

Ilari Koivisto

# Nuijasota ja tosinuijasota

Historiallisen fiktioelokuvan kirjoittaminen

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuvan ja TV:n koulutusohjelma

Opinnäytetyö

23.10.2013

Tekijä Otsikko  Sivumäärä Aika	Ilari Koivisto Nuijasota ja tosinuijasota – Historiallisen fiktioelokuvan kirjoittaminen  29 sivua + 1 liite 23.10.2013
Tutkinto	Medianomi
Koulutusohjelma	Elokuvan ja television koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Käsikirjoittaminen
Ohjaaja	TaM, elokuva- ja televisiokäsikirjoittamisen tuntiopettaja, Antero Arjatsalo
<p>Tämä opinnäytetyö koostuu kirjallisesta osasta ja teososasta. Kirjallisessa osassa käsitellään fiktioelokuvan kirjoittamista historiallisten tapahtumien pohjalta, ja teososa on nuijasotaan sijoittuva 14-sivuinen käsikirjoitus.</p> <p>Kirjallisessa osassa esitellään historiallisen elokuvan lajit ja ominaispiirteet. Erityisesti esiin nousee kysymys: Miten elokuva voi olla uskottavaa historiaa? Tähän kysymykseen liittyen työssä määritellään mitä uskottavuudella itse asiassa tarkoitetaan. Tämän asian eri puolia valaisevat muun muassa käsitteet kulttuurinen uskottavuus, geneerinen uskottavuus, ikoninen jäljittely, paradigmaattinen esitys, semioottinen paradoksi ja välttämätön sepite.</p> <p>Kirjallisessa osassa käsitellään myös historiallisen henkilön käyttämistä fiktioelokuvan hahmona, ja haasteita joita tämä ratkaisu tuo tullessaan. Lisäksi työssä esitellään lyhyesti nuijasodan keskeiset vaiheet ja henkilöt keskittyen erityisesti henkilöihin, jotka esiintyvät teososassa.</p> <p>Tämän opinnäytetyön johtopäätöksenä todetaan, että historiallisen elokuvan kirjoittaminen vaatii väistämättä fiktiivisen materiaalin sepittämistä, ja yleensä tinkimistä täydellisestä historiallisesta tarkkuudesta. Aina jää myöskin paljon kertomatta. Toisaalta historiallisesta tarkkuudesta tinkiminen voi tuottaa autenttisemmän lopputuloksen. Johtopäätöksissä todetaan myös, että historian ja historiallisen totuuden käsitteet ovat muuttuvia ja vaikeasti määriteltäviä asioita, toisin kuin historiallinen elokuva, joka on yksinkertaistettu esitys rajatusta ajanjaksosta rajatussa paikassa. Lisäksi jokaisen historiallisen tarinan kertomiseen lienee olemassa oma ja oikea tapa.</p>	
Avainsanat	käsikirjoittaminen, historia, elokuva, nuijasota

Author Title	Ilari Koivisto Cudgel War – Writing Historical Film
Number of Pages Date	29 pages + 1 appendice 23 October 2013
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television Studies
Specialisation option	Screenwriting
Instructor	Antero Arjatsalo, M.A., Screenwriter
<p>This thesis consists of a theoretical part and an artistic part. The theoretical portion deals with the writing of fiction films based on historical events, and the artistic part is a 14-page screenplay set during the Finnish Cudgel War.</p> <p>The theoretical part describes the different genres and typical characteristics of historical film. One question in particular arises: How can a film be credible history? In terms of this question this thesis also defines what, in fact, is "credibility". Concepts of cultural credibility, credibility within a certain genre, iconic representation, paradigmatic representation, semiotic paradox, and necessary invention are defined in order to illuminate various parts of this dilemma.</p> <p>The use of real historical figures as characters in fictional films is also covered in the theoretical part, as are the challenges that arise as a consequence of this. Furthermore, this thesis describes briefly the major events and figures of Cudgel War, with emphasis on the people who are characters in the artistic part.</p> <p>As a conclusion of this thesis it can be said that the writing of historical films requires an amount of fictional element, and in most cases, the rejection of complete historical accuracy. In addition, there is always lots of material that has to be omitted. On the other hand, the rejection of historical accuracy can lead to a more authentic result. It can also be said that the concepts of history and historical fact are not set in stone, and can be difficult to define. Unlike historical film, which is a simplified representation of a certain period of time in a certain place. Furthermore, there can be a correct and unique way to tell each individual historical story.</p>	
Keywords	screenwriting, history, film, cudgel war

