 7–30.



# James Bond – syklinen sankari

Maiju Kannisto

Vuonna 1961 syntyi yksi aikamme suurimpia sankareita. Tuottaja Harry Saltzman osti tuolloin kirjailija Ian Flemingiltä oikeudet tämän agenttiromaanien filmatisoimiseen. Skotlantilainen kehonrakennusta harrastanut näyttelijä Sean Connery loi brittiläisen agentin hahmon, kun salainen agentti James Bond debytoi valkokankaalla seuraavana vuonna. Kirjallinen sankari oli hakenut suosiotaan pidempään, mutta elokuvallinen Bond-hahmo saavutti maailmanlaajuisen suosion jo ensimmäisestä elokuvasta *Dr. No* (1962) lähtien. Sen jälkeen Bondin agenttihahmo on tähdittänyt yli kahtakymmentä elokuvaa ja toistanut seikkailujaan televisioruuduilla satoja kertoja. Toiston kautta hänestä on rakentunut eri sukupolvia yhdistävä syklinen sankari.

Sean Conneryn luoma Bond ei ollut aivan sitä, mitä Flemingillä oli ollut mielessään, mutta kirjailija totesi, että jos hän kirjoittaisi kirjat uudestaan, Bondista tulisi juuri sellainen kuin Conneryn tulkinta oli. Elokuvan Bond oli karismaattisen seksikäs ja fyysisesti vahva. Hän päästeli itsevarmasti kulmakarvojaan nostellen sutkautuksia, joista tuli Bond-hahmon tavaramerkki koko elokuvasarjassa. Työläistaustainen Connery kuittasi itsevarmuudella sen mitä hienostokasvatuksen puutteella hävisi. Hän rakensi perustan sankarihahmolle, joka edelleen vetoaa yleisöön. American Film Institute valitsi Conneryn esittämän James Bondin elokuvahistorian kolmanneksi suurimmaksi sankariksi vuonna 2003.



*(Kuva: Juha Harju)*

Bondin hahmo puhutteli sankarina luokkaan, sukupolveen, sukupuoleen ja kansallisuuteen katsomatta laajasti 1960-luvulla. Bondin myötä Sean Connerystä tuli tähti, jonka yksityiselämää haluttiin puida lehtien sivuilla. Tähteydessä oleellista on ristiriita julkisen hahmon ja yksityiselämän välillä, tähtiteorioiden mukaan tähdestä puhutaan vasta, kun roolihahmon lisäksi yksityiselämä nousee kiinnostuksen kohteeksi. Yleisö ja etenkin fanit janoavat tähden yksityiselämästä yksityiskohtia. Tähteyden taakka ja tähtihahmon kapea kuva voi olla raskas näyttelijälle, niin myös Connerylle, joka halusi irrottautua Bond-hahmosta viiden elokuvan jälkeen.

Bondista tuli nopeasti populaarikulttuurin hahmo, joka seikkaili kaikkialla, eri medioissa ja tuotteissa. Bond liitettiin 1960-luvun muodikkaaseen svengaavaan Lontooseen populaarikulttuurisena ikonina minihameiden ja huippumalli Twiggyyn kanssa. Bondin hahmo näkyi mainoksissa ja määräitti muotia. Suomessakin Luhta mainosti vuonna 1966 Bond-asujensa olevan ”nuorisoin tähtäimessä”. 1960-luvulla edullisemmat tekokuidut mahdollistivat muodin suuremman yleisön saataville, jolloin syntyi muoti-ilmiöitä. Uudenlaisen kulutuskulttuurin noustessa julkkiksia valjastettiin mainonnan tarpeisiin, Bondin lisäksi esimerkiksi laulajatähti Viktor Klimenko mainosti nuorisolle farkkuja ja iskelmästähti Carola kynsilakkaa. Tähtiä fanitettiin ja heitä jäljiteltiin. Medialla oli merkittävä rooli uudenlaisen nuo-

risosukupolven liikehdinnässä ja kulutuskulttuurin luomisessa. Sukupolvea voikin pitää yhtenä määrittävänä tekijänä elämäntavoissa ja arvoissa, yhtä aikaa samaan ikäryhmään kuuluvia yhdistävät esimerkiksi teknologioiden käyttötavat, tietyt kulutustuotteet ja populaarikulttuurin ilmiöt ja tähdet.

Tähtien suuri merkitys tunnustettiin tuon aikaisessa media-tutkimuksessa. Tuolloin oltiin huolestuneita median vaikutuksista etenkin lapsiin ja nuoriin. UNESCO:n laatimassa raportissa 1961 esiteltiin laajasti kansainvälistä elokuvien vaikutustutkimusta ja todettiin, että lasten ja nuorten filmitähtien palvonnalla oli pitkäaikaisia, epäsuoria vaikutuksia käyttäytymismalleihin, moraaliin ja suuremmin pukeutumiseen ja kulutusvalintoihin. Bondista tuli ajan vaikutusvaltainen elokuvatähti, jonka kanssa 1960-luvulla syntynyt sukupolvi sai kasvaa yhdessä.

### *Elät vain kahdesti – sukupolvien sankarit*

Connery, Moore ja myös myöhemmät Bond-näyttelijät ovat tähtiä, mutta Bondin kuvitteellinen hahmokin on tähti. Kuvitteelliset tähtihahmotkin käyttävät todellista valtaa – heitä jäljitellään, heidän asenteensa ja mielipiteensä ovat vaikutusvaltaisia. Tähtiä on tulkittu populaarimyytteinä, nykyihmisen myyttisinä sankarihahmoina, jotka ikään kuin esittelevät erilaisia selviytymiskeinoja elämässä. Tähteystutkija Chris Rojek on ajatellut, että ihmiset tarvitsevat tähtihahmoja ongelmiansa käsittelemiseen, kun tähtien yksityiselämien ristiriitojen kautta peilataan oman elämän haasteita. Yksinäisenä sankarina maailmaa pelastava Bond sopi yksilöllisyyttä korostavaan ajatteluun, joka alkoi nousta 1960-luvulla niin mainonnassa kuin työelämässä johtajuusopeissa. Kulutustuotteiden tarjonnan lisääntyessä kuluttajat alettiin ymmärtää yksilöllisinä henkilökohtaisen mielihyvän tavoittelijoina ja työntekijät inhimillisinä yksilöinä eikä vain tehokkaan koneiston kasvottomina osina.

1970-luvulle tultaessa Bond oli jo historiallinen hahmo, menneen ajan sankari. Roger Mooren tähdittämissä elokuvissa

vedottiinkin populaarikulttuuriseen muistiin. Tämän ajan elokuvat – *Live and Let Die* (1973), *The Man with the Golden Gun* (1975), *The Spy Who Loved Me* (1977) ja *Moonraker* (1981) viittailivat aiempiin Bond-elokuviin alkaen jopa parodioida 1960-luvun elokuvia ja agentin kaikkivoipaisuutta. Mooren Bond vietteli eniten naisia, hallitsi lajin kuin lajin laskettelusta kiipeilyyn ja sukeltamiseen ja liikkui taitavasti niin pinnan alla, ilmassa kuin avaruudessakin. Mooren 1970-luvun Bond säilytti tyynen huvittuneen asenteensa ja tietyn leppoisuuden kaikissa tilanteissa. Samalla elokuvaan yhdistettiin uusia kulttuurisia mielikuvia ja ajankohtaisia ilmiöitä, kuten avaruusspektaakkelia *Moonraker*-elokuvassa. Ehkä 1970-luvulla nuoruuttaan eläneet ovat imeneet sen ajan Bond-sankaruudesta selviytymismalleja, kuten työelämässä yksin selviämisen kulttuuria ja rauhallisten leppoisaa asennetta ongelmatilanteissa.

Mooren jälkeen Timothy Daltonin Bond 1980-luvulla oli herkempi ja otti vaaratilanteet enemmän tosissaan. Bondin lahjomaton rehellisyys taisteli kylmän sodan mädänneisyyttä vastaan. Daltonia oli pyydetty Bondiksi jo nuorena parikymmppisenä heti Conneryn vetäytymisen jälkeen 1960-luvun lopulla, mutta hän otti roolin vastaan vasta elokuvaan *007 vaaran vyöhykkeellä* (1987). Roolivaihtoehtojen kautta aukeaa vaihtoehtoinen historia – millainen olisi Bond, jos Roger Moore ei olisi lainkaan näytellyt agenttisankaria Conneryn jälkeen?

Daltonin 007-elokuvien jälkeen elokuvasarjassa tuli pieni tauko tuotanto-, sopimus- ja talousongelmien vuoksi. Jo 1980-luvulla Bondiksi kaavailtu Pierce Brosnan sai roolin vuonna 1994 ja Bond palasi pelastamaan maailmaa Venäjälle sijoittuvassa elokuvassa *007 ja kultainen silmä* (1995). Ensimmäistä kertaa Bond-elokuvissa käytettiin tietokoneanimaatioita, ja räjähdysisiä ja tehosteita olikin enemmän ja isommin kuin koskaan aiemmin. Laman jälkeen työelämän tehokkuus tunkeutui Bondinkin työskentelyyn. Brosnanin 1990-luvun agenttisankari oli tehokkain tappaja, joka surmasi Bondeista eniten vihollisia.

Brosnanin seuraajaksi Bondina valittiin Daniel Craig, jonka tähdittämä *Casino Royale* (2006) sijoittui tarinallisesti Bondin

agenttiuran alkuun. Tämä mahdollisti kokemattomamman Bondin esittämisen ja toisaalta monien tuttujen Bond-maneerien karsimisen. Bondille haettiin uusia yleisöjä ja sankarista haluttiin muovata entistä realistisempi ja fyysisempi. Sankari oli myös haavoittuvampi, ja hänen henkilösuhteitaan kuvattiin aiempaa syvämmällä. Craigin tähdittämät Bond-elokuvat ovat olleet yleisömenestyksiä ja tuottaneet miljardeja dollareita.

Jokaiselle Bond-näyttelijälle löytyy kritikoita ja kannattajia. Jokaiselle Bond-näyttelijälle – yksittäisen Bond-elokuvan *Hänen majesteettinsa salaisessa palveluksessa* (1969) tehnyttä George Lazenbya lukuun ottamatta – löytyy fanien ja kriitikoiden laittomia vahvoja perusteluja, miksi kukin olisi paras Bond. Perustelut voivat liittyä ulkonäköön, näyttelijäntyöhön, elokuvien maailmaan yleisemmin tai arvioijan omiin kokemuksiin ja tunteisiin, esimerkiksi juuri lapsuudesta tuttu Bond voidaan kokea aitona ja alkuperäisenä. Eri näyttelijöiden myötä Bond uudistuu, vaikka säilyykin osin tuttuna sankarina. Tilaako jokainen sukupolvi sankarinsa vai tekevätkö sankarit sukupolven?

### *Huominen ei koskaan kuole* – syklinen mediateksti

Sarjallisuus on alun alkaen osa James Bondin hahmoa ja tarinaa. Romaanisarja tuotettiin elokuvasarjaksi, joka päättyi Suomessa television säännöllisesti toistuvaksi sisällöksi 1990-luvun alusta lähtien Neuvostoliiton hajottua. Esimerkiksi *Salainen agentti 007 ja tohtori No* (1962) on vuosina 1991–2020 esitetty televisiossa 17 kertaa, kuten myös *007 ja Kultasormi* (1964). Bond-elokuvat olivat Kolmostelevisiion ja MTV3:n kanaville tärkeitä massayleisöjen kerääjiä, mutta myös laajemmin MTV:n brändiä määrittänyt lauantai-iltojen toimintasankari. Bond pysyi MTV:n lähes vuosittaisena vakio-ohjelmistona vuoteen 2009 asti, kunnes siirtyi Subille ja sitten Nelosen säännölliseksi ohjelmistoksi. MTV:n uudistaessa brändiään 2000-luvulla kanavan vakiokasvoja siivottiin pois uudenlaista nuorempaa edelläkävijä-brändiä rakennettaessa.

Elokuviissa tutut elementit – drinkit, autot, sutkautukset ja naisuhteet – toistuvat, vaikka viholliset vaihtuvat ja maailma agentin ympärillä muuttuu. Tällaista toiston varaan rakennettua ja syklisesti toistuvaa mediasisältöä voisi kutsua *sykliseksi mediatekstiksi*. Syklinen mediateksti tarvitsee sitä kannattelevan sankarin, jota yleisö seuraa vuosikymmeniä. Hahmosta tulee tuttu samoin kuin muista hahmoista ja mediatekstin maailmasta. Elokuviien tarina ei etene lineaarisesti. Elokuviien juonet eivät rakennu kronologisesti edeltävän elokuvan tapahtumia jatkaamaan, vaan jopa syklisesti: Daniel Craigin myötä palattiin aiempia elokuvia edeltävään aikaan, Bondin uran alkuun.

Syklisenä mediatekstinä Bond kiinnittyy ajallisesti elokuvan tuotantoajankohtaan, tietyn elokuvan katsomisaikaan, mutta myös kaikkiin niihin aikoihin, kun olemme katsoneet Bond-elokuvia. Lapsuudessa ensi kertaa kohdattu Bond on mukana myös siinä uudessa Bondissa, jonka kohtaamme Bond-elokuvan ensi-illassa. Merkityskerrostumat kasaantuvat eri katsomiskerroilla vuosikymmenten aikana. Muodostamme tunnesiteitä hahmoon, jonka tunnemme lapsuudesta lähtien. Huonotkin tavat sallitaan Bondille, joka on kuin ystävä tai sukulainen, ”se nyt vaan on tuollainen”.

Mikä Bondissa on tuttua ja pysyy samana, vaikka Bondin näyttelijä ja hahmo, elokuvallinen maailma sekä viholliset muuttuvat? Bond on selviytynyt sankarina vuosikymmeniä, koska on onnistunut muuttamaan toimintatapojaan. Vaikka Bond ei hahmona vanhene, se muuttuu. Samalla Bond on säilyttänyt nostalgisovalle yleisölle tarpeeksi yhteisiä muistoja ja jaettua tietoa. Syklisesti toistuva mediasisältö luo turvaa, jota eskapistinen viihde voi sitä kaipaavalle yleisölle tarjota.

Keväällä 2021 ensi-iltansa saavassa seuraavassa Bond-elokuvassa Bond on eläköitynyt ja hänen koodinimensä 007 annetaan seuraajalle, naisagentille. Käsikirjoittaja Phoebe Waller-Bridgen mukaan on ollut paljon puhetta siitä, onko Bond enää relevantti hahmo, etenkin hänen naisiin kohdistuvan sovinnistisen asenteensa takia. Waller-Bridgen mukaan Bond on edelleen tärkeä, mutta elokuvasarjan on uudistuttava. Uudelle elokuvalla on tärkeää, että siinä kohdellaan naisia kunnioittavasti. Bondin ei kuitenkaan tar-

vitse tehdä niin, sillä hänen on säilyttävä aitona hahmolleen.

Bondin hahmo on rakentunut aikansa kontekstissa ja katsojille hahmo on rakentunut tutuksi eri merkityskerrostumiseen. Syklistä mediatekstiä ei voikaan katsoa ja kokea irrallaan näistä siihen kertyneistä merkityksistä. Lapsuuden Bond elää meissä ja myöhemmissä Bondeissa. Pelkäksi sovinistiseksi muinaisjään- teeksi leimaamalla leimaamme myös itsemme ja lapsuuden kat- somiskokemuksen. Elokuvan kontekstistaan irrottamalla oiome syklisen mediatekstin mutkat suoriksi vetämällä syyttävän viivan nykyisyydestä menneeseen mediatekstiin. Mutta voi kysyä, täytyykö vai tyhjeneekö syklinen mediateksti merkityksistä yhä uusien katsomiskokemusten myötä – voiko syklinen mediateksti uusiutua vai elääkö se ennen kaikkea nostalgiaista? Ehkä syklinen sankari vieriikin ajassa eteenpäin loputtomiin.

## Kirjallisuus

Bennett, Tony (2017). The Bond Phenomenon: Theorising a Popular Hero – A Retrospective. *International Journal of James Bond Studies*, 1(1), 2. DOI: <http://doi.org/10.24877/jbs.4>

Harmon, Stephen (2019). Bond's number is up: black female actor is the new 007. *The Guardian*. RL: <https://www.theguardian.com/film/2019/jul/15/lashana-lynch-new-007-james-bond-daniel-craig>

Kortti, Jukka (2011). 'Generations and Media History' In Leopoldina Fortunati and Fausto Colombo (eds.) *Broadband Society and Generational Changes Series: Participation in Broadband Society - Volume 5*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 69–93.

Rojek, Chris (2001). *Celebrity*. London: Reaktion Books.

*The influence of the cinema on children and adolescents. An annotated international bibliography.* (1961). Reports and Papers on Mass Communications, No 31. UNESCO.

Yeffeth, Glenn toim. (2006). *James Bond in the 21st Century: Why We Still Need 007*. Dallas: BenBella Books.

# Dracula, Hammer ja kauhuelokuva brittiläisenä kulttuuriperintönä

Rami Mähkä

*Manner-Euroopan elokuvakriitikot pitävät englantilaisia kauhun asiantuntijoina maailmassa. Tämä johtuu siitä, että olemme arkoja. Ujous synnyttää varjoja ja varjot puolestaan vampyyreja.*

Näin kirjoittaa elokuvaohjaaja Terence Fisher (1904–1980) vuonna 1964 *Films and Filming* -elokuvalehdessä. Tässä vaiheessa Fisher oli tunnettu ympäri maailmaa Hammer-elokuva-studion menestyksen ansiosta. Hänellä oli jo varsin huomattava ura takanaan, mutta Hammer-vuodet tekivät hänestä kuuluisan ja sittemmin kauhuelokuvan legendan. Kirjoittaessaan siteeratun artikkelin hän oli ehtinyt ohjata Hammerille 12 kauhuelokuvaa ja hän tulisi ohjaamaan puolen tusinaa lisää, ennen kuin yhtiön toiminta hiipui 1970-luvun puoliväliin tultaessa.

Valtaosa Hammerin kauhutuotannosta 1950-luvun jälkipuoliskolta 1970-luvun alkupuolelle sijoittuu menneisyyteen, kun esimerkiksi Hollywoodissa keskityttiin moderniin kauhuun, kuten *Psyko* (Alfred Hitchcock, 1960). Mistä tämä johtui? Yksi selitys on brittiläinen nostalgia kadotettua suurvalta-asemaa ja ylipäättään historian menestysvaiheita kohtaan. Kriitikot ihmettelivät esimerkiksi toisen maailmansodan – voittoisan, mutta niin monien brittien hengen vaatineen periodin – jatkuvaa muistelua julkisilla foorumeilla vuosikymmeniä sodan jälkeen-



kin. Eräs heistä totesi, Suezin kriisin aikaan, että mitä enemmän Britannia menettää asemiaan kansainvälisesti, sen enemmän se orientoituu kulttuurisesti ja henkisesti menneisyyteen. Vastaava ilmiö on ollut selkeästi nähtävissä brexit-prosessin aikana – niin kannattajien kuin vastustajien keskuudessa.

David Pirie kirjoitti aikalaisteoksessaan *A Heritage of Horror* (1973), että kauhu on ainoa elokuvallinen myytti, jota Britannia voi perustellusti kutsua omakseen. Arviota voi kritisoida ajallisen perspektiivin puutteesta (Pirie itse totesi myöhemmin, että ”oli vain hieman yli teini-ikäinen” kirjan kirjoittaessaan), mutta samalla se on uskottava. Pirien ajatus oli tarkastella – täysin perustellusti – 1950-luvulta alkaen kukoistanutta brittikauhuelokuvaa englantilaisen kirjallisen gotiikan perinnettä vasten. Kirjan ilmestyessä Hammer, johon kirja pääosin keskittyy, oli tuottanut valtavan määrän enemmän tai vähemmän menestyneitä kauhuelokuvia. Vakuuttavinta oli tuotantojen määrä ja julkaisutahti. Kulttuuriperintö, mihin Pirien kirjan nimikin viittaa, oli herännyt vahvana eloon.



*Dracula*-elokuvan (1957) mainos. (Wikimedia Commons)

Hammerin keskushenkilöille jaettiin valtiollisia kunniamitaleita kontribuutiosta alati kutistuvan britti-imperiumin vientitaloudelle.

Eräs mielenkiintoinen piirre Fisherin *Draculassa* (1957) on elokuvan alussa syntyvä mielikuva, että Harker on matkustanut pitkän matkan Draculan (Christopher Lee) luo, eli Englannista Transilvaniaan. Kun hän Lucyn kuvasta haltioituttuaan päättää matkustaa etsimään tätä Englantiin, matkan pituus ei nouse mitenkään esiin. Sen sijaan, kun Dracula elokuvan lopussa pakenee kaappaamansa naisen kanssa ja van Helsing (Peter Cushing) ajaa tätä takaa tämän linnalle, linna onkin yhtäkkiä lyhyehkön, maksimissaan tunneissa rattailla taitettavan matkan päässä.

Toki kyse oli pitkälti rahasta. Hammerin budjetit olivat pieniä ja niistä revittiin kaikki irti. Varhaisen Dracula-filmatisoinnin *Nosferatun* (F. W. Murnau, 1922) muistettavimpia kohtauksia on aavelaivan saapuminen satamaan. Kun Hammerin elokuvan käsikirjoittanut Jimmy Sangster antoi käsikirjoituksen ensimmäisen version pomoilleen, hänelle lähes naurettiin: "Laiva? Merellä? Oletko hullu!" Kyse oli kustannuksista. Makaaberin merimatka jäi tarinasta pois. Elokuvien visuaalinen ilme on kestänytkin ajan hammasta osin siksi, ettei niissä yritetty mahdottomia. Sangster tosin ironisoi tuotantoprosessin omaelämäkertansa otsikossa: "haluatko, että käsikirjoitus on hyvä, vai pelkästään, että se on tiistaksi valmis?" Mutta tämäkään ei selitä yhtäkkistä maantieteellistä kutistumaa. Kyse on koko ajan ollut Englannista.

## Vampyyrielokuvien allegorinen seksuaalisuus ja väkivalta

*Seksi? Dracula toi hemmetisti nautintoa niin monille naisille. Ja mikäli tämä eroottinen ominaisuus ei olisi ollut hänessä ilmeistä, olisimme pettyneet pahasti.*

Fisher painottaa vuoden 1964 artikkelissaan seksuaalisuuden merkitystä Draculan hahmolle. Oikeastaan on niin, että hänen

seksuaalisuutensa manifestoituu ennen kaikkea naisten reaktioiden kautta. Ensimmäisessä elokuvassa seksuaalista viattomuutta – neitseellisyyttä – elokuvan alkupuolella symboloinut Lucy lankeaa ”ensi puraisun” jälkeen täysin Draculan valtaan, kiemurrellen malttamattomana sängyssään ”rakastajaansa” odottaen. Draculan ”rakastajattaret” huohottavat orgastisesti, kun tämä upottaa kulmahampaansa näiden kaulaan.

Hammerin toisessa vampyyrielokuvassa *Brides of Dracula* (Fisher, 1960) ei ole Draculaa lainkaan. Sen sijaan, kuten elokuvan nimi viittaa, elokuvan vampyyrit ovat naisia. Hammerille ominainen naishahmojen antavia kaula-aukkoja – myös elokuvien markkinoinnissa vahvasti käytetty strategia – suosiva estetiikka vietiin uudelle tasolle, kun naiset viettelevät toisiaan. Mielenkiintoista elokuvassa onkin, miten naisvampyyri puhuttelee haudattua ”sisartaan” multakerroksen läpi. Hän toteaa, että tämän on itse kai-vettava itsensä maan pinnalle. Kun tätä vertaa Draculan vähintään huomattavaan aktiivisuuteen naisten metsästämisessä, naisten välisen seksuaalisuuden tabu ajan Britanniassa saa elokuvassa metaforisen ilmauksensa. Myöhemmin Hammer teki ”lesbovampyyrielokuviksi” (pilkka)nimettyjä elokuvia, joissa naisvampyyrit itse asiassa saalistivat niin naisia kuin miehiä. Tässä vaiheessa homoseksuaalisuus oli jo legalisoitu Britanniassa.

Ajan brittel elokuvassa kaikki tämä lienee mennyt sensoreilla läpi vain siksi, että kyseessä on yliluonnolliselle perustuva, menneisyyteen sijoittuva kauhuelokuva. On vaikea kuvitella, etteivät-kö sensorit olisi allegoriaa ymmärtäneet. Nimenomaan lajityyppi selittää yhtäältä sensorien sallivuuden kuin toisaalta kriitikoiden usein tyrmäävät arviot – tosin viimeksi mainitutkaan eivät näytä kommentoineen Hammerin elokuvien seksuaalisia konnotaatioita, sen sijaan huomio kiinnittyi graafiseen väkivaltaan, jonka keskushenkilöitä olivat näennäisen etäännytetty, mutta koulutetuilla englantilaisaksenteilla puhuneet Frankenstein ja Dracula.

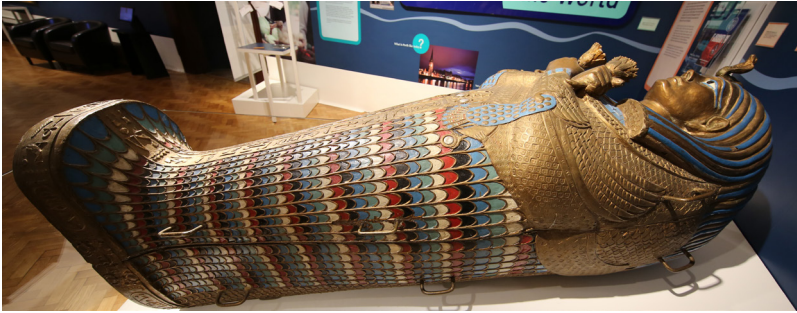
Ajatus vampyyrista voidaan johtaa valistuksen jälkeisiin mielikuviin aristokraattimiehistä, erityisesti aikansa kohujulkikkiseen lordi Byroniin, jonka julkisuuskuva oli sekoitus epäsovivia naisseikkailuja ja huhuttuja muita sopimattomuuksia. Byronin

henkilääkäri tohtori Polidori kirjoitti puolestaan ensimmäisenä modernina vampyyritarinana pidetyn *Vampyyrin* (1819) samassa ylhäisen ystäväporukan kirjoituskilpailussa, jossa Mary Shelley'n kontribuutio oli *Frankenstein* (1818). Niinpä kun Karl Marx myöhemmin samalla vuosisadalla käytti vampyyrimetaforaa pääomasta ja omistavista luokista, hän kiinnittyi kirjoittajana goottilaisen kirjallisuuden traditioon.

Dracula sanoo van Helsingille Hammerin myöhemmässä elokuvassa *Dracula A.D. 1972* (Alan Gibson, 1972): "Luuletko voit vasi minulle mitään? Minulle, joka olen hallinnut kansakuntia!" Ensimmäisessä Hammerin Draculassa kreivin kartanossa on useampaa kohtausta visuaalisesti hallitseva suuri karttapallo, ja kommentti onkin ymmärrettävissä yleiseksi viittaukseksi Draculan aatelistarvoon, ei niinkään häneen itseensä: van Helsing edustaa selkeästi ylempää keskiluokkaa, "porvaristoa", joka elokuvissa aina lyö "feodalistin". Draculan elokuvasta toiseen verisemmiksi ja groteskimmiksi muuttuvat kuolinkohtaukset sisältävät tästä näkökulmasta jopa vallankumouksellisen elementin: keskiluokkainen hahmo seivästävässä, puukottamassa, hukuttamassa, silpomassa arroganttia siniveristä elokuvasta toiseen olisi varmasti tarttunut sensorien seulaan vähemmän fantastisessa tarinamaailmassa ainakin sarjan alkuvuosina.

## Historia ja kauhuelokuva mahdollisuutena ja uhkana

Hammerin elokuvissa yliluonnolliset hirviöt edustavat sosiaalisten, poliittisten ja kulttuuristen kysymysten symbolisoituja uhkia. Yksi esimerkki tästä ovat tarinoiltaan lähes identtiset muumioelokuvat: haudasta nouseva muumio toimii imperialismin perinnön "haamuna". Vaikka muinainen Egypti aiheena kontekstualisoituu englantilaisten arkeologien vuonna 1922 tekemään Tutankhamonin haudan löytymiseen ja sen aiheuttamaan Egypti-buumiin Atlantin molemmin puolin – unohtamatta haudan kirouksesta levinneitä, laajalti uutisoituja tarinoita



*Monikerroksista kulttuuriperintöä. Hammerin elokuvassa The Mummy (1959) käyttämä lasikuitusarkofagin kopio museossa Perthissä vuonna 2011. Näyttelyn vetonaula oli aito egyptiläisprinsessin muumio, joka on ollut museon kokoelmassa vuodesta 1935. (Wikimedia Commons)*

– on huomattavaa, että Hammerin elokuvat tehtiin nimenomaan 1950-luvun lopulta 1970-luvun alkuun, eli periodina, jolloin britti-imperiumi kutistui silmissä. Muumioelokuviissa britti-imperialistit yrittävät paeta muumiota Englantiin, mutta kuten yksi elokuvahahmoista toteaa, se on turhaa: kuolleista herännyt muumio – siis imperialismien perintö – seuraa kyllä perässä.

Hammerin historialliset kauhuelokuvat ovat historiallisia elokuvia, sillä ne paikantavat itsensä niin ajallisesti kuin paikallisesti. Samalla on kuitenkin selvää, että ne eivät edusta historiallisen elokuvan valtavirtaa. Hammerin elokuvat liittyvätkin usein enemmän brittiläisen pukudraamaelokuvan perinteeseen. Nekin ovat tapa muistaa ja reflektoida historiaa, mutta niiden kiinnittyminen menneisyyteen on tyypillisesti vapaampaa, myyttisempää ja symbolisempää – aivan kuten Hammerinkin, jonka elokuvissa historiallisella puvustuksella on niin ikään suuri esteettinen merkitys. Hammerin versio pukudraamasta on hyperbolinen, mikä toteutuu yliluonnollisen avulla: sankarittaria, romantiikkaa, kolmiodraamoja, petollisia aviomiehiä ja kyltymättömiä rakastajia. ”Lisää vain kauhu!”

Fisher oli itse innostunut ohjaamiensa elokuvien historiallisuuden tuomista mahdollisuuksista. Arkipäiväisestä irrottautuminen ja menneisyyteen siirtyminen tarjosivat keinot käsitellä sosiaalisia

kysymyksiä poikkeuksellisilla tavoilla. Huolellisen epookki-ilmeen ja samanaikaisen visuaalisen tyyllittelyn avulla tavoiteltiin ”fantastista materiaalisuutta”, etäännyttämistä, joka oli Fisherin mukaan juuri pukudraaman avainelementti. Hyvä esimerkki Fisherin konseptista on hänen elokuviensa mielikuvituksellinen valaistus. Koristeelliset interiöörit hehkuvat milloin punaisessa, milloin vihreässä valossa, joilla ei ole mitään diegeettistä lähdettä. 1800-luku oli hänen suosikkiperiodinsa, koska hänestä vuosisadassa kohtasivat tieteellisyys ja groteski: hän ei kokenut tekevänsä niinkään kauhuelokuvia, vaan puhui niistä ”makaaberina”.

Fisherin mielestä liioittelu ja tyyllittely sopivat kuitenkin visuaalisuuteen, ei henkilöhahmojen käytökseen, toimintaan ja ilmaistuihin tunteisiin, joiden on oltava uskottavia. Näkemys on mielenkiintoinen, sillä yliluonnolliselle perustuvissa kauhuelokuvissa on keskeistä, että protagonistit joutuu vakuuttelemaan ja todistelemaan jonkin uhkan olemassaoloa. Sinänsä yliluonnollisen (kuten elävien kuolleiden) epäileminen on uskottavaa ja rationaalista, ja vaatiikin hahmoilta avomielisyyttä uskoa vaikkapa van Helsingin varoituksia vampyyreista. Silti se lopulta onnistuu – vaikka olisikin jo hieman liian myöhäistä – koska kauhu lajityyppinä mahdollistaa tämän.

Kauhu, kuten esimerkiksi myös komedia, kuuluu lajityyppeihin, joilla on vain mielikuvituksen rajaama suhde todellisuuteen. Fysiikan lakien ja logiikan sivuuttaminen ei ole vain mahdollista vaan peräti suotavaa. Hammerin elokuvien tarinamaailmoissa Dracula, muumio ja ihmissyöjä ovat *todellisia*. Silti, kuten totesin, niiden tarinamaailmoissa suurin osa ihmisistä vaatii vakuuttelua, todisteita, omin silmin nähtyä, ennen kuin he uskovat. Tätä voi pitää katsojan kokemusta helpottavana tekijänä ja samalla tapana vetää tämä sisään elokuvan tarinaan. Katsojan on pakko hyväksyä vampyyrin olemassaolon tosiasiallisuus. Muuten hän ei voi samastua tarinaan eikä kokea jännitystä, kauhua tai mielihyvää elokuvaa katsoessaan.

Vapaus realismista, totuudenkaltaisuudesta, on johtanut myös kauhun asemaan vähempiarvoisena elokuvagenrenä. Vaikka kulttuurimme arvostaa mielikuvitusta, taiteellista tulkintaa todellisuudesta, elokuvissa lajityypin realistisuus on suo-

raan rinnasteinen sen asemaan varsinkin kriitikoinstituution sisällä. Siinä missä Hammerin elokuvat ammentavat englantilaisen gotiikan – itsessään väheksyvä, keskiaikaan viittaavan termi – kirjallisuudesta, myös kriitikoinstituution suhtautuminen oli hyvin samanlaista molempina ajanjaksoina. Tämä ilmiö on liitetty kriitikoinstituution omaksumaan pedanttiseen asenteeseen. Se, mitä mieltä kukin kriitikko oikeasti oli jostain tietystä Hammerin elokuvasta, jää puhtaasti arvailujen varaan.

Aikalaiskriitikot syyttivät Hammeria sensationalismista, tarinan korvaamisesta kauhistuttavien näytösten ketjulla, liiallisesta keskittymisestä verisiin yksityiskohtiin ja niin edelleen. Hammerin Frankenstein-elokuvan todettiin jopa toisintavan natsien tuhoamisleirien kauheudet. Mielenkiintoisin elementti kritiikissä onkin, että kriitikoiden mielestä ohjaaja ei ole etäännyttänyt itseään tarpeeksi valkokankaan tapahtumista, minkä seurauksena katsoja tulee implikoidusti vedetyksi mukaan elokuvan kauheuksilla mässäilyyn. Fisherin mukaan taas juuri etäännytyks jokin päiväisestä oli ehto ”fantastisen materiaalisuuden” saavuttamiselle.

Kauhu lajityyppinä edellyttää katsojan tietynasteista vetämistä tarinamaailmaan, jotta se toimisi kauhuna. Vaikuttaa siis siltä, että kriitikot oikeastaan syyttivät kauhuelokuvaa kauhuelokuvallisuudesta.

