

Elisa Lehtinen

Isäpappoja ja menneisyyden varjoja

Suomalaisten elokuvien isäkuvat 1944–1952

Suomen historian Pro gradu
Historian ja etnologian laitos
Jyväskylän yliopisto
Elokuu 2011

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Historian ja etnologian laitos
Tekijä – Author Elisa Lehtinen	
Työn nimi – Title Isäpappoja ja menneisyyden varjoja – Suomalaisten elokuvien isäkuvat 1944–1952	
Oppiaine – Subject Suomen historia	Työn laji – Level Pro gradu - tutkielma
Aika – Month and year Elokuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 94
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tässä työssä tarkastellaan suomalaisten elokuvien tuottamia isäkuvia ja isyyksiä vuosien 1944–1952 Suomessa. Tärkeimpinä lähteinä käytetään elokuvia. Elokuvien tarkastelussa on käytetty apuna lähilukua, joka on auttanut keskittymään tutkimuksen pääteemaan – isyyksiin. Toissijaisena lähteenä toimivat sanomalehtien elokuva-arvostelut, jotka antavat kuvan siitä, miten elokuvaan ja niiden tarjoamiin näkemyksiin isyyksistä on suhtauduttu aikanaan.</p> <p>Tutkimuksessa on osoitettu, että elokuvien antaman kuvan mukaan isyys on ollut monimuotoista sodan jälkeisessä Suomessa. Isä oli perheenelättäjä ja monesti töidensä takia kiireinen ja poissaoleva, mutta useassa elokuvassa isä esiintyi myös lasten hoivaajana, kasvattajana ja leikittäjänä. Monessa elokuvassa isä toimi lastensa kanssa äitiä enemmän. Sodan jälkeen Suomessa elettiin perhepropagandan aikaa ja tämä näkyi myös elokuvissa. Isän rooli useissa elokuvissa oli merkittävä. He osallistuivat monin tavoin lastensa elämään. Elokuvat myös esittivät lasten ja perheen olevan heille merkityksellisin asia elämässä. Elokuvien antaman kuvan mukaan lasten ainoana vanhempana saattoi toimia myös isä, mikä on ollut aiemman tutkimuskirjallisuuden mukaan melko poikkeuksellista. Erityisesti silloin, jos lapset ovat jääneet avioeron sattuessa äidin sijasta isän hoiviin, kuten <i>Tuhotussa nuoruudessa (1947)</i>.</p> <p>Sodan jälkeen valmistettiin runsaasti tummasävyisiä ongelmaelokuvia, jotka nimensä mukaisesti käsittelivät sosiaalisia ja yhteiskunnallisia ongelmia. Tutkimuskysymyksen kannalta merkittävimpiä olivat lapsettomuuteen, abortteihin ja verenperintöön liittyvät teemat. Lapsettomuus, lapsen menetys ja abortti esitettiin perhepropagandalle ominaisesti negatiivisessa valossa. Lapsen menetys oli elokuvien isille musertava kokemus, josta toipuminen vei aikaa. Useassa tapauksessa syy lapsen kuolemasta lankesi äidin päälle. Näissä elokuvissa esiintyi lääkäri-isä auktoriteettina puhumassa perheen ja lapsien merkityksestä ja aborttien vääryydestä. Monet elokuvat esittelivät kuitenkin lähinnä ihanneperheitä ja vaikenivat traumaattisista miehistä, joiden sopeutuminen takaisin perhe-elämään oli ongelmallista.</p>	
Asiasanat – Keywords 1900-luku, elokuva, sukupuoli, isyys, perhe	
Säilytyspaikka – Depository Historian ja etnologian laitos	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	3
1.1 TUTKIMUSTILANNE	3
1.2 TUTKIMUSTEHTÄVÄ.....	9
1.3 LÄHTEET JA MENETELMÄ	10
<i>Elokuvat</i>	10
<i>Elokuva-arvostelut</i>	16
2 AKTIIVISET ISÄT	17
2.1 ISÄKSI TULEMINEN	17
2.2 ISÄ HOIVAAJANA	25
2.3 ISÄ KASVATTAJANA	27
2.4 ISÄ LASTEN LEIKEISSÄ	31
3 TYÖSSÄKÄYVÄT ISÄT.....	33
3.1 ISÄ PERHEENELÄTTÄJÄNÄ.....	33
3.2 KIIREISET JA POISSAOLEVAT ANSIOTYÖISÄT	37
4 ISÄ LAPSEN AINOANA VANHEMPANA.....	44
4.1 KOHTI YDINPERHETTÄ	45
5 HUONOT ESIKUVAT	53
5.1 ALKOHOLI JA ISÄT.....	53
5.2 PAHAT JA RIKOLLISET ISÄT	56
6 KUOLEMA PERHEEN EROTTAJANA.....	62
6.1 LAPSEN KUOLEMA	62
6.2 KUN LASTA EI HALUTA – ABORTTI VAIHTOEHTONA	72
7 PÄÄTÄNTÖ.....	75
LÄHTEET.....	81
I ALKUPERÄISLÄHTEET	81
1 <i>Elokuvat</i>	81
2 <i>Lehdet</i>	86
II TUTKIMUSKIRJALLISUUS	86

1 Johdanto

1.1 Tutkimustilanne

Onko stereotyyppistä ydinperhe-isyyttä ollut missään muualla kuin mielikuvissamme ja 50-luvun ihanissa perhe-elokuvissa?¹, kysyy isyystutkija Jouko Huttunen. Kiinnostus isyyksien tutkimiseen on viimevuosikymmeninä ollut kovasti suosittua. Tutkimusta on tehty erityisesti kasvatus- ja yhteiskuntatieteiden puolella, jolloin tutkimus on lähinnä keskittynyt nykypäivän isyyksiin. Usein näitä tutkimuksia värittää näkemys suuresta muutoksesta; siirtyminen perinteisestä isyydestä nykyisiin moninaiisiin isyyksiin. Menneisyyden isyys on yhtenäistä ja muuttumatonta, jossa ei ole sisäisiä eroja. Tällöin nyky-isistä puhuminen näyttäytyy erityislaatuisena ja usein positiivisena muutoksena menneisyyteen nähden.² Esimerkiksi tutkimuksessaan *Isänä olemisen uudet suunnat* Jouko Huttunen näkee 1950- ja 60-luvuilla vallinneen perhe-isyysessä yhtenäiskulttuurin³. Isyyden muutosta on tutkinut myös Merja Korhonen teoksessaan *Isyyden muutos - Keski-ikäisten miesten lapsuuskokemukset ja oma vanhemmuus*.⁴ Niin ikään kriittisen miestutkimuksen puolella on jonkin verran pohdittu isyyden muutosta, ennen kaikkea nyky-isyyttä ja sen moninaisuutta (pro)feministisestä näkökulmasta.⁵

Kulttuurihistorioitsija Ilana Aalto on tutkinut isyyttä isyyskertomusten perusteella teoksessaan *Kerrottu isyys – Kahden sukupolven miesten isyyskertomuksia*. Lisäksi hän on ollut mukana toimittamassa artikkelikokoelmateosta *Isäkirja – Mies, sukupuoli ja vanhemmuus*. Aalto on tutkimuksissaan huomauttanut, että isyyden roolit ovat olleet moninaisia myös menneisyydessä. Isyyden pohdinta on historian tutkimuksessa jäänyt vähälle. Tutkimusta menneisyyden isyyksistä siis kaivataan. Tässä tutkimuksessa tarkastellaan isyyksiä vuosien 1944–1952 suomalaisten elokuvien antaman kuvan

¹ Huttunen 2001, 81.

² Aalto 2004b, 78.

³ Huttunen 2001, 57.

⁴ Korhonen 1999

⁵ Jokinen (toim.) 1999.

perusteella. Antoivatko elokuvat Huttusen näkemyksen mukaisen käsityksen stereotyyppisestä ydinperhe-isydestä vai oliko isyys jotain monimuotoisempaa. Kulttuurintuotteena elokuvat heijastelevat yhteiskunnassa vallitsevia käsityksiä ja kertovat isyyksiin liittyvistä kollektiivisista arvoista, asenteista ja mentaliteeteista.

Elokuvan, siinä missä muunkin kulttuurin ja viihteen, ajatellaan heijastelevan yhteiskunnallista tilannetta. Objektiivista kuvaa elokuvat eivät kuitenkaan anna, sillä niissä heijastuvat aina tekijöidensä näkemykset ja käsitykset maailmasta ja yhteiskunnasta. Sota-aikana elokuvalla oli erityinen tehtävä, sillä se toimi tiedotusvälineenä (Valtion tiedotuslaitoksen tuottamat Puolustusvoimain katsaukset, Finlandia-uutiskatsaukset) ja toisaalta osana kansallista ”ikäväntorjuntapatteristoa”. Vuosien 1939–1944 valmistettiin paljon elokuvia, vaikka materiaaleista oli pulaa.⁶ Koska naiset muodostivat valtaosan sota-ajan elokuvayleisöstä ja naistähdistä oli tarjontaa, tuotannossa keskityttiin valmistamaan niin sanottuja ”naiselokuvia” - naisnäkökulmasta kerrottuja elokuvia, jotka kiinnittyivät kuvaamaan naisten elämään ja kiinnostuksiin liittyviä asioita, kuten kotia, perhettä, ihmissuhteita, äitiyttä ja rakkautta.⁷

Jatkosodan loppuvaiheilla ja varsinkin sodan jälkeen suomalaisessa elokuvatuotannossa nousi esiin suuntaus, joka käsitteli tai pyrki käsittelemään ajankohtaisia yhteiskunnallisia ongelmia entistä realistisemmassa hengessä.⁸ Näitä tummasävyisiä, usein kohtalonomaisia melodraamoja – ongelmaelokuvia, joissa käsiteltiin rikollisuutta, alkoholismia, avioeroja, sukupuolitauteja ja lapsettomuutta kutsuttiin kansan keskuudessa yleisesti ”kuppaelokuviksi”.⁹ Vastaavanlainen suuntaus oli sodan jälkeen pinnalla yleisesti maailmalla, esimerkiksi Italiassa neorealismien ja Yhdysvalloissa film noirin muodossa.¹⁰ Yhdysvaltalaisista film noiria tutkinut Frank Krutnikin mielestä

⁶ Koivunen 1995, 47.

⁷ Toiviainen 1993a, 214.

⁸ Toiviainen 1993b, 643.

⁹ Koivunen 1995, 109.

¹⁰ Koivunen 1995, 108. Toiviainen 1993, 643.

sodanjälkeisissä elokuvien tavassa kuvata miehiä on nähtävissä eräänlaista ”itsevarmuuden kriisiä” sen aikaisessa miesvaltaisessa kulttuurissa.¹¹

Sodan jälkeen elokuvissa otettiin huomioon sodasta kotiin palannut miesyleisö. Sisällöissä ja valinnoissa tapahtui muutoksia, 1940-luvun lopussa ja 1950-luvulla otettiin elokuvien keskeiseksi teemaksi maskuliininen identiteetti ja sen ongelmat. Tällöin tehtiin paljon nostalgisia ja utooppisia elokuvia miesten kaipuusta miesyhteisöihin, kuten tukkilais- ja kulkurielokuvia, samalla syntyi uusi rillumarei -genre. Pääpaino näissä elokuvissa oli mieskuvan ja ”mieskysymysten” esittämisellä. Eri elokuvatyytit käsittelivät eri tavalla miehen suhdetta niin miesyhteisöihin kuin perheeseen ja yhteiskuntaankin.¹² Tutkimuksessaan *Murheenkryyneistä miehiä?* sotilasfarsseja tutkinut Kimmo Laine pohtii 1950-luvun elokuvien työstämää ”mieskysymystä”. Hänen mielestään mieselokuvia voidaan pitää jonkinlaisena maskuliinisen identiteetin paikkaamisena, ”re-maskulinisaationa”, mutta käänteisellä tai ainakin osittain tiedostamattomalla tavalla. Lisäksi miehen ”kriisiin” on liitettävissä monia yhteiskunnallisia muutoksia aina perherakenteen muutoksista ja kaupungistumisesta sotaan ja sen jälkeisiin nöyryytyksiin.¹³ Miesyhteisöihin liittyviä elokuvia Laine on tarkastellut yhdessä Anu Koivusen kanssa artikkelissa ”Metsästä pellon kautta kaupunkiin (ja takaisin) – Jätkyys suomalaisessa elokuvassa”.¹⁴ Rillumarei -elokuvissa esiintyviä mieskuvia ja -yhteisöjä on tutkinut Matti Peltonen toimittamassaan artikkelikokoelmassa *Rillumarei ja valistus – Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Toki edelleen tehtiin muitakin elokuvia. Myös näissä elokuvissa näkyi yhteiskunnallisen ja sosiaalisen ilmapiirin vaikutus. Hyvä esimerkki sodan jälkeisestä perhe- ja kotikultista on runsaasti perhepropagandaa sisältänyt vuonna 1947 ensi-iltansa saanut *Tuhottu nuoruus*, joka tehtiin yhteistyössä Väestöliiton kanssa¹⁵.

¹¹ Krutnik 1991, 91.

¹² Laine 1994, 194;197.

¹³ Laine 1994, 200–201.

¹⁴ Koivunen & Laine 1993, 136–154.

¹⁵ Uusitalo 1993, 642.

Historiantutkimuksen puolella elokuvien käyttäminen lähteenä on innostanut viime vuosina useita tutkijoita. Vuonna 1993 Hannu Salmi julkaisi ensimmäisen elokuvan käyttöä historiantutkimuksessa tarkastelevan kirjansa *Elokuva ja historia*, joka on merkittävä metodiopas. Salmi on esitellyt metodologisia tapoja siitä, millä tavoin historiantutkija voi käyttää elokuvaa joko tutkimuskohteena tai lähteenä. Suomalaisia elokuvia tutkivalle historiantutkijalle kallisarvoisena lähdeoksena toimii Kari Uusitalon ja Sakari Toiviaisen johdolla toteutettu mittava projekti: *Suomen kansallisfilmografia*-sarja, josta löytyvät tiedot elokuvien tekijöistä ja ensi-illoista ja lyhyet sisältöselosteet sekä muut tiedot elokuvaan vaikuttaneista seikoista, esimerkiksi sensuuripäätöksistä ja leimaveroista. Lisäksi teoksista on löydettävissä tiedot elokuvien aikalaisarvostelujen sisältäneiden lehtien päivämääristä.

Elokuvahistoria on Suomessa ollut paljolti poikkitieteellistä. Sitä ovat tehneet niin historioitsijat kuin elokuvatutkijatkin. Niin ikään sukupuolikysymykset ovat herättäneet kiinnostusta kummallakin taholla. Esimerkiksi elokuvatutkija Anu Koivunen on tutkinut sotavuosien naiskuvaa teoksessaan *Isänmaan moninaiset äidinkasvat – Sotavuosien suomalainen naistenelokuva sukupuoliteknologiana*. Historioitsija Anne Ollila on tehnyt oman pro gradunsa naiskuvasta 1950-luvulla. Sukupuolikysymyksissä tunnutaan olevan enemmän kiinnostuneita nais- kuin mieskuvasta. Viimeaikaisimpina esimerkkeinä Mikko Soppa on tutkinut pro gradussaan ”uutta naista” miehisen auktoriteetin uhkana Weimarin ajan saksalaisissa elokuvissa ja Heta Mulari tyttöyttä Lukas Moodysonin elokuvissa.¹⁶ Jos naiseutta ja äitiyttä on tärkeä tutkia, niin miksei siis mieheyttä ja isyyttäkin?

Tavallisesti sukupuolet (nainen/mies) mielletään sisällöltään itsestään selviksi ja merkitykseltään yksiselitteisinä käsitteinä ja kategorioina. Kuitenkin vasta sukupuolittuneet toiminnat ja puheet tekevät miehet ja naiset tunnistettaviksi.¹⁷ Judith Butler on *Hankalassa sukupuolessa* esittänyt sukupuolen idean luovan monet erilaiset

¹⁶ Soppa 2004, Mulari 2005.

¹⁷ Saarimäki 2005, 13.

toistettavat sukupuoliteot eikä sukupuolta olisi lainkaan olemassa ilman noita tekoja. Naisten ja miesten keskinäinen toiminta on siis performatiivista, joka tuottaa sukupuolen.¹⁸ Olemassa on eräänlainen hiljainen sopimus toisistaan erillisten ja vastakkaisten sukupuolten esittämisestä, tuottamisesta ja ylläpitämisestä.¹⁹ Isyys liittyy miehisen sukupuolen tuottamiseen toiminnan ja puheen kautta. Sukupuolten keskinäiseen toimintaan ja dynamiikkaan liitetään sukupuolijärjestelmän käsite. Sillä tarkoitetaan historiallisesti moniulotteisia ja -tasoisia, muuttuvia yhteyksiä, joissa mieheyttä ja naiseutta määritellään ja joissa ihmiset elävät miehinä ja naisina. Sukupuolijärjestelmä on eräänlainen yleisesti hyväksytty, luonnollinen ja arkipäiväinen sääntökokoelma. Sääntökokoelman määrittämät teot ovat matkittavissa ja toistettavissa. Tavallisesti ne ovat niin sisäistettyjä normeja, ettei niiden toteutumista tarvitse valvoa ja yhteisön moraaliset vaatimukset estävät rikkomukset.²⁰

Isyyksiä tutkittaessa ei voida olla ottamatta huomioon perhehistoriaa ja naisen roolia perheessä. Muuttuvat asenteet naisen asemaa ja ihannetta kohtaan ovat vaikuttaneet käsityksiin perheestä ja sitä kautta myös isyyteen. Perhehistoriaa on tutkinut esimerkiksi Kai Häggman teoksessaan *Perheen vuosisata – Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa* ja Pirjo Markkola tutkimuksessaan *Työläiskodin synty: Tamperelaiset työläisperheet ja yhteiskunnallinen kysymys 1870-luvulta 1910-luvulle*. Useat perheeseen liittyvät ajatusmallit ovat peräisin vielä pidemmältä ajalta kuin 1800-luvulta. Patriarkaalisuus ja huoneentaulu ovat vaikuttaneet voimakkaasti näkemyksiin, jotka ovat nähtävissä vielä sodanjälkeisissä elokuvissa; isä on perheenpää ja elättäjä, äiti lasten- ja kodinhoitaja. Patriarkaalisuuden historiaa on tarkasteltu aiemmin esimerkiksi teoksessa *Arjen valta – Suomalaisen yhteiskunnan patriarkaalisesta järjestyksestä myöhäiskeskiajalta teollistumisen kynnykselle (v. 1450–1860)*. Perinteisiä rooleja korostettiin myös sodanjälkeisessä yhteiskunnassa. Väestöpolitiikka tähdensi lapsiperheiden, ennen kaikkea ydinperheiden, merkitystä. Sodan jälkeen avioliittoisuus olikin huipussaan ja niin sanotut suuret ikäluokat syntyivät

¹⁸ Butler 2006, 234–235.

¹⁹ Butler 2006, 234.

²⁰ Saarimäki 2005, 14–15.

vuosina 1945–1950.²¹ Voimakas perheideologian korostaminen määritteli naisen roolin niin, että hänen päätehtävänään oli äitiys. Äitiyttä ja äidin roolia perheessä ovat tutkineet esimerkiksi Ilpo Helén *Äidin elämän politiikka* -teoksessaan, Ritva Nätkin tutkimuksessaan *Kamppailu suomalaisesta äitiydestä* ja Hilikka Helsti *Kotisyntyysten aikaan* -tutkimuksessaan äitiyttä ja äitiysvalistusta 1900-luvun alussa. Tärkeää on huomioida myös naisten siirtyminen työelämään ja sen vaikutukset perheeseen.

Väestöpolitiikalla yritettiin parantaa perheiden asemaa, mutta rauhaanpaluu toi mukanaan lisäksi useita arkisia ongelmia, jotka osaltaan vaikuttivat perheiden sisäisiin suhteisiin. Sodassa olleilla miehillä ”paluu entiseen” saattoi usein osoittautua vaikeaksi; muuttuneet perheolot ja avioliittoon liittyvät odotukset aiheuttivat huolta ja toisaalta kotoa poissaoleminen aiheutti syyllisyyttä.²² Sodan aiheuttamia seurauksia perhe-elämässä on tutkittu vielä vähän; Erkki Kujala on sosiologisessa tutkimuksessaan *Sodan pojat – Sodanaikaisten pikkupoikien lapsuuskokemuksia isyyden näkökulmasta* tarkastellut, miten sota on vaikuttanut poikien isäsuhteisiin. Sodan aiheuttamista traumoista ja tunneperinnöstä on kirjoitettu erinäisissä muistelmissa, mutta tutkimusta kaivataan vielä lisää. Viime vuosina onkin ollut kiinnostusta tähän suuntaan, esimerkiksi teoksessa *Ruma sota – talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Myös teoksessa *Sodan kasvattamat* on huomioitu sodasta palanneen isän perhe-elämään liittyvät ongelmat. Niin paljon kuin sota ja sen muisto ovat osaltaan vaikuttaneetkin isyyksiin, ja vaikka mies olisi ottanut paikkansa perheenpäänä ja elättäjänä, ovat miehet myös tuottaneet omaa yksilöllistä isyyttään perheen suojissa ja tämän haluan osoittaa tässä tutkimuksessa elokuvien kautta.

²¹ Pitkänen 1988, 40–41.

²² Tarjamo & Karonen 2006, 393–394.

1.2 Tutkimustehtävä

Tutkimukseni tavoitteena on tarkastella isyyden esittämistä suomalaisen ongelmaelokuvan kaudella. Anu Koivunen pitää ongelmaelokuvien kautena erityisesti vuosia 1944 - 1948, jolloin valmistuneista elokuvista vajaa kolmasosa (25/81) kosketteli teemaltaan sosiaalisia ja yhteiskunnallisia ongelmia. Toisaalta hänen mukaansa vielä 1950-luvulla on nähtävissä samaan tematiikkaan palautuvia elokuvia. Tästä syystä rajaukseni on venytetty vuoteen 1952 asti, jolloin ilmestyi vielä omaan tutkimusteemani kannalta kiinnostava elokuva.²³ Tutkimuksessani en ole kuitenkaan keskittynyt pelkästään ongelmaelokuviin, vaan olen ottanut mukaan muitakin tutkimukseni kannalta kiinnostavia elokuvia. Lähteistä ja niiden valinnasta enemmän seuraavassa alaluvussa.

Tutkimukseni keskiössä on siis elokuvien antama käsitys isyyksistä. Tämän tutkimuksen avulla haluan esittää, että isyys oli monimuotoista sodan jälkeisessä Suomessa. Kysyn, millaisina sodan jälkeisissä elokuvissa kuvattiin isähahmot ja heidän suhteensa perheisiinsä? Tähän liittyen selvitän, millainen perhemuoto elokuvissa oli keskeisin. Onko isyyksiä nähtävissä muissakin perhemuodoissa kuin ydinperheissä? Tässä tutkimuksessa isyys on ymmärrettävissä Jouko Huttusen tavoin biologisen ja juridisen isyyden lisäksi sosiaalisena ja psykologisena. Eli miehen ei tarvitse olla lapsen siittäjä tai laillisesti hänen vanhempansa, jos hän asuu lapsen kanssa, ja jos hänellä on lapsen molemminpuolinen kiintymyssuhde.²⁴ Isän asemassa voi tällöin toimia äidin uusi elämäkumppani, isoisä, eno tai isovelji, jos hän on lapsen läheisin miespuolinen ihminen ja jos hänellä on holhoava suhde lapseen.

Koska sodan aikana ja jälkeen korostettiin voimakkaasti äitiyden merkitystä ja äitiyttä naisen elämän tärkeimpänä tehtävänä²⁵, haluan tarkastella, miten suuressa osassa isien kuvaus elokuvissa oli ja mitä siitä voi päätellä. Onko isä elokuvissa poissaoleva, ennen kaikkea työhönsä ja kodin ulkopuoliseen maailmaan keskittyvä?

²³ Koivunen 1995, 108. *Rikollinen nainen* (1952) esittelee isähahmon, kun taas Koivusen mukaan viimeisessä ongelmaelokuvien teemaan palautuvassa elokuvassa *Synnin jäljet* (1953) ei ole isäroolia.

²⁴ Huttunen 2001, 57–65.

²⁵ Nätkin 1997, 75.

Huomioiden sodan jälkeisen yhteiskunnallisen ja sosiaalisen tilanteen sekä rauhaanpaluun arkiset ongelmat kysyn vielä, miten elokuvat sijoittivat isyydet sodan jälkeiseen tilanteeseen. Ja toisaalta, mistä asioista ja ongelmista elokuvissa vaiettiin.

1.3 Lähteet ja menetelmä

Elokuvat

Tämän tutkimuksen ensisijaisena alkuperäislähteenä ovat kotimaiset elokuvat. Vuosina 1944 – 52 valmistui yhteensä 163 koko illan elokuvaa.²⁶ Tässä tutkimuksessa lähemmin tarkasteltavia näytelmäelokuvia on 23. Elokuvien valinnassa olen käyttänyt Kari Uusitalon teossarjaa *Suomen kansallisfilmografiat*, joista löytyvien tietojen perusteella on ollut mahdollista löytää tutkimusteemaa keskeisesti käsittelevät elokuvat.

Tarkastelun ulkopuolelle olen jättänyt tietyt laajemmat elokuvaryhmät sekä muutamia yksittäisiä elokuvia. Rillumarei -elokuvat, tukkilaiselokuvat sekä sotilasfarssit toki kertovat paljon maskuliinisuudesta ja niissä keskeisinä teemoina ovat mieheyden probleemit, mutta tässä tutkimuksessa olen jättänyt ne sivuun. Näiden elokuvien keskeisimmät teemat liittyvät miesyhteisöihin ja miesten välisiin suhteisiin, eivät niinkään isyyksiin ja perheisiin. Näitä elokuvia on myös tutkittu aiemmin.

Tutkimukseni ulkopuolelle ovat jääneet lisäksi niin sanotut lastenelokuvat, joissa lapsi on pääosassa. Näitä elokuvia on Jukka Sihvonen tutkinut teoksessaan *Kuviteltuja lapsia*. Niin ikään tutkimuksestani on rajattu pois erilaiset rikoselokuvat, joissa isyyttä ei käsitellä oikein millään tavalla sekä elämäkertaelokuvat ja historialliset elokuvat. Lopulta olen jättänyt tutkimuksestani pois elokuvat, joiden käsikirjoitus on perustunut romaaniin, näytelmään tai johonkin muuhun kuin alkuperäiskäsikirjoitukseen. Se, että valitsen lähteiksi vain elokuvia, jotka perustuvat alkuperäiskäsikirjoitukseen, takaa sen,

²⁶ Suomen kansallisfilmografiat 3 ja 4. Elokuvien määrässä on otettu huomioon niin näytelmäelokuvat kuin dokumenttielokuvatkin.

että elokuvan sanoma kokonaisuudessaan on syntynyt juuri silloin, kun elokuva on tehty²⁷. Näin lähdeaineisto saadaan pysymään kompaktina ja järkevän kokoisena.

Tutkimukseni rajoittuu hieman laajennetusti sodan jälkeisen ongelmaelokuvan kaudelle. Varsinaisia ongelmaelokuvia olen rajaukseni perusteella ottanut mukaan kahdeksan. Tämän lisäksi tarkastelen muita tuon ajan elokuvia, joissa pääpaino on ”tavallisella elämällä” ja kodin sisäisten suhteiden kuvauksella tai joissa on ylipäättään esitetty perheen sisäisiä ihmissuhteita edes siinä määrin, että johtopäätösten tekeminen on mahdollista; tuon ajan elokuvissa isyyden rooli oli usein aika marginaalinen. Tämän huomaa jo elokuvien nimiä tarkasteltaessa; ainoastaan elokuvan *Isäpappa ja keltanokka* nimestä voidaan päätellä, että elokuva käsittelee isyyttä. Tarkastelemani elokuvat ovat siis ajalleen tyypillisiä melodraamoja, draamoja ja komedioita, jotka ovat pyrkineet tavoittamaan niin mies- kuin naisyleisönkin huomion.

Elokuvan kuten monen muunkin lähteen historiallinen luonne on kaksijakoinen, toisaalta se tallentaa todellisuutta, toisaalta vaikuttaa todellisuuteen.²⁸ Se on lähteenä siinä mielessä erilainen, että siinä ”tekijöitä” on useampia kuin yksi ja sen tekeminen koostuu monesta eri vaiheesta ennen ensi-iltaansa. Tämä on usein aiheuttanut historian tutkijoiden keskuudessa metodologisia ongelmia riippuen tutkimusaiheesta ja näkökulmasta. Kaikki kulttuurintuotteet ovat periaatteessa käyttökelpoisia todisteita. Kaikki riippuu siitä, onko lähde pätevä vastaamaan tutkijan kysymyksiin. Lähteet ovat ja puhuvat aina vain suhteessa itse tutkimustyöhön.²⁹

Historiantutkimuksen tekemiseen kuuluu lähdekritiikki ja sitä tulee käyttää myös silloin, kun lähde on audiovisuaalinen. Lähdekritiikin avulla pyritään selvittämään, mikä asema ja tehtävä lähteellä on ollut oman aikansa elämässä. Elokuvan ongelma on

²⁷ Salmi 1993, 174.

²⁸ Salmi 1993, 13.

²⁹ Kalela 2000, 92 & Salmi 1993, 118.

siinä, että se on sekä kertova että esittävä ja siksi elokuvaan liittyy erityiskysymyksiä, jotka on otettava huomioon.³⁰

Lähdekritiikki on tapana jakaa ulkoiseen ja sisäiseen. Elokuva koostuu valmistelevasta työstä, yksittäisistä kuvista ja äänistä sekä itse kokonaisuudesta, joten sen ajoittaminen saattaa olla hankalaa.³¹ Tutkimustehtäväni kannalta olennaisimmat ajoituksen tasot ovat 1) käsikirjoitus, 2) kuvaukset 3) mahdollinen sensuuripäätös ja 4) ensi-ilta. Käytännössä tämä tarkoittaa tutkimuksen kannalta sitä, että käsikirjoitus, kuvaukset, sensuuripäätökset ja ensi-ilta ovat kaikki toteutuneet aikarajauksen puitteissa, eikä esimerkiksi niin, että käsikirjoitus perustuisi vuosikymmeniä aiemmin julkaistuun romaaniin.