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Historia ja elokuva	3
2.1	Adaptaatio	3
2.2	Historiallinen elokuva	4
2.2.1	Historiallisen elokuvan lajit	5
2.3	Menneisyys nykyhetken vertauskuvana	6
2.4	Historiallisen elokuvan uskottavuus	7
2.4.1	Historiallinen tarkkuus ja autenttisuus	8
2.5	Ikoninen jäljittely ja paradigmaattinen esitys	9
2.6	Historiallinen henkilö fiktiossa	12
2.7	Mielikuvitus ja historialliset reunaehdot	14
2.7.1	Kerronnallisuus, montaasi ja ideologia	16
2.7.2	Välttämätön sepite	17
3	Fiktiota nuijasodasta	19
3.1	Nuijasota lyhyesti	19
3.2	Ajankuvan luominen	20
3.2.1	Menneisyyden tuntu	21
3.2.2	Ajalle ominainen dialogi	22
3.3	Nuijasodan historialliset henkilöt	24
3.3.1	Jaakko Ilkka	24
3.3.2	Abraham Melkiorinpoika	25
3.3.3	Talonpojat	26
4	Pohdintaa	27
	Lähteet	30
	Liitteet	
	Liite 1. Teososa	

## 1 Johdanto

Olen ollut kiinnostunut historiasta lapsesta saakka. Kiinnostukseni on tosin aina ollut varsin pinnallista, ja minua kiehtovat enemmän hyvät tarinat kuin historiallinen kokonaisnäkemys syineen ja seurauksineen. Erityisesti minua viehättää 1500-luku löytöretkineen, uskonpuhdistuksineen ja tieteellisine uudistuksineen. Yritin aikoinaan jopa syventyä 1500-lukuun tarkemmin pyrkiessäni opiskelemaan historiaa. En tietenkään tullut valituksi, koska mieleeni jäivät vain jännittävät anekdootit laajemman kuvan sijaan.

Kaikesta tästä johtuen olin hyvin kiinnostunut, kun opiskelijatoverini Jari Hankela esitteli ajatuksensa nuijasotaelokuvasta. Tiesin nuijasodasta tuolloin hyvin vähän, mutta 1500-luvun lopulle osasin sen kuitenkin sijoittaa. Tarjouduin laatimaan 1590-luvulle sijoittuvan käsikirjoituksen, joka kuvaa nuijasotaa ja siihen johtaneita tapahtumia. Tuosta käsikirjoituksesta tuli tämän opinnäytetyön teososa. Tämän lisäksi olen kirjoittanut Jarin kanssa myös samalle ajalle sijoittuvaa pitkää käsikirjoitusta.

Opinnäytetyöni kirjallisessa osassa käsitelen fiktiokäsikirjoituksen kirjoittamista historiallisten tapahtumien pohjalta. Esittelen lyhyesti historiallisen elokuvan ominaispiirteet ja erilaiset historiallisen elokuvan lajit. Keskeiseksi kysymykseksi nousee miten uskottava ja autenttinen ajankuva rakennetaan, ja voiko täysin todenmukaista historiallista elokuvaa ylipäättään olla olemassa. Tutkin myös autenttisuutta käsitteenä, ja vertailen sitä termiin historiallinen tarkkuus.

Pohdin autenttisuuden ja uskollisuuden kysymystä erityisesti historiallisen henkilön näkökulmasta, ja tutkin mitä käsikirjoittajalla on oikeus sepittää todellisen henkilön ollessa kyseessä. Fiktiivistä aineistoa on monissa tapauksissa pakkokin keksiä runsaasti, sillä monista kauan sitten vaikuttaneista historiallisista henkilöistä ei varmuudella voida sanoa juuri syntymä- ja kuolinvuotta enemmän. Tarkastelen miten tällaiselta pohjalta voidaan rakentaa henkilöhahmo, ja pohdin hahmon suhdetta todelliseen ihmiseen.

