

Johanna Kulmala

# Olinhan siellä minäkin – vai olinko?

Miten sotamuistoista syntyy fiktiota

Pro gradu -tutkielma  
Jyväskylän yliopisto  
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Kirjoittamisen maisteriohjelma  
Syksy 2011

<b>Tiedekunta</b> Humanistinen tiedekunta	<b>Laitos</b> Taiteiden tutkimuksen laitos
<b>Tekijä</b> Johanna Kulmala	
<b>Työn nimi</b> Olinhan siellä minäkin – vai olinko? Miten sotamuistoista syntyy fiktiota	
<b>Oppiaine</b> Kirjoittamisen maisteriohjelma	<b>Työn laji</b> Pro gradu -tutkielma
<b>Aika</b> syyskuu 2011	<b>Sivumäärä</b> 61
<p><b>Tiivistelmä</b></p> <p>Pro gradu –tutkielmani käsittelee sotamuistoja ja niiden muuntumista fiktiivisiksi teksteiksi – proosaksi tai lyriikaksi. Kollektiivisen muistin merkitys on keskeinen, kun kokonaista kansaa koskettavasta tapahtumasta, kuten sodasta, luodaan fiktiota. Se, miten saa muistaa ja mitä saa muistaa, vaihtelee yhteiskunnallisen tilanteen mukaan. Tämä vaikuttaa myös kirjallisuuteen ja sen avaamiin näkökulmiin sodasta. Kollektiivisen muistin tehtävä on säilyttää sekä yksilön että yhteisön identiteetti ehjänä.</p> <p>Länsimaaisessa ajattelussa on perinteisesti uskottu objektiivisiin totuuksiin, mutta muistelemisen on subjektiivista toimintaa. Ne, joiden muistot ovat poliittisista tai muista syistä hyväksyttäviä, määrittelevät sen hetkisen ns. objektiivisen totuuden., mikä heijastuu myös kaunokirjallisuudessa. Esimerkiksi nyt 2010-luvulla on trendikästä kuvata sotaa viattomien uhrien näkökulmasta.</p> <p>Elämäntarina on sekä yksityinen että julkinen kertomus ja siinä korostetaan usein tiettyjä puolia riippuen kuulijan intresseistä sekä siitä, mitä kertoja pitää ihanteellisena. Romantisoidun elämäkerran rinnalle on syntynyt tapa tarkastella elettyä elämää niin, että siihen ovat vaikuttaneet monet jopa keskenään ristiriidassa olevat pyrkimykset, ei ainoastaan yksi motivoiva tekijä.</p> <p>Sotakokemuksista on kirjoitettu niin runoutta kuin proosaakin ja niistä on laadittu tutkimuksia ja dokumentteja. Hyvää ja lukijoiden hyväksymää sotakirjallisuutta ovat kirjoittaneet sekä rintamamiehet että sellaiset kirjailijat, jotka tuntevat sodan vain muiden kertomuksista. Omakohtaisuus ei kuitenkaan ole aina tae uskottavasta kirjoittajasta tai siitä, että hänen näkemyksensä hyväksyttäisiin edes muiden veteraanikirjailijoiden keskuudessa. Toisaalta jokainen kertomus on arvokas dokumentti yhden ihmisen kokemuksista, vaikkei se saavuttaisikaan kaunokirjallista arvoa. Myös tahallaan tai tahattomasti tiettyyn tendenssiin kallistuvat teokset kertovat ilmestymisaikansa arvomaailmasta.</p> <p>Tutkielmani pohtii myös todellisuuden ja fiktion välistä suhdetta, jonka Väinö Linnan sanoo olevan sama kuin kartan suhde maastoon. Vaikka dokumentoitu tieto on nykyään kaikkien saatavilla, fiktiota lukevalla yleisöllä on edelleen tarve etsiä totuutta kirjallisuuden ja tarinoiden maailmasta, tai ainakin sitä versiota tapahtumista, jonka he voivat itse henkilökohtaisesti hyväksyä.</p>	
<b>Asiasanat</b> jatkosota, kollektiivinen muisti, muistelmat, sotakirjallisuus, talvisota, toinen maailmansota	
<b>Säilytyspaikka</b>	

# Sisällys

Esipuhe .....	1
1. Muistaminen ja kulttuurinen muisti .....	2
2. Muistoista kirjoittaminen .....	10
3. Sotakirjallisuus .....	14
3.1. Sodasta kirjoittamisen lähtökohtia.....	14
3.2. Antiikin sankarit ja kotoinen Kullervo.....	15
3.3. Kotimainen sotakirjallisuus.....	17
3.4. Sodankuvauksen perinteet .....	22
3.5. Talvisodan merkitys inspiraation lähteenä.....	24
3.6. Sotaromaani ja rauhantahto.....	32
3.7. Sotakirja ja tulevaisuus .....	37
4. Fiktio ja historiallinen totuus .....	41
4.1. Fiktion määritelmästä.....	41
4.2. Tarinankerronta ja todellisuus.....	43
4.3. Historiankirjoituksen ja fiktion välinen jännite.....	46
5. Graduni taiteellisen osion syntymisen esittelyä .....	51
Lopuksi.....	55
Lähteet.....	57
Taiteellisessa osassa käytetyt arkistolähteet.....	61

## Esipuhe

Suomalaisten identiteetistä on olemassa kaksi myyttiä, jotka ovat kilpailleet keskenään myös kirjojen lehdillä. Toisaalta haluamme uskoa itsestämme, että olemme sotaisin ja urhoollisin kansa yli muiden, mutta toisaalta taas tilaisuuden tullen esiinnyimme kernaasti rauhanrakentajina. Sama kansa, joka mielellään kertoo itsestään kauhujuttuja siitä, kuinka hakkapeliitat kylvivät kauhua ympäri Eurooppaa, ja tuntee toisinaan mielihyvää kuullessaan, että venäläiset pitävät meitä raakalaismaisina satureina, on yksi aktiivisimpia rauhanturvaajamaita ja onpa tänne rauhanneuvottelijamaineesta yksi Nobelkin tullut.

Tässä pro gradu -tutkielmassani käsittelen pääasiassa suomalaista sotakirjallisuutta, sodasta kirjoittamista ja sen muistelemista. Myös lukijoiden näkökulma, eli se, millaisia sotakirjoja suomalaiset arvostavat, on mukana tutkimuksessa. Keskeisenä käsitteenä on kulttuurinen muisti, ja tarkastelen sen vaikutusta suomalaisten kokemukseen omasta lähimenneisyydestään. Tarkastelen myös muistelemista ja sitä, miten muistelmista syntyy fiktiota ja miten muistoihin tässä prosessissa yhdistyy sepitteellisiä elementtejä. Myös muistamisen kääntöpuolella, eli unohtamisella ja väärinmuistamisella, on oma merkityksensä, esimerkiksi elämäntarinan kirjoittamisessa.

Pro graduni taiteellisena osana on sotaromaanikäsikirjoitukseni nimeltään Niillä rajoilla. Sen syntymistä kuvailen luvussa numero 5. Tältä osaltaan pro gradu -tutkielmani sisältää oman kirjoittamisprosessini tutkimista.

# 1. Muistaminen ja kulttuurinen muisti

Sodan jälkeisinä vuosikymmeninä maassamme on ollut kahdenlaisia kokemuksia sotamuistoista: Sodat kokenut sukupolvi on kokenut, ettei ole ollut lupaa pitää kokemuksiaan merkityksellisinä, tai edes puhua niistä. Toisaalta sotasukupolven jälkeläisten kokemus on se, että he ovat joutuneet kasvamaan hurraa-isänmaallisuuden hengessä, ja että heille on pyritty siirtämään tietty tulkinta sodista ja siihen liittyvä arvomaailma. Nämä tulkinnat he sitten aikuisiällä rohkenivat julistaa aikansaeläneiksi. (Peltonen 1997, 91.)

Kommunismissa oli sallittua puhua sodasta vain tietyllä tavalla, joten myös venäläiset toisen maailmansodan veteraanit ovat vaienneet vuosikymmenten ajan osasta sotakokemuksistaan. Esimerkiksi veteraani nimeltä Ilja Nemanov joutui ponnistelemaan muistaakseen jälkikäteen yliluonnolliseksi kokemansa tapahtuman. Ennen kuin sota oli edes alkanut, Nemanovin äiti oli ennustanut, että tämä ei tule kuolemaan, mutta sota vie käden. Juuri näin oli tapahtunut, mutta neuvostoaikana ei tällaisista tapahtumista ollut sopivaa puhua. Tästä syystä muistot uskonnollisista tai muuten yliluonnollisista kokemuksista painettiin unohduksiin, ja niitä on ollut vaikea Neuvostoliiton romahtamisenkaan jälkeen enää palauttaa mieleen. (Merridale 2006, 164, 165.)

Ylivoimaisesti tärkeimmäksi suomalaisten sotakokemusten välittäjäksi nousi Väinö Linnan *Tuntematon sotilas*, jota on tutkittu kirjallisuustieteellisesti kohtuullisen vähän. Tätä teosta kohdellaan mieluummin jonakin muuna kuin taideteoksena. Sitä pidetään totuutena Suomesta ja joidenkin johtamisoppaiden mukaan jopa totuutena johtamisesta. Sen arvon on ajateltu tulevan siitä, mikä sen ja todellisuuden suhde on. (Niemelä 2006, 303.)

Enemmän tai vähemmän tietoisesti luotu myyttinen kertomus kansakunnasta sodassa on omiaan peittämään tietyt aroiksi koetut asiat. Nämä hankalat asiat ovat monesti sisäpoliittisia, kansaa jakavia

kysymyksiä, ja näin on asianlaita myös muualla Euroopassa. Hyvä esimerkki myyttisistä kertomuksista on de Gaullen vakiinnuttama käsitys siitä, että koko Ranska kävi toisen maailmansodan aikana urheaa vastarintataistelua natsimiehittäjiä vastaan ja miehittäjien kanssa yhteistyötä teki vain pieni joukko harhaanjohtettuja tai pakottavissa tilanteissa toimineita ihmisiä. Tällä tulkinnalla peitettiin paitsi kansakunnan sisäinen kahtiajakautuneisuus, myös kansallinen antisemitismi. (Peltonen 1997, 94.) Tapahtumien merkitys ei siis määräydy tapahtumahetkellä, vaan vasta sen kautta, millaisena se dokumentoidaan ja myöhemmin koetaan. On tärkeää tiedostaa, miten historia realisoituu kirjoituksissa, jotka sekä välittävät menneisyyttä että peilaavat nykyisyyttä ja joissa fakta ja fiktio sekoittuvat toisiinsa. (Paju 2006, 91.)

Samaan aikaan kun puhutaan historiattomuudesta ja ”muistinmenetyksestä”, menneisyys on läsnä intensiivisemmin kuin koskaan ennen: lehtikirjoituksina, elokuvina, kaipuuna menneisiin identiteetteihin, päivänpolttavina kiistoina historian tulkinnasta ja riiteiksi muuttuneina sotamuisteluina. Tämä aktivoituminen toisen maailmansodan suhteen saattaa olla kansallista terapiaa, johon ollaan vasta nyt valmiita, mutta toisaalta se voi olla merkki siitä, että tila, jossa historiasta ja muistamisesta voisi mielekkäästi puhua, alkaa sulkeutua. (Arnkil & Sinivaara 2006, 20, 21.)

Muinaisten kreikkalaisten muistin jumalatar oli nimeltään Mnemosyne. Hänen tehtäviinsä kuului muistuttaa ihmissukua sen suurista sankareista ja suojella runoutta. *Iliassa ja Odyssiassa* Mnemosyne korvasi sokealle runonlaulajalle näön menettämisen antamalla hänelle kyvyn nähdä sekä menneeseen että tulevaan. (Viitaniemi 2002, 124.) Alun perin muisti näyttää liittyneen runojen sepittämiseen ja uudelleensepittämiseen. Kreikkalaisille muisti oli ulkoinen, kollektiivinen asia. Ensimmäinen, joka näki muistin osana sisäistä ihmistä, oli kirkkoisä Augustinus. Hänen mukaansa muistiin kerrostuvat kaikki ne ajatukset, joiden avulla ihminen muuttaa aistihavaintojaan. (Mazzarella 2004, 17.)

Augustinus piti muistia mahtavana, uppiniskaisena ja arvoituksellisena. Augustinuksen katsotaan

laskeneen paitsi kristillisen itsetutkistelun, myös psykoanalyysin perustan. Hän on esittänyt ensimmäisenä sen muistin arvoituksellisuutta hyvin kuvaavan paradoksin, että ihminen ei ainoastaan muista ja unohda, vaan myös muistaa unohtaneensa. Tämän lisäksi on mahdollista muistaa väärin, tai voi muistaa toisen muistoja. Augustinus myös totesi, että oikeastaan on olemassa vain yksi aika, nykyhetki, koska kaikki kuvitelmamme menneestä tai tulevasta ovat olemassa vain nykyhetkessä. Muistelemalla saadaan esille tämänhetkinen kuva menneestä, ei totuudenmukainen kuva siitä, mitä ns. oikeasti on tapahtunut. (Mazzarella 2004, 18, 19, 45.)

Unohtaminen ja muistaminen ovat sosiaalista toimintaa. Muistin tutkimisessa tärkeää ei ole, kuinka tarkasti muistelma sopii johonkin historialliseen todellisuuteen, vaan miksi muistelijat luovat tietynlaisia muistoja tiettyinä aikoina. Muistin omistamisen ja tulkinnan taistelu on sidoksissa sosiaalisiin, poliittisiin ja kulttuurillisiin arvoihin ja tulkintoihin. Muistelmat ovat myös osa ideologioiden luomisprosessia. Muistoesineet ja reliikit luovat siltoja menneen ja nykyisyyden välille. (Middleton & Edwards 1990, 1–4.) Yhtenä syynä siihen, että varhaislapsuudesta on niin vähän aitoja muistoja, pidetään sitä, että yhteiskunta ja kulttuuri antavat meille vähitellen kategorioita, joiden mukaisesti muistamme. Nämä kategoriat tekevät väkivaltaa varhaisten muistojen aitoudelle ja kaaosmaisuuksille. Me siis muistamme sellaisia asioita, joita olemme oppineet muistamaan. (Mazzarella 2004, 29.)

Kollektiivinen muisti saa voiman siitä, että on ihmisryhmä, joka muistaa saman asian, siksi kollektiivisia muisteja on yhtä paljon kuin yhteisöjäkin. Kollektiivisen muistin avulla muistetaan ja luodaan menneisyyttä. Ainoa alue, johon kollektiivinen muisti ei ulotu, on unet, sillä ne eroavat muutenkin kaikista muista kokemuksista; niistä puuttuu looginen rakenne ja säännönmukaisuus. (Halbwachs 1992, 22, 23.) Muisti ja historia ovat kaksi eri asiaa. Muisti edellyttää elettyä ja välitöntä kokemusta, kun taas historia on yleisesti hyväksytty käsitys menneisyydestä. Nämä kaksi sekoittuvat usein toisiinsa. (Oksanen 2010, 80.)

Nykyhetki ja menneisyys sekoittuvat kollektiivisessa muistissa toisiinsa, sillä se, miten koemme nykyisyyden, riippuu siitä, miten olemme kokeneet menneisyyden. Sama toimii myös toisinpäin, tulkitsemme menneisyyttä nykyisyydestä käsin. Käsitteitämme menneisyydestä käytetään myös perusteluina sille, miten asioiden kuuluu olla nyt tai tulevaisuudessa. (Connerton 1990, 2, 3.)

Sukuhistoria muistetaan katselemalla valokuvia, kansalliset ryhmät puolestaan muistavat asioita oman historiansa kautta, rekonstruoimalla ja muistelemalla sitä. Itse tapahtumaa, joko aitoa tai myyttistä, ei muisteta, vaan pikemminkin vallalla on tunne siitä, että ryhmällä on historia. Nämä myytit tyydyttävät ryhmän nykyisiä henkisiä tarpeita. Tärkeintä ei ole menneisyyden säilyttäminen, vaan nykyisyyden rikastuttaminen ja manipulointi. Jokainen yhteiskunta tarvitsee ainakin hiukan jatkuvuutta, tietoa menneestä, joka vahvistaa tunnetta siitä, että elämä jatkuu tulevaisuudessakin. (Billig 1990, 62.)

Muistomerkkien rooli on ristiriitainen. Niitä pystytetään, jotta historiallisia tapahtumia muistettaisiin, mutta samalla ne tekevät tapahtumista niin itsestään selviä, että muisto hautautuu. Musil on sanonut, että mikään ei ole niin näkymätön kuin muistomerkki, ja siinä hän on oikeassa, koska muistomerkkien ohi on helppo kävellä päivittäin miettimättä niitä sen enempää tai kyseenalaistamatta tapahtumia, joiden muistoksi ne on pystytetty. (Connerton 2009, 34.)

Mikään kulttuuri ei tule toimeen ilman myyttejä, ja ihmisellä on taipumus pitää oman kulttuurinsa myyttejä totena. Esimerkiksi länsimaisessa kulttuurissa on myytti objektivismista, jonka mukaan metaforat ja runokieli voidaan välttää, kun valitaan objektiivinen tapa puhua. Vain objektiivinen tieto on todellista tietoa, ja vain objektiivisen näkökulman kautta voi todella ymmärtää maailmaa. Objektiivisuus on rationaalisuutta ja subjektiivisuus irrationaalisuutta. Subjektiivisuus voi olla vaarallista, sillä se voi johtaa todellisuudesta vieraantumiseen. (Lakoff & Johnson 1980, 286-288.) Ihminen ei luonnostaan halua etsiä vierautta, vaan sitä, mikä on tuttua ja mikä vahvistaa ennakkokäsityksen. Uskoihan Kolumbuskin viimeiseen saakka löytäneensä meritien Intiaan. (Mazzarella 2004, 227.)



Nykyihmiset ovat paitsi luku- ja kirjoitustaitoisia, myös kykeneviä tuottamaan ja lukemaan kuvia. Siksi on mahdollista kohdata mennyt sukupolvi tarinoiden, valokuvien, kirjeiden ja päiväkirjojen välityksellä. Nämä mahdollisuudet kertovat siitä ajan ja tilan uudelleenjärjestelystä, jonka katsotaan leimaavan tätä aikaa. (Sinnemäki 1997, 249, 250.)

Muistelemisessa on kyse paitsi yksilöllisestä, myös kollektiivisesta kokemuksesta. Myös kuulijan kokemusmaailma on siinä tärkeässä osassa. Muistojen dualismi tarkoittaa sitä, että pinnalla olevia muistoja ohjaa harkittu muisti, ja syvällä olevia puolestaan filosofinen, tunnetason muisti. Syvällä oleva muisto yrittää palauttaa tapahtuman sellaisena kuin se tapahtumahetkellä oli. Siksi traumaattisia muistoja ei välttämättä haluta kerrata. (Peltonen 1996, 27.)