Ulkoisen lähdekritiikin kannalta on tärkeää tietää ketkä ovat olleet mukana elokuvaa laatimassa. Elokuvassa kuuluvat usein muutkin, kuin varsinaisten tekijöiden äänet; vallitsevat instituutiot ja ideologiat, näiden katsomusten vastustajat, yhteiskunnallinen tai historiallinen muisti tai itsenäiset tulkinnat, tieteelliset tai ei-tieteelliset. Siksi on tärkeää pohtia, millaisissa olosuhteissa elokuva on syntynyt? Mistä on saatu rahat sen valmistamiseen? Millainen tuotantoyhtiö oli projektin takana?³²

Elokuvien ohjaajista voi mainita kolme tärkeintä nimeä: Edvin Laine, Hannu Leminen ja Teuvo Tulio. Hannu Leminen oli vuosina 1944–1952 varsin aktiivinen ohjaaja; häneltä valmistui yhteensä 14 elokuvaa³³, joista viisi sopii tämän tutkimuksen rajauksiin. Hannu Lemistä on ohjaajana kuvattu romantikoksi niin melodraamoja kuin komedioitakin ohjatessaan.³⁴ Leminen ohjasi kolme ongelmaelokuvaa: *Synnin jäljet* (1946), *Hedelmätön puu* (1947) ja *Tuhottu nuoruus* (1947), joista jälkimmäistä tarkastelen jatkossa lähemmin. Lisäksi ongelmaelokuvan piirteitä on elokuvissa *Suurin*

³⁰ Salmi 1993, 130.

³¹ Salmi 1993, 130.

³² Salmi 1993, 134–135.

³³ Uusitalo 1992 & 1993.

³⁴ Uusitalo 2008, 27.

voitto (1944) ja *Vain sinulle* (1945)³⁵, jotka molemmat ovat mukana tässä tutkimuksessa. Lemisen kiinnostuksen kohteena ongelmaelokuvissa olivat sukupuolitaudit, abortit ja lapsettomuus.

Ongelmaelokuvien valmistamisesta olivat myös muut ohjaajat kiinnostuneita. Edvin Laine ohjasi neljä ongelmaelokuvaa: *Ristikon varjossa* (1945), *Nokea ja kultaa* (1945), *Kultainen kynttilänjalka* (1946) ja *Laitakaupungin laulu* (1948). Kaikki ensimmäistä lukuun ottamatta ovat tutkimuksessa mukana. Laineen ongelmaelokuvissa mielenkiinto on ennen kaikkea rikollisuudessa ja sen periytyvyydessä sekä alempien sosiaaliryhmien ongelmissa. Yhteensä Laine ohjasi 17 elokuvaa vuosina 1944–52, joista ongelmaelokuvien lisäksi on tässä mukana *Laulava sydän* (1948) ja *Isäpappa ja keltanokka* (1950). Lisäksi Laine itse näytteli useissa elokuvissaan. Elokuviissa *Nokea ja kultaa* sekä *Kultainen kynttilänjalka* hän esitti pääosaa. Käsikirjoituksen useisiin hänen elokuviinsa laati kirjailija Toivo Kauppinen³⁶, joka oli hänen serkkunsa.³⁷

Teuvo Tulio ohjasi vuosina 1944–1952 kuusi elokuvaa. Tässä tutkimuksessa mukana on neljä, joista kaikkia *Hornankoskea* (1949) lukuun ottamatta voidaan pitää ongelmaelokuvina. Kaikissa Tulion ongelmaelokuvissa on nähtävissä ennen kaikkea kysymys naiskohtaloista, naisen nöyryytyksestä ja rangaistuksen tarinoista nähtyinä mielenhäiriön, hulluuden ja alkoholismin läpi.³⁸ Tulio toimi itsenäisenä tuottajana ja suuntasi elokuviaan myös Ruotsin markkinoille. *Hornankosken* ruotsinkielisen version hän ohjasi itse, mutta suomenkielinen versio laitettiin Roland af Hällströmin nimiin³⁹. Tulio lähes koko ohjaajan uransa aikana tiiviisti yhteistyössä Regina Linnanheimon kanssa. Linnanheimo näytteli useissa hänen elokuvissaan pääosaa, mutta oli myös mukana käsikirjoitusten laatimisessa. Kreditoitu käsikirjoittaja oli usein joku muu kuin todelliset käsikirjoittajat, sillä esimerkiksi Filmimiehen nimimerkin taakse kätkeytyvät

³⁵ Hakosalo 2008, 113.

³⁶ Toivo Kauppinen käytti myös kirjailijanimeä Topias, esimerkiksi elokuvassa *Isäpappa ja keltanokka*.

³⁷ Uusitalo 2001

³⁸ Toivianen 2002, 14.

³⁹ Tulio 2001, 151.

Nisse Hirn, Regina Linnanheimo ja Teuvo Tulio. *Rikolliseen naiseen* (1952)
Linnanheimo laati yksin käsikirjoituksen.⁴⁰

Lisäksi tässä tutkimuksessa on mukana Ville Salmisen ongelmaelokuva *Menneisyyden varjo* (1946), Toivo Särkän ongelmaelokuva *Nuoruus sumussa* (1946), Suomisen perheestä kertovat elokuvat vuosilta 1944 ja 1945, joista jälkimmäinen *Suomisen Olli yllättää* kuvaa sekin tavallaan sodanjälkeisiä ongelmia nuoren sotapojan yhteiskuntaan sopeutumisvaikeuksien kautta sekä draamaelokuvia ohjaajilta Valentin Vaala, Matti Kassila, Jack Witikka, Aarne Tarkas, Roland af Hällström ja Veikko Itkonen.

Tutkimani ajanjakso osuu suomalaisen elokuvan studiokaudelle. Tällöin suurimmat elokuvayhtiöt hallitsivat kolmea elokuvakaupan aluetta; tuotantoa, levitystä ja esitystoimintaa. Pienten elokuvavalmistajien saattoi olla vaikeampaa saada elokuvia kunnollisiin ensi-iltateattereihin. Lisäksi suurtuottajat omistivat tärkeimmät filmilaboratoriot, joista pienet yrittäjät olivat riippuvaisia.⁴¹ Koko studiokauden toimineita suuria tuotantoyhtiöitä oli vain kaksi: Oy Suomen Filmitoiminta, joka tuotti suurimman osan tutkimukseni elokuvista, yhteensä kymmenen elokuvaa, ja Suomi-Filmi, joka joutui kriisiin sodan jälkeen, eikä se pystynyt läheskään niin suuren elokuvien tuotantomäärään kuin ennen sotaa⁴². Tässä tutkimuksessa ei ole yhtään Suomi-Filmin tuottamaa elokuvaa. Tämän lisäksi elokuvia tuottivat Adams Filmi Oy ja Fenno-Filmi, jotka 1950 yhdistyivät Fennada-Filmiksi⁴³. Adams Filmin tuottamia elokuvia tutkimuksessani on kaksi, Fenno-Filmi tuotti kolme elokuvaa. Lisäksi elokuvia olivat tuottamassa pienemmät yritykset, kuten Valio-Filmi ja Film Ab. Teuvo Tulio toimi omien elokuviensa tuottajana.

Kiinnostus ongelmaelokuvia kohtaan johtui osittain sodanjälkeisestä yhteiskunnallisesta tilanteesta. Toisaalta siihen vaikutti kansavalistuksen perinne ja valtion opetuselokuvaa

⁴⁰ Nikula 2001, 180.

⁴¹ Laine 1995, 77.

⁴² Laine 1995, 78.

⁴³ Laine 1995, 78.

suosiva politiikka. Valtio ohjasi elokuvatuotantoa ennakkotarkastuksen ja verotuksen avulla.⁴⁴ Vuodesta 1943 elokuvien lipputuloista perittiin veroa joko 25 prosenttia tai 35 prosenttia riippuen elokuvan taiteellisista ansioista.⁴⁵ Vuonna 1946 mukaan tuli vielä uusi 30 prosentin veroluokka. Verovapauden saattoi saada vain tiede- tai opetuselokuva, jolla oli valistuksellinen ote.⁴⁶ Ongelmaelokuvista verovapauden sai esimerkiksi Hannu Lemisen *Tuhottu nuoruus*. Valistuksellista otetta elokuvaan saatiin ottamalla niiden tekemiseen mukaan vakuuttavia yhteiskunnallisia organisaatioita. Esimerkiksi 1940- ja 1950-luvulla tehtiin elokuvia yhteistyössä Väestöliiton⁴⁷ ja Alkon⁴⁸ kanssa.

Elokuvan sisäisessä lähdekritiikissä on aina erotettava toisistaan, mitä näkyy ja mitä näytetään. Salmen mukaan elokuva on tutkijan kannalta petollinen siinä mielessä, että se usein näyttää todellisia, todellisuudesta poimittuja elementtejä, mutta yhdistelee näitä aineksia hyvin mielivaltaisesti. Usein tutkijan on kysyttävä, mikä elokuvassa on näkymätöntä, mikä jää kuvarajauksen ulkopuolelle.⁴⁹ Tämän tutkimuksen kannalta se on tarkoittanut sitä, että olen aikakauteen suhteuttamalla tarkastellut, mitä elokuvat ovat jättäneet sanomatta isyydestä. Mistä on vaiettu tai mitkä asiat ovat olleet liian vaikeita ja koskettavia aikalaisille, että niistä olisi voitu puhua edes fiktiivisen elokuvan kautta. Toisaalta elokuvissa saatettiin vaieta joistain isyyteen liittyvistä seikoista siksi, että aikalaiset pitivät niitä epäkiinnostavina tai merkityksettöminä.

Elokuvien tarkastelun välineenä olen käyttänyt elokuvan lähilukua. Tämä on tapahtunut niin, että olen purkanut katsomani elokuvan rakenteen etsimällä elokuvan segmentit, jotka ovat itsenäisiä kerronnallisia elementtejä, ajallis-paikallisesti yhtenäisiä kokonaisuuksia. Tällainen jaottelu helpottaa elokuvan analyysia ja tärkeimpien kohtien havainnoimista, sillä tutkimusaiheen kannalta keskeisimmät kohdat on hyvä purkaa

⁴⁴ Hakosalo 2008, 114.

⁴⁵ Hakosalo 2008, 115 ja Pantti 2000, 178.

⁴⁶ Pantti 2000, 182.

⁴⁷ *Tuhottu nuoruus* (1947).

⁴⁸ *Pikku-Matti maailmalla* (1947).

⁴⁹ Salmi 1993, 138.

kuva kovalta.⁵⁰ Tätä kautta olen päässyt tarkastelemaan, millaisissa osissa isähahmoja elokuvissa esitetään sekä vertailemaan näitä kuvia toisiinsa ja ei-tyypillisiin kuviin.

Elokuva-arvostelut

Elokuvatuotannon täytyi ottaa huomioon katsojien mieltymykset. Kun suosittuja elokuva kävi katsomassa puolikin miljoonaa kansalaista, valkokangas vaikutti ajatteluun ja tunne-elämään ja toisaalta katsojien tunne-elämykset rekisteröityivät mitä ilmeisimmin elokuvaan. Täytyy ottaa huomioon, että elokuvantekijät saivat palkkansa ja rahoituksensa elokuvalipputulosta⁵¹, joten tekijöiden oli pakkokin kuulostella kassaluukuilla ja jaloillaan äänestävää katsojakuntaa.⁵² Viitteitä elokuvan vastaanotosta voi saada elokuvakritiikeistä, joten tutkimuksessani olen käyttänyt toissijaisena lähteenä sanomalehdissä julkaistuja elokuva-arvosteluja.

Suomessa varsinaisen elokuvakritiikin voidaan katsoa alkaneen 1920-luvulla, tuolloin se oli kuitenkin vielä enimmäkseen tuottajien sanelemaa: arvosteluja voitiin kirjoittaa tuottajien laatimista lehdistötiedotteista. Elokuvakritiikki alkoi sodan jälkeen vasta vakiintua nykymuotoihinsa. Tällöin suurimmissa sanomalehdissä oli omat elokuvapalstansa ja -kriittikkonsa. Kriitikkokunta alkoi itsenäistyä ja irtaantua tuottajien ja yleisön intresseistä. Yleisö oppikin lukemaan kritiikkejä vastahankaan, mikä selittänee osittain rillumarei -elokuvien suosion.⁵³

Elokuva-arvostelujen kirjoittamiseen on sisältynyt uutisarvonvaatimus. Sanoma- ja viikkolehdistä arvostelujen täytyy olla ajan tasalla. Arvostelu toimii siis eräänlaisena uutisen levittäjänä; auttaa tiedottamaan, että tietty elokuva on nähtävissä toistaiseksi.⁵⁴ Uutisarvon lisäksi kritiikkeihin sisältyy näennäisobjektiivisuuden piirre. Arvosteluihin

⁵⁰ Salmi 1993, 143–144.

⁵¹ Uusitalo 1965, 100.

⁵² Bagh 2002, 261.

⁵³ Haakana 1996, 45.

⁵⁴ Faulstich 1985, 57.

tyypillisesti kirjataan näennäisen objektiivista tietoa tarinasta, aiheesta ja juonesta, jota tuetaan arvioilla elokuvan vaikutuksista, kuten ”tämä elokuva on näkemisen arvoinen”. Näiden opastusten perusteella lukija voi päättää katsooko hän elokuvan. Näiden kahden piirteen lisäksi elokuva-arvioihin sisältyy usein kriitikon arvio elokuvan esteettisestä arvosta, joka saattaa hyvinkin usein olla ristiriidassa yleisön mielipiteen kanssa, koska kriitikot arvioivat elokuvia esteettisesti tiettyjen normien ja arvojen mukaan. Kriitikkojen reseptio ei siis useinkaan salli yksittäisten elokuvien arviointia vaan ainoastaan hallitsevan kulttuurin normien arviointia.⁵⁵

Tutkimustani varten olen lukenut erityisesti Helsingin Sanomien, Aamulehden ja Ilta-Sanomien arvioita. Lisäksi olen lukenut Uuden Suomen ja Kansan Lehden elokuva-arvioita. Näissä lehdissä elokuva-arvioilla on ollut omat palstansa ja kriitikkonsa. Paula Talaskivi toimi Helsingin Sanomien elokuvakriitikkona yli 30 vuotta alkaen vuodesta 1945, vaikka oli kyllä jo jatkosodan aikana kirjoittanut lehteen teatterista ja elokuvista. Olavi Veistäjä toimi Aamulehden elokuvakriitikkona, lisäksi hän laati käsikirjoituksen tutkimistani elokuvista *Laitakaupungin lauluun*. Ilta-Sanomien pääasiallisena kriitikkona toimi Juha Nevalainen ja myös hän kirjoitti myöhemmin elokuvakäsikirjoituksia; tässä tutkimuksessa elokuvaan *Silmät hämärässä*. Usein arviot koostuvat pääosin juonen lyhyestä esittelystä sekä näyttelijätyön, ohjauksen ja kuvauksen arvioinnista. Tavallista on, että mukana oli lisäksi lyhyesti käsikirjoituksen ja elokuvan sanoman arviointia.

2 Aktiiviset isät

2.1 Isäksi tuleminen

1940-luvun lopulla ja 1950-luvulla lapsen hankkiminen ei ollut suunnitelmallista. Lapsi tuli, jos oli tullakseen. Ehkäisykeinot eivät olleet kovinkaan tehokkaita, eikä alkanutta

⁵⁵ Faulstich 1985, 57-58.

raskautta ollut mahdollista keskeyttää tiukan aborttipolitiikan vuoksi. Toisaalta raskautta ei voitu myöskään keinotekoisesti auttaa alkuun kuten nykyään. Ilana Aallon isyyuskertomustutkimuksen mukaan miehet eivät juuri pohtineet isäksi tulemisen tunteita, eikä isyys ollut valinnan asia.⁵⁶

Tutkimissani elokuvissa isäksi tulemista ei kovinkaan paljoa käsitelty. Ylipääntään useammassa elokuvissa vanhemmiksi tuleminen ja lapsen syntyminen kuitattiin hyvin nopealla kuvauksella, lapsen syntymä oli ikään kuin itsestään selvä vaihe perheen muodostamisessa, jota ei sen tarkemmin eritelty. Lähes kaikissa elokuvissa perheiden lapset olivat jo isoja, vähintään leikki-ikäisiä. Tulion elokuvissa käsitellään raskaaksi tulemista. Elokuvassa *Levoton veri* (1946) tätinsä luona asuvat siskokset rakastuvat samaan mieheen, joista vanhempi, Sylvi viettelee miehen. Mustasukkainen nuorempi sisko kantelee asiasta tädille, joka yllättää pariskunnan alastomana. Avioliiton ulkopuolinen seksi liitetään mahdolliseen aviottomaan lapseen ja sitä kautta naisen ja perheen kunniaan sekä maineeseen. Valter vannookin kantavansa vastuun teostaan ja vievänsä Sylvin vihille.

Niin ikään elokuvassa *Hornankoski* (1949) naisen avioliiton ulkopuolinen raskaus esitetään perheen kunnian ja maineen tahraavana asiana. Elokuvassa torpan tyttö Lea tulee raskaaksi vietettyään yhteisen yön Yli-Koskelan nuoremman, tukkilaiselämää viettävän, pojan, Aarnen kanssa. Tarina kehittyy niin, että Aarnen ja Lean lämpimistä väleistä mustasukkainen vanhempi veli, Artturi, joka pitää taloa pystyssä yhdessä äitinsä kanssa, näkee Aarnen tappelevan korttipelin jälkeen erään tukkilaisen kanssa Hornankosken yli vievällä riippusillalla. Tappelun tuoksinassa Aarne iskee toista miestä niin, että hän putoaa koskeen. Murhaajan maine olisi pahaksi perheen kunnialle, joten Artturi kehottaa Aarne katoamaan paikkakunnalta. Kun veljesten äiti, talon vanha emäntä, saa tietää Lean raskaudesta, hän pakottaa tämän naimisiin Artturin kanssa. Vanhan emännän mielestä lapsella täytyy olla isä, kyseessä on talon kunnia ja maine. Naisen täytyy uhrautua lapsensa tähden ja mennä naimisiin miehen kanssa, jota ei

⁵⁶ Aalto 2004a, 35-36.

rakasta. Artturi tulee ”isäksi” hyvin onnellisin tuntein. Ylpeänä hän kehuu ”poikaansa” talon palkollisille, eikä ota kuuleviinsa heidän pilkkaansa lapsen ennenaikaisuudesta ja vihjeitä siitä, ettei poika olisikaan hänen.

Sodan jälkeisissä elokuvissa perheen ja talon kunnialla sekä maineella oli tärkeä asema perheen muodostamisessa. Avioliiton ulkopuolinen raskaus esitettiin häpeällisenä asiana. Kunniallisinta on, jos naimisiin mentiin ennen lapsen syntymää. Elokuvassa *Sellaisena kuin sinä minut halusit* (1944) lääkäriksi opiskelevan Erkin perheessä kotiapulaisena toimiva Maija tulee raskaaksi antauduttuaan Erkin vieteltäväksi. Erkin äidille tästä muodostuu suuri ongelma, eikä hän voi hyväksyä lääkäriksi valmistuvan poikansa ja kotiapulaisen epäsäätyistä avioliittoa. Hän lähettää Maijan matkoihinsa, eikä asiasta kerrota tulevan lapsen isälle. Isäksi tuleminen esitetään vasta elokuvan lopussa, kun Maija on ehtinyt elättää itseään ja tyttärtään prostituutiolla useiden vuosien ajan. Tyttären jäätyä auton alle hän joutuu sairaalaan, jossa Erkki työskentelee. Tässä vaiheessa Maija kertoo isyydestä Erkille, joka haluaa sovittaa tekonsa ja ottaa molemmat hoiviinsa. Vanhemmuus esitetään velvollisuutena, josta kunniallinen ihminen kantaa vastuun. Itseään huonona naisena ja äitinä pitävä Maija luovuttaakin tyttären holhouksen kokonaan Erkille ja ilmoittaa ettei tytöllä ole enää äitiä.

Anu Koivunen on nähnyt, että probleemielokuvat työstivät hävityn sodan traumoja naisruumiin pinnassa – koodaten sen likaiseksi ja (sota)syylliseksi. Näin ne tarjosivat mahdollisuuden työstää ahdistusta, joka aiheutuu patriarkaalisen kulttuurin tavasta kiinnittää naisruumis ristiriitaiseen asemaan. Samalla kun Äidin ruumis on Isän maa, kansallisen identiteetin symbolinen keskus, se on myös (seksuaalisena) uhkana sekä kansakunnalle että naiselle itselleen.⁵⁷ *Sellaisena kuin sinä minut halusit* -elokuvassa on Koivusen mukaan nähtävissä kristilliseen perinteeseen kuuluvaa misogyniaa. Syntiinlankeemus -tarinan tulkintojen kautta naisen seksuaalisuus nähdään vaarallisena, jonka sääteleminen on yhteiskuntamoraalin kannalta keskeistä. Samalla naisruumis nähdään perisyntin paikkana: Maijaa ja hänen aviotonta lastaan auttamaan pyrkiville

⁵⁷ Koivunen 1995, 137.

hän toteaa kantavansa syntinsä ristin yksin.⁵⁸ Koivusen tulkinnan mukaan äitiys ei ole sovitettavissa langenneen naisen kuvaan ja siksi Maijan kohtalona on joutua lopulta luopumaan lapsestaan.⁵⁹

Tulion itsensä mukaan idea elokuvaan oli tullut Linnankosken *Laulu tulipunaisesta kukasta* -romaanissa esiintyvistä Olavin nuoruudenrakastetusta Gasellista, josta tuli ilotyttö. Myöhemmin Olavi tapaa hänet epämääräisessä murjussa, jossa Gaselli sanoo Olaville: ”Tässä minä nyt olen. Sellaisena kuin sinä minut halusit.”⁶⁰ Samainen kohtaustaistuu Tulion elokuvassa. Tulio itse siis piti aihetta vanhana ja lämmiteltynä. Myös aikalaidsten mielestä aihe oli vanha:

”Sanottakoon heti aluksi, ettei itse aihe ole millään tavoin uusi, päinvastoin se on hyvinkin kulunut tarina kauniista maalaistytöstä, joka rakkaudessaan pettyneenä joutuu kadulle ja vajoaa yhä syvemmälle satamakaupungin pohjasakkaan.”⁶¹

Aihe oli Tulion tapaan dramaattinen ja aikalaisyleisö näki aihevalinnan olevan tarkoituksenmukaisesti suuria katsojamääriä kalasteleva:

”Aiheen houkuttelevuuden ymmärtää, antaahan se ohjaajalle tilaisuuden olla ”rohkea”, hän voi olla varma katsomoitten mielenkiinnosta, hän voi luoda vaikuttavia vastakohtia loistosta ja kurjuudesta, viattomuudesta ja synnistä.”⁶²

Muutoin prostituutio ei ole sidottavissa pelkästään sota-aikaan ja naisruumiin asettamiseen sotasylliseksi. Historioitsija Antti Häkkisen mukaan prostituutio on ollut eräs keskeisimmistä kaupungistumiseen liittyvistä ongelmista. Prostituoitujen määrä oli kasvanut 1840-luvulta vuosien 1914–1922 huippulukuihin asti pysyen korkeana ensimmäisestä maailmansodasta 1950-luvulle saakka.⁶³ Kaikkien ei ollut helppoa saada töitä kaupungista ja toisaalta naisten yhteiskunnallinen asema oli vielä 1900-luvun

⁵⁸ Koivunen 1995, 140–141.

⁵⁹ Koivunen 1995, 145.

⁶⁰ Tulio 2002, 139.

⁶¹ US 16.10.1944. Salama Simonen. ”Sellaisena kuin sinä minut halusit.” s. 3.

⁶² Kansan Lehti. 20.10.1944. K.K. ”Elokuvaohjelmat.” s. 5.

⁶³ Häkkinen 1995, 224.

alussa heikko, monilta kaupunkiin muuttaneilta yksinäisiltä naisilta puuttuivat sosiaaliset turvaverkot, jotka olisivat valvoneet moraalialueita.

Lapsen saaminen vaikeutti elinmahdollisuuksia, jos lapsen isältä ei ollut saatavissa avustuksia. Prostituutioon oli helppo turvautua sivuansionlähteenä.⁶⁴ Tällä tavoin pienen tytön yksinhuoltaja Maijakin ajautuu prostituutioon. Hän ei saa muita töitä ja hänellä on vaikeuksia vastata perheensä elatuksesta yksin. Isä ei elokuvassa voinut osallistua lapsensa elatukseen, vaikka ehkä olisi halunnutkin, koska hänelle ei asiasta kerrottu. Isän asema oli huono, koska lapsi nähtiin yksin naisen velvollisuudeksi ja oikeudeksi. Elokuvan lopulla Maija itse näkee oman alennustilansa ja sen vaikutuksen lapseensa. Siksi hän luovuttaa lapsen Erkin huostaan, vaikka Erkki olisi valmis muodostamaan perheen yhdessä Maijan ja heidän yhteisen lapsen kanssa. Erkki osoittautui isäksi, jolle isyys on merkittävä asia elämässä. Hän oli valmis kantamaan vastuunsa lastaan ja Maijaa kohtaan. Hän halusi olla yhdessä perheensä kanssa huolimatta siitä, millainen elämä Maijalla oli takanaan. Elokuvassa isyys esittäytyi lapsen kannalta äitiyttä tärkeämpänä, kun äiti oli huono roolimalli ja ”epäonnistunut” elämässään.

Tulion elokuvassa *Rikollinen nainen* (1952) tulevalle isälle tärkeintä tuntuu olevan se, että vaimo on hyvä kotitalousihminen. Pariskunnan yhteisen ystävän ja Eevaan rakastuneen Kristianin tullessa vierailulle Eeva polttaa paistin karrelle, mistä hänen miehensä moittii tätä. He päättävät lähteä Casinolle syömään, mutta Eeva alkaa voida pahoin. Kristian kysyy huolissaan mikä tällä on, johon Lauri naureskelee, että mistäs nuo poikamiehet sellaisia asioita ymmärtäisivät. Vaikuttaa siltä, että Lauri ei itse tunnu ymmärtävän asiaa. Viimeisillään raskaana oleva Eeva luuttuaa kontillaan lattiaa, koska mies ei halua palkata kotiapulaista. Itse Lauri työskentelee tuomarina ja on töidensä takia paljon poissa kotoa. Paikalle tulee jälleen Kristian, joka lääkärin ominaisuudessa kieltää Eevaa tekemästä raskaita kotitöitä ja aikoo puhua Laurille kotiapulaisen ottamisesta. Kristianin tarjoillessaan lepäämään asettuneelle naiselle teetä, Lauri saapuu paikalle ihmetellen, mikä operetti paikalla on käynnissä. Eeva naurahtaa ”Voi Lauri-

⁶⁴ Häkkinen 1995, 146 ja 228–229.

kulta, kyllä minä sinulle kohta operetin järjestän, melodioineen, esiintyjineen” viitaten tulevaan synnytykseen. Lapsen syntymä ja kasvaminen leikki-ikäiseksi elokuvassa käydään läpi nopeasti montaasin⁶⁵ avulla.

Koska elokuvan päätarinana oli vankilasta karanneen naisen ja Eevan kohtaamisen myötä syntynyt väärinkäsitys, jossa Eevan ja rikollisen vankilakarkurin kohtaaminen junassa johtaa väärinkäsitykseen, jonka myötä Eeva joutuu vankilaan, keskittyivät aikalaiskriitikot kommentoimaan juonen epäloogisuutta. Sitä, miten mies kohteli viimeisillään raskaana ollutta naista, ei kommentoitu. Sen sijaan tutkimuksessa elokuvan on nähty parjaavan patriarkaalista avioliittoa.⁶⁶ Linnanheimo oli laatinut elokuvan käsikirjoituksen, jossa hän piirsi avioliitosta naisen vankilan. Avioliitto merkitsi elokuvan Eevalle omasta persoonallisuudesta luopumista ja omien kykyjen ja voimavarojen hukkaan heittämistä. Linnanheimo ja Tulio olivat muokanneet alkuperäisestä käsikirjoituksesta kaikkein kiivaimmat kommentit. Esimerkiksi Eevan haaveet hammaslääkärin urasta oli poistettu elokuvasta.⁶⁷ Lauri esitettiin miehenä, jonka vallan alle vaimon on taivuttava. Hän halusi kouluttaa Eevasta pätevän kotitalousihmisen, eikä ollut valmis palkkaamaan kotiapulaista ennen kuin Eevan ”kuoltua”.

Hannu Lemisen *Tuhotussa nuoruudessa* (1947) isäksi tuleminen kuvataan onnelliseksi asiaksi. Elokuvan alussa Niinisen perheen isä kuokkii peltoa odottelevissa tunnelmissa. Työkaverilleen hän kehuu, kuinka hänen vaimonsa on niin hyvä, että ”senkun lykkää vaan mukulaa lisää”. Lapsia mies olisi valmis ottamaan vaikka kokonaisen tusinan, mutta koti on pieni ja ahdas, eikä muurarin palkalla ei saa parempaa asuntoa. Elokuvan väestöpropagandistisen teeman mukaisesti lapsista on hyötyä tässäkin: suurperheinen sai kunnalta ilmaisen tontin ja valtiolta lainan.

⁶⁵ Montaasilla tarkoitetaan nopeata sarjaa otoksia, jotka muodostavat yhtenäisen tapahtumaketjun.

⁶⁶ Ks. esim. Varjola 2002, Nikula 2002, Korsisaari 2002.

⁶⁷ Nikula 2002, 175-177.

Kun isälle tuodaan tieto nuorimman, kuudennen lapsen, syntymästä, hän säntää kotiinsa. Kotona hän on hyvin mielissään ja onnellinen uudesta tulokkaasta. Lasta kehutaan hänen näköisekseen. Myös tässä elokuvassa lapset esitetään velvollisuutena, joka tulee hoitaa. Kustaa Niininen ottaa vastuun lapsiensa elättämisestä: vaikka perheessä olisikin köyhyyttä, niin lapset ovat rikkaus ja elämän täyttymys. Vastasynnyttänyt äiti onkin huolissaan miehensä jaksamisesta, kun lapsia on ennestään niin paljon. Kustaa vastaa tähän lohduttavasti: ”Älä sää äiti yhtään hätäile, kyllä mää jaksan tänkin poikani elättää niin kuin ne toisetkin. Ja saadaanhan me perhelisää. Kyllä valtiokin sen tietää, että lapset ne on jotka tän maailman pystyssä pitää.” Laki perhelisästä oli säädetty vuonna 1943 ja sitä maksettiin ensin viidennestä, mutta myöhemmin neljännessä lapsesta alkaen.⁶⁸

Aikalaisyleisön keskuudessa suurperheen kuvausta pidettiin varsin aidon tuntuksena. Arvostelijat eivät kritisoineet sitä, miten mutkattoman auvoista muurariperheen elämä oli. Suurperheen elämässä kaikki kävi varsin helposti ja ongelmattomasti.

