

W I D E R S C R E E N

WiderScreen 27 (1–2) 2024

Historian viihteellistäminen



<https://widerscreen.fi/>

Sisällysluettelo

Petri Saarikoski, Rami Mähkä ja Jenna Peltonen <i>Historian viihhteellistäminen – Johdannoksi</i>	3
Chenru Xue <i>Reconstructing Arctic as Gamescape: Historical Authenticity in Arctico and Never Alone</i>	9
Heli Teittinen ja Rami Mähkä <i>”Rohkea ja neuvokas, siellä missä paukkuu”: pikkulotan ihanteen ja identiteetin rakentaminen sotavuosien pikkulottakirjallisuudessa</i>	28
Petri Saarikoski ja Kimmo Ahonen <i>Äärimmäisyyksien sota – Sam Peckinpahin Rautaristi (1977) ja itärintaman mieletön todellisuus</i>	53
Anni Hella ja Noora Kallioniemi <i>Fantastinen lama – keskiajan käyttö kerronnan välineenä Disneyn lyhytanimaatiossa Kunniaksi aikain menneiden (1933)</i>	81
Rami Mähkä <i>”The Dung Ages”: Monty Pythonin vaikutus populaariin medievalismiin 2000-luvulla</i>	104
Taneli Hiltunen <i>”I think little Vicky is doing her country proud” – Gender, the Royal Family and Leadership in ITV’s Victoria</i>	122
Pauliina Tuomi <i>Based on a true story: true crime -genren faktan ja fiktion hämärtävät rajat</i>	140
Jenna Peltonen <i>Örkit osana viholliskuvastoa – Informaationsodankäyntiä Ukrainan sodassa</i>	164
Samantha Martinez Ziegler <i>”History? No, Henny, This is HERstory” – Queer History as Entertainment in RuPaul’s Drag Race</i>	180
Tero Kerttula <i>Historia paremmuusjärjestyksessä – YouTuben listavideot linssin alla</i>	200
Rami Mähkä ja Damon Tringham <i>From Frivolous “What-ifs” to an Obligatory Analytical Method: Counterfactual History in Scholarly Texts and the British Invasion Scare Fiction Tradition</i>	214

Historian viihteellistäminen – Johdannoksi

Historiaan on suhtauduttu perinteisesti vakavuudella. Antiikin Kreikassa näytelmäkirjailijat sijoittivat komediat nykyhetkeen ja draamat – tragediat – historiaan. Viimeistään 1900-luvun kuluessa historiastakin on tehty komediaa enenevässä määrin, mutta oleellista on, että historia on ollut viihteellistämisen inspiraatio ja kohde läpi aikojen.

Todennäköisesti vaikutusvaltaisimpia historian käsittelyn muotoja ovat olleet kirjallisuus, teatteri, elokuva ja televisio, ei suinkaan akateeminen historiantutkimus, vaikka viimeksi mainittu nauttii periaatteessa arvovaltaisimmasta menneisyydenkäsittelyn statuksesta. Mainittujen taide- ja mediamuotojen tavat käsitellä historiaa ovat vaikutusvaltaisia ja siksi ne ovat myös tehokkaita propagandan välineitä. Niiden populaarista vaikutusvaltaisuudesta johtuen ne ovat lisäksi kritiikin (ja joskus sensuurin) kohteita.

Historian epämuodollinen, viihteistetty käsittely on nykyhetken kulttuurista, yhteiskunnallista ja joskus poliittisestikin motivoitunutta käyttöä. Sosiaalisen median aikakausi meemeineen on vienyt tämän uudelle asteelle.

Historian ja viihteen välinen vuorovaikutus herättää siksi ymmärrettäviä, jopa huolestuneita kysymyksiä nykyisen mediamaiseman nykytilasta. Sosiaalisen median algoritmien hallitsemaa digitaalista historiakuvastoa uhkaa vääristyminen, jos me emme arvioi mikä historiakerronnassa on oleellista ja millaiseen tietopohjaan me perustamme omat tulkintamme.

Tarkemmin määriteltynä kysymys on perspektiiviharhasta, sillä historialliset kertomukset ovat aina olleet alttiita vaikutteille ja yleistyksille. Mitä historian viihteellistäminen kertoo laajemmin historiantutkimuksen ja historiallisen tarinankerronnan nykytilasta ja perinteistä? Kysymys ei ole siitä millaisia popularisoituja keinoja me käytämme vaan miten itse tulkitsemme historiallista viihdettä lähteinä. Mikä on se kysymys, johon tulkintamme perustuu? Kaikki riippuu siitä, mitä ollaan tutkimassa. Mitä aihepiiri kertoo meistä itsestämme ja omasta suhteestamme tutkittavaan kohteeseen? Käsillä oleva erikoisnumero pureutuu juuri näihin kysymyksiin, ja tarjoaa kriittisiä näkökulmia tapoihin, joilla tarkastelemme viihteen ja historian monimutkaista vuorovaikutusta.

Populaarikulttuuria tai mediaa ei ole enää pitkään aikaan pidetty vähempiarvoisena aineistona kuin kirjallisia lähteitä – populaari on astunut “virallisen” rinnalle. Tarkastelumme kohde voi liittyä televisioon, elokuvaan, sosiaaliseen mediaan tai vaikkapa digitaalisiin peleihin. Oleellista on pysähtyä paikalleen ja lähestyä uusia mediakulttuurin ilmiöitä ennakkoluulottomasti ja monipuolisesti, pitkää historiallista kerrontaa kuitenkin unohtamatta.

WiderScreenin erikoisnumero “Historian viihteellistäminen” syntyi tarpeesta nostaa esille tutkimusaiheita, joihin ei ole pääsääntöisesti aikaisemmin kiinnitetty laajemmin huomiota. Toimitustyön myötä huomasimme, että tarjotut tekstit rakentuivat hyvinkin monipuolisen tutkimuksellisen pohjan varaan. Tarkasteluun nostettiin ilmiöitä, jotka jälleen kerran palauttivat meidät edellä mainittujen tutkimuksellisten perushaasteiden äärelle. Tutkijoilla oli paljonkin kerrottavaa meille tutuista teemoista historian ja viihteen monipolvisella tutkimuskentällä. Tekstien takaa paljastui perusidea siitä, että meidän on jatkuvasti tuotettavia uusia näkökulmia ja tulkintoja ilmiöistä, jotka ovat jatkuvasti ajassa muuttuvia.

Numeron aloittaa neljän vertaisarvioidun artikkelin kokonaisuus, jotka tuovat esiin historian ja viihteen monimediaalisuuden ja pitkän ajallisen kaaren. Pelitutkimuksen jatko-opiskelija Chenru Xue tarkastelee, miten kaksi videopeliä *Arctico* (2022) ja *Never Alone* (2014) muodostavat historiallista autenttisuutta rakentamalla tilallista ja ajallista maisemaa. Hän osoittaa, että historia toimii peleissä tehokkaana pelaajien emotionaalisen sitoutumisen rakentajana. Seuraavassa artikkelissa historiantutkijat Heli Teittinen ja Rami Mähkä nostavat esiin toisen maailmansodan aikana Suomessa suosittu pikkulottaromaanit. Ajallinen hyppäys ei ole sattumaa vaan alleviivaa viihteen kulutuksen tapoja historiallisesta ajanjaksosta riippumattomana ilmiönä. Nuorison, erityisesti nuorten naisten ja teinien, suosiossa olleet romaanit rakensivat viihteen nojalla samastuttavia ihanteita ja stereotyyppisiä sankarikäsityksiä isänmaan käytettäväksi. Historiantutkijat Petri Saarikoski ja Kimmo Ahonen jatkavat toisen maailmansodan teemalla, mutta tulkintahorisontti on siirretty 1970-luvulle. Artikkelissa tarkastellaan ohjaaja Sam Peckinpahin sotaelokuvaa *Rautaristi* (*Cross of Iron*, 1977), joka nosti poikkeuksellisesti esiin saksalaisen näkökulman itärintaman taisteluihin. Kirjoittajat alleviivaavat, että elokuvan monitulkintaisuus ja ristiriitainen vastaanotto on ollut osoitus sen väkivaltaisen sanoman ajattomuudesta.

Historiantutkijoiden Anni Hellan ja Noora Kallioniemen esitys Disney-yhtiön lyhytanimaatioelokuvasta *Kunniaksi aikain menneiden* (*Ye Olden Days*, Burt Gillett, 1933), johon on aikaisemmin kiinnitetty yllättävän vähän tutkimuksellista huomiota. Artikkeliki käsittelee keskiajan historian esitystapojen popularisointia keskellä Yhdysvaltojen synkintä lamakautta. Mediatuotteena lyhytanimaatio jatkoi keskiaikakuvausten pitkää perinnettä ja tarjosi näin voimauttavaa, jokamiehen viihdettä laman masentamalle yleisölle.

Artikkelitarjontaa täydentävät laajat vertaisarvioidut katsaukset, jotka tarjoavat välituloksia vielä kehitteillä olevista tutkimusaiheista. Osion aloittaa Rami Mähkän katsaus Monty Pythonin vaikutuksesta populaarin keskiaikakuvaston ilmestymiin. Hän nostaa esille komediaryhmän laajan vaikutuksen tietokirjoissa ja mediateoksessa, vaikka ryhmän nimeä ei aina edes erikseen mainita. Brittiläistä kontekstia jatkaa puolestaan historiantutkija Taneli Hiltusen tutkimus *Victoria* (2016–2019) -televisiosarja, joka osaltaan ilmentää saarivaltakunnan jatkuvaa kiinnostusta viktoriaanisen ajan populaarikulttuuriin ilmentymiin. Osion päättää digitaalisen kulttuurin tutkijatohtori Pauliina Tuomen hyppäys 2000-luvun true crime -televisiotuotantojen asemaan ja merkitykseen. Tuomi osoittaa miten rikosten viihteelliset esitysmuodot kuvaruudulla ovat kymmenien vuosien ajan sekoittaneet faktaa ja fiktiota – usein jopa eettisten toimintaperiaatteiden vastaisesti.

Numeron päättää neljän katsauksen sikermä, joka tarjoaa kiinnostavia, vapaamuotoisempia läpiluotauksia historian ja viihteen eri ilmestymiin. Digitaalisen kulttuurin väitöskirjatutkija Jenna Peltonen tarkastelee yhä jatkuvan Ukrainan sodan memeettisiä ilmentymiä sosiaalisessa mediassa. Rajauksena toimivat J.R.R. Tolkienin fantasiakuvastosta tutut örkit, joita on käytetty laajasti informaatioodankäynnin välineenä. Peltonen samalla osoittaa millaisia historiallisia perusteita hirviöhahmojen käytölle on löydettävissä. Digitaalisen kulttuurin väitöskirjatutkija Samantha Martinez Ziegler puolestaan nostaa esille Yhdysvaltojen sukupuolivähemmistöjen lähihistoriaa populaarikulttuuristen esimerkkien avulla. Tutkimuksessa osoitetaan erityisesti, kuinka *RuPaul's Drag Race* (2009–) esittelee ja tulkitsee Queer-historiaa todellisuuskilpailusarjan muodossa.

Mediatutkija Tero Kerttulan tutkimuksessa luodaan katsaus historiallisia tapahtumia paremmuusjärjestykseen asettavista YouTube-videoista. Kirjoittajan tulkinnan mukaan

suosituimmissa tuubivideoissa historiakerronta muuttuu mediaspektaakkeleiksi, mikä ymmärrettävästi herättää runsaasti lähdekriittisiä kysymyksiä. Numeron päättää Rami Mähkän ja historiantutkija Damon Tringhamin laaja, kaksiosainen esitys kontrafaktuaalista historiakerronnasta, erityishuomion kohdistuessa Iso-Britannian valloittamisen fiktiivisiin esitystapoihin. Katsaus luo tietokantamaisesti yleisesityksen muille aihepiiristä kiinnostuneille tutkijoille.

On selvää, että historia – menneisyytenä ja siitä kerrottuina tarinoina, mediasta riippumatta – pysyy sekä viihdellistämisen että nykyhetken kokemusten ja tulevaisuuspuhdintojen kohteena. Näin sen pitääkin kulttuurisesti katsoen olla: nykyhetki on aina ihmisten menneisyyden kokemusten, nykyhetken ajatusten sekä näille pohjaavien tulevaisuusodotusten leikkauspiste.

Yksi tämän artikulaatio on aina ollut, ja tulee aina olemaan, historian viihdellistäminen.

Toivomme, että erikoisnumero avaa historian ja viihteen monitulkintaisuutta, ja tarjoaa tutkijoille ideoita ja inspiraatiota jatkotyöskentelyyn sekä herättää myös kriittisiä ajatuksia korkeakoulumaailman ulkopuolella. Antoisia ja sivistäviä lukuhetkiä erikoisnumeron parissa! Välitämme samalla suuret kiitokset tekstien kommentoijille ja vertaisarvioitsijoille, jotka ovat tehneet pyyteetöntä työtä avoimen ja vapaan tieteen hyväksi.

Toimituskunnan puolesta haluamme toivottaa lukijoillemme hyvää ja parempaa vuotta 2025!

Porissa ja Turussa 29.11.2024

Petri

Rami

Jenna

Numeron pääkuva: "Winston Churchill visiting Woodstock 1969", tekijä: Ilkka Lähteenmäki (Made with Midjourney V6)

The Popularization of History: Editorial

Traditionally, history has been approached with solemnity. In Ancient Greece, playwrights situated comedies in the present and dramas—tragedies—in the past. By the 20th century, history had increasingly become a subject of comedy, yet it has consistently served as both an inspiration and a target for entertainment throughout time.

Arguably, literature, theatre, film, and television have been the most influential ways of engaging with history, overshadowing academic historiography, despite the latter's theoretical prestige. These artistic and media forms of historical representation are impactful and have often been used as tools of propaganda. Because of their widespread popular appeal, they have also become frequent targets of criticism (and occasionally censorship).

The informal, entertainment-driven handling of history often reflects the cultural, societal, and sometimes political motivations of its time. Social media, with its meme-driven culture, has elevated this dynamic to a new level.

The interplay between history and entertainment raises understandable, even concerning, questions about the current state of the media landscape. The digital portrayal of history, shaped by social media algorithms, risks distortion if we fail to evaluate what is essential in historical storytelling and the foundations upon which our interpretations rest.

This issue involves a phenomenon of perspective bias since historical narratives have always been susceptible to influences and generalizations. What does the popularization of history reveal about the current state and traditions of historical research and storytelling? The question is not merely about the methods of popularization we use but also how we interpret historical entertainment as a source. What is the question that forms the basis of our interpretation? The answer depends on what is being studied. What does the topic reveal about us and our relationship to the subject?

This special issue delves into these questions, offering critical perspectives on how we examine the complex interplay between entertainment and history.

Pop culture and media are no longer seen as inferior sources compared to written documents—popular culture has taken its place alongside the “official.” Our focus may extend to television, film, social media, or digital games. The key is to pause and approach new phenomena in media culture with open-mindedness and versatility while keeping long historical narratives in mind.

The special issue of *WiderScreen* titled “The Popularization of History” arose from the need to highlight research topics that have generally received little attention. Through the editorial process, we observed that the submitted texts were built on a highly diverse research foundation. The studies brought forth phenomena that revisited fundamental research challenges. Scholars had much to share about familiar themes within the multifaceted field of history and entertainment research. The underlying idea was clear: we must continually produce new perspectives and interpretations on phenomena that are ever-changing.

This issue begins with four peer-reviewed articles that explore the multimedia and extended temporal dimensions of history and entertainment. Chenru Xue, doctoral researcher of game studies, examines how two video games, *Arctico* (2022) and *Never Alone* (2014), construct historical authenticity by creating spatial and temporal landscapes. Xue demonstrates that history in games serves as a powerful tool for fostering players’ emotional engagement. In the next article, historians Heli Teittinen and Rami Mähkä highlight the “Pikkulotta” novels, popular during World War II in Finland. These works, consumed by young women and teenagers, constructed relatable ideals and stereotypical heroic narratives for the benefit of the homeland through the lens of entertainment. Historians Petri Saarikoski and Kimmo Ahonen continue the World War II theme by shifting the interpretative horizon to the 1970s. Their article examines director Sam Peckinpah’s war film *Cross of Iron* (1977), which uniquely presented the German perspective on the Eastern Front. The authors emphasize that the film’s multivalence and controversial reception underscore the timeless nature of its violent message.

Historians Anni Hella and Noora Kallioniemi focus on Disney's short animated film *Ye Olden Days* (Burt Gillett, 1933), which has received surprisingly little scholarly attention. Their article addresses how medieval history was popularized during the darkest years of the Great Depression in the United States. As a media product, the short animation continued a long tradition of medieval representations, offering empowering entertainment to an audience depressed by economic hardship.

The issue also includes extensive peer-reviewed review articles that provide interim findings from ongoing research topics. Rami Mähkä's article discusses the impact of *Monty Python* on the emergence of popular medieval imagery, emphasizing the group's broad influence, even when their name is not explicitly mentioned. British context continues with historian Taneli Hiltunen's examination of the television series *Victoria* (2016–2019), reflecting the UK's enduring fascination with Victorian-era popular culture. Postdoctoral researcher of digital culture, Pauliina Tuomi concludes the section with an exploration of the role and significance of true crime television productions in the 21st century. Tuomi illustrates how the entertainment forms of crime storytelling on screen have blended fact and fiction for decades—often at odds with ethical principles.

The final section features four review articles, offering engaging, informal overviews of different manifestations of history and entertainment. Doctoral researcher of digital culture, Jenna Peltonen analyses the meme representations of the ongoing war in Ukraine on social media, focusing on the use of orcs, familiar from J.R.R. Tolkien's fantasy imagery, as tools of information warfare. Doctoral student of digital culture, Samantha Martinez Ziegler examines the recent history of gender minorities in the United States through examples from popular culture, particularly highlighting how *RuPaul's Drag Race* (2009–) presents and interprets queer history in the form of a reality competition series.

Media researcher Tero Kerttula provides an overview of YouTube videos that rank historical events. According to Kerttula, the narratives in these popular videos often become media spectacles, raising numerous source-critical questions. The issue concludes with an extensive, two-part review article by Rami Mähkä and historian Damon Tringham on counterfactual historiography, with a particular focus on fictional portrayals of Britain's conquest. The article serves as an extensive resource for other researchers interested in the subject.

It is evident that history—as the past and as stories about it, regardless of the medium—remains a subject of both popularization and contemporary experience, as well as a reflection on the future. Culturally, this is as it should be: the present is always an intersection of people's past experiences, present thoughts, and future expectations.

One articulation of this has always been, and will continue to be, the popularization of history.

We hope that this special issue illuminates the multifaceted nature of history and entertainment, offering researchers ideas and inspiration for further work, while also sparking critical thoughts beyond academia. Enjoy this issue with its enlightening and enriching content! We extend our many thanks to the reviewers and commentators whose selfless work has advanced the cause of open and free science.

On behalf of the editorial board, we wish our readers a good and better year in 2025!

Pori and Turku, November 29, 2024

Petri

Rami

Jenna

Issue cover: *"Winston Churchill visiting Woodstock 1969"* by Ilkka Lähteenmäki (Created with Midjourney V6).

Reconstructing Arctic as Gamescape: Historical Authenticity in Arctico and Never Alone

Chenru Xue

chenru.c.xue [a] utu.fi

PhD researcher

University of Turku



How to cite: Xue, Chenru. 2024. "Reconstructing Arctic as Gamescape: Historical Authenticity in Arctico and Never Alone". *WiderScreen* 27 (1–2). <https://widerscreen.fi/numerot/1-2-2024-widerscreen-27/strongreconstructing-arctic-as-gamescape-historical-authenticity-in-emarctico-emand-emnever-alone-em-strong/>

This article investigates two video games, Arctico (2022) and Never Alone (2014), to examine their roles in constructing a spatial-temporal landscape imbued with historical authenticity. This article uses non-representational theories to argue that video games immerse players in a historically rich experience, blending emotional and practical elements. This approach emphasizes the interplay between representational elements – such as mythology, history, culture, and rhetoric – and non-representational elements like memory, experience, and emotion. This study sees video games as a conduit for historical representation, offering a unique interpretation of the Arctic’s portrayal and seeking to understand how affective experiences within the gamescape contribute to a player’s sense of engagement. This comparative analysis reveals that video games, through their interactive medium, offer alternative narratives and understandings of historical authenticity.

Keywords: Video games, historical authenticity, arctic, gamescape, interactive media

Introduction

In the rapidly evolving field of digital humanities, video games have emerged as a powerful medium for storytelling and historical representation. The immersive and interactive nature of video games opens up new avenues for exploring and understanding history. This is also relevant in the context of the Arctic, a region that has been the subject of various narratives, often shaped by colonial and cultural discourses. For centuries, the Arctic has served as a source of inspiration for researchers, explorers, and travelers (Hylland Eriksen, Valkonen & Valkonen 2018), being imagined as a remote, exotic, or even hostile natural region. Unlike most regions in the south, the ice-covered waters, permafrost, and extreme cold temperatures make the Arctic difficult to access and

navigate. The inaccessibility of the Arctic and its harsh conditions have historically contributed to its mystique and the perception of the region as the final frontier for human exploration and exploitation (Bravo & Sörlin 2002; Steinberg, Tasch & Gerhardt 2018). This Western-centric historical narrative is reflected to varying degrees in literature and different forms of art, including video games. Compared to other media, video games possess certain media-specific characteristics. While these games incorporate elements from actual historical events and contexts, they often adapt and interpret these elements creatively to enhance engagement and narrative depth. Due to the interactivity of video games, players are not just reading about history; they are experiencing history, which includes emotional and practical participation. However, it is important to note that these representations are shaped by the developers' choices and the interactive nature of the medium, which may influence how history is perceived and understood by players.

Within these games, what exactly constitutes the “history” experienced and accepted by players, and how is it shaped and conveyed within the game? As a form of entertainment media, balancing interactivity, narrative, and immersion often makes it challenging for games to achieve a high level of historical accuracy. Therefore, this article substitutes the broader concept of “history” with “historical authenticity”, discussing how games generate a sense of authenticity as subjectively experienced by players. On this foundation, inspired by non-representational theories, I contend that the spatial-temporal landscape in games is not merely a conceptual space or visual object but also an emotional and practical space. It is through this immersive interaction that games transcend traditional storytelling, offering players a more dynamic and personal way to engage with historical themes. This article discusses how these elements collaboratively work to construct historical authenticity.



Image 1. Official posters of *Arctico* (2022) and *Never Alone* (2014).

This article conducts a comparative study of two video games, both theme on the Arctic, *Arctico* (2022) and *Never Alone* (2014), which serve as case studies for analyzing how interactive digital media reconstruct and interpret the Arctic's spatial-temporal landscape. By focusing on these games, I seek to uncover how video games can offer alternative perspectives on historical authenticity through the reconstruction of gamescape, emphasizing the role of in-game practice and experience in shaping our understanding of the past. The exploration of both games is guided by two principal questions: How do *Never Alone* and *Arctico* utilize gameplay mechanics

and narrative strategies to construct their unique interpretations of Arctic historical authenticity? Moreover, in what ways do the affective experiences generated by the gamescape contribute to the player's sense of historical immersion, especially when considering the interplay between representational and non-representational aspects? To address these questions, the analysis will draw upon non-representational theories, including the discussions related to affect, emotion, and digital spatial practices, to better understand how these elements influence player engagement and the construction of historical authenticity within the gamescape.

In this study, I employed a mixed-methods approach to fit the theoretical framework of non-representational theories. The analysis incorporated both representational and non-representational methodologies to capture the multifaceted nature of video game landscapes. Representational analysis concentrated on the visual, narrative, and cultural symbols embedded within the games, while non-representational analysis focused on examining players' affective experiences and interactions within the gamescape. The detailed non-representational methodology will be elaborated in the subsequent sections.

Historical Authenticity in Video Games

The study of the interplay between video games and historical representation is often based on the recognition that video games, as cultural artifacts, are not insular but are instead a composite of multiple media forms. They engage players through their rules and mechanisms which preconfigure and simulate interactions within historical settings and characters (Champion 2020; Šisler et al. 2022). Such games embody a complex assembly of visual art, interactive narrative, and historical simulation that invites players to engage with and interpret the past in multifaceted ways. The games often borrow from existing historical and cultural narratives, weaving them into the gameplay and storylines. However, as digital games draw upon the techniques of various media forms, they inherit and potentially reshape the underlying assumptions about how history is constructed and understood.

When analyzing cultural and artistic works that represent history, "accuracy" and "authenticity" are often two important benchmarks (Mochocki 2021a; Saxton 2020; Šisler et al. 2022). Factors such as the lack of detailed historical records or imaginative interpretations to meet specific media or thematic needs affect the accuracy of historical portrayals. Since the past is inaccessible and can only be approached mainly through textual representations and material artifacts (Munslow 2006, 57), discussions on historical accuracy today often reflect a poststructuralist view that historical "facts" are constructed through language, discourse, and power relations (see Barthes 2010; Derrida 2016; Foucault 2009). Thus, historical research is to some extent subjective, composed of various "interpretative chains" (Munslow 2006, 62). From this perspective, Saxton (2020) defines authenticity as a subjective impression of accuracy, influenced by the context provided by the medium and its coherence with previous representations encountered by the reader. Kapell and Elliott argue that accuracy is about correctly reflecting historical facts, while authenticity is "about getting the experience and expectations of the past 'right'" (Kapell & Elliott 2013, 361). Mochocki introduces the concepts of "accuracy-of-facts" and "authenticity-of-feelings" (2021b, 30), utilizing cultural heritage theory to attempt a distinction between both concepts through the dichotomy of object and subject. All these ideas resonate with the poststructuralist way of thinking, suggesting that historical representation is not a precise reconstruction of history.

My research also agrees with these perspectives that historical authenticity is perceived subjectively. As for the study of video games, the immersive interactivity provided by gaming media not only intensifies this perception but also tends to compromise the accuracy of historical narratives. Building upon these discussions, I conceptualize historical authenticity within video games as a re-created narrative experience based on specific historical elements, aimed at fostering historical engagement among players and acknowledging the game's substantial reference to the players' understanding of the past, including thematic, emotional, and experiential alignment with the historical period being depicted, though it might not strictly adhere to factual accuracy. Herein, this study does not discuss "historical games" as defined by various genre classification criteria; instead, it focuses on the pervasive presence of historical elements in games, even those not explicitly involving concrete historical events, processes, or characters. The "historical elements" under discussion may include academically verified historical evidence, but also narratives or mythologies corresponding to popular imagination, artistic renditions of personal memory and experience, and so forth. I believe that the unverified historical elements, despite lacking the accuracy pursued in rigorous historical research, still serve as vital supplements to historical narratives as forms of marginal discourse. For instance, the depiction of tribal histories in games like *Never Alone*, where oral stories and folklore are integrated into the gameplay, provides a vital cultural narrative that enriches the player's engagement with Iñupiat culture.

Gamescape as Historical Context: Insights from Non-representational Theories

As previously mentioned, historical authenticity is often influenced by the context provided by the medium. Within the study of video games, the context primarily refers to the game's spatial-temporal landscape. In existing research related to this aspect, there is often mention of the game's visual effects technology, discussions on graphics resolution, and their restoration of historical scenes. For example, in the past decade, numerous studies on the *Assassin's Creed* series – a video game series with meticulously detailed historical features paired with fantasy elements – have discussed how the game achieves a sense of immersion for the player through its use of images, animation, and sound along with other multimedia audio-visual effects (Gilbert 2017; Makai 2018; Mochocki 2021a; Spring 2015).

However, I believe that audiovisual production technology is not the decisive factor in creating game authenticity. As Gillian Rose (2019) emphasized, merely analyzing media as "representation" is insufficient to address the myriad changes brought about by digital technology. As for video games – a medium that combines traditional images and texts with bodily and material participation, diving into the technical details of representation does not fully explain the historical authenticity created from experiences and immersion. Therefore, my interest lies in exploring the interaction between narratives, spatial dynamics and the player's agency within video games. As the essential foundation upon which historical authenticity is established, the spatial-temporal landscape in video games is often created through a combination of narrative, in-game environments, and the conceptual spaces constructing the virtual landscape. In both video games analyzed in this article, the passage of time is presented through changes in space. In other words, the transformation of space serves to propel the narrative. The space of history and the history of space are intertwined, collectively portrayed as a spatial-temporal landscape.

Shoshana Magnet (2006) refers to this changing landscape in video games as the “gamescape”, which underscores the influence of the gaming environment in molding a player’s comprehension of the game’s embedded spatial ideologies. This concept aims to illustrate that the virtual landscapes in games exist not merely for observation but are dynamic, requiring active player involvement in their construction. While introducing this concept, Magnet’s case analysis of the game *Tropico* (2001) adopts a traditional Marxist perspective, focusing solely on the dual discourses of capitalism and colonialism embedded within *Tropico*’s gamescape (Buhari 2024; Lammes 2010; Mukherjee 2018), without specifically addressing the player agency. Nevertheless, the notion of “gamescape” as a dynamic and practical space has inspired subsequent scholars to view the gamescape as a space layered with temporal and spatial practices (e.g., Martin 2013; Mukherjee 2022; Schubert 2018). In this study, I will also adopt this definition, which emphasizes both the representational and practical aspects in the spatial-temporal landscape of video games, instead of seeing gamescape as purely an ideological space. This definition resonates with non-representational theories in cultural geography and landscape studies, which view landscape representations as outcomes of subjective practices. Inspired by the recent advancements in non-representational theories over the past decade, I conduct my case analysis using two approaches: representational analysis and analysis of player agency and affect.

Non-representational theories, also known as “more-than-representational theories”, is a style of thinking that emerged in the mid-1990s, focusing on understanding human life and social worlds beyond representations, emphasizing practices, experiences, emotions, and the mundane activities that constitute everyday life (Waterton 2018). These theories challenge traditional focuses on symbolic interpretation and instead highlight the dynamic, fluid, and embodied aspects of living in the world, and encourage scholars to consider how actions, sensations, and the material environment interact to produce meaning and knowledge. As the discipline evolves and the mediums of representation diversify, in the debates surrounding non-representational theories over the past decades, many scholars from cultural geography have engaged the importance of representational systems and their role in meaning production again, advocating for a broader understanding that landscapes require an “understanding of the co-constitution of visibility and materiality” (Rose & Tolia-Kelly 2016, 2). In other words, there is no irreducible difference or separation between representation and practices (Anderson 2019).

Emotions or affects are one of the main concerns of non-representational theories and are also increasingly considered one of the core elements of the gaming experience, often cited as a primary reason why people enjoy video games. (Lazzaro 2009; Madeira et al. 2013). Non-representational theories, with their emphasis on practices, experiences, and bodily engagement with space, offer valuable insights into how these emotional and affective dimensions contribute to the overall gaming experience. In non-representational theories, the definitions of “emotion” and “affect” are various and full of controversy (Anderson 2013; Dixon 2006; Thrift 2004). In general, emotion is tethered to psychological, cognitive, and representational frameworks, often associated with individual experiences and expressions, while affect, in contrast, transcends these boundaries, embodying a more elusive, transpersonal force that operates beyond conscious recognition and articulation, fundamentally shaping how life is lived and experienced across interconnected bodies. The discussions on emotion and affect have also been appropriated into game studies (e.g., Mukherjee 2022; Shaw & Warf 2009; Cremin 2016).

In this article, I do not strictly differentiate between emotions and affect, due to their intrinsic connection and mutual reinforcement within the context of video game studies. With the tremendous commercial value brought by video games, sensory and emotional experiences are

commodified, and the complexity of game spaces continues to evolve, offering a deeper sense of presence and immersion. Such environments not only cater to the generation of emotional responses but also to the nuanced experiences of affect that transcend the immediate, tangible aspects of gameplay to engage players on a pre-reflective and somatic level. Emotions and affects are two sides of the same coin (Low 2017; Ahmed 2014) – they are intertwined elements that, together, shape the player’s experience in a dynamic, interactive digital landscape. In the context of this analysis, distinguishing between emotion and affect stringently would overlook the complex interplay and mutual influence they exert within video games, where both elements are essential in creating a rich, immersive, and engaging player experience.

As Phillip Vannini (2015) emphasized, there is no unified or orthodox school of non-representational methodologies. Therefore, I needed to adapt my research methods to the specific subject of study. In this paper, I primarily employed participant observation, supplemented by close reading, to investigate the affective flows and interactive experiences between players and game mechanics. Participant observation here means that my data collection was largely based on my own experiences as a player. This approach allowed me to capture various emotional and mechanical design details that arise during interaction with the game environment. I immersed myself in each of the two games for over 20 hours, during which I used screenshots to document notable moments. This method was quicker than textual recording and did not disrupt my immersive experience. I then reflected on and reviewed these screenshots, recording my fragmented thoughts in a reflective journal. This means that my data collection mainly included gameplay sessions, where I documented my interactions, environmental changes, and emotional responses. Furthermore, to address the concern that my own subjective experience might not suffice as empirical data, the observations were supplemented by textual analysis of in-game narratives and player reviews. Through close reading, I analyzed a large number of player reviews for both games, combining them with my own experiences to present a comprehensive description of the gaming experience in this article. By integrating these methods, the study aims to provide a replicable framework for future researchers in game studies who wish to incorporate non-representational theories into their analyses.

***Arctico*: Spatial-temporal practices in an orientalist gamescape**

Arctico (2022) is an indie game developed by Claudio Norori and Antonio Vargas. It was initially conceived as a simple survival game called *Eternal Winter*, but it evolved into an exploration and base-building game with a focus on peaceful gameplay and discovery. Norori, originally from Nicaragua, began working on the game right after high school. Over the years, the project expanded significantly, with the developers dedicating extensive time to refining the game’s mechanics and visual style. In the final version of *Arctico*, the stage is set on a remote, icy island named “Arctico”. The game begins with a letter to the player, expressing condolences for the loss of Dr. García, the mentor of the player, and outlining a critical mission: Dr. García’s work spanned various fields, notably clean energy production and agricultural research under extreme conditions. She made provisions for the player to inherit the mantle of her research, recover the documents and projects scattered across the island. The game does not have a conventional storyline. Instead, it focuses on the exploration of the Arctic and the history embedded in its icy expanses. Players learn about the pioneers who ventured into these territories long ago, unraveling the stories of their endeavors and the remnants that they left behind. In the gameplay,

players navigate the terrain on foot, by dog sled, or canoe, discovering locations filled with the legacies of those who utilized the Arctic for research, resource extraction, or other purposes. The core of *Arctico* lies in expanding the base using resources gathered during expeditions.

At the beginning of gameplay, the player awakens in a research station equipped with advanced technology left by the mentor, which is her academic legacy. On Arctico island, the player can collect samples, analyze them using the station's equipment, and share results online for rewards and chips. These chips, combined with local resources, are utilized to construct solar panels, heating facilities, greenhouses, mining stations, and so forth. The building process is instantaneous, without depicting any visible labor involvement. All materials are meticulously tracked on a mobile device. The primary task is to expand the research base through strategic resource management, using mentor's blueprints.

I would like to suggest a reading of *Arctico*'s narrative from an orientalist perspective, which, as theorized by Edward Said (1980), depicts the context where a dominant culture projects its fantasies and simplifications onto a different region or people, thereby asserting a form of soft power and intellectual dominance. In the context of the Arctic, this could reflect in how Arctic indigenous cultures are often overlooked or misrepresented in favor of more accessible narratives that serve non-indigenous interests. In contrast to *Never Alone* – a game discussed in the next subsection, which is rooted in an Iñupiaq perspective – *Arctico* employs distinctly different approaches to representing the Arctic landscape. In *Arctico*, while the island “Arctico” does not emphasize a direct real-world geographical correlation, elements such as the game's title, local environment, and husky sleds suggest the appropriation of certain aspects of Arctic indigenous life. However, the game lacks any traces of indigenous inhabitants or other human presence, featuring only records left by outsiders – scientists, explorers, and so forth. This setup evokes the narrative of an idealized, untouched wilderness, implying that the Arctico island is an uninhabited or unused land awaiting to be discovered and utilized for scientific progress. The emphasis on exploration and resource management perpetuates a mindset that the Arctico island's value is measured by its utility to the player. It mirrors the historical extraction and exploitation of the Arctic's natural resources, disregarding the intrinsic value of the landscape and its indigenous cultures. The player's engagement with the environment, primarily through the lens of utility and exploitation, enacts a digital form of orientalism, where the virtual Arctic becomes another territory to be dominated and utilized for personal or scientific gain.

The gamescape of *Arctico* creates a pristine, exotic space through selective historical representation and concealment. The gameplay is officially described as a “peaceful exploration” and Arctico island as a “silent paradise” with “beautiful horizons and serene moments at all times” (*Arctico*, 2022). However, the peaceful atmosphere is established on the masking of several aspects, for instance, has the Arctic ecosystem been effectively protected? Why can players, as conquerors of the land and wilderness explorers, infinitely expand a research station, which symbolizes a more developed civilization? Is the exploration based on economic control over indigenous peoples? The game failed to provide explanations for these questions but naturalizes some outcomes of related history – such as adopting indigenous transportation and lifestyles into the daily experiences of players as outsiders.

In *Arctico*'s gamescape, historical authenticity is articulated through various dimensions. Firstly, the game sets its background following the stereotype of the Arctic wilderness, an image not accurate but aligns with the public imagination, thus creating a subjective sense of authenticity (Image 1). Secondly, the game naturalizes the conquest of the Arctic and the exploitation of its resources

through the benign and neutralized action of “scientific exploration”. Lastly, considering the in-game narrative, *Arctico* unfolds towards both the past and the future – requiring players to actively search for texts to uncover the island’s “past”, while also allowing them to shape its history through spatial transformation. As Michel Foucault (1986, 22) noted, “space itself has a history in Western experience and it is not possible to disregard the fatal intersection of time with space.” This assertion is concretely manifested in *Arctico* – the practice within the gamescape is intrinsically a historical shaping activity that incorporates player agency.



Image 2. Gamescape in *Arctico*.

Numerous game studies scholars have acknowledged the intrinsic link between spatial representation and narrative progression to player agency (Chapman 2016; Mateas 2004). In expansive Role-Playing Games (RPGs), for instance, the autonomy afforded to players in choosing whether to engage with specific side quests directly influences the accessibility of certain game spaces and the potential for related narrative unfoldment. These decisions, encompassing both the selection and sequencing of game activities, invariably impact the narrative structure of the game. Consequently, the construction of the gamescape becomes a collaborative endeavor between game developers and players. Developers delineate the parameters and potentialities of the narrative space, whereas players, navigating within these predefined constraints, actively shape the narrative through their in-game decisions and actions.

In *Arctico*, the autonomy is provided to players in choosing how to engage with the environment, manage resources, and expand their base. After the tutorial session, the game immerses players in a world devoid of direct narrative guidance, allowing them the freedom to shape their own experiences. Players are left in the icy world, accompanied only by four huskies, with no narration, cutscenes, or any non-human character (NPC). This high degree of spatial freedom facilitates a diverse range of player-driven narratives, from exploration and resource expansion to simple leisure activities within the game’s environment. Such “configurative-production”, as termed by Chapman (2016) referring to the reformation of story and space within the game narrative, underscores the gamescape’s evolution predominantly through player interaction, intricately linked to individual personalities, emotions, and preferences.

On Steam, the platform where *Arctico* was released, it is a controversial game according to the players' reviews. Comments such as "boring", "lacks gameplay" and "no goal and intrigue" represent the most common criticisms. However, this very absence of a strong purpose is precisely why another segment of players adores the game. Within its gameplay, the lack of directive information paradoxically creates a stronger sense of realism and enhances the articulation between the game and everyday life. Among the most favored positive reviews on Steam, it is noted:

If the idea of reading notes about the freedom of solitude and awareness of mortality doesn't sound like your thing, then do yourself a favor and skip this one. [...] What *Arctico* really is is an exploration of loneliness. [...] the notes are what I found the most appealing. They're short, many of them read more like poems rather than prose. They speak of broken dreams, of longing, of escape from society, of contentment, of change, of pride, of acceptance. (Vitlök 2023)

This comment elaborates on the affective experiences that *Arctico* offers. The absence of a primary objective in the game fosters a deeper sense of immersion, with the high degree of freedom in gameplay mechanics opening up numerous possibilities for engagement. Unlike many narrative-driven games with multiple endings, *Arctico's* possibilities are not finite – it does not have a conventional "end" to the game, allowing endless exploration and building if desired. What truly attracts players to *Arctico* is not its storyline but the affective experiences within its specific virtual temporal-spatial context.

After the tutorial session in *Arctico*, players find themselves left alone in the expansive virtual landscape, a circumstance that notably sharpens their perception of temporal flow. The game's skyscape serves as a temporal marker, with its evolving luminosity from dawn to dusk and the subsequent appearance of the northern lights (Image 3). Initially, the sense of solitude may provoke the affectivity of apprehension or fear, which mirrors the Arctic's portrayal within global discourse as an untamed and pristine territory – an imagery that encapsulates the formidable challenges of the Arctic's dynamic seas, severe weather conditions, and hazardous environments that represent considerable survival threats to those unaccustomed to its extremes (Ahlness, 2019). As the game progresses, players will notice that the game's design does not include a death mechanism. Players are invariably able to effortlessly catch fish with a kayak, cultivate crops in a greenhouse, and recover their energy by resting in a temperature-controlled base. From this point, players enter a new emotional phase, where they may experience novelty in the environment, solitude, melancholy, and nostalgia while reading letters, and a sense of achievement as their base expands. The emotional experiences of players are significantly influenced by their autonomy or choice. The gamescape thus evolves into a realm brimming with affective possibilities, where the conventional binary of success and failure is replaced by a player-driven narrative that accentuates personal agency and the experiential journey.



Image 3. Northern light in Arctico.

Historical authenticity in *Arctico* is not about replicating exact historical events or conditions but rather about creating a sense of place and time that resonates with players' understanding of the Arctic fantasy. The players' emotional experiences are built upon an orientalist representation of the Arctic, rooted in the imagined solitude of the northern wilderness. In other words, it is precisely this orientalist fantasy that provides game designers with an experimental ground for offering players diverse gaming experiences. This scenario is constructed upon the suspension of the Arctic's real spatial context, where *Arctico* serves merely as a narrative backdrop representing wilderness, with the game lacking mechanical and interactive designs that engage with the material realities of the Arctic. In this sense, the historical authenticity of *Arctico* is predicated on catering to popular imagination and the alienation from historical accuracy.

***Never Alone*: The representation of memory and experience**

In 2014, *Never Alone* emerged as a pioneering video game that collaborated closely with the Iñupiaq community, spotlighting their stories and traditions. This collaboration marks a significant departure from typical portrayals of indigenous cultures in video games, offering a platform for the Iñupiaq people to share their heritage authentically. The game, developed by Upper One Games, which is the first indigenous-owned game company in the U.S., features narratives based on traditional Iñupiaq tales, integrating cultural insights and educational content. The game has attracted significant academic attention for its authentic representation of Indigenous stories, memories, mythologies, and histories (e.g., Champion 2020; Massanari 2015; Perreault, Perreault & Suarez 2022; Rodriguez Espinola 2021).

The narrative of *Never Alone* centers on Nuna, a young Iñupiaq girl, and her Arctic fox companion as they start a journey to find the source of an eternal blizzard threatening their village. Unlike the tranquil atmosphere of *Arctico*, characters in *Never Alone* constantly confront various threats from the harsh polar environment, such as polar bears, cliffs, and invading strangers that pose lethal risks to Nuna and the Arctic fox. The gamescape of *Never Alone* is divided into three primary segments: the first part encompasses the game's main storyline, which includes various chapters

and scenes featuring a diverse array of Arctic landscapes, such as snowfields, ice rivers, villages, underwater environments, and caves. The second part consists of narrative cutscenes presented in scrimshaw^[1] style (Image 4), which is a traditional Iñupiaq art style using engraving and carving to tell stories. The third part bridges the game with reality – whenever the player encounters an owl in the game, it unlocks an educational video. These videos, found under a menu called “cultural insights”, feature interviews with the game’s designers and Iñupiaq indigenous residents. They talk about the creative inspiration behind *Never Alone*, childhood memories of the local people, Iñupiaq customs, beliefs, and values, providing a rich context to the game’s cultural background. Players can pause the game at any time to access these interview videos from the main menu. These videos enhance the intertextuality between the game space and other media for storytelling, extend the narrative experience beyond the confines of gameplay, incorporating elements traditionally found in documentary films or oral storytelling into the digital medium.



Image 4. Scrimshaw storytelling in *Never Alone*.

The intertwining of these three spatial dimensions significantly enhances the player’s understanding of the overall story from different levels. Given the game’s adoption of an indigenous perspective and considering the player’s unfamiliarity with the Iñupiaq worldview, the game first unfolds through scrimshaw-styled cutscenes. This style evokes ancient engraving art or early comic books, using simple lines and concise language to sketch the story’s backdrop. Shortly after the game starts, the players encounter an owl, and the “cultural insight” piece collected informs us that scrimshaw is a beloved way of storytelling among the Iñupiaq elders and also a traditional method for Alaskan native people to record history. The story of *Never Alone* is also adapted from such indigenous history. These histories may carry a mythological reference and their accuracy may be unverifiable, but these stories reach the historical authenticity by embracing the subjective and experiential aspects of indigenous storytelling.

From a representational perspective, the gamescape of *Never Alone* is saturated with an array of cultural symbols. A wealth of folklore, legends, as well as individual experiences and memories, are encoded into the gameplay. For example, the northern light is presented as a mere visual object in the background sky of *Arctico*. On the contrary, in *Never Alone*, the game employs the Iñupiaq worldview – “everything is alive” (*Never Alone* 2014). In an interview collected in the “cultural insights”, an Iñupiaq man named Ishmael explained that his mother told him the northern lights are “children who’ve passed away when they’re children”. In the gameplay, the aurora is portrayed

as mischievous spirits. Once Nuna comes into close contact with them, she is whisked away into the sky (Image 5). Similarly, to depict the harsh climatic conditions of the North Alaskan region, the game designed mechanics for interacting with blizzards. Initially, when a gust of wind arrives, players must control Nuna to crouch down to prevent being blown away (Image 6). As players become more accustomed to the environment, the wind becomes a tool that Nuna can use. Jumping right at the moment of a blizzard attack allows Nuna to leap further.



Image 5. Northern light in Never Alone.



Image 6. Interaction with blizzards in Never Alone.

Shaw and Warf (2009) argue that compared to first-person RPGs and other three-dimensional games, puzzle-platformer games are often considered to provide a lesser immersive experience for players, as the character is detached from the player in two-dimensional games, and the two-dimensional plane provides a more observable boundary between the game's narrative environment and the player's physical reality. Game immersion is one of the key factors that influence the subjective gaming experience and can also affect the conveyance of authenticity in video games (Mochocki 2021a; Wang et al. 2021). Shaw and Warf's viewpoint emphasizes an important aspect of gameplay experience relating to the dimensionality of video games, but the immersive experience is shaped by multiple factors such as narrative depth (Sousa et al. 2020), audiovisual design (Limperos et al. 2014; Fahlenbrach & Schröter 2016; Salselas, Penha & Bernardes 2021), player's personality (Haizel et al. 2021), cognitive level (Latham, Patston & Tippett 2013), cultural and ideological relevance (Toscano 2020) and so forth. In the story of *Never Alone*, Nuna is given a strong narrative motive – to search for the source of the abnormal weather conditions threatening her homeland. As the game progresses, dramatic plots tug at the player's emotions. The gameplay presents certain challenges. Whenever the player makes a mistake that leads to the Arctic fox's death, Nuna cries out in sorrow, and similarly, when Nuna dies, the Arctic fox howls in grief. When the cruel strangers chase Nuna attempting to steal the Iñupiaq's talisman "Bola"^[2], the atmosphere becomes tense, requiring the player to quickly move and dodge obstacles, while completing some puzzle tasks simultaneously. The immersive quality of *Never Alone* is not diminished by its two-dimensional gameplay; instead, it is enhanced through the game's integration of a rich, narrative-driven experience.

In this sense, the narrative and spatial-temporal settings of the game become a representational intermediary, enabling players to access the collective memory of indigenous groups and to experience the Arctic from Iñupiaq's perspectives and worldviews. This involves a process of encoding experiences and memories, yet what is decoded is not merely the "signified" or "meaning", but also the player's gaming experience – a digital simulation of Iñupiaq life. This representation of memory and experience involves reconfiguring the possibilities between materiality and representation. For example, natural elements such as the aurora, snowscapes, and storms, which in the game can be considered either purely as background or as interactive elements, reflect the worldview the game designers wish to convey. As the game progresses, this interactivity evolves – like wind transitions from an initial obstacle to a tool that can be utilized. This evolving interactivity serves as a dynamic record of history, not through the static accumulation of facts, but through the lived experiences it simulates. It created a metaphor referring to the adaptive strategies of indigenous peoples to their environments. *Never Alone* offers a unique avenue for historical representation that traditional narratives – fixed in text or oral tradition – cannot fully encapsulate. This is history experienced through action and decision-making within the gamescape, where players engage in a simulated environment and learn, adapt, and survive following the indigenous ways.

Conclusion

John Wylie posits that the concept of landscape often exists in a tension between "seeing and dwelling" (Wylie 2007, 4), suggesting that landscape forms a representational relationship between the observer and the place on one hand, and is simultaneously produced through practical activities on the other. Both aspects are profoundly manifested in video games, where

players not only observe and navigate through virtual landscapes but also engage with them through gameplay, thus experiencing a blend of representational and affective spaces. From the analysis of *Arctico* and *Never Alone*, it is particularly evident that the interplay between representational elements such as mythology, visual design and narrative, and non-representational elements like memory, experience, and emotion, is not distinctly segregated. Instead, these facets are interrelated, collectively influencing the player's perception of the spatial-temporal landscape.

Despite both being set in the Arctic, *Arctico* and *Never Alone* employ divergent strategies in crafting historical authenticity. *Arctico* utilizes traditional Western narratives to shape its portrayal of the Arctic landscape and history, imagining the region as a distant and primordial wilderness waiting to be explored and conquered. The game's spatial practices, such as exploration, resource management, and base expansion, serve to reinforce this narrative, placing the player in the role of an explorer engaging with an untouched landscape. However, although this construction of the Arctic resonates with a predominantly Western narrative, the gameplay prioritizes spatial practice as its main mechanic, dissolving the dichotomy between the observing subject and the observed object – the landscape. By immersing the player in an experimental environment, the game compels the player to reflect within the monotony of repetitive labor, transforming the gamescape into an affective space. The repetitive tasks immerse players in the rhythm of daily work in the exotic environment, making the gamescape setting more tangible. The gameplay becomes a medium through which the emotional landscape is invoked, creating an affective space that engenders feelings of isolation, perseverance, and sometimes, futility.

Contrastingly, *Never Alone* offers a counter-narrative by grounding its game space in the collective memories of an indigenous group. The gamescape in *Never Alone* is created not as a desolate wilderness but as a space imbued with meaning, history, and myths. This alternative representation challenges the traditional Western portrayal of the Arctic, presenting it through the lens of those who have inhabited and coexisted with the land for centuries. The affective spaces in *Never Alone* are created through the integration of cultural narratives, emotional engagement, and gameplay mechanics that resonate with indigenous practices and worldviews. These elements foster a deeper connection between the player and the game world, enabling an immersive experience.

This analysis, through examining the Arctic gamescape constructed respectively by the two games, discusses the viability of non-representational theory as a method for studying historical authenticity in games. This perspective provides a valuable supplement to representational analysis, bridging the divide between representation and the material practices of digitalization (Rose 2019). The unique interactivity of video games not only strengthens the practical effect of space, making W.J.T. Mitchell's concept of landscaping as a dynamic process (Mitchell 1994) more intuitively reflected in a diachronic dimension; it also, unlike film and other audiovisual media, allows the immersion and emotional response brought about by game operation and interaction to create a space for the conveyance of collective memory, local legends, and other marginal historical discourses. Understanding historical authenticity through the dual pathways of representation and emotion, we can argue that games, as an interactive medium, are not only a cultural site filled with collective imagination but also participatory and experiential spaces, where emergent affects and psychological experiences exist beyond the dominance of representation.

Based on the output of this study, future research could explore other video games that tackle similar themes of historical authenticity, particularly those set in culturally or geographically

specific contexts. Investigating how different representational methods, such as semiotic analysis or iconography, can be integrated with non-representational approaches will provide new insights into the multifaceted nature of historical representation in video games. Additionally, comparative studies involving a broader range of games could help elucidate the varying strategies developers use to evoke historical authenticity and how these strategies resonate with diverse player experiences.

References

All links verified 16.11.2024.

Video games

NicaDevs. 2022. *Arctico*. PC. NicaDevs.

Upper One Games. 2014. *Never Alone (Kisima Injitchuana)*. PS4, Xbox One, PC. E-Line Media.

Ubisoft Montreal. 2015. *Assassin's Creed: Syndicate*. PS4, Xbox One, PC. Ubisoft.

Limbic Entertainment. 2009. *Tropico 3*. PC. Kalypso Media.

Literature

Ahlness, Ellen A. 2019. "Incompatible Futures: Frontier Nostalgia and Southern Discourses of the Arctic". *Arctic Yearbook* 2019 (1), 1–20.

Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. Second edition. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Anderson, Ben. 2013. "Affect and Emotion". In *The Wiley-Blackwell Companion to Cultural Geography*, edited by Nuala C. Johnson, Richard H. Schein, and Jamie Winders, 1st ed., 452–64. Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118384466.ch37>.

Anderson, Ben. 2019. "Cultural Geography II: The Force of Representations". *Progress in Human Geography* 43 (6), 1120–32. <https://doi.org/10.1177/0309132518761431>.

Barthes, Roland. 2010. "The Discourse of History". In *The Rustle of Language*, translated by Richard Howard, 1. California paperback print., [Nachdr.], 127–40. Berkeley: University of California Press.

Bravo, Michael & Sverker Sörlin, eds. 2002. *Narrating the Arctic: A Cultural History of Nordic Scientific Practices*. Canton, MA: Science History Publications/USA.

Buhari, Ömer Kemal. 2024. "Dates, Carpets, and Pearl Necklaces: The Case of *Anno 1404*'s Exotic Orientalism". *Games and Culture* 19 (2), 139–57. <https://doi.org/10.1177/15554120231158241>.

Champion, Erik. 2020. "Culturally Significant Presence in Single-Player Computer Games". *Journal on Computing and Cultural Heritage* 13 (4), 1–24. <https://doi.org/10.1145/3414831>.

Chapman, Adam. 2016. *Digital Games as History: How Videogames Represent the Past and Offer Access to Historical Practice*. New York: Routledge.

Cremin, Ciara. 2016. *Exploring Videogames with Deleuze and Guattari: Towards an Affective Theory of Form*. London ; New York: Routledge.

- Derrida, Jacques. 2016. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Fortieth anniversary edition. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Dewsbury, John David, Paul Harrison, Mitch Rose & John Wylie. 2002. "Enacting Geographies". *Geoforum* 33 (4), 437–40. [https://doi.org/10.1016/S0016-7185\(02\)00029-5](https://doi.org/10.1016/S0016-7185(02)00029-5).
- Dixon, Thomas. 2006. *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*. Digitally printed first paperback version. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Fahlenbrach, Kathrin & Felix Schröter. 2016. "Embodied Avatars in Video Games: Audiovisual Metaphors in the Interactive Design of Player Characters". In *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches*, edited by Kathrin Fahlenbrach, 251–68. Routledge Research in Cultural and Media Studies 76. New York ; London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Foucault, Michel. 1986. "Of Other Spaces". Translated by Jay Miskowiec. *Diacritics* 16 (1), 22–27. <https://doi.org/10.2307/464648>.
- Foucault, Michel. 2009. *Archaeology of Knowledge*. 1st publ., Repr. Routledge Classics. London, New York, NY: Routledge.
- Gilbert, Lisa. 2017. "'The Past Is Your Playground': The Challenges and Possibilities of *Assassin's Creed: Syndicate* for Social Education". *Theory & Research in Social Education* 45 (1), 145–55. <https://doi.org/10.1080/00933104.2017.1228812>.
- Haizel, Pietter, Grace Vernanda, Keyzia Alexandra Wawolangi & Novita Hanafiah. 2021. "Personality Assessment Video Game Based on The Five-Factor Model". *Procedia Computer Science* 179, 566–73. <https://doi.org/10.1016/j.procs.2021.01.041>.
- Hylland Eriksen, Thomas, Sanna Valkonen & Jarno Valkonen, eds. 2018. *Knowing from the Indigenous North: Sámi Approaches to History, Politics and Belonging*. 1st ed. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315179834>.
- Kapell, Matthew & Andrew B. R. Elliott, eds. 2013. *Playing with the Past: Digital Games and the Simulation of History*. New York: Bloomsbury Academic.
- Lammes, Sybille. 2010. "Postcolonial Playgrounds: Games and Postcolonial Culture". *Eludamos: Journal for Computer Game Culture* 4 (1), 1–6. <https://doi.org/10.7557/23.6110>.
- Latham, Andrew J., Lucy L. M. Patston & Lynette J. Tippett. 2013. "Just How Expert Are 'Expert' Video-Game Players? Assessing the Experience and Expertise of Video-Game Players across 'Action' Video-Game Genres". *Frontiers in Psychology* 4. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00941>.
- Lazzaro, Nicole. 2009. "Why We Play: Affect and the Fun of Games". In *Human-Computer Interaction. Designing for Diverse Users and Domains*, edited by Andrew Sears and Julie A. Jacko, 155–76. Human Factors and Ergonomics. Boca Raton: CRC Press.
- Limperos, Anthony, T. Franklin Waddell, Adrienne Holz Ivory & James D. Ivory. 2014. "Psychological and Physiological Responses to Stereoscopic 3D Presentation in Handheld Digital Gaming: Comparing the Experiences of Frequent and Infrequent Game Players". *Presence: Teleoperators and Virtual Environments* 23 (4), 341–53. https://doi.org/10.1162/PRES_a_00204.

- Low, Setha M. 2017. *Spatializing Culture: The Ethnography of Space and Place*. London New York: Routledge.
- Madeira, Filipa, Patricia Arriaga, Joana Adrião, Ricardo Lopes & Francisco Esteves. 2013. "Emotional Gaming". In *Psychology of Gaming*, edited by Youngkyun Baek, 11–29. Psychology of Emotions, Motivations and Actions. New York: Nova Science Publ.
- Magnet, Shoshana. 2006. "Playing at Colonization: Interpreting Imaginary Landscapes in the Video Game *Tropico*". *Journal of Communication Inquiry* 30 (2), 142–62. <https://doi.org/10.1177/0196859905285320>.
- Makai, Péter. 2018. "Video Games as Objects and Vehicles of Nostalgia". *Humanities* 7 (4), 123. <https://doi.org/10.3390/h7040123>.
- Martin, Paul. 2013. "Landscape and Gamescape in Dwarf Fortress". In *International Conference on the Philosophy of Computer Games: Computer Game Space: Concept, Form and Experience*. Bergen, Norway.
- Massanari, Adrienne. 2015. "Never Alone (Kisima Injitchuᅇ): Possibilities for Participatory Game Design". *Well Played* 4 (3), 85–104.
- Mateas, Michael. 2004. "A Preliminary Poetics for Interactive Drama and Games". In *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, edited by Noah Wardrip-Fruin and Pat Harrigan, 19–33. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Mitchell, William John Thomas. 1994. "Introduction". In *Landscape and Power*, 1–4. Chicago London: The university of Chicago press.
- Mochocki, Michał. 2021b. "Heritage Sites and Video Games: Questions of Authenticity and Immersion". *Games and Culture* 16 (8), 951–77. <https://doi.org/10.1177/15554120211005369>.
- Mochocki, Michał. 2021a. *Role-Play as a Heritage Practice: Historical LARP, Tabletop RPG and Reenactment*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Mukherjee, Souvik. 2018. "Playing Subaltern: Video Games and Postcolonialism". *Games and Culture* 13 (5), 504–20. <https://doi.org/10.1177/1555412015627258>.
- Mukherjee, Souvik. 2022. "Pathfinding Affect: Reading Maps, Bodies and the Affective in Colonial Videogames". *Parallax* 28 (2), 166–78. <https://doi.org/10.1080/13534645.2023.2184948>.
- Munslow, Alun. 2006. *Deconstructing History*. 2nd ed. London New York: Routledge.
- Perreault, Mildred F., Gregory Perreault & Andrea Suarez. 2022. "What Does It Mean to Be a Female Character in 'Indie' Game Storytelling? Narrative Framing and Humanization in Independently Developed Video Games". *Games and Culture* 17 (2), 244–61. <https://doi.org/10.1177/15554120211026279>.
- Rodriguez Espinola, Amanda. 2021. "Video Games as Tools for Non-State Cultural Diplomacy: A Case Study of The Video Game *Never Alone*". Dissertation, University of Colorado at Boulder. https://scholar.colorado.edu/concern/graduate_thesis_or_dissertations/4x51hk28f.
- Rose, Gillian. 2019. "Representation and Mediation". In *Digital Geographies*, edited by James Ash, Rob Kitchin, and Agnieszka Leszczynski, 164–73. Los Angeles: Sage.

- Rose, Gillian & Divya P. Tolia-Kelly, eds. 2016. *Visuality/Materiality: Images, Objects and Practices*. London New York: Routledge.
- Said, Edward W. 1980. *Orientalism*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Salselas, Inês, Rui Penha, and Gilberto Bernardes. 2021. "Sound Design Inducing Attention in the Context of Audiovisual Immersive Environments". *Personal and Ubiquitous Computing* 25 (4), 737–48. <https://doi.org/10.1007/s00779-020-01386-3>.
- Saxton, Laura. 2020. "A True Story: Defining Accuracy and Authenticity in Historical Fiction". *Rethinking History* 24 (2), 127–44. <https://doi.org/10.1080/13642529.2020.1727189>.
- Schubert, Stefan. 2018. "Dystopia in the Skies: Negotiating Justice and Morality on Screen in the Video Game BioShock Infinite". *European Journal of American Studies* 13–4 (December). <https://doi.org/10.4000/ejas.14089>.
- Shaw, Ian Graham Ronald & Barney Warf. 2009. "Worlds of Affect: Virtual Geographies of Video Games". *Environment and Planning A: Economy and Space* 41 (6), 1332–43. <https://doi.org/10.1068/a41284>.
- Šisler, Vít, Holger Pötzsch, Tereza Hannemann, Jaroslav Cuhra & Jaroslav Pinkas. 2022. "History, Heritage, and Memory in Video Games: Approaching the Past in *Svoboda 1945: Liberation and Train to Sachsenhausen*". *Games and Culture* 17 (6), 901–14. <https://doi.org/10.1177/15554120221115402>.
- Sousa, Caio Victor, Austin Fernandez, Jungyun Hwang & Amy Shirong Lu. 2020. "The Effect of Narrative on Physical Activity via Immersion During Active Video Game Play in Children: Mediation Analysis". *Journal of Medical Internet Research* 22 (3), e17994. <https://doi.org/10.2196/17994>.
- Spring, Dawn. 2015. "Gaming History: Computer and Video Games as Historical Scholarship". *Rethinking History* 19 (2), 207–21. <https://doi.org/10.1080/13642529.2014.973714>.
- Steinberg, Philip, Jeremy Tasch & Hannes Gerhardt. 2018. *Contesting the Arctic: Politics and Imaginaries in the Circumpolar North*. New paperback edition. London New York: I.B. Tauris.
- Thrift, Nigel. 2004. "Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect". *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 86 (1), 57–78. <https://doi.org/10.1111/j.0435-3684.2004.00154.x>.
- Toscano, Aaron A. 2020. *Video Games and American Culture: How Ideology Influences Virtual Worlds*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Vannini, Phillip. 2015. "Non-Representational Research Methodologies: An Introduction". In *Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research*, edited by Phillip Vannini, 1st Edition, 1–18. Routledge Advances in Research Methods 12. New York London: Routledge.
- Vitlök. 2023. "Steam Review to Arctico". <https://steamcommunity.com/id/witols/recommended/325210/>.
- Wang, Annie, Meredith Thompson, Cigdem Uz-Bilgin & Eric Klopfer. 2021. "Authenticity, Interactivity, and Collaboration in Virtual Reality Games: Best Practices and Lessons Learned". *Frontiers in Virtual Reality* 2 (October): 734083. <https://doi.org/10.3389/frvir.2021.734083>.

Waterton, Emma. 2018. "More-than-Representational Landscapes". In *The Routledge Companion to Landscape Studies*, edited by Peter Howard, Ian Thompson, Emma Waterton, and Mick Atha, 2nd ed., 91–101. Second edition. | Milton Park, Abingdon, Oxon ; New York : Routledge, 2018.: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315195063-7>.

Wylie, John. 2007. *Landscape*. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge.

Notes

[1] Scrimshaw: a form of art that originated with the indigenous Inuit (including Iñupiaq) and other Native American peoples, which involves the carving or engraving of designs on the ivory or bones of marine mammals using a sharp tool. In Iñupiaq culture, scrimshaw is more than just a decorative art form; it is a means of storytelling and preserving history and culture. The intricate designs and scenes tell stories of the Iñupiaq people, their relationship with the environment, their myths, and their way of life.

[2] Bola: a throwing weapon made of weights on the ends of interconnected cords, designed to capture animals by entangling their legs. Variations of the bola have been used by many Indigenous peoples across the Americas. In Iñupiaq and other Indigenous Arctic cultures, it is used for hunting birds or small animals. The traditional bola would be swung and then thrown at the legs of the target, where the weights would cause the cords to wrap around and entangle the animal, restricting its movement and making it easier to approach and capture.

”Rohkea ja neuvokas, siellä missä paukkuu”: pikkulotan ihanteen ja identiteetin rakentaminen sotavuosien pikkulottakirjallisuudessa

Heli Teittinen

heli.teittinen [a] utu.fi
FL, väitöskirjatutkija
Suomen historia
Turun yliopisto

Rami Mähkä

rarema [a] utu.fi
FT, dosentti
Digitaalinen kulttuuri
Turun yliopisto



Viittaaminen: Teittinen, Heli & Rami Mähkä. 2024. ”Rohkea ja neuvokas, siellä missä paukkuu’: pikkulotan ihanteen ja identiteetin rakentaminen sotavuosien pikkulottakirjallisuudessa”. *WiderScreen* 27 (1–2). <https://widerscreen.fi/numerot/1-2-2024-widerscreen-27/rohkea-ja-neuvokas-siella-missa-paukkuu-pikkulotan-ihanteen-ja-identiteetin-rakentaminen-sotavuosien-pikkulottakirjallisuudessa/>

Tarkastelemme artikkelissa, miten tytöille suunnatuissa 1940-luvun pikkulottaromaaneissa tuotetaan ihanteellista toimijuutta ja rakennetaan identiteettiä. Lähestymme kirjallisuushistorioissa vähäiselle huomiolle jääneitä teoksia lähiluvun ja aikalaiskritiikin kautta. Kirjoissa korostuvat vastuuntunto ja oman paikkansa täyttäminen, pyyteetön työ isänmaan hyväksi ja uskonnollinen perusta isänmaanrakkauden syntymiselle. Romaaneissa on viihdekirjallisuudelle ominaista sankarikuvastoa ja seikkailullisuutta, jotka sodan ajan kontekstissa tuntuvat epärealistiselta, mutta selittyvät nuortenkirjallisuudelle tärkeäksi nähdyllä tavoitteella kasvattaa kohdeyleisöstään Suomen tulevaisuuden rakentajia.

Avainsanat: Pikkulotat, lottatyöt, lasten- ja nuortenkirjallisuus, tyttöromaanit, seikkailukirjallisuus, isänmaallisuus, maanpuolustustyö, talvisota, jatkosota

Suomen valtion tiedotuslaitoksessa vuosina 1941–1944 työskennellyt Mika Waltari totesi jatkosodan kynnyksellä, että kirjallisuudella oli merkittävä rooli talvisodasta toipuvan maan nuorison kasvattamiselle. Waltari kirjoitti ”nuorista, vastaanottavaisista sydämistä”, joille oli kirjallisuuden avulla luotava ihanteita, kasvatettava kansallista solidaarisuudentuntoa ja joilta oli

hävitettävä ennakkoluuloja. ”Kirjailijamme tulisi entistä enemmän puhua juuri nuorille, heille, joiden kannettavaksi siirtyy tulevaisuutemme vastuu.” (Heikkilä-Halttunen 2000, 78–79) Kyse oli laajasta kirjallisuutta ja nuoria koskevasta ajattelumallista Suomessa.

Nuorille suunnatuilla kirjoilla on perinteisesti nähty olevan vahva kasvatuksellinen potentiaali samalla, kun ne on kirjoitettu mahdollisimman suuren yleisön tavoittavaksi viihteeksi. [1] Siksi niitä ei voi verrata esimerkiksi koulukirjoihin, toiseen vaikutusvaltaiseen mediaan, jota nuoret kuluttavat. (Heikkilä-Halttunen 2000, 71–74; Tammilehto 2011, 2) Pikkulottakirjallisuus on ollut marginaalissa suomalaisen nuortenkirjallisuuden historioissa – jos sitä on edes mainittu. Syitä tähän voi vain arvailla. Ehkä teoksia ei ole pidetty taiteellisesti tarpeeksi korkeatasoisina yleisesityksiin, tai sitten aihepiiriä on pidetty vanhentuneena, triviaalina tai ideologisesti arveluttavana. (Aihepiiristä ks. Heikkilä-Halttunen 2000, 364–369) On myös mahdollista, että ne on vain unohdettu sotien jälkeisinä vuosikymmeninä. Kuitenkin, kuten historioitsija Tuomas Tepora (2011, 117) toteaa, sota-aiheisia nuortenkirjoja ja -aikakauslehtitarinoita julkaistiin paljon. Joistain syistä ne ovat kuitenkin jääneet ainakin yleisteoksissa marginaaliin tai sen ulkopuolelle.

Lotta Svärd oli naisten vapaaehtoinen maanpuolustustustajajärjestö, joka sai alkusysäyksensä sisällissodan aikana ja lakkautettiin rauhansopimuksen nojalla vuonna 1944. Lottajärjestöstä on ilmestynyt kuvauksia sotavuosina ja tutkimuksia 1960-luvulta alkaen. [2] Järjestöön kuului noin 250 000 jäsentä, joista noin viidesosa oli nuorisojäseniä eli pikkulottia, 8–16-vuotiaita tyttöjä. Pikkulotat (vuodesta 1943 lottatyöt) toimivat omissa työiloissaan ja osallistuivat kykyjensä mukaan myös monenlaiseen maanpuolustustyöhön. Varsinkin isompien, 14–16-vuotiaiden tyttöjen työpanos oli kotirintamalla merkittävä erityisesti jatkosodan vuosina, kun lottatyövoimasta oli pulaa. Aikuisiin lottiin pääsi 17-vuotiaana, jolloin oli mahdollista hakeutua myös lottakomennuksille. Lottatehtävät ja varsinkin sotatoimialueelle suuntautuvat komennukset olivat muistelma- ja tutkimuskirjallisuuden perusteella nuorten lottien haaveissa. Ne tarjosivat myös romaaneihin kiinnostavan teeman ja miljöön. Pikkulottaikäinen saattoi päästä alaikärajaa nuorempana lottiin, jos paikkakunnalla ei esimerkiksi toiminut pikkulottaosastoa.

Lottajärjestö ei mielellään lähettänyt komennuksille alle 20-vuotiaita, koska työ oli vastuullista ja usein vaarallista. Alle 18-vuotiaana komennukselle lähtevää lottaa lienee perustellustikin pidetty ”lapsena”. [3] Lotat lupasivat toiminnallaan avustaa suojeluskuntaa sen puolustaessa ”uskontoa, kotia ja isänmaata”, mikä ilmenee järjestön säännöissä. Tyttötyön toimintaperiaatteet integroitiin Lotta Svärdin vuonna 1937 uusittuihin sääntöihin, joissa uskonto mainitaan ensimmäisenä, ja tyttötyön tehtävänä oli ”opettaa kasvuiässä olevia Suomen tyttöjä rakastamaan uskontoa, kotia ja isänmaata”. (*Lotta-Svärd yhdistyksen tyttötyön ohjesääntö*, 1937) Lottajärjestön toimintaperiaatteissa esiintyvä ”kolminaisuus” leimaa myös lottaromaanien ideaalia toimijaa ja tarjoaa samaistuttavan toimintamallin.

Lottatyttö-nimi tuli Lotta Svärd -järjestön keskusjohtokunnan ohjeistuksena käyttöön keväällä 1943, jolloin se korvasi pikkulotta-nimen. Nimi saattoi jo tätä aiemmin tuntua sopivalta kuvaamaan tapauksia, joissa lotan alaikärajaa nuorempi pikkulotta toimi kuten lotta, varsinkin jos hänelle oli annettu paljon vastuuta tai hän oli jopa tahtomattaan joutunut vastuulliseen tehtävään. Lottatyttö-nimi kuvasti toimijan identiteettiä ensisijaisesti tyttönä, joka sitoutui edustamansa järjestön velvollisuuksiin. Varsinkaan loppuvaiheessa toiminta ja vaatimukset eivät lottajärjestön mukaan näyttäneet pikkutyttöjen askareena vaan aitona maanpuolustustyönä. Käytämme tässä artikkelissa johdonmukaisuuden vuoksi *pikkulotta*-nimeä koko ajan, sillä se oli käytössä aikana, jolloin tarkastelun kohteena olevat teokset julkaistiin. Pikkulotat pitäytyivät aiemmassa nimessä; varsinkin jälkikäteismuistelussa toimintaan osallistuneet mieltävät olleensa pikkulottia.

Tarkastelemme artikkelissa, miten tytöille ja nuorille naisille suunnatuissa teoksissa tuotetaan ihanteellista pikkulottatoimijuutta ja rakennetaan pikkulottaidentiteettiä. Miten teoksissa tuodaan esiin päähenkilön taipumuksia ja kykyjä toimia ”isänmaallisesti”, missä määrin mahdollisesti muita tunteita tai heikkouksia? Kuinka paljon niissä voi havaita yhteiskunnallista moniarvoisuutta, eli millaisia stereotyyppioista poikkeavaa kuvastoa pikkulottakirjallisuudessa esiintyy? Yksi tulokulmamme on myös nuortenkirjallisuudessa esiintyvän viholliskuvan tarkastelu.

Sotavuosina nuorille lukijoille suunnatussa kirjallisuudessa korostui tarmokkaan, neuvokkaan ja palvelualttiin pikkulotan ihanne: pikkulotta toimi ”siellä missä paukkuu” [4]. Kirjojen pikkulotat nivoutuivat osaksi nuorten- ja seikkailukirjojen lajityyppiä, muistuttaen samalla nimenomaan pikkulotille asetetuista vaatimuksista. Kirjat olivat ensi sijassa tyttölukijoille suunnattua viihdettä, jossa tematiikkana ja innoittajana oli Waltarin yllä viittaama raskas lähihistoria, eli talvisota. Talvisota oli kiitollisempi aihe nuortenkirjoissa kuin jatkosota, vaikkei sodan aikana voitukaan tietää, miten sodassa tulisi käymään. Talvisodan kuvauksiin oli siis helppo samaistua, ja niihin oli lisäksi helpompi liittää sankarillisuutta. (Rajalin 1979, 52–53; Rajalin 1993, 36) Tämä ei kuitenkaan estänyt kirjailijoita luomasta lennokasta viihdettä myös jatkosodasta. Kirjallisuus oli tärkeää ja menekki suurta, sillä kirjoja sai materiaalipulasta huolimatta edullisesti.

Uuden sodan sytyttyä tarvittiin liikkuma-alaa ”toimintahaluisille ajatuksille ja samalla rohkeuden ja toivon valamista lukijoihin”, kuten järjestön lehdessä jatkosodan alkupuolella kirjoitettiin. (Maijaliisa Auterinen, *Lotta Svärd* 17/1942, 356–357) Tätä ajatusta osaltaan toteuttivat selvästi käsittelemämme pikkulottaromaanit. On selvää, että sensuuri on vaikuttanut jotenkin näiden teosten sisältöön, mutta tämä jää tutkimuksessamme teoreettisen lähtökohdan asteelle johtuen käytössämme olleesta aineistosta.

Lähestymme aiheitamme historiantutkimuksen näkökulmasta. Koska tarkastelemiamme romaaneja ei ole aiemmin käsitelty sisällöllisesti yhtä tarkasti, etenemme teos teokselta, perustutkimusta edustavalla otteella. Vaikka teosten kirjoittajista on biografisia esityksiä, emme lähteneet esittelemään kirjoittajia tarkemmin tai pohtimaan, miten heidän elämänhistoriansa on mahdollisesti vaikuttanut kirjojen sisältöihin, vaikka tällainen tutkimus olisi tietysti hieno lukea myöhemmin. Sen sijaan käsittelemme teosten vastaanottoa esimerkein, vastaten artikkelin perustutkimuksellista luonnetta.

Tutkimuksemme aineistona ovat 1940–1943 ilmestyneet teokset, joissa pikkulottien tai kouluikäisten lottien kokemukset sodasta muovaavat heidän identiteettiään. Vuonna 1944 ei enää ilmestynyt mainittavia pikkulottaromaaneja. Rajaamme sodan jälkeen julkaistut, pikkulottien tai nuorten lottien toimijuuteen liittyvät tyttöromaanit tarkemman käsittelyn ulkopuolelle, koska lottajärjestö ja sen toiminta lakkautettiin syksyllä 1944. Viittaamme niihin artikkelin lopussa tehdäksemme tiiviin vertailun siihen kuvastoon, joka oli vallalla sotavuosien kirjallisuudessa. Tarkastelemme ensin lapsille suunnattua Meidän sakki -sarjaa (”Juhani”, oik. K. J. Seppälä, 1940–1942) ja tämän jälkeen tyttöromaaneja *Lottatyttö komennuksella – Pikkulotan tarina* (Tuomi Elmgren-Heinonen, 1940), *En flicklotta* (suom. *Pikku-Lotta*, Edith Unnerstad, 1941), *Pikkulotta Salli* (alkup. *Sally Smaalotte*, Estrid Ott, 1941), *Myrskytuuli lottana* (K. Ruovala, oik. Kaarlo Nuorvala, 1943) ja *Viitosparakin Sole* (Eila Kaukovalta, 1943). Käsittelemme teoksia ilmestymisvuosien mukaisessa järjestyksessä, rakentaen kokonaisuuden kannalta keskeisimmiksi näkemiämme konteksteja.

Aloitamme pikkulapsille suunnatun Meidän sakki -kuvakirjasarjan analyysillä, sillä kirjoista paljastuu laajemmin, millaisia roolimalleja suomalaislapsille tarjottiin seikkailullisten tarinoiden avulla. Tämän jälkeen keskitymme pikkulottaromaaneiksi luokiteltavien teosten

analyysiin. Analyysin yhteyteen sisältyy teosten saamaa aikalaisarviota, joka osoittaa, että tämän genren julkaisujen vastaanottoon on liittynyt variaatiota, teosten tasosta ja käsittelytavasta riippuen. Tutkimusotteemme on laadullinen.

On syytä todeta, että pikkulottien vaiheita kuvaavat romaanit eivät ole yksinomaan kotimaista alkuperää. Lottajärjestön arvostama (ks. jäljempänä) pikkulottaromaani on Tuomi Elmgren-Heinosen kynästä, mutta tunnettu ja laajalle levinnyt on tanskalaisen Estrid Ottin romaani, jota käsittelemme käännöksen avulla. Ott oli Suomessa talvisodan aikana työskennellyt sotareportteri, joten hänen voi uskoa tunteneen lottien ja pikkulottien toiminnan, ja osittain sotareportaasiin perustunut teos saavuttikin tunnettavuutta varsinkin lottajulkaisujen kautta. Kolmas pikkulottaromaani on suomalaissyntyisen mutta ruotsalaisen kirjailijan Edith Unnerstadin teos, joka suomennoksesta huolimatta sai vähemmän huomiota. Joka tapauksessa on huomattavaa, että Unnerstad halusi kirjoittaa synnyinmaahansa sijoittuvan talvisotaan liittyvän pikkulottatarinan Suomen kamppaillessa olemassaolostaan. Myös Ruotsiin oli vuonna 1924 perustettu lottajärjestö, joten lotta-aate tunnettiin siellä.

Miten tyttöromaneita sotavuosina luettiin? Lukijan, tässä tutkimuksessa nuoren lotan tai pikkulotan, identiteetin muotoutumista voi pyrkiä selvittämään paitsi aikalais tutkimuksen, myös kaunokirjallisen kokemusprosessin avulla, jolloin lukeminen käsitetään tietoisuudessa tapahtuvaksi toiminnaksi. Se puolestaan muodostuu vuorovaikutuksesta tekstuaalisen objektin ja lukijan yksilöllisyyden tietoisuuden välillä. Kirjallisuudentutkija Norman Holland (ks. Alanko 2001, 212–216) toi identiteetin käsitteen ja sen muodostumisen tiiviisti mukaan lukemiskokemukseen. Lukijan ja tekstin kohtaaminen on transaktio, jossa lukija lukee tekstiä oman identiteettinsä läpi ja heijastaa tekstiin omia halujaan, toiveitaan ja pelkojaan. Lukija tulkitsee tekstiä oman luonteenrakenteensa ja persoonallisuutensa kautta. Lukijan saadessa mielihyvää ja löytäessä tekstistä symboleja tunteilleen lukeminen toimii jopa terapiana, jossa tiedostamattomat fantasiat käännetään tietoiseen muotoon.

Hollandin teorian varsinaisena kiinnostuksen kohteena ei ole teksti vaan lukemisessa paljastuva *toinen*, joka on viime kädessä lukija itse, tiedostamaton minä: lukija lukee siis itseään, valonaan kirjallinen teksti. Hän löytää sieltä toiveita, pelkoja ja fantasioita. Samalla lukeminen vahvistaa aikaisemmin muodostunutta identiteettiä. Toisaalta tämä teoria on saanut osakseen myös kritiikkiä muun muassa siinä, miten erottaa tutkijan oma identiteettiteema tutkittavana olevan lukijan identiteetistä; käyttäähän tutkija materiaaleja ja havaintojaan identiteettiteemansa kautta. Sen lisäksi, *mitä* lukee, vaikuttaa myös se, *missä* lukee, ja *miten* lukija heijastaa itseään tekstiin; samaistuessaan lukija kuvittelee itsensä tekstin sisään, sulkien samalla estävät tekijät pois. (Alanko 2001, 212–216) Näin nähtynä pikkulottaromaani voi herättää lukijassa voimakkaita reaktioita ja rakentaa lukijan identiteettiä haluttuun suuntaan, koska lukeminen on vuorovaikutusta tekstin ja lukijan oman tietoisuuden välillä. Kysymykseen ei ole aivan ongelmatonta vastata ilman aikalais tutkimusta, mutta jossain määrin vastauksia saa teosten aikalaiskritiikistä.

Tyttöromaanien henkilöahmot ovat koululaisia tai opiskelijoita, pikkulottia tai nuoria lottia, jotka tarjoavat lukijoille samastumismallin. Henkilöahmot ovat pohjimmiltaan representaatioita, jotka ovat sopimuksenvaraisia ja kontekstisidonnaisia. Ne ovat ”julkisia rooleja”, jotka ymmärretään olemukseksi, persoonallisuuksiksi ja samalla fiktiivisiksi henkilöiksi, joita voidaan luokitella sosiaalisella koodistolla. Henkilöahmolle voidaan määritellä identiteetti, jonka rakentuminen edellyttää tietyn sosiaalisen ja kulttuurisen kontekstin olemassaoloa. Identiteetti on muuttuva tai muutettavissa, tietoisesti rakennettu rooli tai roolien joukko. Lukija olettaa henkilöahmon minuuden eli pysyvän olemuksen kätkeytyvän yhden tai useamman identiteetin taakse, ja näitä

paljastuu erilaisilla kerronnallisilla tekniikoilla lukijan pääteltäväksi. (Käkelä-Puumala 2001, 241–243) Pikkulotan olemus on lähtökohtaisesti stereotyyppinen, koska vallalla oli tietty normisto ja ihanteet, joista ei sopinut poiketa.

Ajankohtaisuus, puolustustahdon vahvistaminen ja optimistisen ilmapiirin nostatus olivat tärkeitä tavoitteita sodanajan kirjojen kustannuspolitiikassa. Uskonnollisella kirjallisuudella oli keskeinen rooli, samoin klassikoiden uusintapainoksilla. Myös paljon sittemmin pitkälti unohdettua uutta kirjallisuutta, jossa edellä mainitut tavoitteet toteutuivat, kirjoitettiin ja julkaistiin. (Tepora 2011, 117) Sotaa edeltäneen 1930-luvun nuortenkirjallisuudelta toivottavista piirteistä kertoo paljon seuraava kirja-arvio kirjastolaitoksen julkaisemasta *Arvostelevasta kirjaluetelosta* [5] vuodelta 1936. Kehujen kohteena on kirjailija Jalmari Sauli ja perusteina todentuntuinen mutta silti jännittävä juoni, mestarillinen ja luonteva kieli, luontosuhteen välittömyys, voimakas isänmaanrakkaus sekä mieleenpainuva lopetus, jossa Jumalan tuomion tapaan erotetaan väkevästi hyvä ja paha. (Tammilehto 2011, 48; *Arvostelevasta kirjaluetelosta* ja nuortenkirjoista ks. myös Julkunen 2021, 151–153) ”Luottamus Jumalaan, rakkaus Isänmaahan, kiintymys luontoon, kunnioitus miehiseen kuntoon ja usko yrittäjän omiin voimiin” olivat Saulin mukaan nuortenkirjallisuuden ytimessä (Tepora 2007, 289). Teporan mukaan yleinen kaikkietävän kertojan käyttö lajityypissä paljastaa lukijoihin vaikuttamisen motiivin (ibid.). Samat piirteet ovat tyyppillisiä artikkelissa käsittelemillemme sodanajan lasten- ja nuortenkirjallisuudelle.

Kuvakirjasta ensikosketus sankaruuteen: Meidän sakki -sarja

Aikakauden lastenkirjallisuudessa, jopa kuvakirjoissa, korostuu tarmokkaan ja isänmaan auttamiseen sitoutuneen pikkulotan ihanne. Patrioottisessa ajattelussa pikkulasten tuli kasvaa maanpuolustushenkisyyteen ja osoittaa isänmaallisuutta sopivalla tavalla: tarpeeksi lapsenomaisella mutta riittävän vakavalla, kontekstisidonnaisella toiminnalla. Kirjallisuuteen se elävöitettiin herttaisella kuvituksella ja runomuotoisella tekstillä.

Pienimmille lukijoille maanpuolustushenkisiä lasten seikkailuja esitettiin kuvarunokirjoissa, joissa ei kaihdettu vaikeitakaan aiheita. Sota tuotiin esiin leikkisissä tarinoissa, jossa oli isänmaallinen, oikeudenmukainen lopputulos. ”Juhanin” eli K. J. Seppälän Meidän sakki -tarinoissa pojat sotivat ja tytöt toimivat lottina kolmessa julkaisussa: *Meidän sakki reservissä* (1941, ruots. *Vårt gäng i reserven*, 1941), *Meidän sakki talvisotaharjoituksissa* (1942, ruots. *Vårt gäng på vintermanöver*, 1942) ja *Meidän sakki Karjalaa valloittamassa* (1942). Kuvarunokirjoissa oli keskimäärin 16 värikästä piirroskuvaa allaan runomuotoinen teksti suuraakkosin. [6] Ensimmäisen osan ”talvisotaharjoitukset” ovat lumisotaa, jossa sakit taistelevat tasavertaisesti ja päätyvät sopurauhaan. Lotiksi ryhtyvät tytöt muonittavat sotijoita. Myöhemmissä osissa taistellaan ”ryssää” vastaan, ja tytöt osallistuvat huoltotoimiin laajemmin.

Pikkutyötöt saavat saman roolin kuin naiset lottina: tytöt eli ”lotat” toimivat taisteluhenkisissä kuvakirjoissa soveliaaksi katsotussa avustavassa tehtävässä. He hoitavat tehtävänsä innokkaasti ja luotettavasti, mutta varsinainen sankaruus varataan pojille: ”Olis olo ollut lotilla onneton, jos ei päässyt ois mukaan partion. He vesikelkkaan hyvää varustivat, tuumien: ’Pojat niistä varmaan nauttivat.’ — Lääkintälotta haavoittuneen pesi. Hän tottuneesti satoi, paikkas haavat. Niin urhot uljaat aina avun saavat”. Todellinen taistelu on edessäpäin: ”Leikkiin tällaiseen pian mieli palaa”. (*Meidän sakki talvisotaharjoituksissa* 1942, 9–16; *Meidän sakki reservissä* 1941, 11)

Lottaroolissaan tytöt saavat avustavasta palvelutehtävästään huolimatta näkyvyyttä. Alleviivaavan myönteisen ja tasapuolisen suhtautumisen toivottiin leviävän laajemmalle, lapsilukijoiden perheisiin, jolloin sillä oli myös yhteiskunnallista vaikutusta: ”Myös lotat ympärillä innokkaina, toimissaan hyöriivät, nyt, niin kuin aina. Se tiedetäänhän: Suomen mies ja nainen on yhteistyössä yhtä auttavainen. — Ei meille huolta tuota moiset vaivat, ne huoltaakseen kun reippaat lotat saivat. — Lottia jokaisen on syytä kiittää, kun maukas muona yllin kyllin riittää”. (*Meidän sakki reservissä* 1940, 4, 8, 15)

Apulaisen ja hoivaajan rooli esitetään arvokkaana ja sankarillisena. Esimerkiksi *Meidän sakki reservissä* -kirjan kansikuvassa (kuva 1) tytöt ja pojat on kuvattu tasaveroisina: keskellä ovat ”sotilas” ja ”lotta” käsikynkässä ja ympärillä viiden pojan ja kolmen tytön kasvokuvat. Karjala-seikkailun kannessa taas miekoin taistelevat pojat ajavat takaa mustapartaista venäläistä. Takakannen mainos lupaa ”ratkiriemullisia kuvakirjoja lapsillenne”. Vastuullisuus ja kurinalainen velvollisuuksista huolehtiminen rinnastuvat yhteiskuntaan: tytöt ottivat mallia lotta-äideistään tai isosiskoistaan, joiden toimintaa he pystyivät leikeissään jäljittelemään. Muonittaminen ja lääkintä olivat tuttuja leikkiaiheita, sen sijaan vaikeammat tehtävät, kuten viestintä, ilmapalvonta tai evakuointi, eivät esiinny *Meidän sakki* -sarjan kuvaamissa leikkitoimissa.

Kuvakirjoissa tytöille annetaan myös henkisesti merkittävä rooli, joka edesauttoi poikien jaksamista. Kuvakirjan nimi *Meidän sakki Karjalaa valloittamassa* (1942) kertoo julkaisun hengestä ja tavoitteista. Naisten, eli leikkivien tyttöjen, apu saa tunnustusta: ”Aunus aina Syvärille saakka – siinä pojat meille luja taakka, mutta oommehan suomalaisia ja apunamme on myös lotta ’naisia’” – jotka huolsivat ja paikkasivat housutkin. Varislintu edusti vihollisen ilmahyökkäystä, ja valloituksissa yllettiin talvisodan sotatoimialuetta pidemmälle: ”Pakkorauha Karjalan meiltä riisti armahan. Takaisin se vallatkaamme, se on pyyntö synnyinmaamme.” Pojat lähtevät ajamaan vihollista pois, tytöt siivoavat ’ryssien liat’.

Taistelijat valtaavat alueet voitokkaasti: ”Suomen lippu hulmuu kentän yllä. Kunniaa tekee se nyt Karjalalle, vapaalle ja nousevalle”. (*Meidän sakki Karjalaa valloittamassa* 1941, 5, 11, 13, 15) Teporan (2011, 138) mukaan sodanajan nuortenkirjoja ei kokonaisuutena voi pitää yksiviivaisesti isänmaallisena indoktrinaationa, vaan hahmojen annettiin pohtia kysymyksiä kansallisesta ja yksilöllisestä vastuunkantamisesta. Sen sijaan lasten kuvakirjoja voi pitää maailmankuvaltaan mustavalkoisina (ibid.), mitä voi toisaalta pitää lastenkirjoille yleisenä piirteenä: hyvät ovat hyviä ja pahat pahoja.

Kannanotoissa ilmenevän Suur-Suomi -diskurssin myötä poliittinen viesti on selvä: ”Älkää pojat ryssältä pyytäkö armoa!”. Lotat olivat mukana myös uudella rajalla: ”Päästiinhän lopuksi rajalle asti. Lotta, niin kuin aina, reippahasti väsyneille virvokkeita antoi, loukkaantuneita suojaan kanto!”. Kuvituksesta ilmenee, että tytötkin saivat kunniamerkit taistelun jälkeen. Lopuksi todetaan: ”Eläköön ikuisesti isänmaa. On suurenmoista sitä puolustaa”. (*Meidän sakki Karjalaa valloittamassa* 1941, 5, 7, 11, 16) Juhanin kirjoittaman ja Toivo Fahleniuksen kuvittaman *Meidän sakkimme värityskirja 1. Jalkaväki* (1942) jälkeen suunniteltuja jatko-osia ei julkaistu. ”Olli-sedän” eli Oiva Paloheimon kirjoittamia vastaavia kirjoja ilmestyi samoihin aikoihin kuvittajanaan Akseli Einola. Näitä olivat *Motti-Matti ja Vanja-Katti* (1942) sekä *Meidän sakin sankarit Karjalassa* (1943). Tyyli ja sanasto pysyivät samoina kirjoittajan vaihtumisesta huolimatta: ”Tykit suuret ulvahtaa, vapisee jo Ryssänmaa.” (lastenkirjainstituutti.fi) Näissä teoksissa käytettiin sankarikuvastoa ja karrikoitua viholliskuvastoa sekä kuvituksessa että tekstissä nuorimmille lukijoille tai mahdollisesti ääneen luettavaksi vielä lukemaan opetteleville. Ne loivat varmasti pohjaa nuortenromaanien vastaavalle eetokselle pohjaavien tarinoiden lukemiselle.



Kuva 1. Esimerkki Meidän sakki -sarjan kuvituksesta, jossa nuorimmille lukijoille tarjotaan reipasta leikkikuvastoa perinteisen roolijaon mukaisesti. Lottina toimivat tytöt huoltavat ja hoivaavat, kun pojat sotivat. Kuvitus on Helga Sjöstedtin käsialaa. Kuva: Heli Teittinen.

”Todellisuudentajuista” sotaseikkailua kasvutarinan mausteena – Lottatyttö komennuksella

Tuomi Elmgren-Heinosen (1903–2000) romaani *Lottatyttö komennuksella – Pikkulotan tarina* (1940) kertoo talvisodassa sankarillisesti toimineesta Liisasta. Seikkailujaksoihin keskittyvän juonen lomassa kuvataan asenteita ja ilmapiiriä. Romaanin päähenkilöllä on voimakas kehityskaari: 16-vuotiaana komennukselle lähtenyt pikkulotta kasvaa todelliseksi sankariksi, joka ehtii muutaman sotakuukauden aikana toimia muonituksessa, lääkinnässä ja puhelinkeskuksessa rintamalinjojen tuntumassa. Hän yltää sankaritekoon hiihdettyään harhaan ja ilmoitettuaan vihollispartiosta, jolloin hän pelastaa suomalaisjoukon joutumasta vihollisen käsiin. Lopuksi hän saamiensa ohjeiden mukaan räjäyttää komentokorsun.

Teokseen kehkeytyy hieman epäuskottava määrä rohkeutta ja sankariutta edellyttäviä seikkailuja yhdelle pikkulotalle (ks. myös Tepora 2011, 127; Rajalin 1993, 36), joka päättyy huomattavan nuorena aikuisen lotan velvoitteita edellyttäville komennukselle. Liisa vaihtaa lennossa lottatehtävistä toiseen, eikä tehtävään vaadittavan koulutuksen puute haittaa. Toimittuaan muonittajana puolustuslinjojen takana sankaritar jatkaa lääkintälottana hyvin vähäisellä koulutuksella:

Valkopukuinen, tarmokkaan näköinen ylihoitajatar ilmestyi huoneeseen ja sanoi: Kuulin, että lotta on käynyt ensiapukurssin. Meillä on täällä kova työvoiman puute, ettekö voisi vähän auttaa meitä? Sota on sotaa. Odotamme joka päivä paria sairaanhoitajataroppilasta tänne, mutta heidän matkansa on varmaankin syystä tai toisesta viivästynyt. Liisaa ei milloinkaan tarvinnut pyytää kahta kertaa. Pian hän hääri täydessä touhussa kantaen tarjottimia, hakaten jäätä, valmistaen siteitä, pesten astioita ja keittäen instrumentteja. (Elmgren-Heinonen 1940, 79)

Kuvatut tehtävät ovat avustavia töitä, mutta nuorta päähenkilöä puhutellaan kirjassa lotaksi eikä pikkulotaksi, mikä lisää arvovaltaa. 16-vuotias ikätoveri työskenteli jopa leikkaussalissa:

Sen verran toki Liisakin näistä asioista ymmärsi, että hän tiesi leikkaussalin kangastelevan kaikkien hoitajattarien päämääränä ja että sinne pääsi vain vaivalloisen oppitien kuljettuaan. Jos täkäläiset lääkärit olivat valinneet kaikista kouluttamattomista hoitajattarista Annikin, niin se todisti, että hän oli osoittanut erikoisia taipumuksia. (Elmgren-Heinonen 1940, 81)

Todellisuudessa lääkintälotan vastuulliseen työhön ei olisi voinut siirtyä ilman komennusmääräystä. Ilmaus ”erikoisia taipumuksia” viittaa nykyilmaisun erityisiin, toivottaviin kykyihin; juuri leikkaussali oli paikka, jossa vaatimustaso oli korkea. Joka tapauksessa korsun räjäytystyö tuo epäilemättä enemmän seikkailuromaanille kuin käytännön (pikku)lottatyölle ominaisen juonenkäänteen.