Kaikki kokemuksemme ovat kulttuuriin liittyviä, miellämme maailman niin, että oma kulttuurimme on läsnä itse kokemuksessa. Länsimaisessa ajattelussa on pitkään uskottu, että on olemassa objektiivinen totuus, mutta se on kuitenkin suhteellinen. Totuutta operoidaan metaforilla, joita meille antavat esimerkiksi poliittiset ja uskonnolliset johtajat, mainostajat ja media. Kulttuurissa, jossa objektivismin myytti on vahva, ne ihmiset, jotka saavat oman metaforansa kuuluville, määrittelevät, mitä pidetään totena. (Lakoff & Johnson 1980, 57, 159, 160.)

Autobiografinen muisti käsittää asiat, jotka olemme itse kokeneet menneisyydessä. Se saattaa myös vahvistaa siteitä ihmisten välillä. Esimerkiksi veteraanitapaamiset palvelevat tätä tarkoitusta. Autobiografinen muisti heikkenee, jos ei sitä vahvisteta, ja se on aina sidoksissa ihmisiin. Yksilö ei muista historiallisia tapahtumia suoraan, mutta niitä voidaan tuoda muistiin epäsuorasti, kuten juhlapäivien ja muistelmien muodossa. Nykysukupolvi tulee tietoiseksi itsestään peilaamalla elämäänsä kuvaan, jonka se on menneisyydestä muodostanut. (Halbwachs 1992, 24.)

Varhaisaikuisuudessa koetut asiat ja sinä aikana tapahtuneet poliittiset muutokset muovaavat ihmisen maailmankuvaa voimakkaimmin. Vietnamin sota on hyvä esimerkki tapahtumasta, joka jätti syvän jäljen aikansa nuorisoon. Viimeisen sadan vuoden aikana on tapahtunut joitakin mullistuksia, jotka ovat vaikuttaneet kaikenikäisten maailmankuvaan. Tällaisia asioita ovat avaruustutkimus ja tietotekniikan kehittyminen. (Halbwachs 1992, 29.)

Folkloristit puhuvat kollektiivitradiitiosta, jolla tarkoitetaan yhteisön yleisesti hyväksymää ja tuntemaa perinnettä. Kollektiiviset käsitykset lisäävät yksilöllisiin kokemuksiin kaiken sen tietämyksen, minkä ryhmä on kerännyt historian kuluessa. (Peltonen 1996, 30.) Suomalaisten ja venäläisten välisen ikaikaisen konfliktin todistaa esimerkiksi se, että kun Yrjö Jylhä omisti rykmentilleen runon *Vuoksen vartio 31.10.39*, se pantiin merkille mielialoja muokkaamaan perustetussa Finlandia-utustoimistossa. Jylhä oli siirtynyt yksikön ensimmäisen persoonan käytöstä monikon ensimmäiseen. Runo vaikutti ihmisiin merkittävästi ja se nosti kansallistunnetta. (Karonen & Rajala 2009 124, 125.)

*Tänne me saavuimme rauhan työstä,  
liesien loimusta, metsien yöstä,  
täällä me seisomme, tänne me jäämme,  
kunnes on murtunut taas idän paine  
tai tulilaine  
lyö yli päämme.*

Erilaiset käsitykset perinteestä syntyvät nopeasti. Ylen itsenäisyyspäivän vakio-ohjelmaa, *Tuntematon sotilas* -elokuvaa, pidetään suorastaan osana protokollaa, vaikka todellisuudessa tämä vanha perinne alkoi vasta vuonna 2000. Tämä todistaa, että vaikka Runebergin ja Topeliuksen luomat kansankäsitykset ovat jo aikansa eläneitä, tarve luoda kansallisia traditioita ei ole kadonnut minnekään. Linnan romaanista ja Laineen elokuvasta on tullut osa nationalismille ominaista muinaisuuden palvontaa, kuten Linna itsekin sanoi. Myös muilla kansoilla on vastaavia myyttejä. Britit vastustavat euroon siirtymistä siksi, että heidän rahoissaan on ”ikimuistoisista ajoista” asti (vuodesta 1960) ollut hallitsijan kuva. (Pöyhönen 2006, 492–494.)

Folkloren luonnollisia olomuotoja ovat esitys ja ihmisen mieli ja muisti. Kulttuurimuistin käsite korostaakin sitä, että uusi ilmiö ei koskaan korvaa vanhaa täydellisesti, vaan vanha jää siihen latenttina. Uusi voi myös syntyä tästä vanhasta. Muistin tutkimisessa ei ole olennaista se, miten täsmällisesti mennyt todellisuus palautuu mieleen, vaan se, miksi tietyt historialliset tekijät rakentuvat muistiin tietyllä tavalla tiettyyn aikaan. Se, mitä muistaa ja miten muistaa, on sidoksissa poliittisten ja kulttuuristen arvojen väliseen vuoropuheluun nykyhetkessä. (Peltonen 1996, 23, 24.)

Yksilöllisen ja kollektiivisen muistin tehtävä on identiteetin säilyttäminen eheänä. Jos ihmisiltä vaaditaan unohtamista, sillä voi olla kohtalokas merkitys. Hitler käski puheessaan Puolaan matkaaville SS-miehille tappaa miehet ja naiset ja lapset sääliä tuntematta, sillä heidän tekonsa unohdettaisiin ajan myötä. Tšekin historiassa on kahdesti yritetty saada aikaan kollektiivinen amnesia, vuosien 1618 (kolmikymmenvuotisen sodan alkamisen) ja 1948 (toisen maailmansodan päättymisen) jälkeen. Ei tarvitse mennä maantieteellisesti näin kauas löytääkseen esimerkkejä unohtamisen vaatimuksesta. Kylmän sodan aikana oli kolme teemaa, joista KGB kehotti suomalaisia kirjeenvaihtajia olemaan kirjoittamatta: juutalaisten muutto Neuvostoliitosta, talvisota ja kaikki Baltian maita koskeva. (Paju 2006, 19, 20; Connerton 1990, 14, 15.)

Kollektiivisesta amnesiasta on kirjoittanut myös George Orwell romaanissaan *Vuonna 1984*. Siinä valtiota vastaan kapinoivien kansalaisten taistelu on pohjimmiltaan taistelua pakotettua unohtamista vastaan. Heidän oli pakko säilyä hengissä, jotta muistot menneisyydestä säilyisivät ja ne saataisiin tallennetuiksi. (Connerton 1990, 15.)

Ihmiset muodostavat muistamisysteemeitä, kun he muistelevat asioita yhdessä. Yhdessä muistelemisen myötä vaientaa päinvastaiset tulkinnat menneestä. Sotamuistoja vääristää myös se, että taistelussa kuolleiden kertomukset puuttuvat kokonaan. Institutionaalinen muistaminen ja unohtaminen osoittaa, että yhteisöllisellä muistilla on tärkeä rooli ryhmän identiteetille. Se, joka hallitsee menneisyyttä, ei hallitse vain tulevaisuutta, vaan hän myös määrittelee, keitä me olemme. (Middleton

& Edwards 1990, 7–10.) Veijo Meri (1974, 21) on tehnyt tämän saman havainnon suomalaisista sotakertomuksista; ne ovat henkiinjääneiden kirjoittamia ja niissä sotaa katsotaan rauhanajan turvallisesta ikkunasta. Maailmanhistoriallisesti hyvä esimerkki menneisyyden ja tulevaisuuden hallitsemisesta on Kiinan hallituksen toiminta Tienanmenin verilöylyn jälkeen; hallitus nimittäin julisti ”sellaisten juorujen levittämisen”, että ihmisiä olisi tapettu, rikokseksi (Middleton & Edwards 1990, vii).

Holocaust-kirjallisuus osoittaa, että keskitysleiriltä hengissä selvinneet juutalaiset pyrkivät vaikenemaan syvistä tunnemuistoista, joissa koetut kauheudet olivat lähes fyysisesti läsnä. He kertoivat yleisemmiksi muunnettuja muistoja, joissa traumaattiset kokemukset tehtiin ymmärrettäviksi suhteuttamalla ne nyky maailman odotuksiin. Sen sijaan että he olisivat eläytyneet muistoihinsa, he älyllistivät ne parhaan kykynsä mukaan. (Eskola 1997, 63.)

Unohtaminen ja muistaminen ovat siis saman ilmiön kaksi eri puolta. Muisteleminen synnyttää niitä molempia. Vuosikymmenten ajan toisen maailmansodan veteraaneja muistettiin erilaisina merkkipäivinä eri puolilla maailmaa, mutta samalla esimerkiksi sotaleskien ja –invalidien muistoja vähäteltiin, sillä ne edustivat ”vääränlaista muistamista”. (Connerton 2009, 29). Nykyään näistä erilaisista muistoista ollaan enemmän kiinnostuneita, sillä aiemmin marginaalissa olleiden ryhmien kertomukset poikkeavat valtavirran muistoista ja niistä kirjoitetaan uutta historiaa. (Connerton 1990, 19.)

## 2. Muistoista kirjoittaminen

Merete Mazzarellan (1997, 31, 329) mukaan toisesta ihmisestä kirjoittaminen on aina ongelmallista, myös silloin, kun tarkoitus ei ole luoda kostonhimon vallassa irvikuvia. Kun kirjoittaa toisesta ihmisestä, hänet ottaa aina jossakin mielessä haltuunsa, hän muuttuu kohteeksi ja hänet kahlitaan siihen kuvaan, jonka kirjoittaja on rakentanut. Kohteeksi joutuneella henkilöllä on harvemmin mahdollisuutta edes puolustautua.

Kaikesta menneen kokemuksesta ei synny muistelukerrontaa. Kun ihminen tuottaa menneistä elämäkokemuksistaan kertomuksia, hän antaa niille eri tilanteissa erilaisia merkityksiä. Siihen vaikuttavat kertojan arvot sekä kulttuurinen konteksti, jossa hän elää. Historiankäsitteet puolestaan muotoutuvat perinteenä välittyvän kansanomaisen historian, kaunokirjallisuuden, joukkotiedotuksen sekä virallisen historiankirjoituksen vuorovaikutussuhteessa. (Peltonen 1996, 31.)

Muistitieto määritellään tiedoksi, joka ei pohjautu kirjallisiin lähteisiin, vaan tiedonantajan muistiin. Sitä pidetään luotettavana silloin, kun tiedonantaja kertoo omakohtaisesti kokemastaan ja tutkittavasta kysymyksestä on käytettävissä useita yhtäpitäviä muistitietoja. Ellei yksilön muistitiedolla ole jatkuvuutta, ts. jos sitä ei kerrota edelleen tai omaksuta, kysymyksessä ei ole perinne. Omaelämäkerran ja muistelun ideaalityypit on määritelty kaavamaisesti siten, että muistelun olennainen alue olisi objektiivinen maailma, kun taas omaelämäkerran alue olisi puolestaan subjektiivinen. Tämä jako ei välttämättä kuitenkaan aina päde. (Peltonen 1996, 40–43.)

Muistelukerronta on ollut tärkeä keino jakaa virallisen kulttuurin kiistämä ja unohtama kokemusmaailma. Kertomuksella on tärkeä emotionaalinen merkitys kertojalle tai hänen lähipiirilleen. Vaikenemisen syyt näyttäisivät olevan se, ettei kertojan lähipiirissä ole kuulijaa, jonka kanssa jakaa tapahtumat sekä se, että halutaan unohtaa traumaattinen kokemus. (Peltonen 1996, 280.)

Elämäntarina sijoittuu koetun minän ja sosiaalisen henkilön leikkauskohtaan. Tarina on yksityinen ja koettu, mutta myös seipitetty tiettyyn kontekstiin. Siitä on pyritty tekemään sosiaalisesti hyväksyttävä. Suullisella ja kirjallisella elämäntarinalla on selvä ero, erityisesti korkeakirjallisissa teoksissa on paisuttelu ja hämääminen todennäköisempää kuin suullisesti kerrotussa tarinassa. (Hyvärinen 1994, 53.) Elämäntarinaa kerrottaessa ollaan aina myöhemmässä ajassa kuin itse tapahtumat. Tämä antaa kertojalle mahdollisuuden tarkastella asioita haluamastaan pisteestä, joko lähempää tai kauempaa omasta presensistään. (Kinnunen 1989, 203.)

Kertomus omasta elämästä ei voi koskaan tavoittaa kaikkia elämän osa-alueita tasapuolisesti. Valintoihin vaikuttaa kulttuurin mukana tarjottu ihanne-elämän malli ja se, missä tilanteessa tarina kerrotaan. Kuulijan intressit ja omat intressit kuulijan suhteen ovat merkityksellisiä. Muistelu on siis eräänlaista sosiaalista neuvottelua. (Varpio 2006, 18.) Muistelmien kirjoittajiin vaikuttavat suuresti myös heidän lukemansa kaunokirjallisuus sekä aikaisemmat muistelmat. He voivat joko noudattaa perinnettä tai kapinoida sitä vastaan, mutta he eivät voi jättää huomioimatta sitä. (Mazzarella 1997, 27.)

Muistoilla etsitään paitsi henkilökohtaista jatkuvuuden tunnetta, myös yhteisöllistä oikeutusta ja arvoa oman viiteryhmän totuudelle. Kaljatuopin äärellä sotaa käyville veteraaneille saatettiin naureskella julkisesti. Vaikka asenteet ovat muuttuneet veteraaneja kohtaan, ei sotajuttuihin silti itsestään selvästi suhtauduta positiivisesti. Monelle muistelijalle on olennaista, että kuulijat jakavat samat kokemukset. Lisäksi moni veteraani sanoo, että sodasta ei puhuta, siitä vain ”tulee puhuttua”, muistot ikään kuin lipsahtavat ulos, vaikka ei pitäisi. (Saarenheimo 1997, 100–117.)

Veteraanien muistelemisen tueksi perustettiin *Kansa taisteli* -lehti vuonna 1957. Lehden tehtävänä oli ”koota talteen ja julkaista niin suuressa määrin kuin mahdollista kuvauksia sotiemme tapahtumista sellaisina kuin ne todellisuudessa olivat, on kertojana sitten tavallinen rivimies tai korkeimpaan päällystöön kuuluva”. Lehti täyttikin tarkoituksensa hyvin, mutta sen ilmestyminen loppui vuonna 1986 – samoihin aikoihin siis, kun veteraanien arvostus ja asema alkoivat huomattavasti parantua. Sen viimeisessä numerossa todetaan että ”moni asia on tullut kirjatuksi tulevia tutkijoita ja historian harrastajia varten”. (Sulamaa 2006, 302, 303.)

On hieman erikoinen ratkaisu lakkauttaa lehti, jolla olisi ollut kaikki mahdollisuudet levikin nostoon ja arvostuksen parantamiseen, mutta ehkä se oli jo tehnyt tehtävänsä toimimalla veteraanien muistojen foorumina aikana, jolloin kukaan muu ei ollut rohjennut tai viitsinyt aiheesta kiinnostua. *Kansa taisteli* -lehden ilmestymisvuosina ei edes veteraanijulkaisuissa keskusteltu sodasta, mikä johtui osittain poliittisesta varovaisuudesta ja osittain halusta välttää riitelyä. Käytyihin sotiin, niiden syihin, seurauksiin ja itse sotatapahtumiin liittyi myös veteraanien itsensä keskuudessa erimielisyyksiä siitä, mitä tapahtui ja miksi. Tällaista riitelyä ei haluttu, kun veteraanien rivejä alettiin varovaisesti koota valtakunnallisiksi painostusjärjestöiksi. (Sulamaa 2006, 303.)

Perinteinen elämäkerta on rakentunut länsimaisen romanttisen minuuskäsityksen mukaiseksi. Sen mukaan jokaisella ihmisellä on oma sisäinen kutsumuksensa, joka on itsetutkiskelun kautta löydettävä ja jota pitää uskollisesti seurata. Tämä ”länsimainen suuri kertomus” on hallinnut ajatteluamme, ja sitä on pidetty rappeutuvan porvariston muotina. Nyt käsitykset ovat alkaneet muuttua, ja elämäkerrassa nähdään taas uusia jännittäviä haasteita. On mm. huomattu, ettei ihmisen toiminnan taustalla ole vain yhtä yksittäistä vahvaa motiivia, vaan pikemminkin kimppu ristiriitaisia pyrkimyksiä, jotka liittyvät toisiinsa. (Varpio 2006, 11.)

Elämäntarina pyritään usein muokkaamaan esteettisesti ja juonellisesti mielenkiintoiseksi. Konstruoinnissa kokemuksestamme tarinan, jolla on alku, keskikohta ja loppu. Elämäntarina tuotetaan kulttuurin kontekstissa, mikä vaikuttaa niin muotoon kuin sisältöönkin. Muisteleminen on kuitenkin kuin kaleidoskooppi, jossa kuviot vaihtuvat koko ajan. Jossain määrin muistelemissa on kyse ”ripittäytymisestä”, tunnustetaan menneisyyden syntejä ja pyritään siten paremmaksi ihmiseksi. (Saarenheimo 1997, 13–23, 41.) Parhaimmillaan elämäntarinassa kuvataan ihmisiä ja tapahtumia väliaikaisesta, alati vaihtuvasta tarkastelupisteestä (Varpio 2006, 12). Joskus muistelmista syntyy myös fiktiota, mutta siinä prosessissa muistot ovat raaka-ainetta, kuin graniitinmöhkäle, josta kuvanveistäjä muovaa taltalla taideteoksen (Lilja 1991, 464).



## 3. Sotakirjallisuus

### 3.1. Sodasta kirjoittamisen lähtökohtia

Platon antoi aikanaan selvät ohjeet siihen, mistä saa kirjoittaa ja mistä ei: Hyvää saa tietenkin jäljentää, kuten urhollisuutta, maltillisuutta, sävyisyyttä ja jaloutta. Mielettömyyttä ja pahuutta taas ei voinut hyväksyä, eikä naista, varsinkaan, jos hän on sairas ja rakastunut tai synnytytuskissa. Platonin kiellettyjen aiheiden listalta löytyvät vielä mm. sepät, soutajat, kipparit ja muu sellainen väki, hirnuvat hevoset ja mylvivät härät. (Mazzarella 2004, 197.) Sotakirjallisuudessa kuitenkin käsitellään näitä kaikkia Platonin kammoksumia aiheita. Kirjallisuus onkin ollut mukana alusta lähtien kuvaamassa sotia, aina Troijan ja Gallian sodista lähtien. Se on osallistunut myös sotien medialisoitiin, ja kuvamme todellisista sodista ovat usein kirjojen ja elokuvien yhteensulautumaa (Niemi 2000, 254).

Sotakirjallisuus kattaa hyvin monenlaisia kirjallisuudenlajeja runoudesta ja dokumenttiteoksista tutkimuksiin, fiktiivisistä romaaneista päiväkirjoihin ja muistelmiin. Lisäksi on olemassa näistä kaikista erilaisia sekasikiöitä. Useimmissa kaunokirjallisiksi luokitelluissa teoksissa on todellisuustausta, mutta henkilöhahmot ja yksityiskohdat ovat kirjoittajan mielikuvituksen tuotetta. Suomen tuotteliaimpiin kirjailijoihin kuuluva Reino Lehväslaiho on sanonut, että puhtaan faktan pakertaminen on tuskallista eikä se miellytä lukijaa. Sotakirjallisuus on vahvasti omakohtaista, vasta 1970-luvulta lähtien ovat alkaneet yleistyä sellaiset sotakirjat, jotka perustuvat muuhun kuin omaan kokemukseen. (Nevaluoma 2001, 7.)