”Erityisen kaunista ja aitoa on kuvaus muurariperheen onnesta, monilapsisesta ja rakkauden täyttämästä kodista. Siinä on Leminen vanginnut todellisen perhe-elämän välähdyksiä aivan liikuttavan tuoreina. Isä Jännes ja äiti Henny Valjus ovat lisäksi tavoittaneet yhteisiin kohtauksiinsa jotakin harvinaisen herkkää ja kaunista ja todella toisiinsa kiintyneiden aviokumppaneiden läheisyyttä.”⁶⁹

”Parasta elokuvassa on muurarin perheen elävöitys. Se on maalailevan luontevaa ja sitä hallitsee voimakas ja vankka ihannoitu elämäntuntu. Ihmiset ovat suoraviivaisuudessaan luontevia, reagoivat terveesti ja mutkattomasti ja toimivat sen mukaisesti.”⁷⁰

⁶⁸ Peräläinen 1991, 81.

⁶⁹ HS 21.9.1947. Paula Talaskivi. ”Viikon filmejä.” s. 8.

⁷⁰ AL 21.9.1947. Olavi Veistäjä. ”Valkokankaalta”. s. 6.

Vaikka perhe-elämän onnellisuuden realistisuudesta oltiin monessa arvostelussa samaa mieltä, pidettiin toisaalta ylenmääräistä tunteilua ja hellyyttä jokseenkin epätavallisena ja suomalaisen työläisperheeseen kuulumattomalta:

”[...] muurarin luona puhutaan ja eletään mainion rempseästi. Paavo Jännes ja Henny Valjus luovat pari realistisen hienoa, luontevaa ihmiskuvaa muurarina ja hänen vaimonaan. Katsojasta tuntuu kuin hän olisi jo kauan ollut tämän reippaan ja sydämellisen parin läheinen tuttava. [...] Mutta kovasti tässä perheessä syleillään ja hellästi silitellään toinen toisiaan - tuollainen tunteilu työläisperheessä ei vaikuta oikein asialliselta.”⁷¹

Kaikki arvostelijat eivät kuitenkaan olleet aivan samaa mieltä suuren lapsilauman tuomasta onnellisuudesta, jonka todettiin elokuvassa olevan yhtä kuin materiaallinen ja henkinen onni. Ilta-Sanomien Juha Nevalainen piti elokuvan muurariperheen lapsipropagandaa pöyristyttävänä:

”Paavo Jännes ja Henny Valjus ovat uskottava muurari-pariskunta. Ei ole heidän vikansa, että se lapsipropaganda, jonka välittäjiksi he joutuvat, tuntuu suorastaan edesvastuuttomalta. Vanha, harmaa muurari, kun seitsemän lapsen jälkeen sanoo jotakin siihen suuntaan, että ”ensi vuonna tulee lisää”, vaikei entisillekään tahdo sijaa löytyä.”⁷²

Tuhotun nuoruuden käsikirjoitus valmistettiin yhteistyössä Väestöliiton Martta Salmela-Järvisen kanssa.⁷³ Elokuvassa mainostettiin valtion perhepoliittisia tukitoimia: perhelisän ja asuntopolitiikan lisäksi äitiysneuvola, äitiyspakkausta: laki kunnallisista lasten- ja äitiysneuvoloista oli tullut voimaan 1944 ja äitiysavustuslaki vuonna 1941, ammattiopintolainaa: ammattiopintojen avustuslaki oli vuodelta 1944 ja kotisisartoimintaa. Lapsilisää elokuva ei ehtinyt mainostaa, sillä se otettiin alustavassa muodossa käyttöön vasta elokuvan valmistumisvuonna.⁷⁴ Tukitoimien esittelemine ja suurperheen onnen kuvaaminen toimivat elokuvan perhepropagandana. 1910-luvulla

⁷¹ US 21.9.1947. Raoul af Hällström. ”Elokuvapalsta.” s.11.

⁷² IS 20.9.1947. Juha Nevalainen. ”Kotimainen valistuselokuva.” s. 3.

⁷³ Uusitalo 1993, 641–642.

⁷⁴ Hakosalo 2008, 129.

alkanut huoli väestönkasvun hiipumisesta oli kasvanut entisestään sodan aikana. Väestöliiton tavoitteena olikin, että jokaisessa kaupunkilaisperheessä olisi neljä lasta ja maaseutuperheissä kuusi. Suomalaiset lisääntyivät sodan jälkeen ilman huolehtimistakin: niin sanotut suuret ikäluokat syntyivät vuosina 1945–1950. Huoli väestönkasvusta hellitti vasta 1950-luvulla.⁷⁵

2.2 Isä hoivaajana

Hoivaamisella tarkoitan tässä Ilana Aallon tapaan konkreettista huolehtimista lapsen perustarpeista, jonka voi suorittaa kuka tahansa aikuinen. Hoivaaminen ei siis ole perustaltaan biologista, vaikka useammassa yhteiskunnissa se onkin äidin tehtävä, vaan kulttuurista ja sosiaalisissa käytänteissä muotoutuvaa toimintaa ja näin ollen sukupuolineutraalia.⁷⁶ Agraariyhteiskunnassa lasten hoitaminen kuului työnjaossa usein naiselle. Hilikka Helsti on tutkimuksessaan huomoinut, että 1920–1960-luvun äidit puhuvat lapsen hoidosta miehille sopimattomana, eivätkä edes pyytäneet miehiä apuun. Lastenhoito nähtiin naiseutta rakentavana työnä, eivätkä miehet juuri osoittaneet kiinnostusta sitä kohtaan.⁷⁷ Sodan jälkeen mies nähtiin ennen kaikkea perheenelättäjänä, kun taas äitiyttä ja äitiyden merkitystä korostettiin valtavasti.⁷⁸ Isien osallistumisesta lasten hoivaamiseen ei puhuttu, eikä hoiva ollut miehiseksi ymmärrettävää toimintaa.⁷⁹

Tutkimissani elokuvissa lasten hoivaaminen oli naisten tehtävä. Useissa elokuvissa äiti oli kotona lasten kanssa isän ollessa töissä. Yhdessäkään elokuvassa nainen ei ollut töissä osallistuen perheen elatukseen, ellei hän sitten ollut yksinhuoltaja.⁸⁰ Elokuvien isät olivat vastuussa perheen toimeentulosta. Muutamassa elokuvassa isä osallistui lasten hoivaamiseen. *Tuhotun nuoruuden* Kustaa-isä osallistuu nuorimman lapsen hoivaamiseen vastasyntyttäneen äidin maatessa vielä vuoteessa. Töiden tekeminen ja

⁷⁵ Hakosalo 2008, 127–128.

⁷⁶ Aalto 2004a, 51.

⁷⁷ Helsti 2000, 108–109.

⁷⁸ Nätkin 1997, 161.

⁷⁹ Aalto 2004a, 51.

⁸⁰ *Sellaisena kuin sinä minut halusit* 1944.

ruuan pöytään tuominen on hänelle hoivaamista tärkeämpää. Niinisen perheessä käykin kotisisar huolehtimassa kodin hoidosta ja lapsista sen aikaa, kun äiti lepää vielä synnytyksen jäljiltä. Väestöliitto oli aloittanut kotisisarten kouluttamisen vuonna 1945. Kotisisarkoulutus liittyi kiinteästi Väestöliiton perhepoliittisiin tavoitteisiin; kotisisaret toivat avun kaupunkien monilapsisille perheille. Ensimmäiset kotisisaret valmistuivat sopivasti *Tuhotun nuoruuden* ensi-ilta vuonna.⁸¹

Elokuvassa esitetään, että isäkin voi olla pätevä lastenhoitaja. Neuvolassa äitiyspakkausta hakeva Kustaa pyörittelee päätään näkemälleen nuoren naisen haparoivalle vauvan kapaloinnille ja menee neuvomaan. Naisen kehuttua Kustaan taitoja lapsen hoidon suhteen tämä kertoo vaimonsa häntä siinä opastaneen. Naisen suhtautuminen miesten osaamiseen lasten hoidossa selviää, kun hän ilmoittaa ei uskaltaisi antaa lasta oman miehensä käsiin. Kustaan mielestä vanhempien vastuu lapsista on yhteinen: ”Sun tarttee sitä opettaa. Yhdessä ne hoitaa täytyy, kun on kerran hommannutkin. Ja kyllä siihen tottuu, kun niitä kuusikin kappaletta hoitelee.”⁸²

Laitakaupungin laulussa leskeksi jäänyt isä vastaa yksin lastensa hoitamisesta ja kotitöistä. Kohtaus näytetään yksityiskohtana, eikä niinkään elokuvan päätarinaan liittyvänä. Kyse on enemmänkin Ansa Ikosen näyttelemän huoltotarkkaajan toimien esittelemisestä; hän valvoo että perheillä on asiat hyvin. Kodin- ja lastenhoito näytetään yhtenä hässäkkänä; isä ei tunnu ehtivän huolehtimaan lapsista ja hellalle kiehovasta vellistä yhtä aikaa. Isä joutuu hankkimaan perheelle elannon käymällä töissä ja tarvitsee siksi aikaa lapsille hoitajan. Elokuvassa esitetään poikkeuksellisesti, että lastenhoitajana voi toimia mieskin. Kupletti-Fransuna tunnettu laitakaupungin kaupustelija tulee hoitamaan lapsia ja suhtautuu toimeensa varsin hyväntahtoisesti. Fransu esitetään lastenhoidosta kiinnostuneena ja sitä tärkeänä pitävänä miehenä. Huoltotarkkaaja ilmoittaaakin, että miehellä pitäisi olla omia lapsia. Kupletti-Fransu esitetään elokuvassa

⁸¹ Hietala 1991, 130–131 ja 137.

⁸² *Tuhottu nuoruus* 1947.

hassuttelevana ja iloisena miehenä, eikä niinkään tyypillisenä miehenä. Näin ollen hänen sopivuutensa lastenhoitajaksi on perusteltua.

Kaikissa muissa tutkimissani elokuvissa äiti tai taloudenhoitaja hoiti lapsia, eivätkä miehet osallistuneet kodinhoitoon. Mikäli isä esiintyi elokuvassa yksinhuoltajana, yleensä siitä syystä että hän oli jäänyt leskeksi, hän oli palkannut itselleen kotiapulaisen vastaamaan kodin- ja lastenhoidosta.⁸³ Toisaalta kotiapulainen oli näkyvä osa taloutta kaikissa rikkaimmissa kaupunkilaisperheissä.⁸⁴ Köyhemmissä perheissä kodinhoitajaan ei ollut varaa, vaan isän näytettiin huolehtivan lapsista ja kodista itse muiden vapaaehtoisten avustuksella; palkallisen avun hankkiminen ei ollut mahdollista. Vapaaehtoisten osallistuminen lasten hoitoon henkii sodan aikaista ”kaveria ei jätetä”-mentaliteettia.

2.3 Isä kasvattajana

Isälle ja äidille kasvattajana annetut merkitykset ovat muuttuvia. 1800-luvulla isää pidettiin lasten ensisijaisena vanhempana: keskeisin vastuu vanhemmuudesta oli isällä ja lain mukaan vain isä oli lasten holhooja. 1800-luvun puolivälin jälkeen alkaneen ydinperheistymisen myötä sivistyneistön ajaman uuden keskiluokkaisen ihanteen mukaisesti äidin tärkeyttä uusien kansalaisten ja kodin hengen luojaana alettiin korostaa. Isän tehtävänä oli ennen kaikkea elättää perhe työllään.⁸⁵ Patriarkaalisen mallin mukaan lapset oli kasvatettava luterilaiseen uskoon, Jumalanpelkoon sekä ammatteihin, joissa he voisivat palvella isänmaata ja elättää itsensä kunniallisesti.⁸⁶ 1800-luvun lopulla keskiluokkaisen ydinperheihanteen mukaan nainen nousi perheenemännän roolissaan perheen keskushenkilöksi, kodin ylläpitäjäksi ja lasten kasvattajaksi. Perheenemännän tehtävänä oli kasvattaa lapsista kunnollisia, lainkuuliaisia ja isänmaataan rakastavia

⁸³ *Professori Masa* 1950, *Isäpappa ja keltanokka* 1950.

⁸⁴ *Suomisen Olli rakastuu* 1944, *Suomisen Olli yllättää* 1945, *Nuoruus sumussa* 1946, *Kultainen kynttilänjalka* 1946, *Maaret-tunturien tyttö* 1947, *Laulava sydän* 1948,

⁸⁵ Aalto 2004a, 58. Häggman 1994, 193–194.

⁸⁶ Karonen 2002, 15.

kansalaisia.⁸⁷ Tämä merkitsi patriarkaalisen kasvatustradition katkeamista ja miehen jäämistä syrjään perheen keskuksesta. Vaikka hän takasi työllään perheelle toimeentulon, perheen sisällä hänellä ei ollut mitään erityistä tehtävää, koska kaikki tärkeät toiminnot keskittyivät perheenemännälle.⁸⁸

Elokuviissa lastenkasvatus ei ollut pelkästään äidille ja naisille kuuluvaa toimintaa. Naiset kyllä toimivat lastensa hoivaajina ja huolehtivat heidän perustarpeistaan, mutta kasvatuksellinen puoli jäi monessakin elokuvassa miehen tehtäväksi. Elokuvien isät toimivat kasvattajina erityisesti pojilleen. Tuttu Pariston⁸⁹ käsikirjoittamissa Suomisen perhe-elokuvissa isä nähdään kasvatuksellisessa suhteessa vanhimpaan poikaansa, Olliin. Sekä elokuvassa *Suomisen Olli rakastuu* (1944) että *Suomisen Olli yllättää* (1945) Olli on elokuvien nimen mukaisesti pääosassa, mutta isällä on näissä tarinoissa keskeinen rooli. Kummassakin elokuvassa hänen suhteensa Olliin on ennen kaikkea kasvatuksellinen; pojan hölmöiltyä isä ohjaa hänet takaisin oikealle tielle.

Väinö Suominen oli selvästi perheenpää. Hänen selvitettäväkseen ja päätettäväkseen jäivät viime kädessä kasvatukselliset seikat, ainakin Ollin suhteen. Isä oli perheessä arvostetussa asemassa, mutta toisaalta häntä pidettiin ankarana. Perheen taloudenhoitaja Hildan löydettyä savukelaatikon Ollin huoneesta hän yrittää ehdottaa äidille, ettei sentään kerrota asiasta isälle, jottei pojalle tulisi turhan takia ikävyyksiä. Äiti taas tukeutuu paljolti kasvatuksellisissa asioissa isään ja pyytää tätä käymään kahdenkeskisiä keskusteluja Ollin kanssa. Hildan ehdotukseen hän vastaakin, että asia on sellainen, joka isän täytyy hoitaa.⁹⁰ Toisessa elokuvassa sodasta palanneella Ollilla on vaikeuksia sopeutua takaisin normaaliin elämään ja yhteiskuntaan ja hän alkaa käyttäytyä perheen mielestä turhan vallattomasti. Eräänä iltana Ollin tultua kotiin alkoholia juoneena äiti menee huolestuneena kertomaan asiasta isälle, jonka mielestä tämä on turhankin hysterinen asian suhteen: ”Älä ota sitä tuolla tavalla. Ei se itkemisestä parane. Pojalla

⁸⁷ Ollila 1993, 60 ja 137. Räisänen 1995, 200.

⁸⁸ Ollila 1993, 58.

⁸⁹ Työparin Seere Salminen ja Elsa Soinin yhteinen nimimerkki (ks. esim. Uusitalo 1993, 714.)

⁹⁰ *Suomisen Olli rakastuu* 1944.

on ilmeisesti vaikea aika edessään, mutta meidän täytyy auttaa häntä muulla tavalla kuin itkemällä ja saarnaamalla.”⁹¹

Suomisen perheessä isä joutuu opastamaan vanhinta poikaansa. Isän ja pojan keskustelut eivät kuitenkaan perustu määräilylle ja komentelulle, vaan isä enemmänkin yrittää ohjailla poikaansa lähes tasavertaisen ”mies miehelle”-keskustelun avulla. Murrosikäisen pojan tupakointia hän selvittää kertomalla omista kokemuksistaan, eikä ehdottomasti vaadi Ollia olemaan polttamatta, mutta pyytää häntä odottamaan vielä pari vuotta.⁹² Ja kun yhteiskuntaan ja kouluun sopeutumisen vaikeaksi kokeva Olli ajautuu rikoksen polulle, käy isä taas pojan kanssa keskustelun, joka selvittää lopulta koko tarinan parhain päin. Vaikka isä tässä vaiheessa moittiikin Ollia siitä millaisen häpeän hän on tuottanut perheelle toimillaan, hän on samalla ymmärtäväinen; jos koulunkäynti tuntuu Ollista vaikealta, hän saa lopettaa sen. Kaikkien ei ole välttämätöntä tulla ylioppilaaksi. Pääasia on löytää sellaista puuhaa, mistä itse pitää.⁹³

Aikalaiskriitikkojen mielestä Suomisen perhe-elokuvat on käsikirjoitettu ja kuvattu varsin realistiseen sävyyn, mistä niille on annettu arvosteluissa kiitosta.

”Tuttu Paristo on koko Suomisen perheeseen saanut vangituksi sellaisia supisuomalaisia ominaisuuksia ja perheen jäsenten, ennen kaikkea sen nuorempien sekä myöskin sukulaisten ja tuttavien edesottamuksiin sellaista kotoisuutta, mikä ilman muuta viehättää.”⁹⁴

Suomisen Olli rakastuu -elokuvan ohjaajaa Orvo Saarikiveä kiiteltiin psykologisesta otteesta, mikä näkyi ennen muuta vaikeissa ja herkissä yksityiskohdissa, kuten Ollin ja hänen isänsä keskinäisissä selvittelyissä.⁹⁵ Yleisesti ottaen Yrjö Tuomisen näyttelemää isähahmoa kiiteltiin ja pidettiin varsin uskottavana.

⁹¹ *Suomisen Olli yllättää* 1945.

⁹² *Suomisen Olli rakastuu* 1944.

⁹³ *Suomisen Olli rakastuu* 1944.

⁹⁴ HS 31.12.1944. Paula Talaskivi. ”Koko perheen elokuva.” s.15.

⁹⁵ US 27.12.1944. Salama Simonen, ”Suomisen Olli rakastuu”. s. 6.

Suomisen perhe -elokuvia markkinoitiinkin koko kansalle sopivina, niitä pidettiin tuttuina ja tunnistettavina, mutta myös ihanteellisina ja esimerkillisinä. Anu Koivusen mukaan Suomisen perhe voidaan nähdä tästä näkökulmasta porvarillisen perheideologian markkinoijana. Elokuvat niveltäytyivät pitempään, 1800-luvun lopulle palautuvaan perinteeseen, jossa keskiluokkainen sukupuoli- ja perhemalli esitetään sekä sivistyneenä ja rationaalisenä että luonnollisena järjestyksenä.⁹⁶

Suomisen perhe ei ollut kuitenkaan ainoa, missä isä toimi kasvattajana ja ohjeisti lapsiaan. Elokuvien isät pyrkivät vaikuttamaan lastensa koulutukseen ja ammatinvalintaan. Useimmat toivoivat lapsensa kouluttautuvan korkealle tai jatkavan isän ammattia. Elokuvassa *Kultainen kynttilänjalka* (1946) Lauri Takalan (kasvatti)isä toimii pankinjohtajana ja toivoisi pojan opiskelevan lakimieheksi. Poika käy salaa konservatoriota ja opiskelee musiikkia, mitä isä pitää turhana.

Niin ikään elokuvassa ”*Sankari kuin sankari*” perheen poika Lauri Kassinen haluaa muusikon uralle. Isä pitää taidetta ja musiikkia humpuukina ja kieltäytyy rahoittamasta poikansa opintoja. Hän haluaisi pojan jatkavan uraa hänen omistamassaan leipomossa. Kaiken kukkuraksi miehelle iskee keski-ikänsä villitys ja vaimon ollessa matkoilla hän innostuu iskemään muita naisia. Hän saakin huomiota Laurin laulajatyttöystävältä. Laurilla ja tyttöystävällä on yhteinen suunnitelma, että he tätä kautta saavat isän kustantamaan Laurin opinnot. Vaikka elokuvan olikin tarkoitus olla komedia, jossa samalla kritisoitiin yhteiskunnallisia ongelmia, eivät aikalaiset suhtautuneet aviomiehen lemmenseikkailuihin kovinkaan humoristisesti:

”Sankari kuin sankari jälleen kerran ylen silmiinpistävänä esiintyy se kotia vieroksuva henki, joka muutenkin on niin tyypillinen meikäläiselle filmille: aviomiesten seikkailuihin suhtaudutaan ilmeisellä ymmärryksellä, aviovaimot kuvataan vain tyystin asioista tietämättöminä, hienostelevina hupsuina ja kotielämästä ei juuri näy vilaustakaan.”⁹⁷

⁹⁶ Koivunen 1995, 63–64.

⁹⁷ HS 22.3.1948 Paula Talaskivi. ”Viikon filmejä.”

Uskollisuus ja yksiavioisuus olivat perinteisen kristillisen avioliittokäsityksen kulmakiviä.⁹⁸ Uskottomuus oli kirkon mielestä hyväksyttävä syy avioeroon⁹⁹. Anu Koivunen on sota-ajan naisten elokuvia tutkiessaan havainnut, että äitiys oli lapsia kaipaavalle naiselle niin tärkeä asia, että hän oli valmis uhraamaan avioliiton ja yhteisöllisen aseman tullakseen raskaaksi. Näissä elokuvissa yhteisön sukupuolimoraalia koskevien säännösten rikkomisen puolustuksena oli se, että naisen oma mies ei pystynyt lapsia saamaan. Näissä elokuvissa äitiys esitettiin naisen biologisena tarpeena ja haluna.¹⁰⁰ Samoin lisääntymisen tarpeella selitetään Suurimman voiton Aarnon syrjähyppyä avustajansa kanssa, hedelmätön vaimo kun ei pysty lapsia miehelle tarjoamaan. ”*Sankari kuin sankari*” –elokuvan miehellä ei ole vastaavaa isyyden puolustamaa tarvetta avioliiton ulkopuoliseen suhteeseen ja aikalaiset suhtautuivat siihen paheksuen.

Sen sijaan isän toiveita poikansa ammatin suhteen ei kyseenalaistettu tai edes kommentoitu, vaikka isä tahtoi estää poikaansa toteuttamasta haaveitaan olemalla maksamatta tämän opintoja. Toisaalta aikalaiset pitivät epäilemättä tavallisena sitä, että lapset jatkoivat samalla uralla kuin vanhempansa.

2.4 Isä lasten leikeissä

Tutkimuksessa leikkiä ei ole nähty aikuisten ja lasten yhteisenä elämänalueena. Vanhemmilla oli varsinkin agraarikulttuurissa niin paljon töitä, ettei aikaa tai voimia riittänyt lasten kanssa leikkimiseen. Toisaalta leikkimisen on ajateltu olevan vain lasten asia.¹⁰¹ Useiden elokuvien pääjuoni liittyi aikuisten maailmaan, ja lasten ja vanhempien yhteistoimintaa näytettiin muutenkin suhteellisen vähän. Elokuvassa isän ja lapsen

⁹⁸ Räisänen 1995, 77.

⁹⁹ Jokinen 2008, 68.

¹⁰⁰ Koivunen 1995, 92–100.

¹⁰¹ Korkiakangas 1996, 243–244.

suhde saatettiin tiivistää yhteen kohtaukseen, jossa kuvattiin lapsensa kanssa leikkivä isä.¹⁰²

Elokuvien isät leikkivät lastensa kanssa erilaisia loruleikkejä tai olivat mukana lasten leluilla leikkimisessä; tyypillisiä leluja olivat palikat sekä perinteisesti poikamaisiksi mielletyt lelut, kuten autot ja junat. Elokvassa *Sellaisena kuin sinä minut halusit* (1944) Maijan ja hänen tyttären luokseen asumaan ottanut Henrik Karo leikkii yhdessä Kaarinan kanssa junaradalla. Henrik ei ole lapsen biologinen vanhempi, mutta koska hänet tässä kohtauksessa esitetään lapselle läheisimpänä miespuolisena ihmisenä, joka aktiivisesti ottaa osaa tämän elämään, on hän tavallaan isänroolissa. Hänen esitetään nauttivan yhteisestä leikistä lapsen kanssa. Maija sanoo Henrikin hemmottelevan lapsen pilalle ostamalla jatkuvasti uusia leluja. Henrikille lapsen ilahduttaminen leluilla ja leikeillä on osoitus hänen rakkaudestaan lasta kohtaan.¹⁰³ Henrik menettää lapsen ja isänä olemisen, kun hän jää kiinni rikoksesta ja joutuu vankilaan.

Yrjö Tuomisen esittämä Väinö Suominen osallistuu varsin monipuolisesti perheensä elämään. Hän on toisaalta auktoriteetti ja perheenpää, osallistuu aktiivisesti lastensa kasvattamiseen, mutta hänen nähdään lisäksi leikkivän perheen nuorempien lasten kanssa. Hän hyppyyttää näitä sohvalla lausuen samalla Koro, koro kirkkoon -lorua. Väinölle lasten kanssa leikkiminen on selkeästi hauska ja mukava asia; yhteistä puuhaa, josta kaikki osapuolet nauttivat. Toisaalta leikkiminen pienempien lasten kanssa on arvoltaan vähäisempää kuin vanhempien lasten kasvatukseen puuttuminen: Väinö jättää leikit kesken huomattaessaan puhuttelun tarpeessa olevan poikansa tulleen kotiin. Kaiken ohi menee työ, sillä puhelinsoitto lähettää hänet kokoukseen ja keskustelu Ollin kanssa jää kesken.¹⁰⁴ Samanlaista hyppyyttämis-leikkiä lorun lausumisen mukaan leikkivät niin ikään *Tuhottu nuoruuden* Kustaa ja hänen leikki-ikäinen tyttärensä.¹⁰⁵

¹⁰² Esim. *Vain kaksi tuntia* 1949.

¹⁰³ *Sellaisena kuin sinä minut halusit* 1944.

¹⁰⁴ *Suomisen Olli yllättää* 1945.

¹⁰⁵ *Tuhottu nuoruus* 1947.

Laulavassa sydämessä (1948) Aarno Harjus leikkii rakentamalla palikoista tornia yhdessä tyttärensä Annikan kanssa laulaen samalla. Molemmat näyttävät viihtyvän ja pitävän yhteisestä leikkihetkestä. Toisessa kohtauksessa Aarno leikkii Annikan kanssa hyppyttämällä tätä jalallaan ja laulamalla samalla. Elokuvan loppupuolella Annika saa käsiinsä Aarnon lääkkeitä ja tulee ottaneeksi niitä yliannostuksen. Lääkärin mukaan lapsi ei selviä, ellei häntä saada pidettyä hereillä vuorokautta. Tässä kohdin leikkimiseen sisältyy myös huoli ja vastuu. Lapselle on keksittävä tekemistä ja viihdykettä, mikä pitää hänet hereillä kokonaisen vuorokauden. Aarno laulaa, soittaa torvea ja helistimiä, pelleilee; yrittää kaikin tavoin viihdyttää Annikaa leikin avulla.¹⁰⁶ Aarnoa pidettiin varsin sympaattisena isähahmona aikalaisyleisön keskuudessa:

”Koska sotainvalidi ilman muuta vetoaa yleisön myötätuntoon, on Tauno Palosta tehty sellainenkin, ja niinpä hän sitten laulaa hempeitä kehtolauluja kantaen sylissään kohta viisivuotiasta tyttöä, samalla invalidikepin varassa ontuen.”¹⁰⁷

Vain kaksi tuntia myöhemmin (1949) elokuvan ainoa isän ja lapsen yhteinen kohtaus näytetään, kun alilääkäri Alec leikkii tyttärensä kanssa kotona pikkuautolla. Sivummalta katsovat vaimo ja hänen ystävättärensä keuhuvat, kuinka omistautunut isä on lapselleen.¹⁰⁸ Muissa elokuvissa lapset ovat vanhempia, eikä heidän kanssaan leikitä. Elokuvissa lasten ja vanhempien yhteiset leikit esitetään hyvin marginaalisena. Isän rooli lasten leikkittäjänä on selkeä: kaikissa elokuvissa lasten kanssa leikkii isä, eikä äiti.

3 Työssäkäyvät isät

3.1 Isä perheenelättäjänä

Perinteisesti miestä on pidetty perheenpäänä, joka on toiminut julkisessa toimintapiirissä, kun nainen on liikkunut yksityisessä tilassa. Ajatukset isän ja isännän

¹⁰⁶ *Laulava sydän* 1948.

¹⁰⁷ US 1.5.1948. Raoul af Hällström. ”Elokuvapalsta.” s. 8.

¹⁰⁸ *Vain kaksi tuntia* 1949.

vallasta sekä kotitalouden tehtävien jakamisesta yksityisiin ja julkisiin voidaan nähdä olevan antiikin perua.¹⁰⁹ Suomalaiseen maailmankuvaan on eittämättä vaikuttanut eniten reformaatio ja luterilaisuuden mukainen kolmisäätyoppi huoneentauluineen. Kotitalouden sisäisellä järjestyksellä, valtasuhteilla ja harmonialla nähtiin olevan vaikutusta koko yhteiskunnan oikealle järjestykselle. Tässä järjestyksessä nähtiin isännän aseman ja vallan olevan hierarkkisesti korkein suhteessa kotitalouden muita jäseniä kohtaan. Samalla hänellä oli vastuu kotitalouden ja sen jäsenten toimeentulosta. Johtoasema ei kuitenkaan perustunut pelkkään valtaan ja alistamiseen vaan sisälsi myös velvoitteita ja kunnioitusta.¹¹⁰ Toisaalta patriarkaalisuuden ja normien noudattaminen ja toteutuminen oli suhteellista niin kotitaloudessa kuin julkisessakin elämänpiirissä.¹¹¹

Naisten laajemman siirtymisen kodin ulkopuoliseen työelämään on nähty tapahtuneen teollisuuden kasvun myötä 1800-luvun lopulla.¹¹² Työssäkäyvät olivat alkuun enimmäkseen nuoria, alle 25-vuotiaita naisia, jotka avioituttuaan luopuivat työstä ja keskittyivät perhe-elämään. Muutos tässä tapahtui 1900-luvun alussa, kun naimissa olevien ammatissa toimivien naisten osuus alkoi hiljalleen kasvaa ja sodan poikkeusoloissa nousu nopeutui. Esimerkiksi naisvaltaisessa vaateteollisuudessa naimisissa olevien naisten osuus vuonna 1929 oli 14 prosenttia kasvaen vuoteen 1946 mennessä noin 32 prosenttiin. Liikealalla vaimojen osuus vuonna 1935 oli 18 prosenttia, vuonna 1946 noin 39 prosenttia.¹¹³ Naisten siirtyessä työelämään yritettiin samaan aikaan voimakkaasti glorifioida äitiyttä, naisten kasvattajanroolia ja perheenemäntien kansantaloudellista merkitystä koti-ideologian avulla.¹¹⁴

Kaikissa tutkimissani elokuvissa isä toimi perheenelättäjänä, eikä äiti käynyt töissä siinäkään tapauksessa, vaikka perheeseen kuului taloudenhoitaja. Palvelusväkeä eli kotiapulaisia ja taloudenhoitajia oli tapana pitää ylä- ja keskiluokan perheissä, vaikka

¹⁰⁹ Karonen 2002, 16.