## Menneisyyden uhkasta reliikiksi

*Dracula A.D.1972* alkaa suoraviivaisesti Draculan (Lee) ja van Helsingin (Cushing) kamppailulla. Kertojaääni: ”On vuosi 1972. Dracula on ulottanut kauhunsa kauas Karpaateilta, viktoriaaniseen metropoliin, Lontooseen.” Kamppailun päätteeksi molemmat kuolevat. Van Helsingin hautakivestä käy ilmi, että vuosi on 1872. Tästä seuraa hyppäys alkutekstijaksoon, joka alleviivaa siirtymää nykyaikaan: elokuvan nimi on vasten taivasta, jossa lentää suihkukone. Svengaava, jazzahtava musiikki wawah -kitaroineen säestää nopeita leikkauksia nyky-Lontoosta. Seuraava kohta sijoittuu hedonistisen nuoren eliitin bileisiin,



*Aikanaan niin sensorien kuin kriitikoiden halveksuma kauhuelokuva on sittemmin hyväksytty osaksi kulttuuriperintöä. Näyttelijä Peter Cushing sai muistoplaakaatin Lontoossa sijainneen kotitalonsa seinään vuonna 2018. (Wikimedia Commons)*

jossa rockbändi soittaa, viina virtaa ja seksiä harrastetaan puoli-lakonisen rutiininomaisesti. Vanhemman sukupolven edustajat seuraavat iltapuvuissaan spehtaakkelia lamaantuneina.

Hieman myöhemmin Dracula herätetään henkiin tämän talteen otetun tuhkan ja sormuksen avulla. Rituaali tehdään häväistyssä kirkossa, edellä kuvattujen pari-kolmekymppisten svengaan van Lontoon kasvattien toimesta. Yhden nuoren antropologi-isoisä sattuu olemaan okkultismin asiantuntija. Tämä varoittaa sukulaistyttöään leikkimästä vakavalla asialla. Hän on tietysti oikeassa, sillä hänen sukunimensä on van Helsing – ja häntä näyttelee Peter Cushing. Mustan messun kuvasto – goottilainen kirkkoarkkitehtuuri, pentagrammi, ylösalaisin käännetty risti – oli aikalaiskatsojille tuttua kauhuelokuvien lisäksi esimerkiksi niistä inspiroituneen heavy metal -yhtye Black Sabbathin imagosta ja estetiikasta.

Yhtäältä elokuvan nuoret kuvataan alttiina väärille vaikutteille ja epäterveellisille aktiviteeteille, mitä van Helsingin rationaalinen, mutta hyväntahtoinen vanhempi asiantuntijamieshahmo alleviivaa. Draculan henkiin herättämisen ideoija, kreivin palvelija suoraan alenevassa polvessa, on taas nuori mies, joka tyrkyttää kavereilleen okkultismin ohella huumeita ja yhteiskunnasta piittaamatonta toimintaa. Draculan naisuhrit päätyvät makaamaan hengettöminä nyky-Lontoon sivukujille ja purkutyömaille kuin yliannostuksen ottaneet narkomaanit tai väkivaltaisen asiakkaan tappamat prostituoidut. Kuten Hammerilla aina, elokuvan asetelmat yhdistelevät vapaatulkintaisia viitteitä historian ja nykypäivän välillä.



Se, että Draculalla on aina samat vaatteet tavaramerkkiviitoineen alleviivaa tätä, mutta samalla historialliset implikaatiot liittyvät nimenomaan viktoriaanisen ajan Britanniaan yläluokkaisen dekadenssin kehtona. Kun poliisi löytää Draculan ensimmäisen ruumiin, he ottavat yhteyttä van Helsingiin, koska he epäilevät rituaalimurhaa. Poliisi viittaa epäsuorasti Charles Mansoniin kysyessään satanismin mahdollista vaikutusta. Van Helsing korostaa kuitenkin brittiläisyyden ja amerikkalaisuuden eroa ja ruumista näkemättäkin nostaa esille vampirismin mahdollisuuden.

Uhrien lisääntyessä van Helsing jatkaa poliisin auttamista, vaikka nämä ymmärrettävästi suhtautuvat epäillen vampyyriteoriaan. Kun poliisi toteaa turhautuneena van Helsingille, että hänellä on epäiltynä vain joukko rikkaita nuoria, joiden elämäntapa huumeineen ja toimettomuuksineen on hänelle täysin vieras, van Helsing toteaa: ”aivan, kuten vampirismikin”. Ja kuinka ollakaan, hedonistiporukan miehet muuttuvat vampyyreiksi yksi toisensa jälkeen, ainoana intressinään naisten metsästäminen itselleen ja mestarilleen. Vampirismi määrittyy elitistiseksi yhteiskunnalliseksi toimettomuudeksi ja dekadenssiksi – Draculan edustaman yläluokkaisuuden nykyversioksi.

Draculan rooliin toiseksi viimeistä kertaa palannut Lee kirjoittaa muistelmissaan, että hän piti elokuvan ideaa, Dracula nykypäivässä, periaatteessa mielenkiintoisena, mutta tarinan osittainen sitominen viktoriaaniseen periodiin ja vanhentuneeseen hippiteemaan olivat epäonnistuneita. Lausuma on mielenkiintoinen, sillä hylätty kirkko ei edusta mitenkään viktoriaanisuutta – se on paljon vanhemmalta ajalta – eivätkä tarinan nuoret tai teemat liity mitenkään hippyyteen; vaan 1970-luvun elitistiseen hedonismiin. Vaikuttaakin siltä, ettei Lee vaivautunut miettimään elokuvaa sen enempää tuotantoaikana tai sen jälkeen. Siinä missä ensimmäiset Hammerin Dracula-elokuvat kuvasivat dekadentin aristokratian ja pieteettisen keskiluokan konfliktia, *Dracula A.D. 1972* osoittaa nuoren (ylemmän) keskiluokan omaksuneen aristokraattisen kulttuurin vähiten keskiluokkaiset piirteet. Henkiin herätetty Dracula oli tässä mielessä kirjaimellisesti historiallinen reliikki. Samalla hahmo rakensi osaltaan pitkää kulttuuriperintöä.

\* \* \*

Kirjan aiheen vuoksi loppuun pieni muistelo, joka kiinnittyy niin voimakkaasti tekstiini pitkällä aikajänteellä, paikoin varsin suurin ajallisin harppauksin. Näin ensimmäisen kerran Hammerin Draculan – tosin kyseessä oli Fisherin niin ikään ohjaama ja Leen tähdittämä *Dracula Has Risen from the Grave* (1968) – kesällä 1986 osana Ylen esittämää klassisten kauhuelokuvien sarjaa. Syksyllä 1997 huomasin, että Yle esittää kauhun historiaa käsittelevän dokumenttisarjan *Nightmare: The Birth of Horror* (BBC, 1996–1997). Sarjan yleisen huikean tason ohella huomioni kiinnittyi karismaattiseen juontajaan, Christopher Fraylingiin. Yksi jaksoista käsitteli *Dracula*-romaanin syntyä ja pitkää vaikutushistoriaa, myös Hammer-otoksia oli mukana.

Tämä sarja, Hammer-elokuvien fanituksen ohella, sai minut tekemään graduni Hammerin alkupään tuotannosta, Hannun ohjauksessa. Se valmistui (vasta...) 2003. Kun vuosia myöhemmin aloitin jatko-opinnot (väitöskirjan aihe ei ollut Hammer), Hannu kertoi ohjaustapaamisen päätteeksi, että hänen Faros-kustantamonsa oli julkaissut suomennettuna lordi Byronin henkilöäkärrin, Polidorin, edellä mainitun vampyyrikertomuksen *The Vampire*. Esipuheen Hannu oli tilannut Fraylingilta!

Muutamaa vuotta myöhemmin, 2010, Turussa järjestettiin ISCH:n – järjestön, jonka luomisessa Hannulla oli suuri rooli – konferenssi. Yksi keynote-puhujista oli Frayling (epäilemättä Hannulla oli tähän osuus!). Tällöin tapasin Fraylingin ensimmäistä kertaa – hän oli kuuntelemassa sessiota, jossa paperini (Mary Whitehousesta) oli, ja hän kommentoikin esitystäni. Kun 2016 mietimme ohjaajieni Hannun ja Kari Kallioniemen kanssa vastaväittäjää väitöstutkimukselleni, Kari esitti Fraylingia. Se oli niin huikea ajatus, että suostuin heti. Hannu otti tähän yhteyttä ja hienoiseksi yllätyksekseni tämä suostui tehtävään. Sitä syyskuun 2016 päivää, kustoksena toimineen Hannun ja todella miellyttäväksi ihmiseksi osoittautuneen Fraylingin kanssa estradilla en unohda koskaan, kuten en myöskään karonkan keskustelujamme, joiden lomassa Frayling kehotti minua kat-

somaan yhden Hammerin Dracula-elokuvan otoksen erityisellä tarkkuudella. Se oli hieno.

Suuret kiitokset, Hannu, ja paljon onnea!

## Lähteet

- Fisher, Terence (1964) *Horror Is My Business. Films and Filming*, heinäkuu 1964.
- Harper, Sue (1998) *The Scent of Distant Blood: Hammer Films and History*. Teoksessa Tony Barta (toim.) *Screening the Past: Film and the Representation of History*. Westport, CT: Praeger, 109–124.
- Hutchings, Peter (1993) *Hammer and Beyond: The British Horror Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Lee, Christopher (1999) *Tall, Dark and Gruesome*. Baltimore, MD: Midnight Marquee Press.
- Mähkä, Rami (2003) *Uhkaava tulevaisuus, kauhea menneisyys: Hammer-yhtiön tieteis- ja kauhuelokuvat 1950-luvun jälkipuoliskon Britanniassa*. Kulttuurihistorian pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- Mähkä, Rami (2013) *Subverted and Transgressed Borders: The Empire in British Comedy and Horror Films*. Teoksessa *Frontiers of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945–2010*. Toimittaneet Raita Merivirta, Kimmo Ahonen, Heta Mulari ja Rami Mähkä. Bristol: Intellect.
- Nightmare: The Birth of Horror*, jakso 2: Dracula. Kirjoittanut Christopher Frayling. BBC 1996.
- Petley, Julian (2002) "A crude Sort of Entertainment for a crude sort of Audience". Teoksessa Steve Chibnall ja Julian Petley (toim.) *British Horror Cinema*. Lontoo ja New York: Routledge, 23–41.
- Pirie, David (1973) *A Heritage of Horror: The English Gothic Cinema*. Lontoo: Gordon Fraser.
- Sangster, Jimmy (1997) *Do You Want It Good or Tuesday? From Hammer Films to Hollywood! A Life in the Movies*. Baltimore, MD: Midnight Marquee.



Sananen linnuista

# Kirjekyyhkyt viestinviejinä

Heidi Hakkarainen

Kirjekyyhkysten historia ulottuu tuhansien vuosien päähän. Ihmiset ovat käyttäneet kyyhkyjä tiedonvälittäjinä niin idässä kuin lännessä, kuten Kiinassa, Persiassa ja antiikin Kreikassa, jossa tieto Olympian kisojen voittajista lähetettiin viestikyyhkysten matkassa eri kyliin. Kerrotaan, että viestinä käytettiin oliivipuun oksaa, joka oli myös Eirenen, rauhan jumalattaren attribuutti. Myös Raamatun tunnetussa vedenpaisumuskertomuksessa Nooan lähettämä lintu palaa laivalle oliivipuun oksa nokassaan ja tuo näin tiedon vedenpaisumuksen päättymisestä. Varhaiskristillisessä ajattelussa kyyhkyn nähtiin edustavan Pyhän Henkeä. Paitsi kristillisenä symbolina, kyyhkynen on vakiintunut länsimaisessa kulttuurissa myös laajemmin rauhan ja rakkauden symboliksi. Toisen maailmansodan jälkeen Pablo Picasson rauhankyyhky valittiin vuonna 1949 Maailman rauhanneuvoston tunnukseksi ja sodanjälkeinen rauhanliike otti sen näkyvästi käyttöön.

Vaikka kyyhky on rauhan symboli, kyyhkysiä on käytetty etenkin sodankäynnissä kautta aikojen. Ennen maailmanlaajuisia lennätinverkostoa ja puhelimen keksimistä uutiset kulkivat usein kirjekyyhkysten matkassa. Kerrotaan, että tieto Waterloon taistelun tuloksesta ja Napoleonin tappiosta saapui Englantiin viestikyyhkyn tuomana. Myös nykyään modernin teknologian ja Internetin aikakaudella viestikyyhkyjä käytetään edelleen sotaolosuhteissa tiedustelun ja tiedonvälityksen apuna, kuten vuonna 2011 alkaneessa Syyrian sodassa. Kyyhkyillä ja niiden

välittämällä tiedoilla on saattanut olla ratkaiseva merkitys taistelujen kannalta, ja esimerkiksi maailmansodissa palvelleita ja vammautuneita kyyhkyjä palkittiin niiden urhoollisuudesta. Tunnetuin näistä on kenties Cher Ami, joka palveli amerikkalaisjoukkoja Ranskassa ensimmäisessä maailmansodassa.

Mutta miten ja miksi kirjekyyhkyjä on käytetty tiedon ja uutisten levittämiseen modernilla aikakaudella? Tässä esseessä käsitellään kirjekyyhkyjen roolia lehdistön ja tiedonvälityksen historiassa sekä avataan niitä kulttuurisia merkityksiä ja erilaisia tunteita, joita kirjekyyhkyihin on liitetty etenkin 1800-luvulla.

## Kirjekyyhkyt ja tiedonvälitys 1800-luvulla

1800-luvun alussa useissa Euroopan maissa oli käytössä lehdistönsuuri ja tiedonvälitys oli hallitsijoiden säätelemää. Monilla mailla, kuten Preussilla, Itävallalla ja Venäjällä varhaiset optiset lennättimet olivat valtion hallinnassa ja tarkasti valvomia. Samaa aikaan lehdistö vakiintui ja kasvoi huomattavasti etenkin 1840-luvulla. Viestikyyhkyjä alettiin käyttää järjestelmällisesti osana uusia journalistisia verkostoja. Vuonna 1848 tieto vallankumouksista levisi Euroopassa nopeasti muun muassa kirjekyyhkyjen välityksellä, ja esimerkiksi vuonna 1851 perustettu uutistoimisto Reuters toimi aluksi paitsi lennättimen myös kirjekyyhkyjen avulla. Ennen uutistoimiston varsinaista vakiintumista, Paul Julius Reuter oli käyttänyt menestyksekkäästi viestikyyhkyjä toimittaakseen nopeasti uutisia Pariisin pörssistä muualle mantereelle ja Englantiin. Kirjekyyhkyjä käytti myös vuonna 1835 perustettu ranskalainen uutistoimisto Havas, jossa Reuter työskenteli vuonna 1848.

Kyyhkyt olivat ennen lennätintä hyvin nopea tiedonvälityksen tapa, joka edesauttoi etenkin sota- ja talousuutisten nopeaa leviämistä. Kyyhkysset saattoivat suunnistaa jopa satojen kilometrien päähän lyhyessä ajassa. Kuitenkin viestinnän vaarana olivat kyyhkysten katoamiset ja eksymiset matkan varrella. Esimeriksi vuonna 1830 järjestetyssä testissä lähetettiin yhteensä

110 kyyhkyä Brysselistä Lontooseen. Ensimmäinen näistä saapui 186 mailin päähän Antwerpeniin jo viiden ja puolen tunnin päästä, lentonopeuden ollessa melkein 34 mailia tunnissa. Raportoitiin myös lähes parinkymmenen seuraavan linnun matka-ajat, mutta muut jäivät mainitsematta eli luultavasti yli 90 kyyhkystä jäi matkalle (*The Saturday Magazine* 16.7.1836). Lintujen eksymisistä ja katoamisista puhuivat myös lukuisat muut lähteet.

Vuoden 1848 jälkeen rakennettiin lukuisia uusia lennätinyhteyksiä eripuolille Eurooppaa ja 1860-luvulla transatlanttinen kaapeli yhdisti Euroopan ja Yhdysvallan. 1800-luvun jälkipuolella nopeasti levinnyt globaali lennätinverkosto syrjäytti viestikyyhkyt. Kuitenkin poikkeuksellisissa olosuhteissa kuten sodan aikana palattiin käyttämään vanhaa viestintätapaa.

## Pariisin miehitys 1870–1871

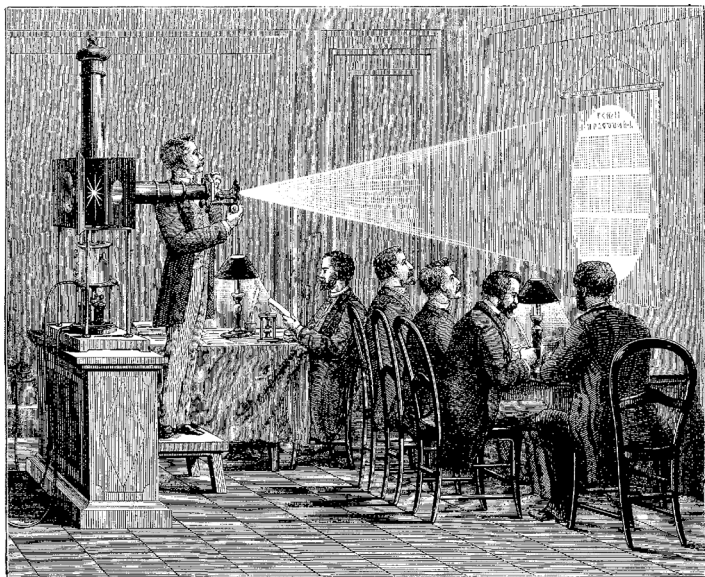
Yksi tunnetuimmista kirjekyyhkyjen käyttöön liittyvistä tapuksista on Pariisin piiritys talvella 1870–1871. Saksan-Ranskan sodassa Preussi liittolaisineen katkaisi kaikki viestiyhteydet ja lennätinlinjat kaupunkiin, joka oli näin täysin postin ulottumattomissa. Ratkaisuna tilanteeseen Nadarin (1820–1910) johdolla organisoitiin kuumailmapallolentoja postin kuljettamiseen ulos kaupungista ja lisäksi satoja viestikyyhkyjä otettiin käyttöön piirityksen aikana kuljettamaan viestejä kaupunkiin. Ranskalaiset lennättivät kyyhkyt Pariisista kuumailmapallojen avulla läheisiin Toursin ja Poitiersin kaupunkeihin, joissa lintuihin kiinnitettiin viestejä ja ne vapautettiin lentämään takaisin kohti Pariisia. Koska moni kyyhky eksyi matkalla tai joutui saaliiksi, sama viesti lähetettiin useaan kertaan eri linnun matkassa.

Pian keksittiin kuvata viestit mikrofilmille, joita luettiin suurentavan *laterna magican* eli taikalyhdyn avulla. Viestit kuvattiin mikroskooppiseen kokoon, ja yksi mikrofilmi saattoi sisältää jopa 3000 eri julkista tiedonantoa ja yksityisviestiä. Tämä viesti käärittiin rullalle ja sujautettiin pieneen hanhen sulasta





*Viestikyyhkyjä Pariisissa piirityksen aikana.  
(Wikimedia Commons)*



*Mikroskooppisen viestin lukeminen taikalyhdyn avulla.  
(Wikimedia Commons)*

tai metallista tehtyyn sylinteriin, joka kiinnitettiin lintuun. Yksi lintu jaksoi kantaa 12–18 sylinteriä. Perillä viesti oiottiin suoraksi ja heijastettiin suurentavan taikalyhdyn avulla seinälle, josta yksittäiset viestit saatiin kopioitua välitettäväksi eteenpäin. Yksityiskirjeiden lisäksi piirrettyyn Pariisiin lähetettiin myös ”mikroskooppiseksi sanomalehdeksi” pienennettyjä kopioita kansainvälisistä sanomalehdistä kuten *The Times* -lehdestä.

William Bernhard Tegetmeier (1816–1912), englantilainen luonnonhistoriasta kiinnostunut kirjoittaja, Savage Clubin perustajajäsen ja Charles Darwinin ystävä ja työtoveri, kirjoitti 1871 miten aikalaiset kokivat kirjekyyhkyn käytön vuoksi voimakkaan aikojen ristiriidan, joka syntyi siitä, että modernina aikana käytettiin niin vanhaa keinoa viestien välittämiseen. Liitettiinhän kirjekyyhkyt populaarissa historiakulttuurissa muinaisiin aikoihin kuten raamatun, antiikin ja ristiretkien aikoihin sekä kaukaisiin paikkoihin kuten Kiinaan. Kuitenkin kaikesta länsimaisesta teknologisesta kehityksestä huolimatta, kun kokonaiset provinssit, linnoitukset ja jopa Pariisin kaltainen suurkaupunki olivat yhtäkkiä eristyksissä, palattiin vanhoihin viestintätapoihin ja uumoiltiin näiden pitävän pintansa myös tulevaisuudessa. Pariisin miehityksen myötä menneisyys heräsikin yllättävällä tavalla eloon, kun saksalaiset ryhtyivät kouluttamaan haukkoja ranskalaisten kirjekyyhkyn pyydystämiseen. Samaa keinoa oltiin käytetty perimätiedon mukaan jo ristiretkien aikaan.

Kirjekyyhkyt eivät toimineet 1800-luvun lehdistössä vain tiedonvälittämisen ja uutisvirran liikkeen mahdollistajina, vaan niitä myös käsiteltiin lehtien sivuilla lukuisissa pikku artikkeleissa, anekdooteissa, runoissa ja muissa teksteissä ja kuvissa. Ajankohtaiset tapaukset, kuten viestikyyhkyn käyttö napa-retkillä viestien tuomiseksi sivilisaation pariin, poikivat tekstejä kirjekyyhkyistä ja niiden käytöstä eri aikoina (*Innsbrucker Nachrichten* 10.8.1897). Varsinkin Pariisin piiritys toi kirjekyyhkyt julkisuuteen ja lehtiin, kun kirjoittajat halusivat selventää kirjekyyhkyihin liitettyjä käsityksiä ja oikaista virheellisiä tietoja. Erityisesti kyyhkyn suuntavaisto ja kyky lentää kotiin pitki-

en välimatkojen päästä herätti paljon ihmetystä ja keskustelua lehtien palstoilla.

### Kirjekyyhkyjen suunnistuskyky

Kirjekyyhkyjen eli viestikyyhkyjen kyky suunnistaa kotiin on geneettinen ominaisuus, jota ihminen on jalostanut vuosituhansien aikana. Nykyään tunnetaan lukuisia viestikyyhkykantoja kuten Huyskens van Riel ja Fabry, joilla on erilaisia ominaisuuksia ja ulkoisia piirteitä. Euroopassa muun muassa Belgiassa ja Englannissa on ollut vahva kyyhkyskasvatuksen perinne.

Kyyhkysten suunnistuskyky on herättänyt ihmisissä ihmetystä jo pitkään eikä vieläkään ole täysin tunnettua miten ja miksi ne palaavat omaan kotilakkaansa jouduttuaan siitä eroon. Tiedetään kuitenkin, että kyyhkyset suuntaavat pitkienkin välimatkojen päästä takaisin omaan parveensa ja tiettyyn kyyhkyslakkaan, jossa ne ovat syntyneet ja viettäneet nuoruutensa.

Suunnistuskyvyn arveltiin pitkään olevan puhtaasti synnynnäinen. Populaarissa mielikuvituksessa kyyhkyihin liitettiin ajatus erityisestä rakkaudesta kotiin sekä ajatus siitä, että kyyhkyt suunnistavat aina uudestaan sinne, missä ne ovat viettäneet nuoruutensa. Näin lintujen ”intohimo kotiin” miellettiin eräänlaisena nostalgiana, jatkuvana kaipuuna ja paluuna lapsuuteen (*The Saturday Magazine* 28.5.1842). Toisaalta lintujen kykyä suunnistaa lyhintä mahdollista reittiä eli linnuntietä omaan kyyhkyslakkaansa on selitetty magneettikenttien avulla. 1800-luvun lehdissä saatettiin kuvata, miten rakkaus kotiin on se sähköinen impulssi, joka muuttaa kyyhkyn pienen sydämen magneetiksi.

Suuren yleisön lisäksi luonnontieteilijät ja kyyhkysharrastajat ovat pohtineet eri aikoina sitä, miten ja miksi kyyhkyset pystyvät suunnistamaan pitkiä välimatkoja. Eräs heistä, John Galloway, kirjoitti vuonna 1859 *The Field* -nimiseen lehteen kirjoituksen, jossa hän käsitteli kiistaa siitä, perustuuko kyyhkyjen suunnistuskyky vaistoon (*instinct*) vai onko se opittu kyky, joka

perustuu näköön (*sight*). Jälkimmäistä näkemystä puolsi se, että Gallowayn omien kokemusten mukaan kyyhkyset eivät kyenneet suunnistamaan sumussa eivätkä sellaisten maiden läpi, jotka olivat lumen peitossa. Lisäksi Galloway toi esiin sen, miten vaisto ei ole koko lajilla vaan pelkästään viestikyyhkyiksi koulutetuilla linnuilla, kertoen myös harjoitusmetodeista, joilla pienet linnunpojat pienestä pitäen valmennetaan viestikyyhkyiksi. Myös Tegetmeier esitti, että linnut tarvitsevat visuaalista apua suunnistukseen, ja että ne harjoittelevat pitkän ajan kuluessa tekemään yhä pitempiä ja pitempiä lentoja maamerkkien avulla. Tämän vuoksi kyyhkyjen käyttö merellä ei onnistu eivätkä ne lennä öisin, kun on pimeää.

Englannin kyyhkysharrastajat ja kyyhkyklubien jäsenet tunsivat suurta intohimoa aiheeseen ja keskustelu siitä, mikä oli luonnon merkitys ja mikä opittua kokemusta, jatkui esimerkiksi *The Field* -lehdessä Gallowayn kirjoituksen jälkeen. Tämä instinct-sight tai laajemmin tulkittuna nature-nurture kiista kertoo paljon 1800-luvun luonto- ja eläinsuhteen kehityksestä. Kyyhkyksen kasvattaminen kirjekyyhkyksi vaati ihmisen ja linnun välistä suhdetta, toisen eläimen tietyn piirteen koulumista haluttuun suuntaan, ja se toi näin ollen näkyviin paitsi kahden eri lajin, myös laajemmin luonnon ja kulttuurin, synnynnäisen ja opitun, vapauden ja kesyttämisen välisen vuorovaikutuksen. Lisäksi kyyhkysharrastus kytkeytyi moniin erilaisiin ajan piirteisiin kuten kansalliseen kilpailuun, kun vertailtiin esimerkiksi belgialaista ja englantilaista tapaa kasvatata ja kouliu kirjekyyhkyjä.

## Kirjekyyhkyt ja tunteet

Kirjekyyhkyjen suuntavaisto ja kyky suunnistaa kotiin pitkien välimatkojen päästä on mahdollistanut laajan tiedonvälityksen, mutta myös herättänyt ihmisissä tunteita. Merkitseehän kyyhkyksen kasvatusta niiden tietoista erottamista kodista ja usein emon erottamista poikasista. Toisaalta kyyhkyjen matkassa ovat kulkeneet odotetut viestit, ratkaisevat tiedot ja uutiset. Monin

tavoin kirjekyyhkyjen historia on hyvin traagista, ja niihin on liitetty äärimmäinen epätoivo ja toivo, piiritettyjen kaupunkien ahdinko, naparetkeilijän viimeinen viesti, elämän ja kuoleman uutiset. Esimerkiksi tiedot kuolemaantuomittujen armahduk-sista välitettiin pitkään Lontoosta kyyhkysten avulla Tyburnin mestauspaikalle, joka oli käytössä vielä 1700-luvun alkupuolella (*The Saturday Magazine* 28.5.1842).

Äärimmäisen hädän lisäksi kyyhkysiin liittyy armon ja toivon merkityksiä, ajatuksia kotiinpaluusta, turvasta, paluusta kyyhkyslakkaan. Ne mahdollistavat ihmisten välisen yhteyden vaaroista ja välimatkoista huolimatta. Kirjekyyhkyihin on liitetty erilaisia mielikuvia rohkeudesta ja älykkyydestä ja niitä on eri aikoina käsitelty runoissa, maalauksissa ja erilaisissa lauluissa.



Maalaus vuodelta 1836.  
(Wikimedia Commons)

Esimerkiksi saksalaisella kielialueella sävellettiin 1800-luvun alkupuolella useampi kirjekyyhkyn nimellä kulkeva polkka.

Voimakkaiden tunteiden vastapainona kyyhkyihin liittyy myös etäännyttäminen. Yksi keskeinen ominaisuus, jonka vuoksi ihmiset ovat olleet niin kiinnostuneita linnuista, on kyky lentää. Kiinnostus lentämiseen oli voimakasta 1800-luvulla ja ensimmäiset kuumailmapallolennot edustivat kehittyvää teknologiaa, joka mahdollisti uudenlaisen näkökulman maailmaan. Ihminen saavutti ensimmäisen kerran liikkuvan lintuperspektiivin, kyvyn lentää kaiken kokemansa ja rakentamansa yläpuolella. Tällainen jokapäiväisen elämän yläpuolelle kohoaminen ja sen etäännytetty tarkasteleminen olikin eräs keskeinen 1800-luvun satiirissa käytetty keino, mistä mainitakoon esimerkkinä kuumailmapallon ja kirjekyyhkyn välinen vuoropuhelu ihmisen tyhmyydestä ja maallisesta kärsimyksestä (*Kladderadatch* 2.10.1870). Saksalaisessa pilalehdessä vuonna 1870 julkaistussa kirjoituksessa piiritetyistä Pariisista ja Metzin linnoituksesta lähetetyt kuumailmapallo ja kyyhkynen tapaavat korkealla ilmassa. Siinä missä kyyhkynen valittaa sodan kylvämää nälkää, hätää ja kuolemaa kaivaten rauhaa, kuumailmapallo julistaa sotaisaa taistelutahtoa, kunnes pullistuu liikaa ja poksahtaa rikki.

1900-luvun alussa viestikyyhkyjen käyttö sai vielä uuden ulottuvuuden, kun keksitiin varustaa kyyhkukset miniatyyri-



*Saksalainen kirjekyyhky ja kamera. (Wikimedia Commons)*

meroilla, jotta nämä pysyivät ottamaan kuvia lentoreiteiltään. Lintujen ottamat ilmakuvat, jotka enteilivät Google-Maps ja Google-Earth satelliittikuvia, tarjosivat mahdollisuuden katsoa tuttua ympäristöä eri silmin ja uudenlaisena kokonaisuutena. Samalla tapaa ensimmäiset kuvat avaruudesta näyttivät maapallon eri perspektiivistä, kun kaukaa katsoen syntyi uudenlainen ymmärrys yhteisestä kodista.

## Lopuksi

Kyyhkysket ovat yksi vanhimmista ihmisten välisen viestinnän tavoista ja niillä on ollut tärkeä symbolinen merkitys niin antiikin kulttuurissa kuin myös kristillisessä perinteessä. Toisaalta ihmisen ja kyyhkysten välinen suhde on muuttunut monin tavoin historian kuluessa. 1800-luvulla, Charles Darwinin evoluutioteorian myötä, syntyi ensimmäisen kerran käsitys siitä, että linnut polveutuvat dinosauruksista. Samalla esimerkiksi viestikyyhkyjen kyky oppia suunnistusta on viitoittanut ihmisten käsitystä siitä, miten ihmisäivot ovat kehittyneet ja miten ne toimivat, avaten ymmärrystä aivojen plastisuudesta, kyvystä kehittyä, muistaa ja oppia jatkuvassa fyysisessä vuorovaikutuksessa maailman kanssa. Lintujen kautta ihmiset ovat pyrkineet ymmärtämään itseään paremmin osana luontoa ja osana historiaa.

## Lähteitä

ANNO Austrian Newspapers Online. Itävallan kansalliskirjasto.

British Library Newspapers. Gale Primary Sources.

Galloway, John: "The Carrier Pigeon." *The Field: The Country Gentleman's Newspaper*. 9.7.1859. vol. 14(314) (British Periodicals).

Deutsches Technikmuseum, "Sonderausstellung: Die Brieftaube als Fotograf. Geflügelte Pioniere der Luftbild-Fotografie" Youtube-video 21.3.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oRflyK0a03o> (25.8.2020).

- McDonald, Helen: *H niin kuin haukka*. Suom. Irmeli Ruuska. Gummerus, Helsinki 2016.
- Lawrence, Ashley: A Message Brought to Paris by Pigeon Post in 1870-71. Microscopy UK. URL <http://www.microscopy-uk.org.uk/mag/indexmag.html?http://www.microscopy-uk.org.uk/mag/artoct10/al-pigeonpost.html> (7.5.2020).
- Passarello, Elena: *Animals Strike Curious Poses*. Random House, New York 2017.
- Reichhard, Rolf: Das grösste Ereignis der Welt. Zur Medialen Resonanz der Pariser Februarrevolution. *Mediaereignisse der Moderne*. Toim. Friedrich Lenger ja Ansgar Nünning. WBG, Darmstadt 2008, 14–39.
- Robbins, Jim: *The Wonder of Birds: What They Tell Us about Ourselves, the World, and a Better Future*. Spiegel & Grau, New York 2018.
- Tegetmeier, William Bernhard: *The Homing or Carrier Pigeon: Its History, General Management and Method of Training*. George Routledge & Sons, London 1871.
- Suomen Viestikyyhky-Yhdistyksen verkkosivut: URL: <http://www.viestikyyhky.fi/viestikyyhkyt.php?id=6> (6.5.2020).
- Wallraff, Hans G: *Avian Navigation: Pigeon Homing as Paradigm*. Springer, Berlin 2005.



# Ihmisten ja pikkulintujen teknologisia yhteenkietoutumia – pohdintoja linnunpöntön ja sen käyttäjien historiasta

Heta Lähdesmäki & Petri Paju

## Kiehtovat pikkulinnut

Pikkulinnut eli pienikokoiset, harakkaa pienemmät luonnonvaraiset linnut ovat ihastuttaneet ihmisiä Suomessa pitkään. Luonnonvaraisuudesta huolimatta monet lajit ovat ajoittain olleet läheisessä kanssakäymisessä ihmisten kanssa. Pikkulinnut ovat monin tavoin joutuneet ihmislajin teknologisoiman maailman verkkoihin ja vaaroihin vähintään 1800-luvulta lähtien, mutta seuraavassa keskitymme ihmisen pyrkimyksiin kehittää teknisiä ratkaisuja lintujen eduksi. Tarkastelemme erityisesti linnunpönttöä. Linnunpesien ihmistekoisten vaihtoehtojen lisäksi moni muu sen jälkeen kehitelty tekninen ratkaisu on auttanut ihmisiä pääsemään fyysisesti lähemmäs pikkulintuja. Useat keksinnöt liittyvät lintujen asumiseen, ruokailuun, tarkkailuun ja lintuharrastukseen. Tarkastelumme sivuaa niin eläinten suojelun ja luonnonsuojelun historiaa, lintutieteen eli ornitologian historiaa, kulttuurin ja yhteiskunnan teknologisoitumisen historiaa kuin ihmisen ja muun luonnon suhteen historiaa. Pohdimme esseessä myös, mitä teknisten ratkaisujen käyttäminen on merkinnyt sekä ihmisille että linnuille. Yhdistämme esseessä ihmistieteellisen eläintutkimuksen sekä

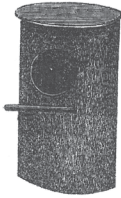
tieteen ja teknologian tutkimuksen lähestymistapoja posthumanistiseen ajatteluun.