Yhteiskunnallisesti hyvin kiinnostava sivujuonne syntyy siitä, että päähenkilö Liisan ystävän Annikin isä oli kuulunut punakaartiin eikä olisi halunnut tytärtään pikkulottiin. Yksi Annikin motiiveista onkin sovittaa isän ja tämän aatetoverien maanpetolliseksi kuvattu toiminta vieraan vallan (so. Venäjän / Neuvostoliiton) alaisuuteen päätymiseksi. Isän kaatuminen talvisodassa merkitsee, että tämä on sovittanut rikoksensa – rikoksen, jonka tämä oli tehnyt vasten parempaa tietoa siitä, mikä on Suomelle hyväksi. Isänmaalliset nuoret kokivat, että heillä oli tärkeä työ kansakunnan eheyttämisessä, ja tällaiset tarinat olivat yksi keino pyrkiä edistämään sen saavuttamista. (Tepora 2011, 132–133)

Sankarikuolema puhdistaa punakaartilaisen aiemmat rikkeet, ja uhrin hyväksyvä tytär avaa tuntemuksistaan kypsästi ja lukijaa ohjaten:

– Liisa, hän oli sittenkin sankari. Liisa ymmärsi, mitä kaikkea tuo sana tarkoitti. Hän tiesi, miten monet kerrat Annikki oli saanut kärsiä isänsä poliittisista mielipiteistä johtuvaa vihaa sen vuoksi, että hän oli liittynyt lottiin. Mutta hän tiesi myös, miten ylpeänä Annikki oli kertonut isänsä reserviin lähtiessään sanoneen: – Tuumaakaan tätä maata ei vieraille anneta. — On vain niin katkeraa, ettei isä saanut elää Suomen voiton suurta päivää. — Nyt näen – käsitätkö, miten ihanaa se on – että hän omalla tavallaan on tahtonut Suomen parasta. Hän on vain ollut väärässä keinojen ja tavan suhteen. — Hän on verellään ostanut meille kappaleen vapaata maata. Minä en enää häpeä sanoa, että hän oli se, mikä oli. Käsitätkö, miten suurta tämä on? (Elmgren-Heinonen 1940, 85–86)

Uhrin antaminen kuvataan uskon kautta pyhänä rikkeen sovittamisena. Kiihkeän sosialistin tytär on saanut uskonnollisen herätyksen pyhäkoulussa ja etsiytynyt kristillisyyteen, ja hänelle kirkastuu isänmaallisen vastuuntunnon välttämättömyys. (Elmgren-Heinonen 1940, 7–8) Kirjassa ei kerrota, kuinka pikkulottiin liittyminen onnistui isän vastustellessa, sillä todellisuudessa liittymiseen vaadittiin huoltajan suostumus. Teos henkii uhrimieltä tavalla, joka korostaa kansan yhtenäisyyttä

ja mahdollisuutta muutokseen. Lukijakunnan saattoi odottaa koostuneen lotta-aatteelle myönteisistä lukijoista, joten kuvaus punaisten joukoissa taistelleen isän ”kääntymisestä” kotimaataan puolustavaksi ja henkensä uhraavaksi reserviläiseksi esitetään tyttärtä puhdistavana kokemuksena, katarsiksena. Se vetoaa vapaussotaa käyneeseen isänmaalliseen joukkoon ja suo anteeksiannon aiemmista virheistä, mikä kertoo aatteellisesta orientaatiosta, kun oikeisto ja vasemmisto olivat tehneet virallisestikin sovun. (esimerkkinä niin kutsuttu ”tammikuun kihlaus” 23.1.1940 [7])

Ruotsiksi teos ilmestyi vuonna 1941 nimellä *En flicklotta rycker ut: berättelse från Finlands vinterkrig*. Alaotsikko viittaa kirjan suuntaamiseen skandinaaviselle lukijakunnalle: komennusnimitys ei tule kyseeseen mutta nimi kuvaa päähenkilön ”tempauksia”. Teoksen arvostus tulee esiin aikalauskriitikissä. *Lotta-Svärd* -lehdessä toimitussihteeri Valma Kivitie totesi, että jo Fanni Luukkosen lausahdus ”pikkulotat ovat saaneet oman kirjansa” riitti itsessään suosituksiksi. Kyseessä oli arvion mukaan tyttökirja, jonka ”isolottakin” luki mielellään. Sisällön ”puutteisiin mahtuu paljon elämää, näköaloja lottatyön eri puolilta aikana, jolloin lotan piti osata kaikki, pystyä kaikkeen ja ehtiä kaikkeen”. Kirjan riveiltä ”huokuu voimakas isänmaanrakkautta, kauniin naisellinen elämää suojeleva alttius sekä sisäinen auttamisen pakko, joka saa lottatyttöä ylittämään omat voimansa”. (*Lotta-Svärd* 17/1940, 296) Teosta kuvattiin puhdashenkiseksi, harvinaisen eloisaksi ja vauhdikkaaksi. Sen toivottiin saavuttavan kaikki Suomen tytöt, joita ovat elähdyttäneet samat ajatukset ja pyrkimykset kuin komennuksella ollutta lottatyttöä: ”Pikkulotat ovat saaneet oman kirjansa, jossa heidän altista isänmaanrakkauttaan, palvelemisen haluaa ja auttamisen tahtoaan kuvataan hienovaraisesti ja ymmärtämyksellä”. (*Lotta-Svärd* 18/1940, 321) Elmgren-Heinosen tavoitteita on toisaalta kuvattu antroposofialla ja muita kunnioittavalla elämänasenteella. Hänen tärkeysjärjestyksensä mukaan ensin tuli varmistaa toisten etu ja vasta sitten omansa: moraalisesti kaunis ihminen ottaa vapautuneesti toisen ihmisen huomioon. Erityisen raakaa viholliskuvaakaan teoksessa ei toisaalta esiinny [8].

Kirja-arvioissa romaani nähtiin realistisena ja omakohtaisena:

Lottatyttöjen seikkailut muodostavat niin vauhdikkaan tarinan, että samanlaista teosta olisi sotaamme edeltävinä vuosina täytynyt pitää oikein tekemällä tehtynä tyttöjen seikkailukirjana. Meidän kansamme viime talven kokemusten taustaa vasten katsottuna se on kuitenkin täysin vakuuttava todellisuuskuvaus, jonka sisältämissä tapauksissa on pettämätön koetun leima. Samalla kun tähän pikkulotan tarinaan sisältyy täysin hyväksyttäviä tyypillisiä tyttöromaanin piirteitä – tässä tapauksessa mm. milloin milläkin paikkakunnalla esiin sukeltavan reservinvänrikin hahmossa – on se asiallinen ja luotettava kuvaus siitä innosta ja antaumuksesta, jolla Suomen naisten, kasvuikäisistä tytöistä lähtien, tiedetään viime talvena entiset henkilökohtaiset mieliteot unohtaen urastaneet yhteisen asiamme hyväksi. (A.T., *Aamulehti* 13.10.1940)

Romaanin todettiin antavan todellisuutta vastaavan kuvan ja osoittavan naisten ja tyttöjen uhrimielen. *Maaseudun Tulevaisuus* kirjoitti: ”Suuri aika jaloimmassa ja parhaassa tunnelmassaan puhtaan nuoren tytön kokemusten ja elämysten valossa on innostanut kirjailijan ilmaisuun, jossa on yhtä hyvin voimakasta todellisuudentajua kuin myötäelämisen lämmittävä ja kirkasta raikkautta”. *Savonmaan* kriitikko A. T. puolestaan katsoi, että ”sota kaikkine kauhuineen, nähtynä nuoren, naiseksi kypsyvän tytön silmin, on kirjassa saavuttanut totuudenmukaisen, mitään paisuttamattoman kuvauksen”. *Turunmaan* kriitikko V. arvioi, että ”tekijä on saanut teokseensa elävän todellisuusleiman ja erittäin herkästi hän on tuonut esiin nuoren tytön sielulliset mielialat ja

vavahduttavat tuntemukset. [—] *Lottatyttö komennuksella* on jotain enemmän kuin tavallinen tyttöromaanin tai kasvuikäisten tyttöjen seikkailukirja. Se on pikemminkin kuvaus naisemme ja kasvuikäiset tyttömme viime talvena vallanneesta halusta uhrautua yhteisen asian hyväksi ja sen halun toteuttamisesta”. *Uuden Auran* kriitikko E. R. kirjoitti, että ”tekijää kannattaa onnitella siitä, että hän on pystynyt tarjoamaan tyttöjen lukemiseksi asiallista lottatyön kuvausta raikkaasti ja innostavasti, ja vielä enemmän kannattaa onnitella tyttöjä siitä, että heille tarjoutuu tilaisuus näin tutustua sodan tapahtumiin”. (*Maaseudun Tulevaisuus* 19.10.1940; *Savonmaa* 26.10.1940; *Turunmaa* 17.10.1940; *Uusi Aura* 20.10.1940) [9]

Elannon arvostelija puolestaan painotti, että kirjassa on ”kaikesta asennoitumisesta vapaa kerronta”. Hän selitti seikkailuja näin: ”Jos varovainen, viisas vanha kysyy, miten nuori nainen, vielä melkein lapsi, saattaa joutua sellaisiin tilanteisiin ja kestää niin paljon, saa hän vastauksen sivu sivulta: juuri sen vuoksi, että hän on niin nuori, ei hän tunne sanaa mahdotonta, hän on terve ja reippaassa hengessä kasvanut ja häneen luotetaan.” (*”Aho”*, *Elanto* 25.10.1940) [10] Ihanteelliset ominaisuudet liitettiin pikkulottiin luontaisesti, ja suhtautumistapa muistutti myös, että nuoren sukupolven mahdollisuuksiin uskottiin laajasti.



Kuva 2. Vuoden 1940 toisen painoksen kannessa mantteliin ja lottalakkiiin pukeutunut Liisa soittaa kenttäpuhelua, ja seuraavana vuonna ilmestyneessä 10 mk:n romaanit -sarjan julkaisun kannessa hän samalla tavoin pukeutuneena sitoo sotilaan käsivartta. Lottamantteliin lisätty suojeluskunnan hihakilpi näkyy selvästi. Kuva: Heli Teittinen.

Reipashenkisestä koululaiskertomuslajityypistä tunnettu (Lappalainen 1979, 144) kirjailija Kersti Bergroth totesi, että [talvi]sota oli ”kohtalon kutsu ’ennennäkemättömään täysi-ikäistymisjuhlaan’” (Tepora 2007, 287). Asetelmassa oli mielenkiintoinen kaksoislataus. Sodan nähtiin olevan nuoren Suomen valtion ja kansakunnan askel aikuisuuteen. ”Pieni Suomi” yhdistyi kansakunnaksi, joka nousi taistelemaan suurta vihollista vastaan. Samalla lapset ja nuoret nostettiin kansakunnan pelastumisen ja tulevaisuuden symboliksi ja heijastuspinnaksi, ja tämä näkyy ajan nuortenkirjallisuudessa erityisen selvästi. (Tepora 2007, 287–288) Työkomennuksille ja palvelukseen lähteneiden isänmaallisten poika- ja tyttöhahmojen keskeinen tarkoitus nuortenkirjoissa oli kotirintaman motivaation nostaminen (Rajalin 1993, 36). Nuoret hahmot

toimivat siis – ainakin ajatuksen tasolla – esikuvina myös aikuisille, ei vain kirjojen nuorille lukijoille, joskin samastumiskohteena ne toki toimivat lähinnä viimeksi mainituille.

Hieman ennen *Lottatyttö komennuksella* -teosta ilmestynyt Kersti Bergrothin (1886–1975) romaani *Nuoren lotan päiväkirja* kuvaa vain hieman pikkulotaa vanhemman lääkintälotan kokemuksia yhtenevästi, jopa romanttisesti, Elmgren-Heinosen tapaan. Arviossa todettiin Bergrothin kirjoittavan nuoren lotan ajatuksista ”elävästi, taipuisalla ja omalaatuisella tavalla”. Päiväkirjassa oli viittauksia ohjesääntöihin, joten kirja oli tyyllilajiltaan opettavaista luettavaa. Esiin nousi kärsimyksen jalostava vaikutus: ”Kun ihminen jaksaa kestää vaikeita kohtaloita, niin hän tulee suuremmaksi, ja se on ihmiselle ilo. [—] Ei ole paljon niin suurta kuin olla hiljaa tuskien alla, kun ehkä sitä paitsi tietää, että tulevaisuus on pilalla”. Myös yhteishenki näyttäytyy kauniina. (*Lotta-Svärd* 9/1940, 137) Toisaalta kirjan luonnehdittiin olevan myös ”keveällä kädellä, jossakin määrin tyttöromaanin tyyliin kirjoitettu kertomus sotasairaalassa avustavan nuoren lotan mielialoista ja elämyksistä”. (Helle Kannila, *AKL* 1940).

Bergrothin teosta tarkastellut Kempainen toteaa, että sotilaista puhutaan ”poikina” ja nuorista lotista ”tyttöinä”. Lottaihanteet kirkastuvat käytännön työssä, mutta koska nuoret naiset eivät voi puolustaa maataan aseina, heidän täytyy tyytyä raskaaseen työhön ja saada siitä voimaa. Useaan kertaan toistuvat haavoittuneiden ja heidän omaistensa tyyneys, ja tämä esimerkki ohjaa nuoria suhteuttamaan omat kärsimyksensä oikeisiin mittoihin. (Kempainen 2002, 213–214)

Perheen yhteiset uhraukset ja henkinen kasvu: *En flicklotta*

Lastenkirjailija Edith Unnerstadin (1900–1982) teos *En flicklotta* (1941, suom. *Pikku-Lotta*, 1941) kuvaa helsinkiläisen Katajan perheen 14-vuotiaan Aune-tytären kokemuksia talvisodan aikana. Unnerstad oli syntynyt Helsingissä ja asunut kahteen otteeseen Ahvenanmaalla mutta asettunut aikuistuttuaan vanhempiensa kotimaahan Ruotsiin. Suomen urheat sotapommitukset korostuvat tätä taustaa vasten, ja teos vahvistaa käsitystä eräänlaisesta, ehkä pääosin kuvitellusta ”pohjoismaisesta yhteydestä”.

Turvallisessa perheyhteisössä varttuneina lapset olivat oppineet elämän perusarvot ja ukiin varautumisen: ”Tänk bara att det måste reda upp sig på något sätt, och att vad som än händer, så har vi rätten på vår sida. Vi kan bli lömskt anfallna, men vi anfaller inte”. Teos korosti päähenkilön reippautta, mutta koko perheen kokemukset saivat huomiota Helsingin pommituksessa ja evakkoajassa. Niin suomen- kuin ruotsinkieliset veisasivat yhdessä virttä *Vår Gud är oss en väldig borg* (Jumala ompe linnamme)[11] ja kokivat yhteisöllisyyttä. Aune noudatti oppimiaan *Kultaisia sanoja*: ”Punkt nummer sju, Flicklottornas gyllene ord: Låt inte svårigheterna nedslå dig!” (Unnerstad 1941, 21, 50, 58–60, 70–72)

Aune ihaili suojeluskuntapukuista isäänsä, jonka puku loi turvallisuudentunnetta. Pukuun kuuluva hihakilpi korostui erityisesti: ”på den grönbruna uniformmantelns arm lyste den lilla blågula skyddskårsskilden med sina grankvisten” – ja kilven merkitystä lisäsi se, että Aune oli symbolisesti sitoutunut siihen ommeltuaan isänsä hihakilven tiukemmin kiinni pukuun. Ulkoiset tunnusmerkit saavat kirjassa paljon huomiota: kun Aune jouluna pukeutui lottapukuun, hän tunsi itsensä hienommaksi ja virallisemmaksi kuin koskaan. (Unnerstad 1941, 148) Symbolisesti juuri jouluun mennessä Aune oli sopeutunut asemaansa ja täyttänyt hänelle asetetut vaatimukset ja sai nousta ikään kuin valiojoukkoon. Isän lähettämä puku muistutti maanpuolustusasian tärkeydestä.

Suomalaisten urheus korostui isän toiminnassa: ”Pappa är vid luftvärnet utanför Helsingfors och han säger att det är så starkt att ryssana inte kan komma åt att bomba så mycket till.” Oma henkinen ylivertauus rohkaisi: ”Det gick en finne på sextio ryssar.” (Unnerstad 1941, 59, 71–76, 87) Teos otti kantaa siihen, että vaikka isänmaa oli vaarassa, se ei ollut suinkaan menetetty, koska kansakunta oli sitoutunut sen puolustukseen kaikin tavoin. Perhe ei kokenut menetyksiä mutta hajautui osan lähtiessä Ruotsiin. Isä, 15-vuotias isovelji ja pikkulotta Aune jäivät voidakseen olla hyödyksi isänmaalleen: ”Det var både hennes önskan och hennes skyldighet att stanna kvar och hjälpa Saarinenmor [maalaistalon emäntää] och lottan, så länge hon behövdes där. Hon kunde göra nytta här, men det kunde hon inte i Sverige”. (Unnerstad 1941, 154–162)

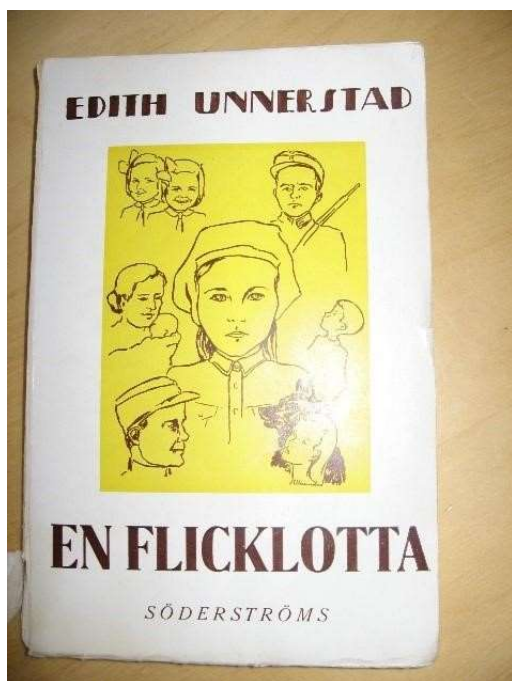
Suojeluskuntaorganisaatiota on luonnehdittu maanpuolustusperheeksi, jossa miesten, naisten, poikien ja tyttöjen roolit jäsentyivät järjestöjen – tyttöjen kohdalla pikkulottien – kautta. Perhemalli oli siis perinteinen ydinperhe. Teporan (2011, 131) mielestä pikkulottaromaaneista mallitapaus perheanalogiasta on alla käsittelemämme *Pikkulotta Salli*, mutta hän pohtii, oliko kyseessä tanskalaiskirjailijan oma ihannemalli vai näkikö hän suomalaisen maanpuolustusorganisaation romaanissaan kuvaamallaan tavalla. Kysymys on mielenkiintoinen, sillä Helsingissä syntynyt Unnerstad muutti perheineen Ruotsiin ollessaan 12-vuotias. Perinteinen ydinperhe on tosin vallalla muissakin tarkastelluissa pikkulottaromaaneissa: sankaritar tulee hyvästä, isänmaallisesta perheestä (ks. myös Tepora 2011, 132–133).

Suojeluskuntaperheen olemusta on tutkinut laajasti Seija-Leena Nevala-Nurmi väitöksessään *Perhe maanpuolustajana* (2012), jossa on korostettu sukupuolihistoriallista ”täydellistä perhepiiriä” ja siihen sisältyen myös pikkulottien sitoutumista maanpuolustukseen. (Nevala-Nurmi 2000, ks. esim. 261–268, 356–359) Päähenkilö auttaa pikkulottaromaaneille tyypilliseen tapaan vaativissa tilanteissa ja pohtii tapahtumien oikeutusta esimerkiksi sairaalapommituksessa. Hän pitää vihollisia petoina ja raakalaisina (*odjur*), mutta hänen äitinsä uskoo – varsin ambivalentisti romaanien historiallisessa kontekstissa – sairaalaan osuneen pommin olleen vahinko. Pikkulotta saa auttaa sairaalalääkäreitä ilman kokemusta ja oppii huolehtimaan lehmistä. Hän sisäistää ohjeekseen, että vain kaksi asiaa auttaa vaikeissa tilanteissa: harjoittelu ja kärsivällisyys. Avun hän saa *Kultaista sanoista*, joiden avulla hän motivoi itsensä seuraamaan ohjeita ja tekemään ilomielin velvollisuutensa. (Unnerstad 1941, 92–99) Tämän genren mukaisesti valmiina hallussa olleet taidot eivät olleet välttämättömiä, vaan ratkaisevaa oli tahto velvollisuuksien hoitoon.

Teoksen lopussakin Aune koki *Kultaisten sanojen* auttavan vaikeassa tilanteessa, kun sota päättyi ja menetykset konkretisoituivat. Mennyttä kunnioitettiin, mutta samalla oli luotettava tulevaisuuteen, uskon avulla: ”Håll det gångna i helgd och tro på framtiden”. (Unnerstad 1941, 185–186) Vapauden käsite saa pohjoismaisen ulottuvuuden, kun vaikean ajan todetaan korostavan yhtenäisyyteen pyrkimystä: ”[alla] kämpade för samma mål: fosterlandets och nordens frihet”. (Unnerstad 1941, 136) Ruotsinkielinen tyttöromaanin loi mielikuvituksellista pohjoismaista yhteenkuuluvuutta (Norja ja Tanska olivat natsi-Saksan sotilaallisesti miehittämiä) kirjailijan uuden ja entisen kotimaan välille ja vahvasti tukea Suomen taistelulle. Teos ei suomennoksesta huolimatta tullut kovin laajasti tunnetuksi Suomessa, sillä sitä ei esitelty Lotta Svärdin julkaisuissa tai *Arvostelevassa Kirjaluettelossa*. Sen osuutta pikkulottien tai suomalaisten tyttöjen identiteetin rakentumiseen on siten hankalaa arvioida, mutta kuvasto muistuttaa suuresti muita esiteltyjä tyttöromaneja, ja sillä on ollut levikkinsä niin Suomen ruotsinkielisellä alueella kuin Ruotsissa. Tämä selittää teoksen opettavuutta *Kultaista sanoista* ja ulkoisista tunnuksista.

Suomennos sai vanhanaikaisen kieliasun mukaisen nimen *Pikku-Lotta*. Syytä tähän voi pohtia, sillä vaikka teos on erittäin perhekeskeinen, siinä on samoja aineksia kuin muissakin lajityypin

tyttöromaneissa. Päähenkilön ”pienuus” ei korostu, mutta kirjoitusasu voi toisaalta viitata myös siihen, että päähenkilö sai vastuullisia tehtäviä ja toimi kuten lotta, myös henkisiltä ominaisuuksiltaan vahvana ja päättäväisenä. Pikkulotta kasvaa oikeanlaiseen ajatteluun, ja hänen identiteettinsä rakentuu sellaiseksi, jota sotaa käyvä maa voi parhaiten hyödyntää.



Kuva 3. Kansikuvassa keskellä on pikkulotta Aune ympärillään kaikki turvaa tuottavat perheenjäsenet, kuten luotettava, suojeluskuntaan kuuluva insinööri-isä ja sotilaspoikana toimiva isovelji. Kuva: Heli Teittinen.

Tanskalaisin silmin suomalaisesta sankaruudesta: *Pikkulotta Salli*

Pikkulotille suunnatuissa, rohkeutta ja neuvokkuutta korostavissa romaaneissa suosiota saanutta käännöskirjallisuutta edustaa tanskalaisen sotakirjeenvaihtajan Estrid Ottin (1900–1967) suomennettu teos *Pikkulotta Salli: kertomus pikkulotan toimista ja kokemuksista talvisodassa* (*Tyttöjen kirjasto 38*, Otava 1941, suom. Kaisu Valkama). [12] Myös Ottin teos sijoittuu talvisodan kuukausiin. Päähenkilö, rovaniemeläinen 15-vuotias Salli, toimii neuvokkaasti Lapin kotirintamalla ja piipahtaa myös saamelaisyhteisön apuna.

Pikkulotta Sallista kertovalla romaanilla voi katsoa olleen sama päämäärä kuin Ottin tietokirjalla *Lottien mukana Suomen sodassa* (1940): luoda kuvaus lottien ja pikkulottien toiminnasta kansainväliseen levitykseen, erityisesti nuoremmille lukijoille. Ott kirjoitti talvisotareportaasinsa Lotta Svärd -järjestön myötävaikutuksella tultuaan Suomeen sotakirjeenvaihtajaksi. Samoista aineksista syntyi tyttöromaanin, jossa kirjailija hyödynsi tietämystään Suomen sotaponnisteluista. Kumpikin teos kuvasi sankarillista taistelua ylivoimaista vihollista vastaan. *Pikkulotta* 8/1941 kertoi, että ”tunnettu Suomen-ystävä ja maahamme lämpimästi kiintynyt kirjailijatar on julkaissut Suomen pikkulotista harvinaisen asiantuntevasti ja asiallisesti kirjoitetun teoksen, joka vauhdikkaalla ja mukaansatempaavalla tavalla kuvaa urhean pikkulotta Sallin kokemuksia ja seikkailuja talvisotamme raskaina kuukausina. Saamme seurata reipasta ja touhukasta pikkulotta muonituspaikalta sotasairaalan verensiirtoon ja tanskalaisesta

ambulanssista evakuoitujen ja kolttalappalaisen pariin, joiden keskuudessa hän toimii tarmokkaana ja vaikeuksissakin auliina ja auringonpaisteisena”. *Kylväjä*-lehti arvioi teoksen olevan ”jännittävä ja hyvää sekä isänmaallisesti kohottavaa lukemista nuorille tytöille.” (*Pikkulotta* 8/1941, 16) Sen luonnehdittiin olevan ”nuorille tytöille herttainen, isänmaallinen kirja”. (Kyllikki Nohrström, AKL 1941)

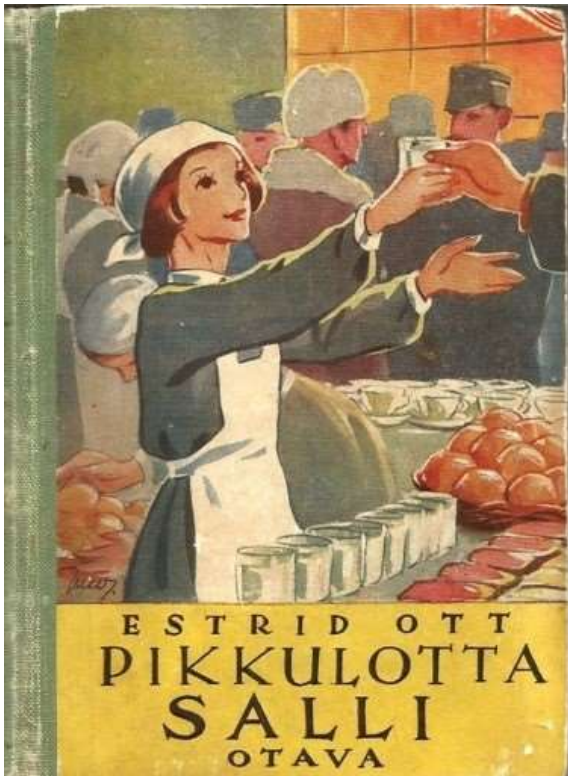
Kirjan päähenkilö toimii monissa tehtävissä, mikä on ymmärrettävää haluttaessa luoda monipuolista kuvaa lottajärjestön tytöistä. Teos tuo esiin rajoitukset järjestön jäseneksi pääsemisessä: sotatilanne ei edesauttanut jäseneksi pääsemistä, vaan ankaran ajan vaatimuksiin saattoivat vastata vain ne, joilla oli aiempaa oppia ja jotka siten pystyivät olemaan hyödyksi maalleen. Tämä tuli lottatyöstä kiinnostuneelle samalla kertaa yllätyksenä ja pettymyksenä. Salli ojensi toveriaan: jos sota syttyy, tarvitaan koulutettuja pikkulottia. (Ott 1942, 6–7; käytössä on ollut teoksen toinen painos vuodelta 1942)

Pikkulotissa toimiminen kuvattiin tavoittelemisen arvoiseksi: ystävä oli pahoillaan joutuessaan lähtemään äitinsä kanssa Ruotsiin, mutta toisaalta tytöt keksivät, että sielläkin voi auttaa. Pikkulottatyöstä osattomaksi jäävä koulutoveri on toisarvoinen:

[—] Ne, jotka eivät tee mitään hyödyllistä, ovat vain tiellä. [—] Näkemiin koulussa, sitten kun olemme ajaneet ryssän maasta. [—] Sääli Hilmaa, Salli sanoi. [—] Onpa hyvä, ettemme ole samassa asemassa, Laila sanoi ja huoahhti keventyneenä. [—] Voitko käsittää, että kukaan voi ajatella itseään, kun koko maa on sodassa? Toisaalta tuntuu, ikään kuin kaikki lakkaisi olemasta. Tuntuu siltä, että kaikki muu on yhdentekevää, kunhan ryssät vain saadaan maasta karkoitetuiksi. (Ott 1942, 31–33)

Ystävysten ulkoisten piirteiden kuvauksessa määritellään ihanteellinen pikkulotta: Sallilla oli rauhalliset, miettiväisen näköiset kasvot, suora ryhti ja paksu palmikko. Laihalla ja pienikokoisella Lailalla oli veitikkamaiset silmät ja vallattomat tummat kiharat, jotka oli sidottu nauhalla yhteen. Sen sijaan Hilma, joka ei ollut pikkulotta, oli ”suurikokoinen, kehittynyt, kalpea, punatukkainen ja pisamainen”. (Ott 1942, 30–31) Ovatko esimerkiksi kalpeus ja suuri koko ominaisuuksia, joista saa vaikutelman, ettei kyseinen henkilö ole yhtä aikaansaava kuin toverinsa? Viittaako ”kehittynyt” naisellisiin piirteisiin, joiden vuoksi huomio kiintyy ulkonäköön eikä isänmaan palvelemiseen? Kuvaus eroaa jyrkästi tyypillisestä ryhdikkästä pikkulotasta.

Lukijoilleen teos tarjosi Lapin erikoislaatuisuutta, sillä siinä esiintyy kolttia, joiden elämäntapa ei ollut tuttu. ”Kolttalappalaiset” kuvattiin lapsenomaisina ja pelokkaina hahmoina, jotka pikkulotta otti hoiviinsa. Hän toimi ymmärtäväisesti ja avuliaasti saavuttaen heidän luottamuksensa. Ottin teoksessa säällittiin poliittisesti toisin ajattelevia kansalaisia, joilla ei ollut sitä luontaista varmuutta, jota lotta-aatteen omaksuneet ja muut maanpuolustushenkiset ihmiset säteilivät. Heidän identiteettinsä vaikutti elämänlaatuun. Ottin kieli on suomalaiskirjailijoita suoraviivaisempaa ja viholliskuva raaempaa: ”– Mutta ryssät eivät tahdo menettää pientä aamuhuvitustaan, niin kauan kuin heillä on lupa siihen. He voivat ennättää tappaa vielä muutamia naisia ja lapsia, ennen kuin kello on yksitoista. – Ne eläimet, Laila mutisi suuttuneena. – On parempi kärsiä vääryyttä, kuin itse sitä harjoittaa”. (Ott 1942, 172–173)



Kuva 4. Taiteilija Martta Wendelinin maalaamassa kansikuvassa polkkatukkainen Salli kuvataan sotilaiden muonittajana tarjoamassa sotilaalle maitoa. Johtavien kustantamojen julkaisuissa nähtiin tunnettujen taiteilijoiden, kuten Martta Wendelinin, tekemiä kansikuvia. Kuva: Heli Teittinen.

Nuori lottatyttö on reipas kuin *Myrskytuuli*

K. Ruovala (oik. Kaarlo Nuorvala, 1910–1967) kirjoitti *Myrskytuuli*-sankaritarresta useita tyttöromaaneita. Ensimmäinen osa *Myrskytuuli* (Tyttöjen kirjasto 17, Otava 1937) tutustutti lukijat temperamenttiseen Tuulikkiin. Sarja sai jatkoa teoksessa *Toverikuntalaisia* (Tyttöjen kirjasto 40, Otava 1941). Otavan jälkeen *Myrskytuuli lottana* ilmestyi paperikantisena toisella kustantajalla (Kustannusosakeyhtiö Aura, 1943). [13] *Myrskytuuli*-kirjat olivat takakansikuvauksen mukaan ”oikeata reippaiden tyttöjen mielilukemista”. Oppikoululainen, 17-vuotias Tuulikki, joka oli jo ”valloittanut suomalaisen tyttömaailman sydämet”, päätyi lottatehtäviin: ”Nyt tapaamme hänet talvisotamme vaiheissa iv-lottana siellä missä ’ammutaan ja paukkuu’ erään rautatieristeyksen vartiotornissa. Hänen olemuksensa on yhtä valloittava ja eloisa kuin ennenkin”.

Marita Rajalin (1993, 35, passim.) korostaa, miten talvisodan sytyttyä sekä pojille että tytöille suunnatuissa sota-aiheisissa romaaneissa uusi, ajankohtainen asia, oikea sota, sovitettiin alalajityyppien – poika- ja tyttökirjojen – kerronnallisiin konventioihin. Kirjoissa pojat lähtevät vapaaehtoisina – usein salaa vanhemmiltaan – sotaan, suorittavat välittömästi hurjia uratekoja, mikä ei jää ylipäälliköltkään huomaamatta. Pikkulottakirjoissa yhdistyivät vastaavasti ajankohtainen aihe (syttynyt sota) kirjallisiin konventioihin, ”ylijännittänyt ja haaveellinen isänmaallisuus” sekä ”rupatteleva kerronta”.

Sankaritekonaan *Myrskytuulikin* pelasti äidin ja tämän kuusi lasta vain hetkeä ennen pommin osumista. Vastustajan vähättely jatkui, sillä päähenkilö totesi, etteivät ”ne juuri koskaan saa osumia

niihin paikkoihin, joihin yrittävät”. Urotyö onnistui vaistonvaraisesti toimimalla, ja kun kaksi viholliskonetta sittemmin putosi, saatiin ”kosto” tuhotusta mökistä. (Ruovala 1943, 60, 78–79) Päähenkilö työskenteli myös sotasairaalassa, jossa hän tapasi haavoittuneen koulutoverinsa. Kirja päättyy romanttisesti: ”Olihan rauhan kevät. Ja jollain tavoin Tuulikki aavisti, että hänen elämässäänkin oli puhjennut kevät”. (Ruovala 1943, 152) Nuortenkirjoissa henkilöahmot tyypillisesti artikuloivat ajatusta monin tavoin. Rajalin (1993, 35) nostaa esiin erityisesti tavan sanoittaa nuorten vastuuseen ja aikuisuuteen kasvaminen. Hahmot pohtivat, millaiseksi elämä muuttuu, kun rauha joskus tulee: sota on nostanut heidän parhaat ominaisuutensa esiin – miten tälle käy rauhan ajan elämässä?

Aluksi epämiellyttävästi käyttäytyneestä kommunistinaisesta tulikin ystävä. Tämän menetettyä ainoan poikansa sodassa Myrskytuuli totesi: ”Oli varmasti ihanaa uhrata niin paljon isänmaan puolesta”. (Ruovala 1943, 52–53) Sekä Kemppainen että Siironen ovat käsitelleet vuoden 1918 sodan sankarikuolemia ja todenneet, että ”uutta vapaussotaa” käydessä siihen saivat osallistua myös edellisellä kerralla väärän puolen valinneet ja heidän jälkeläisensä. (Kemppainen 2002, 77–79; Siironen 2012, 230)

Päähenkilönsä lempinimeen sopien kirjan kieli on reipasotteista, vaikka ”puhuttuaan [—] tästä kaikesta niin lapsellisen kevytmielisesti, hän myöhemmin, sodan vakavina päivinä, katui katkerasti monia mielettömiä puheitaan.” Hän ei voinut uskoa, että ”ryssät todellakin lähtisivät hyökkäämään Suomea vastaan. – Apinatkin tietävät, hän kerran selitti tovereilleen, että ryssä on maailman tyhmin eläin, mutta siitä huolimatta sillä luulisi olevan sen verran järkeä, ettei se lähtisi suinpäin tekemään itsemurhaa”. (Ruovala 1943, 9) Sodan alettua Myrskytuuli syytteli serkkuaan siitä, ettei tämä ollut ”siellä missä kaikki ’oikeat’ miehet” ja nolostui kuultuaan tämän yrittäneen rintamalle pääsyä kahdesti, mutta tärkeät työtehtävät estivät sen. Vänrikin sotilasarvokin sai tunnustusta. ”– Komeata. Haluaisin nähdä sinut vormussa mahdollisimman pian. Etkö heti voisi käväistä vetämässä hynttyyt niskaasi?”. Samalla hän vakavoitui, koska sodassa voi kaatuakin. (Ruovala 1943, 28–29)

Sairaala ja haavoittuneet sotilaat, joita nuoret lotat hoitavat, muodostavat miljöön, jossa yhdistyivät romantiikka ja sankaruus, niin sotilaille kuin häntä hoivaavalle kouluikäiselle lotalle. Sankaritar on hyväsydäminen mutta huomattavan lennokka käänteissään. Lapsellisuudestaan huolimatta hän onnistuu sankariteoissaan. Viholliskuva rakentuu saman kuvaston keinoin kuin muissakin aikakauden kirjoissa: bolševikit ahdistelevat viattomia eivätkä osu maaliinsa. Toisaalta päähenkilö halveksi miehiä, jotka eivät taistele sodassa, jopa niin että tunsivat tulevaisuutta henkilökohtaisesti loukatuksi: ”Onni, ettei sellaisia vellisieluja ole enempää”. Isänmaallisuus korostuu läpi teoksen: ”Meidän armeijamme on kestänyt ryssien hirvittävät hyökkäykset ja kaikki pommitukset. [—] Kuinka suomalaiset miehet ja Suomen armeija voisivat hävitä? Onhan oikeus ja suomalainen sisu meidän puolellamme”. (Ruovala 1943, 77, 86, 92–93)

Myrskytuuli on selvästi emansipoitunein pikkulottaromaanien päähenkilöistä, mihin hänen lempinimensäkin viittaa. Sarjan jatko-osassa *Myrskytuuli tanssii* (1945) hän on tanssihaluinen lukiolaistyttö, joka rikkoo sodanajan tanssikieltoa, minkä voi tulkita sekä kritiikiksi sodanajan rajoituksia kohtaan että eskapismina sodan ankeasta todellisuudesta (Tepora 2011, 128–129). Yllä oleva lainaus ”oikeista miehistä” viittaa halveksuntaan kotirintaman miehiä kohtaan. Myrskytuuli ei tahdo päätyä perinteiseen naisen rooliin vaan ilmoittaa, ettei halua lapsia. Romantiikalle on kyllä aikansa – mutta vasta sodan jälkeen; nyt on isänmaan palvelun aika. (Tepora 2011, 128–129) Tämä vastaa edellä esiteltyä Lotta Svärd -järjestön ideaalia, jossa usko ja isänmaa tulevat ennen henkilökohtaisia elämäntavoitteita.

1920-luvulla suomalaisen tyttökirjallisuuden ilmestyi moderni poikatyttöteema, joka esiintyi muun muassa koululaisromaaneissa (Lappalainen 1976, 141–142; Kokkonen 2015, 41). Suhteessa tähän 1940-luvun toiminnalliset pikkulottaromaanit sisälsivät fantasianomaisen ulottuvuuden: todellisuudessa tytöille tarjottiin pikkulotissa avustavaa roolia suhteessa poikiin, mutta romaaneissa heille suotiin aggressiivinen, sotaisakin toimijuus. Tämän fantasian voi olettaa vedonneen kirjojen lukijoiden haaveisiin.

Kritiikissä todettiin tutun koulutytön toimien iv-lottana olevan ”hyvää ja huonoa”. Kokonaisuus ei ollut ”kirjastoihin hankkimisen arvoinen”. (Helvi Karahka, *AKL* 7/1944). On mahdollista, että vuoden 1944 sotatilanne sai kriitikot yleisesti suhtautumaan aiempaa varauksellisemmin maanpuolustushenkisiin kirjoihin – ehkä kyse oli jopa tietoisesta asenteesta. Lottatehtävissään päähenkilö toimii kyllä ihanteellisen pikkulotan kuvaa vaalien. Reippaana ja oikeamielisenä hän saa aikaan monia hyviä tekoja, vaikka omasta mielestäänkin sortuu joskus liialliseen reippauteen. Kerronta on keveydessään samaa tasoa kuin muissa artikkelissa tarkasteltavissa pikkulottaromaaneissa, mutta kirjailija näyttää menettäneen aikaa myöten otteensa asiaan. Sotaväsytys alkoi vaivata myös kirjailijoita. Nopeaan tahtiin kirjoja julkaissut kirjailija Nuorvala ei kaiketi havainnut, ettei lottakontekstissa sopinut julkaista enää liian kevyesti tai lennokkaasti kirjoitettua tarinaa, koska tiettyä vakavuutta tarvittiin asiallisen lottakuvan ja siten identiteetin luomiseksi.

Tosin vielä sodan jälkeen ilmestyneissä teoksissa *Myrskytuuli tanssii* (Aura, 1945) ja *Myrskytuuli isänä ja äitinä* (Aura, 1946) sankaritar jatkoi samankaltaista, toimeliasta 17-vuotiaan koululaisen elämää, mutta teokset saivat nihkeät arviot. Kirjailija oli ilmeisesti tilannekuvaan nähden käsitellyt aihettaan pinnallisesti ja hätiköivästi, ja viimeisestä osasta kriitikko Anna-Kaija Kärävä suomi päähenkilöä jopa miesten sydänten murskaamisesta: ”Kun tämä teennäinen ”luonnonlapsi” vielä esitetään jonkinlaisena nykyajan tyttöihanteena, lienee aihetta vakavasti harkita antaako kirjan kehityksikäisen, vaikutteille herkän nuoren tytön käteen”. (*AKL* 4/1947). Nuorvala pysyi tuotteliaana ja julkaisi esimerkiksi vuonna 1945 kaikkiaan 27 teosta.



Kuva 5. Kansikuvassa isänmaallinen Myrskytuuli eli ilmavalvontalotta Tuulikki tähystää tornissaan kiikarilla. Kuva: Heli Teittinen.

Vilahteleva viholliskuva – Viitosparakin Sole

Eila Kaukovalta (1911–1970) oli aiemmin kirjoittanut kirjeromaaneja, ja trilogian päätteeksi ilmestyi lotta-aiheinen *Viitosparakin Sole* (Otava, Tyttöjen kirjasto 46, 1943). Teos kuvaa koululaisen edesottamuksia jatkosodan alkuvaiheissa. Abituriennivuottaan odottava 17-vuotias Sole, isänmaallinen sisämaakaupungin lotta, halusi palavasti komennukselle rintaman tuntumaan: "Olen lotta ja velvollinen palvelemaan maatani vaaran hetkellä. [—] Olen nuori ja terve. Kutka sitten remmissä olisivat, jos eivät minunkaltaiseni? Tahtoisin tehdä vain niin paljon, paljon enemmän". Hän onnistui tässä nuoren ikänsä salaamalla, koska lotista oli pulaa, ja pääsi töihin kenttäpostikonttoriin rintaman läheisyyteen. "Huonoa onnea" oli, että rintama siirtyi kauemmaksi joukkojen vallatessa lisää alueita, eikä nuori lotta päässytäkään etulinjan tuntumaan. (Kaukovalta 1943, 9, 29, 37)

Kouluikäisten lottien saapuminen närkästyttää lottavanhinta, joka sai työvoimaksi "tuollaisia lapsia". Nämä selviävät tehtävistään hyvin, ja Solella on aikaa kirjoittaa päiväkirjavihkoon "lapsenlapsia varten". Sotilaat saavat kiitosta, koulutoverit miehistyvät sodassa ja romantiikkaakin väreilee suhteessa kersantiksi kohoavaan koulutoveriin. Lotta joutuu lumimyrskyyn järvenselällä mutta pelastuu, ja väärinkäsitykset selviävät. Sotasairaala näyttyy jälleen paikkana, jossa tunteet syttyvät. Vakavan sisällön lomassa on huumoriakin, kun nuoret lotat koettavat huolehtia naisellisuudestaan. Kun ilmoitus koulujen jatkumisesta tammikuussa tulee, lukiolaisen on palattava takaisin arkeen. Se on komennuksella oloa tylsempää, koska aika lottana oli kehittänyt päähenkilöä. Ylioppilaana hän iloitsee: "Olemme saaneet elää tällaisena tekojen aikana ja omalta vähäiseltä

osaltamme ottaa osaa isänmaan suuriin tapauksiin”. Lottaa odottaa uusi komennus. (Kaukovalta 1943, 37, 59, 145, passim.)

Aikalaisarvioissa kirjan arvioitiin kertovan ”keveästi” lotan toimista; ”ei hullumpi ajanvietejuttu”. (Helvi Karahka, *AKL* 7–8/1943) Kouluikäinen lotta onnistuu sekä huolehtimaan kouluvelvoitteistaan että palvelemaan isänmaataan, ja pienet rikkeet komennuksen alussa ovat hyväksi opiksi. Teos ei hiponut tunnettuudessaan kärkisijoja, mutta ilmiselvästi se sopi kaltaistensa joukkoon rakentamaan toimeliaan ja oikeamielisen koululaislotan kuvaa. Vakavuus ja keveys yhdistyivät, ja ennen kaikkea velvollisuudentunto ohjasi kaikkea toimintaa. Sama asetelma korostuu muissa koululaisiin liittyvissä tyttöromaneissa, kuten Anna Kasurisen (oik. Kaija Väänänen, 1911–1976) teoksessa *Se olikin sotasyksy* (Otava, 1940). Se ilmestyi Tyttöjen kirjasto -sarjassa, ja kansikuvan piirsi Martta Wendelin. Viimeksi mainittu kirja abiturientin pohdiskeluista isänmaan puolesta uhrautumiseen ja rakkaudesta luokkatoveriin sai kuitenkin laimean kritiikin: ”hajanainen, laihasisältöinen koululaisromani”. Keveässä romaanissa tuodaan esiin pyrkimys tehdä osansa: ”En ole kotona kyllin hyödyksi... Juuri tuollaisia uhreja isänmaa tarvitsi. Kenties hän nyt viimeisen kerran näki tuon vaalean pään. [—] Hän tahtoi unohtaa itsensä ja auttaa, raataa, uhrata”. (Kasurinen 1940, 90–92. Arvio: Kyllikki Nohrström, *AKL* 1940) Näyttää siltä, että pikkulottagenren nähtiin jääneen toistamaan itseään laadun nousematta – vertailu edellä analysoituun *Lottatyttö komennuksella* -kirjan saamaan suitsutukseen osoittaa tällaiseen johtopäätökseen sekin.

Edellä käsitellyissä romaaneissa viholliskuva vilahtelee ajalle pääasiallisesti tyyppillisen ”ryssittelyn” ja sivistystasoeron esiin tuomisen kautta. Rajuimmillaan venäläisiä nimitellään eläimiksi. Sota-ajan romaaneihin liittyvän viholliskuvan tarkastelu on kontekstin kannalta hedelmällistä analysoitaessa tyttöromaanien isänmaallisuusdiskurssia. Vuosina 1918–1939 julkaistun kirjallisuuden Neuvostoliitto-kuvaa tutkinut historioitsija Kari Immonen on todennut, että 1920- ja 1930-luvuilla venäläiset ja Neuvostoliitto tarjosivat mahdollisuuden tulkita todellisuutta niin, että se tietoisesti joko tuki tai heikensi tiettyjen organisaatioiden voimaa ja uskottavuutta. Isänmaallinen kansalaiskasvatus sai näkyä nuorison seikkailukirjoissa. (Immonen 1987, 441–443)

Toisin kuin poikien seikkailukirjoja, Immosen tutkimuksessa ei ole mukana tyttöromaneita eikä lottiin liittyviä teoksia yhtä 1920-luvun julkaisua lukuun ottamatta [14], mutta hän toteaa isänmaanrakkauden ja ”ryssänviha-ajattelun” asemoituneen yhteiskunnassa kommunisminvastaisten kirjoittajien toimintaan eri organisaatioissa. Myös suojeluskunta- ja lottajärjestöissä esiintyi kyseistä mielipidettä. Ennen sotavuosia julkaistuissa poikien seikkailukirjoissa näkyi venäläisvastaisuutta ja uhkakuvia, ”ikiaikainen ryssä” -ajattelua. Lisänsä toi heimoaatteessa elänyt ”ryssänviha”. (Immonen 1987, 446–447) Kontekstiin sidotun vihollisnarratiivin mukaisen näkökannan ei voi olettaa vähentyneen sotavuosien kirjallisuudessa ja tyttökirjoissa. Sotavuosina julkaistuissa isänmaallisissa tyttökirjoissa venäläisvastaisuuden voimistuminen tulee mukaan lähes itseisarvona, ”ryssän hyökkäyksen” toteuduttua.

Niin pikkulotta- kuin laajemmin aikakauden lasten- ja nuortenkirjallisuuden viholliskuvaa voi seikkailullisen viihdekirjallisuuden peruskonventioiden – tarinaan tarvitaan jännityksen lisäämiseksi ”konna” – ja sotakontekstin ohella ainakin kahdesta historiallisesta näkökulmasta. Itsenäistynyt Suomi rakensi kansallista identiteettiä maailmansotien välisenä aikana muun muassa kouluopetuksen kautta. Tarvittiin suuri kansallinen kertomus, joka ulottui pitkälle historiaan. Tarinassa perivihollinen oli Venäjä. (Ahonen 2017, 44) Toisaalta oltiin tietoisia siitä, että länsimaisissa rotuteorioissa suomalaisia pidettiin ”mongoleina”. Tähän vastattiin luomalla omia teorioita ”itäeurooppalaisista” tai ”itäbaltialaisista” roduista, jotka olivat suomalaisten alapuolella. Kysymys oli kulttuuristen hierarkioiden rakentamisesta. Lasten- ja nuortenkirjoissa tämä näkyi

ulkomaalaisten tai ulkomaalaisen näköisten rikollisten esiintymisenä. (Merivirta 2024, 37–39) Marraskuussa 1939 alkanut talvisota yhdisti nämä kontekstit luontevasti toisiinsa pikkulottaromaaneissa.

Viitosparakin Solen viholliskuvassa venäläiset ovat vähintäänkin tyhmiä ja epäluotettavia. Apuna toimineet sotavangit eli ”pari mustapartaista otusta” ihmetyttivät: ”Etteks te ennen ole ryssiä nähneet? [—] iivanat ovat aina käsi pitkällään kerjäämässä jotakin”. Suomalaiset sotilaat eivät pyytäneet tai kerjänneet. Luteet kiusasivat, mutta päähenkilö ei ystävänsä tavoin syytä ”iivanoita” luteista. Silti ”venäläinen luonne on arvaamaton”, eikä heillä ei ole yhteistuntoa, vaan he kantelevat toisistaan ja iloitsevat jonkun saadessa rangaistuksen. Teos varoittaa vihollisen julmuudesta: ”[—] löydettiin eräs sotilastamme metsästä kannon vierestä kaula katkottuna”. Rohkea päähenkilö ei pelkää ”metsäryssiä”: ”Suomalainen lottako olisi niin arka, ettei ilman miehistä suojaa uskaltaisi minnekään mennä!” (Kaukovalta 1943, 59, 101–102) Kulttuuriset ennakkoluulot, raaka viholliskuva ja seikkailunomainen rempseys kohtaavat tässä jatkosodan aikana kirjoitetussa katkelmassa – aikana, jolloin Suomen kohtalo oli epävarma.



Kuva 6. ”Viitosparakin Sole” ehtii myös kirjoittaa päiväkirjaansa. Teos ilmestyi Otavan kustantamana *Tyttöjen kirjasto -sarjassa*. Kansikuvan piirtäjä ei kuitenkaan ollut Martta Wendelinin kaltainen nimekäs taiteilija vaan on valitettavasti jäänyt tuntemattomaksi. Kuva: Heli Teittinen.

Pikkulottakirjojen julkaiseminen loppui vuonna 1944. Esimerkiksi sinänsä suosittuun *Pikkulotta Salli* -kirjaan ei suomennettu jatko-osia, vaikka kirjailija Estrid Ott niitä kirjoitti. Lotta Svärd -järjestö lakkautettiin rauhansopimuksen nojalla. Liittoutuneiden valvontakomission vaatimuksesta vuosina 1944–1946 kirjastoista ja kirjakaupoista poistettiin teoksia, joiden katsottiin olevan poliittisesti arveluttavia tai esittävän Neuvostoliiton halveeraavassa valossa. Nuortenkirjat – luonnollisesti varsinkin sota-aiheiset – joutuivat tarkkaan syyniin. Pikkulottakirjoista listalle päätyi yksi, *Lottatyttö komennuksella*, joka sai eniten poistovaatimuksia. Heikkilä-Halttusen mukaan sitä poistettiin

kirjastoista ja kaupoista 91 kappaletta. Poisto oli triviaalinen: kirjaa painettiin vuosina 1940–1941 38 000 kappaletta. (Heikkilä-Halttunen 2000, 370–371)

Lopuksi

Kuten alussa totesimme, pikkulottakirjat on paljolti unohdettu tai tietoisesti sivuutettu suomalaisista kirjallisuushistorioista. Kriitikko ja tietokirjailija Kerttu Manninen (1966, 42) kirjoitti vuonna 1966 suomalaisen nuortenkirjan kehityksestä:

Nuorisokirjallisuuden yleisleima oli 1940-luvulla sodan ja sitä seuranneen vaiheen heikohkotasaisen kirjatulvan vuoksi sekava ja epäyhtenäinen. Päinvastoin kuin ensimmäisen maailmansodan ja kansalaissotamme aikoihin sodan vaikutus tuntui nuortenkirjallisuudessa välittömästi. Kenties tämä merkitsee sitä, että nuortenkirjallisuus sittenkin oli jo askeleen lähempänä todellisuutta ja siten kypsä heijastelemaan ajankohtaisia tapahtumia, vaikkakin se tendenssimäisesti tähdentämällä nuorten maatyön merkitystä, maanpuolustustahtoa sekä sotaorpojen osan ymmärtämistä samalla menetti osan luontevuudestaan. Rauhan tultua osa nuortenkirjailijoistamme otti tehtäväkseen jälleenrakennustyön kuvaamisen kertomuksissaan. Siten 1940-luvun nuorisokirjallisuuteen tuli uutena piirteenä eräänlainen ajankohtaisuus ja työtä tekevä tai tehtävää suorittava nuori ihminen, joka täysin poikkesi parin edeltävän vuosikymmenen huolettomasta koulutyöstä tai seikkailua elämäntyönään pitäneestä pojasta.

Toisin sanoen Manninen antaa tunnustusta sodanajan nuortenkirjoille ajankohtaisuudesta, mutta samalla ohittaa ne kirjassaan tällä yhdellä kappaleella.

Olemme tässä artikkelissa tarkastelleet tytöille suunnattujen romaanien tapaa kuvata nuoria lottatoimijoita sotavuosina, joka oli toimijoiden intresseissä tärkeää. Samalla olemme pyrkineet täyttämään edellä kuvaamaamme aukkoa suomalaisen nuortenkirjallisuuden laadullisessa tutkimuksessa. Pikkulottaromaanien henkilöahmot ovat tietyistä luonteikkuuksista – erityisesti Myrskytuuli – huolimatta varsin kaavamaisia, sillä teosten tavoitteena oli tarjota ihanteellinen ja samastuttava roolihahmo. Hollandin samaistumisteorian mukaisesti erityisesti pikkulotta – mutta myös yleisemmin isänmaallinen nuori lukija – saattoi kuvitella itsensä tekstiin ja saada tukea omaksumalleen identiteetille ja toimintamallille; samalla voi sulkea pois sopimattomat roolit eli ”estävät tekijät”. Lukija sai seurakseen luotettavan ja odotuksiin vastaavan henkilöahmon, mikä osaltaan vahvistaa yhteisöllisyyden kokemusta ja luo identiteetillään jakoa ”meihin” ja ”muihin”.

Romaaneissa muokattiin lukijan käsitystä ihanteellisesta pikkulotasta ja rakennettiin vastuuntuntoisen ja uhrautuvan pikkulotan identiteettiä. Näitä ominaisuuksia vahvistettiin tarjoamalla neuvokkaan ja rohkean pikkulottatoimijan malli samastuttavaksi ja jäljiteltäväksi. Romaanien nuoret ovat tyypillisesti varsin korostetusti kaupunkilaisia oppikoululaisia, mutta yleisesti yhteiskunnalliset kysymykset luokkapositiioineen ovat lähinnä implisiittisesti rivien väleistä tulkittavia. Poikia lähti sotaan abiturienttivuonna tai seitsemännellä luokalla, ja koululaisromaanien tytötkin halusivat tehdä osansa. Pikkulottana toimiminen ja järjestöön kuuluminen näyttäyty jakolinjana näissä romaaneissa: järjestön jäsenyys ja toimijuus esitetään houkuttelevana, ideaalina tapana toteuttaa nuorison isänmaallisuutta. Vaikka romaaneihin sisältyy epärealistista sankarikuvastoa ja stereotypiaa erityisesti ihmiskuvauksissa ja henkilöiden välisessä vuorovaikutuksessa, ne tarjoavat paitsi viihdykettä, myös konkreettisia identiteetin

rakennusaineita. Varsinkin nuori lukija on altis ottamaan vaikutteita ideaaleina pitämiltään toimijoilta, joten kaunokirjallisuuden kautta saatavilla kokemuksilla on mahdollista rakentaa identiteettiä ja vahvistaa lukijan näkemyksiä. Romaaneilla on ollut osansa pikkulottaidentiteetin vahvistamisessa ja isänmaan asialla olemisen retoriikassa.

Nuorille lukijoille suunnatuissa tyttöromaneissa päähenkilönä on pikkulotta tai nuori, alle 20-vuotias lotta. Päähenkilö voi järjestön sääntöjen mukaan olla liian nuori toimimaan niissä tehtävissä tai olosuhteissa, joihin hän joutuu – tai pääsee – mutta hänellä ei ole vaikeuksia täyttää tehtäväänsä ja suoriutua hänelle asetetuista vaatimuksista. Kirjallisuudelle lottatyö ja komennukset tarjosivat kiinnostavan kontekstin ja miljöön, ja nuoremmatkin lukijat saivat samastua oppikouluikäisten lottien seikkailuihin. Toisaalta nuori sankaritar saattoi omalla toiminnallaan karistaa ennakkoluuloja ja osoittaa kypsyytensä, mikä on tyypillinen nuortenromaanien piirre.

Eryteisesti romaneissa korostuvat vastuuntunto ja oman paikkansa täyttäminen, pyyteetön työ isänmaan hyväksi ja uskonnollinen perusta isänmaanrakkauden syntymiselle. Pikkulottien ja nuorten lottien itsenäistä ajattelua ne vahvistavat vähemmän, koska järjestön jäsenen edellytetään toimivan kurinalaisesti, mutta tilanteen vaatiessa on kyettävä osoittamaan myös kykyä tehdä rohkeita ratkaisuja. Sota-ajan romaneissa esiintyy provokatiivista viholliskuvausta, minkä voi katsoa olleen jatkoa aiemmalle diskurssille venäläisten ja Neuvostoliiton kuvaamisessa. Sota-ajan tilanteessa se voimistui ja vaikutti maanpuolustustahtoon: vihollinen oli pahimmillaan eläimeen verrattava, vailla ihmisarvoa ja inhimillisiä tunteita. Tämä elementti on kirjoissa kuitenkin pääosin ohimeneviä katkelmia.

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 20.11.2024

Tutkimusaineisto

Bergroth, Kersti. 1940. *Nuoren lotan päiväkirja*. Helsinki: Otava.

”Juhani” (oik. K. J. Seppälä), *Meidän sakk* -sarja, 1940–1942.

Heinonen-Elmgren, Tuomi. 1940. *Lottatyttö komennuksella – Pikkulotan tarina*. Porvoo: WSOY.

Kasurinen, Anna (oik. Kaija Väänänen). 1940. *Se olikin sotasyksy*. Helsinki: Otava.

Kaukovalta, Eila. 1943. *Viitosparakin Sole*. Helsinki: Otava.

Lotta-Svärd yhdistyksen tyttötyön ohjesääntö. 1937. Lotta-Svärd julkaisu 35. Helsinki.

Ott, Estrid. 1942. *Pikkulotta Salli* (alkup. *Sally Smaalotte*, suom. Kaisu Valkama, toinen painos.) Helsinki: Otava.

Ruovala, K. (oik. Kaarlo Nuorvala) 1943. *Myrskytuuli lottana*. Turku: Kustannusosakeyhtiö Aura.

Unnerstad, Edith. 1941. *En flicklotta*. Helsingfors: Söderström & co.

Vatjalainen, L. 1928. *Vihreä Lotta bolševikkien maassa*. Porvoo: WSOY.

Tutkimuskirjallisuus

- Ahonen, Sirkka. 2017. *Suomalaisuuden monet myytit. Kansallinen katse historian kirjoissa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Alanko, Outi. 2001. "Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite kirjallisuudentutkimuksessa". Teoksessa Outi Alanko, & Tiina Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Tietolipas 174. Helsinki: SKS.
- Bergström, Charlotta. 2020. *Boy's Own Paper poikamaisuutta rakentamassa. Imperialistiset seikkailulehdet poikien kasvattajana 1890-luvun Britanniassa*. Pro gradu -tutkielma, yleinen historia, Helsingin yliopisto.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi. 2000. *Kuokkavieraasta oman talon haltijaksi. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden institutionalisoituminen ja kanonisoituminen 1940–1950-luvuilla*. Helsinki: SKS.
- Heinonen, Reijo. 2009. "Suomalaisen tapakulttuurin uranuurtaja Tuomi Elmgren-Heinonen". Teoksessa Tapaseuran taipaleelta. Tapaseura ry.
- Hirvonen, Maija, 2000. *Salanimet ja nimimerkit*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjasto, Helsinki.
- Immonen, Kari. 1987. *Ryssästä saa puhua*. Helsinki: Otava.
- Julkunen, Lauri. 2021. *Kynällä ja sanalla. Yrjö Karilas poikien kasvattajana 1910–1960-luvuilla*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kempainen, Ilona. 2002. *Isänmaan uhrit. Sankarikuolema Suomessa toisen maailmansodan aikana*. Helsinki: Bibliotheca Historica 102.
- Kokkonen, Sara. 2015. "Koulukiusaaminen tyttöjen koululaisromaaneissa". *Kasvatus & Aika* 9 (4) 2015, 40–54.
- Käkelä-Puumala Tiina. 2001. "Persoona, funktio, teksti – henkilöahmojen tutkimuksesta". Teoksessa Outi Alanko, & Tiina Käkelä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Tietolipas 174. Helsinki: SKS, 241–271.
- Lappalainen, Irma. 1979. *Suomalainen lasten- ja nuortenkirjallisuus*. Helsinki: Weilin + Göös.
- Manninen, Kerttu. 1966. "Suomalaisen nuorten kertomakirjallisuuden vuosikymmenet". Teoksessa *Nuorten kirja Suomessa ennen ja nyt*. Toimittanut Irma Lappalainen. Helsinki: WSOY, 31–XX.
- Merivirta, Raita. 2024. *Kolonialismia ilman siirtomaita? Kulttuurinen kolonialismi ja "rotu" suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa ja lapsille suunnatuissa lehdissä 1900–1960*. Väitöskirja, Euroopan ja maailman historia. Turku: Turun yliopisto.
- Nevala-Nurmi, Seija-Leena. 2012. *Perhe maanpuolustajana. Sukupioli ja sukupolvi Lotta Svärd- ja suojeluskuntajärjestöissä 1918–1944*. Tampereen yliopisto.
- Outinen, Hellevi. 1993. Sievä ja siveä. "Kotimaisen tyttökirjan naiskuva 1920-luvulta 8019-luvulle". *Onnimanni* 4/1993, 20–24.
- Rajalin, Marita. 1979. "Sota-aihe suomalaisessa nuorisokirjallisuudessa". Teoksessa *Lapsi ja lukemiskasvatus*. Toimittanut Kari Vaijärvi. Helsinki: Kirjastopalvelu, 45–66.

Rajalin, Marita. ”Sotilaspoikia ja lottatyttöjä”. 1993. *Onnimanni* 1/1993, 32–39.

Siironen, Miika. 2012. *Valkoiset: Vapaussodan perintö*. Tampere: Vastapaino.

Tammilehto, Tiina. 2011. *Ikkuna ihannenuoruuteen. Arvosteleva kirjaluetello ja 1920–1930-luvun suomalainen nuortenkirjallisuus elämän mahdollisuuksien ja mahdottomuuksien tulkkeina*. Pro gradu -tutkielma, Suomen historia. Jyväskylän yliopisto.

Tepora, Tuomas. 2007. ”Poikien sota. Toisen maailmansodan aikaiset poikien sotakirjat siirtymän kuvauksena”. *Historiallinen Aikakauskirja* 105(3), 287–301.

Tepora, Tuomas. 2011. ”Pyyteettömyyden palkka on elämä. Toisen maailmansodan nuortenkirjallisuus”. Teoksessa *Kirjoitettu nuoruus. Aikalaistulkintoja 1900-luvun alkupuolen nuoruudesta*. Toimittaneet Ilona Kemppainen & Kirsti Salmi-Nikander & Saara Tuomaala. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto: Nuorisotutkimusseura, 117–142.

Viitteet

[1] Tunnettu historiallinen esimerkki nuorille suunnatusta julkaisusta, jossa kansallisia, ideologisia ja kasvatuksellisia tavoitteita ajettiin seikkailullisen viihteen formaatissa, oli brittiläinen *Boy's Own Paper* (1879–1967). Lehdessä sankarilliset pojat seikkailivat niin koulumaailmassa, englantilaisessa pastoraalimaisemassa kuin britti-imperiumin miljöissä. Viimeksi mainitussa esiintyi myös esikuvallisia nuoria sotilaita taistelemassa kaukomailla kruunun ja Jumalan puolesta. Ensimmäinen maailmansota toi ”hunnit” mukaan viholliskuvastoon. Patriotismi sitoi edellä mainitut arvot ja instituutiot tiukaksi, pojille markkinoiduksi paketiksi. (Ks. esim. Bergström 2020)

[2] Lotta Svärdiä valtakunnallisesti tarkastelevia perusteoksia ovat Koskimies, Airi ja Rafael: *Suomen Lotta* (1964) ja Lukkarinen, Vilho: *Suomen lotat* (1981). Suomen Lottaperinnehankkeen käynnisti Lottien Suomi -hankkeen, jossa valmistuivat mm. Latva-Äijö, Annika: *Lotta Svärdin synty. Järjestö, armeija, naiseus* (2004); Olsson, Pia: *Myytti ja kokemus. Lotta Svärd sodassa* (2005); Kinnunen, Tiina: *Kiitetyt ja parjatut. Lotat sotien jälkeen* (2006) sekä Pohls, Maritta ja Latva-Äijö, Annika: *Lotta Svärd. Käytännön isänmaallisuutta* (2009). Uuden sotahistorian tutkimuksen myötä lottatutkimukseen tuli kriittisiä sävyjä ja tutkimukohteeksi valikoitui myös aiemmin marginaaliryhminä pidetyt naiset ja lapset, esim. *Sodassa koettua* -sarja: Sari Näreen päätoimittamat *Haavoitettu lapsuus* (2007) ja *Uhrattu nuoruus* (2008) ja Martti Turtolan päätoimittamat *Arkea sodan varjossa* (2008) ja *Yhdessä eteenpäin* (2009); Jenni Kirves ja Sari Näre (toim.): *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia* (2008), Sari Näre, Jenni Kirves ja Juha Siltala (toim.): *Sodan kasvattamat* (2010).

[3] Täysi-ikäiseksi tuli 21-vuotiaana vuoteen 1969 asti, jolloin täysi-ikäisyyden saavutti 20-vuotiaana. Täysi-ikäisyyden saavutti 18-vuotiaana vuonna 1976. Nuoruuden ongelmallisuus tulee esiin muistelmissa eri vuosikymmeniltä. Pikkulottien tai poikkeuksellisen nuorten lottien muistelmia ovat esimerkiksi Anna Maria Heinäkari: *Entinen lotta kertoo* (1972), Pirkko Huuskonen: *Minun sotani – lottatyttö muistelee* (1999), Inga Forssell: *I ungdomens vår och krigets dagar* (2001) ja Eila Tiuri: *Lottana sotavankisairaalassa* (2010) sekä kirjeenvaihtoystävien tarinana Elinor Schildt: *Tuntematon Sotilas ja Pikkulotta* (2006). Samoja teemoja esiintyy monissa julkaistuissa päiväkirjoissa, kuten Hilja-Ilona Melto ja Anja Castrén: *Meidän sotamme. Nuoren lotan sota-ajan päiväkirja* (1985), Tuulikki Soini: *Sotasaalis* (1997) ja May-Bee Rautio: *Talvisodan päiväkirja. Pelon ja toivon kuukauden kotirintamalla* (2008).

[4] Teoksen Ruovala, 1943 takakansiteksti: ”Nyt tapaamme hänet talvisotamme vaiheissa ivlottana, siellä missä ’ammutaan ja paukkuu’, erään rautatieristeyksen vartiotornissa”. ”Iv” tarkoittaa ilmavalvontaa eli vihollisen lentotoiminnan manuaalista tarkkailua, jossa lotilla oli merkittävä rooli.

[5] *Arvosteleva kirjaluettelo* -lehti oli Kouluhallituksen vuosina 1922–1988 (vuosina 1908–1921 alan järjestöjen) julkaisema lehti, joka sisälsi kirjastojen kirjanvalinnan tueksi tarkoitettuja lyhyitä arvosteluja uusista suomenkielisistä kirjoista. Sitä jaettiin *Kirjastolehden* liitteenä. Haettu Kirjasampo.fi-kirjallisuusverkkopalvelusta (www.kirjasampo.fi).

[6] Kustantaja Säilä oli armeijan alipäälystön 1930-luvun lopulla perustama ”oikeistolainen” kustantamo.

[7] Ks. esim. Tyovaenliike.fi: Tammikuun kihlaus 23.1.1940.

[8] Kirjailijan poika Reijo E. Heinonen on kuvaillut Elmgren-Heinosen käsityksiä näin sekä julkaistussa artikkelissaan että haastattelussa 26.1.2024.

[9] Nimimerkkien takana olevaa henkilöllisyyttä on useimmissa tapauksissa mahdoton selvittää. Nimimerkki ”E. R.” lienee Erkki Räikkönen, joka kirjoitti isänmaallisiin julkaisuihin. Hirvonen 2000, 675.

[10] Nimimerkki ”Aho” jää niin ikään tuntemattomaksi; se voi viitata Heikki Ahoon tai Arvo Hovilaan, mutta viimeainittu toimi *Uuden Auran* arvostelijana, joten kyseessä tuskin on ainakaan Hovila. Hirvonen 2000, 44–45.

[11] Toim. huom. Yksi tunnetuimpia protestanttisia virsiä, jonka alkuperäinen sanoittaja on Martti Luther. Suomessa virsi on saavuttanut aseman eräänlaisena kansallisvirtenä.

[12] 90 teosta julkaissut Ott oli Tanskan tuotteliaimpia kirjailijoita. Heti talvisodan jälkeen häneltä ilmestyi teos *Lottien mukana Suomen sodassa* (tansk. Med Lotterne bag Fronten). Se julkaistiin Tanskan ja Suomen lisäksi Ruotsissa ja Norjassa sekä Sveitsissä (saksaksi). Fanni Luukkosen esipuhe sisältyy erillisenä irtosivuna Ottin alkuperäisteokseen. Sekä Luukkosen että Ruotsin lottien johtajan Maja Schmidtin esipuhe sisältyvät suomen- ja ruotsinkielisiin käännöksiin. Kirjalla oli lottajärjestön vankka tuki; esipuhe linjasi lottien toimintaa Suomen kohtalonhetkinä. Lottien ansiot tulevat esiin, teoksen voi sanoa tuottaneen ”kunniaa Suomen lotille.” Tässä esipuheessa käytetyssä ”kirjeessä” on *Fanny Luukonen* väärin kirjoitettuna, joten todellisuudessa sitä ei ole lähetetty Lotta Svärdin keskusjohtokunnasta. Pikkulotta Sallin tarina toisti samoja aineksia ja henkilöitä kuin talvisotareportaasi. Toinen painos julkaistiin 1942. *Sally Smaalotte hjælper sit Land* (1941, toinen p. 1942) ja *Sally Smaalotte og de finske Plejebørn* (1942, toinen p. 1944) -teoksia ei julkaistu Suomessa. Pikkulotta Sallista julkaistiin myös islanninkielinen laitos sodan jälkeen.

[13] Nuorvala toimi muun muassa *Kansallissosialisti*-lehden toimittajana 1941 ja kansallissosialistisen *Vapaan Suomen* päätoimittajana 1942. Immonen 1987, 585.

[14] L. Vatjalaisen teos *Vihreä Lotta bolšhevikkien maassa* (WSOY, 1928) kertoo 22-vuotiaan inkeriläispakolaisen tarinan ja pääsyn Suomeen. Vanhentunut teos ei puhuttele nykylukijaa, pikemminkin herättää kysymyksiä teoksen kirjoittajasta: ”Tuo ’Vihreä Lotta’-nimityskin kuulosti turhalta titteliltä, kun ei kerran voinut olla oikea Lotta silloin, kun Lottaa tarvittiin, ei voinut auttaa silloin kun apu olisi ollut tarpeen”. Vatjalainen 1928, 51.

Äärimmäisyyksien sota – Sam Peckinpahin Rautaristi (1977) ja itärintaman mieletön todellisuus

Petri Saarikoski

petsaari [a] utu.fi

FT, dosentti

Digitaalinen kulttuuri

Turun yliopisto, Pori

Kimmo Ahonen

kimmo.ahonen [a] tuni.fi

FT, Projektipäällikkö

Tampereen yliopisto, Pori



Viittaaminen: Saarikoski, Petri & Kimmo Ahonen. 2024. "Äärimmäisyyksien sota – Sam Peckinpahin Rautaristi (1977) ja itärintaman mieletön todellisuus". *WiderScreen* 27 (1–2). <https://widerscreen.fi/numerot/1-2-2024-widerscreen-27/aarimmaisyyksien-sota-sam-peckinpahin-rautaristi-1977-ja-itarintaman-mieleton-todellisuus/>

Artikkeli tarkastelee Sam Peckinpahin sotaelokuvaa Rautaristi (engl. Cross of Iron, 1977), joka on väkivaltainen ja suorasukainen kuvaus toisen maailmansodan itärintaman taisteluista. Tarkastelemme artikkelissa Rautaristiä saksalaisen rintamasotilaan näkökulmasta kuvattuna yhdysvaltalaisena sotaelokuvana. Tarkastelutapamme on mediahistoriallinen. Analysoimme elokuvaa yhdysvaltalaisen ohjaajan sodanvastaisena puheenvuorona, mutta suhteutamme sen merkityssisältöä myös länsisaksalaiseen keskusteluun Kolmannen valtakunnan sotarikoksista ja menneisyydenhallinnasta. Käsittelemme myös sen tuotantohistoriaa, vastaanottoa ja populaarikulttuurisia kytköksiä.

Avainsanat: Peckinpah, sotaelokuvat, toinen maailmansota, rautaristi, saksalainen elokuva, itärintama

Sam Peckinpahin sotaelokuva *Rautaristi* (engl. *Cross of Iron*) on väkivaltaisista ja ristiriitaisista elokuvistaan tunnetun ohjaajan myöhäistuotannon vaikutusvaltaisin teos. Elokuvan tarjoama näkökulma saksalaisen rintamiehen kokemuksiin itärintaman taisteluista oli

ilmestymisajankohtanaan poikkeuksellinen. Artikkelissa puramme sisällönanalyttisin menetelmin elokuvan avainkohtauksia ja juonta sekä luomme kokonaiskuvan sen merkityksestä armottomana ja nihilistisenä väkivallan kuvauksena. Tarkoituksena ei ole tehdä elokuvaan liittyvää lähilukua vaan mediahistoriallisesti painottuen analysoida kohtausten ja juonen laajempaa kulttuurihistoriallista merkitystä. Pohdimme samalla, miten *Rautaristiin* liitettyä sanomaa voidaan tulkita. Miten yhdysvaltalainen elokuva liittyi laajemmin saksalaiseen historiatulkintaan toisesta maailmansodasta? Millainen on siihen yhdistettävä sodanvastainen kuvasto? Tuotantohistoriallisten aspektien lisäksi analysoimme sen aikoinaan saavuttamaa aikalaisvastaanottoa sekä populaarikulttuurisia kytköksiä.

Tutkimusten osalta kiinnitämme artikkelissa huomiota siihen, miten *Rautaristiä* on käsitelty osana Sam Peckinpahin tuotantoa (Ks. esim. Weddle 1994; Fine 1991). Yhtenä avaintutkimuksena esiin nostettakoon Susanna Välimäen seikkaperäinen tutkimus *Rautaristin* musiikista ja visuaalisesta kerronnasta (Välimäki 2008). Olemme lisäksi valinneet mukaan tutkimuksia, joissa *Rautaristiä* on kriittisesti verrattu muihin saksalaista näkökulmaa tarkasteleviin sotaelokuviin. Tähän tulkintaan liittyen artikkelissa huomioidaan myös tutkimukset, jotka ovat kontekstualisoineet elokuvan juonessa nähtäviä sotahistoriallisia tapahtumia, erityisesti liittyen tavallisten sotamiesten välisen yhteishengen ilmentymiin ja toisaalta ”luokkasodan” teemaan (Ks. esim. Crim 2014; Donald 1991; Ellis 2007; Stevenson 2023). Tärkeänä tutkimuskokonaisuutena mainittakoon ”puhtaan Wehrmactin” -myyttiä käsittelevät tutkimukset, jotka kontekstualisoivat erityisesti Länsi-Saksassa toisen maailmansodan jälkeen syntyneitä keskustelua tavallisten rintamiesten roolista Adolf Hitlerin viattomina pelinappuloina (Ks. esim. Tymkiw 2007; Wette 2007; Beevor 2002; Kershaw 2010). Viimeisenä alateemana huomioidaan myös natsien ja Hitlerin ajan Saksan populaarikulttuuriset tulkinnat, jotka yleistyivät 1970-luvulla ja muodostivat oman viihteellisen tulkintahorisonttinsa maailmansodan tapahtumiin. (Ks. esim. Kallioniemi, Kärki & Mustamo 2024, 3–4; Saarikoski 2016; Mariani 1979)

Rautaristin sekava tuotantoprosessi

Rautaristiä on elokuvakritiikissä ja osin tutkimuskirjallisuudessa tarkasteltu ensisijaisesti suhteessa ohjaajan muuhun tuotantoon ja Hollywoodin sotaelokuvien traditioon. Tähän on hyvät perusteet, sillä *Rautaristi* on ohjaajansa näköinen elokuva. Elokuvan tuotantohistoria ja sen vastaanotto tarjoavat silti myös vaihtoehdoisen tarkastelukulman. *Rautaristiä* voi pitää esimerkkinä transnationaalisesta elokuvanteosta. Se oli yhdysvaltalaisen ohjaajan tekemä, ylikansallisella rahoituksella valmistunut sotaelokuva, joka pohjautui saksalaiseen sotaromaaniin. Elokuva kuvattiin Italiassa ja Jugoslaviassa, ja sen rahoitus tuli Länsi-Saksasta ja Britannian.

Rautaristin kuvaukset aloitettiin keväällä 1976, jolloin Vietnamin sota oli ohi ja Yhdysvallat oli toipumassa Watergate-skandaalin ja sotavuosien aiheuttamasta kansallisesta traumasta. Vietnamin sodan vaikutus sävytti yhdysvaltalaisista elokuvaa 1960-luvun lopulta 1970-luvun loppuun. Vaikutus ei rajoittunut vain sotaä käsitelleisiin elokuviin. Vietnamin sota oli ensimmäinen ”televisiosota”, jonka kaoottiset taistelukuvat media toi yhdysvaltalaisiin olohuoneisiin. Vaikka *Rautaristi* sijoittui toiseen maailmansotaan, se voidaan nähdä samassa jatkumossa kuin Vietnamin sotaä kriittisesti kuvanneet 1970-luvun lopun Hollywood-elokuvat. (Ahonen 2016, 440–443)

Rautaristin tuotantoprosessi oli jokseenkin kaaottinen, mikä toisaalta oli muutenkin tyypillistä Peckinpahin ohjaamille elokuville. Peckinpah loi ohjaajana maineen Hollywoodin kapinallisena, joka oli toistuvasti konfliktissa elokuvien tuotantoportaan kanssa. Hän ei juuri piitannut budjeteista eikä kuvausaikatauluista, ja filmasi runsaasti materiaalia, tarkoituksenaan saada mahdollisimman monta otosta käytettäväksi elokuvan leikkausvaiheeseen. Hänen kuvaustapansa oli jo lähtökohtaisesti ristiriidassa suhteessa Hollywoodin budjettitietoiseen työekonomiaan, jossa filmimateriaalia kuvattiin vain sen verran kuin oli välttämätöntä. Esimerkiksi John Ford pyrki välttämään vaihtoehtoisten otosten määrää: mitä vähemmän kuvattua filmimateriaalia, sitä vähemmän elokuvastudio pystyi muokkaamaan elokuvaa enää leikkauspöydällä.

Peckinpahin metodi oli päinvastainen: materiaalirunsaudesta syntyi valmis elokuva vasta leikkausprosessin loppumetreillä. Elokuvan jälkituotanto olikin Peckinpahille kompastuskivi. *Majuri Dundee* (Major Dundee, 1965) ja *Pat Garrett ja Billy the Kid* (Pat Garrett and Billy the Kid, 1973) leikattiin tuotantoyhtiöiden tahoilta torsoiksi, kun ohjaajan versiot olivat tuottajille liian pitkiä tai liian hämmentäviä. (Weddle 1994, 249–254 & 481–489)

Peckinpah tarttui saksalaistuottaja Wolf C. Hartwigin ehdotuksesta sotaelokuva-aiheeseen. Hartwig lähetti Peckinpahille luettavaksi Willi Heinrichin romaanin *Cross of Iron* (Das geduldige Fleisch, 1955) pohjautuvan käsikirjoituksen. Heinrich oli saksalainen itärintaman veteraani, jonka sotakokemuksille hänen romaaninsa perustui. Käsikirjoituksen oli puolestaan laatinut Hollywood-veteraani Julius Epstein. Hänellä oli vanhoja meriittejä mm. *Casablancan* (1942) käsikirjoittajana, ja oli hän ollut mukana kirjoittamassa kuuluisaa sotadokumenttielokuvaa *Why We Fight* (1942, Ohjaus: Frank Capra ja Anatole Litvak).

Heinrichin 20 vuotta aiemmin ilmestynyt kirja oli Epsteinille raakamateriaalia, josta muokattiin Hollywoodin tarpeisiin soveltuva käsikirjoitus. Peckinpah ei heti innostunut käsikirjoituksesta. Hän värväsi sen muokkaajaksi Walter Kelleyn, joka oli aiemminkin ollut Peckinpahin ”tiimissä” näyttelijänä ja käsikirjoittajana. Käsikirjoituksen kuitenkin viimeisteli Peckinpahin tuolloinen ryyppykaveri ja henkivartija James Hamilton, joka sai sen valmiiksi juuri ennen kuin Peckinpah lähti kuvauksiin Jugoslaviaan. Sekä Kelley että Hamilton olivat sotaveteraaneja, ja Peckinpah halusikin tuoda käsikirjoitukseen enemmän juuri tavallisen sotilaan taistelukokemuksen kuvaamista. (Fine 1991, 296–297)

Kuvauspaikalla ohjaaja sai kuitenkin huomata, että tuotannolliset puitteet eivät mahdollistaneet käsikirjoituksen toteuttamista sellaisenaan. Elokuvan tuottaja Wolf C. Hartwig oli aloittanut uransa tuottamalla Gerhard Grindlein ohjaaman Hitler-dokumenttielokuvan *Bis fünf nach zwölf – Adolf Hitler und das 3. Reich* (1953), kunnes 1960- ja 70-luvulla hän siirtyi eksploitaatioelokuvien ja erityisesti pehmopornon pariin. Saksalainen eksploitaatiospesialisti Hartwig oli siis kaikkea muuta kuin todennäköinen valinta nimekkään amerikkalaisohjaajan sotaelokuvan tuottajaksi. Filmausprosessin alettua Peckinpahille selvisi nopeasti, että Hartwigin kerskailevat puheet elokuvan varmasta rahoituspohjasta olivat silkkaa puppua. Tuottajana Hartwig haki elokuvaan rahoitusta sitä mukaa kun kuvaukset etenivät. Se viivästytti kuvauksia, jotka pysähtyivät välillä, kun filmausryhmän palkkoja ei maksettu. (Fine 1991, 297–299)

Rahan ja kaluston puute näkyi monissa yksityiskohdissa. Panssarivaunuilla oli taistelukohtausten uskottavuudelle tärkeä merkitys. Peckinpah olisi halunnut kymmenen panssarivaunua, mutta sai

kaksi, joista toinen ei toiminut. Peckinpah-biografi Marshall Fine toteaakin, että ohjaaja, kuvausryhmä ja leikkaajat onnistuivat taitavasti peittämään tuotannon puutteet, jotka eivät juuri näy valmiissa elokuvassa. (Fine 1991, 298)

Kuvausprosessin kaaottisuus ei kuitenkaan johtunut vain rahoituksen ongelmista. Ohjaajan paheneva alkoholismi verotti hänen toimintakykyään ja johti osaltaan myös kuvausten viivästymiseen. Rahoituksen puutteesta ja ohjaajan henkilökohtaisista haasteista huolimatta kuvatusa materiaalista onnistuttiin jälkituotantovaiheessa raapimaan kasaan yllättävänkin kokonainen ja ehyt sotaelokuva. Ansio tästä kuului elokuvan leikkaajille Tony Lawsonille ja Michael Ellisille, jotka työskentelivät tiiviisti ohjaajan kanssa leikkauspöydällä, mutta joiden nimiä harvoin mainitaan *Rautaristin* merkityssisältöä analysoitaessa. Tarkastelemme seuraavaksi, millaisen kuvan Rautaristi antoi toisesta maailmansodasta.

Ansaan joutuneen armeijan elonjäämiskamppailu

Elokuva alkaa 1930- ja 40-luvulla kuvattujen propagandafilmiä pätkillä, jotka on leikattu yhtenäiseksi kertomukseksi Hitlerin Saksan noususta, sodan syttymisestä ja sen etenemisestä. Hymyilevä Hitler nähdään kaadereineen kohtauksessa, jota seuraavat maailmansodan taistelujen tuhon maisemat. Hurmioituneiden joukkokokousten saattelena siirrytään Saksan voitonmarssin lyhyisiin kuvauksiin, joista päädytään takaiskuihin, kuten Stalingradin taistelujen katastrofaaliseen lopputulokseen. Kuvien keskiössä ovat antautuneiden rintamasotilaiden ahdistuneet kasvot. Samaan aikaan taustalla soi 1800-luvun peräisin oleva lastenlaulu ("Hänschen klein"), jota yhdistetään saksalaisen sotilasmusiikin ja natsimarssien jyrkään poljentoon. Lapsenomaisuutta vahvistetaan myös filminpätkissä, joissa nuoret Hitler Jugendin jäsenet nousevat hakaristilippua kantaen vuoren huipulle ja päättävät kiipeämisensä Hitler-tervehdykseen. (Kuva 1) Kohtaus päättyy elokuvan juonen aloituskohtaan, jota kuvataan sanalla "perääntyminen" ja ajankohtana mainitaan vuosi 1943.



Kuva 1. Aloitustekstien kuvastossa Hitler-Jugendin jäsenet marssivat reippaan marssimusiikin tahdissa. Lähde: Rautaristi (DVD, 2001).

Alku- ja loppukohtauksessa nähtävät dokumenttielokuvat ja -valokuvat olivat tulos Peckinpahin ja hänen filmiryhmänsä tekemästä tutkimustyöstä, joka tapahtui jo ennen käsikirjoituksen viimeistelyä. Peckinpah, Coburn ja Kelley matkustivat Koblenziin katsomaan Bundesarchiven kokoelmissa olleita saksalaisia sota-ajan propagandafilmejä. Sen jälkeen he menivät Lontooseen katsomaan BFI:n kokoelmia ja löysivät katsottavaksi saksalaisia, neuvostoliittolaisia ja brittiläisiä propagandafilmejä. James Coburn on haastattelussa korostanut, että näiden intensiivisten katselukertojen myötä elokuvan varsinainen teema alkoi hahmottua. (James Coburn Interview 1993; Weddle 1994, 305)

Propagandafilmeistä koostettu aloitus tarjoaa elokuvan analyysin kannalta tärkeitä vinkkejä. Asetelmat, jotka korostavat kansallissosialistisen Saksan aloittamaa tuhoamissotaa Neuvostoliiton puolella, muodostavat ristiriidan lasten lähtökohtaisesti sympaattiselle laulannalle. Kohtaus haluaa kertoa katsojalle, miten saksalaisia on johdateltu konfliktiin uhmakkaalla ja lapsenomaisella tavalla. Hitler Jugendin jäsenet vuorella edustavat symboliikan tasolla natsi-Saksan kasvatusjärjestelmään iskostettua militarismia. *Rautaristin* musiikkia ja visuaalista kerrontaa analysoinut Susanna Välimäki on osuvasti todennut, että aloituksen tarkoituksena on vieraannuttaa katsojaa. Viattomaksi tulkittava lastenlaulu toimiikin sotilaallisen kauhukuvaston tukijana ja esityksenä ihmisluonnon raadollisuudesta. Yli kolmen minuutin alkujaksossa käytetään hyvin erilaisia musiikillisia ja kuvallisia elementtejä, joiden dialektinen käyttö muodostaa, Välimäen sanoin ”audiovisuaalisen montaaikokokonaisuuden”, joka poikkeaa Hollywoodin sotaelokuvan norminarratiivista. (Välimäki 2008, 107–123) Aloituspätkissä nähtävät sodan räjähdykset ja verisen konfliktin uhrit edustavat samalla sodan kauhukuvastojen realiteettien ilmentymää – naiivi voitontoive ja uhmakkuus vaihtuvat kuvaukseen alkavasta tappiokierteestä.

Aloitus muistuttaa Peckinpahin *Hurjan joukon* (Wild Bunch, 1969) vastaavaa kohtausta, jossa lasten leikkejä näytetään yhtä aikaa, kun sotilaksi naamioituneet rosvot marssivat kaupunkiin kohtalokkain seurauksin. Kumpikin asetelma alleviivaa kahta asiaa: sivistyksen katoamista mielettömän teurastuksen edessä. *Rautaristi* muodostaa näin vertailevan sillan lännenelokuvien kuvastoon, mutta keskiöön nouseekin väkivallan kuvaston vääjäämätön loppupiste: kokonaisen valtiojärjestelmän organisoiman väkivaltaisen hulluuden speaktaakkeli. *Hurjan joukon* lapset hymyilevät heittäessään skorpioneja muurahaisille; *Rautaristin* lapset marssivat Horst Wesselin tahdissa. Lapsien tuominen väkivaltaisten tapahtumien keskelle, jopa väkivallan toimeenpanijoiksi, toistui teemana – ja yksittäisinä samankaltaisina kohtauksina – useissa ohjaajan elokuvissa. Peckinpahin maailmassa lapset ovat osa samaa väkivallan jatkumoa kuin aikuiset. (Rosenqvist 1996; Välimäki 2008, 124–125)

Peckinpahin iskevä, mutta samalla lähtökohtaisesti ristiriitainen esteettinen tyyli ilmenee, kun ohjaajan nimi isketään valkokankaalle korostamaan hetken päästä avautuvaa veristä näytelmää. Jonossa liehuvat mustavalkoiset hakaristiliput alkavat värjäytyä verenpunaisiksi ja propagandakuvasto siirtyy värillisiin leikkauksin kuvattavaan ensimmäiseen toimintakohtaukseen, jossa James Coburnin näyttelemän korpraali Rolf Steinerin tiedusteluosasto tuhoaa venäläisten kranaatinheitinaseman. Peckinpahin ohjaustyylin mukaisesti iskuja kuvataan nopeatempoisesti, välillä hidastuskuviin vaihtuen. Tappokohtausten mielettöntä mekaanisuutta ja tehokkuutta kuvaa myös Steinerin ensimmäinen repliikki: ”Hyvät kaadot”. Saksalaiset löytävät aseman perältä vihollisen poikasotilaan. Kauhistunut poika päättää soittaa sotilaille huuliharppua ja voittaa heidän

sympatiansa puolelleen. Tapahtuma alleviivaa elokuvan alkukohtauksessa esiin nostettua kontrastia lapsenomaisen viattomuuden ja murhanhimoisen sotakoneiston välillä.

Alun asetelma toimii kontekstina itärintaman tilanteeseen syksyllä 1943. Stalingradin tappion jälkeen Saksa oli yrittänyt vielä heinäkuussa vastahyökkäystä Kurskin suunnalla, mutta sen epäonnistuttua siirtynyt puolustuskannalle, mikä osoittautui sittemmin pysyväksi. *Rautaristi* kuvaa sotatapahtumia Kubanin sillanpääasemassa lähellä Krimin niemimaata. Vuonna 1943 Kuban oli jääne Saksan kesällä 1942 toteuttamasta kesähyökkäyksestä, ja sitä pidettiin strategisesti tärkeänä. Hitlerin määräyksestä perääntymistä paremmin puolustettaviin aseisiin ei edes harkittu. Lokakuussa 1943 Neuvostoliiton sotilaallisen ylivoiman käydessä liian ilmeiseksi sillanpääasemasta oli kuitenkin luovuttava. Tämä tapahtui samaan aikaan, kun Saksan puolustus Ukrainan alueella romahti. (Ks. esim. Galbraith 2014; Weinberg 2005, 605; Kershaw 2010, 740 & 747) Elokuvan juoni rakentuu tapahtumien kaareen, jonka alussa saksalaiset pystyvät vielä pitämään puoliaan ja se päättyy tilanteeseen, jossa Kubanin vastarinta luhistuu.

Aloituskohtauksen jälkeen huolestuttavaa sotilaallista tilannetta kuvaa James Masonin – joka oli näytellyt ”erämaan ketuksi” nimitettyä saksalaissotamarsalkka Erwin Rommelia brittielokuvassa *Rommel, erämaan kettu* (*The Desert Fox: The Story of Rommel*, Henry Hathaway, 1951) – esittämän everstin Brandtin toteamus, jossa hän viittaa Neuvostoliittoon hyökkäämisen olleen alussa ”uusi, jännittävä seikkailu”, mutta muuttuneen vähitellen tappiokierteeksi, joka uhkasi nielaista koko Saksan armeijan (saks. Wehrmacht). Ainoaa toivoa pitävät yllä enää Steinerin kaltaiset kyvykkäät ja tehokkaat sotilaat. Brandtin adjutantti kapteeni Kiesel (David Warner), joka käy esimiehensä kanssa lakonisia filosofisia keskusteluja sodan luonteesta, kuvaakin Steineria ”myytiksi ja legendaksi”, joka tekee hänestä oikeasti vaarallisen miehen. Kapteeni Kiesel ja eversti Brandtin puheenvuoroissa korostetaan, että sotilaat eivät taistele enää ”haisevan” natsipuolueen tai isänmaallisuuden innostamina vaan puhtaasti itsesuojeluvaiston siivittäminä. Näitä puheenvuoroja alleviivataan, kun saksalaisten aseisiin kohdistuvan tykistökeskityksen aiheuttama tärähdys saa komentopaikan seinälle ripustetun Adolf Hitlerin kuvan tippumaan alas.

Brandtin odotellessa Steinerin partion paluuta yksikköön saapuu uutena tulokkaana kapteeni Stransky. Häntä näyttelevä itävaltainen Maximilian Schell oli näytellyt Oscarin arvoisesti puolustusasianajajaa Nürnbergin oikeudenkäynnistä kertoneessa elokuvassa *Judgement at Nuremberg* (Stanley Kramer, 1961), ja SS-kenraali Wilhelm Bittrichiä *Rautaristin* kanssa samana vuonna ilmestyneessä sotaepoksessa *Yksi silta liikaa* (*A Bridge Too Far*, Richard Attenborough, 1977). Kapteeni Stranskyn osoitetaan heti olevan Steinerin – kylmäverisen ammattitaistelijan – täydellinen vastakohta. Hän on preussilainen aristokraatti, joka on ilmoittautunut vapaaehtoiseksi Ranskasta siirrettäväksi itärintamalle, koska hänen ensisijaisena tavoitteenaan on palata kotiin rautaristi rinnassaan, sillä se on hänen mukaansa hänen sukuvelvollisuutensa. Stransky toimii elokuvassa kanta-armeijan järjestelmän edustajana, antagonistina tai kuten elokuvassa ilmaistaan, ”preussilaisena paskiaisena”. Stranskyn ja Steinerin välinen vihanpito toimiikin juonen hallitsevana johtolankana, jossa sankarin ja konnan roolit tulevat selkeästi jaetuksi. Neuvostoliittolaisten sotilaiden sijaan oikea vihollinen tuleeekin militaristisen järjestelmän sisältä. Jännitteen avulla osoitetaan, miten ja millä tavalla saksalaisen sotilaan roolia kuvataan.