¹¹⁰ Eilola 2002, 100–101.

¹¹¹ Eilola 2002, 104; Karonen 2002, 21–22.

¹¹² Vattula 1989, 31; Lähteenmäki 1995, 14.

¹¹³ Lähteenmäki 1995, 31.

¹¹⁴ Lähteenmäki 1995, 227.

perheen äiti ei olisi ollut työn vuoksi poissa kotoa. Kysymys oli elämäntavasta ja mukavuuden halusta.¹¹⁵ Toisen maailmansodan jälkeen yksityiskodeissa toimivat kotiapulaiset olivat pääosin nuoria, jotka saivat pestautumalla ratkaistua sekä toimeentulo- että asuntokysymyksen, mutta myös vanhempia yli 45-vuotiaita taloudenhoitajia oli.¹¹⁶ Elokuviissa äiti saattoi poikkeuksellisesti tehdä töitä, mikäli hän oli lapsen yksinhuoltaja tai miehensä rinnalla, kuten esimerkiksi elokuvassa *Suurin voitto* nainen toimi sairaanhoitajana avustaen miestänsä.

Maaseudulla naiset työskentelivät maatilan töissä ja esimerkiksi elokuvassa *Vain sinulle* perheen tytär teki töitä yhdessä isänsä kanssa. Elina olisi kiinnostunut kouluttamaan itseään, mutta isä ei arvosta tyttärensä pyrkimyksiä. Kun Elina maatilan töissä loukkaannuttuaan joutuu Helsinkiin sairaalaan ja päättää sen jälkeen jäädä kaupunkiin opiskelemaan, isä yrittää useaan otteeseen saada tyttärensä palaamaan takaisin kotiinsa. Elinan kaupunkiin auttanutta miestä hän syyttää ”talon parhaan työhmissen” viemisestä.¹¹⁷ Elokuvan mukaan maaseudulla ei kannustettu lapsia kouluttautumaan, koska lapsia tarvittiin työvoimana tilalla ja toisaalta maatilan tulevaisuus lepäsi lasten käsissä. Myös elokuvassa *Aila – pohjolan tytär* (1951), Aila työskentelee poropaimenena yhdessä isänsä kanssa¹¹⁸. Muussa tapauksessa työssäkäyvät naiset olivat yksineläjiä.

Suuri osa elokuvien isistä oli korkealle koulutettuja. Yleisin isän ammatti oli lääkäri, joita oli kaikkiaan kuudessa elokuvassa. Professoreja, tohtoreita ja lehtoreja oli neljä, tuomareita kaksi. Lisäksi isän ammatti saattoi olla pankinjohtaja, leipomon omistaja, kamreeri, kersantti, majuri tai näyttelijä. Useimmat elokuvat keskittyivät kaupunkiin, joten tilallisia ei esiintynyt kuin kolmessa elokuvassa. Kaupunkilaisperheiden kuvaamisessa keskityttiin varakkaampien ihmisten elämään, sillä harvassa elokuvassa isä oli työläisammattissa. Kolmessa ongelmaelokuvassa isät olivat työläisiin kuuluvia.

¹¹⁵ Rahikainen 2006, 225, 230–231.

¹¹⁶ Rahikainen 2006, 229.

¹¹⁷ *Vain sinulle* 1945.

¹¹⁸ *Aila – pohjolan tytär* 1951.

Kaikki heidät esitettiin jokseenkin säälivässä valossa; heidän asemassaan olisi parantamisen varaa ja yhteiskunta pystyy asiassa auttamaan. *Laitakaupungin laulussa* (1948) apu tulee huoltotarkkaajan ja *Nokea ja kultaa* (1945) -elokuvassa pelastusarmeijan myötä. *Tuhotussa nuoruudessa* isää ja perhettä avustetaan erilaisilla valtion tukitoimilla. Toisaalta, vaikka naapurit säälittelevätkin Kustaan perheen elämää, hän vastaa itse perheestään kovalla työllä ja rakkaudella, ja pystyy pitämään perheensä onnellisena ja tyytyväisenä.

Edvin Laineen ohjaamassa elokuvassa *Nokea ja kultaa* isänsä menettänyt ja äitinsä hylkäämä Risto pakenee väkivaltaisia kasvattivanhempiaan, jotka kärkevät hänen äitinsä perintöä ja päätyy laiskan satamatyöläisen seuraan. Poika elättää itseään varastelemalla ja tuo saaliitaan Laiska-Jammunkin jaettavaksi. Jammu moittii Ristoa varastelusta, mutta poika sanoo että jomman kummanhan tässä on meidät elätettävä. Jammusta tulee yllättäen ahkera työntekijä, joka vastaa pojan elatuksesta. Vaikka Jammu ei olekaan Riston biologinen isä, muodostavat he yhdessä perheen, jossa mies vastaa elatuksesta.¹¹⁹ Elokuva loppuu siihen, että heidän asiaansa ajanut pelastusarmeijan naisluutnantti liittyy perheeseen, jolloin muodostuu ideaalinen ydinperhe.

Elokuvassa *Tuhottu nuoruus* muurari-isä loukkaantuu työmaalla ja joutuu sairaalaan. Tällä välin hänen vaimonsa toimii perheen elättäjänä ja käy työskentelemässä rakennustyömaalla. Vuoteen omanakin isä on huolissaan siitä, kuinka perhe oikein pärjää. Samoin hän ilmaisee mielipiteensä siitä, kuinka pahalta hänestä tuntuu se, että vaimo joutuu tekemään töitä hänen puolestaan.¹²⁰ Perheen toimeentulon takaaminen on miehelle kunniakysymys. Isän tulee täyttää oma paikkansa perheessä ja vastata omasta osastaan.

¹¹⁹ *Nokea ja kultaa* 1945.

¹²⁰ *Tuhottu nuoruus* 1947.

Laitakaupungin laulussa sokea Hanski elää ramman, pyörätuolissa istuvan tyttärensä Railin kanssa kahdestaan. Isä pyrkii elättämään tyttärensä soittamalla kadulla haitaria. Kun huoltotarkkaaja tulee heidän kotiinsa kysymään, miten perheen huoltoavustus on järjestynyt, sanoo Raili, etteivät he mitään apua tarvitse, isä ansaitsee kyllä sen verran kuin he tarvitsevat. Kun Hanski itse tulee paikalle, huomaa hänen väheksyvän suhtautumisensa huoltoavustukseen. Hän ei halua apua. Tytär juonii salaa yhdessä huoltosisaren kanssa niin, että perheeseen saadaan radio huoltoavustusrahojen avulla. Radiota kuuntelemalla Hanski sitten opettelee uusia lauluja soitettavaksi haitarillaan. Hän edelleen vastaa perheen toimeentulosta soittamalla ja kerää rahaa tyttärensä uutta pyörätuolia varten. Huoltoavustusta ei ole myöskään valmis ottamaan leskeksi jäänyt Aleks, jolla on hoidettavanaan kokonainen lapsilauma. Hän käy töissä ja jopa iltavuorossa jättäen lapset kaverinsa hoidettavaksi.¹²¹

3.2 Kiireiset ja poissaolevat ansiotyöiset

Isän töissä käyminen aiheutti poissaoloa perheen ja lasten parista, mikä saattoi aiheuttaa isälle huonoa omaatuntoa ja syyllisyyttä.¹²² *Tuhotun nuoruuden* lääkäri-isä, Albert Varjo, on malliesimerkki poissaolevasta isästä, joka herää menetyksen kautta syyllisyyteen ja isän velvollisuuksiin. Hän on elokuvan alussa varsin keskittynyt töihinsä. Avioliitto on päättynyt eroon ja lapset ovat jääneet asumaan hänen luokseen. Vaikka lasten jäämisen isän luokse äidin sijaan olisi luullut kiinnostavan useammankin aikalaisarvostelijan huomion, ei tätä asiaa kuitenkaan kommentoitu. Elokuvassa ei myöskään selitetty miksi äiti oli jättänyt perheen. Häntä ei kuvata mitenkään erityisen huolettomaksi ja itsekkääksi naiseksi, vaan varsin asialliseksi ja lastensa elämästä kiinnostuneeksi ihmiseksi.

Elokuvassa esitettiin siis hyvin poikkeuksellinen tilanne aikaansa nähden. Aina 1970-luvulle isyys oli tullut lähinnä suhteessa äitiin, ja äidin merkitystä lapsen ensisijaisena

¹²¹ *Laitakaupungin laulu* 1948.

¹²² Aalto 2004a, 89.

hoivaajana ja kasvattajana saattoi horjuttaa vain tämän syyllisyys avioeroon, huonomaineisuus tai juoppous.¹²³ Isä nähtiin ensisijassa lastensa elättäjänä. Sodan jälkeen tärkeäksi huolenaiheeksi tuli aviottomien lasten elatuksen valvonta. Vuonna 1948 eduskunta hyväksyi niin sanotun perhepinnarilain, jonka perusteella elatusavun laiminlyövä voi määrätä työlaitokseen ansaitsemaan maksamatta jääneet elatusavut.¹²⁴

Albert ei näytä osallistuvan paljoakaan lastensa elämään. Hänen lapsensa ovat jo nuoria aikuisia, jotka saavat mennä ja tulla miten haluavat. Lapset, ennen kaikkea perheen tytär, Adele, kärsivät vanhempien poissaolosta. Adele suree sitä, kuinka hän on niin yksinäinen, kun heillä ei ole ”oikeaa” kotia. Albert on pahoillaan ja kokee huonoa omaatuntoa kiireisyydestään ja poissaolostaan. Tavattuun tyttärensä kotona ennen töihin lähtöään hän kyselee tyttärensä vointia ja säälittelee sitä, miten vähän hän ehtii viettää aikaa lastensa kanssa: ”Aina vaan työtä. Minun täytyy saada enemmän aikaa itseäni ja lapsiani varten.” ”Olenkohan tulossa vanhaksi, koska minä äkkiä huomaan, että minulla on omiakin lapsia.”¹²⁵

Elokuva piirtää karun kuvan siitä, millaiseksi lasten elämä voi mennä, kun ei ole vanhempaa tukemassa. Syyllisyyden taakka kaatuu ennen kaikkea isän päälle, jonka olisi tullut huolehtia enemmän lapsistaan. Vanhemmuuteen ja sen velvollisuuksiin herääminen vaatii elokuvassa Albert Varjon tyttären kuoleman. Raskaaksi tullut tytär ei uskalla puhua asiasta isälleen, jota kunnioittaa ja pelkää ainoana ihmisenä maailmassa, vaan teettää abortin puoskarilla. Kuolinvuoteellaan hän pyytää aborttia vastustavaa isää antamaan hänen tekonsa anteeksi. Isä syyllistää kaikesta itseään: ”Oletko sinä antanut minulle anteeksi, etten ollut sellainen isä, jonka luokse olisit voinut tulla, silloin kun tarvitsit ihmistä, ystävää ja isääsi.”¹²⁶

¹²³ Rantalaiho 2009, 30.

¹²⁴ Pulma 1987, 230.

¹²⁵ *Tuhottu nuoruus* 1947.

¹²⁶ Ibid.

Myöhemmin murheellinen isä keskustelelee perheen tilanteesta poikansa Einon kanssa. ”Tämä koti ei kai koskaan ole ollut sellainen, että olisit tuntenut itsesi täällä onnelliseksi.” ”Kaikki on minun syytäni. Minun olisi pitänyt ymmärtää ja olla isä. Adele pelkäsi minua. Hän ei edes hädänhetkellä uskaltanut tulla luokseni. Kauheaa ajatella, että niin oli, että niin on. Että me aina tuomitsemme, emmekä pysty auttamaan.”¹²⁷ Syyllisyyden kautta Albert näkee velvollisuutensa isänä ja perheen merkityksen. Elokuvan lopulla hän tukee poikaansa tämän avioliittoaikaisissa muurarin perheen tyttären kanssa, vaikka on alkuun ollut epäilevällä kannalla. Einon äitikin on vastustanut ankarasti epäsäätyistä seurustelua. Tapahtumien myötä isä on alkanut arvostaa perheonnea, riippumatta muista tekijöistä.

Aikalaisarvostelijat kommentoivat enemmänkin muita elokuvaan liittyviä seikkoja, mainiten vain särkyneen perheen teeman. Lääkäriperheen isän roolia ei juurikaan arvosteltu. Elokuvan nähtiin kantavan sanomaa siitä, mihin huonot perhesuhteet voivat johtaa:

”Tarkoituksena on kannustaa nuoria ihmisiä terveen ja luonnollisen elämän tyyliin, lähinnä perheonneen ja samalla osoittaa, mitä seuraamuksia voivat aiheuttaa toisaalta vanhempien edesvastuuttomuus ja oikean kodin puute, toisaalta itsekkyytys ja pelkuruus.”¹²⁸

Hän kokee huonoa omaatuntoa siitä, että antaa lapsilleen niin vähän huomiota. Hänen ongelmansa on työn ja perheen yhteensovittamisen ristiriita. Koska hän toimii perheensä yksinhuoltajana vaimon lähdettyä, on hänen kannettava suurempi vastuu lasten huomioimisesta ja kasvattamisesta kuin silloin, jos hän jakaisi vanhemmuuden ja voisi keskittyä perinteiseen perheenpääisänä toimimiseen ja perheen elättämiseen.

Sodan jälkeisessä elämässä isä saattoi olla poissaoleva muutenkin kuin töidensä takia. Miehet olivat olleet vuosikausia rintamalla poissa kotoa ja sodan päätyttyä kotiin palaaminen toi mukanaan omat ongelmansa niin miehille itselleen kuin kotona

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ HS 21.9.1947. Paula Talaskivi. ”Viikon filmejä.” s.8.

odottaneelle perheellekin. Vaikka miehet kaipasivat läheisyyttä, turvallisuutta ja eheyttä elämäänsä, asetti perhe-elämä korsuelämään, väkivaltaan ja kuolemanpelkoon tottuneille miehille omat haasteensa; koti saattoi tuntua vieraalta ja pelottavalta vaatimuksineen. Kotiin palannut isä saattoi olla sotaelämän jäljiltä sekä fyysisesti että henkisesti niin rikki, että oli kyvytön ryhtymään työhön perheensä eteen. Useita sodanjälkeisiä koteja leimasi tunnekylmyys ja ahdistunut hiljaisuus, kun vanhemmilla ei ollut keinoja tai voimia selvittää traumaattisia kokemuksiaan.¹²⁹

Tällaisia täysin rikkinäisiä ja sodan traumatisoimia isiä ei elokuvissa näkynyt, luultavasti aika olisi ollut sellaisen käsittelyyn vielä liian varhaista. Vaikeista asioista haluttiin vielä vaieta. Elokuvissa esiintyy muutoin sekä fyysisesti että henkisesti poissaolevia isiä, joilla ei juuri ole kiinnostusta osallistua lastensa elämään; erityisesti elokuvassa *Yö on pitkä*, kun taas *Nuoruus sumussa* -elokuvan isä vaikuttaa aluksi poissaolevalta isältä, mutta elokuvan tapahtumien myötä muuttaa rooliaan ja alkaa kokea huonoa omaatuntoa omasta poissaolostaan. Elokuvissa maalailtiin siis perinteisestä suomalaisesta miehestä poikkeavaa kuvaa; mieskin voi olla herkkä ja tunteellinen, ja lopulta perheen läheiset ihmissuhteet merkitsevät hänelle paljon enemmän kuin voisi olettaa.

Toivo Särkän ohjaama elokuva *Nuoruus sumussa* (1945) käsitteli sodasta palanneiden nuorten sopeutumista yhteiskuntaan. Aihe oli erittäin ajankohtainen edellisenä vuonna samaa teemaa käsitelleen *Suomisen Olli yllättää* -elokuvan tapaan, mutta tässä elokuvassa eräs sodasta palanneista pojista sai kotonaan aivan toisenlaisen vastaanoton kuin Olli. Randellit ovat toki ilahtuneita poikansa paluusta, mutta eivät ehdi sen paremmin paneutua kyselemään poikansa kuulumisia tai ohjata häntä elämässään. Professori Randell esitetään alati kiireisenä miehenä, joka ehtii nähdä poikaansa vain silloin tällöin vilaukselta ja jättää muuten tämän taloudenhoitajan huomaan tai oman onnensa nojaan. Alfin saapuessa kotiin sotatamineissaan ovat Randellit juuri lähdössä

¹²⁹ Kivimäki 2007, 192–197.

juhliin, eikä isä ehdi pysähtyä juttelemaan hänen tilanteestaan tai tulevaisuuden suunnitelmistaan.

Myöhemmin Alf tahtoi keskustella isänsä kanssa tulevaisuudestaan ja koulutuksestaan ja odottaa häntä olohuoneessa. Kun isä saapuu paikalle, hän on jälleen kiireinen ja menossa juuri kokoukseen. Jälleen toisena päivänä esitetään samanlainen tilanne. Alf yrittää puhua opinnoistaan isälle, joka jälleen kiireisenä kuittaa asian: ”Jaaha, jaaha, mutta etköhän sinä kykene niitä itsekin järjestämään, omin päin minäkin selvisin koulusta ja vielä yliopistossa. [...] Ei kuule, keskustele äidin kanssa siitä, minulla on nyt kiire.”¹³⁰

Sodan aikana miehet olivat olleet vuosia poissa kotoa; miehiä oli kaivattu, mutta toisaalta poissaoloon oli osittain totuttu.¹³¹ Esimerkiksi Erkki Kujalan tutkimuksen mukaan lähes puolet hänen haastattelemistaan ei muistanut kaivanneensa isäänsä sota-aikana lainkaan.¹³² Sitä millainen tilanne oli ollut osien ollessa toisinpäin, ei ole tutkittu. Miten kotona olevat isät suhtautuivat siihen, että oma poika oli rintamalla? Sota-aikana oltiin valmiita uhrauksiin isänmaan puolesta, mutta eivätkö isät kaivanneet ja olleet huolissaan rintamalla olevista pojistaan? Elokuvasa ei kerrottu miten pitkään pojat olivat olleet rintamalla ja miten pitkäksi vanhempien kaipaus lapsiaan kohtaan olisi muodostunut. Oliko isä tottunut pojan poissaoloon vai oliko hän suhtautunut tähän aina yhtä huolettomasti, eikä pojan poissaolo ollut vaikuttanut mitenkään tunteisiin?

Isän huolettomuus poikansa asioiden suhteen muuttuu elokuvan lopussa huonoksi omatunnoksi, kun Randellien kotiin murtautunut ja rikostoverinsa haavoittamaksi tullut Alfin ystävä makaa sairaalassa, eikä mitään ole enää tehtävissä hänen pelastamiseksi. Isä käy keskustelua nuorisoa moittivan kollegansa kanssa, mutta hänen isällinen omatuntonsa on herännyt: ”Niin nykyajan nuoriso, me vanhemmat olemme ilmeisesti

¹³⁰ *Nuoruus sumussa* 1946.

¹³¹ Kivimäki 2007, 188.

¹³² Kujala 2003, 112.

lyöneet heidät laimin. Pahasti laimin.”¹³³ Isä keskustelee rikoksesta poliisin kanssa, mutta ei suinkaan syytä nuoria vaan kokee syyllisyyttä: ”Tunsin itsenikin syylliseksi heidän edessään”, ”Minulla oli sellainen tunne, että se olisi yhtä hyvin voinut olla minun poikani.” ”Me annamme niin vähän lapsillemme ja vaadimme heiltä kuitenkin niin paljon.”¹³⁴ Hieman ristiriitaisesti isän suhtautuminen poikaansa muuttuu vasta, kun hän tajuaa tämän ystävän kuoltua, että sama olisi voinut tapahtua hänen pojalleen, vaikka kuoleman mahdollisuus oli aiemmin läsnä pojan ollessa sodassa.

Nuoruus sumussa esitti eräänlaisen kannanoton siitä, miten paljon vanhemmat ovat vastuussa lapsistaan ja heidän elämästään. Vanhempien poissaololla ja välinpitämättömyydellä on selvä vaikutus lasten elämään ja oireiluun. Samaan tapaan otti kantaa vanhemmuuden velvoitteisiin Tuhotun nuoruuden lääkäri-isän esittäminen. Aikalaiskriitikot pitivät elokuvan sanomaa syyllistävänä ja epätodellisena. Erityisesti sodasta palanneen pojan kohtelu näytti aikalaisista suorastaan pöyristyttävän valheelliselta:

”Toini Aaltonen panee syyn sodanjälkeisen nuorison harhateille joutumisesta lähinnä vanhempien niskoille. Mutta ne esimerkit, joiden voimalla ”Nuoruus sumussa” sitä pyrkii todistamaan, ovat epäaitoudessaan varsin vähän vakuuttavia. Ei liene monelle meikäläiselle tuttu esim. sellainen suomalaisen keskipolven sivistyneistön koti, jossa rintamalta kotiinsaattaa ainutta poikaa olisi laiminlyöty ylipäättään saati sitten siihen malliin, millä Toini Aaltosen professoriperhe sen tekee.”¹³⁵

”(Elokuvan) ihmiskohtalot herättävät mielenkiintoa, vaikka niitä valotetaankin varsin yksipuolisesti eikä kaikkia perusteluja voikaan uskoa, kuten professorin perheen suhtautumista poikaansa [...].”¹³⁶

”Rikkaan kodin pojan yksinäisyys on sattuvasti kuvattu, vaikkakin hänen vanhempiansa yliolkaisuus tuntuu aivan liian yliampuvalta.”¹³⁷

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ HS 16.4.1946. Paula Talaskivi. ”Viikon filmejä.” s.4.

¹³⁶ AL 29.4.1946. Olavi Vesterdahl. ”Nuoruus sumussa, uusi kotimainen elokuva.” s.3.

¹³⁷ IS 16.4.1946. Leo Schulgin. ”Nuoruus sumussa.” s.3.

Töihinsä paneutuneet isät olivat tutkimissani elokuvissa aina korkeasti koulutettuja, ilmeisen intohimoisesti virkaansa suhtautuvia miehiä. Myös vuoden 1952 elokuvassa, *Yö on pitkä*, esitettiin varsin syyllistävään sävyyn, millaiset vaikutukset ympäristöllä ja vanhemmilla on lapsen elämän ja tulevaisuuden kannalta. Elokuvan alussa kertojaääni sanoo jokaisessa nuoressa olevan ainekset hyvään ja pahaan. Kaikki riippuu vain siitä, millaiset olosuhteet ja esimerkin vanhemmat ja myös kaupunki, jossa he asuvat antavat heille. Rikoksen polulle ajautuneen Jussin elämästä näytetään elokuvassa takauma. Hänen näytetään tuntevan inhoa perhe-elämäänsä kohtaan. Äitinsä hän olisi halunnut olevan enemmän kuin kaveri, jolle voi puhua kaikesta. Mutta tämä vain paapoo poikaansa, joka ei koe tulevansa kuunnelluksi, saati ymmärretyksi. Jussin isä on lehtori ja hänet esitellään työpöytänsä ääressä, ainevihkojen korjailemiseen paneutuneena. Jussin tuntee jääneensä vaille huomiota isänsä taholta: ”hän opettaa muita nuoria, mutta ei edes tunne minua.”¹³⁸ Ruokapöydässä käydään lyhyt keskustelu Jussista. Äiti kehuu poikaansa lahjakkaaksi ja herkäksi, vaikka tämä onkin jäänyt luokalleen seitsemännellä. Isän suhtautuminen taas on aivan erilainen. Hän ei murahda koko ruokapöytäkeskustelun aikana muuta kuin, että hänestä poika on ollut laiska. Takauma päättyy siihen, kun Jussi kävelee pois ruokapöydästä syyllistäen äitiään: ”Tuo sinun kuristava äidin rakkautesi ajaa minut pois. Joka paikassa vain sinun inhottava äidin rakkautesi, kirjoista opittu hellyytesi.”¹³⁹

Elokuvassa esitettiin vanhempien ja lasten suhteella olevan suuri merkitys siihen, millainen nuoresta tulee ja millaisen elämänpolun hän valitsee. Helsingin Sanomien Paula Talaskivi suhtautui tähän kuvaan hyvin moittivaan sävyyn:

”[...]heti alussa heitetään syytös kuvatuista nuorten rikollisten tekosista kokonaan vanhemmille, kodille ja sille elämänympäristölle, missä heitä välähdyksin ensin näytetään. Nämä välähdykset ovat niin pinnallisia ja lapsellisia motiiveiksi, että olisi toivonut ne kokonaan pois ja tapahtumat kerrotuksi yksinkertaisemmin sekä jännittävämmiksi kehitellen ilman tätä vanhaa virttä, ”psykologista” pohjausta. Jos näet näistä esimerkeistä vedetään

¹³⁸ *Yö on pitkä* 1952.

¹³⁹ Ibid.

johtopäätökset, on jokaisella nuorukaisella, jonka äiti tuputtaa hänelle hernekeiton sattumia tai keskeyttää hänen syvämieltyydytensä silloin tällöin hänen sukistaan huolehtimalla - jonkinlainen ”oikeus” tai syy kasvaa rikolliseksi hankkiakseen sitten helpommin rahaa kapakoiden vapauteen.”¹⁴⁰

Isän roolista arvosteluissa ei kuitenkaan mainittu. Niin ikään Ilta-Sanomissa arvosteltiin elokuvan antamaa determinististä kuvaa:

”Kun nuoret kerran ovat lähteneet tekemään filmiä, ovat he katsoneet asiakseen puolustaa nykyajan paatunutta nuorisoa ja syyttää kotia ja ympäristöä nuorison joutumisesta paheiden ja rikosten teille. Filmin kolmen päähenkilön sortumisen syyt eivät kuitenkaan tunnu ”sellaisina” kuin ne elokuvassa esitetään läheskään tarpeeksi perustelluilta ja luontevilta.”¹⁴¹

Poissaolevan isän vaikutuksia perheelle ja lapselle kuvattiin näissä elokuvissa hyvin dramaattisiksi. Kun isä on keskittynyt vain omiin töihinsä, joutuu lapsi huomion ja ohjauksen puutteessa tuuliajolle, millä oli näiden elokuvien mukaan hyvin synkät seuraukset. Isä on perinteisesti liikkunut enemmän julkisessa kuin yksityisessä ja ollut töidensä takia paljon pois kotoa¹⁴², mutta nämä elokuvat esittävät päinvastoin hänen poissaolollaan olevan suuri merkitys perheelle.

4 Isä lapsen ainoana vanhempana

Elokuville isä saattoi olla lapsensa ainoa vanhempi, jos hän oli jäänyt leskeksi. Tai jopa poikkeuksellisesti silloin, kun lapset ovat erotilanteessa jääneet isälle, kuten *Tuhotussa nuoruudessa*. 1940-luvun ongelmaelokuvassa isä saattoi olla myös mies, joka ei ollut lainkaan sukua lapselle. Leskeksi jääneitä tai yksin lapsensa hoitavia naisia oli vain kolmessa tämän tutkimuksen elokuvassa, kun taas vain miehen kanssa eläviä lapsia yhteensä seitsemässä elokuvassa, yhteensä kaikkiaan kahdeksan isää.

¹⁴⁰ HS 2.11.1952. Paula Talaskivi. ”Viikon filmejä.” s.13.

¹⁴¹ IS 5.11.1952. M. R-o. ”Elokuvan vaiheilta.” s. 5.

¹⁴² Häggman 1994, 194.

Elokuvassa *Sellaisena kuin sinä minut halusit* Erkki tulee yllättäen lapsen yksinhuoltajaksi, kun Maija luovuttaa heidän yhteisen tyttärensä huoltajuuden kokonaan Erkille. *Laitakaupungin laulussa* esiintyy kaksi leskeksi jäänyttä isää. Sokea Hanski elää kahden nuoren tyttärensä kanssa. Molemmat välittävät toisistaan suuresti ja kokevat elävänsä onnellista elämää, vaikka toimeentulo voisi olla huoltotarkkaajan mielestä parempikin. Saman elokuvan toinen lapsistaan yksin huolehtiva isä on leskeksi jäänyt Aleks, jolla on kokonainen lapsilauma hoidettavanaan. Hän saa apua toveriltaan lapsenhoidossa, jotta pääsee itse huolehtimaan lastensa toimeentulosta käymällä töissä.

Toisin kuin elokuvissa *Laitakaupungin laulussa*, *Tuhotussa nuoruudessa* ja *Sellaisena kuin sinä minut halusit*, kaikissa muissa elokuvissa on pyrkimys korjata yksin lapsensa kanssa elävien miesten elämä kohti ydinperhettä. Tavallista olikin, että elokuva päättyi onnellisesti tilanteeseen, jossa mies on löytänyt kumppanin rinnalleen ja äidin lapsilleen. Näitä ydinperheeseen pyrkiviä yksin lastensa kanssa eläviä miehiä käsitellään laajemmin seuraavassa.