## Linnunpönttö

Linnunpöntön ensimmäinen painettu ohje ilmestyi vuonna 1874 Zacharias Topeliuksen kirjoittamassa *Ensimmäinen kewätkirja Suomen kewätyhtiöille* -lintusuojeluoppaassa. Se oli Topeliuksen vapunpäivänä 1870 Helsinkiin perustaman, pikkulintujen ja laajemmin eläinten suojeluun kannustavan Kevätyhdistyksen, Maj Föreningenin, julkaisema. Kevätyhdistyksiä perustettiin pian muillekin paikkakunnille, kuten Kuopioon, Haminaan ja Tammisaareen; ne oli tarkoitettu kouluissa toimiviksi lasten eläinsuojeluyhdistyksiksi. Nuoria jäseniä oli parhaimmillaan kymmeniä tuhansia. Esimerkiksi vuonna 1878 järjestöön kuului noin 30 000 koululaista. Kevätyhdistysten toiminta kuitenkin hiipui ja vuonna 1895 perustettiin niiden toimintaa jatkamaan Sylvia-yhdistys. Aikuisten lintuharrastusta tukevilla järjestöillä on Suomessa lähes satavuotinen historia. Suomen Lintutieteellinen Yhdistys (SLY) perustettiin vuonna 1924 ja se jatkoi toimintaansa 2000-luvun alkuun asti. Laajempi, uusia yhdistyksiä yhteen koonnut Suomen Lintutieteellisten Yhdistysten Liitto (LYL) perustettiin 1973. Sen toimintaa on vuodesta 1995 jatkanut BirdLife Suomi. Siihen kuuluu yli 30 jäsenjärjestöä, joista monet ovat pitkään organisoineet ja syventäneet ihmisen ja pikkulintujen teknologista yhteyttä.

Suomalaisen eläinsuojelun johtohahmoksi kutsuttu Topelius kannusti 1800-luvun loppupuolella lapsia ja nuoria pikkulintujen suojeluun, sillä se oli kasvattavaa ja kansan moraalia kohottavaa toimintaa. Taustalla vaikutti myös pikkulintujen vähentynyt määrä. Vuoden 1741 metsästysasetus oli määrännyt ihmiset varpusten ja muiden vahingollisten pikkulintujen hävittämiseen. Viljelyksille, puutarhoille ja olkikatoille haitallisia pikkulintuja tuli hyötyajattelun mukaan poistaa. 1800-luvulla

oleman yksi tahti useampi reikä, peitettynä ruohoilla, sammaleilla taikka jollain muulla kuivalla ja pehmeällä aineella, josta veji, mikä lentolävestä on jatanut sisään, taas pääsee juoksemaan ulos. Kotelojen rakennustavan näkee parhaiten seuraavista kuvista.



Kuva 1.

Kuvat 1 ja 2 ovat kaksi erisuuruisista puun kuorista kylläilyä lintu-koteloita; katto ja pohja on puuta. Niiden tekemiseen ei tarvita paljo työtä ja vaivaa. Hanki vaan itsellesi kaksi ympyräkäistä laudan palas-



Kuva 2.

ta, joiden mahuus on yksi tuuma tahti hukan päälle ja läpimitta 1 tahti 1½ korttelia. Jos suurempia lintuja haluat kotelosti, niin laitat lautasia leveämmät. Sitten ota kuoren-riipaleita — kuusesta saat sopivimmat —, jotka ovat joko juurikään kuoritut taikka lämpöisesä webesjä lionneet. Leikkaa ne niin pitkiksi kuin on tarwis — 9:stä aina 18 tuumaan asti — ja naulaa ne karstannauloilla taikka nastoilla mainittuihin lautoihin lujasti kiinni; näin on toinen lauta katonna, toinen lattiana. Sitten on yläpuoleen lento-reikä niin suuri leikattava, kuin linnun armitaan tarvitsen, ja reiän alle, vähä siwulle, pistetään puikko eli orsi, jota saa ylettyä toiseen seinään. Lopuksi kiinnitetään seki kattoon että lattiaan rautalankainen rengas, jonka läpi ne naulat lyödään, joitten pitää lujasti kiinnittää kotelo seinään taikka puuhun. Hyvä on myöskin naulata kuoriwiilu kattolaudan päälle, niin että tämä wiilu itäänkuin rästäs pistää vähä faton syrjää ulommalji. Tämmei-

otto-puitten näköisiä ja linnut mieltymät

ta sopii myöskin käyttää tuolta, walfbi-

la, jotta kotelo näyttäköi toiwulta.

tää kotelon, jota

harmaista, höy-

apalasta, fillä

ittä uudet, fileät

tain k-asaluutta.

o käytetään enim-

arten ja tehdään

n seki 7 tahti 8

la neljä-siwulta.

ppäin wiertäväksi

äs ulottuwaksi.

faton alle, on

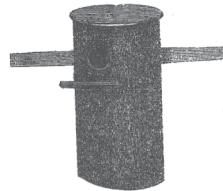


Kuva 3.

2¼ tuumaa leveä ja lähes 2 tuumaa korkea. Reiän alapuolella, vähän siwulla, on istuma-orssi, jota ulettuu läpi kotelon. Kun semmoinen kotelo kiinnitetään kattoon tai seinään, sopii sen päälle lyhdä ristii-orssi linnulle istuinpaitaksi.

Jos mielti tämmeiä puu-koteloita laittaa leppälinnulle, talitiitijelle ja muille pienille linnuille, tekee waan reiän ja kotelon pienemmäksi. Pohjalle sopii panna vähän kuivaa lampaan lantaa, murennetta lahonnutta puuta taikka kuivia heiniä.

Kuva 4 näyttää meille kotelon, jota on tehty läwisitetystä puunrungosta. Jos semmoinen wanha, puolimädännyt haapa taikka muu puu, jota on helppo tehdä ontoksi, sattunu olemaa käpällä, niin ei tarvitse muuta kuin sahata tarpeellji pität — 9:8 aina



Kuva 4.

Ensimmäisen Kewätkirjan ehdotus linnunpöntöksi on vaivaton tunnistaa lähes 150 vuotta myöhemmin. Topeliuksen ja kumppaneiden pesämalli on muodostunut kaikille tutuksi, kotimaiseksi tyyppiratkaisuiksi. (Ensimmäinen Kewätkirja 1874, 17–18)

sanomalehdissä harmiteltiin metsälintujen vähyyttä, ja eläintieteilijät kirjoittivat yleisesti lintujen vähentyneen. Syynä pidettiin metsästämisestä lisäksi ihmistoiminnan muuttamaa tai jopa tuhoamaa ympäristöä – erityisesti poistamalla onttoja puita ihmiset vähensivät kolopesijöiden pesäpuuvalikoimaa. Aiemmin haitallisiksi katsotut pikkulinnut miellettiin 1800-luvun loppupuolella ihmisille hyödyllisiksi: hyönteissyöjäpikkulinnut pitivät hyönteisten määriä kurissa peltojen ja puutarhojen läheisyydessä. *Ensimmäisen kewätkirjan* mukaan linnuista oli ihmisille sekä ”huwia että hyötyä”. Muutos pikkulintuasenteissa ulottui myös lainsäädäntöön, sillä vuoden 1898 metsästysasetuksessa astui voimaan pikkulintujen yleinen rauhoittaminen: ”tikka, käki, kottarainen ja muut pienet linnut, paitsi kotivarpunen ja lepinkäinen” olivat nyt ympäri vuoden rauhoitettuja.

Linnunpönttöjen rakentaminen oli yksi keino estää pikkulintujen määrän vähenemistä. Pönttöjä kutsuttiin 1800-luvun lopulla linnunkodeiksi, lintu- ja puukoteloiksi, pesimis- ja pesimyspöntöiksi. Aiemmin Suomessakin oli pitkään harjoitettu vesilintujen pesintäpaikkojen tai pesäpönttöjen rakentamista linnunmunien hankkimiseksi ruokapöytään. Munitusta varten kyhättyjä pesiä kutsuttiin uutuiksi. Lintujen pesät ovat houkuttaneet myös toisesta syystä: sekä pikkupojat että luonnontieteilijät ovat harrastaneet linnunmunien keräämistä. Lasten lisäksi maanviljelijöitä kannustettiin lintujen suojelemiseen ja pönttöjen rakentamiseen. Pöntöt löysivät paikkansa myös kaupunkien puistoista: esimerkiksi Kuopion kaupungin puistoihin ripustettiin vuodesta 1907 alkaen noin 600 pesäpönttöä. Pönttöjä alettiin pian valmistaa teollisesti.

Topelius kehotti lapsia ja nuoria myös ruokkimaan lintuja talvisin. Ikkunan ulkopuolelle oli helppo asettaa lauta, jolle ripoteltuja siemeniä esimerkiksi Suomeen talvehtimaan jääneet tiaiset, punatulkut ja varpuset söivät. *Eläinsuojelus*-lehti kirjoitti lintujen ruokinnasta vuonna 1899 harmitellen, ettei tapa ollut laajalle levinnyt. Se kun oli keino auttaa pikkulintuja aikana, jolloin ne ”eivät muulla tavalla voi hankkia jokapäiväistä ravintoa”. 1900-luvun aikana linnunpönttöjen rakentaminen ja lintujen ruokkiminen

*Pönttöihin rakennetaan usein puhdistusta varten avattava katto tai pohja.  
(Kuva Heta Lähdesmäki)*



kuitenkin vakiintuivat erityisesti koululaisten ja luonnonystävien harrastukseksi. Tämä johti vähitellen esimerkiksi pesäkolojen vähydestä kärsineiden lajien runsastumiseen. Pönttöjen avulla voitiin myös saada lisää tietoa linnuista. Seilin saarella Turun yliopiston Saaristomeren tutkimuslaitoksen tutkijat pystyttivät satoja pönttöjä saaren puihin yhteisvoimin yliopiston lintututkijoiden ja opiskelijajärjestö Synapsin kanssa. Pönttöjä käytettiin 1970-luvun puolivälistä alkaen esimerkiksi opiskelijoiden kenttäkurssilla lintujen pesinnän alkuvaiheiden tutkimiseen. Lintujen ruokkimista on puolestaan käytetty apuna rengastamisessa, joka liittyy sekä lintujen tutkimiseen että suojelemiseen: esimerkiksi pikkulintuja voitiin ottaa kiinni rengastamista varten ruokintalaudan viereen sijoitetun rengastusverkon avulla.

Tarve pesäpönttöjen rakentamiseen on jatkuva, sillä ne voivat rikkoontua ja ainakin vanhat puiset pöntöt joka tapauksessa

lahoavat aikanaan. Pönttö on tärkeä puhdistaa aika ajoin. Nämä tekniset ylläpitotehtävät ja huoltotoimet ovat pääosin ihmisten vastuulla. Lisäksi lintukäyttäjien tarpeet saattavat muuttua. Nykyään BirdLife Suomi kannustaa aikuisia ja lapsia pönttöjen tekemiseen jakamalla nettisivuillaan ohjeita, ja YLE:n maaliskuussa 2016 käynnistämä Miljoona linnunpönttöä -kampanja innosti suomalaisia pönttötalkoisiin; tavoitteena oli rekisteröidä kartalle miljoona linnunpönttöä eri puolille maata. Presidentti Sauli Niinistö puolisoineen osallistui kampanjaan rakentamalla ja pystyttämällä ensimmäisen rekisteröidyn pöntön Mäntyniemen pihalle. Määräaikaan mennessä pönttöjä rekisteröitiin yli 1,3 miljoonaa.

Pöntön rakentamiseen ja pikkulintujen ruokkimiseen on 1800-luvulta lähtien kannustanut osaltaan mahdollisuus seurata läheltä lintujen elämää: Topeliuksen mukaan ”lintukotelossa” pesivien lintujen tarkkailu oli ”paras tila oppia tuntemaan pienten lintujen kotitapoja, heidän wikkelät tempunsa, erilaisia liwerryksiä, kuin jos waan näemme heitä alakuloisina wankina häkissä, walelintuina jonkun museon lauteilla, tahi maalattuina kuwakirjoihin”. Nykyäänkin moni lintuharrastaja tarkkailee mielellään linnunpöntössä asuvia ja talviruokintapaikalla käyviä lintuja linturetkien, rengastuksen, valokuvauksen ja bongauksen ohella. Kirjailija John Bergerin mukaan eläimet ovat aina niitä, joita tarkkaillaan, ja se, että ne voivat tarkkailla meitä, on menettänyt merkityksensä. Jokainen lintu ja ruokintapaikalla tai pöntön luona seurannut kuitenkin tietää, että sillä, että lintu aistii ja huomaa ihmisen, on merkitystä. Lintuharrastuksissa onkin jo pitkään tähdennetty sitä, etteivät ne saisi häiritä lintuja. Yksi tarkkailun ja lintuharrastuksissa käytettyjen teknologioiden seuraus oli se, että ihmiset saattoivat ymmärtää pikkulinnut subjekteina ja yksilöinä, joilla on omat piirteensä ja tapansa.

Lintuharrastus mielletään miehiseksi, mutta Kevätyhdistysten ja Sylvia-yhdistyksen toiminta oli suunnattu sekä pojille että tytöille. Muutenkin 1800-luvun toisella puoliskolla Suomeen perustettujen eläinsuojeluyhdistysten toiminnassa

oli alusta alkaen mukana niin miehiä kuin naisia. Lintutieteellisten yhdistysten jäsenistö taas oli miesvoittoista: 1980-luvun alussa vain kymmenesosa oli naisia. Nykyään naisten määrä on kasvussa. Ennen kaikkea toimintaan osallistui runsain määrin pikkulintuja.

## Teknologia pikkulintujen näkökulmasta

Teknologian historiantutkimuksessa on viime vuosikymmeninä kohdistettu kasvavasti huomiota eri laitteiden käyttöön ja käyttäjiin, jotka osaltaan muokkaavat niin teknisiä artefakteja kuin niiden ymmärrettyä tarkoitusta. Oletusarvoisesti käyttäjällä on tarkoitettu ihmislajin yksilöä tai joskus näiden muodostamaa organisaatiota. Posthumanistisen tutkimuksen inspiroimana on aiheellista kysyä, mikä on ollut lintujen rooli tai ”toimijuus” niihin itseensä liittyvien teknisten ratkaisujen historiassa. Ehdotamme, että myös lintuja kannattaa tarkastella teknologian käyttäjinä – ainakin kunnes keksitään parempi käsite jolla tarttua niiden omanlaiseen suhteeseen tekniikan kanssa.

Ihmishavaintojen perusteella voidaan tutkia, millaisia teknologian käyttäjiä pikkulinnut tarkemmin ovat. Oletettavasti niiden joukossa esiintyy vaihtelua, kuten ihmisten ja -ryhmien on havaittu eroavan toisistaan monin tavoin. Voidaan esimerkiksi kysyä, että missä määrin pikkulinnut toimivat yksilöllisesti lintulaudalla ruokaillessa tai lajityypillisesti linnunpönttöä valitessa ja sisustaessa. Kenties jotkin linnut tai lajit ovat taipuvaisempia rakentamaan pesiään yhdessä ihmisen kanssa, jonkinlaisina kanssakäyttäjinä tai -kehittäjinä. Ovatko linnut keksineet ihmisilmiin uusia käyttötapoja esimerkiksi esineille pihapiirissä, ja jos niin millaisia uusia (teknologisia) ratkaisuja linnut ovat tuottaneet – leviävätkö nämä lintujen innovaatiot lajikumppaneille tai muille lajeille?

Linnunpönttöihin pesimään asettuneet pikkulinnut olivat tämän teknologian kanssakäyttäjiä ihmisten lisäksi: pöntöt rakennettiin jo varhain yleensä jotakin tiettyä lajia ajatellen, sen

biologia ja tavat huomioon ottaen. Jotkut linnut pesivät mielellään ihmisten tekemissä pöntöissä, mutta kaikki lajit eivät juurikaan käytä pönttöjä. Myöskään ruokinta ei ollut kaikille lajeille mieluisaa. Pikkulinnut eivät aina ole halunneet käyttää ihmisten niille suunnittelemaa teknologiaa. BirdLife Suomen 2019 julkaisemassa lapsille ja nuorille suunnatussa *Pöntöt ja linnut* -vihkossa mietittiin syitä tyhjäksi jäävään pönttöön:

*Hyväkin pönttö voi kuitenkin joskus jäädä kokonaan ilman asukkaita. Syytä on yleensä vaikea löytää, koska linnut eivät osaa sitä meille kertoa. Lintujen mielestä esimerkiksi pöntön sijainti tai lentoreitti pöntölle voi olla huono. Ehkä alueella on liian vähän ravintoa poikasille tai liikaa petoeläimiä. Voi olla, että oman lajin kilpailevia yksilöitä pesii liian lähellä. Lähistöllä voi myös olla vanhempia pönttöjä, joita linnut ovat tottuneet käyttämään.*

Aineistomme viittaa siihen, että ajan kuluessa ihmiset ja linnut ovat teknologian yhteiskäyttäjinä oppineet toisiltaan, esimerkiksi ratkoneet ongelmia ja kehittäneet vaihtoehtoisia ratkaisuja.

Lähinnä ihmisten vastuulla on ollut varautuminen teknologian väärinkäyttöön, johon voivat syyllistyä eri lajit. *Maa-mies*-lehdessä 1878 muistutettiin rakentamaan pönttö niin, ettei kissa tai muu petoeläin päässyt kiipeämään ja ”noukkimaan” linnunpoikasia ulos pöntöstä. Pesäpönttöjen sisäänmenoaukkojen reunat on jo pitkään neuvottu vahvistamaan metallilevyllä, ettei orava saa jyrskyttä tietään lintuperheen asuntoon. Ihminenkin saattoi käyttää teknologiaa väärin tai huolimattomasti, esimerkiksi jos ei jatkanut talviruokintaa yhtäjaksoisesti kevääseen saakka. Vuonna 1983 ilmestyneessä *Harrasta lintuja* -kirjasessa ravinnon loppumisen kerrottiin voivan koitua ”linnuille kohtalokkaaksi”. Ruokintateknologian käyttäminen saattoi kostautua linnuille, jos ihminen ei huolehtinut tehtävästään kunnolla.

Arkielämän havaintoaineiston perusteella jotkin lintulajit kuten pääskyset valitsevat myös pesätekniikan suhteen omat





*Pojat asentavat lintulautaa ikkunalle 1950-luvulla. Kuva Pekka Kyyti-  
nen. (Kansatieteen kuvakokoelma, Museovirasto)*

lentoreittinsä eli rakentavat kotinsa ikään kuin perinteiseen tapaan mutta ihmisten tekemän suojan kuten pihapiirin varastorakennuksen katon alle. Lähtökohtaisesti näyttää siltä, että pikkulinnuissa esiintyy käyttäjiä moneen erilaiseen "lintukoteloon" - ja osa pyrähtää kokonaan toisaalle.

Teknologian kulttuurihistoriassa on kiinnitetty huomiota myös siihen, että jotkut ihmiset kieltäytyvät teknologiasta, tai suorastaan vastustavat sitä. Yhtä lailla pikkulintujen joukossa lienee ollut tällaisia ei-käyttäjiä tai suoranaisia luddiitteja. Kuten Hannu Salmi valaisi tekniikan mentaalihistoriaa kartoittavassa kirjassaan *Atoompommilla kuuhun*, luddismiksi kutsuttiin

Englannissa 1800-luvun alussa levinnyttä liikehdintää ja vasta-  
toimia, jossa työläiset järjestelmällisesti rikkoivat uusia tehok-  
kaampia kutomakoneita, jotka uhkasivat viedä näiltä työt. Lin-  
tujen vastarinta teknologiaa kohtaan on tiettävästi kohdistunut  
niin rengastukseen kuin ihmisen nikkaroiimiin pesäpaikkoihin,  
joita jotkin linnut ja lajit eivät ole suostuneet käyttämään. Mitä  
tapahtui luddiittilinnuille? Mikä kohtalo oli tai on teknologias-  
ta kieltäytyneillä linnuilla ja lintulajeilla? Rengastajaa nokkinut  
lintu saa usein vastustuksesta huolimatta renkaan jalkaansa,  
mutta pesäpöntöstä kieltäytyvälle linnulle jää vaihtoehtoisia toi-  
mintatapoja. Ehdotamme että näitä etenkin linnunpöntön his-  
toriallisen tarkastelun herättämiä kysymyksiä pohtimalla avau-  
tuu tilaisuuksia muuttaa sitä tosiseikkaa, että niin pikkulinnut  
kuin muut ei-inhimilliset eläimet ovat teknologian mahdollisina  
käyttäjinä ihmisille toistaiseksi melko tuntemattomia ja täynnä  
arvoituksia.

### Pikkulinnuista, ihmisistä ja teknologiasta

Erilaisten teknologioiden, teknisten laitteiden ja käytäntöjen,  
kuten linnunpönttöjen, rengastuksen, kameroiden ja kiikareiden  
avulla ihmiset ja eri pikkulintulajien edustajat ovat tekemisissä  
keskenään ja ajoittain fyysisesti läheisessä vuorovaikutuksessa.  
Kun uusinta uutta on tunnistaa lintulaji sen lauluäänestä älypu-  
helimeen ladatun tekoälyohjelman avulla, niin se on vain uusin  
askel pitkäaikaisessa jatkumossa, jossa erilaiset teknologiset  
käytännöt ovat lähentäneet ihmisiä ja pikkulintuja toisiinsa.

Linnunpöntön vaiheiden tarkastelu johtaa ajattelemaan, että  
teknologia tai paremmin sanoen sen yhteinen, jaettu käyttö on  
toiminut lajienvälisen yhteyden ja vuorovaikutuksen siltana,  
ymmärryksen lisääjänä yli lajien välisten rajojen. Kehityksessä  
lienee niin valoa kuin varjoja, vaikka jälkimmäiset jäävät tässä  
vähemmälle.

On selvää, että niin esimerkiksi teknologian historiassa  
yleensä kuin teknologian sosiaalisen rakentumisen lähesty-

mistavassa eläimet kuten pikkulinnut ovat jääneet liian vähälle huomiolle, kenties koska niitä varten tuotettuja materiaalisia ratkaisuja on pidetty vähäarvoisina verrattuna joihinkin toisiin, ihmisten ”neronleimauksiin” nähden. Pikkulintujen ja laajemmin toislaajisten eläinten mukaanotto (myös teknologian) historiantutkimuksen tarkastelukohteisiin tarjoaa uusia aineksia jokapäiväisen, arjen teknologian historiaan. Vaikka aihetta on tässä tarkasteltu vasta alustavasti ja vaikka ihmiset turhan helposti pitävät kaikkea tekniikkaa vain omana luomuksenaan, pikkulintujen voi sanoa osaltaan olleen luomassa erilaisia teknisiä ratkaisuja yhdessä ihmisten kanssa.

Näistä havainnoista huomataan, että pikkulintujen ja ihmisten arkinen kumppanuus ja läheisyys ylipäänsä ovat varsin teknologista laatua, ja että näiden eriparisten lajien yhteys muodostuisi paljon vaikeammaksi ilman pitkän ajan kuluessa yhdessä muokattuja teknologisia ratkaisuja. Ylilajisesta yhteistyöstä on seurannut monia asioita. Ryhtymällä teknologian käyttäjiksi ihmisten kanssa pikkulinnut ovat paitsi suojelleet itseään myös osallistuneet eläinsuojeluaatteen vahvistamiseen. Ihmisille pikkulintujen avustaminen ja yhteistyö niiden kanssa on ollut Topeliuksen (1874) sanoin ”oikein todellinen, wiaton ja opettawainen huwitus”.

## Lähteet

Berger, John: *About Looking*. Bloomsbury, Lontoo 1980.

Esa Lehikoinen, tiedonanto sähköpostitse 15.1.2021.

Ihmisen tekemistä linnun-pesistä. *Ensimmäinen Kewätkirja Suomen Kewätyhtiöille*. 1874 Helsinki. Näköispainos Gummerus. Jyväskylä 2009, 15–21.

Ilppo Vuorisen haastattelu 6.7.2020. Haastattelija Heta Lähdesmäki.

Jari Hännisen haastattelu 28.11.2019. Haastattelija Heta Lähdesmäki.

Korpimäki, Eero et. al: *Harrasta lintuja*. Suomenselän Lintutieteellinen Yhdistys r.y. & Lintutieteellisten Yhdistysten Liitto r.y., Alavus, 1983.

- Lehikoinen, Esa, Lemmetyinen, Risto, Vuorisalo, Timo & Rönkä, Mia: *Suomen lintutiede 1828–1974*. Faros, Turku 2020.
- Lindman, V.: Lintulaudat. *Eläinsuojelus. Suomen eläinsuojeluyhdistysten aikakauskirja*, 1/1899, 8.
- Miljoona linnunpönttöä. <https://yle.fi/aihe/miljoona-linnunponttoa> [katsottu 12.8.2020].
- Petander, U. H.: Linnunpöntöistä. *Maamies. Tietosanomia Suomen maanviljelystä ja sen sivu-elinkeinoja varten*, 22.11.1878, nro 28, 1–5.
- Plit, Inka & Södersved, Jan (toim.): *Pöntöt ja linnut*. BirdLife Suomi 2019. [https://tiedostot.birdlife.fi/julkaisut/pontot-linnut\\_2019.pdf](https://tiedostot.birdlife.fi/julkaisut/pontot-linnut_2019.pdf)
- Salmi, Hannu: *”Atoomipommilla Kuuhun!” Tekniikan mentaalihistoriaa*. Edita, Helsinki 1996.
- Tiitta, Allan: *Harmaakiven maa: Zacharias Topelius ja Suomen maantiede*. Suomen tiedeseura, Helsinki 1994.
- Vuorisalo, Timo, Lehikoinen, Esa & Lemmetyinen, Risto: Lintusuojelun varhaisvaiheita Suomessa. Teoksessa Timo Soikkanen (toim.) *Ympäristöhistorian näkökulmia. Piispan apajilta trooppiseen helvettiin*. Poliittisen historian tutkimuksia 14. Turun yliopisto, Turku 1999, 104–125.

# Elokuvien linnut

Otto Latva

Vuonna 1989 ilmestyi *Filmihullu* -lehdessä kirjoitus nimeltä ”Ihmeellinen luonto”, jossa käsiteltiin elokuvien eläinkuvauksiin liittyviä kysymyksiä. Tekstistä käy hienosti ilmi, etteivät elokuvat kuvaa vain inhimillistä elämää. Eläimet ovat oleellinen osa elokuvien historiaa, ja niillä on monenlaisia rooleja ihmisten ystävistä kauhuelokuvien hirviöeläimiin. Tuo kirjoitus on itse asiassa yksi varhaisimpia suomenkielisiä julkaisuja, joissa pohditaan ihmisten ja eläinten jaettua menneisyyttä osana elokuva-historiaa. Tekstin takaa löytyy tietenkin Hannu Salmi!

Vaikka Hannu tunnetaan erityisesti lintujen ystävänä, hän ei tekstissään maininnut näitä eläimiä kuvaavista filmeistä kuin vain Hitchcockin elokuvan *The Birds* (1963). On toki ymmärrettävää, ettei Hannu käsitellyt artikkelissa lintuja sisältävien filmien koko kaanonin, sillä siivekkäät ovat vain yksi laji elokuvissa esiintyneiden eläinten joukossa. Linnuilla on ollut myös useita rooleja erilaisissa filmeissä, ja ne ovat esiintyneet elokuvissa läpi elokuvataiteen historian.

Hannun artikkeli jätti kuitenkin mieleeni muutamia kysymyksiä liittyen lintujen ja elokuvien suhteeseen. Jäin pohtimaan, miten lintujen rooli elokuvissa on muuttunut vuosien saatossa. Mitä linnut ovat merkinneet elokuvataiteelle eri aikoina ja millaisia lintunäyttelijöitä elokuvissa on esiintynyt? Näiden kysymysten pohjalta voisi kirjoittaa helposti kirjan. Päätin kuitenkin jo tohtoriopinnoissani omaksuman jäärpäisen tavan mukaan

käsitellä tätä kokonaisuutta muutaman sivun kirjoituksessa. Käyn tässä tekstissä siis läpi lintujen ja elokuvan suhdetta aina 1800-luvun lopulta näihin päiviin saakka. Olen rajannut animoidut linnut sekä luonto- ja dokumenttielokuvien siivekkäät käsittelyn ulkopuolelle, mikä helpottaa merkittävästi pitkän aikavälin tarkastelua.

## Varhaiset lintufilmit

Lintuja on filmattu elokuvien syntyajoista 1800-luvun lopulta näihin päiviin saakka. Niiden ensimmäinen elokuvaesiintymisen taltiointi ranskalaisten Lumièren veljesten vuonna 1896 tuottamalle filmille *Pélicans, Jardin zoologique, Londres*. Kyseessä oli aikakautensa elokuvatekniikan mukaisesti mustavalkoinen mykkäfilmi, joka kuului monien 1800-luvun lopulla valmistuneiden elokuvien tapaan ”todellisuutta kuvaavien” *Actualités*-elokuvien genreen. Elokuvassa ei ollut varsinaista juonta, vaan se kuvasi minuutin verran Lontoon eläintarhan pelikaaneja ja niitä ruokkivaa eläintarhanhoitajaa.

Kertovat elokuvat alkoivat yleistyä 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä, eivätkä linnut jääneet näissä elokuvissa rooleitta. Esimerkiksi belgialaisen kirjailijan Maurice Maeterlinckin näytelmä *L'Oiseau bleu* (1908) tuotettiin sekä brittiläisenä että amerikkalaisena mykkäelokuvana 1910-luvulla ja sen juoni rakentui onnellisuutta symboloivan sinisen linnun ympärille. Elokuvan pääosaa esittävät lapset etsivät heille ilmestyneen keijun pyynnöstä tätä lintua erilaisista taikamaailmoista, kunnes huomasivat, että onnenlintu olikin heidän häkkiin teljetty lemmikkilintunsa. Elokuvan opetus oli, että onni saattaa löytyä lähempää kuin luuletkaan. Sinisen linnun tarinaa kertovasta elokuvasta tehtiin useita toisintoja läpi 1900-luvun, joista maineikkaimpia on 12-vuotiaan Shirley Templen tähdittämä vuoden 1940 filmatisointi.

Äänet tulivat osaksi filmejä 1920-luvulla ja värielokuvia alettiin kuvata 1940-luvulta lähtien. Myös linnut saivat yhä



*Elokuvajuliste vuonna 1918 julkaistusta elokuvasta The Blue Bird.  
(International Movie Database)*

enemmän rooleja elokuvissa. Lintuja otettiin filmeihin toisinaan siksi, että ne olivat osa käsikirjoitusta kuten edellä mainitussa elokuvassa *The Blue Bird* (1940). Useimmissa filmeissä



*Jimmy elokuvassa It's a Wonderful Life. (Kuvakaappaus elokuvasta)*

lintuja käytettiin kuitenkin lähinnä tunnelmaa luovina tehos-teina. Papukaijat esimerkiksi lisättiin merimiesten olkapäille merirosvoelokuvaan kuten *Treasure Island* (1934). Olivathan papukaijat olleet osa merirosvoihin yhdistettyä kulttuurista kuvastoa jo kauan.

Papukaijojen rinnalla toinen merkittävää symbolista arvoa nauttanut elokuvalintu oli korppi, joka kuvattiin lukuisiin elokuviin 1900-luvun alkupuolella. Filmitähdiksi yltäneistä linnuista ensimmäinen oli pitkän näyttelijänuran 1930- ja 1950-lukujen välisenä aikana tehnyt korppi nimeltä Jimmy. Hän näytteli sadoissa aikakauden elokuvissa. Hollywoodin eläinkouluttaja Curly Twiford oli varastanut Jimmyn alun perin pesästä Mojaven aavikolta vuonna 1934 ja opetti sen ymmärtämään sanoja sekä tekemään pieniä temppuja. Klassikkoelokuvat *Wizard of Oz* (1939) ja *It's a Wonderful Life* (1946) ovat ehkä tunnetuimpia filmejä, joissa Jimmy esiintyi.



## Kauhua ja hoivaa

Ehkä kaikkein merkittävin muutos lintujen ja elokuvien suhteen tapahtui 1960-luvulla, jolloin linnut alkoivat saada keskeisempiä rooleja osana elokuvien juonta. Lintuja alkoi esiintyä lähes kaikissa elokuvagenreissä ja niihin liitettyjen merkitysten variaatio kasvoi. John Frankenheimerin ohjaama *Birdman of Alcatraz* (1962) oli yksi ensimmäistä 1960-luvun aikana ilmestyneistä menestyselokuvista, joita tähdittivät linnut. Elokuva kertoo muun muassa murhasta tuomitun Joseph Stroudin tarinan. Ollessaan vangittuna Stroud kasvatti lähes 300 pikkulintua ja kirjoitti kaksi tutkielmaa näiden taudeista. Tutkielmat toivat merkittävän lisän lintujen fysiologiseen tutkimukseen. *Birdman of Alcatraz* oli myös ensimmäinen menestyselokuva, johon Hollywoodin eläinkouluttaja Ray Berwick hankki linnut ja harjoitti ne toimimaan käsikirjoituksen mukaisesti. Elokuvassa esiintyneet linnut olivat varpusia ja niillä oli merkittävä rooli monissa elokuvan kohtauksista.

Berwick koulutti lintuja myös Alfred Hitchcockin elokuvaan *The Birds* (1963), joka toi siivekkäät mukaan eläinkauhuelokuvien genreen. Tätä elokuvaa pidetäänkin usein *Jaws* (1975) elokuvan rinnalla eläinkauhun klassikkona. Hitchcockin elokuva iski suoraan länsimaisen kulttuurin perusrakenteisiin esittämällä aiemmin ystävällisiksi ja viattomiksi kuvatut linnut hirviömäisinä olentoina, jotka hyökkäsivät ilman syytä ihmisten kimppuun. Elokuvalla onkin ollut suuri vaikutus lintujen ja ihmisten väliseen kanssakäymiseen, sillä jotkut ovat alkaneet kokea se takia lintupelkoa.

Hitchcock käytti elokuvassaan sekä mekaanisia ja eläviä lintuja. Berwick ja hänen apulaisensa pyydystivät ja kouluttivat elokuvaa varten tuhansia lintuja kuten variksia, korpeja, lokkeja, varpusia, peippoja ja kyyhkyjä. Erilaisten tarinoiden mukaan lintuja muun muassa ruokittiin vehnän ja viskin sekoituksella, jotta ne saatiin pysymään paikallaan kuvaamista varten. tarinat myös kertovat, että suurin osa linnuista kuten lokit ja korpit päästettiin vapaiksi ja peipot myytiin paikalliseen lemmikki-kauppaan. Ihmisiä puremaan opettujen lokkien uskottiin vil-

liintyvän ajan myötä, mutta Berwick kertoi, että oli kuullut lokkien laskeutuvan ihmisten päähän vielä vuosien jälkeen lähellä elokuvan kuvauspaikkaa.