Stransky ja preussilaisen militarismin varjo

Sam Peckinpah oli ensimmäisistä elokuvistaan lähtien keskittynyt kuvaamaan taistelevien miesten – olivat nämä sitten lännenmiehiä, rikollisia tai sotilaita – psykologista maisemaa. (Weddle 1994, 304) Steinerin ja Stranskyn vastakkainasettelun kautta ohjaaja käsittelee *Rautaristissäkin* mieskunnian teemoja. Preussilaisen ja aristokraattisen Stranskyn henkilöahmossa avautuu kysymyksiä koko elokuvan ydinsanomasta ja historiantulkinnasta, joka viittaa Saksan armeijan ja natsihallinnon väliseen suhteeseen. Historiantutkijat ovat monin tavoin alleviivanneet, miten Preussin militaristinen politiikka vaikutti paitsi Saksan keisarikunnan syntymiseen myös sen ekspansionistisiin pyrkimyksiin. Ensimmäisen maailmansodan tappion jälkeen sotilaspiirien suhde 1920-luvun Weimarin tasavaltaan oli ristiriitainen ja politiikan osalta se etsi jatkuvasti autoritaarisempaa hallintojärjestelmää. Adolf Hitlerin asema oli huomattu preussilaisvetoisen armeijan keskuudessa jo vuosina 1919–1920. Hitler oli ensimmäisessä maailmansodassa kunnostautunut veteraani, joka oli sodan päätyttyä pysynyt armeijan palkkalistoilla. Saksan yhteiskunnallisessa kaaoksessa sotilaspiirit vastustivat vasemmistopuolueiden, erityisesti kommunistien, toimintaa ja tässä skenaariossa kiihkeän kansallismielinen Hitler oli yksi monista hyödyllisiksi katsotuista vastatoimijoista. Hänen antisemitismiinsä ei vielä tässä vaiheessa kiinnitetty hirveästi huomiota, koska juutalaisvastaiset mielialat olivat tuohon aikaan varsin yleisiä. Historiantutkija Ian Kershaw on jopa todennut, että ilman armeijan Hitlerille tarjoamaa tukea hän ei olisi koskaan menestynyt puoluepolitiikassa. (Kershaw 2010, 99–104)

Vuonna 1933 tapahtuneen valtaannousun yhteydessä Hitler näytti toteuttavan suoraan armeijan keskeisimmät toiveet, kun sotilasvoimaa lähdettiin määrätietoisesti kasvattamaan 1930-luvulla. Armeijalla ja natseilla oli siis yhteisiä tavoitteita. Tutkimuksissa on tosin toistuvasti viitattu, että autoritääriseen johtamiskulttuuriin uskoneet armeijan piirit – preussilaisten sotilassukujen toimiessa sen johtavana eliittinä – suhtautuivat varauksellisesti natsipuolueen populistisiin ja rahvaanomaisiin toimintatapoihin. Ristiriidat pysyivät pitkälti piilossa ja toisen maailmansodan sytyttyä armeijalla ei ollut edes realistisia mahdollisuuksia haastaa Hitlerin ehdotonta valta-asemaa. Tilanne muuttui vasta sotaonnan käännyttyä. Vuodesta 1943 alkaen ammattisotilaat ymmärsivät Saksan tappion olevan väistämätön liittoutuneiden sotilaallisen ylivoiman edessä. (Ks. esim. Kershaw 2010, 788–800) *Rautaristissä* tätä teemaa sivutaan useita kertoja, ja ehkä parhaiten se tulee esiin ”hyvänä upseerina” nähtävän eversti Brandtin katkerissa kommentteissa.

Stransky edustaa ”vanhaa maailmaa”, ensimmäistä maailmansotaa edeltäneen keisarikunnan aikaa. Hän tuo elokuvaan mukaan myös selkeän luokkaristiriidan: upseerit ovat hallitseva luokka, joiden toiveita tavallisten sotilaiden on aina kunnioitettava. Tulkintamme mukaan henkilöahmona hän linkittyy näin suoraan saksalaisen militarismin perinteisiin, jotka edesauttoivat Hitlerin natsipuolueen nousua valtaan. Elokvassa Stranskyn turhamaisuus, kunnianhimo ja militarismi esitetään korostuneen stereotyyppisellä tavalla. Hänen toiveensa ja toimintatapansa ovat karkeita ja selvästi naurettavia. Hänen kömpelyydessään on jotain samaa kuin kansallissosialistisen ideologian sokaisemissa nuorissa SS-upseereissa. Tästä syystä eversti Brandtin kaltaiset tehokkaat ammattisotilaat osoittavat häntä kohtaan lähinnä hiljaista halveksuntaa. Everstille Stransky on lähestyvän tappion symboli, joka osoittaa miten valtaa pitävä järjestelmä on ajanut heitä – hyviä ja kunnollisia sotilaita – sotilaalliseen umpikujaan, josta ei ole enää ulospääsyä.



Kuva 2 & 3. Sankari ja roisto: preussilainen aristokraattiupseeri Stransky (ylh.) ja korpraali Steiner (alh.) Lähde: Rautaristi (DVD, 2001).

Asetelmaa alleviivaa vielä Stranskyn ja Steinerin myöhemmin käymä vuoropuhelu (Kuva 2 & 3), jossa toisiaan inhoavat viholliset löytävät toisistaan edes yhden yhdistävän piirteen: heille puolue tai Hitler ei merkitse yhtään mitään. Valittaen he toteavat, että Hitler on siitä huolimatta heidän ylipäällikkönsä. Asetelma luo elokuvan sankarille ja konnalle selkeät toimintapuitteet. He elävät omissa umpioissaan ja jäsentävät toimintaansa puhtaasti omien itsekäiden motiiviansa (Stransky) tai itsesuojeluvaiston (Steiner) määrittäminä. Steinerille hänen saamansa – ja Stranskyn himoitsema – rautaristi on pelkkä ”pala metallia”, jonka hän voi jopa nakata Stranskyn nokan eteen tunnusteltavaksi.

Saksan armeijassa rautaristi oli melko yleinen kunniamerkki, joka oli otettu käyttöön jo keisarivallan aikaan 1800-luvulla. Pelkästään toisen maailmansodan aikana ensimmäisen (korkeampi) ja toisen luokan rautaristejä myönnettiin miljoonia kappaleita. Kunniamerkin tunnetuin käyttäjä oli Adolf Hitler, jolle se oli myönnetty molemmissa luokissa ensimmäisen maailmansodan aikaan. Rautarististä tuli näiltä osin koko Saksan armeijan yleisin ja tunnistetuin mitali. Toisen maailmansodan jälkeen rautaristin käytöstä luovuttiin, vaikka sen pohjana ollut musta ristikuviota käytetään edelleen Saksan armeijan tunnuksissa. (Previtera 2007; Abenheim 1993) Elokuvan juonen uskottavuuden kannalta on hieman outoa, että kapteeni Stransky niin kiihkomielisesti haluaa rautaristin itselleen: sen saaminenhan oli aivan tavanomaista jopa rivisotilaiden keskuudessa. Sen sijaan kunniamerkin symboliikka viittaa pidemmälle historiaan Saksan armeijan kunniaan ja traditioihin, johon Stransky haluaa sitoutua. Luger-pistoolit ja rautaristit olivat liittoutuneiden sotilaiden havittelemia sotasaaliita, ja tähän ”yleistietoon”

elokuvan nimikin viittaa – alkuperäisen, ensi sijassa saksalaisyleisölle suunnatussa Heinrichin romaanin nimessä rautaristiä ei ole, kuten yllä kävi ilmi.

Steinerille rautaristin tavoittelu on osoitus armeijan korruptoituneisuudesta. Steiner nähdäänkin useita kertoja osoittavan halveksuntaansa kaikkia upseereja kohtaan, jopa häneen lähtökohtaisesti myönteisesti suhtautuva eversti Brandt joutuu tuskastuen kohtaamaan Steinerin välinpitämättömyyden. Steiner myös alleviivaa vihaavansa univormuaan, ja ”kaikkea sitä, mitä se edustaa”. Eniten hän kuitenkin vihaa Stranskyn edustamaa ”aristokraattista preussilaisuutta”. Taisteluhaidoissa Stranskyn jäykkä konservatiivinen militarismi elää täysin irrallaan sodan tappavasta todellisuudesta.

Saksalainen rintamasotilas sodan uhrina

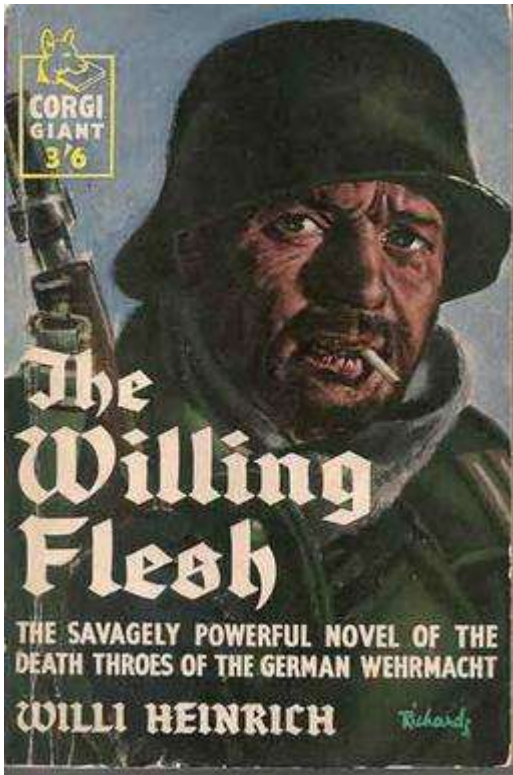
Stranskyn asema elokuvan antagonistina ja toisaalta hänen vastapuolenaan nähtävä Steiner toimivat avaimena kysymykseen saksalaisten sotilaiden roolista kansallissosialistisen militarismin osana. Toisen maailmansodan jälkeen varsinkin Länsi-Saksassa alkoi pitkä ja kivulias selvittely natsimenneisyyden kanssa. Vastaavasti myös vanhempaa preussilaista militarismia tarkasteltiin kriittisesti. Yhteiskunnallinen keskustelu vaikutti suoraan populaarikulttuuriin. Vaikka artikkelimme tarkoituksena ei ole tarkastella laaja-alaisesti Länsi-Saksassa julkaistuja sotaromaaneja, tietoteoksia tai elokuvia, jotka tavalla tai toisella kytkeytyivät tähän keskusteluun, nostamme silti esiin muutamia tunnettuja esimerkkejä aihepiiristä.

Kaunokirjallisuuden puolella preussilaisen militarismin kritiikkiä oli toki nähty jo viimeistään 1920-luvulla. Näistä tunnetuin esimerkki on Erich Maria Remarquen menestysromaani *Länsirintamalta ei mitään uutta* (saks. *Im Westen nichts Neues*) vuodelta 1929. Romaani tuli tunnetuksi myös Lewis Milestonen ohjaamana, samannimisenä Hollywood-elokuvana vuonna 1930. Preussilaisuuteen linkitettävän militarismin kritiikki tulee esiin välillisesti korostamalla vallalla olevan sotakoneiston tunteettomuutta ja armottomuutta. Konfliktin väkivallan vangitsemat, tavalliset sotilaat ovat tyytymättömiä ja hämmentyneitä – heille sodan päämäärät ovat osoittautuneet mielettömiksi. (Ks. esim. Eksteins 1980; Chambers II & Whiteclay 1994; Stevenson 2023)

Näiltä osin täsmälleen samat teemat näkyvät selkeinä myös *Rautaristissä*. Ralph R. Donaldin mukaan *Rautaristissä* alleviivataan käsitystä tavallisesta saksalaisesta sotilaasta sotakoneiston pelinappulana ja viattomana uhrina. Yhtäläisyydet eivät jää pelkästään tähän: henkilöhahmojen joukossa nähdään niin hyviä kuin korruptoituneitakin upseereja. (Donald 1991, 89–90) Molemmissa teoksissa nähtävä luokkaristiriita tavallisten sotilaiden ja järjestelmää edustavan upseerin välillä on laajemmin tulkittuna yleismaailmallinen ja klassinen jännitteen kuvaus sotien populaarikulttuurisissa kuvauksissa.

Olisi kuitenkin liian helppoa vetää johtopäätöksiä siitä, kuinka vahvasti Remarquen sanomaa on lainattu *Rautaristiin*. Natsien kieltämän sotakirjailijan näkemyksillä oli silti ollut oma vaikutuksensa saksalaisiin, toisesta maailmansodasta kertoviin sotaromaaneihin, jotka niin ikään perustuivat osittain tositahtumiin. Suorin vaikutus tulee elokuvaan käsikirjoituksen pohjana olleesta Willi Heinrichin (1920–2005) sotaromaanista *Das geduldige Fleisch*, joka julkaistiin Länsi-Saksassa vuonna 1955. Tarinan keskiössä on yksikön sotilaistaan huolehtiva kersantti Steiner, joka ajautuu

konfliktiin asemastaan tietoisien preussilaisen komppanianpäällikön kanssa. Teos oli myyntimenestys Länsi-Saksassa ja se käännettiin verrattain nopeasti englanniksi. Iso-Britanniassa romaani julkaistiin vuonna 1956 nimellä *The Willing Flesh* ja Yhdysvalloissa nimellä *The Cross of Iron* (Kuva 4).



Kuva 4. Willi Heinrichin englanniksi käännetty sotaromaani toimi Rautaristin käsikirjoituksen pohjana. Lähde: Wikipedia.

Frank Ellisin mukaan *Das geduldige Fleisch* on yksi tunnetuimmista Länsi-Saksassa julkaistuista lukuisista sotaromaaneista, jotka käsittelivät tavallisten rintamamiesten kokemuksia. Tarinoissa saksalaiset sotilaat kuvattiin yksilöinä, jotka kävivät epätoivoista eloonjäämistäistelua itärintamalla ylivoimaista vihollista vastaan. Ellis näkee näiden saksalaisten sotakuvausten kannalta ongelmalliseksi sen, että niiden näkökulma keskittyy – tosin Remarquen tyylikeinoja käyttäen – liikaa yksittäisten sotilaiden kokemuksiin. Näin tarinoiden hallitsevaksi teemaksi nousee ”Kameradschaft” eli saksalaisten sotilaiden uhrautuva yhteishenki. (Ellis 2007, 612, 628–629)

Vastaavaan huomioon on päättynyt myös Brian E. Crim. Hänen mukaansa romaanin tyylilliset ansiot olivat vetävien ja väkivaltaisten toimintakohtausten kuvauksissa. Siitä puuttuivat – ”luokkataistelun” kuvausta lukuun ottamatta – sodan laajemmat poliittiset ja sosiaaliset kommentaarit. (Crim 2014, 89) Sotaromaanin genren kirjoitustyylin mukaisesti sotatapahtumien kuvauksiin tuli annos jännittävää viihteellisyyttä, mikä epäilemättä vaikutti sen myyntimenestykseen ja kansainväliseen huomioon, ja johti lopulta Peckinpahin ohjaustyön toteutumiseen. Crim on painottanut, että romaanin filmatisoinnin ilmeisenä tarkoituksena oli puhdistaa saksalaisten veteraanien mainetta ja himmentää sitä tosiseikkaa, että he olivat taistelleet natsihallinnon päämäärien puolesta. Tämä näkyi romaanin tyyliä mukailevien kohtausten

rakenteessa, dialogeissa ja henkilöasetelmissä, joissa sotilaat osoittavat avointa halveksuntaansa kansallissosialistista puoluetta ja heidän edustajiaan kohtaan. (Crim 2014, 94–95)

Willi Heinrichin sotaromaanin kaltaiset, omaelämäkerralliset, mutta samalla fiktiivisiä vapauksia ottavat julkaisut kuvastavat Länsi-Saksassa välittömästi vuoden 1945 jälkeen syntyneitä tulkintoja Saksan armeijan roolista toisessa maailmansodassa. Tärkeimpiä tähän liittyneitä ajattelumalleja oli myytti ”puhtaasta Wehrmachtista”. Armeijan veteraanien ja erityisesti kenraalien kannanotoissa ja muistelmissa alleviivattiin käsityksiä, joiden mukaan armeija ei syyllistynyt sotarikoksiin. Tarinaa vahvistettiin kriittisellä suhtautumisella Hitlerin järjestelmään. Aivan erityisesti haluttiin irtisanoutua puolueen SS-joukkojen rikoksista.

Saksassa myytti osoittautui harvinaisen vahvaksi ja alkoi murentua julkisuudessa vasta 1990-luvulla uuden, saksalaisen historiatutkimuksen valossa. Saksan ulkopuolella tutkimus oli toki osoittanut jo huomattavasti aikaisemmin, että ajattelumalli ei perustunut faktoihin. Oli täysin kiistatonta, että Saksan armeija oli osallistunut monin tavoin erityisesti itärintamalla nähtyihin hirmutekoihin siviilejä ja vankeja kohtaan. Ian Kershaw on todennut, että varsinkin preussilaisten ammattisotilaiden tulkinnat olivat kaksinaismoralistisia – he olivat olleet alusta lähtien osa natsien murhakoneistoa. Vastaavasti sotahistorioitsija Antony Beevor on todennut, että sodanjälkeisessä Saksassa vastuuta pyrittiin välttelemään monin tavoin – siviileistä sodan veteraaneihin. (Kershaw 2010; Beevor 2002, 484–485)

Myytin vähittäinen rikkoontuminen saksalaisessa, julkisessa keskustelussa herätti ymmärrettävistä syistä vastarintaa ja paheksuntaa. Maailmansodan aikana miljoonat sotilaat olivat kuolleet, ja tappioiden valtavat yhteiskunnalliset vaikutukset näkyivät vielä sukupolvien ajan. Myyttiin liittyvän inhimillisen tulkinnan mukaan saksalaiset sotilaat olivat vain tehneet velvollisuutensa. Käsitystä vahvistivat myös saksalaisten siviilien kokemat kärsimykset erityisesti sodan viimeisen vuoden aikana. (Ks. esim. Wette 2007, 292–297; Tymkiw 2007, 485–492)

Aihetta sivutaan *Rautaristissä* yhden ainoan kerran, kun Stransky käskee välittömästi teloittamaan Steinerin joukkueen mainitun elokuvan alussa vangitseman venäläisen sotilaspojan. Hänen mukaansa ”vankeja ei oteta”. Steinerin alainen lupaa hoitaa asian, mutta ampumisen sijasta kätkeekin pojan heidän oman korsunsa nurkkaan. Kohtaus tuntuu tukevan myyttiä, että tavalliset saksalaiset sotilaat eivät noudattaneet moraalittomia tappokäskyjä. Tästä huolimatta Heinrichin kirjasta elokuvaan päätyneet kohtaus ei ole täysin kaunisteltu tai edes valheellinen. Tutkimuksiinkin tallentuneiden silminnäkihavaintojen mukaan osa Wehrmachtin sotilaista todella osoitti inhimillisyyttä vankeja ja siviilejä kohtaan, vaikka he tiesivät näiden eleiden saattavan johtaa vakaviin rangaistustoimenpiteisiin. (Rees 2013, 311–312)

Tulkintamme mukaan *Rautaristi* kytkeytyi monin eri tavoin edellä käsiteltyyn keskusteluun Saksan armeijan roolista itärintamalla sekä siinä nähtäviin kriittisiin tulkintoihin Hitlerin järjestelmän toimintatavoista. Analyysin kannalta tärkeää ei ole ainoastaan tarkastella mitä elokuvassa nähdään vaan huomioida myös mitä siinä *ei nähdä* tai sivutaan ainoastaan ohimennen ja vihjaillen. Heinrichin romaanin vaikutukset ovat ilmeisiä, koska elokuvan käsikirjoituskin noudatteli sitä pääpiirteissään. Tästä huolimatta Peckinpahin omaan tulkintaan sisältyi ehkä myös huomattavasti vanhempaa, remarquelaisen sodanvastaisuuden saksalaista tulkintaa, joka pasifistisesta ja

kriittisestä pohjavireestä huolimatta nojasi vielä huomattavasti vanhempaan saksalaiseen patriotismiin.

Itä-Saksassa natsi-Saksan henkistä perintöä ei käsitelty perinpohjaisesti, koska antifasismista oli tehty valtionuskonto ja koko syyllisyyskysymys oli ulkoistettu länsisaksalaiseksi ongelmaksi. (Hentilä 1994, 258–259) Itä-Saksa pyrki perustamisestaan lähtien irrottautumaan voimakkaasti natsimenneisyydestään, mikä näkyi laajasti myös elokuvatuotannossa. Antifasistinen DEFA-tuotantoyhtiö perustettiin pian sodan jälkeen, ja Saksojen valtiollisen jakautumisen jälkeen siitä tuli DDR:n elokuvatuotannon kulmakivi. Berliinissä Neuvostoliiton miehitysvyöhykkeellä kuvattu *Murhaaja keskuudessamme* (Die Mörder sind unter uns, 1946), olikin ensimmäinen (itä-)saksalainen, syyllisyyskysymystä käsitellyt elokuva.

Teeman käsittelyä voidaan etsiä myös länsisaksalaisista, toista maailmansotaa käsittelevistä elokuvista. Varhaisimmista esimerkeistä mainittakoon esimerkiksi *Kadotettu* (Der Verlorene, 1951), *Silta* (Die Brücke, 1959), *Koirat, ettekö jo kuole!* (Hunde, wollt ihr ewig leben, 1959) ja *Kirmes – hän joka pelkäsi* (Kirmes, 1960). Näitä kaikkia yhdistää sama teema: sodan turhuus, saksalaisten kokemat kärsimykset ja tuomitseva suhtautuminen natseihin. Nämä varhaisimmat esimerkit muodostivat pohjan myöhemmin nähtäville tulkinnoille länsisaksalaisen elokuvateollisuuden piirissä. Yhteistä niille oli näkemys tavallisista saksalaisista kansallissosialistisen järjestelmän avuttomina pelinappuloina. Tulkintaan vaikutti laajempi yhteiskunnallinen keskustelu sodan perinnöstä, joka muuttui moniäänisemmäksi 1970-luvulta alkaen. (Saarikoski 2016; Beevor 2002, 484–485; Wolfenden 2007, 71–78; Moeller 1996) Myöhempinä vuosikymmeninä mukaan alkoi tulla tuotantoja, jossa saksalaisten sotilaiden sankarillisuutta alettiin varovaisesti korostaa. Näistä tunnetuin oli Wolfgang Petersenin ohjaama suurelokuva – ”Saksan Tuntematon sotilas” – *Sukellusvene U-96* (Das Boot, 1981), joka menestyi myös kansainvälisesti. (Halle & McCarthy 2003)

Rautaristi ei ollut kuitenkaan ”saksalainen elokuva”, vaikka sen tuotannossa oli vahva länsisaksalainen panostus ja mukana oli saksalaisia näyttelijöitä. Elokuva tehtiin angloamerikkalaisin voimin. Lisäksi se oli ennen kaikkea Peckinpahin tulkinta itärintaman taistelujen mielettömästä todellisuudesta. Hollywood oli 1970-luvulle tultaessa käsitellyt toista maailmansotaa lukuisissa sotaelokuvissa, joiden juonen kaava noudatti yleisesti sodan voittaneen suurvallan näkemyksiä: liittoutuneiden – erityisesti amerikkalaisten – joukot kuvattiin patrioottisten linssien läpi urhoollisina, länsimaista vapautta puolustavina sankareina, jotka kävivät oikeutettua taistelua Hitlerin kätyreitä vastaan. Saksan armeijan kuvaukset latistuivat tämän yksipuolisen viholliskuvan mukaisiksi. Nykyisin sosiaalisen median keskusteluissa törmääkin usein väitteeseen, että Peckinpahin elokuva olisi ollut ”ensimmäinen” Hollywood-elokuva, joka tarkasteli sotaa saksalaisesta näkökulmasta.

Tarkalleen ottaen tämä ei pidä paikkaansa. Hollywoodissa entisiä vihollisia oli tarkasteltu moniulotteisemmin jo 1950-luvun alusta lähtien. Merkittävistä tuotannoista mainittakoon esimerkiksi aikaisemmin mainittu, saksalaissotamarsalkka Rommelia käsitellyt *Rommel, erämaan kettu* (The Desert Fox – The Story of Rommel, 1951). Vuonna 1958 sai ensi-iltansa Irwin Shaw’n romaaniin perustuva *Nuoret leijonat* (The Young Lions, 1958), jossa Marlon Brando näytteli nuorta saksalaista luutnanttia. 1960-luvun elokuvista Normandian maihinnousua käsitellyt, Hollywoodin tähtinäyttelijöiden kuorruttama *Atlantin valli murtuu* (The Longest Day, 1962) toteutettiin osittain

saksalaisten tuottajien ja näyttelijöiden voimin. Toisena 1960-luvun esimerkkinä toimii *Viimeinen silta yli Reinin* (The Bridge at Remagen, 1969), jossa nähtiin saksalaisten joukkojen epätoivoista puolustustaistelua Rein-joella keväällä 1945. Näihin elokuviin verrattuna *Rautaristi* oli kuitenkin siinä mielessä poikkeuksellinen, että näkökulma oli kokonaan saksalaisten puolella. Toki vastaavaa oli nähty vuotta aikaisemmin amerikkalaisohjaaja John Sturgesin (brittiläisessä) sotaelokuvassa *Kotka on laskeutunut* (The Eagle Has Landed, 1976), joka pohjautui Jack Higginsin romaaniin. Sturgesin ohjaustyö, jonka pääosassa oli angloamerikkalaisia tähtinäyttelijöitä, oli kuitenkin saksalaisten erikoisjoukkojen toimintaa kuvaava sotaseikkailu eikä siinä keskitytty tavallisten rintamamiesten kokemusten tarkasteluun.

Rautaristi erottuu kaikista edeltäjistään siinä nähtävän suoran toiminnan rajuuden ja rehellisyyden vuoksi. Näiltä osin se oli kieltämättä huomattavasti aikaansa edellä. Elokuvahistorioitsija Brian E. Crim on nostanut esiin, että Peckinpah pyrki tuotannollaan rikkomaan erityisesti 1960- ja 1970-luvulla Hollywood-tuotannoissa vakiintuneita, kaavamaisia tapoja kuvata toista maailmansotaa (Crim 2014, 89). Peckinpah halusi uudistaa lajityypin konventioita samalla tyyllillä kuin hän oli tehnyt *Hurjassa joukossa* villin lännen kuvastolle. John Mariani on toisaalta nostanut esiin, että natsi-Saksan käsittely populaarikulttuurissa oli 1970-luvulle tultaessa muuttunut huomattavasti moniulotteisempaan ja jopa viihteellisempään suuntaan. Tämä näkyi paitsi humorististen esitystapojen lisääntymisenä myös tapana, jossa natsit ja yleensä saksalainen militarismi nähtiin jopa kiehtovana aihepiirinä. Mariani huomauttaa, että yhtenä vaikuttavana syynä saattoi olla kansallissosialistisen Saksan kiihkeä kommunismin vastaisuus, johon kylmän sodan ajan amerikkalaiset saattoivat herkästi samaistua. Länsi-Saksa oli lisäksi tiukasti sitoutunut Yhdysvaltojen johtamaan länsiliittoumaan. Provosoivasti Mariani kutsuukin *Rautaristiä* ensimmäiseksi ”natsi-westerniksi”. (Mariani 1979, 49-52; Ks. myös Saarikoski 2016)

Nämä populaarikulttuuriset vaikutukset näkyivät länsimaissa laajemmin myös nuorisokulttuurissa, kun prätkäjengit ottivat hakaristejä käyttöön ja punk-bändien sanoituksissa näkyi viitteitä natsi-symboliikkaan. (Kallioniemi 2024, 9-11) Tähän kontekstiin suhteutettuna Peckinpahin ohjaustyö ei ollut 1970-luvun kulttuuri-ilmapiirissä mitenkään kovin poikkeuksellinen. Toisin sanoen natseja kohtaan tunnettu kritiikki oli selvästi samaan aikaan sekä pehmentynyt että monipuolistunut 1970-luvulle tultaessa. (Vrt. Mähkä & Tringham 2024, 103–104).

Sodan mielettömyyden maisemat

Edellä käsittelemämme analyysin perusteella on kiistatonta, että *Rautaristi* voidaan nähdä kannanottona saksalaisten sotilaiden toveruudesta ja sankarillisuudesta. Stranskyn henkilöahmo on tässä asetelmassa luokkatietoinen vihollinen, joka epäsuorasti toimii myös kansallissosialistisen järjestelmän edunvalvojana. Puheissa nähtävät irtiotot Hitleristä ja hänen edustamastaan puolueesta voidaan tältä kannalta tulkiten nähdä valheellisena kaksinaismoralismina, jota varsinkin sodanjälkeisessä Saksassa julkisesti suosittiin, ja joka selvästi heijastui myös aikansa populaarikulttuuriin. Tähän liittyviä tulkintoja ei kannata viedä liian pitkälle. Kuten edellä olemme tuoneet esille, elokuva oli Peckinpahin tulkinta toisesta maailmansodasta ja saksalaisen näkökulman valinta voidaan nähdä ohjaajan tyylikeinona rikkoo vakiintuneita Hollywood-

konventioita, josta hän oli tullut aikaisemminkin tunnetuksi. Olisi erityisen helppoa luokitella *Rautaristi* jopa vastenmieliseksi, ”fasismia” puolustavaksi kannanotoksi. Peckinpahin elokuvien osalta syytteet fasismista eivät olleet ainutlaatuisia, sillä niitä oli esitetty ohjaajan aiemmista elokuvista. *The New Yorkerin* vaikutusvaltainen kriitikko Pauline Kael kutsui *Olkikoiria* (*Straw Dogs*, 1971) ”fasistiseksi” taideteokseksi. Määritelmästä suuttunut Peckinpah kirjoitti Kaelille tulikivenkatkuisia kirjeitä, joissa hän kiisti jyrkästi olevansa minkään sortin fasisti. (Fine 1991, 210–211)

Rautaristiä koskevat fasismisyytökset ovat ongelmallisia, sillä niistä puuttuu täysin Peckinpahin syvällisempi ja monisyisempi sanoma sodan mielettömydestä. Aihetta voidaan purkaa aloittamalla juonen taustalla häilyvästä tasa-arvon teemasta. Elokuvaan kriittisesti suhtautuva Crim on nostanut aiheen esille, mutta ei vie analyysinsä kovin pitkälle. Teema näkyy erityisen selvästi Steinerin ja vangitun venäläisen pojan suhteessa. Poika on saanut lainaksi saksalaisen sotilaan manttelin ja hän toimii hetken aikaa hiljaisena palvelijana korsussa. Steinerin riisuessa manttelin, sen alta paljastuva puna-armeijan univormu tuntuu asetelmana tuovan esiin kaikkien tavallisten sotilaiden perimmäinen voimattomuuden sodan julmien tapahtumien edessä. Steiner toteaaakin: ”jos riisuu yhden univormun, sen alla on aina toinen”. (Crim 2014, 92–93)

Steiner ja hänen osastonsa suojelee venäläispoikaa sodan julmuuksilta, koska tämä on vain viaton lapsi. Asetelma kuvastaa hänen inhimillistä puoltaan, joka ei ole vielä täysin kadonnut sodan verisen mielettömyyden keskellä. Dialogissa näkyy myös viitteitä hänen omiin lapsiinsa. Korsussa järjestettävät spontaanit syntymäpäiväjuhlat – pojan toimiessa tarjoilijana – yksikön luutnantille tarjoavat häivähdyksen tavallisesta arkipäivästä ja sen iloista. Lian ja mudan keskellä elävillä sotilaille tilanne tarjoaa pientä vapauttavaa viihdykettä. Sotilaat onnistuvat jopa nauramaan toistensa vitseille ja sutkautuksille. Sotilastoveri Schnurrbartin (Fred Stillkrauth) ihmetellessä, että mitä he oikeastaan tekivät Venäjän aroilla, Steiner vastaa sarkastisesti: ”levitämme saksalaista kulttuuria epätoivon maailmaan” ja pohtii samalla filosofisesti sodan olevan sivistyneen kansakunnan korkein tunnus.

Normaalin inhimillisen elämän kaipuun ja tasa-arvon teema jatkuu kohtauksessa, jossa vihollisen hyökkäystä odottava Steiner johdattelee yllättäen venäläisen pojan ei-kenenkään-maalle. Hän puhuu lyhyesti ja viittaa kaiken tapahtuneen olleen vain ”sattumaa” ja että syyllisten etsimisessä ei ole koskaan ”mitään mieltä”. Kaksi ”äärimmäisyyttä” taistelee keskenään, eikä kumpikaan tule koskaan toimimaan. Hän kääntää puheen jälkeen poikaa vain palaamaan kotiin. Viimeisenä tekonaan poika viskaa huuliharppunsa Steinerille, joka myhähtää hieman väkinäisesti, mutta empaattisesti. Kohtaus päättyy, kun venäläisten hyökkäys yllättäen alkaa ja poika kaatuu hyökkäävien venäläisten tulitukseen. Pojan kuolemaa seuraava intensiivinen taistelukohtaus edustaa Peckinpahin tyylin mukaista ”veribalettia”: sodan raadollista realismia rakennetaan näyttävillä ja nopeilla leikkauksilla ja hidastuksilla. (Kuva 5.) Toimintakohtaus on hyvin viihdyttävää katsottavaa ja toteuttaa monin tavoin niitä samoja tehokeinoja, joista Peckinpah tuli tunnetuksi esimerkiksi *Hurjan joukon* näyttävässä lopetuksessa. (ks. Weddle 1994, 354–356) Kohtauksen aikana Stransky huutaa kenttäpuhelimeensa täysin mielipuolisista ja valheellisista ilmoituksista eversti Brandtille, joka joutuu tuskastuneesti pyörittelemään silmiään. Samaan aikaan taisteluhaidoissa vastarintaa tehokkaasti organisoinut luutnantti Meyer kaatuu ja apuun rientävän Steinerin

rynnäkö päättyy hallusinatoriseen räjähdykseen, joka tyrmää Steinerin. Unenomaisen siirtymän jälkeen hän herää sotilassairaalassa.



Kuva 5. Peckinpahin ohjaustyylin mukaisesti taistelujen väkivalta piiryy välähdyksenomaisiin kuviin. Lähde: Rautaristi (DVD, 2001).

Taistelussa haavoittuminen edustaa hetkellistä ajautumista normaalitilaan. Pahan aivotärähdyksen jälkivaikutuksista toipuva Steiner on sekopäinen, mutta omia inhimillisiä käytöstapojaan haparoiden etsivä yksilö. Sairaalassa vierailevaa kenraalia kuvataan tähän suhteuttaen mustan huumorin keinoin: hän haluaa sinne kootut haavoittuneet miehet mahdollisimman nopeasti takaisin rintamalle, vaikka katsojalle osoitetaan heidän olevan loppuun ajettuja ja myös ruumiillisesti rikkoontuneita yksilöitä. Steinerin lyhyt suhde sairaalan Eva-nimiseen hoitajaan (Senta Berger) ja sitä seuraava loma edustavat hänelle hetkellisesti kauan sitten kadonnutta maailmaa. Steiner elää sodan ja rauhan välisellä oudolla rajavyöhykkeellä, jossa sodan kyllästävä aggressiivinen maailma vetää lopulta enemmän puoleensa. Hän päättää lomansa vapaaehtoisesti, jättää naisensa tylysti taakseen ja palaa taistelutovereidensa luokse.

Sairaalajakso ja loma, jonka aikana esitellään myös Steinerin suhde sairaanhoitajaan, avaa kiinnostavalla tavalla Steinerin henkilöhahmoa ja motiiveja. Elokuvatutkija Bernard Dukore on nostanut tutkimuksessaan esiin kohtauksen ja verrannut sitä 12 vuotta aikaisemmin ilmestyneeseen Peckinpahin lännenelokuvaan *Majuri Dundee*. Kummassakin elokuvassa päähenkilö on haavoittunut sotilas, jota hoitava nainen toimii juonen kannalta käännekohtana. Tulokset ovat vain tyystin erilaisia. Asetelman kannalta kiinnostavaa on myös, että kummassakin roolissa nähdään sama naisnäyttelijä: saksalais-itävaltalainen Senta Berger. Amos Dundee kokee hoitojakson vievän hänen ajatuksena pois sodasta ja hän alkaa kaivata normaalia siviilielämää. Steiner sen sijaan tajuaa, että hänellä ei ole enää mahdollisuutta palata tavalliseksi kansalaiseksi. Hän sivuuttaa hoitajan ehdotuksen karkaamisesta Sveitsiin pakoonsotaan. Aseveljien tarjoama toveruus on nyt hänen ainoa kotinsa. Dukoren analyysin mukaan *Rautaristissä* kohtaaminen toimii huomattavasti paremmin ja sen asetelma ja lopputulos ovat loogisia, *Majuri Dundeen* vastaava kohtaaminen tuntuu irralliselta ja väärään suuntaan vievältä kokonaisuudelta. (Dukore 2012, 54-55) *Rautaristissä* venäläisen sotilaspojan kuolema ja heti sen perään nähtävä toipumisjakso ja suhde sairaanhoitajaan alleviivaavat Peckinpahin sanomaa: inhimillisyyttä ja rakkautta ei voi

tavoitella sodan helvetin keskellä. Ne edustavat symbolisella tasolla kuitenkin muistumaa tavallisesta perhe-elämästä.

Paluu rintamalle ja tätä seuraavat tapahtumat kietoutuvat vahvasti Steinerin ja kapteeni Stranskyn välienselvittelyyn. Keskeisenä jäsentäjänä on Stranskyn pakkomielteinen halu saada valheen verhoamalla petoksella itselleen rautaristi, ja koska Steiner ei suostu tukemaan häntä tässä pyrkimyksessä, Stransky päättää hankkiutua sankarisotilaasta eroon. Sotatapahtumien eteneminen tarjoaakin tähän oivallisen tilaisuuden, kun Stransky sabotoi Steinerin ryhmälle välitettävän vetäytymiskäskyn ja jättää hänet kohtaamaan T-34 -tankkien murhaavan hyökkäyksen. Steinerin ryhmä kuitenkin selviää ja onnistuu pakenemaan rintamalinjojen taakse.

Kiertopolkua pitkin tapahtuva vetäytyminen kohti viimeisiä saksalaisten hallussa pitämiä alueita kuvataan vaarallisena erämaavaelluksena, hieman samaan tapaan kuin Peckinpahin lännenelokuvissa. Matkan varrella Steinerin miehet ajautuivat välikohtaukseen venäläisten naissotilaiden kanssa, jotka yksikkö ottaa vangeiksi. Steiner päättää takavarikoida heiltä univormut päästäkseen livahtamaan venäläisten linjojen läpi. Yksi mukana olleista miehistä, joka on aikaisemmin osoitettu olevan kansallissosialistisen puolueen jäsen, vetäytyy yhden naisvangin kanssa liiteriin ja pakottaa tämän oraaliseksiin. Kohtaus paljastuu venäläisten virittämäksi ansaksi, kun naisvanki päättääkin puraista alistajansa penistä voimiensa takaa. Sotilas iskee naisen kuoliaaksi aseensa perällä. Samaan aikaan toinen naisvangeista puukottaa yhden saksalaisista hengiltä. Steiner ei kuitenkaan ammu naisia. Steinerin moraalin mukaisesti hän jättää lattialla kituvan natsimiehen puna-armeijan muiden naisten tapettavaksi. Steiner toteaa naisille, että ”nyt olemme tasoissa”.

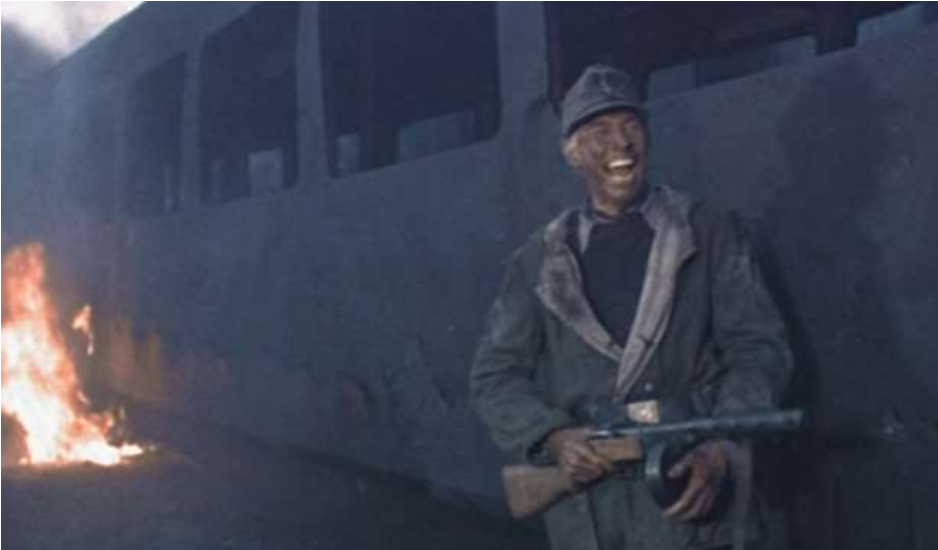
Kohtauksen omituisuus ja väkivaltaisuus tuovat sen hyvin lähelle natsiteemoja hyväksi käyttäneitä eksploitaatioelokuvia, joita tuotettiin erityisesti 1970-luvulla. (Saarenmaa 2018; Kallioniemi, Kärki & Mustamo 2024, 3–4) John Mariani on huomauttanut, että 1970-luvulla populaarikulttuurissa natsi-Saksan dekatenttiset viittaukset yleistyivät selvästi. (Mariani 1979, 49–50) Vertailukohtana nostettakoon esille, että *Rautaristissä* nähdään poikkeuksellisella tavalla myös viitteitä saksalaisten sotilaiden homoseksuaalisiin taipumuksiin. Selkein esimerkki on Roger Fritzin näyttelemä luutnantti Triebig, jota Stransky kiristää vihjailujen saattelemana. Triebig on kaapissa elävä homoseksuaali – natsi-Saksan järjestelmässä ankarasti rangaistava rikos. Stranskyn vuorosanoissa viitataan, että taisteluhaidoissa miehet rakastuvat herkästi toisiinsa, koska joutuvat elämään maailmassa, johon naisilla ei ole mitään pääsyä.

Kohtaus venäläisten naissotilaiden kanssa on joka tapauksessa vieraannuttava ja dekadentti esimerkki elokuvan hulluuden sävyttämästä pohjavireestä, joka korostuu entisestään lähestyttäessä elokuvan loppuratkaisua. Stranskyn käskyttämänä luutnantti Triebig antaa konekivääriasemalle käskyn ampua Steinerin saapuvaa joukkuetta, joista suurin osa kuolee. Vihan mustama Steiner ampuu Triebigin juoksuhaudan, hylkää loput jäljellä olevista tovereistaan ja ryntää selvittämään välejään Stranskyn kanssa. Katsoja varautuu tässä vaiheessa lopulliseen kaksintaisteluun, jota ei kuitenkaan kaikkien odotusten vastaisesti tapahdu. Saksalaisten rintaman samaan aikaan murtuessa joka puolella Steiner ottaa Stranskyn mukaansa ja suuntaa taistelukentälle. Samaan aikaan eversti Brandt evakuoii kapteeni Kieselin sillanpääasemasta turvaan, koska ”häntä tarvitaan uuden Saksan rakentajana”. Tämän jälkeen hän johtaa miehensä viimeiseen rynnäkköön aseisiin murtautuvia venäläisiä vastaan.

Rautaristissä kuvattu vastakkainasettelu – urhea ja kovapintainen sotilas vs. ylimielinen ja/tai pelkurimainen upseeri – on tuttu myös monista muista sotaromaaneista -ja elokuvista. Esimerkiksi voi nostaa Robert Aldrichin ohjaaman elokuvan *Helvetti 1944* (Attack, 1956), jonka tapahtumat sijoittuvat länsirintamalle Ardennien hyökkäyksen aikaan. Jack Palancen esittämä, taistelujen karaisema luutnantti muistuttaa kyynisyydessään hahmona Steineria. Hänen joukkueensa miehistä osa kuolee taistelussa, kun pelkurimainen kapteeni Cooney (Eddie Arnold) ei määrää lupaamaansa tulitukea. Elokuva muuttuu kostotarinnaksi, jossa rintamalinjojen läpi kulkeva Costa etsii Cooneyn käsiinsä tappaakseen hänet. Elokuvan trailerissa perusdilemma tiivistetään näin: ”sodassa kaikki aseet eivät ole suunnattu vihollista kohti”. (Attack 1956, trailer) *Rautaristissä* toistuu osittain sama asetelma. Elokuvan lopetus on kuitenkin olennaisesti erilainen. Siinä missä *Helvetti 1944* päättyy koston tuomaan katharsikseen – Costa ampuu Cooneyn – jättää *Rautaristi* koston toteutumatta.

Juuri Rautaristin lopetus tekee siitä poikkeuksellisen sotaelokuvan historiassa. Paradoksi on siinä, että elokuvan eriskummallisen lopetuksen todellinen syy oli tuotannollinen. Kuvausten ollessa loppusuoralla Wolf C. Hartwig ilmoitti apulaistuottajiensa välityksellä Peckinpahille, että rahoitusta kuvausten jatkamiseen ei ollut. Tässä vaiheessa kuvaamatta oli loppukohtaus, johon Peckinpah oli varannut kolme päivää. Raivostunut Peckinpah kuitenkin kieltäytyi lopettamasta. Lopun taistelukuvat purkitettiin erikoistehosteryhmän ja näyttelijöiden kanssa neljässä tunnissa. Alkuperäisessä käsikirjoituksessa, jota tosin muutenkin muokattiin toistuvasti kuvausten aikana, Steiner ja Stransky taistelivat lopussa venäläisjoukkoja vastaan. Steiner olisi tappanut kranaatilla sekä Stranskyn että itsensä, ja elokuva olisi loppunut siihen (Cross of Iron Screenplay). Rahojen loputtua avoimeksi jäävä ratkaisu perustui James Coburnin ja Maximilian Schellin improvisaatioon. (James Coburn interview 1993; Weddle 1994 311–312)

Loppukohtauksessa lippaansa tyhjäksi ampunut Stransky kysyy huutaen Steinerilta ohjeita, miten ase oikein ladataan. Tilanne on täysin naurettava. Rautaristejä metsästävä preussilainen upseeri, joka ei osaa ladata asettaan? Kohtaus päättyy hämmästyneen Steinerin mielipuoliseen nauruun, joka jatkuu lopputeksteihin asti (Kuva 6). Alussa nähtävä venäläinen sotilaspoika palaa kuviin. Hän yrittää turhautuen ampua Steinerin ja Stranskyn, siinä kuitenkaan onnistumatta. Steinerin naurussa voi nähdä paralleelin *Hurjan joukon* lopetukseen, jossa jäljellejääneet lainsuojattomat puhkeavat spontaaniin nauruun, tietäen, että heidän ystävänsä ovat kuolleet, ja että sama kohtalo odottaa pian heitäkin (Seydor 1997, 210–211). Toisaalta loppukohtaukset ovat olennaisesti erilaisia. *Hurjan joukon* verisen lopputeurastuksen jälkeinen nauru on vapautunutta ja nostalgista, kun taas Steinerin nauru on kolkkoa ja absurdia. Jälkimmäinen ei tarjoa katsojalle katharsista, vaan pikemminkin hämmennyksen ja vieraantuneisuuden tunteen.



Kuva 6. Steinerin hervoton nauru saattelee loppukohtauksessa katsojan pohtimaan elokuvan syvällisempää sanomaa sodasta. Lähde: Rautaristi (DVD, 2001).

Elokuvan pessimistinen maailmankatsomus, pasifistisella sanomalla viritettynä, tulee alleviivaten esiin lopputekstien yhteyteen rakennetulla kuvakollaasilla, jonka sitoo lopuksi yhteen saksalaisen kirjailijan ja teatteriohjaaja Bertolt Brechtin sitaatti: ”Älkää iloitko hänen tappiostaan. Vaikka maailma yhdessä pysäytti pedon – on sen kantanut narttu kiimassa jälleen”. Sitaatti on Bertold Brechtin näytelmästä *Arturo Uin valtaannousu* (Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui), joka ilmestyi sodan aikana vuonna 1941. Brechtin viittaus voidaan nähdä allegoriana Hitlerin valtaannoususta ja ennusteena hänen tulevasta kukistumisestaan.

Peckinpahin viittaus tunnetun vasemmistolaisen intellektuellin suuntaan rakentaa elokuvan loppuun moniulotteisen tulkintahorisontin. Ensi katsomalta Brecht-sitaatti vaikuttaakin yllättävältä valinnalta elokuvan päätössanoiksi. Toisaalta se heijasteli myös ohjaajan ristiriitaista persoonaa. Reteää ja väkivaltaista cowboy-imagoa ylläpitänyt Peckinpah oli myös laaja-alaisesti lukenut, kirjallisuutta ja teatteria tuntenut intellektuelli (Seydor 1997, 341). Aristoteleen *Runousoppi* oli hänen innoittajansa jo silloin, kun hän aloitti uraansa käsikirjoittajana 1950-luvun Hollywoodissa. Albert Camus’in ja Jean Paul Sartren tuotantoon hän oli tutustunut opiskellessaan teatterin tekemistä, ja Camus’n *Sivullinen* (1942) kuului hänen suosikkiromaaneihinsa (Weddle 1994, 93–94; Seydor 1997, 347). Brechtiläisen etäännyttämisen metodi oli hänelle tuttu jo varhaisista teatteriopinnoista. Brechtin käyttö on tulkittavissa viitteenä myös elokuvan potentiaaliselle saksalaiselle yleisölle, jolle näytelmäkirjailijan kannanotot olivat mahdollisesti tuttuja.

Lopputekstien aikana, diaesityksen tavoin vaihtuvat kuvat esittävät toisen maailmansodan kauhuja: hirtettäviä vankeja ja keskitysleireissä eläviä lapsia. Mutta näiden kuvien joukkoon on asetettu jatkumoksi muun muassa näkymiä Vietnamin sodan aikaisesta Mý Lain verilöylystä. On huomattava, että jo *Hurjaa joukkoa* pidettiin monissa aikalaisarvioissa allegoriana Vietnamin sodasta. (Matheson 2013, 225–226) Peckinpah ei koskaan tehnyt Vietnamin sotaa eksplisiittisesti kuvannutta elokuvaa. Kuitenkin hänen elokuviensa väkivaltaisuus ja maailmankuvan pessimismi linkittyi Vietnamin sodan aikaisiin uutisraportteihin, jotka raottivat sodan julmaa todellisuutta amerikkalaisyleisölle. *Rautaristin* lopun kuva Mý Lain verilöylystä voidaan nähdä viitteenä myös vuonna 1975 päättyneen konfliktin herättämään sodanvastaiseen ilmapiiiriin niin Yhdysvalloissa

kuin muualla maailmassa. Näiltäkin osin *Rautaristi* kytkeytyy osaksi syntyajankohtaansa ja toimii globaalina, kriittisenä kommentaarina sodalle.

Steinerin mielipuolinen käkätys jatkuu taustalla surumielisen musiikin tahdittamana. Susanna Välimäki on tutkimuksessaan alleviivannut, että loppuosuus teksteineen, visuaalisine sekä musiikillisine tekijöineen tiivistää ne aatteelliset kehykset, joiden läpi elokuvaa olisi syytä tarkastella. Avoin loppu kertoo sodan kaavan loputtomasta toistumisesta ja väkivallasta ylihistoriallisena ilmiönä. Elokuvan alussa kuultava lasten laulu yhdistää draaman kaaren ja palauttaa väkivallan lasten tulkintahorisonttiin, kokemukseen kaiken viattoman kuolemasta ja kaiken katoavaisuudesta. (Välimäki 2008, 151–152)

Oma tulkintamme tulee hyvin lähelle Välimäen elokuvan visuaalisuutta ja musiikkia koskevia päätelmiä. Peckinpahin katsojalle tarjoama sanoma on yksiselitteinen ja armoton: Hitlerin johdolla Saksan maailmaan tuoma tuho ei ollut mikään ainutkertainen tapahtuma vaan voi toistua milloin vain uudelleen. Sivistys on aina uhan alla ja voi murtua täydellisesti – ajasta ja paikasta riippumatta. Peckinpahin loistavan improvisoinnin myötä tiivistyvä lopetus tuo elävästi mieleen hänen aikalaisensa, suomalaiskirjailija Veikko Huovisen pessimismin, jotka hän esitti mustan huumorin sävyttämässä romaanissaan *Veitikka: A. Hitlerin elämä ja toiminta* (1971): ”Hitler elää. Hän elää ihmisessä, ihmisissä. Ismien ja uskonkappaleiden nimet muuttuvat, mutta hitlerit elävät”. (Huovinen 1971, esipuhe)

***Rautaristin* ristiriitainen vastaanotto ja myöhempi maine**

Rautaristi sai ensi-iltansa tammikuussa 1977 Länsi-Saksassa ja seuraavien kuukausien aikana Yhdysvalloissa ja muualla Euroopassa. Yhdysvalloissa vastaanotto oli ristiriitainen. Esimerkiksi *Variety*n mukaan elokuva oli kokonaisuutena hyvin tuotettu, mutta rakentui liikaa sodan väkivallan kuvauksiin, ilman sen kummempaa syvällisempää sanomaa. (*Variety* 9.2.1977) Arvovaltaisen *The New York Times* -sanomalehden kriitikko Vincent Canby kuvasi ensi-ilta-arviossaan *Rautaristiä* selkeäksi ”pettymykseksi”, joka oli Peckinpahin ”vähiten kiinnostava, vähiten henkilökohtainen elokuva vuosiin”. Hänen tulkintansa mukaan elokuva näytti lopussa muuttuvan lähinnä päähenkilöiden ”machoilun terästäväksi parodiaksi”. (*New York Times* 12.5.1977)

Muuallakin yhdysvaltalaisissa lehdistössä vastaanotto oli varsin nihkeää. Peckinpahin aikaisempi elokuva *Tapporyhmä* (*The Killer Elite*, 1975) oli ollut taloudellinen ja taiteellinen epäonnistuminen. *Rautaristi* näytti tässä suhteessa jatkavan hänen uransa alamäkeä. Yhdysvalloissa katsojat jakoivat kriitikoiden näkemyksen ja elokuva floppasi pahasti lippuluukuilla. Näin ei ollut aina aikaisemmin käynyt, sillä esimerkiksi vuoden 1972 *Pakotie* (*The Getaway*) oli saanut huonot arviot, mutta osoittautunut silti kassamenestykseksi. Todennäköisesti Peckinpahin raadollinen ja saksalaisesta näkökulmasta tarjottu sodan kuvaus oli katsojille liian vieraannuttava. Tilanteeseen saattoi vaikuttaa scifi-sensaatio *Tähtien sodan* (*Star Wars*, 1977) tulo samana vuonna elokuvamarkkinoille, mikä vei potentiaalisia katsojia monelta muultakin elokuvalta.

Sen sijaan Euroopassa elokuva menestyi huomattavasti paremmin ja sai myönteisiä arvioita kriitikoilta. Erityisesti Länsi-Saksassa ja Itävallassa *Rautaristi* oli suurmenestys ja pyöri täysille saleille. Länsi-Saksassa se oli menestynein ulkomainen elokuva sitten *Sound of Musicin* (*The Sound*

of Music, 1965), ja se voitti myös media-alan arvostetun Bambi-palkinnon. (Donahue 1987, 296; Weddle 1994, 312) Elokuvan saksalaista menestystä saattaa selittää osaltaan myös, että se, kuten kaikki ulkomaiset elokuvat, esitettiin Länsi-Saksassa dubattuna. *The New York Timesin* Vincent Canby oli piikitellyt elokuvaa sen epäuskottavista saksalaishahmoista. (*New York Times* 12.5.1977) Elokuvan dubattuna nähnyt saksalaisyleisö oli, ainakin lipputulojen perusteella, aivan toista mieltä.

Toisaalta elokuvan menestys kertoi ehkä myös niistä menneisyydenhallinnan mustista aukoista, joita sodanjälkeinen vaikenemisen kulttuuri oli Länsi-Saksassa tuottanut. Se näkyi myös vuonna 1979, kun televisiossa esitetty yhdysvaltalainen minisarja *Polttouhrit* (Holocaust, 1978) aiheutti Länsi-Saksassa valtavan julkisen keskustelun holokaustin historiasta. (Hentilä 1994, 261) Toiseen maailmansotaan liittyvät muistot olivat Länsi-Saksassa sodanjälkeisinä vuosikymmeninä lähtökohtaisesti kielteisiä. Toisin kuin monissa muissa Euroopan maissa, sodassa taistelleiden rintamamiesten kokemukseen ei julkisessa keskustelussa liitetty sellaisia sanoja kuin sankaruus tai urheus. Saksalaista historiakeskustelua tutkinut Seppo Hentilä (1994, 203) onkin todennut, että Kolmannen valtakunnan rikokset jättivät monien saksalaisten sieluun pysyvän vamman. Tätä taustaa vasten *Rautaristin* menestys ei sittenkään ole yllätys. Se tarjosi länsisaksalaiselle yleisölle samaistumispintaa aivan eri tavalla kuin ne toista maailmansotaa kuvanneet Hollywood-elokuvat, joissa saksalaiset olivat ensisijaisesti vihollisia ja/tai natsseja.

Suomessa *Rautaristi* sai ensi-iltansa kahdella filmikopiolla 8.4.1977. Elokuvatarkastamo oli leikannut pois muutamia väkivaltaisimpia kohtauksia jaokuva pääsi levitykseen K-18 -leimalla. (Elonet: *Rautaristi*) Elokuvalehti *Spektrissä* Jari Lindholm analysoi laajassa artikkelissaan *Rautaristiä* osana Peckinpahin ”mieletöntä maailmaa”. Lindholm nosti tarkastelussaan esiin Peckinpahin aseman arvostettuna ohjaajana, toisaalta unohtamatta hänen asemaansa hyvin kontroversiaalisena persoonana. Jari Lindholmin mukaan hänen elokuvataiteessaan kaikki päähenkilöt olivat lähtökohtaisesti hyökkäviä, rahvaanomaisia, itsekkäitä ja sumeilemattomia. Hän näki, että Peckinpah ohjasi elokuvansa ”kaikki tai ei mitään” -asenteella, jossa oli paitsi hänen suosionsa, myös tuhonsa siemen. Hän oli samalla henkilökohtaisessa elämässään huonosti käyttäytynyt kapinallinen. (Lindholm 1978, 8–9)

Lindholm toteaa yhteenvedona: ”*Rautaristi* on Peckinpahin elokuvataiteen hurjistunein ja verisin orkestraali” (Lindholm 1978, 13). Hänen mukaansa ensi-iltakierroksella esiin nousseet syytökset siitä, ettäokuva olisi ”fasismin puolustamista”, ovat vääriä. Elokuvan yhteiskunnallisten tai poliittisten syiden pohdinta oli hänen mukaansa jokseenkin turhaa. Lindholmin mukaan *Olkikoirien* (1971) tavoin *Rautaristi* kertoi väkivaltaan ehdollistumisesta. Yksilö etenee huomaamattaan normalisoituun väkivaltaan ja on pian kykenemätön pysäyttämään sattuman voimien alkuun pistämää ketjureaktiota. Tällaisen ketjun päätepiste on sota – sen jälkeen on vain mustan anarkian syvenevä kaaos. Lindholmin sanoin *Rautaristi* oli ohjaajan tätä väkivaltaa kohtaan tuntemaan voimattoman vihan äärimmäisen ilmaus.

Elokvakriitikko Tapani Maskula arvioi *Tuokaa Alfredo Garcian pää* -elokuvan (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974) Turun Ylioppilaslehteen vuonna 1975. Maskula kehui elokuvaa, kutsuen sitä ”tuhlaajapoika” Peckinpahin komeaksi paluuksi. Maskulan arvioissa oli määritelmä, joka sopii myös *Rautaristiin* ja erityisesti sen loppukohtaukseen: ”mielipuolisuudessa on aina oma huumorinsa, kun hulluuden selvänäköisyys ja loogisuus ylittää katsojan todellisuudentajun”. (Maskula 2018, 230–231) Myös *Rautaristiä* Maskula piti ohjaajan parhaisiin lukeutuvana

elokuvana. Näiltä osin voidaan todeta, että suomalaisessa vastaanotossa sitä suhteutettiin osaksi ohjaajansa muuta tuotantoa, vaikka kannanotoissa nähtiin selvästi myös viitteitä sen kriittiseen käsittelyyn ”fasistisena” elokuvana. On kuitenkin huomattava, että Peckinpahin elokuvien väkivaltaisuus, pessimismi ja mieskeskeinen maailmankuva jakoivat jyrkästi mielipiteitä aikalaiskriitikkojen keskuudessa. Se oli monille yksinkertaisesti liikaa aikana, jolloin Godard, Antonioni ja Bergman olivat filmihullujen palvonnan kohteita. Peckinpahin elokuvia ei juurikaan ollut tarjolla suomalaisissa elokuvakerhonäytännöissä, ja voidaan sanoa, että 1980-luvun ”videosukupolvi” tavallaan löysi hänen elokuvansa uudelleen.

Rautaristin maine sotaelokuvana on huomattavasti noussut seuraavina vuosikymmeninä myös Yhdysvalloissa. Vaikka se jakaa edelleen mielipiteitä, varsinkin 1990-luvulta lähtien sitä on pidetty ohjaajan viimeisenä todellisena voimannäyteenä, ja 2010-luvulta lähtien sen asema sotaelokuvien klassikkona on edelleen vahvistunut. Erityisesti toisen maailmansodan raadollisen realismin kuvaajana sen on todettu olleen huomattavasti aikaansa edellä. (Ks. esim. Rotten Tomatoes 2023) Suomessa *Rautaristi* on nähty televisiossa viisi kertaa: ensimmäisen kerran heinäkuussa 1987 MTV1:llä ja viimeisen kerran kesäkuussa 2014 YLE2:lla. (Elonet: Rautaristi) Elokuva julkaistiin Suomessa Dvd-painoksena Peckinpahin muun tuotannon ohella 2000-luvun alussa. Kasvaneesta arvostuksesta kertoo esimerkiksi Janne Rosenqvistin marraskuussa 2001 Film-O-Holic -elokuvalahteen kirjoittama retrospektiivinen arvio, jossa hän antoi elokuvalla täydet viisi tähteä: ”Rautaristi on hänen rankoista elokuvistaan rankimpia ja joidenkin mielestä varmaan vastenmielisimpiä, sillä se on vanhan, väsyneen ja vittuuntuneen miehen tekemä testamentti tutuista, tylyistä teemoista”. Arvion otsikko ”Jumala on sadisti” tiivisti sotaelokuvan nihilististä maailmankuvaa, jossa sodan mielettömyyden edessä kaikki toivo oli mennyttä. (Film-O-Holic 11/2001)

Rautaristin maineesta kertoo myös sen näkyvyys sosiaalisen median puolella. Ohjaajan tuotantoa arvostavat fanit ja harrastajat pitävät sitä edelleen yhtenä kaikkien aikojen arvostetuimmista sotaelokuvista. (Ks. Kuva 7) Keskusteluissa sitä verrataan usein länsisaksalaiseen *Das Boot* -elokuvaan – nimenomaan yhtenä harvoista täysin saksalaisen sotilaan näkökulmaa korostaneista 1970- ja 1980-luvun tuotannoista. *Das Boot* tuntui todella jatkavan *Rautaristin* viitoittamalla tiellä, käsitellen sopivan kriittisesti saksalaisten merisotilaiden sankarillisuutta ja inhimillisyyttä. Siinä nähtiin myös runsaasti viihteellisyyttä, vaikka huumori oli huomattavasti kepeämpää kuin Peckinpahin synkänpuhuvassa ohjaustyössä.



Kuva 7. Rautaristin kuvausten aikana otettu pr-kuva Facebookin Sam Peckinpah -sivustolta (15.3.2024). Polveilevassa keskusteluketjussa kommentoijat muun muassa kiistelivät siitä, voitiinko elokuva laskea "saksalaiseksi" sotaelokuvaksi vai Hollywood-tuotannoksi.

Loppu: sodan päättämätön kehä

Oli pitkälti sattumaa, että Willi Heinrichin sotaromaani päättyi 20 vuotta ilmestymisensä jälkeen yhdysvaltalaisen auteur-ohjaajan elokuvan käsikirjoitukseksi. Romaanin saksalaisuus oli Sam Peckinpahille sinänsä toissijaista, koska hän näki käsikirjoituksessa mahdollisuuden yleisempään kommentointiin sodasta ja ihmisyydestä. Toisaalta hän oli kuitenkin kiinnostunut kuvaamaan natsi-Saksan lietsoman propagandan ja sodan rintamatodellisuuden välistä ristiriitaa. Tämä kiinnostus vain vahvistui, kun Peckinpah, Kelley ja Coburn katsoivat elokuva-arkistoissa sodanaikaisia propagandafilmejä, joista paloja päätyi elokuvan materiaaliksi. Peckinpah halusi valita saksalaisen näkökulman toiseen maailmansotaan, jotta voisi käsitellä laajempia valtaan, väkivaltaan ja mieskunniaan liittyviä teemoja. Länsisaksalaiselle yleisölle tuo saksalaisen näkökulman esilletuonti teki elokuvasta menestyksen. Yhdysvaltalaisyleisö ja -kriitikot eivät sen sijaan 1970-luvulla lämmenneet sen enempää saksalaisuudelle kuin elokuvan sodanvastaisille teemoille, vaan katsoi elokuvaa vain ohjaajansa yhtenä "veribalettina".

Kuten edellä olemme tuoneet esille, *Rautaristi* pyrkii ymmärtämään saksalaisten sotilaiden toverihenkeä, uhrautuvuutta ja jopa sankarillisuutta. Varsinkin loppukohtauksen pessimistinen tiivistys ja sanoma on kuitenkin ristiriidassa näiden tulkintojen kanssa. Katselukokemusta voi pitää vähintään vieraannuttavana ja se tekee ymmärrettävämmäksi, miksi elokuva sai ensi-illan aikaan kritiikkiä osakseen. Peckinpah rakentaa esityksessään verisen, mutta paikoin suorastaan viihdyttävän helvetinnäkymän sodan kauheuksiin, mutta repii lopuksi näin rakennetun illuusion ja päättää esityksen synkkään näkemykseen sivistyksen tuhosta ja laajemmin ihmisluonteen

raadollisuudesta. Näin rakennettuna elokuvan lopetus tuntuu suorastaan pilkkaavan katsojaa: mikäli juuri nautitte edellä esitetystä väkivallan veribaletista, te olette unohtaneet jotain oleellista. Sodan kokeminen viihteenä on lähtökohtaisesti petoksesta ja näkökulmaltaan absurdia. Toisaalta ristiriita voidaan tulkita myös kaksinaismoralismiksi ja näin ollen petokseksi tavaksi käsitellä sodan mielettömyyttä. Näin esitetyt tulkinnalliset ääripäät ovat pinnallisia ja rajoittavia

On toisaalta ilmeistä, että kumpikaan tulkinta ei ole myöskään lähtökohtaisesti täysin väärässä. Peckinpah rakentaa elokuvassa esiin useita tulkintahorisontteja: saksalaisen sankaruuden kuvasto, nihilistisen näkemys militarismien voimasta sekä sodan verisen mielettömyyden keskellä nähtävän luokkataistelun absurdi sanoma. Näkemyksiimme vaikuttaa myös, miten itse suhtaudumme Peckinpahiin elokuva-alan ammattilaisena – ristiriitaisena ohjaajana, joka oli tunnettu aggressiivisesta ja holtittomasta käyttäytymisestään. Mediahistoriallisesti tarkasteltuna Peckinpahin luomat sodan kuvaukset voidaan nähdä speaktaakkelina, jolla on omat viihteelliseksi katsottavat arvonsa. Tappokoneeksi koulutettu Steiner näyttäytyy tässä skenaarissa haavoittuneena, mutta jäärpäisen itsepäisenä ja sitkeänä sankarina, joka pyrkii luovimaan sotilastoveriensä kanssa sodan helvetin keskellä.

Hän elää sodan luomassa rajatilassa – hän on ammatissaan murhaavan tehokas, mutta ei ole vielä kadottanut täysin kosketustaan inhimillisyyteen. Peckinpah kuitenkin osoittaa ohjaustyössään, että Steinerillä ei ole toivoa päästä enää takaisin sivistyksen pariin – sota on painanut hänet liian syvälle väkivallan maailmaan. On huomionarvoista, miten vihollisuuden ja sankaruuden välinen vastakkainasettelu rakentuu tähän suhteutettuna elokuvan aikalaistekstiin. Steinerin ja hänen tovereidensa katkeruuden ja vihan varsinainen kohde ei olekaan kansallissosialistinen järjestelmä tai Hitler itsessään, vaan antagonistin roolissa nähdään preussilainen aristokraattiupseeri. Olemme edellä nostaneet esille, että vastakkainasettelun historialliset juuret ovat monisyisemmät ja monitulkintaisemmat kuin pelkän mustavalkoisen kunnan sotamies-vastaan-paha-esimies - asenteen perusteella voisi luulla.

On osoitettavissa, että selviä luokkaristiriitoja esiin nostava vastakkainasettelu Stranskyn ja Steinerin välillä liittyy vuosikymmeniä maailmansodan jälkeen käytyyn keskusteluun Saksan Wehrmachtin syyllisyyskysymyksistä suhteessa sodan aikaisiin hirmutekoihin. Analyysimme perusteella näyttää selvältä, että *Rautaristi* vähintään sivusi populaarikulttuurissa esiin nostettua ”puhtaan Wehrmachtin myyttiä”, jonka mukaan saksalaiset sotilaat olivat pitkälti syyttömiä tapahtuneeseen ja toteuttivat lähinnä tavallisten rintamamiesten velvollisuuksia. Stranskyn ja Steinerin – roiston ja sankarin – välille kehittyvä jännite on välillisesti yhteydessä Saksassa heränneeseen julkiseen keskusteluun sodasta, joka luonnollisesti heijastui myös populaarikulttuurin viihteellisiin esitystapoihin. On perusteltua väittää, että preussilaiseksi ”kusipääksi” kuvattava Stransky on tässä asetelmassa ja saksalaisesta perspektiivistä katsottuna huomattavasti helpommin hahmotettava vihollinen. Katsomiskokemus olisi tyystin toinen, jos hänen tilallaan olisi nähty kansallissosialistista ideologiaa kannattava SS-upseeri.

Luokkaristiriidan alleviivaaminen ja tätä kautta myös preussilaisen militarismien perinne ja sen yhteys natsi-Saksan nousuun tulee käsitellyksi – tosin kiertoteitse ja ilman kiusallisia lisäkysymyksiä. Stranskyn henkilöahmossa näkyvät näiltä osin myös populaarikulttuuriset vaikutteet, joiden jälkiä voidaan seurata esimerkiksi Remarquen sodanvastaisiin tulkintoihin. On varsin oletettavaa, että juuri tämä asetelma johti siihen, että Saksassa ja Itävallassa elokuva pyöri

täysille katsomoille ensi-illan jälkeen. Heille *Rautarististä* välittyvä sotakuvasto oli tuttu ja ymmärrettävä. Yhdysvaltojen markkinoiden nuiva vastaanotto saattoi osittain selittyä sillä, että elokuva ajautui liian kauaksi Hollywoodin toista maailmansotaa käsittelevien tuotantojen konventioista. Amerikkalainen yleisö ja kriitikot eivät vain pystyneet samaistumaan sen tarinaan tai henkilöhahmoihin. Myöhemmin julkaistuissa elokuvakritiikeissä ja muissa arvioissa elokuvan keräämä kansainvälinen arvostus on kuitenkin huomattavasti noussut.

Olemme toisaalta osoittaneet, että katsojat ja kriitikot sekä myöhemmin elokuvatutkijat, ovat vuosikymmenien saatossa nostaneet esiin kaikkia edellä esitettyjä tulkintamalleja. Ristiriitaisetkin tulkinnat ovat kaikki todisteita siitä, että *Rautaristi* herättää edelleen – 47 vuotta ilmestymisensä jälkeen – nykykatsojaakin puhuttelevia ajatuksia sodasta sivistyksen ja inhimillisyyden murenemisen tuhoisana päätepisteenä. Jos ajattelemme esimerkiksi tälläkin hetkellä käynnissä olevaa Ukrainan konfliktia – sotaa käydään hyvin lähellä *Rautaristin* historiallisia tapahtumapaikkoja – sen tulkinnat tuntuvat usein pakenevan loogisia selitystekijöitä.

Rautaristin tulkinnoista on löydettävissä jatkotutkimusten äärelle johdattelevia polkuja, joita on aikaisemmissa tutkimuksissa lähinnä sivuttu. Miten se esimerkiksi kytkeytyy yhä edelleen saksalaisessa populaarikulttuurissa nähtäviin vaikeisiin ja välttäviin kannanottoihin toisen maailmansodan perinnöstä? Kysymys on myös *Rautaristin* uudelleentulkinnoista: elokuvaa on hallitsevasti käsitelty ristiriitaisen ohjaajansa väkivaltaisena ja nihilistisenä sotakuvauksena, jota väistämättä verrataan hänen muuhun tuotantoonsa. Näiltä osin se on nähtävä pyrkimyksenä siirtää saksalaisen sotaromaanin suorasukaiset ja omalla tavalla viihteelliset tyylikeinot valkokankaalle – ilman selkeää pasifistista ennakkosensuuria. Elokuva voidaan nähdä ristiriitaisena sankarikuvauksena, joka sisältää vieraannuttavia elementtejä, ja joka siksi myös pakenee yksinkertaistavia tulkintakaavoja. Analyysimme mukaan juuri tätä Peckinpah tavoittelikin elokuvallaan.

Sodassa kaikki pyhinä pidetyt arvot, kuten inhimillisuus, rakkaus, ihmissuhteet ja perhe, jauhautuvat palasiksi. Näiltä osin loppukohtauksessa alkava Steinerin mielipuolinen nauru ja lopputekstien kuvakollaasit avaavat yllättävän monisäikeisiä tulkintoja modernin ajan toisiin konflikteihin. 2020-luvun perspektiivistä katsottuna *Rautaristin* sanoma on pysynyt ajattomana ja ristiriitaisista tulkinnoista huolimatta vahvistaa näiltä osin sen asemaa yhtenä merkittävimmistä 1900-luvulla tuotetuista sotaelokuvista.

Lähteet

Elokuva

Rautaristi (Cross of Iron, 1977). Ohjaus: Sam Peckinpah, Käsikirjoitus (Willi Heinrichin romaanin pohjalta): Julius Epstein, James Hamilton ja Walter Kelley, Tuottajat: Alex Winitzsky, Arlene Sellers ja Wolf C. Hartwig, Musiikki: Ernest Gold, Kuvaaja: John Coquillon, Pääosissa: James Coburn, Maximilian Schell, James Mason, David Warner, Senta Berger, Tuotantoyhtiöt: Anglo-EMI Productions, Rapid Film, Terra-Filmkunst, ITC Entertainment, DVD (Futurefilm / Studio Canal 2001), Pituus: 126 min.

Elokuva-arvostelut

Canby, Vincent. 1977. Screen: *Peckinpah's Gory 'Cross of Iron', The New York Times* 12.5.1977. <https://www.nytimes.com/1977/05/12/archives/screen-peckinpahs-gory-cross-of-iron.html>

"Film Reviews: Cross Of Iron". *Variety* 9.2.1977.

Rosenqvist, Janne. 2001. *Jumala on sadisti*. Film-O-Holic, marraskuu 2001. http://www.film-oholic.com/1998-2003/arvostelut/video/cd/cross_of_iron.htm. Haettu Internet Archivesta 13.3.2024.

Verkkosivut

Rotten Tomatoes. 2023. Cross of Iron. https://www.rottentomatoes.com/m/cross_of_iron

Elonet: Rautaristi. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_eloikuva_111616

Senses of Cinema: Sam Peckinpah. <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/peckinpah/#14>

Muu audiovisuaalinen materiaali

Attack Official Trailer #1. Rotten Tomatoes Classic Trailers. <https://www.youtube.com/watch?v=a9lag6SAfKI>

James Coburn – Full Interview Sam Peckinpah: Man of Iron (1993). Segment from the Director's Cut of Paul Joyce's documentary Sam Peckinpah: Man of Iron (BBC, 1993). <https://www.youtube.com/watch?v=2w4m22S9pFk&t=1801s>

Käsikirjoitukset

Cross of Iron (1977) by Sam Peckinpah. Sivustolla Screenplays for You. Tekijätietoja ei ole mainittu käsikirjoituksessa. https://sfy.ru/?script=cross_of_iron

Kirjallisuus

Abenheim, Donald. 1993. "The Search for Military Tradition in German Unity". *German Politics & Society* 30. <https://www.jstor.org/stable/23736350>

Ahonen, Kimmo. 2016. "Hollywoodin Vietnamin sota". Teoksessa *Ilmestyskirja. Vietnamin sodan kulttuurihistoriaa*, toimittaneet Hanne Koivisto, Kimi Kärki & Maarit Leskelä-Kärki. Turku: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 435–452.

Beevor, Anthony. 2002. *Berliini 1945*. Englanninkielinen alkuteos: Berlin the Downfall (2002). Suomentanut Matti Kinnunen. Helsinki: WSOY.

Chambers II, John Whiteclay. 1994. "All Quiet on the Western Front' (1930): the antiwar film and the image of the first world war". *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14(4), 377-411. <https://doi.org/10.1080/01439689400260291>

- Crim, Brian E. 2014. "Germany's Heroic Victims. The Cinematic Redemption of the Wehrmacht Soldier on the Eastern Front". Teoksessa *Heroism and Gender in War Films*, toimittaneet Karen A. Ritzenhoff & Jakub Kazecki, 87–99. New York: Palgrave Macmillan.
- Donahue, Suzanne Mary. 1987. *American film distribution: the changing marketplace*. UMI Research Press: Ann Arbor.
- Donald, Ralph R. 1991. "Antiwar Themes In Narrative War Films: Soldiers' Experiences As Social Comment". *Studies in Popular Culture* 13(2), 77-92.
- Dukore, Bernard F. 2012. "Make War, Not Love: Sam Peckinpah's Major Dundee and Cross of Iron". *Journal of Film and Video* 64(4), 50–56. <https://www.istor.org/stable/10.5406/jfilmvideo.64.4.0050>
- Eksteins, Modris. 1980. "All Quiet on the Western Front and the Fate of a War." *Journal of Contemporary History* 15(2), 345-366.
- Ellis, Frank. 2007. "The Great Fatherland War in Soviet and Post-Soviet Russian Literature". *Journal of Slavic Military Studies* 20(4), 609-632. <https://doi.org/10.1080/13518040701703112>
- Fine, Marshall. 1991. *Bloody Sam: The Life and Films of Sam Peckinpah*. New York: Primus.
- Galbraith, David R. 2014. *The Defence and Evacuation of the Kuban Bridgehead, January – October 1943*. Maynooth: National University of Ireland.
- Halle, Randall & Margaret McCarthy (eds). 2003. *Light Motives: German Popular Film in Perspective*. Detroit: Wayne State University Press.
- Hentilä, Seppo. 1994. *Jaettu Saksa, jaettu historia : kylmä historiasota 1945-1990*. Historiallisia tutkimuksia 183. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Huovinen, Veikko. 1971. *Veitikka: A. Hitlerin elämä ja toiminta*. Porvoo; Helsinki: WSOY.
- Kallioniemi, Kari, Kimi Kärki & Aila Mustamo. 2024. "Fasismin ja populismin lumo". *Kulttuurintutkimus* 41(1), 1-5.
- Kallioniemi, Kari. 2024. "Fasismin affektiivinen perintö allegoriana, parodiana, provokaationa ja eksploitaationa suomalaisessa rockmusiikissa 1970-luvulla". *Kulttuurintutkimus* 41(1), 6-22.
- Kershaw, Ian. 2010. *Hitler*. Englanninkielinen alkuteos: Hitler (2008). Suomentanut Ilkka Rekiaro. Helsinki: Otava.
- Lindholm, Jari. 1978. "Sam Peckinpah ja mieletön maailma". *Spektri* 4/1978, 8-19.
- Mariani, John. 1979. "Let's Not Be Beastly to the Nazis". *Film Comment* 15 (1), 49-53, 80. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/lets-not-be-beastly-nazis/docview/210237448/se-2?accountid=14774>
- Maskula, Tapani. 2018. *Intohimosta elokuvaan: valitut elokuvakritiikit 1960-2010-luvuilta*. Toimittanut Juri Nummelin. Turku: Sammakko

- Matheson, Sue. 2013. ““When you side with a man, you stay with him!”—philia and the Military Mind in Sam Peckinpah’s *The Wild Bunch* (1969)”. In Matheson, S. (eds) *Love in Western Film and Television*. New York:Palgrave Macmillan.
- Moeller, Robert G. 1996. “War Stories: The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany”. *The American Historical Review* 101(4), 1008–1048.
- Mähkä, Rami, & Damon Tringham. 2024. “It Happened Here ja Kolmannen valtakunnan visuaalinen ja temaattinen vetovoima”. *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu* 37(2-3), 89–107. <https://doi.org/10.23994/lk.148185>
- Previtera, Stephen. 2007. *The Iron Time: A History of the Iron Cross*. Hamburg: Winidore Press.
- Rees, Laurence. 2013. *The Dark Charisma of Adolf Hitler: Leading millions into the Abyss*. London: Ebury Press.
- Rosenqvist, Janne. 1996. Hidastettu kuolema – kuolema valkokankaalla. *Filmihullu* 5/1996, 16–19.
- Saarikoski, Petri. 2016. ”Pistä natsi asialle ja mene itse perässä!’ Hitler-videomeemien historia ja anatomia”. *WiderScreen* 19 (1–2). <http://widerscreen.fi/numerot/2016-1-2/pista-natsi-asia-ja-anatomia/>
- Saarenmaa, Laura. 2018. “Circulating Nazi imagery. Wars, weapons, and generational layers of cultural remembrance”. In Sturfelt L. & Cronqvist M. (eds.) *War Remains: Mediations of Suffering and Death in the Era of the World Wars*. Sweden: Kriterium, 189–213. <https://doi.org/10.21525/kriterium.9>
- Seydor, Paul 1997. *Peckinpah: The Western Films. A Reconsideration*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Stevenson, Dennis Matt. 2023. “All Quiet on the Western Front by Edward Berger”. *Film & History: An Interdisciplinary Journal* 53(2), 48–50. <https://doi.org/10.1353/flm.2023.a915286>
- Tymkiw, Michael. 2007. ”Debunking the myth of the saubere Wehrmacht”. *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 23(4), 485–492. <https://doi.org/10.1080/02666286.2007.10435801>
- Välimäki, Susanna. 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.
- Weddle, David. 1994. *“If They Move...Kill’ Em!”: The Life and Times of Sam Peckinpah*. Grove Press: New York.
- Weinberg, Gerhard L. 2005. *A World at Arms: A Global History of World War II*. Second Edition. New York, NY: Cambridge University Press
- Wette, Wolfram. 2007. *The Wehrmacht: History, Myth, Reality*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Wolfenden, Helen. 2007. ”The Representation of Wehrmacht Soldiers as Victims in Post-war West German Film: *Hunde, wollt ihr ewig leben?* and *Der Arzt von Stalingrad*”. In Helmut Schmitz (ed.) *A*

Nation of Victims? Representations of German Wartime Suffering from 1945 to the Present, 71–85. <https://doi.org/10.1163/9789401204453>

Fantastinen lama – keskiajan käyttö kerronnan välineenä Disneyn lyhytanimaatiossa *Kunniaksi aikain menneiden* (1933)

Anni Hella

avehel [a] utu.fi
FT, postdoc-tutkija
kulttuurihistoria
Turun yliopisto

Noora Kallioniemi

nmmkal [a] utu.fi
FT, postdoc-tutkija
kulttuurihistoria
Turun yliopisto



Viittaaminen: Hella, Anni & Noora Kallioniemi. 2024. "Fantastinen lama – keskiajan käyttö kerronnan välineenä Disneyn lyhytanimaatiossa *Kunniaksi aikain menneiden* (1933)". *WiderScreen* 27 (1–2). <https://widerscreen.fi/numerot/1-2-2024-widerscreen-27/fantastinen-lama-keskiajan-kaytto-kerronnan-valineena-disneyn-lyhytanimaatiossa-kunniaksi-aikain-menneiden-1933/>

*Tässä artikkelissa tarkastelemme keskiajan kuvaston hyödyntämistä Disneyn lyhytanimaatioelokuvassa *Kunniaksi aikain menneiden* (Ye Olden Days, Burt Gillett, 1933). Keskitymme erilaisiin kerronnan keinoihin, joilla käsitystä keskiajasta tuotettiin 1930-luvun lyhytanimaatiossa ja pohdimme, mitkä ovat fantasiaelementtien käytön funktiot.*

1930-luku muutti sekä elokuvan tekemisen että katsomisen tapoja. Ajan syvä lama pakotti yhtiöt tuottamaan viihdettä, jolla houkuteltiin aiempaa työväenluokkaisemmat yleisöt teattereihin. Samalla äänielokuvan tulo muutti kerronnan mahdollisuuksia ja osaltaan tasa-arvoisti elokuvissa käynnin kokemusta. Taloudellisesti raskas aikakausi näkyi myös viihde-elokuvien sisällöissä. Sekä Disney-yhtiö että muun muassa Warner Bros. käsittelivät teemaa lyhytanimaatioissaan. Disney valitsi keinokseen fantasiakerronnan, josta medievalismi eli keskiajan hyödyntäminen on yksi esimerkki. Se muodostui myöhemmin yhtiön tunnusomaiseksi piirteeksi ja on edelleen tuttu teemapuistoista ja pitkistä animaatioelokuvista.

Avainsanat: medievalismi, Disney-yhtiö, Minni Hiiri, Mikki Hiiri, fantasia, historiakulttuuri, lama, 1930-luku

Tässä artikkelissa tarkastelemme keskiajan kuvaston hyödyntämistä Disneyn varhaisessa lyhytanimaatiossa. Pohdimme, miten animaatiokerronnan kautta käsiteltiin 1930-luvun talouskriisiä Yhdysvalloissa ja mikä rooli keskiaikakuvaston hyödyntämisellä oli. Tarkastelemme yhtäältä ”pimeän keskiajan” ja toisaalta iloisen ja satumaisen keskiajan esittämistä sekä miten näitä molempia keskiaikaan yhdistettyjä puolia on käytetty käsittelemään eri tekoaikakausten ilmiöitä. Analysoimme kerronnan keinoja, joilla käsitystä keskiajasta tuotettiin. Näitä olivat hahmojen ”roolittaminen” ja niiden kiinnittäminen aiempiin kertomusperinteen hahmotyyppeihin. Lisäksi hahmojen puvustus, äänimaailma ja kuvakerronta ovat analyysimme kohteina. Kysymme, miten animaatiossa taidemuotona rakennettiin käsitystä menneisyydestä ja millaista kuvaa keskiajasta esitettiin.

Disneyn *Kunniaksi aikain menneiden* (*Ye Olden Days*, Burt Gillett, 1933) on lyhytanimaatio, jossa Disneyn omat tutut hahmot, Mikki, Minni, Hessu, Heluna ja Musta Pekka, seikkailevat keskiajalla. Animaation tarinassa aluksi katsojalle näytetään miljöötä: keskiaikaisessa linnassa ovat alkamassa hääjuhlat, kun Kalapazoon kuningas (Musta Pekka) haluaa naittaa tyttärensä (Minni Hiiri) Poopodapoon prinssille (Hessu Hopo). Prinssi esitellään trumpettifanfaarien saattelemana, samoin prinsessa. Tarinan edetessä käy ilmi, että prinsessa vastustaa isänsä tahtoa eikä suostu naimaan hänelle osoitettua prinssiä ja isä telkeää hänet linnan torniin yhdessä kamarineidon (Heluna Ammu) kanssa. Pulassa olevan neidon pelastukseksi saapuu minstrel, kiertelevä runonlaulaja (Mikki Hiiri) (Kuva 1). Minstrelin on kuitenkin kohdattava prinssi kaksintaistelussa. Peitset ja haarniskat kalisevat juhlaväen hurratessa taistelijoille. Minstrel ja prinsessa saavat toisensa. Aikansa nykypäivässä yleensä seikkailevat Mikki Hiiri ja Minni Hiiri ovat saapuneet kuvitellulle keskiajalle, jossa neitoja lukitaan linnantorneihin ja kaksintaisteluita käydään kivisten linnojen saleissa.



Kuva 1. Tarina alkaa Mikin esittämän minstrelhahmon saapuessa muulin selässä laulaen ja luuttua soittaen linnaan. Kuva: [YouTube](#).

Artikkelimme kiinnittyy kulttuurihistorialliseen elokuvatutkimukseen, jossa keskeistä on ajatus siitä, että elokuva on monin tavoin sidoksissa siihen kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen ympäristöön, jossa se on tuotettu. (Ks. Salmi 1990, 17; Barber 2013, 4–14) Tuotantoaikaan kytkeytyvät taide ja fiktio ovat keskeisiä kulttuurihistorian tutkimuksen lähteitä, joiden avulla katsojat rakentavat ymmärrystään maailmasta. (Oinonen & Mähkä 2013, 274) Fiktio reflektoi ja kommentoi ympäröivää yhteiskuntaa, josta elokuva mediana on yksi esimerkki. Menetelmänä artikkelissamme on aineiston lähiluku, jonka avulla tarkastellaan elokuvan avainkohtauksia ja -teemoja historian tutkimuksen ja aikalaiskontekstiin sijoittamisen avulla. (Kallioniemi & Kärki 2013, 171)

Historiallinen ymmärrys tutkimuskohteesta rakentuu kontekstoimalla analysoimamme lyhytanimaatio osaksi amerikkalaista 1930-luvun alkupuolen kulttuuria ja yhteiskunnallista tilannetta. Audiovisuaalista kulttuuria tutkinut kulttuurihistorioitsija Kimi Kärki muistuttaa, että vaikka taideteosten tulkintaan liittyy erityisiä haasteita etenkin niihin liittyvän kokemuksen yksilöllisyyden suhteen, taideteoksilla on olemassa kokemusmaailma, joka ne on synnyttänyt. Siten ne välittävät meille myös tietoa menneisyydestä. (Kärki 2003, 207, 211–212)

Tutkimuksemme keskeinen työkalu on *medievalism*in käsite, joka tarkoittaa keskiaikaa seuranneiden aikakausien halua ammentaa vaikutteita ja inspiroitua keskiajasta (Alapartanen & Paija 2009; Pugh & Weisl 2012, 1; Harty 1999, 3). Medievalismilla voidaan viitata myös kulttuurisiin vastauksiin ja käytäntöihin, joita myöhempinä aikoina keskiajasta on tehty (Galvez 2021, 367). Viime vuosien tutkimuksessa keskiajan käyttöä on tutkittu erityisesti poliittisessa ja äärinationalistisessa liikehdinnässä (Elliott 2017; Fugelso, ed. 2020; Välimäki 2022), mutta sille on paikkansa myös kevyemmän keskiajan kuvaston kierrättämisen analyysissä. Medievalistiset tuotteet eivät kerro suoraan keskiajasta, vaan pikemminkin ajasta ja kulttuurista, jossa ne on tuotettu ja niiden suhtautumisesta menneisyyteen (Bovaird-Abbo 2020, 302; Bradford 2015, 2; Pugh & Weisl 2012, 1).

Medievalismin tutkimus on usein perustunut tutkittavan tekstin ja keskiaikaisten lähteiden suhteen tarkasteluun (Young 2010, 163), mutta myös esimerkiksi fantasiaelokuvaa voidaan tarkastella sen avulla, sillä se kuljettaa genrenä mukanaan historiallisia kerrostumia siitä, miten keskiaika on eri vuosisatoina ymmärretty. Tässä keskeisiä ovat lyhytanimaation ja elokuvan mahdollistamat tavat tuottaa keskiaikaista kuvastoa. Huumorilla on myös tärkeä rooli keskiajan kuvittelussa, sillä se mahdollistaa keskiaikaan liitettyjen omaan aikaan sopimattomien piirteiden esiintuomisen.

Medievalismin tutkimuksessa on tärkeää ensin kysyä, mitä oikeastaan tutkitaan ymmärtääksemme, miten sitä tutkitaan. Tutkimuksen kohteena ei ole keskiaika itse, vaan se aika ja kulttuuri, jossa keskiaikaa representoidaan. Samalla on keskeistä muistaa medievalismin pitkä perinne sekä ajallisten ja kulttuuristen kerrostumien olemassaolo keskiajan kuvittelussa. (Trigg 2008, 99–118) Tässä palaamme ajatukseen (kulttuuri)historiallisen tutkimuksen menetelmistä ja tulkinnan rakentamisesta: medievalismia tutkitaan kulttuurihistoriallisena ilmiönä. Ritarit ja neidot ovat seikkailleet kirjojen sivuilla ja ihmisten tarinoissa jo kauan ennen 1900-lukua. Populaarin keskiaikaisen mielikuvan syntymiseen vaikutti erityisesti Sir Walter Scott. Scott hyödynsi romaaneissaan aikansa akateemista tutkimusta sekä keskiaikaisia alkuperäislähteitä sekoittaen niihin fantasiaelementtejä. (Chandler 1965, 315, 320–321) 1900-luvun alkupuolella keskiaika tuli kuitenkin näkyväksi ja kuuluvaksi uuteen mediaan, elokuvaan.

Disney-yhtiö on hyödyntänyt keskiaikaa kokopitkissä animaatioelokuviissaan (esimerkiksi elokuvissa *Lumikki* (1937), *Miekka kivessä* (1963), *Robin Hood* (1973) ja *Notre Damen kellonsoittaja* (1996)) ja teemapuistoissaan (Pugh & Aronstein, 2012) ja sen merkitys 1900–2000-lukujen medievälismille on huomioitu myös viimeaikaisessa tutkimuksessa (Haines 2020, 690). Tison Pughin ja Susan Aronsteinin toimittama artikkelikokoelmateos *The Disney Middle Ages* (2012) on yksi harvoista kontribuutioista Disneyn ja medievälismin tutkimuksesta. Disneyn medievälismi on kuitenkin alkanut kiinnostaa laajemmin ja yksittäisiä tutkimusartikkeleita on ilmestynyt (ks. esim. Telotte 2015; Haines 2020). Kuitenkaan yhtiön valmistamia lyhytanimaatioita ei ole juuri tutkittu medievälismin näkökulmasta.

Vaikka medievälismin määritelmässä näkyy ilmiön pitkä historia, on sen tutkimus keskittynyt voimakkaasti viime vuosikymmenten mediatuotteisiin. Tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota myös siihen, kuinka vähän Disneyn medievälismia on tutkittu huolimatta Disneyn merkittävästä asemasta sen kaupallisena hyödyntäjänä (Haines 2020, 692). Mediatutkijat Elizabeth Bell, Lynda Haas ja Laura Sells ovat argumentoineet tämän johtuvan siitä, että Disneyn fantasiamaailmojen on nähty olevan kaukana siitä, mitä keskiaika todellisuudessa oli (Bell et al. 1995, 4; Haines 2020, 692).

Disneyn varhaiset lyhytanimaatiot ovat jääneet tutkimuksessa sitäkin enemmän varjoon. Disneyn kokopitkät animaatioelokuvat, joissa keskiaika on näkyvästi läsnä miljöössä, tarinassa ja hahmoissa, ovat saaneet huomiota huomattavasti enemmän. Myös muiden kuin Disneyn tuottamien elokuvien ja populaarikulttuurin tuotteiden myöhemmät teokset ovat olleet tutkimuksen keskiössä (ks. esim. Lafortune 2023; Larrington 2017; Fitzpatrick 2019; Locke 2018). Medievälismi ja medieväliset tuotteet ovat aina kuitenkin kiinni omassa ajassaan ja edustavat tuotantoaikansa kulttuuria. Clare Bradfordin mukaan ”medieväliset tekstit, niin fantasia, tietokirjallisuus kuin fiktio, eivät kerro niinkään keskiajasta vaan niistä kulttuureista ja ajoista, jolloin ne on tuotettu” (Bradford 2015, 2; Ks. myös Matthews 2015, 6–9).

Suuri lama ja Disney-yhtiö 1930-luvulla

Wall Streetin pörssiromahdus vuonna 1929 syöksi Yhdysvallat syvään lamaan. Työttömyys kasvoi dramaattisesti: vuonna 1929 se oli 3,1 % (1,5 miljoonaa työtöntä), mutta vuonna 1932 jo 23,5 % (12 miljoonaa työtöntä). Vaikka maan elokuvateollisuus saavutti ennätyselliset tulot vuonna 1930, johti lama myös elokuvateollisuudessa tulojen ja palkkojen jyrkkään laskuun. Suuret elokuvayhtiöt, kuten 20th Century-Fox, MGM, Paramount, RKO ja Warner Bros, irtisanoivat tuhansia työntekijöitä ja leikkasivat palkkoja. Vuonna 1931 ovensa sulki arviolta 2 500 teatteria ja vuonna 1932 vielä 4 000 lisää, ja itsenäiset teatterit kärsivät eniten. Teattereiden kokonaismäärä väheni Yhdysvalloissa kolmanneksella vuosien 1929 (130 000) ja 1932 (87 000) välillä. Jäljelle jääneet teatterit joutuivat laskemaan lippujen hintoja houkutellakseen yleisöä. Pienemmät teatterit turvautuivat muihin keinoihin, kuten popcornin, karkkien ja virvoitusjuomien myyntiin. Arvontojen ja palkintojen käyttö auttoi houkuttelemaan katsojia. Elokuvateatterit lisäsivät ohjelmistoihinsa lyhytelokuvia, jatkosarjoja, uutiskatsauksia ja animaatiopiirrettyjä. Vuonna 1934 noin 1 000 teatteria avattiin uudelleen, mikä merkitsi elokuva-alan elpymistä. Vuoteen 1936 mennessä monet yhtiöt, kuten 20th Century-Fox, MGM ja Paramount, ilmoittivat jo tekevänsä voittoa. (Morgan 2016, 4–7)

Elokuvilla oli merkittävä rooli 1930-luvun aikakauden viihteenä, kun ihmiset etsivät pakokeinoja synkästä todellisuudestaan. Elokvateattereiden viikoittainen katsojamäärä, 60–75 miljoonaa ihmistä, osoittaa elokuvien valtavan suosion ja kulttuurisen voiman. Sen voi taidemuotona ajatella olleen jopa keskeisessä asemassa kansakunnan tietoisuuden rakentamisessa. Fantasiaelokuvat, kuten *Ihmema Oz (Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939)*, tarjosivat toivoa ja lohtua, kun ihmiset haaveilivat värikkäistä utopioista, joissa olisivat vapaita työttömyydestä, nälästä ja epätoivosta. (Mollet 2013, 112–113) Disneyn lyhytanimaatioiden suuri suosio sijoittuu juuri tähän aikakauteen. Suuret yhdysvaltalaiset tuotantoyhtiöt Disney, Fleischer Studios ja Warner Bros. kilpailivat 1930-luvulla suosiosta keskenään. Tämä kilpailu kannusti niitä jatkuvasti parantamaan animaatiotekniikoitaan ja tarjoamaan yleisölle houkuttelevampaa viihdettä. Disney-yhtiö erottui hyödyntämällä fantasiaa, kuten medievalismia ja eurooppalaista satuperinnettä, keinona kommentoida tosielämän asioita, kun taas Warner Bros. puolestaan hyödynsi animaatiohahmojaan kommentoidakseen suuremmin ajankohtaisia tapahtumia ja yhteiskunnan ilmiöitä. Yhtiön elokuvat ovat selvempiä kommentaareja tekoajastaan, siinä missä Disneyn elokuvat käsittelevät universaalimpia teemoja. (Tantham 2019, 37–43) Fleischer Studios, joka oli Disneyn merkittävin kilpailija 1930-luvun alkupuolella, vetosi aikuisiin yleisöihin omilla hahmoillaan, esimerkkeinä Betty Boop ja Kippari Kalle (Popeye), jotka ilmensivät urbaania, kokeilevaa ja monin tavoin aikuisempaa estetiikkaa. Siinä missä Disney keskittyi viattomaan ja romantisoituun tyyliin, Fleischer käsitteli usein synkempiä ja realistisempia aiheita, jotka saattoivat sivuta aikuisten elämän haasteita.