4.1 Kohti ydinperhettä

Ongelmaelokuvassa *Nokea ja kultaa (1945)* satamatyöläinen Jammu ja pikkupoika, Risto muodostavat perheen, jossa kumpikaan ei ole sukua toiselle. Elokuvassa osoitettiin, että sukusiteitä tärkeämpää on se, että ihmiset ovat onnellisia ja saavat turvaa perheessään. Jammu ja Risto muodostavat tapaamisestaan lähtien välilleen siteen, joka liittää heidät yhteen vahvasti. Kumpikin oli ennen tapaamista ollut yksinäinen ja hyljeksitty, erilainen. Yhdessä he keksivät yhteisiä kommunikaation ja toimimisen malleja, kuten viheltämällä itsestään ilmoittamisen. Risto on tätä ennen asunut kasvattivanhempiansa Laaksojen luona, jotka ovat hakanneet häntä ja käyttäneet lapsityövoimana vastoin hänen tahtoaan. Kun pelastusarmeijan naisluutnantti Sirkka tulee kyselemään Ristolta, jonka perään hänen kasvattivanhempansa ovat kyselleet, miksei tämä ole palannut heidän luokseen, vastaa poika että hänen kotinsa on satamassa

Jammun luona. Luutnantti epäilee onko satama oikea kasvatusympäristö lapselle, johon Jammukin toteaa, että ”täällä ei sentään lyödä ja ruokaa annetaan.”¹⁴³

Pelastusarmeijassa ollaan sitä mieltä, että lapsen paikka on kasvattivanhempiensa luona, kotona. Laiska satamatyöläinen ei ole heidän mielestään sopiva kasvattajaksi, eikä voi tarjota oikeaa kotia lapselle. Sirkka joutuu puhumaan Jammun kanssa pojan tilanteesta; lapsen perään lähetetään poliisit, ellei tämä palaa Laaksoille. Risto joutuu palaamaan takaisin, mutta karkaa. Jammu esitetään kovin myrtyneenä menetyksen suhteen. Elokuvan lopussa monen sattuman kautta Risto ja Jammu löytävät jälleen toisensa ja haluavat jatkaa yhdessä perheenä olemista. Nyt myös Sirkkan näytetään liittyvän perheeseen; elokuvan lopputilanteessa kaikki kolme puhuvat onnellisina yhteen ääneen yhteisestä kodista.¹⁴⁴

Aikanaan elokuvaa pidettiin hyvänä ja aidontuntuksena kaikin puolin. Vaikka arvosteluissa ei kiinnitetty yksityiskohtaisesti huomiota yksinäisen miehen ja pojan muodostaman perheeseen, todettiin esimerkiksi *Iltä-Sanomissa* elokuvan ”vivahtavan osaksi kauniille sadulle karun todellisuuden aikanamme”.¹⁴⁵ Paula Talaskiven mielestä elokuvan ohjaajalla on silmää ja kykyä nähdä filmattavaksi kelpoinen todellisesta elämästä.¹⁴⁶ Arvosteluista saa kuvan siitä, mitä mieltä oltiin työläisistä ihmisistä: ”Laiska-Jammu sopii näihin puitteisiin kuin valettu. Hyväsydäminen, vaikkakin karkeakäyttöksinen suomalainen satamajätkä.”¹⁴⁷

Kodin ja ydinperheen merkitys esitettiin elokuvassa yhteiskunnan mielestä lapsen kannalta tärkeäksi. Mies ja lapsi eivät voineet yhdessä muodostaa kotia ja perhettä, vaikka tilanne niin olisikin ollut onnellinen ja turvallinen. Satamatyöläisenä työskentelevä yksinäinen mies ei ole lapselle sopiva kasvattajaksi. Sen sijaan koti, jossa

¹⁴³ *Nokea ja kultaa* 1945.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *IS* 24.10.1945 L.S. ”Nokea ja kultaa” s. 3.

¹⁴⁶ *HS* 23.10.1945 Paula Talaskivi ”Elokuva sataman maailmasta.” s. 3.

¹⁴⁷ *IS* 24.10.1945 L.S. ”Nokea ja kultaa” s. 3.

on kaksi vanhempaa on parempi, vaikka lapsella olisi siellä turvattomat olot. Elokuva itsessään puhui sen puolesta, että lapsen isänä on parempi hänet huomioon ottava ja rakastava mies, joka pystyy tarjoamaan turvallisen kodin. Ydinperheajatus elokuva ei kuitenkaan hylännyt, sillä ”oikean” kodin lapsi ja mies pystyivät muodostamaan vasta, kun mukaan liittyi äidiksi sopiva nainen.

Matti Kassilan ohjaamassa *Professori Masassa* (1950) isyys on sinänsä hyvin pienessä roolissa, koska elokuvan pääteema kosketteli palkkakiistoja, luokkaristiriitoja, lakkojen oikeutusta sekä henkisen ja ruumiillisen työn vastakohtaisuutta. Elokuvan päähenkilönä nähdään professori Mathias Kaarivaara, joka kuultuaan jyrkkiä arvosteluja näkemyksistään ruumiillisesta työstä ja lakkoilusta päätyy itse kokeilemaan satamatyöläisen ammattia salaidentiteetillä. Mathias asuu kotona yhdessä yliopistoa käyvän tyttärensä Kyllikin ja taloudenhoitajan kanssa sekä asuntoon otettavan vuokralaisen, toimittaja Esterin kanssa. Sitä missä tyttären äiti on, ei selitetä koko elokuvan aikana. Isän ja tyttären yhteiselo on mutkatonta ja molemmat keskittyvät lähinnä omiin puuhiinsa; isä puuhastelee tutkimustensa ja salaa työläisenä toimimisensa kanssa, tytär keskittyy opiskeluihin ja opiskelijaelämään. Vasta, kun isä alkaa käyttäytyä omituisesti, olla öitä poissa ja syödä enemmän kuin tavallisesti ruokapöydässä, alkaa tytär kiinnittää häneen huomiota. Taloudenhoitajalle Kyllikki kuitenkin sanoo, että heidän ei kuulu puuttua isän asioihin, kunhan vain piimää on pöydässä. Elokuvan loppupuolella Kaarivaara kosii Esteriä. Vaikka elokuva päättyikin onnellisesti ja kosinta takasi ydinperheen muodostumisen, ei Kaarivaara kosinut naista isänä vaan miehenä. Perheen merkitystä ei elokuvassa niinkään korostettu, vaan enemmänkin avioliiton. Elokuvan lopulla Kaarivaara lupaa seuraavalla luennollaan yliopistossa käsitellä avioliittoa lainsäätäjän näkökulmasta.¹⁴⁸

Sodan aikana ja jälkeen leskeksi jäänyttä isää tavallisempi oli leskeksi jäänyt äiti. Sotaleski termi yhdistetään lähes aina naisiin, sillä mies oli se, joka perheestä sotaan

¹⁴⁸ *Professori Masa* 1950.

lähti. Sotaleskiä oli sotien jälkeen noin 30 000.¹⁴⁹ Lesket ja orvot olivat pitkäaikainen sosiaalinen ongelma: he tarvitsivat avustuksia ja tukea yhteiskunnalta. Jos äitiys oli naisen tärkein tehtävä, pidettiin miehen toimintaa sodassa isyyttä tärkeämpänä ja sankarikuolemaa uhrina isänmaalle.¹⁵⁰ Elokuissa naisten leskeytyminen esitettiin usein surullisena menetyksenä samalla äidin tehtävää ja tärkeyttä korostaen. Anu Koivunen on nähnyt esimerkiksi sotaleskestä kertovassa elokuvassa *Kirkastetussa sydämessä* (1943) suremisen ja naiseuden/äitiyden kietoutuvan yhteen¹⁵¹. Mieslesket sen sijaan esitettiin elokuvissa usein koomisessa sävyssä. Mathias Kaarivaara on ruokapöydässä piimäviiksineen koominen ilmestys ja *Isäpappan ja keltanokan* (1950) Yrjö Tammela on huvittava äkäpussi. Kummankaan rooli isänä ei ole suuri: kummankin taloudessa lapset ovat isoja ja vastaavat jo itse itsestään ja kotia hoitaa taloudenhoitaja. Myös *Nokea ja kultaa* elokuvan Jammuun suhtaudutaan pilkallisesti hänen otettua lapsi vastuulleen: ”Onks susta tullu vallan isä,” nauravat ihmiset ravintolassa¹⁵². Pojasta huolehtiminen teki maskuliinisena ja huolettomana miehenä tunnetusta Jammusta huvittavan.

Edvin Laineen elokuva *Isäpappa ja keltanokka* kertoi jo nimensä puolesta, että elokuvassa isä on pääosassa. Eläintieteilijätohtori Yrjö Tammela on viisi vuotta aiemmin leskeksi jäänyt, kolmen lapsen isä. Hänet kuvataan kiukkuiseksi ja kovaääniseksi komentelijaksi, josta lapset huolehtivat. Hän on vaikea tapaus, joka karkottaa kaikki kotiapulaiseksi palkatut naiset tiehensä. Lapset ovat jo isoja; pojat opiskelevat ja tytär on töissä vaatekaupassa. Isä on enimmäkseen kiinnostunut vain tutkimuksistaan ja kaloistaan, joita hänellä on kotona akvaarioissa. Komediaalisen elokuvan alussa isä makaa sängyssään iskiasta potien ja huutaa lapsiaan auttamaan. Äksyilevän isän auttaminen on hankalaa puuhaa ja perheen poika Aimo toteaaakin, että isä joutuu vielä tekemään valinnan kalojen ja muun perheen välillä. ”Valitsen tietenkin kalat senkin kiittämätön!”¹⁵³ Vaikka äksyilevä isäpappan oli ehkä tekijöiden mukaan tarkoitus olla hauska, aikalaiset pitivät meluamista liioiteltuna. ”Joel Rinne

¹⁴⁹ Kemppainen 2006, 235.

¹⁵⁰ Kemppainen 2006, 236.

¹⁵¹ Koivunen 1995, 86.

¹⁵² *Nokea ja kultaa* 1945.

¹⁵³ *Isäpappa ja keltanokka* 1950.

tiedemiehenä ja kesytettävänä kotityrannina mekastaa suotta liikaakin”¹⁵⁴, todettiin Aamulehdessä. Iltasanomissa kommentoitiin samaan tyyliin Rinteen esittämää isähahmoa: ”[...] äreää isäpappaa näyttellee Joel Rinne, jonka tyyppi olisi mitä riemullisin karikatyyri, ellei hän meluaisi niin rajattomasti.”¹⁵⁵

Lapset alkavat puuhata talouteen uutta kotiapulaista, koska eivät ehdi itsekään vastata kodinhoidosta ja ruuanlaittamisesta. Perheen pojat kyllä ehdottavat, että Ulla alkaisi hoitaa taloutta. Hän ei kuitenkaan aio jättää työtään, jossa voi luoda uraa. Työssään Ulla tapaa naislääkärin, Annikin, jonka kanssa hän juonii miten isä saataisiin taas kuntoon. Annikki esitellään perheelle uutena taloudenhoitajana, joka saa unilääkettä tehen sekoitettuaan annettua nukahtaneelle Yrjölle kortisonipistoksen. Isä toipuu terveeksi, mutta on edelleen oma äksyilevä itsensä. Annikki ja Ulla miettivätkin sitä, miten isä on saattanut tulla toimeen entisen vaimonsa kanssa. Annikki on sitä mieltä, että miehelle on kehkeytynyt kompleksi ja pelkää naisen vievän vapautensa, siksi hän on niin kiukkuinen erityisesti naisille. Hän toteaa, että Yrjö on varmasti nöyränpuoleinen aviomies. Tästä lapset saavatkin ajatuksen, että isälle pitäisi saada vaimo, joka rauhoittaisi häntä. Monien hupaisien kommellusten ja lasten järjestämien ”vaimokokelaiden” jälkeen Yrjö ja Annikki saavat toisensa, kun he elokuvan lopulla katselevat yhdessä kaloja ja Yrjö kysyy tahtooko nainen ottaa vastaan kaikki kalat, jotka hän omistaa.¹⁵⁶

Helsingin Sanomien Paula Talaskiven mielestä elokuva antoi uskottavan kuvan leskimiehen elämästä. Samoin hän oli noteerannut sen, millaisena isätyyppinä Yrjö esitettiin:

”Mirjam Noveron nykyaikaisen järkevän naistohtorin ja vanhanaikaisen uroserheenpään keskeisissä heräävissä tunnelmissa - tavoitettu hyvää aitoa

¹⁵⁴ AL 28.3.1950. Olavi Veistäjä. ”Valkokankaalta.” s. 6.

¹⁵⁵ IS 24.3.1950. Juha Nevalainen. ”Tämän viikon valkokangas.” s. 5

¹⁵⁶ *Isäpappa ja keltanokka* 1950.

sävyä. Kotipiirin henkeä niin ikään oli suomalaisittain niin, että todella uskoi liikuttavankin jonkun leskimiehen taloudessa.”¹⁵⁷

Kuten Talaskivi havainnoi, Yrjö esitettiin elokuvassa perinteisenä perheenpäänä, joka ei juuri ollut kiinnostunut lastensa hyvinvoinnista. Ennen kaikkea hän oli keskittynyt omiin tutkimuksiinsa ja töihinsä, ja odotti että muut huolehtivat hänestä. Saatuaan kortisonipistoksen hän ei ole vielä tietoinen parantumisestaan ja huutelee sängystään, ovatko muut ruokkineet hänen kalansa ja miksei kukaan tule auttamaan häntä. Lapset saivat perheessä hoitaa itsensä, ellei talouteen saatu palkattua kodinhoitajaa. Sen sijaan Annikki esitellään modernina naislääkärinä, joka on itsenäinen ja vahvatahtoinen. Yrjö saa komenneltua ja karkotettua kaikki muut naiset luotaan, mutta Annikki suhtautuu häneen kuin toveriin ja vastaa äksyilyihin samalla tavalla kovaäänisesti. Vaikka elokuva olikin komedia, saa siitä sen käsityksen, että miehellä on hyvä olla tasavertainen kumppani ja perheessä sekä isä että äiti.

Teuvo Tulion *Rikollisessa naisessa* Lauri jää ”leskeksi”, kun hänen vaimonsa luullaan jääneen junan alle. Vaimolle pidetään jopa hautajaiset, koska hän on murjoutunut niin pahoin onnettomuudessa, ettei mies pysty tunnistamaan tätä ruumishuoneella muuta kuin vaatteista, jotka junaan hypännyt naisvanki on vaihtanut Eevan kanssa. Laurin jäätyä yksin poikansa Karin kanssa hän palkkaa perheeseen taloudenhoitajan, mutta muuten hän keskittyy töihinsä edelleen yhtä paljon kuin ennen. Karin vieraillessa usein äitinsä haudalla Lauri tajuaa pojan olevan yksinäinen. Kari itse on samaa mieltä; kaikilla kavereilla on sisko ja veli ja äiti. Isän mielestä tilanne ei ole hyvä ja hän lupaa järjestää asian jotenkin.

Hän tutustuukin nuoreen taiteilijanaiseen Riittaan, joka on hänen edellisen vaimonsa täydellinen vastakohta; pirteä ja osaava kotitalousihminen, joka hemmottelee sekä isää että poikaa herkuilla. Riitta vastaa siis kaikin tavoin perheenpäänä toimivan Laurin ihannenaista; vaimoa ja äitiä, joka osaa pitää kodista huolta miehen keskittyessä töihinsä. Erään kahvitteluhetken päätteeksi Lauri kysyy, tulisiko Riitta heidän kahden

¹⁵⁷ HS 25.3.1950. Paula Talaskivi. ”Viikon filmejä.” s.10.

yksinäisen miehen äidiksi. Kari ei kuitenkaan ole valmis ottamaan Riittaa äidiksi äidin paikalle. Tavatessaan äitinsä haudalla Kristian-sedän, hän valittaa apeana: ”Kyllä minä Riitasta pidän. Mutta en minä sitä ymmärtänyt, että se tulee oikein meille asumaan ja nukkumaan. Ja nyt se on ihan niin kuin äiti meillä ennen. Isä sanoo sitä uudeksi äidiksi. Sano, eiks se sentään ole väärin, että tulee ja ottaa äidin paikan niin kuin äitiä ei olis koskaan ollutkaan. Musta se on kamalaa.”

Riitta tulee perheen uudeksi äidiksi ja Laurille vaimoksi. Karille tilanne on vaikea ja kun Riitta tuo naisvangin heidän kotiinsa malliksi maalaukseen, on Kari tunnistavinaan hänet äidikseen. Pian muistinsa menettänyt Eeva alkaa muistaa oman perheensä ja lopulta väärinkäsitys paljastuu ja hän saa palata kotiinsa, jossa Riitta nyt huushollaa. Pian hänelle valkenee, että hänen miehensä on mennyt uusiin naimisiin ja Eeva pakenee pois yhdessä Kristianin kanssa. Myös Kari lähtee heidän mukaansa.¹⁵⁸ *Rikollisessa naisessa* perinteinen ydinperhe esitettiin varsin hauraana. Se hajosi, kun vanhempien suhteeseen tuli ristiriitoja; Lauri syytti mustasukkaisena vaimoaan, eikä pitänyt tätä sopivana äitinä pojalleen.

Patriarkaalista perhemallia toteuttava Lauri ei ollut valmis kasvattamaan ja hoitamaan poikaansa yksinään. Idyllinen ydinperhemalli saattoi toteutua vain, kun perheeseen löytyi uusi, kodinhoidosta kiinnostunut ja osaava nainen. Ydinperheeseen pyrkiminen oli aikalaisille ilmeisesti niin tavallista, ettei sitä kommentoitu mitenkään arvosteluissa. Ei vaikka perheen poika suhtautui uuteen äitiin kielteisesti. Se, että lapsi ei hyväksynyt uutta äitipuolta perheeseen, ei ollut tavallista. Kaikissa muissa elokuvissa, joissa leskeksi jäänyt isä tahtoi ottaa uuden kumppanin ja äidin perheeseen, lapset suhtautuivat asiaan myönteisesti.

Elokuvassa *Laulava sydän* Pikku-Annika hyväksyy uudet äidit vaivattomasti perheeseen. Annika on kamreeri Aarno Harjuksen ensimmäisestä avioliitosta syntynyt tyttö, joka on jäänyt isänsä hoiviin. Missään vaiheessa ei kerrota mitä tytön äidille on

¹⁵⁸ *Rikollinen nainen* 1952.

tapahtunut ja miksei hän ole enää mukana perheen elämässä. Kerrotaan, että Aarno haavoittui vakavasti rintamalla, ja jolloin hän tutustui Niinaan ja avioitui pian tämän kanssa. Annika merkitsee Aarnolle kaikkea. Isä on todella kiintynyt tyttärensä; hänen esitetään viettävän kaiken vapaan ajan tämän kanssa laulaen ja leikkien. Niina sen sijaan on äitipuolena huikentelevainen ja elämän yksitoikkoisuutta valittava. Kun Annika tahtoisi Niinan lukevan hänelle, tämä häätistää tytön taloudenhoitajan luokse. Ja kun Aarno kysyy työpäivän päätteeksi kotiin tultuaan miksei Niina tullut häntä vastaan Annikan kanssa, nainen kivahtaa onko hän nykyään olemassa vain Annikaa varten. Niinan mielestään Aarno on muuttunut, ja Annika on miehelle tärkeämpi kuin hän.

Kompastuttuaan työpaikallaan rappusissa mattoon Aarno joutuu sairaalaan, jossa hän tutustuu nuoreen sairaanhoitajattareen, Rauniin. Kun Niina elämänsä yksitoikkoisuuteen kyllästyneenä ja vaihtelua kaipaavana auttaa rikollista ystäväänsä ja pakenee tämän mukana Ranskaan, jäävät Aarno ja Annika jälleen yksin. Yksinään leikkiessään Annika tulee syöneeksi isänsä unohtamia lääkkeitä ja lääkärin mielestä hän ei selviä, ellei häntä saada pidettyä valveilla vuorokautta. Rauni tulee Harjuksen kotiin auttamaan ja yhdessä he yrittävät Annikan isän kanssa pitää tyttöä hereillä. Aamiaispöydässä kaikki kolme istuvat yhdessä ja Annika kysyy isältään otetaanko täti uudeksi äidiksi.¹⁵⁹ Elokuvassa lapsi esitettiin isälle tärkeimmäksi asiaksi, josta hän halusi pitää huolta. Isän ja lapsen suhde oli hyvin läheinen ja onnellinen. Tässä suhteessa Niina esittäytyi ilkeänä äitipuolena, joka vähät välitti miehensä lapsesta ja oli kiinnostunut enemmänkin omasta hyvinvoinnistaan. Uuden perheen muodostaminen elokuvassa meni lapsen toiveiden kautta, ei niinkään miehen itsensä.

Samoin kuin *Isäpappa ja keltanokassa* myös tässä lapsille oli tärkeää, että perheessä olisi äiti ja isällä vaimo. Näin ollen elokuvat yrittävät lapsen suulla sanoa, millainen merkitys on kokonaisella perheellä, johon lapsien lisäksi kuuluvat isä sekä äiti. Se, että leskeksi jääneet miehet avioituivat nopeasti uudelleen, ei ole ollut mitenkään tavatonta. Uuden ajan alussa uudelleenavioituminen oli sukupuolittunut niin, että leskeksi jääneet

¹⁵⁹ *Laulava sydän* 1948.

miehet avioituivat todennäköisemmin ja nopeammin kuin naiset.¹⁶⁰ Myös 1800-luvulla perheen isä avioitui hyvin usein uudelleen. Vaimon kuoleman jälkeen uudelleenavioituminen oli usein miehelle itsestään selvää; lapset tarvitsivat kasvattajan, koti hoitajan ja mies vaimon.¹⁶¹ Itsestään selvää ja tavoiteltua se tuntui olevan myös sodan jälkeisissä elokuvissa. Elokuvan onnellisen lopun takasi äidiksi sopivan naisen löytyminen ja ydinperheen muodostuminen.

5 Huonot esikuvat

5.1 Alkoholi ja isät

Sodan jälkeisissä alkuperäiskäsikirjoitukseen perustuvissa elokuvissa alkoholismien esittäminen perheen sisäisenä ongelmana oli harvinaista. Juopottelua elokuvissa toki esiintyi, mutta enimmäkseen miesten välisenä yhteisenä toimintana: sodasta palanneet pojat hakevat kapakoista käymisestä helpotusta yhteiskuntaan sopeutumisen vaikeuteen (*Suomisen Olli yllättää*, *Nuoruus sumussa*), juopottelu liittyy tiettyyn ammattiryhmään ja miesten yhteiseen illanviettoon (*Sellaisena kuin sinä minut halusit*: merimiehet, *Nokea ja kultaa*: satamatyöläiset, *Hornankoski*: tukkilaiset,) tai alkoholista haetaan apua menetykseen ja yksinäisyyteen (*Levoton veri*, *Silmät hämärässä*).

Perheen piirissä juopottelua sen sijaan ei tapahtunut kuin kahdessa tutkimassani elokuvassa. Vuonna 1949 ensi-iltansa saaneessa *Hornankoskessa* mustasukkainen Artturi turvautuu pulloon epätoivoissaan. Hän on päässyt naimisiin veljensä rakastuneen naisen kanssa ja elää valheessa. Kun hän saa tietää, että tukkilaisreissulta palanneen veljen ja vaimonsa suhde jatkuu edelleen ja hänen omaksi luulemansa lapsen vihjaillaan olevan hänen veljensä poika, tarttuu hän pulloon ja ryhtyy väkivaltaisesti purkamaan tunteitaan. Artturi on ollut onnellinen ja ylpeä pojastaan. Toisaalta poika on

¹⁶⁰ Toivanen 2005, 132.

¹⁶¹ Häggman 1994, 84–85.

elokuvassa vallan väline Artturille. Lapsen avulla hän on pystynyt sitomaan Lean itseensä. Ja kun Lean ja Aarnen suhde tulee ilmeiseksi ja Lea aikoo lähteä pois, Artturi yrittää pakottaa häntä jäämään: ”Poika on mun ja se jää tänne. Katsotaan sitten, lähdetkö?!” Tässä vaiheessa Lea paljastaa lapsen oikean isän, mikä johtaa jälleen juopotteluun ja väkivaltaisiin tekoihin.¹⁶² Tämä Artturi Yli-Koskelan rooli on ainoa tutkimieni elokuvien väkivaltainen ja viinaan menevä mies, jota voisi Juha Siltalan tavoin nimittää isänä ”juopoksi räyhääjäksi”¹⁶³.

Yö on pitkä -elokuvan naispäähenkilön vanhemmat järjestävät usein juhlia ja juopottelevat. Kerrotaan, että Rita on saanut tottua juhlimisen ääniin jo pienestä pitäen. Kerrotaan, että Ritan isä on nainut rahaa mennessään naimisiin Ritan äidin kanssa. Elokuvassa puututaan muutoin ennen kaikkea äidin juopotteluun ja huonona esikuvana toimimiseen. Hänen juopottelunsa ja kiehnäyksensä muiden miesten kanssa esitetään paheksuvassa valossa. Isää näytetään ainoastaan yhden lyhyen kohtauksen verran. Ritan turhaututtua vanhempiensa käytökseen: ”Onko millään enää mitään väliä, onko sillä ollut koskaan. kaikki on likaista. Likaista. Olkoon, ei kannata, ei kannata olla muuta.” ja osallistuu heidän juhliinsa. Hän näkee isänsä sohvan nurkassa lasi kädessä ja menee skoolaamaan tämän kanssa. Isä vastaa skoolaukseen, mutta ei muuten juuri tajua maailman menosta mitään, vaan katselee juopuneena käsiään.¹⁶⁴ Isä ei puutu tyttärensä toimiin. Hänestä saa lähinnä välinpitämättömän, omaan alkoholistiseen maailmaansa uppoutuneen kuvan. Vaikka äiti esitetään huonona esikuvana, hän yrittää puuttua tyttärensä elämään ja ohjata häntä, siinä kuitenkin onnistumatta.

Matti Peltosen mukaan Suomessa elettiin sodan jälkeen alkoholipoliittisesti rauhallista aikaa. Aika oli levotonta ja alkoholikysymystä pidettiin vakavana yhteiskunnallisena ongelmana, mutta syyksi ei voi nostaa runsasta alkoholin käyttöä.¹⁶⁵ Toisaalta perheiden sisäisestä elämästä ja alkoholin kulutuksesta on vaikea saada näyttöä. Alkoholin käyttö

¹⁶² Hornankoski 1949.

¹⁶³ Siltala 1994, 58–62.

¹⁶⁴ *Yö on pitkä* 1952.

¹⁶⁵ Peltonen 2002, 5.

oli kääntynyt kasvuun jatkosodan aikana jatkuen sodan jälkeen ryhtiliikkeistä ja valvonnasta huolimatta.¹⁶⁶ Alkoholiin turvautuminen on nähty perin suomalaisena tapana ratkoa ongelmia ja sodan jälkeen mieluummin turvauduttiin pulloon kuin käsiteltiin sodan aiheuttamia traumoja tai ongelmia.¹⁶⁷

Historioitsija Ville Kivimäki on tutkinut sodan jälkeistä tunneperintöä muisteluaineiston perusteella ja on havainnut, että niistä nousevat esiin tarinat, joissa isät olivat sotakokemuksiensa jäljiltä henkisesti rampoja ja purkivat ahdistusta perheeseensä. Näissä kertomuksissa alkoholi näytteli keskeistä osaa; alkoholia käytettiin ”lääkkeenä” traumaattisia sotamuistoja vastaan.¹⁶⁸ Sen sijaan näissä alkuperäiskäsikirjoitukseen perustuvissa elokuvissa ei alkoholin tuomia ongelmia juurikaan käsitellä. Toisaalta elokuvien sisältöön vaikutettiin opetusministeriön elokuvien tarkastusta varten laatiman ohjeistuksen kautta. Sen mukaan elokuvissa ei saanut esittää ”väkijuomien raakoja ja pitkällisiä käyttämiskohtauksia ja niihin liittyvää rivoa elämää.”¹⁶⁹ Mikä osaltaan selittänee sen, millaiseksi alkoholinkäyttö elokuvissa esitettiin.

Elokuvat vaikenevat niin ikään sotatraumoista ja niiden vaikutuksesta perhesuhteisiin. Näitä asioita uskallettiin kuvata vasta vuonna 1958 Jack Witikan ohjaamassa elokuvassa *Mies tältä tähdeltä*, jossa perheellinen mies näytettiin alkoholismiin vajonneena. Hän haki helpotusta sotatraumoihinsa juopottelemalla, mutta toisaalta elokuva selitti hänen kärsivän myös oman väkivaltaisen, juopon isänsä muistosta. Sodan jälkeen Suomessa vallitsi hiljaisuuden kulttuuri, joka merkitsi voimakasta sosiaalista painetta olla puhumatta sodan kärsimyksistä ja ”unohtaa” ne¹⁷⁰. Tämä näkyy hyvin elokuvien tavassa käsitellä tai ennen kaikkea olla käsittelemättä joitakin sodan jälkeisiä sosiaalisia ongelmia.

¹⁶⁶ Kahlos 2006, 183; Oksanen, 2008, 202.

¹⁶⁷ Oksanen 2008, 202.

¹⁶⁸ Kivimäki 2010, 193.

¹⁶⁹ Opetusministeriön päätös 334/1935. Salmiala 1951, 593. Ohjeistus oli voimassa vuoteen 1963.

¹⁷⁰ Tarjamo & Karonen 2006, 390.

5.2 Pahat ja rikolliset isät

Rikollisuuden lisääntyminen oli sodan jälkeen ongelma monessa sotaan osallistuneessa Euroopan maassa. Kasvua oli tapahtunut jo sodan aikana, mutta pahimmillaan tilanteen nähtiin olevan sodan loppumetreillä ja muutamana sotaa seuranneena vuonna.¹⁷¹ Sodan jälkeistä rikosaaltoa on tulkittu ennen kaikkea rintamamiesten demobilisaatiota ja kotiuttamista seuranneeksi lieveilmiöksi. Rikollisuuden tuomia ongelmia käsiteltiin myös elokuvissa. Rintamalta palanneiden nuorten demobilisaatiota ja ajautumista rikollisuuden pariin käsiteltiin elokuvissa *Suomisen Olli yllättää* ja *Tuhottu nuoruus*. Olli Suomiselle sopeutuminen tavalliseen elämään ja koulumaailmaan on sodan jälkeen vaikeaa, joten hän notkuu mieluummin kapakoissa ja ajautuu ystävineen rikolliseen toimintaan mukaan. Hänet tästä pelastaa oma isä, joka järjestää poikansa asiat parhain päin ja saa ohjaavan, mutta ymmärtäväisen keskustelun avulla Ollin takaisin koulunpenkille ja valmistumaan ylioppilaaksi.

Tuhotussa nuoruudessa eivät asiat pääty yhtä hyvin. Rintamalta palanneen Vilhon äiti on yökerhon emäntä ja suojelee rikollisia. Kun Vilhon työkuviot eivät mene suunnitelmien mukaan ja naisasioissakin on huolia, on hän valmis liittymään mukaan näiden murtovarkaiden joukkoon saadakseen rahaa. Päinvastoin kuin Ollilla, Vilholla ei ole perhettä ja isää tukemassa ja ohjaamassa ”oikealle polulle”, vaan hänen kohtalonaan on lopulta haavoittua rikostoverinsa luodista ja kuolla haavoihinsa sairaalassa. Sodasta palanneiden nuorten yhteiskuntaan sopeutumisvaikeuksien lisäksi erityisesti ongelmaelokuvissa pohdittiin rikollisuutta. Tutkimissani ongelmaelokuvissa isän rikollisuustausta esitettiin lapsille deterministisesti periytyväksi.