Hitchcockin elokuvassa esiintyneiden lintujen näyttelijäntyö avasi ovet lintuaiheisille kauhuelokuville. Muutamia tämän genren elokuvia onkin ilmestynyt myöhemmin. Toisin kuin Hitchcockin elokuvassa, tuoreimmissa lintuja käsittelevissä kauhuelokuvissa siivekkäiden aggressiiviselle toiminnalle on annettu selitys. Esimerkiksi *Kaw* (2007) kuvaa ekokriittisellä tavalla, miten hullunlehmäntautiin kuolleita nautoja syöneet korpit infektoituvat ja alkavat tappaa ihmisiä.

Hitchcockin *The Birds* nostetaan esille monissa asiayhteyksissä, kun puhutaan lintujen esiintymisestä elokuvissa, ja on totta, että elokuva on ollut ehkä affektiivisimpia lintuelokuvien joukossa. Kokonaisuudessaan kauhuelokuvien määrä lintufilmien joukossa on kuitenkin pieni. Huomattavasti suurempi määrä lintuelokuvista käsittelee lintujen ja ihmisten välistä suhdetta ystävyuden ja hoivan näkökulmasta.

*Bird of Alcatraz* -elokuvan jälkeen lintujen hoivaamista ja auttamista käsitteleviä filmejä alkoi ilmestyä yhä useampia. Esimerkiksi elokuvassa *Mr. Forbush and the Penguins* (1971) lontoolainen biologi matkustaa Antarktikselle tehdäkseen vaikutuksen naiseen, johon on ihastunut. Mitä kauemmin hän viettää aikaa Etelämantereella, sitä enemmän hän kiintyy etenkin pingviineihin, joiden selviytymistäistoa hän haluaa auttaa omalla panoksellaan. Toinen esimerkki on *Baker's Hawk* (1976), jossa 12-vuotias Billy Baker löytää vahingoittuneen haukan ja vie sen hoidettavaksi syrjäisellä vuoristotilalla asuvalle eläinrakkaalle erakolle.

Hieman tuoreemmat elokuvat, joiden juonen keskiössä on lintujen hoivaaminen, ovat keskittyneet ”villien luontokappaleiden” auttamisen sijaan eettisiin kysymyksiin kyseenalaistamalla ihmisen suhdetta ympäristöön ja eläimiin. Esimerkiksi Disneyn tuottama *The Thanksgiving Promise* (1986) kertoo Travis Tilbystä, joka ystävyystyy kiitospäivän ateriaksi kasvattamaansa hanheen. Hanhen kasvettua aikuiseksi Travis yrittää estää sitä joutumasta ruuaksi. Toinen yleinen teema on estää ihmisiä tu-



*Anna Paquin näytteli lapsipääosan elokuvassa Fly Away Home. (Kuva-kaappaus elokuvasta)*

hoamasta lintujen asuinsijoja. Esimerkiksi elokuvassa *Hoot* (2006) kaverukset koettavat estää preeriapööllöjen asuinsijan tuhoamista rakennustyömaan tieltä.

Toki perinteinen teema villien lintujen auttamisesta on myös pitänyt pintansa elokuvataiteessa. *Fly Away Home* (1996) on erinomainen esimerkki tällaisesta elokuvasta. Tämä palkittu filmi kertoo miten tytär ja tämän isä kasvattavat orvoksi jääneen hanhilauman, opettavat ne lentämään ja lopulta ohjaavat ne lentokoneen avulla muuttamaan etelään.

Edellä mainituissa hoivaa ja auttamista käsittelevissä filmeissä nousee esille myös ihmisten ja lintujen välinen ystävyys. Se ei kuitenkaan ole kovin vastavuoroista ja jää usein elokuvien ihmiskeskeisyyden varjoon. Vastavuoroista ystävyyttä kuvaavia filmejä tuntuu olevan vähemmän. Yksi varhaisimmista tällaisista lienee Ken Loachin ohjaama *Kes* (1969). Elokuva on surullinen kuvaus 14-vuotiaan Billy Hinesin elämästä yorkshireläisessä kaivoskaupungissa, jossa hän on koulutoverien ja opettajien jatkuvan kiusaamisen kohde. Billy varastaa kirjakaupasta haukankasvatusta käsittelevän oppaan ja onnistuu sen avulla kesyttämään haukan, jonka hän nimeää Kessiksi. Haukasta tulee Billyn ainoa ystävä, joka tuo valoa pojan ankaraan elämään.

*Kes* on hieno elokuva linnun ja ihmisen ystävydestä, mutta siitäkin huokuu aikakauden näkemys eläinystävästä inhimillisen kulttuurin ulkopuolisena luontokappaleena. Oikeastaan vasta viime aikoina on ilmestynyt elokuvia, joissa lintu ja ihminen esitetään tasa-arvoisina ystävinä, ilman implisiittisiä ajatuksia luonnon hierarkiasta. Loistava esimerkki tällaisesta on Nicole Bettauerin ohjaama *Duck* (2005). Tässä elokuvassa leskeytynyt, yksinäinen ja rahaton Arthur Pratt ystävystyy ankanpoikasen kanssa, johon hän törmää matkatessaan päättämään päiviään. Arthur tajuaa ankan perheen myös kuolleen ja päättää jakaa elämänsä tämän kanssa. Heistä tulee elokuvan aikana erottamattomat ystävät, jotka jakavat niin elämän ilot kuin surut.

Hyötyeläimiä, oman tiensä kulkijoita ja symboleita

Lintujen ja ihmisten suhdetta kuvataan 1900-luvun jälkipuoliskon elokuvissa toki myös puhtaasti lintujen hyödyntämisen näkökulmasta. Yksi tällaisista on *Magasiskola* (1970). Filmi kuvaa elämää unkarilaisella farmilla, jossa koulutetaan haukkoja suojelemaan satoa muilta linnuilta. Omalla tapaa lintujen hyödyntämistä ihmiskeskeisiin tavoitteisiin kuvaa myös *The Real Macaw* (1998), jossa hoitokodissa elävän vanhuksen pojanpoika tajuaa isoisänsä papukaijan tietävän vanhan merirosvoaarten kätköpaikan.

Aivan oma 1900-luvun jälkipuoliskolla syntynyt genrensä on ollut eläinten välisestä ystävydestä tai eläimistä itsestään kertovat elokuvat. Monissa eläinten ystävyttä käsittelevissä elokuvissa näytteli 1900-luvun lopulla oikeita eläimiä, joiden joukossa oli myös lintuja. Näistä tunnetuimmat filmit ovat australialaisia ja ilmestyneet 1990-luvulla. Suomessa genren tunnetuin elokuva on *Babe* (1995), joka kertoo Babe-nimisen pikkusian vaiheista maatilalla. Elokuvassa Babe ystävystyy maatilan eläinten kuten Ferdinand nimisen ankan kanssa.

Myös linnuista kertovia elämäkerrallisia elokuvia, joiden pääosaa näyttelee lintu, ilmestyi viimeistään 1970-luvulta läh-

tien. Näistä tunnetuin lienee *Jonathan Livingston Seagull* (1973). Elokvassa kuvattiin oikeita lokkeja ja filmin päälle lisättiin ihmisten äänittämät vuorosanat. Tuoreempi esimerkki on puhuvasta papukaijasta kertova elokuva *Paulie* (1998). Paulie osaa puhua enemmän kuin tavallinen papukaija, mikä johtaa hänet kuitenkin erilaisiin kummelluksiin.

Linnuista itsestään kertovien elokuvien lisäksi *Paulie* kuuluu myös lintukomedioihin, jotka ovat elokuvina yleistyneet viimeisten vuosikymmenten aikana. Lintukomediat ovat nykyään usein animaatioita, mutta joukosta löytyy *Paulien* lisäksi muutama elokuva, joissa näyttelee eläviä lintuja. Esimerkiksi elokuvassa *Mr. Popper's Penguins* (2011) näyttelee pingviinejä, jotka Jim Carreyn näyttämä liikemies perii seikkailijaisältään.

Vaikka elävien lintujen roolit monipuolistuivat elokuvissa 1900-luvun lopulla ja 2000-luvun alussa, ovat ne kuitenkin toimineet myös vanhaan tapaan symboleina ja tunnelman tehostajina. Korpit ovat tehostaneet elokuvien mystisyyttä ja yliluonnollisuutta esimerkiksi Brandon Leen tähdittämässä filmissä



*Elokuva Mr. Popper's Penguins sisältää sekä oikeiden pingviinien että CGI-grafiikalla toteutettujen lintujen näyttelijäsuorituksia. (Kuvakaappaus elokuvasta)*

*The Crow* (1994). Elokuvasa käytettiin lintuina korppeja, vaikka sen nimi tarkoittaa varista. Tämä johtui siitä, että korppeja pidettiin näyttävämpänä. Myös pöllöihin liitetty taianomaisuus on tuonut lisänsä esimerkiksi 2000-luvulla ilmestyneisiin Harry Potter elokuviin, jossa pöllöt toimivat velhojen lemmikkeinä ja viestinviejinä.

Suomalaisessa elokuvassa ei elävillä linnuilla ole ollut niin suurta roolia kuin kansainvälisellä elokuvakentällä. Linnut ovat esiintyneet kuitenkin tunnelmantehostajina ja niihin liitetyt merkitykset tulevat esille monissa suomalaisissa elokuvissa. Esimerkiksi käen kukunta on yksi kantavista teemoista elokuvissa kuten *Täällä Pohjantähden alla* (1968) tai *Pohjanmaa* (1988). Kummassakin on kuvattuna kohtaus, jossa teoksen henkilöhahmot laskevat itselleen onnenvuosia käen kukkumisen kautta.

\* \* \*

Kokonaisuudessaan lintujen rooli elokuvissa on käynyt läpi suunnattoman muutoksen 1800-luvun lopulta näihin päiviin saakka. Tämä muutos ei ilmennä vain elokuvateknologiassa tapahtuneita muutoksia, vaan se heijastaa myös ihmisen muutuneita ympäristösuhteita. Valkokankaalla näkyvät linnut eivät ole enää pelkkiä tehosteita, vaan ne kuvataan myös ajattelevina, toimivina ja tuntevina subjekteina. Vaikka lintujen rooli varhaisessa elokuvassa olikin toimia lähinnä rekvisiittana, ovat lintunäyttelijät antaneet toiminnallaan merkittävän panoksen näidenkin elokuvien eteen. Jotkut linnut ovat jopa näyttelleet useissa filmeissä. Toisin kuin ihmisnäyttelijät, elokuvissa esiintyneet linnut ovat näyttelijäuransa päätyttyä vaipuneet kuitenkin unholaan. Osa on elänyt lemmikkeinä ja osa vapautettu luontoon. Jos siis liikkuu Hollywoodin lähialueilla ja kohtaa linnun, ei voi koskaan tietää törmääkö tavalliseen siivekkääseen vaiko elokuvatahteen tai tämän jälkikasvuun.

## Lähteitä

- Batori, Anna. *Space in Romanian and Hungarian Cinema*. Cham: Springer, 2018.
- Burt, Jonathan. *Animals in Film*. London: Reaktion Books, 2004.
- Gregersdotter, Katarina, Johan Höglund, ja Nicklas Hållén, toim. *Animal Horror Cinema: Genre, History and Criticism*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Nummelin, Juri. *Elokuvan lyhyt historia*. Helsinki: BTJ, 2009.
- Salmi, Hannu. "Ihmeellinen luonto". *Filmihullu* n. 6-7 (1989): 26–28.
- Salmi, Hannu. *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto, 1993.





# Teknologia, digitaalisuus ja virtuaalisuus

# Black Hole Photography, Or How to Image in the Absence of Light

Jussi Parikka

Around 1890, Harvard College expanded its sphere of influence much outside Cambridge, Massachusetts. Having joined the College Observatory (first as a student, then advancing into professorship), Solon I. Bailey was sent much further south, to Arequipa in Peru to establish a new field station. To be able to observe the night sky from the Southern hemisphere gave a particular advantage to astronomers and with the help of the photographic media, the data was relatively easily transported back to Cambridge for computational analysis. While the sky had been read and it had provided a reference point for all manner of calculations, observations, even predictions (accurate or not) for millennia, as John Durham Peters argues in his media theoretical insight into astronomical star-gazing, the scientific analysis of movement and light became particularly interesting around the fin-de-siecle.

The employment of both media of visual technologies and the possibilities to harness the planet's spherical shape – Northern and Southern hemisphere into a binocular view of sorts - as part of the astronomic observation unit from Peru to Massachusetts provided some elements that start to shed light at the little argument in this text: transformations of photography have happened at the curious intersections of media and scientific practices, in this case astronomy, that have impacted the transformation of photography not only as it became “digital” but how it

has been for a longer period part of data analysis and planetary infrastructure. The unfathomably distant becomes the epistemic reflection through which things on earth take a different shape too: or, how things out there impact how we see down here. Two cases help us to make sense of these transformations of seeing and knowing, skies above and people below: one is from the late 19<sup>th</sup> century, the more recent one from 2019.

Concerning the Harvard observatory practices of photographic plates and their calculations, there are multiple other sides to the story that would attract other forms of historical writing and which provide useful narrative threads for us too. This is thus an interesting cross-section of not only history of astronomy, but also data analysis, photography, and gendered labour, namely the female computers that were the human stars of the show, and luckily did not remain mere anonymous mass either. Indeed, their work has more recently become acknowledged as recognised specialists including such names as Annie Jump Cannon and her work on star classifications (“Spectra of Bright Southern Stars Photographed with the 13-Inch Boyden Telescope as a Part of the Henry Draper Memorial”) and Henrietta Swan Leavitt. Luckily, both of their published work is also now easily available thanks to having been digitized.

Leavitt’s research had an impact in astronomy through demonstrating important traits about periodicity of brightness. This became essential in the task of measuring distances across the vastness of outer space. The Peruvian night sky had been photographed and recorded on glass plates that Leavitt stacked on top of each other to do comparative data analysis and to produce insights into the shifts of moving stars, which in our case, illuminates a key thing to consider: photography was early on in its first official century already a measurement device that took not only pictures of people and things, but offered a way to analyse the world, including the extraterrestrial. In other words, the forms of visual culture were early on recognised not merely as everyday things but the outer-wordly that had become increasingly of interest in the midst of new media including those imaginary media

discourses that fabulated Martian signals and other events on the wavelengths of new media from the telegraph to the televisual as Jeffrey Sconce demonstrated in his book *Haunted Media*.

To be clear, this scientific link between the astronomical and the photographic, or the scientific uses of photography, is not particularly surprising considering that perhaps the most famous words in the early history of photography (or, more specifically the daguerreotype) were given by an astronomer, Francois Arago, in his 1839 address. This talk was to convince French Academies of Art and Science about the benefits of this new technique, which was why it aimed to make sure it was seen as a scientific one, including the various measurement uses: much beyond people or things, landscapes or scenes, this was a medium to measure photometrically light and thus also enable to give an insight to what lies beyond this particular planet: “Les lames de plaqué préparées par M. Daguerre blanchissent au contraire à tel point, sous Faction de ces mêmes rayons et des opérations qui lui succèdent, qu’il est permis d’espérer qu’on pourra faire des cartes photographiques de noire satellite. C’est dire qu’en quelques minutes on exécutera un des travaux les plus longs, les plus minutieux, les plus délicats de l’astronomie.”

As pointed out by Kelley Wilder, history of photography was filled with astronomical work and interests: William de Wivelselie Abney, E. E. Barnard, William Crookes, L.J.M. Daguerre, John Draper, Paul and Prosper Henry, Jules Janssen, Hermann Krone, Adolphe Neyt, Warren de la Rue, Lewis Morris Rutherford, Hermann Wilhelm Vogel and John Adams Whipple are among this list of practitioners, to paraphrase Wilder’s list. Wilder continues: “Much of their work revolved around adapting emulsions and photographic instruments to astronomical observation, and they produced everything from spectra of starlight, to photometric readings, to iconic images of the heavens.” However, to avoid any mistaken assumptions of an all-male-histories of photographic and scientific innovators, we turn to Leavitt.

A lot had already happened at the junction of the photographic process and its application in astronomy. Leavitt’s de-

Leavitt's calculations on relations between brightness and periodicity of stars expressed as graphs. Source: Leavitt and Pickering, "Periods of 25 Variable Stars in the Small Magellanic Cloud" (Harvard College Observatory Circular, March 1912, vol. 173, p.3)

TABLE II.  
VARIABLES IN THE SMALL MAGELLANIC CLOUD.

Harv. No.	$\alpha$	$\gamma$	Br.	Pl.	R.	Harv. No.	$\alpha$	$\gamma$	Br.	Pl.	R.	Harv. No.	$\alpha$	$\gamma$	Br.	Pl.	R.
800	1907	9287	12.4	13.8	1.4	1357	9479	8136	14.7	15.7	1.0	1400	10304	10786	14.0	14.8	0.8
810	4205	11520	11.7	13.8	2.1	1358	9486	8104	14.8	16.0	1.2	1401	10318	8046	14.7	15.8	1.1
811	4298	12235	11.9	15.0	1.1	1359	9497	8272	15.0	16.3	1.3	1402	10323	5281	14.5	16.2	0.7
812	4421	11640	12.2	12.9	0.7	1360	9507	8932	14.8	15.8	1.0	1403	10324	8048	15.1	16.2	1.1
813	4585	11774	11.7	13.0	1.3	1361	9544	7225	15.1	16.3	1.2	1404	10328	9206	14.8	15.8	1.0
814	5586	11440	12.5	13.2	0.7	821	9570	6141	11.3	12.1	0.8	1405	10334	7881	14.1	15.2	1.1
1322	6639	5040	14.2	15.0	0.8	1362	9574	7680	14.4	15.0	0.6	1406	10374	8043	15.8	16.5	0.7
1324	6762	6237	14.1	14.7	0.6	822	9581	6805	13.5	14.6	1.1	1407	10427	8399	15.1	16.2	1.1
1325	7062	6290	15.2	16.0	0.8	1363	9585	6805	14.0	15.0	1.0	1408	10467	9214	15.4	16.5	1.1
1326	7342	7194	13.7	14.5	0.8	1364	9586	8905	15.8	16.4	0.6	1409	10498	10682	15.4	16.7	1.3
1327	7396	11187	14.2	14.8	0.6	1365	9594	6124	13.8	14.8	1.0	1410	10515	9334	14.8	15.7	0.9
1328	7574	5906	12.7	13.7	1.0	1366	9687	9032	14.8	16.3	1.5	1411	10534	7369	14.0	14.7	0.7
1329	4490	12545	14.4	15.5	1.1	1367	9705	8940	14.6	15.2	0.6	1412	10544	6187	14.5	15.6	1.1
1330	7582	7884	14.7	15.9	1.2	1368	9734	7788	14.6	15.3	0.7	1413	10546	6744	14.6	16.2	1.6
1331	7642	7324	14.1	15.5	1.4	1369	9758	8337	13.2	14.0	0.8	1414	10571	8489	14.9	15.6	0.7
1332	8925	6216	14.6	15.5	0.9	1370	9763	6999	14.0	14.6	0.6	1415	10597	7418	14.3	15.3	1.0
1333	8199	5276	14.0	14.7	0.7	1371	9827	9344	15.3	16.8	1.5	1416	10614	7735	14.1	15.2	1.1
1334	8214	5859	13.6	14.3	0.7	1372	9866	7601	14.5	15.7	1.2	1417	10614	8345	14.9	15.8	0.9
1335	8417	5266	14.2	14.8	0.6	1373	9876	8774	14.1	14.7	0.6	1418	10636	8364	14.9	16.1	1.2
817	8511	12207	12.6	13.7	1.1	1374	9884	6726	13.9	15.3	1.4	1419	10646	7950	14.5	15.2	0.7
815	8564	5186	14.3	15.2	0.9	1375	9885	5706	15.3	16.6	1.3	1420	10649	9136	15.9	17.0	1.1
1336	8617	7978	14.8	15.5	0.7	1376	9887	4659	14.9	16.3	1.4	1421	10655	7274	14.1	14.6	0.5
1337	8706	4904	14.6	15.5	0.9	1377	9894	7554	14.0	14.7	0.7	1422	10663	6353	14.6	16.1	1.5
1338	8724	5752	14.2	15.0	0.8	1378	9898	9518	15.5	16.2	0.7	1423	10665	6685	15.0	16.1	1.1
820	8774	17306	14.0	14.8	0.8	1379	9913	8602	15.0	16.0	1.0	1424	10686	9692	15.0	16.0	1.0
1339	8782	7994	14.8	15.7	0.9	1380	9922	8804	15.8	16.6	0.8	1425	10697	10476	14.3	15.4	1.1
1340	8806	6624	14.6	15.8	1.2	1381	9935	8317	14.7	15.5	0.8	1426	10709	8864	14.2	14.8	0.6
816	8842	5244	14.2	15.2	1.0	1382	9952	7916	14.0	15.1	1.1	1427	10724	8504	14.9	15.6	0.7
1341	8892	4734	14.5	14.9	0.4	1383	9967	5536	14.9	15.9	1.0	824	10734	9857	11.5	12.9	1.4
1342	9027	6015	12.7	13.8	1.1	1384	9974	8362	14.7	15.2	0.5	1428	10816	10283	15.5	16.7	1.2
1343	9054	9175	14.3	15.2	0.9	1385	10003	8884	14.8	15.5	0.7	1429	10829	7126	13.8	14.6	0.8
1344	9162	7062	15.4	16.5	1.1	1386	10022	7574	13.8	14.6	0.8	1430	10845	8972	13.3	14.6	1.3
1345	9175	7940	13.4	14.1	0.7	1387	10035	7384	14.4	15.0	0.6	1431	10912	9683	14.5	15.2	0.7
1346	9189	5630	14.2	16.3	2.1	1388	10036	8094	14.5	15.0	0.5	1432	10915	7333	14.7	15.8	1.1
1347	9216	7560	13.3	16.3	1.0	1389	10049	10794	14.8	16.5	1.7	1433	10951	6334	14.9	14.7	0.7
818	9230	6297	13.6	14.7	1.1	823	10077	6567	12.1	14.9	1.9	1434	10959	7607	14.8	16.0	1.2
1348	9240	7700	15.0	16.0	1.0	1390	10084	9641	15.3	15.9	0.6	1435	11004	8057	14.0	14.9	0.9
1349	9275	9334	14.8	16.0	1.2	1391	10104	9335	14.7	15.7	1.0	1436	11031	10889	14.8	16.7	1.9
1350	9303	8425	15.9	16.8	0.9	1392	10119	9679	14.8	15.3	0.5	1437	11045	9046	14.9	14.4	0.4
819	9326	6146	13.3	14.3	1.0	1393	10143	7592	14.8	15.5	0.7	1438	11054	8712	13.8	14.4	0.6
1351	9358	6836	13.5	14.5	1.0	1394	10197	7423	15.5	16.0	0.5	1439	11072	8817	14.4	15.1	0.7
1352	9361	5322	14.7	16.0	1.3	1395	10203	6663	15.3	15.9	0.6	1440	11076	9006	14.6	15.6	1.0
1353	9394	8998	14.8	15.5	0.7	1396	10205	8302	14.0	14.8	0.8	1441	11088	7175	14.0	14.5	0.5
1354	9406	6785	15.2	16.1	0.9	1397	10274	7332	15.8	16.8	1.0	1442	11088	7711	14.5	15.5	0.6
1355	9406	7445	13.8	15.1	1.3	1398	10293	8858	15.2	16.2	1.0	1443	11089	9373	14.7	15.8	1.1
1356	9425	5556	14.6	15.5	0.9	1399	10304	7749	14.6	15.5	0.9	1444	11108	8623	13.8	14.4	0.6

scription in her paper "1777 variables in the Magellanic Clouds" is for sure less poetic than Arago's grandiose words, but as per the genre of a research paper, more precise and to-the-point in its description of what the photographic glass plate does in operations of interpretations of the sky. Less interesting as pictures, but useful for the trained scientific eye, such photographs become infrastructure for further analysis; Leavitt's comparative analysis identifies light and tables them as varieties of data points in the Magellanic Clouds, which besides its straightforward operational use in astronomy, leads to interesting themes concerning the image. Far from the usual considerations of art history, this use of images is part of the genealogy of calculation-al images - not digital in the sense we now refer to them as, but

as part of the institutional uses where photographic images are essential in able to scale down the distant movement into the flat (paper and glass) world of pictures + observation tables. In short, the photographic becomes the site of calculation, and the site of condensation of massive scales of measurement of light – and the absence of light. And Leavitt and her fellow computers are also part of not only astronomy but an alternative genealogy of visual practice that finds a resonating counter-point in more recent times. The sky was seen as it was calculated both in one go and calculation became an integral part of visualising.

Fast forward some 120 years to offer a fitting parallel development that concerns photography, data, and the planetary dimension of observation and how this, also, identifies an on-going change in what an image is. This is our case number two.

In 2019, a peculiar image was announced. This time, it was not merely for the astronomers to analyse, but for the wider public as a spectacle of a different kind; one that was even said to be a photograph but one that could not possibly work like photographs usually do. If photographs entered the world as a technology for capture of light, this one seemed to do the opposite: capture the absence of light as it was, famously, picturing a massive black hole at the centre of the Messier 87 galaxy. A rim of light around this non-entity that is 6.5. billion times bigger than our own Sun is the proxy signal that the black hole exists – as such, definitely not visible, yet something that can be seen as it can be not merely measured but parsed together as composite image. Surely this is something that easily lends itself to all sorts of philosophical theories concerning perception, absence, and fantasies where we see what we imagine to see, but in this case, even the (seemingly) simple question of how did this become possible is fascinating of an entry point to a different way of understanding not only the astronomical perception and its scientific instruments but history of photography in this mix.

The Event Horizon project features not only as astronomical science project but as a way to rethink images. It is almost like an experiment with images, but one premised on high-tech scientific

apparatus and training and also, history of science. As Harvard based historian of science Peter Galison, involved in the Event Horizon and Black Hole Imaging project, explains: we are dealing with a peculiar perception, measurement, and registering of light that bends around the black hole. Part of the team's work was thus to engage with the history of scientific imaging and notions of objectivity from drawing in scientific atlases to photography and to the "trained judgment" that emerges as a particular skill of interpretation over 20<sup>th</sup> century. Many such questions were useful in trying to decipher how to form an image of something in traditional terms invisible. While coordinating and synchronising the received radio wavelength signals forms one backdrop to the complex process of forming an image, part of the problem persists in how to compose an image from signals of a thing that has never been verified with "plain eye" – as in, there is no "ground truth" to which compare if the reconstruction is accurate.

As one key technique in the process, the CHIRP algorithm (Continuous High-resolution Image Reconstruction using Patch priors) engineered by Katie Bouman at MIT (again in Cambridge, Massachusetts) is a way of moulding, interpreting, preparing data into an image. It includes coordinating the various received signals and cleaning them from atmospheric data, as well as modelling the data so that it starts to remind what is conventionally an image. Here, the image is algorithmically composed and premised on training sets for machine learning techniques. As quoted in a popular science piece about the work:

*Finally, Bouman used a machine-learning algorithm to identify visual patterns that tend to recur in 64-pixel patches of real-world images, and she used those features to further refine her algorithm's image reconstructions. In separate experiments, she extracted patches from astronomical images and from snapshots of terrestrial scenes, but the choice of training data had little effect on the final reconstructions.*



*The Event Horizon Telescope project rendering of a Black Hole. (Press release image from <https://eventhorizontelescope.org/>)*

The six observatories around the Earth that were part of the registering of signals are a significant upgrade from the glass plates sent from Peru to Harvard. Instead of two data collection sites there are six that need to be finely coordinated. Furthermore, instead of computer analysis of comparison, Bouman's algorithm helped to synchronise the data from the various rotating data recording places of observatories so as to get a rich set of angles, so to speak. From Leavitt's trained analysis of images to Bouman's algorithm, one thing however persists: the ability to stitch together input from around the planet in order to enhance the accuracy of analysis. Indeed, in the Event Horizon case, as also argued by cultural theorist Benjamin Bratton, the whole planet is turned into a massive size camera or more accurately, the planet is turned into a big sensing surface that enables registering and synthesis of data. While this obviously hints at the magnitude of transformation it is also an apt way of express-



ing the multitude of changes in terms of what we mean by “a photograph’: from Arago’s address to Leavitt’s calculations to Bouman’s algorithm for image composition, the transformation of this particular technique has had many twists and turns that have been reflected through star light and lack of light, as in the case of Event Horizon project.

Furthermore, what both cases one and two demonstrate is that images are not obvious. We might call these photographs for the sake of convenience but technically something else is going on. Even more so, the photographic has changed shape and form multiple times in the different institutional practices. When it comes to the more recent examples mentioned, these “high tech” images are made in teams, they are constructed out of data, while they are modelled (with machine learning techniques) on pre-existing ideas of what an image might be like – they are thus always already picturesque even in contexts of advanced big science. Images – and this applies to astronomical imaging but also to contemporary images in data culture – are constantly formatted in relation to their technical platforms of use. And there is an interesting feedback loop between specialist practices and our contemporary theoretical work that asks: what even is an image especially in the light (sic) of things seen and unseen, calculated and synthezized. Some of the answers are found up in the night sky above the distributed networks of observatories that make the planet into a camera.

## Bibliography

- Bratton, Benjamin (2019) *The Terraforming*. Moscow: Strelka.
- Canales, Jimena (2002) “Photogenic Venus: The ‘cinematographic turn’ and its alternatives in nineteenth-century France.” *Isis* 93, no. 4: 585-613.
- Galison, Peter (2019) “Philosophy of the Shadow” Yip Lecture, CMSA, Harvard University, April 18, 2019, online at <https://www.youtube.com/watch?v=BofWFoiKARQ>

- Hardesty, Larry (2016) "A Method to Image Black Holes" *MIT News*, June 6, 2016, <http://news.mit.edu/2016/method-image-black-holes-0606>.
- Lankford, John "Photography and the 19th-Century Transits of Venus" *Technology and Culture* Vol. 28, No. 3 (Jul., 1987), pp. 648-657.
- Leavitt, Henrietta Swan (1908) "1777 Variables in the Magellanic Clouds" *Annals of the Harvard College Observatory*, Vol. LX, no IV, 87-111.
- Leavitt, Henrietta Swan and Pickering, Edward C. (1912) "Periods of 25 Variable Stars in the Small Magellanic Cloud" *Harvard College Observatory Circular*, March 1912, vol. 173.
- Peters, John Durham, (2015) *Marvelous Clouds*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sconce, Jeffrey (2000). *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham, NC: Duke University Press.
- Wilder, Kelley (2009) *Photography and Science*. London: Reaktion Books.

# Pääosassa tietokone

Asko Nivala

*Starring the Computer. Computers in Movies and Television* on James Carterin ylläpitämä verkkosivusto, jolle kootaan elokuvissa ja tv-sarjoissa esiintyneitä tietokoneita 1950-luvulta 2020-luvulle. Aktiivisesti päivittyvä sivusto pitää kirjaa vain todella valmistettujen laitteiden esiintymisistä audiovisuaalisissa teoksissa. Stanley Kubrickin *2001: Avaruusseikkailun (2001: A Space Odyssey, 1968)* HAL900 ja muut kuvitteelliset tietokoneet eivät siis ole päässeet mukaan. *Starring the Computer* luokittelee tietokoneiden roolin kussakin elokuvassa tai tv-sarjan jaksossa merkittävyyden, realismin ja näkyvyyden sekä tietenkin ilmestymisvuoden mukaan.

Sivuston mukaan ensimmäinen av-teoksessa esitetty tietokone on *Destination Moon* (1950) elokuvan GE Differential Analyzer. On tosin tulkinnanvaraista voiko analogista mekaanista tietokonetta pitää vielä varsinaisena tietokoneena. Laskukoneet ovat digitaalisia tietokoneita vanhempi keksintö: kehittiväthän jo esimerkiksi filosofit Blaise Pascal sekä Gottfried Wilhelm Leibniz mekaanisia laskimia. Toisen maailmansodan aikaan sana *computer* ei tosin viittannut ensisijaisesti laitteeseen vaan ihmislaskijoiden ryhmään: erityisesti kotirintaman naiset suorittivat ballistisia laskuja, jotka olivat pilkottavissa ihmisten ratkaistavissa oleviin osatehtäviin. GE Differential Analyzeria käytetään *Destination Moon* -elokuvassa kuuraketin radan laskemiseen, joten aikaistaermeihin laitetta saattoi kutsua sanalla *computer*. Nykyisin tietokoneella tarkoitetaan kuitenkin ohjelmoitavissa olevaa ja Turing-täyd-

listä digitaalista laitetta. Tietokoneiden kehitys oli hyvin nopeaa ja niiden ajateltiin kykenevän ihmeellisiin suorituksiin: vuonna 1956 julkaistussa *Science Fiction Theatre* sarjan jaksossa ”Doctor Robot” lukuisilla nauha-aseilla varustettu Bendix G-15 on valjastettu kylmän sodan kannalta tärkeään konekääntämiseen.

*Starring the Computer* -sivuston manuaalinen selaaminen on hyvin antoisaa, mutta antaa lopulta kuitenkin hiukan hajanaisen kuvan tietokoneiden näyttelemästä roolista elokuvissa ja tv:ssä eri vuosikymmeninä. Millaisen kokonaiskuvan laskennalliset menetelmät piirtävät tietokoneiden esittämisestä sivuston muodostamassa aineistossa? Millä tavalla historialliset käännteet kuten kylmä sota, kotitietokoneiden nousu 1970-luvun lopulla, internetin ja tietokoneiden arkipäiväistyminen 1990-luvulla tai 2000-luvun retrokulttuuri näkyvät *Starring the Computer* -sivuston keräämässä datassa? Tämän pienen tapaustutkimuksen kautta esseeni yhdistää toisiinsa useita Hannun pitkäaikaisia kiinnostuksia: elokuvan, tekniikan historian sekä laskennalliset menetelmät.

## Tietokoneiden esiintymisiä

*Starring the Computer* listaa elokuvat, niiden julkaisuvuodet sekä niissä esiintyvät tietokoneet. On hyvä huomata, että koska sivuston tietokantaa päivitetään tiheästi myös sen data muuttuu kuukausittain. Keskityn tässä analysoimaan *Starring the Computer* -sivustoa siinä muodossa kuin se oli 3.9.2020. On ehkä paikallaan korostaa, että aineiston päälinjat ovat pysyneet samoina läpi tutkimusprosessin, vaikka yksittäisten konemallien esiintymismäärät elävät hiukan joka kuukausi.