Veijo Meri (1969, 44–46) on sotaa itse kokemattomana lähtenyt ”sotajutuissaan”, kuten hän niitä itse nimittää, anekdooteista tai oikeastaan kahdesta tai useammasta anekdootista. ”Kun ne yhtyvät, ne samalla särkyvät ja tekijät irtoavat liikuteltaviksi. Syntyy dynamiikkaa, juttu lähtee liikkeelle.” Meren mukaan kirjat poikivat toisia kirjoja, ne myös korjaavat ja täydentävät aikaisempia omia ja toisten kirjoja. Materiaalia Meri on saanut muistista koko sen kentästä, sekä muilta kuulemistaan kokemuksista. Materiaali ei siirry hänen kirjoihinsa elämäkerrallisen kronologian mukaisessa järjestyksessä, vaan eri yhteyksistä, ”jopa niin erilaisista ja etäisistä paikoista, että välillä tuntuu kuin kirjoittaminen mittaisi ristiin minän ulottuvuuksia, ettei ihminen ole tämä tai tuo, vaan hyvin pieni osa kaikesta”.

Günter Grass (2007, 158, 159) sanoo omista sotakokemuksistaan ja niistä kirjoittamisestaan, että niistä tilanteista, joista hän selvisi vain onnekkaan sattuman ansoista, muotoutui vähitellen tarinoita, jotka kävivät yhä nasevammiksi ja uskottavammiksi. Grassin mukaan kaikkea, mikä kertoo sodassa koetuista vaaroista on syytä epäillä, vaikka tarina kuinka kerskailisi konkreettisilla yksityiskohdillaan. Juuri tässä Grass tiivistää sodasta kirjoittamisen (ja sen tutkimisen) vaikeuden ja viehätyksen. Totuus, jos yhtä sellaista on koskaan ollutkaan, on jo tavoittamattomissa, mutta ihmiset edelleen haluavat, että heille kerrottaisiin sellainen versio tapahtumista, jonka he voivat hyväksyä ja uskoa totuutena.

### ***3.2. Antiikin sankarit ja kotoinen Kullervo***

Sankarimyytit, jotka ovat olennainen osa aiemmin käsittelemääni kollektiivista muistia, ovat sotakirjallisuuden keskeistä ainesta. Sankaruutta ei niin vain oteta, vaan jos henkilö haluaa tulla sankariksi, ympäröivän yhteisön täytyy olla jostakin asiasta samaa mieltä hänen kanssaan. Sankareita on kahdenlaisia: kansanomaisia sankareita, joilla on inhimillisiä piirteitä ja jotka ovat helposti lähestyttäviä, sekä eepisiä sankareita, jotka ovat eräänlaisia yli-ihmisiä (Schwartz 1990, 98, 102).

Sotakirjallisuus on kautta historian tukenut yhteisöllisiä tavoitteita. Sodista on kirjoitettu kunnian ja moraalin käsittein, ja niiden kasvattavaa ja yhteisöllistävää vaikutusta on pidetty tärkeämpänä kuin niiden aiheuttamia tuhoja. Sekä sodan että rauhan kuvilla on aina ollut vetovoimaa, tästä kertoo mm. se, että maailman levinnein kirja, *Raamattu*, kuvaa suurimmalta osaltaan sodan kunnian ja rauhan siunauksellisuuden aaltoliikettä. (Niemi 1980, 10.)

Sankariepiikkaa sanan varsinaisessa merkityksessä, eli epiikkaa, joka vihjaa olemassaolon traagiseen perustaan, esiintyy vanhoista kulttuureista vain kreikkalaisilla. Kreikkalaisilta se periytyi mm. germaaneille ja sitä kautta aikanaan ristiretkeläisten propagandalauluihin. Sankarirunouden on varsin osuvasti sanottu kukoistavan ”juhla-aterian ilmapiirissä”, vaikka toisaalta oppositiomies idullaan jo Iliaan Thersiteen tyypissä. Myöhemmin sankariepiikan parodiasta on kehittynyt oma kirjallisuudenlajinsa. (Niemi 1980, 33, 34.)

Suomalaisessa kansanrunoudessa sankaruus ei ole sotaisaa. Väinämöinen ei lähde sotaan seikkailunhalusta, kuten germaaniset sankarit, vaan saadakseen heimonsa elinehdon, Sammon takaisin. Hän kukistaa Pohjolan väen laululla, ei fyysisellä väkivallalla. Tämä näkyy myös kielessämme; suomen sanan *sankari* lähtökohtana pidetään muinaisruotsin *sangaria*, joka merkitsee laulajaa. Sankaruus sisältää siis rauhanomaisen, henkisen taitamisen ideaalikuva. Sotaisa Kullervokin on myöhäinen tulkinta ja pitkälti Lönnrotin luomus. Vaikka Kullervo-runossa on hybristä uhmaa, rajua alkuvoimaa ja koko maailmaa vastaan kohdistuvaa kapinaa, siihen kuitenkin on sekaantunut myös ivamukaelmaa. Yhdessä toisinnossa Kullervo lähtee ”soitellen sotaan”, mutta palaa takaisin sammakon kyydissä. (Niemi 1980, 34, 35.)

Toisaalta Lönnrot sivuutti kansanrunouden keräysmatkallaan kertomukset Olli Tiaisen sankariteoista Suomen sodan ajalta. Hänen arvostamansa talonpoikaisrunoilijat eivät pitäneet tuota sotaa sankarillisena, mikä on luultavasti vaikuttanut paitsi aineiston keruuseen, myös *Kalevalan* muotoon ja sen väkivallattomuuden ihanteeseen. Väinämöisen suulla Lönnrot myös vahvistaa mieliteemaansa maanviljelyksen hyödyllisyydestä ja sodan turhuudesta. *Raamatun* kuva miekkojen takomisesta auroiksi toteutuu, kun sammon sirpaleet tekevät maasta viljavaa. Väinämöisestä löytyy muussa kansanrunoudessa myös viikinkiaikaisen sotapäällikön rooli, mutta *Kalevalassa* hänen henkilökuvansa on muokattu rauhanomaiseen tarkoitukseen. Täten Kalevalaa on mielekkäintä lukea kokoamisajankohtansa tuotteena eikä kuvauksena muinaissuomalaisen arvomaailmasta. *Kalevala* yhdistää kansanomaisen kertovan runouden ja juuri syntymässä olleen taidekirjallisuuden. (Niemi 1980, 56, 62–65.)

Myös Veijo Meri (1974, 21, 22) vertaa kriittisesti suomalaisen kansanrunouden ja vanhemman taideronouden sanomaa sodasta pahimpana vitsauksena oman kouluaikinsa *Ateenalaisten lauluun*, jonka mukaan kauneinta on kaatua isänmaan puolesta. Tämän laulun kaikuessa monet kirjailijatkin pitivät toista maailmansotaa puhdistavana kokemuksena. Meri toteaa: ”Sosiaalista tasa-arvoa ei käsittäkseni tarvitse kokea juuri jalkarättien hajussa, korsussa, kranaattikuopassa tai parakissa.”

### **3.3. Kotimainen sotakirjallisuus**

Suomalaisella sotaromaanilla on pitkään ollut taideronomaanin näkökulmasta pejoratiivinen arvovaraus. Se on luokiteltu kaupalliseksi kirjallisuudeksi, jolla vain harvoin on ollut taiteellisia päämääriä. Ns. sotakirjailija on helposti karsinoitu toisen luokan kirjailijaksi pelkän aiheen perusteella. (Niemi 1988, 14.) Kehnosta maineesta huolimatta sotaromaanilla on mennyt menneinä vuosikymmeninä hyvin; väkilukuun suhteutettuna niitä on tuotettu Suomessa enemmän kuin missään muussa maassa (Niemi 2000, 256). Tämä kertoo siitä, että ns. korkeakulttuurin ylenkatseesta huolimatta moni tavallinen suomalainen on mieltynyt viihdyttäviin sotakirjoihin, joita on osittain tehtailtu sarjatuotannolla.

Toisaalta Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* ja Veijo Meren *Manillaköysi* ovat esimerkkejä sotaromaaneista, jotka nauttivat kiistatonta kirjallista arvostusta. Karosen ja Rajalan mukaan (2009, 115) Yrjö Jylhä puolestaan oli arvostettu runoilija jo 1930-luvulla, mutta talvisota oli hänen runoudelleen se vapauttava tulimyrsky, joka sai hänet purkamaan syvimät tuntoensa. Traagiseksi asian tekee se, että sama kokemus, joka vapautti Jylhän runouden, rikkoi hänen mielensä. Hän pohti loppuelämänsä talvisodan tappiollisia taisteluita, vaikkei häntä - itseään lukuun ottamatta – kukaan niistä syyttänytkään (Karonen & Rajala 2009, 145).

Jeffrey Walsh (1982, 1) toteaa käsitteen sotakirjallisuus (*war literature*) mielletävän helposti irralliseksi muusta kirjallisuudesta. Ikään kuin se eläisi omaa elämäänsä tyhjiössä. Toisaalta 1900-luvulla on – ymmärrettävistä syistä – kirjoitettu paljon sodista, joten siinä mielessä sotakirjallisuus kuitenkin on hyödyllinen kirjallisuuden kategoria. Walsh puhuu kuitenkin mieluummin sodasta kirjoittamisesta (*war writing*), sillä sen alle mahtuu kaiken tyyppinen kirjallisuus. Walshin tapaa määrittellä sotakirjallisuus laajasti kaikenlaiseksi sodasta kirjoittamiseksi käyttää myös Juhani Niemi väitöskirjassaan vuodelta 1980 *Kullervosta rauhanerakkoon – Sota ja rauha suomalaisessa kirjallisuudessa kansanrunoudesta realismin sukupolveen*.

Kansalaissodasta alkaen on voitu Suomessa puhua rintamarunoilijoista. Kirjailijat, kuten Juhani Siljo ja Irmari Rantamala valitsivat puolensa, ja heille molemmille kansalaissota koitui kohtaloksi. Siljo kuoli taistelussa saamiinsa vammoihin ja Rantamala teloitettiin sodan jälkimainingeissa. Tässä oli tapahtunut suuri asennemuutos sitten Juhani Ahon *Rauhan erakon* ilmestymisen (1916), jossa kirjailija ottaa kantaa pienten kansojen sortoon, sodan järjettömyyteen ja kirkon rooliin rauhan asian eteenpäin viemisessä. (Niemi 1980, 156.)

Sarjatuotannolla tehdyssä sotakirjallisuudessa yhdistyvät realismi ja sankariromantiikka. Teoksissa

ammutaan, taistellaan voimien ääri rajoilla viimeiseen mieheen. Sotakirjallisuuden sota on täynnä yksilösuorituksia, tavallisuudesta poikkeavaa kyvykkyyttä. Materiaalina hyödynnetään esimerkiksi Mannerheim-ristin ritarien urotekoja sekä taistelulentäjien ja kaukopartiomiesten toimintaa. Aihepiirinä käytetään tyypillisesti jatkosodan vaikeimpia paikkoja ja ajanjaksoja, ja niitä kuvataan etulinjan kivääri- ja konepistoolimiesten näkökulmasta. On mielenkiintoista, että myös jatkosodan aikana suosituimmat sotakirjat olivat ns. sissijuttuja, eli viihteellisiä seikkailukertomuksia, joissa sota toimi lähinnä taustana jännittävälle tarinalle. 1970-luvulta alkaen yleistyivät myös partisaani- ja desanttikuvaukset, joiden kautta haluttiin välittää neuvostoliittolainen näkökulma samoihin taisteluihin. (Niemi 1988, 142–148.)

Umberto Eco on sanonut: ”Todelliset sankarit joutuvat aina toimimaan olosuhteiden pakosta.” He eivät siis valitse osaansa, vaan jos heillä olisi mahdollisuus valita, he eivät ryhtyisi sankarin rooliin. Kirjalliseen sotasankaruuden kuvaan kuuluu, että yksilö pystyy toimimaan osana koneistoa, tai hän ainakin tietää tehtävänsä, kun taas antisankarin koneisto jyrää (Niemi 1988, 208, 209). Viime vuosina näkökulmaksi on usein valittu sodan uhrien kokemukset, kuten partisaanien hyökkäyksen kohteeksi joutuneet tai sotavangit. Sankaruuden sijaan on alettu korostaa sodan aiheuttamia kärsimyksiä. (Niemi 2000, 257.)

Sotakirjojen korkeat myyntiluvut, erityisesti aiempina vuosikymmeninä, ovat houkuttelleet alalle monenlaisia yrittäjiä. On kerätty materiaalia ja kyhätty niistä hätäisesti kirja, ilman minkäänlaista kosketusta kuvattuihin tapahtumiin. Sota-arkistovierailun, parin haastattelun tai kenties Kansa taisteli -lehtien selailun jälkeen on vain alettu hakata kirjoituskonetta. Näistä kirjallisesti kevyistä yritelmistä huolimatta voidaan sanoa, että sotakirjallisuus on lajina syntynyt omakohtaisten sotakokemusten pohjalta. (Niemi 1988, 176.)

Epäsuorasti sota ja sotakokemukset ovat vaikuttaneet länsimaiseen kirjallisuuteen laajemminkin. Väinö Linnan (1990, 195) mukaan nykyinen länsimainen kirjallisuus on saanut muotonsa niistä arvista, joita

yhteiskunnan normien hajoaminen toisen maailmansodan jälkeen on jättänyt kirjailijoiden sieluihin. Amerikkalaisessa sotakirjallisuudessa toisaalta surraan menetettyä viattomuutta ja sota nähdään paratiisista karkottamisena, toisaalta siinä kuvataan ihmisen tuhoutumista ja syntymistä uudelleen - parempana. Tämä uudelleen syntyminen voi tapahtua esimerkiksi sodassa koetun ryhmähengen kautta. (Walsh 1982, 4.) Suomalaisessa sotakirjallisuudessa tällaista sodan uudelleensynnyttävää vaikutusta kuvataan vähän, mutta hieman samaa tematiikkaa on Joppe Karhusen lentäjä-ässäkuvauksissa.

Tällä hetkellä sotakirja elää taas hienoista uutta nousua. Vanhoista klassikoista otetaan uusintapainoksia, ja alalle on tullut myös uusia kirjoittajia. Toisaalta nykyiseen sotakirjallisuuteen kohdistetaan aiempaa enemmän todentamisvaateita, eikä kirjoittaja saisi kovinkaan paljon edes fiktiivisessä tekstissä poiketa yleisesti hyväksytyistä totuuksista. Tuntuu luonnolliselta hypotesilta, että mitä lähempänä sodan todellisuutta kirjoittaja elää, sitä realistisemmin hän kuvaa sotaa. Niemen (1988, 15, 16) mukaan tämä pitäneen paikkansa kansanperinteen maailmassa, jossa ilmaisu syntyy välittömistä kokemuksista ilman ideologisia värityksiä, mutta ns. kehittyneemmissä kulttuureissa ajan henki ja kirjalliset käsitykset heijastuvat sotakuvauksiin. Esimerkiksi J.W. von Goethe ei muuttunut sodan realistiksi, vaikka koki Preussin-Ranskan sodan omakohtaisesti. Humanistisen taustansa takia hän kuvaili sitä vain esteettisenä elämyksenä.

Eikä tarvitse mennä edes Saksaan asti, vaan oma runoilijamme Jylhä on ottanut suuria taiteellisia vapauksia *Kiirastuli*-kokoelmansa runoissa. Kuvaava esimerkki on runo nimeltään *Kaivo*, josta ensimmäinen omakohtainen muistoni on, että sitä kuunneltiin yläasteen 9. luokan äidinkielen tunnilla avokelanauhalla, Yrjö Jyrinkosken lausumana. Talvisodan päättymisestä oli juuri kulunut 50 vuotta, joten katsottiin, että oppilaiden on sopiva hetki tutustua Jylhän runouteen. Kun emme oikein osanneet suhtautua kuulemaamme tarpeeksi vakavasti, opettaja muistutti, että tämä runo on täyttä totta. Mieleeni ei koskaan tullut epäillä tapahtuman todenperäisyyttä, onhan sille tehty muistomerkkikin Virroille, tienvarren kalliroleikkaukseen. Karonen & Rajala (2009, 195) kuitenkin avaavat runon syntyä tarkemmin. Joku oli tosiaankin kaatunut suulleen kaivon tai pikemminkin lähteen reunalle, mutta kukaan ei tiedä, oliko onneton uhri lähtenyt hakemaan vettä haavoittuneelle vai kenties vain itselleen.

Sekään ei ollut aivan tarkasti totta, ettei lähteestä ”yksikään enää vettä nosta”, sillä jo seuraavana päivänä vesi oli miesten mielestä sen verran puhdasta, että sitä alettiin taas käyttää.

Aika kaukana realismista ja talvisodan tunnelmista ovat myös Jylhän runon *Tuliperhoja* säkeet:

*On niin kuin syysuven kuudanyö  
kun laine viimein rantaan lyö  
ja kaislat häilyvät niityn alla  
ja oljet tuoksuvat tanhualla  
ja kaikki kuiskaa, kuin sun se ois:  
vain poimi pois.*

Syysuven kuudanyö on 1930-luvun runokieltä, joka korostaa ristiriitaa, sillä runo kuvaa jäisen hiljaisesta pakkasyöstä, jossa jysähtää kranaatti (Karonen & Rajala 2009, 165, 166.)



### 3.4. Sodankuvauksen perinteet

Sotakirjallisuudesta on luokiteltu seitsemän sodankuvauksen perinnettä (Nevaluoma 2001, 8 & Niemi 2001, 28).

#### 1) Mytologis-lyyrinen esitystapa

Juuret kansankertomusten vainolaistarinoissa ja runomuotoisissa tilityksissä, esimerkiksi Yrjö Jylhän talvisotaa kuvaava *Kiirastuli* (1941).

#### 2) Idealistis-eeppinen perinne

Pohjautuu kansallisromantiikkaan, jossa sota saa sankarilliset mittasuhteet, mutta joka ei unohda kärsimyksenkään mahdollisuutta. Merkkiteos J. L. Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinat* (1848, 1860).

#### 3) Dokumentaarinen sodankuvaus

Nousi keskeiseksi sotakirjallisuuden alalajiksi 1960-luvulla. Klassikkona mainittakoon Olavi Paavolaisen *Synkkä yksinpuhelu* (1946).