Autenttisuuskysymyksen lisäksi tutkimustani ohjaavat erityisesti kaksi erilaista lähestymistapaa historiallisen elokuvan kirjoittamiseen; ikoninen jäljittely ja paradigmaattinen esitys.

Erilaisille historiallisen elokuvan käsitteille olen pyrkinyt aina löytämään vastineen jostain elokuvasta. Esimerkkeinä olen käyttänyt erityisesti historiallisia sotaelokuvia, koska eräänlaista sotaelokuvaa yritän itsekkin kirjoittaa. Olen tietoisesti pyrkinyt välttämään lähdekirjallisuudessa mainittuja elokuvia, koska olen halunnut keksiä omat esimerkkini. Suureksi harmikseni huomasin Robert A. Rosenstonen kirjoittaneen *Panssarilaiva Potemkinista* samoja huomioita, jotka tein itsekkin. En anna tästä Rosenstonelle kuitenkaan lähdeviitettä ja sitä myöten kunniaa, koska päädyin samaan päätelmään itsenäisesti ja ennen hänen kirjansa lukemista.

Mitä käyttämäni lähdekirjallisuuteen tulee, olen perehtynyt pääasiassa historian tutkimuksen näkökulmasta tehtyihin teoksiin. Näiden ongelmana on usein pinnallinen tuntemus elokuvanteosta, minkä vuoksi ne käsittelevät elokuvasta lähinnä kuvallista puolta. Olen yrittänyt parhaani mukaan soveltaa näitä teorioita käsikirjoittamiseen, vaikka monin paikoin sivuan myös lavastusta, leikkausta ynnä muuta. Joissain kohdissa olen saattanut soveltaa liikaakin, ja ymmärtänyt asiat haluamallani tavalla. Suosittelen alkuperäisteosten lukemista kokonaiskuvan hahmottamiseksi.

Johtoajatuksena minulla on lähdekirjallisuutta käyttäessäni ollut tiivistää alkuperäinen ajatus mahdollisimman tiiviiseen ja ymmärrettävään muotoon, ja muokata se käsikirjoittajan käyttöön sopivaksi. Olen lähestynyt lähteitä toivon mukaan kunnioittaen, mutta kuitenkin yrittänyt ennen kaikkea muokata niiden pohjalta omaa ajattelutapaani historiallisen elokuvan kirjoittamisesta.

Teososa kirjoittaessani minulla oli varsinkin alkuvaiheessa pakkomielteenä pitäytyä vain siinä, mitä ”olisi voinut tapahtua”. Eli yritin säilyttää kiveen hakatut faktat koskemattomina, ja kirjoittaa niiden väliin oman näkemykseni siitä miten tapahtumat olisivat voineet edetä. En siis halunnut muokata *totuutta*, mutta sepittää tosiasioiden väliselle harmaalle alueelle oman versionni siitä mikä näihin tosiasioihin johti.

Toisaalta tutkimustyötä tehdessäni olen alkanut yhä enemmän kyseenalaistaa sitä voidaanko ylipäätään puhua historiallisesta totuudesta, ja olen alkanut lipsua hyvinkin paljon alkuperäisestä tavoitteestani. Tästä näkökulmasta vertailen sitä miten historian tutkimus poikkeaa elokuvanteosta, ja pohdin onko historian tutkimukseen lopulta kovin kaukana tarinankerronnasta.

## 2 Historia ja elokuva

### 2.1 Adaptaatio

Fiktioelokuvan kirjoittaminen historiallisten tapahtumien pohjalta on eräänlaista adaptaatiota, eli teoksen sovittamista toiseen muotoon. Romaanien adaptointi elokuviksi ja TV-sarjoiksi on tyypillinen esimerkki. Kirjallisen lähdeaineiston kääntäminen käsikirjoituksen muotoon ei koskaan onnistu käden käänteessä, sillä kullakin tekstilajilla on ominaispiirteensä, jotka eivät välttämättä taivu helposti toiseen formaattiin. Adaptaatio vaatii siis väistämättä jonkinlaista muokkaamista. (Seger 1992, 2.)