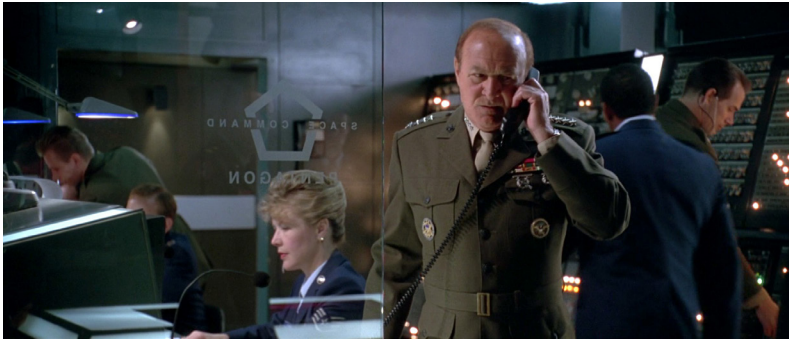
Latasin sivuston tiedot Python-ohjelmointikielellä toteutettuun Pandas-kirjastoon, joka on suunniteltu data-analyysiin. Muunnettuani sivuston listauksen Pandas-tilukoksi minua tietenkin kiinnosti ensiksi hyvin yksinkertainen kysymys. Mitkä tietokonemerkit ovat esiintyneet sivustolla listatuissa elokuvissa useimmiten? Kokosin 15 eniten esitettyä konetta taulukkoon 1.

tietokonemalli	julkaisuvuosi	esiintymisiä
IBM AN/FSQ-7	1955	89
Commodore 64	1982	63
Apple II	1977	41
Apple Macbook Pro	2006	33
Apple Powerbook G4	2001	32
Burroughs B205	1956	31
Apple Powerbook G3	1997	29
Apple iMac G3	1998	29
IMB PC XT	1983	28
Apple Macintosh	1984	28
Commodore PET 3000/4000 series	1979	24
Commodore Amiga 1000	1985	24
Apple Macintosh SE	1987	23
Apple Clamshell iBook G3	1999	22
Commodore Amiga 2000	1987	21

*Taulukko 1. 15 Starring the Computer -sivulla useimmin esiintynyttä tietokonetta.*

Elokuissa eniten esiintymisiä saanut tietokone IBM AN/FSQ-7 Combat Direction Central on yllättäen varsin tuntematon laite. Kyseessä on 1950- ja 1960-luvuilla erityisesti ilmatorjuntakäytössä ollut yhdysvaltalainen sotilastietokone. IBM AN/FSQ-7:een perustuva ilmatorjuntatietokone SAGE (Semi-Automatic Ground Environment) on ollut suosittu lavaste erityisesti kylmän sodan aikaisissa toiminta- ja jännityselokuissa. Sen tutkakonsoleita käytettiin lukuisten kohtauksien taustalla, joissa upseerit hermoilevat komentokeskuksessa. Mikrotietokoneita edeltäneiden koneiden kohdalla tietokoneen varsinainen keskusyksikkö ei ole yhtä näyttävä visuaalinen elementti kuin kuvat vilkkuvista valoista ja pyörivistä nauha-aseista, jotka toimivat tietokoneiden massamuistina ennen kovalevyn yleistymistä. IBM AN/FSQ-7:aa ei käytetä elokuvissa läheskään aina kovin realistisessa yhteydessä. Vaikka se oli poistettu käytöstä jo vuonna 1983, se esiintyy av-teoksissa vielä pitkälle 2000-luvun alkuun saakka – kuten esimer-

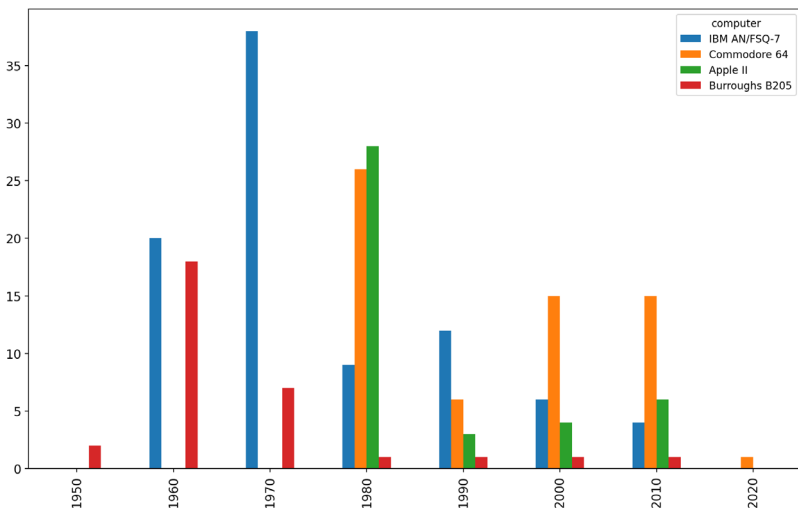
kiksi vuoden 1996 elokuvassa *Independence Day* (kuva 1). IBM AN/FSQ-7:aa käytetään ilmatorjunnan ohella myös mitä moninaisimpiin tarkoituksiin kuten *Taisteluplaneetta Galactican* (*Battlestar Galactica*, 1979) avaruusaluksien ohjaamiseen tai aikakoneen osana sarjassa *The Time Tunnel* (1967).



Kuva 1. *Independence Day* (1996) -elokuvassa IBM AN/FSQ-7 on vielä ahkerassa käytössä Pentagonissa, vaikka se vanhentui 1980-luvun alussa. (Ruutukaappaus elokuvasta) Kuva 2. Burroughs B205 oli alkuperäinen Lepakkotietokone. (Ruutukaappaus elokuvasta)

Eniten esiintymisiä saaneiden koneiden listan toisella sijalla on Commodore 64 (1982) ja kolmannella sijalla Apple II (1977). Commodore 64 on todennäköisesti kaikkien aikojen suosituin kotitietokone, jota on myyty 17–30 miljoonaa kappaletta. 1970-luvun lopulla julkaistu Apple II oli yhtä lailla hyvin suosittu kotitietokone erityisesti Yhdysvalloissa. Viidestätoista sivustolla eniten esiintyneestä tietokonemallista jopa kahdeksan on Applen valmistamia. Tämän jälkeen suosituin valmistaja on Commodore, jolta on mukana neljä eri mallia. 1990-luvulla konkurssiin mennyt Commodore oli kanadalainen yhtiö, mutta sen Commodore ja Amiga tuotemerkeillä myymät laitteet olivat suosituimpia Euroopassa, missä niitä myös valmistettiin. Kuudennella sijalla oleva Burroughs B205 (1956) oli kotitietokoneita edeltänyt yleiskäyttöinen tietokone, jota käytettiin esimerkiksi *Batman* (1966–1968) tv-sarjan sekä elokuvan (1966, kuva 2) lepakkotietokoneena.

Tyypillisesti tietokonemallit esiintyvät elokuvissa samaan aikaan kun niitä valmistettiin. Kuten kuviosta 1 tulee esiin, 1956 valmistunut Burroughs B205 oli erityisen suosittu 1950–1970-lukujen elokuvissa. Vastaavasti 1977 julkaistu Apple II oli suosituimmillaan 1980-luvulla. Sama pätee vielä selvemmin muihin



Kuvio 1. Vanhempien tietokoneiden esiintymisiä vuosikymmenittäin.

elokuva	julkaisuvuosi	tietokoneita
Micro Men	2009	20
Jobs	2013	11
Pirates of Silicon Valley	1999	10
Black Mirror: Bandersnatch	2018	9
Computer Chess	2013	8
Maniac - Season 1	2018	8
Operation: Zeitsturm	2008	6
Steve Jobs	2015	6
U.S. Marshals	1998	6
iSteve	2013	6

Taulukko 2. Elokvat joissa on esitetty eniten eri tietokonemalleja.

Applen tietokoneisiin, joita käytetään usein lavasteina niiden valmistumisajan elokuvista. Tästä yleisestä linjasta on kuitenkin ainakin kaksi kiintoisaa poikkeusta, jotka kertovat jo vanhentuneiden tietokoneiden käytöstä myöhemmissä elokuvissa. Jo edellä käsitelty IBM AN/FSQ-7 tulee toistuvasti esiin 1960-luvun lopulta aina 2000-luvulle saakka. Commodore 64 -kotitietokoneen kohdalla taas sen esiintymismäärissä on 1990-luvulla pieni notkahdus, kun tietokone vanhentuu. Sen käyttö av-teoksissa kuitenkin lisääntyy merkittävästi 2000-luvun teoksissa. Tätä selittää sen tärkeys 1980-lukua muistelevalla retrokulttuurille. Sama ilmiö on nähtävissä Apple II:n kohdalla, joskin vaimeampana.

Oma kiintoisa kysymyksensä on, missä elokuvissa on esiintynyt eniten eri tietokonemalleja. Nämä on esitetty taulukossa 2. Näistä elokuvista *Micro Men* (2009), *Jobs* (2013), *Pirates of Silicon Valley* (1999), *Steve Jobs* (2015) ja *iSteve* (2013) ovat 1970- ja 1980-lukujen mikrotietokonevallankumousta käsitteleviä historiallisia elokuvia. BBC:n tuottama *Micro Men* kertoo Sir Clive Sinclairin kehittämästä ZX Spectrum kotitietokoneesta, kun taas kaikki muut historialliset elokuvat käsittelevät Applen perustajaa Steve Jobsia. Tv-sarjat *Black Mirror: Bandersnatch* (2018) sekä *Maniac* (2018) puolestaan sijoittuvat eräänlaiseen retrofuturistiseen tulkintaan 1980-luvusta.



## Lajityypit

Mikäli elokuvien sisällöstä halutaan tietää enemmän pelkän metatiedon perusteella, eräs tapa on tutkia niiden lajityyppejä. *Starring the Computer* -sivusto ei ole luokittanut elokuvia lajityypin mukaan, mutta lähes jokaisen elokuvan kohdalla on linkki Internet Movie Databaseen (IMDB). IMDB:n ja *Starring the Computerin* datan yhdistäminen on hyvin suoraviivaista, sillä IMDB-hakuihin on kehitetty oma Python-moduuli. Sen sijaan tarvittu Pandas-komento, jolla elokuvat ja genret saa taulukoitua ristiin yhteiseen matriisiin vaati enemmän päänvaivaa:

```
df.groupby('computer')['genre'].value_counts().unstack(level=0).fillna(0)
```

Käskyhirviön synnyttämä taulukko pystyy kuitenkin vastaamaan seuraaviin kysymyksiin: mikä tietokonemerkki on suosituin tieteiselokuvissa? Entäpä romanttisissa elokuvissa? Esimerkiksi komennot

```
print(df.loc['Sci-Fi'].sort_values(ascending=False).nlargest(10).to_csv())
```

```
print(df.loc['Romance'].sort_values(ascending=False).nlargest(10).to_csv())
```

hakevat 10 suosituinta tietokonetta tieteiselokuvissa ja romanttisissa elokuvissa (taulukot 3 ja 4).

Tieteiselokuvien ja -sarjojen suosituimmat tietokoneet ovat yllättävän vanhoja laitteita: IBM AN/FSQ-7 on murskaavan suosittu laite yhdessä Burroughs B205:n kanssa. Romanttisissa elokuvissa ja tv-sarjoissa sen sijaan näkyy Applen ylivalta. Lähinnä Commodore 64 ja alkuperäinen Apple Macintosh yhdistävät näitä kahta lajityyppeä. Applen tietokoneiden yleisyys romanttisissa elokuvissa ja sarjoissa kertoo internetin ja tietokoneiden arkipäiväistymisestä 1990-luvun puolesta välistä 2000-luvulle.

tietokone-malli	Esiintymisiä tieteiselokuvissa ja tv-sarjoissa
IBM AN/FSQ-7	61
Commodore 64	26
Burroughs B205	20
Commodore Amiga 1000	11
Apple II	10
Commodore PET 2001	10
Apple Macintosh	9
IBM PC XT	9
IBM System/360	7
Apple Macintosh SE	7

tietokone-malli	Esiintymisiä romanttisissa elokuvissa ja tv-sarjoissa
Commodore 64	12
Apple Clamshell iBook G3	11
Apple iMac G3	10
Apple Macbook Pro	9
Apple Powerbook G3	8
Apple Powerbook G4	7
Apple iMac G4	7
Apple Aluminum iMac	6
Apple iBook G4	5
Apple Macintosh	5

Taulukko 3. 10 suosituinta tietokonemerkkiä tieteiselokuvissa ja -sarjoissa.  
Taulukko 4. 10 suosituinta tietokonemerkkiä romanttisissa elokuvissa ja sarjoissa.

Mikäli haluamme porautua vielä syvemmälle elokuvien sisältöön, meidän on tekstilouhittava *Starring the Computer* -sivuston juoniselosteita. Todennäköisyyslaskentaan perustuva aihemallinnus (*topic modeling*) voisi sopia tähän. Koska haluan kuitenkin vain eristää juonitiivistelmistä avainsanoja, TF-IDF (*term frequency-inverse document frequency*) tekee tämän ilman todennäköisyyslaskennan mukanaan tuomaa satunnaisuutta. TF-IDF laskee sanojen esiintymistiheyksiä, mutta antaa sanalle sitä suuremman logaritmisesti skaalatun painokertoimen mitä harvinaisempi se on korpuksessa. Pelkkä kaikkein suosituimpien termien laskeminen (*term frequency*) ilman käännteistä painokerrointa antaisi tuloksena vain englannin yleisimpiä sanoja eikä yksittäiselle dokumentille tyypillisiä sanoja. TF-IDF on ro-

busti algoritmi, jota käytetään hyvin laajasti esimerkiksi internetin hakukoneiden pohjana.

Kirjoitin kaikkien synopsisien prosessointia varten Python-funktion, joka perustuu Scikit-learn -kirjaston toteutukseen TF-IDF-algoritmista:

```
def add_keywords(df):  
    docs = df['synopsis'].tolist()  
    cv = CountVectorizer(max_df=0.85,stop_words  
                        = 'english',max_features=100)  
    word_count_vector = cv.fit_transform(docs)  
    tfidf_transformer = TfidfTransformer(smooth_idf  
                                         = True,use_idf=True)  
    tfidf_transformer.fit(word_count_vector)  
    feature_names = cv.get_feature_names()  
    keyword_list = []  
    for doc in docs:  
        tf_idf_vector = tfidf_transformer.  
            transform(cv.transform([doc]))  
        sorted_items = sort_coo(tf_idf_vector.  
            tocoo())  
        keywords = extract_topn_from_vector  
            (feature_names,sorted_items,10)  
        keyword_list.append(keywords)  
    df['keywords'] = keyword_list  
    return df
```

Piirteenerotuksen tuloksena saadut sanat voidaan puolestaan taulukoida IMDB:stä aiemmin hakemani lajityypin kanssa, jolloin saamme esimerkiksi esiin 10 juonitiivistelmässä tyypillistä sanaa tieteiselokuvissa sekä romanttisissa elokuvissa (taulukot 5 ja 6).

Näin voimme nähdä, että tietokone laitteena on paljon useammin tieteiselokuvien ja tv-sarjojen aiheena, kun taas ro-

avainsana	Esiintymistiheys tieteiselokuvien juonitiivistelmissä
computer	73
scientist	53
group	45
earth	44
world	44
mysterious	43
new	41
discover	41
alien	41
called	39

avainsana	Esiintymistiheys romanttisten elokuvien juonitiivistelmissä
new	29
life	27
love	24
school	19
girl	19
young	18
computer	18
make	17
old	17
job	16

*Taulukko 5: 10 suosituinta tietokonekohtauksia sisältävien tieteiselokuvien juonitiivistelmän sanaa TF-IDF-mallin mukaan. Taulukko 6: 10 suosituinta tietokonekohtauksia sisältävien romanttisten elokuvien juonitiivistelmän sanaa TF-IDF-mallin mukaan.*

manttisissa elokuvissa ja tv-sarjoissa tietokoneet ovat enemmän sivujuonteena. Science fictionissa tietokoneita käytetään useammin tiedemiesten yliopistotasoiseen tutkimukseen, joka voi koskea uusia keksintöjä tai jopa ulkoavaruuden olioita. Romanttisissa elokuvissa ja sarjoissa ne taas sijoittuvat kouluympäristöön tai työelämään ja niitä käyttävät naiset.

Eräänä esimerkkinä tietokoneiden feminisoitumisesta on *Sinkkuelämän* (*Sex and the City*, 1998–2004) neljännen tuotantokauden jaksossa 8 ”My Motherboard, My Self” esiintyvät Applen mallit. Carrien uskollinen Apple Powerbook G3 hajoaa eikä poikaystävänsä ostama uusi iBook korvaa Carrien todellista menetystä – vuosien aikana kirjoitettuja tekstejä. Macbookia naputtava Carrie liittyy internetin ja tietotekniikan arkipäiväistymiseen 1990-luvulla. *Sinkkuelämä* havainnollistaa myös kalifornialaisen Applen eri mallien hallintaa romanttisten elokuvien lajityypin sisällä: Applen laadukkaat mutta kalliit tietokoneet ovat vain yksi monista muista brändeistä, joita konsumeristiseen sarjaan on tuotesijoiteltu.

## Lopuksi

Vaikka olen antanut tässä esseessä pelkän pintaraapaisun siitä mitä *Starring the Computer* -sivuston kattavasta aineistosta olisi kaivetavissa esiin, toivon sen kuitenkin havainnollistavan että määrällinen näkökulma voi tuoda esiin joitakin yllättäviä puolia av-teoksissa esiintyneistä tietokoneista. Kenties kiintoisin havainto koskee historian läsnäoloa elokuvissa. Vaikka tietokoneisiin yhdistetään yleensä vauhdikas tekninen kehitys ja mallien nopea vaihtuminen, myös vanhentuneet tietokoneet voivat toisinaan jäädä kummittelemaan elokuviin. IBM AN/FSQ-7:n voisi ajatella olevan katsojille eräänlainen tietokoneen *topos*, joka jäi vaikuttamaan elokuvamaailmaan jo itse mallin vanhennuttua. Commodore 64 oli toki suosittu jo oman aikansa elokuvissa, mutta 2000-luvulla siitä on tullut yksi 1980-luvun metonymioista. Erityisesti tietokoneiden synopsisien avainsanojen sekä elokuvien ja sarjojen lajityyppien ristiintaulukoinnista voisi saada vielä paljon muutakin irti tutkimalla esimerkiksi lajityyppien ja juonitiivistelmien muutoksia eri vuosikymmenillä, mutta se olisi jo laajemman artikkelin aihe.

## Lähteet

James Carter: *Starring the Computer. Computers in Movies and Television* (<http://www.starringthecomputer.com>, haettu 4.9.2020).

Kavita Ganesan: Tutorial: Extracting Keywords with TF-IDF and Python's Scikit-Learn (<https://kavita-ganesan.com/extracting-keywords-from-text-tfidf/>, haettu 9.4.2020).

Matthew J. Lavin: Analyzing Documents with TF-IDF. *Programming Historian* 2019 (doi: <https://doi.org/10.46430/phen0082>, haettu 28.9.2020).

Wes McKinney: Data Structures for Statistical Computing in Python. *Proceedings of the 9th Python in Science Conference*. Eds. Stefan van der Walt and Jarrod Millman. 2012, 56–61, doi: 10.25080/Majora-92bf1922-00a.

Sähköisiä suhteita: virtuaalisuus ja  
puhuvien koneiden tunteet elokuvassa  
*Blade Runner 2049*

Kimi Kärki

*"Tarkoitat vanhoja kirjoja?"*

*"Tarinoita, jotka on kirjoitettu avaruudessa matkustamisesta, mutta ennen avaruudessa matkustamista."*

*"Kuinka olisi voinut olla tarinoita avaruudessa matkustamisesta ennen --"*

*"Kirjailijat", Pris sanoi, "sepittivät ne."*

(Philip K. Dick: *Do Androids Dream of Electric Sheep?*  
Suomennos K.K.)

Ridley Scottin *Blade Runner* (1982) on teemoiltaan ja toteutukseltaan kenties aikansa keskeisin tieteiselokuva. Sen vaikutushistoriaa ei voi sivuuttaa tulevaisuuskuvitelmien osalta. Denis Villeneuve ohjasi elokuvalla vuonna 2017 ensi-iltansa saaneen jatko-osan *Blade Runner 2049*, johon hän sai mukaan myös ensimmäisen elokuvan pääroolin näytelleen Harrison Fordin. Tämän roolihahmo, Rick Deckard, oli poliisin palkkatappaja, "Blade Runner", jonka tehtävä oli "poistaa" karanteita synteettisiä ihmisiä, "replikantteja". Villeneuve'n elokuvan päähenkilö on kuitenkin Ryan Goslingin

näyttelemä replikantti K, joka on samoissa tehtävissä Los Angelesin poliisissa. Tämä toisia synteettisiä ihmisiä työkseen tappava Blade Runner seurustelee virtuaalisen tyttöystävän kanssa. *Blade Runner 2049* kehittää siis edelleen ensimmäisen elokuvan ja Philip K. Dickin alkuperäisromaanin *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) filosofisia kysymyksiä olemisesta, tunteista, muistoista ja keinotekoisuudesta. Ensimmäinen elokuva sijoitui silloiseen tulevaisuuteen, nykyiseen lähimenneisyyteemme, marraskuuhun 2019. Jatko-osan todellisuus on itsessään ”virtuaalinen” tai kontrafaktuaalinen vaihtoehtohistoria. Kysyn, miten konepuheen, tunteiden, muistojen ja aistimusten moninkertainen keinotekoisuus ilmenee elokuvan audiovisuaalisessa maailmassa.

Tämä kiinnostus liittyy meneillään olevaan Koneen Säätiön rahoittamaan projektiin ”Puhuvat koneet – Elektroninen ihmisiäni tunteiden ja itseymmärryksen tulkkina 1960–2020”, jossa tarkastelen populaarikulttuurin konepuhetta ja teknologisen tulevaisuusajattelun historiaa, ennen muuta tieteiselokuvien keinoälykäsitysten kautta. *Blade Runner* on vaikutushistoriansa takia yksi keskeinen analyysin kohteeni, jatko-osa taas päivittää sen teknologiset ja filosofiset ideat nykypäivään. Molemmat elokuvat ovat historiakulttuurisia (*Geschichtskultur*) tuotteita: ensimmäinen elokuva hyödynsi dekkaritarinoita, film noir -estetiikkaa ja lavasteita sekä ”retrosovitettuja” kaupunkirakenteita, joissa vanhan arkkitehtuurin päälle oli rakennettu uutta useita kortteleita peittävine pyramidimuotoineen. Jatko-osa taas kiinnittyy lähes täysin ensimmäisen elokuvan estetiikkaan, ja siten sen historiakulttuurinen asema on kerroksellinen ja alisteinen.

## Fanisuhde vaihtoehtohistorialliseen pastissiin

Villeneuvan elokuva on siis tehty varman päälle, miellyttämään alkuperäisen elokuvan faneja. Siksi sen ulkoasu ja monet visuaaliset ratkaisut toisintavat Ridley Scottin elokuvan ideoita – esimerkiksi alkukohtauksen lentävä auto ja lähikuva K:n silmästä on suora referenssi *Blade Runner* -elokuvan kuuluisaan



*Elokuvan promojulisteessa leikitellään kylmillä ja kuumilla sävyillä. Julisteen henkilöhahmoista ainakin kaksi on keinoitekoisia. (International Movie Database)*



”Hades”-alkukohtaukseen, jossa paljastetaan tummanylevä ja haposateiden syövyttämä vuoden 2019 Los Angeles. *Ennen & Nyt* -lehteen kirjoittamassani artikkelissa korostin kohtauksen audiovisuaalista kokonaisuutta, jossa Scottin ja futuristi Syd Meadin dystooppisen kaupunkivision toteutti jo muun muassa Stanley Kubrickin *2001: Avaruusseikkailun* (1968) efektejä toteuttanut erikoistehostevallo Douglas Trumbull sekä syntetisaattoreihin nojaavan musiikin teki kreikkalainen Vangelis (Evángelos Odysséas Papathanassiou).

*Blade Runner 2049* alkaa aivan vastaavalla tavalla, mutta tällä kertaa lentävän auton alla leviävät ensin megalomaanisat aurinkopaneelivoimalat ja näiden jälkeen silminkantamattomiin leviävät kasvihuoneiden kudelmät. Benjamin Wallfisch ja Hans Zimmer tekevät musiikin kanssa takuutyötä, käytännössä Vangelis-pastissia ambient-sävvyineen ja samantapaisine syntetisaattorimelodioineen – aivan kuten Villeneuve tekee tarkan ja tietoisin visuaalisen pastissin. Mitään riskejä ei oteta ja fanaattisetkin fanit saavat tärkeän elokuvansa maailman takasin, vain pienin päivityksin ja nyanssieroin. Islantilainen säveltäjä Jóhann Jóhannsson – joka valitettavasti menehtyi helmikuussa 2018 – oli ollut Villeneuve luottosäveltäjä *Prisoners*, *Sicario* ja *Arrival*-elokuvissa, mutta hän oli saanut lähtöpassit kesken *Blade Runner 2049* tuotantoprosessin. Villeneuve itse kommentoi: ”Elokuva tarvitsi jotain erilaista ja minun tarvitsi päästä takaisin johonkin lähemmäksi Vangelista. Jóhann ja minä päätimme että minun täytyy mennä eri suuntaan.” Harvoin on yhtä suoraan myönnetty paine tuottaa pastissiä.

Denis Villeneuve itse kommentoi urakkansa lähtökohtia *Irish Times* -lehdelle lokakuussa 2017:

*Blade Runner pyrki ennustamaan tulevaa. Se oli 1970-luvun lopun projektio kohti tulevaisuutta. Elokuvan inspiraationa toimivat punk ja Aasian vaikutus [Yhdysvaltain] länsirannikkoon. Katsoit elokuvan ja totesit: tuo voisi tapahtua. Mutta kyse ei ollut niinkään lentävistä autoista. Ennen muuta kysymys oli ilmastomuutoksesta, klaustrofobiasta ja melankoliasta.*

Näihin kolmeen teemaan Villeneuve tukeutui omassa tulkin-  
nassaan, tai oikeastaan myös käsikirjoittajien Hampton Fancher  
(joka käsikirjoitti jo ensimmäisen elokuvan), Michael Green  
ja Ridley Scott (ilman krediittiä) työpanoksen myötä. Eloku-  
valle kehitettiin 30 vuotta historiaa vuosien 2019 – sellaisena  
kuin se oli visioitu 1980-luvun alussa – ja 2049 välille. Eloku-  
vassa selviää, että 2020-luvulla on käyty suursota, jonka myötä  
tiedot menneisyydestä ovat sirpaleisia. Kuitenkin 1980-luvun  
alun tunnetut yhtiöt kuten Atari, RCA ja Pan Am ovat edelleen  
mukana kuvioissa vuosisadan puolivälissä, samaten mainoksis-  
sa vilahtaa CCCP eli Neuvostoliitto. Pastissin uskollisuus *Blade  
Runnerin* tulevaisuuskuvalle tuottaa täten omalle maailmallem-  
me ainakin näennäisesti vaihtoehdoisen historian. Tämä tietoi-  
nen leikki mainonnalla ja historialla – Ridley Scott oli alun perin  
mainosmies ja Villeneuve jatkaa aivan samalla kaupunkitilan  
kuvastolla – tuo elokuvan tulkintaan oman lisäkierteensä.

## Ilmastonmuutos ja koneiden resilienssi

Vuoden 2049 Los Angeles on entistäkin kolossaalisemman  
mega-arkkitehtuurin peittämä keskusta-alue, jota ympäröivät  
energiaa tuottavat aurinkofarmit ja kauempana muun muassa  
proteiinipitoisten hyönteisten viljelyyn tarkoitettut ”kasvihuo-  
neet”. Elokuvasa aukeaa kuva sodasta, jonka jäljiltä nousi uusi  
suuryhtiö, vielä ensimmäisen elokuvan Tyrell-yhtiötä suurem-  
pi. Tämä Wallace Corporation valmistaa kehittyneempiä repli-  
kanttimalleja, Nexus 9 -sarjaa, jollainen myös K on. *Blade Runner*  
-elokuvien fanien ylläpitämällä *Bladerunner.fandom* wiki-sivus-  
tolla kuvataan yhtiön omistajan Niander Wallacen (Jared Leto)  
nousua: ”Wallacen aiemmat saavutukset synteettisessä maan-  
viljelyssä, ekosysteemien romahdettua 2020-luvulla, antoivat  
hänelle niin varallisuuden kuin poliittisen maailmanlaajuisen  
voiman, jolla hän saattoi hankkia konkurssiin menneen Ty-  
rell-yhtiön.” Alun perin Villeneuve olisi halunnut tähän äärim-  
mäisen ja elämästä vieraantuneen suurkapitalistin rooliin tam-

mikuussa 2016 menehtyneen David Bowien. Henkilöhahmon obsessio keinotekkoisten ihmisten lisääntymistä kohtaan kuvastaa osaltaan jatkuvuuden, koneiden inhimillistämisen ja muistin kysymysten keskeisyyttä elokuvalle.

Elokuvassa käydään myös suurin piirtein San Diegon alueella sijaitsevassa puhkuruostuneessa orpokodissa, jonka myös K ”muistaa” ”lapsuudestaan”. Paikka on itse asiassa teollisuuslaitos, jossa lapset työskentelevät kurjissa oloissa elektroniikan ja metalliromun lajittelun parissa. Kolmas keskeinen elokuvan näyttämö on ”likaisen pommin” aiheuttamasta radioaktiivisuudesta ja elektromagneettisesta pulssista kärsinyt Las Vegas, jossa tavataan muun muassa virtuaalinen Elvis, joka laulaa katkonaisesti ’Suspicious Minds’ -kappaletta. Faniuden, kaupallisuuden ja ruumiillisuuden kommentointina tämäkin on osuvaa.

Tyynten valtameren ja Los Angelesin väliin on myös rakennettu valtava Sepulvedan merimuuri torjumaan vedenpinnan nousun aiheuttamaa tuhoa. Se muistuttaa menneisyyden suurten puolustuslinnoitteiden ja modernien patorakennelmien yhdistelmää valtavassa mittakaavassa.

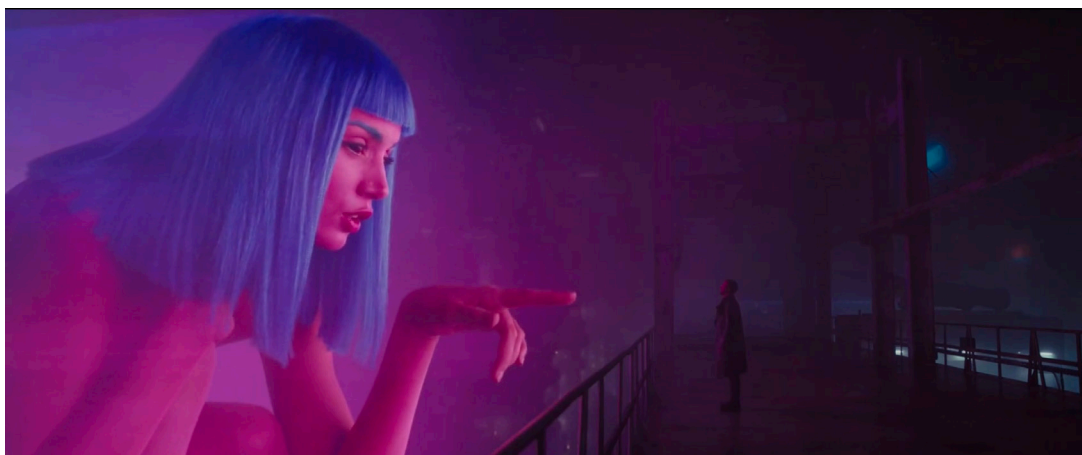
Nämä rakennetun ympäristön muutokseen liittyvät audiovisuaaliset elementit tuottavat ahdistavan ja pääosin uskottavan tulevaisuuden maailman. Ilmastonmuutos, naisten ja heitteille jätettyjen lasten sekä orjina käytettyjen replikanttien asema tuntuvat hyytävällä tavalla mahdollisilta – Villeneuven mukaan ne ovat allegoria omasta ajastamme ja sen epätasa-arvosta, jota hän käsittelee *Al Arabiya* -lehden haastattelussa: ”Maailma on jaettu läntiseen maailmaan ja muuhun ihmiskuntaan, tuntuu siltä, että jotain on yhä olemassa jonka ei pitäisi olla – ero varallisuudessa ja mahdollisuuksissa.” Tämä resurssien epätasaisuus on yksi elokuvan keskeinen teema: ilmastonmuutoksen runtelemassa maailmassa huipputeknologiaa edustavat koneet selviävät ääriolosuhteissakin, mutta tuhoavat toisiaan, ahdistuvat ja muodostavat keskenään näennäis-emotionaalisia suhteita.

## Replikantti K ja psykologinen sietokyky

*Blade Runnerin* keskeinen idea oli Rick Decardin hahmon läpilyönyt ambivalenssi: onko hän itse ihminen vai replikantti? Viitteitä jälkimmäisestä on monia, varsinkin leikkauspöydälle jääneessä vaihtoehtoisessa loppukohtauksessa. Mutta tämä epätietoisuus on elokuvan filosofisessa ytimessä: ovatko muistomme omiamme? Jatko-osassa K tietää tasan tarkkaan olevansa replikantti. Hänet on myös velvoitettu käymään eräänlaisessa psykologisessa arvioinnissa aina tehtävän eli ”poiston” suorittuaan. Testi varmistaa replikantin psykologisen tasapainotilan ja uskollisuuden työnantajalleen Los Angelesin poliisille (LAPD). Mikäli testi epäonnistuu, replikantista tulee uudelleenarvioinnin ja pahimmillaan ”poiston” kohde.

Osa kriitikoista vierasti elokuvan naiskuvaa: he ovat joko prostitutioituja, hologrammivaimoja tai kuolevat brutaalein tavoin. K:n virtuaalittyöstävä Joi (Ana de Armas) on täysin alistainen keinotekoiselle miehelleen ja on valmis käyttämään prostitutoidun palveluksia voidakseen olla näennäisessä ”lihalisessa” yhteydessä itsekin keinotekoiseen mieheensä. Villeneuve vastasi kritiikkiin todeten elokuvan naiskuvan ammentavan nykymaailmasta. Vaikka elokuva on miehinen, se mielestäni kritisoi maailman alistussuhteita, maskuliinista visuaalisuutta ja emotionaalista onttoutta. Kiinnostava avainkohtausta näyttää Join ”perusversion” valtavana alastomana mainoshologrammina, joka kumartuu kohti ruhjottua K:ta kadulla viekottelevasti. Virtuaalisuhteen melankolinen onttous ja kaupallisuus alleviivataan.

Vapauden kaipuun teema asettuu lopulta *Blade Runner 2049* -elokuvan keskiöön. Sen symboliksi nousee viimeistään eriste-tyssä tilassa elävä replikanttien muistoja luova hauras tohtori Ana Stelling (Carla Juri). Hänen omat muistonsa sekoittuvat keinotekoisiin, kunnes emme erota aitoa ja luotua toisistaan. Tavallaan koko elokuvan vaihtoehtoinen virtuaalihistoria edustaa samaa kysymystä niiden tarinoiden voimasta, joita kerromme itsellemme ja joista myös spektakulaarinen viihdekulttuurimme ammentaa.