#### 4) Realistinen, ruohonjuuritason kokemusta painottava sotaromaani

Tämä perinne katsotaan alkavaksi Pentti Haanpään teoksesta *Korpisotaa* (1940). Suuren yleisön tietoutteen lajin toi Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* (1954), joka purki sotaan liittyviä jännitteitä. Näitä ns. perinteisiä sotaromaaneja on tuottanut nykypäivään asti näkyvä ja nimekäs joukko vanhentuneita veteraaneja, mutta kyseessä on selvästi väistyvä laji. Tähän kategoriaan kuuluvat myös ”sarjatuotannolla” valmistuneet kirjat.

## 5) Modernistinen perinne

1950-luvun modernismi pyrki häivyttämään sankaruuden. Voidaan sanoa, että Linnan *Tuntematon sotilas* on realistisen kuvauksen ja modernistisen sotaromaanin vedenjakaja. Hyvä esimerkki modernistista sotaromaanista on Veijo Meren *Manillaköysi* (1957). Modernistista kerrontatapaa ennakoivat myös Pentti Haanpään *Yhdeksän miehen saappaat* (1945).

## 6) Postmodernistinen sodankuvaus

Postmoderni sotaromaani saattaa esimerkiksi parodioida sodankuvausta. Teoksen rakenne on usein sirpaloitunut ja todellisuuskuva satiiris-ironinen. Suomalaisessa sotakirjallisuudessa tätä on vähän, ehkä parhaat esimerkit löytyvät Meren tuotannosta, vaikkapa *Sotamies Jokisen vihkiloma* (1965).

## 7) Uusmytologisoiva traditio

1990-luvulta lähtien on palattu lajin alkujuurille. Hyödynnetään sotakertomusten kliseitä ja luodaan sankarimyyttejä. Näitä uuden sukupolven kuvaajia on mm. Kauko Röyhkä.

Sodasta kirjoittavia naisia on Suomessa hyvin vähän. Tunnetuimmat poikkeukset ovat Laila Hirvisaari ja Eeva Kilpi, jotka kirjoittavat sodasta karjalaisnaisten näkökulmasta.

### **3.5. Talvisodan merkitys inspiraation lähteenä**

Talvisota oli kokemuksena nopea ja dramaattinen, joten moni tunsi voimakasta pakkoa pukea tunteensa sanoiksi. Tätä pakkoa kasvatti myös epäoikeudenmukaiseksi koettu rauha. Kirjoittamisvimmaa ruokkivat myös lehtien ja kustantajien järjestämät kirjoituskilpailut, joita oli heti sodan jälkeen useita. Talvisotakirjallisuutta leimaa autenttisuuden korostus. On haluttu tähdentää, että kuvattu perustuu alkuperäisiin muistiinpanoihin. (Niemi 1988, 41–45.) On mahdotonta tietää, muuttiko talvisota suhtautumista oman minän ja ihmissuhteiden intiimien puolien käsittelyyn, mutta Yrjö Varpio (1999, 17) arvelee, että kirjoittamisesta tuli sodan myötä jossain määrin subjektiivisempää kuin aikaisemmin. Hän myös toteaa kirjoittamisen antavan arkipuhetta paremman tilaisuuden verhota ja paljastaa asioita.

Talvisota oli tulisten tunteiden sota, mikä osaksi selittää sen, ettei siitä ole kirjoitettu suurta realistista sotaromaania. Kokemus oli liian nopea ja huumauksenomainen. (Rajala 2008, 394.) Tästä huolimatta suomalaisen sotakirjallisuuden toistaiseksi suurin julkaisupiikki osuu vuoteen 1940, jolloin ilmestyi 47 kaunokirjallista ja 40 tietokirjallista nimikettä. Jatkosodan loppuun (1944) mennessä kaunokirjallisuutta oli kertynyt 120 ja tietokirjallisuutta 89 julkaistua nimikettä. Kun teoksista suurin osa on syntynyt pelkästä kirjoittajan halusta kertoa tarinansa oma tarinansa, voi jo arvata, ettei niiden kirjallinen taso ole ollut kovinkaan korkea. Useimmat näistä prosaisteista jäivätkin yhden kokemuksen viestijöiksi, ns. yhden kirjan ihmeiksi. Talvisotakirjallisuus oli kuitenkin urauurtavaa, sillä se synnytti suomalaisen kansanomaisen sotaromaanin ja herätti ensimmäistä kertaa kustantajat kiinnostumaan dokumenteista, jotka kuvaavat tavallisen kansan elämää. Muistattakoon myös, että talvisodan runoilijat olivat suurimmaksi osaksi hieman vanhempia ja kokeneempia sekä aikaisemmin julkaisseita, jopa tunnettuja kirjailijoita, jotka halusivat ilmaista oman näkemyksensä talven tapahtumista. (Niemi 1988, 11, 48–50.) Mainittakoon vielä yksi kirjallisesti merkittävä talvisotakuvaus, joka ilmestyi niinkin myöhään kuin vuonna 1984 nimellä *Talvisota*, ja sen kirjoitti kirjailijana jo tunnustettu ja kanonisoitu Antti Tuuri. Kirjasta tehtiin nopeasti myös elokuva. (Jokinen 2006, 147.)

Myöhempien vuosien kirjasodista saatiin esimakua heti talvisodan jälkeen, kun Viljo Sarajan romaani *Lunastettu maa* voitti Otavan ja Prentice-Hallin sotakuvauskilpailun lokakuussa 1940. Teos sai osakseen paljon kritiikkiä, ja alkoi kiista siitä, kuka tuntee rintamamiesten mielialat. Saraja sai ymmärtäjiäkin, mm. Erkki Kivijärvi puolusti häntä *Helsingin Sanomissa*, mutta rintamamiehet moittivat häntä sitäkin enemmän. Esimerkiksi nimimerkki ”Tulilinjan res. luutnantti” totesi Sarajan tekstin olevan ”karkeita ja lapsellisen mielikuvituksen inspiroimia juttuja”. Kriittisellä kannalla olivat myös kirjailijat Yrjö Jylhä ja Kalle Väänänen. (Karonen & Rajala 2009, 215–217.)

Jylhä kysyy Sarajan teoksen kritiikissään ”monien aseveljien toivomuksesta”: ”Onko palkittu sitten rehellinen ja aito sotakuvaus, kestääkö se myös niiden miesten arvostelun, jotka taistelevat tulilinjalla ja kokivat kaiken sen, mitä tämä kirja tahtoo esittää.” Hän myös lisää: ”Väärinkäsitysten välttämiseksi sanon heti, että en ole kirjoittanut sotakirjaa, mutta viettänyt kyllä viime talven tulivyöhykkeellä, tarkemmin sanoen toiminut komppanianpäällikkönä Taipaleenjoella.” Jylhän mukaan Saraja välttää mainitsemaista paikannimiä tai ympäristöä, vaikka todellinen rintamamies muistaa läpi elämänsä koko etulinjan maiseman. Jylhän kritiikki tiivistääkin hyvin suomalaiselle sotaa käsittelevälle kirjallisuudelle esitetyt vaatimukset: rehellisyys, todenmukaisuus ja oma rintamakokemus. Ontto sepitteisyys ja propagandistisuus eivät kelpaa suomalaiselle lukijalle, ja siksi Sarajan teoksen voitto sai monet rintamalla olleet ajattelemaan, että sotaa kokemattomat tulevat nyt heille kertomaan, mitä sota on ollut. (Karonen & Rajala 2009, 218–221.)

Olivatpa kirjoittajat aloittelijoita tai kokeneita, kertojina uskottavia tai epäuskottavia, he ovat siinä suhteessa yhtä merkittäviä, että he ovat kirjoittaneet omasta näkökulmastaan. Kirjallinen taso vaihtelee, samoin historiallinen todistusvoima, mutta kollektiivisen muistin kannalta kaikki kertomukset ovat arvokkaita. Joillakin kirjoittajilla on myös ainutlaatuinen kyky vangita yksi hetki, joka myöhemmin muuttuu tuhansien ihmisten yhteiseksi kokemukseksi. Esimerkkinä tästä mainitsen yhden Jylhän runon syntyhistorian, jota Karonen ja Rajala (2009, 141) valottavat seuraavasti: Oman kertomuksensa mukaan Jylhä oli pannut Taipaleella merkille yhteen taloon astuessaan pysähtyneen seinäkellon, kylmän lieden, pöydällä virsikanteleen ja nurkassa rukin. Portaapäissä oli talon koira ammuttuna.

Talo oli tässä vaiheessa jo mahdollisesti tulella, ympärillä ainakin vallitsi täysi kaaos. Yhdellä silmäyksellä hän aisti paikan koko tunnelman ja näin syntyi runo *Tuomittu talo*.

*Kiirastuli*-kokoelma, vaikka onkin lyriikkaa, eikä proosaa, kuten useimmat talvisotakuvaudet, syntyi samalla sanomisen pakolla kuin aihetta käsittelevät romaanitkin. Jylhä työskenteli runojensa parissa intensiivisesti, sillä hän pelkäsi ajan kuluessa muistikuviansa väljähtyvän ennen kuin ne ehtisi kirjoittaa tuoreeltaan. Hän oli sitä mieltä, että jokaisesta elämyksestä olisi voinut kirjoittaa kymmeniä sivuja jännittävää proosaa, mutta lopulta ne kiteytyivät runoiksi. Kokoelma valmistui parissa kuukaudessa. (Keronen & Rajala 2009, 226.)

*Kiirastuli* on vanhahtavasta muodostaan ja nykylukijan silmissä pateettisesta sävystä huolimatta aikaansa edellä, sillä se muistuttaa myös heistä, jotka saivat elinikäisen vamman, ”näkymättömän tai näkyvän”. He jatkavat taisteluaan ”vaieten, hiljaa”. Taipaleen miehistä Jylhä kirjoittaa: ”Jälkeen kaiken, minkä koitte, yhä vielä te hymyillä voitte.” Runoilijan roolissa Jylhä myös punnitsee, pitäisikö hänen käyttää sanoja vai olla mykkä. (Keronen & Rajala 2009, 289, 290.)

Oman panoksensa talvisotakirjallisuuteen antoi myös Mika Waltari kirjoittamalla teoksen *Antero ei enää palaa*, sillä hän halusi lohduttaa kansaa kovana aikana. Romaani alkaa yksimielisyyden ideasta, joka oli tehnyt Waltariin huomattavan vaikutuksen. Teos oli valmis jo helmikuussa, ennen kuin sodan lopputulos oli selvillä ja ilmestyi pian sodan jälkeen. Kiireellä tehdyn romaanin henkilökuvat eivät syvene, vaan he edustavat esikuvallisia kansantyyppejä. Esimerkiksi Anteron isä on vanha punainen puuseppä, joka on kouluttanut neljä poikaa ja näkee nyt isänmaan puolustamisen arvoiseksi. Romaanin taistelukuvaudet kuitenkin osoittavat, että Waltarilla oli kyky kuvata niiden tunnusomaiset piirteet ilman omaa rintamakokemusta. Kriittiselle lukijalle tämä omakohtaisen kokemuksen poissaolo näkyy selvästi, mutta Waltarilla oli kuitenkin taito tavoittaa sodan tunnelataus. Näin selkeän mustavalkoista sotaa ei tule enää vastaan hänen romaaneissaan. (Rajala 2008, 392–394.) Tämä omalta osaltaan todistaa, että ”rehellistä ja uskottavaa”, suomalaisille kelpaavaa sotakuvausta voi lahjakas kirjottaja

tuottaa ilman omakohtaisia kokemuksia.

*Kenttätykin ammus lensi omalta puolelta heidän päittänsä yli vihollisen puolelle. Ja pitkänä onnentäytenä sekuntina ennen kranaatin räjähdystä hän tiesi ikänsä kaiken muistavan tuon raskaan, kaihomielisen havinan sodan kauneimpana äänenä.*

Yllä oleva on sitaatti tästä Waltarin talvisotaromaanista, ja kriittinen nykylukija huomaa, että kertomus ei ole syntynyt itse koetun pohjalta. Antero vannoo tovereineen, että sotaa käydään viimeiseen mieheen, ”niin kauan kuin ainoassakaan suomalaisessa henkeä oli”. Tässä uhrivalmius ylitti jopa Sillanpään marssilaulun, jossa sentään taistellaan vain viimeiseen mieheen. Romaania ei kuitenkaan ole järkevää arvioida taiteellisilla mittapuilla, sillä sen merkitys oli ilmestymisaikanaan toinen. Omaan aikaansa se jäikin, uusintapainoksia ei ole otettu. (Rajala 2008, 395.)

Sotien jälkeen kirjoitettua talvisotakirjallisuutta varjostaa jatkosota. *Tuntematon sotilas* vaikuttaa väkisinkin ihmiskuvaukseen ja kieleen. Kaikki sotakirjailijat eivät toisaalta ole edes yrittäneet hakea ”talvisodan henkeä”. Kielenkäyttö on todellisuutta ronskimpaa, sillä on usein mahdotonta muistaa jälkikäteen, mitkä kielelliset ilmaukset ovat olleet olemassa ennen jatkosotaa. Jatkosota kehitti sotilasslangia rivompaan suuntaan, ja näitä kielellisiä tehosteita on vaikea yhdistää todellisille talvisodan kentille. Talvisodan lisäksi *Tuntemattoman sotilaan* ilmestyminen vapautti ja innosti kuvaamaan omia sotakokemuksia. (Niemi 1988, 80, 81, 134.)

Sotakokemuksia kuvattiinkin innokkaasti, sillä vielä 1970-luvulla keskimäärin joka kuudes Suomessa ilmestynyt kaunokirjallinen teos käsitteli jossakin muodossa sodan aihepiiriä, suurimmaksi osaksi toista maailmansotaa. Vaikka omakohtaisesti sodan kokeneet kirjoittajat Niilo Lauttamus, Esa Anttala ja Yrjö Keinonen kuolivat 1970-luvun lopulla, ja rintamamiehet ovat huvenneet jo vähiin, (Niemi 1980, 9.) Vaikka rintamamiehiä on nyt 2010-luvulla vielä vähemmän kuin 1980-luvulla, sotakirjallisuudella on

silti yhä sekä kirjoittajansa että lukijansa. Aihe ei osoita vanhenemisen merkkejä suomalaisten mielenmaisemassa.

Sota-aika oli paitsi kirjoittamisen, myös lukemisen ennen kokemattoman noususuhdanteen aikaa. Kaunokirjallisuuden tarjontaa hättäsivät kuitenkin ennakkosensuuri ja raaka-ainepula. Myös painaminen oli haasteellista, sillä painokoneiden varaosia ei ollut niin vain saatavilla ja sotaväelle tehtävät painotyöt ottivat suuren osan tuotantokapasiteetista. Sitä paitsi monet ammattikirjoittajat olivat rintamalla, joten perinteisiä romaanikäsitöitä oli vähemmän tarjolla. (Varpio 1999, 15.)

Talvisotakirjallisuuden yksi päämäärä on osoittaa sodan jalostava vaikutus; jopa hajamielisestä tiedemiehestä, ”kaukaisten kielten tutkijasta”, tulee Erkki Palolammen romaanissa *Kollaa kestää* karski soturi ja johtaja. Kaikkia ei sota – niin tehokas kuin se onkin – kykene jalostamaan. Talvisodan kuvauksissa venäläiset ovat enimmäkseen kunniantonta sotaa käyviä, epäinhimillisiä raakaolentoja, saksalaiset puolestaan ovat paraatisotilaita. Ruotsalaiset, joihin kirjan maailmassa kuuluvat sekä naapurimaan vapaaehtoiset että suomenruotsalaiset sotilaat, kuvataan suomalaisia vähemmän taistelukykyisinä. Suomalaiset kunnioittavat sodan reiluja sääntöjä, he eivät käytä massiivisia joukkotuhoaseita tai kansainvälisten sopimusten vastaisia räjähtäviä luoteja, toisin kuin neuvostoliittolaiset. Toisaalta suomalaisilla ei niitä myöskään ollut. (Jokinen 2006, 149.)

Olavi Paavolainen kirjoittaa *Synkässä yksinpuhelussa* (1946), kuinka hän alkoi vieraantua korkeakulttuurista ja tuntee vetoa rintamajermuihin, joiden korsulyriikasta hän löytää ”tavallisen kansanmiehen tuoreen alkuperäisen mielikuvitusmaailman”. Sota avasi yhteiset estradit populaari- ja korkeakulttuurille, kun samoissa ikäväntorjuntailloissa esiintyivät näyttelijät, muusikot, taikurit ja kirjailijat. Suomen Kirjailijaliiton puheenjohtaja V. A. Koskenniemi esiintyi samoissa iltamissa Harmony Sistersin kanssa, ja Yrjö Jylhä lausui runojaan Pekka Tiilikaisen Aunuksen rintamaradiossa. (Varpio 1999, 41, 42.)

Sota herkisti suomalaisten arkista kielenkäyttöä. Esimerkiksi tuohon aikaan yleinen jäähyväistervehdys ”hyvästi” korvattiin toiveikkaammalla ”näkemiin” -sanalla. Mahdollisesti tämä johti osaltaan myös siihen, että kirjailijat havahtuivat näissä poikkeusoloissa huomaamaan arkikielen merkityksellisyyden ja suomalainen modernismi alkoi kehittyä. (Soikkeli 2001, 69.) Samoihin aikoihin kirjallinen ilmaisu alkoi vapautua ja sen kansallinen yhdenmukaisuusvaatimus murtui vähitellen. Sota tunkeutui kielenkäyttöön myös maailmanlaajuisesti ja asettui siihen pysyvästi. Tällä hetkellä esimerkiksi lehdistössä pohditaan, tuleeko Afganistanista Obaman Vietnam vai Irak, ja aina silloin tällöin ennustellaan, mikä tulee laukaisemaan kolmannen maailmansodan.

Moderni ilmaisu lähti maailmanlaajuisesti liikkeelle sotien ilmapiiristä. Ensimmäinen maailmansota vaikutti uusien kirjallisten muotojen läpimurtoon. Moderni runo ja proosa heijastelevat särkynyttä maailmankuvaa. (Niemi 1988, 150.) Kaksi maailmansotaa aiheuttivat inflaation kirjalliselle kuolemalle ja intohimolle. Todellisuus osoittautuikin järkyttävämmäksi ja moniulotteisemmaksi kuin mitä kirjallisuus oli koskaan aikaisemmin pystynyt kuvaamaan. (Rintala 1969, 80.)

Kirjallisuuden uudistumista kuvastaa hyvin runoilija Yrjö Jylhän epäonninen eepos-hanke. WSOY:n pääjohtaja Yrjö Jäntti oli esittänyt ajatuksen, että Jylhä kirjoittaisi uudet *Vänrikki Stoolin tarinat*, olihan Runebergin runoteos ollut suuressa suosiossa talvisodan aikana. Jylhällä oli materiaalia eeposta varten, kuten Karjalan asukkaiden lähtö kotiseudultaan, oma kohtaaminen yhdyshaudassa tamperelaisen luokkatoverinsa kanssa sekä juoksija Martti Marttelinin hidas ja tuskallinen kuolema, ”viimeinen maraton”, jota Jylhä seurasi. Eepoksen päähenkilöksi piti tulla Jylhää itseään muistuttava Parkku, jonka sisäistä nousua ja heräämistä yhteistuntoon teoksen oli tarkoitus kuvata. Viittauksia historiaan ja ikuiseen taisteluun Venäjää vastaan sekä huumoria ei myöskään ollut tarkoitus unohtaa. *Kiirastulen* piti siten jäädä vain välityöksi. (Karonen & Rajala 2009, 205–212.)