Teknologian saralla Disney ja Fleischer kilpailivat myös innovaatioiden kehittämisessä. Disney mullisti animaatiomaailman multiplane-kamerallaan, joka mahdollisti syvyyden tunteen luomisen, kun taas Fleischer kehitti setback-tekniikan, jossa todelliset lavasteet yhdistettiin animaatioon kolmiulotteisuuden tunteen saavuttamiseksi. Näiden teknologisten edistysaskelien kautta kumpikin studio kehitti oman visuaalisen ilmeensä ja houkutteli erityyppisiä yleisöjä. Disney suuntasi tuotantonsa perheille, kun taas Fleischer houkutteli aikuiskatsojia urbaanilla tyyllillään. (Langer 1992, 343–357; ks. myös Langer 2012, 310–320; ks. myös Davis 2021, 97) 1930-luvulla tapahtuneet muutokset, kuten äänielokuvan yleistyminen, vaikuttivat myös animaatiostudioiden sisältöön ja katsojien elokuvakokemukseen. Ääni ei ainoastaan lisännyt hahmojen persoonallisuutta ja elävöittänyt elokuvia, vaan se toi myös uusia mahdollisuuksia tarinankerrontaan ja humoristisiin elementteihin, jotka sitoutuivat katsojia entistä enemmän. 1930-luku merkitsi muutoksia myös elokuvayleisöissä, kun äänielokuva vaikutti sekä elokuvan katsomisen tapoihin että niiden sisältöihin.

Mikki ja Minni Hiiri esiintyivät ensimmäisen kerran valkokankaalla viisi vuotta ennen *Kunniaksi aikain menneiden* -keskiaikaseikkailua. Toukokuussa 1928 Mikki Hiiri debytoi lyhytelokuvien *Plane Crazy* (Walt Disney ja Ub Iwerks, 1928) ja *Ratsastava karjapaimen (The Gallopin' Gaucho, Ub Iwerks, 1928)* testinäytöksissä. Myöhemmin samana vuonna studio tuotti *Höyrylaiva Villen (Steamboat Willie, Walt Disney ja Ub Iwerks, 1928)*, Mikki Hiiri -sarjan kolmannen lyhytelokuvan, joka oli yksi ensimmäisistä synkronoitua ääntä käyttäneistä animaatioelokuvista. Mikki Hiirestä ja *Höyrylaiva Villestä* tuli välitön hitti (Feilding 1967, 187; Davis 2019, 9; Barrier 2003, 54; Susanin 2011 261). Vuoteen 1933 mennessä Mikin ja Minnin hahmot olivat jo vakiintuneet ja esiintyneet yli 50 lyhytanimaatiossa. Disney tuotti 198 animoitua lyhytelokuvaa *Höyrylaiva Villestä* vuoteen 1939 asti, ja vuonna 1937 julkaistiin ensimmäinen kokopitkä animaatioelokuva *Lumikki ja seitsemän kääpiötä (Snow White and the Seven*

Dwarfs, David Hand, Perce Pearce, William Cottrell, Larry Morey, Wilfred Jackson, Ben Sharpsteen, 1937).

Jo ennen 1930-lukua Disneyn lyhytanimaatiot korostivat amerikkalaisen kulttuurin teemoja, kuten kekseliäisyyttä, merkityksen löytämistä turhanpäiväisyyksien keskeltä sekä arkipäiväisen, tavallisen ja toivottomuuden muuttamista toivon ja ilon lähteiksi. Walt Disney on sanonut halunneensa tuoda Mikki Hiiren hahmoon jotain samaa nokkeluutta kuin mitä oli nähtävissä Charlie Chaplinin kulkurihahmossa: ”pikku kaveri, joka yrittää tehdä parhaansa”. (Tantham 2019, 40) Mikki Hiirestä tuli heti yhtiön suosituimpia hahmoja. Walt Disney oivalsi vuoteen 1943 mennessä, että hahmon oheistuotteet tuottivat enemmän rahaa kuin varsinaiset elokuvat, joten sen kaupallistaminen oli avain yhtiön menestykseen. Mikki olikin ensimmäinen lisensoitu piirroshahmo. Hahmon kaupallistaminen oli merkittävä askel, joka nosti Disneyn viihdeteollisuuden kärkijoukkoihin.

Ensimmäisenä lisensoituna piirroshahmona Mikki Hiiri ei ollut ainoastaan Disneyn elokuvien keulakuva, vaan myös monien oheistuotteiden symboli, mikä lisäsi hahmojen merkittävyyttä ja siirsi ne elokuvakankailta osaksi tosielämää eri tavoin kuin aikaisemmin. Samalla Mikin kaupallinen menestys loi mallin muille animaatiostudioille ja antoi sysäyksen elokuvahahmoin perustuville tuoteperheille. (Krasniewicz 2010, 52– 55) Yrittäjänä Walt Disney ymmärsi varhain hahmojen kaupallisen potentiaalin ja alkoi kehittää myös muita yhtiön hahmoja tähän suuntaan. Näin Disney otti askeleita kohti viihdeimperiumia, jossa elokuvat, oheistuotteet ja lopulta teemapuistot yhdistyivät laajaksi kokonaisuudeksi.

Mikki Hiiri oli siten alku suuremmalle ilmiölle, joka muokkasi viihdeteollisuutta ja nosti Disneyn animaatioalan edelläkävijäksi. Mikin hahmon avulla Disney kykeni paitsi kertomaan tarinoita, myös rakentamaan brändiä, joka puhutteli yleisöjä yli sukupolvien ja kulttuurirajojen. Tässä tarkasteltava lyhytanimaatio on esimerkki siitä, miten hahmon suosiota rakennettiin fantasian ja todellisuuden yhteenkietoutumien avulla.

Keskiaikakuvaston kulkeutuminen 1930-luvun lyhytanimaatioon

Ajatus keskiajasta omana aikakautenaan on siis peruja nykyään uuden ajan aluksi mieltämältämme ajanjaksolta yksittäisten ajattelijoiden keskuudessa. Ilmiö ei ollut näin ollen uusi 1930-luvulla, jolloin Disney alkoi hyödyntää aikakautta lyhytanimaatioissaan. Erityisen merkittävä 1900-luvun alkupuolen audiovisuaaliselle kulttuurille on ollut Sir Walter Scottin romaani *Ivanhoe* (1820), josta tehtiin ensimmäinen elokuvaversio jo vuonna 1913. Robin Hoodin legenda innoitti monia varhaisia elokuvantekijöitä ja tarinaa sovitettiin ainakin vuosina 1908, 1912 ja 1922 valmistuneissa elokuvissa. Elokuvatutkija J. P. Telotte esittääkin, että Disney on ottanut näistä elokuvista suoraan vaikutteita ja parodioinut niitä lyhytanimaatiossaan *Kunniaksi aikain menneiden* (Telotte 2015, 4).

Kunniaksi aikain menneiden -lyhytanimaatio kuljetti mukanaan viestejä aiemmilta vuosisadoilta ja niiden tavoista kertoa keskiajasta. Toisaalta se yhdisti kerronnassaan 1900-luvun alun muita viihteen muotoja ja lainasi esimerkiksi vaudeville-esityksiltä ja aiemmilta slapstick-komediaelokuvilta, kuten Marxin veljesten, Ohukaisen ja Paksukaisen, Buster Keatonin tai Charlie Chaplinin elokuvilta. Siten elokuva ja muu populaarikulttuuri vaikuttivat lyhytanimaatioiden tyyllisiin valintoihin. Näytelmäelokuvan vaikutus ulottuu animaatioon myös tässä tutkimamme

elokuvan ulkopuolella, kun Walt Disney nosti Mikin, Akun ja Hessun komediakolmikoksi huomattuaan muiden komediatriojen, kuten Marxin veljesten ja Kolmen Stoogiesin suosion (Friedman 2022, 69). Vaudevillen ja slapstick-komedian yhteys näkyy lyhytanimaatioiden komiikassa, jossa korostetaan nopeita muutoksia ja fyysisiä liikkeitä. Vaudeville-teattereiden äänimaailma kuuluu myös elokuvien ääniraidalla ja esimerkiksi Marxin veljesten varhaiset elokuvat perustuvat revyyesityksiin, joten niiden esityshistoria lavalla ihmisten edessä näkyy väistämättä, kun teos siirrettiin välineestä toiseen. Disneyn lyhytanimaatiota voi tässä mielessä pitää yhdistelmänä vaudevillitraditiota, modernia komediakerrontaa ja medievalistista kuvastoa.

Tärkeinä vaikutteina Walt Disneylle olivat myös eurooppalaiset sadut ja kansantarinat (Allan 1999, 27). Disney oli kiinnostunut eurooppalaisesta kulttuurista ja hyödynsi läpi uransa eurooppalaista, erityisesti saksalaista, tarinaperinnettä tuotannossaan. Hän myös palkkasi eurooppalaisia piirtäjiä ja vaati piirtäjiltään eurooppalaisen taiteen ja arkkitehtuurin tuntemusta (Telotte 2015, 2; Allan 1999 260). Eurooppalaisen kulttuuriperinnön ymmärrys ja arvostus ovat keskeisessä roolissa etenkin tarkastelemassamme lyhytanimaatiossa, kuten myös myöhemmin tuotetuissa muissa keskiaikaan sijoittuneissa kokopitkissä elokuvissa. Eurooppalaiset historialliset linnat ja muu visuaalinen maailma tuli näkyväksi keskiaikaisten tarinoiden miljöönä ja erilaisina hahmotyypeinä. Koska Yhdysvalloilla ei ollut omaa keskiaikaa, visuaaliset vaikutteet keskiajan kuvitteluun valkokankaalle tulivat Euroopasta. (ks. esim. Allan 1999)

Voikin ajatella, että massakulttuurina ja toisarvoisena pidetty animaatiovihde (Tantham 2019, 44) perustuu itse asiassa klassiselle taiteelle ja korkeakulttuurille. Lyhytanimaatio olikin 1930-luvun tärkeä taidemuoto ja myös sen tekijöitä arvostettiin. Lyhytanimaation Oscar-palkinto jaettiin ensimmäisen kerran vuonna 1932, mikä kertoo taidemuodon merkityksestä osana kaupallista viihdekulttuuria. Kunniaksi aikain menneiden -lyhytanimaation ohjaaja Gillett sai tässä ansaitsemaansa mainetta. Hänen ohjaamansa *Kukkia ja puita (Flowers and Trees, 1932)* sai historian ensimmäisen lyhytelokuva-Oscarin. Hän saavutti myös toisen Oscar-voittonsa elokuvalla *Kolme pientä porsasta (Three Little Pigs, 1933)*. Palkinnot vahvistivat näiltä osin Disney-yhtiön asemaa animaation merkittävänä toimijana.

Disneyn 1930-luvun lyhytanimaatioiden kerrontaa rakennettiin kolmen eri strategian avulla. Yhtäältä niissä rakennettiin Mikki-universumia ja kehiteltiin hahmoja, jotka tunnemme edelleen tänä päivänä. Läsä jo varhaisissa elokuvissa ovat Mikki ja Minni, Hessu Hopo ja Musta Pekka. Toisaalta lyhytanimaatiot toimivat oman aikakautensa kommentaattoreina ja massaviihteenä ne tavoittivat suuret yleisöt, jolle aikakautta kommentoitiin. Parodia omasta tekoajastaan oli esimerkiksi *Mickey's Gala Premier (Burt Gillett, 1933)*, jossa Mikki seikkailee seurapiireissä. Kolmantena aineistona lyhytanimaatioihin olivat vanhat tarinat ja sadut. Tämän elokuvaryhmän alalajina ovat erikseen faabeleihin perustuvat elokuvat, kuten esimerkiksi *Jättiläisten maassa (Giantland, Burt Gillett, 1933)* joka perustuu ensimmäistä kertaa vuonna 1734 julkaistuun, mutta alkuperältään sitäkin vanhempaan englantilaiseen kansansatuun *Jaakko ja pavunvarsi*.

Äänielokuva muutti tapaa katsoa elokuvia 1930-luvun alussa. Aiemmin elokuvaesitykset oli järjestetty elävän musiikin säestyksellä ja ne olivat keski- ja yläluokan elämyksellistä viihdettä, johon yleisön jopa odotettiin osallistuvan. Äänielokuva teki elokuvateatterista hiljaisemmän ja yksityisemmän tilan, jossa katsoja saattoi unohtaa teatterin ulkopuolisen elämän. Samalla elokuva muuttui luksuselämyksestä arkiseksi viihteen muodoksi, joka tuli työväenluokan saataville, kun

lippujen hinnat laskivat. Muutokset katsomisen tavoissa muuttivat myös elokuvien sisältöjä. Lama-aika merkitsi muutosta yleisön käytöksessä, kun se alkoi suosia populaarikulttuuria korkeakulttuurin sijaan. Populaarikulttuuri kykeni tarjoamaan amerikkalaisesta unelmasta tavallisten amerikkalaisten elämään sopivan version aikana, joka oli paljastanut taloudellisen unelman kääntöpuolen. Viihde näytti katsojalle pienen ihmisen merkityksen osana suurta koneistoa ja korosti samalla amerikkalaisen elämäntavan ja siihen liitetyn sinnikkyuden merkitystä kansallisen itseymmärryksen välineenä. (Tantham 2019, 37–38) 1930-luvun lama-ajan elokuvateollisuuden teknologinen kehitys toi mukanaan halvemmat tuotanto- ja esityskustannukset, jotka puolestaan mahdollistivat elokuvien leviämisen laajemmalle yleisölle. Näin elokuvista tuli massatuotantoa ja massaviihdettä, johon myös taloudellisesta ahdingosta kärsivät pääsivät osallisiksi. Lama-ajan ihmisille elokuvateatterit tarjosivat edullisen paikan paeta arjen huolia ja löytää toivoa sekä voimaa vaikeiden aikojen keskellä. Koska elokuvat olivat nyt kaikkien saatavilla, ne muodostuivat keskeiseksi osaksi arkea ja yhteiskuntaa, ja ne auttoivat yleisöä käsittelemään ja ylittämään lama-ajan haasteet kollektiivisesti. Elokuvista tuli näin väline, jolla massat saattoivat kokea voimaantumista ja etsiä yhteistä lohtua.

Mikki Hiiri nousi altavastajaan asemasta voittajaksi sinnikkyytensä ja moraalisen rohkeutensa avulla. Varsinkin Mikin hahmon avulla Disney tarttui lama-ajan keskusteluun tavallisen ihmisen kestävydestä ja käänsi sen fantasian ja huumorin kielelle. Samanlaisia teemoja käsiteltiin myöhemmin myös pitkissä animaatioissa, joissa perheensä kaltoin kohteleva tyttö, kuten Lumikki tai Tuhkimo, nousee sankariksi kovan työntekonsa ja vaatimattomuutensa ansiosta (Lumikki, Tuhkimo). (Watts 1995, 98–99) Vaikka Lumikki ja Tuhkimo ovat lähtökohtaisesti ylempään yhteiskuntaluokkaan syntyneitä hahmoja, heidät on omissa tarinoissaan toiseutettu ja alennettu kodin sisäiseksi palvelijoiksi. Katsojat voivat tarkastella hahmoja työväenluokan kontekstissa, sillä heidät on riistetty syntyperäisestä asemastaan ja pakotettu elämään nöyrästi ja vaatimattomasti. Molemmissa tarinoissa sankarittaret nousevat uuteen asemaansa työnteon, optimismin ja vaatimattomuuden (ja kenties hieman taikuuden) avulla, mikä resonoi lama-ajan ja sodanjälkeisen amerikkalaisen unelman teemoihin. Elokuvat viestivät, että nöyryyden ja työnteon kautta hahmot ”palautetaan” oikeutetulle paikalleen yhteiskunnassa. Tämä korostaa Disneyn elokuvien tapaa tukea tavallista amerikkalaista ja tarjota pakopaikan sekä moraalista rohkaisua haastavina aikoina.

Medievalistisiin elokuvaan erikoistunut taidehistorioitsija Avery Lafortune on listannut joukon vakiintuneita keskiajan kuvaamisen konventioita keskiaikaan sijoittuvissa elokuvissa: ”seikkailuun tai romanssiin perustuva juoni, päähenkilöinä ritarit sankareina, vanhat naiset noitina, nuoret naiset kauniina neitoina ja tapahtumapaikkoina kiviset linnat, puiset tavernat ja luonnollinen, koskematon maaseutu” (Lafortune 2023, 124). Vaikka Lafortune käsittelee itse nimenomaan medievalistisia fantasiaelokuvia 1900-luvun loppupuolelta ja 2000-luvulta, *Kunniaksi aikain menneiden* onnistuu vajaan kahdeksan minuutin aikana hyödyntämään lähes kaikkia näistä konventioista. Vakiintuneiden keskiajan kuvaamisen tapojen ansiosta katsoja pystyy nopeasti ja helposti tunnistamaan, mihin elokuva sijoittuu (Lafortune 2023, 124; Finke & Shichtman 2010, 36).

Keskiaikakuvaston hyödyntämisessä ei ole kyse vain audiovisuaalisen kulttuurin ilmiöstä, vaan ritarit ja linnat kuuluvat muuhunkin keskiaikakuvastoon. Ne kulkeutuvat siis elokuvaan jo varhaisempien visuaalisten attraktioiden, kuten taikalyhdyn, kautta. Marcel Proustin kertoja *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksen avausosassa *Swannin tie* (1913) kuvaili keskiaikaisen

Genevieve, Brabantin herttuattaren legendan taikalyhtyesitystä, jossa kreivin hovimestari Golo kulkee pitkin ikkunaverhoja ja sukeltaa niiden laskoksiin. Keskiaikaisen legendan hyödyntäminen taikalyhtykuviissa on merkki siitä, että muutama vuosikymmen myöhemmin saman kuvaston esiintyminen lyhytanimaatioelokuviissa ei ollut katsojalle kovin suuri muutos, vaan ”elävä keskiaika” oli tuttu jo varhaisemmista visuaalisista attraktioista (Groth 2016, 287). Keskiaikakuvaston kulkeutumista voi siten tarkastella intertekstuaalisena, jopa intermediaalisena ilmiönä, joka kulkee läpi vuosisatojen. Disney-yhtiön käsissä eurooppalainen keskiaikakuvasto yhdistyi amerikkalaiseen populaarikulttuurin, ja tämän avulla käsiteltiin Yhdysvaltain kokemuksia suuren laman aikana.

Perinteinen medievallistinen lähestymistapa, joka perustuu tutkittavan tekstin ja keskiaikaisen lähteiden suhteen tarkasteluun on usein puutteellinen eikä ota huomioon medievallisuuden pitkää historiallista jatkumoa, jossa niin sanotut *väliin jäivät vuodet* ovat vaikuttaneet moderneihin keskiajan käsityksiin ja kuvastoihin. Niinpä esimerkiksi fantasiagenreä voidaan pitää medievallistisena, vaikka se ei suoraan perustuisikaan keskiaikaiseen lähdeaineistoon. Fantasiagenren tuotteilla on kuitenkin epäsuora yhteys keskiaikaan ja erityisesti keskiajan jälkeen syntyneeseen keskiajan kuvastoon eli siihen jatkumoon, jossa keskiaikaa on kuviteltu, kuvattu ja tuotettu erilaisiin medioihin. (Young 2010, 163–164) Myös *Kunniaksi aikain menneiden* on olemassa olevaa keskiajan kuvastoa hyödyntävä ja sitä uudelleen tuottava fantasian genreen sijoitettava lyhytanimaatio. Sillä ei ole suoraa lähdetekstiä tai keskiaikaista tarinaa, vaan se nojaa yleisempiin keskiaikaan liitettyihin hahmoihin ja (audio)visuaaliseen maailmaan sekä tarinaperinteisiin. Toisaalta *Kunniaksi aikain menneiden* osallistuu aikansa medievallismiin luomalla uusia tapoja kuvitella ja kuvata keskiaikaa.

Kultainen vai pimeä keskiaika? Kaksi tapaa hyödyntää keskiaikaa Disneyn lyhytanimaatioissa

Historiaan suhtaudutaan yleensä vakavamielisesti, mutta myös viihteellinen populaarikulttuuri tuottaa historiakuvastoa. Historiakulttuuri välittyy erilaisten medioiden ja mediatuotteiden kautta ja eri aikojen mediat pitävät kuvastoa yllä, kierrättävät sitä ja käyttävät keskiaikakuvastoa oman aikansa yhteiskunnallisten ja poliittisten tapahtumien käsittelemiseen. Samalla keskiaikainen kuvasto on näissä mediatuotteissa viihteen ja siten myös mielihyvän väline, sillä se ei ole olemassa menneisyydestä opettamisen tai siitä kertomisen takia, vaan sitä käytetään peilinä, jonka kautta käsitellään tekoajan ilmiöitä. (Laine-Frigren & Malinen 2022, 36) Haikailtiinko Disneyn varhaisissa lyhytanimaatioissa kultaisen keskiajan suuntaan vai toisinnettiin keskiajan pimeyttä? Vai ovatko fantasianomaiset romantisoidut kuvaukset oikeastaan osa sitä, mikä on liitetty myös pimeään keskiaikaan?

Keskiajan tutkija Jaakko Tahkokallio on kuvannut teoksessaan *Pimeä aika – Kymmenen myyttiä keskiajasta* keskiajan sitkeästi elävää mainetta pimeänä ja kuinka se näkyy voimakkaasti juuri populaarikulttuurissa: ”Myytti pimeästä keskiajasta on voimakas, sillä siihen liittyy sarja mielikuvitusta kiihottavia kuvia: ritareita, prinsessoja, noitarovioita, linnoja ja kidutuskammiota. Nämä kuvat elävät vahvoina erityisesti populaarikulttuurissa, joka rakastaa keskiajan oletettuja pimeitä, mystisiä ja sotaisia puolia.” (Tahkokallio 2019, 8). Tahkokallio sijoittaa ritarit, prinsessat ja

linnat osaksi samaa tarinaa pimeästä keskiajasta kuin noitaroviot ja kidutuskammiot. Pimeys näyttäytyy erityisesti suhteessa nykyisyyteen ja merkitsee kehittyneisyyden ja edistyksen puutetta.

Kunniaksi aikain menneiden -lyhytanimaatiossa toteutuvat kaksi erilaista tapaa hyödyntää keskiaikaista kuvastoa. Tahkokallion mukaan näitä ovat romanttinen utopia ("jaloja ritareita kiiltävissä haarniskoissa") ja inhorealistinen dystopia ("sadistisia ritareita mudassa"), joista ensimmäinen on ollut populaarikulttuurissa aiemmin vahvemmin näkyvillä, kun modernimmissa keskiaikaan sijoittuvissa populaarikulttuurin tuotteissa jälkimmäinen on tullut hallitsevammaksi (Tahkokallio 2019, 8). Hyvän ja pahan jaosta ja niiden välisestä taistelusta tulee Disneyn pitkien animaatioelokuvien keskeinen piirre. Se näkyi jo *Lumikissa* ja jatkui edelleen yhtiön "uudessa tulemisessa" 1990-luvulla.

Tämä ambivalentti suhtautuminen keskiaikaan näkyy erityisen voimakkaasti juuri amerikkalaisessa medievalismissa, jota myös tarkastelemamme lyhytanimaatio edustaa. Arturiaaniseen kirjallisuuteen ja elokuvaan erikoistunut Susan Aronstein korostaa tutkimuksessaan tätä amerikkalaisen medievalismin kaksijakoista piirrettä. Eurooppalainen keskiaika edusti Amerikalle ja amerikkalaisille toisaalta aristokratiaa ja monarkiaa, barbaarisuutta, taikauskoa ja kaikkea sellaista, mistä Amerika oli nimenomaan halunnut erottautua ja pyristellä pois. Toisaalta keskiaika saattoi tarjota myös mahdollisuuden unelmoinnille paluusta hyvällä tavalla yksinkertaisempaan aikaan. Modernina konstruktiona keskiaika saattoikin olla nostalginen utopia, eräänlainen proto-amerikkalainen todellisuus. (Aronstein 2005, 11–13, 18–27) Erityisesti tässä Disneyn varhaista tuotantoa edustavassa lyhytanimaatiossa *Kunniaksi aikain menneiden* on vahvasti läsnä Aronsteinin kuvaama amerikkalainen medievalismi, jossa eurooppalaisen keskiajan kullisseissa amerikkalaiset arvot taistelevat vanhoja aristokraattisia ja bruttaaleja arvoja vastaan. Samalla kun keskiaika tarjoaa tarinalle miljöön ja tunnistettavia hahmotyyppejä, eteenpäin katsova Amerika ja sitä edustavat Mikin ja Minnin esittämät hahmot ottavat keskiajasta yliotteen. Ajattelipa keskiajan kuvausta sitten pimeänä tai kultaisena, on selvää, että populaarikulttuurin tuotteissa on nojattu kautta aikain vahvasti erilaisiin stereotypioihin keskiajasta.

Keskiajan musiikkiin erikoistunut John Haines on luokitellut keskiajan stereotypiat kuuteen luokkaan: *ritarillinen, yliluonnollinen, primitiivinen, pastoraalinen, orientalistinen ja satiirinen* (Haines 2020, 691–692). Haines toteaa Disneyn hyödyntäneen kaikkia näitä stereotypioita teoksissaan (Haines 2020, 692). Hän mainitsee myös *Kunniaksi aikain menneiden* -lyhytanimaation esimerkkinä ritarillisesta ja satiirisesta keskiaikastereotypiasta. Hainesin näkökulma Disneyn medievalismiin liittyy erityisesti musiikkiin, joten hänelle ritarillinen keskiaika tulee esiin erityisesti animaatiossa hyödynnetyistä trumpettifanfaareista, jotka ovat eräänlainen musiikillinen *topos* (Haines 2020, 697). Myös *Kunniaksi aikain menneiden* hyödyntää trumpettifanfaaria kohtauksissaan, joissa esitellään tarinan prinssi ja prinsessa. Myös erityisesti primitiivinen kuva keskiajasta näkyy tässä varhaisessa lyhytanimaatiossa. Keskiaikaan liitetty primitiivisyys tulee esiin erityisesti väkivallan kuvauksissa, mutta toisaalta myös kansanlaulumaisen musiikin voi ajatella olevan osa tätä primitiivistä keskiaikakuvaa. Haines mainitsee minstrelin hahmon edustavan tätä primitiivisyyden muotoa. (Haines 2020, 692, 695). *Kunniaksi aikain menneiden* alkaa juuri minstreliahmon esittelyllä, jossa hänen nähdään soittavan luuttua, perinteistä keskiaikaista soitinta, joka liittyy vahvasti nimenomaan minstreliperinteeseen. (Rastal & Taylor 2023)

Kunniaksi aikain menneiden käyttää keskiaikaa osana kerrontaansa positiivisella ja negatiivisella tavalla, eli korostamalla aikakauden synkkiä puolia sekä hyödyntämällä niitä komedian ja satiirin keinoin. Samalla kun keskiaika tarjoaa satumaisen miljöön tarinalle, modernin ajan arvot voittavat keskiajan ”pimeyden”.

Disneyn hahmojen kehitys medievalistisessä kerronnassa

Lyhytanimaation alussa käy ilmi tarinan ”roolitus”. Päähahmona esitetty Mikki vaeltavana minstrelinä on sankari ja hänen parinaan on kaunis, pulassa oleva Minni-neito. Hessun rooli tässä elokuvassa edustaa minstrelin vastustajaa, jonka kanssa kaunis neito ei tahdo naimisiin. Musta Pekan hahmo on roolitettu kuninkaaksi.

Nykykatsojaa saattaa ensin ihmetyttää Hessun roolitus prinssiksi, etenkin kun tarinan kannalta prinssi toimii antagonistina. Vaikka vuoteen 1933 mennessä, jolloin *Kunniaksi aikain menneiden* tehtiin, moni hahmo oli jo vakiintunut, Hessun hahmo oli vielä osin kehittymässä. Hän oli englanninkieliseltä nimeltään vielä Dippy Dawg, jossa on samanlainen höpsöyteen viittaava sävy kuin nimessä Goofy (Kuva 2). Hänen tunnusomainen naurunsa oli jo vakiintunut luonteenpiirre, mutta hän ei ollut vielä hahmo, joka olisi ollut Mikin ja Minnin ystävä, vaan pikemminkin pahennusta aiheuttava hahmo. Dippy Dawg esiintyi ensimmäistä kertaa vuotta aiemmin *Mikin revyyssä* (*Mickey’s revue*, Wilfred Jackson, 1932), jossa hän häiritsi toisia katselijoita Mikin esityksen aikana katsomossa muun muassa rapistelemalla popcornia. Hessun hahmo kehittyi mukavaksi perusmieheksi vasta 1940-luvun mittaan, kun hänestä tehtiin myös omia lyhytelokuvia. Näistä ensimmäinen oli *Mikin huoltoasema* (*Mickey’s Service Station*, Ben Sharpsteen, 1935). (Wells 2014, 86–90; Kaufman 2011, 61)



Kuva 2. Hessun (nimellä Dippy Dawg) esittämä prinssihahmo ollaan naittamassa Minnin esittämälle prinsessalle. Hänet esitellään katselijoille ja linnan väelle trumpettifanfaareiden saattelemana. Hän on pukeutunut yleviin vaatteisiin ja koruihin, jotka ilmentävät sekä hänen kuninkaallisuuttaan että hahmon sijoittumista keskiaikaan. Kaulaa koristava myllynkivikauluksena tunnettu asuste oli tosin suosittu vasta keskiajan jälkeen, erityisesti 1500-luvun loppupuolella Tudorien Englannissa, mutta sopi osaksi myöhempää keskiaikakuvastoa. Kuva: [YouTube](#).

Keskiaikaisuutta tuotetaan liittämällä elokuvan kerronta ritarikertomusten lajityyppeihin. Elokuvan ilmaisuun käännettynä nämä merkitsevät seikkailun ja romanssin nostamista tarinan keskiöön. Päähahmojen tyypittely noudattelee keskiaikaisen ritaritarinan hahmokuvastoa. Lyhytanimaatiossa Disneyn hahmot yhdistettiin keskiajan hahmoperinteeseen, vaikka niiden roolit eivät olleetkaan vielä niin vakiintuneita kuin nykyään. Hessun lisäksi Musta Pekan hahmo on roolitettu ”väärin”. Musta Pekka on usein määritelty roistoksi, mutta hahmo on esiintynyt monipuolisesti eri rooleissa aina paatuneesta rikollisesta auktoriteettihahmoon. Joissain elokuvissa hahmoon liitetään jopa sympaattisia piirteitä. Tässä elokuvassa hahmo esiintyy ilkeänä kuninkaana. Ulkoisesti samankaltainen hahmo on esimerkiksi elokuvassa *Old King Cole* (David Hand, 1933): kuninkaan attributteihin kuuluvat iso vatsa, suuri röyhelökaulus ja laiska olemus. Tällaisesta hahmosta tulee mieleen lähinnä Tudor-kuningas Henrik VIII.

Mikin ja Minnin esittämät hahmot sopivat heidän jo tuohon mennessä hyvin vakiintuneisiin luonteisiinsa. Vaikka Mikki ja Minni seikkailivat keskiajalla minstrelinä ja prinsessana, yleisölle hahmot olivat jo tuttuja ja rakastettuja. Hahmojen lähinnä puvustuksellinen muokkaus keskiaikaan sopivaksi palveli hyvin 1930-luvun yleisön tulkintahorisonttia. Hahmojen vaatimattomat asut ovat ristiriidassa kuninkaan pröystäilevän olemuksen kanssa, mutta lopulta puvuissa on kysymys ajankuvan rakentamisesta pienin viittauksin. Minni Hiiren asu on melko vaatimaton prinsessalle (Kuva 3). Esimerkiksi pukuun kiinnitetty kukka on olemassa lähinnä tarpeistona, sillä se voidaan tarinan edetessä heittää Mikille.



Kuva 3. Mikki on saapunut pelastamaan Minniä tornista, johon kuningas on teljennyt tyttärensä. Mikillä on kädessään kukkanen, jonka prinsessa on hänelle tornin ikkunasta heittänyt. Minni on pukeutunut prinsessamaisesti mekkoon mutta kuitenkin vaatimattomammin kuin isänsä tai prinssi, jolle hänet ollaan pakkonaittamassa. Kuva: [YouTube](#).

Kunniaksi aikain menneiden on yhtä aikaa keskiaikaan sijoittuva ja keskiaikaisista stereotyyppioista ammentava lyhytanimaatio mutta samalla hyvin perinteinen tarina Mikistä ja Minnistä. Elokuva korostaa keskiaikaan liitettyä takapajuisuutta tarinalla Minnin pakkoavioliitosta. Minnin ja Mikin suhteessa keskeistä on kuitenkin ajatus parin jakamasta romanttisesta rakkaudesta. 1930-luvulla hahmojen suhde muistutti sitä mitä se olikin: varhaista seurustelusuhdetta, jossa tunteita ilmaistaan kädestä pitämällä, halauksin ja suutelemalla. Ero 2000-luvun hahmoihin on selvä, sillä alkuajan elokuvissa hahmojen romanttinen juoni ei ollut keskeinen kuin vain noin puolessa

elokuvista, kun se suhteen vakiinnuttua on keskeinen tarina lähes kaikissa elokuvissa (Kincaid & Malcom 2023, 6). Mikin ja Minnin suhde perustuu valintaan olla yhdessä, ei vanhempien laatimaan sopimukseen ja edustaa siten modernia parisuhdekäsitystä. Minnin prinsessahahmo on Mikin tavoin keskiaikaan sijoitetussa tarinassa pohjimmiltaan moderni esikuva katsojille. Hahmo ei siis ole keskiaikainen prinsessa, vaan Minni, joka on puettu keskiaikaisesti ja joka on saanut medievalistiseen kuvastoon sopivan hahmotyypin prinsessana. Katsoja voi nähdä Mikin ja Minnin samaan aikaan osana 1930-luvun tarinaa ja keskiaikaista kertomusta.

Mediatutkijat J. L. Kincaid ja N. L. Malcom esittävät, että sekä varhaisissa että moderneissa Mikki ja Minni -animaatioissa toistuu skenaario, jossa hahmot ratkaisevat kohtaamansa haasteet yhdessä silloin kun molemmat ovat mukana tarinassa. Minni *neitona pulassa* oli erityisen tyyppillinen varhaisissa animaatioissa, jotka pohjasivat voimakkaasti vaudevilleperinteeseen, joka oli samaan aikaan suuressa suosiossa (Kincaid & Malcom 2023, 6–8). Myös Walt Disneyn tiedettiin nauttineen vaudeville-esityksistä (Allan 1999, 11–12).

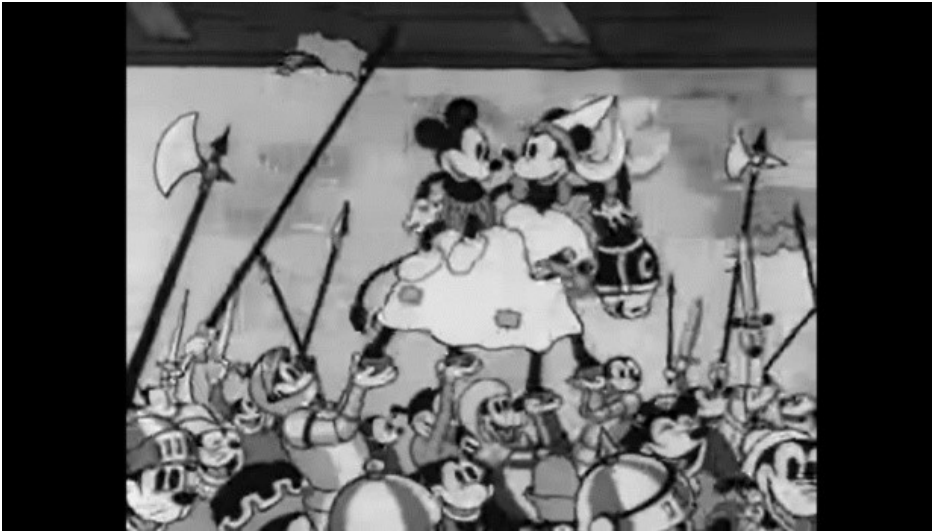
1930-luvun lyhytanimaatiot noudattelevat vaudevillen ja varhaisen näytelmäelokuvan juonikulkua, jossa keskeisiä elementtejä olivat laulu, tanssi ja melodramaattiset tarinat, joissa esiintyi roistoja, sankareita ja pulassa olevia neitoja. Minni onkin usein pulassa, josta Mikki hänet sitten pelastaa. (Kincaid & Malcom 2023, 8) *Kunniaksi aikain menneiden* osoittaa kuitenkin myös Mikin ja Minnin suhteen vastavuoroisuuden, kun Minni on lopulta se, joka pelastaa Mikin. Minni myös valitsee itse tunteidensa kohteen. Kun 1930-luvulla elokuva oli työväenluokan viihdettä, niin itsenäisen naisen kuvastoon kuului myös romanttisen rakkauden ideaali ja mahdollisuus päättää itse myös elämänsä tästä puolesta.

Elokuvan kaksintaistelukohtaus korostaa asetelmaa pienen taistelusta suurta vastaan. Hessulla on käytössään oikea haarniska, peitsi ja ratsunaan oikea hevonen. Mikki soveltaa itselleen haarniskan ja peitsen ja hänellä on ratsunaan muuli. Tässä hahmo muistuttaa Don Quijoten aseenkantajaa Sancho Panzaa ja kaksintaistelun asetelma tuo mieleen myös Daavidin ja Goljatin taistelun (Kuva 4).



Kuva 4. Mikki ja Hessu kohtaavat tarinan lopussa kaksintaistelussa. Mikki on tehnyt itselleen kekseliäästi haarniskan kakluunista ja peitsen hiilihangosta, kun Hessulla on oikea haarniska ja peitsi käytössään. Kuva: [YouTube](#).

Tarinarakenteessa katsoja saa asettua pienen ja sisukkaan sankarin puolelle. Mikin ulkomuotoa polvihousuineen on väritetty keskiaikaiseksi, mutta hän ei ole haarniskassaan keikaroiva prinssi, vaan vaatimaton, muulilla ratsastava – tässä mielessä jopa kristillinen – sankari. Yhteys neitoon rakentuu, kun sankari pelastaa tämän pakkoavioliitolta ja isän itsevaltaisuudelta (Kuva 5). Minni päättää seurata Mikkiä ja näin hahmojen suhde korostaa romanttisen rakkauden ja yhteistyön merkitystä. Mikin ja Minnin oli tarkoitus olla esikuvallisia, roolimalleiksi sopivia hahmoja. Mikki apunaan Minni kykeni ratkaisemaan ongelmia ja vastustamaan väärää vallankäyttöä. Keskiäika toimi nimenomaan viihteen elementtinä, joka toi esiin Mikin 1900-luvun alun sankarillisen, kekseliään ja oikeudenmukaisen hahmon.



Kuva 5. Tarina saa onnellisen lopun, kun Mikki voittaa Hessun kaksintaistelussa. Kansa juhlii yhdessä tarinan onnellista päätöstä, joka huipentuu rakastuneen pariskunnan viuhkan taakse peitettyyn suudelmaan. Kuva: [YouTube](#).

Keskiaikaa hyödyntävän animaation vihteelliset keinot

Menneisyyden viihteellistämisen juuri keskiajalla näyttää olevan erityinen rooli. Keskiaikaan erikoistuneet anglistit Martha Driver ja Sid Ray toteavat keskiajan aina olleen ”heroisen fantasian paikka” enemmän kuin muiden aikakausien (Driver & Ray 2004, 5; ks. myös Hume 1982, 15). Kirjallisuudentutkija Clare Bradford tuo myös esiin keskiajan luonteen aikakautena, jolle lastenkirjallisuudessa on ollut helpompaa nauraa kuin muille aikakausille (Bradford 2015, 155). Ylipäänsä keskiaika edustaa toiseutta modernille, ja siksi sille on voitu nauraa (D’Arcens 2014, 7–8). Elokuvissa keskiaika näyttäytyy joko romanttisena aikakautena ennen teollistumista, jolloin ihmiset elivät yksinkertaista elämää, tai likaisena ja taikauskaisena maailmana, joka oli täynnä sairauksia ja kuolemaa. Elokuvan keskiaikakuvaston ei ole tarkoitus tarjota vain representaatioita tai kuvauksia keskiajasta, vaan niiden merkitys elokuvassa on antaa mahdollisuus katsoa etäältä modernin aikakauden ilmiöitä ja tapahtumia.

Elokuvan tekoaika voikin käsitellä keskiajan kautta monenlaisia ilmiöitä. 1930-luku käsitteli keskiaikaisen fantasiamaailman kautta syvää lamaa. Piirrosanimaatiot heijastivat tekoaikansa toiveita ja pelkoja ja istuttivat katsojiin toivoa vauraammasta tulevaisuudesta. Ne kaikki

viihdyttivät, kommentoivat ajankohtaisia asioita ja kansallisia tunteita nimenomaan työväenluokkaisille yleisöille. (Tantham 2019, 37, 39) Disney pystyi kääntämään tavallisen, työväenluokkaisen ihmisen sinnikkään taistelun toimeentulostaan fantasian ja huumorin kielelle (Watts 1995, 98).

Köyhyys ja työväenluokkaisuus olivat Tanthamin mukaan hallitsevia paikallisidentiteettejä suurissa ja pienissä kaupungeissa, esikaupungeissa ja maaseudulla. Yhtiöt onnistuivat saamaan nämä ihmiset elokuvaan, sillä 1930-luvulta toisen maailmansodan loppuun asti amerikkalaiset kuluttivat elokuvissakäymiseen enemmän rahaa kuin mihinkään muuhun viihteeseen. (Tantham 2019, 38) Disneyn animaatioista erityisesti *Kolme pientä porsasta* (1933) ja *Lumikki ja seitsemän kääpiötä* (1937) korostivat yhteisöllisyyden ja sinnikkyyden merkitystä heijastaen kansakunnan kamppailua laman keskellä. Kolmen pienen porsaan kuuluisa laulu ”Pahaa sutta ken pelkäisi” nousi tunnussävelmäksi kamppailussa lamaa vastaan. Disneyn elokuvat eivät olleet vain eskapismia; ne heijastivat toivoa amerikkalaiseen unelmaan ja vahvistivat uskoa parempaan tulevaisuuteen. (Mollet 2013, 112–113)

Historioitsija Louise D’Arcens jakaa medievalistisen naurun kolmeen: keskiajalle, keskiajalla ja keskiajan kanssa nauramiseen. Animaatiossa nauretaan keskiajan autoritarismille ja vulgaariudelle sekä modernille yhteiskunnalle, mikä luo yhteyden keskiajan ja nykyajan välille. (D’Arcens 2014, 3–21; ks. tarkemmin Mähkä 2016, 130–140) Varhaisten piirrosanimaatioiden kerronta oli suhteellisen yksinkertaista, mutta niihin sisältyvä huumori monimutkaisti tarinaa. (Telotte 2015, 4) Niitä voi tarkastella parodioina keskiajasta tai laajemmin ajateltuna parodioina menneisyydestä. Historiallisessa komediassa, kuten komediassa yleensäkin, keskeistä on se, mihin pilkka on kohdistettu. Kulttuurihistorioitsija Hannu Salmi puhuu satiirisesta kaksoiskatseesta historiallisessa komediassa mainiten erityisesti juuri koomisen medievalismin, jossa nauru usein kohdistuu sekä menneisyyden ihmisiin että nykyihmisiin (Salmi 2011, 22; keskiaikakomediasta laajemmin ks. Mähkä 2016, 123–140). Kun historiallinen elokuva pyrkii yleensä esittämään menneisyydestä selkeitä, esimerkiksi kansallisidentiteettiä rakentavia kertomuksia, mahdollistaa historiallinen komedia menneisyyden tarkastelun moniäänisempänä (Mähkä 2016, 4–6) ja tavoittaa siten kenties jotain syvempää menneisyyden olemuksesta.

Kunniaksi aikain menneiden viihteellistää myös keskiaikaan yhdistettyjä pimeitä elementtejä. Tarinan kannalta keskeisessä roolissa on linnan salissa oleva giljotiini (Kuva 6). Giljotiinin läsnäolo ja tärkeys juonen kannalta on kiinnostavaa jo toki sen takia, että sellaisenaan se on anakronistinen tulkinta keskiajasta. Vaikka giljotiinin esikuva voidaan jäljittää keskiaikaan, se yhdistyy populaarissa ajattelussa vahvasti Ranskan suureen vallankumoukseen ja sitä seuranneeseen aikaan. Giljotiinin raakana teloitusvälineenä voi nähdä korostavan amerikkalaisen medievalistisen ajattelun suhdetta eurooppalaiseen menneisyyteen, johon kuului brutaalius (Aronstein 2005, 11–12). Menneisyyteen viittaamisessa ei usein ole tärkeää tietyn aikakauden tai historiallisen hetken esittäminen, vaan vaikutteita voidaan ottaa laajasti, jopa keskiajan ulkopuolelta silloin, kun ne silti istuvat ihmisten mielikuviin siitä.

Anakronismeilla on usein tarkoituksellinen funktio tehdä menneisyyttä helpommin lähestyttäväksi ja tunnistettavaksi nykyihmisille. *Kunniaksi aikain menneiden* hyödyntää anakronistista musiikkia tässä tarkoituksessa animaation hääkohtauksessa. Katsoja tunnistaa alkavan hääkohtauksen nimenomaan keskiajan näkökulmasta anakronistisesta musiikista, Felix Meldelssohnin

häämarssista (sävelletty vuonna 1842), kun kuva on linnan ulkopuolella olevassa minstrelissä ennen kuin se siirtyy näyttämään itse vihkiparia. Animaatio ei pyrikään kuvaamaan vihkiseremoniaa keskiaikaisena, sillä se ei ole tarinalle oleellista. Anakronismeilla on usein myös esteettinen tai tarinallinen peruste (Pugh & Weisl 2012, 84). Giljotiini on kiinnostava kuvallinen ja tarinallinen elementti, jonka mahdollisuudet kuvakerronnalle ovat syy siihen, miksi sen rooli on elokuvassa niin keskeinen.

Giljotiini tulee tarinassa kolmessa kohdassa esiin. Ensin sitä hyödynnetään makkaran leikkuuvälineenä. Toisessa kohdassa Mikki minstrelinä on jäänyt kiinni Minni-prinsessan pelastamisesta linnan tornista ja kuningas määrää hänen päänsä katkaistavaksi. Kolmannella kerralla Mikki hyödyntää giljotiinia kekseliäällä tavalla ja ajaa Hessu-prinssin kaksintaistelussa kohti giljotiinia, niin että sen terä katkaisee Hessun peitsen. Näin giljotiini toisaalta toisintaa kuvaa keskiajan raakuudesta ja pimeydestä sekä kuoleman(tuomion) uhkasta. Toisaalta giljotiinin kaltaisen teloitusvälineen käyttö makkaran pilkkomiseen on tapa keventää tulevan tilanteen vakavuutta.



Kuva 6. Mikki on joutunut kiipeliin pelastettuaan prinsessan tornista. Giljotiinilla on vielä hetki sitten siivutettu makkaraa, mutta nyt sen on määrä toimia teloitusvälineenä. Mikki välttyy kuolemantuomiolta Minnin anellessa armoa isältään mutta joutuu vielä kaksintaisteluun prinssin kanssa. Kuva: [YouTube](#).

Anakronismeja käytetään erityisesti komediassa hyvinkin vapaasti (D’Arcens 2014, 14). Niiden avulla voidaan myös käsitellä nykyisyyttä (Pugh 2012, 2). Samalla niiden avulla voidaan viihteellistää jopa kulttuurin synkkiä puolia. Yhdysvalloissa kuolemantuomioita jaettiin eniten juuri 1930-luvulla (Amidon 2013, 23–24). Giljotiinia siellä ei kuitenkaan käytetty. Viimeisessä tilanteessa giljotiini osoittautui kaksintaistelun kannalta käänteentekeväksi ja toi esiin Mikin kekseliäisyyden ja tavan ratkaista ongelmia. Mikki käyttää tätä vaarallista ja väkivaltaista välinettä komediallisella tavalla ja siten riistää siltä vallan.

Toisena pimeänä elementtinä elokuvassa voi ajatella olevan kuninkaan käyttämä hirmuvalta. Se näkyy edellä käsitellyssä tilanteessa, jossa hän langettaa äkkipikaisesti kuolemantuomion. Ylipäänsä kuningas on hahmo, joka istuu valtaistuimellaan hienoissa kuninkaallisissa asusteissaan ja käskee, mitä hänen ympärillään olevien tulee tehdä. Toisaalta kuninkaan hahmoa myös

parodioidaan voimakkaasti. Kun kuninkaalle tuodaan ruokaa suoraan hänen eteensä, hänelle asetetaan ruokalappu ja syöttökaukalo. Kuninkaan syöttäminen ja mässäilyn korostaminen olivat myös keinoja vähentää kuninkaan valtaa (Kuva 7).



Kuva 7. Musta Pekan esittämä kuningashahmo istuu valtaistuimellaan, joka toimii pitokohtauksessa syöttötuolina. Kuninkaan valta ja keskiaikaisuus korostuvat hänen vaatetuksessaan: hänellä on kruunu sekä turkisviitta päällään. Kuva: [YouTube](#).

Komediakerronta on monimutkaista ja siksi sitä voidaan tulkita jopa vastakkaisista näkökulmista. Huumorin voi nähdä joko vallankumouksellisena tai luonteeltaan konservatiivisena ilmiönä. Yhteistä tulkinnoille on, että ne myöntävät komedian voiman käsitellä vallankäyttöön liittyviä kysymyksiä. (Kallioniemi 2022, 56) Katsojille annetaan mahdollisuus toisaalta nauraa keskiaikaisen kuninkaan hahmolle, joka on kuin vauva syöttötuolissa, mutta ehkä samalla myös modernille eliitille, joka eli mässäillen ja loistossa kylpien. *Kunniaksi aikain menneiden* -lyhytanimaation voi ajatella tuovan esiin erityisesti autoritarismia ja vulgaariutta esittämällä kuninkaan valtaa käyttävänä hahmona. Mikki Hiiri edustaa vahvasti modernia toimijaa, joka yhtä aikaa sulautuu osaksi keskiaikaista maailmaa vaatteineen ja hahmotyyppineen ja samalla toimii hahmona, jonka kanssa katsoja voi nauraa niin keskiaikaiselle kuninkaalle ja vulgaareille vanhanaikaisille tavoille kuin myös niiden moderneille vastineille. Nauru voikin kohdistua sekä keskiaikaan yhdistettyihin elementteihin että toisaalta myös moderneihin ihmisiin ja tapoihin.

Walt Disneyn julkisuuskuva on olennainen tekijä 1930-luvun lyhytanimaatioiden analysoinnissa, sillä se tarjoaa kontekstin, joka vaikutti aikalaiskatsojien vastaanottoon ja siten elokuvan tulkintaan. Walt Disneyn tiedetään halunneen itseään pidettävän niin sanotusti tavallisena miehenä ("common man") ja tahtoneen erottua ajan eliitistä esimerkiksi pukeutumisellaan farkkuihin ja flanellipaitoihin (Watts 1995, 100). Tässä mielessä Disneyn itseilmaisu ei ole vain henkilökohtainen valinta, vaan osa brändin rakentamista ja siten heijastus aikakauden sosiaalisista arvoista ja asenteista. Disneyn hahmoista juuri Mikki Hiiri edustaa eniten "jokamiestä" ja kun hahmo nostetaan sankariksi, tehdään se riistämällä valta niiltä, jotka käyttävät saamaansa valtaa vääriin. Kun sankari esitetään pienenä ja ovelana, vertautuu hahmo myös Chaplinin Kulkuriin. Disney itse oli Mikin ääni ja koko Mikin hahmo oli Disneylle erityisen tärkeä – kenties hän näki sen jopa omana kuvanaan.

Jokamiehen ihanne kiinnittää Mikin myös oman aikakautensa kulttuuriin. Auttaakseen kansakuntaa selviämään lamasta jakoi presidentti Roosevelt New Deal -ohjelman kautta hätäapurahoja ja järjesti työpaikkoja valtion ohjelmissa. Samalla Roosevelt oli huolissaan siitä, että väestö alkaisi luottaa liikaa valtioon ja unohtaisi oman roolinsa lamasta toipumisessa. Mediatutkija Tracey Molletin mukaan Disneyn altavastajahahmojen käyttö noudattelee näitä individualistisia arvoja osoittamalla, että sisukkaan luonteen ja ystävyyden avulla yksilö itse voi selättää eteensä tulevat ongelmat ja rakentaa itselleen hyvän elämän. (Mollet 2013, 115; Watts 1995, 102)

Historiantutkija Steven Watts kutsuu Walt Disneyn kansanmiehen olemusta ”sentimentaaliseksi populismiksi”, joka rakentuu 1800-luvun lopun maaseudun vastarinnalle kaupunkien teollista yhteiskuntaa ja rahavaltaa vastaan. Sen ytimessä on protestanttisen työmoraalin merkitys amerikkalaisen identiteetin määrittelijänä. Disneyn 1930-luvun elokuvat antoivat kuvan tarmokkaasta ja hyveellisestä tavallisesta ihmisestä, ja niissä esitettiin tarinoita, joissa Mikin ja Minnin sitkeä sinnikkyys vahvisti tavallisen kansalaisen kykyä selviytyä ja voittaa kaikki vastoinkäymiset. Osittain teema oli ideologinen vastaus suureen lamaan – laajasti populistinen, enemmän kulttuurinen kuin avoimen poliittinen ja enemmän sisäinen kuin opettavainen. Se puolusti tavallisen ihmisen arvokkuutta ja korosti kansan viisautta vaikeiden aikojen keskellä. Juuri tällainen poliittinen herkkyyttä läpäisi Disneyn varhaiset lyhytanimaatiot ja kiinnitti ne lama-ajan ongelmien käsittelyyn. (Watts 1995, 96–97)

Lopuksi

1930-luvun suuri lama mursi yhteiskuntaluokkien välisiä rajoja, kun koko kansakunta joutui sen vaikutuspiiriin. Samalla murtuivat rajat populaarikulttuurin ja korkean taiteen välillä, sillä elokuvan katsomisen tavat demokratisoituivat sekä äänielokuvan että elokuvien sisältöjen tuomien muutosten myötä. Disneyn lyhytanimaatiot heijastelivat lama-ajan tunnelmia nostamalla vaatimattoman perushiiren sankarikseen.

Kunniaksi aikain menneiden oli yhtä lailla kertomus keskiaikaisesta vaeltelevasta minstrelistä, joka kekseliäisyydellään pelastaa neidon pulasta, kuin tarina yleisön rakastamista hiirihahmoista, jotka kohtaavat haasteita ennen kuin saavuttavat romanttisen rakkauden. Katsoja saattoi toisaalta eläytyä keskiajan maailmaan mutta yhtä lailla löytää lohtua ja valoa oman aikansa haasteisiin. Mikki ja Minni animaation sankareina löysivät keinon vastustaa kuninkaan hirmuvaltaa ja löytää onnen vaikeuksien keskeltä ja siten toimivat esikuvina myös lama-ajan ihmisille. Lyhytanimaation medievalistinen kerronta toi esiin amerikkalaiset arvot, sillä ne saatettiin asettaa vanhanaikaisia, jopa brutaaleja ja barbaarisia, eurooppalaiseen keskiaikaan yhdistettyjä arvoja vastaan.

Medievalismi oli jo 1930-luvulla vakiintunut ilmiö eli aikakausi kierrätti aiempia kerronnan tapoja. Se on ollut myös keskeinen osa Disney-yhtiön tuotantoa sen perustamisesta lähtien. Varhaiset ja myöhemmät lyhytanimaatiot hyödynsivät keskiajan kuvastoa ja teemoja, samoin jo ensimmäinen pitkä elokuva, *Lumikki*, ja monet sen seuraajat prinsessoineen ja linnoineen ovat sijoittuneet kuviteltuun keskiaikaan. 1930-luvun laman käsitteleminen aikakauden Disney-elokuvissa tapahtui fantasiakuvaston avulla ja näissä elokuvissa aloitettu keskiaikakuvaston hyödyntäminen on muodostunut yhtiön tavaramerkiksi. Keskiaika näkyy edelleen myös Disneyn teemapuistoissa ja

tuotteissa. Huolimatta keskiajan vahvasta läsnäolosta Disneyn tuotannossa kautta sen historian, varhaiset vuosikymmenet ja erityisesti lyhytanimaatiot ovat saaneet vain vähän huomiota tutkimuksessa.

Disneyn lyhytanimaatiot yhdistivät aiemman populaarikulttuurin, kuten vaudevillen ja lyhytelokuvan komedian sekä varhaisten visuaalisten attraktioiden kuten taikalyhdyn aihepiirejä ja kerronnan tapoja ja kuljettivat niiden kautta mukanaan myös medievalistista kerrontaa. Elokuvasa ilmiö oli kuitenkin uusi ja väline mahdollisti historiallisen aikakauden elävöittämisen jälleen uudella tavalla. Historian käyttö animaatiossa oli vapaampaa kuin näytelmäelokuvassa, sillä väline mahdollisti realismista irtautuvan kerronnan. Samalla historian käyttö viihteen välineenä Yhdysvalloissa oli kenties vapaampaa kuin muualla, sillä sen kolonialistinen asutushistoria irtaannutti lähes kaikki Euroopasta saapuneet näiden omista juurista ja tarinaperinteestä. Disneyn medievalistisissa elokuvissa ja erityisesti tarkastelemassamme varhaisessa lyhytanimaatiossa näkyy sen amerikkalainen suhtautuminen eurooppalaiseen menneisyyteen. Samalla kun *Kunniaksi aikain menneiden* hyödynsi eurooppalaista keskiaikaista kuvastoa, satuja ja hahmotyyppejä, visuaalisia ja auditiivisia elementtejä, se esitti keskiajan auttamatta väkivaltaisena ja autoritäärisenä aikakautena. Amerikkalaisia arvoja edustavat Mikki ja Minni toimivat tälle kontrastina.

Ymmärtämällä medievalismin tutkimuksen teoreettiset ja tulkinnalliset erityispiirteet sekä soveltamalla kulttuurin- ja historiantutkimuksen menetelmiä olemme päässeet käsiksi siihen, millaista 1930-luvun lyhytanimaatiossa toteutettu Disneyn amerikkalainen medievalismi oli ja miten se keskusteli aikansa ilmiöiden, kuten laman, kanssa. Tutkimalla perinteiseen keskiaikaiseen kuvastoon liitettyjä hahmoja, juonikuviota ja visuaalisia elementtejä sekä niiden humoristisia ja uuden median tarjoamia luovia esitystapoja olemme saaneet käsityksen siitä, miten keskiaikaa käytettiin viihteen keinona korostamaan perinteisiä amerikkalaisia arvoja ja hyveitä, kuten oikeudenmukaisuutta ja kekseliäisyyttä, lama-ajan Amerikassa. Disney-yhtiön menestys rakentui näiden arvojen ja hyveiden tunnistamiseen ja artikuloimiseen aikalaisille tavalla, joka osoitti keinoja selviytyä oman aikansa yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa olosuhteissa.

Elokuva ja fiktio ovat kulttuurihistorialliselle tutkimukselle tärkeitä lähdeaineistoja, sillä ne avartavat käsitystä tekoajankohtansa yhteiskunnallisista ja kulttuurisista ilmiöistä. Menneisyyttä hyödyntävien ilmiöiden, kuten medievalismin tutkimus on monitieteistä, sillä se vaatii kykyä ymmärtää elokuvan tekoajankohdan lisäksi myös keskiajan erityispiirteitä. Tässä artikkelissa olemme yhdistäneet elokuvatutkimuksen ja keskiajantutkimuksen osaamista ja nostaneet esiin myös kansainvälisesti vähän tutkitun aineistoryhmän, lyhytanimaation. Seuraavassa vaiheessa lyhytanimaatioita voisi tarkastella laajemmin osana 1930-luvun historiakulttuuria ja kysyä, miten aikakausi hyödynsi menneisyyskuvaa osana poliittista ja kulttuurista merkityksenantoa. Medievalismin tutkimuskohteiden laajentaminen historiallisen fiktion, elokuvan ja viihdeaineistojen suuntaan syventää ymmärrystä siitä, miten keskiaika on eri vuosikymmeninä ymmärretty ja millaisia merkityksiä sille on niiden kautta annettu.

Kiitokset

Kiitämme anonymiä referee-arvioitsijoita asiantuntevista ja hyvin kirjoitetuista kommentteista, jotka auttoivat meitä parantamaan käsikirjoituksen laatua huomattavasti. Haluamme lisäksi kiittää

erikoisnumeron päätoimittajaa Petri Saarikoskea hänen omistautumisestaan, ajastaan ja työpanoksestaan artikkelimme kehittämiseksi.

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 19.11.2024.

Elokuvat

Kunniaksi aikain menneiden (Ye Olden Days, Burt Gillett, 1933). Old Classic Cartoons, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Zl9_IgRC6vQ

Tutkimuskirjallisuus

Alapartanen, Anu & Jussi-Pekka Paija. 2009. "Elävää keskiaikaa: Populaaritapahtuman suhde historiaan – keskiaikaiset markkinat tarkastelun kohteena". *Ennen ja nyt: Historian tietosanomat* 9 (1).

Allan, Robin. 1999. *Walt Disney and Europe: European influences on the animated feature films of Walt Disney*. London: John Libbey.

Amidon, E. C. 2013. *Lightning Strikes Twice: An Examination of the Political Factors Associated with State-Level Death Sentences and Executions in the United States, 1930–2012*. St. Louis: University of Missouri, St. Louis.

Aronstein, Susan. 2005. *Hollywood knights: Arthurian cinema and the politics of nostalgia*. Basingstoke, Hampshire [u.a.]: Palgrave Macmillan.

Barber, Sian. 2013. *British Film Industry in the 1970s*. London: Palgrave Macmillan, 4–14. https://doi.org/10.1057/9781137305923_2

Barrier, Michael. 2003. *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*. Oxford: Oxford University Press.

Bell, Elizabeth, Lynda Haas & Laura Sells. 1995. "Introduction: Walt's in the Movies." In Elizabeth Bell, Lynda Haas & Laura Sells (eds.) *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1–18.

Bovaird-Abbo, Kristin. 2020. "Why an Issue on 'The Medieval in Children's Literature'?" *Children's Literature Association Quarterly* 45 (4), 301–307.

Bradford, Clare. 2015. *The Middle Ages in Children's Literature. Critical Approaches to Children's Literature*. Palgrave Macmillan.

Chandler, Alice. 1965. "Sir Walter Scott and the Medieval Revival." *Nineteenth-Century Fiction* 19 (4), 315–332. <https://doi.org/10.2307/2932872>

D'Arcens, Louise. 2014. *Comic medievalism: laughing at the Middle Ages*. Suffolk: Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1515/9781782043751>

- Davis, Amy. 2021. "Making it Disney's Snow White". In C. Pallant, & C. Holliday (eds.) *Snow White and the Seven Dwarfs: New Perspectives on Production, Reception, Legacy*. London: Bloomsbury Publishing: (97–113). <https://doi.org/10.5040/9781501351198.ch-005>
- Davis, Amy (ed.). 2019. *Discussing Disney*. Indiana University Press.
- Driver, Martha & Sid Ray. 2004. "Preface: Hollywood Knights." In Martha Driver & Sid Ray (eds.) *The Medieval Hero on Screen*. Jefferson, NC: McFarland, 5–17.
- Elliott, Andrew B. R. 2017. *Medievalism, politics and mass media: Appropriating the Middle Ages in the twenty-first century* (10). Boydell & Brewer.
- Feilding, Raymond. 1967. *A Technological History of Motion Pictures and Television: An Anthology from the Pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*. University of California Press.
- Finke, Laurie & Martin B. Shichtman. 2010. *Cinematic Illuminations: The Middle Ages on Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Fitzpatrick, KellyAnn. 2019. *Neomedievalism, popular culture, and the academy: From Tolkien to Game of Thrones* 16. Boydell & Brewer.
- Friedman, Jake S. 2022. *The Disney Revolt: The Great Labor War of Animation's Golden Age*. Chicago: Chicago Review Press.
- Fugelso, Karl (ed.). 2020. *Politics and Medievalism (studies)* (29). Boydell & Brewer.
- Galvez, Marisa. 2021. "Unthought Medievalism". *Neophilologus* 105, 365–389. <https://doi.org/10.1007/s11061-021-09684-8>
- Groth, Helene. 2016. "Mediating Popular Fictions: From the Magic Lantern to the Cinematograph". In K. Gelder (ed.) *New Directions in Popular Fiction*. London: Palgrave Macmillan. https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1057/978-1-137-52346-4_14
- Haines, John. 2020. "The Many Musical Medievalisms of Disney". In Stephen C. Meyer & Kirsten Yri (eds.) *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*. Oxford: Oxford Handbooks, 690–708.
- Harty, Kevin. J. 1999. *The Reel Middle Ages: American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films about Medieval Europe*. McFarland.
- Hume, Kathryn. 1982. "Medieval Romance and Science Fiction: Anatomy of a Resemblance." *Journal of Popular Culture* 16 (1), 15–26. <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1982.00015.x>
- Kallioniemi, Kari & Kimi Kärki. 2013. "Elokuvan tulkintakerroksia – Ken Russellin Lisztomania (1975) kulttuurihistorian moniäänisenä audiovisuaalisena lähteenä". Teoksessa Asko Nivala, Rami Mähkä (toim.) *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Turku: k&h, 170–190.
- Kallioniemi, Noora. 2022. *Armotonta menoa!: Työttömät ja joutilaat miehet 1990-luvun lama-ajan suomalaisessa komediavihteessä*. Turku: Turun yliopisto.

- Kaufman, J. B. 2011. "The Heir Apparent". In D. Goldmark & C. Keil (eds.) *Funny Pictures: Animation and Comedy in Studio-Era Hollywood*. Berkeley: University of California Press, 51–66. <https://doi.org/10.1525/9780520950122-005>
- Kincaid, Jessica L. & Nancy L. Malcom. 2023. "Mickey's main squeeze: the gendered portrayal of Minnie Mouse in the early era (1928–1935) and modern era (2013–2019)". *Feminist Media Studies* 1–16. <https://doi.org/10.1080/14680777.2023.2229046>
- Krasniewicz, Louise. 2010. *Walt Disney: A Biography*. ABC-CLIO.
- Kärki, Kimi. 2003. "Valon ja äänen kehässä: Audiovisuaalisen aineiston tulkintakysymyksiä". Teoksessa Sakari Ollitervo, Jussi Parikka & Timo Väntsi (toim.) *Kohtaamisia ajassa. Kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria*. Turku: k&h, 206–231.
- Lafortune, Avery. 2023. "Fantastic Histories: Medievalism in fantasy film and television". In M. Hughes-Warrington et al. (eds.) *The Routledge Companion to History and the Moving Image*. Routledge, 129–143.
- Laine-Frigren, Tuomas & Antti Malinen. 2022. "Historiakulttuuria oppimassa". *Kleio: Historian ja yhteiskuntaopin opettajien liiton jäsenlehti*: 36–38.
- Langer, Mark. 2012. "The Disney–Fleischer Dilemma: Product Differentiation and Technological Innovation." In Steve Neale (ed.) *The Classical Hollywood Reader*. Routledge, 310–320.
- Langer, Mark. 1992. "The Disney-Fleischer Dilemma: Product Differentiation and Technological Innovation". *Screen* 33 (4), 343–357.
- Larrington, Carolyne. 2017. *Winter is coming: The medieval world of Game of Thrones*. Bloomsbury Publishing.
- Locke, Hilary Jane. 2018. "'Beyond 'Tits and Dragons': Medievalism, Medieval History, and Perceptions in Game of Thrones." In Marina Gerzic & Aidan Norrie (eds.) *From Medievalism to Early-Modernism*. Routledge, 171–187.
- Matthews, David. 2015. *Medievalism: A critical history*. Boydell & Brewer.
- Mollet, Tracey. 2013. "'With a Smile and a Song ...': Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale." *Marvels & Tales* 27(1), 109–24.
- Morgan, Iwan. 2016. "Introduction: Hollywood and the Great Depression." In Iwan Morgan & Philip John Davies (eds.) *Hollywood and the Great Depression: American Film, Politics and Society in the 1930s*. Edinburgh University Press. introduction, 1–26.
- Mähkä, Rami. 2016. *Something Completely Historical : Monty Python, History and Comedy*. Turku: Turun yliopisto.
- Oinonen, Paavo & Rami Mähkä. 2013. "Fiktio kulttuurihistorian tutkimuksen lähteenä ja kohteena". Teoksessa Asko Nivala & Rami Mähkä (toim.) *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Turku: k&h, 271–303.

- Pugh, Tison & Angela Weisl. 2012. *Medievalisms: Making the Past in the Present*. Taylor & Francis Group, 2012.
- Pugh, Tison & Susan Aronstein (eds.). 2012. *The Disney Middle Ages: a fairy-tale and fantasy past*. Basingstoke, Hampshire [u.a.]: Palgrave Macmillan.
- Pugh, Tison. 2012. "Introduction: Disney's Retroprogressive Medievalisms: Where Yesterday is Tomorrow Today." In Tison Pugh & Susan Aronstein (eds.) *The Disney Middle Ages: a fairy-tale and fantasy past*. Basingstoke, Hampshire [u.a.]: Palgrave Macmillan, 1–18.
- Rastall, Richard & Andrew Taylor. 2023. *Minstrels and Minstrelsy in Late Medieval England*. Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2x4kp66>
- Salmi, Hannu. 2011. "Introduction: The Mad History of the World". In Hannu Salmi (ed.) *Historical Comedy on Screen: Subverting History with Humour*. Bristol, UK: Intellect, 9–30.
- Salmi, Hannu. 1990. "Elokuva historiantutkimuksen kohteena". *Lähikuva* 3 (4), 6–19.
- Susanin, Timothy. 2011. *Walt before Mickey: Disney's Early Years, 1919–1928*. University Press of Mississippi.
- Tahkokallio, Jaakko. 2019. *Pimeä aika – Kymmenen myyttiä keskiajasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tatham, Chelsea. 2019. "Mickey Mouse and Merry Melodies: How Disney and Warner Bros. Animation Entertained and Inspired Americans During the Great Depression." *The Saber and Scroll Journal* 8 (2), 35–48.
- Telotte, Jay. P. 2015. "Flatness and Depth: Classic Disney's Medieval Vision". *The Year's Work in Medievalism* 30, 2–10.
- Trigg, Stephanie. 2008. "Medievalism and Convergence Culture: Researching the Middle Ages for Fiction and Film". *Parergon* 25 (2), 99–118.
- Välimäki, Reima (ed.). 2022. *Medievalism in Finland and Russia: Twentieth- and Twenty-First Century Aspects*. London: Bloomsbury Publishing Plc. <https://doi.org/10.5040/9781350232921>
- Watts, Steven. 1995. "Walt Disney: Art and Politics in the American Century". *The Journal of American History* 82 (1), 84–110.
- Wells, Paul. 2014. *Animation, Sport and Culture*. Palgrave Macmillan.
- Young, Helen. 2010. "Approaches to Medievalism: A Consideration of Taxonomy and Methodology through Fantasy Fiction". *Parergon* 27 (1), 163–179. <https://doi.org/10.1353/pgn.0.0235>

”The Dung Ages”: Monty Pythonin vaikutus populaariin medievalismiin 2000-luvulla

Rami Mähkä

FT, dosentti

Digitaalinen kulttuuri

Turun yliopisto



Viittaaminen: Mähkä, Rami. 2024. ”The Dung Ages’: Monty Pythonin vaikutus populaariin medievalismiin 2000-luvulla”. *WiderScreen* 27 (1–2). <https://widerscreen.fi/numerot/1-2-2024-widerscreen-27/the-dung-ages-monty-pythonin-vaikutus-populaariin-medievalismiin-2000-luvulla/>

Käsittelen katsausartikkelissa Monty Pythonin vaikutusta populaariin medievalismiin, eli käsityksiin ja representaatioihin keskiajasta, 2000-luvun mediakulttuurissa. Selvitän erityyppisten lähteiden avulla, millaisissa asiayhteyksissä ja teemoissa Monty Pythonin vaikutusta on nähtävissä tai tulkittavissa. Lähestymistapani on lähdeaineistoni vaihtelevuudesta ja määrällisestä rajallisuudesta johtuen ilmiölähtöinen. Keskeisiä teemoja aineistossa ovat käsitykset keskiajan ”pimeydestä” brutaaleine väkivaltaisuuksineen sekä skatologinen huumori.

Avainsanat: Monty Python, Spamalot, medievalismi, historiallinen komedia, historiadokumentit, keskiaika, väkivalta, skatologinen huumori

Johdanto

”A new musical (lovingly) ripped off from the motion picture *Monty Python and the Holy Grail* !” Näin mainostettiin vuonna 2004 ensi-iltansa saanutta keskiaikamusikaalia *Spamalot* (Video 1). Musikaali perustuu elokuvalle *Monty Pythonin hullu maailma* (*Monty Python and the Holy Grail*, ohj. Terry Gilliam ja Terry Jones, 1975), ja sen on käsikirjoittanut brittiläisamerikkalaisen Monty Python -komediaryhmän jäsen Eric Idle.

Musikaalin nimi on sanaleikki. Spam – suomeksi ”spämmi” – on lempinimi roskapostille ja se juontuu suoraan *Monty Pythonin Lentävä sirkus* -televisiosarjan (*Monty Python’s Flying Circus*, BBC 1969–1974) sketsistä vuodelta 1970. Sketsissä viikingit hoilasivat laulua spamista eli säilykelihasta. Nettiajan aktiivit tunsivat Monty Pythonin tuotannon ja alkoivat kutsua markkinointitarkoituksessa tuputettua massaviestintää spamiksi.

Monty Pythonille tyypillisellä, näennäisen itsekriittisellä tyylillä (ks. Mähkä 2016, 24–27, 101–102) *Spamalot*-nimi näyttää vähättelevän musikaalin laatua, vihjaten, että siinä on paljon halpaa bulkkimateriaalia (spam-a-lot), mutta sanaleikin taustalla on viittaus myös näytelmän tarinaan. Camelot on musikaalin päähenkilön, myyttisen Englannin kuningas Arthurin, linna. Tämän tietäminen vaatii vähintään pintapuolista tietoa historiasta. Mistä potentiaalinen musikaalin katsoja olisi tämän tiedon voinut saada? Esimerkiksi *Monty Pythonin hullu maailma* -elokuvasta, mihin musikaalin tagline tukeutuu. Elokuva oli tuossa vaiheessa 30 vuotta vanha, mutta selvästi musikaalin markkinoinnista vastanneet henkilöt ovat luottaneet elokuvan tunnettavuuteen huolimatta siitä, että Monty Pythonin aktiivikausi päättyi 1980-luvun alussa.



Video 1. Yhdysvaltalaisen *Spamalot*-tuotannon potpurri vuodelta 2023.

Käsittelen katsausartikkelissani Monty Pythonin vaikutusta populaariin medievalismiin 2000-luvulla. Missä asiayhteyksissä ja mihin teemoihin liittyen Monty Python mainitaan keskiajan yhteydessä? Mitkä ovat keskeiset kontekstit sille, että Monty Python yhdistetään keskiaikaan? Lähestymistapani on lähdeaineiston vaihtelevuudesta ja määrällisestä rajallisuudesta johtuen ilmiölähtöinen.

Aineistoni koostuu medialähteistä ja tutkimuksista, joissa heidän vaikutuksensa nousee esiin, tyypillisesti hyvin ohimenevinä tai implisiittisinä viittauksina. Ne kertovat joka tapauksessa paljon Monty Pythonin laajasta vaikutuksesta. Lähteitani ovat etupäässä television historiadokumentit, historian- ja kulttuurintutkimuksen piiriin kuuluvat teokset sekä medievalismille omistautuneet verkkosivut, joista osan tunsin ennestään, osan löysin asiansanahauilla tätä katsausartikkeliä varten. Eri lähteet eivät siis suoraan liity toisiinsa, vaikka niistä löytyy relevantteja Monty Python -viittauksia. Tätä tarkoitan artikkelin ilmiölähtöisyydellä (grounded theory -menetelmä): jäljittämällä Monty Python -viittauksia pyrin luomaan viitekehyyksenomaisen mallinnoksen ryhmän keskiaikakomedian vaikutuksesta länsimaiseen populaariin historiakulttuuriin. Mainitut lähteet eivät suoranaisesti käsittele asiaa, mutta samalla ne paljastavat, missä yhteyksissä Monty Python yhdistetään keskiaikaan.

Artikkelin näkökulman taustalla ovat vahvasti omakohtaiset kokemukset, mikä korostaa artikkelin grounded theory -menetelmää. Artikkelissa käsitellyt television historiadokumentit – vahvin todistusaineisto levinneisyytensä takia – ovat materiaalia, joihin olen törmännyt puolivahingossa, erityisesti tehdessäni Monty Pythonin historiallista komediaa käsittelevää väitöstutkimustani (Mähkä 2016). Olen vain katsonut nuo ohjelmat odottamatta mitään viittausta Monty Pythoniin.

Nuo viittaukset yllättivät aikanaan, mutta eivät olleet silti täysin odottamattomia. *Monty Pythonin hullu maailma* ei ole vain keskiaikaa poikkeuksellisella tavalla kuvannut elokuva, vaan myös laajalti tunnettu. Omakohtaisiin kokemuksiin kuuluvat myös opiskeluaikoina ja myöhempinä vuosina vastaan tulleet eri alojen humanistien kommentit elokuvasta (ja keskiajasta) sekä eri medialähteissä havainnoidut, usein detaljinomaiset viittaukset.

Keskityn tässä kuitenkin vain hyvin rajattuun medialähteiden ja tutkimusten joukkoon, sillä käytössäni ei ole mitään systemaattisempaa aineistoa. Artikkelini päättää osuus, jossa tarkastelen kahta tuoretta suomalaistapausta, eli yllä avaamani *Spamalot*-musikaalin suomenkielistä sovitusta, jota esitettiin Törnävän kesäteatterissa kesällä 2019 sekä alkuperäiskäsikirjoitukselle perustuvaa elokuvaa *Peruna* (ohj. Joonas Tena, 2020), jonka markkinoinnissa *Monty Pythonin hullun maailman* vaikutusta alleviivattiin.

Luonnehdin tässä artikkelissa käyttämäni menetelmää paitsi ilmiölähtöiseksi myös laadullis-spekulatiiviseksi. Luen aineistosta suoraan Monty Pythoniin viittaavien kommenttien lisäksi käytettyä terminologiaa joko tiedostettuina tai tiedostamattomina. Tulkitsen termien ja sanojen käyttöä relevantissa asiayhteydessä Monty Pythonin tuotannosta kumpuavina konseptuaalisina todisteina. Ne ovat usein vain lyhyitä viittauksia isommassa kokonaisuudessa, mikä viittaa siihen, että yleisön oletetaan tuntevan Monty Pythonin tuotantoa. Asiayhteydet, joissa Monty Python ja keskiaika esiintyvät yhdessä ovat näin ollen hajanaisia eivätkä muodosta mitään selväpiirteistä kokonaisuutta. En voi todistaa Monty Pythonin vaikutusta paikkaansa pitäväksi, koska siitä ei ole aina löydettävissä selviä lähdeviitteitä. Tästä johtuu menetelmäni ”spekulatiivisuus”: hajanaisten viittausten vaikutusta suhteessa muihin medievalistisiksi määriteltävissä oleviin tuotantoihin on mahdoton arvioida ilman vastaanottotutkimusta.

2000-luvun medievalismin lähtökohtia

Kulttuurihistorioitsija Hannele Klemetilä (2007, 7) aloittaa kirjansa *Keskiajan julmuus* (2007) toteamalla, että mikäli maallikolta kysytään, mikä on historian julmin aikakausi, tämä todennäköisesti vastaa ”keskiaika”. Tämä voi hyvinkin pitää paikkaansa, mutta ennen kaikkea asia herättää kysymyksiä. Ensinnäkin mistä kumpuaa ajatus pohtia koko asiaa? Toiseksi, miksi keskiaika mielletään julmaksi tai jopa julmimmaksi ajanjaksoksi? On selvää, ettei kumpaankaan voi antaa faktoille perustuvaa vastausta, vaan vastaukset jäävät spekulointiin, parhaimmillaan koulutukseen perustuvan arvauksen varaan. Kysymys on historiallisten aikakausien hierarkisoinnista: keskiaikaan liitetään ”pimeyden”, ”sivistymättömyyden” ja ”väkivaltaisuuden” kaltaisia, vähemmän mairittelevia attribuutteja (ks. esim. Mäkelä 2021, erit. 26, 30–31), vaikka esimerkiksi modernin ajan joukkotuhoaseet ovat mahdollistaneet aiempaan nähden ennennäkemättömän väkivallan käytön.

Monty Pythonin komedia mielletään yleisesti hyvin verbaaliksi ja yleissivistykseen vetoavaksi, mutta se on samalla kautta linjan hyvin väkivaltaista ja groteskia. Tämä koskee myös ”nykyhetkeen” sijoittuvia sketsejä ja elokuvakohtauksia: ihmisiä murskataan, räjäytetään, ammutaan mitä irrationalisimmissa ja absurdeimmissa tilanteissa. (Ks. Mähkä 2016) Havainnot ovat luonnollisesti läsnä myös ryhmän keskiaikakomediassa. *Hullun maailman* kohta, jossa kuningas Arthur pilkkoo

miekalla vastustajansa palasiksi tämän vähätellessä silpomistaan, on tietysti komediallinen hyperbola (tahallista liioittelua). On kuitenkin hätkähdyttävää, että kohtausta oli alun perin päätyä elokuvaan ilman sen usein erilaisissa yhteyksissä sittemmin siteerattua dialogia ("it's only a flesh wound", "we call it a draw" ja niin edelleen) (Chapman et al. 2003, 354–357; Cleese 2014, 137) (Video 2). Vastaavasti kohtausta, jossa Sir Lancelot järjestää joukkomurhan häissä vain romanttisten (ja keskiaikaromansseja mukailevien) haihatteluidensa vuoksi luo mielikuvaa keskiaikaisista ritareista puolihulluina tappajina. Tätä samaa mielikuvaa ylläpitää myös yllä mainittu *Spamalot*-musikaali, joka on käännetty monille kielille ympäri maailmaa. Musikaalin sävy on paljon elokuvaa kepeämpi, mutta kuva keskiajasta on käytännössä sama.



Video 2. Kuningas Arthurin ja mustan ritarin kaksintaistelu elokuvassa *Monty Pythonin hullu maailma* (1975).

Historioitsija John Aberth (2003, vii–viii) toteaa, että keskiaika saattaa olla yksi vaikeimmista aikakausista niin viihteentekijöille kuin näiden yleisöille. Hän nostaa erikseen esiin aikakauteen yhdistettävien mielikuvien vastakkaisuudet: yhtäällä ovat pulassa olevia linnanheittoja pelastavat ritarit, toisaalla barbaarinen julmuus ja taikaukselle perustuva ignoranssi. Aberthin kirja käsittelee keskiaikaan sijoittuvia elokuvia, ja kirjoittajan mukaan elokuvat eivät tee oikeutta todellisuudelle, jota keskiajalla eläminen merkitsi, eikä "keskiaikaiselle mentaliteetille". (ibid.) Argumentti on mielenkiintoinen, sillä sen mukaan nykyihminen voisi jotenkin tavoittaa keskiajan todellisuuden ja "mentaliteetin". Oleellista tämän artikkelin kannalta on joka tapauksessa, että elokuvat usein ohjaavat mielikuvia ja keskusteluja keskiajasta. Tämä koskee niin populaarikulttuuria kuin joskus historioitsijoidenkin representaatiokeskusteluja. Näyttää siltä, että Monty Pythonilla on tähän suurempi merkitys kuin millään muulla yksittäisellä toimijalla: "keskiaika ei ollut sellainen, millaisena Monty Python sen esitti" -tyyppiset kommentit paljastavat itsessään Monty Pythonin vaikutusvaltaisuuden medievalismille (ks. esim. Austin 2002).

Keskiaikatutkija David W. Marshall määrittelee akateemisen medievalismin tutkimuksen sen tarkasteluksi, miten erilaiset ihmiset, ryhmät tai aikakaudet "usein vinoutuneesti" "muistavat" keskiaikaa. Ero keskiaikaan kohdistuvaan historian tutkimukseen on siis selkeä, mutta samalla asetelma on monisyinen. Hän toteaa, että vaikka "todellinen" keskiaika on saavuttamattomissa, tuntematon, siinä on elementtejä, jotka ovat tunnistettavia, ymmärrettäviä. (Marshall 2007, 2–3, 9–10) Näitä elementtejä – sellaisia, jotka oletettavasti erottavat keskiajan muihin periodeihin liitettävistä asioista – käytetään populaareissa esityksissä keskiajasta. (Ks. myös Mähkä 2016, 134–135; Mäkelä 2021, 30) Nimenomaan näin tapahtuu *Hullussa maailmassa*, mikä on sen vaikutusvaltaisuuden ydin.

Siinä missä valtaviirran ”vakava” historiallinen viihde pyrkii luomaan ehjän ja ongelmattoman historiallisen epookin, Monty Pythonin tyylinen historiallinen komedia pikemmin tutkiskelee ja kommentoi kuvaamaansa menneisyyttä. Representaatio on tarkoituksella rikkonaista, anakronismeja viljelevää sekä aikakauteen yhdistetyn asian tai piirteen liioittelevaa (hyperbola) esittämistä. Keskiakakomedian tapauksessa tällainen piirre on selvästi ajatus likaisuudesta ja pimeydestä. (Salmi 2000, 385–393, 398–400; Mähkä 2016, 8, 123–124, 137–139)

Pythonien käsitykset keskiajasta pohjautuvat koulun historiantunneille, aivan kuten monilla ihmisillä. Lisäksi Michael Palin opiskeli yliopistossa historiaa ja Terry Jones keskiaikaista kirjallisuutta. Kansallisuudella on lisäksi aina vaikutusta kokemukseen: esimerkiksi englantilaiselle (tai eri tavoin briteille – Jones on syntynään Walesista) keskiajan historia on eri asia kuin suomalaiselle. Niinpä John Cleese (2014, 123) kirjoittaa omaelämäkerrassaan, että siinä missä historia näyttäytyi ylipäättään sekavalta, keskiaika kuninkaineen nousi tässä aivan omaan luokkaansa. Hänestä esimerkiksi Englannin kuningas Knuut Suuri vaikutti ”seinähullulta”. Omissa kokemuksissani Ruotsin kuninkaat eivät tällaisessa valossa näyttäytyneet, ainakaan kouluhistorian tasolla.

Ilmiselvästi Monty Pythonista vaikutteita ottanut *Gladiatori*-blockbusterin (*Gladiator*, Ridley Scott, 2000) parodia, brittiläinen historiallinen komedia *Gladiatress* (Brian Grant, 2004) yhdistää Monty Pythonin kahden kuuluisimman elokuvan, eli *Hullun maailman* ja *Brianin elämän* (*Life of Brian*, Terry Jones, 1979), keskuselementtejä. *Brianin elämästä* muistuttaa tapahtuma-aika eli Rooman valtakunnan historia. Sen sijaan elokuvallinen ilme on lähellä *Hullua maailmaa*. Yhdistelmä on mahdollinen, koska roomalaisvalloituksen aikaan Britanniassa, johon elokuva sijoittuu, ei ollut Rooman valtakunnan vanhempien osien kaltaisia, samaa marmoriarkkitehtuuria edustavia kaupunkeja, jotka yhdistämme Roomaan aiempien antiikkispektaakkelielokuvien ansiosta (samaa ilmettä noudattaa valikoiden ja perustellusti myös *Brianin elämä*). *Hullusta maailmasta* elokuvantekijät ovat omaksuneet kaukaisen menneisyyden likaisuuden ja skatologisen^[1] huumorin. Yhdistelmän ansiosta *Gladiatressin* tekijät ovat saaneet käyttöönsä molemmista periodeista ammennettuja historiallisia vitsejä. Nimenomaan elokuvan brittiläisyys on konteksti elokuvan näkökulmalle.

Keskiajalla on erityinen merkitys brittiläisessä historiakulttuurissa. Kulttuurihistorioitsija Christopher Fraylingin mukaan termi ”medieval” keksittiin 1800-luvun puolivälissä, kun ”romanttiset aateliset alkoivat liikuttua ajatuksesta legendojen ja ritarillisuuden hallitsemasta kulta-ajasta kyllästyttyään antiikin Kreikan ja Rooman kulta-aikoihin”^[2]. ”Keskiajasta” muodostui hänen mukaansa ”yltäkylläinen ja outo sekoitus”, jossa oli Walter Scottin romaaneja, Shakespearea, Chauceria, kirjapainotaitoa edeltäviä dokumentteja, vanhojen rakennusten restaurointia sekä aikakauden yhteiskuntaa koskevia myyttejä. 1800-luku loi siis oman keskiaikansa. (Frayling 1995, 9, 12–13) Scottin ritarieromantiikka puolestaan vaikutti laajasti angloamerikkalaiseen valtaviirrankulttuuriin pitkälle 1900-luvulle, kuten esimerkiksi toisen maailmansodan jälkeisistä Hollywoodin keskiaikaelokuvista voimme todeta.

Juuri tähän asetelmaan Monty Python pureutui niin lajityyppiparodian kuin satiirin keinoin. Kun vanhemmissa elokuvissa keskiaikaista kronikkaa – tai oikeammin sellaisen jäljitelmää – oltiin käytetty tarinan edistäjänä ja tuomassa historiallista ambienssia, Monty Pythonin versiossa kronikan keskiaikaista tyyliä mukailevan kansilehden otsikkona on ”Book of Film”. Nimeä

vastaavasti kirja sisältää still-otoksia *Hullusta maailmasta*, jotka kuvittavat perinteistä voice-over -kerrontaa. Kronikka ei siis kerrokaan kuningas Arthurin seikkailuista, vaan elokuvasta, joka kertoo kuningas Arthurin seikkailuista. Kyseessä on samalla lähdekriittinen silmänisku keskiaikaisten kronikoiden suuntaan. (Mähkä 2016, 86–87)

Ryhmän jäsenistä Jones oli selvästi eniten innostunut keskiajasta, mistä osoituksena ovat hänen lukuisat työnsä aihepiiristä. Hän on julkaissut 1970-luvulta 2010-luvulle useita sekä kaunokirjallisia teoksia että tietokirjoja keskiajasta. Televisiossa hänen aktiivikautensa dokumentaristina sekä dokumenttiensa ruudulla nähtävänä kertojana alkoi 1990-luvun puolivälissä ristiretkistä kertoneella sarjalla *Crusades*. Sen jälkeen hän on tehnyt useita historiadokumentteja, joista tunnetuin lienee *Terry Jones' Medieval Lives* (2004) – ohjelman nimi paljastaa, että hänen tunnettavuutensa on tässä vaiheessa uskottu maksimoivan yleisöpohjan. Sama pätee myös pari vuotta myöhemmän julkaistuun sarjaan *Terry Jones' Barbarians* (2006). Tässä tapauksessa sen tärkein argumentti on, että roomalaiset olivat monessa suhteessa primitiivisempiä – tai pikemminkin barbaarisempia – kuin valloittamansa ja alistamansa kansat. Silti pidän itsestänselvyytenä, että hänen työnsä eivät ole lähellekään yhtä tunnettuja ja vaikutusvaltaisia kuin Monty Python tai *Hullu maailma* -elokuva.

1970-luku ja koominen medievalismi

Monty Pythonin *Hullun maailman* ohella ryhmän jäsenet tekivät toisenkin keskiaikaan sijoittuvan komedian. Terry Gilliamin ohjaama ja Michael Palinin tähdittämä *Jappervokki* (*Jabberwocky*) vuodelta 1977 jatkoi groteskia keskiaikakuvausta, mutta siitä puuttuivat pääosin *Hullun maailman* sketsimäiset ja vastaelokuvalliset piirteet (elokuvasta ks. Mähkä 2016, 101 [viite 114], 124–125). Aikakausi oli hyvin mielenkiintoinen laajemminkin medievalismin kannalta. 1960-luvulla muun muassa kansankulttuuriin orientoitunut englantilainen folk- ja rock-musiikki ammensivat kansallisesta menneisyydestä paljon, samoin kuin progressiivinen rock, mutta valtavirrassa aihe alkoi kääntyä vitsiksi 1970-luvulle tultaessa. Kuten musiikkijournalisti Rob Young (2011, 534) toteaa, ”jos teit Albion-keskeistä, historiallisesti resonoivaa rockia vielä vuoden 1974 jälkeen, *zeitgeist* oli hylännyt sinut”[3]. Hän pitää yhtenä esimerkkinä tästä *Hullua maailmaa*, joka hänen mukaansa ”pyyhkäisi” satiirillaan lähes koko vakavan ”historiallisen pukudraaman” sivuun.

Tietyissä mielessä Young on täysin oikeassa: Monty Pythonin yksi lähtökohta *Hullulle maailmalle* oli hyökätä aiemman, erityisesti amerikkalaisen keskiaikaelokuvan, epookkikuvausta vastaan. Viimeksi mainituissa kaikilla hahmoilla oli täydelliset hampaat, kampaukset ja puhtaat, tyylikkäällä leikkauksella varustetut vaatteet. Kaikkialla oli kiiltävän puhdasta. Terry Jonesin mukaan Monty Pythonin elokuvassa kyse oli ”vastalääkkeestä” Hollywoodin historiakuvauksille (sit. Morgan 1999, 148–150; Mähkä 2016, 93). Tässä artikkelissa tarkastelluista historiadokumenteista voi päätellä, että ainakin Britanniassa ”vastalääke” tehoi siinä määrin, että Monty Pythonin kärjistämät piirteet keskiajassa nousivat usein hallitseviksi ironisiksi narratiivisiksi elementeiksi.

1970-luku on merkittävä aikakausi medievalismin tutkimukselle siinäkin mielessä, että Marshallin mukaan ”ensimmäinen sysäys medievalismin legitimoinnille” akateemisena tutkimuskohteena tehtiin vuonna 1976 (Marshall 2007), eli *Hullun maailman* ja *Jappervokin* julkaisuvuosien (1975, 1977) välissä. Tutkimuksen osalta tämä on epäilemättä sattumaa, mutta kulttuurisena virtauksena

välttämättä ei. Keskiäika oli ollut populaarimusiikissa ja televisiossa (esimerkkinä BBC:n minisarja *The Six Wives of Henry VIII*, 1970) verrattain yleinen inspiraation ja viittailun kohde vuosia aiemmin – tämä myös selittää akateemisen medievalismin nousun Marshallin kuvaamalla tavalla. Tästä huolimatta Monty Pythonin valtavirran elokuvaan nähden ikonoklastinen lähestymistapa keskiajan esittämiseen ja akateemisen medievalismin toisenlainen katse keskiaikaan ilmestyivät keskenään samanaikaisesti.

Korostamatta liikaa yhteyttä on kuitenkin pidettävä mielessä, että britti-Pythonit olivat taustaltaan ”Oxbridge”-koulutettuja henkilöitä (Terry Gilliam on syntyjään yhdysvaltalainen ja oli sikäläisen college-koulutuksen saanut), joista Jones ja Palin olivat erityisen perehtyneitä historiaan ja kiinnostuneita keskiajasta. Lisäksi ryhmän 1960-luvulla alkanut komediallinen tapa historiallisten representaatioiden dekonstruktioille tapahtui samaan aikaan, kun marxilaiset suuntaukset ylipäättään vahvistuivat muun muassa historiantutkimuksessa englantilaisissa huippuyliopistoissa. (Mähkä 2016, 64–65, 127) Pythonit olivat näiltä osin selvästi kosketuksissa uusimpiin trendeihin akateemisen sivistyneistön keskuudessa. Näihin kuului myös keskiajan piirteiden ja kulttuuristen merkitysten uudelleenarvioinnin tendenssi brittiläisessä kulttuurissa.

Historian satirisoinnilla on toki Monty Pythonia pidemmät perinteet Britanniassa. Keskeinen teos on Walter Carruthers Sellarin ja Robert Julian Yeatmanin *1066 and All That* (1930), joka käy läpi Britannian historian alleviivaten menneisyyden outoutta ja usein myös väkivaltaisuutta. Teoksessa moderni aikakausi saa myös osansa – teollistumisen luoma vauraus perustui kirjoittajien mukaan oivallukselle, että naiset ja lapset voitiin laittaa tekemään 25-tuntista työpäivää ilman, että kaikki heistä menehtyivät tai vammautuivat. Luonnollisesti myös keskiaika saa osansa – asettamalla vastakkain hurskauden ja uskonnon nimissä harjoitetun brutaalin väkivallan. Kirja oli tunnettu yliopisto-opiskelijoiden keskuudessa Pythonien opiskellessa, ja lienee ollut sitä myöhemminkin.