Merkittävin ero kirjallisuuden ja elokuvan välillä lienee se, että kirjallisuus voi kuvata henkilöihahmon sisäistä maailmaa, kun taas elokuvan täytyy muuttaa näkymätön ajatusten maailma kuviksi ja ääniksi. Tästä johtuen elokuva on ennen kaikkea toimintaa. Näin ollen myös historiallisen lähdeaineiston päivämäärät ja tilastot on muutettava toiminnalliseen muotoon.

Toisaalta Henry Bacon korostaa, että henkilön sisäinen maailma ei ole pelkästään verbaalinen, vaan koostuu myös kuvista ja äänistä. Tässä mielessä elokuva kykenee kirjallisen ilmaisun tavoin käsittelemään abstrakteja asioita (Bacon 2005, 124-125.). Bacon myös siteeraa Robert Richardsonia, jonka mukaan kirjallisuus pyrkii visualisoimaan merkityksellisen tekstin lukijan mielessä, kun taas elokuva yrittää saada visuaalisen näyttämään merkitykselliseltä (Bacon 2005, 115.).

Baconin mielestä adaptaatiossa on kyse *kulttuurisesta uudistamisesta*, jossa menneisyys ja sen tarjoamat kokemukset esitetään uudessa valossa toistamalla, tulkitsemalla ja muovaamalla tarinaelementtejä. (Bacon 2005, 135.)

Itse en tee adaptaatiota mistään tietyistä romaanista, tai kirjallisesta aineistosta ylipäättäen, mutta nojaudun voimakkaasti esimerkiksi Heikki Ylikankaan historialliseen tutkimukseen nuijasodasta. Käsittelen luvussa 2.7.1 seikkoja, jotka yhdistävät historiantutkimusta ja tarinankerrontaa. Näiden seikkojen valossa Ylikankaan tutkimuskin siis muistuttaa kaunokirjallisuutta, ja oma kirjoitustyöni näin ollen lähestyy perinteistä kirjallisuusadaptaatiota.

## 2.2 Historiallinen elokuva

Historiallinen elokuva ei ole varsinaisesti oma genrensä, vaan käsitteen alle mahtuu monia eri tyyliä edustavia elokuvia. Yhteistä näille elokuville on, että ne pyrkivät kuvaamaan historiallisia tapahtumia. (Salmi 1993, 213.). Historiallinen elokuva voi tietysti edustaa mitä erilaisimpia genrejä: Lännenelokuvat ovat historiallisia siinä missä vaikkapa elämäkertaelokuvat.

Sen lisäksi, että historiallinen elokuva sijoittuu menneisyyteen, sen on myös osoitettava historiallisuutensa. Toisin sanoen elokuva sijoittuu tarkkaan ajankohtaan eikä vain epämääräiseen menneeseen aikaan. Tämä historiallisuuden osoittaminen tapahtuu pääasiassa kahdella tavalla: Elokuva voi antaa katsojalle tarkat tiedot tapahtuma-ajasta ja -paikasta, tai se voi kuvata katsojien yhteiseen kulttuuriperimään kuuluvia tapahtumia. (Salmi 1993, 214-215.)

Yksinkertaisimmillaan tapahtuma-aika ja paikka määritellään kuten Emilio Estevezin käsikirjoittamassa ja ohjaamassa elokuvassa *Bobby* (2006. USA), jossa ruudulle ilmestyy teksti: ”Los Angeles, neljäs kesäkuuta 1968”. Jo tätä ennen tekstien ja arkistokuvien avulla on annettu taustatietoa vuoden 1968 tapahtumista. Tällaisten tekstien lisäksi elokuva voidaan sijoittaa tiettyyn aikaan tietysti vaikka kertojanäänen tai dialogin avulla.

Toisen tavan osoittaa elokuvan historiallisuus löysin Kevin Reynoldsin ohjaamasta elokuvasta *Sodan peto* (*The Beast of War*, 1988. USA), joka kuvaa neuvostoliittolaisia sotilaita Afganistanin sodassa. Elokuva ei tarkenna aikaa ja paikkaa sen enempää, vaan luottaa siihen että sodan tapahtumat ovat katsojilla vielä tuoreessa muistissa. Itse asiassa elokuvan valmistumisvuonna 1988 Neuvostoliitto ei ollut vielä vetäytynyt Afganistanista. Elokuva kuvaa kuitenkin noin seitsemän vuotta aiempia tapahtumia.