Hannu Lemisen ohjaamassa ja Olavi Vesistön käsikirjoittamassa elokuvassa *Laitakaupungin laulu* elokuvan päähenkilö Jukka Kyrö esitellään elokuvan alussa ”Synninkujan kuninkaana”, jonka tekojen seurauksena hänen vaimonsa on menettänyt puhekykynsä ja heidän poikansa Reino ajautunut tuuliajolle, laitakaupungin katujen ja

¹⁷¹ Tarjamo 2000, 341.

rikoksen houkutuksille alttiiksi. Jukka Kyrö esitetään elokuvassa renttumaisena naistenmiehenä, joka ei paljoakaan poikansa elämästä ja kasvatuksesta tunnu välittävän. Poika kyllä pitää itsestään huolen, niin hänkin on saanut tehdä pienestä pitäen. Elokuvassa annetaan ymmärtää pojan tottuneen koviin otteisiin isänsä suhteen. Kun huoltotarkkaaja on käymässä Kyröjen kotona, saapuu Reino hieman yllättäen paikalle ja huudahtaa isälleen kadulla olevan pari miestä, joilla on jotain kuumaa kainalossaan. Jukka katsoo vihaisena poikaansa ja huoltotarkkaajan lähdettyä paikalta alkaa poika kiertää peloissaan veitsi kädessä pöytää isäänsä karkuun; ”Ethän hakkaa mua! Mä en tienny, että se on täällä!”¹⁷²

Jukka Kyrön hahmoa ei kuitenkaan esitetty elokuvassa täysin toivottomana ja pahuuteen vajonneena, vaan hänessä on myös toinen puoli. Rikoksen teille ajautunut Reino ampuu poliisia hädissään, mutta isä ottaa asiasta syyt niskoilleen. Oikeudenkäynnin yhteydessä Jukan vaimo saa yllättäen äänensä takaisin ja kertoo heidän elämäntarinansa. Vaimon tarinan mukaan pahamaineinen kuppilanpitäjä Judith oli vietellyt Jukan täysin ja saanut valtaansa pilaten heidän perheonsensa. Kun Alina oli yrittänyt estää jälleen Judithin luokse menevää miestänsä, oli Jukka tönäissyt hänet rappusiin, minkä seurauksena hän oli saanut keskenmenon. Tapahtuneen jälkeen Jukka oli muuttunut synkäksi ja epätoivoiseksi, vajoten yhä syvemmälle rikoksen polulle välittämättä perheestään. Kaikesta huolimatta vaimo jaksaa uskoa Jukan hyvyyteen ja nähdä toivoa. Vaimonsa puheesta herkistyneenä Jukka sanoo oikeuden edessä olevansa yksin syyllinen kaikkeen, vaikka Reino yrittääkin tunnustaa osuutensa ja anoo anteeksi antoa perheeltään. Elokuvan keskeisenä tehtävänä oli hajonneen ydinperheen saattaminen jälleen yhteen, missä huoltotarkkaaja on ollut avuksi.

Elokuvan idean ohjaaja oli kertonut saaneensa tutustuttuaan Helsingin Sörkassa sijaitsevaan katuun, jonka varrelta löytyi salakapakoita, varastetun tavaran kätäjöitä, pimeän pullon myyjiä ja maksullista naisseuraa. Tuotannonjohtajana toimineen T.J. Särkän mukaan ohjaaja ja käsikirjoittaja olivat elokuvaa varten tutustuneet Tampereen

¹⁷² *Laitakaupungin laulu* 1948.

huoltolautakunnan arkistoihin. Elokuvalle haettiin elokuvalautakunnasta leimaveron alennusta sen yhteiskunnallisen sanoman perusteella; sen sanottiin osoittavan tietynlaisen kasvatuksen vaarat, sen moraalisen arveluttavuuden ja sielullisen holtittomuuden, mikä siitä seuraa. Elokuvalle ei kuitenkaan annettu leimaveron alennusta.¹⁷³

Ville Salmisen ohjaama ongelmaelokuva *Menneisyyden varjo* antaa ymmärtää, miten vahvan deterministisesti lapset ovat sidottuja vanhempiensa, erityisesti isän, verenperintöön. Elokuvan työnimenä toiminut *Isien pahat teot* kuvaa hyvin sitä, kuinka lapset ovat vääjäämättä isiensä syntitaakan kantajia. Elokuvassa jo aikuinen mies, naistenmiehen maineessa oleva Rainer Leimu, ei tunne isäänsä, koska tämä on hyljännyt hänet jo lapsena. Käy ilmi, että isä on portinvartijana samassa tehtaassa, jossa Rainer työskentelee. Kun isä saa tietää Rainerin vikittelevän tehtaanjohtajan tyttäätä Lenaa, yrittää hän kaikin tavoin estää suhteen etenemistä. Sydänkohtauksen saatuaan hän pakenee sairaalasta päästäkseen Rainerin ja Lenan kihlajaisiin. Paikalle saavuttuaan hän kohtaa pariskunnan ulkona ja osoittaa aseella poikaansa. Hän kertoo Rainerin olevan hänen viallisen siemenensä hedelmä, joka nyt on tuhottava.¹⁷⁴

Rainerin isä yrittää niin voimakkaasti estää poikaansa tuhoamasta Lenaa ja ottaen huomioon elokuvan deterministisen sanoman, myös siirtämästä huonoja genejä eteenpäin, että on valmis tappamaan hänet, oman poikansa. Elokuvan juoni vaikutti arvostelijoista epäuskottavalta ja esimerkiksi Raoul af Hällström arvosteli elokuvan käsikirjoituksen psykologisia puutteita, eikä pitänyt uskottavana, että isä tahtoisi tappaa oman poikansa vain siksi, että hän on naistenmiehen maineessa:

”Paavo Jännes on syyllisyydentunnon painama isä, joka yrittää ampua omaa poikaansa siksi, että tämä hakkailee tyttöjä - mutta ei sellaisia isiä ole. Jännes

¹⁷³ Uusitalo 1992, 49.

¹⁷⁴ *Menneisyyden varjo* 1946.

pannaan tuupertumaan pari kolme kertaa sydänkohtauksen vuoksi maahan, mutta sitten hän virkoo ja rupeaa taas vainoamaan poikaansa revolverilla.”¹⁷⁵

Yrittäessään ampua poikaansa isä saa uuden sairaskohtauksen ja joutuu takaisin sairaalaan. Siellä hän edelleen selostaa verenperintöään, synti on tarttuvaa kuin ruttotauti. Siksi hän hylkäsi lapsensa pienenä. Hän pelkää poikansa tuhoavan Lenan kuten hän tuhosi oman vaimonsa; Rainerin äiti on mielisairas. Ennen kuolemaansa isä jättää kirjeen annettavaksi pojalleen tositilanteessa.

Rainer avioituu Lenan kanssa, mutta suhde on myrskyisä Rainerin raivoksi yltyvän mustasukkaisuuden takia. Epäiltyään Lenaa salasuhteesta, hän käy tähän käsiksi ja järjestää epäilemälleen miehelle surmanloukun tehtaalla. Tässä vaiheessa hän saa isänsä kirjoittaman kirjeen, jossa isä pyytää poikaansa hävittämään pahan itsestään ajoissa. Rainer ehtii pelastaa juonittelunsa kohteeksi joutuneen miehen, mutta syöksyy elokuvan lopussa itse kuolemaan.¹⁷⁶

Menneisyyden varjo sai aikalaisarvosteluissa hyvän vastaanoton ohjauksen ja näyttelijöiden suhteen, molempia kiiteltiin paljon. Sen sijaan se, että elokuvassa ei sen tarkemmin selitelty, mikä oli isän pojalleen siirtämä verenperintö ja synti sai arvostelijat hämilleen:

”Juuri tämä veren kirous niin kuin sankarin vanhempien tarinakin jollakin tavoin riippuu ilmassa, on hatara ja perustelematon”¹⁷⁷,

”[...] filmiin yritetty saada jonkinlaista kohtalontuntua siteen, että insinöörimme varustetaan Kaininmerkillä. Kertomus on hieman hämärä, mutta tuntuu siltä kuin sankari olisi perinyt isältään rikollisia taipumuksia naurattaa naisia, ja tämä perintö vie hänet turmioon.”¹⁷⁸,

1900-luvun alussa maailmalla oltiin kiinnostuneita rotuhygieniasta ja nämä ajatukset levisivät edelleen Suomeen. Rotuhygienikkojen ajattelun mukaan perinnöllisyyteen

¹⁷⁵ US 31.3.1946. Raoul af Hallström. ”Elokuvapalsta.” s. 9.

¹⁷⁶ *Menneisyyden varjo* 1946.

¹⁷⁷ HS 3.4.1946. Paula Talaskivi. ”Viikon filmejä. Kotimainen ”Menneisyyden varjo.” s.6.

¹⁷⁸ US 31.3.1946. Raoul af Hallström. ”Elokuvapalsta” s.9.

liittyi biologinen determinismi. Siinä ihminen nähtiin perimänsä summana, jonka olemukseen tai laatuun ei ympäristöllä, kasvatuksella tai koulutuksella voitu vaikuttaa.¹⁷⁹ Keskustelu rodun jalostuksesta ja rotuhygieniasta johti Suomessa sterilisaatiolakiin vuonna 1935, joka mahdollisti pakkosterilisaatiot lain nojalla.¹⁸⁰ Vuonna 1950 lakia muutettiin niin, että sen täyttöönpänoa tehostettiin.¹⁸¹ Ajatus rotuhygieniasta oli siis edelleen kovin ajankohtainen, kun verenperinnöstä kertovat ongelmaelokuvat sodan jälkeen saivat ensi-iltansa. Tämän oli huomioinut myös *Kultaista kynttilänjalkaa* Aamulehdessä arvostellut Olavi Vesterdahl:

”Dramaattinen tapahtumasarja on psykologisessa mielessä hyvin perusteltu ja sitä kannattava moraalinen panos valottaa voimakkaasti alati ajankohtaista kysymystä isän pahoista teoista kolmanteen ja neljanteen polveen.”¹⁸²

Verenperinnön voima näkyi siis *Menneisyyden varjon* kanssa samana vuonna ensi-iltansa saaneessa *Kultaisessa kynttilänjalassa*. Rikollisen taustan omaava väärällä nimellä esiintyvä insinööri Markus Hormi esitetään äkkipikaisena naistenmiehenä, joka kohtelee niin vaimoaan kuin rakastajatartaankin väkivaltaisesti ja huonosti. Elokuvan kuluessa käy ilmi, että hänellä on poika, josta hän ei ole aiemmin ollut tietoinen. Poika, Lauri, adoptoitiin jo pienenä Takaloiden perheeseen. Kun Lauri varastaa saman kultaisen kynttilänjalan, jonka hänen biologinen isänsä on elokuvan alussa varastanut, Takalat paljastavat ettei hän olekaan heidän oma lapsensa.

Lauri palaa palauttamaan kynttilänjalkaa Hormille, käyvät he keskustelun siitä, kuinka rikostapauksissa syyllinen tulee aina esille ja siitä on saatava rangaistus. ”Syyllisen on saatava rangaistus, sinulla on ollut huono isä, hän on syyppää kaikkeen.” Lauri sanoo ettei voi syyttää isäänsä, koska Takala ei ole hänen oikea isänsä. ”Mutta oikeaa isääni syytän. Jospa minullakin olisi ollut todellinen isä, joka olisi tukenut ja ymmärtänyt minua.”¹⁸³ Kun tulee puhetta Laurin rikoksesta, joka on pojalle itselleenkin

¹⁷⁹ Mattila 1999, 42.

¹⁸⁰ Mattila 1999, 327.

¹⁸¹ Mattila 1999, 337.

¹⁸² AL 16.9.1946. Olavi Vesterdahl. ”Valkokankaalta.” s.3.

¹⁸³ *Kultainen kynttilänjalka* 1946.

käsittämätön mieliteko, Hormi tuo esille sukusiteiden pakottavuuden: ”Sinun veresi vaati sen.”¹⁸⁴ Hormi yrittää lyömällä ja ruoskimalla saada Laurista paholaisen ulos. Vasta maatessaan halvaantuneena vankilan sairaalaosastolla hän tunnustaa Laurille olevansa tämän oikea isä. Vankilassa käy ilmi, että Markuksen isä ja Laurin isoisa, on ollut rikollinen; rikollisuus on siirtynyt eteenpäin suvussa, vaikka pojat eivät ole tunteneet isiään.

Arvosteluissa elokuvaa moitittiin ennen kaikkea sen synkstä sävystä, jossa ei paljoakaan ollut positiivisuudella sijaa. Elokuvan antama kuva rikollisuuden perinnöllisyydestä sai kriitikot arvostelemaan asian epätodellisuudenmukaisuutta:

”Elokuvalla, jonka on ohjannut Edvin Laine, joka myös näyttelee pääosaa, on vahva yhteiskunnallinen, rikollisuudenvastaista tendenssiä ilmentävä pohja. Elokuva ei tahdo vain osoittaa, miten rikollisuus on perinnöllistä, polvesta polveen kulkevaa, josta on vaikea irrottautua, vaan korostaa elokuvan sisältö myös rikoksen seuraamusta, rangaistusta, joka eittämättä seuraa kaikkia pahoja tekoja, koska nämä teot tulevat loppujen lopuksi ilmi, tähdennetään elokuvassa. Kaunis, moralisoiva ajatus siis, eri asia vain, onko se sittenkään täysin todellisuustajuinen.”¹⁸⁵

Menneisyyden varjon ja *Kultaisen kynttilänjalan* isäkuva ottivat kantaa siihen, miten paljon biologisella vanhemmuudella on merkitystä lapselle. Kun isä oli rikollinen tai muutoin pahamaineinen, oli selvää, että tämän huonot ominaisuudet periytyvät lapselle vaikka hän ei olisi koskaan edes tavannut isäänsä. Sen sijaan ympäristöllä ja muulla yhteisöllä ei tuntunut olevan niinkään paljoa merkitystä, kun oli kyse verenperinnöstä.

Vuoden 1935 sterilisaatiolakia miettiessä komitea kävi läpi sterilisoimiseen oikeuttavia sairauksia ja tiloja ja käsitteli myös rikollisuutta. Vaikka rotuhygieenisia perusteita sterilointiin ei ollut, koska rikollisuus ei ollut peritty ominaisuus, saattoi sterilointi tulla kyseeseen ”rikollisuuteen johtavan sairaanloisen vietin, etupäässä harhaan suuntautuvan tahi luonnottoman voimakkaan sukuvietin poistamiseksi tahi heikentämiseksi”.

¹⁸⁴ Idid.

¹⁸⁵ Kansan Lehti. 15.9.1946. Paavo Vuori. ”Elokuvaohjelmat. Kultainen kynttilänjalka.” s.6.

Sairaalloisen sukuvietin nähtiin johtavan usein siveellisyysrikoksiin, mutta myös taipumukseen muihin rikoksiin, kuten varkauksiin ja murhapolttoihin.¹⁸⁶ Vaikka rikollisuudesta ei tullutkaan pakkosterilisaation perustetta, eikä sitä kirjattu lakiin, pohdittiin sen mahdollisuutta edelleen vuoden 1950 lakiin, samoin kuin vinoutunutta seksuaalisuutta, jolla käsitettiin hallitsematon tai väärin suuntautunut sukuvietti.¹⁸⁷

Nämä teemat näkyivät rikollisista isistä kertovissa ongelmaelokuvissa. Kaikki rikollisuuteen taipuvaiset isät olivat voimakkaan sukuvietin omaavia naistenmiehiä ja he siirsivät ominaisuutensa jälkipolvelle. Isät olivat lisäksi tietoisia tästä biologisesta determinismistä ja tahtoivat estää sen keinolla millä hyvänsä. Myös Laitakaupungin laulun Jukka tajusi lopulta millainen vaikutus hänellä on poikaansa ja korjasi tapansa.

6 Kuolema perheen erottajana

6.1 Lapsen kuolema

Vielä 1800-luvun puolivälissä pienten lasten menettäminen oli yleistä: noin puolet kaikista kuolemista kohtasi alle 10-vuotiaita ja vastaavasti vain puolet syntyneistä lapsista saavutti 10-vuoden iän.¹⁸⁸ Kuolema kuului lapsuuteen ja siihen oli aina varauduttava.¹⁸⁹ Valtakunnallinen neuvolatoiminta aloitettiin vuonna 1944, jolloin voimaan tullut laki äitiys- ja lastenneuvolatoiminnasta velvoitti perustamaan jokaiseen kuntaan lääkärin johtaman neuvolan.¹⁹⁰ Lakien vaikutus tuntui vasta sotien jälkeen, jolloin lasten kuolleisuus kaikissa ikäryhmissä putosi jyrkästi. Toki kuolleisuuden

¹⁸⁶ Mattila 1999, 302–303.

¹⁸⁷ Haatanen 2009, 17–19.

¹⁸⁸ Häggman 1994, 71.

¹⁸⁹ Häggman 1994, 82.

¹⁹⁰ Helsti 2000, 283.

väheneeseen vaikuttivat suurelta osin taloudellinen kasvu sekä yhteiskunnallinen ja sivistyksellinen kehitys; yleisesti elintason ja hygienian parantuminen.¹⁹¹

Tutkimistani elokuvista viidessä perhe oli menettänyt tai menetti lapsen. Näistä elokuvista kahdessa lapsen kuolema tapahtui hyvin samantapaisesti. Sekä Teuvo Tulion *Levottomassa veressä* että *Maaret – tunturien tytössä* leikki-ikäinen lapsi kuolee tapaturmaisesti elokuvan aikana. *Levottomassa veressä* lääkäri-isä Valter on kovin kiintynyt poikaansa. Hän hoitaa tätä kuin omaa silmäänsä ja on kaikin puolin ylpeä isä. Pojan viisivuotissyntymäpäiviä juhlii koko perhe onnellisena, mutta seuraavana päivänä tapahtuu koko perhettä ravisteleva muutos. Sylvi-äiti lähtee pojan kanssa kaupungille isän jäädessä laboratorioonsa tutkimaan. Äidin sovittellessa hattua kaupassa, poika livahtaa ulos kadulle ja jää auton alle. Sylvi vie pojan Valterin luokse, mutta mitään ei ole enää tehtävissä. Isä on aivan kauhuissaan tilanteesta ja syyttää tapahtuneesta Sylviä: ”Sinä olit ostamassa itsellesi hepeneitä ja annoit pojan juosta kuolemaan? Siinä on minulla äiti! Tämä on sinun syysi. Minä vihaan sinua. Minä vihaan sinua enemmän kuin koko maailmassa. Tätä en anna ikinä anteeksi. En ikinä!”¹⁹²

Aika ei tunnu parantavan haavaa, vaan Valter suhtautuu torjuvasti Sylvin lähentymis- ja sovitteluyrityksiin. Lapsi oli merkinnyt hänelle kaikkea maailmassa, eikä hän pysty unohtamaan ja antamaan anteeksi tapahtunutta. Lisäksi käy ilmi, ettei Sylvi voi saada enää lapsia, mikä pahentaa tilannetta entisestään. Matti oli Valterin ainoa poika, eikä hän voi saada enää lisää lapsia vaimonsa kanssa. Masentuneena Valter ajautuu juopottelemaan ja Sylvi sokaisee itsensä ottamalla myrkkyä yrittäessään itsemurhaa. Kun Sylvin maailmalla ollut pikkusisko Outi palaa takaisin kotiin, kehittyy hänen ja Valterin välille romanssi, jonka Sylvi yrittää kaikin tavoin estää. Outi voi kuitenkin antaa Valterille, jotain mitä Sylvi ei – lapsen ja perheen. Kun Sylvi saa tietää Outin raskaudesta, hän yrittää pakottaa Valteria tekemään Outille abortin. Katkerana Sylvi ajautuu mielipuoaisuuteen ja ajautuu lopulta itse kuolemaan ajaessaan autolla

¹⁹¹ Turpeinen 1987, 437.

¹⁹² *Levoton veri* 1946.

holtittomasti. Pariskunnalle hän on jättänyt kirjeen, jossa hän antaa anteeksi kaiken ja vapauden yhteiseen elämään. Elokuvan lopussa Outi ja Valter ovat onnellisia yhdessä.

Elokuva-arvosteluissa *Levoton veri* sai hyvää palautetta. Sitä keuhuttiin Tulion parhaaksi elokuvaksi ja erityisesti Regina Linnanheimoa kiiteltiin. Monissa arvioissa moitittiin käsikirjoituksen puutteita ja sen totuudenmukaisuutta:

”Itse juonen epäjohdonmukaisuus ansaitsee kuitenkin arvostelua, samoin kuin eräin kohdin näyttelijäin valinta. Traagillinen solmukohta, jolloin mies syyttää vaimoaan poikansa kuoleman välilliseksi aiheuttajaksi, on tuotu esille verraten löyhästi olematta riittävänä perustana seuraavien tapahtumien draamaattisuudelle.”¹⁹³

”Filmilliset näyt tenhoavat Tulion niin, että hän täysin unohtaa kaiken ihmiskuvauksen, koko psykologisen totuudenmukaisuuden. Niinpä ovat ”Levottoman veren” lääkäri ja nuo molemmat sisaret, joista toinen on hänen rouvansa ja toinen hänen rakastettunsa, ihmisinä täysin valheellisia. Todelliset ihmiset eivät koskaan toimisi tai reagoisi ja puhuisi niin kuin he tekevät.”¹⁹⁴

Isyyttä sinänsä ei arvosteluissa kommentoitu, eikä isän suruun lapsen menettämisestä puututtu. Isän suru elokuvassa oli keskeisin juonta eteenpäin vievä voima. Äidin suru ei niinkään näy liittyvän lapsen kuolemaan, vaan miehen kiintymyksen ja rakkauden menettämiseen.

Elokuvassa *Maaret-tunturien tyttö* (1947) näytetään työlleen ja pojalleen omistautunut lääkäri-isä. Elokuva alkaa Paavo-pojan kuusivuotissyntymäpäivästä. Arvo antaa pojalleen lahjaksi huuliharpun, mutta Annele arvostelee miestänsä siitä, että hemmottelee lapsen pilalle toteuttamalla kaikki tämän toiveet. Arvo puolustautuu sanomalla, että Paavo on hänen ainoa lapsensa. Ilmeisesti keskustelu lapsista on käyty ennenkin, koska Annele kavahtaa Arvon sanoa ja toteaa, että hän on vielä nuori ja hänen täytyy saada elää. ”Eikö koti ja lapset ole parasta elämää, mitä ihmisellä voi olla?” vastaa Arvo vaimolleen. Kuten *Levottomassa veressä* myös tässä poika oli perheen ainoa lapsi,

¹⁹³ IS 30.4.1946. Leo Schulgin. ”Levoton veri.” s.3.

¹⁹⁴ US 28.4.1946. Raoul af Hällström. ”Elokuvalpalsta.” s.10.

vaikka isä tahtoi perheeseen enemmän lapsia. Väestöliiton ajaman neljän lapsen politiikan aikana yhteen lapseen tyytyminen esitettiin elokuvissa harmillisena asiana. Kummassakin elokuvassa isä oli halukas saamaan lisää lapsia ja suuremman perheen. Sodan jälkeiseen kotikulttiin viittasi myös Arvon puhe siitä, kuinka koti ja lapset ovat tärkeintä elämässä. Kun molemmissa elokuvissa isänä esiintyi vielä lääkäri, voi asian esittämisen nähdä vielä vakuuttavampana. Lääkäri voidaan nähdä positiivisena auktoriteettina, jolla on tieteellisten taitojen ja tietojen lisäksi moraalista ylivertaisuutta ja elämänviisautta¹⁹⁵.

Arvon vaimo haluaa vaihtelua elämäänsä, mutta mies ei pysty sitä toteuttamaan, koska hän keskittynyt töihinsä. Niinpä vaimo hakeutuu ystävänsä Rolfin seuraan, mistä Arvo on mustasukkainen. Arvo pelkää ajautuvansa erilleen vaimostaan ja purkaa sydäntään kollegalleen sairaalassa. Lapsi ja vaimo merkitsevät hänelle eniten koko maailmassa.

Tällä välin Annele on huvittelemassa ystäviensä kanssa ja Paavo-poika leikkimässä kaverinsa kanssa räjäytystyömaan läheisyydessä. Räjäytystyömaan miehet eivät huomaa ajoissa paikalla seikkailevaa pikkupoikaa ja Paavo saa surmansa räjäytyksessä. Paavo toimitetaan sairaalaan Arvon luokse. Mitään ei ole kuitenkaan enää tehtävissä ja Arvo murtuu täysin. Masentuneena hän palaa kotiinsa, mutta kun ei löydä vaimoan sieltä, tunkeutuu Rolfin asuntoon ja käy lyömässä vaimonsa kanssa aikaa viettävää miestä. Arvo on joutunut kerralla menettäneet elämänsä tärkeimmät asiat; murheeseensa hän yrittää hakea helpotusta matkustamalla mahdollisimman kauas kotiseudulta – Lappiin. Hautoessaan surua omissa oloissaan hän eksyy hiihtoreissulla lumimyrskyyn. Hänet pelastavat saamelaiset, jotka ottavat hänet luokseen asumaan. Heidän luona ollessaan Arvo toipuu menetyksestään. Ollessaan erossa perinteisestä elämästään ja kodistaan sekä tutustuessaan saamelaisperheen siskontyttäreeseen, elokuvan nimihenkilöön Maaretiin, hän havaitsee kaipaavansa työtään kaupungissa sekä vaimoan. Hän huomaa oman virheensä, ettei antanut tarpeeksi aikaa vaimolle ja perheelleen, vaan keskittyi liikaa työhönsä. Vaikka Maaret on ihastunut Arvoon ja ehtinyt jo suunnitella heille

¹⁹⁵ Hakosalo 2008, 131–132.

yhteistä tulevaisuutta, hän kirjoittaa Arvon vaimolle kaupunkiin ja saa tämän tulemaan Lappiin miestään tapaamaan. Elokuvan lopussa Annele ja Arvo päättävät jatkaa yhdessä.

Aikalaisarvosteluissa ei juurikaan puututtu elokuvan tarinan lähtökohtiin ja isän menetykseen. Useimmat arvostelut kiittelivät Vaalan teosta erilaisena ja hyvänä kotimaisena elokuvana. Arvostelijat keskittyivät arvioimaan elokuvan kuvausta, Lapin maisemia sekä toisaalta elokuvan nimihenkilöä tavallisesta poikkeavana, hyvänä ja sympaattisena naissankarina.¹⁹⁶ Myös Ilta-Sanomissa *Maaret-tunturien tyttöä* kehuettiin poikkeuksellisen hyväksi kotimaiseksi elokuvaksi juonellisista puutteista huolimatta:

”Ja mikä hämmästyttävintä - hyvä siitäkin huolimatta, että sen pohjana on alkuaan ollut mitä heiveröisin, naiivein ja keinotekoisin kertomus lääkäristä, joka onnensa särjytyä pakenee epätoivoissaan ensimmäisellä junalla ja bussilla Lappiin unohtaen jopa poikansa hautaamisenkin, löytää sieltä tunturien kätköstä Maaret-tytön ja saa hänen avullaan erinäisten vaiheiden kautta sielulleen rauhan ja sydämelleen lääkettä, minkä jälkeen onni palautuu lääkärin perheeseen.”¹⁹⁷

Teuvo Tulion ja Valentin Vaalan elokuvien perheasetelmat olivat alussa kovin samanlaiset. Kumpaankin perheeseen kuului kolme jäsentä: lääkäri-isä, hieman huikentelevainen äiti ja alle kouluikäinen poika. Isät olivat omistautuneita työlleen, mutta toisaalta lapsen merkitys oli erittäin suuri kummallekin. Kummassakin elokuvassa lapsi sai surmansa tapaturmaisesti isän ollessa töissä ja äidin omissa huvituksissaan. Elokuvissa mies toimi odotetusti ja oikein omalla paikallaan; työskenteli perheen hyväksi ja rakasti lastaan. Sen sijaan nainen ei vastannut sodan jälkeistä ihanneäidin kuvaa, vaan oli kiinnostunut enemmän omista huvituksistaan kuin lapsesta ja kodinhoidosta.

Levottomassa veressä mies syytti vaimoaan poikansa kuolemasta. Oikeastaan lapsi oli ollut olennaisin asia, mikä oli pitänyt heidän avioliittonsa kasassa. Pojan kuolema

¹⁹⁶ Esim. HS 30.11.1947. Paula Talaskivi. ”Elokuva Lapista.” s.11.

¹⁹⁷ IS 29.11.1947. Juha Nevalainen. ”Suvustaan hairahtunut kotimainen.” s.3.

yhdistettynä siihen, ettei Sylvi voi saada enää lisää lapsia etäännytti pariskuntaa toisistaan. Arvolle oli tärkeää saada olla isä ja niinpä yhteinen elämä naisen kanssa, jonka on mahdollista saada lapsia, näytti toiveikkaammalta. Tulion elokuvissa ensimmäinen rakkaus on naisille ainutkertainen, kun taas miehet voivat kokea muitakin suhteita ja rakastua kahdesti tai jopa useammin¹⁹⁸. *Levottomassa veressä* Arvo saa toisen mahdollisuuden perheonneen ja isyyteen, mutta Sylvi ajautuu tuhoon. Kunnollisen perheenemännän rooliin taipumattoman naisen kohtalona oli menettää perheensä ja miehensä.

Kuten useat muut Tulion elokuvat, myös *Levoton veri* perustui ennen kaikkea Regina Linnanheimon tähtikuvalle. Linnanheimo oli mukana käsikirjoittamassa elokuvaa, vaikka kreditoiduksi käsikirjoittajaksi on mainittu Filmimies (Nisse Hirn). Muissa kuin Tulion elokuvissa Linnanheimo oli näytellyt passiivista, kohtaloonsa alistuvaa naista. *Levottomassa veressä* nainen on valmis kääntämään maat ja taivaat ympäri saadakseen rakastamansa miehen itselleen.¹⁹⁹ Toisaalta rakkauden menetettyään nainen menettää helposti mielenterveytensä. Elokuvatutkija Sakari Toiviaisen mukaan Tulion naispäähenkilöiden sairaus näyttäytyy suorana seurauksena aviollisesta kriisistä. Hänen elokuviensa naisia rangaistaan siitä, että he ovat ylittäneet sallitun roolinsa rajat, törmäävät yhteen patriarkaalisesta järjestelmänsä kanssa²⁰⁰; *Levottoman veren* tapauksessa Sylvi yrittää elää hetken itselleen ja laiminlyö lapsen silmälläpidon.