Monty Python 2000-luvun medievalismin inspiraationa

Sellarin ja Yeatmanin kirjan – ja Monty Pythonin edelleen jalostama – perintö elää muun muassa John O’Farrellin tuotannossa, jotka niin ikään satirisoivat Britannian historiaa. Teosten nimet paljastavat tekijän intention, tyyliin ja keskeiset vaikutteet: *An Utterly Impartial History of Britain — Or 2000 Years of Upper-Class Idiots in Charge* (2007) ja *An Utterly Exasperated History of Modern Britain: or Sixty Years of Making the Same Stupid Mistakes as Always* (2009). O’Farrell toimi poliittista satiiria viljelleen *Spitting Image* -nukkeanimaatiosarjan (ITV, 1984–1996) käsikirjoittajana, ja on tunnustanut Sellarin ja Yeatmanin vaikutuksen – tämän tekemättä jättäminen olisikin ollut hyvin kyseenalainen ratkaisu. On hyvin mahdollista, että kirjojen nimissä esiintyvä ”utterly history” on myös viittaus Jonesin ja Palinin juuri ennen Monty Pythonia tekemään, Britannian historiaa satirisoivan televisiosarjan *The Utter and Complete History of Britain* (LWT, 1969), jonka O’Farrellin on ollut lähes pakko tuntea, joten kirjat voidaan tulkita jopa parodiaksi Jonesin ja Palinin työstä.

Kirjoissa – tai pikemminkin niiden johdannoissa – on silmiinpistävä, että Monty Pythonia ei mainita lainkaan. Asia korostuu, kun O’Farrell mainitsee muita koomikoita ja muun muassa rock-yhtyeitä. Voi olla, että hän ei vain pitänyt Monty Pythonista, tai sitten hän jätti sen ilmiselvyytenä

pois. Mutta hänen taustansa vuoksi on mahdotonta, että hän ei olisi tuntenut Pythonien tuotantoa ja sen vaikutusta läpikotaisin. Joka tapauksessa tapausta on pidettävä ”mykkänä” osoituksena Pythonien vaikutukselle 2000-luvulla.

Kirjassaan *Comic Medievalism: Laughing at the Middle Ages* (2014) medievalisti Louise D’Arcens jakaa ”koomisen medievalismin” kolmeen ilmiöön: keskiajalle nauramiseen, keskiajalla nauramiseen ja keskiajan kanssa nauramiseen (Arcens 2014, 10–12). Ensin mainittu on hyvin selkeä ilmiö, ja se on myös Monty Pythonin keskiaikatuotannon ydin. Kaksi muuta ovat huomattavasti problemaattisempia. Keskiajalla nauraminen edellyttäisi, että kykenisimme tavoittamaan aikakauden kulttuurisen mielenlaadun, jonka avulla voisimme asettaa itsemme osaksi aikakautta. Keskiajan kanssa nauraminen puolestaan edellyttäisi yhteistä naurun kohdetta.

D’Arcens (ibid.) kuitenkin väittää, että moderni nauru on mahdollinen keskiajalla. Tämä edellyttää aikakausien välisten erojen ”leikkisää purkamista”, eräänlaista ”transhistoriallista sympatiaa”, jonka perustana on ”universaalin ihmisyyden koominen tunnistaminen”. Keskiajan kanssa nauraminen mahdollistuu puolestaan keskiaikaisen kansankomedian avulla, sillä se tarjoaa malleja modernin komedian koomiselle vastarinnalle.

Mikäli D’Arcensin argumentit hyväksyy teoreettisiksi lähestymistavoiksi, ne mahdollistavat komedian nimenomaan ylihistoriallisena lajityyppinä ja täten ne kattavat laajemmat huumorin ja komiikan kategoriat. Ne perustuvat, kuten D’Arcensin viittaus keskiaikaiseen kansankomediaan osoittaa, kielellisille ja kulttuurisille asetelmille ja niiden rikkomiselle. Niinpä on ilmiselvää, että Monty Python kutsuu katsojat nauramaan kanssaan keskiajalle, mutta elokuvan ”transhistorialliset” piikit esimerkiksi dogmaattista marxilaisuutta vastaan ja varsin ”universaalit” inhimilliset kysymykset esimerkiksi vallan jaosta yhteiskunnassa sisältävät mahdollisuuden pohtia koomisuuden ulottuvuuksia D’Arcensin tavoin. (Ks. lisää Mähkä 2016, 130–131)

Juuri huumori ja komedia ovat D’Arcensin (2014, 3–7) mukaan olleet spesifi tapa tarkastella keskiaikaa sen jälkeisinä vuosisatoina, ja siksi *koominen* medievalismi auttaa ymmärtämään medievalismia ilmiönä laajemmin, kuten keskiaikasuhteemme affektiivista kirjoa. Huumori ja komedia ovat sekä lähentäneet meitä keskiaikaan että estäneet tunteellista samastumista siihen.

Tämä on erityisen huomattavaa tässä katsausartikkelissa käsitellyissä historiadokumenteissa. Niissä esiintyy huumoria eri muodoissa, tyypillisesti etäännyttävänä kerrontatekniikkana. Esimerkiksi usein skatologisia yksityiskohtia käsiteltäessä tämä on varmasti luontainen tyyli. Kun *Worst Jobs in History* -sarjassa (Channel 4, 2004) kerrotaan Groom of the Stool -tehtävästä – kyse on kunniatehtävästä, jossa aatelismiehen tehtävänä on pyyhkiä kuninkaan takapuoli tämän tehtyä tarpeensa ja tarkasteltava tämän ulosteen koostumusta – on oikeastaan aika vaikea kuvitella asiaa käsiteltävän täysin kuivalla asiatyylillä (Video 3). Itse asiassa asetelma kuulostaisi lähinnä Monty Pythonin sketsiltä.



Video 3. Kunniatehtävä Groom of the Stool kuvattuna Worst Jobs in History -sarjassa (2004).

On luontevaa, että Monty Pythonin vaikutus 2000-luvun keskiaikakäsityksille ja medievalismille ilmenee selvimmin vihteessä ja populaarikulttuurissa, erityisesti televisiossa ja elokuvassa, sillä nämä ovat olleet heidän keskeisimmät mediansa. Selvimmin se näkyy tuotannoissa, jotka ovat komedioita tai käyttävät muuten huumoria tyylikeinonaan. Kuitenkin myös historiantutkijat ovat viitanneet Monty Pythonin vaikutusvaltaiseen keskiaikarepresentaatioon. Tämä näkyi jo 1990-luvulla, mutta keskityn tässä siis 2000-luvun esimerkkeihin.

Horrible Histories (Mike Young Productions, Scholastic Productions, 2001–2003) oli alun perin lapsille ja nuorille suunnattu amerikkalainen viihteellinen animaatiosarja, jossa komiikan keinoin kerrottiin historian eri vaiheista ja pyrittiin samalla jonkinlaisiin kasvatuksellisiin tavoitteisiin (Video 4). Sarjan keskiaikaa käsittelevässä jaksossa rinnastetaan humoristisesti ajatus teinien sotkuisista huoneista keskiaikaan toteamalla, ettei keskiajalla ollut muuta vaihtoehtoa kuin elää lian (*filth*) keskellä. Nykyteinit siirtyvät keskiaikaan, keskelle lantakasa. Lisää skatologiaa seuraa muissa otoksissa. (Sarjasta ks. myös D’Arcens 2014, 143–159) Sarjaa tehtiin myöhemmin näyteltynä ohjelmuna, mutta on mielenkiintoista, kun sarjaa alettiin tehdä Britanniassa, voidaan puolivakavasti sanoa, että britit ”hakivat” oman historiakulttuurinsa osan – Monty Pythonin kansainväliseksi vientituotteeksi lanseeraaman historiallisen komedian – takaisin. Sarjasta tehtiin myöhemmin elokuvaversio, jonka ohjaaja myönsi suoraan, että otti historiallisen brittikomedian *Mustan kyyn* (*Blackadder*, 7 Network, BBC, 1982–1989) ohella suoraan mallia Monty Pythonin edellä mainituista historiallisista elokuvista. (Clarke 2019)



Video 4. Nykyteinit lentävät suoraan lantakasaan nuorille suunnatussa, historiasta kertovassa brittianaatiosarjassa *Horrible Histories* (2011).

Juuri lika, saastaisuus ja skatologia liitetään keskiaikaan, huomattavasti väkivaltaisuutta enemmän – ehkä taustalla on oivallus, että moderni aikakin on kovin väkivaltainen. “Historian kamalimpiin ammatteihin” keskittyvän dokumenttisarjan *The Worst Jobs in History* keskiaikaa käsittelevän jakson (Channel 4, 2006) aluksi juontaja Tom Robinson luettelee keskiaikaan liittämämme asioita, kuten suuret katedraalit ja linnat, piispat, paronit ja ristiretket, Magna Cartan, Robin Hoodin ja tämän iloiset veikot. Kukoistuksen hetkiä varjostivat keskiaikana yleistyneet paiseruttoepidemiat. Robinsonin mukaan keskiaika oli ennen kaikkea ritarillisuuden ja sen symboloimien suurten taisteluiden ja rohkeuden aikakautta. Narration taustalla sinfoninen musiikki nousee yhä kovaäänisemmäksi, kunnes se loppuu kuin vanhan kelanauhurin käyttökytkintä off-asentoon kääntämällä.

Tyylilaji muuttuu näin alleviivatun satiiriseksi: “Ajattelemme romanttisesti kiiltävissä haarniskoissa pulassa olevia neitoja pelastavista ritareista”. Samalla alkaa 2000-luvun historiadokumenteille tyypillinen historiallinen toisinto linnan varustuksilla kahdesta haarniskoissa miekkailevista ritareista. Sen lajityypillinen kerronta rikkoutuu, kun kamera laventaa kuvakulmaa, ja Robinson nähdään käyttämässä savukonetta, joka on sekunnin tai kaksi luonut usvaa (“misty haze”) kamppailevien ritarien ympärille. Hän toteaa, että kyseessä on vain “viktoriaanien” luoma fantasia, mihin viittasin aiemmin.

Toisintoon liittyvän teknologian paljastamalla ohjelma hyödyntää Monty Pythonin käyttämää vastaelokuvallista tekniikkaa, joka oli ryhmän historiallisen komedian keskeisiä strategioita erityisesti *Hullussa maailmassa*. Bertolt Brechtiltä omaksutun kerronnallisen tekniikan avulla Pythonit pitivät katsojan jatkuvasti tietoisena siitä, että nämä katsovat elokuvaa, eivät historiaa. Esimerkkejä voidaan nostaa esiin yllä mainitun *Hullun maailman* “Book of Film”-kronikkaparodian ohella katsojan puhuttelu puhumalla suoraan kameraan ja ritarin lakoninen toteamus, että kuvassa kaukana hämmöttävä komea linna on vain pienoismalli.

Seuraavaksi Robinson haastattelee toisinnossa ritaria näytellyttä henkilöä. Robinson kysyy, että vastaako tuo oikeasti tilannetta, johon keskiajan ritari joutui – ritari on “lehmänlannan peitossa”. Näyttelijä ei kommentoi suoraan sitä, mutta hän kertoo olleensa haarniskassa tunteja toisensa perään, ilman vessataukoja, ja hän tuntee itsensä hikiseksi ja haisevaksi. Vaikka keskustelu siirtyy nopeasti historiallisten toimijoiden ja näiden tehtävien (ritari, tämän aseenkantaja) analysoimiseen, tämäkin kohta on kuin suoraan *Monty Pythonin Hullu maailma* -elokuvasta. Elokuvasa Arthur tunnustetaan kuninkaaksi siitä, ettei hän ole “paskan peitossa”.

Elokuvan tekoa käsitelleessä BBC:n dokumentissa Arthuria näyttelevä Graham Chapman toteaa, että hän joutuu viettämään epämukavassa haarniskassa tunteja joka päivä, helteessä, ja välillä hänen päälleen heitetään lantaa (näin elokuvassa todella tapahtui) (*BBC Film Night* 1974). Vakavasta historiallisesta aiheestaan huolimatta näyttää siltä, että dokumentintekijöiden todellinen inspiiraatio on alun perin ollut Monty Python, ei keskiaika itsessään, vaikka he luovatkin olosuhteista ja historiasta vakuuttavan tulkinnan. Huomattava osa ohjelmasta perustuu skatologisille elementeille, kuten virtsan maistelulle ja siinä tallomiselle tekstiilin käsittelemiseksi.

Toinen brittiläinen historiallinen dokumentti, *Filthy Cities* ja sen jakso keskiaikaisesta Lontoosta ([BBC 2011](#)), perustuu ohjelman nimen mukaisesti kaikkeen likaan, saastaan, jonka keskellä ihmiset elivät, eläinten raadoista ihmisjätöksien tulvaan. Ohjelman nimi saattaa olla joko tietoinen tai

tiedostamaton viittaus *Monty Pythonin hulluun maailmaan*. Elokuvasa maalainen hihkaisee iloisena: "oh, there's some lovely filth in here!". Vitsi perustuu luonnollisesti sanojen "lovely", ihana, ja "filth", lika, saasta, väliselle inkongruenssille. Samassa kohtauksessa esiintyneen, yllä kuvatun "hänen on oltava kuningas, koska hän ei ole paskan peitossa" -dialogin tavoin repliikki korostaa koomisen efektin avulla nykymaailman ja keskiajan välistä eroa. Koska Monty Pythonin tuotanto on varmasti läpikotaisin tuttua brittiläisille historiadokumenttien tekijöille repliikkien tasolle asti, sarjan nimen taustalla voi hyvinkin olla *Hullun maailman* representaatio likaisesta, "paskaisesta" keskiajasta. Tätä korostaa heidän pyrkimyksensä selvittää, koska hygieniä ja siisteys alkoivat oleellisesti kehittyä kaupungeissa. Kyse on orientaatiosta menneisyyteen likaisuuden ja groteskiuden – eli *Hullun maailman* korostamien asioiden – kautta.

Myös historioitsija Dolly Jørgensen (2014) yhdistää *Filthy Cities* -sarjan ja *Hullun maailman* "kuningas"-repliikin toisiinsa. Hänen argumenttinsa on, että sarjan antama kuva keskiaikaisen Lontoon saastaisuudesta on liioiteltu ja osoittaa, että 2000-luvulla keskiajan kaupunkien – keskiajan ylipäätään – esittäminen saastaisena dystopiana on toiminut dikotomian rakentamisen lähtökohdaksi: tarkoitus on ollut korostaa nykyajan "puhtautta". Jørgensen viittaa Monty Pythoniin sitä lainkaan esittelemättä tai avaamatta – hän selvästi uskoo yleisönsä (historia-alan tiedeyhteisön) tuntevan Monty Pythonin. Hänen argumentaationsa on painavaa todistusaineistoa tämän katsausartikkelin hypoteesille ja argumentille, eli Monty Pythonin usein mainitsemattomille, mutta taustalla piileville käsitykselle keskiajasta.

Kaikki tämä kertoo mielenkiintoisella tavalla fasinaatiosta keskiajan "likaisuutta" kohtaan. Angloamerikkalainen slangi-ilmaus keskiajasta, "lanta-aikana" (The Dung Ages) tiivistää ilmiön. *All the Tropes* -wikisivuston artikkelissa "The Dung Ages" todetaan, että yleinen konventio kuvata keskiaika raakalaismaisten, paisenaamaisten, lantakakkuja leipovien ja mudassa viljelevien maalaisten surkeana maailmana on *Hullun maailman* popularisoima (ks. myös esim. [Reddit.com 2022](#)). Artikkelin kirjoittaja kuitenkin mainitsee samassa yhteydessä Jonesin asiantuntemuksen aiheesta (The Dung Ages), mikä luo kritiikille ambivalentin sävyn. Itse asiassa vastaava ambivalenssi on läsnä niin Monty Pythonin jäsenten kommenttien kuin kaikkien mainittujen ohjelmienkin tapauksissa. Ehkä keskiaikaan on laajemmin jäänyt mukaan ritari- ja pastoraaliromantiikkaa.

Aihepiiriin liittyy ristiriitaisuutta myös siihen liittymättömissä tutkimuksissa, joissa viitataan toisinaan rutiininomaisesti, kuin ohimennen, Monty Pythoniin – usein hyvin ambivalenttiin sävyyn. Vanhoja kaupunkeja tutkinut arkeologi Brenna Hassett antaa kirjassaan *Built on Bones: 15,000 Years of Urban Life and Death* (2017, 10, 151–152, 197–199) tunnustusta Monty Pythonille useaan otteeseen. Hän toteaa, että mikäli teemme kuten Monty Python *Hullussa maailmassa* kehottaa, "bring out your dead", alamme ymmärtää paremmin kaupunkien kehitystä – hän viittaa tässä myös omaan alaansa bioarkeologina. Hassett tuo näin esille elokuvan rutosta luomien mielikuvien vaikutusvaltaisena tuottajana. Hänen mukaansa nimenomaan Monty Python "ei ole auttanut" luomaan realistista kuvaa siitä todellisuudesta, jossa ruton riivaamassa Euroopassa todella elettiin.

Hassetin kolmas maininta – kyseessä on varsin huomattava tunnustus – koskee samaa tematiikkaa kuin edellä mainitut ohjelmat, eli keskiajan ja varsinkin ajan kaupunkien hygieniatasoa. Hänen mukaansa populaari ajatus pastoraali-idyllistä vastakohtana kaupunkien saastaisuudelle – tai päinvastoin – ei pidä paikkaansa, ja juuri Monty Python "uskalsi" haastaa tämän mudan ja saastan keskellä elävien maalaisten kuvauksella. On hyvin mielenkiintoista, että tämä on ristiriidassa yllä

siteeratun ”ei ole auttanut”-kommentin kanssa. Tämä kertoo siitä, että Monty Pythonin keskiaikarepresentaatioiden sketsinomaisuus on inspiroinut keskustelija nimenomaan ”sketsinomaisesti”, vailla koherenttia kokonaisuutta. Siinä missä *Filthy Cities* keskittyi juuri Lontoon olojen kauhisteluun, *Worst Jobs in History* esitteli maaseudun elinoloja karjan keskellä elämiseen ja epämiellyttävine maatoineen. Hassett rikkoi tämän dikotomian ja ojensi tunnustuksen siitä Monty Pythonille.

Medievalists.net-internetsivuston, jonka tunnuslause on ”Where Middle Ages Begin”, artikkeleiden joukossa on useampikin Monty Pythonin *Hullua maailmaa* käsittelevä artikkeli ja podcast. *Hullun maailman* vaikutusta vuoden 2019 medievalistien näkökulmasta tarkastelevassa podcastissa todetaan, että elokuva on ehkä tunnetuin keskiaikaan sijoittuva elokuva ja että se on hyvin tunnettu myös ”meidän piirimme [siis medievalismin tutkijoiden] ulkopuolella”. Podcastissa suositellaan, että elokuva on syytä katsoa ”keskiaikaopintojen [medieval studies] aluksi”, sekä opintojen edistyttyä muutaman vuoden päästä uudelleen. (Medievalists.net 2019) Podcastin juontajan mukaan syynä tähän on, että käsikirjoittajien asiantuntemuksen vuoksi elokuva sisältää niin paljon kommentaaria eri keskiaikaan liittyvistä asioista, ettei niitä havaitse kerralla edes asiantuntija, mikä vastaa alussa esiin nostamaani näkökohtaa komedian enemmän tarkkailevasta kuin ehyttä kuvaa rakentavasta luonteesta. Näin keskiajantutkijat sekä antavat tunnustusta Monty Pythonin keskiaikakommentaarille että markkinoivat sitä edelleen, tehden siitä näin (eli pienessä mittakaavassa opiskelijoille) entistäkin vaikutusvaltaisempaa.

Historianopettaja Paul Swendson (2018) kirjoittaa puolestaan blogissaan *Hullun maailman* ”historiallisesta arvosta” todeten, että se on erinomaista materiaalia opettaessa elokuvien vaikutusta historiasta oppimiselle ja myös niiden historiakuvan kriittiselle analyysille. Mielenkiintoista on, että hän itse alkaa avata keskiaikaa Pythonien elokuvan kohtausten johdattamana. Hän lisää, että mikäli hän olisi opiskelija, joka suorittaisi kurssia Euroopan keskiajasta, hän kirjoittaisi esseen *Hullusta maailmasta*. Monty Pythonin elokuva siis toimii johdattajana keskiajan luonteen analyysille, johon tutustumiseen hän opettajana vahvasti kannustaa.

”Keskiajan lukemiseen” (”Reading the Middle Ages”) keskittyneen blogin kirjoittaja aloittaa artikkelinsa *Hullusta maailmasta* todeten, että kenellekään internetissä ei tarvitse erikseen vakuutella elokuvan loistokkuutta. Näiltä osin myös hän – keskiajan harrastaja – on keskiaikaiseen kirjallisuuteen perehdyttyään vieläkin vakuuttuneempi sen loistokkuudesta. Näkemyksessä ollaan näin suoraan medievalismin ytimessä. Kirjoitus on vuodelta 2016, jolloin internet oli jo länsimaissa ensisijainen tiedonlähde keskiajasta kiinnostuneille.

Spamalot (2019) ja Peruna (2020) suomalaisina Monty Python - variaatioina

Törnävän kesäteatterissa esitettiin kesällä 2019 suomennettua versiota tämän artikkelin alussa käsitellystä *Spamalot*-musikaalista (Kuva 1). Alkuteos alkaa Python-jäsen Michael Palinin kappaleella ”Finland” (1980), jonka päätteeksi korjataan, että nyt ollaan itse asiassa Englannissa. Laulu on Mikko Koivusalon suomennoksena ”Suomeen, Suomeen” (ks. esim. Kareinen 2019).

Musikaali viittailee monessa kohtaa muihin Monty Python -tuotantoihin sekä satirisoi alkuteokselleen uskollisesti musikaaligenreä, mutta itse keskiajan suhteen alkuperäisen elokuvan keskiaikarepresentaatio väkivaltoineen ja skatologioineen (ks. esim. Bamberg 2019) on edelleen keskeinen osa keskiajalla hauskuuttamista [4].



Kuva 1. Törnävän kesäteatterin Spamalot-sovitus. Kuva: Jukka Kontkanen / Seinäjoen kaupunginteatteri.

Seuraavana vuonna ilmestyi puolestaan elokuvana, Joonas Nordmanin ohjaama keskiaikakomedia *Peruna* (2020[5]), jota jo tuotannon aikana rinnastettiin suoraan *Hulluun maailmaan* (Video 5). Elokuva uutiset.fi-sivuston Niko Jutila totesi elokuvan teaserin nähtyään, että kyseessä on ”suomalaiskomedia Monty Pythonin hengessä”, ja että se on ”vasta kolmas 1600-luvulle[6] sijoittuva kotimainen komediaelokuva Ilmari Sysmän *Sadan miekan miehen* (1951) ja Valentin Vaalan *Sysmäläisen* (1938) jälkeen” (Jutila 2020). Elokuvan tekijöiden haastatteluissa Monty Pythonin esikuvallisuus nostettiin säännönmukaisesti esiin joko haastattelijan, tai mikä huomattavaa, haastateltavien taholta (ks. esim. Keränen 2021; Marttila 2021).

Elokuva kertoo Untamosta (Joonas Nordman), joka tuo perunan Suomeen ja yrittää tehdä siitä menestysruokatuotteen paikallisten suosiman nauriin rinnalle. Elokuva on satiiri nykybisneskulttuurista start-up- ja pitchaus -parodioineen (ks. myös esim. Marttila 2021; Keränen 2021), ja historialliselle komedialle ominaisesti se hauskuuttaa katsojia anakronismeilla sekä viittauksilla nykyaikaan. Tämän artikkelin kannalta huomionarvoista on, että se esittää lisäksi keskiajan brutaalin väkivallan ja teloitukset komediallisella, mutta Monty Pythonin tapaan historialliseen todellisuuteen viittaavalla tavalla. Vieläkin huomattavampaa on skatologia, joka on elokuvan hallitsevimpiä elementtejä: Untamon ammatti on ”kakka/paskapoika”, jonka tehtävä on käärtä kyseistä materiaa pois kaupungista (jota hallitsee Hevonperän linna) maaseudulle [7], jonka kadut ovatkin sitä pullollaan. Edellä mainitun bisneskulttuurin parodian ohella skatologinen huumori on elokuvan hallitsevin elementti.

Perunan ohjaaja Joonas Tenan mukaan tavoitteena oli tehdä elokuva, jossa ”mennyt maailma” esitetään uskottavana, mutta samalla sen komediallisuus on ”hulluttelua” (Marttila 2021). Täsmälleen sama tavoite oli Monty Pythonilla.



Video 5. Peruna-elokuvan trailerissa keskitytään tämän päivän bisneskulttuurin satiirin korostamiseen. Tekijät eivät ole joko halunneet korostaa groteskia keskiaikakuvaa, tai sitten he ovat ottaneet sen annettuna.

Lopuksi

Olen tässä katsausartikkelissa tarkastellut Monty Pythonin merkitystä 2000-luvun medievalismille. Kysymys on mielenkiintoinen jo siitä lähtökohdasta, että ryhmän aktiivikausi sijoittuu aikakaudelle 1960-luvun lopusta 1980-luvun alkuun. Ryhmän jäsenet ovat olleet tahoillaan vaihtelevan aktiivisia tuon jälkeen, ja osa heidän tuotannoistaan on käsitellyt keskiaikaa, mutta suurin impakti on kiistatta ollut elokuvalla *Hullu maailma*. Elokuvan musikaaliversio *Spamalot* herätti runsaasti kiinnostusta ja sen pohjalta tehtiin erikielisiä adaptaatioita 2000- ja 2010-luvuilla, mutta kaiken taustalla on alkuperäisen elokuvan jatkuva vaikutus keskiajan komedialliseen representaatioon ja siitä johdettuihin kommentaareihin ja tuotantoihin.

Aineistoni rajaa Monty Pythonin medievalismi-vaikutuksen esimerkinomaiseksi ja usein viitteelliseksi, mutta usein ne ovat moninaisuudessaan sitäkin kertovampia: kiinnittyminen tiettyihin avainsanoihin kuten ”filth(y)” kertoo *Hullun maailman* lukemattomien ihmisten tuntemien kohtausten ja asetelmien vaikutuksesta. Suomessa tuoreehkona esimerkkinä tästä on komediaelokuva *Peruna*.

Tämän artikkelin tarkoitus on ollut luoda grounded theory -tyyppinen tapaustutkimus ilmiölähtöisen menetelmä/teoriamallin mahdollisuuksista historiallisen ilmiön tarkastelussa. Menetelmän vahvuus on jatkuvuuksien paljastaminen, heikkous puolestaan joskus irtotodisteiden pohjalta tehdyt tulkinnat ja johtopäätökset. Toisaalta juuri tällainen työskentely on historiantutkimuksen arkipäivää.

Sosiaalisen median aikakausi keskusteluineen ja meemeineen ovat vain lisänneet Monty Pythonin vaikutusta – kysymys, jota tämän artikkelin puitteissa en tarkemmin avannut, sillä vaikka sosiaalinen media toisi aivan uusia mahdollisuuksia tulkinnoille, tämä lisäisi aineiston edustavuushaasteita. Tämä katsausartikkeli toimiikin ensi sijassa lähtökohtana haasteelle tutkia

vastaavaa aihetta tarkemmin, menetelmien kehittämiseen rohkaisten. Näissäkin suppeissa viitekehyksissä joka tapauksessa väitän, että Monty Pythonin vaikutus 2000-luvun medievalismille on todennäköisesti paljon suurempi kuin kykenemme selkeästi hahmottamaan, tai ainakin mihin pystyin tässä esityksessä vastaamaan.

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 26.8.2024, ellei erikseen mainittu.

Alkuperäislähteet

Elokuvat, televisio-ohjelmat ja teatteriesitykset

BBC Film Night: Monty Python & the Holy Grail Location Report. 1974. – *Monty Python and the Holy Grail* DVD, 2002. (TV)

Brianin elämä (Life of Brian). 1979. (Elokuva)

Crusades. 1995. (TV)

Filthy Cities. 2011. (TV)

Gladiator. 2000. (Elokuva)

Gladiatress. 2004. (Elokuva)

Jappervokki (*Jabberwocky*). 1977. (Elokuva)

Horrible Histories. 2001–2003. (TV)

Monty Pythonin Hullu maailma (Monty Python and the Holy Grail). 1975. (Elokuva)

Monty Pythonin Lentävä sirkus (Monty Python's Flying Circus). 1969–1974. (Elokuva)

Musta kyy (*Blackadder*). 1982–1989. (TV)

Peruna. 2020. (Elokuva)

The Six Wives of Henry VIII. 1970. (TV)

Spamalot. 2004. (Teatteri)

Spamalot. Suomenkielinen sovitus. 2019. (Teatteri)

Spitting Image. 1984–1996. (TV)

Terry Jones' Medieval Lives. 2004. (TV)

Terry Jones' Barbarians. 2006. (TV)

The Utter and Complete History of Britain. 1969. (TV)

Worst Jobs in History. 2004. (TV)

Kirjalliset alkuperäislähteet

- Bamberg, Rolf. 2019. "Spamalot on viihdettä hyvällä tatsilla ja sopivan huonolla maulla". *Demokraatti* 24.7.2024. <https://seinajoenkaupunginteatteri.fi/viihdetta-hyvalla-maulla/>.
- Chapman, Graham et al. 2003. *The Pythons Autobiography by the Pythons*. Lontoo: Orion.
- Clarke, Stephen. 2019. "'Horrible Histories' Movie Director on Taking History Lessons From Monty Python". *Variety* 11.7.2019. <https://variety.com/2019/film/news/horrible-histories-rotten-romans-monty-python-blackadder-richard-curtis-1203263266/>.
- Cleese, John. 2014. *So, Anyway...* Arrow Books: Lontoo.
- Tropedia. *The Dung Ages*. https://allthetropes.fandom.com/wiki/The_Dung_Ages.
- Jutila, Niko. 2020. "Suomalaiskomedia Monty Pythonin hengessä – Perunan teaseri on julkaistu". *Elokuvauutiset.fi*. <https://elokuva-uutiset.fi/site/uutiset/9245-suomalaiskomedia-monty-pythonin-hengessa-perunan-teaseri-on-julkaistu>.
- Kareinen, Jussi. 2019. "Seinajoen kesäteatterin Spamalot on kulttuuriteko ja pakkorasti jokaiselle Monty Python -fanille". *Kulttuuritoimitus.fi* 14.7.2019. <https://kulttuuritoimitus.fi/kritiikit/kritiikit-teatteri/seinajoen-kesateatterin-spamalot-on-kulttuuriteko-ja-pakkorasti-jokaiselle-monty-python-fanille/>.
- Keränen, Toni. 2021. "Joonas Nordman näyttölee historiallista startup-yrittäjää". *Seiska* 13.8.2021. [Joonas Nordman näyttölee historiallista startup-yrittäjää \(seiska.fi\)](https://www.seiska.fi/joonas-nordman-nayttölee-historiallista-startup-yrittajaa)
- Marttila, Tuomo. 2021. "Joonas Tena ja Peruna". Haastattelu. *Film-O-Holic.com*. <http://www.film-oholic.com/haastattelut/joonas-tena-peruna/>.
- The Medievalists. 2019. *Monty Python and the Holy Grail*. <https://www.medievalists.net/2019/09/monty-python-holy-grail/>.
- Morgan, David. 1999. *Monty Python Speaks!* Avon: New York.
- O'Farrell, John. 2007. *An Utterly Impartial History of Britain — Or 2000 Years of Upper Class Idiots In Charge*. Lontoo: Black Swan.
- O'Farrell, John. 2009. *An Utterly Exasperated History of Modern Britain: or Sixty Years of Making the Same Stupid Mistakes as Always*. Lontoo: Black Swan.
- Sellar, Walter Carruthers & Robert Julian Yeatman. 1930. *1066 and All That: A Memorable History of England, Comprising All the Parts You Can Remember, Including 103 Good Things, 5 Bad Kings and 2 Genuine Dates*. Lontoo: Methuen.
- Reddit. com. 2022. *What works of medieval fantasy subvert or avert the Dung Ages Trope?* https://www.reddit.com/r/Fantasy/comments/zobhr7/what_works_of_medieval_fantasy_subvert_or_avert/. Tarkistettu 8.11.2024.
- Swendson, Paul. 2018. *The Historical Value of "Monty Python and the Holy Grail"*. HubPages 14.6.2018. <https://reelrundown.com/movies/The-Historical-Value-of-Monty-Python>.

Tutkimuskirjallisuus

- Aberth, John. 2003. *A Knight in the Movies: Medieval History on Film*. Routledge: Lontoo ja New York.
- Austin, Greta. 2002. "We're the peasants really so clean? The Middle Ages in film". *Film History* 14, 136–141.
- D'Arcens, Louise. 2014. *Comic Medievalism: Laughing at the Middle Ages*. D.S. Brewer: Cambridge.
- Frayling, Christopher. 1995. *Strange Landscape: A Journey through the Middle Ages*. BBC: Lontoo.
- Hassett, Brenda. 2017. *Built on Bones: 15,000 Years of Urban Life and Death*. Lontoo: Bloomsbury Sigma.
- Jørgensen, Dolly. 2014. "Modernity and Medieval Muck". *Nature and Culture* 9(3), 225–237.
- Klemettilä, Hannele. 2007. *Keskiajan julmuus*. Jyväskylä: Atena.
- Marshall, David W. 2007. "Introduction: The Medievalism of Popular Culture", teoksessa *Mass Market Medieval: Essays on the Middle Ages in Popular Culture*. Toimittanut David W. Marshall. McFarland: Jefferson, NC ja Lontoo, 1–12.
- Mähkä, Rami. 2019. *Monty Pythonia suomeksi!* <https://seinajoenkaupunginteatteri.fi/monty-pythonia-suomeksi/>. Haettu 20.11.2024.
- Mähkä Rami. 2016. *Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy*. Kulttuurihistorian väitöskirja. Omakustanne. Turun yliopisto: Turku.
- Mäkelä, Heidi Henriikka. 2021. "The Desired Darkness of the Ancient: Kalevalaicity, Medievalism, and Cultural Memory in the Books Niemi and Viiden meren kansa". *Mirator* 1(21), 24–49.
- Salmi, Hannu. 2000. "Mieletön maailmanhistoria: populaarihistorian nauru menneisyydelle". Teoksessa *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Toimittaneet Anu Koivunen, Susanna Paasonen ja Mari Pajala. Turku: Mediatutkimus, 385–402.
- Young, Rob. 2011. *Electric Eden: Unearthing Britain's Visionary Music*. Faber and Faber: Lontoo 2011, 534.

Viitteet

[1] Skatologia on lääketieteellinen termi, jonka suomenkielinen vastine on ulosteoppi. Kulttuurisena terminä se viittaa laajemmin alaruumiin toimintoihin. Skatologisen huumorin arkikielinen suomenkielinen vastine on pissa- ja kakkahuumori.

[2] Sitaatin suomennos kirjoittajan, kuten ylipäätään artikkelissa, ellei toisin osoiteta.

[3] Tästä poikkeuksena voi pitää brittiläis-amerikkalaista heavy rock -yhteyttä Rainbow, joka lanseerasi genren uudelleen muutamalla levyllään 1970-luvun puolivälin jälkeen. Keskiajan väkivaltaisuus oli yksi yhtyeen sanoitusten teemoista. <https://www.youtube.com/watch?v=wwTKtMQ-O7Y>.

[4] Ks. Mähkä 2019.

[5] Koronan takia elokuvan ensi-ilta oli lopulta 13.8.2021.

[6] Aivan kuten *Hullu maailma*, *Peruna* sekoittelee historiallisia periodisointeja, ilmiöitä ja faktoja – perunahan tuli ja pikkuhiljaa vakiintui Suomeen vasta 1700-luvulla – vapaalla otteella.

[7] Edellä mainitussa *Worst Jobs in History* -sarjassa eräs esitellyistä ammateista oli Tudor-ajan Britannian ”gong farmer”, joka on vastaavaa työtä.

“I think little Vicky is doing her country proud” – Gender, the Royal Family and Leadership in ITV’s Victoria

Taneli Hiltunen

taneli.hiltunen1 [a] gmail.com

Doctoral Student

European and World History

University of Turku



How to cite: Hiltunen, Taneli. 2024. “I think little Vicky is doing her country proud’ – Gender, the Royal Family and Leadership in ITV’s Victoria”. *WiderScreen* 27 (1–2). <https://widerscreen.fi/numerot/1-2-2024-widerscreen-27/i-think-little-vicky-is-doing-her-country-proud-gender-the-royal-family-and-leadership-in-itvs-victoria/>

Queen Victoria (1819–1901) was one of the most significant rulers in British history, but ITV’s three series biopic drama Victoria (2016–2019) is the first time her reign has been dramatised at such length and by a female screenwriter. The series created by Daisy Goodwin starts with Victoria becoming the monarch in 1837 and ends in 1851.

By the close reading of key scenes, I will analyse how the series represents gender dynamic between Victoria and her male advisers, the royal family in a changing world, and the screen Victoria’s public leadership characterised by empathy. This will be done by utilising feminist film theory, especially the concept of female gaze.

The article takes into account both traditional “heritage drama” aspects like the visually opulent recreation of the Victorian royal world and hard-hitting depictions of societal problems such as poverty, slums and potato famine in Ireland.

Keywords: historical drama, biopic, television, Queen Victoria, Britain

Introduction

Queen Victoria’s (1819–1901) reign (1837–1901) was the second longest in British history. Her name has become a symbol for a whole era^[1]. During these decades, Britain was transformed from a predominantly rural, agricultural society into an urban, industrial one and rose to be the most powerful empire of its time. From railroads to extending voting rights, the British Isles and its

peoples saw major social, political and scientific changes, some of which are touched upon in this overview. The era was also marked with extreme inequality, poverty and even starvation.

The Victorian period has been a popular milieu in British films and television series for much of the 20th and 21st centuries. Nevertheless, the golden age of the big and small screen Victorias is quite a recent phenomenon: Although, as a character, she has appeared in over a hundred film and television productions (Fielding 2016, 68), almost all biopics about her have been produced relatively recently, between 1997 and 2019. [2]

This article examines the British series *Victoria* (ITV, 2016–2019). It is the first time the reign of Queen Victoria has been dramatised at such length and by a female screenwriter. This lends added authenticity to the complex depiction of a young woman who has parallel public and private roles. *Victoria* is entertaining as fiction but also an insightful historical television show that chooses royal family life as one of its rarely depicted Victorian aspects.

Significant and well-written queen characters are not a novelty in television series, as attested by for example *The Six Wives of Henry VIII* (BBC, 1970), *Elizabeth R* (BBC, 1971), *The White Queen* (BBC, 2013) and *Wolf Hall* (BBC, 2015). So far, biopics about Victoria have received less academic attention than especially those about Elizabeth I and her ill-fated mother Anne Boleyn. The sheer volume of royal biopics set in the Tudor and Elizabethan eras and their continuing popularity among the audiences have undoubtedly influenced this trend [3], but roughly during the last two decades, the number of series, miniseries and films set in the Victorian and Edwardian eras – *Downton Abbey* (ITV, 2010–2016) being the most well-known internationally – has risen steadily and made those times a mainstay in British television culture.

Daisy Goodwin (b. 1961), the creator and primary screenwriter of *Victoria*, has managed to bring a notable amount of intimacy and personality into the visually opulent and sweeping story – much like the similarly themed *The Crown's* (Netflix, 2016–2023) creator Peter Morgan (b. 1963). Victoria's womanhood and her dual role as a queen and mother are of crucial importance to the series, and this lends the show some of its feminist undertone. Because the central male characters, especially Prince Consort Albert and prime ministers Lord Melbourne and Sir Robert Peel, are equally thoughtfully written, the gender dynamic [4] becomes one of the keys to understanding the show's vision of the early Victorian society. It also makes possible the contemplation of responsible leadership and the personal dynamic of power.

First, I will analyse the ways in which *Victoria* utilises its titular monarch's gender and how male characters balance the story's dynamic. At the same time, it is possible to sketch some outlines of the representation of the Victorian/British monarchy and society. Second, the limelight turns to the "screen"-Victoria's family and how the changing society outside palace walls is reflected in its conduct. Finally, I concentrate on how the series depicts Victoria's empathetic public leadership on pressing domestic and foreign affairs.

I am using close reading as my method in connection with feminist film theory [5] which can be applied to television series as well. By the close reading of key scenes I will analyse narrative nuances and put the show in a cultural context. The female gaze represents women as subjects having agency – showing emotion, intimacy and respect. [6] This approach can include male characters as well. The female gaze seeks to deconstruct patriarchal representations of women,

but as Anneke Smelik points out, it needs to establish the female subject's subjectivity at the same time – what it means to be a woman (Smelik 2007, 494).

Victoria was scripted and shot while the Brexit debate was heating up and the first series premiered just a couple of weeks after the referendum results were in. Similarly, the show points to numerous real historical challenges and problems, like the devastating effects of the potato famine in Ireland and finds useful ways of making these issues personal to the screen Victoria.



Image 1. The ordinarily-dressed Victoria and Albert as the unplanned guests of a Scottish Highlander couple. A screenshot from Victoria Series 2 Blu-ray.

Television series and feature films tend to be made relatable to modern audiences through thematic choices that are at the same time regional and universal enough. Victoria as the most famous British monarch of the 19th century and *Doctor Who* alumnus (2012–2015) Jenna Coleman in the titular role practically guaranteed the selling of broadcasting rights widely abroad. It is also worth considering how the success of many women-led and written television series across the genre field – from police procedurals to medical dramas like *Call the Midwife* (BBC 2012)[7] – have strengthened the demand for shows with feminist tones.

Victoria is continuing the tried and tested British formula of traditional aesthetics and music score, subtly convincing acting and a limited number of episodes per series. The field is open for research, but so far most academic studies about big and small screen queens have dealt with Hollywood representations (see especially Ford & Mitchell 2009).

Victoria contains several elements that were brought into the spotlight and criticised during the late 1980s and 1990s heritage-film debate. These include fascination with the culture and values of a particular class, which shows itself especially in the painstakingly detailed period set decoration and costumes (an industry norm), and, to a certain extent, the transforming of the heritage of the upper classes into the national heritage (Monk 2002, 179). Thus it is possible to partly position *Victoria* as a period drama inside the well-established British “heritage industry” that stylises British history for present-day consumption (Cantrell & Hogg 2017, 213). [8]

The post-heritage framework is an equally useful tool with its concepts including self-consciousness and ambiguity (see Abbiss 2020). There is a recent trend in the form of period series

depicting rural life from a tenant farmer and manual labourer's point of view, such as *The Village* (BBC, 2013–2014) and *The Mill* (Channel 4, 2013–2014). *Victoria*, too, finds convincing, socially conscious ways of working against depicting glamorous and idealised visions of Britain's past and people. The drama mainly revolves around the royal family and key politicians, but some of the royal household staff members are given distinctive personalities, and through their stories we get a wider and more polyphonic representation of the early and mid-Victorian societal realities.

A kind of “upstairs and downstairs” structure is reminiscent of *Downton Abbey*, but *Victoria* counterbalances its glossier moments, that could be read as nostalgia, with authentically harsh conditions many working class and destitute people were subjected to live in – be it poor housing, inadequate wages, cholera or food shortages. A fine example of this approach is Victoria's dresser Nancy Skerrett's (Nell Hudson) bitter cousin Eliza (Samantha Colley) who lives with her daughter in a slum and is dependent on Nancy's monetary help. The complexity of the era comes to life with much force, which only adds to the personal level of the drama.

A Female Monarch and Her Male Advisers

Befitting the feminist notions of the show, Victoria's capability of keeping her own mind comes through right from the beginning. As in the previous major adaptations – the miniseries *Victoria & Albert* (2001) and the feature film *The Young Victoria* (2009) – the opening episode has her openly defying Sir John Conroy and her own mother over the household matters and the choice of her regal name. When it comes to party politics – above which a monarch should stand – Victoria has a hard time navigating the treacherous waters of Westminster. Coming to trust her prime ministers helps her greatly.

Lord Melbourne (Rufus Sewell) of the Whig Party takes on a fatherly role and boosts Victoria's self-confidence with his emphatic outlook. Their more informal conversations are also memorable. In essence, Melbourne becomes a statesmanlike but accessible figure to the young queen. Thematically and in keeping with the focus of my article, this calls into mind the weekly talks in *The Crown* between Elizabeth II and Prime Minister Winston Churchill. Similarly, *Victoria* does not flirt much with a semi-romantic attachment, instead cultivating a deep friendship and a sense of loyalty between Victoria and “Lord M”, which makes his eventual resignation all the more shattering to Victoria.

To Victoria's luck, Melbourne's successor is Sir Robert Peel (Nigel Lindsay), a principled and pragmatic Tory, albeit taking long to gain her respect and trust. As entertainment, *Victoria* utilises the differences between the two prime minister's characters to build dramatic tension. Through Peel's dogged fight for his principles and for moral rectitude as well, *Victoria* continues to illustrate the changing nature of personal dynamics between the sovereign and each of the incumbent prime ministers – again not unlike *The Crown*. As in real history, it is Victoria's husband Prince Albert (Tom Hughes) who makes her see the “reserved, unfrivolous, unamusing” (Wilson 2019, 111) Peel's virtues – quite the opposite of Lord Melbourne.

Peel also finds an ally in Albert. The series weaves this aspect into its fabric by showing them supporting each other on political matters and developing a respectful rapport. For example, when the Corn Laws debate is overheating in the House of Commons, Albert shows up at the crowd gallery to offer moral support to Peel. The bold move, however, gives one of the numerous opposition MPs a chance to ridicule the close ties between Peel and the Prince Consort. (*Victoria*, Series 2, Episode 8)

Although the growing personal confidence of Queen Victoria offers a strong backbone to the show, one needs to address the character's initial insecurity. Carolyn Harris, a historian and royal commentator, has questioned both *Victoria's* and *The Crown's* way of framing their respective queens' first months and years on the throne: "[The shows' approaches] reflect 21st-century expectations about women in leadership positions. Contemporary audiences assume that a young woman in power—regardless of the era in which she rules—would necessarily be filled with self-doubt, and be forced to spend much of her time winning over sceptical men. [...] A confident young queen embraced by her subjects is difficult for us to imagine." ([Quarts 29.1.2017](#)). In Harris's opinion, both shows largely gloss over the optimism with which people greeted their new queens. She puts this down to the structure of the narrative that seemingly proceeds from one crisis to another. (Ibid.)

In *Victoria's* case, the solemn coronation is indeed directly juxtaposed with the tragedy of Lady Flora Hastings that happened almost a year later. While Victoria goes through the age-old ceremony, doctors are examining Lady Flora for a child, but the diagnosis is a deadly tumour instead. The tragic affair leaves a shadow that hangs over the remainder of the opening episode – complete with Victoria asking for Lady Flora's forgiveness. Instead of giving that, she teaches her a lesson about not treating her subjects "like dolls" but acting like a queen with responsibility for them. This leads Victoria to conclude that "everything is ruined" and all is her fault. She struggles visibly to regain her composure (Image 2) while inspecting the royal regiments. (*Victoria*, Series 1, Episode 1) The sequence is an apt illustration of the pressures a young monarch might face.



Image 2. Victoria fighting back the tears as voices from the crowd shout "Shame on Her Majesty! What about Lady Flora?". A screenshot from Victoria Series 1 Blu-ray.

On a deeper level of character development, keeping the jubilant mood to a minimum helps building a marked contrast to some later episodes that find Victoria similarly reeling from personal

and national problems yet finding enough courage to address her subjects. As Mandy Merck puts it, this demonstrates "the royal duality of symbolic performer and private person" (Merck 2016, 15), the two roles having their own but also overlapping and even conflicting demands.

There seems to be a thematic trend, as seasons one and two of *The Crown* are built around a young queen coming to terms with the changes in her private life and her new role as the head of the nation and Empire, while simultaneously showing the monarchy slowly but inevitably adapting itself to the changing, modernising world.

In *Victoria* – and in real history – this does not exclude looking into the past as well. One of the most symbolically pivotal public moments is the opulent ball and banquet which sees the court dress in 14th-century costumes – Victoria and Albert being Queen Philippa and Edward III (Image 3). (*Victoria*, Series 2, episode 3). Lucy Worsley connects the medieval imagery to the new rise of chivalry. While scandals and affairs had been commonplace during the reigns of the previous monarchs, now the ideal was to pursue the love of one pure, perfect woman. Nevertheless, it was for a woman to accept her inferior position in a family, and according to Lucy Worsley, Victoria's own views on the matter do not seem to have seriously contradicted this general opinion. (Worsley 2018, 161)

Symbolically, the ball mentioned above and its preparation provide an effective representation of this reality: Victoria surprises Albert by having a crown made for him. As the royal couple has solemnly walked past the bowing courtiers and curtsying ladies and sat on the thrones, Lady Wilhelmina Coke (Bebe Cave) observes: "Don't the Queen and Prince look magnificent, aunt? Like something out of Walter Scott." Fittingly, both Victoria and Albert were great admirers of Scott's novels, and scriptwriter Goodwin possibly intends the line as a homage to this aspect of their shared cultural interests.

Besides the socio-cultural themes, the episode places the costume ball against the backdrop of food shortages caused by the unpopular Corn Laws and the economic difficulties the silk weavers faced because of the silk being imported from the continent. Victoria tries to alleviate the situation by making the invitees order their dresses from Spitalfields. On the evening of the ball she seems to momentarily forget the common people who have gathered to demonstrate angrily at the palace gates. The violent sight clearly comes as a dreadful shock to the Queen, and a sense of shame is magnified by juxtaposing the grotesque shots of the guests gobbling oysters with those of the furious mob struggling with the armed guards. On the grand scale of things, the event becomes a public relations disaster – despite Victoria's good intentions. Next day she salvages what she can by deciding that the leftover food is to be distributed to the poor and hungry. (*Victoria*, Series 2, Episode 3) The said scenes unfold with a fair amount of self-consciousness and ambiguity.



Image 3. Albert as Edward III and Victoria as Queen Philippa at the court's medieval costume ball. A screenshot from Victoria Series 2 Blu-ray.

According to Steven Fielding, “screenwriters like to present Victoria and her successors as the heart of a heartless political world, the only figures within the constitution wanting to put the people’s interests first” (Fielding 2016, 79). This does not do full justice to *Victoria’s* nuanced portrayals of elected politicians like Sir Robert Peel but certainly rings true to the series’ title character. A further proof of this is the screen Victoria’s handling of the 1848 Chartist rally approaching with a petition of all men having a right to vote as its first demand. Victoria sees the movement as a peaceful one and initially insists to allow the delivery of the charter. She, however, becomes concerned for her own and her family’s safety and signs an order of deploying the troops to block the entrance through Westminster Bridge. Seeing armed soldiers there makes her change her mind again. She personally approaches the Duke of Wellington with the effect of him ordering the troops to stand aside. While at Osborne House, Victoria receives a report from the Duke that the petition was safely delivered, which makes her frustrated she was not there to witness it [9]. (*Victoria*, Series 3, Episode 2)

As an example of bringing international tensions to a personal level as well, Britain’s balancing act of uneasy alliances with the continental “Great Powers” is illustrated by the negotiations with the King of France about the planned marriage of Queen Isabella of Spain. Prime Minister Peel warns Victoria that Louis Philippe (Vincent Regan) trusts no-one and is “a master of duplicity”, but Victoria believes in “a real frankness between the monarchs” and makes a personal visit without government representatives. Once in France, the two monarchs indeed seem to find a common rapport as the visit goes along. Victoria is clearly enchanted by the idyllic countryside scenery and conforms to the French makeup customs to gain the approval of the court. Albert, reeling from his father’s death, disapproves of what he sees as libertine ways and makes this clear to Victoria in private. Having returned to London, they learn about Louis Philippe’s betrayal: the king’s son has become engaged with Queen Isabella – the very outcome Britain was hoping to avoid. (*Victoria*, Series 2, Episode 5) Neither the monarch nor the advisers are infallible, but trying their best to serve Britain’s interests unites them regardless of their different personalities.

The Royal Family Reinvented

Daisy Goodwin has built *Victoria* on feminist themes, addressing them in a historical context but from a present-day viewpoint. In Victoria's case, being a queen, a woman and a mother constitutes a complex balancing act with significance between the family level to international affairs.

A striking feature of Victoria's public image is how rarely she is seen wearing a crown on state occasions, using a bonnet instead. According to Margaret Homans, this was one of Victoria's ways to present herself as a woman, not as a "king" in a woman's body. Both genuine and calculated "ordinariness" became a key to her popularity. (Homans 1998, 5, 55) This is evident in her other clothing as well: the dresses are beautiful in their relative simplicity but nothing like the rich garments she wears for the costume balls. Both kinds of scenes underline the link between the role of a dress and the formation of the public image of monarchy, as pointed out by Andrew Higson (Higson 2016, 347). Jenna Coleman's Victoria does not seek to enhance her stature and compensate for her diminutive height by donning extravagant clothes. She trusts in the soft power of providing moral leadership by putting herself among her people, not high above them. A queen who visits a cholera hospital and soldiers wounded in an ammunition explosion cuts an inspirational figure that could, indirectly, influence the show's audience's perception of the British monarchy itself.

While visiting Scotland, Victoria and Albert get lost and end up in a cottage of a Highlander couple. (Image 1) The scene is likely a homage to a similar one in the film *Mrs Brown* (John Madden, 1997). There is no record of such an occurrence, but the plot twist gives a chance to explore Victoria and Albert in interaction with their faraway subjects – albeit incognito, as their faces are yet to be made iconic by the cheap copies of the portraits taken by their court photographers. (Homans 1998, 46, 57)

Victoria and Albert show keen interest in the ordinary life of their new chance acquaintances, and once they are back at Buckingham Palace, a warmly humorous thing occurs: Albert takes up frying fish for a private supper. For a fleeting moment the social distance between the royals and the subjects dissolves. (*Victoria*, Series 2, Episode 7) In a way, the whole episode feels like a fictional precursor to later real-life efforts by the royal couple (and family) to make themselves more relatable by cultivating a middle-class public image (Homans 1998).

Victoria is not represented as a completely unselfish ruler, as she craves for her people's adoration but has a hard time admitting it. Such character traits are useful when "desacralising an icon", to borrow a phrase used by Sabrina Alcorn Baron in connection with the many television incarnations of Elizabeth I (Baron 2015, 125).

The Queen's obvious companion and counterforce is Albert, but before *Victoria*, the only time his creativeness and partly forward-looking attitude has been given some real space in either big or small screen films has been an Anglo-American two-part television film *Victoria & Albert* (A&E/BBC, 2001), where Albert, for example, voices his criticism about the intention to condemn Edward Oxford – the first man to attempt to assassinate Victoria – to death.

In the series *Victoria*, Albert embraces new technological innovations, such as train transportation (Image 4), and Lady Lovelace's prototypical calculating machine, and when it comes to the famous

Crystal Palace, he opts for an unconventional, gigantic glass structure. Above all, he wants to be useful to his new nation and finds ways to achieve that. Albert sees providing the palace servants with their own flushable toilet, public sanitation, and army reform based on personal merit rather than family background, as equally important matters of progress.

The scenes connected with the Crystal Palace project convey the effective nature of his working: he took a new task, saw it done as thoroughly and swiftly as possible, and moved on to the next. This way he ends up having a crucial role in both preserving and transforming the monarchy. (Wilson 2019, 175) Obviously, such a drive for change was not greeted with unanimous approval, which Goodwin illustrates with the conservatives challenging Albert's appointment as the Chancellor of Cambridge University in 1847. When advocating for the broadening of the university syllabus [10], the "screen"-Albert runs into stiff opposition from Cambridge University dons, some of whom oppose both his progressive stance and the fact of having a German-born Chancellor above them.



Image 4. Prime Minister Peel and Prince Albert are given a demonstration of how a locomotive works. A screenshot from Victoria Series 1 Blu-ray.

While previous films and miniseries have paid only some fleeting attention to the more acrimonious aspects of Victoria and Albert's marriage, *Victoria* does not shy away from them. Series 1 is built upon a credibly written and acted, poignant love story, but by series 3, things have escalated as the royal couple rows loudly over how to bring up and educate their children.

Victoria's attitude to her children has usually been interpreted as "bad" motherhood, controlling and even unloving – in essence displaying several views that are held as typically "Victorian". Julia Baird has challenged this notion as a myth. She admits Victoria was "certainly harsh, judgmental and controlling" mother but counterbalances this with a keen and caring interest she showed especially in the 1840s and 1850s (Baird, [The Guardian 9.1.2013](#)), when she was in her twenties to thirties. Likewise, Goodwin's script emphasises Victoria's goodwill and loving, protective kindness towards her children and includes moments of joy for example when the family is seen together ice skating (*Victoria*, Christmas Special "Comfort and Joy").

In the early 1850s, a dramatic conflict sets in, and the blissful existence gives way to a temporary frostiness. For Albert it is self-evident, according to the customs of the period, that in a family a husband knows what is for the best, but Victoria, being especially protective of the little Bertie,

protests against sending him to a boarding school. For a while, Victoria and Albert communicate with letters and only hold hands on public occasions just to keep up a semblance of harmony. (*Victoria*, Series 3, Episodes 3–5)

It is in connection with a spousal confrontation that Albert's ingenuity, as represented by the series, first comes to light. Observing a military parade in the episode "A Soldier's Daughter", he comes to ponder how impractical the cavalry uniforms, harking back to the Napoleonic Wars, are in field conditions. Victoria takes a more romantic view: "[B]ut so splendid. [...] I think I would feel brave wearing it." As a practical character, Albert does not let the matter rest and starts to design a new kind of helmet. Victoria, however, does not share his enthusiasm as she feels sidelined from the military-political matters concerning the First Anglo-Afghan War. "I don't give a fig about your helmets" she snaps, going to the nursery "where you think I belong". (*Victoria*, Series 2, Episode 1) A heated exchange like this aids to demonstrate the rivalry they had with each other in the early years of their marriage (see especially Gill 2010).

Gillian Gill has argued that both Victoria and Albert wanted to have their say in the matters of the state and the household. Behind the scenes, she allowed him to become the master of the house who controlled her finances and the education of their children, but in public Albert – a king in all but name – had to obediently play the part of a prince consort. (Gill 2010, 188–190) As Dennis Bingham emphasises, "[f]emale biopics play on tensions between a woman's public achievements and women's traditional orientation to home, marriage, and motherhood" (Bingham 2010, 213). Fleshing out the delicate, evolving balance produces some of the most effective dialogues between Victoria and Albert and serves as a multi-episodic dramatic arc, even when events of international importance become equally important driving forces for the overall narrative.

All things considered, *Victoria* paints a realistically complex and strained picture of the domestic family life of its titular character. Being a mother, a wife and a ruling queen all at once becomes at its worst an emotionally over-demanding balancing act.

Victoria's Empathetic Public Leadership

The public side of Victoria's life is characterised by palace receptions of notable personalities, costume balls and, most visibly, appearances before crowds. Generally, these situations form her most direct interaction with her subjects and show glimpses of the general mood from jubilation to uneasiness and distrust in their facial expressions. *Victoria* conveys the eponymous monarch's capability to appeal to people in demanding times. Speeches have been a staple especially in biopics about monarchs, soldiers and politicians, and the makers of *Victoria* acknowledge the evident power by making some of them an emotional peak scene towards which the episodes in question gravitate. Apart from the accession speech, the ones that stand out are connected with moments of crises.

In January 1842, during the First Anglo–Afghan War, the garrison troops lost Kabul to an uprising and were forced to make a hazardous winter retreat which ended in their annihilation in battle. The situation is embarrassing for Victoria because Albert has deliberately suppressed information from her about the dramatic turn of events. In the series, she rightfully vents her anger. There is

thematically quite a similar, powerful scene in *The Crown*, as Elizabeth II scolds – in a formally cold manner – Prime Minister Winston Churchill for keeping her in the dark about his and Secretary of State Anthony Eden’s respective, politically near-hazardous health problems. (*The Crown*, Season 1, Episode 7) These are no longer acts of an uncertain monarch but of a confident leader who values absolute trust and frankness in those closest to the Crown.

Victoria hears the eyewitness account of Doctor Brydon, the sole survivor of the catastrophic Kabul retreat, who conveys his own and other soldiers’ sentimental attachment to their Queen. Touched by this, Victoria comes to a counter-intuitive conclusion: Instead of letting the nation “lick its wounds”, as Prime Minister Robert Peel advises, she wants to remind it of a past victory that was preceded by the Kabul defeat. With the Duke of Wellington’s backing, Victoria attends the commissioning of *HMS Trafalgar*. The following speech captures the themes of military superiority and heroic failure which were essential to the Victorian imperial culture (Barczewski 2016).

Today, this becomes my ship. It is called Trafalgar after a great victory when this country defeated a tyrant who threatened our very existence. We have our travails now. We have suffered a blow in Kabul; brave men have perished in the snows of the Khyber Pass. We mourn their loss. But as a soldier’s daughter I know this nation has the greatest armed forces in the world. We will snatch victory from the jaws of defeat, and the spirit of Trafalgar burns as bright now as it has ever done. (Victoria, Series 2, Episode 1)

Victoria also calls forth a reassuring sense of the past soldier generations watching over and inspiring the present one with their fighting spirit – a rhetorical device that has been in evidence in Europe ever since antiquity (Lendon 2005). [11] The speech combines feminine sensitivity with martial confidence and gives the audience a queen who rises above her personal grievances.

Victoria’s grand public relations victory at a moment of both national and personal distress is underlined by the present, approving and obviously admiring Duke of Wellington (Peter Bowles) as well as by his complimentary comment to Prime Minister Peel: “Nicely done, Ma’am, nicely done. You know, Peel, I think little Vicky is doing her country proud. They know their Queen is there when it counts.” Albert, half-amazed and clearly impressed as well, gives an affectionate applause as well. (*Victoria*, Series 2, Episode 1)

Not only is the scene a powerful reminder of what a carefully placed speech can achieve, both as an oratorical moment and a dramatic element, both in reality and fiction, as in here, but it is also a rare occasion when any of the “big” (film) and “small” (television) “screen”-Victorias make a reference to the Duke of Kent, her late father. Without a father to guide her, she comes to rely on elder statesmen, and they return the favour by showing – most of the time – genuine respect.

Although *Victoria* does not give as in-depth a feel of politics and political culture as *The Crown* does, there is a thematic area where the series has much to say in the present-day context. British society has changed in many ways during the past two centuries, not to mention past decades, but certain challenges and problems, such as economic imbalance between classes, and religious tensions in Northern Ireland, have not vanished anywhere. The series comments implicitly on these matters as well.

The ever-topical question of Ireland takes the centre stage at dramatically crucial moments. The episode “Faith, Hope & Charity” made many British viewers for the first time acutely aware of the severity of the Irish potato famine, which is made clear by their very emotional reactions. Thousands of viewers tweeted their thoughts, and Daisy Goodwin herself shared their feelings: “The ignorance in UK if [sic] what happened in the Famine is shocking” ([The Irish Examiner 3.10.2017](#)).

The tragic chain of events was given its own episode in order to educate the Britons about one of the darkest moments in the shared Anglo-Irish past. Goodwin also had a personal reason to find out more, as she happens to be Dr Robert Traill’s^[12] great-great-great granddaughter. She told *The Times*: “I don’t think that British people know anything about (the Famine). I would have included myself in that. I studied history in Cambridge but I never knew the extent of how and why it happened.” (Rogan, [The Times 3.10.2017](#).) She also compared the attitude of the British government to the history of racism in America. (Cit. Lonergan, [The Irish Post 3.10.2017](#)) On Twitter, she added that “[V]ictoria is a drama but I hope it makes people more curious about the past” (Ibid.).

It is notable that Prime Minister Peel faced backlash for his pragmatic attempt – repealing the divisive Corn Laws – to handle the huge crisis with deadly consequences for approximately one million Irish ([History Extra 2.7.2018](#)). By showing this, *Victoria* has both the Queen and her closest politician standing as moral compasses against the destructive partisanship.

Scotland, too, has had its share of complications as a part of the United Kingdom. The Scottish National Party has many times been vocal about the possibility of a second referendum on independence. *Victoria* could be interpreted to make a statement on this in the form of the Duke of Atholl’s (Denis Lawson) ambiguous, informal conversation point. Victoria is enjoying the breathtaking highland vistas on the roof of the Duke’s Blair Castle in Perthshire, as he comes up and mentions the Jacobite rising of 1745. This reminds the Queen of how she “used to love the story of Bonnie Prince Charlie ^[13]” and told her nanny that she wanted to be a Jacobite. This kind of childhood nostalgia helps to explain the “screen” – and historical – Victoria’s passion for Scotland, its culture and nature. The Duke, convinced of Victoria’s benevolence, says: “My grandfather would turn in his grave to hear me say this, but since I’ve met you, Ma’am, I’m glad the Jacobites failed.” (*Victoria*, Series 2, Episode 7).

The scene is not just about the Anglo-Scottish relationship complicated by numerous past wars and internal conflicts, but it is about tolerance, in general, as well. Atholl utters an ageless wisdom that has come to symbolise an ideal British sovereign: “A real monarch puts his or her country before their own inclination.” (Ibid.) Religious tolerance is a part of this maxim, and the screen-Victoria displays her willingness to look past doctrinal differences by accepting Irish Catholics into her household staff (*Victoria*, Series 2, Episode 6). While many politicians and clergy members are shown to be indifferent, rigid and downright hostile towards the suffering “Fenians”, Victoria displays her morality by taking an empathetic stance.

In the episode named “A Show of Unity”, the Queen insists, in 1849, is making a visit to Ireland despite concern for her personal safety. Her objective is to try and alleviate the dissent between the Protestants and the Catholics, as well as make amends for the recent sufferings of the Irish.

She gives a moving speech in the spirit of the episode's title. To Victoria, the Queen's visit to Ireland – she apologises for its belatedness – is of a secondary importance to the great poignancy she feels in Cardinal Ronan bringing the Catholic faith to meet her own Protestant one. She wins the respect of the influential cardinal, and, with him, that of the initially reserved populace (Image 5). There clearly are no speedy remedies to long-standing troubles, but Victoria manages to make a positive impact by, yet again, proving to be the Queen of all her peoples; being there when she is needed. [14] (*Victoria*, Series 3, Episode 5)

The emotional significance of the visit is amplified by placing it right after an assassination attempt against Victoria – just as was done in the case of Scotland. The reasons for including these two journeys seem different, however: The Ireland scenes serve as a representation of an official visit with a religious-political pretext, whereas the Scottish Highlands offer the royal couple and their closest servants a moment's respite away from the public eye of London.

The complex interplay of the public and private life makes Victoria's leadership not distant but relatable to the modern audiences. *Victoria's* positive message of different people finding common ground resonates on a European level and beyond. Scriptwriter Daisy Goodwin has shed light on this in an interview she gave for the BBC's *Today* programme as she painted Queen Victoria as a believer in a united Europe that is a "liberal, constitutional force for good" ([BBC Today 4.9.2017](#)). Perhaps the series *Victoria* could be interpreted as a warning and an attempt to alleviate the divisive moods of recent years through the meaningfully constructed historical fiction. The show offers a pro-European voice by showing what damage wilful division and nationalism can cause. It serves as a reminder of the importance of respecting political and religious differences and finding inclusive solutions to socio-economic and party-political problems which threaten to drive the different social groups further apart from one another – not to mention whole states.



Image 5. Victoria's shamrock-patterned diplomacy of faiths with Cardinal Ronan and the Irish populace. A screenshot from Series 3 Blu-ray.

Conclusion

As female-fronted and scripted biopics and television series are on the way of becoming a norm, it is intellectually stimulating to view and analyse a representation of royal life that balances the personal and emotional drama with the political context and vice versa.

Victoria keeps up an interesting gender dynamic between the female ruler and her male advisers by presenting both Victoria's reliance on personal support and her ability to make independent decisions. *Victoria* builds tension on the different personalities of Victoria and her prime ministers, and his spouse Albert shaping his own role, but the show does not sacrifice situation-specific nuances in favour of clear-cut generalisations.

In *Victoria*, the royal family's life in Buckingham Palace and Osborne House is a mixture of scenes ranging from almost ordinary happiness to sharp-worded rows over decision making. This brings a convincingly realistic shading to Victoria and Albert's marriage. Albert's active role in both domestic and societal matters is given much credit. In the middle of the opulent surroundings the show manages to convey a sense of middle-class image Victoria and Albert wanted for their family and the nation.

Finally, the show places importance on Victoria's public leadership, especially in times of crises. She gives effective speeches which have an inspiring and/or calming effect on the listeners. Victoria is also seen visiting wounded soldiers and a cholera hospital and inspecting London's newly-built sewer system. Her empathetic leadership and Albert's pragmatic, energetic activeness help adapting the monarchy to a changing world.

Victoria celebrates individuals who made a long-lasting difference to British society and culture, but it does not shy away from showing the flipside of the coin – inequality, slums, poor sanitation, starvation and imperial warfare. All the central characters are in some way affected by crises and injustices near and far. Daisy Goodwin and her script collaborators Otilie Wilford and Guy Andrews display social conscience by including these aspects and making them an integral part of the story.

Given the cliffhanger ending of series 3 – exhausted and ill Albert collapsing on Victoria's arms (*Victoria*, Series 3, Episode 8) – it is unfortunate the show was effectively "axed" or put on an indefinite hiatus by ITV for the diminishing viewer numbers and Jenna Coleman's busy schedule. Daisy Goodwin was already pondering how to move the story forward in series 4.

(Metro 12.3.2019) At this point it seems unlikely to materialise, which leaves a bittersweetness hanging over the achievements of the existing three series.

While the adherence to period authenticity in costumes and set design and the focus on royalty and nobility makes *Victoria* seem like a traditional "heritage" production, at the same time it takes its place among other socially ambitious British television dramas of the last two decades [15]. Instead of being "de-historicised", the early years of Victoria's reign are dramatised with complexity that builds upon real Victorian people, events and phenomena.

Victoria represents a society from the richest to the poorest who all had one symbolic thing in common: being ruled by a queen whose public and private persona continues to fascinate researchers, authors, filmmakers and television audiences in growing numbers.

Acknowledgements

This study is a part of the research project “‘Empire of the Mind’: Brexit, Media, Heritage”, funded by Suomen Kulttuurirahaston Varsinais-Suomen rahasto.

References

All links verified on 7 November 2024 unless noted otherwise.

Primary Sources

Victoria (2016–2019). Series 1–3. Production company: ITV.

The Crown (2017–2023). Seasons 1–2. Production company: Netflix.

Newspaper articles

The Guardian 9.1.2013. Julia Baird: “Yes, she was stropky, but Queen Victoria dearly loved her children”. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/09/queen-victoria-tyrant-honest-children-sex>

History Extra 2.7.2018. Richard Gaunt: “Sir Robert Peel and Theresa May: a suitable comparison?” <https://www.historyextra.com/period/victorian/robert-peel-theresa-may-corn-laws-compare-revolt-jacob-rees-mog-brexite/>

The Irish Examiner 3.10.2017. “British TV viewers share shock at portrayal of Irish Famine in *Victoria*”. <https://www.irishexaminer.com/lifestyle/celebrity/arid-30808238.html>

The Irish Post 3.10.2017. Aidan Lonergan: “‘It’s still upsetting in Ireland’ – *Victoria* creator on writing Irish Famine episode to shock ‘ignorant’ Britain”. <https://www.irishpost.com/news/still-upsetting-ireland-victoria-creator-writing-irish-famine-episode-shock-ignorant-britain-135840>

Metro 12.3.2019. Daniel Mackrell: “Is there going to be a series 4 of ITV’s *Victoria*?”. <https://metro.co.uk/2019/05/12/is-there-going-to-be-a-series-4-of-itvs-victoria-9502317/>

The Times 3.10.2017. Aaron Rogan: “Irish famine episode sought to shock ignorant Britain, says *Victoria* writer”. <https://www.thetimes.com/world/ireland-world/article/irish-famine-episode-sought-to-shock-ignorant-britain-says-victoria-writer-k5hbwsccq?region=global>

Quartz 29.1.2017. Carolyn Harris: “The hit Netflix series “*The Crown*” exposes all our 21st-century anxieties about powerful women”. <https://qz.com/897012/the-hit-netflix-series-the-crown-exposes-all-our-21st-century-anxieties-about-powerful-women/>

Interviews

BBC Today 4.9.2017. “*Queen Victoria would have been “horried” by Brexit*”. Interview with Daisy Goodwin. <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-41146319>

Research Literature

- Abbiss, William. 2020. *Heritage and Post-Heritage: Investigating the Style, Form and Genre of Period Drama in 2010s British Television*. Doctoral dissertation, Victoria University of Wellington. [https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/Heritage and Post-Heritage Investigating the Style Form and Genre of Period Drama in 2010s British Television/17151761?file=31713917](https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/Heritage_and_Post-Heritage_Investigating_the_Style_Form_and_Genre_of_Period_Drama_in_2010s_British_Television/17151761?file=31713917)
- Baird, Julia. 2016. *Victoria the Queen: An Intimate Biography of the Woman Who Ruled an Empire*. New York: Random House.
- Barczewski, Stephanie. 2016. *Heroic Failure and the British*. New Haven: Yale University Press.
- Baron, Sabrina Alcorn. 2015. "Desacralizing the Icon: Elizabeth I on Television". In James Leggott & Julie Anne Taddeo (eds.) *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield: 125–138.
- Betts, Sarah. 2019. "Something as Passionless as Brilliant Administration": Royal Sex and Sexuality in 1970s British Historical Television Drama". *Royal Studies Journal*, 6, no. 2: 148–182.
- Bingham, Dennis. 2010. *Whose Lives are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Cantrell, Tom & Christopher Hogg. 2017. *Acting in British Television*. London: Palgrave Macmillan.
- Cooke, Lez. 2015. *British Television Drama: A History*. 2nd Edition. London: BFI Palgrave.
- Fielding, Steven. 2016. "The heart of a heartless political world: screening Victoria". In Mandy Merck (ed.) *The British Monarchy on Screen*. Manchester: Manchester University Press: 64–85.
- FitzGerald, Louise. 2015. "Taking a Pregnant Pause: Interrogating the Feminist Potential of *Call the Midwife*". In James Leggott & Julie Anne Taddeo (eds.) *Upstairs, Downstairs: British costume drama television from The Forsyte saga to Downton Abbey*. Lanham: Rowman & Littlefield: 249–262.
- Ford, Elizabeth A. & Deborah C. Mitchell. 2009. *Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Gill, Gillian. 2010. *We Two. Victoria and Albert: Rulers, Partners, Rivals*. New York: Ballantine Books.
- Higson, Andrew. 2016. "From political power to the power of the image: contemporary 'British' cinema and the nation's monarchs". In Mandy Merck (ed.) *The British Monarchy on Screen*. Manchester: Manchester University Press: 339–362.
- Homans, Margaret. 1998. *Royal Representations: Queen Victoria and British Culture, 1837–1876*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Leggott, James & Julie Anne Taddeo. 2015. "Introduction". In James Leggott & Julie Anne Taddeo (eds.) *Upstairs, Downstairs: British costume drama television from The Forsyte saga to Downton Abbey*. Lanham: Rowman & Littlefield: xv–xxx.
- Lendon, J. E. 2005. *Soldiers & Ghosts: A History of Battle in Classical Antiquity*. New Haven: Yale University Press.

MacDonald, Robert H. 1994. *The Language of Empire: Myths and Metaphors of Popular Imperialism, 1880-1918*. Manchester: Manchester University Press.

Merck, Mandy. 2016. "Introduction". In Mandy Merck (ed.) *The British monarchy on screen*. Manchester: Manchester University Press: 1–19.

Monk, Claire. 2002. "The British heritage-film debate revisited". In Claire Monk & Amy Sargeant (eds.) *British Historical Cinema: The history, heritage and costume film*. London: Routledge: 176–198.

Smelik, Anneke. 2007. "Feminist Film Theory ". In P. Cook (ed.) *The Cinema Book*. 3rd rev. edition. London: British Film Institute: 491–504.

Wilson, A. N. 2019. *Prince Albert: The Man Who Saved the Monarchy*. New York: Harper.

Worsley, Lucy. 2018. *Queen Victoria: Daughter, Wife, Mother, Widow*. London: Hodder & Stoughton.

Notes

[1] Although the strict definition coincides with Victoria's reign, the broadest one includes the years between about 1820 and the outbreak of the First World War in 1914.

[2] Two British biopics from the 1930s and a Romy Schneider-starring German comedy from 1954 are the only exceptions.

[3] The popularity of these films and series has in part been fed by the various depictions of royal sexuality. For an analysis of this aspect, see Betts 2019.

[4] By this I mean the balanced nature of the screenplay when it comes to female and male perspectives complementing each other, and, also, each character's ability and willingness to use power and mediation in relation to others.

[5] One of the classics of its field, Marjorie Rosen has interestingly noted how the very Victorian values for women, such as domesticity and innocence, had far-reaching effects on the content and messages of the early feature films. Marjorie Rosen, *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream* (New York: Avon Books, 1973), 13–18.

[6] For an overview of the evolution and themes of feminist film theory, see e. g. Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader* (New York: New York University Press, 1999).

[7] See Fitzgerald 2015 for a gender and feminism-themed analysis of *Call the Midwife*.

[8] For a summary on British film and television heritage production, see Leggott and Taddeo 2015.

[9] The scene is a heavily fictionalised version of what really happened: Victoria was not present and did not order Wellington to allow the Chartists to enter – only a small number of the movement leaders delivered the charter. Julia Baird emphasises how the real Victoria was 'thrilled at the triumph of British lawfulness'. Baird 2016, 232.

[10] For a list compiled by Albert on subjects ranging from history to chemistry that offered very little or no teaching at all, see Wilson 2019, 178.

[11] The Victorians put a high societal and cultural value on rhetoric and took the ancient Greeks and Romans as their main role models. The Victorian way of writing and talking about soldiers combined a sense of innate patriotism with heroic deeds in service of the Empire. See MacDonald 1994, 80–111.

[12] An Irish clergyman and campaigner for Famine victims in Cork. The episode has a fictional scene where Traill presents his findings in person to the Queen who has invited him. Even though the show thus finds a way to bring the British and the Irish side of the catastrophe into personal contact, the legacy of it all seems to be a conflicting one, as Goodwin realised: “I wanted to write an article about the Famine before this series went out but no newspaper was interested. I think there is a feeling of ‘yeah, Irish, whatever’. There is a fatigue about the relationship but it is not understood.” *The Times* 3.10.2017.

[13] See, for example, <https://www.britannica.com/biography/Charles-Edward-the-Young-Pretender>. Accessed 20.11.2024.

[14] In reality, Victoria’s stance on Ireland and the Irish kept changing from sympathy to anger and frustration, depending on the matter at hand. Baird 2016, 202.

[15] For an overview of the British television drama in the digital age since 2002, see Cooke 2015, 211–249.

Based on a true story: true crime -genren faktan ja fiktion hämärtyvät rajat

Pauliina Tuomi

pauliina.tuomi [a] tuni.fi

FT, tutkijatohtori

Turun yliopisto/PLoP (Pori Laboratory of Play)



Viittaaminen: Tuomi, Pauliina. 2024. "Based on a true story: true crime -genren faktan ja fiktion hämärtyvät rajat". *WiderScreen* 27 (1–2). <https://widerscreen.fi/numerot/1-2-2024-widerscreen-27/based-on-a-true-story-true-crime-genren-faktan-ja-fiktion-hamarlyvat-rajat/>

Historiaa kulutetaan viihteenä nyky-yhteiskunnassa monin eri tavoin. Katsauksessa tarkastellaan viihteellistymisen värjäämän true crime -genren historiallisten faktatietojen muuntumista paikoin spekulatiiviseksi, tarinankerronnalliseksi viihteen muodoksi. Katsauksessa pohditaan historiakulttuurin tarkoitushakuista vääristelyä, ja sen ilmenemismuotoja (mm. reenactment/dramatization) nykypäivän TC-esimerkkien avulla, ja samalla sivutaan myös dokumentaarisuuden inflaatiota koskevaa kritiikkiä ja eettisiä ongelmia.

Avainsanat: true crime, viihteellistyminen, faktapohjaisuus, spekulatiivisuus, docudraama, kaupallisuus

Johdanto

YLE on reivannut historiasarjojaan reippaasti aiempaa viihteellisempään suuntaan. Ja varmasti ihan aiheesta, sillä vielä muutama vuosi sitten historiaohjelmat toimivat lähinnä unilääkkeenä. ([HS 6.2.2024](#))

Näillä sanoin *Helsingin Sanomat* kuvaili verovaroin kustannetun Yleisradion tapaa popularisoida ja keventää historiaan keskittynyttä ohjelmatarjontansa helmikuussa 2024. Kannanotto kuvaa laajemmin mediakentän tapaa yksinkertaistaa ja viihteellistää historiallisista ilmiöistä kertovien tuotantojen asiasisältöjä nykyajan kuluttajalle sopiviksi.

Historiaa kulutetaan viihteenä nyky-yhteiskunnassa monin eri tavoin. Koska historiakuvat ovat muuttuvia, ne ovat muokkautuneet sen mukaan, miten dominoivaa käsitystä haastavat

kertomukset ovat muuttaneet sitä julkisessa käsittelyssä. (Miettunen 2014, 93) Esimerkiksi Hayden White on jaotellut historian eli menneisyyttä koskevat kertomukset ja esitykset käyttämällä käsitteitä *academic history* ja *public history*, mutta korostaa molempien vaikuttavan historiaa koskeviin käsityksiin (White 2014, 3–24). Termi “histotainment” taas viittaa historian ja viihteen yhdistämiseen, mikä näkyy erityisesti viihdyttämään pyrkivien ja opettavien (draama)dokumenttien suosiossa. Digitaalisuus on myös edistänyt historian viihdekulutusta, kun materiaalia syntyy ja leviää nopeasti eri kanavilla, uutismedioista sosiaaliseen mediaan. Historiakuvaa ja -tulkintoja tuottavat tästä syystä niin mediatalot, instituutit kuin tavalliset kansalaisetkin.

Historiallisten faktojen muokkaus, jopa sepittäminen ei ole viihdeteollisuudessa harvinainen ilmiö. (Ks. esim. Isomaa et al. 2024) Se ei ole sitä journalismissaakaan, mikä tuli todennettua keväällä 2024, kun Aamulehden Matti Kuuselan tapaus herätti julkisen keskustelun sepitteen roolista journalismissa ([YLE 25.3.2024](#)). Historiallisia tapahtumia ja henkilöitä saatetaan kuvata tavalla, joka ei aina ole täysin tarkka. Tämä voi johtua tarinankerronnan dramatisoinnin ja viihdyttävyyden tarpeesta. Esimerkiksi elokuvissa saatetaan yhdistellä eri aikakausien tapahtumia tai luoda kokonaan uusia hahmoja, jotka eivät ole koskaan olleet olemassa, jotta tarina olisi kiinnostavampi ja mukaansatempaavampi. Ajankohtaista rajanvetoa tällaisesta faktan ja fiktion sekoittumisesta käytiin syksyllä 2024 Ylen Sanna Marin -Miljoonat seuraa -dokumentin yhteydessä. (Ks. [HS 8.10.2024](#))

Historiallisten faktojen sepittämisellä tarkoitetaan tekaistujen havaintojen tai tapahtumien esittämistä todellisina. Tieteellisessä, akateemisessa tutkimuksessa tätä pidetään kuitenkin eettisesti vilpillisenä toimintana. (Ks. [Tenk 17.10.2023](#)) Se voi johtaa vääristyneeseen käsitykseen historiasta ja vaikuttaa yleisön ymmärrykseen menneisyydestä. Toisaalta muistitietotutkimus korostaa menneisyyden kokemuksellisuutta ja subjektiivisuutta, mikä tarkoittaa, että historialliset kertomukset voivat vaihdella riippuen siitä, kuka niitä kertoo ja millaisessa kontekstissa (Jouhki 2020; Savolainen 2022). Historioitsija Jari Sedergrenin mukaan Norbert Frei, Harald Welzer ja Hannes Heer ovat esittäneet, että esimerkiksi saksalaisten esittäminen uhreina epähistoriallistaa natsimenneisyyden. (Frei et al. 2002; Ks. myös Saarikosken ja Ahosen tutkimusartikkeli tässä samassa numerossa) Frei on kutsunut tätä tapaa termillä *gefühlte Geschichte* (tunteilla ladattu emotionaalinen historia). Populaarin keskustelun siirtyessä ”kovien” faktojen historiasta ”kertomukselliseen”, human interest -tyyppiseen käsittelyyn ja emotionalisaatioon eli tunteellistamiseen, on tämän sentimentaalisuuden katsottu muuttavan historian historiavihteeksi (saks. ja engl. *Histotainment*). (Sedergren 2010)

Näistä lähtökohdista tarkastelen tässä artikkelissa true crime -ilmiön suhdetta historiaan ja nykyiseen mediakulttuuriin. Miten true crime toimii ja millaista kuvaa se rakentaa oikeista rikollishistoriallisista tapahtumista? Millaiset ovat sen viihteelliset, tunteisiin vetoavat tehokeinot? Pohdin samalla ilmiöön liittyvien eettisten ongelmien merkitystä. Artikkelissa puhun true crime -formaateista, joilla viitataan pääasiassa yksittäisiin dokumenttiohjelmiin. Dokumentaarisuuden ja tosi-tv:n linjanvetoa on käyty jo pitkään. Artikkelini tarkoituksena on kuitenkin tallentaa niitä mahdollisia lieveilmiöitä, mitä viihteellistyminen juuri true crimen yhteydessä voi nykyisin aiheuttaa. Keskityn aineiston osalta television (lineaari ja suoratoisto) true crime -formaatteihin ja niiden sisältöihin mediauutisoinnin kautta. Artikkelini hyödyntää aihealueen tutkimuskirjallisuutta ja

pohjaa kirjoittajan laaja-alaiseen genren tuntemukseen, joka on syntynyt aktiivisella ilmiön seuraamisella ja aiemmalla tutkimustyöllä.

True crime on itsessään vanha ilmiö, jonka voidaan katsoa alkaneen Truman Capoten 1960-luvun romaanista *Kylmäverisesti* (In Cold Blood, 1966). Kyseessä on ei-fiktiivinen genre, jossa esitellään oikeasti tapahtunutta rikollisuutta, joka pitää sisällään niin raa'at henkirikokset kuin vaikkapa huume- ja järjestyneen rikollisuuden, petokset, katoamistapaukset kuin merkittävät ryöstötkin (Tuomi 2018). Painopiste on usein eksoottisissa, oudoissa rikosolosuhteissa ja erityisen murheellisissa tai häiritsevissä murhatapauksissa, joissa osallisina on tavallisia ihmisiä. (Tuomi 2018; LaChance & Kaplan 2022)

Suomessa true crimea ovat edustaneet, ennen sen uutta tuleamista 2010-luvulla podcast-tekniikan myötä, muun muassa Poliisi TV & Poliisi kertoo -kirjasarja sekä Alibi-lehti. Nykyään true crime -genre pitää sisällään kirjallisuutta, elokuvia, tv-ohjelmia ja dokumentteja, sekä erityisesti podcasteja.

Nykyisestä mediakulttuurista on löydettävissä useita provokatiivisia ilmiöitä, joiden tarkoituksena on nostaa voimakkaita tunteita. True crime vastaa myös tosi-tv:stä tuttuun autenttisuuden kaipuuseen. 1980-luvun lopulla alkanut mentaliteettihistoriallinen murros – kokonaisvaltainen siirtyminen nykyiseen tunne- ja elämyskulttuuriin – nähdään myös muun muassa tosi-tv:n synnyn taustalla ja selittäjänä. (Ks. esim. Hietala 2007) Shokeeraava sisältö on rahanarvoista myyntitavaraa, koska se nousee kerta toisensa jälkeen ympäröivästä materiaalivilinästä piikkeinä herättämään kuluttajissa reaktioita. Provokatiivisuus nouseekin usein mediatuotantojen hallitsevaksi tekijäksi. (Tuomi 2022b, 2) Tätä näkee sekä kotimaisissa tuotannoissa että ulkomailta ostetuissa ohjelmissa. Tendenssi on siirtynyt myös asiaohjelmien tarjontaan – riippumatta siitä ovatko ne kaupallisesti vai julkisesti rahoitettuja (Tuomi 2019, 71).

Uudelleen näyttelemisen/esittäminen on osa historian elävöittämistä. Uudelleen näyttelemisen rinnalla erityisesti true crimen yhteydessä nähdään paljon myös erilaisia dramatisointeja, spekulatiivisia kuvauksia siitä, mitä on saattanut tapahtua. True crime -kulutuksen nautinnon taustalla on todettu olevan kiinnostus ihmisen pimeää puolta kohtaan. Tapahtumien todenperäisyyden tiedostaminen nostaa ”karvat pystyyn” eri tavalla kuin käsikirjoitetun, fiktiivisen väkivaltaviihteen kohdalla. (Tuomi 2018) Aivan kuten historialliset elokuvat, myös true crime -tuotteet pyrkivät vakuuttamaan katsojat historiakuvansa autenttisuudesta. (vrt. Mähkä 2018, 62) Samoin tarve spekulatioille ruokkii mielenkiintoa. True crime antaa kaikille mahdollisuuden kokea pelkoa ja kauhua kontrolloidussa ympäristössä, jossa uhka on jännittävää, mutta ei todellista. (Tuomi 2018) Uudelleen esittäminen antaa katsojalle mahdollisuuden ymmärtää, mitä rikoksen aikana tapahtui. Uudelleen esittäminen pysyy yleensä mahdollisimman lähellä todellista tilannetta, kun taas dramatisoinnissa on enemmän luovaa vapautta. Esimerkiksi elokuvissa, jotka perustuvat tositarinaan, suuri osa dialogista voi olla täysin kuvitteellista ja käsikirjoittajien keksimää. Toisaalta kertomusmuoto (narrativisointi) jo itsessään fiktiivisoi aineistoa, eikä ole olemassa yhtä ”todenmukaista” kertomusta tai muutakaan representaatiota. Narrativisointi voidaan nähdä jopa viihteellissävyisenä legitimoimisena tarinankerronnan kautta. (mm. Vaara 2015) Dokumenttikin on artefakti, keinotekoinen tuote, jossa tietyllä tavalla muotoillut osat on järjestetty kokonaisuudeksi jotakin päämäärää silmällä pitäen. (Päivärinta 2005) Historiallisten tapahtumien dramatisoinnit voivat esittää uudelleen tapahtuman yleisiä piirteitä, mutta ne käyttävät luovaa vapautta

täyttääkseen yksityiskohdat, joita historialliset asiakirjat eivät ole dokumentoineet. Tämä johtuu osittain siitä, että emme voi olla varmoja monista historiallisten tapahtumien yksityiskohdista, joten luovaa vapautta tarvitaan aukkojen täyttämiseksi. (Ks. esim. Friedmann 2006)

Hannu Salmi (1993, 218–219) onkin todennut historiallisista elokuvista, että niitä on syytä tutkia sen tuottaneen aikakauden ilmentymänä, ei todistusaineistona siitä, millainen sen kuvaama menneisyys oli. Yhtäältä kyse on kiinnostuksesta historian tulkintoihin, toisaalta niihin ajankohtaisiin kysymyksiin ja arvoihin, jotka vaikuttavat elokuvan tuotantoaikana. Elokuvat kertovat siis enemmän omasta tekohestään kuin menneisyydestä, mutta ovat samalla myös kertomuksia historiasta. (Salmi 1993) Näiltä osin olisi muistettava kriittisesti tarkastella, millaista historiallista informaatiota 2020-luvun true crime tarjoaa, ja miten sitä median ja huomiotalouden viitekehysissä käsitellään.

Viihteellistymisen ja provokatiivisuuden tutkimuksella voidaan analysoida laajemmin mediakulttuuriin kytkettyjen yhteiskunnallisten strategioiden käytäntöjä. (Tuomi & Saarikoski 2023) Näiden avulla on mahdollista arvioida viihteellistymisen tuomia haasteita true crimen faktapohjaisuuteen, asenteisiin ja sitä kautta pohtia myös eettisiä kysymyksiä (Kuvio 1).



Kuvio 1. True crime genren viihteellistymiseen liittyvät faktan ja fiktion sekoittumisen ongelma-alueet.

Viihteelliset, kaupalliseksi true crime -tuotteet yhtäältä heijastavat yhteiskunnassa vaikuttavia tietoja ja käsityksiä tapahtumien kulusta, mutta samalla ne vaikuttavat kuluttajan käsityksiin ja asenteisiin niistä. (vrt. Mähkä 2018) Median hektisyys ja valtava määrä materiaalia lisää mediatoimijoiden harjoittamaa massasta erottautumista, klikkiuutisointia ja sensaatiohakuisuutta (Ks. esim. Lefkowitz 2021). Yhteiskunnallista huolta herättävät tarkoitushakuisesti vääristellyt tai tekaistut uutiset sekä ylipäätään huonot, virheelliset ja yksinkertaistavat jutut. (Reunanen 2018, 4) True crimen hengessä taas väkivallan ja väkivaltakuvastojen valjastaminen viihteellisiin ja kaupallisiin tarkoituksiin on herättänyt yhä enemmän eettisiä kysymyksiä. True crime onkin mediaformaattina kaksiteräinen miekka. Toisaalta rikollisuuden käsittely mediassa on kuitenkin osa yhteiskuntaa, ja se tuo meille lisätietoa ja valottaa tapahtumia. Tästä huolimatta, jos true crime nähdään ja sitä tuotetaan puhtaasti kaupallisena viihteenmuotona, liikkuu se väkisin eettisesti harmaalla alueella, kun tasapainoillaan kuluttajien kosiskelun ja aiheen vakavamielisyyden välillä. (Tuomi 2022b, 53; Kuva 1)

Immu - Vanki numero 1861 kuvaa suomalaisten vankien elämää kaunistelematta mutta viihdyttävästi.



Kuva 1. Jo nopealla vilkaisulla huomaa, että osa true crime -tuotteista on hyvin viihteellisesti tuotettuja ja formaatin keveyttä alleviivataan. Kaupallistuneella medialla on vaikutuksensa näihin retoriisiin valintoihin myös true crime -formaattien kohdalla. Lähde: Nextory/YouTube.

Perustuu tositapahtumiin?

Henkirikosten osalta true crime kuvailee oikeasti tapahtuneiden murhien groteskeja yksityiskohtia ja ihmiskohtaloita. Näiltä osin true crime – televisiotarjonta sijoittuu dokumentin lajityyppiin, mutta myös sen alalajeihin kuten ns. sokkidokumenttien ("shock doc") ja dokudraaman kategorioihin. (Tuomi 2018) Kyseessä on ei-fiktiivinen genre, mutta kaikki true crime -materiaali pääasiassa hyödyntää sekä näyteltyä ja rekonstruoitua että autenttista materiaalia. Provokatiiviset ohjelmat haluavat saada katsojan pohtimaan, voiko esitetty olla totta, mutta samalla hengenvedolla ne haluavat vakuuttaa, että näin juuri on. Tosi-tv käyttää kerronnassaan sellaisia dokumentaarisia elementtejä, joilla voidaan korostaa televisio-ohjelman kuvaaman tilanteen autenttisuutta. (Mononen 2007, 3; Silvander 2014, 57) Tämä korostuu provokatiivisissa ohjelmissa, sillä niiden pyrkimys on saada katsoja mukaan ja kenties oikeasti järkyttymään. Tarkoituksena on, että katsoja kokee, että tämä tapahtuu/on tapahtunut oikeasti ja oikealle ihmiselle. (Tuomi 2019, 68; Kuva 2)

Yksi Suomen pelätyimmistä murhaajista syyllistyi jo 16-vuotiaana vakavaan rikokseen – tv-sarjan takaumat muistuttavat tosielämää



Rikosfiksioksi tekeytyvä Pahan väri -sarja perustuu vahvasti tosielämän rikoksiin.

TV & ELOKUVAT 11:00



"Perustuu tositapahtumiin"

Näytellyt ja käsikirjoitetut tosi-tv-sarjat pyrkivät fiktion avulla lähemmäksi totuutta

Tilaa jille



Tänään Risteyksessä-ohjelmassa fiktio ja fakta kohtaavat toimittaja-juontaja Sanna Kiisken (oik.) tarinassa. Kiiskeä esittää jaksossa amatöörinäyttelijä Eerika Arposola. KUVA: NELONEN

Kuva 2. True crime alleviivaa aina perustuvansa tositapahtumiin, mutta kuten yllä todetaan, "näytellyt ja käsikirjoitetut tosi-tv-sarjat pyrkivät fiktion avulla lähemmäksi totuutta" ja "takaumat muistuttavat tosielämää". Konseptina viihteellisen true crime -tuotteen todenpohjaisuus on siis pikemminkin rakennettua todellisuutta. Lähteet: IS 21.6.2024 (vas.); HS 4.5.2015 (oik.).