Vaikka *Sodan Peto* sijoittuukin lähimenneisyyteen, sitä voidaan kuitenkin pitää historiallisena elokuvana. Toisin kuin aikalaiskuvaus, se kuvaa kohdetta, jonka osa se ei itse ole (Salmi 1993, 219.).

Yleensä elokuvat eivät kuitenkaan luota katsojan yleissivistykseen sijoittaessaan tapahtumansa menneeseen aikaan. Poikkeuksena ovat tietyt lähihistorian aikakaudet, joita pidetään helposti tunnistettavina. Käytännössä lähinnä tietyt sodat, eli ensimmäinen ja toinen maailmansota sekä Vietnamin sota ovat kuvastoltaan välittömästi tuttuja.



Lisäksi esimerkiksi 1960-luku voidaan esittää tunnistettavasti aikakauden suosikkikapaleiden ja muodin avulla.

### 2.2.1 Historiallisen elokuvan lajit

Marcia Landyn mukaan varsinaisten historiallisten elokuvien lisäksi voidaan puhua myös *pukuelokuvista*, jotka kuvaavat fiktiivisiä henkilöitä historiallisessa kontekstissa, eivätkä ole yhtä tiukasti kiinni historiallisessa todellisuudessa. (Salmi 1993, 215.) Rosenstone tarkentaa pukuelokuvan käyttävän historiaa ainoastaan värikkäänä kulissina, jonka edessä näytellään rakkaus- ja seikkailujuonia, jotka ovat irrallaan tarkasta historiallisesta viitekehystä (Rosenstone 1995, 128.). Pukuelokuva käsitteenä ei siis viittaa ainoastaan Jane Austen-filmatisointien kaltaisiin epookkeihin, vaan muun muassa suurin osa lännenelokuvista on pukuelokuvia.

Muita esimerkkejä tällaisista elokuvista ovat 1500-luvun alkupuolen Suomeen sijoittuva Armand Lohikosken ohjaama *Risti ja liekki* (1957. Suomi), sekä Coenin veljesten *Miller's Crossing - Vaarallista peliä* (Miller's Crossing, 1990. USA), joka sijoittuu Yhdysvaltain kieltolain aikaan, mutta ei määrittele aikaa ja paikkaa sen tarkemmin. Elokuva lähestyykin kieltolain aikana kukoistanutta järjestäytyntä rikollisuutta enemmän myyttinä kuin historiallisena tapahtumana. Tiukasti määriteltynä myös edellä mainittu *Sodan peto* voidaan nähdä pukuelokuvana, koska se kuvaa fiktiivisiä henkilöitä.

Toisin kuin Landy, Jean Gili näkee myös pukuelokuvat historiallisena elokuvana. Hän jakaa historiallisen elokuvan kolmeen ryhmään; *tunnettujen henkilöiden elämää kuvaavat elokuvat*, *fiktiivisten hahmojen elämää määrättyssä historiallisessa kontekstissa kuvaavat elokuvat*, sekä *pukuelokuvat*. Gilin määritelmän mukaan pukuelokuvat kuvaavat fiktiivisiä hahmoja määrittelemättömässä historiallisessa kontekstissa. (Salmi 1993, 218.)

Gilin määritelmiä soveltaen *Miller's Crossing* edustaisi varmaan edelleen pukuelokuvaa, riippuen siitä kuinka konkreettiseksi elokuvan kuvaus kieltolain ajasta tulkitaan, ja *Sodan peto* edustaisi toista ryhmää eli fiktiivisiä hahmoja tarkassa historiallisessa kontekstissa.

Oman opinnäytetyöni teososassa päähenkilö on fiktiivinen hahmo historiallisessa kontekstissa, mutta käsikirjoituksessa esiintyvät myös todelliset henkilöt Jaakko Ilkka, Aab-

raham Melkiorinpoika, Pentti Pouttu, Pentti Piri ja Yrjö Kontsas. Fiktiivisen päähenkilön vuoksi sijoittaisin kuitenkin työni Gilin määrittelemään toiseen ryhmään.