Maaret-tunturien tytössä mies ei ainakaan sanallisesti syyttänyt vaimoaan lapsen kuolemasta, vaikka hänen näytettiin olevan vihainen ja pettynyt, kun löysi vaimonsa huvittelemasta toisen miehen seurassa. Päinvastoin kuin Valter, Arvo ei ollut muista naisista ja viinasta lohdutusta hakeva, vaan hän lähti luontoon helpotusta hakemaan. Arvo huomasi itse olevansa vajavainen ja ymmärsi omat puutteensa: hän oli jättänyt perheensä huomiotta. Pojan kuolema oli siis samalla seisauttava kokemus ja sai hänet ajattelemaan elämäänsä, ei niinkään lopullisen ratkaisun ja eron paikka. Hän halusi

¹⁹⁸ Korsisaari 2002, 234.

¹⁹⁹ Nikula 2002, 172, 180.

²⁰⁰ Toiviainen 1992, 247–248.

edelleen jatkaa elämäänsä vaimonsa kanssa. Toisaalta Adele ja Arvo pystyivät edelleen saamaan yhteisen perheen pojan kuolemasta huolimatta.

Aarno Tapio työskentelee lääkärinä erämaapitäjässä yhdessä sairaanhoitajavaimonsa Astan kanssa elokuvassa *Suurin voitto*. Pitäjässä esiintyy omituista kuume-epidemiaa, joka puhkeaa tavallisesti joulun alla ja johon pariskunnan poika on kuollut. Vaimo on tämän jälkeen ollut masentunut ja stressaantunut, eikä jaksakaan hoitaa töitään. Aarno kehottaa häntä jäämään sairaslomalle ja tilalle palkataan sijaiseksi Helena Karan näyttelemä sairaanhoitaja, Taina. Aarno itse hoitaa lapsen kuolemasta johtuvaa suruaan musiikin avulla sekä uppoutumalla työhönsä. Hän yrittää kuumeisesti etsiä vastalääkettä poikansa surmanneelle taudille ja viettää useita yksinäisiä iltoja laboratoriossaan. Pitäjän nimismies kertoo Aarnon menneisyydestä Tainalle:

”Hän taisteli rakkaimpansa puolesta kuin vain lääkäri ja isä voi tehdä. Hänestä tuli hiljainen, vakava mies. Silloin hän alkoi tuon hulluttelun. Tuosta laboratorion ovesta on tullut taistelulenttä. Hänellä on poikansa muisto. Joku toinen olisi jo jättänyt kaiken, perääntynyt ja luovuttanut. Mutta hän on mies.”²⁰¹

Aarnolle lapset ovat erityisen tärkeitä. Hänen näytetään ilahtuvan vieraidenkin lasten tapaamisesta. Kun Määtän pikkupoika tulee kertomaan isänsä sairastuneen kuumetautiin, ilahtuu Aarno ensimmäisenä lapsen näkemisestä ja samalla palaavat mieleen muistot omasta pojasta: ”Näetkö Asta, meidän poikamme voisi olla nyt näin suuri!”²⁰² Koska lapset merkitsevät Aarnolle niin paljon, ja hänen oman poikansa muisto on hänelle kovin rakas, ihmettelee Aarnolle läheiseksi tullut Taina, miksei pariskunta hanki lisää lapsia. Aarnon vaimo ei kuitenkaan voi saada enää lapsia. Kumpikaan pariskunnasta ei tiedä toisen tietävän, ettei lapsia ole mahdollista saada vaan he ovat suojelleet toisiaan olemalla puhumatta lapsiasiasta. Mustasukkainen Asta syyttää Tainaa miehensä varastamisesta. Tällöin Taina sanoo, että Aarno olisi ansainnut paremman vaimon. Vaimon, joka olisi miehensä ystävä ja hänen lastensa äiti. Asta on itsekin kantanut syyllisyyttä siitä, ettei voi saada enää lapsia ja kun hän huomaa Tainan

²⁰¹ *Suurin voitto* 1944.

²⁰² *Suurin voitto* 1944.

ja miehensä lähentyneen, hän heittäytyy jokeen. Aarnolle Taina näyttäytyy toivona ja uutena mahdollisuutena onneen sekä perheeseen. Yhteisestä rakkaudesta huolimatta Aarno ei lopulta voi kuitenkaan saada perhettä. Taina haluaa lähteä pois Aarnon kuolleen vaimon vuoksi, vaikka Aarno selittää, että Asta oli tuhonnut elämän itsessään jo heidän poikansa kuoleman jälkeen. Aarno omistautuu jälleen vain työlleen.

Hannu Lemisen sodan jälkeisiä ongelmaelokuvia artikkelissaan tarkastellut historioitsija Heini Hakosalo on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka Lemisen elokuvissa ristiriitoja ja toimintaa liikkeelle panevat voimat eivät ole yhteiskunnallisia vaan useimmiten biologisia. Hänen mielestään *Suurimman voiton* taistelu tautia vastaan toimii myös sodan allegoriana. Se oli tehty sodan aikana, ja rakkaudestaan huolimatta Taina ja Aarno eivät voi kuin jatkaa taistelua omilla tahoillaan, ilman lupautusta yhteisestä tulevaisuudesta.²⁰³ Näin ollen myös lapsen menettäneen Aarnon toiveet perheestä ja uusista lapsista jäävät toteutumatta.

Lemisen elokuvissa lääkäri oli aina mies, mutta sama on huomattavissa myös *Levottomassa* veressä ja *Maaret – tunturien tytössä*. Hakosalon mukaan Lemisen elokuvissa ja suomalaisessa mentaliteetissa näkyy sotaa seuranneina vuosina haluttomuus katsoa taaksepäin, uhanalaisuuden ja vaarantunne, joka ruokki turvallisten isähahmojen kaipuuta, sekä epämääräinen, moraalisesti väritynyt suuttumus ja epäluulo, joka usein kohdistui naisiin. Naisten vapautuminen näyttäytyi uhkana perheelle ja koko kansakunnalle. Niinpä elokuvissa naisia rankaistiin virheistään miehensä, lapsensa tai henkensä menettämällä.²⁰⁴ Tämä voi yleistää koskemaan hyvin kaikkia muitakin elokuvia, joissa isä menetti lapsensa.

Arvosteluissa Lemisen elokuvaa arvosteltiin lääkäriaiheen kopioinnista; aihe oli tuttu muiden maiden elokuvista. Juoni ei tarjonnut paljon elokuvia nähneille arvostelijoille

²⁰³ Hakosalo 2008, 132.

²⁰⁴ Hakosalo 2008, 131–132.

uutta, mutta se oli sinänsä hyvä ja toimiva.²⁰⁵ Arvosteluissa keuhuttiin pääosien näyttelijöitä, mutta Paula Talaskivi kohdisti moittivan katseensa Helena Karan näyttelemään sairaanhoitajaan:

”[...]Näin ollen jäi tarinan sävyyn jotakin sameaa, suhde ei tullut mitenkään kauniiksi, sillä siinä oli ilmeisintä nuoren tytön häikäilemätön aviomiehen pyydystely, jopa varsin tahdittomin ottein (mm. alituisen palaamalla onnettoman pariskunnan arimpaan asiaan).²⁰⁶

Lapsen menetys ja etääntynyt avioliitto ei siis näyttäytynyt hyväksyttävänä syynä avioliiton ulkopuoliselle rakastumiselle ja suhteelle. Syyttävä katse osuu nuoreen naiseen, jonka nähdään yrittävän vietellä mies. Sen sijaan miehen omaan mielenkiintoon uutta naista ja siinä näkemäänsä toivoa uudesta perheestä ei huomioitu millään tavalla, eikä isyys noussut esille arvosteluissa. Eino Kaipaisen näyttelemää lääkäriä keuhuttiin uskottavaksi ja miehekkääksi.²⁰⁷

Kaikissa kolmessa edellisessä elokuvassa päähenkilönä näyttelevä mies oli lääkäri, jonka perhe oli menettänyt lapsen. Toisin kuin Tulion ja Vaalan elokuvissa, Lemisen elokuvassa lapsen kuoleman syy oli biologinen, sairaus. Lemisen elokuvassa lapsen äitiä ei esitetty huvituksiin taipuvaisena ja täten vastuuttomana naisena, jonka syyksi lapsen kuoleman saattoi laittaa. Sen sijaan myös Lemisellä Tulion tapaan lapsen kuolema merkitsi pariskunnan hiljaista etääntymistä toisistaan kohti lopullista eroa. Kaikissa elokuvissa lapsen menettäminen oli isälle erityisen vaikea paikka, josta selviytymiseen vaadittiin elämänmuutosta tai taistelua koettua vääryyttä vastaan. Vaalan ja Tulion elokuvissa äidille lapsen menettäminen ei aiheuttanut niin pohjatonta surua kuin miehelle, vaan ennen kaikkea nainen oli surullinen lapsen kuoleman myötä tapahtuneesta avioliiton kariutumisesta ja miehen rakkauden menettämisestä. *Suurimmassa voitossa* myös äiti oli masentunut ja surullinen lapsen menettämisestä ja ennen kaikkea myös siitä, ettei voi tarjota miehelleen uutta mahdollisuutta perheonneen. Lapsi ja perhe esitetään miehen elämälle hyvin keskeisenä päämääränä. Tulion ja Vaalan

²⁰⁵ Esim. US 4.5.1944. Salama Simonen. ”Suurin voitto.” s. 9.

²⁰⁶ HS 6.5.1944. Paula Talaskivi. ”Ensimmäinen suomalainen lääkäریفilmi.” s.6.

²⁰⁷ Samat kuin edellä. Sekä IS 5.5.1944. M. K-e. ”Suurin voitto.” s.3.

miehet saavat uudet mahdollisuudet, Lemisen miehelle lapsi ja perhe jäävät ainutkertaiseksi kokemukseksi.

Lyhyistä, eri henkilöiden elämistä kertovista episodeista koostuvassa elokuvassa *Silmät hämärässä* nimetön miesnäyttelijä on menettänyt poikansa. *Levottoman veren* Valterin tapaan hänen näytetään hakevan helpotusta suruunsa viinasta. Juopottelu ei kuitenkaan tuo lopulta mitään hyvää, sillä hän unohtaa vuorosanansa näyttämöllä ja menettää paikkansa. Elokuvassa ei kerrota mihin poika on menehtynyt, eikä myöskään kerrota mitä miehen mahdolliselle vaimolle on tapahtunut. Esitetään vain miehen olevan yksinäinen ja masentunut.²⁰⁸ Ainoa elokuva, jossa lapsi on menehtynyt sodassa, on *Tuhottu nuoruus*. Muurarin suurperheen esikoinen kuoli sodassa, mutta siitä ei esitetä kuin maininta keskustelussa työkaverin kanssa: ”Meidän mamma se pyöräytti taas eilen sapatin kunniaks pojan. [...] Seitemäshän tää olis, mutta kun se vanhin jäi sinne sotatantereelle.”²⁰⁹ Isä tuntuu keskittyvän enemmän nykyhetkeen, eikä murehdi isänmaalle menettämäänsä poikaa. Iona Kemppaisen mukaan sodassa kuolleiden poikien sankarikuolema esitettiin kaunokirjallisuudessa ja muissa sankarikuoleman kuvauksissa ennen kaikkea äidin syväksi suruksi, isän surua kuvattiin harvoin.²¹⁰ Sotaaikana vanhempien ja erityisesti ”uusia lapsia isänmaalle” synnyttävien äitien uhria korostettiin. Vanhemmat joutuivat antamaan lapsensa suuremman asian vuoksi.²¹¹

Tutkimani ajan elokuvissa ei myöskään juuri esitetty perheitä, joiden isä olisi kaatunut sodassa, mikä kertonee aiheen vakavuudesta ja liiallisesta polttavuudesta tuona aikana. Tarkastelemistani elokuvista *Nuoruus sumussa* esittää tilanteen, jossa sodasta palanneiden nuorten miesten toveri on kuollut juuri ennen rauhan tuloa ja uutinen on vietävä hänen vaimolleen.²¹² Ainoa elokuva, jossa perheellinen mies kuoli rintamalla, oli vuonna 1952 valmistunut *Silmät hämärässä*. Tässä elokuvassa esitetään takauma kersantin elämästä. Hän käyttäytyi sodan aikana pelkurimaisesti ja vaipui

²⁰⁸ *Silmät hämärässä* 1952.

²⁰⁹ *Tuhottu nuoruus* 1947.

²¹⁰ Kemppainen 2006, 233.

²¹¹ Kemppainen 2006, 237–243.

²¹² *Nuoruus sumussa* 1944.

tykistökeskityksen aikana kauhun valtaan. Luutnantti yrittää viedä hänet turvaan, mutta haavoittuu itse. Kersantti pakenee ja jättää toverinsa kuolemaan. Sodan jälkeen hän ei saa otetta elämästä ja vajoaa pummiksi. Hän käy tapaamassa luutnantin leskeä ja tämän lapsia, muttei pysty kertomaan totuutta tapahtumista. Lapset kuuntelevat oven raosta kersantin kertomusta ja ottavat tarinan omiin sotaleikkeihinsä.²¹³ Vaimon ja lasten suhtautumista isän kuolemaan ei elokuvassa sen kummemmin pohdita.

6.2 Kun lasta ei haluta – abortti vaihtoehtona

Suomessa on jo vanhastaan tunnettu laajasti kansanomaisia raskaudenkeskeytysmenetelmiä. Sikiöstä on yritetty päästä eroon nauttimalla erilaisia aineita jauhetuista torajyvistä ruutiin ja viinasta elohopeaan. Itseopitut keinot kulkivat kuulopuheena ja niistä tiesi lähes jokainen nainen. Alalla toimi myös lukuisia itseoppineita ammatinharjoittajia, joita kutsuttiin enkelintekijöiksi. Sekä omatoimiseen että enkelintekijän suorittamaan aborttiin saattoi päätyä niin naimisissa oleva perheenäiti kuin naimaton nainen. Laittomaan aborttiin turvautuneet perheenäidit olivat tavallisesti 2-4 lapsen äitejä, jotka katsoivat lapsiluvun olevan riittävä.²¹⁴ Useat itseopitut ja enkelintekijöiden suorittamat aborttimenetelmät olivat äidille hengenvaarallisia. Keskenmenojen jälkeinen yleinen verenmyrkytys oli eniten äitiyskuolemia aiheuttanut yksittäinen tauti vuosina 1943–1948. Noina vuosina keskenmenoon kuoli kaikkiaan hieman yli tuhat naista.²¹⁵

Vuonna 1950 hyväksytyn aborttilain mukaan raskaus voitiin keskeyttää äidin hengen ja terveyden pelastamiseksi. Myös sosiaalisia tekijöitä voitiin ottaa huomioon, mikäli ne uhkasivat raskaana olevan naisen terveyttä. Isyyteen ja perhe-elämään liittyen naiset saattoivat hakea aborttia esimerkiksi aviomiehen väkivaltaisuuden tai alkoholismin

²¹³ *Silmät hämärässä* 1952.

²¹⁴ Helsti 2000, 234–237.

²¹⁵ Helsti 2000, 236.

takia. Terveellä naisella ei ollut juuri mitään mahdollisuuksia lailliseen, lääkärin suorittamaan aborttiin ennen vuotta 1970.²¹⁶

Elokuvassa *Tuhottu nuoruus* käsitellään aborttia. Sekä lääkäriperheen että muurariperheen tytär tulee tahollaan raskaaksi. Adelen lääkäri-isä Albert puhuu abortin vastaisesti työpaikallaan, mutta ei ole tietoinen tyttärensä tilasta. Hänen mielestään jokainen elämä on arvokas ja äitiyttä aina suojeltava katsomatta siihen, miten uusi elämä on saanut alkunsa. Äitiys on naisen suurin tehtävä ja yhteiskunnankin pitäisi ottaa se huomioon toteuttamalla äitiydensuojelulaki: ”Eihän siinä vaadita paljon, vain kahden kuukauden palkallista synnytyslomaa jokaiselle odottavalle äidille ja varmuutta siitä ettei häntä eroteta toimestaan sen tähden, että suorittaa naisen suurinta tehtävää.”²¹⁷ Sodan jälkeisenä aikana oltiin huolestuneita suuresta laittomien aborttien määrästä. Abortit ilmensivät väestöpolitiikkojen mielestä moraalittomuutta; epäoikeutettua puuttumista niin kutsuttuun luonnolliseen ja pyhään äitiyteen. Samalla abortit olivat myös kansanterveydellinen ongelma ja jälleenrakennuksen henkeen ja tulevaisuuden optimismiin sopimaton asia.²¹⁸

Adele ei uskalla kertoa raskaudesta isälleen, eikä hänen miesystävästäänkään ole paljoa apua. Adele yrittää hätääntyneenä saada tältä apua; ”eihän se ollut yksin minun vikani”, mutta mies ei ole valmis isäksi eikä muutenkaan ole halukas ottamaan vastuuta raskaudesta. Hän kehottaa Adelea kääntymään enkelintekijän puoleen ja hankkimaan abortin. Adele menee sikiönlähetäjän neiti Keihään luokse ja sairastuu abortin jälkeen. Vasta tällöin hänen isänsä saa tietää tyttärensä tilasta, mitään ei kuitenkaan ole enää tehtävissä ja Adele kuolee.

Muurarin tytär Kirsti tulee raskaaksi vietettyään yhteisen yön lääkärin pojan, Einon kanssa. Kirsti ei kerro tilastaan Einolle, koska hänen mielestään raskaus on sattunut

²¹⁶ Helsti 2000, 237.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Nätkin 1997, 73 ja 79.

huonoon ajankohtaan. Huolissaan Kirsti tekee päätökset tulevan lapsen suhteen itse. Hän aikoo myös mennä neiti Keihään luokse tekemään abortin, koska lääkäri ei suostu hänelle sitä tekemään. Keihään luona käydessään hän löytää kärsivän Adelen ja tulee toisiin aatoksiin. Kirsti kertoo tilastaan vanhemmilleen ja vaikka isä aluksi raivostuukin, tukee hän tyttärtään raskaudessaan: ”Kai se vielä mahtuu tänne sinunkin lapses, mihinkäs sä kotoas lähtisit.” Albert on kertonut pojalleen Kirstin raskaudesta. Eino suhtautuu tulevaan lapseen aivan toisin kuin Adelen poikaystävä, ja suhtautuu Kirstin raskauteen ja tulevaan lapseen positiivisesti.

Tuhotussa nuoruudessa aborttiaikeet ovat yksin naisen vastuulla. Kirsti salasi raskautensa mieheltään ja aikoi hankkiutua abortintekijän luokse. Adelen mies taas syyntänsi kaiken vastuun naiselle ja ”pakotti” hänet tekemään raskauden keskeytyksen. Adele ei halunnut ottanut yksin vastuuta aviottomasta lapsestaan ja taipui miesystävänsä tahtoon. Yhdessäkin tutkimassani elokuvassa ei esiintynyt aviottoman lapsen äitiä, eikä toisaalta isääkään. Kuitenkin, vaikka abortti näytettiin naisen omana asiana ja valintana, puhui tässä elokuvassa mies lääkärinä, mutta myös yksityishenkilönä raskauden keskeytystä vastaan.

Väestöliitto, joka oli osallistunut Martta Salmela-Järvisen kautta elokuvan käsikirjoittamiseen, toi omat näkökulmansa aborttikeskusteluun. Se kytki aborttikysymyksen väestöpolitiikkaan eli piti laittomia abortteja vakavana uhkana väestönkasvulle. Lisäksi se vastusti abortin myöntämistä muilla kuin terveydellisillä perusteilla. Elokuva antaa ymmärtää, että abortin tekeminen on aina väärin ja niinpä elokuvassa abortin tehnyt nainen kuolee tuskallisesti kärsittyään, kun taas aborttiaikeistaan luopunut palkitaan perheonnella ja sosiaalisella nousulla. Elokuva painotti lisääntymisen merkitystä, eikä esittänyt perhesuunnittelun mahdollisuutta; sellainen ei sopinut Väestöliiton väestöpoliittisiin tavoitteisiin.²¹⁹

²¹⁹ Hakosalo 2008, 123–124.

Aikalaiset suhtautuivat elokuvan propagandaan ja valistavaan otteeseen rennosti. Juha Nevalaisen mielestä Väestöliiton kanssa yhteistyössä tehty elokuva käsitteli rakentavasti ja inhimillisellä lämmöllä ajankohtaisia ongelmia:

”Elokuvan propagandistinen tarkoituksellisuus on luonnollisesti hyvin kouriintuntuva, kuinka voisi toisin ollakaan, kun on kysymys näin monipuolisesta valistustyöstä, mutta ohjaajan ansiosta tämä tarkoituksellisuus ei kuitenkaan ole kiusallisen esitelmöivää.”²²⁰

Myös Helsingin Sanomien Paula Talaskivi kiitteli elokuvaa, mutta olisi toivonut että aborttiaihetta olisi käsitelty vielä rohkeammin ja jostakin toisesta näkökulmasta:

”Mikä olisi estänyt ottamasta kuvaukseen mukaan esim. erään tavallisen ja todellakin kipeän pulmatilanteen: varaton, jo ehkä moneenkin kertaan ”naisenvelvollisuutensa” - ja paljon muutakin - täyttänyt perheenäiti havaitsee jälleen odottavansa lasta, tietää millaisiin oloihin tuo uusi tulokas on joutuva sekä myös, miten kohtalokasta sen maailmaan saattaminen hänelle itselleen on...”²²¹

Arvioinneissa ei kiinnitetty huomiota isän rooliin aborttiasian suhteen. Kukaan ei kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka abortti oli lopulta hyvin pitkälle naisen oma asia. Äitiys nähtiin naisen kansalaisvelvollisuutena ja väestöpoliitikkojen mielestä lapsia tarvittiin lisää, joten aviottomatkin lapset olivat tervetulleita väestömäärän lisääjiä.²²² Niinpä miehen tahtoon taipuvan Adelen kohtalona oli kuolema. Kun taas Kirsti, joka viime hetkellä tekee oman ratkaisunsa ja aikoo pitää lapsensa tulevan isän mielipiteistä huolimatta, saa palkinnoksi onnellisen perheen.

7 Päättäntö

Jatkosodan lopulla ja sodan jälkeen suomalaisella elokuva-alalla valmistui joukko realistissävytteisiä elokuvia, joiden teemat koskettelivat yhteiskunnallisia ja sosiaalisia

²²⁰ IS 20.9.1947. Juha Nevalainen. ”Kotimainen valistuselokuva.” s.3.

²²¹ HS 21.9.1947. Paula Talaskivi. ”Viikon filmejä.” s.8.

²²² Nätkin 1997, 73 ja 75.

epäkohtia. Kun elokuvissa oli sodan aikana huomioitu naiskatsojia, sodan jälkeen mieskatsojien huomioiminen tuli merkittävämmäksi. Monet elokuvat koskettelivat teemaltaan miehisiä elämän alueita ja miesryhmiä. Edelleen valmistettiin perinteisiä draama- ja komediaelokuvia. Yleisesti tutkimuksessa on pohdittu johtuivatko sodanjälkeisen elokuvan teemat hävityn sodan tuottamista traumoista tai yritettiinkö miesryhmistä kertovilla elokuvilla tavoittaa jotakin menetettyä; sodan aikana miehet olivat tottuneet elämään ryhmissään. Myös draamaelokuvien on nähty purkavan menetetyn sodan tunteja.

Elokuvat pyrkivät antamaan isyydestä mahdollisimman hyvän kuvan. Isät osallistuvat lastensa elämään siinä missä äiditkin, usein jopa enemmän. Isä esiintyi niin hoivaajana, kasvattajana kuin leikittäjänäkin. Äiti esiintyi lasten ensisijaisena hoivaajana toimiessaan kotiäitinä, mutta hoivaa pystyi antamaan myös isä. Vanhempien ja lasten välisiä leikkihetkiä oli muutamassa elokuvassa; kaikissa isä toimi lasten leikittäjänä, ei äiti. Myös isän rooli lasten kasvattajana näkyi useissa elokuvissa olevan merkittävämpi kuin äidin. Erityisesti tämä korostuu Suomalaisen perhe -elokuvissa, joissa isällä oli hyvin merkittävä osuus perheen vanhimman pojan ohjaamisessa ja kasvattamisessa. Isä oli se, joka viime kädessä järjesti pojan asiat parhain päin ja osasi luontevasti antaa moraalaisia elämänohjeita pojalleen kahdenkeskisissä keskusteluissa.

Suomessa oli 1900-luvun alusta lähtien oltu huolissaan väestönkasvun vähenemisestä ja huoli korostui sodan aikana ja sen jälkeen. Tämä näkyi myös elokuvissa, joihin liitettiin mukaan väestöpropagandaa. Jokainen lapsi oli arvokas ja lapsia sai mieluusti olla enemmän kuin yksi. Erityisesti Hannu Lemisen *Tuhottu nuoruus* puhui suurperheiden puolesta. Elokuvissa esitettiin lasten olevan onnellisuuden tae ja tärkeintä elämässä. Vaikka perhe olisi köyhä ja puutteesta kärsivä, suuri lapsiluku takasi hyvän elämän. *Tuhotussa nuoruudessa* mainostettiin myös erilaisia valtiollisia tukitoimia lapsiperheiden hyväksi ja näin ollen kannustettiin suurperheellisyyteen. Myös isän rooli väestöpropagandassa oli merkittävä. *Tuhotussa nuoruudessa* isä osallistuu perheen elättämiseen ja lapsista huolehtimiseen. Hän osoittaa monin tavoin, kuinka perhe on

hänelle merkityksellisin asia elämässä. Samoin on toisaalta myös perheissä, joissa oli vain yksi lapsi. Lapsen esitettiin olevan isälle kaikki kaikessa ja hänen kärsivän lapsen menetyksestä enemmän kuin äidin.

1940-luvun lopun ja 1950-luvun alun elokuvissa oli tavallista, että perheet olivat äidin, isän ja lasten muodostamia ydinperheitä. Isä vastasi perheen elatuksesta käymällä töissä äidin ollessa kotona lasten kanssa. Keski- ja yläluokkaisissa perheissä oli usein myös taloudenhoitaja, joka vastasi kodin- ja lastenhoidosta. Ydinperhe oli elokuvissa selvästi ihanne, johon tulee pyrkiä. Jos isä oli jäänyt leskeksi ja eli yhdessä lapsiensa kanssa, elokuvan juoni liittyi olennaisesti siihen, että lopussa oli mahdollista muodostaa onnellinen ydinperhe. *Laitakaupungin laulu* oli poikkeus, sillä siinä esitettiin kaksi isän ja lapsen/lasten muodostamaa perhettä, joilla ei ollut tavoitteena muuttua elokuvan kuluessa ydinperheeksi. Kummassakin perheessä elämän perustarpeiden täyttämisen hankaluus näytteli suurta osaa. Toisessa perheessä sokea isä hankki elannon itselleen ja tyttärelleen soittamalla haitaria kadulla, toisessa suurperheen leskeksi jäänyt isä kävi töissä yövuorossa, jolloin hänen kaverinsa tuli avustamaan lasten hoidossa.

Lähes kaikissa elokuvissa perheen muodostivat lapsen yhdessä biologisten vanhempiansa tai isän kanssa. Poikkeus biologiseen vanhemmuuteen oli heti sodan jälkeen ensi-iltansa saanut *Nokea ja kultaa*, jossa satamatyöläinen ja pikkupoika muodostavat perheen. Tavallaan se ajoi perhepropagandaa: lapsi tuo onnellisuuden ja asettaa huolettoman miehen elämän oikeisiin uomiinsa. Lopulta tässäkin elokuvassa perhettä ei muodostanut pelkästään mies ja lapsi, vaan elokuva antoi lopussa viitteitä ydinperheen muodostumisesta. Kaikissa yksivanhempaisissa elokuvissakin isän rooli oli tärkeä. Ylipäätään jo se, että lapsen ainoa vanhempi oli kolmea lukuun ottamatta kaikissa elokuvissa isä, kertoo merkittävällä tavalla isyyden merkityksestä ajalla, jolloin äitiä pidettiin lapsen ensisijaisena vanhempana. Näin ei ollut ainoastaan elokuvissa, joissa isä oli jäänyt leskeksi, vaan myös *Tuhotun nuoruuden* lääkäriperheessä, jossa äiti oli jättänyt avioeron yhteydessä lapset isän huostaan.

Kaikissa elokuvien perheissä isä ennen kaikkea vastasi perheen elatuksesta. Tämä tarkoitti osaltaan sitä, että isä oli poissa perheen parista. Kodin ulkopuolella työskentelevät isät olivat kiireisiä ja usein työasiat saattoivat mennä perheen asioiden edelle. Ihanne perheen esikuvassa Suomisen perheessäkin isä jättää lasten kasvattamisen tuonnetuksi, kun tulee tieto kiireisestä kokouksesta työpaikalla. Vaikka isät olivat töiden vuoksi poissa kotoa ja lastensa elämästä, useissa elokuvissa tämä näyttäytyi normaalina tilanteena. Isä täytti tehtävänsä hankkimalla leivän pöytään ja rakastamalla lapsiaan.

Poikkeuksena sodan jälkeiset elokuvat, joissa isän poissaolo esitettiin paheksuttavana. Näissä elokuvissa isä lopulta ymmärsi, mikä elämässä on tärkeintä ja koki huonoa omaatuntoa poissaolostaan. *Tuhotussa nuoruudessa* lääkäri-isä ymmärsi olevansa aivan liian vähän lastensa kanssa, mutta syyllisyys kasvoi muutoksen tuottavaan pisteeseen vasta tyttären kuoltua puoskarin tekemään aborttiin. Samoin ongelmaelokuvassa *Nuoruus sumussa* kiireinen isä ei huomaa sodasta palanneen poikansa tarpeita ennen kuin pojan ystävä kuolee sairaalassa, eikä hän pysty tekemään asialle mitään. Joka tapauksessa isän poissaolo perheen ja lasten luota oli hyväksyttävämpää kuin äidin poissaolo. Elokuvissa, joissa äidin huomio lasten ja kodin hoidosta on herpaantunut, äiti esitettiin tavallisesti pinnallisena ”hepsankeikkana”, joka oli enemmän kiinnostunut omista huvituksistaan kuin lasten hyvinvoinnista. Näissä elokuvissa äidin poissaolo kostautui lapsen kuolemalla ja pahimmassa tapauksessa nainen menetti myös miehensä, joka syytti vaimoaan lapsen menetyksestä.

Jatkosodan lopun ja sodan jälkeinen suomalainen näytelmäelokuva oli siis ennen kaikkea mukana esittämässä perhe-elämän onnellisuutta ja mahdollisuuksia. Elokuvissa oli usein runsaasti perhepropagandaa, johon aikalaiset tuntuivat suhtautuvan kevyesti ja ymmärtäväisesti. Propaganda ei kriitikoiden mielestä ollut missään häiritsevää tai erityisen tuputtavaa. Elokuvien ihanneperheet ja onnelliset kuvat olivat muuta kuin mitä todellinen tilanne useassa sodan jälkeisessä perheessä oli. Sodan jälkeisiä arkisia perheeseen liittyviä ongelmia elokuvissa ei juuri käsitelty. Ne vaikenevat traumaattisista

miehistä, jotka hakivat lohtua alkoholista. Myös väkivaltaiset isät ovat poissa. Elokuissa ei näytetty miten sodasta palannut isä sopeutuu takaisin perhe-elämään. Asia saattoi olla sodan jälkeisessä tilanteessa liian vaikea ja arka käsiteltäväksi, ja sen sijaan tarjottiin ideaalikuva, joiden varaan tukea elämäänsä.