Dramaturgisesti merkityksellistä on sekä se, millaisia asioita valitaan osaksi tarinaa, että se, miten nuo asiat järjestetään kokonaisuudeksi (Reitala & Heinonen 2001, 26). Miten juttu puhuttelee katsojaansa: "miten se herättää näkijässään kiinnostusta ja tunteita?" (Kantola 2011, 125–126). Tarinoista tehdään henkilökohtaisia esimerkiksi valitsemalla läheisten kärsimystä ja tunteita korostavia kuvakulmia (mm. Tuomi 2018; Koistinen & Mäntymäki 2020). Lähikuvat esimerkiksi true crime -ohjelmissa surevien omaisten kasvoista ovat tärkeässä roolissa ja ne kutsuvat tunteeseen empatiaa, todistamaan aitoa tuskaa. (Kobach & Weaver 2012). Dokudraamalle tyypillisesti ohjelmissa esiintyy sekä näyteltyjä kohtauksia, rekonstruoituja tilanteita että aitoja tapahtumia. Osa pohjaa enemmän näyttelijöihin, toinen enemmän omaisten haastatteluihin ja asiatodisteisiin. Aivan kuten esimerkiksi elokuvien raiskauskohtauksissa myös true crime -formaateissa pyritään yleensä jäljittelemään realismia – tai pikemminkin yleistä konsensusta siitä, millainen on realistinen henkirikos. (ks. Nummela 2014, 24)

Retoriset valinnat ovatkin keskeisiä dokumentin konstruktivistisessä käsittämisessä, koska niiden avulla katsoja voidaan kutsua mukaan dokumentin todellisuuden tuottamiseen ja toisaalta saada tämä uskomaan sen totuudellisuuteen (ks. esim. Saksala 2008, 21; Tuomi 2018) Dokumenteissa – niin myös true crime -formaateissa – tyypillinen autenttisuuden luomisen keino on arkistomateriaalin käyttö (Tuomi 2022b, 54). Formaattit hyödyntävät niin aitoja kuvia ja videoita rikospaikalta, kuin kuvia murhavälineistä, hätäpuhelunauhoitteita sekä mahdollisia oikeudenkäyntimateriaaleja. (Tuomi 2018; Kuva 3)

Kolme nuorta epäillään eläkeläismiehen murhasta – todellinen materiaali järkyttää katsojaa



Murhanauhat-sarjan tuore jakso käy läpi
tosielämän rikostapauksen Yhdysvaltain
Indianasta.



Kuolleen 4-vuotiaan alla olleita tavaroita.

KUVA: POLIISIN ESITUTKINTAMATERIAALI

Kuva 3. True crime -sisällöt kutsuvat katsojan kauhistumaan tarjoamalla välillä häiritsevän graafisia kuvauksia (Tuomi 2018). Ilmiö on tuttu myös rikosuutisoinnin puolelta, jossa uutisjutun kuvituskuvat ovat usein alleviivaamassa autenttisuutta, mutta myös vetoamassa tunteisiin. Lähteet: IS 2.6. 2024 (vas.); IL 13.2.2024 (oik.).

Lajityypit sekoittuvat viihteellistymisen myötä

Tosi-tv:n nopeasti syntyneellä ja räjähdysmäisesti kasvavalla, moniulotteisella genrellä on selkeä yhteys dokumentaarisen elokuvan piirissä syntyneeseen seurantadokumentin tyyliin. Tosi-tv on adaptoinut kerronnasta sellaisia elementtejä, joilla voidaan korostaa televisio-ohjelman kuvaaman tilanteen autenttisuutta. (Mononen 2007, 3) 2000-luvun alussa yleistyivät dokumentit, joiden aihepiirinä oli usein erilaiset poikkeavuudet, myös seksuaalisen käyttäytymisen ”epänormaaliudet”, erikoislaatuiset rikokset tai uskonnollisuuden äärimuodot (Junko 2014, 1). Sökkidokumentit (”Shock dock”) ovat tämän formaatin äärimmäisiä muotoja televisiossa (Lee-Wright 2010, 128–142).

Dokumentaarisuuden käsite nousee esiin juuri sökkidokumenttien suhteessa tositelevisioon. Ei ole aina yksiselitteisen selvää, onko jokin tietty ohjelma dokumentti vai tosi-tv -ohjelma. Dokumentit ja tosi-tv eivät operoi samassa sarjassa, mutta kummallakin lajityypillä on monia yhtäläisiä piirteitä. Samoin kuin tosi-tv:ssä, myös sökkidokumenteissa ja true crime -formaatisissa tärkeä merkitystä muodostava ulottuvuus on autenttisuuden oletus, totuudellisuuden illuusio. (Bondebjerg 2014, 2) Sökkidokumenteille on luonteenomaista tietty eksploraatio ja epäeettisyyden sivumaku, jota yleensä vakavasti otettavien dokumenttien tekijät ja tutkijat pyrkivät välttämään (ks. esim. Lee-Wright 2010, 138; Junko 2014, 10). Samalla perinteisempi dokumentaarinen ohjelmasisältö on korvautunut yhä enemmän niin kutsutulla *asiapohjaisella viihteellä* (factual entertainment) (Corner & Rosenthal 2005; Skeggs & Wood 2012). True crime -formaatit voivat kuitenkin olla asiapohjaisia, dokumenttien journalistista näkökulmaa seuraavia, ja niillä voi olla vahvakin tieteellinen näyttö takanaan (Tuomi 2018). Nykyään yhä useammin ohjelmat ovat kuitenkin enemmän viihteellisiä, vahvasti dramatisoituja ja spekulatiivisia näkemyksiä tapahtuneista murhista (Ks. Kuva 4).



Kuva 4. Paholaisalibissa (2023) yhdistyy myös vahvasti fiktiivisen kauhuviihteen temaattisuus, jossa true crime operoi sekä dokumentaarisuudella että fiktiivisestä televisio/elokuvamaailmasta tutuilla konventioilla. (Tuomi 2022b, 54) Lähde: Netflix.

Historiallisen täsmätiedon mahdollinen korvaantuminen affektiivisuudella aiheen viihteellistyessä näkyy erityisesti eri genrejen ja niiden alagenrejen sekoittumisessa toisiinsa. Tosielämän groteskit henkirikokset voidaan ongelmitta esittää esimerkiksi saippuaopera-sapluunalla (Kuva 5). Ilmiö näkyy myös netin ja sosiaalisen median puolella, jossa true crime -sisältöä – sen suosion takia – yhdistetään esimerkiksi ASMR-sisältöön. Tämän lisäksi syntyy myös uusia alakategorioita, jotka liikkuvat jo olemassa olevien lajityyppien rajapinnoilla. Näissä erilaisissa genrehybrideissä, jotka yhdistelevät populaarin audiovisuaalisen kerronnan keinoja perinteiseen dokumentaariseen kerrontaan, viihteelliset osuudet toimivat lähinnä sitouttavina ja juonellisia käänteitä syventävinä ratkaisuin. (Silvander 2014, 1) Samalla on perusteltua kysyä, mitä mahdollista vaikutusta lajityypeillä leikkittelyllä on juuri faktapohjaisuuteen. Genrehybrideissä on toki aina tilaa luovuudelle, mutta tarinankerronnallisista elementeistä saattaa turhan nopeasti tulla tuotteen eteenpäin vievä voima, totuudenmukaisuuden samalla kärsiessä.

SEURA Seura
16m · 🌐

Pahan väri -sarjan sarjakuristajaa, myrkytyshoitajaa ja sarjahukuttajaa näyttelevät Jukka Rasila, Jaana Saarinen ja Kari Hietalahti.

▶ Pahan väri, maanantai 17.6. klo 21.00, MTV3



seura.fi

Pahan väri yhdistelee sairaalasaippuaa ja dramatisoitua true crimea

MIKA yhdistää kulttijohtajia, kuten **Charles Mansonia** ja **Jim Jonesia**? Yllättävän moni asia, kuten Netflixin *Näin tullaan kulttijohtajaksi* -uutuussarjassa selviää.

Netflix iski huippusuositujen true crime -apajille uutuussarjallaan, joka on kaikkea muuta kuin perinteinen rikosdokumentti. *Näin tullaan kulttijohtajaksi* listaa eri keinoja, joilla kuuluisat kulttijohtajat ovat manipuloineet seuraajiaan. Kyseessä on siis kieli poskessa tehty eräänlainen käsikirja kulttijohtajuuteen.

Komedialliseksi dokumenttisarjaksi kutsuttu ohjelma on vähintäänkin omalaatuinen. Välillä ääneen pääsevät asiantuntijat ja kulteista selviytyneet. Lisähöysteenä tapahtumia kuvitetaan animaation keinoin. Kertojaäänenä toimiva *Game of Thrones* -tähti **Peter Dinklage** vääntää vitsiä kauheuksista, joita ihmiset ovat kulttien käsissä

Kuva 5. Viihteellisyys värittää väkisinkin lopputulosta. Erityisen hyvin se näkyy genrejen yhdistyessä ja uusien alagenrejen syntyessä. Pahan värin (2021) sanotaan yhdistelevän true crimea "sairaalasaippuaan", kun taas Näin tullaan kulttijohtajaksi (2023) -sarjaa kuvataan "kieli poskessa tehdyksi komedialliseksi dokumenttisarjaksi". Lähteet: Seura 17.6.2024 (vas.); HS 15.8.2023 (oik.).

Lajityyppien sekoittumisen vuoksi ja myös viihteellistymisen seurauksena rikosuutisoinnista tulee paikoin true crimea, ja true crimesta uutisia. Tietty spekulointi, tarinallistuminen ja affektiivisuus eli true crimen konventiot alkavat nykyään näkyä myös journalistisessa materiaalissa. Rikosjournalismia on syytetty muun muassa sortumisesta spekulatiiviseen lähestymistapaan silloin, kun oikeaa, eksaktia tietoa ei ole saatavilla (Ks. esim. Rossland 2007). Tutkimusten mukaan rikosuutisoinnin parissa on 1990-luvulta alkaen painotettu entistä enemmän iltapäivälehdistä tuttua tunteisiin vetoavaa uutisoinnin muotoa sekä henkilöitymistä (mm. Smolej 2010; Noppari et al. 2015; Tuomi 2022b, 55). Esimerkiksi true crimelle tuttu tarinankerronnallisuus näkyy myös rikosuutisoinnissa erityisen laajoissa, yksityiskohtaisissa, mutta irrelevanteissa tapauskuvauksissa (Kuva 6).

MÄNTSÄLÄINEN rivitaloalue on perjantai-illan auringonpaisteesta rauhallinen.

Eräissä taloyhtiössä ovat selvästi olleet kevättalkoot. Roskakatoksen takana odottaa noin 15 jätessäkillistä puutarhajätettä kuljetusta pois. Nurmikolla käyskentelevät fasaanikukko ja -kana. Kadun varrella pysäköintikieltoalueenmerkki on alareunastaan irti, ja tuuli paukuttaa sitä vasten tolppaa.

Tässä taloyhtiössä vallitsee suuri suru ja järkytys. Yksi taloyhtiön asukas, 32-vuotias nainen, löytyi kuolleena lauantaina 4. toukokuuta Mäntsälässä sijaitsevalta ulkoilualueelta.

Lue lisää: [32-vuotias nainen löytyi kuolleena ulkoilualueelta – taposta epäilty](#)

Punainen lasten keinu heilahtelee tuulessa



Kyseessä on maantien varrella sijaitseva vanha talo, jonka vieressä on useita punaisia piharakennuksia. Tuuli humisee ruskan värjäämissä lehtipuissa ja heiluttaa samalla pihapiirissä olevaa pientä punaista lasten keinua.

Kuva 6. Iltapäivälehtien rikosuutisten dramatisointi tekstin ja kuvien kera muistuttaa true crimelle ominaista tarinallisuutta ja tunteisiin vetoavaisuutta. Miten esimerkiksi uutisessa mainitut fasaanit tai yksinäinen, tuulen heiluttama lasten keinu liittyvät tapahtuneeseen henkirikokseen? Lähteet: IS 10.5.2024 (vas.); MTV3, 24.9.2020 (oik.).

Viihteellistymisen tuoma tapa vedota tunteisiin on tuonut jonkinlaista ”inflaatiota” myös rikosuutisointiin, mikä yksinkertaisuudessaan tarkoittaa sitä, että affektiivisuutta tuotetaan paikoin faktojen kustannuksella. (Tuomi 2022a) Kun tosielämään pohjaavia ohjelmia väritetään ja niistä tehdään tarinankerronnallisesti yleisöön vetoavampia, viihteen kautta helpommin pureskeltavia, on otettava huomioon myös se, että väärät mielikuvat saattavat alkaa elää omaa elämäänsä. Historian tutkimuksen piirissä kollektiivisella muistilla tarkoitetaan jonkin todellisen tai kuvitellun yhteisön käsitystä yhteisestä menneisyydestä. (Miettunen 2014, 93) Erityisesti massamedian luomaa, kollektiivista väärinmuistamista on kutsuttu, osin kiistellyksi, Mandela-efektiksi. Alun alkaen Nelson Mandelan kuolemaan johdetun termin on kehittänyt Fiona Broome vuonna 2009. (Broome 2009) Se tarkoittaa ilmiötä, jossa suuri joukko ihmisiä jakaa saman, väärän muistikuvan. Mandela-efekti on kuin tunne kollektiivisesta valemuistosta, jonka useat, toisistaan riippumattomat ihmiset muistavat samalla tavalla väärin.

Mandela-efektiin linkittyvän true crime -buumin myötä uusille sukupolville ei enää välttämättä välity aito, historiallinen kuva tapahtumista, vaan totena esitetty, viihteellinen draamasarja saattaakin toimia nopeasti faktuaalisena lähteenä. Esimerkiksi Netflixin draamasarja 2022 sarjamurhaaja Jeffrey Dahmerista synnytti suoranaisen Dahmer-buumin: hänen käyttämänsä silmälasimallin suosio räjähti, ja Halloweenin juhlijoille myytiin kokonaisia Dahmer-asuja. Esimerkiksi Viiltäjä Jack ja hänen asunsa ovat olleet suosiossa yli sata vuotta, mutta hänen uhriensa omaiset eivät toki enää ole näkemässä sitä, miten makaaberit murhatarinat muuttuvat osaksi yleistä ilottelua. (Tuomi 2022a) Dahmerin uhrien omaisten kohdalla tilanne on kuitenkin toinen, ja heistä osalle pelkästään Netflixin ohjelman tapa inhimillistää tekijää oli liikaa. Buumin jäljiltä tosielämän tappaja ei enää juuri eronnut kauhuelokuvien moottorisahamurhaajasta.

Uuden uhkakuvan true crime -formaattien ympärille luo tekoäly. Netflix jäi keväällä 2024 kiinni tekoälyn käytöstä *What Jennifer Did* -dokumentin kuvittamisen yhteydessä. Ongelmallisinta tapauksessa oli – niin kuin usein tekoälyn kohdalla – että tekoälyn käytöstä ei kerrottu missään. Katsoja luuli katsovansa todellista, autenttista materiaalia, ei tarinankerrontaa varten tekoälyllä

tuotettua lisättyä todellisuutta. Sisällön todenmukaisuuden noudattamista ja todellisuuden tulkintaa käsiteltiin keväällä myös Netflixin *Baby Reindeer* -ohjelman (2024) yhteydessä. Henkilö, jota sarjan sanotaan kuvaavan, ei ollut tyytyväinen lopputulokseen, vaan haastoi Netflixin oikeuteen, koska sarja ei ole hänestä totuudenmukainen eikä kerro kaikkea (Kuva 7). Vaan kuka edes tuntisi kaikki puolet totuudesta?



*Kuva 7. Historiallinen dokumentti vai huijaus? Mielenkiintoisen tulokulman tuo se, että tositahtumiin perustumista saa venyttää viihteellistämisen varjolla vaikka saippuaopperamaisia tyylikeinoja käyttäen, mutta vasta tekoälyn astuessa kuvioon nousee katsojan mieleen epäily huijauksesta. *Baby Reindeer*in tapauksessa kiintoisaa on jälleen se, että kenen totuudesta puhutaan? Lähteet: Episodi 20.4.2024 (vas.); IL 11.6.2024 (oik.).*

Rikollisuuden glorifointi ja ideaaliuhrit

Kuolema on pitkään ollut yhteiskunnassa tabu, ja siihen toivotaan yleisesti suhtauduttavan tietyllä pieteetillä ja vakavuudella. Kuolema on yksi pyhyden raja-arvo, jota tosi-tv:n näkökulmasta ei nähdä sopivana lähestyä. Kärjistäen ilmaistuna se on liian julkista, liian epämoraalista ja liian viihteellistä. (Venäläinen 2010; Tuomi & Saarikoski 2023) Jos sokeeraavuutta, kiinnostavuutta ja rajojen koettelemista pidetään tositelevisiolle ominaisina piirteinä, kuolema on tässä mielessä ”kehityksen huippu” (Venäläinen 2010, 138). Väkivallan ja väkivaltakuvastojen valjastaminen viihteellisiin ja kaupallisiin tarkoituksiin on herättänyt yhä enemmän eettisiä kysymyksiä. Toisaalta jälleen myös rikosuutisointi on 1990-luvulta lähtien painottanut enenevässä määrin iltapäivälehdistä tuttua tunteisiin vetoavaa uutisointia, jolle on tyypillistä rikosten henkilöityminen. Suurimmat ongelmat liittyvät uhrin ja erityisesti elossa olevien omaisten oikeuksiin, joihin liittyviä kysymyksiä käsittelemällä. (Tuomi 2022, 55)

Toinen viihteellistymisen tuoma eettinen ongelma liittyy rikollisuuden ja rikollisten esittäminen glorifioivaan, välillä jopa kiiltokuvamaiseen, tapaan. Kaupallisuuden myötä voi myös miettiä, kuka saa (media)huomiota, ja miten? Rikollisen ääneen päästämiseen (Kuva 8) liittyy pahimmillaan potentiaalinen riski siitä, että tekijän puheenvuoro tulee tulkituksi tekojen selittelynä, mikä voidaan

paikoin nähdä jopa rikoksen valkopesuna esimerkiksi rikollisten omaeläkerroissa. (Arford & Madfis 2022; Tuomi 2022b, 57–58)

Timo Myllyniemi
10.9.2020 19:52

RUOTSALAISTOIMITTAJA Kim Wallin murhasta tuomittu tanskalainen keksijä **Peter Madsen** yrittää vierittää uudessa dokumenttiohjelmassa tekonsa syytä uhrilleen. Madsen antaa ymmärtää, että toimittaja aiheutti itse kysymyksillään tapahtumasarjan, joka johti hänen kuolemaansa.

– Se oli tavallaan itsemurha, toteaa Madsen ohjelmassa.

Surmatyö tapahtui elokuussa 2017, kun Wall lähti Madsenin sukellusveneen kyytiin haastatellakseen tätä. Myöhemmin hänen paloitellun ruumiinsa osia löytyy merestä. Madsen tuomittiin elinkautiseen seuraavana vuonna.

Netflixin murhaajadokumentti jakaa vahvasti mielipiteet – monet kriitikot ylistävät sarjaa, mutta katsojat ovat huomanneet kolikon käänttöpuolen

Onko Night Stalker -dokumenttisarjan ote sarjamurhaajaa ihannoiva?

JAA TALLENNNA KOMMENTIT



Nita Mäkkönen
26.1.2021 15:04

Kuva 8. "Se oli tavallaan itsemurha". Kim Wallin murhaaja Peter Madsen yritti räikeästi vierittää Discoveryn dokumenttiohjelmassa *The Submarine Killer: Confessions of A Murderer* (2020) tekonsa syytä uhrilleen. Toisaalta esimerkiksi sarjamurhaajiin ihannoivasti suhtautuvat sarjat saavat nykyisin katsojat herkästi varpailleen kuten Netflixin *Night Stalker* (2021) osoitti. Lähteet: IS, 10.9.2020 (vas.); IS 26.1.2021 (oik.).

Rikollisuuden glorifiointi yhteiskunnassa saattaa johtaa myös lain ja lainvalvojen väheksyntään tai jopa heihin kohdistuvaan vihamieliseen suhtautumiseen. Toisin sanoen se, että rikollisuus esitetään mediassa eräänlaisena "uravalintana" ja jopa tietynlaisena ylpeyden aiheena, voi johtaa myös muutoksiin rikollisuutta koskevissa yleisissä ajatusmalleissa. (Tuomi 2022a; 2022b) Onkin aina kyseenalaista, jos raakaa rikollisuudenmuotoa katsotaan liian vaaleanpunaisten lasien läpi viihteellisyys ja kaupallisuus edellä. Esimerkiksi *Katiska*-dokumentin yhteydessä Niko Ranta-Ahoon viitattiin menestyksekkäänä liikemiehenä, ei niinkään huumorikollisena. (Tuomi 2022b, 57) Sama ilmiö on ollut esillä myös rikollispomo Lusu Ahlqvistin kohdalla. Lususta kertovassa kirjassa^[1] (Mäntysalo et al. 2022) todetaan, että moni Lusun tuttavista ja jopa poliiseista muistaa miehen "herrasmiesrikollisena" ja "vanhan liiton kunniallisena konnana".

Rikollisten tekoihin saatetaan suhtautua jälkikäteen vähätellen, puolustellen tai jopa rikoksia nostalgisoiden (Kuva 9). Veijaritarinat ovat usein myös myyviä, suurta yleisöä kiinnostavia. Karismaattiset, älykkäät ja supliikit rikolliset saattavat rakentaa itsestään herrasmiesmäistä kuvaa tarkoituksenmukaisesti. (Mäntysalo et al. 2022, 360–362)



Kuva 9. Tällaiset otsikot “Rambo nöyryytti poliisia – hän oli pirun taitava siinä, mitä teki” välittävät ihannoivaa asennetta kuluttajalle. Samoin casting-valinnat eli henkilöhahmojen ulkoinen habitus vaikuttaa viihteellisissä tuotannoissa nopeasti syntyviin mielikuviin. Lähteet: IL Plus 4.7.2024 (vas.); MeNaiset 5.2.2020 (oik.).

Rikollisten elämäntarinoiden kertominen ja taustojen ja seuraamusten avaaminen on toki perusteltua silloin, kun se tehdään hyvin. Perusteellisuudelle, dokumentaarisuudelle ja faktoihin pohjaavalle taustoittamiselle ei vaan tunnu enää olevan juuri aikaa. Tilalle on tullut tunnekeskeinen värittäminen. Lisäksi kuluttajakunta tuntuu kiinnostuakseen tarvitsevan tätä viihteellisyyttä. Olisi tärkeää kuitenkin muistaa, että viihteen ja median kautta heijastetaan meille yhteiskuntaan tiettyjä asenteita, jopa arvoja. (Tuomi 2022a)

Kriminologiset teoriat esittävät, että myös rikosuhrien näkyvyys on lisääntynyt ja uhrin rooli muuttunut julkisessa keskustelussa jo 1900-luvun loppupuolelta lähtien (Garland 2000; Altheide 2002). Kyse ei ole vain määrällisestä muutoksesta, vaan myös median tapa kuvata uhria on muuttunut (Peltola 2020). Media rakentaa kaupallisuuden ehdoilla ideaaliuhri-ilmiötä. Esille nostetaan myyvä puoli ja kollektiivinen hätä ja huoli siitä, miten kadonneelle nuorelle naiselle on käynyt. Henkilöiden ja tapahtumien välille luodaan suuri kontrasti; viaton ja paha kohtaavat. Oli kyseessä sitten lehdistö tai true crime -tuote, kuluttaja järkyttyy ja saadaan aikaan jälleen tunnereaktio. True crime -ohjelmat myös moralisoivat usein niin uhrien valintoja kuin murhaajaakin. Uhrien taustoja valotetaan, ja sieltä mahdollisesti löytyviä hämähäköksiä painotetaan ainakin osittain selittävinä tekijöinä esimerkiksi silloin, jos uhrien taustalta löytyy huumeiden käyttöä tai prostituutiota (Tuomi 2018).

Vaikka uhrien tarinat voivat olla kiehtovia ja informatiivisia, niihin liittyy usein dramaattisia oikomisja juuri tarinankerronnan vuoksi (Kuva 10). Esimerkiksi käytössä on valikoiva tietojen käyttö tai sivuuttaminen, mikä johtaa väistämättä liioiteltuihin kertomuksiin, jotka eivät edusta totuutta. Tällainen valikoiva tarinankerronta voi olla erityisen ahdistavaa läheisille, koska tapahtumien kuvaus ei välttämättä vastaa heidän kokemuksiaan tai todellisuutta.

My family was traumatised first by a murder, then by the TV serialisation
Lauren Bradford

The makers of *The Secret* exploited our tragedy for entertainment. The murder-bereaved do not deserve to have their voices ignored and their stories trivialised.



Sofia näki raiskaajansa rikosohjelman mainoksessa: "Minun ja muiden traumasta tehtiin viihdettä"

Mohamed "Eno" El Fatimi raiskasi Sofian 2010-luvun vaihteessa. Tuotantoyhtiö Century Films teki aiheesta true crime -ohjelman.



Her mother was found stabbed to death. Now she's using TikTok to stop Hollywood glamourising her death

Kuva 10. Jos "tarina on riittävän hyvä", yksityisestä surusta tulee julkista omaisuutta. Korkeiden katsojalukujen takana on kuitenkin oikeita ihmisiä, jotka elävät päivittäin rikoksen aiheuttaman surun kanssa. Lähteet: The Guardian 2.5.2016 (ylh. vas.); Yle 16.1.2023 (ylh. oik.); The Independent 28.8.2022 (alh.).

David Altheiden (2002) mukaan uhrin ovat todiste median välittämästä pelkodiskurssista – tämä voisi tapahtua sinullekin – ja uhrin esiin tuominen toimii emotionaalisenä tehokeinona uutisoinnissa (Altheide 2002, 188–189; Wardle 2008, 138). Naisten erityiselle kiinnostukselle true crimea kohtaan onkin haettu selitystä niin sanotusta, paikoin yksipuolisesta, saalisteoriana. (Vicary & Fraley 2010) Sen mukaan naiset ahmivat tarinoita tosirikoksista joko tiedostaen tai tiedostamattaan siksi, että he osaisivat omassa elämässään paremmin vältellä murhamiehiä. Uhri ei ole vain henkilö, vaan uhriudella on myös symbolinen merkitys (Altheide 2002, 89). Rikollisuuden, väkivallan ja kuoleman viihhteellistyminen näkyy tässä merkityksessä esimerkiksi kadonneen kauniin naisen syndroomassa (White girl gone missing -syndrome), joka vetoaa yleisöön "neitonen pulassa" -stereotypian ja haavoittuvaisuuden idean välityksellä (Long 2021; Tuomi 2022b, 56).

Rikosuutisissa tietyn ikäisten ja näköisten ihmisten katoamiset saavat siis enemmän julkisuutta ja huomiota kuin toisten. Juuri valkoinen ja nuori kadonnut nainen täyttää niin kutsutun ideaaliuhrin kriteerit. Häneen liitetään ajatus puhtaudesta ja viattomuudesta. (Ks. esim. Smolej 2010; Peltola 2020; Long 2021) Rikosuutisista ja true crime -genrestä voidaan lukea naiseudesta kumpuavia rajoja, missä naisen ei tule olla, mitä hänen ei tule tehdä ja milloin naisellisuus nähdään hyvänä asiana ja milloin pahana. Länsimaisessa ajattelussa seksuaalisuus on pitkään ollut hyvän ja pahan tytön erottaja, jossa hyvä tyttö nähdään puhtaana ja viattomana ja paha tyttö taas avoimen seksuaalisena ja haluttavana.

Ideaaliuhrin ilmiö näkyykin myös toisin päin kuten esimerkiksi Sirkka-Liisa Valjuksen murhan kohdalla. 34-vuotias Valjus tapettiin kotonaan vuonna 1963, ja tekijää ei vielä tänäkään päivänä tiedetä. Valjusta kohdeltiin mediassa huonosti. Hänen elämäntavoillaan, ravintoloissa käymisellään ja ammattillaan seksityöläisenä reposteltiin. (Jäntti & Mäntysalo 2024 [2]) Hänestä olisi ollut saatavilla myös

neutraali kasvokuva, mutta se ei mediaa kiinnostanut. Valjuksesta käytettiin enemmän kuvaa, jossa hän istuu miehen sylissä ravintolassa tai kotonaan grogilasi edessä ja tupakkaa poltellen (Kuva 11). Jutuista sai helposti käsityksen, että nainen sai mitä ansaitsi, koska hän vietti huonoa elämää. (ibid) Vallalla oli tuolloin 1960-luvulle tyypillinen kahtiajako hyviin ja huonoihin naisiin. Median suhtautuminen esimerkiksi noin kymmenen vuotta aikaisemmin tapahtuneeseen Kyllikki Saaren tapaukseen eroaa Valjuksen saamasta käsittelystä vahvasti. Yhtenä syynä kahden uhrin hyvin erilaiset taustat ja elämäntyylit. Michelle Jeanisin ja Ráchael Powersin (2017) mukaan medialla – yhtä lailla true crime -tuotteilla – on suuri valta määritellä se käsitys, joka yleisölle katoamistapausten kohteista muodostuu. Prostituoidun asema rikosuutisoinnissa on aina ollut ongelmallinen. (Jeanis & Powers 2017) Tutkimusten mukaan esimerkiksi Iso-Britanniassa vuosina 1975–1981 riehuneen Yorkshiren viiltäjän (Peter Sutcliffe) katuprostituutioon liittyvien uhrien mediakäsittely paljasti poliisin ja median tavan syyttää uhreja tapahtuneesta – joko suoraan tai välillisesti. (mm. Wattis 2017) Kaikki uhrit eivät ole samalla viivalla, joten kyseessä on rikosuutisoinnin viihteellistymisen ja sitä kautta myös kaupallistumisen myötä epäreilu ilmiö. (Tuomi 2022b, 56)



Kuva 11. Mediasta tuttu ajatus viattomasta uhrista on häiritsevää, sillä se väkisinkin vihjaa, että tällöin on olemassa myös "viallinen" uhri. Kuvassa Valjus tupakan ja alkoholijuoman kanssa, mikä korostaa "huonon" ja levottoman elämän elementtejä. Tämäntyyppinen kuvitus on isossa ristiriidassa esimerkiksi Kyllikki Saaresta käytetyn rippikuvan kanssa. Lähde: Ratto 1963.

Lopuksi: onko totuus tarua ihmeellisempää?

Artikkelissa olen pohtinut historiallisen täsmätiedon affektiivisuudella, spekulatioilla, dramatisoinnilla ja tarinankerronnallisuudella korvaantumisen mahdollisia seurauksia true crime -genren osalta. Tarinankerronnallisista elementeistä saattaa nopeasti tulla tuotteen eteenpäin vievä voima, totuudenmukaisuuden samalla kärsiessä. Havaintoni mukaan rikollishistorian viihteelliset esitystavat ovat osin vanhoja, vaikka niiden tunnetuimmat ja puhutuimmat esiintymismuodot liitetään vahvasti 2020-luvun true crime -ilmiöön. Tietty spekulointi, tarinallistuminen ja affektiivisuus eli true crimen konventiot näkyvät myös rikosjournalistisessa materiaalissa. Kun tosielämään pohjaavia ohjelmia väritetään, ja niistä tehdään tarinankerronnallisesti yleisöön

vetoavampia, viihteen kautta helpommin pureskeltavia, on otettava huomioon myös se, että väärät mielikuvat saattavat alkaa elää omaa elämäänsä. Pahimmillaan tämä voi johtaa yleisesti muistettuihin väärintulkintoihin rikoshistoriallisista tapauksista. Tässä tapauksessa mediaviihde on muuttunut faktuaaliseksi tulkinnaksi oikeasta, historiallisesta tapahtumasta. Rikollisuuden ihannoiti voi puolestaan johtaa rikollisuutta koskevien yleisten ajatusmallien muutoksiin, mikä taas saattaa vaikuttaa suhtautumisena virkavaltaan ja näkyä vastustuksena tai erilaisina ilkeiden muotoina. Myös uhrien esittäminen tiettyssä valossa on aina valinta, joka vaikuttaa hänestä vedettyihin johtopäätöksiin ja niiden pohjalta syntyviin mielikuviin, jopa mahdollisesti poliisitutkinnan kulkuun.

On kuitenkin huomioitava, että rikollisen ja väkivaltaisen ilmiön käsittely voi parhaimmillaan kertoa paljon ihmisen pimeästä puolesta tai vallitsevasta yhteiskunnallisesta tilanteesta. Etenkin henkirikoksia käsitellessään media valottaa ja muokkaa yhteiskunnan perimmäisiä arvoja. (Mäkipää & Mörä 2009) Erilaiset mieliä kuohuttavat mediakohut ja -kiehunnat voivatkin toisaalta nostaa esiin myös merkittäviä yhteiskunnallisia ongelmia ja vääristymiä. Käsittely voi esimerkiksi paljastaa syitä karmivien tekojen takana, mikä saattaa olla yhteiskunnallisesti merkittävää. Väkivaltarikoksien yhteydessä nouseekin usein esille muun muassa päihteisiin, mielenterveysongelmiin ja rasismiin liittyviä yhteiskunnallisia epäkohtia. Kaikkea määrittää se, miten ohjelma on tehty: asiapohjaisuus, eettisyys, ja hyvän maun puitteissa toimiminen. (Tuomi 2022b, 59) Aikana, jolloin kuka tahansa meistä voi luoda esimerkiksi oman true crime -podcastin, olisi erityisen tärkeää edellyttää Journalistin ohjeiden kaltaisia eettisen alan ohjesääntöjen noudattamista niin viihdeteollisuudelta kuin yksittäisiltä tekijöiltäkin. Ilmiöön on nyt meillä Suomessakin havahduttu Julkisen sanan neuvoston päädyttyä antamaan Ylelle true crime -podcastista langettavan päätöksen. Päätös on ensimmäinen laatuaan, ja se ottaa juuri kantaa true crimen sisältämien tosiasioiden, mielipiteiden ja sepitteellisen aineiston rajanvetoon (Kuva 12).



Kuva 12. JSN katsoi, että yleisölle ei ollut tässä tapauksessa annettu riittävästi työkaluja erottamaan totuutta sepitteestä. (JSN 7.2.2024)

Nyky-yhteiskunnassa viihteen ja vakavan rajat hämärtyvät nopeasti – se, että joku on ”vain viihdettä”, saattaakin päinvastoin tehdä siitä sitä vakavampaa ja vaikutusvaltaisempaa. Syksyllä 2019 polemiikkia aiheutti Espoossa järjestetty true crime -tapahtuma, jonka alkuperäisenä tarkoituksena oli – pääsylipun hinnalla – päästää osallistujat muun muassa kiertämään oikeita rikospaikkoja henkirikoksen tekijän kanssa tämän samalla kuvaillessa yksityiskohtia verityöstä (Kuva

13). Tämä herätti kuitenkin kansalaisissa suurta vastarintaa, ja tapahtumaa päädyttiin muuttamaan.

Suomalainen kaksoismurhaaja myy lippuja fani-illalliselle kanssaan - esittelee myös paikkaa, jossa murhasi ystävänsä

Henkirikosten uhrien läheiset ry:n edustaja on järkyttynyt kuullessaan tapahtumasta. Hänen mukaansa tämä on osa ilmiötä, jossa väkivalta- ja henkirikollisuudesta tehdään viihdettä.



Kuva 13. Janne Ranisen tapahtuma herätti polemiikkaa, ja lopulta se kilpistyiikin pelkäsi true crime -kirjallisuustapahtumaksi. Lähde: IL 3.7.2019.

True crimen nykyinen massatuotanto, ajatus siitä, että kuka tahansa meistä voi tehdä true crime -tuotannon valitsemallaan media-alustalla, voi tulevaisuudessa johtaa genren osalta niin uskottavuuden inflaatioon kuin lopulta enenevässä määrin uusin lainopillisiinkin ongelmiin. Yhtenä eettisenä ongelmana on myös ”murhafanituksen” kasvava ilmiö, joka näkyi esimerkiksi Yhdysvalloissa Idahon kampusmurhien yhteydessä marraskuussa 2022. Ammattitoimittajien lisäksi murhapaikalle ja sen läheisyyteen pelmahti läjäpäin amatööritoimittajina toimivia TikTok-sisällöntuottajia tekemään reaaliaikaista lähetystä alueelta. Sisällöntuottajien aikeena oli osallistua murhamysterin ratkaisemiseen, mutta tämä kotikutoinen salapoliisityö johti lähinnä meluun, häiriöön ja pelonlietsontaan. ([The Atlantic 14.6.2023](#))

Viihde ei ole synonyymi hauskalle. Se on jotain, millä huvitamme itseämme. Usein mediaväkivalta operoi kuluttajan käsityksillä oikeasta ja väärästä, ja vetoaa siten erityyppisiin tunteisiin ja reaktioihin. (Tuomi 2022b, 55) Artikkelin vahvistaakin ajatusta mahdollisesti kyseenalaisten viihteenmuotojen jatkotutkimuksesta. Vakavien ja affektiivisten aiheiden viihteellistymisen ilmiö näkyy myös ihmisten sosiaaliseen mediaan tuottamissa sisällöissä. Nykyisin esimerkiksi omia väkivallantekoja ja muiden nöyryytystä kuvataan, niille nauretaan ja ilkutaan – kuvatun henkilön tuska määrittää sisällön raadollisen viihdearvon. Huomiota ja perusteltua huolta on herättänyt myös netin väkivaltamateriaalin kulutus. (mm. [IL 24.10.2024](#)) Tarjolla on paljon erilaisia kuolinvideoita, videoita kuolettavista auto-onnettomuuksista, verestä ja jopa ruumiin paloista

tapahtumapaikoilla. Eräs inhorealistinen viihteenmuoto on myös rappiotubetus/striimaus, jossa toisen ihmisen huono-osaisuus ja kurjuus (päihteet, mielenterveysongelmat, väkivalta ja alkoholinhuuruiset riidat) muuttuvatkin uteliaisuutta ja naurua herättäväksi viihdemateriaaliksi, ja tekijöilleen jopa taloudelliseksi hyödyksi. (MTV3 4.5.2024) On ymmärrettävää, että edellä mainittujen materiaalien yhä laajenevaan tuotantoon ja kulutukseen lähitulevaisuudessa liittyy aito huoli niiden aiheuttamista empatiakyvyn muutoksista tai turtumisesta. Kehityksen jatkuessa tällaisena true crime voi muuttua viihteestä vakavaksi yhteiskunnalliseksi ongelmaksi. (Esim. Tuomi 2018) Erialaisten väkivallan viihdemuotojen suosio kertoo aina omaa tarinaansa aikamme arvoista ja normeista. Artikkelini osoittaa, kuinka 2020-luvun true crime -buumi peilaa viihteenmuotona vahvasti myös nyky-yhteiskuntaa, jonka ilmapiiri lopulta määrittää sen, mikä viihteen nimissä menee läpi.

Kiitokset

Katsaus on toteutettu osana Suomen kulttuurirahaston Satakunnan rahaston tukemaa Synkkä leikki – mediakriittisyys viihteellistyvässä yhteiskunnassa -kärkihanketta.

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 10.9.2024.

Käsitellyt tv-formaatit aakkosjärjestyksessä kanava- ja esitysvuosittain

Baby Reindeer (Netflix 2024)

Dahmer – Hirviö: Jeffrey Dahmerin tarina (Netflix 2022)

Murhanauhat (Fii 2019)

Näin tullaan kulttijohtajaksi (Netflix 2023)

Night Stalker: Sarjamurhaajan jäljillä (Netflix 2021)

Pahan väri (Mtv3 2021)

Paholaisalibi (Netflix 2023)

Rikoksen anatomia (Discovery/TV5 2020)

Tänään risteyksessä (Nelonen 2015)

The Secret (ITV 2016)

The Submarine Killer: Confessions of A Murderer (Discover+ 2022)

What Jennifer Did (Netflix 2024)

Lehtiaineisto ja verkkosivustot (esiintymisjärjestyksessä)

HS 6.2.2024. ”Nämä ovat kuukauden kiinnostavimmat podcastit”. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000010204997.html>

Yle 25.3.2024. ”Päätoimittajalta: Sepite ei kuulu journalismiin”. <https://yle.fi/a/74-20080868>

HS 8.10.2024. ”Sanna Marinista kertova uutuussarja tarjoilee virheellisiä kuvia lähi-historiasta”. <https://www.hs.fi/politiikka/art-2000010748374.html>

Tenk 17.10.2023. Tiedevilppi. <https://tenk.fi/fi/hyva-tieteellinen-kaytanto/tiedevilppi>

Nextory 2021. Immu – Vanki numero 1861. <https://nextory.com/fi/book/immu-vanki-numero-1861-3021042>

YouTube 28.10.2022. Gangstakuiskaaja & mutka hommat 4K. <https://www.youtube.com/watch?v=5JVONWQPryE>

IS 21.6.2024. ”Hoitaja myrkytti vanhuksia hengiltä – nyt televisiossa nähdään jotain hämmentävää”. <https://www.is.fi/tv-ja-elokuvat/art-2000010511630.html>

HS 4.5.2015. ”Perustuu tositapahtumiin”. <https://www.hs.fi/radiotelevisio/art-2000002821178.html>

IS 2.6. 2024. ”Kolmea nuorta epäillään eläkeläismiehen murhasta – todellinen materiaali järkyttää katsojaa”. <https://www.is.fi/tv-ja-elokuvat/art-2000010438141.html>

IL 13.2.2024. ”4-vuotiaan surmasta syytetty äiti puhui hirveällä tavalla lastensuojelusta”. <https://www.iltalehti.fi/kotimaa/a/d3cdac37-403e-4b98-a809-af265cb37925>

Netflix 2023. Paholaisalibi. <https://www.netflix.com/fi/title/81487924>

Seura 17.6.2024. ”Pahan väri yhdistelee sairaalasaippuaa ja dramatisoitua true crimea”. <https://seura.fi/tv/pahan-vari-yhdistelee-sairaalasaippuaa-ja-dramatisoitua-true-crimea/>

HS 15.8.2023. ”Dokumenttisarja kulttijohtajista kertoo kauheuksia huumorilla, tiededokumentti esittelee paleontologien löytöjä Wyomingissa”. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000009782832.html>

IS 10.5.2024. ”Nuoren naisen kuolema järkyttää Mäntsälässä — näin naapurit kuvailivat henkirikoksen uhria”. <https://www.is.fi/kotimaa/art-2000010418972.html>

MTV3 24.9.2020. ”Järkyttyneet kihniöläiset kertovat taposta epäillystä pariskunnasta, jotka ovat pikkulapsen vanhempia: ‘Selkäpiitä vihloi, kun ambulanssihelikopteri laskeutui pellolle’”. <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/jarkyittyneet-kihniolaiset-kertovat-taposta-epailyta-pariskunnasta-jotka-ovat-pikkulapsen-vanhempia-selkapiita-vihloi-kun-ambulanssihelikopteri-laskeutui-pellolle/7933966#gs.e2vq2p>

Fiona Broome 2009. The Mandela Effect is NOT False Memories. <https://fionabroome.com/mandela-effect-false-memories/>

Episodi 20.4.2024. ”Katsojat suuttuivat Netflixille: supersuosituksessa true crime -dokkarissa on käytetty tekoälyä – huijataanko katsojia?” <https://www.episodi.fi/uutiset/katsojat-suuttuivat-netflixille-supersuosituksessa-true-crime-dokkarissa-on-kaytetty-tekoalya-huijataanko-katsojia/>

IL 11.6. 2024. ”Nainen vaatii yli sadan miljoonan euron korvauksia Netflixiltä”. <https://www.iltalehti.fi/tv-ja-leffat/a/51f64779-db8b-4e0e-9fab-928eb04162b5>

IS 10.9.2020. "Uutuusdokumentti: Asiantuntijoilta selvä näkemys Peter Madsenin motiivista – syyttää itse kylmästi uhriaan: 'Se oli tavallaan itsemurha'". <https://www.is.fi/ulkomaat/art-2000006631652.html>

IS 26.1.2021. "Netflixin murhaajadokumentti jakaa vahvasti mielipiteet – monet kriitikot ylistävät sarjaa, mutta katsojat ovat huomanneet kolikon kääntöpuolen". <https://www.is.fi/viihde/art-2000007764114.html>

IL Plus 4.7.2024. "Koko Suomi seurasi, kun "Rambo" nöyryytti poliisia – 'Hän oli pirun taitava siinä, mitä teki'". <https://www.iltalehti.fi/kotimaa/a/2122ce91-bd48-4aeb-b0ab-e31074a68de4>

MeNaiset, Facebook 5.2. 2020.

The Guardian 2.5.2016. "My family was traumatised first by a murder, then by the TV serialisation". <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/may/02/the-secret-my-family-traumatised-murder-tv-drama-bereaved>

Yle 16.1.2023. "Sofia näki raiskaajansa rikosohjelman mainoksessa: 'Minun ja muiden traumasta tehtiin viihdettä'". <https://yle.fi/a/74-20012686>

The Independent 28.8.2022. "Her mother was found stabbed to death. Now she's using TikTok to stop Hollywood glamourising her death". <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/true-crime-murder-the-thing-about-pam-zellweger-b2154456.html>

Laitinen, Eero. 1963. "Kuka Kuristi sirkka-Liisa Valjuksen?" Ratto 1963.

JSN 7.2.2024. JSN: Asiavirhe on virhe true crime -genressäkin. <https://jsn.fi/jsn-asiavirhe-on-virhe-true-crime-genressakin/>

IL 3.7.2019. "Suomalainen kaksoismurhaaja myy lippuja fani-illalliselle kanssaan – esittelee myös paikkaa, jossa murhasi ystävänsä". <https://www.iltalehti.fi/kotimaa/a/5c5f0705-bfe2-42b6-b7a9-da58f8184abf>

The Atlantic 14.6.2023. "The gross spectacle of murder fandom". <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2023/06/idaho-university-murders-true-crime-frenzy/674384/>

IL 24.10.2024. "Tällaisia videoita 12-vuotias kouluampuja katsoi – Hyytävä yhteys Valkeakosken murhaajaraiskaajaan". <https://www.iltalehti.fi/kotimaa/a/6eb6cf96-8da1-4579-b662-cff20c2face7>

MTV3 4.5.2024. "Tuhannet suomalaiset katsoivat kanssani, kun Iida ryppäsi suorassa lähetyksessä ja kumppanin olo romahti – uusi ilmiö tekee rappiosta viihdettä". <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/tuhannet-suomalaiset-katsoivat-kanssani-kun-iida-ryppasi-suorassa-lahetyksessa-ja-kumppanin-olo-romahti-uusi-ilmio-tekee-rappiosta-viihdetta/8930194#gs.e32pnf>

Kirjallisuus

Altheide, David. 2002. *Creating fear: News and the construction of crisis*. New York: de Gruyter.

- Arford, Tammi & Eric Madfis. 2022. "Whitewashing Criminology: A Critical Tour of Cesare Lombroso's Museum of Criminal Anthropology ". *Critical Criminology* 30 (3), 723–740. <https://doi.org/10.1007/s10612-021-09604-x>
- Bondebjerg, Ib. 2014. *Engaging With Reality. Documentary and Globalization*. Bristol: The Mill.
- Corner, John & Alan Rosenthal. 2005. "Introduction". Teoksessa *New Challenges of Documentary*, Alan Rosenthal & John Corner (toim.), 1–13. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Frei, Norbert, Joel Golb & Fritz Stern. 2002. *Adenauer's Germany and the Nazi past. The politics of amnesty and integration*. Translated by Joel Golb. Columbia University Press.
- Friedmann, Anthony. 2006. *Writing for Visual Media* (2nd ed.) Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080521350>
- Garland, David. 2000. "The Culture of High Crime Societies ". *British Journal of Criminology* 40 (3), 347–375.
- Hietala, Veijo. 2007. *Media ja suuret tunteet: johdatusta 2000-luvun uusromantiikkaan*. Helsinki: BTJ Kustannus.
- Isomaa, Saija, Samuli Björninen, Mari Hatavara & Nanny Jolma. 2024. *Kirjailijapoetiikat: Poetiikan näkökulmia kirjailijoiden tuotantoon*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia; 1492. Helsinki.
- Jäntti, Mari & Jesse Mäntysalo. 2024. *Kuka murhasi Sirkka-Liisa Valjuksen?* Helsinki: Tammi.
- Jeanis, Michelle N. & Ráchael A. Powers. 2017. "Newsworthiness of missing persons cases: an analysis of selection bias, disparities in coverage, and the narrative framework of news reports". *Deviant Behaviour* 38 (6), 668–683. <https://doi.org/10.1080/01639625.2016.1197618>
- Mäntysalo, Jesse, Satu Krautsuk & Sini Ahlqvist. 2022. "Lusu – Rikollispomon kaksoiselämä". Helsinki: Docendo.
- Jouhki, Essi. 2020. *Teinikuntatoiminnan sukupolvet. Muistitietohistoria oppikoulujen koululaisliikkeestä 1950–1970-luvuilla*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Junko, Tilda. 2014. *Friikit ruumiit ruudussa – silmäyksiä sokkidokumenttien poikkeuksellisten ruumiillisuuksien esityksiin*. Pro gradu -tutkielma. Mediatutkimus, Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Turun yliopisto.
- Kantola, Anu. 2011. "Notkean journalismin nousu". Teoksessa Anu Kantola (toim.) *Hetken hallitsijat: julkinen elämä notkeassa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus, 115–142.
- Kobach, Matthew J. & Andrew J. Weaver. 2012. "Gender and empathy differences in negative reactions to fictionalized and real violent images". *Communication Reports* 25, 51–61.
- Koistinen, Aino-Kaisa & Helen Mäntymäki. 2019. "'Kaikki paha tulee Skandinaviasta' – Sukupuolittuneen ja seksualisoituneen väkivallan affektiivinen poetiikka ja politiikka Nordic noir -televisiosarjassa Modus". *WiderScreen Ajankohtaista* 18.12.2019. <http://widerscreen.fi/numerot/ajankohtaista/kaikki-paha-tulee->

skandinaviasta-sukupuolittuneen-ja-seksualisoituneen-vakivallan-affektiivinen-poetiikka-ja-politiikka-nordic-noir-televisiosarjassa-modus/

LaChance, Daniel & Paul Kaplan. 2022. *Crimesploitation: Crime, Punishment, and Pleasure on Reality Television*. Stanford University Press.

Lee-Wright, Peter. 2010. *The Documentary Handbook*. Lontoo & New York: Routledge.

Lefkowitz, Julia. 2021. "Tabloidization in the Internet Age". Teoksessa Martin Conboy & Scott Eldridge II (eds.) *Global Tabloid: Culture and Technology*, 34–55. Lontoo: Routledge.

Long, Lisa. 2021. "The ideal victim: A critical race theory .CRT. approach". *International Review of Victimology* 27 (3), 344–362. <https://doi.org/10.1177/0269758021993339>.

Mähkä, Rami. 2018. "Jokaisen on valittava puolensa": Suomen sisällissota 2000-luvun kotimaisessa elokuvassa. *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu* 31 (1), 44–63. <https://doi.org/10.23994/lk.70451>

Mäkipää, Leena & Mörä, Tuomo. 2009. "Henkirikos yhdistää". Teoksessa Esa Väliverronen (toim.) *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, 207–221.

Miettunen, Katja-Maria. 2014. "Muistelu historian tutkimuksen haasteena ja mahdollisuutena". Teoksessa Jani Hakkarainen, Mirja Hartimo ja Jaana Virta (toim.) *Muisti*. Acta Philosophica Tampereensia vol. 6. Tampere University Press, Tampere, 167–177.

Mononen, Mari-Kaisu. 2007. *Totuuden tuntomerkit. Tosi-TV:tä ja "totuus"elokuvaa*. Opinnäytetyö. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia, viestinnän koulutusohjelma.

Noppiari, Elina, Pentti Raittila & Pirta Männikkö. 2015. *Syyliseksi kirjoitettu. Ulvilan surman uutisointia paperilla ja verkossa*. Tampereen yliopisto: COMET – Journalismin, viestinnän ja median tutkimuskeskus.

Nummela, Mari. 2014. *Raiskaus valkokankaalla – Seksuaalisen väkivallan estetiikka fiktioelokuvassa*. Opinnäytetyö, Metropolia Ammattikorkeakoulu. Elokuvan ja television koulutusohjelma.

Päivärinta, Susanne. 2005. *Dokumenttielokuva –todellisuuden dramatisointia ja tulkintaa*. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma: Tampereen yliopisto. <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/92574>

Peltola, Senja. 2020. *Nuoriin liittyvän väkivallan uutisointi 2010-luvulla*. Sosiaalitieteiden maisteriohjelma, Kriminologian opintosuunta, Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:hulib-202007093766>.

Reitala, Heta & Timo Heinonen. 2001. "Dramatisoitua todellisuutta". Teoksessa Heta Reitala & Timo Heinonen (toim.) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Palmenia-kustannus, 9–74.

Reunanen, Esa. 2018. *Suomen maaraportti: Uutismedia verkossa 2018*. Media-alan tutkimussäätiö & Comet, Tampereen yliopiston Journalismin, viestinnän ja median tutkimuskeskus. Reuters Institute Digital News Report. <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/103750>

- Rosslund, Lars Arve. 2007. "The professionalization of the intolerable". *Journalism Studies* 8 (1), 137–152. <https://doi.org/10.1080/14616700601056908>.
- Saksala, Elina. 2008. *Asiaa ruudussa. Tv-dokumentin anatomia*. Helsinki: Like.
- Salmi, Hannu. 1993. *Elokuva ja historia*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Savolainen, Ulla & Riikka Taavetti. 2022. "Muistitietotutkimus: Paikantumisia, eettisiä kysymyksiä ja tulevia suuntia". Teoksessa Ulla Savolainen & Riikka Taavetti (toim.) *Muistitietotutkimuksen paikka: Teoriat, käytännöt ja muutos*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1478. Helsinki, 10–43. <https://doi.org/10.21435/skst.1478>
- Sedergren, Jari. 2010. *Blogiteksti: Saksalaisten kärsimyshistoria*. <http://sedis.blogspot.com/2010/05/saksalaisten-karsimyshistoria.html>
- Silvander, Lauri. 2014. *Soramonttuprinsessat dokumentaarisuuden hiekkateillä – Tarina dokumentaarisen genrehybridin juonirakenteesta, anatomiasta ja todellisuussuhteesta*. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. <https://core.ac.uk/reader/250134070>
- Skeggs, Beverley & Helen Wood. 2012. *Reacting to Reality Television: Performance, Audience and Value*. New York: Routledge.
- Smolej, Mirka. 2010. "Constructing ideal victims? Violence narratives in Finnish crime appeal programming". *Crime, Media, Culture: An International Journal* 6 (1), 69–85.
- Tuomi, Pauliina. 2018. "Groteski true crime: Rikosdraamadokumentaariset formaatit inhon ja provokatiivisuuden näkökulmista". *WiderScreen* 21 (3). <https://widerscreen.fi/numerot/2018-3/groteski-true-crime-rikosdraamadokumentaariset-formaatit-inhon-ja-provokatiivisuuden-nakokulmista/>
- Tuomi, Pauliina. 2019. "Pakko katsoa?! Nykypäivän provokatiivinen televisiotuotanto mediateollisuuden muotona". *Lähikuva – audiovisuaalisen Kulttuurin Tieteellinen Julkaisu* 31 (4), 48–79. <https://doi.org/10.23994/lk.77933>
- Tuomi, Pauliina. 2022a. "Rikollisjulkisuuden sietämätön 'keveys?'". *Satakunnan Kansa* 29.10.2022. <https://www.satakunnankansa.fi/lukijalta/art-2000009163600.html>
- Tuomi, Pauliina. 2022. "Kun rikollisuudesta ja kuolemasta tulee viihdettä: (Media)väkivalta viihhteellistymisen näkökulmasta". *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu* 35 (3), 52–63. <https://doi.org/10.23994/lk.121895>
- Tuomi, Pauliina & Petri Saarikoski. 2023. "Mistä on 2000-luvun tosi-tv-kohut tehty? Retrospektiivinen katsaus suomalaisen tosi-tv:n lähihistoriaan". *WiderScreen* 26 (2–3). <https://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/mista-on-2000-luvun-tosi-tv-kohut-tehty-retrospektiivinen-katsaus-suomalaisen-tosi-tv-n-lahihistoriaan/>
- Vaara, Eero. 2015. "Critical discourse analysis as methodology in strategy-as-practice research". Teoksessa Damon Golsorkhi, Linda Rouleau, David Seidl & Eero Vaara. (toim.) *Cambridge handbook of strategy as practice*, 491–505. Cambridge: Cambridge University Press.

Venäläinen, Juhana. 2010. *Työ, totuus ja elämä. Tositelevisioilmiön yhteiskunnalliset ja kulttuuriset tulkinnat Helsingin Sanomien silmin 1990–2009*. Itä-Suomen yliopisto. <https://erepo.uef.fi/handle/123456789/9649>

Vicary, Amanda, & Chris Fraley. 2010. "Captured by True Crime: Why Are Women Drawn to Tales of Rape, Murder, and Serial Killers?". *Social Psychological and Personality Science* 1(1), 81–86.

Wardle, Claire. 2008. "Crime reporting". Teoksessa Bob Franklin (ed.) *Pulling Newspapers Apart: Analysing Print Journalism*, 135–144. Lontoo: Routledge.

Wattis, Louise. 2017. "Revisiting the Yorkshire Ripper Murders: Interrogating Gender Violence, Sex Work, and Justice". *Feminist Criminology* 12(1), 3–21. <https://doi.org/10.1177/1557085115602960>

White, Hayden. 2014. *Practical Past*. Northwestern University Press. Evanston, Illinois.

Viitteet

[1] Kirjoittajaa on haastateltu teokseen *Lusu-Rikollispomon kaksoiselämä* (2022) syksyllä 2021.

[2] Kirjoittajaa on haastateltu teokseen *Kuka murhasi Sirkka-Liisa Valjuksen?* (2024) kesällä 2023.

Örkit osana viholliskuvastoa – Informaatiotosodankäyntiä Ukrainan sodassa

Jenna Peltonen

jehelin [a] utu.fi

Väitöskirjatutkija

Digitaalinen kulttuuri

Turun yliopisto

Viittaaminen: Peltonen, Jenna. 2024. ”Örkit osana viholliskuvastoa – Informaatiotosodankäyntiä Ukrainan sodassa”. *WiderScreen* 27 (1–2). <https://widerscreen.fi/numerot/1-2-2024-widerscreen-27/orkit-osana-viholliskuvastoa-informaatiotosodankayntia-ukrainan-sodassa/>

*Tässä tutkimuskatsauksessa tarkastelen örkki-tematiikkaa osana Ukrainan sodan informaatiotosodankäyntiä ja viholliskuvan rakentamista. Tutkin sosiaalisen median aineistojen kautta sitä, miten Ukrainan hallinnon lisäksi sosiaalisen median käyttäjät ovat ottaneet nimityksen haltuunsa ja miten örkki-narratiivia tuotetaan ja perustellaan eri alustoilla. Tarkastelen myös örkki-nimityksen etymologiaa sekä J.R.R. Tolkienin *Taru Sormusten Herrasta* -teoksen örkkien historiallisesti kerrostunutta suhdetta Neuvostoliittoon ja Venäjään.*

Avainsanat: Ukrainan sota, J.R.R. Tolkien, örkit, viholliskuvastot, informaatiotosodankäynti

Johdanto

Venäjä aloitti hyökkäyssodan Ukrainassa 24 helmikuuta 2022. Valtionhallinnot ja kansalaiset ovat käsitelleet sotaa erityisen laajasti sosiaalisessa mediassa, joka on näiltä osin toiminut tärkeänä alustana niin Ukrainan kuin Venäjänkin informaatiotosodankäynnissä (Ciuriak 2022; Munk 2024; Männistö 2024; Karalis 2024). Vastakkaiset narratiivit ovat sodan alusta asti kamppailleet paitsi Ukrainan ja Venäjän kansalaisten, myös kansainvälisten yleisöjen mielipiteen hallinnasta. Ukraina sai läntisen maailman nopeasti tuekseen. Ukrainasta rakentui länsimaissa kuva rohkeasta ja yhtenäisestä maasta, joka taistelee vapautensa puolesta sankarillisen johtajansa, presidentti Zelenskyin johdolla. Ukrainan mediakampanjat hyödynsivät tehokkaasti veristä sotakuvastoa sekä inhimillisiä ja tunteisiin vetoavia tarinoita, jotka herättivät laajaa empatiaa. Samalla vahvistettiin mielikuvia Venäjästä väkivaltaisena hyökkääjänä. Viholliskuvan rakentamisessa hyödynnettiin vihollisen demonisoitua ja mielikuvia Venäjästä vahvistettiin helposti aukeavilla, vihollista demonisoivilla rinnastuksilla esimerkiksi natseihin. (ks. esim. Saarikoski, Peltonen & Mähkä 2024 [1]) Osa informaatiotosodan tehokkaista vertailukohdista löydettiin populaarikulttuurin puolelta. Englantilaisen kirjailija-filologi J.R.R. Tolkienin (1892–1973) fantasiakirjallisuudesta tutut örkit (eng. *orcs*) kytkeytyivät Ukrainan viralliseen informaatiotosotaan ja niiden käyttö levisi nopeasti

niin Ukrainan viestinnässä kuin kansainvälisessä uutisoinnissa. (Kramar & Ilchenko 2023; Levko & Kramar 2022; [Le Monde 23.4.2022](#); [CNBC 17.8.2022](#))

Tässä tutkimuskatsauksessa tarkastelen, miten örkki-nimitys on sulautunut osaksi Ukrainan sodan informaatiiosodankäyntiä ja miten verkkokeskustelijat rakentavat ja perustelevat örkki-narratiivia sosiaalisen median alustoilla. Käyn lävitse myös Tolkienin ja örkkien historiallista kontekstia suhteessa Neuvostoliittoon ja Venäjään. Lähestyn aihetta tarkastelemalla julkaistua tutkimusta Ukrainan sodan informaatiiosodankäynnistä, örkki-tematiikasta sekä sen historiasta ja suhteesta Neuvostoliittoon ja Venäjään. Lisäksi nostan tutkimusaineistona esiin sosiaalisessa mediassa käytyä keskustelua ja kuvastoa örkki-nimityksestä ja sen käytöstä.

Hyödynnän aineistona Reddit- ja Quora -palveluista hakusanoilla ”Orc” ja ”Russia” haettuja keskusteluja, joissa palvelujen käyttäjät ovat keskustelleet örkki-nimityksen käytöstä venäläisistä puhuttaessa. Örkki-sanaa esiintyi palveluissa runsaasti esimerkiksi sodan ajankohtaisia käänteitä käsittelevissä keskusteluissa, mutta tähän tutkimukseen olen rajannut sellaiset keskustelut ja kysymykset, joiden pääpaino on itse nimityksessä. Tarkastelen laadullisen sisällönanalyysin keinoin keskusteluissa esiin tulevien nimitysten käyttöä ja niissä ilmeneviä rinnastuksia fantasiahirviöiden ja venäläissotilaiden välille. Samankaltaisia rinnastuksia on tehty sosiaalisessa mediassa jaettujen meemien avulla ja olen nostanut tarkasteluuni myös vuosien 2022–2023 aikana silloisessa Twitterissä (nykyinen X) toimivan, ukrainalaisen @uamemesforces -tilin jakamaa meemikuvastoa liittyen Ukrainan sodan aikaiseen örkki-rinnastukseen, sekä Redditin r/ukrainememes -subredditin teemaa käsittelevää kuvastoa. Näiden lähteiden avulla kytken tarkastelua informaatiiosodankäynnin viholliskuvaston narratiiveihin ja tapoihin jakaa niitä sosiaalisessa mediassa.

Informaatiiosodankäyntiä Ukrainan sodassa

Informaatiiosodankäynnillä tarkoitetaan taistelua tiedonkulun ja viestinnän hallinnasta, sekä pyrkimystä vaikuttaa ihmisten mielipiteisiin, asenteisiin ja toimintaan omien tavoitteiden saavuttamiseksi. Vaikka ilmiö itsessään ei ole uusi, informaatio- ja viestintäteknologian kehitys ja sen merkityksellinen asema yhteiskunnassa on vahvistanut informaatiiosodankäynnin merkitystä. (Aro 2016, 122; Lewis 2022) Vuonna 2014 Ukrainan vallankumousta seuranneen Krimin miehityksen aikaan Venäjä toteutti Ukrainassa laajoja informaatiovaikuttamiseen pyrkiviä kampanjoita. Venäjä hyödynsi sosiaalisessa mediassa esimerkiksi botteja ja trolleja disinformaation ja propagandan levittämiseksi. (Saari 2023, 177; Munk 2024, 49-56) Seuraavien vuosien aikana Ukraina kehitti omaa puolustustaan rajoittamalla Venäjän propagandan pääsyä Ukrainaan, lisäämällä kansalaisten tietoisuutta informaatiovaikuttamisesta sekä kehittämällä omaa viestintäänsä. (Saari 2023, 177-178; Munk 2024) Samaan aikaan Venäjä toteutti venäläismediassa Ukrainaa ja ukrainalaisia vastaan kohdistettua vihakampanjointia. Vuosia kestäneen propagandan avulla ukrainalaisia epäinhimillistettiin ja demonisoitiin pyrkimyksenä kääntää venäläisten mielipiteet ja asenteet ukrainalaisia vastaan. (Krylova-Grek 2022)

Heti vuoden 2022 helmikuussa käynnistyneen hyökkäyssodan alkumetreiltä alkaen taistelua käytiin paitsi rintaman, myös julkisen mielipiteen hallinnasta. Ukrainan ja Venäjän informaatiiosodankäynnillä pyrittiin vaikuttamaan mielikuviin sodan osapuolista ja luomaan kuvaa

oman toiminnan oikeellisuudesta sekä kyseenalaistamaan vastapuolen narratiiveja. Muiden maiden tuen saaminen vaikutti paitsi omien joukkojen moraaliin, sen avulla pystyttiin konkreettisesti vaikuttamaan sodankäynnin etenemiseen esimerkiksi rahoituksen, aseiden ja pakotteiden muodossa. Erilaisten narratiivien avulla pyrittiin myös vahvistamaan omien kansalaisten uskoa johtajiinsa. (Nastasia & George 2023, 12 & 13; Aspriadis 2023, 22; Karalis 2024)

Venäjän toteuttamalla informaatioidankäynnillä Venäjä on pyrkinyt vaikuttamaan venäläisiin, ukrainalaisiin ja kansainväliseen yleisöön. Venäjä on luonut Ukrainasta kuvaa sitä uhkaavana vihollisena ja pyrkinyt saamaan tällä oikeutusta toimilleen ja rakentamaan kuilua Ukrainan ja tätä tukevien maiden välille. Ukrainalaisille kohdistetun disinformaation ja propagandan tarkoitus on ollut horjuttaa valtion yhteiskuntajärjestystä, jotta Ukraina saataisiin palautettua takaisin Venäjän vaikutusvallan alle. Venäjä on pyrkinyt rakentamaan Ukrainasta kuvaa russofobisena ja natsien hallitsemana, länsimaiden korruptoimana maana. (Tsekhanovska & Tsybulska 2021; Munk 2024)

Siinä missä Venäjä on myös luonut käsitystä Ukrainasta ja Valko-Venäjistä luonnollisena osana Venäjää, Ukraina on kehittänyt vahvaa ja tunnistettavaa kansallisidentiteettiään. Ukrainan informaatioidankäynnin narratiivi on rakentunut sinnikkään kansan ja sen vahvan johtajan ympärille, ja se kuvaa provosoimattoman hyökkäyksen kohteeksi joutunutta kansaa, joka taistelee paitsi oman vapautensa, myös länsimaiden vapauden puolesta sitä uhkaavaa pahuutta vastaan. (Spector 2022; Zachara-Szymańska 2023; Saari 2023, 179–180; Munk & Ahmad 2022)

Örkit viholliskuvaston luomisessa

Vihollisen demonisointi ja epäinhimillistäminen ovat osa informaatioidankäynnin propagandaa, joka on tyypillistä lähes kaikille konfliktitilanteille ja siihen liittyy vahvasti vihollisen kuvaaminen absoluuttisena pahana ja epäinhimillisenä vastustajana. Vihollisen demonisoinnin avulla monimutkaisia aiheita ja epävarmuutta korvataan yksinkertaisella selityksellä, jolla oikeutetaan ja selitetään omia vastatoimia. Kuten Venäjän, myös Ukrainan narratiivissa on rakennettu vahvaa jakoa hyvän ja pahan välille. Örki-nimitykseen liittyvä kuvasto on muiden humorististen vertausten rinnalla toiminut ukrainalaisten informaatioidankäynnin välineenä, jolla pyritään vaikuttamaan asenteisiin ja uskomuksiin sodasta ja sen osapuolista. Vahvojen narratiivien ja vastapropagandan avulla Ukraina on pyrkinyt vastaamaan Venäjän levittämään misinformaatioon ja propagandaan. (Kramar & Ilchenko 2023, 23 & 25; Hou, Fu & Lai 2023; Tally 2019; epäinhimillistämistä ks. myös Seppälä 2024)

Propagandassa hyödynnetään voimakasta, tunteita herättävää kuvastoa, joka on helposti omaksuttavissa. Vihollisen demonisoinnissa venäläisjoukkojen rinnastaminen örkkeihin tai natseihin ovat välittömästi avautuvia vertauksia. Näiden nimitysten monialainen etymologia kytkeytyi myös Ukrainan ja Venäjän ongelmalliseen historiaan sekä Venäjän ja länsimaiden välisiin, pitkään jatkuneisiin jännitteisiin. (Saarikoski, Mähkä & Peltonen 2024)

Sanakirjat kuvaavat örkkiä rumana ja väkivaltaisena olentona, joka on sivistymätön, barbaarinen ja armoton. (Cambridge dictionary; Urban Dictionary) J.R.R. Tolkienin fantasiaromaaneissa örkkien asuttama Mordor on karusta ympäristöstä koostuva, idässä sijaitseva maa, jonka nimi tarkoittaa kirjoissa ”synkkää maata” tai ”varjojen maata”. Nimen etymologiaa on yhdistetty myös vanhan

englannin sanaan ”*morbor*”, joka tarkoittaa kuolemansyntiä tai murhaa. (LotR fandom Wiki/Mordor) J.R.R. Tolkien kuvaa romaaneissaan örkkejä julmiksi, sadistisiksi ja häijyiksi olennoiksi, jotka kantavat syvää vihaa kaikkea lännestä tulevaa kohtaan. Tolkien on kertonut orc-nimityksen valikoituneen vanhan englannin demonia tarkoittavasta sanasta. (Tolkien Gateway 2024)

Mordor ja örkit löysivät tiensä Ukrainan mediaan jo vuonna 2014 Krimin valtauksen ja Itä-Ukrainassa puhjennun sodan yhteydessä, jolloin Venäjää verrattiin Mordoriin Ukrainan sosiaalisessa mediassa ja venäläisiä joukkoja nimitettiin örkeiksi. (Yekelchik 2022; Borenstein 2023, 121–153) Puhjennut informaatiotosodankäynti vaikutti lopulta jopa nettipalvelujen algoritmeihin. Vuonna 2016 uutisoitiin Google Translaten virheestä, joka muutti ukrainankielestä venäjänkielille käännettäessä sanan ”Russia” muotoon ”Mordor” ja sanan ”Russians” sanaan ”occupiers”, ”miehittäjät”. (Ks esim. [Politico 7.1.2016](#))

Venäjän aloitettua hyökkäyksen Ukraina keväällä 2022 erityisesti ”örkki” ja ”Mordor” nimitykset otettiin Ukrainassa laajempaan käyttöön ja niitä on käytetty avoimesti niin Ukrainan viranomaisviestinnässä kuin mediassakin. Nimitykset ovat tulleet tutuiksi niin Ukrainan puolustusministeriön virallisella Twitter-tilillä kuin presidentti Zelenskyin puheissakin. (Yekelchik 2022; [Al Jazeera 2022](#); [Le Monde 23.4.2022](#); [@defenceU 8.12.2022](#); Zelenskyi 2022)

Siinä missä propagandassa usein hyödynnetään historiallisia henkilöitä, narratiiveja ja kuvastoja (ks. esim. Saarikoski, Peltonen & Mähkä 2024; Kauhanen & Kleemola 2024), Ian Li (2023) nostaa esiin fiktiivisiin teoksiin perustuvan narratiivin vahvuuksia käyttäen Tolkienin teoksia esimerkkinä. Ensimmäisenä vahvuutena hän nimeää sen, että fiktion perustuvat narratiivit ovat historiallisia narratiiveja saavutettavampia ja ne vetoavat laajempiin yleisöihin, erityisesti silloin kun ne ovat elokuvista tuttuja ja sisältävät näin ollen myös vaikuttavia tarinallisia teemoja sekä voimakkaita visuaalisia elementtejä. Toisena hän nostaa esiin tällaisiin narratiiveihin sisäänkirjoitettua sankarillisuutta, joka kannustaa yksilöitä voittamaan pelkonsa ja ylittämään itsensä kyetäkseen poikkeukselliseen rohkeuteen tilanteen sitä vaatiessa. Kolmantena ja viimeisenä fiktion perustuvan narratiivin vahvuudeksi Li nostaa toivon, jota esimerkiksi elokuvat nostavat esille. Ylivoimaisenakin näyttäytyvä vihollinen on mahdollista kukistaa, sillä hyvä voittaa lopulta riippumatta siitä, miten epätoivoinen tilanne näyttäytyy. (Li 2023) Vertaukset J.R.R. Tolkienin tarustoon voivat tältäkin osalta tuntua osuvilta, sillä *Taru Sormusten Herrasta* -teoksen tavoin Daavid vastaan Goljat -tematiikka korostuu Ukrainan sodan länsimaisissa narratiiveissa. (Munk & Ahmad 2022)

Örkki-tematiikka ja viholliskuvastot sosiaalisessa mediassa

Venäjän ja Ukrainan johtajien ja valtionhallinnon käymän informaatiotosodankäynnin lisäksi myös tavalliset ihmiset ovat osallistuneet informaatiotosodankäyntiin erityisesti sosiaalisessa mediassa ja somekäyttäjät ovat tuottaneet mielikuvia ja narratiiveja sodan osapuolista. (Nastasia & George 2023, 14; Saari 2023, 178; Saarikoski, Peltonen & Mähkä 2024; Saarikoski 2022; Kauhanen & Kleemola 2024; Munk 2024) Ukrainan valtion viestinnän ja uutisointien lisäksi örkki-nimitystä on käytetty aktiivisesti eri somepalveluissa ja monet Ukrainaa tukevat somekäyttäjät ovat ottaneet nimityksen haltuunsa rinnakkaistena venäläisille. Nimityksen käyttöä käsittelevissä

keskusteluissa nimitystä perusteltiin vahvalla rinnastuksella pahuuteen, mitä tuotiin erityisesti vihollisjoukkojen tekojen kautta esiin. Vahvoja tunteita sisältävien keskustelujen sävyt myös siirtyivät herkästi vihollisen epäinhimillistämiseen, jolloin vihollista itsessään kuvailtiin epäihmisenä. (Ks. esim. de Ruyter 2023)

Myös nettimeemejä on hyödynnetty runsaasti Ukrainan sodan aikana osana informaatiovaikuttamista. Meemien hyödyntämisestä informaatiotosodankäynnissä käytetään nimitystä ”memetic warfare”, ”meemisosodankäynti” (ks. esim. Munk 2024, 115). Ukrainan sodan aikana sosiaalisessa mediassa on toiminut paljon meemitilejä, jotka on tarkoituksenmukaisesti valjastettu osaksi Ukrainan sodan informaatiotosodankäyntiä. (Ks. esim. Saarikoski, Mähkä & Peltonen 2024; Saarikoski 2022; Kauhanen & Kleemola 2024) Lähtökohtaisesti humoristisia meemejä hyödynnetään vakavienkin viestien välittämisessä ja niiden tarkoituksena voi olla paitsi hauskuuttaminen, myös tiedon välittäminen ja tunteisiin, mielipiteisiin ja toimintaan vaikuttaminen. Meemit leviävät nopeasti verkossa yksinkertaisuuden ja helpon muokattavuuden ansiosta ja niiden kautta reagoidaan nopeasti ajankohtaisiin tapahtumiin. (Heimo & Koski 2014; Shifman 2014; Mähkä, Saarikoski & Peltonen 2022)



Kuva 1. Reddit 10.6.2023. Kuvia hyödynnettiin nimitysten ohella välittämään mielikuvaa venäläisistä sotilasta väkivaltaisina, ryöstelevinä örkkeinä. Meemeissä näkyi viitteitä uutisoointeihin, joiden mukaan venäläiset joukot olivat varastaneet mm. wc-pönttöjä ja pesukoneita valloittamiltaan alueilta (aiheesta ks. esim. Daily Mail 21.10.2022; The Guardian 11.4.2022; Financial Times 20.10.2023).

Yhteisöllisellä Quora-sivustolla pohdittiin syksyllä 2022, miksi venäläisiä sotilaita kutsutaan örkeiksi. Parhaaksi vastaukseksi äänestetyin kommentin mukaan venäläisiä sotilaita kutsutaan örkeiksi, koska nämä ovat (vapaasti suomennettuna):

“[—] humalainen, kuriton, aseistettu lauma murhanhimoisia, ryösteleviä, raiskaavia, varastelevia kusipäitä, jotka tunkeutuivat toiseen maahan ilman provosointia ja ryhtyivät tekemään maasta raunioitunutta autiomaata.” (Quora 2022)

Tunnepitoinen vastaus havainnollistaa, miksi nimitys on otettu käyttöön. Se on helposti ymmärrettävä ja luo vahvan mielleyhtymän venäläisten joukkojen toimintaan. (Ks. myös kuva 1) Vaikka nimityksen kytkös venäläisiin ja jopa neuvostoliittolaisiin on huomattavasti vanhempi, nimityksen historiaa ei tarvitse tuntea, jotta se avautuisi. Muita yhtäläisyyksiä venäläisten ja örkkien väliltä löydettiin Quorassa venäläisten taistelutyylistä ja sotilasmääristä, mutta vastauksissa saatettiin pohtia myös sitä, miten ylipäätään sota-aikoina vihollisia on aina toiseutettu ja epäinhimillistetty. (Quora 2022)

Venäläissotilaiden ja örkkien älykkyyttä vertailevassa keskustelussa yksi kommentoija myös nosti esiin, miten rinnastukset olivat ymmärrettäviä, vaikka hän itse ei halunnut osallistua vihollisen epäinhimillistämiseen:

”Kyse ei ole niinkään älykkyydestä, vaan kurista ja käytöksestä. Ne käyttäytyvät kuin ryöstelevä rosvojoukko. Ryöstelevät, raiskaavat ja murhaavat minkä ehtivät. Kieltäydyn epäinhimillistämästä niitä tällä nimityksellä, mutta totta helvetissä ymmärrän kyllä, miksi niitä kutsutaan örkeiksi.” (Quora 2022)

Aihe herätti keskustelua myös Reddit-palvelussa. Nimityksen käytöstä keskusteltiin useammassa ketjussa r/ukraine -subredditissä ja kysymyksiä esitettiin myös niille tarkoitettussa r/TooAfraidToAsk -subredditissä. Keskustelu ja kysymykset ”örkki” nimityksen käytöstä ovat vastanneet Quoran vastausten sävyjä. Suosituimmat vastaukset kuvaavat örkkien ja sotilaiden yhtäläisyyksiä sekä käytöksessä että taistelutyylistä. Yksi kommentti toteaa, miten molemmat tulevat suurina massoina, mutta vähäisin taidoin, eivätkä arvosta elämää, edes omaansa. Toinen huomauttaa, että venäläissotilaat ja örkit omaavat samanlaisia, epäinhimillisiä toimintatapoja, eivät kykene kurinalaisuuteen ja molemmat vain lähetetään suurina, kouluttamattomina massoina tapettaviksi. Myös Mordorin ja Venäjän imperialistisen agendan sekä sodan motivaation nähtiin täsmäävän. Yksi suosituimmista kommentteista avaa nimitystä (vapaasti suomennettuna):

”Koska ne tulevat idän suunnalta surkeasta maasta, jota hallitsee tyranni, joka syöttää niille valheita ja saa ne hyökkäämään rauhallisten länsinaapureidensa kimppuun, pyrkimyksensä hävittää ne maan päältä, koska örkit eivät voi sietää mitään hyvää ja kaunista.” (Reddit 1.1.2023)



Kuva 2. Twitter 9.4.2022. Örkki-rinnastuksen paikkansapitävyydestä keskusteltiin sosiaalisessa mediassa runsaasti ja keskusteluissa nostettiin usein humoristisesti esille, miten loukkaavana rinnastusta voitiin pitää "oikeiden" örkkien näkökulmasta.

Keskustelut örkki-nimityksen syistä ja paikkansapitävyydestä saivat rinnalleen humoristisia ketjuja, joissa pohdittiin leikillisesti syitä, joiden vuoksi venäläisiä ja örkkejä ei tulisi rinnastaa keskenään. Syitä löytyi esimerkiksi siitä, miten koko rinnastusta voitiin pitää loukkaavana örkeille. Tämä teema on esiintynyt myös örkki-aiheisissa meemeissä (ks. kuva 2). Quoran aihetta käsittelevässä ketjussa örkkejä kuvattiin venäläissotilaita älykkäämmiksi, inhimillisemmiksi ja paremmiksi sotilaisiksi. Keskustelujen sävyt olivat usein hyvin halventavia ja heijastivat voimakkaita tunteita sekä konflikteille tyypillistä tarvetta vihollisen epäinhimillistämiseen ja toiseuttamiseen. (Ks. Esim. Tally 2019; Krylova-Grek 2022)

Keskusteluissa tunnistettiin, että kyse oli tarkoituksenmukaisesta vihollisen epäinhimillistämisestä ja tätä saatettiin myös kyseenalaistaa. Esimerkiksi useammassa Reddit-ketjussa käytiin keskustelua siitä, oliko nimityksen käyttäminen ja siihen kuuluva halventaminen oikeutettua vai ei. Lopulta suosituimmiksi äänestetyt kommentit kuitenkin olivat sitä mieltä, että venäläisjoukkojen tekoihin verrattuna epäinhimillistämisessä ei ollut mitään poikkeuksellista ja nimityksen käyttö nähtiin perusteltuna. Ytimekkäissä kommentteissa asiaa perusteltiin esimerkiksi seuraavasti:

"Tämä on Venäjän valitsema sota. Vihollisen demonisointi on osa sotaa." (Reddit 20.4.2022)

"Käyttäydy epäinhimillisesti, joudu epäinhimillistetyksi. En näe tässä ongelmaa." (Reddit 20.4.2022)



Kuva 3. Twitter 2.3.2022. Tolkienin örkkijä käytettiin tunnistettavana esimerkkinä hyvän ja pahan vastakkainasettelusta.



Kuva 4. Twitter 1.3.2022. Örkkien ja venäläissotilaiden lisäksi rinnastuksia Tolkieniin tehtiin myös kuvaamalla Ukrainaa sankarillisena Gondorina ja Venäjää synkkänä, vihollisten asuttamana Mordorina. Kuvan karttaan on lisätty myös Valko-Venäjä kuvaamaan Sauronin liittolaisten Sarumanin hallitsemaa Rautapihaa.

Örkki-nimitys luo voimakkaan mielikuvan pahasta ja luo näin selkeän erotuksen hyvän ja pahan välille. (Ks. kuva 3) Siinä missä sosiaalisessa mediassa venäläisten vertaaminen Tolkienin örkkieihin on ollut vahva keino luoda mielikuvia venäläisjoukoista, vertaukset Tolkieniin myös palvelevat tarkoitusta kuvata Ukrainaa örkkien valtausyritystä vastaan taistelevana, sitkeänä maana täynnä rohkeutta ja sankaritarinoita (vrt. esim. Li 2023). Kuva 4 havainnollistaa Tolkienin taruston

laajempaa hyödyntämistä, jossa venäläisjoukoille annetun örkki-nimityksen lisäksi Venäjä hahmotetaan Mordorina ja Ukraina Gondorina. Redditiin keskusteluissa ajatusta saatettiin viedä myös pidemmälle ja siinä missä Venäjän presidentti Putin nähtiin luonnollisesti Sauronina, Ukrainan presidentti Zelenskyitä verrattiin esimerkiksi klassista sankaruutta edustavaan Aragorniin. Vertailukohdaksi näihin hyvän ja pahan vastakkainasetteluihin voidaan ottaa Ukrainan sodassa hyödynnetyt rinnastukset toisen maailmansodan asetelmiin. Näissä rinnastuksissa Putinia verrattiin aktiivisesti Adolf Hitleriin ja Zelenskyitä Winston Churchilliin (ks. esim. Saarikoski, Peltonen & Mähkä 2024).

Tolkienin örkkien ja Venäjän pitkä historia

J.R.R. Tolkienin *Taru Sormusten herrasta* -teos julkaistiin kolmessa osassa vuosien 1954 ja 1955 aikana. Teos saavutti suosiota nopeasti ilmestymisensä jälkeen ja sitä käännettiin useille kielille. Neuvostoliitossa tiukka sensuuri kuitenkin esti sen julkaisun, mutta lukuisia venäjänkielisiä käännöksiä myös monistettiin ja levitettiin maassa salaa. Teosta yritettiin saada sensuurista lävitse useilla erilaisilla ja radikaalisti muokatuilla versioilla, mutta ensimmäiset lailliset käännökset julkaistiin Venäjällä vasta 1990-luvulla Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen. Syynä kohteluun oli se, että sensorit näkivät *Taru Sormusten herrasta* -teoksen vertauskuvana kylmälle sodalle. Synkän, itäisen Mordorin koettiin kuvaavan Neuvostoliittoa vapaan lännen vastakohtana. (Markova & Hooker 2004; Sedlacek 2022; Borenstein 2023, 121–153)

Tolkien itse on jyrkästi kieltänyt tämän olevan tarkoituksenmukaista ja kirjailija on kiistänyt sen, että hänen teoksensa sisältäisivät todellisia vertauskuvia. Tästä huolimatta kirjoja on tulkittu ahkerasti ja yhtäläisyyksiä on vedetty niin toiseen maailmansotaan, kylmään sotaan, Neuvostoliittoon, natsi-Saksaan, Staliniin kuin Hitleriinkin. (Ashford 2018; Tally 2019; ks. myös Tolkien 1957) Keskustelua on käyty myös *Taru Sormusten Herrasta* -teoksen maailmankuvaan ja örkkien kuvauksiin liitetystä rasismista (ks. esim. Farrell 2009; Roberts 2007).

Vaikka Tolkienin teokset ovat virallisen julkaisunsa jälkeen saavuttaneet vahvaa suosiota ja omistautunutta fanikulttuuria myös Venäjällä, vaikea suhde Tolkienin teoksiin on näkynyt venäläisessä mediassa. Julkaistut kirjoitukset muun muassa vihjailivat Tolkienin kytkeytymisestä satanismiin, mikä johti 90-luvulla Venäjän turvallisuuspalvelu FSB:n tutkimaan väitteitä, jotka lopulta osoittautuivat perättömiksi. (Markova & Hooker 2004)

Vuonna 2003 ääri-nationalistisista ja länsimaiden vastaisista aatteistaan tunnettu venäläinen kirjailija Maksim Kalashnikov julkaisi yhdessä venäläisen poliitikko Juri Krupnovin kanssa *”The rage of the Orc”* -nimisen kirjan osana *”America versus Russia”* -kirjasarjaa. *The Rage of the Orc* kuvaa kirjailijoiden käsitystä länsimaiden suhtautumisesta Venäjään. Kirjassa Kalashnikov ja Krupnov nostavat esiin örkkien kuvaukset Tolkienin kirjoista ja toteavat, että kuvauksilla selvästi haetaan rinnastusta venäläisiin. Kirjassa vertaillaan venäläisiä ja örkkejä keskenään ja tuodaan esiin ajatus siitä, miten länsimaat ovat aina nähneet ja tulevat aina näkemään venäläiset noina barbaarisina örkkeinä. (Borenstein 2019; Borenstein 2023, 121-153)

Venäjän ja slaavilaisen tutkimuksen professori Eliot Borenstein on julkaissut vuonna 2023 kirjan *”Soviet-Self-Hatred: The Secret Identities of Postsocialism”*, jossa hän kirjoittaa Neuvostoliiton

hajoamisen jälkeisestä venäläisyyden identiteettikriisistä. Borenstein kirjoittaa, miten venäläisyyden ja örkkien rinnastaminen alkoi Venäjällä varhain. Rinnastusta alettiin hyödyntää Venäjällä itseironisesti ja toisaalta örkkejä lähestyttiin myös empatian ja samaistumisen kautta. (Borenstein 2023, 121–153)

Neuvostoliiton hajottua venäläinen paleontologi Kirill Eskov kirjoitti jatkoa Tolkienin *Taru Sormusten herrasta* -teokselle. Eskovin kirja *The Last Ringbearer* (1999) kertoo tarinan uudelleen rauhanomaisen, mutta väärinymmärretyn Mordorin ja tämän hallitsijan, Sauronin näkökulmasta. Kirjassa kuvataan lännestä tulevaa, vallanhaluista Gandalfia ja haltioita, joiden sortoon ja imperialismiin perustuvat pyrkimykset estävät teollisen vallankumouksen äärellä olevaa Mordoria kukoistamasta. (LotR fandom Wiki/ The Last Ringbearer) Teoksessaan Eskov antaa noottia Tolkienin teokselle muistuttaen, että historia kirjoitetaan aina voittajien näkökulmasta. Eskovin jatko-osa on tunnettu venäläisten LotR-fanien keskuudessa ja siitä on tehty myös useita käännösversioita eri kielille, joskin laillisen englanninkielisen version kanssa on ollut hankaluuksia Tolkienin perikunnan kanssa. ([The Guardian 8.2.2011](#); Mabe 2011) Tämän empaattisen lähestymistavan kautta örkeistä luotiin kuva väärinymmärrettynä ja syrjittynä kansana ja örkkejä pyrittiin ymmärtämään niiden demonisoinnin sijaan.

Myönteistä rinnastusta örkkeihin on tehty laajemminkin venäläisessä populaarikulttuurissa. Örkit on yhdistetty esimerkiksi periksiantamattomuuteen, vahvuuteen ja ylpeyteen, joiden katsottiin hiipuneen ajan saatossa ja joita saatettiin myös kaivata. Borenstein nostaa esimerkkinä tästä vuonna 2014 Mikhail Y. Elizarovin julkaiseman kappaleen ”The Orc Song”, joka rinnastaa venäläiset ylpeydellä örkkeihin ja muistuttaa, että venäläiset ovat kumarrelleet liikaa muulle maailmalle ja ovat näin menettäneet örkkien ylpeyden, joka tulisi palauttaa. (Borenstein 2023, 121-153)

Lopuksi

Tässä katsauksessa olen tarkastellut ”örkki”-nimityksen historiallista pohjaa sekä sen käyttöä Ukrainan sodan informaatiotosodankäynnissä ja viholliskuvan rakentamisessa.

Tutkimuskatsaus osoittaa, miten informaatiotosodankäynnissä sodan osapuolet ovat kamppailleet niin kotimaisten kuin kansainvälistenkin yleisöjen julkisen mielipiteen hallinnasta. Sekä Venäjä että Ukraina ovat rakentaneet vahvoja narrativeja, joiden avulla on pyritty vaikuttamaan mielipiteisiin ja asenteisiin sodan osapuolista. Ukraina on rakentanut vahvaa kansallisidentiteettiä ja viestinyt yhtenäisestä ja rohkeasta kansasta, joka puolustaa sitkeästi maataan ylivoimaisena näyttäytyvää vihollista vastaan. Tähän kytkeytyy viholliskuvan rakentamisessa helposti tunnistettavat pahan rinnastukset esimerkiksi natsi-Saksaan ja J.R.R. Tolkienin taruston örkkeihin.

Olen tuonut esiin, miten Ukrainassa venäläissotilaiden rinnastaminen örkkeihin alkoi jo 2014 Krimin valtauksen aikoihin ja yleistyi Venäjän aloittaman hyökkäyssodan yhteydessä. Nimityksellä luotiin vahvaa ja tunnistettavaa viholliskuvastoa. Myös tavalliset kansalaiset osallistuivat tämän viholliskuvaston rakentamiseen, jolloin örkki-tematiikan käyttö laajeni sosiaalisessa mediassa. Nimityksiä perusteltiin käyttäjien löytämällä yhtäläisyyksillä Tolkienin teoksen örkkien sekä venäläisjoukkojen toiminnan välillä. Informaatiotosodankäynnin välineenä rinnastus on

helppoudessaan ja tunnistettavuudessaan tehokas, sillä sen aiheuttamat mielikuvat ovat usein voimakkaita, kuten verkkokeskusteluista esiin nostetut esimerkit osoittivat.

Tutkimukseni on toisaalta tuonut esiin, että örkki-nimityksellä on pitkä historia, jonka juuret kytkeytyvät J.R.R. Tolkienin *Taru Sormusten Herrasta* -teoksen julkaisuun kylmän sodan keskellä. Kirjailijan painottamasta todellisten vertauskuvien puuttumisesta huolimatta teosta on tulkittu vuosikymmenien ajan ideologisten kytköksiä kautta. Neuvostoliiton aikana teos ei läpäissyt liittovaltion sensuuria, sillä örkkiä sekä itäisen Mordorin koettiin toimivan vertauskuvina Neuvostoliitolle ja venäläisille. Venäläisten ristiriitainen suhde Tolkienin teokseen on näkynyt venäläisessä populaarikulttuurissa pitkään Neuvostoliiton hajoamisen jälkeenkin.

Vaikka viholliskuvastojen rakentaminen on osa lähes kaikille konfliktitilanteille tyypillistä propagandaa, tutkimuksessani olen käynyt läpi miten örkki-nimityksen käytöllä oli omaleimaisia piirteitä ja historiallisia kytköksiä, jotka tekivät rinnastuksista merkittäviä juuri Ukrainan ja Venäjän välisessä konfliktissa. Myös länsimaiden, erityisesti medioiden aktiivinen osallistuminen örkki-narratiivin vahvistamiseen on tarjonnut kiinnostavan esimerkin kansainvälisten toimijoiden roolista viholliskuvastojen vahvistamisessa. Jatkotutkimuksen kannalta olisikin kiinnostavaa vertailla Ukrainan sodan propagandaa toisen konfliktin kanssa, sillä tämän kautta olisi mahdollista tarkastella myös sitä, miten erilaiset kulttuuriset ja poliittiset kontekstit vaikuttavat propagandan vastaanottoon. Länsimaissa Ukrainan narratiivia on tuettu laajasti, mutta esimerkiksi Israelin ja Palestiinan konfliktin analysointi voisi paljastaa, miten kansainväliset toimijat reagoivat erilaisiin narratiiveihin ja levittävät niitä eri konteksteissa.

Kiitokset

Katsaus on osa Suomen Kulttuurirahaston rahoittamaa, sosiaalisen median kriisikulttuuria käsittelevää tutkimustani.

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 5.11.2024.

Kuva-aineisto

Reddit, r/ukrainememes -subredditin meemit ajalta 27.2.2022–27.2.2023.

Twitter, @uamemesforces -tilin meemit ajalta 28.2.2022–28.2.2023.

Reddit -julkaisut 2022–2023

r/ukraine 1.1.2023: Why are russian solders referred to as "orcs"?

r/ukraine 10.7.2022: Question: "Orcs" in Ukrainian and Russian legend and myth

r/ukraine 6.7.2022: What does orc mean?

r/ukraine 1.3.2022: Why call the invaders "orcs"?

r/TooAfraidToAsk 12.12.2023: Why do some people call Russians, "Orcs"?

r/TooAfraidToAsk 20.4.2022: How is it OK to call Russian soldiers "orcs"?

Quora -julkaisut 2022

2022: Why do Ukrainians call Russian soldiers orcs?

2022: Why are Russian soldiers in Ukraine called Orcs?

2022: Why are Russian soldiers often referred to as orcs?

2022: Do you think the Ukrainian media and military portraying the Russians as "orcs" is accurate, or are they more intelligent than that?

2022: Do Ukrainians call Putin's invading soldiers orcs because of their brutality, their tactics, or their hygiene?

Lehtiartikkelit ja verkkosivut

Al Jazeera 3.3.2022. Mansur Mirovalev: "'Orcs' and 'Rashists': Ukraine's new language of war". <https://www.aljazeera.com/news/2022/5/3/orcs-and-rashists-ukraines-new-language-of-war>

Cambridge dictionary 18.8.2024. Orc. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/orc>

CNBC 17.8.2022. Holly Ellyatt & Amanda Macias: "Zelenskyy speaks to Macron as fears over nuclear plant mount; explosions hit Russian ammo depot in Crimea". <https://www.cnn.com/2022/08/16/russia-ukraine-live-updates.html>

Daily Mail 21.10.2022. Chris Jewers: "Now Russia 'liberates'... a WASHING MACHINE: Putin's men are spotted stealing kitchen appliance from Ukrainian home". <https://www.dailymail.co.uk/news/article-11340285/Putins-men-spotted-stealing-WASHING-MACHINE-Ukrainian-home.html>

Defence of Ukraine. 2022. A Ukrainian omen: if you see HIMARS in the sky, the number of orcs in Ukraine has decreased.

@DefenceU *Twitter* 8.12.2022. <https://twitter.com/DefenceU/status/1600618658287403009>

Financial Times 20.10.2023. Bate Toms: "Letter: Russia's looting soldiers tell real story of its economy". <https://www.ft.com/content/a2fb8dd9-66df-4311-a9ff-fb43129afb6e>

Le Monde 23.4.2022. Damien Leloup: "Ukrainian and Russian Tolkien fans battle over the legacy of 'The Lord of the Rings'". https://www.lemonde.fr/en/pixels/article/2022/04/23/ukrainian-and-russian-tolkien-fans-battle-over-the-legacy-of-the-lord-of-the-rings_5981383_13.html

Politico 7.1.2016. Paul Dallison: "Google translation error turns 'Russia' into 'Mordor'". <https://www.politico.eu/article/google-translation-error-turns-russia-into-mordor-lavrov-into-horse/>

The Guardian 8.2.2011. Benedicte Page: "Lord of the Rings reworking a hit with fans, but not Tolkien estate". <https://www.theguardian.com/books/2011/feb/08/lord-of-the-rings-reworking-tolkien-estate>

The Guardian 11.4.2022. Shaun Walker: “‘They took our clothes’: Ukrainians returning to looted homes”. <https://www.theguardian.com/world/2022/apr/11/ukrainian-homes-looted-by-russian-soldiers>

The Lord of the Rings Fandom Wiki: “The Last Ringbearer”, “Orcs” & “Mordor”. https://lotr.fandom.com/wiki/The_Last_Ringbearer

Tolkien Gateway 2024. Orcs. <https://tolkiengateway.net/wiki/Orcs>

Tolkien, J.R.R. 1957. *Kirje lukijalle*. <https://www.rrauction.com/auctions/lot-detail/345168306200633-j-r-r-tolkien-autograph-letter-signed/?cat=0>

Urban Dictionary. 18.8.2024. Orc. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Ork>

Kirjallisuus

Aro, Jessikka. 2016. “The Cyberspace War: Propaganda and Trolling as Warfare Tools”. *European View* 15 (1), 121–132. <https://doi.org/10.1007/s12290-016-0395-5>

Ashford, David. 2018. “Orc Talk: Soviet Linguistics in Middle-Earth”. *Journal of the fantastic in the arts* 29 (1), 26–40.