*"Hei komistus... aikamoinen päivä... näytät yksinäiseltä." (Kuvakaappaus elokuvasta)*

### Lopuksi: kaupallinen historiakulttuurimme

Elokuva oli arvostelumenestys, mutta taloudellisesti pettymys, aivan kuten alkuperäinen *Blade Runner* aikanaan. Jatko-osan maailmanlaajuinen tuotto oli 260,5 miljoonaa dollaria, pelkkien elokuvan tuotantokustannusten ollessa varsin suuret: arviot liikkuvat 150–180 miljoonan välillä. Suurten odotusten tuottama varman päälle pelaaminen ja suhteellisen rauhalliseen tempoon leikatun elokuvan pituus (163 minuuttia) saattoivat vaikuttaa – jopa kunnianhimoinen Villeneuve oli tosiaan selvästi paineistettu. Varsinainen floppi elokuva ei kuitenkaan ollut ja niinpä Ridley Scott, joka tällä kertaa istui tuottajan paikalla, on jo puhunut jatko-osan jatko-osasta. Kenties elokuvateatterien kriisiaika niin kotiteattereiden kuin koronaviruksen puristuksessa pakottaa tuottamaan yhä uusia toisintoja menestysresepteistä ja kulttielokuvista. Mahtipontiset tieteiselokuvat toimivat elokuvateatterien vetonauloina. Parasta aikaa Villeneuve tekee Frank Herbertin *Dyyni*-romaanitrilogiasta ainakin kaksiosaista elokuvaasarjaa. Ensimmäinen osa on valmis, mutta odottaa aikaa jolloin ihmiset voivat palata suurin joukoin

elokuvateattereihin. Tämäkin on oikeastaan kasaritoisinto, kun David Lynch ohjasi valitettavasti torsoksi leikatun speктаakkelin ensimmäisen kerran jo 1984. Silloin *Dyyni* oli floppi, mutta ehkä suurellisen ekokriittinen galaktinen eepos puree paremmin meidän aikanamme.

Tieteiselokuvien mahdollisuudet kommentoida kutakin nyky-yhteiskuntaa ja sen puutteita on suosittu tutkimuskohde. Mutta viihdekulttuurin, kaupallisuuden, historiakulttuurin, speктаakkeliin ja ekologian suhde tuottaa yhä uusia kerroksellisia tapoja tarkastella paikkaamme maailmassa. Näiden kerrosten jatkuva erittely ei tyhjennä tutkimuksen tarvetta, vaan aikaansaa mahdollisuuden ymmärtää ja simuloida yhä paremmin niitä vaihtoehtoisia tulevaisuuspolkuja, joita meille on tarjolla. Mutta ensin tulee mielikuvitus ja seipitteet – Philip K. Dick oli suorastaan huumehuuruinen visionääri, jonka tarinoiden pohjalta on tehty valtava määrä elokuvia. Vanhat kirjat potkivat edelleen meitä kuvittelemaan tulevia mahdollisuustiloja.

## Lähteet

*Blade Runner*. O: Ridley Scott. Osissa: Harrison Ford (Rick Decard), Sean Young (Rachael), Rutger Hauer (Roy Batty). Käsikirjoitus: The Ladd Company & Warner Bros 1982. Useita versioita, joista *Director's Cut* (1992) ja *The Final Cut* (2007) ovat viimeisimmät.

*Blade Runner 2049*. O: Denis Villeneuve. Käsikirjoitus: Hampton Fancher & Michael Green. Kuvaus: Roger Deakins. Osissa: Ryan Gosling (K), Harrison Ford (Rick Deckard), Ana de Armas (Joi). Musiikki: Benjamin Wallfisch & Hans Zimmer. Alcon Entertainment & Columbia Pictures 2017.

Boozer, Jack. *Crashing the Gates of Insight: Blade Runner*. Teoksessa Kerman, Judith (ed.): *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?* Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1991. 212–228.

- Clarke, Donald: "Blade Runner was about climate change, claustrophobia and melancholia." *Irish Times* 6.10.2017: <https://www.irishtimes.com/culture/film/blade-runner-was-about-climate-change-claustrophobia-and-melancholia-1.3241420>. (Viitattu 31.8.2020.)
- Dinello, Daniel. *Technophobia. Science Fiction Visions of Posthuman Technology*. University of Texas Press, Austin 2005.
- Kärki, Kimi: "'Los Angeles, November 2019'. Kuviteltu tulevaisuus, transhumanismi ja *Blade Runner* -elokuvan dystopia." *Ennen ja nyt: historian tietosanomat 2/2017, Utopia* (erikoisnumeron toim. Pertti Grönholm & Liisa Seppänen): <http://www.ennenjanyt.net/2017/08/los-angeles-november-2019-kuviteltu-tulevaisuus-transhumanismi-ja-blade-runner-elokuvan-dystopia/>. (Viitattu 31.8.2020.)
- Mullally, William: "Villeneuve reveals why he wanted David Bowie in *Blade Runner 2049*." *Al Arabiya English* 28.9.2017: <https://english.alarabiya.net/en/life-style/2017/09/28/EXCLUSIVE-Villeneuve-reveals-why-he-wanted-David-Bowie-in-Blade-Runner-2049.html>. (Viitattu 31.8.2020.)
- Reeve, C. D. C. Replicant Love: *Blade Runner* Voight-Kampffed. Teoksessa Amy Coplan & David Davies (eds.): *Blade Runner. Philosophers on Film*. Routledge: Abingdon 2015, 272–284.
- Salmi, Hannu. Menneisyyskokemuksista hyödykkeisiin – historiakulttuurin muodot. Teoksessa Jorma Kalela & Ilari Lindroos (toim.): *Jokapäiväinen historia*. Tietolipas 177. SKS, Helsinki 2001, 134–149.
- Off-world: The Blade Runner Wiki* <https://bladerunner.fandom.com/>. (Viitattu 31.8.2020.)





Kulttuuri ja muisti

# Kirjoittamalla muistetut

Maarit Leskelä-Kärki

*Kuuntelin faijan jokaisen sanan ja painoin mieleeni hänen jokaisen eleensä, minkä lisäksi talletin selkärankaani jokaisen oman eleeni, tapani puhua ja liikua faijan ollessa läsnä. Vaikka en keksinyt sille suoraa selitystä, niin tiesin tämän hetken olevan jossain mielessä erityisen merkityksellinen. Tässä olisi paljon muistettavaa, ja jostain syystä epäilin, että tämä kaikki saattaisi pian unohtua. Meillä ei ole mitään syytä muistaa yksittäisiä askeleita kadulla, matkoja lähikauppaan tai keskusteluja meille rakkaiden ihmisten kanssa. (Herlin 2020, 34)*

Heikki Herlin julkaisi syksyllä 2020 muutama vuosi aiemmin kuolleen isänsä, Herlinien teollisuussuvun perijän, toimittajan, suursijoittajan ja kirjakustantajan Niklas Herlinin elämää käsittelevän teoksen *Tuollapäin on Highway*. Teoksessa Niklas Herlinin ristiriitainen julkinen persoona lomittuu perhearkeen. Teoksen pyrkimyksenä tuntuu yhtäältä olevan juuri Herlinin kompleksisen elämän tutkiminen ja toisaalta isän ääriviivojen kirkastaminen pojalle. Siinä missä Niklas Herlinin oma isäsuhde oli kipeä ja raastava, Heikki Herlinillä oli äärimmäisen läheinen ja ihaileva suhde isäänsä. Lukijalle Herlinien perhetarina ei ole tuntematon, vaan sitä on jo aiemmin puitu etenkin John Simonin kirjoittamas-

sa Pekka Herlinin elämäkerrassa *Koneen ruhtinas* (Otava 2009). Kirjallaan Heikki Herlin kytkee intiimin isän ja pojan välisen sitteen julkisuudessa puituun sukusaagaan. Perimmäisenä tavoitteena on kuitenkin muistaa Niklas Herlin sellaisena kuin hän oli rakastamalleen pojalle ja sitä myöten tehdä hänen julkinen persoonansa myös ymmärrettäväksi. Heikki Herlin haluaa olla linkki uuteen maailmaan, jossa suvun taakat eivät väistämättä seuraa jokaista sukupolvea:

*Kun tuntee oman, perheen ja suvun historian ja on muutenkin kiinnostunut yhteisestä maailmastamme, niin ehkä kirjani sisältää sellaisen ajatuksen, että asiat voisivat olla paremmin. Niiden on oltava paremmin. On itse tehtävä asiat paremmin, pystyttävä korottamaan suoritusta. Ei voi eikä pidä tyytyä etenemään sillä samalla tavalla kuin aiemmin on tehty.*  
(Majander 2020)

Kirjoittaminen ja tarinallistaminen ovat tapoja muistaa. Tämänhetkisen elämäkerrontakirjallisuuden yhtenä keskeisenä ilmiönä voidaan pitää muistelmallisten tai omaelämäkerrallisten teosten kirjoittamista omista vanhemmista tai isovanhemmista. 2000-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa tällaisia teoksia ovat julkaisseet Heikki Herlinin lisäksi esimerkiksi Jörn Donner, Märta Tikkanen, Hannu Mäkelä, Annina Holmberg, Elina Sana, Lauri Huovinen, Eero Huovinen, Rafael Donner, Claes Andersson, Pia Ingström, vain muutamia mainitakseni. Lajina tällainen elämäkertakirjallisuus ei toki ole mikään 2000-luvun tuote. Suomalaisestakin kulttuurihistoriasta löytyy paljon varhaisia esimerkkejä, mm. Arvid Järnefeltin *Vanhempieni romaani* (1928–1930), Helmi Krohnin *Isäni, Julius Krohn* (1942), Ilona Jalavan teos *Antti Jalava. Tavallisen miehen tarina* (1948) tai Salme Setälän *Levoton veri* vanhemmistaan Eemil Nestor Setälästä ja Helmi Krohnista (1966).

”Miksi kirjoittaa kuolleista? Koska he elivät meissä, ja meidän kasvoillamme”, pohtii yhdysvaltalainen omaelämäkertatutkija Nancy K. Miller. Usein motiivi kirjoittamiselle syntyy oman

elämän kriisihetkistä, vanhenemisesta tai menetyksestä. Oman identiteetin pohdinnalle löytyy uutta tilaa elämän keskivaiheissa ja se pakottaa katsomaan menneeseen, niihin ihmisiin, joiden lähellä olemme kasvaneet. Mutta miten kirjoittaa jostakusta niin läheisestä kuin omista vanhemmistaan? Miten ratkaista siihen liittyvät eettiset kysymykset läheisyydestä ja etäisyydestä? Miten löytää vanhemman ”oma” elämäntarina? Vai kirjoitammeko aina itsestämme tyttärinä tai poikina kirjoittaessamme vanhemmistamme? Entä haluaisimmeko itse tulla kirjoittaen muistetuksi, mitä voisimme haluta lastemme kirjoittavan meistä?

Pohdin näitä kysymyksiä tässä esseessä ruotsalaisen Alex Schulmanin kirjoittamien muistelmallisten teosten kautta. En puhu niistä elämäkertoina, koska niissä kuvataan ennen muuta lapsen ja vanhemman suhdetta ja kohde nähdään lapsen näkökulmasta. Poikkeuksen tekee hänen isovanhemmistaan kirjoittama teoksensa, jossa pyrkimyksenä on paitsi oman sukuhistorian ja siihen liittyvän taakan selvittäminen, myös eräänlaisen biografian kirjoittaminen, ainakin isoäidistä. Muistamisen kysymys on kulttuurihistoriallisen tutkimuksen ydintä ja kulttuurista muistia voidaan lähestyä yhtä lailla julkisen, kollektiivisen kerronnan kuin yksityisen muistamisen kautta. Erilaiset oma/elämäkerralliset kertomisen tavat problematisoivat kiehtovasti ainutkertaisen ja kaikille yhteisen välistä suhdetta. Kaunokirjallinen muoto tuo muistamiseen ja kertomiseen yhden mennyttä hämärtävän tason lisää: mitä kaikkea menneisyydestä alistamme tarinallistamisen käyttöön?

## Elämänmittainen onnettomuus

*”Minä vain toisinaan mietin miten elämässä lopulta kävi ja miten minä jouduin tähän ja kaikkea mitä ei koskaan tapahtunut.” (Karin Stolpe teoksessa *Polta nämä kirjeet*)*

Useimmiten elämä menee toisin kuin oli kuvitellut, eikä se aina tarkoita, että elämä olisi mennyt paremmin kuin oli ajatellut tai kuvitellut. Kirjallisuudentutkija, kirjailija Sven Stolpen puolison Karin Stolpen elämän ulkoiset puitteet, jotka voi nähdä vaikkapa säilyneissä julkisissa valokuvissa, kertovat ulkoisesti hyvästä ja idyllisestä elämästä. Nämä puitteet ovat täydellisessä ristiriidassa sen kuvan kanssa, jonka Karinin tyttärenpoika Alex Schulman kirjassaan piirtää. Karinille elämä Stolpena oli vankila, joka hajotti identiteetin ja tuotti jatkuvan uhan ja pelon ilmapiiriin.

Karin Stolpe oli arvostettu kääntäjä. Kirjassa tämä nähdään lapsen silmin. Karinin kaapit ovat täynnä laatikoita, joissa on kirjekuvia, joissa taas postimerkkejä eri maailmankolkista. Tyttärenpoika saa materiaalin käsiinsä ja luvan irrottaa postimerkkejä mummin papereista. Seuraukset ovat lopulta katastrofaaliset, koska hän löytää kaapista lisää kirjeitä, vaaleanpunaisella nauhalla sidottuja.

Alex Schulmanin teoksen punainen lanka ovat kirjeet ja päiväkirjat. Erityisen keskeisiä ovat Olof Lagercrantz, ruotsalaisen kirjailijan ja sittemmin keskeisen kulttuuripersoonan ja *Dagens Nyheter* -lehden päätoimittajan lyhyesti siteeratut päiväkirjamerkinnät. Hyvin nuori Lagercrantz ja Sven Stolpen kanssa vähän aiemmin avioitunut, vasta 24-vuotias Karin Stolpe elivät lyhyen, vain muutaman viikon mittaisen, mutta intensiivisen ja elämän mittaisen tragedian synnyttäneen rakkaussuhteen kesällä 1932. Schulman kaivautuu tähän käännteentekevään kesään kadonneiden dokumenttien ja muistojen keskeltä. Motiivina on selvittää, miksi hänestä itsestään tuli sellainen kuin tuli: aggressioitaan pidättelevä, uhan ilmapiiriä ympärilleen luova perheenisä.

*Polta nämä kirjeet* ei ole muistelmia, tai päiväkirja, tai elämäkerta, mutta ei se myöskään ole selkeä autofiktio. Onko sellaista edes olemassa? Tämänhetkisen jonkinlaisen autofiktiobuumien keskellä kaikkea omasta elämästä kirjoitettua kutsutaan helposti autofiktioksi, mutta tosiasiaa eletyn ja historiallisen, itsestä ja toisesta kirjoitetun kirjallisuuden seassa kulkevat erilaisten autobiografisten ja biografisten tyylien rihmastot ja juonteet. Myös fiktiota tarvitaan, sillä kukapa voisi muistaa vaikka men-

neitä dialogeja sanasta sanaan dokumentoiden tai kirjoittaa suoraan autenttista kuvausta. On kyse tyylin ja tiettyjen temaattisten seikkojen korostamisesta, toisten syrjään jättämisestä; kirjailija tekee aina isoja valintoja siinä, mitä hän kertoo ja miten, ja mitä jättää kertomatta ja miten. Merkityksellistä on, huomaako lukija, että jotain olennaista puuttuu vai kulkeeko tarina sellaisenaan, uskottavana ilman aukkoja.

Schulmannin teoksen lähtökohtana on häneen itseensä paurautuva psykologinen katse, joka vaatii kaivautumaan menneeseen, jotta voisi löytää ratkaisuja omiin tunnereaktioihin. Siinä mielessä teosta voi pitää myös terapiakirjallisuutena. Näin se yhdistyy vanhemmista kirjoitettujen teosten traditioon: oman identiteetin hahmottaminen vaatii taustalla vaikuttavien tekijöiden ymmärtämistä.

Schulmanin teos herättää pohtimaan monia vaikeita ja ristiriitaisiakin kysymyksiä niin itsen kuin toisen elämän kirjoittamisesta; missä kulkevat rajat, mitä saa ja voi kertoa, mitä taas ei. Schulmanin rajat ovat laveat, hän ei säästä itseään, mutta ei myöskään läheisiään. Toisaalta hänen kirjoitustaan säätelee syvä ymmärrys, tai ainakin yritys ymmärtää ja tehdä ymmärrettäväksi. Karin Stolpe on hänen isoäitinsä, jonka elämän mysteerin hän haluaa selvittää. 1930-luvun tapahtumat ovat kaukana, mikä tuottaa tiettyä helpottavaa historiallista etäisyyttä. Se antaa kaunokirjallisia mahdollisuuksia. Perheen ja suvun historian eri tasot elävät läpi kirjan: 1930-luvun kiihkeän kesän rinnalla kulkee teinipojan näkymä isovanhempien elämään 1980-luvulla sekä nykyhetki, jossa keski-ikäinen Alex havahtuu omaan aggressiivisuuteensa ja sen mahdollisiin tuihoihin lähisuhteissaan.

Kirjan yksi aikataso on vuosi 1988, jolloin Axel on varhais-teini-ikäinen ja vieraillee isovanhempiensa luona heidän isossa talossaan Filipstadissa säännöllisesti. Schulman kuvaa juuri sitä arkea, mihin Heikki Herlinkin alun sitaatissa viittaa: 1980-luvun arkea, teini-ikää lähestyvän pojan näkökulmaa isovanhempien elämään, pieniä, arkisia, paljonpuhuvia hetkiä, mummin korkokenkiä, aamupaloja, talon hiljaisuutta. Sivulauseissa vanhem-

pien ja näiden sisarusten kitkeriä välejä, riitaan päätyneitä päivällisiä, lähtemisiä kesken joulunvieton, suuria vihanpurkauksia, selvittämättömiä välejä. Aika pysähtyy, kun elettyä muisteleva kirjailija havainnoi nuoren pojan näkökulmasta mummin tapoja, talon rutiineja, talossa piileviä tunteja:

*Menen alakertaan vierasvessaan. Sitä käytetään niin harvoin, että minun on lyötävä kämmenellä saippuaa, jotta saisin sen irti lavuaarinreunasta. Kun tulen takaisin, näen jo käytävästä keittiön lasioven läpi, että vaari on tullut aamiaiselle. Jään hetkeksi oven ulkopuolelle katselemaan mummia ja vaaria lasiruutujen lävitse. Vaari tekee voileivän. Halutessaan juustoa hän osoittaa vatia ja mummi ojentaa sen. Sitten he syövät vaitonaisina, pureskelevat vain hiljaisuuden vallitessa ja katsovat pöytään. Mummi siistii murusia pöydältä, painaa niitä peukalollaan, niin että ne tarttuvat siihen ja ovat poissa.*

*Yhtäkkiä minua surettaa, koska seison siinä oven ulkopuolella ja ymmärrän näkeväni nyt todellisen kuvan siitä, millaista heillä on silloin kun minä en ole paikalla, kun heillä ei ole ketään kenen kanssa puhua.*

*Katselen heidän pääteasemaansa. Tämän pidemmälle he eivät pääse toisistaan. Tuntuu jotenkin etten ymmärrä kaikkea, kuvassa on jotain mikä jää minulta huomaamatta. Miksi he eivät puhu toisilleen? Milloin heidän välilleen laskeutui tuollainen hiljaisuus?*

Pienet, sinänsä mitättömät seikat, kuten juuttunut saippuapala, sulautuvat elämänmittaiseen tragediaan. 1980-luvun keskeltä Alex Schulman kaivautuu pikkuhiljaa 1930-luvun alun tapahtumiin, kesäisiin viikkoihin Sigtuna-säätiön residenssissä, missä Stolpet ja Olof Lagercrantz oleilivat. Tragedian synty ja ne eri sävyt, joita se tulevana vuosikymmeninä Karin Stolpen elämään



*Karin Stolpe (os. von Euler-Chelpin, 1907–2003) oli akateemista aatelisukua. Hän käänsi kymmeniä teoksia ja kääntyi myöhemmin elämässään katolilaisuuteen, minkä jälkeen käänsi vain katolista asiaproosaa.*

luo, keriytyvät auki pikkuhiljaa. Schulman löytää palasia, kirjeitä ja päiväkirjoja, jotka avaavat hänelle tapahtumien kulkua. Kaiken ytimeen nousee Sven Stolpen jylheä, merkillinen, lähes hirviömäisiä piirteitä saava hahmo. Stolpe pääsee selville Lagercrantzin ja vaimon salaisesta rakastumisesta eikä mustasukkaisuudessaan suostu päästämään vaimostaan irti, vaan sitoo tämän ikuisiksi ajoiksi itseensä ja kuoleman uhalla vannottaa vaimonsa olemaan koskaan enää yhteydessä nuoreen kirjailijaan. Karin Stolpen elämä muuntuu pelon, uhan ja henkisen, ehkä myös piiloon jääneen fyysisen, väkivallan teatteriksi.

Teini-ikäinen Alex ja mummi keskustelevat ja saamme välähdyksen siitä, mitä Karinin elämä kenties hänelle itselleen oli, mitä kaikesta loppujen lopuksi tuli tai jäi tulematta:

*”Mitä kauemmin minä elän, sitä vaikeampi minun on pitää muistoja koossa”, hän sanoo ja istuu minua vastapäätä pöydän ääreen. ”Kun olin nuorempi,*



*näin elämäni pitkänä tapahtumaketjuna alkaen siitä kun rupesin ymmärtämään asioita aina nykyhetkeen saakka. Kaikki tapahtumat, jotka muovasivat minua, liittyivät yhteen, niin ikävät kuin hauskatkin asiat. Mutta nyt kun on tullut ikää, minä olen mennyt poikki, tuntuu ettei tapahtumaketjuja ole enää vain yhtä vaan useita, jotka pyrkivät tavoittamaan toisiaan yltämättä oikein perille. Yhteyttä niiden välillä ei ole. Se on painajaismaista, ja joskus iskee paniikki kun ajattelen omia muistikuvia elämän varrelta, ne eivät tunnu enää omilta. Ne ovat jonkun toisen muistoja, se kaikki on tapahtunut jollekin toiselle Karinille.”*

Ääni on Karinin, mutta mitään todenmukaisuutta emme tälle keskustelulle voi jäljittää. Arvoitukseksi jää, onko se lopulta vain kirjailijan luoma tulkinta Karinin sielunmaisemasta.

## Menetetty äiti

Schulmanille *Polta nämä kirjeet* oli tietynlainen kirjallinen päätepiste. Sitä ennen hän oli jo kirjoittanut isästään lämpimän muistelukirjan sekä äidistään teoksen *Unohda minut*. Siinä hän selvitti suhdetta äitiinsä ja tämän alkoholismiin, joka aiheutti pojalle syviä traumoja. Teokset luettuaan havaitsee niitä yhdistävän terapeuttispsykologisen vireen.

Liselotte Schulmanin, Karinin ja Svenin tyttären elämä avautuu pojan näkökulmasta, joka samaan aikaan hellii muistoja äidin ja pojan intensiivisestä yhteydestä sekä havainnoi äidin syvenevää sairastumista. Äiti sulkeutuu kotona makuuhuoneeseen, menettää vähitellen otetta arjesta ja lähipiiristä, muuttuu äärimmäisen julmaksi ja kylmäksi läheisilleen, elää alkoholistina kolmisenkymmentä vuotta. Alex Schulman hakee sovitusta ja lohtua, äidin anteeksipyyntöä, mutta mitään katharsista ei tule, ja äkkiä kaikki keskeytyy äidin kuolemaan. *Unohda minut* jättää paljon enemmän kertomatta kuin *Polta*

*nämä kirjeet*, silti siitä heijastuu sama syvälinen pyrkimys löytää selitys tapahtuneelle:

*Kummallista, miten jokin ennen niin itsestäänselvä on voinut muuttua niin arvoitukselliseksi. Mitä täällä oikein tapahtui? Mitä oli meneillään? Olinko minä täällä onnellinen vai onneton? Sitä on mahdotonta sanoa. Kuulen äänen sorinaa lapsuudesta, vaimeaa kuiskuttelua, mutta en kuule mitä kukin sanoo. Vain huudot erottuvat, terävät kajahdukset veden yli. (81)*

Luettuaan *Polta nämä kirjeet* lukija ymmärtää vielä paljon enemmän – perheen vuosikymmenien aikana koettu julmuus, ahdistus, ja tragediat eivät tarjoa sovitusta. Schulmanille kirjoittaminen ja kaiken julki tuominen on selvästi ollut keskeinen osa mahdollisuutta parantua, elää terveemmin kuin edelliset sukupolvet, katkaista pahan ketju. Tosin jotkut kriitikot ovat empineet tämän alkuasetelman suhteen, sen, että olisi olemassa sukupolvelta toiselle periytyvä vihan ketju. Toisaalta voidaan nähdä, että tunteet ovat syvästi kulttuurisia, myös opittuja, ja samoin niihin muodostuvat reaktiot; joskus on tehtävä pitkään tietoista työskentelyä, jotta voisi oppia totutuista ”tunnetavoista” pois.

Terapoiko Schulman sitten itseään vanhempiensa kustannuksella? Onko hänellä lupa kirjoittaa tämä kaikki esille? Mistä sellaisen luvan voi ylipäättään saada? Kirjoja lukiessa mieleen nousee samoja kysymyksiä, joita esimerkiksi norjalaisen Karl-Ove Knausgårdin *Taisteluni*-sarja on monissa lukijoissa nostanut esiin.

Epäilen, että suomalaiselle lukijalle näiden teosten lukeminen on hyvin erilainen kokemus kuin ruotsalaiselle. Heille Schulmanin perheineen ja vaimoineen on tunnettu, kiistelykin mediapersoonana. Hän on kolmannen polven ruotsalainen kulttuuripiirien julkis. Kiinnostavampaa kuin tämä tausta on Schulmanin tarve ja kyky kirjoittaa kirkkaasti ja uskottavasti, kuvata hänelle läheisiä ihmisiä elävästi eri sävyissä ja ristiriitaisesti.

Knausgårdin tavoin hän kykenee osoittamaan, miten kaikkein intiimein on kaikkein yleisintä.

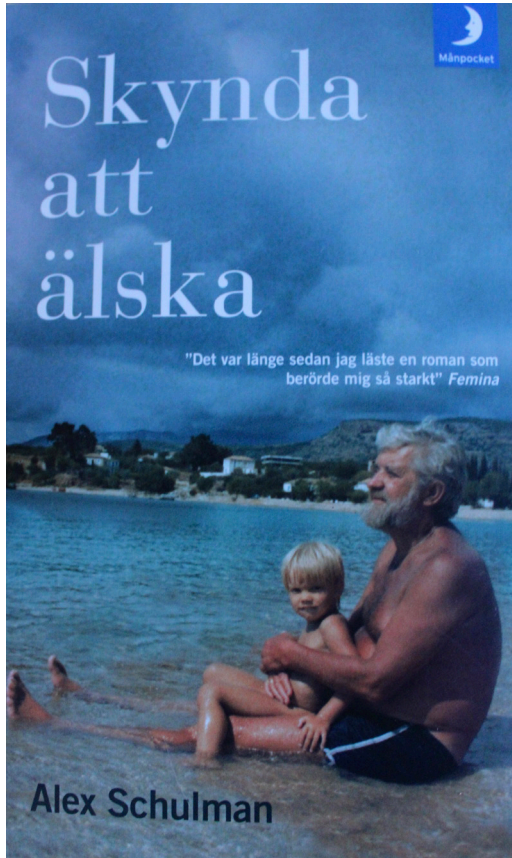
Mutta johtuuko tämä lukijan kokema myötämielisyys siitä, että hän ja hänen perheensä ovat kuitenkin julkisuuden ihmisiä, heihin kytkeytyvä kulttuurihistoria on merkityksellistä? Onkin selvää, että juuri julkisuuden ihmisten kanssa mahdollisuuksia esiin tuotuihin näkökulmiin on paljon. Tyttären pojan luoma kuva kohtuullisen hirviömäisestä isoisästä on yksi tulkinta, joka saa lisää vivahteita, kun näkökulma vaihdetaan Sven Stolpeen itseensä ja tuodaan esimerkiksi esiin avioparin syvä uskonnollisuus, josta Schulman puhuu hyvin vähän, Karinin kohdalla ei oikeastaan lainkaan. Christian Brawin artikkeli ”Vem gjorde Sven Stolpe” avaakin tästä suunnasta toisenlaisen näkymän kuvatesaan tätä uskonnollisuutta, joka sitoi puolisoita myös yhteen. *Polta nämä kirjeet* on kaunokirjallisena teoksena niin voimakas ja intensiivinen, sen jälkeen on vaikea muuttaa kuvaa toiseen suuntaan.

Toisenlaisen näkökulman muistaminen on kuitenkin eettisesti tärkeää. Onkin riipaisevaa ja herättävää löytää Liselotte Schulmanin haastattelu ajalta, jolloin Alex Schulman kirjoitti teoksen *Skynda att älska* isästään. Jutussa pohdittiin Ruotsissa syntynyttä buumia kirjoittaa vanhemmistaan ja traumaattisista suhteista heihin. Liselotte Schulman kommentoi hieman viileästi, miten ongelmia nousee esiin, kun nimetyt yksittäiset ihmiset, useimmiten vanhemmat, saavat kirjoitettuja ominaisuuksia, jotka painetaan ja julkaistaan myyntiin ilman, että heillä itsellään on mitään oikeutta tai mahdollisuutta vastata. Hän kommentoi, miten hänellä on ollut tuuria, koska hänestä tai heidän perheestään ei ole kirjoitettu. Ikään kuin hän olisi aavistanut tulevan.

Haastattelu on ilmestynyt marraskuussa 2014 – muutamaa kuukautta myöhemmin hän oli kuollut. Ja sitä seuraavana vuonna ilmestyi pojan teos äidistään. Alex Schulmannilta on kysytty monissa haastatteluissa, miten hän pystyi kirjoittamaan teoksensa ja mitä hän ajattelee kirjoittamisen etiikasta. Hän tuo esiin häpeän, jota hän tekstistään tuntee, tai siitä, että hän kiertelee kirjamesseilla puhumassa äitinsä alkoholismista. Hänen vas-

tauksensa asiaan on kuitenkin se, että hänen oman paranemissensa vuoksi kirjoittaminen oli välttämätöntä ja että lopulta se tuska, jonka hän äidilleen aiheuttaisi teoksellaan oli pienempi kuin se tuska, minkä tämä pojalleen vuosikymmenten ajan aiheutti. Huolimatta tästä vastauksesta kirjassa ei ole koston makua, vaan siitä huokuu perimmäinen pyrkimys löytää vastauksia, löytää ymmärrys ja syitä sille, miksi äiti sairastui ja miksi sairaus teki hänestä sellaisen kuin teki. Se on pienen pojan huuto etäännyvän äidin perään: älä unohda minua.

Monien muiden vanhemmista kirjoitettujen teosten tavoin Schulmanin kirjat kertovat yksittäisen ihmisen tarpeesta nähdä itsensä osana laajempaa historiallista jatkumoa ja pyrkimys-



*Alex Schulmanin isä toimittaja ja tv-tuottaja Allan Schulman oli suomenruotsalaisesta aatelissukua. Hän oli jo lähes 60-vuotias, kun poika Alex syntyi.*

tä täyttää menneisyyden hiljaisuudet ja aukot ymmärrettävillä selityksillä, tai jopa tarinoilla. Laajemmasta kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta intiimien elämäntarinoiden kautta kasvaa kulttuurin kudosa, joka kiinnittää nykyhetkemme pitkään sukupolvien ketjuun ja historialliseen kehikseen.

Teksti on kirjoitettu osana Suomen Akatemian konsortiohanketta ”Instrumental Narratives: The Limits of Storytelling and New Story-Critical Narrative Theory”.

## Aineistot

Assmann, Aleida. Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past. *Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Toimittaneet K. Tilmans, F. van Vree & Jay Winter. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010. 35–50.

Brander, Maria: Schulmans mamma: ”Själv har jag haft tur” | Hälsoliv | *Expressen* <https://www.expressen.se/halsoliv/schulmans-mamma-sjalv-har-jag-haft-tur/>

Braw, Christian: Vem gjorde Sven Stolpe? *Svensk tidskrift* 31.5.2019. <https://www.svensktidskrift.se/vem-gjorde-sven-stolpe/>

Herlin, Heikki: *Tuollapäin on highway*. Teos, Helsinki 2020.

Majander, Antti: 11-vuotias Heikki Herlin heräsi yöllä sängyssään isänsä kauheaan huutoon – Niklas Herlin oli hauras, hauska ja ristiriitainen hahmo, hänen poikansa kertoo nyt. *Helsingin Sanomat* 6.9.2020. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006625594.html>

Miller, Nancy K.: *Bequest and Betrayal: Memoirs of a Parent's Death*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1996.

Salmi, Hannu: Todistaja, muisti ja menneisyyden totuudet. Historiasta kertomisen keinot Hans-Jürgen Syderbegin elokuvassa Winifred Wagner. *Medeiasta pronssisoturiin. Kuka tekee menneestä historiaa?* Toim. Pertti Grönholm ja Anna Sivula. Historia Mirabilis 6. THY, Turku 2010. 136–157.

Schulman, Alex: *Skynda att älska*. Forum, Stockholm 2009.

Schulman, Alex: *Unohda minut*. Alkuper. Glöm mig. Suom. Raija Rintamäki. Otava, Helsinki 2017.

Schulman, Alex: *Polta nämä kirjeet*. Alkuper. Bränn alla mina brev. Suom. Jaana Nikula. Nemo, Helsinki 2019.

Sörbrgin, Karin: Jag sag till och med till att mamma hade alkohol. *Expressen* 21.9.2016. <https://www.expressen.se/nyheter/jag-sag-till-och-med-till-att-mamma-hade-alkohol/>

# "Kuuletteko ääniä?" Kirjoittaminen, kuvittelu ja *Käärmeenpesä*

Kirsi Tuohela

Vuonna 1946 ilmestyi Amerikan kirjamarkeinoilla yksi aikansa "suurimpia sensaatioita", Mary Jane Wardin (1905-1981) omaelämäkerrallinen romaani *The Snake Pit*. Tästä nuoren naisen psyykkisen sairastumisen kuvauksesta tehtiin Oscar-ehdokkuuksia saanut Hollywood elokuva 1948 (ohjaus Anatole Litvak, naispääosassa Olivia de Havilland), ja elokuvaa esitettiin myös Suomessa sekä heti sen ilmestyttyä että myöhemmin. Katsomoissa oli niin suurta yleisöä kuin pienempääkin ammattikuntayleisöä. Vuonna 1954 Sosiaalihuollon keskusliiton pääsiäiskurssilla noin 300 sosiaalialan ammattilaista katsoi tämän "mielisairaskysymystä koskevan filmin" esitelmien ja kokousten päätteeksi. Elokuva esitettiin myös esimerkiksi 21. kesäkuuta vuonna 1990 MTV3 -kanavalla, ja *Suomen Kuvalehti* valitsi sen viikon elokuvaksi kehuen sitä erityisesti Olivia de Havillandin hienosta naisroolista.

Mary Wardin teos puhutti Yhdysvalloissa ja se käännettiin tuoreeltaan myös suomeksi nimellä *Käärmeenpesä* (1948, suom. Toini Havu). Teos alkaa seuraavalla lääkärin ja potilaan keskustelulla:

*"Kuuletteko ääniä?" mies kysyi.*

*Pitääkö tuo ihminen minua kuurona? "Tietysti", Virginia sanoi. "Kuulenhan minä teidän äänenne". Ajan*

*pitkään oli vaikeata pysytellä kohteliaana. Hän oli väsynyt, ja mies oli kysellyt niin paljon. Päiväkautsia vain kysellyt uskomattoman lapsellisia asioita.*  
(Käärmeenpesä, 5)

Romaanin alun tapahtumat ja kuvitelmat ovat päähenkilön, Virginian, kertomia ja muistamia. Kyse ei kuitenkaan ole muistista tavanomaisessa merkityksessä vaan Virginian mielessä muistettu ja kuviteltu, havainnot ja mielikuvituksen – tai mielenhäiriön – synnyttämät kuvat sekoittuvat erottumattomasti.