Kuten tiedämme, Jylhä tunnetaan tänään *Kiirastulestaan*, eikä talvisota-eeposta koskaan syntynyt. Läheisten todistajien mukaan hän ei saanut eepoksestaan säettäkään paperille, vaikka se pyöri jatkuvasti hänen mielessään. Ilmeisesti tavoite nousi liian korkealle, kunnes se katosi kokonaan näkyvistä. (Karonen & Rajala 2009, 305.) Voimme vain arvailla, miten tällainen suurteos olisi vaikuttanut esimerkiksi *Tuntemattomaan sotilaaseen* ja ihmisten reaktioihin Linnan sotakuvaukseen. Hän näytti etenevän vaistonvaraisesti samaan suuntaan kuin Linna, sillä Karosen ja Rajalan (2009, 305) mukaan hän itse kirjoitti Otavan kirjalliselle johtajalle Hannes Reenpäälle Eepos-suunnitelmastaan näin: ”En suunnittele mitään tavanomaista sotakirjaa, vaan opusta, jossa sekä liikuttavat, järkyttävät että humoristiset yksityiskohdat kutoutuvat kirjavaksi ja samalla harmoniseksi kokonaisuudeksi.”

Jylhä oli suomentanut eepoksia, joten niiden muoto oli hänelle tuttu. Aika ja moderni sotateknologia olivat kuitenkin jo jyränneet eepoksen, minkä Jylhä vaistosi itsekin, sillä hänen tiedetään tokaisseen: ”alikersanttia ja konekivääriä on pirun vaikea sovittaa runomittaan”. Hän muutti suunnitelmaa, luopui runomuodosta ja vaihtoi proosaan tarkoituksenaan kirjoittaa ”se oikea sotaromaani”. Hän otti tehtäväkseen kirjoittaa totuuden sodasta, romaaniin ei sekoittuisi paatosta sen enempää kuin virheitä historiallisissa yksityiskohdissakaan. Rintamatoverille Yrjö Kaksoselle Jylhä uhosi: ”Se on sotakirjojen sotakirja, se lyö kaikki laudalta!” Hän keräsi aineistoa, kuten artikkeleita ja kirjallisuutta, erityisesti Taipaleen taisteluista. (Karonen & Rajala 2009, 212, 305.) Näin jälkiviisaasti on helppo todeta, että Jylhä oli tässä oikeilla jäljillä, mutta epäonnistui siinä, missä Linna puolestaan onnistui.

Vaikka Jylhän myöhemmät kirjalliset hankkeet epäonnistuivat, ja modernisteille hän edusti menneen maailman, joskin ”aika hyvää” runoilijaa, hänestä tuli suomalaisten maanpuolustusjuhlien suojelushenki. Jylhän runoutta voidaan lainata sekä puolustustaistelun että rauhantyön hengessä, ja hänellä myös on aina ollut uskolliset lukijansa. Ei *Kiirastulta* muutenkaan sovi vähätellä, sille ei löydy kunnan vertauskohtia edes maailmanlyriikasta, ellei niitä lähdetä etsimään antiikin herooisesta eeposrunoudesta. Jylhän uhmakas ja päättäväinen, mutta samalla ihmistä ymmärtävä näkemys on kuitenkin kaukana sotasankaruutta ylistävistä lauluista. Tyyllillisenä rinnakkaisteoksina on väläytetty Lee Mastersin *Spoon River Antologiaa* ja toisaalta Lasse Heikkilän postuumisti ilmestynyttä jatkosodan runoelmaa *Balladi Ihantalasta*. (Keronen & Rajala 2009, 314, 329–331.)

Sodan jälkeen alkoi kehittyä tapa kirjoittaa yhteydessä muihin ihmisiin. Kirjailijoilla oli ollut usein hiukan taikauskoinenkin pelko, että jos suunnitelmista puhuu muille, jotakin karkaa prosessista ennen kuin se päättyy paperille. Tietysti tällaista myyttiä yksin puurtavasta kirjailijanerosta pitävät jotkut yllä yhä tänäkin päivänä. Tampereella kokoontuva Mäkelän piiri on hyvä esimerkki tuon ajan kirjoittajaryhmästä, josta nousi sittemmin monia Suomalaisen kirjallisuuden merkinimiä, kuten Lauri Viita, Jaakko Syrjä, Harri Kaasalainen ja Väinö Linna. *Tuntematon sotilaskin* on syntynyt pitkälti Linnan suullisten kertomusten pohjalta. Hän ikään kuin testasi tarinansa iskevyyttä tällä inspiroivalla kuulijakunnalla. Samalla hän sai välittömästi kaipaamaansa palautetta, jonka pohjalta muokkasi tekstiään. (Syrjä 2004, 266, 267.)

Useimmat sodankuvausten läpimurtoteokset ovat niiden kirjoittamia, jotka ovat kokeneet sodan parikymppisinä, henkisen kehityksen kannalta herkässä iässä. Esimerkkinä mainittakoon Kurt Vonnegutin *Teurastamo 5*. Toinen menestysteoksia yhdistävä piirre näyttää olevan se, että niissä esiintyy vain vähän vihaa vastustajaa kohtaan. (Niemi 1988, 88, 179.)

### 3.6. Sotaromaani ja rauhantahto

Erno Paasilinna kirjoitti vuonna 1959 sotakirjoista kulttuurivaarana, joka aikapommina tikittää uutta sotaa. Hän ei arvannut, että sota kirjamarkkinoilla venähtäisi yli puolivuosisataiseksi. Sotakirjojen runsas tarjonta ei kuitenkaan ole vain suomalainen ilmiö, vaan suurin piirtein kaikissa maailmansotiin osallistuneissa maissa on tuotettu paljon sotakirjallisuutta massamarkkinoille. Suomalaisen sotakirjallisuuden kotimaisuusaste on korkea. Käännöksiä on tarjolla melko vähän, ja nekin ovat menestyneitä poikkeuksia, kuten Erich Maria Remarquen *Länsirintamalta ei mitään uutta*. Yksi syy käännöskirjallisuuden vähyyteen on se, että Suomen asema sodissa on ollut erilainen kuin monien muiden Euroopan maiden. Esimerkiksi ensimmäinen maailmansota ei koskettanut suomalaisia juuri lainkaan, joten sitä kohtaan ei ole paljonkaan kiinnostusta. (Niemi 1988, 13–18.)

Sitä rajummin iskettiin yhteen sisällissodassa, josta kirjoittajat ovat ammentaneet materiaalia näihin päiviin saakka. Myös pitkä kokemus elämästä rajavyöhykkeellä, erilaisten kulttuuristen ja poliittisen virtausten kohtauspisteessä, on vaikuttanut suomalaiseen sodankuvaukseen. Näistä syistä pasifistiset äänenpainot ovat yleisempiä suomalaisessa sotakirjallisuudessa kuin länsimaaisessa sotakirjallisuudessa yleensä. (Niemi 2000, 255.)

Modernistisen, antiheroistisen sodankuvauksen ensimmäisiä edustajia on Jaroslav Hašekin *Kunnon sotamies Švejk*. Esimerkiksi Pentti Haanpää luki tämän teoksen ja sen vaikutuksesta – tosin vuosikymmeniä myöhemmin – hän kirjoitti *Yhdeksän miehen saappaansa*, joka voidaan nähdä suomalaisen sodanvastaisen sotaromaanin ensimmäisenä tietoisena edustajana. Haanpään jälkeen antiheroistista traditiota on kehitelty paljonkin suomalaisessa kirjallisuudessa, ja esimerkiksi karkuriaihelmat ovat modernille sotaromaanille luonteenomaisia. (Niemi 1988, 29, 119, 151.)

Toinen lähtökohta sotakirjallisuuden kirjoittamiseen on pasifismi. Silloin sodassa on voimakas

emotionaalinen lataus. On paradoksaalista, että pasifistinen romaani joutuu hyödyntämään sotateemaa, mutta varsinaisen rauhanromaanin ongelma olisi, ettei rauha olotilana suggeroi riittävästi. Tarvitaan konflikti tai kapina olosuhteita vastaan, jotta tärkeä sanoma menisi perille. (Niemi 1988, 180, 209–212.) Sodasta syntyy helpommin tekstiä kuin monesta muusta aihepiiristä, ja tyyllilajeissa on mistä valita. Voi kirjoittaa raskasta proosaa, ladattua draamaa tai surumielistä lyriikkaa. (Niemi 2000, 254.)

Arvo Turtiainen (1969, 206) sanoo omasta kirjoittamisestaan näin:

*Jos minulta kysytään mitä virikkeitä sota on antanut runoudelleni, niin minun on suoralta kädeltä vastattava: ei mitään. Sillä sanaan virike liittyy jo sinänsä jotain elähdyttävää, positiivista. Sota on järjettömyyttä, mitä syvintä hulluutta, kertakaikkista mielipuolisuutta. Mutta aineksia sota on sen sijaan antanut minulle, aineksia yrittää taistella runoudessani sota vastaan, osoittaa sen mielettömyys.*

Luettuani sotakirjallisuuden syntyhistoriaa olen tullut siihen tulokseen, että useimmat suomalaiset sotakirjailijat olisivat voineet sanoa nämä sanat. Myös muilla kuin varsinaisilla pasifistikirjailijoilla saattoi olla yhtä lailla halu sovitukseen vastapuolen kanssa. Esimerkiksi Yrjö Jylhä leikitteli ajatuksella, että voisi tavata Taipaleen taistelujen toista runoilijaa, Dolmatovskia, jonka hän tiesi kirjoittaneen paljon muutakin runoutta. Jylhä ideoi kaksikielistä yhteistä runoteosta ja runoilijoiden kädenpuristusta vanhoilla taistelupaikoilla. Ei ole tiedossa, tunnusteliko Otava koskaan tätä tapaamismahdollisuutta, mutta ainakaan se ei koskaan toteutunut. (Keronen & Rajala 2009, 305.)

Ensimmäisen varsinaisen sotakirjasodan aiheutti Olavi Paavolainen, joka loukkasi *Synkällä yksinpuhelullaan* sodankuvauksen vakiintuneita isänmaallisia normeja. Hän teki näkyväksi rauhanopposition olemassaolon ja sen ulottumisen vaikutusvaltaisiin piireihin. Täten Paavolainen kyseenalaisti käsityksen kansakunnan yksimielisyydestä. (Peltonen 1997, 110.) *Synkällä yksinpuhelulla* oli Paavolaiseen itseensä ratkaiseva ja traaginenkin vaikutus, sillä teoksen saama tyrmäävä kritiikki vaiensi hänet kirjailijana (Rajala 2008, 695).

Vaikka *Tuntematon sotilas* aiheutti toisen, tunnetumman kirjasodan murtamalla runebergiläisen sotakuvausten sven tuuvineen, Linna kuitenkin tuli osittain myös jatkaneeksi samaa perinnettä antaessaan esimerkiksi Rokan tappaa yksinään konepistoolillaan kymmeniä vihollisia (Eskola 1990, 75.) Paavo Rintalan *Sissiluutnantti*-romaanista käydyssä kirjasodassa kiisteltiin pääasiassa lottien moraalista. Rintalan romaania oli vaikeampi hyväksyä kuin Linnan, sillä siinä missä *Tuntematon sotilas* valottaa rivimiesten näkökulmaa, *Sissiluutnantin* kokija on akateemisesti sivistynyt upseeri, joka vihaa ns. sivistyneen mielipiteen edustajia heidän ”illusorisen sodankäsityksensä” vuoksi. (Peltonen 1997, 110, 111.) Vielä yhden kirjasodan sytytti vuonna 1972 Hannu Salama vasemmistolaista vastarintaliikettä kuvaavalla teoksellaan *Siinä näkijä missä tekijä*.

On jopa hieman koomista, että ensimmäisen varsinaisen kirjasodan aloitti juuri Paavolaisen teos, sillä ennen sotia hän oli kirjoittanut Pentti Haanpälle tämän vuonna 1928 ilmestyneen armeijaa kritisoiden ja siten paljon kiistoja aiheuttaneen *Kentän ja kasarmin* ilmestyttyä:

*Mies, olet kirjoittanut mainion esikoisteoksen, keskinkertaisen romaanin ja tökerön todellisuuskuvauksen. Sinä olet ensimmäisen luokan kirjallinen lahjakkuus. Mutta kiristä ohjaksiasi. Meillä on jo aivan tarpeeksi haisevaa naturalismia ja riisitautista romantiikkaa. Pidä varasi, ettei kirjailijankuvaasi jää vain loistavanpunainen kaulahuivi ja kuraiset tukkilaisaappaat. (Rajala 2008, 213.)*

Vastakkainasettelu *Kentän ja kasarmin* ja Waltarin sille kirjoittaman vastineen, *Siellä missä miehiä tehdään*, välillä käytiin oppineisuuden suhteen. Waltarin filosofian kandidaatin paperit painoivat vaakakupissa, kun arvioitiin kirjallisuuden oikeutta. *Ylioppilaslehti* kiitti Waltarin raikasta poikamaisuutta ja voitontahtoista melankoliaa. Waltarille huligaani on yksittäistapaus, Haanpäälle kansaa leimaava lajityyppi. Paavolaisen lopputuomio kuului, että totuus armeijasta kulkee lähes millimetrin tarkkuudella Haanpään ja Waltarin teosten välistä. Hänellä oli oletettavasti halu kirjoittaa oikea totuus itse, mutta aihe vanheni. (Rajala 2008, 217, 218.) Paavolaisen siirtyminen Haanpäästä suomivista sanoistaan synkkään yksinpuheluun ja rauhanopposition riveihin kuvastaa hyvin murrosta, joka tapahtui ns. sivistyneistön ajattelussa, kun heidän idealistisen isänmaallinen maailmankuvansa särkyi.

Mainittakoon vielä, että Waltari puolusti *Synkkää yksinpuhelua*. Se oli tavallaan *Sinuhe Egyptiläisen* rinnakkaisteos sodan pettymysten tilittäjänä. Waltarin mielestä teos oli ”rehellinen tilitys, omasta näkökulmastaan, ja aikahistoriallisena dokumenttina sillä on säilyvä merkitys”. Lisäksi Waltari piti *Synkkä yksinpuhelua* kauneimpana kuvauksena Itä-Karjalasta, mitä on koskaan kirjoitettu. (Rajala 2008, 695.)

Kirjailijapiirien sisäpuolella oli myös sukupolvien välisiä konflikteja. Sota-aikana nuoruutensa ilman varsinaisia sotakokemuksia elänyt sukupolvi (kuten Meri ja Rintala) saivat kritiikkiä niiltä, jotka olivat kokeneet sodan omakohtaisesti. Nuorempien edellytykset kuvata tapahtumia on kyseenalaistettu ja heidän kärsimyksiään on vähätelty. Kuitenkin sota teki heistä epäilijöitä ja kyseenalaistajia monestakin syystä: omakohtaiset muistot sotavuosilta, sodan jälkiselvittelyt eri maissa teloituksineen ja muu jälkipyykki itse sotatapahtumista, silmien avautuminen propagandan valheellisuudelle sekä kylmä sota ja sen tuoma uuden suursodan uhka. (Nummi 1969, 179, 180.)

Veijo Meri (1974, 20, 24) kertoo omaksuneensa lapsuudessaan sen ajan vallitsevat käsitykset sodan luonteesta, mutta itse sota-aika antoi aivan vastakkaisen kuvan. Rintamalta palaavat miehet kumosivat idyllin, ja hänen kirjansa ovat syntyneet tästä muutoksesta. Aluksi Meren sotakuvausta sanottiin rumaksi, kammottavaksi ja paikkansapitämättömäksi, myöhemmin sitä alettiin luonnehtia hauskaksi. 1970-luvulla ilmapiiri kiristyi taas, mutta nykyään Meren sotakuvaus nähdään jälleen humoristisena.

Myös sodan omakohtaisesti kokeneet saattoivat kiistellä toistensa teoksista. Aiemmin jo mainitsin Yrjö Jylhän kritisoineen Viljo Sarajan talvisotaromaania *Lunastettu maa*. Jylhällä oli myöhemminkin intoa kommentoida muiden töitä; kun *Tuntematon sotilas* ilmestyi, hän antoi siitä entiselle joukkueenjohtajalleen Pentti Aarniolle kovan arvostelun, koska hän oli tajunnut, että ”nyt tuli se kirja”. Aarnio ei tosin ollut varma, oliko Jylhä oikeasti lukenut Linnan teoksen. Paavolaisen *Synkkää yksinpuhelua* Jylhä puolestaan kommentoi ristiriitaisesti: hän moitti sitä tuttavilleen, mutta kehui kirjeitse Paavolaiselle itselleen. (Keronen & Rajala 2009, 306.)

Paasikiven presidenttikaudella tietty varovaisuus oli pakon sanelemaa, mutta suomalaiset pitivät silti kiinni sotia koskevista tulkintoistaan, vaikkei niistä voinut julkisuudessa puhua. Kekkonen kaudella virallinen ulkopoliittinen suuntaus johti historian uudelleenarviointiin, jolloin Suomen historia liitettiin osaksi Neuvostoliiton kansallisia myyttejä ja suomalaisten menneisyyttä arvioitiin neuvostonäkökulmasta. Neuvostonäkökulma tarkoitti mm. sen tyyppisiä tulkintoja, että talvisota oli Suomen itsensä aiheuttama vahinko tai jopa tuottamuksellinen teko ja että Suomi halusi suunnitelmallisesti liittoutua Neuvostoliittoa vastaan fasistisen Saksan kanssa. (Peltonen 1997, 118, 119.)