Aspriadis, Neofytos. 2023. “Preparing for War: Strategic Narratives and Disinformation in Leadership Rhetoric during the Ukraine War”. *ESSACHESS* 16 (31), 21–41. <https://doi.org/10.21409/essachess.1775-352x>

Borenstein, Eliot. 2023. *Soviet-Self-Hatred: The Secret Identities of Postsocialism*. Cornell University Press.

Borenstein, Eliot. 2019. *Or(c)ientalism*. <https://www.eliotborenstein.net/soviet-self-hatred/c23oflsjr4gmzn7ez0xhhw3p68zd40>

Ciuriak, Dan. 2022. *Social Media Warfare Is Being Invented in Ukraine*. The Centre for International Governance Innovation. <https://www.cigionline.org/articles/social-media-war-fare-is-being-invented-in-ukraine/>

de Ruiter, Adrienne. 2023. “Failing to See What Matters Most: Towards a Better Understanding of Dehumanisation.” *Contemporary Political Theory* 22 (2), 165–86. <https://doi.org/10.1057/s41296-022-00569-2>

Farrell, Eliza. 2009. *Race, language, and morality: Does Tolkien’s middle-earth promote a racial myth?* University of Pittsburgh. https://www.academia.edu/63364398/Race_Language_and_Morality_Does_Tolkiens_Middle_Earth_Promote_a_Racial_Myth?nav_from=8b73ed6c-fa38-48c6-ad0e-037169e63d35

Heimo, Anne & Kaarina Koski. 2014. “Internet Memes as Statements and Entertainment”. *FF Network* 44, 4–12.

Hou, Shu-min, Wen-cheng Fu & Shao-yi Lai. 2023. “Exploring Information Warfare Strategies during the Russia-Ukraine War on Twitter”. *The Korean journal of defense analysis* 35 (1), 19–. <https://doi.org/10.22883/kjda.2023.35.1.002>

- Karalis, Magdalene. 2024. "The Information War: Russia-Ukraine Conflict Through the Eyes Of Social Media". *Georgetown Journal of International Affairs* 2.2.2024. <https://gjia.georgetown.edu/2024/02/02/russia-ukraine-through-the-eyes-of-social-media/>
- Kauhanen, Riku & Olli Kleemola. 2024. "Mustavalkoinen, sinikeltainen, sinivalkoinen: suomalaiset toisen maailmansodan valokuvat Ukrainan sodan some- ja meemimaisemassa". *Lähikuva* 37 (2–3), 70–88. <https://doi.org/10.23994/lk.148184>
- Kramar, Natalie & Olga Ilchenko. 2023. "Neologisms in the media coverage of the Russia-Ukraine war in the context of information warfare". *Studies about Languages* 43, 14–28. <https://doi.org/10.5755/j01.sal.1.43.33284>
- Krylova-Grek, Yuliya. 2022. "Dehumanizing the "Enemy": Hate speech directed at Ukrainians in Russian Media". *Baltic Worlds* XV (3–4), 41-. <https://uu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1739518&dswid=3282>
- Levko, Oleksandr & Natalie Kramar. 2022. "Intertextuality as a Source of Discourse Emotionalization and Language Innovations". *Current issues of Ukrainian linguistics: theory and practice* 44, 68–85. <https://doi.org/10.17721/APULTP.2022.44.68-85>
- Lewis, Brian C. 2022. *Information Warfare*. Federation of American Scientists. <https://irp.fas.org/eprint/snyder/infowarfare.htm>
- Li, Ian. 2023. *Constructing the Orc: Embracing Fiction in Ukraine's Tactical Narrative*. The Royal United Services Institute for Defence and Security Studies. <https://www.rusi.org/explore-our-research/publications/commentary/constructing-orc-embracing-fiction-ukraines-tactical-narrative>
- Mabe, Chauncey. 2011. *Free Kirill Yeskov! LOTR fans deserve to see 'The Last Ring-Bearer' in English*. The Florida Center for the Literary Arts - blog. <https://flcenterlitarts.wordpress.com/2011/02/10/free-kirill-yeskov-lotr-fans-deserve-to-see-the-last-ring-bearer-in-english/>
- Markova, Olga & Mark T. Hooker. 2004. "When Philology Becomes Ideology: The Russian Perspective of J.R.R. Tolkien." *Tolkien studies* 1 (1), 163–170. <https://doi.org/10.1353/tks.2004.0011>
- Munk, Tine. 2024. *Memetic War: Online Resistance in Ukraine*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003432630>
- Munk, Tine & Juan Ahmad. 2022. "I Need Ammunition, Not a Ride": The Ukrainian Cyber War". *Comunicação E Sociedade* 42, 221–241. [https://doi.org/10.17231/comsoc.42\(2022\).4021](https://doi.org/10.17231/comsoc.42(2022).4021)
- Mähkä, Rami, Petri Saarikoski & Jenna Peltonen. 2022. "Meemien kulttuurihistoriallinen tutkimus". Teoksessa *Kulttuurihistorian tutkimus. Lähteistä menetelmiin ja tulkintaan*. Toim. Rami Mähkä, Marika Ahonen, Niko Heikkilä, Sakari Ollitervo ja Marika Räsänen. Cultural History – Kulttuurihistoria 17. Kulttuurihistorian seura: Turku, 429-450.
- Männistö, Anssi. 2024. "Ukrainan puolustusministeriön videoviestinnän käyttö, keinot ja uudet muodot". *Lähikuva* 37 (2-3), 28–49. <https://doi.org/10.23994/lk.148182>

- Nastasia, Sorin & Amiso M. George. 2023. "Communication Lessons from the Ukraine War: The Strategies, Narratives, and Implications of the Information Warfare." *ESSACHESS* 16 (31), 7–20. <https://doi.org/10.21409/essachess.1775-352x>
- Roberts, Joshua L. 2007. *On Charges of Racism against J. R. R. Tolkien*. University of Oxford C.S. Lewis Society. [https://www.academia.edu/1682508/On Charges of Racism against J R R Tolkien](https://www.academia.edu/1682508/On_Charges_of_Racism_against_J_R_R_Tolkien)
- Saari, Dominic. 2023. "Ukrainan informaationsodankäynti narratiivien ja mediankäytön näkökulmasta". Teoksessa Marko Palokangas (Ed.), *Sodan usvaa II: Sodankäynnin laaja-alaisuus*. Maanpuolustuskorkeakoulu. Julkaisusarja 2, 177-185. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-25-3394-7>
- Saarikoski, Petri, Jenna Peltonen & Rami Mähkä. 2024. "Natsit ja toinen maailmansota Ukrainan sodan meemeissä 2022–2023". *Kulttuurintutkimus* 41 (1), 60–79. <https://journal.fi/kulttuurintutkimus/article/view/129315>
- Saarikoski, Petri. 2022. Ukrainan sodan meemit keväällä 2022. *Agricolan Tietosanomat* 5.7.2022. <https://agricolaverkko.fi/tietosanomat/ukrainan-sodan-meemit/>
- Sedlacek, Tomas. 2022. *The Lord of the Rings, Russians aka Orcs & the self-curse of censorship*. LinkedIn-artikkeli. https://www.linkedin.com/pulse/lord-rings-russians-aka-orcs-self-curse-censorship-tomas-sedlacek/?trk=pulse-article_more-articles_related-content-card
- Seppälä, Laura. 2024. "Neuvostoarmeijan representaatiot ja vihollisen mekaaninen dehumanisaatio suomalaisissa toista maailmansotaa kuvaavissa 2000-luvun sotaelokuvissa". *Lähikuva* 37 (2–3), 150-159. <https://doi.org/10.23994/lk.148189>
- Shifman, Limor. 2014. *Memes in Digital Culture*. MIT Press.
- Spector, Bert. 2022. "Volodymyr Zelenskyy, heroic leadership, and the historical gaze". *Leadership (London, England)* 19 (1), 27–42. <https://doi.org/10.1177/17427150221134140>
- Tally, Robert. T. 2019. "Demonizing the Enemy, Literally: Tolkien, Orcs, and the Sense of the World Wars". *Humanities (Basel)* 8 (1), 54-. <https://doi.org/10.3390/h8010054>
- Tsekhanovska, Oleksandra & Liubov Tsybulska. 2021. *Evolution of Russian Narratives About Ukraine and Their Export to Ukrainian Media Space*. Ukraine Crisis Media Center. https://drive.google.com/file/d/1x5y7qQjIFW0sCHwjzJoDU_5LL29WZZZd/view
- Yekelchyk, Serhy. 2022. "Naming the war: Russian aggression in Ukrainian official discourse and mass culture". *Canadian Slavonic Papers* 64 (2–3), 232–246. <https://doi.org/10.1080/00085006.2022.2106688>
- Zachara-Szymańska, Małgorzata. 2023. "The return of the hero-leader? Volodymyr Zelensky's international image and the global response to Russia's invasion of Ukraine". *Leadership (London, England)* 19 (3), 196–209. <https://doi.org/10.1177/17427150231159824>
- Zelenskyi, Volodymyr. 2022. "Peace", "victory", "Ukraine" – three words we have been fighting for for a hundred days already after eight years – address by President Volodymyr Zelenskyy. Volodymyr Zelenskyy official website

3.6.2022. <https://www.president.gov.ua/en/news/mir-peremoga-ukrayina-tri-slova-zadlya-yakih-mi-boremosya-pr-75585>

Viitteet

[1] Katsaus on temaattista jatkoa Kulttuurintutkimus -journaalissa keväällä 2024 julkaistulle artikkelille ”Natsit ja toinen maailmansota Ukrainan sodan meemeissä 2022-2023” (Saarikoski, Peltonen & Mähkä 2024).

“History? No, Henny, This is HERstory” — Queer History as Entertainment in RuPaul’s Drag Race

Samantha Martinez Ziegler

samazi [a] utu.fi

MA, doctoral student

Digital Culture

University of Turku

How to cite: Martinez Ziegler, Samantha. 2024. “‘History? No, Henny, This is HERstory’ — Queer History as Entertainment in RuPaul’s Drag Race”. *WiderScreen* 27 (1–2). <https://widerscreen.fi/numerot/1-2-2024-widerscreen-27/history-no-henny-this-is-herstory-queer-history-as-entertainment-in-rupauls-drag-race/>

The reality competition franchise Drag Race has been credited for bringing drag culture to mainstream television. The franchise has RuPaul, the most famous and commercially successful drag queen of all time, as the host, mentor, and inspiration. Its first instalment, RuPaul’s Drag Race, aired in the United States in 2009, and has been awarded twenty-nine Emmy awards, among other accolades. As of 2024, the show has over sixteen seasons, with numerous spin-offs including Untucked and All Stars, and several international adaptations spawning in four continents. From its first season onwards, the series has adopted elements from earlier LGBTQ subcultures and moulded them to fit the episodic structure of the competition. RuPaul’s Drag Race provides new ways to present and celebrate queer history, while educating its audience through a creative and varied entertainment formula.

Keywords: drag race, queer history, drag, lgbtq history, drag culture

At this year’s double premiere of *RuPaul’s Drag Race All Stars* Season 9, Ohio-native contestant Nina West walked the runway dressed in a leather outfit, a cartoon-style dark wig with a black police cap on top, and a face full of make-up accentuated with a thin moustache. In the rim of the leather skirt and neck of the outfit, the words, “yours sincerely, Tom of Finland,” are handwritten in cursive. The category was “Drag Imitates Art,” part of the Paint Ball maxi challenge, where contestants were asked to create a look inspired by an artist.

Tom of Finland was the pseudonym of Finnish artist Touko Laaksonen (1920–1991), who left an imprint in the Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer (LGBTQ) community with his highly provocative and sexually liberating illustrations. Nina, whose real name is Andrew Levitt (1978–) and has over twenty years of experience as a drag artist, comments on her choice to show exposure to Laaksonen’s art by saying “Tom of Finland is an artist who celebrates queer male eroticism, I’m flirting and cruising my judges,” in a voiceover as she models for a panel of judges (RPDR All Stars S9E2, 40:13: Figure 1).

The sentiment is seconded by legendary drag queen RuPaul, who is the head judge and host of the competition. While deliberating on the outfit, RuPaul remarks “I love that you chose Tom of Finland, an artist who has meant so much to the queer community, and it really does need to be seen by people because it’s so beautiful,” (RPDR All Stars S9E2, 49:08). Moments like these are plenty in *Drag Race*, where the aim is not only to entertain the audience through gender performances, but to educate and bring awareness to queer cultural history and the LGBTQ people who paved the way decades prior (Brennan & Gudelunas 2023, 5).



Figure 1. Nina West, *Drag Imitates Art*. *RuPaul’s Drag Race All Stars*, Season 9, Episode 2 (2024).

The American reality competition television series *RuPaul’s Drag Race* (RPDR [Logo, VH1, MTV 2009 –]) has become a cultural phenomenon, mostly due the backing of the queer community ever since it began airing fifteen years ago (Hermes 2023, 130). The premise of the series is to have a group of drag queens competing in several challenges to earn the title of *America’s Next Drag Superstar* and a cash prize of \$200,000 (\$20,000 in the first season). Contestants get to showcase their skills in makeup, dance, comedy, and overall drag performance throughout the entire competition. RuPaul (RuPaul Andre Charles, 1960–) is the face of the show, and acts as executive producer in addition to his on-screen roles. Out of drag, RuPaul identifies as a man and uses he/him pronouns. However, his homonymous drag persona is a female, and uses she/her pronouns. As of 2024, the series has over sixteen seasons, nine *All Stars* seasons, several spin-offs, and numerous international adaptations across the Americas, Europe, Asia, and Australia, and plenty of accolades, including twenty-nine Primetime Emmy Awards.

Today, *Drag Race* sits atop showbiz as a worldwide franchise, opening the door of LGBTQ culture to mainstream audiences. The following article reviews the ways in which *RuPaul’s Drag Race* presents queer history as entertainment, both explicitly and implicitly. By reviewing several examples from the American reality series, this article aims to highlight the vast influence of queer subcultures, such as the ballroom culture captured in Jennie Levingston’s documentary *Paris is Burning* (1990), drag rituals and traditions, the Club Kids scene, gay icons, as well as LGBTQ experiences, struggles, and stigmas.

Drag Race and the Rise of Modern Drag Culture

For over fifteen consecutive years, RPDR has been shining the spotlight on drag artistry by featuring performers from diverse backgrounds who specialise in different styles of drag. Its episodic structure combines competition, drama, comedy, and unique, strong visual aesthetics that are characteristic of the world of drag. Over time, the show has adopted and established its own tropes, rituals, catchphrases, and traditions, most of which are rooted in LGBTQ history and/or popular culture (Fitzgerald & Marquez 2020, 20).

Each episode includes mini and maxi challenges, where RuPaul asks contestants to showcase four qualities: their “charisma, uniqueness, nerve and talent,” an iconic phrase (and also acronym for C.U.N.T.) that is repeated ad nauseam throughout the entire competition. Mini challenges often call for quick thinking and adaptability, such as the ability to get “in drag” in just fifteen minutes (as opposed to the hours it usually takes the performers to transform their appearance), and are rewarded by momentary help, a small cash prize, or special advantages. Contrastingly, maxi challenges are the main challenge of the episode. They require the drag queens to showcase the full extent of their drag artistry, including acting, design, modelling, dancing, among others. In addition to maxi challenges, each episode sees the queens showcasing their creativity and style on the runway, inspired by a themed category previously determined by RuPaul. Based on their performance in that week’s challenges and their runway look, the judges determine the top and bottom queens for the episode. Commonly, the bottom two contestants must partake in a lip-sync battle before a panel of judges, which sees RuPaul using the catchphrases “shantay, you stay” and “sashay away” to determine who stays and leaves the competition respectively.

Harris (2023, 133) credits RuPaul as one of the biggest contributors of drag in popular culture, shaping modern drag. In this vein, Brennan & Gudelunas (2017, 91–92) consider that RPDR has brought “drag out of underground gay subculture and into mainstream reality TV”. This is supported by the worldwide success of the Drag Race franchise. From the 2010 onwards, the phenomenon has expanded beyond television, with former contestants taking their careers to the cosmetic, music, and film industries, as well as “taking over YouTube and Instagram, and getting Netflix specials” after their appearances on the show (Harris 2023, 133–134).

Drag has a rich history that predates the mainstream exposure granted by RPDR. Historically, drag has been at the centre of queer culture and history for decades on end. In Ester Newton’s *Mother Camp: Female Impersonators in America* (1979) insightful research of the world of drag of the 1970s, drag is described as a “homosexual term for a transvestite,” and drag queens as professional homosexuals that “represent the stigma of the gay world” (Newton 1979, 3). Newton’s research was considered groundbreaking when published, but the artistry and meaning of drag have since then evolved greatly. Nowadays, drag is understood as an art form, a performative act where its performers attempt to present “new, altered, transgressive, or, most importantly, parodic gender identities within the context of performance” (Moore 2013, 17). Accordingly, drag encompasses several artistic expressions; from gender nonconformity, lip-syncing, dancing, and humorous impersonations to glamorous and fierce transformations, drag is an amalgamation of cultural experiences and creativity (Berkowitz & Belgrave 2010, 161–162). Drag queens and kings showcase their artistry by displaying what they excel at; it can be live performances, it can be hair and make-up, it can be extravagant outfits, it can be stand-up comedy, it can be burlesque acts. There are little limitations because, to borrow from UK-based queer artist

and author Felix Le Freak (2020, 15), “drag can be anything it wants to be”. When a drag queen is on stage and a microphone in her hand, people will be clapping. In this sense, drag is as much a skilled artistic expression as it is entertainment.

As is the case with art, and especially a queer expression that breaks free from societal gender norms, drag is also a political statement (Hermes 2023, 142). Drag performance challenges and rejects dominant gender rules rooted in heteronormativity, and in doing so, it becomes an act of resistance. Throughout history, drag performers have been at the forefront of queer movements, as a form of gender non-confirming counter-culture, to organising and running AIDS/HIV -benefit shows for decades, or purely by “keeping time and urging the community to continue pressing on” during the gay liberation movement (Fitzgerald & Marquez 2020, 189–190; Figure 2). Hence, while drag has a rich cultural history, it has also played a significant role in the much larger history of the LGBTQ community.



Figure 2. Gay rights activists at the New York City Hall rally for gay rights: Sylvia Ray Rivera, Marsha P. Johnson, Barbara Deming, and Kady Vandeurs, photographed by Diana Davies (1973). Source: Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library.

The drag scene was long confined to gay bars and nightclubs, which acted as safe spaces for queer individuals to meet and express their gender and sexuality (Kucharski 2018, 2). The drag community began to thrive in their own-made queer spaces, particularly in a growing ballroom scene (Harris 2023, 132–133). However, drag culture remained out of the public eye for decades. It was not until the 1990s that elements were brought into the public eye through Madonna’s hit song *Vogue* (1990), Jennie Livingston’s documentary on New York City’s ball and drag culture titled *Paris Is Burning* (1990), and RuPaul, who became the most commercially successful drag queen in the US and globally with the release of the single *Supermodel (You Better Work)* (1992) (Harris 2023, 133). However, as noted by Fitzgerald & Marquez (2020, 150), the popularity and visibility of drag performance and its culture in popular media fell at the turn of the century all the way until 2009, when the first season of RPDR aired.

Since then, both Drag Race and drag performance have “become a much more visible and mainstream cultural phenomena” (R. Ellis 2022, 107). Today, Drag Race leads the way in the field of queer entertainment. Now, viewing drag culture as the foundation for the television series, RPDR can and should be credited for further introducing important pieces of queer history to a younger LGBTQ generation and, above all, to the masses. In doing so, Drag Race has gained a pedagogical dimension, helping newer generations to understand more about events, movements, and people that have impacted the community at some point in history (Brennan & Gudelunas 2023, 5).

“You Wanna Talk About Reading? Let’s Talk About Reading” – Paris is Burning and Ball Culture

In 1990, a documentary following the New York ballroom scene of the 1980s was created. Jennie Livingston’s *Paris is Burning* is a seminal work of LGBTQ cinema, exploring the culture of Harlem drag balls and the struggles and marginalisation faced by the queer people who competed at the balls, most of whom were from the African-American and Latino community (Figure 3).



Figure 3. Ball contestants lining up as emcee Junior LaBeija announces the category of “Butch Queen First Time In Drags At a Ball.” *Paris is Burning* (1990).

Historically, the culture of drag balls in New York City can be traced back to the 19th century, when queer masquerade balls took place (Lawrence 2011, 3). Although any perceived gender and sexual deviation were considered threats to society and, thus, criminalised through the late-19th and early 20th centuries (Harris 2023, 154–155), drag balls continued to exist all the way through the mid-1900s. In fact, more than 3000 contestants and spectators were reported to have attended a Harlem ball in 1953 (Lawrence 2011, 3). The sixties saw the origin of drag houses, an alternative family for LGBTQ individuals of colour who had experienced racism and discrimination in the ballroom scene at the time (Cunningham 1995). Notable houses include the legendary House of LaBeija, the House of Xtravaganza, the House of St. Lauren, and the House of Dupree (Fitzgerald & Marquez 2020, 35). Houses compete at balls together, and are led by “mothers” (e.g., the House of LaBeija was led by Crystal LaBeija), who offer support and guidance to their “children” (members). The history and evolution of the houses is captured in *Paris is Burning*, and the events are told by the individuals that were part of this queer subculture themselves.

Although as a reality competition series RPDR borrowed elements from other reality series such as *America’s Next Top Model* (2003–) and *Project Runway* (2004–), the New York ballroom culture

immortalised in *Paris is Burning* has served as the queer cultural foundation upon which RPDR was built (Brennan & Gudelunas 2017, 20). The influences of the documentary itself can be found in the structure of the show. Take the Werk Room for example. The Werk Room is the main room where contestants are seen out of drag as they prepare for challenges and get their runway looks ready (Fitzgerald & Marquez 2020, 11; Figure 4). The events that take place in this setting, as contestants are seen as themselves and not as their drag personas, are viewed as “authentic instances of reflection and discussion,” and echo how out-of-drag interviews were conducted in *Paris is Burning* (Brennan & Gudelunas 2017, 20). RuPaul, who acts as a mentor for the queens in the competition, is often referred to as “Mother Ru” or “Mama Ru,” carrying on the long tradition of houses and mothers. Moreover, on the runway, this influence becomes clearer and more direct, from RuPaul echoing the words of legendary emcee Junior LaBeija (1957–) to introduce that episode’s runway category (“*category is...*”), to the names of the categories themselves (e.g. “*eleganza extravaganza*”).



Figure 4. On the left, Dorian Corey is interview as she gets in drag. *Paris is Burning* (1990). On the right, contestant Kim Chi gets into drag in the Werk Room as she reveals her family is unaware about her drag career. *RuPaul’s Drag Race*, Season 8, Episode 1 “Keeping It 100” (2016).



Figure 5. The common setting of the Reading Challenge. *RuPaul’s Drag Race*, Season 5, Episode 7 “RuPaul Roast” (2013).

The origins of several concepts and practices found in modern drag and LGBTQ culture were captured in *Paris is Burning* (Fitzgerald & Marquez 2020, 33; Campana et al. 2022, 1962). For

example, “reading” and “shade” are oral traditions found in the drag culture of the 1980s that continue to live on today. In the documentary, drag queen Dorian Corey (Frederick Legg, 1937–1993) describes reading as “the real art form of insults,” witty insults remarks or jibes that originated as a survival technique for queer individuals, while she considers shade as a more developed form of reading; “I don’t tell you you’re ugly, but I don’t have to tell you because you know you’re ugly” (Levingston 1990, 33:54 to 35:50). These traditions have been kept and popularised by RPDR, particularly with the introduction of the “Reading Challenge” in the second season and onwards. Also known as “Reading is Fundamental,” RuPaul commonly introduces this mini challenge by crediting the documentary with some iterations of the phrase, “in the great tradition of Paris is Burning, get ready to visit the library, darling!” (RPDR S5E7, 3:48; Figure 5).

The mini challenge formally begins with the question of “because reading is what?” to which the queens answer in unison “fundamental.” Traditionally, a pair of flamboyant reading glasses are passed between the contestants as they take turns reading and throwing shade at each other. The drag queen who manages to develop the wittiest and most playful remarks is rewarded as the winner. To illustrate, the winner of the Reading Challenge in the fifth season of the series was Alaska. One of her reads was addressed to fellow “Rolaskatox” stable member Detox, stating “you’re so seductive, but unfortunately, it’s illegal to do it with you because most of your parts are under 18 years of age” in reference to Detox’s previously disclosed cosmetic procedures (RPDR S5E7, 6:20). Alaska’s words here can be viewed as shade: she is not explicitly insulting Detox’s appearance, but rather implying that most of her body has been subject to plastic surgeries. In doing so, Alaska aims to mockingly “expose” one of Detox’s “flaws” to the public (Campana et al. 2022, 1967). The comment was met with laughter, and has stayed one of Alaska’s most memorable reads in both of her Drag Race appearances.

Throughout the seasons, RPDR has also included quotes and direct references to the act of reading and shade in Paris is Burning as part of other challenges. For instance, the words of Venus Xtravaganza (1965–1988), a drag queen and transgender woman featured in the documentary, have been frequently cited by several contestants through the years. As an example, season two contestant Jujubee regularly quotes Venus’ legendary read ad verbatim in her season (“Are you going through it? Are you going through some psychological changes in your life?” [RPDR S2E10, 35:00; Figure 6]). Likewise, season four contestants Willam and DiDa Ritz quote Venus in a maxi challenge, saying “touch this skin, honey, they can’t take it, they’re overgrown orangutans” (RPDR S4E2, 18:18). Granted, these references are often quick and could be mistaken as impromptu remarks to those unfamiliar with Levingston’s documentary. As a reality TV series, RPDR is scripted (Brennan & Gudelunas 2017, 32), and because of that, it is not wrong to assume that the producers of the series have had the intention to include word-for-word references to Paris is Burning through the years. After all, RuPaul herself had previously referenced Venus’ read in the 2004 single *Looking Good, Feeling Gorgeous*. By constantly reproducing the words of marginalised queer people featured in Paris is Burning, RPDR carries on their legacy and makes sure that their influence in modern drag is well-felt.



Figure 6. Venus Xtravaganza's influential read in *Paris is Burning* (1990).

Fitzgerald & Marquez (2020, 18) consider all of these “gestures, references, slang terms, and technical knowledge that gets passed on and mutated as it moves through generations” in drag culture as part of a larger LGBTQ cultural heritage. In that regard, in the chapter *Super Troopers: The Homonormative Regime of Visibility in RuPaul's Drag Race* (2017), Anna Antonia Ferrante suggests that many drag expressions and rituals “would have been lost if RPDR had not adapted the setting of those traditions” (Brennan & Gudelunas 2017, 155). Today, the influence of drag culture has reached spaces beyond queer spaces, such as the mainstream fashion industry (e.g. with make-up techniques such as contouring and baking to create a “beat face”), and modern slang terms (e.g., words like *slay*, *sickening*, *mother/mothering*, *kiki*, *gag*). From that viewpoint, RPDR has become an agent of heritage that plays a role in keeping drag cultural history alive.

Celebrity Impersonations and Tributes

For a long time, the term “drag queen” was synonymous with “female impersonator” (Newton 1979, 46; Schacht & Underwood 2004, 4). Over the years, as drag has evolved into a large platform for self-expression, creativity, and gender nonconformity, a big distinction has been put between the two. While a female impersonator usually attempts to portray a woman, drag performances try to challenge and push the boundaries of gender norms; a drag queen presents an exaggerated representation of a woman, both physically and in the way she acts. In this sense, drag gains a role-playing nature (Brennan & Gudelunas 2017, 31). Notwithstanding, impersonating celebrities “is a very old form of drag with a long tradition behind it” (Fitzgerald & Marquez 2020, 46). From Judy Garlands to Chers, from Madonnas to Lady Gagas, drag queens have carried on the old tradition of adopting and mimicking the traits and behaviours of celebrities and morphing them with their drag personas to put on a show for the audience.

In RPDR, “the Snatch Game” serves the function of carrying on this tradition once every season. Snatch Game is one of the series’ recurrent maxi challenges, first introduced in the second season of the show (“In the great tradition of drag, you’ll be asked to appear doing your best celebrity impersonations, and you’ll be judged on your looks, precision, and wit” [RPDR S2E4, 9:00]). It parodies the American game show *Match Game* (1973–1990), a staple of 1970s day-television where contestants are asked to answer fill-in-the-blank questions (Fitzgerald & Marquez 2020, 49). For the Snatch Game, the gender of the celebrity drag queens choose to impersonate does not

matter. For example, the All Stars 7 Snatch Game saw impersonations of celebrities such as boxer Mike Tyson, singer Prince, actress and singer Judy Garland, as well as mythological creatures such as the Boogeyman and Lucifer (RPDR All Stars S7E2; Figure 7 & 8).



Figure 7. Celebrity impersonations for the Snatch Game challenge. RuPaul's Drag Race All Stars, Season 7, Episode 2 "Snatch Game" (2022).

In addition to creating a physical resemblance to the celebrity of their choosing, a successful Snatch Game performance is found in the balance of managing mimicry while injecting comedy and humour that "somehow feels truthful to the person being portrayed" (Fitzgerald & Marquez 2020, 51). The performances of Jinkx Monsoon (Hera Hoffer, 1987–), the winner of the fifth season of the series and the seventh season of All Stars, particularly stand out. Jinkx's Snatch Games impersonations included fashion icon Little Edie (1917–2002), who starred in the cult documentary *Grey Gardens* (1975), actress and comedian Natasha Lyonne (1979–), and the aforementioned Judy Garland (1922–1969), an icon of the LGBTQ community. In relation to the two latter performances, Michelle Visage praised Jinkx's ability to embody the characters and asserted that it was "some next-level shit that most people can't do," while Ross Matthews echoes the sentiment by telling Jinkx that "what you did was a master class in Snatch Game, I don't think I'll ever see anything like that again" (RPDR All Stars S7E2, 50:06).

Jinkx's success reflects how important impersonations continue to be in a competition that puts a spotlight on the different skills and techniques required to master the art of drag. In fact, while judging the Snatch Game performances in season four, RuPaul emphasises this by stating, "that's what drag is about, you have to have a knowledge of pop culture" (RPDR S4E5, 35:48). In and out of drag, RuPaul stands by this statement by showing encyclopaedic knowledge of popular culture history and fashion history, often adopting pedagogical techniques to share this knowledge with contestants and the audience (Fitzgerald & Marquez 2020, 131).



Figure 8. Jinkx Monsoon impersonating Judy Garland for the Snatch Game. *RuPaul's Drag Race All Stars*, Season 7, Episode 2 "Snatch Game" (2022).

Although the Snatch Game is one of the most anticipated challenges in every season of the series, the impersonating abilities of the contestants are also put to test through themed maxi challenges. Particularly so in musical theatre challenges like *Rusicals*, where contestants are expected to show their acting, singing and dancing skills. The theme of *Rusicals* varies every season, but often include parodies of famous musicals or pop culture celebrities. For instance, *Rusicals* covering the careers of Cher and Madonna took place in the tenth and twelfth seasons of the show respectively, while the second season of *All Stars* featured a *Rusical* entitled "HERstory of the World," where the queens pay homage to LGBTQ icons like Britney Spears, Evita, and Princess Diana.

Thematic maxi challenges also serve as a way to pay homage to legends of the drag scene. The *Rusical* featured in the seventh season episode entitled "Divine Inspiration" falls under this category. RuPaul introduces the challenge as follows:

This week, we are paying tribute to the Sultan of Sleaze, The Baron of Bad Taste, the legendary director John Waters. From his early cult classics like *Pink Flamingos* (1972) to his mega hit *Hairspray* (1988), John worked with one of my idols, the late, great Divine. And when these two worked together, they made magic. (...) I hope you take some Divine inspiration from that because for this week's maxi challenge, you'll be screen testing for parts in a new *Rusical* based on some of John Waters' most iconic scenes. (RPDR S7E9, 7:38-8:35)



Figure 9. On the left, Edith Massey, and Divine in *Pink Flamingos* (1972). On the right, Ginger Minj and Violet Chachki recreating the scenes as part of the maxi challenge. *RuPaul's Drag Race*, Season 7, Episode 9 "Divine Inspiration" (2015).

Divine (Harris Glen Milstead, 1945–1988) was a legendary drag queen and icon of camp, a style of drag that is hyper exaggerated and theatrical. Divine was known for using drag "as a form of cultural terrorism, turning herself into such a spectacle that she used to force people to look at her" (Fitzgerald & Marquez 2020, 79–80). As explained by RuPaul, her fame was closely entangled with the one of American filmmaker John Waters (1946–), who created a strong queer counterculture in the 1970s with their collaborations in dozens of films, particularly two in Waters' "Trash Trilogy:" *Pink Flamingos* (1972), and *Female Trouble* (1974) (Figure 9). Divine had claimed the purpose of her performances was to provoke, to "get out there and shock them," and Waters helped take this presentation to further and new extremes (Fitzgerald & Marquez 2020, 78). Divine pushed boundaries and societal norms with her art, and her legacy is visible in most instances of camp today, even serving as inspiration for the villain Ursula in Disney's 1989 adaptation of *the Little Mermaid* (Bell et al. 1995, 182).

John Waters had a special appearance in the episode "Divine Inspiration" as guest judge. Three scenes from these films were paid tribute to in the episode, two from *Pink Flamingos* and one from *Female Trouble*. The seven remaining contestants were separated into three teams. Trixie Mattel and Ginger Minj were featured in a musical parody of the Eggs scene of *Pink Flamingos*, portraying Divine/Babs Johnson and Edie, Divine's mother in the film, respectively. Kennedy Davenport and Katya Zamolodchikova perform in *Cha Cha Heels*, a scene inspired by *Female Trouble*, with Kennedy playing Divine's character Dawn Davenport, and Katya portraying her mother. Lastly, the trio of Violet Chachki, Pearl, and Miss Fame recreate the infamous final scene of *Pink Flamingos*, which sees Divine eating dog faeces. The trio play three versions of the same character, as the reimagined scene shows Good (Pearl) and Bad (Miss Face) renditions of the character trying to convince Divine (Violet) to eat dog poop ("Don't touch that doo-doo, Oh, do touch that poo, What should I do?" [RPDR S7E9, 28:39]).

The decision to celebrate the LGBTQ individuals that paved the way for drag queens all over the world can also come from the contestants themselves. Case in point, drag queen and season nine

winner Sasha Velour (Alexander Hedges Steinberg, 1987–), often pays homage to the influential drag artist Lypsinka (John Epperson, 1955–), who revolutionised drag by introducing the art of spoken word in lip-sync performances (Fitzgerald & Marquez 2020, 165). Lip-syncing has been a common practice in drag for decades, and performers who specialised in it were referred to as “record vocalists,” developing individual and recognisable styles in the drag scene (Newton 1979, 46).

In RPDR, the art of lip-syncing plays a role in how well contestants perform in the competition, as lip-sync battles take place in the closing segment of every episode. Sasha Velour has credited Lypsinka as her biggest inspiration, stating that “she absolutely transformed what a drag performance was in the ‘80s and ‘90s in New York (...) and if I can have even half that legacy as a drag performer, I would feel proud” (Capital Buzz 2020, 4:45). In the grand finale, Sasha won the competition with an iconic lip-sync rendition of Whitney Houston’s *So Emotional* (1987), bringing the entire crowd “to an ecstatic standing ovation by pulling off her wig in a tremulous fit of what looked like very Lypsinka-esque rage” (Fitzgerald & Marquez 2020, 166; Figure 10). Sasha’s performance has gone on to become one of the most iconic lip-sync performances in the history of RPDR, and Lypsinka’s legacy and image will forever be linked to it.



Figure 10. On the left, Lypsinka. Source: Ruby Washington/*The New York Times* (2014). On the middle and right, Sasha Velour’s lip-sync in the grand finale. *RuPaul’s Drag Race*, Season 9, Episode 14, “Grand Finale” (2017).

“Head-to-Toe, Let Your Whole Body Talk” — Bringing HERstory to the Performance



Figure 11. On the left, Kim Pendavis works on a ball outfit. *Paris is Burning* (1990). On the right, RPDR contestant Shangela works on a Studio 54 disco inspired look. *RPDR All Stars 3, Episode 5 "The Pop Art Ball"* (2018).

Before contestants take the main stage to showcase their runway looks, RuPaul is the first one to walk the runway in full drag as her single *Cover Girl* (2009) plays. The song has become the designated intro and a staple of the runway presentations, featuring the chorus lyrics "Cover Girl, put the bass in your walk, head-to-toe let your whole body talk" in every episode. And, indeed, drag queens often let their looks do the talking when paying tribute to queer history and drag artistry. As Fitzgerald & Marquez (2020, 131) point out, the runway segment of every episode pays direct and indirect tribute to drag influences, styles, and LGBTQ history.

As previously established, drag balls are part of the drag heritage and LGBTQ culture. The ballroom scene is present in RPDR through the series' own Ball Challenge, in which the queens are expected to bring unique looks to the runway, usually split into three themed categories, "in the great tradition of Paris Is Burning" (RPDR S4E11, 7:56). Traditionally, at least one of the runway looks must be created from materials that can be found in the Werk Room by the contestants themselves. Handcrafted outfits (Figure 11) allow queens to show their creativity and ability to make inspiring and jaw-dropping looks out of limited resources and time, which in itself is a tribute to the "street queens who had to pay it no mind and make do with whatever life laid at their feet" (Fitzgerald & Marquez 2020, 21–22). *Paris is Burning* documents the DIY principle of drag, showing performers working on their outfits despite poverty, discrimination, and violence, as Cunningham (1995) puts it, creating "baroque fantasies of glamour and stardom, all run on Singer sewing machines in tiny apartments."

Balls explore several concepts and thematic, usually focusing on fashion, aesthetics, and popular culture. On some occasions, Balls are also used as tools to celebrate queer history and culture. For example, the eleventh episode of the ninth season of the series was titled "Gayest Ball Ever," (Figure 12) and it was split into three categories: Rainbow-She-Better-Do, Sexy Unicorn, and Village People Eleganza Extravaganza. Sasha Velour, who would go on to be crowned the winner of the season, assumed a pedagogical role in her performance, particularly in her rainbow-inspired look. Sasha chose to deconstruct the rainbow flag by wearing monochrome garments for a retro-inspired outfit, accentuated by a big hat atop her bald head and shiny ruby slippers. Midway through her runway, Sasha removes the big hat to reveal a small house with a small rainbow flag. In a voiceover, Sasha herself explains the outfit by saying, "I'm giving a little nod to *The Wizard of Oz* (1939) and the importance of Dorothy to the gay community" (RPDR S9E11, 23:05). Characters and lines from the *Wizard of Oz* have been part of LGBTQ culture for decades, and, historically, the phrase "friend of Dorothy" has been used in slang by gay men when referring to other gay men (Hopcke 1989, 65). RuPaul would expand on this a few years afterwards, during the fourth season of *All Stars*, highlighting that the term was frequently used "as a secret code to help closeted people identify each other" (RPDR All Stars S9E4, 7:58).



Figure 12. *Sasha Velour, Rainbow-She-Better-Do. RuPaul's Drag Race Season 9, Episode 11, "Gayest Ball Ever" (2017).*

While the Ball Challenge only takes place once a season, each episode features at least one themed category, and thus, opportunities to bring queer history to the runway. To illustrate, the ninth season of the reality series featured runway outfits inspired by the Club Kids scene, an underground subculture that thrived in the New York nightlife of the 1980s and 1990s, of which RuPaul and Michelle Visage were part of themselves (Fitzgerald & Marquez 2020, 142). Club Kids experimented with fashion, creating extravagant and counterculture couture. In this episode, the queens discuss the Club Kids scene as they sit in the Werk Room and start to get in drag. One of the contestants, Trinity the Tuck, confesses that she does not have much knowledge about this subculture, because she comes from the world of pageantry, a more glamorous style of drag (Newton 1979, 49). Sasha opens up the conversation by explaining that "in the nineties, the Club Kids changed drag forever," as photographs of individuals from the Club Kids scene were shown on the screen (RPDR S9E9, 17:16; Figure 13). Shea Couleé, who would later win the fifth season of All Stars, continues Sasha's words by stating that "Club Kids have influenced drag today in going beyond female impersonation and really thinking about becoming a piece of moving art" (18:00). Their words are reflected minutes afterwards, when they walk down the runway in over-the-top ensembles and bright, in-your-face colours.



Figure 13. *On the left, photographic material of the Club Kids shown in the series. On the right, Shea Couleé Club Kids inspired look. RuPaul's Drag Race Season 9, Episode 9, "Your Pilot's on Fire" (2017).*

Traditionally, several of the categories featured in RPDR include the word “realness” in their name (e.g., Tony Award Realness, Banjee Girl Realness, Platinum Card Executive Realness). The term realness is important in LGBTQ history and especially in ballroom culture, as explained by Dorian Corey and Junior LaBeija in *Paris is Burning*:

In real life, you can't get a job as an executive unless you have the educational background and the opportunity. Now, the fact that you are not an executive is merely because of the social standing of life. That is just a pure thing. Black people have a hard time getting anywhere. And those that do are usually straight. In a ballroom, you can be anything you want. You're not really an executive, but you're looking like an executive, and therefore you're showing the straight world that “I can be an executive. If I had the opportunity, I could be one because I can look like one.” And that is like a fulfilment, your peers, your friends are telling you, “oh, you'd make a wonderful executive.”

(...) When you're gay, you monitor everything you do. You monitor how you look, how you dress, how you talk, how you act. Did they see me? What did they think of me?

(...) To be able to blend, that's what realness is. If you can pass the untrained eye, or even the trained eye, and not give away the fact that you're gay, that's when it's realness. (Livingston 1990, 14:25–18:38).



Figure 14. A ball contestant in the category of Executive Realness, *Paris is Burning* (1990).

As previously mentioned, the ballroom scene was shaped by the Black and Latino LGBTQ community. Like Corey mentions, they faced a lot of ongoing discrimination in their daily lives not only based on their sexual or gender orientations, but on their race and social status. Becoming a successful executive in the 1980s New York society as a gay Latino man or a black transgender woman was borderline impossible; out of their reach. For them, balls were the spaces where they could express themselves as LGBTQ people without fear and live the dreams that would never be achievable in the society of the 1980s. In this context, realness allowed them to “create a different reality, fighting the stigma experienced in society” (Campana et al. 2022, 1966).

In RPDR, the word “realness” in the category themes implies that the judges will be evaluating the contestants based on their ability to pass according to their runway performance. For instance, for the category of Platinum Card Executive Realness in season six, the queens kept their unique drag styles but created special executive characters with their looks. “My platinum card executive

realness character, she’s a lady who looks like she could buy and sell you over lunch,” says BenDeLaCreme in a voiceover as she walks the runway, while later, Bianca Del Rio walks in a blue office skirt and blouse and claims, “I am serving real-estate-agent realness” (RPDR S6E11, 24:42–25:24). As RPDR preserves the tradition of realness in drag, it highlights the inert performativity of drag, a quality that is part of its rich history (Brennan & Gudelunas 2017, 155).

Lastly, runway looks have also been used to talk about LGBTQ issues and stigmas. Contestants usually have the freedom to interpret the themed categories as they see fit, and they use them as inspiration to talk about their own experiences as queer people and showcase the history of the community, even when it comes to painful topics like illnesses, abandonment, and homophobia (Brennan & Gudelunas 2017, 20). To illustrate, for the category of “Flashback: DragCon 1980,” season sixteen contestant Q (Robert Severson, 1996–) walked the runway in a dress inspired by openly gay artist Keith Haring (1958–1990) that she crafted herself (Figure 15).



Figure 15. Q, *Flashback: DragCon 1980*. *RuPaul's Drag Race*, Season 16, Episode 11, “Corporate Queens.” (2024).

During her performance, Q stated that “[Haring] was a really popular activist in the ‘80s for, like, you know, AIDS awareness, and the lapel of this is like the AIDS awareness ribbon (...) this look is an homage to all the queer people that were lost during the AIDS epidemic” (RPDR S16E11, 40:57). Later in the episode as she stands in the main stage, an emotional Q would reveal that she has been living as HIV positive for the last two years, and declare that she would like to use the platform offered by RPDR to break the stigma that surrounds HIV.

Conclusion

Drag is a form of queer art that has been around for over a century, and has been at the forefront of pivotal movements in queer history. As the Drag Race franchise has brought drag artistry to mainstream television at a global scale, it is important to discuss how queer history is weaved into the core aspects of the series. At the start of this review article, I set out to examine the use and framing of queer history as entertainment in the original American version of the reality competition series, *RuPaul's Drag Race*. With the goal of identifying the influence of past LGBTQ

subcultures and icons in RPDR, I drew comparisons between existing documentation of the history of drag and the LGBTQ community, and video material from the show.

Pieces of queer history are on display in every episode of RPDR. The presentation can be clear and direct, as is the case with maxi challenges that celebrate the vibrant history of the community. The Ball Challenge stands out, a once-in-a-season flamboyant function that pays homage to the ballroom scene and the queer POC individuals who shaped this subculture. Other themed challenges, such as Rusicals, can act as a vehicle to remember and celebrate the LGBTQ icons and legends of drag. The episode *Divine Intervention* honours the camp legend Divine and the works of cult filmmaker John Waters, and through musical parodies of iconic characters played by Divine in his films, RPDR not only celebrates queer history, but educates its audience.

At the same time, this article finds that the nods to queer history can be subtle. It can be seen and felt in the Werk Room every time contestants sit in front of a Singer machine to create a “gag” worthy look for the judges. With every stitch and turn, contestants carry on the spirit of hundreds of drag performers who crafted outfits of whatever little materials they had to compete at the balls. Or in the several textual and visual references built into the show; from RuPaul echoing legendary emcee Junior LaBeija’s distinguishable “*category is...*” every episode, the use and continuance of drag lexicon and rituals, contestants paying homage to older drag performers by including their aesthetics or mannerisms in their own performances, or even by discussing painful topics that are of collective significance to the LGBTQ community.

In sum, RuPaul’s Drag Race is not merely a medium through which to appreciate drag artistry and culture on a weekly basis, it is also an important repository of modern drag culture and queer history alike. As Jennie Livingston captured the drag scene of the 1980s in *Paris is Burning*, RPDR has captured the evolution of drag in the 21st century, while at the same time passing down drag traditions and rituals to newer generations. As both entertainment and an agent of heritage, RPDR has adopted a pedagogical dimension: the series educates the viewer about LGBTQ issues and subcultures, of the drag performers who paved the way for modern drag to exist today and more, a pivotal force behind the gay liberation movement.

References

All links verified 16.11.2024.

Research Material

Capital Buzz, YouTube channel. 2020. *Sasha Velour Ranks Her Favourite Drag Queens Of All Time | PopBuzz Meets | Portrait Mode*. 8:53. YouTube video. <https://youtu.be/biFajLNOKM8>

Livingston, Jennie, director. 1990. *Paris is Burning*. Criterion Collection, 2020. 1:17:12. Blu-Ray.

Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library. 1973. “Gay rights activists at City Hall rally for gay rights.” New York Public Library Digital Collections. Accessed June 2, 2024. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e3-57a1-a3d9-e040-e00a18064a99>

RuPaul's Drag Race. 2010. Season 2, Episode 4, "The Snatch Game." Directed by Nick Murray. Originally aired February 22, 2010, on Logo TV.

RuPaul's Drag Race. 2010. Season 2, Episode 10, "The Main Event Clip Show." Directed by Nick Murray. Originally aired April 19, 2010, on Logo TV.

RuPaul's Drag Race. 2012. Season 4, Episode 5, "Snatch Game." Directed by Nick Murray. Originally aired February 17, 2012, on Logo TV.

RuPaul's Drag Race. 2012. Season 4, Episode 11, "The Fabulous Bitch Ball." Directed by Nick Murray. Originally aired February 17, 2012, on Logo TV.

RuPaul's Drag Race. 2013. Season 5, Episode 7, "RuPaul Roast." Directed by Nick Murray. Originally aired March 11, 2013, on Logo TV.

RuPaul's Drag Race. 2014. Season 6, Episode 11, "Glitter Ball." Directed by Nick Murray. Originally aired April 28, 2014, on Logo TV.

RuPaul's Drag Race. 2015. Season 7, Episode 9, "Divine Inspiration." Directed by Nick Murray. Originally aired April 27, 2015, on Logo TV.

RuPaul's Drag Race. 2016. Season 8, Episode 1, "Keeping It 100!" Directed by Nick Murray. Originally aired March 7, 2016, on Logo TV.

RuPaul's Drag Race. 2017. Season 9, Episode 9, "Your Pilot's on Fire!" Directed by Nick Murray. Originally aired May 19, 2017, on VH1.

RuPaul's Drag Race. 2017. Season 9, Episode 11, "Gayest Ball Ever." Directed by Nick Murray. Originally aired June 2, 2017, on VH1.

RuPaul's Drag Race. 2017. Season 9, Episode 14, "Grand Finale." Directed by Nick Murray. Originally aired June 23, 2017, on VH1.

RuPaul's Drag Race. 2024. Season 16, Episode 11, "Corporate Queens!" Directed by Nick Murray. Originally aired March 15, 2024, on MTV.

RuPaul's Drag Race All Stars. 2018. Season 3, Episode 5, "The Pop Art Ball." Directed by Nick Murray. Originally released for streaming on February 2, 2018, on VH1.

RuPaul's Drag Race All Stars. 2019. Season 4, Episode 9, "Snatch Game." Directed by Nick Murray. Originally released for streaming on February 1, 2019, on VH1.

RuPaul's Drag Race All Stars. 2022. Season 7, Episode 2, "Snatch Game." Directed by Nick Murray. Originally released for streaming on May 20, 2022, on Paramount+.

RuPaul's Drag Race All Stars. 2024. Season 9, Episode 2, "The Paint Ball." Directed by Nick Murray. Originally released for streaming on May 17, 2024, on Paramount+.

Waters, John, director. 1972. *Pink Flamingos*. Criterion Collection, 2022. 1:33:44. Blu-Ray.

Literature

- Bell, Elizabeth, Lynda Haas & Laura Sells, Eds. 1995. *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Berkowitz, Dana & Linda Liska Belgrave. 2010. "‘She Works Hard for the Money’: Drag Queens and the Management of Their Contradictory Status of Celebrity and Marginality." *Journal of Contemporary Ethnography* 39 (2), 159–86. <https://doi.org/10.1177/0891241609342193>.
- Brennan, Niall & David Gudelunas. 2017. *RuPaul’s Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture: The Boundaries of Reality TV*. Cham: Springer International Publishing.
- Campana, Mario, Katherine Duffy & Maria Rita Micheli. 2022. "‘We’re All Born Naked and the Rest Is Drag’: Spectacularization of Core Stigma in RuPaul’s Drag Race." *Journal of Management Studies* 59 (8), 1950–86. <https://doi.org/10.1111/joms.12848>.
- Cunningham, Michael. 1995. "The Slap of Love." *Open City* 6. <https://opencity.org/archive/issue-6/the-slap-of-love>.
- Fitzgerald, Tom & Lorenzo Marquez. 2020. *Legendary Children: The First Decade of RuPaul’s Drag Race and the Last Century of Queer Life*. New York: Penguin Books.
- Harris, Zackary W. 2023. "Shantay You Stay: Keeping Kids at Drag Shows." *Journal of Law and Policy* 32 (1). <https://brooklynworks.brooklaw.edu/jlp/vol32/iss1/4/>.
- Hermes, Joke. 2023. *Cultural Citizenship and Popular Culture: The Art of Listening*. 1st ed. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003288855>.
- Hopcke, Robert H. 1989. "Dorothy and Her Friends: Symbols of Gay Male Individuation in *The Wizard of Oz*." *Quadrant: Journal of the C. G. Jung Foundation for Analytical Psychology* 22 (2), 65–77.
- Kucharski, Kyle. 2018. *The Gentrification of Drag*. CUNY Academic Works. https://academicworks.cuny.edu/gj_etds/294.
- Lawrence, Tim. 2011. "A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing." In *Voguing and the House Ballroom Scene of New York, 1989-92*, edited by Stuart Baker, 3-10. Soul Jazz Books.
- Le Freak, Felix. 2020. *Serving Face: Lessons on Poise and (Dis)Grace from the World of Drag*. First American edition. New York; London: DK Publishing.
- Moore, Ramey. 2013. "Everything Else Is Drag: Linguistic Drag and Gender Parody on RuPaul’s Drag Race." *Journal of Research in Gender Studies* 3 (2): 15–26.
- Newton, Esther. 1979. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Phoenix ed. Chicago: University of Chicago Press.
- Ellis, Justin R. 2022. "A Fairy Tale Gone Wrong: Social Media, Recursive Hate and the Politicisation of Drag Queen Storytime." *The Journal of Criminal Law* 86 (2), 94–108. <https://doi.org/10.1177/00220183221086455>.

Schacht, Steven P. & Lisa Underwood. 2004. "The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators". *Journal of Homosexuality* 46 (3–4), 1–17. https://doi.org/10.1300/J082v46n03_01.

Historia paremmuusjärjestyksessä – YouTuben listavideot linssin alla

Tero Kerttula

tero.t.kerttula [a] jyu.fi

FT, Tutkijatohtori

Jyväskylän yliopisto

Viittaaminen: Kerttula, Tero. 2024. ”Historia paremmuusjärjestyksessä – YouTuben listavideot linssin alla”. *WiderScreen* 27 (1–2). <https://widerscreen.fi/numerot/1-2-2024-widerscreen-27/historia-paremmuusjarjestyksessa-youtuben-listavideot-linssin-alla/>

Asioiden tai tapahtumien sijoittaminen paremmuusjärjestykseen on tänä päivänä yleistä hupia sosiaalisessa mediassa ja internetin videopalveluissa. Myös historiallisia tapahtumia voi katsoa paremmuusjärjestykseen listattuna. Tässä katsauksessa tutustutaan kymmeneen tällaiseen videoon. Tutkimuksen lähtökohtana on tarkastella sitä, sijoitetaanko toisen tyyppiset tapahtumat useammin listojen kärkisijoille kuin toiset. Samalla tutkimuksessa katsotaan sitä, millaisia historiallisia tapahtumia näissä videoissa pidetään merkittävinä ja miksi. Tarkastelen aineistoa teema-analyysin ja diskurssianalyysin keinoin, sekä lopuksi pohdin niiden roolia mediaspektaakkeleina.

Avainsanat: YouTube, listat, shokkiviihde, klikkiotsikot, historia

Historiaa voi lukea muualtakin kuin kirjoista ja tutkimuksista. Historiasisällön kuluttamiseen on tätä nykyä lukuisia eri tapoja. Televisiokanavilta ja suoratoistopalveluista on mahdollista katsoa historiallisia tapahtumia käsitteleviä dokumentteja tai dramatisoituja, historiallisiin tapahtumiin pohjautuvia elokuvia ja sarjoja. Eräs vaihtoehtoinen tapa kuluttaa historiaa viihteellisessä muodossa ovat internetin videopalveluiden videot, jotka joko käsittelevät valittua historiallista teemaa ammattilaisen tai amatöörin näkökulmasta, sekä asettavat historiallisia tapahtumia paremmuusjärjestykseen.

Tässä katsauksessa pureudutaan tarkemmin näihin historiaa listaaviin videoihin. Eräs suosituimmista tämänkaltaista sisältöä tekevistä sivustoista on listausvideoihin keskittyvä kanadalainen, ja myös Iso-Britanniassa toimiva WatchMojo, jonka YouTube-kanavalla on tällä hetkellä yli 25 miljoonaa tilaajaa. WatchMojo on jaettu useisiin eri kanaviin, kuten MsMojo ja MojoPlays, joiden alle on sijoiteltu otsikoiden mukaisesti sivuston naistoimittajien tekemä sisältö ja videopelejä käsittelevä sisältö. Sisältö koostuu kuitenkin kanavasta riippumatta pääsääntöisesti listausvideoista, joissa käsiteltävästä aiheesta on tehty mainittuja paremmuusjärjestyslistoja. Tätä videosisältöä voidaan kutsua ”viraaliksi journalismiksi” ja videot ovat myös usein otsikoitu klikkijournalistiseen tyyliin (katso esim. Bazaco, Redondo & Sanchez-Garcia 2019).



Top 10 Important Historical Events You've Never Heard Of

Kuva 1. WatchMojo käyttää runsaasti arkistokuvaa kerronnan kuvittamiseksi. Juontajaa ei alussa näkyvää kuvaa lukuun ottamatta videossa nähdä.

Matthew Isaac ja Robert Schindler (2014) määrittelevät tutkimuksessaan niin kutsutun ”top-10 -vaikutuksen”, joka perustuu pohjimmiltaan ihmisen psykologiaan ja tarpeeseen jaotella asioita, sekä liioitella eroavaisuuksia näiden välillä. Tämän katsauksen olennaisena lähtökohtana onkin tutkia, arvottavatko nämä videot historiallisia tapahtumia eriarvoisiksi. Millaisia historiallisia tapahtumia pidetään videoissa arvokkaina? Teen katsauksessa oletuksen siitä, että videoissa kuvattujen historiallisten tapahtumien järjestys olisi suunniteltu ja tarkoituksellinen siten, että videon käsikirjoittaja tai käsikirjoitusryhmä pitäisivät oikeasti jotain historiallista tapahtumaa toista tärkeämpänä. Näin ei todellisuudessa välttämättä ole, mutta aineistoon pureuduttaessa järjestyksellä näyttäisi olevan paikoitellen merkitystä. Tarkoituksellisuuden näkökulmasta tärkeää on myös tarkastella listan laatijan mahdollista agendaä järjestyksen taustalla. Siksi katsauksen yksi oleellisimmista kysymyksistä onkin: miksi tapahtumat on videoissa laitettu siihen järjestykseen missä ne ovat?

WatchMojon materiaali historiasisällön osalta on laaja ja riittäisi yksinäänkin tarkastelun aiheeksi, mutta tarkempien tulosten saamiseksi katsauksessa tarkastellaan myös muiden videotuottajien vastaavia tuotoksia. Käsitellyt videot ovat englanninkielisiä ja näin ollen peräisin pääsääntöisesti Yhdysvalloista, Kanadasta ja Iso-Britanniasta. Aineiston keruuvaiheessa muunkielisen aineiston mukaan ottaminen oli houkutteleva vaihtoehto ja olisi laajemman tarkastelun kannalta tärkeää, mutta tämänkaltaisten videoiden löytäminen muilla kielillä osoittautui todella vaikeaksi.

Kokonaisuudessaan aineisto koostuu kymmenestä videosta, joista neljä on WatchMojon tuottamia ja toiset loput kuusi muiden sivustojen tuottamia. WatchMojon suurempi osuus perustuu sivuston tuottaman materiaalin määrään, joka on huomattavasti muita vastaavia sivustoja suurempi, sekä videoiden näyttökertoihin, jotka niin ikään ylittävät huomattavasti muiden vastaavien videoiden katsojamäärät. WatchMojon videot ovat myös ensimmäisiä, jotka tulevat YouTubeessa vastaan ”Top 10 Historical Events” -hakusanoja käytettäessä. Samalla WatchMojon tarkemman tarkastelun kautta voidaan havaita, onko sivustolla tämän kaltaisessa sisällössään toisteisuutta ja korostavatko sivuston tuottajat tietyn teemaisia historiallisia tapahtumia videon otsikoinnista riippumatta.

Yhteensä videoissa on listattu historiallisia tapahtumia 98 kappaletta. Yksi videoista sisälsi vain kahdeksan listattua tapahtumaa, lisäksi yhdessä videoista tapahtumia oli peräti 30 kappaletta.

Tähän tarkasteluun viimeksi mainitusta videosta otettiin selvyiden vuoksi vain kymmenen kärkeen listattua historiallista tapahtumaa. Tarkasteluprosessissa videoissa mainituille tapahtumille luotiin aluksi yksinkertaiset tunnisteet (Coffey & Atkinson 1996), joiden perusteella videoissa mainitut tapahtumat ovat tunnistettavissa. Tällaisia tunnisteita olivat seuraavat: sota, luonnonkatastrofi, onnettomuus, tiede, väkivalta, uskonto, maantiede, viihde, taide, yleinen politiikka, urheilu sekä hallitsijat.

Teemoittelun jälkeen videoiden otsikoita tarkastellaan kriittisen diskurssianalyysin näkökulmasta, jossa analyysin lähtökohtana on videoissa listattujen tapahtumien diskursoituminen videon otsikon mukaan, sillä videoiden otsikko antaa jo itsessään videoissa mainituille tapahtumille viitekehyksen, joka luo sisällölle merkityksiä (Fairclough 1992, 28 & 2012, 11). Koska tarkastelun kohteet ovat viraalivideoita, katsomistapaa olisi mahdollista lähestyä myös teknologian näkökulmasta, sillä videoita on mahdollista kuluttaa erilaisilla laitteilla lukuisissa eri ympäristöissä. Tämä kuitenkin tarkoittaisi tutkimusmenetelmien laajentamista esimerkiksi kysely- ja haastattelututkimuksen puolelle, sekä aiemman vastaavan kyselyaineiston tarkastelua.

Tunnisteita tarkastellessa teemoissa näkyy selvästi erilaisten väkivaltaisten tekojen ja tapahtumien dominanssi muiden tapahtumien yli (Taulukko 1). Yli puolet listoihin valituista tapahtumista liittyy tavalla tai toisella sotiin (n=20) tai muuhun väkivaltaan (n=21). Mikäli lukuun lisätään muut ihmishenkiä vaatineet tapahtumat, kuten luonnonkatastrofit ja onnettomuudet, kuolemia sisältävien tapahtumien määrä nousee aiempaakin merkittävään rooliin. Sen sijaan esimerkiksi taidetta (n=3) ja urheilua (n=3) ei listoilla nähdä kovinkaan merkittävinä historiallisina tekijöinä. Tämän lisäksi näiden teemojen alle sijoitetut tapahtumat liittyvät itse aihepiiriin vain osittain. Esimerkiksi vuoden 1994 koripalloliiga NBA:n finaaliottelu on listattuna vain siksi, että ottelu itsessään jäi huomiotta yhdysvaltalaisen televisiokanavien keskittyessä samaan aikaan yksi toisensa perään kuvaamaan entisen ammattilaisurheilijan, O.J. Simpsonin pakomatkaa poliisilta ([The Washington Post 11.4.2024](#)). Teemat ja niiden esiintyminen aineistossa on kuvattu alla olevassa taulukossa.

Sota	20
Luonnonkatastrofi	5
Onnettomuus	1
Tiede	4
Väkivalta	21
Uskonto	2
Maantiede	3
Viihde	16
Taide	3
Politiikka	14
Urheilu	3
Hallitsijat ja valtakunnat	4

Taulukko 1.

Osa tapahtumista oli helppoa teemoitella, sillä esimerkiksi sodat ja muut väkivaltaiset tapahtumat olivat selkeitä historiallisia tapahtumia, joille tunnisteiden luominen oli yksinkertaista. Sodan alle teemoiteltiin itse sotien ohella niihin johtaneet tapahtumat ja niiden aikana tapahtuneet väkivallattomat teot. Sotiin johtaneiksi tapahtumiksi aineistosta tunnistettiin esimerkiksi arkkiherttua Frans Ferdinandin salamurha, sekä väkivallattomista tapahtumista ensimmäisessä maailmansodassa Saksan ja Meksikon liittoa ehdottanut Zimmermann-sähke. Vastaavasti poliittisen väkivallan alle sijoiteltiin väkivaltaiset kapinat, terroristi-iskut ja poliittiset salamurhat, jotka eivät johtaneet suoraan sotaisaan yhteenottoon valtioiden välillä.

Joidenkin tapahtumien teemoittelu oli vaikeampaa ja vaati erilaisten rajojen vetämistä. Esimerkki tällaisesta tapahtumasta on aineistossa kahteen kertaan esille noussut New Yorkin vuoden 1922 hattukapina, jossa paikalliset nuorisojoukot riistivät heinäpähineet asusesongin loppupuolella kyseisiin hattuihin sonnustautuneiden miesten päistä väkisin ja tuhosivat hatut. Vaikka silkkään päähineeseen liittyvä kapina kuulostaa otsikkotasolla pieneltä ja hauskalta historialliselta kuriositeetilta ja saattaisi näin ollen helposti olla rinnastettavissa kevyen viihteellisiin historiallisiin tapahtumiin, todellisuudessa kapinaan liittyi myös aggressiivisen väkivaltaisia piirteitä (ks. esim. Shaheen & Cordero 2023, 110) ja johti kapinaan osallistuneiden kansalaisten yhteenottoon myös poliisin kanssa. Tämän vuoksi hattukapina sijoittui väkivallantekojen alle. Vaikka kapinan lähtökohta ei ollutkaan aluksi suoranaisesti poliittinen, tapahtumaan johtaneessa muoti-ilmiössä oli nähtävissä esimerkiksi yhteiskunnallista eriarvoisuutta, koska kaikilla ei ollut varaa ostaa muoti-ilmiöön kuuluvaa hattua (McBride 2022). Toisen vastaavan valinnan tein Kanadan alkuperäiskansojen sisäoppilaitosten kohdalla. Vaikka kyseessä oli selkeä poliittinen valinta, joka liittyi osaksi Britannian 1800-luvun siirtomaapolitiikkaa, sisäoppilaitoksissa opiskelleita lapsia kohdeltiin väkivalloin ja viime vuosina tapahtumista on löytynyt todisteina lasten joukkohautoja (Yle.fi 24.6.2021). Näin ollen sisäoppilaitosta käsitellyt maininta päättyi väkivallan teeman alle.

Myös muita rajanvetoja oli syytä tehdä. Aineistossa kahteen kertaan esille noussut Covid-19 -pandemia sijoittui aineistossa luonnonkatastrofien yhteyteen. Näin laskettuna erilaisia luonnonkatastrofeja esiintyi aineistossa vain viisi kappaletta. Vieläkin vähemmän listalta löytyi suoranaisia onnettomuuksia, ainoa tähän laskettava esimerkki oli höyrylaiva Sultanan räjähtäminen ja uppoaminen (1865). Luonnonkatastrofien ja onnettomuuksien yhdistäminen yhden kategorian alle olisi ollut mahdollista, mutta toisaalta tällä tavoin näiden tapahtumien suhde muihin historiallisiin tapahtumiin tulee selkeämmin esille.

Tieteen teeman alle sijoituivat erilaiset keksinnöt ja merkittävät julkaisut. Myös tiede jäi listoilla yllättävän vähäiseen rooliin. Uskonnon teemoja esiintyi vain yhdellä videolla. On mahdollista, että uskonnolliset teemat ovat arkaluontoisia, eikä niitä tämän vuoksi haluta nostaa esille. Yksi mahdollisuus uskonnollisten teemojen vähäisyydelle on myös yleisön reaktioiden pelko, sekä yleinen haluttomuus aiheuttaa uskonnollisia keskusteluja videoon liittyen. Toisaalta myös maantieteellisiä teemoja videoilla nähtiin vain kaksi kappaletta. Tämä teeman alle sijoituivat yksinomaan maininnat mantereiden ja kulttuurien löytämisestä, joita ei siis tämän otannan perusteella nähty videoissa historiallisesti mielenkiintoiseksi.

Viihteen teema on valituista teemoista monipuolisin. Sen alle sijoituivat tapahtumat, jotka eivät sopineet muiden teemojen alle, mutta joilla on ollut esimerkiksi aikalaislehdissä viihteellistä sensaatioarvoa. Poliitiikan teemassa ja hallitsijoiden ja valtakuntien teemassa on myös tiettyä

päällekkäisyyttä, mutta jälkimmäisten sijoittaminen omaksi teemakseen muodostui videoiden kerronnan myötä. Näissä neljässä tapauksessa hallitsijoista ja valtakunnista kerrotaan vain pintapuolisesti olennainen, eikä niissä käydä läpi ajan poliittisia päätöksiä, saati valtakuntien sotia kovinkaan perusteellisesti, joten näiden mainintojen sijoittaminen omaksi teemakseen oli tämän vuoksi perusteltavaa.

Valituissa historiallisissa tapahtumissa toistuu tietynlainen sensaatiohakuisuus ja speaktaakkelimaisuus. Teemat ovat isoja ja liittyvät usein suuriin ja tunnettuihin käännteisiin historiassa, kuten on huomattavissa sotia käsittelevissä kohdissa. Toisaalta myös pienimuotoisemmissa valinnoissa tämä speaktaakkelimaisuus toistuu. 1950-luvun trendi-ilmiöt puhelinkoppiin ahtautumisessa ja erilaisiin tolppiin kiipeämisissä ovat hyviä esimerkkivalintoja pienistä ja hauskoista historiallisista ilmiöistä, jotka nostetaan videon kontekstissa jopa omaa aikaansa isompaan arvoon, luultavasti videon teeman ylläpitämiseksi. Kun aineistoa tarkastellaan siitä näkökulmasta, miten videot ovat koostettu ja millaisia historiallisia tapahtumia ne ylipäättään käsittelevät, tulee niistä selväksi niiden vahva länsimainen painotus. Erityisesti Yhdysvaltoja ja Eurooppa koskevat maininnat käsittävät suurimman osan aineistossa käsitellyistä tapauksista (n=76). Tähän lukuun ei ole laskettu esimerkiksi koko maailmaa koskenutta koronavirusepidemiaa, mutta sen sijaan siihen voidaan sisällyttää Yhdysvaltojen ja Euroopan tekemät ja historiaan jääneet tapahtumat muualla maailmassa, kuten Hiroshiman atomipommitus (1945) ja Intian halkaiseminen kahteen valtioon Britannian toimesta (1947).

Visuaaliset speaktaakkelit eivät ole vain kokoelma erilaisia kuvia. Sen sijaan speaktaakkelin kuva ihmisten ja yhteisöjen välisiä suhteita medioidussa muodossa (Debord 1967, 12). Tässä yhteydessä on myös huomioitava, miten speaktaakkelimaiseen kuvaan ja sen merkityksiin liittyy aina joko tiedostettuja tai tiedostamattomia ideologisia ja sosiaalisia valintoja (esim. Garoian & Gaudelius 2004, 299). Speaktaakkelimaisuuden ja klikkijournalistisen tyylin tarkoituksena on katsojien houkuttelemisen lisäksi saada katsojat reagoimaan videoon. Katsojien joukossa on myös aktiivisia videotuottajia, jotka tekevät listoista omia reaktiovideoitaan, joilla puolestaan on oma yleisönsä. Esimerkiksi WatchMojon ”Top 10 Historical Events You’ve Never Heard Of” -videosta Vlogging Through History -kanavan tekemä [reaktiovideo](#) keräsi kuukaudessa yli 400 kommenttia, joiden joukosta löytyy lukuisia alkuperäistä listausta kritisoivia kommentteja.

Otsikoiden diskursseja on kiinnostavaa analysoida kahdesta eri näkökulmasta. Ensimmäisenä voidaan tarkastella valittujen tapahtumien ja niiden teemojen sijoittumista videonsa otsikon kanssa. Teemat huomioon ottaen, on syytä tarkastella otsikoiden diskursseja. Käsitellen videot otsikoineen järjestyksessä niin, että ensimmäiset neljä ovat WatchMojon tuottamia videoita, tämän jälkeen käsittelevuoroon pääsevät viisi muuta aineiston videota sisältöineen.

WatchMojo tekee otsikkotasolla kahdella videolla katsojansa puolesta oletuksen. Toisessa katsojalle kerrotaan, että näistä tapahtumista juuri sinä et ole koskaan kuullutkaan, siinä missä toisessa oletetaan, että näistä asioista juuri sinulle ei ole kerrottu koulussa. WatchMojon ”Top 10 Historical Events School Doesn’t Teach You About” käsittelee aihepiireissään lähes pelkästään poliittista väkivaltaa (n=9). Myös kymmenes videoon valikoitu tapahtuma on poliittinen ja käsittelee vuoden 1955 tapahtumaa, jossa afroamerikkalainen teini Claudette Colvin ensimmäistä kertaa kieltäytyi antamasta istumapaikkaansa bussissa valkoihoiselle naiselle ([New York Times 26.10.2021](#)). Niin ikään kymmenestä tapahtumasta kuusi sijoittuu Yhdysvaltoihin ja kahden

kärjessä molemmat tapahtumat ovat osa Yhdysvaltojen historiaa. Kärkipaikalle on valikoitunut Tulsan massamurha, jossa alueen valkoihoinen väestö hyökkäsi tummaihoisen yhteisön kimppuun, tuhoten rakennuksia ja samalla tappaen arvioiden mukaan noin 300 tummaihoista alueen asukasta (Clabough & Sheffield 2022).

Oletus siitä, etteivät koulut kerro videolla mainituista tapahtumista, on tietenkin täysin tuulesta temmattu ja on olemassa videolla vain katsojien houkuttelemiseksi. Ottaen huomioon videoilla mainitut tapahtumat, se ei kuitenkaan ole täysin ongelmaton. Tällä listalla sijalla kaksi on mainittuna ”kyynelten tie” eli 1830-luvulla tapahtuneen, viiden Amerikan mantereella asuneen alkuperäisheimon pakkosiirto Mississippi-joen länsipuolelle (Ehle 2011). Koska videon yleisö on ehdottomasti kansainvälistä, otsikkodiskurssin kautta video kertoo, ettei näinkin merkittävästä Amerikan mantereella tapahtuneesta ihmisoikeusvääryydestä puhuta kanadalaisissa kouluissa. On silti mahdollisesti uskottavaa, ettei sikäläinen perusopetus käsittele Tulsan massamurhan kaltaisia verisiä tapahtumia, saati listan muilta sijoilta löytyviä Wall Streetin pommi-iskua vuodelta 1920, Turkissa 1900-luvun alkupuolella tapahtunutta armenialaisten kansanmurhaa tai Iranin vallankumousta (1979).

”Top 10 Important Historical Events You’ve Never Heard Of” käsittelee sen sijaan historiallisia tapahtumia laajemmalla skaalalla. Listalla toistuu edellisen videon yhteydessä mainittu Claudette Colvinin yhden naisen protesti, mutta myös luonnonkatastrofeja, koko aineiston ainoa mainittu liikenneonnettomuus, poliittisia väkivallantekoja sekä viihteellisempiä tapahtumia. Otsikkodiskurssia ajatellen videolta nousee kiinnostavasti esiin koko aineistossa ainoan kerran mainittu Kanadan alkuperäiskansojen sisäoppilaitosjärjestelmä. Video on julkaistu vuoden 2023 loppupuolella ja oppilaitoksissa tapahtuneet väkivallanteot joukkohautoineen olivat laajalti esillä kansainvälisessä mediassa vuosien 2021–2023 aikana. Vain muutamia kuukausia ennen WatchMojon videon julkaisua tapahtumat olivat esillä myös Kanadan vanhimmassa sanoma- ja aikakauslehdessä, *The Globe and Mailissa* ([The Globe and Mail 1.7.2023](#)). Koska WatchMojo on kanadalainen yritys, sisäoppilaitosten maininnan syynä on todennäköisesti tietoisuuden lisääminen tapahtumista, sillä tapahtumien laaja uutisointi saavutti useita katsoja, jotka otsikon vastaisesti olivat varmasti kuulleet tapahtumasta.

Samalta videolta löytyy toinenkin kiinnostava nosto, joka kenties riitelee jossain määrin otsikkodiskurssin kanssa. Listalla sijalla kuusi on höyrylaiva Sultanan räjähdys, joka kuten teemoittelua käsitellessäni mainitsin, on ainoa laatuaan tässä aineistossa. Matkustaja-aluksen vuoden 1865 räjähdys ja sitä seurannut uppoaminen on edelleen todennäköisesti koko Yhdysvaltojen historian pahin vesillä tapahtunut onnettomuus, joka vaati enemmän ihmishenkiä kuin matkustaja-alus Titanicin uppoaminen vuonna 1912 (Encyclopedia of Arkansas 2023). Tästä näkökulmasta voisi olettaa, että onnettomuus olisi etenkin Yhdysvalloissa yleistä opetettua tietoa, mutta tarkemmin lukemalla onnettomuudesta löytyy tutkimuksia ja muita kirjoituksia, joissa tapahtumaa todellakin kuvataan laajalti unohdetuksi (esim. Baker 2021, 5).

Listan kärkipaikkaa pitää tulivuori Toban purkaus noin 74 000 vuotta sitten. Toban purkausta on pidetty maailmanhistorian suurimpana tulivuoren purkauksena ja tapahtumasta on vuosien saatossa kirjoitettu myös mediassa. Suomessa viime vuosien aikana Toban purkauksesta ovat kirjoittaneet muun muassa *Tekniikan Maailma* ([12.3.2018](#)), *MTV* ([7.11.2021](#)) ja *Seura* ([3.5.2018](#)). Tapahtuma on viime vuosina tehtyjen tutkimusten ansiosta noussut laajalti esille siis myös

kansainvälisessä mediassa. Näin ollen itse tapahtuma kärkipaikoineen niin ikään sotii jossain määrin otsikkodiskurssiaan vastaan, sillä oletettavasti osa yleisöstä on tähänkin tapahtumaan aiemmin törmännyt.

Kun mainittujen kolmen esimerkin kohdalla otsikkodiskurssin alla tarkastellaan muita videolla listattuja tapahtumia, sen tyyli keskustella katsojan kanssa pyrkii mahdollisesti opettamaan katsojaansa. Otsikon alle mahtuu esimerkiksi Stonewallin kapinat, joissa seksuaalivähemmistöt nousivat voimakkaaseen kapinaan poliisivoimia vastaan vuonna 1969. Toinen esimerkki on vuonna 1871 tapahtunut kiinalaisvähemmistön massamurha Los Angelesissa. Vähemmistöön kohdistunut väkivallanteko on tietämisen ja muistamisen arvoinen, siinäkin huolimatta, että tälläkin videolla kerrotaan tapahtumista vain kursorisesti ja siinä keskitytään vain pääasioihin.

Tässä vaiheessa voidaan jo havaita se, että otsikolla ja tapahtumien järjestyksellä ei välttämättä ole juurikaan tekemistä itse sisällön kanssa. Ehkä lähemmäksi otsikon mukaista totuutta pääsee ”Top 10 Events That Changed the Course of History”, joka jatkaa WatchMojon sotaisaa ja väkivaltaista linjaa. Tällä videolla väkivaltaiset tapahtumat muuttivat historian kulkua seitsemässä kymmenestä tapahtumasta, teemoinaan sota (n=4) ja poliittinen väkivalta (n=3). Muista tapahtumista video mainitsee listan pohjalta löytyvät Yhdysvaltojen 1920-luvun laman ja koronavirusepidemian, sekä listan ykkössijaa pitävän Aleksanteri Suuren. Yksittäisinä nostoina videolta löytyvät sijoilta neljä ja viisi aineiston ainoat suorat maininnat holokaustista ja bolševikkikapinasta.

Video pysyy otsikossaan yllättävänkin hyvin ja tapahtumien vaikutukset historian kulkuun selitetään. Tässä tapauksessa jaksossa kuitenkin on aiempia videoita selkeämmin havaittavissa haluttomuutta perustella paremmuusjärjestystä. Vaikka tapahtumia pohjustetaan videon 12-minuuttiseen keston nähden riittävästi, kertoja ei anna minkäänlaisia perusteita sille, miksi tapahtumat ovat listattu tehtyyn järjestykseen. Lähimmäksi tällaista perustelua pääsee Aleksanteri Suuren kohdalla nopea maininta siitä, miten joidenkin historioitsijoiden mielestä Aleksanteri oli tärkein yksittäinen hahmo ihmiskunnan historiassa.

Sen sijaan ”Top 10 Weirdest Historical Events That Actually Happened” on sisällöltään kepeämpi ja historian tapahtumien kauhistelun sijaan listan tarkoituksena on selkeästi tuoda esille muitakin tapahtumia kuin sotia ja väkivaltaa, joskin sitäkin listalta löytyy. Näkyvin teema videolla on viihde (n=7), siinä missä muut nähtävät teemat – urheilu, väkivalta ja maantiede – esiintyvät videolla vain kertaalleen. Tällä kertaa katsojia hämmästytetään sillä, kuinka Napoleonin kimppuun kävivät jänikset, Puolan armeija värväsi karhun ja listan kärkipaikalla hämmästellään sitä, kuinka virvoitusjuomayhtiö Pepsillä oli hetken aikaa hallussaan maailman kuudenneksi suurin armeija, tai tarkalleen ottaen laivasto, vaikka videolla puhutaankin nimenomaisesti armeijasta.

Videon otsikko luo tällä kertaa sisällölle oletuksen jostain kummallisesta ja mahdollisesti myös hieman keveämmästä sisällöstä. Tämä etenkin, kun otsikkoa verrataan aiempiin WatchMojon videoihin. Vaikka maailmassa on tapahtunut outoja ja kummallisia raakuuksiakin, oletettavasti sellaisten yhdistäminen viihdeutismaisella tavalla oudon diskurssiin olisi saattanut saada aikaan eriäviä mielipiteitä yleisöltä. Siinä missä kirjallisuudessa oudolla ja kummalla viitataan usein yliluonnolliseen fiktion tai fantasiaan (ks. esim. Luckhurst 2017, 1042–1044), klikkijournalistisessa tyyliässä sanaa käytetään usein erityisesti otsikkotasolla intensiivisen vaikutelman aikaan saamiseen ja tätä kautta myös klikkien houkuttelemiseksi (Scott 2021, 62–64).

Captivating History -nimike luettelee kymmenen tapahtumaa otsikolla ”Top Ten Most Important Events in History”. Kanavan takaa löytyy britannialainen tietokirjailija Matt Clayton, jonka biografiasta löytyy kymmeniä nimikkeen alla julkaistuja tietokirjoja. Kirjat käsittelevät maailmanhistoriaa laajalla skaalalla ja ne keskittyvät selkeästi yhteen valittuun kulttuuriin, uskontoon tai tapahtumaan kerrallaan. Tämä puolestaan näkyy videon sisällössä, sillä valitut tapahtumat eivät keskity yksinomaan länsimaihin ja joukosta löytyykin esimerkiksi Kiinan kansantasavallan syntyminen, sekä listan kärjestä Intian hajoaminen eri valtioiksi Britannian siirtoma-ajan tultua päätökseensä. Tapahtumien teemoja videosta tarkastellessa on kiinnostavaa havaita, miten kolme neljästä tiedettä ja keksintöjä käsittelevistä teemoista löytyy tämän videon alta.



Top Ten Most Important Events in History



Captivating History
419K subscribers

Subscribe

805



Share



Download



Kuva 2. Captivating Historyn videossa kuvitus koostuu esimerkiksi ajan taideteoksista ja valokuvista varsinaisen arkistomateriaalin ohella.

Kiinnostavana yksityiskohtana molemmat selkeästi uskontoja käsittelevät teemat löytyvät yhden videon alta. Helios-kanavan ”8 Most Important Events That Changed The World” asettaa Euroopan 1500-luvun uskonpuhdistuksen listalla sijalle kuusi, siinä missä videon laatijan selkeänä henkilökohtaisena valintana profeetta Muhammedin elämä pitää listan ykkössijaa. Erityisesti Muhammedin osuudessa videon kertoja tekee kuitenkin asiavirheitä. Videolla kerrotaan esimerkiksi numero nollan ja desimaalijärjestelmän olevan Muhammedin jälkeisten muslimien keksintöjä, siinä missä todellisuudessa nämä ovat alun perin keksitty Intiassa (esim. Toma 2008; Dutta 2015). Kaksi edellistä otsikkoa painottavat kumpikin listattujen tapahtumien tärkeyttä. Itse listojen sisällöt poikkeavat silti merkittävästi toisistaan. Jälkimmäisen videon listassa tapahtumien järjestys on todennäköisesti ideologinen valinta, eikä ykkössija ole näin ollen valikoitunut sattumalta.

MostAmazingTop10-kanavan laatima ”Top 10 TRUE Historical Events NOT For The Faint-Hearted” listaa kymmenen tapahtumaa, joiden tarkoitus on todennäköisesti järkyttää katsojaa, mutta tietenkin samalla myös houkutella katsojat videon pariin sensaatiohakuksella otsikolla, jota vieläpä korostetaan sanojen ”true” ja ”not” isoilla kirjaimilla. Niinpä lista sisältääkin kymmenen erilaista

väkivallan ja viihteen teemoihin sijoittuvaa tapahtumaa. Listan kärkipaikalle on sijoitettu vuoden 1919 ”punainen kesä”, jolloin rasistiset terroristi-iskut ja mielenosoitukset vaikuttivat muutaman kuukauden ajan ympäri Yhdysvaltoja ja erityisesti Arkansasin osavaltiossa. Tästä näkökulmasta mielenkiintoisena valintana Tulsan rasistinen massamurha löytyy listalta sijalta kymmenen. Näiden väliin lista sijoittaa toisen maailmansodan, Chilen sisällissodan ja Britannian sisällissodan.

Muusta aineistosta erottuvina valintoina listalle on nostettu myös Normandian herttua Viljami Valloittajan pelkkään alkoholiin perustunut dieetti, sekä sirkusnorsu Topsyyn kohtalo. Viljami Valloittajan alkoholidieetistä tieteellisen historiallisen viitteen löytyminen osoittautui hankalaksi. Sen sijaan lehdistöviitteitä tapahtumasta on olemassa (esim. [Los Angeles Times 7.5.2013](#)). Myös kyseinen Los Angeles Timesin artikkeli käsittelee historiaa viihteellisen sensaatiomaisesti, eikä sisällä lähdeviitteitä väitteisiinsä. Topsy-norsun kohdalla lista toistaa omaa sensaationhakuisuuttaan. Topsy tunnettiin hankalaluonteisena sirkusnorsuna ja oli vastuussa myös erään katsojan kuolemasta. Topsy kohtasi loppunsa sähköteloituksella, mikä oli aikanaan jo itsessään speaktaakkelimainen, paljon uutisoitu tapahtuma (Wood 2012).

Otsikon ja sisällön välinen suhde on muuhun sisältöön nähden poikkeava, sillä tällä kertaa korostettujen sanojen ja sensaatiomaisuuden yhteydessä on vakavia väkivaltaisia historiallisia tapahtumia, mutta myös kevyempiä viihdeuutisia. Tällaisten tapahtumien rinnastaminen toisiinsa paremmuusjärjestykseen asettamalla on selkeän ongelmallista ja vaikuttaa suoraan siihen, miten listan laatijan voidaan katsoa suhtautuvan tapahtumien vakavuuteen. Otsikossa esiintyvä järkytyksen diskurssi onkin olemassa vain katsojien saamiseksi.

Helpful Think -kanava puolestaan listaa tapahtumia otsikolla ”Ten Historical Events That Would Break the Internet Today!”. Otsikolla viitataan todennäköisesti siihen, miten erityisesti sosiaalinen media reagoisi videolla listattuihin tapahtumiin. [Cambridgen sanakirjaa](#) uskomalla ”internetin rikkomisella” nimittäin tarkoitetaan jonkin sellaisen sisällön lähettämistä verkkoon, joka oletettavasti shokeeraa yleisöä ja saa aikaan valtavan määrän keskustelua internetin eri kanavissa. Listan kärkipaikalle on asetettu Yhdysvaltojen presidentti Dwight Eisenhowerin virkaanastujaisissa tapahtunut, yleisön viihdyttämiseen tarkoitettu ohjelmanumero, jossa lehmi-poika Marty Montana nappasi tuoreen presidentin lassoonsa. Tapahtuma kieltämättä saisi nykypäivänä laajaa yleisön huomiota, mutta aikalaisuutisoinnissa – osittain todennäköisesti johtuen oman aikansa journalistisesta tyylistä – tapahtuma ohitetaan nopeasti virkaanastujaisiin liittyvänä hauskana tapahtumana (The Washington Post 21.1.1953).

Muilta osin video rinnastaa otsikon alle varsin kirjavan joukon erilaisia historiallisia tapahtumia. Kolme mainituista tapahtumista käsittelevät muoti-ilmiöitä, kuten kultakalojen nielemistrendin ja viktoriaanisen ajan pakkomielteen orkideoihin. Nämä tapahtumat löytyvät listan häntäpäältä, kun taas kärkikolmikosta löytyy vähemmän viihteellisiä tapahtumia. Kolmannelle sijalle lista sijoittaa Yhdysvaltojen kieltolain aikaisen teollisen alkoholin myrkyttämiskandaalin, sekä vuoden 536 mahdollisesti tulivuoren purkauksesta johtuneen katastrofaalisen pölypilven, joka peitti alleen osia Euroopasta ja Aasiasta. Otsikko toistaa aineistossa nähtyä trendiä siitä, miten viihteellisempien tapahtumien kohdalla otsikossa voidaan käyttää selkeästi vapaampaa tyyliä klikkien houkuttelemiseksi. Lista ei tälläkään kertaa perustele tapahtumien järjestystä ja sisältää selkeän painotuksen Yhdysvaltojen tapahtumille, mikä omalta osaltaan luo myös oletusta videon yleisöstä.

Peak Tens -kanavan videolla ”Top 10 Famous Historical Events That Changed The World” otsikko vihjaa suuriin maailmantapahtumiin, joilla on ollut merkittävä osa modernin historian rakentumisessa. Listalle valittuja tapahtumia voi tästä näkökulmasta kuvailla monella tavalla yllätyksettömiksi. Listan kärkeen on valittu koronaviruspandemia, mutta muilta sijoilta löytyvät esimerkiksi molemmat maailmansodat, syyskuun 11. päivän terroristi-isku Yhdysvaltoihin 2001, Berliinin muurin murtuminen (1989) sekä Yhdysvaltojen Hiroshimaan pudottama atomipommi.

Koska listalle kerätyt tapahtumat ovat laajoja kokonaisuuksia, videon kymmenen minuutin keston nähden niistä ei voida kertoa kovinkaan paljoa. Siksipä otsikon diskurssin mukaisesti on kiinnostavaa tarkastella sitä, millä tavalla videolla kerrotaan näiden tapahtumien muuttaneen maailmaa. Yleisesti ottaen tapahtumien taustat otetaan huomioon ja niistä kerrotaan hyvin tiivistetysti, esimerkiksi video ottaa huomioon Nelson Mandelan vankeuden päättymisen (1990) merkityksen apartheidin lakkauttamisessa ja jopa kertoo kursorisesti siitä, mitä apartheid tarkoitti:

”For an extended period, South Africa was ensnared in the grips of apartheid, a system that deeply institutionalized racial segregation and discrimination.”

Peak Tens -kanava käsittelee historiaa videollaan ”10 Major Historic Events That Were Completely Overshadowed”. Se kertoo historiallisista tapahtumista, jotka syystä tai toisesta jäivät vähemmälle huomiolle aikanaan, sillä samaan aikaan tapahtui jotain muuta. Video onnistuu näin ollen omaperäisellä tavalla kertomaan kahdesta historiallisesta tapahtumasta yhtä aikaa. Listan kärkeen nostettu, niin kutsuttu ”Wow!”-signaali on tästä hyvä esimerkki, sillä avaruudesta vastaanotettu, mahdollisesta maapallon ulkopuolisesta elämästä kertonut signaali ei ilmeisesti ollut yhtä mielenkiintoinen tapahtuma kuin Elvis Presleyn kuolema päivää myöhemmin.

Yleisesti otsikkotasojä tarkastellessa esiin nousee mielenkiintoisesti muutoksen diskurssi, joka on mukana kolmessa eri otsikossa. Näistä kolmesta kahden otsikon alla toistuvat sekä koronaviruspandemia sekä vuoden 1929 pörssiromahdus ja sitä seurannut lama. Koronaviruspandemian yhdistäminen muutoksen diskurssiin on todennäköisesti videon laatijan itsensä kokemukseen perustuva valinta. Videoista niin ikään kolme määrittelee tapahtumat tärkeiksi, tai jopa tärkeimmiksi tapahtumiksi historiassa. Otsikon ja sisällön suhde on kuitenkin problemaattinen. Tapahtumien kursorisesta käsittelystä johtuen on epäselvää, miksi juuri nämä tapahtumat ovat valikoituneet tärkeimmiksi tapahtumiksi historiassa. Lisäksi tapahtumien listajärjestystä ei perustella käytännössä yhdelläkään aineistossa käsitellyllä videolla. Listatut tapahtumat ovatkin videoilla niin kutsuttua shokkimediaa, jonka tarkoituksena on paitsi houkutellessa katsojia sisällön pariin, myös pitää katsoja kiinnostuneesta sisällöstä toistuvan shokkieffektin ja myötätunnon herättelyn kautta (McIntyre & Sobel 2017, 40–42).

Yleisenä havaintona kaikista videoista on nähtävissä historian yksinkertaistamista, mikä ei videoiden viihteellisestä luonteesta huolimatta ole täysin ongelmatonta, vaikka tapahtumien ymmärrettäväksi tekemisen kannalta se näissä videoissa onkin luultavasti pakollinen valinta (ks. Keinonen 2005, 79). Erityisesti laajemmat teemat, kuten sodat ja niiden erilaiset vaikutukset maailmanhistoriaan käsitellään vain tietyistä valituista näkökulmista käsin. Saatu informaatio on nopeaa ja vaikka tapahtumien yhteydessä muistetaan toistuvasti mainita esimerkiksi mahdollisten kuolonuhrien määrä, tapahtumapaikka ja -aika, monet tapahtumiin liittyvät näkökulmat jäävät hämärän peittoon. Erityisen ongelmalliseksi yksinkertaistaminen muodostuu poliittisen väkivallan

teemojen kohdalla. Koska monet näistä videoihin valikoituneista väkivallan teoista ovat kohdistuneet vähemmistöihin, tapahtumiin johtaneet kulttuuriset ja ideologiset syyt olisi syytä nostaa tarkemmin esille. Tästä esimerkkinä on aineistossa kahdesti esiintyvä Tulsan massamurha, jonka käsittelyn yhteydessä mainitaan uhrien lukumäärä ja ihonväri, sekä tapahtuman yksinkertaiset taustat. Videoiden kerronta ei kuitenkaan pureudu juurikaan tapahtumien kulttuurisiin taustoihin, etenkin alueella voimakkaana vaikuttaneeseen rotuvihaan.

Lopuksi: pohdintaa historian arvottamisesta

Mikä tekee yhdestä historiallisesta tapahtumasta toista arvokkaamman? Tällaisia rajanvetoja on varmasti hankala vetää. Aineistoa tarkastellessa huomaa selkeästi sen, millaiset historialliset tapahtumat arvioidaan yleisöä kiinnostaviksi ja vain harvoin listan järjestyksellä on oikeasti mitään merkitystä, saati että järjestystä perusteltaisiin millään tavoin. Kokonaisuutena listojen sisällöstä oleellinen havainto on se, miten maailmansodat, väkivalta ja syrjintä toistuvat teemoina lähes kaikissa videoissa. Asia korostuu, kun huomataan, miten kymmenen videon otannalla massiiviset luonnonkatastrofit mainitaan vain kertaalleen, eikä onnettomuuksia ole aineistosta havaittavissa kuin yksi.

On myös kiinnostavaa pohtia sitä, mitä kymmenen kärjestä on jäänyt jokaisessa videossa pois? Kyseessä on tietenkin silkkaa spekulatiota, mutta maailmaa muuttaneita tapahtumia on luonnollisesti useita ja esimerkiksi matkustaja-alus Titanicin uppoamisen tai vaikkapa tulivuori Vesuviuksen purkautumisen puuttumiset pistivät aineistosta silmään. Nämä tapahtumat ovat populaarikulttuurin kautta voimakkaasti toistettuja ja esille tuotuja tapahtumia, joiden uutisarvo ei välttämättä ole väkivallantekojen kaltainen. Erityisesti Titanic – niin paljon kuin maailmaa etenkin meriliikenteen osalta muuttikin – on tapahtumana sellainen, jonka voidaan katsoa kuuluvan länsimaiseen yleistietoon dramatisoitujen versioidensa ansiosta. Niinpä sillä ei ole samanlaista shokeeraavaa uutisarvoa kuin oletettavasti vähemmälle huomiolle jääneillä tapahtumilla.

Otsikkotasolla oleellinen havainto on klikkijournalismille olennainen superlatiivien käyttö. Sotia ja traagisia tapahtumia sisältävien videoiden otsikot ovat suurimmaksi osaksi maltillisempia kuin viihdepainotteisissa videoissa ja korostavat tapahtumien tärkeyttä ja niiden vaikutusta ympäröivään maailmaan. Tästä huolimatta ne käyttävät lööppityylistä superlatiivi-ilmaisua ja omalta osaltaan luovat historiallisille tapahtumille niin sanotun shokkiviihteen viitekehyksen. Tällä tavoin aineiston perusteella voidaan päätellä myös niin, että listojen laatijat eivät halua saada kritiikkiä yleisöltään. Tämä siitakin huolimatta, että videoiden sisältö on monella tavalla niputettavissa yhteen shokkimedian alle.

Listausvideot muuttavat historialliset tapahtumat omanlaisekseen mediaspektaakkeliksi, joilla on toisaalta oma informatiivinen arvonsa, mutta joita tulisi silti tarkastella mediakriittisesti. Esimerkiksi klikkijournalismille ominaisesti videoiden otsikot eivät oikeasti kuvaa juurikaan videon sisältöä (Blom & Hansen 2015), vaan antavat lähinnä viitteitä siitä, mitä otsikon alla mahtaisi olla. Videoiden sisällöissä on myös nähtävissä selkeitä sosiaalisia ja ideologisia valintoja, esimerkiksi alueellisissa ja uskonnollisissa kohdissa.