Tarinan alussa Virginia on eksyksissä aivan konkreettisesti; hän on eksynyt New Yorkin vilinään. Samoin hän on kadottanut silmälasinsa eikä hän pysty tavoittamaan tapaamiensa ihmisten puheen merkitystä. On kuin hän ei muistaisi missä asuu, tai näkisi missä kulkee. Aivan kuin aivot eivät toimisi ilman silmälasia. Vähitellen teksti paljastaa Virginian mielen häilyvyyden ja psyykkisen epätasapainon: unen ja toden raja on hämärä, ja Virginia elää välillä kuin painajaisessa. Hän ei tunne tietä kotiin miehensä luo vaan päätyy puistonpenkille lörpöttävän tytön seuraan. Yhdessä he harhailevat New Yorkin kaduilla ja päätyvät lopulta eräänlaiseen eläintarhaan, pumpulipukuisten naisten laitokseen. Sinne päätyminen syy aukenee vähitellen tarinan edetessä.

Virginia on kirjailija. Hänen ensimmäinen tuttavuutensa, puistonpenkillä tavattu tyttö Grace, haaveilee hänkin kirjailijuudesta. Virginia kertoo tälle, miten kaikki hänen omalla kohdallaan alkoi. Kysymys ei ollut suuresta kutsumuksesta tai kohdalosta vaan tarinan mukaan eräänä päivänä aviomies Robert sai kuulla, että Virginia ”taitaa ottaa ja kirjoittaa kirjan”. Tämän ilmoituksen aiheuttama epäily ja pilailu saivat Virginian sisuuntumaan ja hän rupeasi todella kirjoittamaan ”vain näyttääkseni hänelle, että osasin”. Virginia jatkaa, että ”niin pian kuin olin alkanut kirjoittaa, tiesin, että juuri sitä minä tein kaikkein mieluummin”. (25)

Kuten 1940-luvun amerikkalaiset aviovoimat, *Käärmeenpesän* Virginia on vahvasti omistautunut aviomiehelleen ja tiu-





*The Snake Pit ilmestyi suomeksi vuonna 1948 helsinkiläisen kustannusyhtiö Mantereen Koralli-sarjassa. (Åbo Akademis bibliotek)*

kasti sitoutunut kulttuurisiin sopivuussäntöihin ja normeihin. Hän on hyvästä perheestä, jossa arvostetaan hyviä tapoja, taidetta ja kirjallisuutta. Oman maailman luominen kirjoittamalla ja tekijyyteen kohoaminen eivät tuossa maailmassa kuuluneet

aviovaimojen osaan, ja Virginiankin alkusysäys kirjoittamiseen tulee kuin varkain vähättelystä ja epäilystä hänen kykyjään kohtaan.

Uusi tie luovana toimijana, kirjailijana, osoittautuu Virginia Cunninghamillekin vaikeaksi. Ajatukset ja tunteet sotkeentuvat, todellisuus ja kuvittelu limittyvät. Virginia päätyy mielisairaalaseikkailuun, josta tulee sekä arvostetun mielisairaalan kuvaus että mielen matka sen omiin syvyyksiin. Kysymys on kuitenkin myös naisten kirjoittamisesta, kirjailijuudesta ja sukupuolesta. Millaisessa tilanteessa nainen, hyvän perheen tytär ja aviovaimo voi ryhtyä kirjoittamaan? Mitä hän voi kirjoittaa? Mistä hänen uskotaan edes osaavan kirjoittaa? Virginia Woolfin (1882– 1941) mukaan tämä olosuhteista kumpuava epäily on ollut kirjoittavien naisten, Shakespearen sisarten historiassa enemmän sääntö kuin poikkeus.

Kun Virginia romaanin alussa tajuaa, että ei ole eläintarhas- sa vaan ihmisille tarkoitettussa laitoksessa osastoineen ja henkilökuntineen, hän pohtii olinpaikkaansa: ”Tämä oli jonkinlainen köyhien, pahatapaisten tyttöjen kasvatuslaitos ja ammattikoulu, ja hän oli tullut tänne tutkimaan Olosuhteita”. (27) Tai ehkä kyseessä on sittenkin vankila, jonne hän on tullut kirjoittamaan vankila-aiheisen romaanin. Joka tapauksessa nimelistassa hänen nimensä perässä ”on tietysti lisäys ’kirjailija, täällä tarkkailijana’ ”. (29) Hämmennys, muistamattomuus ja epäusko leimaavat teoksen alkuosaa ja varsinkin taiten *Käärmeenpesä* sekoittaa ja liittämää toisiinsa kirjailijan taustatyöskentelyn, mielikuvituksen ja mielen sairastumisen.

Todellisuuden kieltäminen ei jatku pitkään. Virginalle selviää, että hän onkin ollut laitoksessa jo jonkin aikaa. Alun hämmennyksessä hän ihmettelee ruokasalin, wc-tilojen ja tupakointihuoneen ympäristöjä ja toisten naisten käytöstä kuin ulkopuolinen, mutta tajuaa sitten, että on ollut laitoksessa sittenkin jo useita kuukausia. Hän saa lääkkeensä ja sähköshokkihoitonsa muiden tavoin ja vähitellen hän tunnistaa tai tunnustaa olevansa mielisairaalassa potilaana, ei kirjailijana ”tutkimassa olosuhteita”. Ajatus omasta mielisairaudesta pelottaa ja tulevai-

suus peittyi sumuun. Voiko hän parantua ja päästä pois? Ajatus tervehtymisestä askarruttaa, ja 1940-luvun kahtalainen asenne mielisairauksia kohtaan risteilee Virginian ajatuksissa. Hän pohtii tuntemiaan tapauksia, sellaisia kuin Don, tuttavaperheen hauskanäköinen ja älykäs poika, joka joutui mielisairaalaan. Don ei enää tunne vanhempiaan ja vanhemmat ovat lakanneet käymästä hänen luonaan. Virginia muistelee äidin sanoja: ”Koe-tan ajatella häntä kuin vainajaa, ja niinhän hän onkin. Minun oikea poikani on kuollut. Hän on onnellinen. Hän saa hyvän hoidon ja on onnellinen”. (53)

Käärmeenpesä viittaa 1940-luvun Amerikkaan maailmana, joka ei kestä raiteiltaan suistunutta mieltä, muuttunutta perheensä jäsentä. Tuskaista kokemusta ajatellaan mieluummin menetyksenä, kuoleman kaltaisena erona, ja samalla loistavista moderneista laitoksista ajatellaan vain hyvää; niissä nähdään erinomaista hoitoa ja potilaiden miltei taivaallista huolettomuutta.

Luhistumisen ja unohduksiin ajautumisen uhan edessä Virginia kokee ahdistusta ja pelkoa. Lohduksi ja vastavoimaksi hänen mieleensä nousee artikkeli, jossa mielisairaala esitetään toisin, lohdullisesti, positiivisesti. Siellä joukko mielenkiintoisia ihmisiä elää kuin unessa:

*Jotkut uskoivat olevansa suuria asianajajia ja kirjoittivat tai aikoivat kirjoittaa kannekirjoja ja muistioita, joista tulisi oikeuslaitoksen historiassa käännetekiveviä, jotkut kuvittelivat olevansa raharuhtinaita, jotka käsittelevät miljoonia ja miljardeja, ja naiset luulivat olevansa kuuluisia kaunottaria tai suuria historiallisia henkilöitä tai pyhimyksiä tai jumalattaria. Kaikkien näiden uneksijoiden oli hyvä olla, he saivat kaiken, minkä halusivat, eikä heidän tarvinnut huolehtia mistään maailmassa. - - He elävät keskellä unelmaansa, - - ” (54)*

Unohduksen ja unelmamaailman vastapainoksi Käärmeenpesä pyrkii kuitenkin näyttämään mielisairaalan sisältäpäin,

potilaiden eletyn kokemuksen kautta. Virginian alun ulkopuolisen ja tarkkailijan katse kääntyy ja hän alkaa tunnistaa itsensä yhdeksi monista. ”Tässä alastomassa, ovettomassa makuusalissa hän makasi numeroidussa yöpaidassaan, kapeassa vuoteessaan mielisairaitten naisten joukossa. Ja hän oli yksi heistä.” (55)

Virginian kerrotaan olevan Juniper Hillin psykiatrisessa sairaalassa. Osasto III:a, jolla hoito aloitetaan, *Käärmeenpesä* kuvaa potilaiden, hoitajien ja miljöön kautta oudoksi ja pelottavaksi, mutta samalla kun kuvaus on väriä, hajujen ja yksityiskohtien kautta affektiivinen, on se myös konkreettinen. Osaston III:n leimallisina piirteinä tuntuu olevan paraldehydiniin kaikkiolla leijuva haju. Tämä unilääke poistui potilaista hengityksen kautta ja sitä käytettiin säännöllisesti unen takaamiseksi. Osasto I, jonne Virginia ensimmäisten kuukausiensa jälkeen siirretään, on toista maata, eräänlainen toipilasosasto, jolta lähdetään usein myös kotiin. Paradoksaalisesti juuri täällä ylihoitaja on ankarin ja ilkein, ja Virginia vaihtaa osastoa omasta toiveestaan. Hän tekee töitä pesulassa, ompelimosassa ja hänen kuntonsa heikkenee niin, että todellisuudentaju katoaa kokonaan. Virginia kokee olevansa vankikopissa, jonne merivesi tunkeutuu; hänestä tuntuu, että hän ajaa vuoristossa ja törmää sen seinämään. Virginia luulee kuolevansa tömäykseen, hukuvansa syvyyksiin. Mielisairaalaan sijoitettuja naisten omaelämäkertoja tutkinutta Mary Elene Woodia lainaten voisi sanoa, että päähenkilö ”vieraantuu omasta mielestään”. (Wood 1994, 19) Kuvitelmiin sekoittuu ammeita, pyyhkeitä, vettä, höyryä. Lukijalle paljastetaan, että Virginia saa vesihoitoja ja häntä ruokitaan mahaletkulla, nukutetaan kääreissä. Osasto kaksitoista on pahin; se on yhdistetty päivä- ja makuuosasto täynnä naispotilaita, jotka eivät aina tiedä ”milloin pitää mennä WC:hen”. Ajan myötä Virginia edistyy ja pääsee kahdeksikolle ja sitten osastolle 33, pahimpaan missä hän oli ollut mutta samalla osastolle, jossa hän huomaa olevansa vähitellen tervehtymässä. Hän selittää tervehtymistä sokilla:

*Niin, sokkikäsittely. Mitä kannatti tuo insuliini-, cardiazoli- ja sähkötouhu? Ennen maailmassa ihmiset heittivät mielipuolet käärmeenpesiin siinä uskossa, että elämys, joka pystyisi saattamaan terveen ihmisen järjiltään, olisi kyllin vahva tekemään mielisairaasta terveen. - - He olivat heittäneet hänet käärmeenpesään, ja hän oli saanut sellaisen sokin, että hän nyt tiesi olevansa paranemaan päin. (210)*

Kun Mary Ward julkaisi *Käärmeenpesän* Yhdysvalloissa 1940-luvulla naisten kirjoittamilla omaelämäkerrallisilla mielisairaalakuvauksilla oli jo liki satavuotinen historia takanaan. Elizabeth Packardin *Prisoner's Hidden Life; or, Insane Asylum Unveiled* ilmestyi 1868 ja sitä seurasivat 1800-luvun lopun muut keskiluokkaisten naisten laitokseen sulkemisen kuvaukset. 1900-luvun alkupuolella uuden sävyn tarinoihin toi erityisesti psykoanalyysi, jonka jäljet myös *Käärmeenpesässä* on luettavissa. Vaikka Wardin teos toimi kritiikkinä aikansa mielisairaaloitten oloja kohtaan ja toi tärkeällä tavalla esiin mielisairauden sisältä käsin, elettyinä ja koettuna, sen maailma antaa erityisen tilan myös uudelle psykoanalyttiselle hoidolle. Virginia tutkii itseään, se on olennainen osa mahdollisuutta toipua. Teos piirtää lukijalle kuvan Virginia mielen sumenemisesta, muistin katoamisesta, kuvitelmien voimasta, minuuden pirstoutumisesta, mutta myös psyyken tervehtymisestä oman aktiivisen ajattelutyön kautta.

Virginian mielen hajoaminen kytketään kiinnostavasti sukupuoleen, luokkaan ja elämäntapaan. Virginia pyrkii enemmän kuin hänen aikansa hyvän perheen tyttären, vaimon ja amerikkalaisen naiskansalaisen olisi suotavaa; hän kirjoittaa ja julkaisee. Virginia Woolfin vuonna 1931 esittämää kodin enkelin ajatusta seuraten hänen voi nähdä kamppailevan olan takaa kurkkivan, sopivuudesta ja naisen roolista muistuttavan kodin hengettären kanssa. Woolfin mukaan naisten kirjoittaminen on mahdollista vasta kun kirjoittava nainen murhaa tämän kuiskijan. (Showalter 1992, Launis 2005, 23– 25) Kiinnos-

tavasti *Käärmeenpesän* Virginia tiedostaa hengettären, mutta ei oikeastaan murhaa tätä vaan tutkii. Mitä se tekee, mihin sen kuiskinta johtaa? Virginia haluaa kirjoittaa amerikkalaisille kotirouville, ja teos näyttää, miten tämä halu hajottaa hänet. Hän uupuu ja alkaa säröillä tutkiessaan sitä elämäpiiriä, jonka hän tuntee, mutta jonka mekanismeja hän ei sittenkään täysin ymmärrä. Hän ajautuu kriisiin ja kaaokseen, josta kuitenkin löytyy tie ulos.

Muistamattomuuden jälkeen ja tervehtymisen kynnyksellä Virginia lukee ja ajattelee. "Te olette kohta täysinoppinut lääkäri", tohtori toteaa hänelle. "Te tunnutte olevan kovin kiinnostunut psykiatriasta", hän jatkaa. (224). Tohtori Kik, joka hoitaa Virginian tapausta, ei pidä potilaan itsenäisestä ajattelusta, ja Virginia kokee jäävänsä yksin. Niinpä hän kehittää oman terapiansa A.T:n eli Ajatteluterapian. " 'No, A.T.-nainen', hän sanoi itselleen, ja sitten hän piti ajattelutuntinsa. Oppitunnin, jolla oli vain yksi oppilas." (230) Virginia edistyy pitkälti omin voimin ajatellen vaikkapa "Amerikan modernin romaanin kehitystä" tai omaa elämäntarinaansa. Hänestä tulee myös ruokalassa työskentelevien potilaiden yhteisön tärkeä jäsen. Hän onkin hyvin yllättynyt kuullessaan, että tohtori Kik on psykoanalysoinut häntä, ajatellut häntä. Kik, jota hän oli pitänyt tiedemiehenä eikä romantikkona. Virginalle psykiatria oli tiedettä, kun taas psykoanalyysi näyttäytyi romanttisena toimintana, jossa ollaan kiinnostuneita potilaasta ja tämä elämätarinasta. Teoksen ironiaan kuuluu, että Virginia luuli psykoanalyysin olevan mahdollista vain upporikkaille, niille, joilla oli perittyä rahaa palkata lääkäri kuuntelemaan heidän "sielunvuodatuksiaan". Asemaltaan vähäisempänä Virginia oli kehittänyt itselleen oman "psykoanalyysin", AT-terapian, jota sairaala ei kuitenkaan tunnistanut hoidoksi tai terapiaksi.

Virginian tapaus on sairaalan lääkäreille paksu pinkka paperia, psykoanalyttinen case study. Analyysin ja kuvauksen on tehnyt tohtori Kik, johon viitataan ei-amerikkalaisena, arvostettuna specialistina, jolta sairaala voi oppia paljon. Kik ei päästä hoidosta, mutta hän toimii tärkeänä linkkinä sairaalan ja

sairastuneen välillä; hänen tapausselostuksensa tuntuu tekevän potilaasta yksilön, ja selostus johtaa siihen, että sairaala jossain määrin ymmärtää Virginian kokemusta. Virginia ei piittaa ”viralisesta” psykoanalyysistä eikä yhdy Kikin käsityksiin itsestään, mutta ajattelee huolellisesti itseään.

Romaanin kerronta kokonaisuudessaan muodostaa myös eräänlaisen tapauskertomuksen. Siinä yhtä keskeistä kuin potilas, on sairaalayhteisö, potilaat ja hoitava henkilökunta, sekä myös rakennukset ja arki. Romaani on analyysi laitoksesta, joka on ensin kuin sairauden vertauskuva ja kokemuksena kaamea kuin käärmeenpesä. Kuitenkin vähitellen tarinan ja analyysin edetessä se alkaa näyttäytyä toisin. Saatuaan kotiutumispäätöksen Virginia on tervehtymässä ja hän huomaa olevansa paitsi iloinen myös levoton siitä, että laitos pitää jättää taakse: ”Ehkä hänen mieleensä kesken riemun hurmion iski ajatus, että Juniper Hill, se rauhan tyyssija, jonka vihaamiseen potilaat käyttivät selvät hetkensä, todella oli turvapaikka?” (266) Analysoituaan Juniper Hillin, Virginia alkaa ymmärtää sitä ja löytää sen mielen. Käärmeenpesä on kuin kokemuksellinen lähtökohta, joka analyysin päättyessä saa uuden, terveemmän muodon.

Käärmeenpesän syntyäikaan psykoanalyysillä alkoi olla vahva jalansija Yhdysvalloissa ja se vaikka se vaikutti suurten mielisairaaloitten hoitokäytäntöihin hitaasti, romaanin Juniper Hillissä psykoanalyysi on jo läsnä. Hannu Salmi on muistuttanut, että 1940-luvun amerikkalaiset elokuvat ammensivat usein psykoanalyysistä ja *Käärmeenpesän* elokuvaversiossa tämä näkyy selvästi mm. Freudin muotokuvana tohtori Kikin seinällä (Salmi 2014). Myös Wardin kirjoitustyötä, teoksen dialogeja, sisäisten kuvien, muistamattomuuden ja eräänlaisen alitajunnan kuvausta on ehkä inspiroinut psykoanalyysin tarjoamat, mielen toimintaa koskevat periaatteet ja oivallukset. Tässä kontekstissa voidaan ajatella, että teoksen aloittava kysymys, ”kuuletteko ääniä?”, ei ehkä johdata niinkään ajatuksen potilaan harhojen rekisteröinnistä, vaan kutsuu lukijan matkalle mielen sisäisiin maailmoihin, sen ääniin ja kuviin. Dialogimuoto avauksena viittaa sekin ehkä keskusteluun, yhdes-

sä toimimiseen, analyysin edetessä rakentuvaan kuvaan siitä mitä psyyke on. *Käärmeenpesä* siis tavallaan kysyy, näettekö, kuuletteko, miten psyyke toimii ahdingossa – ja miten palatesaan raiteilleen.

## Lähteitä

- Hapuli, Ritva & Leskelä-Kärki, Maarit. Kirjoittamisen julkiset ja yksityiset maailmat. Naisten kirjoittamisen kulttuurihistoriasta. Teoksessa Rantala, Heli ja Sakari Ollitervo (toim.) *Kulttuurihistoriallinen katse*. Turun yliopisto, 2010, 259– 280.
- Huoltaja: kunnallisen huoltotoiminnan ja yksityisen hyväntekeväisyyden äänenkannattaja*, no 10, 1.5.1954
- Launis, Kati. *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. Helsinki: SKS, 2005.
- Salmi, Hannu. Elokuvapäiväkirja 2014, Anatole Litvak, *Käärmeenpesä* (1948) <http://hannusalmi.blogspot.com/2014/09/kaarmeenpesa-1948.html>
- Showalter, Elaine. Killing the Angel in the House: The Autonomy of Women Writers. *The Antioch Review*, Winter - Spring, 1992, Vol. 50, No. 1/2, 50th Anniversary Issue (Winter - Spring, 1992), pp. 207– 220.
- Suomen Kuvalehti*, No 24, 15.6.1990.
- Ward, Mary Jane. *Käärmeenpesä*. Alkuteos, *The Snake Pit* [1946]. Suom. Toini Havu. Kustannus Oy Mantere, Helsinki: Sanoma Oy, 1948.
- Wood, Mary Elene. *The Writing on the Wall. Women's Autobiography and the Asylum*. Urbana & Chicago: Illinois University Press, 1994.
- Woolf, Virginia. *Oma huone*. Alkuteos *A Room of One's Own* [1929]. Suom. Kirsti Simonsuuri. 2. painos. Helsinki: Kirjayhtymä 1990.



# Niin monta vuotta on jäänyt taa – muistot ja elämänhistorian mieli

Annakaisa Suominen

*Niin monta vuotta on jäänyt taa  
Yhä jouluntähtönen mieleen saa  
Kuvan kuinka lapsena joulun näin  
Se ei kadota voi sydämestäin*

Yllä oleva katkelma on tamperelaisen tenorilaulaja Mauno Kuusiston (1917–2010) kappaleesta *Joulumuisto*. Kuusiston laulamassa kappaleessa pohditaan taakse jääneitä vuosia ja muistellaan lapsuuden joulua. Tässä kirjoituksessa pohditaan *Joulumuiston* avulla muistojen tallentumista ja niiden mieleen palauttamista. Kirjoituksessa sivutaan myös sitä, voiko taakse jäävien vuosien muistamiseen muiden ihmisten osalta tulevaisuudessa vaikuttaa ja miten.

Mauno Kuusisto oli 1950- ja 1960-lukujen taitteessa yksi Suomen suosituimpia esiintyjiä. Hänen vuonna 1959 levyttämänsä italialainen romanssi *Kertokaa se hänelle* myi yli kultalevyrajan. Kuusisto oli ensimmäinen Suomessa kultalevyn saanut mieslaulaja. Suosion myötä Kuusistosta tuli myös filmitähti, ja hän esiintyi pääosassa kahdessa elokuvassa *Kertokaa se hänelle...* (1960) ja *Kun tuomi kukkii* (1962). Kuusiston elämäkerran kirjoittaneen Aki Hietalan mukaan Kuusistosta tuli 1960-luvun alussa populaari-ilmiö, vaikkakin Kuusisto edusti laulajana klassista lauluihannetta ja *bel canto* -tyyliä.



*Vuonna 1959 levytetty Kertoka se hänelle on ensimmäinen mieslaulajan Suomessa saama kultalevy. Laulu innoitti myös samannimiseen elokuvaan. (Kuva: Aki Hietala.)*

Hietalan mukaan Kuusisto toimi lauluillaan sillanrakentajana eri musiikkityylien välillä, sillä hänen kaunista tenoriään-tään on haluttu kuulla vuosikymmentenkin jälkeen. Kuusiston kappaleita toivotaan radiossa edelleen erityisesti joulun aikaan, sillä suuret ikäluokat ja sitä vanhemmat ihmiset muistavat Kuusiston hyvin.

Mauno Kuusisto antoi itse itsestään niukasti tietoja julkisuuteen. Elämäkertaa kirjoittaneelle Hietalalle tämä oli tietysti haaste. Hietalan mukaan Kuusisto ei ollut uransa aikana kiinnostunut tietojen antamisesta, vaikka kyselijöitä olikin runsaasti. Niukat tiedot elämänhistoriasta ovat epäilemättä vaikeuttaneet kokonaisvaltaisen kuvan luomista Kuusiston elämästä.

Elämäkertaa hahmoteltaessa käytetään usein apuna muistelua. Hietalakin hyödynsi Kuusiston näyttelijäkollegojen ja musiikkialan ihmisten muistitietoa. Muisteleminehan jäsentää

*Kun tuomi kukkii on Åke Lindmanin ohjaama värielo-kuva (1962), jossa toista pääosaa esittää Mauno Kuusisto. Elokuvan julisteessa on Kuusiston Aki Hietalalle omistama nimikirjoitus päiväyksellä 2.3.2006. (Kuva: Aki Hietala.)*



menneisyyden kokemuksiä, ja muistelun avulla voidaan kuvata menneisyyttä. Tapahtumille voidaan myös löytää uusia tulkintoja ja merkityksiä.

Muistelu on kuitenkin aina subjektiivinen kokemus. Kuten hyvin tiedetään, jokainen ihminen muistaa tapahtumat omasta kokemusmaailmastaan käsin. Ihmisen muistot ovat aivojen yksilöllisen tiedonkäsittelyn tuotos aivan kuten yksilön havainnot maailmastakin.

Muistojen subjektiivisesta luonteesta johtuen voidaan hyvin sanoa, että niitä muokataan ja loihditaan. Muistot siis oikeastaan rakentuvat silloin, kun niitä palautetaan mieleen. Rakennettu

muistelu myös auttaa jäsentämään omaa identiteettiä, sillä jokainen voi muistella omaa elämänhistoriaansa omalla tavallaan. Tämä rakennustyö on täysin sallittua.

Mutta voiko muiden muistamiseen vaikuttaa etukäteen ja miten? Voiko tulevia muistoja tietoisesti manipuloida? Mitä ylipäätään ihmisestä muistetaan? Ihmisen minuushan on vain kudelma muistoja, ja toisaalta muisto ihmisestä on muistojen avulla rakennettu konstruktio, ei koskaan täydellinen elämänhistoria.

*Joulumuisto*-kappaleen sanoituksessa kuvaillaan kuvaa lapsena nähdystä joulusta, joka pysyy ”sydämessä”. Tarkkaan ottaen muisto ei tietenkään säily sydämessä, vaan aivoissa, sillä muistin aivoverkostot sijaitsevat isoaivojen etuosassa ja ohimolohkojen sisäreunoissa hippokampuksessa. Miten muistettava materiaali eli tässä tapauksessa lapsuuden joulun kuva pysyy muistissa ja miten se palautuu mieleen? Neurologi Kiti Müller toteaa, että aivoihin kulkee jatkuvana virtana aisti-informaatiota, josta vain osaan kiinnitämme huomiota ja josta vain osa siirtyy edelleen työmuistin käsittelyyn. Työmuistista tietoa taas siirretään säilömuistiin eli tietoa painetaan mieleen. Aivojen tiedonkäsittely perustuukin tälle työ- ja säilömuistin väliselle vuorovaikutukselle.

Psykologinen muistitutkimus on perinteisesti jakanut muistia eri osiin sen mukaan, kuinka pitkään muistettava materiaali pysyy muistissa. Edellä mainittiin jo pidempikestoinen säilömuisti ja lyhytkestoinen työmuisti. Arkipuheessa näihin voidaan viitata kaukomuistina ja lähimuistina.

Muistamisen muotoja on jaoteltu myös muistettavan materiaalin laadun mukaan; asioiden ja tapahtumien on katsottu tallentuvan deklaratiiviseen muistiin, kun taas tapojen ja taitojen on katsottu tallentuvan non-deklaratiiviseen muistiin. Tämä tarkoittaa sitä, että asiat ja tapahtumat ovat tietoisuuteen liittyviä ja niitä pystytään kuvailemaan muistin avulla, kun taas taidot on muistitutkimuksessa nähty tietoisuuden ulkopuolella oleviksi muistamisen ja oppimisen muodoiksi. Tapahtumia unohdetaan taitoja herkemmin.

*Joulumuistossa* muistelu liittyy vuosikymmenten takaisiin asioihin ja lapsuuden tapahtumiin. Tämä muistamisen muoto liittyy pitkäkestoisen muistin toimintaan, joten lapsuuden joulua muistellessaan henkilö kaivaa tietoa pitkäkestomuististaan.

Se, että lapsuuden joulun tunnelma tallentuu muistiin, voi johtua useasta eri seikasta. Muistamiseen eivät liity vain aivot ja niiden hermosolut, vaan myös vireystilaan ja keskittymiseen vaikuttavat hormonaaliset muutokset ja verenpaine. Tämän lisäksi muistiin vaikuttavat emotionaaliset seikat. Neurobiologisten ja neurofysiologisten tutkimusmenetelmien myötä tämä kokonaisuus tunnetaan yhä paremmin. Muistitutkija Steven Rose onkin korostanut muistin kokonaisvaltaisuutta: muisti on koko organismin ominaisuus.

*Joulumuisto*-kappaleen kertomuksesta voidaan löytää useampia joulumuiston muistiin tallentumista vahvistanutta tekijää. Ensinnäkin lapsuus on ikävaihe, jossa yksilö on virittynyt aistimaan ympäristöään. Lapsena aistikokemukset ovat vahvoja. Toiseksi joulu on usein poikkeuksellista, kiireetöntä juhla-aikaa, joka vetoaa moneen aistiin väreineen ja tuoksuineen. Aistien avulla saadaan tietoa ympäristöstä ja koetaan myös mielihyvälämyksiä. Joulunviettoon liittyvät asiat saavat aikaan voimakkaita aistiärsyksiä ja tuottavat mielihyvää synnyttäen vahvoja muistijälkiä. Näin syntyy tunnemuistoja, jotka ovat juurtuneet syvälle aivoverkostoihin.

Mieleen palauttamisen apuna voivat toimia lapsuuden jouluihin liittyvät nostalgiset tunteet ja aistit. Joskus pelkkä aistikokemus voi aktivoida muistista lapsuuden kokemuksen. Tässä *Joulumuiston* tapauksessa jouluntähtönen toimii visuaalisena ärsykkeenä.

Voidaan todeta, että muistot ja muistaminen kietoutuvat olennaisesti koko inhimilliseen viestintäämme. Kappaleessa kertojaminä jakaa episodisessa muistissaan säilynyttä kokemuksiin ja tapahtumiin liittyvää tietoa. Kertoja siis verbalisoi muistamansa tietoisesti eli muistelee. Muistelu onkin tapa järjestää omaa menneisyyttä ja tukea omaa minuutta. Aivoja terveystutkija, neurologi Markku T. Hyyppä on kiteyttänyt

muistin merkityksen: *Memoro, ergo sum* eli muistan, olen siis olemassa!

Kun ymmärrämme muistojen ja muistelun roolin paitsi menneisyyden kuvaamisen välineenä myös minuuden järjestyprosessina, voimme tietoisesti myös manipuloida tulevaisuuden muistoja. Tämä tietoisuus voi vaikuttaa valintoihimme ja päätöksiimme. Tietoisuus voi johtaa myös tulevien muistojen ohjailuun.

Miten muistoista tietoinen yksilö sitten manipuloida tulevaisuuden muistoja? Esimerkiksi nykykulttuurissa some-kanaviin ladataan jatkuvasti tuhansia kuvia. Viestinnästä, maineesta ja tulevaisuuden muistoista tietoinen henkilö tulee ehkä, ainakin toisinaan ja toivottavasti, miettineeksi, mitä kuvista jää jäljelle ja mitä niistä muistetaan. Millaiseksi muistojen kokonaisuudeksi lopulta muodostuu vaikkapa Facebookin ehdottama valikoima kymmenen vuoden takaisia päivityksiä? Nykyhetken kuvat ja postaukset voivat säilyessään olla tulevaisuuden muistojen rakennusaineita.

Sisällöillä myös strategisesti rakennetaan identiteettiä ja imagoa. Mutta mikä on lavastusta ja mikä aitoa yksilön identiteettiä? Kysymys on turha, jos tilannetta miettii itsensä esittämisenä, minkä kautta sosiaalista käyttäytymistäkin on selitetty. Sosiaalipsykologi Michael Argyle piti jo 1960-luvulla oman identiteetin viestimistä muille yhteisön jäsenille välttämättömänä. Tämä on tärkeää, jotta toiset saavat yksilöstä riittävästi informaatiota ja pystyvät vastaamaan tämän viestintään. Informaatio usein myös kertoo, mihin joukkoon yksilö kuuluu. Argylen mukaan tällainen itsensä esittäminen vaatii toisinaan hyvinkin huolellista suunnittelua ja joskus jopa petosta.

Sosiologi Erving Goffman taas kuvasi ihmisen näytelmän koreografiksi, joka muokkaa olemustaan kulloiseenkin tilanteeseen sopivaksi. Ajatus liittyy siihen näkemykseen, jonka mukaan ihminen tarkkailee itseään ollen samanaikaisesti myös muiden tarkkailtavana. Tärkeä työkalu Goffmanille sosiaalisen vuorovaikutuksen mekanismien esiintuomisessa oli kasvojen käsite. Gof-

fmanin mukaan kasvot ovat sosiaalisten määreiden kautta syntyvä kuva minästä. Hän ei viitannut pelkkiin fyysisiin kasvoihin ihmisruumiissa, vaan siihen vaikutelmaan, jonka toiset henkilöt yksilöstä muodostavat.

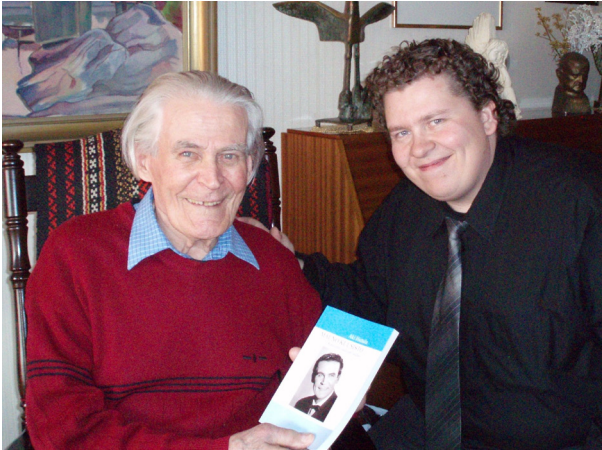
Tietoisuus tarkkailtavana olemisesta tarkoittaa siis yksilölle tietynlaista roolinottoa. Yksilö voi asemoida itsensä ja toisensa sellaisiin asemiin ja rooleihin, joiden avulla heidän on mahdollista tavoittaa niitä odotuksia ja seuraamuksia, joita asemiin liittyy. Hyvä tieto kuitenkin on, että emme jatkuvasti voi olla tietoisia muistin toimimisesta menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden työväliseenä. Välillä on toimittava automaattihajauksella.

Lisäksi iän myötä työmuistin häiriöherkkyys lisääntyy, kuten Kiti Müller muistuttaa. Aivojen ikääntymiseen liittyvä tosiasia on, että työmuistin kyky kestää sirpaletiedon aiheuttamaa kuormitusta laskee ja osa nippelitiedosta alkaa tuntua häiritsevältä hälyinformaatiolta. Onneksi iän ja kokemuksen myötä ihminen osaa paremmin arvioida, mikä tieto on tärkeätä muistaa.

Palataan vielä *Joulumuiston* esittäneeseen Mauno Kuusisto. Vaikka Mauno Kuusisto oli aikansa mediapersoona, hän oli koulutuksen saanut laulaja ja tunnettu oopperalaulaja. Hän myös itse halusi luoda itsestään kuvaa laulajana, ei iskelmälaulajana.

Kuusiston maineenrakennuksesta kertoo myös eräässä Turun Seudun Vanhustuen muistelutilaisuudessa kuultu tarina. 1960-luvulla Aninkaistenkadun Helmibaarissa Turun konserttitalon kupeessa turkulainen poika lähestyi Kuusistoa nimikirjoituksen toivossa. Kuusisto kuitenkin kieltäytyi kohteliaasti ja perusteli kieltäytymistään sillä, että oli laulaja, ei iskelmälaulaja.