Historiallisen elokuvan lajeja edustaa myös historiallinen *spektaakkeli*, jonka tunto-merkkejä ovat mahtipontiset lavasteet, suuret ihmisjoukot, ja ylipäätään koko tuotantoa määrittävä suureellisuus (Salmi 1993, 220-222.). Modernia historiallista spektaakkelia edustaa esimerkiksi Ridley Scottin ohjaama *Gladiatori* (Gladiator, 2000. USA, Iso-Britannia).

Rosenstone lisää edellä mainittuihin lajeihin vielä *postmodernin historiallisen elokuvan*, joka on vaikeasti määriteltävä käsite, mutta ennen kaikkea se tarkoittaa elokuvaa, joka rikkoo perinteisen elokuvakerronnan sovinnaisuuksia. Postmoderni elokuva on usein henkilökohtaista, antaa useita näkökulmia samaan tarinaan, sekä hämmentää historiallista aikakäsitystä sekoittaen nykyhetkeä ja menneisyyttä. Postmoderneja keinoja ovat lisäksi muun muassa parodian, surrealismin ja dadan hyödyntäminen, fiktion ja dokumentaaristen elementtien sekoittaminen, sekä kieltäytyminen menneisyyden niputtamisesta siistiin pakettiin. (Rosenstone 1995, 206-207.)

Käsittelen tässä työssä lähinnä perinteisiä historiallisia elokuvia, mutta ainakin myöhemmin mainitsemaani *Holy Flying Circusta* (2011. Iso-Britannia) voidaan pitää postmodernina, ja joissain muissakin esimerkkielokuvissani on postmoderneja piirteitä. Näitä löytyy ainakin *Marie Antoinettesta* (2006. USA, Ranska, Japani) ja *Paholaisista* (The Devils, 1971. Iso-Britannia).

### 2.3 Menneisyys nykyhetken vertauskuvana

Usein historiallinen elokuva kertoo kuvaamansa menneen ajan lisäksi myös omasta ajastaan (Salmi 1993, 219.). Elokuva taidemuotona pyrkiikin tekemään yleisiä ja universaaleja havaintoja ympäröivästä todellisuudesta, kun taas historialliset tapahtumat ovat ainutkertaisia (Salmi 1993, 225.). Mielenkiintoisesti Rosenstone on täysin päinvastaista mieltä: Koska elokuva on aina sidottu käyttämiinsä kuviin, se ei voi koskaan kertoa muista kuin yksittäistapauksista (Rosenstone 1995, 113.).

Oli miten oli, itse koen esimerkiksi vuonna 2005 valmistuneen venäläiselokuvan *Yhdeksäs komppania* (9 Rota, 2005. Venäjä, Suomi, Ukraina) heijastelevan enemmänkin oman aikansa nousevia venäläisen isänmaallisuuden tunteja, kuin 1980-luvun puna-

armeijan todellisuutta. Elokuva esittää varsin kriiikittömän kuvan Neuvostoliiton miehi-tyksestä Afganistanissa, vaikka ainakaan itse en pysty näkemään kyseistä sotaa mil-lään lailla oikeutettuna. Lisäksi elokuva lainaa voimakkaasti amerikkalaisen Vietnam-elokuvan perinteestä, esittäen näin Afganistanin sodan ”venäläisenä Vietnamina”. Tä-mä näkemys on toki täysin perusteltu, sillä Afganistanin sotaa voidaan pitää samankal-taisena kolauksena Neuvostoliiton suurvalta-asemalle, kuin Vietnamin sota oli Yhdys-valloille.

Samaan tapaan amerikkalaiselokuva *Sotilaspoika* (Johnny Got His Gun, 1971. USA) henkii valmistumisajankohtansa sodanvastaista ilmapiiriä, vaikka sijoittuukin ensimmäi-seen maailmansotaan. Toisaalta elokuvan ohjannut ja käsikirjoittanut Dalton Trumbo kirjoitti sen pohjana olevan romaanin jo vuonna 1938. Tässä mielessä elokuva on ken-ties yleisesti sodanvastainen, ja ainoastaan erityisen ajankohtainen 1970-luvun alussa Vietnamin sodan herättäessä voimakasta vastustusta.