Näinä historiallisesti kriittisinä aikoina myös sensuuri iski joihinkin kirjailijoihin; esimerkiksi vuonna 1945 Yrjö Jylhän runot piti hyväksyttää valtion tarkastuslaitoksella. Hän ymmärsi periaatteessa tämän tarpeen ja oli itsekin sitä mieltä, että jotkut Aunuksen retkellä propagandamielessä sepitetyt taistelulaulut eivät ole omiaan rakentamaan naapurisopua, vaan joutivat ”sotamuseon lokeroihin

tomuttumaan.” Häntä kuitenkin satutti se, että joitakin runoja sensuroitiin pikkumaisella otteella ja ne siten pilattiin. (Keronen & Rajala 2009, 295.) Esimerkiksi runon *Näky* lopun poisto turmeli hänen mielestään koko runon, kaiken lisäksi näihin säkeisiin oli tarkoitus päättää koko *Kiirastuli*:

*--- ja pojanpoikain rinnalle ma johdan armeijaanne,  
kun suvut uudet taisteluun taas kutsuu synnyinmaanne.*

Olisi kiinnostavaa tietää, joutuiko Jylhä sensuurin hampaisiin siksi, että edusti ns. korkeakirjallisuutta ja hänellä oli oikeistolainen tausta, nimittäin jo ennen varsinaista liennytyksen aikaa, 1950-luvun lopulta lähtien, kansanomaisemmat kirjailijat saivat julkaista töitensä kaikessa rauhassa. Nämä osittain sarjatuotantonakin tehdyt romaanit olivat tavallisille ihmisille tärkeitä, sillä sotakirjallisuuden kautta tapahtui kansallisessa alitajunnassa rituaalipuhdistautuminen. Sotaromaanit täyttivät tyhjiötä, joka jäi ulkopolitiikan virallisen liturgian alle. Sotakirjallisuudella on ollut kylmästä sodasta lähtien selviytymistarinoiden funktio ja kathartinen vaikutus lukijoihinsa. (Niemi 1988, 216.) On myös mielenkiintoista, että kylmän sodan sävyttämässä Suomessa, jossa sodan muisto painettiin muuten alas, anttalat, tikkaset ja lehväslaihot lähettivät miehensä joka vuosi uusiin seikkailuihin. Voidaan myös sanoa, että sotakirjallisuus oli tuohon aikaan kulttuuriradikalismia, sillä se antoi vaiennetuille äänen.

Meren (1974, 26) mukaan kaikki todellinen kaunokirjallisuus ja taide palvelee rauhanasiaa, mikään klassinen teos ei yllytä sotaan, vaan taide on aina ihmisen puolella. Jo Shakespeare kuvaa sotapäälliköt kammottaviksi. Sotahenkisenkin kirjan vaikutus voi olla rauhanvastainen, ja klassikoksi päätyy teos, jossa elämä on nähty todellisena ja oikeissa suhteissaan.

### **3.7. Sotakirja ja tulevaisuus**

Yleisesti ajatellaan, että kirjoittaakseen merkittävän sotaromaanin kirjoittajalla täytyy olla omia



merkittäviä sotakokemuksia. Täytyy kuitenkin muistaa, ettei esimerkiksi Leo Tolstoi ollut itse mukana Napoleonin sodassa. Jaakko Syrjä (2000, 251) on todennut, että Väinö Linna oli sillä kypsyyssasteella kirjoittaessaan *Tuntematonta sotilasta*, että hän olisi kirjoittanut merkittävän sotaromaanin, vaikkei itse olisi sodassa ollutkaan, jos aihe olisi sattunut häntä kiinnostamaan. Tietenkin siinä tapauksessa teos olisi hyvin toisenlainen kuin millaisena sen tunnemme, sillä Linnan ainutlaatuinen sammakkoperspektiivi siirtää sodan kokemuksen suoraan lukijan selkärankaan. Myös sodan jälkeen syntyneet sotakirjailijat ovat tuottaneet hyviä sotaromaaneja omassa lajissaan, mutta heidän työnsä on alkanut muistuttaa historiallisen romaanin tekemistä: käytetään tutkivan journalismin keinoja, ja löydetystä materiaalista työstetään sodan kuvaus – sensaatioefektejäkään unohtamatta. Hyvä esimerkki nykyaikaisesta sotakirjailijasta on Antti Tuuri.

*Tuntematon sotilas* on poikkeus muista sotakirjoista, sillä sen ovat lukeneet ja siitä pitäneet myös sellaiset lukijat ja lukijasukupolvet, jotka eivät tunne laajempaa kiinnostusta sotakirjallisuuteen. Teos on yhdistänyt mies- ja naislukijoita, eri väestöryhmiä ja on ollut ilmestymisestä lähtien suomalaisten suursuosikki. Rintamalla olleet ovat lukeneet teosta kerraten sen kautta omia kokemuksiaan ja etsien siitä selitystä sodalle tai sota-ajan oloille. Tyypillinen kommentti *Tuntemattomasta sotilaasta* on tämäntapainen: ”Se oli oikiastansa kirjootettu rehellisesti, niin ku se elämä siellä rintamalla oli.” Myöhemmät, koulutetummat sukupolvet puolestaan kiinnittävät huomiota kirjan kielellisiin ansioihin, tyyliin ja rakenteeseen. Tämä selittyy osittain sillä, että omakohtaisia kokemuksia sodasta ei ole, osittain taas sillä, että koulutus on harjaannuttanut ihmiset kiinnittämään huomiota kaunokirjallisuuden kieleen. 1980-luvulle tultaessa *Tuntematon sotilaan* realistisen sodantulkin rooli heikkeni, ja kiinnostus teoksen henkilöitä kohtaan kasvoi. Romaani siirtyi siten kansallisen murroksen ja kriisikauden terapeutin tehtävästä ihmisen toiminnan tulkiksi, se alkoi irrota kansallisesta historiastaan. (Eskola 1990, 62–76, 96.)

Sota kiinnostaa yhä aiheena, ja sota-ajan jälkipuinti jatkuu yhä. Esimerkiksi väite, että punapitäjien pojat olisivat saaneet tarkoituksella mahdottomia tehtäviä, ja siksi heitä olisi kaatunut enemmän kuin valkoisten alueiden nuorisoa, herätti yleisössä laajaa mielenkiintoa muutamia vuosia sitten.

Minkäänlaisesta tutkimuksesta ei ollut kyse, mutta tapaus osoitti, että mikä tahansa yritys sanoa jotakin uutta sodasta saa julkisuutta. (Vihavainen 2005, 239.) Voidaan kysyä, miksi suomalaiset mieskirjailijat ovat sukupolvi toisensa jälkeen kirjoittaneet sodasta. Voisi kuvitella, että Linnan jälkeen ei kenenkään toisen enää kannattaisi edes yrittää. Aivan kuin se olisi jokin oikeaksi suomalaiseksi mieskirjailijaksi tulemisen initiaatoriitti. Kävikö niin, että kun Linna pyrki ottamaan sodalta kaiken arvostuksen pois, hän vahingossa samalla antoi sotakirjallisuudelle arvon ja auran, josta se ei ole vielä kukaan vapautunut? (Arnkil & Sinivaara 2006, 24.)

Yleisen kiinnostavuuden lisäksi sodasta pyritään kirjoittamaan ja siitä pitää kirjoittaa siksi, että *Tuntemattoman sotilaan* armelias ja sovittava myytti peitti alleen sodan rumuuden, jonka moraalista ja psyykkisistä seuraamuksista nuoret ”velikullat” eivät joutuneet vastuuseen. Myytillä oli tärkeä rooli kansallisessa jälleenrakentamisessa, ja se vetosi suomalaisten huumorintajuun asettaen sotapropagandan naurunalaiseksi. (Lassila 1994, 156.) Nyt 2010-luvulla näyttäisi olevan aiempaa enemmän valmiutta käsitellä itselle epämiellyttäviä asioita, kuten vihollisotilaisiin kohdistunutta julmuutta tai rintamalla syntyneitä päihderiippuvuutta.

Nykykulttuurin suhde itsenäisen Suomen sotiin on ristiriitainen ja sekava. Toisaalta sotiin suhtaudutaan kunnioituksella, lähes pyhydellä. Niistä ammennetaan jotakin määrittelemätöntä merkitystä nykyiseen ”helppoon” elämään. Ilman ensimmäistä ja toista maailmansotaa meillä ei olisi modernia kirjallisuutta siinä muodossa kuin sen nyt tunnemme. Toisaalta sodista on tullut huvittelua ja viihdettä, jossa kärsimys loistaa poissaolollaan. Kuvaava esimerkki on nykylukijan suhde *Tuntemattomaan sotilaaseen* nostalgisena seikkailukirjana. (Arnkil & Sinivaara 2006, 22, 23.)

Sotakirjallisuus on näihin päiviin saakka toistanut kahta kansallista myyttiä: suomalaisten sotasaa urhoollisuutta ja toisaalta tämän korpien kansan rauhanrakkautta. Aivan viime vuosina sotakirjallisuutta on alettu lähestyä myös maskuliinisuuden tuottamisen näkökulmasta. Talvisotakuvauksista on etsitty sodan karaisevia diskursseja. Kunnian kentät eivät kuitenkaan ole

hallitseva piirre suomalaisissa sotakirjoissa, vaan kärsimyksen kestäminen. Suomalaisia sankarihahmoja ovat vaatimattomat ja uhrautuvat koneiston osat. (Tepora 2007, 288.)

Ehkä ei ole enää edes mahdollista, että joku tulevaisuuden lahjakas kirjailija julkaisisi romaaninsa jostakin nykyaikaisesta sodasta samanlaisella iskulla kuin Linna. Teos ei saisi *Helsingin Sanomien* kriitikon Toini Havun veroista väärinymmärtäjää eikä yhtä innokkaita puolustajia. Se olisi myöhässä, ei kirjallisen arvonsa vuoksi, vaan vaikuttajana, sillä laaja kansallinen kaikipohja on jo ehtinyt kadota. Sitä paitsi nykyajan kliiniset, teknologiset sodat eivät tarjoa enää hyviä aineksia epiikkaan. Ohjusten risteilyssä tai tarkka-ampujien osumissa, kun he saalistavat lapsia koulumatkalla, ei ole oikein mitään eepisesti toimivaa. Nykyiset sodat ovat siis postmoderneja ketjusotia, ”kovia kulkemaan”, niin kuin *Tuntemattoman sotilaan* Rahikainen sanoisi. Toisen maailmansodan kuvaajat pystyivät vielä hinnoittelemaan ihmishengen korkeaksi. Nykyisin sodan saavutukset ja menetykset punnitaan rahalla, jokaisen koulutetun sotilaan hinta tiedetään tarkkaan. Niinpä hän onkin kalliine taitoineen ja varusteineen pienemmässä vaarassa kuin siviilit, joita ei ole hinnoiteltu lainkaan. (Syrjä 2000, 252, 253.) Vaikka kapteeni Kaarna sanoo sodan olevan ”kaukana, Balkanilla saakka”, se tunkee myös olohuoneisiimme ja turruttaa ajatuksemme inhimilliseltä kärsimykseltä.

Toisaalta lyriikalla on ylivoimainen kyky leikkautua todellisuuden sisään omilla ehdoillaan ja vetää merkitys kahden irrallisen säkeen tai sanan välille. Jos runo pystyy halkaisemaan myös nykyajan sodan, ehkä proosa tulee perässä ja alkaa pinota sitä. (Syrjä 2000, 254.) Fiktiivistä sodankuvausta tarvitaan. Siellä missä historian ote on liian yleistävä, liian abstrakti tai juhlallinen, siellä kirjailija on aina korvaamaton, koska hän nojautuu viime kädessä ihmiseen. Sosiologinen tutkimus tavoittaa useimmiten pelkän pinnan oman aikansa ilmiöistä. Pinnan alle jää paljon, ja se on kirjailijan materiaalia. (Rintala 1969, 82.)

## 4. Fiktio ja historiallinen totuus

### 4.1. Fiktion määritelmästä

Sanalle ”fiktio” on annettu monenlaisia merkityksiä. Englannin sana ”fiction” merkitsee tutkimuksessa sepitteellistä kertomusta, kuten romaania tai novellia. Cohn (2006, 11, 12) erottelee neljä kilpailevaa merkitystä:

- 1) fiktio epätotena
- 2) fiktio käsitteellisenä abstraktiona
- 3) fiktio kaikkena kirjallisuutena
- 4) fiktio kaikkena kertomuksena

1700-luvun alkupuolella David Hume kutsui runoilijoita ammattimaisiksi valehtelijoiksi, ja paetakseen näitä syytöksiä kirjailijat teeskentelivät faktuaalisuutta, kuten Daniel Defoe kirjoittaessaan *Robinson Crusoen* esipuhetta. 1700-luvun edetessä lukijat oppivat hyväksymään kaunokirjallisen realismin normit, ja romaanikirjailijat alkoivat luopua faktuaalisuutta koskevista väitteistään. (Cohn 2006, 13.)

Yhä tänäkin päivänä lukija usein olettaa, että kirjoittaja, joka on antanut painaa nimensä kanteen, seisoo sanojensa takana. Poikkeuksena ovat sellaiset tarinat, joissa on eri kertojan nimi kuin kirjoittaja. Esimerkiksi Vladimir Nabokovin *Lolitan* kertoja on nimeltään Humbert Humbert. Monesti kirjailija leimautuu tämän ennakko-oletuksen vuoksi esimerkiksi naisvihamieliseksi, vaikka hänen tarkoituksensa on ollut vain kuvata maailmaa fiktion keinoin, ei ottaa asiaan itse kantaa. (Cohn 2006, 106.)

Viime vuosikymmeninä on menty ammattimaisesta valehtelusta toiseen ääripäähän, fiktion käsitteen soveltamiseen kertovaan diskurssiin yleensä. On ajateltu, että faktojen valinta ja järjestely on fiktion alaan kuuluva menetelmä ja että kaikki todellisuuden kuvaukset ovat luonteeltaan fiktiivisiä. Tämän kriittisen näkemyksen merkittävin edustaja on Hayden White, jonka mukaan myös historiankirjoitus on verbaalista fiktiota, sillä sekin pyritään juonellistamaan. Whiten kaltaiset teoreetikot ovat alkaneet korostaa juonta historiallisen kerronnan olennaisena tekijänä, ja siten on tultu entistä tietoisemmaksi historiallisen ja fiktiivisen kerronnan samankaltaisuudesta. Esimerkiksi monet omaelämäkerrat ovat yhtä taiteellisesti juonellistettuja kuin romaanit. (Cohn 2006, 134, 135.)

Freud uskoi, että luova kirjailija toimii mielihyväperiaatteen mukaan, samaan tapaan kuin leikkivä lapsi. Mielihyväperiaatteen vastakohta on todellisuusperiaate, eikä vakavuus. Tämä on hänen mukaansa psykoanalyytikon ja romaanikirjailijan välinen olennainen ero. Hänen omat tapauksetomuksensa muistuttavat novelleja. (Cohn 2006, 57–60.)

## **4.2. Tarinankerronta ja todellisuus**

Déghin (1995, 9) mukaan tarinankerronta on osa kulttuurin omaksumista. Ihmisillä on korkeat standardit sen suhteen, miten tarinoita täytyy kertoa ja millainen niiden estetiikan tulee olla. Monesti kerronnassa on hyvin tiukka muoto, johon tarinan tulee asettua, ja ns. lahjakkaat omaperäiset ajattelijat pystyvät kertomaan tarinansa näissä muodon asettamissa rajoissa. Vasta viime vuosikymmeninä lahjakkaat muotojen rikkojat ovat saaneet tunnustusta, vaikka heidän kaltaisiaan tarinankertojia on luultavasti aina ollut. Tutkimus on aiemmin keskittynyt muodolle uskolliseen kerrontaan. (Dégh 1995, 39, 45.)

Vastoin yleistä luuloa historiankirjoitus ei ole suoraviivaista totuuden kertomista, vaan historioitsijan työ vaatii asioiden järjestelyä, niiden sommittelua ja paljon suunnittelutyötä, aivan samaan tapaan kuin kuvataiteilijat tekevät suunnitellessaan maalaustaan. (Tuchman 1981, 49.) Historiankirjoittajilla on se etu puolellaan, että henkilöt, joista he kirjoittavat, ovat jo entuudestaan tuttuja, kuten kuninkaallisia, löytöretkeilijöitä ja pyhimyksiä. Heillä on omat inhimilliset piirteensä, jotka tekevät heistä kiinnostavia hahmoja. Lukijat haluavat nähdä heidän selviävän taistelujen kautta voittoon. Lisäksi lukijat haluavat tietää, mitä tapahtui, miten ja miksi. Ilman mielikuvitusta historioitsija ei voi tehdä työtään. (Tuchman 1981, 49–62.)

Sotahistoriassa on se jatkuva ongelma, että taistelun tuloksen tietää, mutta se, mitä taistelun aikana tapahtui, ei usein ole läheskään selvää. Kun taistelu pitäisi kuvata, historioitsija ei tiedä, mitä kertoa, koska ei tiedä, mitä tarkkaan ottaen tapahtui. (Tuchman 1981, 66.) Hyvä esimerkki Suomen sotahistoriasta on Viipurin menetys, jonka tapahtumat ovat olleet tutkijoille pitkään sekavat. Keskustelu tästä aiheesta jatkuu varmaan ikuisesti esimerkiksi nettipalstoilla.

Sekä Aleksis Kivi että Väinö Linna ovat oivaltaneet, että historiallisten ja yhteiskunnallisten

tapahtumien merkitys ei ole tosiasioissa sinänsä, vaan niiden tulkinnassa sekä näkökulmassa, josta niitä arvioidaan. Linnan tulkinnassa upseerit ja rintamasotilaat kokivat sodan ja sen lopputuloksen eri tavoin. Upseerien illuusio tuhoutui, kun taas kansanmiehet löysivät uuden elämän tuhon kautta, he palasivat työnteon ja arjen vastuiden myötä inhimillisen elämän piiriin. (Heinonen 1997, 100, 109.)

Linna (2000b, 157) itse kirjoittaa: ”Sanoisin, että sen (*Tuntemattoman sotilaan*) mukana tavallinen suomalainen mies puhui ensi kerran julkisuudessa omaa kieltään, omin äänenpainoin ja oman minänsä oikeudella. Siihen saakka kirjailijat olivat puhuneet kansan puolesta, mutta minä yritin parhaani mukaan puhua niin kuin kansa itse.”

Kirjallisuuden on odotettu toisaalta paljastavan yhteiskunnallisia epäkohtia, toisaalta nostavan esille historian sankarillisia vaiheita. Tästä syystä kirjailijoiden harteille on joskus asetettu raskaita velvollisuuksia. ”Kirjoittaminen on Suomessa vakava asia, siitä joutuu tilille” (Nummi 1993, 13). Tämä kirjailijan velvoittava rooli ei taida ulottua vain Suomen rajojen sisäpuolelle, sillä kerrotaan, että Ludvig XVI olisi katsellut vankeudessa ollessaan Voltairen ja Rousseauin muotokuvia ja sanonut: ”Nuo kaksi miestä ovat syyllisiä koko vallankumoukseen.” Jos tarina pitää paikkansa, kuninkaalla oli korkeat käsitykset kirjallisuuden merkityksestä. Sittemmin on Nietzschen tekstejä syytetty kansallissosialismin synnystä ja milloin mitäkin romaania Suomen nuorison huonoista tavoista. (Linna 1990, 198.)

Tällaiset äärimmäiset yksinkertaistukset ovat huvittavia, mutta kirjallisuus saattaa luoda yhteiskunnallisia harhakäsityksiä. Esimerkiksi *Pohjantähti*-trilogian kirkkoherra Salpakari on pappismies, joka on mahdollinen kirjallisesti, mutta reaali maailmassa mahdoton. Yhtäkään hänen kieli- ja kotitauastaan henkilöä ei todellisuudessa ole ollut pappina Suomessa. Myöskään Koskelan peltojen siirtämistä pappilan käyttöön ei tunneta historiallisena tapauksena missään päin Suomea. Täten Linna antaa historiallisesti epäedustavan kuvan tuon ajan papistosta, mutta sellaisen kuvan 1960-luvun lukijakunta halusi saada. Linna perusteli ratkaisuaan sillä, että hän halusi korjata teoksellaan aiemman historiantuvan virheellisyyksiä. (Luukkanen 2005, 379–384.)