Lähteet

kaikki linkit tarkistettu 28.10.2024

Baker, Elias J. 2021. "No Place in American History": Remembering and Forgetting the Sultana Disaster. Väitöskirja. Mississippin yliopisto. <https://egrove.olemiss.edu/etd/2086/>

Bazaco, Ángela, Marta Redondo & Pilar Sánchez-García. 2019. "Clickbait as a strategy of viral journalism: conceptualisation and methods". *Revista Latina de Comunicación Social* 74.

Clabough, Jeremiah C. & Caroline C Sheffield. 2022. "An Unspeakable Act: Disciplinary Literacy, Racial Literacy, and the Tulsa Race Massacre". *Research Issues in Contemporary Education* 7(3). <https://www.leraweb.net/ojs/index.php/RICE/article/view/106>

Coffey, Amanda & Paul Atkinson. 1996. *Making Sense of Qualitative Data: Complementary Research Strategies*. Lontoo: Sage.

Debord, Guy. 1967. *Society of the spectacle*. Detroit: Black & Red.

Dutta, Amaratya Kumar. 2015. "Decimal System in India". *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. https://doi.org/10.1007/978-94-007-3934-5_10321-1

Ehle, John. 2011. *Trail of tears: The rise and fall of the Cherokee Nation*. Anchor.

Encyclopedia of Arkansas. "Sultana". Viimeksi muokattu 16. kesäkuuta 2023. <https://encyclopediaofarkansas.net/entries/sultana-steamboat-2269/>

Fairclough, Norman. 1992. *Discourse and social change*. Cambridge: Polity, 1992.

Garoian, Charles R. & Gaudelius, Yvonne M. 2004. The Spectacle of Visual Culture. *Studies in Art Education* 45(4), 298–312. <https://doi.org/10.1080/00393541.2004.11651777>

The Globe and Mail 1.7.2023. Mark Bourrie: "The toxic history of Canada's residential schools stretches way back to the 1600s". <https://www.theglobeandmail.com/opinion/article-the-toxic-history-of-canadas-residential-schools-stretches-way-back-to/>

Isaac, Mathew S. & Robert M. Schindler. 2013. "The Top-Ten Effect: Consumers' Subjective Categorization of Ranked Lists". *Journal of Consumer Research* 40(6), 1181–1202. <https://doi.org/10.1086/674546>

Keinonen, Heidi. 2005. "Havaintoja suomalaisesta televisiohistorian tutkimuksesta". *Tiedotustutkimus* (4-5) 2005.

Los Angeles Times 7.5.2013. "How would Jesus diet, or William the Conqueror?" <https://www.latimes.com/socal/daily-pilot/entertainment/tn-dpt-0510-all-about-food-20130507-story.html>

Luckhurst, Roger. 2017. "The weird: a dis/orientation". *Textual Practice*, 31(6), 1041–1061. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2017.1358690>

- McBride, Carrie. 2022. "100 Years Ago Men and Boys Fought on the Streets of New York Over Wearing Straw Hats Past Summer". *New York Public Library* 23.9.2022. <https://www.nypl.org/blog/2022/09/23/straw-hat-riots-nyc>
- McIntyre, Karen & Meghan Sobel. 2017. "Motivating news audiences: Shock them or provide them with solutions?" *Communication & Society* 30(1), 39-56. <https://doi.org/10.15581/003.30.35794>
- MTV Uutiset 7.11.2021. "Tutkimus: Supertulivuori voi räjähtää ilman varoitusta – 'Asiat eivät välttämättä etene ennakkoon kuten elokuvissa esitetään'". <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/tutkimus-supertulivuori-voi-rajahtaa-ilman-varoitusta-asiat-eivat-valttamatta-etene-ennakkoon-kuten-elokuvissa-esitetaan/8283258#gs.ckw1ez>
- New York Times 26.10.2021. "A Civil Rights Pioneer Seeks to Have Her Record Cleared". <https://www.nytimes.com/2021/10/26/us/claurette-colvin-arrest-record.html>
- Nygaard Blom, Jonas & Kenneth Reinecke Hansen. 2015. "Click bait: Forward-reference as lure in online news headlines." *Journal of Pragmatics* 76. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2014.11.010>
- Scott, Kate. 2021. "You won't believe what's in this paper! Clickbait, relevance and the curiosity gap". *Journal of Pragmatics* 175. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2020.12.023>
- Seura 3.5.2018. "Hämmentävä havainto: Supertulivuori purkautui – ihmisyhteisöt kukoistivat". <https://seura.fi/ilmiot/tiede-ja-luonto/hammentava-havainto-supertulivuori-purkautui-ihmisyhteisot-kukoistivat/>
- Shaheen, Aaron & Rosa M. B. Cordero. 2023. *John Dos Passos' Transatlantic Chronicling: Critical Essays on the Interwar Years*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Tekniikan Maailma 12.3.2018. "Toba-supertulivuoren purkaus kylmensi maailman 74 000 vuotta sitten, mutta Etelä-Afrikan elämään se ei juuri vaikuttanut, kertoo tutkimus". <https://tekniikanmaailma.fi/toba-supertulivuoren-purkaus-kylmensi-maailman-74-000-vuotta-sitten-mutta-etela-afrikka-elamaan-se-ei-vaikuttanut/>
- Toma, Marina. 2008. "A History of Zero". *Journal of Science and Arts* 8(1), 117-122. https://www.josa.ro/docs/josa_2008_1/a.22_A_HISTORY_OF_ZERO.pdf
- The Washington Post 21.1.1953. "Edward T. Folliard. Ike Takes Helm in a 'Time of Tempest'; Says 'We Are Linked to All Free Peoples'". <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/national/longterm/inaug/history/stories/ike53.htm>
- The Washington Post 11.4.2024. Kim Bellware: "O.J. Simpson, the white Bronco and a chase that gripped the nation". <https://www.washingtonpost.com/history/2024/04/11/oj-simpson-car-chase-white-bronco/>
- Wood, Amy Louise. 2012. "'Killing the Elephant': Murderous Beasts and the Thrill of Retribution, 1885–1930". *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 11(3), 405–444. <https://doi.org/10.1017/S1537781412000266>

Yle 24.6.2021. Petri Burtsoff: "Kanadassa löydettiin 751 ihmisten joukkohauta alkuperäiskansojen lapsille tarkoitetun "pakkokoulun" läheltä". <https://yle.fi/a/3-11997873>

From Frivolous “What-Ifs” to an Obligatory Analytical Method: Counterfactual History in Scholarly Texts and the British Invasion Scare Fiction Tradition

Rami Mähkä

PhD, Adjunct Professor
Digital Culture
University Of Turku

Damon Tringham

M.Phil.
Department of English
University of Turku

How to cite: Mähkä, Rami & Damon Tringham. 2024. ”From Frivolous ‘What-Ifs’ to an Obligatory Analytical Method: Counterfactual History in Scholarly Texts and the British Invasion Scare Fiction Tradition”. *WiderScreen* 27 (1–2). <https://widerscreen.fi/numerot/1-2-2024-widerscreen-27/from-frivolous-what-ifs-to-an-obligatory-analytical-method-counterfactual-history-in-scholarly-texts-and-the-british-invasion-scare-fiction-tradition/>

In this review article, our task is two-fold. First, we will create an overview of how counterfactual history has been understood and defined by historians and scholars from neighbouring fields. The stances vary from completely dismissive to arguments that counterfactual thinking is in fact one of the key methods of any historical enquiry. Second, as an example of counterfactual fiction, we will examine how a notable British tradition of invasion scare fictions has imagined the idea of the islands being taken over by hostile actors, historical or imaginary.

Keywords: counterfactual history, counterfactual fiction, alternative history, invasion scare, literature review

There is no action or event, great or small (leaving predestination out of account) which might not have happened differently, and, happening differently, have perhaps modified the world’s history for all time. (Squire 1932, v)

So wrote English journalist, critic, playwright and poet J.C. Squire in his introduction to the book *If It Had Happened Otherwise: Lapses into Imaginary History*, published in 1932. As the title of the book and the citation suggest, the book explores “imaginary history” – history which did not happen. The book consists of eleven chapters, which deal with such topics as “if the Moors in Spain had won”, “if Napoleon had escaped to America”, “if Booth had missed Lincoln”. (Squire

1932) Authors include G.K. Chesterton, Hilaire Belloc, Harold Nicolson and H.A.L. Nicolson – British authors and historians who also had public roles as politicians and/or government officials. The most famous of the authors is Winston Churchill, whom the same attributes suit more than adequately.[1]

In this review article,[2] our task is two-fold. First, starting with the afore-mentioned *If It Had Happened Otherwise*, we form an overview of how counterfactual history has been understood and defined by historians and scholars from neighbouring fields. We omitted futurology as well as historians' accounts which contemplate how history can be applied for imagining the future as we believe that counterfactual history has been applied above all to speculating on the futures of the past, not futures of the present.

Even with that restriction our review is not all-inclusive, but our objective is to be as comprehensive as possible regarding the main issues presented by the authors. We hope to have covered a sufficient number of texts for the reader to understand the main problematics and concepts within the genre. The method for choosing the works we discuss below was as follows.

We began by compiling texts which explicitly, for example in the title, appeared to discuss the subject. References in articles led to the discovery of more texts, as expected. As a result, we cover 35 texts from 32 authors, (all but one) written between 1984 (though we use the English edition from 1993) and 2024. There were more, but they were omitted either because they were not accessible to us[3] or were in languages we felt we do not know well enough to trust that we get matters right, especially in such a theoretical, concept-based subject as counterfactual history. However, we consider our research material to be certainly adequate for the task at hand. What we do not cover is all the various historical events or settings that the texts use for demonstration. That would have been a truly exhaustive additional undertaking. The fact that we cover some texts in greater length than others is not related to quality but to the sheer amount that there is to introduce and highlight. In addition, some authors have quite little to say about the genre on theoretical level and focus on practical cases instead.

As we will see, *counterfactual history* is the most frequently used term for speculative history-writing, although synonyms such as alternative history and allohistory are also used to explain the historiographical mode or method. It should be pointed out that *counterfactuality* is a term or a concept which is applied in discussing many other things than history, which is our focus here. An excellent example of the matter is the book *Counterfactual Thinking, Counterfactual Writing* (2011). Of its fourteen chapters only one (“What-If?: Counterfactuality and History” by historian Georg Christoph Berger Waldenegg) focuses on counterfactual history (as in academic historiography) as a concept.

Our review article features two parts. The first we described above. The second part concerns itself with a related genre, alternative/counterfactual historical fiction. This has been a popular genre for centuries and remains so today – particularly stories concerning Nazi Germany (or Nazis in one or another shape or form). Perhaps it is fitting, then, that our example also includes Nazi Germany. It is, however, not a coincidence as the idea for this article was born when we were writing the article “*It Happened Here* ja Kolmannen valtakunnan visuaalinen ja temaattinen vetovoima” (“*It Happened Here* and the visual and thematic magnetism of the Third Reich”) on the 1964 British

independent film by Kevin Brownlow and Andrew Mollo. The film features the counterfactual setting of Britain having been invaded by Nazi Germany in 1940. (Mähkä & Tringham 2024) We will return to the film later in this article, too.

In reality, in modern times, Britain has been very rarely invaded, but this reality stands in stark contrast to her fiction. Instead of reviewing fictions (literature, film, television etc.) on, say, on the theme of Nazi Germany invading Britain, we will create an overview of the genre of *invasion scare fictions* written between the 19th and 21th century. We highlight both the themes covered in these works and the backgrounds – contexts – of the people who made them. Just as in the genre covered in part one of this article, there is an “axis” of parameters at work in counterfactual conceptions: historical – general / conceptual. It is usually down to the reader to evaluate which is the dominant form in a text. Just as in historiography, the present is the context for a historical enquiry, not the past – even if the counterfactual contemplates the future (of the past) on the surface.

The objective of this article is to introduce readers to how the topics at hand have been addressed by scholars and artists, and as such we do not engage in discussions with their arguments or themes. Rather, our aim is to provide what is hopefully a useful “database” (Table 1) for counterfactual history and a take on a long-term example of one fictional genre, or perhaps imaginative tradition, based on a related speculative phenomenon.

We would like to highlight that we will not make direct references between the overview of the (mostly) academic takes on counterfactual history and the second part dealing with the British tradition on invasion scare fictions. Although there are many connections between these, we suggest that the reader make any relevant connections regardless of the given case.

PART I

	Positive Attitude	Critical Attitude	Useful	Waste of Time	Entertainment-Only	Comparison to Everyday Life	NOTES
Squire 1932		X		X		X	Seems sorry he had to edit and co-author the book!
Demandt 1984 (1993)	X		X			X	History that happens is just as astonishing as that which never happens.
Ferguson 1997	X	X	X		X	X	If done right, very useful. Otherwise, entertainment value only.
Cowley 1999 & 2001	X		X				States history is an art, not science.
Lebow 2000	X		X				Review article on <i>Virtual History</i> and Ferguson's WW1 book.
Hellekson 2001	X		X				Compares the genre to science fiction.
Gaddis 2002	X		X			X	Counterfactuals are a "virtual laboratory" for historians.
Rosenfeld 2002 & 2005		X	X				Connects the rise of counterfactuals to postmodernism and alerts other scholars of the phenomenon.
Bunzl 2004	X		X				"A user's guide to counterfactual history"
Salmi 2004	X		X				Wonders if our historical understanding is more based on what did not happen.
Niemi & Pernaa 2005	X		X				Encourage authors to use a less normal style than in academic work.
Bernard 2005	X		X				Highlights counterfactual history's educational potential.
Jokisipilä & Niemi 2006	X		X				Critical responses to Niemi & Pernaa (eds.) book used to continue discussion.
Badsey 2008	X		X				Divides the genre in basic types, literature and history.
Kaye 2010	X		X				"Counterfactualism is a useful process for historians as a thought-experiment because it offers grounds to challenge an unfortunate contemporary historical mindset of assumed, deterministic certainty".
Waldenegg 2011		X	X				The genre "involves more perils than pleasures".
Roberts 2011	X		X				Encourages using counterfactual history in school classes.
Singles 2011	X						Reviews Widmann (not covered here) while criticising earlier English works.
Nolan 2011	X		X			X	Lists eight points why counterfactuals should be applied in history.
Seppälä 2012 & 2018	X		X				The contrastive counterfactual theory of causal explanation is the key concept.
Singles 2013	X						Connects the genre with postmodernism
Evans 2014		X			X		"Frivolity and whimsicality are two of the main reasons why alternative histories have not been taken seriously by historians, even by some of those who have advanced them."
Malcolm 2014	X		X				Allohistorical works form an intriguing and little-known aspect of post-memory of World War One.
Huijgen & Holthuis 2014	X		X			X	The authors "argue for the use of Counterfactual Historical Reasoning (CHR) in history education".
Levy 2015	X		X			X	Counterfactuals, used with extended criteria, are useful in validating causal inferences
Sunstein 2015	X		X			X	Historians are pervasively counterfactualists.
Black 2015	X		X			X	"Counterfactualism is central to the process of clarifying historical processes".
Lähteenmäki 2016	X		X				Features a very useful discussion based on many articles covered in this article.
Wendell 2020	X		X				Study on students shows that counterfactual thinking produces better historical understanding.
Penchev 2021		X			X		Whether an event is real or counterfactual history can only be decided only post factum.
Virmajoki 2024	X		X				An interventionist way of thinking should be standard in the case of counterfactuals.

Table 1.

SQUIRE 1932

J. C. Squire (1932, v) argues that in people's lives "If" usually "takes the form of 'if only'". When this happens, it carries implications of regret, as in 'if I had not done that, I would be happier'. In the case of history, for Squire, first, "trivial" matters are not typically considered to have changed much in the greater picture, and, second, we tend to think that matters could have gone worse than they did. At the end, Squire does not appear to think much of alternative or counterfactual history, and in his rather abrupt introduction to the volume he has edited notes that some writers "mingle more satire with their speculations than do others" (1932, vi; see also Ferguson 1997, 9–10).

DEMANDT 1993 (1984)

Historian Alexander Demandt's book *History That Never Happened* (English translation 1993, the original book in German in 1984) is most certainly a pioneering work. While the English edition appeared almost a decade later than the original German edition (which we refer to), nonetheless we point to the fact that Demandt published in 1984, even if it obviously lacked the potential to reach an audience as wide as the later English edition, and this must be taken into account with regard to the timeline of counterfactual theorisations.

He begins by asking whether there is any point considering what never happened, arguing that "conjectures" of such histories are a "taboo" among historians, dismissed as "idle fantasy, frivolous speculation" – "how else it might have happened – that is no subject for a historian." "The dignity of history lies in using critical examination of sources to the facts and set them forth", Demandt writes. However, as the reader has concluded from the book's subheading, *A Treatise on the Question, What Would Have Happened If...?*, Demandt will step out of "proper" history, with the aim of showing that "our picture of history will remain incomplete if it is not brought into the framework of unrealized possibilities. "Consideration of history that never happened is necessary despite understandable doubts, is possible despite considerable difficulties, and has its didactic value in providing insight into *actual* history." (1993 [1984], 1–2)

Demandt follows his very brief introduction with seven chapters. The first of these is entitled "Objections", with the subheading "Thinking about history that never happened is a taboo". He introduces what he sees as the main criticisms, ending with the conclusion that the objections are not valid, because speculation is needed for historical understanding; "every fact has implications beyond itself". (1993, 3–8) The next chapter is "Aims"; "Thinking about history that never happened is necessary" because it completes knowledge, highlights crucial situations and the futurity inherent in them, as well as causal factors, value judgements, coincidences, and so on. He concludes by stating that the "construction of alternatives is heuristically useful and didactically indispensable". (1993 [1984], 10–37)

The next chapter, "Justifications", argues that "the postulation of unrealized possibilities can be justified", and that "the historically possible occupies the space between the unimaginable and the actual". For Demandt, "*necessity* is a historically unusable word", while it is also crucial to understand that "possibilities are not all equally plausible". He also argues that "current predictions of futurology are just as uncertain as those of the past". (1993 [1984], 39–68) Demandt follows with 15 historical examples from antiquity to the 20th century (two examples concerning Hitler!) (1993 [1984], 69–113), before moving on to "Obstacles", "Thinking about history that never

happened is difficult”, not to mention writing it academically – convincingly, is Demandt’s point here. Even “sudden, profound changes” are difficult to postulate, let alone “long-term, far-reaching developments”. However, Demandt puts these issues into perspective as he concludes that “the difficulties in imagining possible history are rooted in the problems of learning about actual history”. (1993 [1984], 115–134)

The chapter “Insights”, “Considerations of alternative possibilities is instructive” proposes that “alternatives remote from reality are unlikely.” This means that the actual history will have a strong role in what could be considered plausible as an alternative historical event or chain of events. “Historical forces are in dynamic equilibrium” – moving one force must be followed by moving the others. (1993 [1984], 135–153) In the conclusion, “Prospects”; “Is history an error of nature”, Demandt states that historical standpoints change with time: “If we look back at our history and distinguish between main and side paths, between the right and the wrong course, it could turn out that as seen from the future, we are not on the main path but somewhere off to the side. The standpoint from which we identify false paths of history could itself lie on one of them. We can neither rule that out without overvaluing ourselves nor accept it as true without contradicting ourselves.” (1993 [1984], 156) Finally, “reality forms an island, an archipelago, in the ocean of the possible. [...] History that happens is just as astonishing as that which never happens.” (1993 [1984], 159–160)

FERGUSON 1997

Like Squire, historian Niall Ferguson (1997, 2–3) approaches making sense of counterfactual history from the perspective of our everyday lives. He argues that even if we know we cannot go back in time to alter events and decisions, banal or life-changing, imagining counterfactuals is “a vital part of the way in which we learn”. We approach the future through processing the past by weighing actual outcomes against alternatives which did not take place.

Ferguson’s 90-page introduction to the volume he edited and co-authored, *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, is a seminal piece on the subject at hand. He begins his historical discussion by citing two English historians. E.H. Carr dismissed counterfactual history as a “parlour game” and a “red herring”, while for E.P. Thompson it was “unhistorical shit” (1997, 4–5). Ferguson goes on to point out that a negative attitude towards counterfactual history is not limited to any school of history, citing Italian philosopher and historian Benedetto Croce, for whom it has no place in the field of history. Similarly, for English philosopher Michael Oakeshott, if a historian engages in counterfactual “experiment”, “he steps ‘outside the current of historical thought’” (1997, 5–6).

Ferguson touches on a popular genre discussed also in this article, counter-historical fiction. His example is the novel *Fatherland* by Robert Harris (1992), which Ferguson (1997, 7–8) finds “well researched” but “irredeemably fictional”, in which “a Nazi victory in the Second World War becomes merely a titillating backdrop for a good departure-lounge yarn”. Interestingly, Ferguson (ibid.) compares counterfactual history to futurology in their relationship to history. Ferguson also discusses *If It Had Happened Otherwise*, noting Squire’s attitude in a similar manner to that which we did above. He believes the book “discredited the notion of counterfactual history for a generation”, and that the book was “soon dead and buried” (1997, 9–11).

Ferguson (1997, 12–20) moves on to point out a number of flaws in the genre. First, authors (over)emphasise “single, often trivial” changes. Second is the “effect of humour”, which is often intentional and also connected with the first point, that counterfactual settings are highly reductive to a single factor as made *the* factor of a large historical event or setting. Third, in the context of New Economic History’s quantitative approach, is a lack of historical plausibility, “not because they are reductive or frivolous but because they are anachronistic”. Ferguson concludes his criticism by summarising two kinds of counterfactual types: products of imagination which are highly reductionist and implausible, and computations used to test hypotheses which make anachronistic assumptions. As a result, either by “posing implausible questions” or by “providing implausible answers, “counterfactual history has tended to discredit itself”. (1997, 18–19)

However, Ferguson (1997, 85–89) does believe that counterfactual history can be very useful in understanding the past if it is used in a plausible manner – and this is what “virtual history” means in the title of the book: “simulations based on calculations about the relative probability of plausible outcomes in a chaotic world”. What is to be considered plausible or probable can *only* be those alternatives that the contemporaries considered at the time. This must be demonstrated by contemporary evidence. There is, Ferguson argues, a double rationale for counterfactual analysis. First, it is a *logical* necessity in understanding what happened, why was a certain action taken, and so on. Second, it is a *historical* necessity for attempting to understand how the past “actually was”. This also helps in realising that what did happen was often not the outcome the contemporaries saw as the most likely. Finally, “virtual history” is “a necessary antidote to determinism”. (On Ferguson, see also Jokisipilä & Niemi 2006, 12–13)

BULHOF 1999

Philosopher Johannes Bulhof approaches contrafactual history as a question of modality. He argues that even if philosophers and historians have “long been suspicious of modal and counterfactual claims”, they in fact often use them for a variety of purposes: helping to explain causes and, hence, events. Yet, Bulhof notes, there are serious limitations to this. First, there really are no original sources to indicate what might have happened. There can be contemporary sources including speculations, statements on what could or might have had happened, but that is a different matter. Bulhof admits that he was surprised to discover in his study that “not only were counterfactual claims everywhere, but they are very important to our understanding of history, because it is not only about what happened but why. Belhof writes that “counterfactuals, causes, and explanations are three sides of the same strange counterfactual coin; you cannot have one without the other two”. (1999, 145–147)

COWLEY 1999 & 2001

Military historian Robert Cowley edited and co-authored two volumes on alternative history, *What If?* (1999) and *More What If?* (2001) which most likely are among the most widely known works in the genre. The first thing that a reader notices are the subheadings of the books. The first mentioned includes “the world’s foremost military historians imagine what might have been” and the latter has “eminent historians” doing the same (see also Waldenegg 2011, 130–131). It seems clear that the purpose of this is to both attach prestige to the books and pre-emptively deflect at least some of the expected criticism.

It is obvious that Cowley sees considerable merit in the counterfactual, which Cowley mentions as being “the vogue word in academic circles” (1999, xi). He sees it as a tool for enhancing the general understanding of history, with the ability to reveal “in startling detail ... the essential stakes of confrontation” and the “potentially abiding consequences” (ibid.). Further, counterfactual histories can challenge “long-held assumptions” and “define true turning points”. The last mentioned is a notable argument among texts reviewed in this article, as it appears to say that there is something lacking in commonly accepted understandings of an event; the latter may suffer from “hindsight bias” (1999, xii). There is no questioning of counterfactual history in Cowley’s text, only possibilities, quite dramatically summoned by the final statement of the 1999 introduction: “For the historians, as the maxim goes, the dominoes fall backward. In *What If?* we will attempt to make them fall forward.” (1999, xiv)

In his introduction to the 2001 volume, Cowley begins by stating that “one of the troubles with history as it is studied today is that people take it too seriously”. He continues by writing that he does not mean to say that “history isn’t serious business”; he only has “serious qualms about the way history is dispensed”. The reason for “the solemnity of history” stems from school, in which we are “force-fed history as social studies”. It should be understood, instead, as a narrative, “a vast and ever-evolving novel”. (Cowley 2003, xv) Cowley writes that military history is a natural, “irresistible” field for counterfactual history, but it works just as well in history in general. While admitting that what-if scenarios have entertainment value and their purpose is also to provoke, for him, “there is no better way of understanding what did happen in history than to contemplate what might very well have happened”. Finally, Cowley thinks that “some historians try to change an art into a science”. Instead, it should be understood that history should have no rules. (2003, xvii) We cannot help thinking Cowley’s tone could have been inspired by likely criticisms of his first volume.

LEBOW 2000

In his review article based around Niall Ferguson’s (ed.) above-discussed *Virtual History* (1997) and Ferguson’s *The Pity of War: Explaining World War I* (1999), American political scientist Richard Ned Lebow writes that despite the fact that counterfactuals have been used in literature and “are taken seriously” in physics and biological sciences, for “most members of our profession counterfactual arguments appear to have no scientific standing” (2000, 550–551). For Lebow, counterfactual experiments, as he calls them, “vary attributes of context or the presence or value of variables and analyse how these changes would have affected outcomes”. Interestingly, he states that in history and political science “these outcomes” are always uncertain, because “we can neither predict the future nor rerun the tape of history”. (ibid.) Lebow appears to argue that a historian or political scientist cannot know where s/he will end up when embarking on an experiment, for example, “what if Finland had never gained independence?” This is almost in complete opposition to the harshest criticism of contrafactual history, according to which it is a waste of time because the outcome is not information at all.

Lebow argues that that the difference between counterfactual and “so-called” “factual” (quotation marks in both cases by the author) can in many cases be marginal. One reason for this is that historians often need to construct their argument from several sources, making conclusions as they go. In addition, historians need to understand both the factual and counterfactual beliefs of

historical actors to account for their behaviour, as Lebow put it. What is more, counterfactuals are “an essential ingredient of scholarship”; they are useful in determining research questions and also answering these questions – they are “fundamental to all theories and interpretations”, and counterfactuals are useful for experimentation and simulation with historical scenarios. Finally, plausible counterfactuals must have a real probability of creating an outcome the researcher intends to present. This appears to be in contradiction with Lebow’s “uncertainty” argument above. Testing plausibility should include the following eight factors: clarity; logical consistency or cotenability; enabling counterfactuals should not undercut the antecedent; historical consistency; theoretical consistency; avoid the conjunction fallacy; recognise the interconnectedness of causes and outcomes; and consider second-order counterfactuals. Above all, this list aids in avoiding “poor counterfactuals”. Lebow’s review of *Virtual History*, especially Ferguson’s long introduction, is harsh, as he finds it “a literature review without much purpose”, and his conclusion “as rambling as his introduction”. (2000, 551–570)

HELLEKSON 2001

Science fiction scholar Karen Hellekson states that her book *The Alternate History: Refiguring Historical Time* (2001) is “the first published text to examine the alternate history in terms of history”. This is surprising given that she acknowledges *Virtual History* and *What If?* in her introduction. However, our conclusion is that she claims this because two concepts, drawing especially on Paul Ricœur and Hayden White, time and narrative are at the core of Hellekson’s monograph’s case studies. What is more, these are placed within “the larger framework of four models of history”, which are “the eschatological, genetic, entropic, and teleological models”. (2001, 1–5, 15, 111)

Hellekson also briefly discusses various names for the genre. She (obviously) prefers alternate history to alternative history, “allohistory” (see Rosenfeld 2002 and Malcolm 2014 below), “uchronia”^[4] or counterfactual [history]. Hellekson notes that historians appear to favour the last mentioned, and argues that alternate history is grammatically correct in comparison to alternative history. Despite preferring alternative, she has chosen to use alternate because the former also has another meaning in history, “histories that approach their subject from a nonstandard position”. (2001, 3)

Hellekson also establishes sophisticated parallels between alternate history and science fiction (e.g. the concept of parallel worlds). As for history, she notes that alternate histories generally “presuppose” a linear conception of time, using cause-and-effect points to unfold – the last mentioned being a genre trademark. Hellekson sees alternate history as “reinforcing historical knowledge” and having “important psychological effects”, in the form of realisations that “it could have happened otherwise, save for a personal choice”. For her, the genetic model of history (which is “concerned with origin, development or cause”) is “the most comfortable and the most natural place for the alternate historian to work, particularly those interested in battles”. (2001, 2, 36–37, 108–109)

GADDIS 2002

Political scientist and military historian John Lewis Gaddis (2002) includes a chapter in his book on “how historians map the map”, as he puts it. Gaddis discusses counterfactuals in connection with

causation and contingency. For him, historians for the most part “have remained happily on their methodological island”, while natural and social sciences have seen changing trends. At the core is the question of causation: “if there really are only dependent variables in history, then how do historians establish and confirm causal relations among them? How, if everything depends upon everything else, can we ever know the cause of anything?”, Gaddis asks, and argues that historians avoid answering questions of this sort. (2002, 91–92)

Drawing inspiration from E.H. Carr and Marc Bloch, Gaddis discusses accidents as unpredictable everyday occurrences involving causation. History can similarly be considered to be a question of causation. Gaddis extracts three sets of distinctions from Bloch: First, there is *the distinction between the immediate, the intermediate, and the distant*: Gaddis writes: “although historical narratives normally move forward, historians in preparing them move backward”; historians “tend to start with some particular phenomenon—large or small—and then trace its antecedents. Or, to put it in the terms I used earlier, they begin with structures and then derive the processes that produced them.” There is a “*principle of diminishing relevance* at work, however: “the greater the time that separates a cause from a consequence, the less relevant we presume that cause to be.” (2002, 95–96)

Second, the distinction between *exceptional* and *general* causes, which is related to the distinction between *necessary* and *sufficient* causation in the context of a given historical event or phenomena. Context is a key concept here, as causes “always have contexts, and to know the former we must understand the latter”. (2002, 97–98) The third “procedure”, as Gaddis puts it, for establishing causation is analysing the role of *counterfactuals*. He makes an analogy to natural sciences: “using their imagination, historians were to perform procedures similar to what chemists and physicists do with their test tubes, centrifuges, and cloud chambers. They would revisit the past, varying conditions as they did so to try to see which would produce different results. They would do this by means of counterfactuals.” (2002, 100)

Gaddis points out that historians cannot “rerun” history as the past, but neither can natural scientists rerun time. Counterfactuals, regardless, are a “virtual laboratory” for historians, which they use – by considering events – “in their minds”. Using counterfactuals requires strict “discipline”, just like laboratory work. (2002, 100, 102)

ROSENFELD 2002 & 2005

Historian Gavriel Rosenfeld begins his article (2002) on alternate history – or, as Rosenfeld writes, “more eloquently allohistory” – by stating that not only has it “emerged seemingly out of nowhere” “during the last decade” but also “become one of the most fertile fields of historical enquiry”. He goes on to highlight that mass media has taken an interest in the genre, to the extent that even its harshest critics must take notice, some of them even “legitimizing” the “once-unwanted bastard child of their profession”. Rosenfeld connects the rise of alternate histories to postmodernism, “with its [postmodernism’s] blurring of the boundaries between fact and fiction, its privileging of ‘other’ or alternate voices, and its playfully ironic reconfiguring of established historical verities”; postmodernism “encouraged” alternate history as a historical phenomenon. Finally, the “information revolution” through “cyberspace and virtual reality” has given “us” the “confidence to break free of the constraints of real history as well”. While this sounds highly critical

(because the author is clearly sarcastic), Rosenfeld concludes by hoping he has “alerted” and perhaps “stimulated” other scholars “to plunge into a field rich with fascinating opportunities for historical insight”. (2002, 91–92, 113)

In his 2005 book *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism*, drawing on a “well-established genre” of alternate histories concerning Nazi Germany, Rosenfeld constructs a number of alternate historical scenarios of his own. Despite controversies and a fear that works on the subject might be used for revisionist purposes, he hopes to show that inquiry into alternate history is a legitimate scholarly undertaking, and that “examining tales of what never happened can help us understand the memory of what did”. Rosenfeld mentions postmodernism and the information revolution in the 2002 article and adds “the acceleration of what has been called the ‘Entertainment Revolution’” as contexts of alternate history’s recent growth of popularity. “Infotainment” is not foreign even in the “ivory tower world of academia”. He concludes by stating that alternate histories explore the past “less for its own sake than to utilize it instrumentally to comment upon the state of the contemporary world”. (2005, 1–11)

BUNZL 2004

Philosopher Martin Bunzl’s “User’s Guide” to counterfactual history offers an overview of previous texts and their cases on the subject. His argument is that counterfactuals are not as easy to avoid as one might think. His conclusion is that “counterfactual reasoning plays an unavoidable implicit role in history”, and it is a genuine option to focus a study on them. For Bunzl, indirect evidence should be the basis of the evaluation of counterfactual claims, “not imagination”, though there is always the question of at which point in a counterfactual case one actually enters the latter. (2004, 857–858)

SALMI 2004

In his brief newspaper column, cultural historian Hannu Salmi (2004) writes that alternative history is a literature genre, but also a popular history avocation. He points out that there are online communities dedicated to it, noting World War Two, the American War of Independence and World War One as the most popular objects of speculation. Salmi argues that the more plausible an alternative scenario is, the more fruitful speculations occur. He writes that for a cultural historian, speculations feel “unnatural”, because historical phenomena are complicated and change slowly. Yet, speculation should not be sniffed at, because there is always information on how things were thought to happen (but did not), and often these have been used to justify matters as being inevitable. Salmi concludes by contemplating that maybe our understanding of history is not based on what happened but what could have happened.

NIEMI & PERNAÄ 2005

In their introduction to an edited volume of alternate Finnish history, contemporary historians Mari K. Niemi and Ville Pernaä use the interesting term “unrealized history” (2005, 7. This is different to other texts discussed in this article. It carries the fascinating implication that the imaginary scenarios of the book deal with history which did not happen. This is a complete opposite to views that alternate history is not history at all. It may be that the term was inspired by one of the book’s authors, Juhana Aunesluoma, whose chapter Niemi and Pernaä cite in their introduction;

Aunesluoma writes about realised history (cit. 2005, 9). They also reveal that they encouraged writers to use a more liberal style than standard academic historiography, also to highlight the notion that sometimes history-writing borders on literature/fiction. Finally, they believe that the chapters inspire the reader to “argue” with what the authors have written about a scenario (2005, 10–11).

JENSEN 2005

Historian Bernard Eric Jensen’s paper focuses on history taught at schools. His starting point is a 1997 survey, in which over 30,000 students and teachers in over thirty countries in Europe were “asked about their views on history and history teaching”. The disparity between teachers’ and students’ views turned out to be so great that the researchers were puzzled. It also turned out that students found teaching methods and contents – books, lecturing, “storage of facts” – unsatisfactory. What the students wanted instead was audio-visual media, sources and documents and museums over the textbooks. The conclusion was made that history teaching was out of date. (2005, 151–152)

Bernard moves on to discuss the educational potential of counterfactual history. He describes an experimentation at the University of Berlin in 1983–1984 where students were given realistic alternative scenarios to “play”. The university ruled that the students were not given credits because of the nature of the course. The professor, ancient historian Alexander Demandt, went on to publish a book on the subject (which we covered above), which became successful. Jensen hypothesises on what might happen if counterfactual history became an integral part of history teaching in schools, concluding that it might lead to a “more creative and productive approach” to teaching history. He argues that it would not be “sloppy” and “superficial” but a stimulating intellectual challenge, which helped to understand past cultures and also “the actual temporality of history”). (2005, 155–158)

JOKISIPILÄ & NIEMI 2006

Contemporary historians Markku Jokisipilä and Mari K. Niemi use media reviews of Niemi & Perna 2005 (see above). This is both interesting as a rhetorical solution, and, in a way, logical as their text is an introduction to a follow-up volume on alternative Finnish history by the same publisher. They state that even though there is a more sophisticated word for “what-if” -speculating, “counterfactual deduction” [our translation from Finnish], many professional historians consider it merely a pastime, perhaps entertaining but a hopelessly pointless activity. In discussing the above-mentioned media reviews of the book, they highlight the fact that views of the genre (and the book) varied greatly, but above all it was inspirational – regardless of the reviewer’s opinion. (Jokisipilä & Niemi 2006, 7–9) The reviews that Jokisipilä and Niemi cite all appear to contain ironic and sarcastic tones, hinting at a feeling that the genre is not being taken completely seriously.

Jokisipilä and Niemi argue that any analysis of a causality necessitates using counterfactual thinking; why did the contemporaries end up doing A instead of B when either option appears to have been equally possible or even likely? It is also possible, Jokisipilä and Niemi state, that a solution was the result of something other than conscious thinking. In other words, a historian must attempt to trace the options available to the contemporaries, to “get inside their minds”.

Finally, even speculation only for the sake of entertainment must be based on realism – be historically plausible – in order for it to work. (2006, 9–12)

BADSEY 2008

Military historian Stephen Badsey analyses 45 literary works (28 of which have been published since 1990) on World War One which contain counterfactuals. He argues that as a literary form, counterfactual history “exhibits two interconnected variants”. One is “a counterfactual reality as the setting for the otherwise conventionally structured novel”, appealing to the “same broad readership as science fiction, tech-fiction, and more rarely as satire”. The second and more serious type is the use of counterfactuality as an analytical tool by historians. This sub-genre “attempts to place on a scholarly basis the common human reaction to a major historical event”. Badsey goes on to argue that counterfactual history is different to science fiction, cautionary fiction and historical fiction in that the latter use counterfactual settings to examine the preoccupations of their own time, whereas the former is concerned chiefly with the past. Finally, establishing probability is a key factor in counterfactual history by historians, even if the objective of entertainment is usually present. (2008, 352–356, 362)

KAYE 2010

Political scientist Simon T. Kaye (2010) highlights his view on counterfactuals as follows: “Counterfactualism is a useful process for historians as a thought-experiment because it offers grounds to challenge an unfortunate contemporary historical mindset of assumed, deterministic certainty”. (2010, abstract) A key argument behind this is that “counterfactual claims are implicitly present in virtually all academic histories, and this is especially so when a historian approaches his/her subject “with a certain *sureness*” (that A caused B). There can be unconsidered counterfactualism, which also points to certainty of an argued causality, but, conversely, “the primary potential of *deliberate* and explicit counterfactualism, defined here as *a historical narrative of events that never occurred*, is that it immediately begs a historian to consider the extent of his or her own sureness [all italics by Kaye]. (2010, 38–39)

Kaye introduces three categories which “present key historical assumptions that counterfactual thought-experiments, utilized correctly, may undermine”. He states that other methods can also be used for the same end, but that counterfactuals are the most effective way. First, the Assumption of Indispensability (which “incorporates two ahistorical value-judgments: first, the classical-optimist implication that the real world, as it exists, is both ‘inevitable’ and ‘the best of all possible worlds’” and as such, simplifies human progress). Second, The Assumption of Causality (as a tool, a method, counterfactualism “may test the assumption of causal relationships between events by removing elements, factor by factor, in a series of educated thought-experiments, historians can begin to test a causal hypothesis quasi-scientifically”). Third (and most important), The Assumption of Inevitability (determinism; “events that were very much in doubt in their own time may be presented by a historian as being ultimately inevitable. but this constitutes a failure to fully articulate the history of an era, since historical outcomes are as often unlikely as they are likely, regardless of whether they actually come to pass”). (2010, 40–42) From here, Kaye moves on to a discussion on previous texts on counterfactuals and related works.

ROBERTS 2011

Social scientist Scott L. Roberts begins his article on using counterfactual history to “enhance students’ historical understanding” by discussing what he sees as the distinction between the terms alternative and counterfactual history. For Roberts, the former is a literary genre “usually steeped in science fiction” such as time-traveller stories, while the latter is “often used to describe works that are based on historical fact”, or, in which “the point of divergence is caused by ‘realistic’ circumstances such as a historical figure making a different decision in relation to what actually happened”. Roberts cites a number of earlier texts of the latter genre, many of which are addressed in this article, too. (2011, 117–118)

Roberts then moves on, based on his experiences, to explain how counterfactual history should be used in history courses, including potential weaknesses. He also gives a list of popular works of counterfactual/alternative history, which includes textbooks, novels, films, television series, a videogame and Cowley’s *What If*, the texts of which Roberts labels “essays”. He gives a step-by-step model on using counterfactual / alternative history in class, from introducing the topic to creating counterfactual questions, a map of an alternative world, and various learning methods. He concludes by encouraging more teachers to use counterfactual history as students enjoy it and it deepens their historical understanding. (2011, 118–122)

WALDENEGG 2011

We mentioned the context of this chapter – counterfactuality in a wider scope – in our introduction. Waldenegg begins by pointing out that while there have been theoretical undertakings of counterfactual history, many create historical what-if scenarios, focusing on “inevitable results” or “consequences” (quotation marks by Waldenegg). He goes on to critique some authors for exaggerations and being too self-confident. Like us, he comments upon concepts such as “eminent historians” and narratives of serious scholarship having been used in an attempt bring the genre credibility by other means. (2011, 130–131). After providing some examples of the genre, Waldenegg moves on discuss the concept of counterfactual history, in which plausibility and likelihood are at the core (2011, 134–137).

Waldenegg questions the condition for counterfactual history that contemporaries must have – based on primary sources – thought about a certain possibility of action, because source materials only reveal that much of a given historical situation. Further, dominant theories and explanations become “obsolete” over time, and once marginalised views may become dominant. Waldenegg finds a number of forms in historiographic counterfactuals, which he presents as the following opposites (quotation marks by Waldenegg): “direct”/“explicit”–“indirect”/“implicit”; “unspecified”–“detailed”; “cautious”–“strong”; “temporal range”–“substantive range”; “pluri-causal”–“mono-causal”. He concludes by stating that many works combine these and, interestingly, that these are not binary categories. Waldenegg “contends” that historians should “grapple” with counterfactual histories, even if they involve more “perils than pleasures”. (2011, 139–149)

NOLAN 2011

Philosopher Daniel Nolan (2011) argues that there are “at least eight good reasons practicing historians should concern themselves with counterfactual claims”. What is more, “four of these reasons do not even require that we are able to tell which historical counterfactuals are true and which are false.” (2011, abstract). Nolan states that he had three reasons for writing the article in

the first place: his article presents a more comprehensive list than previous authors; and his arguments are more nuanced than other writers'; he stresses that "a number of reasons for historians to be concerned with counterfactuals are largely independent of which counterfactuals are true, or correct". (2011, 318–319)

Nolan sets up his list with two points. 1. "Reasons to use counterfactuals independent of truth": potential for expanding one's historical imagination; thinking about hypothetical cases might give ideas to apply elsewhere; and clarifying positions and illuminating assumptions; counteracting hindsight bias; gaining understanding of historical subjects' counterfactual beliefs. (2011, 321–323). 2. "Using true counterfactuals": worries about an ability to evaluate counterfactuals must be tackled by relying on the supposition that counterfactuals "are in good shape epistemically, metaphysically and semantically"; counterfactuals are especially relevant in the context of causation; "while causal reasoning in history remains a matter of art, the fact that we go naturally from counterfactual questions to causal questions and back, even if these transitions are non-deductive, ought to be treated with respect". Counterfactuals are also important for historical explaining. (2011, 324–329)

Nolan's list of eight points is as follows ("The final four presuppose that we can, with some reliability, sort the correct counterfactuals from the incorrect ones, but the first four do not even suppose that."): 1. "Mind expanding" (considering counterfactuals can invigorate the historical imagination and suggest new, non-counterfactual hypotheses for investigation); 2. Bringing out disagreement (revealing underlying assumptions); 3. Mitigating hindsight bias and increasing appreciation of historical contingency; 4. Understanding from the inside (historical actors' worrying counterfactual matters); 5. The value of counterfactuals in their own right; 6. Causation (counterfactuals an important part of causation); 7. Explanation (some explanations of particularly valuable sorts line up with counterfactual dependence of the explanandum on the explanans); 8. Informing value judgements (counterfactual information is relevant to assessments of responsibility, of the legitimacy of pride or regret, and of praise or blame). (2011, 333–334)

SINGLES 2011 & 2013

English Studies scholar Kathleen Singles' review article on counterfactual history in literature (2011) offers an overview on published works – several the same as in this article – while making points and observations on the genre, with criticism in a similar manner to Lebow 2000 discussed above. For Singles, theoretical writing on the genre has been characterised by "a lack of ambition", "seldom going beyond arguments about terminology and categorization in order to investigate critically and systematically *what is there*" (Singles 2011, 182). She also notes that non-English scholarship – of which a list of works is provided and discussed by Singles – has typically been omitted from the discussion. Singles' focus is on reviewing Andreas Martin Widmann's *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr* (2009)[5].

Interestingly, the title of Singles' 2013 book *Alternate History: Playing with Contingency and Necessity* points to a playful character in what she terms alternate history. This appears to stem from two basic "observations": first, alternate history "deals with history"; second, it is "by

definition not history writing” (Singles 2013, 20). As in her 2011 (2011, 182) text, Singles (2013, 14–16) writes about “pursuing a poetics of alternate history”. The fact that there is discord among scholars even on the name of the genre, means that one should be established because the genre has become so popular. Again (as in her 2011 article), Singles engages in a detailed and critical discussion on an impressive number of previous works on alternate history.

Finally, Singles argues that alternate history may be contextualised in the postmodern, not “historiographic metafiction” as she sees the majority of studies as having done. Alternate histories “reflect the postmodern tension between artificiality and authenticity, but they do not deny the existence of a real past, nor do they deny the validity of a normalized narrative of the real past”. What is more, Singles concludes that alternate histories do not challenge historiography and mainstream notions of history, quite the contrary: “they conservatively support the normalized narrative of the real past”. (Singles 2013, 7)

SEPPÄLÄ 2012 & 2018

Social scientist and historian Päivi Seppälä’s MA thesis on counterfactuals and causal explanation in historiography (2012) is a highly detailed, 100-page study on the subject. Seppälä begins by introducing the basic setting concerning historians’ stance on use of counterfactuals: the “protagonists” and the “antagonists” of counterfactualism and discusses the basic polarised arguments of the sides. She divides the antagonistic arguments into four categories: “metaphysical” (e.g. ontologies of possible worlds), “semantic” (e.g. conditions are too vague), “epistemological” (e.g. evidence does not support counterfactual inferences) and arguments “based on disciplinary identity” (e.g. factual = history, counterfactual = anti-history). (2012, 5–15)

Based on Nolan (2011) discussed above, Seppälä (2012) lists eight protagonists’ reasons for using counterfactuals as well discusses “a mysterious link between causal explanatory claims and counterfactual claims”. Overall, causation is a key concept for Seppälä, as is the contrastive counterfactual theory of causal explanation. She examines the interventionist methodology for counterfactual inferences in detail, with helpful equations and graphics, including problems of complexity and modularity, as well as the problem of unknown common causes.

Seppälä’s 2018 chapter discusses “explaining in historiography” through the above-mentioned contrastive counterfactual theory of causal explanation. She argues that with the addition of the idea of “causal mechanisms”, the theory serves as a natural frame for understanding historical reasoning through the questions “what”, “how” and “why”. (2018, 199 – 205) This logically leads to asking “what if”, which means entering the sphere of counterfactualism. After introducing the main arguments against (“how can one make conclusions from what did not happen”) and for (“counterfactual conclusions are conceptually connected to making causal conclusions”), Seppälä states that the contrastive counterfactual theory of causal explanation supports the pro-counterfactualists’ view. She highlights that explicit use of counterfactuals is the only way to present research problems to probe the inevitable and coincidental in a given historical moment or event (206–208).

EVANS 2014

Historian Richard J. Evans' *Altered Pasts* (2014) is one of the very few books on counterfactual history. Curiously, he calls "this short book" "an essay" on the subject (2014, xv). Evans divides his subject (and book) into four chapters, "wishful thinking", "virtual history", "future fictions" and "possible worlds". The first chapter provides the reader with a very useful historical look at known counterfactuals through the centuries, stating that political motives and thinking have inspired most of them. He also discusses Squire (1932), describing him as "a somewhat blimpish figure" who was hostile to literary criticism and was sympathetic to the British Union of Fascists, as well as commenting on the essays in Squire's book. In the same context, we learn that by "wishful thinking" Evans suggests that counterfactuals stem from nostalgia – or regret – towards the past. (2014, 9–11). Overall, Evans' main criticism is that most authors who create alternative histories do not describe or contemplate what consequences their scenarios would have had in the greater picture. Evans also discusses Demandt's 1984 book, and while he is mainly critical, he also credits Demandt for "introducing a note of German seriousness into the subject". (2014, 21–22)

In the chapter "Virtual History", apparently named after Ferguson's book (1997), Evans gives professional historians writing counterfactuals credit for taking their job (and themselves) "very seriously". For him, said historians justify their counterfactual work by declaring that they seek to "restore free will and contingency to history and to reenthroned the individual actor in a history too often studied in terms of impersonal forces". (2014, 31–32) Evans moves on to discuss various works since the 1990s, namely following Ferguson's volume, and also Marx's and Marxism's positions and legacies concerning historiography, and in particular as targets of counterfactualists' criticisms at deterministic visions of history, which Evans sees as politically motivated (we will return to this in the context of Jeremy Black's 2015 book).

As its title suggests, the chapter "Future Fictions" focuses on counterfactual fiction. The discussion revolves mainly around speculative futures on Nazi Germany and World War Two, which is to be expected as these are commonly acknowledged as by far the most popular topics of the genre. Of scholars, Rosenfeld's work (see above) is referenced here. Despite Evans giving historians some credit, as noted above, for seriousness, "[...] counterfactual history essentially belongs in the same world as these other, more obviously fictional works of the imagination, some of which have a much longer track record and came into fashion long before counterfactual histories became commonplace" (2014, 91)

The final chapter, "Possible Worlds", discusses the question of *possibility* (italics by Evans) in counterfactuals. "True counterfactual scenarios, whether historical or fictional, always involve drawing historical consequences, often far-reaching in nature, from altered historical causes. A great deal of the time, what this produces is "banal in the extreme", Evans writes (2014, 94–95). Using historian Jeremy Black's book (2008[6]) as an example, he argues that not all historians succeed in creating counterfactuals as counterfactuals; they are mere "possibilities" that things might have turned out differently. (Ibid.) Another term Evans uses here for what he sees as not 'proper' counterfactuals is "parallel history", referring to popular historian Dominic Sandbrook's 2010–2011 essays as an example (2014, 98–101).

Evans summarises his thoughts as follows, "Frivolity and whimsicality are two of the main reasons why alternative histories have not been taken seriously by historians, even by some of those who have advanced them. Historians have always considered it their first task to find out what did

happen, not to imagine what might have happened, and while the former task poses challenges of varying severity, the latter is on the face of it quite impossible, for history depends crucially on rules of evidence, and in the latter case there is little or no evidence to which those rules can be applied”.

MALCOLM 2014

In his chapter in an edited volume on World War One, literature scholar David Malcolm (2014) provides an overview of what, to him, is a surprisingly scarce topic concerning the conflict, that of allohistorical fiction. He provides a list of such works, highlighting that Alexander Demandt, whose book (1984) is discussed above, has written more than one allohistorical text on the war (Malcolm 2014, 180, 183), as well as mentioning that two texts of the Squire-edited volume (1932) appear to have been written “with an avoidance of that war in mind”. Malcolm concludes that, for example, Robert Cowley’s and Niall Ferguson’s allohistorical writings have shown that the period 1914–1918 can be imagined “in fruitful ways”. (2014, 183–185).

As for general discussion on academic writings on allohistory and allohistorical fiction (the difference is that the first-mentioned are written by historians, the second by fiction writers – though sometimes the “border between the two is blurred”), Malcolm lists a variety of names of the genre: virtual history, counter-factual history, alternative history, *Uchronie* (uchronia), *Allotopie* (allotopy), *Gegengeschichte*, *historia ficción*, and parahistory. For him, the genre characteristically concerns itself with a scenario in which “a key moment of conjunction of events is assumed to turn out differently from the documented record. [...] Such texts (historical or fictional) develop the implications of such a proposition.” (2014, 171–173)

HUIJGEN & HOLTHUIS 2014

Historian and educationalist Tim Huijgen and pedagogist Paul Holthuis (2014) are perhaps least equivocal concerning the potential and benefits of the genre, as they “argue for the use of Counterfactual Historical Reasoning (CHR) in history education” (abstract). They are also one of the few to compare historical choice-making and subsequent consequences to everyday life. Interestingly, they also argue rather categorically that for historians, “it is unnatural to see the present as anything other than the only possible outcome of historical events” (2014, 103). As the citation above reveals, the authors have come up with what appears to be their own formulation of “*what if history*, *alternative history* and *virtual history*” (2014, 104) [italics by the authors], “Counterfactual Historical Reasoning”.

This is based, quite logically, on Historical Reasoning, on which Huijgen and Holthuis provide a very useful diagram (2014, 105). According to the authors (2014, 106), applying “CHR” enables students to become more aware that historical events are results of choices made by many people, and making different choices would have led to different outcomes. Further, the authors state that CHR can also make students “more aware that the past [sic – rather than *history*] as it appears to us is in fact no more than a historian’s construction” [...] based on the scarce remaining clues”. As a conclusion, Huijgen and Holthuis (2014, 108) state that for them, “CHR is highly suitable to stimulating students’ critical and creative thinking, as well as their historical thinking and

reasoning. They can uncover and undermine assumptions, expand their imagination, argue and reason from a historical context, ask historical questions and analyse sources.”

LEVY 2015

Political scientist Jack S. Levy (2015, 379) notes that “historians have invoked counterfactuals ever since Herodotus argued that if the Athenians had not defeated the much stronger Persian forces in the Battle of Salamis (480 BCE), ‘Hellas would have been conquered by the Persians’”. Levy goes on to state that – as this article aims to demonstrate – “historians have been quite divided, however, to the analytic utility of counterfactuals” (ibid.). Looking at earlier criticisms of the history genre, he highlights that counterfactuals have been seen as too arbitrary in selecting starting points for scenarios, resulting in “counterfactuals of convenience” [quotation marks by Levy]. (Ibid.) However, in addition to critical commentaries, Levy also discusses arguments which have been made in favour of the mode, the strongest of which is by political scientist Bruce Bueno de Mesquita: “we cannot understand what happened in reality without understanding what did not happen but might have happened under other circumstances” (2015, 380).

Levy moves on to differentiating between the main types of counterfactuals. First, there is a distinction between, on the one hand, the methodological, epistemological or evaluative use and on the other hand, the descriptive analysis of counterfactuals. The first mentioned is about evaluating the utility, the second about how people actually use them. The second major distinction is between “plausible” (“minimal rewrite” / idiographic/historical) and “miracle” (“no constraints on key variables” / nomothetic or generalising) counterfactuals. (2015, 381–383)

Levy’s own key point of interest is applying counterfactual analysis in helping in validating causal inferences in historical analysis. He points out that almost all causal statements “imply some kind of counterfactual”. He demonstrates how this works in equations. (2015, 384–385) In an analysis of causal inferences, a counterfactual analysis serves as a tool, not as a stand-alone method, as Levy highlights. This means that for each historical case, “counterfactual analysis needs to be combined with process tracing”, and there should be, if possible, a comparative method as well. In addition, “if another historical case closely resembles the parallel world generated by a minimal-rewrite counterfactual in this case, it should be employed”. (2015, 385–386) Finally, criteria for evaluation include “clarity”, “the minimal-rewrite rule”, “cotenability”, “consistency with well-established theoretical generalizations”, “historical accuracy”, “temporal proximity”, “redirecting counterfactuals” and “comparative counterfactual analysis” (2015, 388–400).

SUNSTEIN 2015

The title of legal scholar Cass R. Sunstein’s article, *Historical Explanations Always Involve Counterfactual History* (2015), highlights the author’s argument, on which he elaborates as follows: “To offer an explanation of what happened, historians have to identify causes, and whenever they identify causes, they immediately conjure up a counterfactual history, a parallel world. No one doubts there is a great deal of distance between science fiction novelists and the world’s great historians, but along an important dimension, they are playing the same game” (2015, abstract). “What does it mean to say that one thing, or one event, ‘caused’ another”, Sunstein asks, pointing to the question of causation’s role in historiography (2015, 1).

Sunstein's article comments richly upon Richard Evans' book "Altered Pasts" discussed above. His conclusion is that Evans "does not appear to like counterfactual history to any degree". (2015, 2) For Sunstein, Evans' argumentation is for the most part "sensible, wise, and convincing", but he also has a fundamental objection to Evans' "ultimate conclusion": "For those who seek to venture historical explanations, including Evans himself, counterfactual history is inevitable, because any causal claim is an exercise of counterfactual history. Historians are pervasively counterfactualists." Finally, Sunstein admits that he is a science fiction fan and a teacher of law; the last mentioned (also) has "an extensive literature on the topic of causation and hence on possible worlds". Is history different from law, Sunstein asks, and answers himself "It might be, if the historian is simply describing what happened [as facts without causality]" (2015, 2–3)

BLACK 2015

The title of historian Jeremy Black's book is *Other Pasts, Different Presents, Alternative Futures* (2015), which points to the idea of how the three temporal dimensions are intertwined in historical thinking (see 2015, 13), and also to how a historian's background and orientation to the past influences, for example, how s/he regards counterfactuals. This shows in Black's countering of Evans' criticism of his earlier work [2008] – the discussion is on politics. Both Evans and Black appear to agree that counterfactuals are far more favoured among conservative analyses than elsewhere. Black juxtaposes counterfactuals with what he calls historical "determinism". He also contextualises the debate to a British context: "This point can be taken further by noting that the established Left– Right dichotomies do not apply in the same fashion to counterfactuals in all countries." (2015, 11, 13, 21, 188)

Black's book is one of the strongest in promoting the value of counterfactuals: "A crucial value of counterfactualism is that it returns us to the particular setting of uncertainty in which decisions are actually confronted, made, and implemented. [...] Counterfactualism— conjecturing on what did not happen in order to understand what did, or, more precisely, the use of conditional assertions based on what is known not to have occurred— thus entails, or should entail, the disciplines of scholarship (2015, 1)". Black highlights that for him, counterfactualism is a tool, "rather than a position or a school of thought" (2015, 3). He provides the reader with plentiful examples from politics to society, as well from scholarship.

Black discusses the useability of counterfactuals in contexts of various types of history and admits that, for example, in the case of religious history, it is not a relevant, or even acceptable, method. One of the main reasons for this is that counterfactuals in general often heighten the role of free will as well as that of chance. (2015, 42, 61–65) Black argues that in history, "the question "What if?" is very heuristic and should remain in dialogue with "Why?" and "How?" Counterfactuals, moreover, must be included in "Why?" and "How?" explanations if these explanations are to be true to their historical moments." (2015, 18) Concluding, Black makes points in order to argue for the validity of counterfactualism. "Firstly, it helps return us to the uncertainties and contingencies of the world as experienced by contemporaries, and of the events we study. Second, counterfactualism thereby indicates the fallacy of drawing lessons from the past [...] instead, there is no firm past from which to dictate to the future". His third argument is: "the questions "How?" and "Why?" should be in dialogue with "What if?" if these explanations are to be true to their historical moments. Aside from returning us to the possibilities latent in both "How?" and "Why?"

this dialogue, more specifically, also enables us to focus on political traditions as, in practice, an accretion or deliberate consequence of choices made from among contingencies.” (2015, 199–202)

Finally, “counterfactualism offers a variety of different advantages for academics: principally as an ancillary scholarly tool of analysis; as a valuable teaching method, used to indicate the complexities of past situations and choices; and as a more disciplined version of a widespread public need to appropriate and reflect on the past. Dealing, as it does, with what did not happen, counterfactualism cannot, of course, equate with scholarship that seeks to recover what did, but it is mistaken to go on to argue that counterfactualism has no value, and indeed cannot help in this recovery; it is also wrong to presume that established scholarly practices are without serious problems.” What all this means that for Black, “counterfactualism is central to the process of clarifying, and thus assessing, not only the options of the past but also the way in which choices and changes had particular consequences.” (2015,204)

LÄHTEENMÄKI 2016

In the title of his chapter on counterfactual history, philosopher of history Ilkka Lähteenmäki asks whether the genre is “a possibility, phenomenon or heresy”. He begins by noting that the genre has shown a notable rise in popularity since the 1990s, then moves into listing some key works. Lähteenmäki highlights that our times have phenomena, such as the explosion of information technology on one hand and intellectual currents such as postcolonialism on the other, with their emphasis on alternative, “other” perspectives may well have inspired counter-historical theorisations.

Lähteenmäki moves on to discuss counterfactual history’s relationship with the problem of historical causation, highlighting military history as a popular genre for counter-historical ponderings on causation. Drawing on Kaye (2010, see above), Lähteenmäki discusses the usefulness of counterfactualism as a tool for analysing causations. He also points out historical narration in general typically features implicit counterfactuals: as a historian is narrating a chain of events, the style of narration must appear open-ended for the reader, and, simultaneously – seemingly – for the historian as well.

Lähteenmäki highlights the distinction between counterfactual thinking (a heuristic model) and counterfactuals as “desired history” (such as in the Soviet Union), noting the value of the first-mentioned. He then moves on to discuss how champions of counterfactual history are deconstructing historical determinism (which Lähteenmäki sees an umbrella concept for teleology, socioeconomic factors dictating political events, and general laws steering history).

Drawing on Black (2015, see above) Lähteenmäki contextualises counterfactualism in a wider scepticism towards the traditional historical method. Counterfactualism represents modern historiography in polyphonic interpretation, and it offers a tool for highlighting the most important factors for a historical event or phenomenon. Using a notable number of texts also presented in this article for richly-detailed discussions, Lähteenmäki highlights the general issue of implausibility and the possibility of politically-motivated historiography (mentioning the Evans–Black dispute we discuss above) as two key issues in the genre. His conclusion on counterfactual history is that a historical analysis only using counterfactual scenarios will not guarantee a plausible result, and

thus is not sufficient for a study's methodology. It can, however, aid in mapping ideas and assumptions which otherwise might be overlooked.

GALLAGHER 2018

Historian and literary scholar Catherine Gallagher's book (2018) discusses "counterfactual imagination in history and fiction". Half of the volume focuses on Nazi Germany invading Britain and "Nazi Britain", which makes it, as far as we know, the most extensive work on a topic which remains the most popular counterfactual, historical or fictional. Overall, Gallagher's study "explores why and how we conduct these counterfactual thought experiments" and "when [...] did this mode of speculation start and what forms has it taken in previous centuries and our own?" Finally, she also assesses "What uses does it have, and what contexts stimulate its growth?" (2018, 1–2)

Gallagher divides the texts she analyses into three categories. First, "counterfactual histories" and "analytical works prominently featuring counterfactual speculations", which have "generally analytical rather than narrative quality". These texts also have a "tendency to indicate multiple possibilities that went unrealised rather than to trace out single historical alternative trajectories in detail. (2018, 3) Gallagher discusses the history of this genre "from Leibniz to Clausewitz", in other words concentrating on earlier thinkers more than most texts reviewed in this article do.

The second category is "alternate history", texts which describe "one continuous sequence of departures from the historical record, thereby inventing a long counterfactual narrative with a correspondingly divergent fictional world, while drawing the dramatis personae exclusively from the actual historical record" (ibid.) Finally, there is the "alternate-history novel", which invents both alternative-historical narratives and fictional characters. Gallagher summarises by saying, "Combining with various novelistic generic forms, these fictions allow for the illusion of a more complete alternative reality, presenting in detail the social, cultural, technological, psychological, and emotional totalities that result from alternations". (ibid.)

WENDELL 2020

Historian Joakim Wendell's article (2020) is on how upper secondary school students (age 16 to 17 years) used counterfactual reasoning in a task given to them concerning historical reasoning. The task required explaining "the causal importance of a historical actor for a historical event" (2020, abstract). Wendell introduces the reader to the basic setting of historians either dismissing counterfactualism or seeing it as a valuable historical tool. Wendell's stance is the latter, and according to him, history education has been "cautiously optimistic". The challenge, for the teacher, is "a lack of concepts or criteria for determining whether counterfactual arguments made by students can be understood as more or less qualified in relation to historical explanation". This was the basis for Wendell's research questions. (2020, 51)

Wendell highlights the question of "manipulation" in relation to counterfactuals. There are two main elements which can be subjects to manipulation: structural factors and historical actors. The first mentioned "entails a change in a condition influencing the studied event [...]", while manipulating a historical actor "changes something" about the actor in question – and removal is also a form of manipulation. Wendell's study focuses on these questions: "what is being

manipulated and whether the manipulation allows for the possibility of an alternative outcome". However, these "are not inherently linked to any form of qualification, since there is no a priori reason for a manipulation of actors to be more qualified than a manipulation of structures." Wendell, however, provides a set of values for evaluating counterfactuals which correlate the said difficulty of qualification. These are "plausibility", "context sensitivity" and "support by comparison and/or generalization". (2020, 52–54)

Wendell then breaks down his own study (on Nazi Germany). As a result, 114 out of 139 students' texts contained at least one counterfactual statement. Of the remaining 25, three demonstrated "advanced explanatory reasoning" without the help of counterfactuals, while the rest "struggled with adequately responding" to the task, because they just listed certain facts or evaluated differing interpretations through consequences. (2020, 56–57) Wendell's conclusion is that student reasoning becomes more qualified when they focus on structural factors, or include actors as well, or make comparisons between alternatives. He points out that the quality of the responses which did not involve counterfactuals are the clearest indicator of the value of counterfactual thinking. (2020, abstract, 63)

PENCHEV 2021

Philosopher Vasil Penchev compares modal history to counterfactual history. For him, "modal history is probable, and its probability is *subjective*" (2021, abstract). In fact, he lists reasons why he regards history in general as not an objective science, and suggests a modal approach to highlight this matter: "modal history doubles history just as the recorded history of historiography does it", Penchev argues, and states this is a necessary "condition of historical objectivity, including one's subjectivity: whether actors' *ex-ante* or historians' *post factum*". This double objectivity forms a hermeneutic cycle. (2012, abstract)

For Penchev, counterfactual history can be considered as history in the "conditional mood", and if history in general cannot be regarded as an objective science, then counterfactual history is closer to literature. Penchev contrasts counterfactual history to what he understands as "alternative history". The latter is "real history", such as "the history of China observed from Europe" – the observer's external viewpoint makes it counterfactual history. (2021, 1–2) From here, Penchev moves on to discuss phenomenological concepts of history.

VIRMAJOKI 2024

For political scientist and philosopher Veli Virmajoki (2024) the interesting matter involving counterfactuals in historiography concerns token events: particular occurrences, conditions, patterns, and so on. Virmajoki's task is to examine "how counterfactuals function in historiography" and "how we can reason about counterfactuals in a controlled manner". His overarching argument is that (i) "because historical explanations require counterfactual thinking, (ii) because this explanatory function can be defined through an interventionist account of explanation, and (iii) because interventionism can also clarify many issues related to counterfactual reasoning beyond explanation, (iv) an interventionist understanding of counterfactuals should become the starting point. (2024, 2–3)

For Virmajoki, counterfactuals serve important functions. The *practical* function is that they “provide insights that are significant to our self-understanding or even moral issues”, while the *epistemological* function “relates to their ability to provide insights that are relevant to our historical understanding and knowledge” [italics by Virmajoki]. This leads to “(i) providing insights on the actual course of history, (ii) providing insights on contingency, (iii) providing explanatory understanding”. Function (iii) enables historical counterfactuals to satisfy functions (i) and (ii). (2024, 7)

Virmajoki moves on to highlight two questions concerning historical counterfactuals: “how should we understand the change required by the antecedents?” and “how can we track what would have happened after the antecedent?”, commenting that the first mentioned has been discussed more but the latter is actually more interesting (2024, 14). He discusses tracking counterfactual scenarios and how they show that all historiography requires generalisations. Virmajoki concludes as follows: “While counterfactual reasoning is difficult and there are several places for disagreement in the process, the reasoning does not differ fundamentally from the more familiar types of historiography” (2024, 25).

PART TWO

Overview of British invasion scare fiction [7]

Invasion fiction has been written about many countries for approximately a hundred and fifty years,[8] with the seminal work of British invasion fiction often considered to be *The Battle of Dorking* by George Tomkyns Chesney in 1871. Who wrote these works, who read them and why were they written? A brief overview here will serve to pick out a few themes that unite or divide them. War fears, popularity as entertainment and the increase in creative fiction relating to new and imagined technology conspired with the desire of military officers to improve their country’s armed forces on the one hand and the desire of editors and publishers to make a profit on the other. We shall concentrate on the period 1871 to 1978. Clearly, not all publications can be considered even within this restricted time period as there is an enormous number, but key works and others of special interest will be noted.

A number of forces came together in the late 19th century to promote these speculative works of fiction. Magazines were sold and read in enormous numbers, and the serialisation of stories in these was common – Charles Dickens’s *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1836–1837) and *Uncle Tom’s Cabin* by Harriet Beecher Stowe (1851–1852) are famous examples, and *A Scandal in Bohemia* by Arthur Conan Doyle was the first of 56 Sherlock Holmes stories to appear in the Strand Magazine when it was published in 1891. At this time, “it became a matter of course for magazines to offer fictional narratives alongside non-fiction essays, reports of proceedings, political commentary, recipes, sheet music, social news, and a plethora of other material”. (The Periodical Market and Victorian Short Fiction, no year) We cover fictional narratives, non-fiction essays and political commentary and note the close and changing relationship between these in this overview – how invasion fiction, especially British invasion fiction, moves from its roots in fiction-as-warning to warning-fiction-as-entertainment. The hallmarks of this change are the presence and then

increasing absence of an initial essential factual basis in current reality^[9] and a strong focus on storyline for recreation and enjoyment.

The Battle of Dorking by George Tomkyns Chesney can be seen as the original seed for the enormous crop of invasion literature that flourished from its publication until the outbreak of WWI – and which has continued until the present day. That said, as Matin (2011, 388) points out, “there had earlier been abortive forays into the invasion-scare genre,” referring specifically to the short story “*Coming Events Cast Their Shadows Before.*” A *History of the Sudden and Terrible Invasion of England by the French, in the Month of May, 1852* by an anonymous author. He could equally well have referred to Louis-Napoleon Geoffrey-Chateau’s *Napoléon et la Conquête du Monde: Histoire de la monarchie universelle*, published in 1836 (Geoffrey-Chateau 1836). Indeed, the 19th century had been a period of satirical prints,^[10] serialisations of texts, short stories and pamphleteering, and the concept of an *invasion scare*, as they were often termed, had already become established. There is even a claim to be the earliest of all that could be made by Francis Cheynell’s *Aulicus his dream, of the Kings sudden coming to London* from 1644, during the English Civil War.^[11] Nonetheless, *The Battle of Dorking* marked a watershed.

This short story, initially published as a serial in *Blackwood’s Magazine*, was intended as a warning concerning the vulnerability of England (to be understood as the UK as a whole) and caused a considerable stir amongst the military and politicians (Matin 2011, 385). It was also exceedingly popular amongst the public at large, said to have been “without a doubt one of the most heavily read and discussed works of the Victorian era.” (Matin 2011, 389) Whilst intended by its author as a warning to politicians and the people alike, it was certainly read widely and was doubtless enjoyed in much the same way as any thriller of today. The novel provoked numerous responses and counterblasts, but, most importantly for our purposes, through its success it also prepared the ground for an entire genre of invasion fiction. Since its publication, there has been an enormous number of short stories, novels, films and plays on this subject, some intended as serious warning fiction – desiring to evoke a response from politicians or the military – some intended to be consumed ‘merely’ as entertainment, and doubtless many others which may have had a warning in the intent of the author(s) but served very well served as entertainment by publishers eager to expand their sales.

As technological advances disrupted the old order and excited the minds of authors and the public alike, writers and publishers were swift to capitalise upon this new market opening up that combined science fiction with invasion themes. *The Angel of the Revolution: A Tale of the Coming Terror* by George Griffith appeared in 1893 and the celebrated *The War of the Worlds* by H. G. Wells that appeared in 1897 were successful enough that Wells also published *The War in the Air* in 1908. These mark the drift from politically- and militarily-inspired writings towards consumption as entertainment – after all, when it comes to science fiction, it is unclear what action the contemporary military or politicians could be expected to take against the prospect of death rays and other unknown technology, but they can earn the author (and publisher) a fair income as entertainment.

Novels as warnings were not discarded, however, and they continued to be published: *The Riddle of the Sands: A Record of Secret Service* by Erskine Childers appeared in 1903 and was swiftly followed by *The Invasion of 1910* in 1906 by William Le Queux. The latter was initially serialised in

the *Daily Mail* but was subsequently published in book form. That it was intended as a warning is clear enough as Field Marshal Earl Roberts, who felt strongly that Germany would be England's future foe, provided considerable help to Le Queux in composing the work.^[12] However, it is equally clear that the publisher, the *Daily Mail*, worked to maximise its sales. As C. D. Eby points out, "editors of the *Daily Mail* at first rejected the route he prescribed for the German juggernaut" as the villages mentioned were too small to sell sufficient copies of the newspaper; fortunately, "the author obligingly diverted his invading hordes to pass through larger towns in order to boost circulation figures." (Eby 1988, 33)

This was a mass market readership and emphasises the increasing role being played by entertainment. This was only one of the ways in which the publisher sought to promote the work, however. To encourage sales, "Londoners were astonished by the appearance of men walking the streets wearing Prussian helmets and sandwichboards which announced the daily progress of the Germans."^[13] Apparently, the public were shocked by people in the uniforms of the enemy, a very similar reaction to that evinced by Kevin Brownlow's use of German uniforms and equipment during his filming of *It Happened Here* (see below) many years later in 1964. The success of his story encouraged Le Queux to write *Spies of the Kaiser* in 1909 – a publication where entertainment served as warning since, as Nicholas Hiley points out in his introduction to the 1996 reprinting of *Spies of the Kaiser*, the Secret Service Bureau (later MI5) itself owed its creation partly to William Le Queux and his fantasies of German spy activity in England.^[14]

Works written for entertainment naturally lent themselves to a wider audience, and for many writers this was a major consideration for financial reasons. Regarding *Spies of the Kaiser*, "It made a small fortune for Le Queux; there were translations into twenty-seven languages, and over one million copies of the book edition were sold." (Clarke 1978, 406) This movement towards entertainment led sometimes to bombast. *The Swoop of the Vulture* by James Blyth in 1909 was seen at least by one contemporary reviewer as lacking in style: "the author writes at a white-heat, which, while it gives undeniable power to his work, disfigures it oftentimes with signs of haste, and carries him into reckless irresponsibility" and that it "makes him careless in style, and rushes him headlong into involved and seemingly interminable sentences."^[15] The same reviewer had already commented that "the publication of books such as this, of which both Britain and Germany are at the present time suffering an infestation is wholly to be regretted and deplored." It seems clear that, for some at least, the market was becoming saturated.

As a result, the publication of *The Swoop!, or How Clarence Saved England* later in 1909 by P. G. Wodehouse was a clear parody of Blyth – signalled especially clearly by the title. Invasion literature as genuine warning literature was in steep decline, and its omnipresence alongside its questionable quality marked it out for ridicule. Despite this, it seems that warning invasion literature was not entirely replaced. For example, in 1913 *When William Came: A Story of London under the Hohenzollerns* was published by Saki (the pseudonym of Hector Hugh Munro) and can be seen as a warning regarding the need for compulsory military service or, as Satoru Fukamachi argues in *When William Came: A Prophetic Propaganda War*, as an "attempt to portray a fictional Germany's policy, not to tell readers how to prepare against military force, but how to be prepared for their propaganda." (Fukamachi 2021) Even this must be tempered by the fact that Munro

appeared to be in need of a bestseller for financial reasons. (Byrne 2007, 120) Entertainment and sales trumps all.

This was just as true in the years approaching the Second World War. Famously, Churchill was always short of money, and as a result he wrote and read political speeches for profit, but he, too, was not above writing alternative history – his essay *If Lee Had not Won the Battle of Gettysburg* was published in 1932 in *If it Had Happened Otherwise: Lapses into Imaginary History*. This was an interesting book, not least because it includes essays by such big names (alongside Churchill, one can find Hilaire Belloc, G. K. Chesterton and other authors and politicians) but also for how the status of the authors conflicts with the second part of its title – ‘Lapses into Imaginary History’. This certainly does not give the impression that this kind of alternative historical literature was highly regarded, even if one could hope that the use of ‘lapses’ here was a little tongue-in-cheek. Although Churchill’s essay is not invasion literature per se (the result of the plot is that WWI does *not* in fact take place), the attraction of writing speculative works was clear. When Churchill *did* write warning literature (*Arms and the Covenant*, 1938), it was a political treatise and in no way fiction.

The 1920s had seen a proliferation of novels that took invasion literature strongly in the direction of science fiction. The irrepressible Le Queux published *The Terror of the Air* in 1920, Ivan Petrushevich *The Flying Submarine* in 1922, Edgar Rice Burroughs *The Moon Men* in 1925 and Floyd Gibbons *The Red Napoleon* in 1929. These all took modern technology and extrapolated it into the future without genuinely positing an imminent invasion threat – though they were all more or less explicitly anti-communist in nature. As the 1930s progressed, the gradual building threat of Nazi Germany inspired at least one more notable traditional warning novel, *Swastika Night* by Katharine Burdekin in (1937). In her work, Japan and Germany are victorious – leaving England defeated and under German control.

The outbreak of WWII reduced the publication and consumption of invasion literature of every kind, presumably due to the potential for the real thing, but this was also doubtless exacerbated by the paper rationing that began in 1940. One notable work from this time period, however, is *I, James Blunt* (1942) by H. V. Morton, an English journalist. This novella depicted the Germanisation of a conquered Britain, envisioning the subjugation of its people militarily, politically and ideologically. Morton made no money as such from the story as he was working for the government – it was commissioned by the Ministry of Information, a body that also employed other famous writers, such as Graham Greene and Malcolm Muggeridge, to produce booklets and other publications for propaganda reasons during the war. Given the date of publication, it is not warning invasion fiction in the classic sense, pushing a somnolent nation to rouse itself before it is assaulted, but a warning in the sense of the potential cost of failure to defend a nation already at war.

The post-War period saw an enormous increase in invasion works that took an alternative history perspective – heavily focusing on the possibility of the Second World War ending in a Nazi victory. Not all of the artistic work of this kind was literature per se; there were plays and films with these themes, too. As early as 1947, the Noël Coward stage play *Peace in Our Time* appeared in a London still scarred by the war. It set its action in the bar of a pub where local drinkers are revealed to have very different reactions to the German occupation, from supporters of the resistance to outright

collaboration. The play was only a moderate success and was perhaps not well-suited to an audience seeking relief from the stress and depression that the war had brought. If it was a warning, it was one after the fact; if it was entertainment, it was insufficiently entertaining.

In 1962, American author Philip K. Dick released his influential *The Man in the High Castle*, a book that was enormously important for the future of alternative history. In the introduction to the Folio Society edition of the novel 2015, Ursula K. Le Guin wrote that it "may be the first, big lasting contribution science fiction made to American literature."^[16] The story proposes a victory by the Axis powers and Imperial Japan that results in the carving up of the United States into spheres of influence. The plot has several layers to it and examines individuals' reactions to living under the new regimes. Dick's research into the Nazi themes was sufficiently intense as to prevent him ever progressing with a sequel, saying, "I had to read what those guys wrote in their private journals in order to write *The Man in the High Castle*. That's also why I've never written a sequel to it; it's too horrible, too awful."^[17] Invasion literature can be a warning or for entertainment, and it may be anchored in the near future or involve futuristic technology, but it always has the capacity to deal with very serious – even horrific – subject matter.

The Man in the High Castle was filmed as a television series shown between 2015 and 2019. The imagery used was visually very true to Nazi and authoritarian style. One aspect that especially drew attention – and criticism – was its use of Nazi and Japanese symbols. In order to promote the series, a New York City subway shuttle was painted with Axis-themed images:

The flags featured on the subway shuttle ads did not include actual swastikas or rising suns, but were instead flags from the TV series designed to deliberately evoke the symbols of an imagined Nazi and Japanese occupation of a defeated America. While the flags were based on the standards of the Axis forces, their designs became something more abstract—and more troubling.^[18]

However, even if Nazism being victorious in general, or more commonly, is very often an American theme, it was imagined in Britain both before World War Two and after. Examples include Den Leighton's novel *SS-GB* (1978) and the BBC's television series *An Englishman's Castle* (1978). The first-mentioned succeeded in "dragging the fascist leader out of the gutter and putting him back into the mainstream of recent British history," whilst the other two fictional works had the same basic setting of Nazi Germany having invaded and beaten Britain.

All this very much connects with how the Kevin Brownlow and Andrew Mollo film *It Happened Here* was received when it was filmed in 1964. The plot proposed a successful Nazi invasion and occupation of Britain, which was not in itself an original premise; what made it stand out was its focus on the psychology of occupation, the employment of genuine right-wing activists speaking about their beliefs and its use of authentic uniforms and equipment. Among other symbols is a Nazi eagle with a St. George cross that appears on a supposed newsreel. This authenticity was intended by Brownlow and his co-director Andrew Mollo to imbue the film with a sense of realism, to shake the audience into realising what the right-wing really believed, and certainly forms a part of the warning style of invasion fiction. (See also Mähkä & Tringham 2024)

Nonetheless, the importance of such invasion fiction in alternative history literature was certainly in decline in comparison with its role as sheer entertainment. In 1978, Len Deighton published his novel *SS-GB* about the Nazi occupation of Britain that followed an early German victory.

Interestingly, Deighton had mentioned *I, James Blunt* in a letter to a bookseller, demonstrating the importance of early warning works such as Morton's in driving later entertainment.^[19] Certainly it seems likely that other works similar to Deighton's found it easier to find a publisher after the success of *SS-GB*, such as *Kenneth Macksey's Invasion: The Alternative History of the German Invasion of England, July 1940*,^[20] which appeared in 1980. Similarly, perhaps inspired by the filming and success of the series *The Man in the High Castle* in North America, a British drama series was produced based upon Deighton's novel in 2017. It appears clear that the appetite for invasion fiction has not only changed from texts with sober (or overly excitable) warning intent but has expanded in terms of numbers, and in doing so has itself invaded and occupied many new genres: from the earliest 19th century novellas and novels, through 20th century plays and films to 21st century television series available on demand.

Conclusion

In this review article we have compiled what we see as a representative set of texts concerning counterfactual history. Our aim was not to attempt a critical synthesis on the matter but rather introduce each author's main arguments and stance on the subject. The main conclusions are: most authors have a positive, but nonetheless frequently critical, perspective. At the extremes, some regard the genre as purely entertainment, "a parlour game", as E.H. Carr famously dismissed it (see above); others see it as an essential, obligatory method in understanding what happened. We also noticed that in general, there is relatively little commentary on other authors' works in the texts we covered. Some texts are commented upon quite often (Ferguson being one good example), some strikingly little (Demandt's pioneering book especially).

As for the British invasion scare fiction, it is a very notable historical genre. We could have analysed all British-originated fiction on what indeed seems to be the most popular historical setting *overall* in speculative fiction, World War Two, and in the case of Britain, invasion and occupation by Nazi Germany, but we chose to show that invasion scare literature has a strong tradition. It is fitting that some popular 2010s productions (some curiously made during the "Brexit"-era) are remakes of the World War Two / Nazi-genre although it is hard to believe that the producers are playing on the idea that Nazism will once again take over Germany and this time, they will succeed. It is the theme of being conquered as an idea that must be one imaginary context.

Finally, as Alexander Demandt (1993 [1984], 159–160) put it: "History that happens is just as astonishing as that which never happens." Quite. However, we hope to have made a useful "database" for anyone contemplating whether to start asking counterfactual question about history and wondering who else has done the same – and written about it – before.

References

All links verified 27.11.2024.

- Black, Jeremy. 2015. *Other Pasts, Different Presents, Alternative Futures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bulhof, Johannes. 1999. "What If? Modality and History". *History and Theory* 39 (2), 145–168. <https://www.jstor.org/stable/2505660>
- Bunzl, Martin. 2004. "Counterfactual History: A User's Guide". *American Historical Review* 109 (3), 845–858. <https://doi.org/10.1086/ahr/109.3.845>
- Byrne, Sandie. 2007. *The Unbearable Saki: The Work of H. H. Munro*. Oxford: Oxford UP.
- Churchill, Winston. 1938. *Arms and the Covenant / While England Slept*. First published by George Harrap Ltd., London.
- Clarke, I. F. 1978. *Tale of the future: from the beginning to the present day: an annotated bibliography*. London, Library Association. [Tale of the future, from the beginning to the present day : an annotated bibliography of those satires, ideal states, imaginary wars and invasions, coming catastrophes and end-of-the-world stories, political warnings and forecasts, inter-planetary voyages and scientific romances—all located in an imaginary future period—that have been published in the United Kingdom between 1644 and 1976].
- Cowley, Robert. 1999. "Introduction". In *What If? The World's Foremost Military Historians Imagine What Might Have Been*. Edited by Robert Cowley, xi–xiv. New York: Berkley Books.
- Cowley, Robert. 2001. "Introduction". In *More What If? Eminent Historians Imagine What Might Have Been*. Edited by Robert Cowley, xv–xvii. London: Pan, 2003.
- Demandt, Alexander. 1993 (1984). *History That Never Happened: A Treatise on the Question, What Would Have Happened If...?* Original: *Ungeschehene Geschichte: Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...?*, published in 1984. Translated from German by Colin D. Thomson. 3d Edition, Revised. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland.
- Eby, Cecil D. 1988. *The Road to Armageddon: The Martial Spirit in English Popular Literature, 1870–1914*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Evans, Richard J. 2014. *Altered Pasts: Counterfactuals in History*. Foreword by Hevda Ben-Israel. Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press/Historical Society of Israel (2013).
- Ferguson, Niall. 1997. "Introduction". In *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*. Edited by Niall Ferguson, 1–90. London: Papermac.
- Fukamachi, Satoru. 2021. *When William Came: A Prophetic Propaganda War*.
- Gaddis, John Lewis. 2002. *The Landscape of History: How Historians Map the Past*. Oxford: Oxford University Press.
- Gallagher, Catherine. 2018. *Telling It Like It Wasn't: The Counterfactual Imagination in History and Fiction*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Geoffrey-Chateau, Louis-Napoleon. 1836. *Napoléon et la Conquête du Monde: Histoire de la monarchie universelle*.

- Gillray, J., *French Invasion or Buonaparte Landing in Great Britain*. 1803. Satirical prints by James Gillray. <https://www.theriddleofthesands.com/1803-gillray-french-invasion-or-buonaparte-landing-in-great-britain/>
- H. H. Munro [Saki]. 1913. *When William Came: A Story of London Under the Hohenzollerns*.
- Hellekson, Karen. 2001. *The Alternate History: Refiguring Historical Time*. Kent, OH and London: The Kent State University Press. <https://journals.uclpress.co.uk/herj/article/2175/galley/13789/view/>
- Huijgen, Tim & Paul Holthuis. 2014. "Towards Bad History? A Call for the Use of Counterfactual Historical Reasoning in History Education". *Historical Encounters: A Journal of Historical Consciousness, Historical Cultures, and History Education* 1 (1), 103–110. <https://research.rug.nl/en/publications/towards-bad-history-a-call-for-the-use-of-counterfactual-historic>
- Jensen, Bernard Eric. 2005. "Counterfactual History and its Educational Potential". In *History in Education: Proceedings from the Conference History in Education held at the Danish University of Education 24–25 March, 2004*. Edited by Peter Kemp, 151–158.
- Jokisipilä, Markku & Mari K. Niemi. 2006. "Vahingollista, viihdyttävää vai jopa välttämätöntä? Miksi myös tapahtumaton kuuluu historiaan". In *Entäs jos... Lisää vaihtoehtoista Suomen historiaa*. Toimittaneet Markku Jokisipilä & Mari K. Niemi, 7–17. Helsinki: Ajatus kirjat.
- Kaye, Simon T. 2010. "Challenging Certainty: The Utility and History of Counterfactualism". *History and Theory* 49, 38–57.
- Lähteenmäki, Ilkka. 2016. "Kontrafaktuaalinen historia – mahdollisuus, ilmiö, harhaoppi". In *Historian teoria. Lingvistiksestä käännteestä mahdolliseen historiaan*. Edited by Kari Väyrynen and Jarmo Pulkkinen. Helsinki: Vastapaino, 171–206.
- Lebow, Richard Ned. 2000. "What's so Different about a Counterfactual?" *World Politics* 52 (4), 550–585. <https://doi.org/10.1017/S0043887100020104>
- Le Queux, William. 1906. *The Invasion of 1910: with a full account of the siege of London*. <https://archive.org/details/invasionof1910wi00lequ>
- Le Queux, William. 1909. *Spies of the Kaiser*. <https://www.gutenberg.org/files/33298/33298-h/33298-h.htm>
- Levy, Jack S. 2015. "Counterfactuals, Causal Inference, and Historical Analysis". *Security Studies* 24, 378–402. <http://dx.doi.org/10.1080/09636412.2015.1070602>
- Mähkä, Rami & Tringham, Damon. 2024. "It Happened Here ja Kolmannen valtakunnan visuaalinen ja temaattinen vetovoima". *Lähikuva* 2–3/2024, 89–107.
- Malcolm, David. 2014. "The Great War Re-Remembered: Allohistory and Allohistorical Fiction". In *The Great War in Post-Memory Literature and Film*. Edited by Martin Löschnigg and Marzena Sokolowska-Paryz. Berlin: De Gruyter, 171–186. <https://doi.org/10.1515/9783110363029.171>

- Matin A. Michael. 2011. "Scrutinizing "The Battle of Dorking": The Royal United Service Institution and the Mid-Victorian Invasion Controversy" *Victorian Literature and Culture* 39 (2), 385-407. Cambridge University Press. <https://www.jstor.org/stable/41307873>
- Niemi, Mari K. & Ville Pernaa. 2005. "'Epähistoriallista ajanvietettä": Mikä toteutumattomassa historiassa viehättää?" In *Entäs jos... Vaihtoehtoinen Suomen historia*. Toimittaneet Mari K. Niemi & Ville Pernaa, 7–13. Helsinki: Ajatus kirjat.
- Nolan, Daniel. 2011. "Why Historians (and Everyone Else) Should Care about Counterfactuals". *Philosophy Studies* 163 (2013), 317–335. <https://www.jstor.org/stable/41932671>
- P. G. Wodehouse. 1909. *The Swoop!, or How Clarence Saved England*.
- Penchev, Vasil. 2021. *Modal History versus Counterfactual History: History as Intention*. <https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3818767>
- Roberts, Andrew. 1997. "Hitler's England: What If Germany Had Invaded England in May 1940?" In *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*. Edited by Niall Ferguson, 281–320. London: Papermac.
- Roberts, Andrew. 2001. "Prime Minister Halifax". In *More What If? Eminent Historians Imagine What Might Have Been*. Edited by Robert Cowley, 279–290. London: Pan, 2003.
- Roberts, Scott L. 2011. "Using Counterfactual History to Enhance Students' Historical Understanding". *The Social Studies* 102 (3), 117–123. <https://doi.org/10.1080/00377996.2010.525547>
- Rosenfeld, Gavriel. 2002. "Why Do We Ask "What If?" Reflections on the Function of Alternative History". *History and Theory* 41, 90–103. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1468-2303.00222>
- Rosenfeld, Gavriel. 2005. *The World Hitler never Made: Alternate History and the Memory of Nazism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Salmi, Hannu. 2004. "Jos romantiikkaa ei olisi". In *Nukahteleva kulttuuri ja muita kolumneja*, 23–26. Turku: Faros.
- Seppälä, Päivi. 2012. *Counterfactuals and Causal Explanation in Historiography*. MA Thesis, University of Helsinki. <https://helda.helsinki.fi/items/67be69db-175f-4c6f-a580-d2520ced6be6>
- Seppälä, Päivi. 2018. "Mitä, Kuinka ja miksi: selittäminen historiantutkimuksessa". In *Syistä selityksiin – Kausaalisuus ja selittäminen yhteiskuntatieteissä*. Edited by Tuukka Kaidesoja, Tomi Kankainen and Petri Ylikoski, 199–233. Helsinki: Gaudeamus. https://researchportal.helsinki.fi/files/138592462/Seppälä_P_Mit_kuinka_ja_miksi.pdf
- Singles, Kathleen. 2011. "'What If?' and Beyond: Counterfactual History in Literature". Book Review (Michael Widmann: *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung: Untersuchungen an Romanen von Guenter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr*, 2009) *Cambridge Quarterly* 40 (2), 180–188, 9p. <https://doi.org/10.1093/camqtly/bfr007>

Singles, Kathleen. 2013. *Alternate History: Playing with Contingency and Necessity*. Berlin and Boston: De Gruyter.

Squire, J.C. 1932. "Introduction". In *If It Had Happened Otherwise: Lapses into Imaginary History*. Edited by J.C. Squire, v–vi. London, New York and Toronto: Longmans, Green and Co. <https://archive.org/details/dli.ernet.532973/page/n9/mode/2up>

Sunstein, Cass R. 2015. "Historical Explanations Always Involve Counterfactual History". *Journal of Philosophy of History*. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2661046

The Periodical Market and Victorian Short Fiction. [No year given]. *The Victorian Short Fiction Project*. Brigham Young University. <https://vsfp.byu.edu/index.php/the-periodical-market-and-victorian-short-fiction/>

Virmajoki, Veli. 2024. "On the Function and Nature of Historical Counterfactuals: Clarifying Confusion". *Journal of the Philosophy of History* 1–25. <https://doi.org/10.1163/18722636-12341519>

Waldenegg, Georg Christoph Berger. 2011. "What-If? Counterfactuality and History". In *Counterfactual Thinking, Counterfactual Writing*. Edited by Dorothee Birke, Michael Butter, Tilmann Köppe, and Tilmann Köppe, 130–149. Berlin; Boston: De Gruyter.

Wendell, Joakim. 2020. "Qualifying Counterfactuals: Students Use of Counterfactuals for Evaluating Historical Explanations". *History Education Research Journal* 17 (1), 50–66.

Widmann, Andreas Martin. 2011. "Plot vs. Story: Towards a Typology of Counterfactual Historical Novels". In *Counterfactual Thinking, Counterfactual Writing*. Edited by Dorothee Birke, Michael Butter, Tilmann Köppe, and Tilmann Köppe, 170–189. Berlin; Boston: De Gruyter.

Notes

[1] The book is available online, open access, at the Internet Archive. <https://archive.org/details/dli.ernet.532973/page/171/mode/2up>

[2] We would like to thank the two scholars who reviewed our text for their excellent and valuable feedback. Because of the article's unusual form, both rejected the manuscript as a peer-reviewed review article. For this reason, the article was published as a non-peer-reviewed review article.

[3] Typically because they were not in journals subscribed to by our university's library.

[4] See <http://www.uchronia.net/intro.html>

[5] The book is not included in this article for linguistic reasons – our German is not good enough!

[6] Unfortunately, we were unable to obtain a copy, though we do cover Black's 2015 book on essentially on the same subject, alternative history, in this article.

[7] Timeline of featured stories: <https://www.theriddleofthesands.com/listing-of-featured-stories/>

[8] The varied nations involved can be seen in, for example, E. A. Driant's *La Guerre de Demain* ("The War of Tomorrow") from 1888 about a French war with Germany and *La Guerre fatale: France-Angleterre* (The Fatal War: France-England) about a French war with the UK, *The*

Stricken Nation by Henry Grattan Donnelly from 1890 involving a British invasion of the USA, and *Kaitō Bōken Kitan: Kaitei Gunkan* (“The Undersea Warship”) by Shunrō Oshikawa from 1900 about Japanese submariners fighting off imperial opponents such as Russia, China and the USA.

[9] As Clarke (1978, 33) wrote, “The alarm bells ring in vain in future-war fiction, if the projected action is not seen to follow directly from the dangers or the opportunities that have always shaped contemporary thinking about the future of a nation or of the whole world”.

[10] A prime example being the satirical prints of J. Gillray, one of his best-known being *French Invasion or Buonaparte Landing in Great Britain* from 1803.

[11] Cheynell, Francis. 1644. *Aulicus his dream, of the Kings sudden comming to London*. In the digital collection *Early English Books Online 2*. <https://name.umdl.umich.edu/B08742.0001.001>. University of Michigan Library Digital Collections, <http://hdl.handle.net/20.500.14106/B08742>.

[12] James, David. 1954. *The Life of Lord Roberts*. London: Hollis & Carter, 424

[13] *Ibid.*

[14] Nicholas Hiley’s introduction to the 1996 reprint of *Spies of the Kaiser*, xviii

[15] Review from *New Zealand Evening Post*, Volume LXXVII, Issue 150, 26 June 1909, 19. <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/EP19090626.2.123>

[16] Cited in: Ursula K. Le Guin. 2019. *Words Are My Matter: Writings on Life and Books*. Mariner Books: Boston, 121.

[17] Lord RC. 2006. *Pink Beam: A Philip K. Dick Companion*, 106. Dave Hyde Ganymede Slime Mold Pubs.

[18] Andrew Frost. “Bad Future: Real-Time Alternate History.” *Studies in the Fantastic*, Number 5, Winter 2017/Spring 2018, 26–46. University of Tampa Press.

[19] Blog post “HV Morton the science-fiction writer” October 16, 2021. <https://hvmorton.com/tag/i-james-blunt/> The HV Morton Society.

[20] Kenneth, John Macksey. 1980. *Invasion: The Alternative History of the German Invasion of England, July 1940*, Greenhill Books.