Kuusiston viesti oli niin vaikuttava, että se jäi kysymyksen esittäneen nuoren miehen mieleen. Kuusiston reagointi nimikirjoituspyyntöön saattoi yllättää. Oli kenties vaikea kuvitella, että joku ei olisi imarreltu nimikirjoituksen pyytämisestä. Laulaja poikkesi tavanomaisista toimintatavoista, ja poikkeama syöpyi pojan muistiin loppuelämän ajaksi. Ehkä tapahtumassa koettu



*Mauno Kuusisto ja Aki Hietala lokakuussa 2007. Hietalan kirjoittama Kuusiston elämäkerta julkaistiin virallisesti 3.11.2007, jolloin Mauno Kuusisto täytti 90 vuotta. (Kuva: Aki Hietala.)*

tunnereaktio voimisti muiston tallentumista pojan pitkäkestoiseen muistiin. Muisto ei jäänyt pelkäksi kognitiiviseksi muistoksi, vaan siihen liittyi myös emotionaalisia ja jopa fyysiseen ympäristöön liittyviä muistoja. Mauno Kuusisto muuttui henkilökohtaiseksi muistoksi.

Oman tulevan muistonsa suhteen Kuusistolla oli inhimillinen vaikuttamismahdollisuus. Hän käytti tietoisesti nimikirjoituksesta kieltäytymistä kommunikatiivisena välineenä, sillä hänen toimintaansa motivoi tietty päämäärä: tulla tunnetuksi laulajana, ei iskelmätähtenä. Kuusisto teki siis tietoisien valinnan rakentaessaan omaa mainettaan laulajana, vaikka epäilemättä populaarilaulajan rooliin olisi ollut mahdollisuus.

Hietalan mukaan Kuusisto muistetaan tinkimättömänä harjoittelijana, ahkerana ja nöyränä ammattilaisena, joka teki laulamisen eteen paljon työtä. Lisäksi hän oli käytökseltään arvokas ja herrasmiesmäinen. Kukapa ei itse asiassa haluaisi tulla muistetuksi tällaisesta tahdikkaudesta. Kuusiston elämäkertakirja löytyy muuten kirjaston luokittelussa taidemusiikin elämäkeroista, ei populaarimusiikin luokasta.



## Kirjallisuus

- Argyle, Michael: *Social interaction*. Methuen, London 1969.
- Goffman, Erving: *Arkielämän roolit*. WSOY, Porvoo 1971.
- Hietala, Aki: *Mauno Kuusisto – kauniiden laulujen laulaja*. Kirja kerrallaan, Helsinki 2007.
- Hyypä, Markku T. *Ikääntyvän muistikirja*. Duodecim, Helsinki 2018.
- Müller, Kiti: *Aivokutinaa*. Työterveyslaitos, Helsinki 2003.
- Rose, Steven: Memories are made of this. *Memory. Histories, theories, debates*. Eds. Susannah Radstone & Bill Schwarz. Fordham University Press, New York 2010, 198–208.

# Kakkosen reittejä. Matkalla kotikaupungissa

Silja Laine

*Essee käsittelee turkulaisia bussi- ja ratikkareittejä osana kaupungin ja kaupunkilaisten muistia ja liik-kumista. Erikoisroolin saa kakkosen bussi, jolla pää-see esimerkiksi Hannunniitusta yliopistolle.*

Muistin ja muistamisen tutkimuksessa korostuu usein ihmisten suhde paikkoihin, mutta matkat, kuljetut reitit ja liikkeellä oleminen ovat yhtä lailla osa ajallisesti kerrostunutta muistia. Myös kävelemisestä, kirjoittamisesta ja luovuudesta on kirjoitettu paljon. Kirjoittavat ihmiset liikkuvat kuitenkin usein myös rati-koissa, linja-autoissa, laivoissa, junissa, autoissa, lentokoneissa ja pyöräillen. Monen kirjan, artikkelin ja tutkimushankkeen en-simmäinen idea on syntynyt matkanteon liminaalisessa tilassa, mutta liikkeellä olemisessa on muitakin ulottuvuuksia. Arkiset, toistuvat reitit ovat jatkuvaa dialogia menneisyyden ja nykyisyy-den välillä. Bussin tai ratikan ikkunasta voi tarkkailla kaupungin muuttumista, ja esimerkiksi ympäristöään havainnoiva työmat-kaaja voi tehdä aikamatkoja vaikka joka päivä matkatessaan läpi kortteleiden, joista jotkut ovat säilyneet samanlaisina ja toiset taas muuttuneet joksikin muuksi.

Muuttuva kaupunki on yksi kaupunkihistoriasta ja nostalgi-asta ammentavan lajityypin lempiaiheista. Turusta, kuten mo-nista muistakin kaupungeista, on kirjoitettu lukuisia kirjoja ja

lehtiartikkeleita, joissa kaupungin muutosta tarkastellaan asettamalla menneisyys ja nykyisyys toistensa vastakohdiksi. Kaupungin muutosten tarkastelu ennen ja nyt -kuvaparien kautta on osoittautunut yllättävän kestäväksi ja suosituksi tavaksi tarkastella kaupunkikuvan muutosta. Näetkö, miten kaikki on muuttunut? Tuotakaan rakennusta ei ole, se on iäksi kadonnut! Miten dramaattista!

Sille, joka asuu pitkään, ehkä koko ikänsä, samassa paikassa, nuo muutokset eivät kuitenkaan ole niin dramaattisia. Kadonneet paikat eivät ole kokonaan hävinneitä, jos ne pystyy muistamaan. Mennyt elää meissä, kuten historioitsijat hyvin tietävät. Paikat, joissa olemme asuneet ja eläneet, sekä kuljetut matkat ovat osa henkilökohtaista paikan tajua ja maantieteellistä muistia. Puretut rakennukset, toimintansa lopettaneet kaupat tai paikkaa vaihtaneet tiet eivät ole kokonaan hävinneet, jos ne kykenee kuvittelemaan ja jos niistä pystyy kertomaan. Moni osaisi lapsuudenkotiinsa silmät sokkona ja ilman avainta, vaikka talo olisi purettu, tilalle rakennettu kerrostalo ja tiet muutettu so-rateistä monikaistaisiksi autoväyliksi. Historioitsijat, jotka ovat menneisyyden ammattilaisia, ovat usein harjaantuneita muistin ja muistojen vaalimisessa. Matka kotikaupungin läpi on kulke-mista oman eletyn menneisyyden kerrostumissa ja laskoksissa. Kun asuu koko elämänsä samassa kaupungissa, voivat nuo kerrostumat olla erityisen rikkaita.

Jos on kulkenut Turussa vaikka kakkosen bussilla tai rati-kalla, saattaa muistaa myös aiemmin kuljetut reitit ja maisemat, jotka syöpyvät ajatuksiin ja kehon muistiin ja nousevat aika ajoin esiin, joskus tarkoituksellisesti muistelemalla, joskus aivan pyytämättä ja yhtäkkiä. Toki muisti voi myös pettää muistelijan. Turkulaisille ratikat ovat rakas muisto, joskaan nuoremmat turkulaiset eivät ole itse ratikoita kokeneet vaan muistot perustu-vat välittyneisiin kuviin ja kertomuksiin. Vuonna 1961 syntyneet sen sijaan ovat saattaneet itsekin matkustaa ratikalla, ja monelle niiden kolinasta tai tunnelmasta on jäänyt jokin omakohtainen muisto. Kaupungin kulttuuriselle muistille on ominaista yksi-tyisten ja yhteisten muistojen sekoittuminen. Muiston inten-



*Kakkosen ratikka oli osa Nummenpakan elämänrytmiä vuoteen 1972, jolloin raitiotieliikenne Turussa lakkautettiin. 15.4.1972 (Mikko Alameri)*

siivisyyteen ei välttämättä vaikuta se, onko se omakohtaisesti koettua vai yhteisestä jaetusta kulttuuriperinnöstä kumpuavaa. Affektiivinen muisti saattaa kohdistua vahvasti sellaiseenkin, mitä ei itse ole kokenut, sillä muistia muokkaavat monenlaiset yksilön ulkopuoliset asiat. Se, mistä puhutaan ja mitä unohdetaan ja minkälaisia muistoja vaalitaan tai miten niistä kerrotaan, onkin kiinnostava ja usein ristiriitoja esiin nostava tutkimusaihe. Ratikkamuistoja saattaa värittää se, mitä puoluetta kannattaa ja miten lähipiirissä puhutaan tulevista liikennesuunnitelmista, mutta varhaisia matkustamisen muistoja ei voi helposti pyyhkiä pois.

Monet nykyiset linja-autojen reitit kulkevat osittain vanhojen ratikkareittien päällä. Esimerkiksi nykyinen kakkosen linja-auto kulkee monin paikoin samaa reittiä kuin kakkosen ratikka aikanaan. Raitiotielinja 2 kulki vuodesta 1934 Vanha Hämeentietä Nummenmäelle Karjakujan ja Tammitien silmuk-

kaan, josta linjaa vielä jatkettiin vuonna 1938 Kotimäenkadun kolmioraiteeseen. Nykyinen linja kulkee aina Littoisiin saakka, mutta Vanhan Hämeentien ja Hämeenkadun osalta se kulkee pitkälti samaa reittiä. Kakkosen reitti onkin erinomaisen kuvaava esimerkki siitä, miten kaupunkien aika ei pysähdy, vaan uudet tarinat, kokemukset ja reitit rakentuvat vanhojen päälle. Elävässä kaupungissa eri ajanjaksot elävät rinnakkain, limittäin ja lomittain.

Joskus kuulee sanottavan, että linja-auto on eräänlainen epäpaikka. Linja-autot eivät nauti samanlaista kaupunkikulttuurista arvostusta kuin ratikat, mikä näkyy esimerkiksi siinä, että linja-autoista on paljon vähemmän valokuvia. Linja-auto on kuitenkin viimeisten vuosikymmenien aikana ollut turkulaisille tärkein julkisen liikenteen väline, ja asian voi nähdä niinkin, että linja-autossa matkustaminen on arjen merkityksellistä aikaa, jolloin voi katsoa ulos ikkunasta ja tehdä monenlaisia havaintoja ihmisistä ja ympäristöstä, tai vain vaipua omiin ajatuksiinsa. Liike yhdistettynä rutiinien rytmiin saattaa vapauttaa oivaltamaan ja muistamaan jotain, mikä muuten katoaisi. Kulttuurimaantieteilijä Tim Edensor on kirjoittanut siitä, miten juuri arki, sen rutiinit ja toistuvuus herkistävät havaitsemaan ympärillä tapahtuvat muutokset ja poikkeukset ja siksi ne myös kiinnittävät meidät eri tavoin aikaan ja muutokseen.

Kohtaamispaikkana julkisen liikenteen tilat ovat erilaisia kuin kaupungin muut julkiset tilat. Matkustamisen tarkoituksena on päästä jonnekin, ei niinkään kohdata toisia ihmisiä. Kaupungissa liikkumista voi ajatella logistisesti kulkemisena pisteestä a pisteeseen b, ja joukkoliikennettä voidaan tarkastella talouden, ympäristöystävällisyyden tai kaupunkibrändäämisen näkökulmasta, mutta kaupunkiliikenteen sisälle muodostuu tiloja, jossa erilaiset ihmiset ja ihmiskohtalot sivuavat toisiaan. Ratikat, metrot ja linja-autot ovat niitä paikkoja, joissa näemme muita ihmisiä ja vieläpä sellaisia, jotka eivät kuulu omaan elämänpiiriimme ja joita emme ehkä muuten koskaan näkisi. Julkinen liikenne voidaankin ajatella keskeisenä kaupunkitilana, jos kaupungista ajatellaan Richard Sennettin tavoin, että kaupun-

gista tekee kaupungin juuri julkiset tilat, joissa voi kohdata vieraan. Turkulaisen runoilija Jarkko Laineen *Bussiasemalla*-runo ilmaisee hienosti tätä läheisyyden ja etäisyyden dynamiikkaa: ”olemme lähekkäin kuin samassa kohtalossa, silminnäköinä ainakin, mutta se on harhaa, kasvot ovat hiljaisuuden virta, uskovaiset puhdistautuvat siinä luottavaisina, mutta maailman lapsille pimeät rannat ovat vauhkot.”

Usein matka kuitenkin kuluu omista ajatuksista. Autolla ajamisen kokemusta tutkinut Lynne Pearce on kirjoittanut siitä, miten liikkuminen ja liikkeellä oleminen vapauttavat ajatuksia ja esimerkiksi työmatka saattaa parhaimmillaan olla vapaata aikaa, jolloin ajatukset saavat vaeltaa vapaasti. Liikkeellä voi ratkaista ongelmia, muistaa jotain unohtunutta tai tehdä odottamattomia oivalluksia. Kaupunkiliikenne ja liikkeellä oleminen mahdollistavat sisäisten ja ulkoisten maailmojen välisen dialogin, joka on aivan omanlaisensa. Pearce onkin ehdottanut, että työmatkailun voisi nähdä mahdollisuutena päiväuniin ja haaveiluun, johon muuten on niin vähän aikaa. Käveleminen, autoilu, pyöräily ja linja-autossa tai ratikassa matkustaminen ovat kuitenkin erilaisia liikkeellä olemisen kokemuksia. Niillä on toisistaan poikkeava rytmi ja liike, ja ne herättävät erilaisia aistimellisia kokemuksia ja siksi kenties erilaisia muistoja ja oivalluksia.

Omat intensiivisimmät muistoni turkulaisissa linja-autoissa matkustamisesta ajoittuvat 1980-luvulle, jolloin elämäni laajeni kattamaan koko kaupungin. Osaan edelleen ison osan kaupungin silloisista bussireiteistä, joskin arjen matkoihin harvoin sisältyi kulkemista sinisen linjan autoilla eli sinisillä vaaroilla. Linja-autoliikennettä hoitivat Turussa Turun Kaupungin Liikennelaitos (TuKL) ja Turun Linja-autoilijain Osakeyhtiö (TLO), joilla oli eri hinnat ja monimutkainen siirtolippujärjestelmä. Yhteistariffiin siirryttiin vuonna 1988, mutta sitä edelsi vuosia kestänyt monimutkainen prosessi, johon liittyi runsaasti poliittisia intohimoja. Siksikin maksujärjestelmästä jäi minulle hieman sekava muisto. Niille, jotka käyttivät arjessaan sekä sinisiä että keltaisia linjoja, järjestelmä oli helpompi käyttää ja ehkä kokemus kaupungin paikoista sitä kautta laajempi. Kaupunki-

bussien pysäkkien ja aikataulujen tuntemisesta tuli kuitenkin tärkeä osa kaupunkilaista identiteettiäni. Kaupunkiliikenteen tutkijat puhuvat nykyisin toimijuudesta; siitä, miten ihminen alkaa olla kotonaan kaupungissa sitten, kun osaa kulkea ilman karttaa ja tietää, miten julkisessa liikenteessä toimitaan. Jokaisessa kaupungissa on omat tapansa maksaa, etsiä liikkuvasta ajoneuvosta oma paikka ja kommunikoida muiden kanssa.

Kakkosen reitit ovat siis reittejä kaupungin muistiin, mutta julkisilla liikennevälineillä matkustaminen antaa myös näkymiä siihen, mitä tapahtuu ihmisten välillä ja miten kaupunkilaisuus muodostuu. Linja-autossa voi olla monenlaista tunnelmaa ja matkat ovat arjen näyttämöitä, joilla tapahtuu pieniä, tavallisia asioita: ihmisiä menossa töihin, ostoksille, treffeille, lääkäriin, kotiin. Linja-automatkalla voi joutua pohtimaan omaa asennettaan humalaisiin, vanhuksiin, lapsiperheisiin tai kovaäänisiin ihmisiin, nykyään usein myös rasismiin. Linja-autoissa tapahtuvat arkiset näytelmät voivat olla joskus riitaisia tai äänekkäitä, mutta aika usein näytelmä voi olla turkulaiseen tapaan hiljainen, vähän tylykin. Vakituisesti samoja reittejä käyttävät tunnistavat usein toisensa, vaikka eivät suureleisesti tuota tunnistamista osoittaisikaan. Joissakin kaupungeissa ryhdytään helposti jututuille, mutta turkulaiselle riittää usein lähes huomaamaton mikroilme.

Kaikista kaupungin liikennevälineistä eniten käytin kakkosen busseja, joiden reitit ovat syöpyneet osaksi henkilökohtaista kaupungin karttaani. Kakkosen reitti kulki 1980-luvulla Hannunniitusta Hirvensalon Moikoisiin, joka oli suureksi osaksi vielä maaseutua. Toisella päätepysäkillä olivat Hannunniitun kerrostalot, joissa monet koulukavereistani asuivat. Asunnot olivat tilavia ja melkein kaikilla oli oma huone, jossa saatiin supista salaisuuksia kaikessa rauhassa. Hannunniittu on kasvanut, mutta sen luonne väljästi rakennettuna vehreänä lähionä on säilynyt.

Hannunniitusta bussi jatkoi, ja jatkaa edelleen, Vanhaa Hämeentietä, jonka varrella on vanhaa työväen asutusta. Kakkosen ratikkalinja rakennettiin alun perin juuri työläisiä varten. Ratikan toinen päätepysäkki oli telakan vieressä. Ikkunasta voi

edelleen nähdä katukuvan muutokset ja gentrifikaation jäljet, kun työväen kaupunginosa on muuttunut keskiluokkaiseksi. Vanhoja hellahuoneita on yhdistelty isoiksi asunnoiksi, mutta monessa talossa on vielä nähtävillä monta sisäänkäyntiä, jaetut porraskäytävät ja muita merkkejä ahtaammasta asumisesta. Monet Vanhan Hämeentien liikkeet ovat jo lopettaneet toimintansa, mutta suuret ikkunat kielivät aikanaan vireästä kaupallisesta toiminnasta. Asuin opiskeluaikoina Nummenpakalla ja kuljin kakkosella yliopistolle luennoille. Matkan varrella oli silloin vielä niin monta kelloliikettä, ettei rannekelloa tarvinnut. Jossain vaiheessa kelloliikkeet menivät nurin yksi toisensa jälkeen. Nykyään digitaalinen näyttö kertoo kellonajan, vaikka suurin osa matkustajista varmaankin seuraa ajan kulkua puhelimeltaan.

Vanhalta Hämeentieltä matka jatkuu Hämeenkadulle. Helsingintien rakentaminen 1990-luvulla, ja lopulta väylän valmistuminen, kuitenkin erotti Vanhan Hämeentien Hämeenkadusta. Siinä missä tie kulki aiemmin sujuvasti kohti kaupunkia, on välissä nykyään moottoritien ja sen liittymien muodostama meluisa liikennerypäs.

Muistot eivät kiinnity ensisijaisesti pittoreskeihin paikkoihin eivätkä elämän tärkeät taitekohdat valitse tapahtumapaikoikseen kaupungin kauneimpia rakennuksia. Juuri ennen yliopiston pysäkkiä vasemmalla kohoaa ränsistynyt maamerkki, Turun Yliopistollisen Keskussairaalan U-sairaala. Rakennus on itsestään selvä osa Hämeenkadun tunnelmaa ja sen ohi kulkee usein huomaamattaan, mutta rakennus kätkee sisäänsä lukuisten turkulaisen tarinoita. Monen turkulaisen elämä onkin saanut alkunsa juuri täällä, sillä TYKS:n U-sairaala on toiminut muun muassa synnytyssairaalana sen jälkeen, kun synnytyssosasto Heidekenillä lopetettiin vuonna 1995. Ragnar ja Martta Ypyä suunnittelivat valkobetonipintaisen modernistisen rakennuksen vuonna 1968. Rakennus edusti tuolloin uusinta sairaala-arkkitehtuuria, mutta nyt se odottaa purkamista. Muu osa sairaala-aluetta on suojeltua, mutta U-sairaala on vailla suojelumerkintää. On vaikea kuvitella, miltä tuntuu, jos rakennus katoaa kaupunkikuvasta ja millaisen aukon se jättää.



*Kakkosen ratikka  
pysäkillä Turun  
Yliopistollisen  
Keskussairaalan  
edessä 9.5.1972.  
(Lennart Welan-  
der, Järnvägsmu-  
seet, Gävle)*



Minulle kakkosen bussireitin toinen päätepysäkki on yksi tärkeimmistä, sillä Hirvensalon päätepysäkin vieressä sijaitsi ratsastustalli, jonne kuljin monta kertaa viikossa. Ratsastustallin vieressä puolestaan sijaitsi lastenkoti. Rakastin hevosia, ratsastamista ja hevosten hoitamista. Uneksin omasta hevosesta, kuten monet ikäiseni, ja luin kaikki hevoskirjat, jotka sain käsiini, Mervi Jalosta Lisbeth Pahnkeen, ja vietin kesät ratsastusleireillä eri puolilla Suomea. Minulle, keskiluokkaisen perheen kasvatille, ratsastustallin viereinen lastenkoti ja sen asukkaat olivat myös silmiäavaava kokemus siihen, että kaikille ei ehkä ollut lottovoitto syntyä Suomeen, vaikka sitä 1980-luvulla niin usein toisteltiin. Meillä oli vanhemmat, jotka kustansivat meille kypärät ja saappaat ja maksoivat ratsastustuntimme, mutta kuka olisi maksanut lastenkotilapsien ratsastustunnit? 1980-luvun Suomi oli hyvinvointivaltion vahvaa aikaa, jolloin pyrkimys tasavertaisuuteen eli esimerkiksi koulussa vahvasti. Omassa elämänpiirissäni ei juuri puhuttu yhteiskuntaluokista, mutta jokin jäi kaivertamaan. Myöhemmin nuorena aikuisena päädyin

opiskelemaan historiaa, ja vaikka monen kulttuurihistorioitsijan tavoin olen ollut kiinnostunut taiteesta, kirjallisuudesta ja estetiikasta, minuun vetosi aina myös lupaus siitä, että kulttuurihistoriassa ollaan kiinnostuneita kaikenlaisista ihmisistä, arkielämän historiasta ja ruohonjuuritason selviytymisen keinoista.

Kirjoitus perustuu *'Public transport as public space in European cities: Narrating, experiencing, contesting (PUTSPACE) -hankkeessa* tehtyyn tutkimukseen. Hanketta rahoittavat *HERA Joint Research Programme (www.heranet.info)* ja *AKA, BMBF via DLR-PT, ETAg sekä European Commission through Horizon 2020*.

## Lähteitä

- Edensor, Tim 2014. "Rhythm and Arrhythmia." In: P. Adey, D. Bissell, K. Hannam, P. Merriman and M. Sheller, eds. *The Routledge Handbook of Mobilities*. London and New York: Routledge. (163-71).
- Keinonen Jussi & Pyysalo Joni (toim.) 2017. *Homo aboensis – Jarkko Laineen Turku*. Turku: Sammakko.
- Laaksonen, Mikko 2009. *Turun Raitiotiet*. Hämeenlinna: Kustantaja Laaksonen.
- Pearce, Lynn 2016. *Drivetime: Literary Excursions in Automotive Consciousness*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sennett, Richard 1993 (1977). *The Fall of Public Man*. London: Faber and Faber.
- Söderström, Marita 1990. *Ratatieosakeyhtiöstä keltaiseen vaaraan. Sata vuotta Turun joukkoliikennettä*. Turku: Turun kaupungin liikennelaitos / Turun maakuntamuseo.

## Kirjoittajat

**Erazo, Bolivia.** Hannu's interest in cinema history was a great motivation for me to write in 2019 my PhD project on the Coming of Sound Cinema to Quito, Ecuador. At the moment, I have expanded my area of research to radio and early experimental television in Latin America. That is why, I am very grateful to Hannu for having shown me the path to this fascinating history of technology.

**Teija Försti.** Väittelin vuonna 2013 autoilun sukupuolihistoriasta. Väitöskirjani ohjaajana Hannu oli aina ystävällinen ja kannustava, ja ohjaustapaamiset Hannun kanssa edistivät merkittävästi työni valmistumista. Hannun laaja tieteellinen tuotanto mm. lehtijulkisuuden, elokuvan, aistien historian ja teknologioiden herättämien tunteiden alueilla on inspiroinut minua omalla kirjoittajan ja opettajan urallani. 2020-luvun somejulkisuudessa Hannun lintukuvat ovat mielestäni Instagramin tähtisisältöä.

**Heidi Hakkarainen.** Olen vuonna 2017 väitellyt historian tutkija. Väitöskirjassani tarkastelin 1800-luvun lopun pilalehtiä ja populaaria huumorin merkitystä modernisoituvassa Wienissä. Myös väitöksen jälkeiset tutkimukseni ovat kytkeytyneet eri tavoin 1800-luvun lehdistöön. Hannu ohjasi väitöskirjaani ja olen työskennellyt väitökseni jälkeen hänen akatemiaprofessorin hankkeessaan Viral Culture in Early Nineteenth-Century Europe.

**Outi Hupaniittu.** Olen elokuvahistorian tutkija ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistonjohtaja. Ensimmäisen kerran keskuste-

lin Hannun kanssa vuonna 2001. Ensin pelkäsin mennä puhumaan toisen oppiaineen professorille gradustani, mutta lähdin huoneesta kaksi lahjakirjaa kainalossa, onnellisena ja paljon viisaampana. Sama toistui väitöskirjankin kanssa: ohjaustilaisuuksista lähdin onnellisempana, viisaampana – ja yleensä myös huomattavasti rauhallisempana.

**Maiju Kannisto** oli Hannun väitöskirjaohjattavana vuosina 2008–2018. Kaupallisen television tuotantokulttuurin muutoksen tutkimus lähti liikkeelle Suomen Akatemian Intermedia-hankkeessa yhdessä intermediaalisuuden teoriaa pohtiessa. Hannu on ohjaajana Bondin tyyliin kaiken taitava monilahjakkuus. Bond hetkenä mieleen on painunut Hannun näyttävä saapuminen karonkkaan Ritari Ässän tunnusmusiikin säestämänä.

Dosentti **Kimi Kärki** on tutkinut erityisesti rockmusiikin kulttuurihistoriaa, puhuvia koneita, tulevaisuuden kuvittelua sekä fasismin ja populaarikulttuurin esteettisiä yhteyksiä. Viimeksi mainittuun liittyen hän johtaa hanketta *Fasismin lumo ja affektiivinen perintö suomalaisessa kulttuurissa* (Koneen Säätio 2021–2023). Hän on lineaarisessa aikajatkumossa ollut Hannu Salmen oppilas, väitöskirjaohjattava projektissa sekä kiitollinen kollega.

**Silja Laine.** Olen Nummenpakalta kotoisin oleva, kaupunkikulttuurista ja arjen historiasta palavasti kiinnostunut tutkija. Tein suomalaisia pilvenpiirtäjiä ja kaupungistumista käsittelevän väitöskirjani Hannun innostavassa ohjauksessa. Hannulta olen oppinut, että mikään asia ei ole niin pieni tai niin suuri, etteikö siihen voisi kohdistaa kulttuurihistorioitsijan uteliasta katsetta.

**Otto Latva** on erityisesti eläinten ja ihmisten jaettuun menneisyyteen sekä laajemmin meri- ja ympäristöhistoriaan perehtynyt historioitsija. Hän on valmistunut sekä maisteriksi että tohtoriksi kulttuurihistorian oppiaineesta Turun yliopistossa. Hannu oli yksi Latvan väitöskirjan ohjaajista. Latva on vuosien varrella myös työskennellyt useissa Hannun tutkimus- ja kirjahankkeissa.

**Maarit Leskelä-Kärki.** Elämäkertatutkimukseen ja modernin ajan kulttuurihistoriaan erikoistunut dosentti Maarit Leskelä-Kärki toimii kulttuurihistorian oppiaineessa yliopistonlehtorina. Juuri opiskelemaan tulleeeseen elokuvien suurkuluttajaan Hannun luentosarjat tekivät suuren vaikutuksen jo 1990-luvulla. Sittenmin Hannu on ollut tärkeä kollega ja esimies, jonka näkemykset kulttuurihistorian olemuksesta sekä laajemmin tiedepolitiikasta ovat olleet kiintopisteitä. Hannun legendaariset soul-soittolistat ovat tehneet monista kulttuurihistorian juhlista ikimuistoiset.

**Heta Lähdesmäki.** Hannu oli yksi alkuvuonna 2020 väitelleen Hetan väitöskirjaohjaajista. Hannun kannustus auttoi saamaan ihmisen ja suden suhdetta käsittelevän väitöskirjan valmiiksi. Ennakkoluulottomana ja monipuolisena tutkijana Hannu on myös toiminut tutkijan esikuvana. Tällä hetkellä Heta on mukana Turun yliopiston biodiversiteettisyksikön johtamassa hankkeessa, jossa tutkitaan Seilin saaren lajistoa ja ihmisten luontosuhdetta.

**Rami Mähkä** on digitaalisen kulttuurin yliopisto-opettaja Turun yliopistossa. Hannun luennot ja tekstit elokuvasta määrittivät Mähkän opintojen suunnan ensimmäisestä opiskeluvuodesta alkaen. Hammerin tieteis- ja kauhuelokuvia käsitelleen gradun jälkeen siirtyminen Monty Pythonin historialliseen komediaan tuntui jopa loogiselta, kun ottaa huomioon Hannun laajanäköisyyden opettajana. Mähkän jatkokoulutuksen huippu-periodina oli Hannun johtama Cinematic Cartographies -hanke.

**Asko Nivala.** Aloitin kulttuurihistorian opintoni vuonna 2001. Tein graduni ja väitöskirjani Hannun ohjauksessa. Se oli luontevaa, sillä ne koskivat saksalaista romantiikkaa. Hannu on ollut paitsi ohjaajani myös läheinen kollega. Hannun eri hankkeiden puitteissa olemme yhdessä ihmetelleet supertietokoneiden tuloksia tai matkustelleet Ruotsissa, Saksassa, Ranskassa ja Turkissa. Tällä hetkellä olen kulttuurihistorian dosentti Turun yliopistossa.

**Mila Oiva.** Tutustuin Hannuun ensimmäisen kerran hänen julkaisujensa kautta lukiessani *Atoomipommilla kuuhun* -kirjaa. Se avasi minulle

aivan uudenlaisen näkymän ympäröivään maailmaan. Yhteinen matkamme jatkui väitöskirjaprosessin myötä, jolloin Hannun monipuolinen akateeminen osaaminen todella avautui minulle. Myöhemmin yhteistyömme jatkui tutkimusprojektin merkeissä ja yhteisellä konferenssimatkalla Mexico Cityssä opin todella tuntemaan Hannun - innokkaana lintuharrastajana.

**Petri Paju.** Petri on työskennellyt useissa Hannun johtamissa tutkimushankkeissa alkaen vuodesta 2001. Hannu ohjasi myös Petrin väitöskirjaa, joka valmistui 2008. Sitä ja muita, usein teknologiaa käsitteleviä kulttuurihistoriallisia tutkimuksia on kirittänyt eteenpäin Hannun innostava esimerkki ja monipuolisuus ohjaajana ja tutkijana. Nykyinen yhteinen digitaalisen historian tutkimuksen hanke kohdistuu suomalaisen ja ruotsalaisen lehdistön jakamiin tekstintoistoihin.

**Jussi Parikka** is Professor of Technological Culture and Aesthetics at University of Southampton and Visiting Professor at FAMU, Prague. His interest in cultural histories of media and technology was sparked by Hannu Salmi's research and Hannu was also the supervisor of Jussi's PhD project *Digital Contagions* (2007) which focused on the media archaeology of network accidents. He currently leads the Operational Images and Visual Culture project (2019-2023), funded by the Czech Science Foundation, at FAMU. More info: [jussiparikka.net](http://jussiparikka.net)

**Anna-Leena Perämäki** pääsi Hannun lempeään ja kannustavaan ohjaukseen jo graduseminaarissa ja oli hänen väitöskirjaohjattavansa vuosina 2009–2020. Projektitutkijana Hannun hankkeessa Perämäki sai syventyä arkistoissa Turun paloon. Vuosien varrelle on mahtunut myös monia yhteisiä työmatkoja esimerkiksi Saksaan Memory Boxes -kirjaprojektia työstettäessä. Tämän kirjan esseessä Perämäki yhdisti Hannun ja omat tutkimusintressinsä kirjoittamalla holokaustielokuvista.


**Lauri Piispa** on Helsingissä asuva kulttuurihistorioitsija ja elokuvatutkija, joka on tehnyt gradun (2005) ja väitöskirjan (2014) Hannu Salmen ohjauksessa ja oppinut siinä yhteydessä kaiken, mitä elokuvahistorian tutkimisesta tarvitsee tietää.

**Heli Rantala.** Tutkimusalaani on erityisesti 1800-luvun kulttuurihistoria. Yhtymäkohta Hannun vahvaan 1800-luvun osaamiseen ei ole sattumaa. Oma tieni tutkijaksi on kulkenut Hannun graduseminaarin ja väitösohjauksen kautta. Myöhemmin yhteistyö on jatkunut useammasa Hannun johtamassa tutkimushankkeessa. Hannulta uskon oppineeni paljon muun muassa hakemusten ja artikkeleiden kirjoittamisesta.

**Juhana Saarelainen.** Hannu ohjasi sekä pro graduni että väitöskirjani varmallalla ja kannustavalla otteella. Samalla minut johdatettiin 1800-lukuun erikoistuneeksi kulttuurihistorioitsijaksi, jonka tie on kulkenut Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran ja Helsingin yliopiston kautta takaisin kulttuurihistorian oppiaineeseen työskentelemään jälleen kerran Hannun johtamassa hankkeessa. Olen tottunut luottamaan Hannun apuun ja neuvoihin, mutta myös hänen miellyttävään ja ystävälliseen seuraansa.

**Annakaisa Suominen** on Hannu Salmen entisenä oppilaana jakanut opettajansa kiinnostuksen tapakulttuuriin, elämänhistoriaan sekä tiedenvälisyyteen. Suominen väitteli vuonna 2014 kättelyn kulttuurihistoriasta ja merkityksestä.

**Kirsi Tuohela.** Väittelin maaliskuussa 2008 naisten kirjottamisen ja melankolian kulttuurihistoriaan liittyen. Hannu tuli ohjaajakseni viime metreillä ja oli korvamaton tuki ja apu siinä, että käsikirjoitus lähti esitarkastukseen. Hän oli lempeä ja kannustava kustos väitöksessäni ja auttoi myös tielläni eteenpäin pohjoismaisista teemoista kohti suomalaisen psyykkisen sairastamisen omaelämäkertojen tutkimista.



Tämä teos on onnittelukirja Hannu Salmelle hänen täyttäessään 60 vuotta. Hannu on kulttuurihistorian professori Turun yliopistossa ja akatemiaprofessori vuosina 2017–2021. Kirja on lahja Hannun oppilailta ja siihen on kirjoittanut joukko hänen entisiä väitöskirjaohjattaviaan. Teoksen esseet käsittelevät historian eri ilmiöitä hannumaisen laajalla skaalalla. ”Turun romantikon” jalanjäljissä niissä perehdytään niin kirja- ja musiikkihistoriaan, elokuvien, tähteyden ja tekniikan kuin lintujen historiantutkimukseen sekä muistamisen haasteisiin ja iloihin.