Tämä korjausliike taisi onnistua yli odotusten, sillä Linnan koko tuotantonsa kautta luoma, historiaan sijoitettu fiktiivinen maailma ja sen asukkaat ovat mytologisoituneet ja siirtyneet osaksi suomalaista symboliikkaa, kollektiivista alitajuntaa, jonka kautta kulttuuria jäsenellään ja arvioidaan. Vaikka *Tuntemattoman sotilaan* konekiväärijoukkueen matka Itä-Karjalaan on fiktiivinen, siitä on kasvanut saumaton liitännäinen kulttuuriseen todellisuuteemme. (Nummi 1993, 309.)

Taloudelliset, sosiaaliset ja aatteelliset murrokset ovat kerta toisensa jälkeen hajottaneet ja uudelleenrakentaneet vallinneen menneisyyskäsitteiden ja korvanneet aikansa eläneet tulevaisuudenkuvat uusilla visioilla. Historiankirjoituksen muuttuminen aikojen mukana on saanut sen näyttämään epätieteelliseltä, mutta toisaalta jos historioitsija on yrittänyt olla eksakti, häntä on syytetty liiallisesta yksityiskohtiin syventymisestä. Uudet lähteet ovat monesti olleet yksi veruke uudelle tulkinnalle, vaikka tulkinnan varsinainen kimmoke on löytynyt yhteiskunnallisista murroksista. Kerrotaan historioitsija Raleigh’sta, joka olisi polttanut juuri valmistuneen maailmanhistoriansa, kun kuuli vankilansa sisäpihalla sattuneesta mellakasta kaksi erilaista versiota hänelle ruokaa tuoneilta vartioilta. (Ahtiainen & Tervonen 1996, 11–13.)

Vuoden 1918 sota on vaatinut uusia tulkintoja vuosikymmenten saatossa, sillä historioitsijat J. R. Danielson-Kalmari ja E. G. Palmén olivat sitä mieltä, että se on parasta unohtaa ainiaaksi, koska se horjuttaa kansallista yhtenäisyyttä. Niinpä jääkäriiliike nostettiin suomalaisten omaa historiaa luovan voiman ja tahdon ilmaukseksi, saksalaisen panos ja ruotsalaisten vapaaehtoisten ”vähäpätöinen” apu sivuutettiin, sen vastaanottaminen oli suorastaan suuri virhe. Sankaritarun kohteeksi nousi sota, joka oli jakanut suomalaiset syvästi kahtia. Kuitenkin kansalaissota paljasti karulla tavalla, ettei ”Suomen Matti” lopulta suostunutkaan olemaan se sävyisä ja jumalinen, sokeasti esivallalle uskollinen kansanihminen, joka *Välskärin kertomusten* mukaan mieluummin kuoli nälkään viljamakasiinin portilla kuin otti kirveen käteensä ja murtautui sisään. (Ahtiainen & Tervonen 1996, 39, 63.)



Historioitsijalla on suuri valta. Hän on menneisyyden vartija, joka päättää, mitkä ainekset päästetään ihmisten historian kuvan perustajaksi. Hän tekee historiaa, päättää ne raamit, joihin ihminen sijoittaa itsensä historian avaruudessa. Historia ei synny ainoastaan lähteistä ja vallalla olevan tiedekäsityksen kanonisoimista työskentelymenetelmistä, vaan tutkijan omista kriittisistä arvioista, jotka viime kädessä määrittelevät sen mikä on ”oikeaa” historiaa. (Ahtiainen & Tervonen 1996, 174, 175.)

### ***4.3. Historian kirjoituksen ja fiktion välinen jännite***

Fiktion käsite on ollut ristiriitainen jo antiikin ajoista lähtien. Platonin mukaan runous ja filosofia ovat riidoissa keskenään. Raamatunkertomusten on katsottu olevan fiktiiviseen muotoon puettua historiaa, siksi fiktiiviseen, että ihmiset muistaisivat ne ja voisivat siirtää samat tarinat sukupolvelta toiselle. (Assmann 1980, 9, 127.) On myös esitetty, että fiktio loisi oman tilansa inhimillisen ja jumalallisen välille. C. S. Lewis (1936, 82) on käyttänyt tästä tilasta nimitystä ”the probable, the marvellous-taken-as-fact, the marvellous-known-to-be-fiction”. Historian kirjoituksen kauneus on sen fiktiivisessä luonteessa. Historialliset tapahtumat saavat eloa, jos historioitsijat ottavat oppia sadunkertojilta. (Assmann 1980, 130.)

Leo Tolstoilla oli vakaumus, että historiallisten tapahtumien fiktiivinen kerronta niihin osallistuneiden ihmisten näkökulmasta on lähempänä totuutta kuin mikään muu historiallinen kerronta. Hän perustelee näkemystään mm. sillä, että fiktio sallii kirjailijan esittää historialliset tapahtumat yksilön hetkellisinä, henkilökohtaisina kokemuksina. Historiassa ei ole sijaa intiimiydelle, joten romaanin vahvuus on se, että se tekee teoista todellisia. (Cohn 2006, 174, 180.)

Tarinan tasolla pitäytyvistä kertomuksen teorioista ei ole hyötyä fiktion ja ei-fiktion välisen rajan hahmottamisessa. Ääritapauksessa historiankirjoitus määrittellään vain yhdeksi fiktion tekemisen muodoksi, kuten White tekee. (Cohn 2006, 135.) Historiallisen romaanin etu historiankirjoitukseen on se, että kun historiankirjoitus väittää, että Suomi teki sitä tai tätä, väittää taas historiallinen romaani, että nämä suomalaiset tekivät sitä, kun taas nuo suomalaiset tätä, ja sen lisäksi vielä jotakin muuta. Sodan jälkeen syntyi uudentyyppinen historiallinen romaani; se ei ole historiallinen perinteisessä merkityksessä, vaan kuvattu aikakausi kuului kirjoittajan henkilökohtaisen kokemuksen piiriin. (Linna 1990, 268, 271.)

Robert Scholes määrittelee tämän vastakkainasettelun seuraavasti: ”Historia on kertovan diskurssin muoto, jolla on eri säännöt kuin fiktiolla. Historiallisen tekstin tekijä vakuuttaa, että tekstualisoidut tapahtumat todella tapahtuivat ennen niiden tekstualisointia. [...] Fiktion tapauksessa asia on epäilemättä toisin, sillä voidaan sanoa, että fiktiossa tapahtumat luodaan tekstissä ja tekstin kautta. Niitä ei ole olemassa ennen niiden tekstualisointia.” (Cohn 2006, 26.)

Olennessa keino, jolla fiktio muuntelee todellista maailmaa, on kuvitteellisten henkilöhahmojen lisääminen maailmaan. Tämä pätee silloinkin, kun fiktio pitäytyy tiukasti todellisen maailman historiallisissa tosiasioissa. Ensimmäisessä persoonassa kerrotut fiktiiviset teokset, kuten Dickensin *David Copperfield*, jäljittelevät ei-fiktiivistä vastinettaan eli historiallista omaelämäkertaa. Usein niitä kutsutaankin fiktiivisiksi omaelämäkerroiksi. (Cohn 2006, 56.)

Henry James on todennut, että kirjailijan merkittävin saavutus on pyrkimys päästä luodun hahmon ”nahkoihin”. Tämä ei kuitenkaan päde elämäkerta muistuttaviin kaunokirjallisiin teoksiin, kuten Hildesheimerin fiktiivinen elämäkerta Marbotista, kuvitteellisesta englantilaisesta romanttisen kauden esteetikosta ja taidearvostelijasta, joka teki itsemurhan 29-vuotiaan herkässä iässä. Tunkeutumalla Marbotin ihon alle Hildesheimer olisi myöntänyt tämän olevan hänen oma luomuksensa ja ylittänyt omaksumansa elämäkertakirjoittajan roolinsa rajan. Voidaan tosin myös sanoa, että Marbot on mitä kaunokirjallisin teos, sillä Steven Marcusin mukaan mikään ei ole kaunokirjallisempaa ja modernimpaa kuin kaikkien kaunokirjallisten tavoitteiden kieltäminen. (Cohn 2006, 97–106.)

Historiallisessa romaanissa on kaksi mahdollista lähestymistapaa. Joko historiallinen hahmo toimii itse fokalisoijana, eli tapahtumat kokevana tietoisuuden keskuksena, tai historiallinen hahmo on fokalisoinnin kohde. Kummassakaan tapauksessa historiallisia romaaneja ei esitetä historiana, vaan lukija myöntää dokumentaarisen historiallisen romaanin tekijälle suuremman vapauden spekuloida kuin historiantutkijalle. Jos taas katsotaan, että vain temaattiset erot erottavat historialliset romaanit muunlaisista romaaneista, voidaan mikä tahansa romaani voidaan lukea historiallisena romaanina. (Cohn 2006, 143, 144.)

Kirjallisuuden suhde todellisuuteen on kuin kartan suhde maastoon. Emme voi tuomita esimerkiksi Runebergin karttaa vääräksi, vaan vika on ollut enemmänkin kartan lukijoissa ja siinä, että karttaa on yritetty pitää itse maastona. Jopa ns. absurdismi perustuu todelliseen kokemukseen, sillä se on kulttuuristaan vieraantuneen tietoisuuden kuvausta. Myös Aleksis Kiven taiteelliset ja humoristiset kärjistyksiset ovat yllättävän lähellä reaali maailmaa, sillä maaginen ja henkinen maailma oli osa silloista todellisuutta. (Linna 2000c, 426, 427.)

Historiantutkijoita on alkanut viime vuosina kiinnostaa se, miten historialliset toimijat muistelevat ja

tulkitsevat menneisyyteen liittyviä tapahtumia, eikä ainoastaan ns. historiallinen totuus. Mainittakoon tosin, että historiantutkimus on aina nojannut myös muistitietoon, tosin ankaran lähdekriittisesti. Nykyään muistitietoaineistoihin suhtaudutaan vakavammin kuin aiemmin, jolloin oli tapana tuskailla ihmisten muistin pettävyyttä ja epäluotettavuutta. (Eskola & Peltonen 1997, 10, 11.)

Kaari Utrion mukaan (1984, 105, 106) kirjoittajan, joka päättää kuvata mennyttä aikaa, on lähdettävä prosessiin avoimin mielin, puhdistettava itsensä kaikista opituista ajatuksista. Mitään ei saa arvioida eikä ratkaista nykyajan pohjalta. Kirjoittajan tehtävä on ymmärtää kuvaamiansa ihmisiä, ei tuomita tai moralisoida heitä.

Menneestä ajasta kirjoittaminen on vaivalloisempaa mutta ei vaikeampaa kuin nykypäivästä kirjoittaminen. Huomattava apu on saatavilla oleva materiaali sekä tutkimustulokset. Mennyttä aikaa on helpompi myös analysoida kuin nykyhetkeä, ja yleensä siinä vaiheessa, kun kirjoittaja tarttuu aiheeseen, analyysi kyseisestä ajasta on jo tehty. (Utrio 1984, 106.) Kun hyödynnetään omia muistoja, ne sekoittuvat muuhun materiaaliin joskus jopa niin, ettei kirjoittaja sitä itse huomaa. Koko eletty elämä antaa aineksia teosta varten, mutta kirjoittaja ei aina tiedä, mistä mikäkin tulee. (Syrjä 2004, 115, 116.)

Jari Tervon (2000, 439) mielestä kirjoittaja voi kerrottuaan aluksi tosiseikan, jonka kaikki tietävät tai haluavat uskoa todeksi, ”lasketella niin lujaa kuin kehtaa, ja se uskotaan”. Mikäli kirjoittaja hakee laajaa yleisöä, hänen kannattaakin käyttää näitä seikkoja, jotka ns. kaikki tietävät, ja vedota siten kansan yleiseen historiankäsitykseen. Tällaisen ajankuvan vaarana on stereotyyppisyys ja osittain jopa vääristynyt kuva menneisyydestä. Tälle yleiskoodiselle ajankuvulle vaihtoehtona on erikoiskoodinen ajankuvaus, mutta sen saattaa puolestaan jäädä suurelle yleisölle hämäräksi. Ajankuvalla täytyy kuitenkin olla jotakin historiallista pohjaa, sillä lukijan on tärkeää uskoa, että romaani osittain pohjautuu todellisuuteen. Ehkä fyysistä ympäristönkuvausta tärkeämpää on henkisen miljöön kuvaus. Henkiseen miljööhön kuuluu ajalle tyypillinen ajattelutapa ja kielenkäyttö. (Lahtinen 2008, 95–99.)

Ollakseen ihmisille merkitsevää kirjallisuudella täytyy olla jokin kosketuskohta lukijan todellisuuteen. Silti kirjallisuuden ei tarvitse liikkua realistisen ilmaisukielen tasolla välttääkseen tietoa todellisuudesta, vaan sen suhde todellisuuteen voi olla samankaltainen kuin kartan suhde maastoon. Pelkkä satu tai vertauskuva voi kertoa paljon todellisuudesta, kun taas toisaalta keho realistinen romaani on vain sarja havaintoja huonossa ja mitäänsanomattomassa järjestyksessä. (Linna 1974, 342.)

Annika Idström (2000, 262, 265) kertoo hänen kirjojensa paikkojen olevan rumia ja ankeita, ja ne kertovat enemmän henkilöiden mielentilasta kuin elinympäristöstä. Silti niiden täytyy olla todellisia ja tunnistettavia. Vaikka kirjailijat valehtelevat, on asioita, joista ei Idströmin mielestä saa valehdella. Tällaisia seikkoja ovat esimerkiksi sellaiset yksityiskohdat kuten paikannimet ja osoitteet. Kun niissä on konkreettinen ja tarkka, voi monessa muussa asiassa valehdella ja sepittää niin paljon kuin haluaa.

## 5. Graduni taiteellisen osion syntymisen esittelyä

Pro gradu -työni taiteellinen osa on sotaromaanikäsikirjoitus nimeltä *Niillä rajoilla*. Se on syntynyt isoisäni sotakirjeiden pohjalta, lisäksi olen käyttänyt arkistolähteitä. Sota-arkistosta (nykyisin osa kansallisarkistoa) olen saanut hänen rykmenttiänsä koskevat viralliset tiedot sekä sotapäiväkirjat, joita olen hyödyntänyt isoisäni sotakokemuksien rekonstruomiseksi. Virallisista, tutkijoiden käytettävissä olevista arkistolähteistä olen laatinut erillisen luettelon tämän tutkielman loppuun, varsinaisen lähdeluettelon jälkeen.

Arkistomateriaali on kirjoittajan kannalta tiukasti faktapohjaista, mutta myös kiehtovaa. Suomessa on toisen maailmansodan aikaiset tapahtumat dokumentoitu niin tarkasti, että yksittäisen rivimiehenkin kohtalon voi saada selvitettyä. Rykmenttien sotapäiväkirjat ja sotilaiden kantakortit eivät itsessään ole kiinnostavia tarinoita, mutta ne antavat rungon hyvälle kertomukselle, kun kirjoittaja käyttää eläytymiskykyään ja hyödyntää muita lähteitä.

Tällaisia muita lähteitä voivat olla esimerkiksi muiden kirjailijoiden tarjoamat esikuvat. Tätä saatetaan pitää kopiointina ja aika usein olen kuullut ns. rivilukijoiden moittivan jotakuta sotakirjailijaa *Tuntemattoman sotilaan* kopioimisesta. Kuitenkaan kaikki esikuvien käyttäminen ei ole suoraa kopiointia, vaan se voi olla esimerkiksi adaptaatiota tai inspiraation hakemista kirjoittajan omantyylliseen tekstiin. Näillä kahdella tavalla olen käyttänyt esimerkiksi *Tuntemattoma sotilasta* ja Aake Jermon kirjaa *Siiranmäen miehet*. Kirjoittaessani huomasin, että Väinö Linnan varjosta on haasteellista ponnistaa omaperäisyyteen, mutta toisaalta häneltä voi oppia paljon.

Yksityiskirjeiden käyttö romaanikäsikirjoituksessa lisää tekstin moniäänisyyttä. Olen antanut kirjeiden kertoa tarinaa tarinan sisällä niitä juurikaan kommentoimatta. Tavallisten ihmisten kirjeet eivät ole

virallista historiankirjoitusta, mutta ne ovat osa kirjoittajansa henkilökohtaista historiaa ja sukuhistoriaa. Ollessani Prahassa keväällä 2011 hakemassa materiaalia jatkotutkimusta varten, törmäsin Tšekin kansallisarkistossa historioitsijaan, joka kertoi minulle, että juuri tällä hetkellä ihmisten henkilökohtaisiin papereihin, kuten kirjeisiin ja muistelmateksteihin, perustuva mikrohistoriallinen tutkimus on erityisen suosittua. Tästäkin syystä vastaavanlaisten dokumenttien hyödyntäminen luovan kirjoittamisen parissa sopii paremmin kuin hyvin.

Omia muistelmiaan isoisäni kertoi elinaikanaan hyvin vähän, ja nekin ovat satunnaisia ja sivulauseessa mainittuja muistikuvia. Kirjeiden päiväysten perusteella olen pystynyt asettamaan ne tarinassa oikeaan kohtaan. Ne rytmittävät tekstiä ja monipuolistavat kertojanääntä.

Kirjeistä olen saanut myös käsitystä tuon ajan kielenkäytöstä ja ilmaisutavoista. Kielelliset valinnat olivatkin haaste, sillä joskus on vaikea tietää, onko jokin ilmaisu tunnettu sota-aikana vai ei. Toisinaan tällainen sanatasoinen selvitystyö on mahdotonta, silloin on vain luotettava omaan intuitioon ja käytettävä sellaisia ilmaisuja, jotka sopivat tekstiin, vaikeivät olisikaan aivan varmasti autenttisia. Samantapaisia ongelmia on ollut myös muilla sodasta kirjoittavilla, vaikka he olisivat itse kokeneet sota-ajan; esimerkiksi talvisota-aiheisiin romaaneihin on saattanut eksyä vasta jatkosodalle tyypillistä ronskia kieltä. Olen kuitenkin sitä mieltä, etteivät tällaiset seikat vähennä kirjan arvoa, vaan kaunokirjallisuuden maailmassa voi kielenkäyttö olla vapaampaa kuin vaikkapa historiateoksessa. Suomalainen sotakirjoja lukeva yleisö vaatii uskottavuutta, joskus jopa niin pitkälle vietyä, että sotaa itse kokemattomalle ajatellaan olevan mahdotonta siitä kirjoittaa – ainakaan hyvin.