Ongelmaelokuvat käsittelivät nimensä mukaisesti yhteiskunnallisia ja sosiaalisia ongelmia. Tämän tutkimuksen elokuvissa ongelmat liittyivät nuorten sodasta palanneiden miesten yhteiskuntaan sopeutumisen vaikeuksiin, lapsettomuuteen ja abortteihin sekä sukupuolitauteihin. Lisäksi ongelmaelokuvissa näytettiin, että biologisten vanhempien ominaisuudet siirtyvät lapsille, vaikeivät he olisi koskaan edes kohdanneet. Kysymys oli ennen kaikkea huonojen ominaisuuksien periytymisestä. Tutkimuksen elokuvissa isän rikollinen luonne periytyi lapselle. Tätä korostettiin lapsien ja isien toisistaan tietämättömillä elämällä elokuvan alussa. Isät tiedostivat tilanteen ja olivat huolissaan lapsiensa kohtalosta. He yrittivät tehdä parhaansa, ettei lapsesta tulisi samanlaista kuin heistä. Tämä tarkoitti lapsen hylkäämistä pienenä kasvattivanhempien huostaan. Verenperintö oli voimakas ja lapsesta tuli rikollinen oli hänen lapsuutensa kasvattivanhempien luona kuinka hyvä tahansa.

Kaiken kaikkiaan elokuvien isät näyttäytyivät usein hyvässä valossa. He täyttivät tehtävänsä perheen toimeen tulemiseksi ja osallistuivat lastensa elämään. 1940-luvun lopun ja 1950-luvun alun elokuvien isät eivät olleet yhdestä puusta veistettyjä perheenpää isää, kuten aiempi tutkimus usein on antanut ymmärtää. Vaikka se olikin selvästi ihannetyyppi, oli isyyksissä silti havaittavissa moninaisuutta. Se, että elokuvien isätyypit olivat erilaisia, kertoo siitä, että isyyteen liitettyjä mielikuvia oli paljon. Aiempi tutkimus on paljolti keskittynyt äitiyden tarkastelemiseen ja menneisyyden isyyksien tutkiminen on jäänyt vielä toistaiseksi vähäiseksi. Isien rooli perheessä ei ole ollut vain elättää ja toimia ylimpänä auktoriteettina, vaan heillä on ollut tunteita lapsia ja perhettä kohtaan. Elokuvat toivat esille myös aikaisemmalle tutkimukselle tuntemattomamman menneisyyden isätyypin: yksin lapsistaan huolehtivan isän. Leskiesien tarkastelu kaipaa jatkotutkimusta, mutta tässä tutkimuksessa on myös havaittu, että

avioeron sattuessa lapset saattoivat jäädä äidin sijaan isän luokse, mikä on ollut aina näihin päiviin saakka poikkeuksellista.

Elokuva lähteenä ei edelleenkään ole historiantutkijalle kovin tuttu ja vaatii paljon tulkintaa. Menneisyyden isyyksien tutkimisessa elokuva pystyy näyttämään millaisia mielikuvia ja mentaliteetteja isyyteen on liitetty. Se kertoo, mitä asioita on pidetty merkittävänä ja mitä ei ole arvostettu. Toisaalta elokuva helposti vaikenee vaikeista ja kipeistä asioista, kuten sodan jälkeisestä tilanteesta. Vaikeita asioita kulttuurintuotteet uskaltavat käsitellä vasta pidemmän ajan kuluttua. Myös tässä tutkimukseni jättää tilaa jatkotutkimukselle.

Lähteet

I Alkuperäislähteet

1 Elokuvat

Suurin voitto. Tuotanto: Oy Suomen Filmiteollisuus. Ohjaus: Hannu Leminen. Käsikirjoitus: Hannu Leminen. Näyttelijät: Helen Kara (sairaanhoitajar Taina Kulo), Eino Kaipainen (kunnanlääkäri Aarno Tapio), Sylvi Palo (Asta Tapio), Hannes Häyrinen (nimismies Esa Ensio Hyyrynen), Tyyne Haarla (Esteri, Tapioiden palvelijatar, ”Hessu”). Ensi-ilta: 30.4.1944.

Suomisen Olli rakastuu. Tuotanto: Oy Suomen Filmiteollisuus. Ohjaus: Orvo Saarikivi. Käsikirjoitus: Tuttu Paristo. Näyttelijät: Lasse Pöysti (Olli Suominen), Ansa Ikonen (laulunopettaja Tuulia Tähtinen), Maire Suvanto (Pipsa Suominen), Yrjö Tuominen (varatuomari Väinö Suominen), Elsa Turakainen (Aino Suominen), Siiri Angerkoski (Hilda, Suomisten taloudenhoitaja). Ensi-ilta: 25.12.1944.

Sellaisena kuin sinä minut halusit. Tuotanto: Oy Filmio Ab. Ohjaus: Teuvo Tulio. Käsikirjoitus: Filmimies. Näyttelijät: Marie-Louise Fock (Kantolan Maija), Ture Ara (Aarne), Kunto Karapää (Erkki Holmberg), Lauri Korpela (Aukusti, Aarnen, Paulin ja Martin isä), Annie Sundman (tohtorinna Holmberg, Erkin äiti), Paavo Jännes (johtaja Henrik Karo). Ensi-ilta: 15.10.1944.

Vain sinulle. Tuotanto: Oy Suomen Filmiteollisuus. Ohjaus: Hannu Leminen. Käsikirjoitus: Hannu Leminen. Näyttelijät: Helena Kara (Elina Takala), Olavi Reimas (lääkäri Matti Riisla), Tapio Rautavaara (metsänhoitaja Lauri Kulovaara), Siiri Angerkosi (Mimmi, Riislan emännöitsijä), Aino Lohikoski (Riitta Takala, Elinan äiti), Kalle Vierherpuu (pientilallinen Nestor Takala, Elinan isä). Ensi-ilta: 29.4.1945.

Suomisen Olli yllättää. Tuotanto: Oy Suomen Filmiteollisuus. Ohjaus: Orvo Saarikivi. Käsikirjoitus: Tuttu Paristo. Näyttelijät: Lasse Pöysti (Olli Suominen), Kalevi Hartti (Erkki Mäkelä, ”Eka”), Ekke Hämäläinen (Paul, ”Polle”), Topi Ruuth (Janne), Sirkka Osmala (Laura Mäkelä), Regina Heinonen (Ritva Ranki), Maire Suvanto (Pipsa Suominen), Yrjö Tuominen (varatuomari Väinö Suominen), Elsa Turakainen (Aino Suominen). Ensi-ilta: 26.8.1945.

Nokea ja kultaa. Tuotanto: Oy Suomen Filmiteollisuus. Ohjaus: Edvin Laine. Käsikirjoitus: Olavi Vesistö. Näyttelijät: Ansa Ikonen (Pelastusarmeijan luutnantti Sirkka Lehmus), Edvin Laine (Jalmari Aaltonen, ”Laiska-Jammu”), Veli-Matti (Risto Muuranen). Ensi-ilta: 21.10.1945.

Menneisyyden varjo. Tuotanto: Oy Valio-Filmi. Ohjaus: Ville Salminen. Käsikirjoitus: Ville Salminen. (Esko Miettisen alkuperäisaiheesta.) Näyttelijät: Tauno Palo (ylinäinööri Rainer Leimu), Ritva Arvelo (Lena Bergroth, myöh. Leimu), Paavo Jännes (portinvartija Saastamoinen), Terttu Soinvirta (Sirkka Bergroth). Ensi-ilta: 29.3.1946.

Nuoruus sumussa. Tuotanto: Oy Suomen Filmiteollisuus. Ohjaus: Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Toini Aaltonen. Näyttelijät: Leif Wager (Alf Randell), Topi Ruuth (Vilho Raimola), Hannes Häyrinen (Hannes Mäkinen, ”Hanski”), Marjatta Uski (Inari Mäkinen), Toini Vartiainen (Liisu), Assi Nortia (Inga Fridell), Kirsti Hurme (Mirjami Tervo), Ruth Luoma-aho (Irmeli Fridell), Yrjö Tuominen (professori Randell), Ruth Snellman (rouva Randell), Maire Suvanto (Varpu Mäkinen), Aino Lohikoski (rouva Mäkinen). Ensi-ilta: 12.4.1945.

Levoton veri. Tuotanto: Teuvo Tulio. Ohjaus: Teuvo Tulio. Käsikirjoitus: Filmimies. Näyttelijät: Regina Linnanheimo (Sylvi Sora, o.s. Kahra), Eino Katajavuori (lääkäri Valter Sora), Toini Vartiainen (Outi Kahra), Matti Nylund (Matti Sora 5-vuotiaana). Ensi-ilta: 22.3.1946.

Kultainen kynttilänjalka. Tuotanto: Oy Fenno-Filmi. Ohjaus: Edvin Laine. Käsikirjoitus: Alkuperäisaihe: Toivo Kauppinen. Näyttelijät: Edvin Laine (Markus Mäntylä alias insinööri Markus Hormi), Mirjam Novero (Asta Kataja Myöh. Hormi), Esko Saha (Lauri Takala), Jalmari Rinne (pankinjohtaja Kataja), Hilja Jorma (rouva Hilda Kataja). Ensi-ilta: 6.9.1946.

Tuhottu nuoruus. Tuotanto: Adams Filmi Oy. Ohjaus: Hannu Leminen. Käsikirjoitus: Hannu Leminen, Martta Salmela-Järvinen. Näyttelijät: Henny Waljus (Elma Niinen), Paavo Jännes (muurari Kustaa Niinen), Helena Kara (vastaanottoapulainen Kirsti Niinen), Sasu Haapanen (tohtori Albert Varjo), Lea Lampi (Adele Varjo), Kullervo Kalske (teekkari Eino Varjo). Ensi-ilta: 19.9.1947.

Maarit – Tunturien tyttö. Tuotanto: Suomi-Filmi Oy. Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Usko Kemppi, Valentin Vaala, Eino Heino. Näyttelijät: Eila Pehkonen (Maaret Oijusvuorma), Hilikka Helinä (Annele Raitamo), Olavi Reimas (tohtori Arvo Raitamo), Pekka Halttunen (Paavo Raitamo). Ensi-ilta: 28.11.1947.

Laitakaupungin laulu. Tuotanto: Oy Suomen Filmitöollisuus. Ohjaus: Edvin Laine. Käsikirjoitus: Olavi Vesistö. Näyttelijät: Ansa Ikonen (huoltotarkkailija Helmi Heino), Tauno Palo (Jukka Kyrö), Aku Korhonen (Sokea-Hanski), Mirjam Novero (Aliina Kyrö), Ella Eronen (Juudith, kapakan omistaja), Arvo Lehesmaa (Frans Byman, ”Kupletti-Fransu”), Trina Taipale (Raili, Hanskin tytär), Veli-Matti (Reino Kyrö), Toivo Lahti (Aleksi Alanen, ”Leski-Aleksi”). Ensi-ilta: 5.3.1948.

”Sankari kuin sankari”. Tuotanto: Adams Filmi Oy. Ohjaus: Hannu Leminen. Käsikirjoitus: Leo Lavi. Näyttelijät: Uno Laakso (johtaja August Kassinen, ”Aku”), Liisa Tuomi (Mirja Mela), Esko Saha (Lauri Kassinen), Tyyne Haarla (Hilda Maria Kassinen, ”Hissu”). Ensi-ilta: 19.3.1948.

Laulava sydän. Tuotanto: Oy Suomen Filmitoiminta. Ohjaus: Edvin Laine. Käsikirjoitus: Toivo Kauppinen. Näyttelijät: Tauno Palo (kamreeri Aarno Harjus alias radiolaulaja Con Amore), Mirjami Kuosmanen (Niina Harjus), Eila Peitsalo (sairaanhoitajatar Rauni Verkkola), Elna Hellman (Anna, Harjusten kotiapulainen), Pikku-Annika (Annika Harjus). Ensi-ilta: 30.4.1948.

Hornankoski. Tuotanto: Oy Fenno-Filmi. Ohjaus: Teuvo Tulio, Roland af Hällström. Käsikirjoitus: Jussi Talvi. Näyttelijät: Regina Linnanheimo (Lea), William Markus (Aarne Yli-Koskela), Åke Lindman (Artturi Yli-Koskela), Annie Mörk (Yli-Koskelan vanhaemäntä). Ensi-ilta: 25.2.1949.

Vain kaksi tuntia. Tuotanto: Oy Fenno-Filmi. Ohjaus: Roland af Hällström. Käsikirjoitus: Viljo Hela. Näyttelijät: Regina Linnanheimo (sisar Magda, ylihoitajatar), Liisa Tuomo (rouva Irja Karila), Eino Kaipainen (ylilääkäri Kaarlo Kaarila), Leif Wager (alilääkäri Alec von Wentell), Matti Palo (Wentellien poika), Rauha Rentola (rouva Maj-Lis von Wentell). Ensi-ilta: 29.4.1949.

Professori Masa. Tuotanto: Oy Suomen Filmitoiminta. Ohjaus: Matti Kassila. Käsikirjoitus: Ari Joutsen, Topias. Näyttelijät: Tauno Palo (professori Mathias Kaarivaara, alias työmies Matti "Masa" Vaara), Ansa Ikonen (toimittaja Esteri Tervola), Eija Inkeri (Kyllikki Kaarivaara), Lasse Pöysti (maisteri Pentti Simola), Siiri Angerkoski (Elisabet, taloudenhoitaja). Ensi-ilta: 23.12.1949.

Isäpappa ja keltanokka. Tuotanto: Oy Suomen Filmitoiminta. Ohjaus: Edvin Laine. Käsikirjoitus: Topias. Näyttelijät: Joel Rinne (fil. Tri. Yrjö Tammela), Mirjam Novero (lääkäri Annikki Salmi), Lasse Pöysti (Aimo Tammela), Eila Peitsalo (Ulla Tammela), Matti Ranin (Lauri Tammela), Siiri Angerkoski (preparaattori Birgit Alanne). Ensi-ilta: 24.3.1950.

Aila – Pohjolan tytär. Tuotanto: Erik Blomberg, Michael Powell, Jack Witikka. Ohjaus: Jack Witikka. Käsikirjoitus: Erik Blomberg, Jack Witikka, John Seabourne. Näyttelijät: Mirjami Kuosmanen (Aila), Tapio Rautavaara (Reino), Hilda Pihlajamäki (Morokan äiti), Anton Soini (Morokka, Ailan isä), Mogens Wieth (Harm, yhdysvaltalainen kirjailija). Ensi-ilta: 2.3.1951.

Rikollinen nainen. Tuotanto: Teuvo Tulio. Ohjaus: Teuvo Tulio. Käsikirjoitus: Regina Linnaheimo. Näyttelijät: Regina Linnanheimo (Eeva Isokari, ”Veera Puranen”), Eija Karipää (Riitta), Tauno Majuri (tuomari Lauri Isokari), Kurt Ingvall (Kristian, lääkäri), Martti Palo (Kari Isokari). Ensi-ilta: 1.2.1952.

Silmät hämärässä. Tuotanto: Veikko Itkonen. Ohjaus: Veikko Itkonen. Käsikirjoitus: Juha Nevalainen. Näyttelijät: Tauno Palo (kersantti), Uuno Laakso (näyttelijä), Eino Katajavuori (luutnantti), Emma Väänänen (luutnantin leski), Martti Palo (luutnantin poika). Ensi-ilta: 1.2.1952.

Yö on pitkä. Tuotanto: Junior-Filmi Oy. Ohjaus: Aarne Tarkas. Käsikirjoitus: Matti Kassila, Aarne Tarkas. Näyttelijät: Jussi Jurkka (pankkivirkailija Jussi Virta), Mirja Karisto (ravintolalaulaja Rita Sten), Åke Lindman (pankkivirkailija Åke Strandberg), Kaisu Leppänen (Ritan äiti), Tauno Majuri (Ritan isä, majuri), Eino Jurkka (Jussin isä, lehtori), Emmi Jurkka (Jussin äiti). Ensi-ilta: 31.10.1952.

2 Lehdet

Aamulehti (AL) 1947–1946, 1950

Helsingin Sanomat (HS) 1944–198, 1950, 1952

Ilta-Sanomat (IS) 1944–1948, 1950, 1952

Kansan Lehti 1944, 1946

Uusi Suomi (US) 1944, 1946, 1947

II Tutkimuskirjallisuus

Aalto, Ilana (2004a), *Kerrottu isyys. Kahden sukupolven miesten isyyskertomuksia*. Helsinki: Sosiaali- ja terveysministeriö.

Aalto, Ilana (2004b), Perinteisestä uuteen? Isyyden muutuskertomusta purkamassa. Teoksessa: Aalto, Ilana & Kolehmainen, Jani (toim.): *Isäkirja. Mies, vanhemmuus ja sukupuoli*. Tampere: Vastapaino. s. 65–108.

Bagh, Peter von (2002), *Peili jolla oli muisti. Elokuvallinen kollaasi kadonneen ajan merkityksien hahmottajana (1895–1970)*. Helsinki: SKS.

Butler, Judith (2006), *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

Eilola, Jari (2002), "Cuckoi päällä curjanakin; cana alla armaisnakin" - patriarkaalisuus, puolisoitten välinen suhde ja auktoriteettien muodostuminen. Teoksessa: Einonen, Piia & Karonen, Petri (toim.) *Arjen valta. Suomalaisen yhteiskunnan patriarkaalisesta järjestyksestä myöhäiskeskiajalta teollistumisen kynnykselle (v.1450–1860)*. Helsinki: SKS. s. 100–127.

Eriksson, J. A. (1980), Elokuva aikansa kuvastajana. Teoksessa Ilmonen, Kari (toim.), *Taide aikansa kuvastajana*. Historian perintö 6. Turku: Turun yliopisto. s.89–113.

Faulstich, Werner (1985), *Elokuvateoria ja -kriittikki*. Oulu: Oulun elokuvakeskus ry.

Haakana, Merja (1996), Rillumarei-elokuvat ja aikalaiskritiikki. Teoksessa Peltonen, Matti (toim.) *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: SHS. s. 43–68.

Haatanen, Jussi (2009), *Sairaat, köyhät ja epäsosiaaliset. Pakkosterilisaatioiden indikaatioiden ja perustelujen tarkastelua vuoden 1959 alkuneljänneksellä*. Jyväskylä: Julkaisematon Suomen historian syventävien opintojen seminaarityö, Jyväskylän yliopisto.

Hakosalo, Heini (2008), Terve tendenssi. Hannu Lemisen probleemielokuvat sotienjälkeistä Suomea huoltamassa. Teoksessa: Laine, Kimmo & Seitajärvi, Juha (toim.), *Valkoiset ruusut. Hannu Lemisen & Helena Karan elämä ja elokuvat*. Helsinki: SKS. s. 112–137.

Helén, Ilpo (1997), *Äidin elämän politiikka. Naissukupuolisuus, valta ja itsesuhde Suomessa 1880-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: Gaudeamus.

Helsti, Hilikka (2000), *Kotisyntyysten aikaan. Etnologinen tutkimus äitiyden ja äitiysvalistuksen konflikteista*. Helsinki: SKS.

Hietala, Marjatta (1991), Kotisisar äidin sijaisena. Teoksessa: Österlund, Kalle et al (toim.). *Perheen puolesta, Väestöliitto 1941–1991*. s. 128–176.

Huttunen, Jouko (2001), *Isänä olemisen uudet suunnat. Hoiva-isiä, etä-isiä ja ero-isiä*. Jyväskylä: PS-Kustannus.

Häggman, Kai (1994), *Perheen vuosisata. Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa*. Helsinki: SHS.

Häkkinen, Antti (1995), *Rahasta – vaan ei rakkaudesta. Prostituutio Helsingissä 1867–1939*. Helsinki: Otava.

Jokinen, Heli (2008), ”Eihän semmosille reissuille heikompia asioita vierä”. *Amerikanleskien arkea ja elämää 1900-luvun alun Alahärmässä*. Peräseinäjoki: Siirtolaisinstituutti, Pohjanmaan aluekeskus.

Kahlos, Hannu (2006), Ostajaintarkkailun aika alkoholipolitiikassa. Teoksessa: Peltonen, Matti et al. *Alkoholin vuosisata. Suomalaisten alkoholiolojen käännteitä 1900-luvulla*. Helsinki: SKS. s. 179–217.

Kalela, Jorma (2000), *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.

Karonen, Petri (2002), Johdanto: Moninainen patriarkalisuus – normien ja käytäntöjen solmukohdat. Teoksessa: Einonen, Piia & Karonen, Petri (toim.) *Arjen valta. Suomalaisen yhteiskunnan patriarkalisesta järjestyksestä myöhäiskeskiajalta teollistumisen kynnykselle (v.1450–1860)*. s. 10–26.

Kempainen, Ilona (2006), *Isänmaan uhrin – Sankarikuolema Suomessa toisen maailmansodan aikana*. Helsinki: SKS.

Kivimäki, Ville (2007), Sodan rampauttama vanhemmuus. Teoksessa: Näre, Sari (toim.), *Sodassa koettua. Haavoitettu lapsuus*. Porvoo: WSOY.

Koivunen, Anu & Kimmo Laine (1993), ”Metsästä pellon kautta kaupunkiin (ja takaisin)”. Teoksessa Ahokas, Pirjo et al.(toim.). *Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 39. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, Jyväskylän yliopisto.

Koivunen, Anu (1992), Helena, perhe ja romanttisen rakkauden lupaus. Teoksessa: Uusitalo, Kari (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 4*. Helsinki: Valtion painatuskeskus/Suomen elokuva-arkisto.

Koivunen, Anu (1995), *Isänmaan moninaiset äidin kasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.

Korhonen, Merja (1999), Isyyden muutos - Keski-ikäisten miesten lapsuuskokemukset ja oma vanhemmuus. Väitöskirja. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Korkiakangas, Pirjo (1996), *Muistoista rakentuva lapsuus: agraarinen perintö lapsuuden työnteon ja leikkien muistelussa*. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.

Korsisaari, Eva Maria (2002), Tulista lempeä, totista leikkiä. Intohimosta Teuvo Tulion elokuvissa. Teoksessa: Toiviainen, Sakari (toim.) *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: SKS. s. 227-246.

Krutnik, Frank (1991), *In a Lonely Street. Film noir, genre, masculinity*. London: Routledge.

Kujala, Erkki (2003), *Sodan pojat. Sodanaikaisten pikkupoikien lapsuuskokemuksia isyyden näkökulmasta*. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 222, Jyväskylän yliopisto.

Laine, Kimmo (1994), *Murheenkryyneistä miehiä? Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.

Laine, Kimmo (1995), Elokuvateollisuutta rakentamassa. Teoksessa: Honka-Hallila, Ari et al. *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*.

Lähteenmäki, Maria (1995), *Mahdollisuuksien aika. Työläisnaiset ja yhteiskunnan muutos 1910–30-luvun Suomessa*. Helsinki: SHS.

Mattila, Markku (1999), *Kansamme parhaaksi. Rotuhygienia Suomessa vuoden 1935 sterilointilakiin asti*. Helsinki: SHS.

Mulari, Heta (2005), *Du är ju för fan inte normal! Tyttöyden merkityksiä Lukas Moodyssonin elokuvissa Fucking Åmål, Kimpassa ja Lilja 4-ever*. Pro gradu. Turku: Turun yliopisto, kulttuurihistoria.

Mulari, Heta & Piispa, Lauri (2009), Saatteeksi. Teoksessa: Mulari, Heta & Piispa,

Lauri (toim.), *Elokuva historiassa, historia elokuvassa*. Turku : k&h, Turun yliopisto, kulttuurihistoria. s.7-18.

Nikula, Jaana (2002), Regina Linnanheimon ja Teuvo Tulion yhteistyö. Teoksessa: Toiviainen, Sakari (toim.) *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: SKS. s. 167–182.

Nätkin, Ritva (1997), *Kamppailu suomalaisesta äitiydestä*. Helsinki: Gaudeamus.

Oksanen, Atte (2008), Kenraalit vauhdissa ja sotilaat sammuksissa – sotaa huumeissa ja humalassa. Teoksessa.: Näre, Sari & Kirves, Jenni (toim.) *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Helsinki: Johnny Kniga. s. 181–208.

Ollila, Anne (1986), *Suomalaisen elokuvan naiskuva 1950-luvulla*. Helsinki: Tasa-arvoasiain neuvottelukunta.

Ollila, Anne (1993), *Suomen kotien päivä valkenee... Marttajärjestö suomalaisessa yhteiskunnassa vuoteen 1939*. Helsinki: SHS.

Pantti, Mervi (2000), *"Kansallinen elokuva pelastettava": elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla*. Helsinki: SKS.

Peltonen, Matti (1992), *Remua ja ryhtiä. Alkoholiolot ja tapakasvatus 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.

Peräläinen, Antero (1991), *Yhteiskunnan tuki lapsiperheille. Perheavustusten esivaiheet*.

Teoksessa: Österlund, Kalle et al (toim). *Perheen puolesta, Väestöliitto 1941–1991*. s. 80–127.

Pulma, Panu (1987), Kerjuuluvasta perhekuntoutukseen. Teoksessa: Pulma, Pano & Turpeinen, Oiva: *Suomen lastensuojelun historia*. Helsinki: Lastensuojelun keskusliitto. s. 7-268.

Rahikainen, Marjatta (2006), Kotiapulaisena 1900-luvun kaupunkilaisperheissä. Teoksessa: Rahikainen, Marjatta & Vainio-Korhonen, Kirsti (toim.), *Työtelias ja uskollinen. Naiset piikoina ja palvelijoina keskiajalta nykypäivään*. s. 224–252.

Räisänen, Arja-Liisa (1995), *Onnellisen avioliiton ehdot. Sukupuolijärjestelmän muodostumisprosessi suomalaisissa avioliitto- ja seksuaalioppaissa 1865–1920*. Helsinki: SHS.

Saarimäki, Pasi (2005), *Naimattomien ihmisten seksuaalisuus 1880-luvulla Keuruun käräjäkunnassa. Yksilöt sukupuolensa edustajina, osana paikallisyhteisöä ja kirkon/oikeuslaitoksen normitettavina*. Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Historian ja etnologian laitos.

Salmi, Hannu (1993), *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus.

Salmiala, Bruno A. Et al. (1951), *Lakikirja*. Helsinki: SKS.

Siltala, Juha (1994), *Miehen kunnia. Modernin miehen taistelu häpeää vastaan*. Helsinki: Otava.

Soppa, Mikko (2004), *Tuollaisten naisten kanssa ei mennä naimisiin. Se olisi itsemurha*.

Uusi nainen miehisen auktoriteetin uhkaajana Weimarin ajan saksalaisissa elokuvissa.
Pro gradu. Tampere: Tampereen yliopisto.

Tarjamo, Kerttu (2006), Kansakunnan tulevaisuutta pelastamassa – Viranomaisten keskustelu rikollisuudesta 1940- ja 1950-luvun Suomessa. Teoksessa: Karonen, Petri & Tarjamo, Kerttu: *Kun sota on ohi. Sodista selviytymisen ongelmia ja niiden ratkaisumalleja 1900-luvulla.* Tampere: Tammer-Paino Oy. s.341–376.

Tarjamo, Kerttu & Karonen, Petri (2006), Kun sota on ohi – loppusanat. Teoksessa: Karonen, Petri & Tarjamo, Kerttu: *Kun sota on ohi. Sodista selviytymisen ongelmia ja niiden ratkaisumalleja 1900-luvulla.* Tampere: Tammer-Paino Oy. s.377–398.

Toivanen, Jenni (2005), *Lesken elämää. Leskeys naisen elämän osana ja sosiokulttuurisena ilmiönä 1700-luvun lopun sisäsuomalaisella maaseudulla.* Jyväskylä: Suomen historian julkaisematon lisensiaatintyö, Jyväskylän yliopisto.

Toiviainen, Sakari (1992), *Suurinta elämässä. Elokuvamelodraaman kulta-aika.* Helsinki : VAPK-kustannus.

Toiviainen, Sakari (1993a), Valkoiset ruusut vain sinulle. Hannu Leminen ja romanttinen melodraama. Teoksessa Uusitalo, Kari: *Suomen kansallisfilmografia 3. Vuosien 1942–1947 suomalaiset kokoillan elokuvat.* Helsinki: Suomen elokuva-arkisto. s.210–215.

Toiviainen, Sakari (1993b), Lankeemus ja pelastusarmeija. Sodanjälkeinen ongelmaelokuva. Teoksessa Uusitalo, Kari: *Suomen kansallisfilmografia 3. Vuosien 1942–1947 suomalaiset kokoillan elokuvat.* Helsinki: Suomen elokuva-arkisto. s.643–648.

Toiviainen, Sakari (2001), Tuntematon Tulio? Teoksessa Toiviainen, Sakari (toim.) *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: SKS. s. 9-22.

Tulio, Teuvo (2002), Elämäni ja elokuvani. Teoksessa: Toiviainen, Sakari (toim.) *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: SKS. s. 23–158.

Turpeinen, Oiva (1987), Lastensuojelu ja väestökehitys. Teoksessa: Pulma, Pano & Turpeinen, Oiva: *Suomen lastensuojelun historia*. Helsinki: Lastensuojelun keskusliitto. s. 269–465.

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

Uusitalo, Kari (toim.) (1992). *Suomen kansallisfilmografia 4. Vuosien 1948–1952 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: VAPK Kustannus/Suomen elokuva-arkisto.

Uusitalo, Kari (toim.) (1993). *Suomen kansallisfilmografia 3. Vuosien 1942–1947 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Painatuskeskus Oy/Suomen elokuva-arkisto.

Uusitalo, Kari (2001), *Laine, Edvin (1905–1989) – näyttelijä, ohjaaja, teatterinohjaaja*. <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/5047/> , viitattu 21.4.2011.

Varjola, Markku (2002), Tulion näkemys ja merkitys. Teoksessa: Toiviainen, Sakari (toim.) *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: SKS. s. 183-200.

Vattula, Kaarina (1989), Lähtöviivallako? Naisten ammatissatoimivuudesta, tilastoista ja kotitaloudesta. Teoksessa: Laine, Leena & Markkola, Pirjo (toim.) *Tuntematon työläisnainen*. Tampere: Vastapaino.