Olen hyödyntänyt käsikirjoituksessani myös veteraanihaastatteluja, mm. isoisäni veteraanitovereiden haastatteluja. Tätä materiaalia käyttäessäni huomasin, että mitä tahansa sotakokemusta voi hyödyntää fiktiossa. Ajatusta voi laajentaa myös niin, että minkä tahansa kokemuksen voi siirtää fiktion. Olen käyttänyt esimerkiksi säätiloja ja niihin liittyviä omakohtaisia tunteita ja havaintoja.

Toki uskottavuus on tärkeä asia – genrestä riippumatta – mutta toisaalta menneisyyttä kuvaavan kirjan ei ole tarkoitus olla museotavaraa, vaan siitä voi heijastua kirjoittamisajankohta, sillä näkemykset muuttuvat ja tieto lisääntyy. Sitä paitsi muutkin taiteenlajit kuvaavat sotaa, ja tietysti muitakin historian tapahtumia, uusin keinoin. Esimerkiksi sopii Picasson kubistinen maalaus Guernica, joka kuvaa Espanjan sisällissodassa pommitettua Guernican kaupunkia.

Samoin kuin kuvataiteilija, kirjailija voi myös hyödyntää omaa persoonaa, omaa ääntään, vaikkei olisi itse tapahtumia kokenutkaan. Käsikirjoitusta tehdessäni kävin monia keskusteluja siitä, onnistuuko naiselta sodasta kirjoittaminen niin, että päähenkilönä on mies. Tätä kysymystä pohditaan varmaan aina, enkä löytänyt asiaan tutkimuskirjallisuudesta mitään niin mielenkiintoista näkökulmaa, että olisin nähnyt syytä siihen paneutua.

Oma käsikirjoitukseni on melko perinteinen sotaromaani, se ei ole postmodernistinen, vaan siinä on keskitytty tarinaan sekä sota-ajan kuvaamiseen. Siinä on myös hieman sukuromaanin ominaisia piirteitä, sillä osa henkilöistä on aitoja, samoin heihin liittyvät tapahtumat. Lisäksi olen luonut puhtaasti fiktiivisiä hahmoja ja tapahtumia.

Romaanikäsikirjoitukseni on muokkautunut myös palautteen kautta. Olen työstänyt sitä paitsi luovan kirjoittamisen aineopintojen proosapajassa lukuvuonna 2005–2006, myös syventävien opintojen aikana saamani kirjailijapalautteen pohjalta. Kirjailijaohjaajani oli Taija Tuominen. Palautetta sain esimerkiksi romaanin tapahtuma-ajan rajaamisesta, henkilöhahmojen toimivuudesta sekä siitä, millaisin tavoin



henkilöhahmojen luonteenpiirteet tulevat esille. Palautekeskusteluissa myös pohdittiin kieltä ja ilmaisutapoja sekä sitä, miten kuvata 1940-luvun Suomea nykyajasta käsin. Olen luetuttanut tekstiä erilaisilla lukijoilla myös tekstipajan ulkopuolelta. Lukijoista jotkut ovat lukeneet paljonkin sotakirjallisuutta, toiset eivät lainkaan, mikä on ollut hyödyllistä, sillä erilaiset lukijat huomaavat erilaisia asioita.

Tekstipajassa tehtiin myös kirjoitusharjoituksia, ja niitä hyödynsin käsikirjoitukseeni mahdollisimman paljon. Yritin aina löytää harjoitukseen sen näkökulman, että miten tämä harjoitus veisi omaa sotaromaaniani eteenpäin. Harjoitukset olivat erittäin hyödyllisiä, sillä ne saivat miettimään omaa tekstiä uusista näkökulmista. Esimerkiksi kuolema, jota sotaromaanissa joutuu kuvaamaan paljon, sai erilaisen ulottuvuuden, kun siitä kirjoitti otsikolla ”Päätös”, verrattuna siihen, kun siitä kirjoitti otsikolla ”Lumi”.

Ehkä vähän kliseemäisesti voisin sanoa, että olen kirjoittanut tekstiin myös itseäni, niinhän kaikki kirjoittajat tekevät. Olen kertonut omia aistihavaintojani, ajatuksiani elämästä, luonnosta ja sääilmiöistä sekä napannut henkilöhahmoihin piirteitä kohtaamistani ihmisistä.

## Lopuksi

Sodasta on kirjoitettu paljon, niin myös sotakirjallisuudesta, mutta sodasta kirjoittamisesta on kirjoitettu vähän. Tämän pro gradu -tutkielman teossa olen saanut tutustua niin kirjallisuuden kuin historiankin tutkimukseen sekä siihen, mitä kirjoittamisesta on kirjoitettu. Tie on ollut sekä pitkä että levä, mutta lukemalla teoksia, jotka sivuavat aihetta aina vähän eri näkökulmasta, alkoi kokonaisuus hahmottua. Toki tämä tutkielma on vain pieni johdanto laajaan aiheeseen.

Sodasta kirjoittamisen tutkiminen on yksinäistä puuhaa, ja moni ihmettelee, miksi tällaiseen urakkaan edes kannattaa ryhtyä. Toinen maailmansota, johon olen tutkimuksessani keskittynyt, on jo 70 vuoden takana mutta herättää yhä vain tunteita. Suurempaa koko ihmiskuntaa koskettavaa kriisiä ei ole sitä ennen eikä sen jälkeen ollut. Yksin tämä on riittävä syy tutkia, miten sotatapahtumista syntyy fiktiota. Vaikka suursodan vaikutuspiiristä yrittäisi pyristellä eroon, se ei onnistu. Sotien jälkeinen uusi sukupolvi yritti tehdä niin, se ei piitannut menneisyydestä ja sen mielestä vanhat ikäpolvet olivat sotaan syyllistyessään menettäneet sen silmissä luottamuksensa. Tämä on toki ymmärrettäväkin tunne, mutta siinä mentiin äärimmäisyyksiin, jopa niin pitkälle, että vanhat runoilijat eivät kelvanneet mihinkään, eivätkä he osanneet kirjoittaa, eivät olleet koskaan osanneetkaan. Arvo Turtiainen (1969, 208) muistelee näitä aikoja seuraavasti:

*Onnistuin säilymään hengissä tämän paineen alla muistelemalla Mikael Agricolaa. Kiitin luojaa siitä, että hän oli keksinyt tekaista meille aapisen. Se jotenkin riisti aseet heidän käsistään. Sillä miten olisikaan käynyt ei vain minun, vaan kaikkien ennen 30-lukua syntyneiden suomalaisten kirjailijoiden ja runoilijoiden, jos jopa aapisen sorvaaminen olisi jäänyt tämän sukupolven tehtäväksi. Mutta vähitellen rauhoituin, ärtymykseni hellitti. Ryhdyin tarkkaamaan sukupolven aikaansaannoksia. En pitänyt heidän sekavuudestaan ja halveksuvasta suhtautumisesta kaikkeen vanhaan. Mutta ihailin heidän reipasta nuorekkuuttaan ja uutta luontevantuntuista kieltään. Muistin itsekin olleeni nuori, käsitin, että jokaisella sukupolvella on tehtävänsä. Tajusin, että uusien sukupolvien tehtävä kirjallisuudessa on aina käännteentekevä.*

Jos kirjallisuus olisi jäänyt sotaan edeltävään aikaan, olisi suomen kieli alkanut myös kangistua. Jos kuvakieli olisi elänyt puuauran aikaa silloin, kun yhteiskunnassa puhuttiin jo atomeista ja niiden halkaisemisesta, olisi suomalainen kirjallisuus pysähtynyt. Turtiainenkin (1969, 208) päätyi siihen tulokseen, että hän on velkaa 50-luvun nuorille siinä, että he pakottivat hänetkin tarkistamaan ilmaisunsa ehtoja.

Jokaisella sodalla on kaksi historiaa: oma sisäinen historiansa ja paikkansa laajemmassa historiallisessa viitekehyksessä, jonka kautta sodan merkitystä voidaan tulkita. Merkittävimmät sotakirjailijat ovat usein eläneet riittävän pitkään sotakokemustensa jälkeen yhdistääkseen nämä kaksi aspektia. (Walsh 1982, 25.) Sotaa käsittelevän kirjan teemana voi joskus olla myös tulevaisuus. *Sinuhe egyptiläisen* pääsanoma tähtäsi eteenpäin, parempaan maailmaan. Kalanperkaaja Metin sanoin: ”Ihminen on ihmisen ainoa veli tässä pienessä maailmassa keskellä kylmää maailmankaikkeutta.” Viimeisessä haastattelussaan Waltarin toivo on vahvistunut ja sanoma pelkistynyt: ”Ihminen pysyy kukaties aina samana, mutta ihmisten välisiä suhteita voidaan ja täytyykin muuttaa.” (Rajala 2008, 514.) Tätä muutosta odotellessa Kullervon ja rauhanerakon välinen tasapainoilu jatkunee.

## Lähteet

- Ahtiainen, Risto & Tervonen, Jukka (1996): *Menneisyyden tutkijat ja metodien vartijat – Matka suomalaiseseen historiankirjoitukseen*. Suomen Historiallinen Seura. Helsinki.
- Arnkil, Antti & Sinivaara, Olli (toim.). (2006). *Kirjoituksia Väinö Linnasta*. Tammi. Helsinki.
- Assmann, Aleida (1980): *Die Legitimität der Fiktion*. Wilhelm Fink Verlag. München.
- Billig, Michael (1990): *Collective Memory, Ideology and the British Royal Family*. Teoksessa Middleton, David & Edwards, Derek (toim.). *Collective Remembering*. Sage Publications. London.
- Cohn, Dorrit (2006): *Fiktio mieli*. Gaudeamus. Helsinki.
- Connerton, Paul (2009) *How Modernity Forgets*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Connerton, Wolf (1990) *How Societies Remember*. *Cambridge University Press*. Cambridge.
- Dégh, Linda (1995): *Narratives in society: A Performer-Centred Study of Narration*. Suomalainen tiedeakatemia. Helsinki.
- Eskola, Katarina (1990): *Lukijoiden kirjallisuus Sinuhesta Sonja O:hon*. Tammi. Helsinki.
- Eskola, Katarina (1990): *Varhain kuolleiden äitien verhottu muisto*. Teoksessa Eskola Katarina & Peltonen Eeva (toim.). *Aina uusi muisto*. Jyväskylän yliopisto. Saarijärvi.
- Eskola, Katarina & Peltonen Eeva (1997): *Aina uusi muisto*. Jyväskylän yliopisto. Saarijärvi.
- Grass, Günter (2007): *Sipulia kuoriessa*. Tammi. Helsinki.
- Halbwachs, Maurice (1992): *On Collective Memory*. The University of Chicago Press. Chicago.
- Heinonen, Jari (1997): *Katseita suomalaisuuteen*. Kustannusyhtiö TA-tieto Oy. Helsinki.
- Hyvärinen, Matti (1994): *Viimeiset taistot*. Vastapaino. Tampere.
- Idström, Annika (2000): *Kukaan ei tee omaa kuvaansa*. Parnasso 3/2000.
- Jokinen, Arto (2006): *Myytti sodan palveluksessa*. Teoksessa Kinnunen Tiina & Kivimäki Ville (toim.). *Ihminen sodassa – suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Minerva. Jyväskylä.
- Keronen & Rajala (2009): *Yrjö Jylhä, talvisodan runoilija*. Otava. Keuruu.

- Kinnunen, Aarne (1989): *Kertomuksen opissa*. WSOY. Helsinki.
- Lahtinen, Maiju (2008): *Historiallisen romaanin ajankuvan rakentaminen*. Teoksessa Joensuu, Juri (toim.). *Luova laji – näkökulmia kirjoittamisen tutkimukseen*. Atena- Jyväskylä.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press. Chicago.
- Lassila, Pertti (1994): ”*Min täällä teen, se kaikki kieroön vie*”. Teoksessa Haataja, Lauri (toim.). *Ja kuitenkin me voitimme – sodan muisto ja perintö*. Kirjayhtymä. Helsinki.
- Lilja, Pekka (1984): *Väinö Linnan Tuntematon sotilas konfliktiromaanina*. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- Linna, Väinö (2000c). *Kirjallisuus todellisuuden hahmottajana*. Teoksessa Väinö Linna Kootut teokset VI Esseitä. WSOY. Helsinki.
- Linna, Väinö (2000a). *Miten kirjani ovat syntyneet*. Teoksessa Väinö Linna Kootut teokset VI Esseitä. WSOY. Helsinki.
- Linna, Väinö (1990): *Murroksia – esseitä, puheita ja kirjoituksia*. WSOY. Helsinki.
- Linna, Väinö (2000b). *Tuntemattoman sotilaan tausta*. Teoksessa Väinö Linna Kootut teokset VI Esseitä. WSOY. Helsinki.
- Luukkanen, Tarja-Liisa (2005): *Stereotypiat ja kollektiivinen muisti*. Kanava 6/2005.
- Lewis, C. S. (1936): *The Allegory of Love*. Oxford.
- Mazzarella, Merete (1997): *Oman elämän kirjoittamisesta – ja muiden*. Teoksessa Eskola Katarina & Peltonen Eeva (toim.). *Aina uusi muisto*. Jyväskylän yliopisto. Saarijärvi.
- Mazzarella, Merete (2004): *Täti ja krokotiili*. Tammi. Helsinki.
- Meri, Veijo (1969): *Veijo Meri*. Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet* (toim. Ritva Rainio). WSOY. Porvoo.
- Merridale, Catherine (2006): *Ivan’s War – The Red Army 1939-45*. Faber and Faber Limited. London.

- Middleton, David & Edwards, Derek (toim.). (1990): *Collective Remembering*. Sage Publications. London.
- Nevaluoma, Kari-Otso (toim.) (2001): *Kotimaisia sotakirjailijoita*. BTJ Kirjastopalvelu Oy. Helsinki.
- Niemelä, Kyösti (2006): *Linnan ironia ja ideologia*. Teoksessa Arnkil, Antti & Sinivaara, Olli (toim.). Kirjoituksia Väinö Linnasta. Tammi. Helsinki.
- Niemi, Juhani (1980): *Kullervosta rauhan erakkoon – Sota ja rauha suomalaisessa kirjallisuudessa kansanrunoudesta realismiin sukupolveen*. SKS. Helsinki.
- Niemi, Juhani (2000): *Sotakirjat identiteettikriisissä?*. Parnasso 3/2000.
- Niemi, Juhani (1988): *Viime sotien kirjat*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Nummi, Jyrki (1993): *Jalon kansan parhaat voimat*. WSOY. Helsinki.
- Nummi, Lassi (1969): *Lassi Nummi*. Teoksessa Miten kirjani ovat syntyneet (toim. Ritva Rainio). WSOY. Porvoo.
- Oksanen, Atte (2010): *Evakkolasten kadotettu koti*. Teoksessa Sari Näre et al. Sodan kasvattamat. WSOY. Helsinki.
- Paavolainen, Olavi (1946): *Synkkä yksinpuhelu*. WSOY. Porvoo.
- Paju, Imbi (2006) *Torjutut muistot*. Like. Helsinki.
- Peltonen, Eeva (1997): *Muistojen sodat – muistien sodat*. Teoksessa Eskola Katarina & Peltonen Eeva (toim.). Aina uusi muisto. Jyväskylän yliopisto. Saarijärvi.
- Peltonen, Ulla-Maija (1996): *Punakapinan muistot*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Pöyhönen, Mika (2006): *Huomautuksia Mollbergin Tuntemattomasta*. Teoksessa Arnkil, Antti & Sinivaara, Olli (toim.). Kirjoituksia Väinö Linnasta. Tammi. Helsinki.
- Radley, Alan (1990): *Artefacts, Memory and a Sense of the Past*. Teoksessa Middleton, David & Edwards, Derek (toim.). *Collective Remembering*. Sage Publications. London.
- Rajala, Panu (2008): *Unio mystica – Mika Waltarin elämä ja teokset*. WSOY. Juva.
- Paavo Rintala (1969): *Paavo Rintala*. Teoksessa Miten kirjani ovat syntyneet (toim. Ritva Rainio). WSOY. Porvoo.
- Saarenheimo, Marja (1997): *Jos etsit kadonnutta aikaa*. Vastapaino. Tampere.

- Schwartz, Barry (1990): *A Reconstruction of Abraham Lincoln*. Teoksessa Middleton, David & Edwards, Derek (toim.). *Collective Remembering*. Sage Publications. London.
- Shotter, John (1990) *The Social Construction of Remembering and Forgetting*. Teoksessa Middleton, David & Edwards, Derek (toim.). *Collective Remembering*. Sage Publications. London.
- Sinnemäki, Aino (1997): *Isän varjo, enon kuva ja äidin läsnäolo*. Teoksessa Eskola Katarina & Peltonen Eeva (toim.). *Aina uusi muisto*. Jyväskylän yliopisto. Saarijärvi.
- Soikkeli, Markku (2001): *Eeva Kilpi*. Teoksessa Nevaluoma, Kari-Otso (toim.). *Kotimaisia sotakirjailijoita*. BTJ Kirjastopalvelu Oy. Helsinki.
- Sulamaa, Kaarle (2006): *"Himmetä ei muistot koskaan saa" – veteraanien järjestäytyminen ja muutokset muistamisen mahdollisuuksissa*. Teoksessa Kinnunen Tiina & Kivimäki Ville (toim.). *Ihminen sodassa – suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Minerva. Jyväskylä.
- Syrjä, Jaakko (2000): *Kirjailijan sota*. Parnasso 3/2000.
- Syrjä, Jaakko (2004): *Muistelmissa Väinö Linna, osa 1*. WSOY. Juva.
- Tepora, Tuomas (2007): *Poikien sota – Toisen maailmansodan aikaiset poikien sotakirjat siirtymän kuvauksena*. Historiallinen aikakauskirja 3/2007. s. 287-301.
- Tervo, Jari (2000) Luento teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet 4*. Toim. Ritva Haavikko. Helsinki. WSOY.
- Tuchman, Barbara (1981): *Practicing History*. Alfred A. Knopf. New York.
- Turtiainen, Arvo (1969): *Arvo Turtiainen*. Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet* (toim. Ritva Rainio). WSOY. Porvoo.
- Varpio, Yrjö (1999): *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Varpio, Yrjö (2006): *Väinö Linnan elämä*. WSOY. Porvoo.
- Vihavainen, Timo (2005): *Sota ja rauha historiassa*. Kanava 4/2005.
- Viitaniemi, Seija (2002). *Koskettavat tarinat*. Teoksessa Ihanus, Juhani (toim.). BTJ Kirjastopalvelu Oy. Helsinki.

## **Taiteellisessa osassa käytetyt arkistolähteet**

Sotapäiväkirja II/JR 6, 9523, 1.1–31.12.41. Sota-arkisto. Helsinki.

Sotapäiväkirja Esik/JR6, 9383 ja 9384, v. 1942. Sota-arkisto. Helsinki.

Sotapäiväkirja II/JR 6 , 9526, v. 1943. Sota-arkisto. Helsinki.

Sotapäiväkirja, II/JR 6, 9533, v. 1944. Sota-arkisto. Helsinki.

Taistelukertomukset E/JR 6, v. 1941. Sota-arkisto. Helsinki.