On tietenkin syytä pohtia kuinka suuri osa tästä ilmiöstä on tahallista, ja kuinka suuri tahatonta: Elokuvantekijää ympäröivä todellisuus saattaa väistämättä vuotaa hänen teoksiinsa. Palaan tähän kysymykseen vielä luvussa 2.7.1.

Jos suhtautuu elokuvantekoon historiantutkimuksena, nykyhetken heijastuminen elo-kuvaan saattaa olla ongelma. Se on kuitenkin pikemminkin etu, kun halutaan tehdä elokuvaa, joka liikuttaa katsojaa, ja on ajankohtaista tänä päivänä. Onhan oltava joku syy tehdä juuri tämä elokuva juuri tällä hetkellä. Tähän kytkeytyy mielestäni myös lu-vussa 2.1 mainittu Henry Baconin ajatus *kulttuurisesta uudistamisesta*: Yhteys mennei-syyteen säilytetään kertomalla se uudesta näkökulmasta.

## 2.4 Historiallisen elokuvan uskottavuus

Historiallisen elokuvan yhteydessä puhutaan usein uskottavuudesta. Käsikirjoittajan näkökulmasta on tärkeää ymmärtää, mitä uskottavuudella tässä yhteydessä tarkoite-taan.

Ranskalais-bulgarialaisen filosofin Tzvetan Todorovin mukaan uskottavuutta on kahta lajia: *geneeristä* ja *kulttuurista*. Elokuvasta puhuttaessa *geneerinen uskottavuus* tarkoit-taa sitä, että elokuva on uskottava oman lajityyppinsä sisällä. (Lehtisalo 2011, 33.)

Jokaisella genrellä on omat konventionsa: Kaksintaistelu on olennainen, ja uskottava, osa lähes jokaista lännenelokuvaa, vaikka ei ollutkaan yleinen käytäntö todellisessa Villissä Länessä, ainakaan siinä muodossa, jossa se elokuvissa yleensä esitetään.

Samaan tapaan *Braveheart - Taipumaton* (Braveheart, 1995. USA) ja *Lancelot – Ensimmäinen ritari* (First Knight, 1995. USA), sekä monet muut keskiaikaan sijoittuvat elokuvat esittävät niin sanotun ensiyön oikeuden osana aateliston keskiajalla harjoittamaa sortoa. Koko ensiyön oikeuden käsite lienee kuitenkin täyttä fiktiota. Tästä huolimatta sekin on omassa genressään uskottavaa sisältöä.

*Kulttuurinen uskottavuus* viittaa siihen, että katsojan täytyy kokea elokuvan vastaavan yleistä käsitystä todellisuudesta (Lehtisalo 2011, 34.). Tavallaan käsikirjoittajan on kyettävä heijastelemaan yleistä mielipidettä tapahtumien kulusta tai tapahtuma-ajan ilmapiiristä, jos haluaa historiallisen kuvauksen tuntuvan uskottavalta. Ei ole niinkään kyse siitä, että jokaisen yksityiskohdan on oltava viimeistä piirtoa myöten oikein.

On tietysti elokuvantekijöitä kuten Robert Bresson, joka pyrki täydelliseen historialliseen autenttisuuteen kirjoittamassaan ja ohjaamassaan elokuvassa *Kuolemaantuomittu on karannut* (Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut, 1956. Ranska). Jopa päähenkilön käyttämät köydet ja koukut ovat aitoja välineitä, jotka hahmon todellinen esikuva André Devigny valmisti pakoaan varten.

#### 2.4.1 Historiallinen tarkkuus ja autenttisuus

On kuitenkin syytä määritellä mitä ylipäänsä tarkoitetaan *autenttisuudella*. Andrew B.R. Elliott käyttää tämän termin rinnalla käsitettä *historiallinen tarkkuus*. Jälkimmäinen käsite viittaa uskollisuuteen kuvatulle aikakaudelle: Lavasteet, puvustus, dialogi, henkilö-hahmot ynnä muu ovat kyseiselle aikakaudelle ominaisia. Historiallista tarkkuutta on tietenkin usein vaikea arvioida, ellei ole aikakauden asiantuntija. (Elliott 2011, 214-215)

Autenttisuuden käsite onkin sitten vaikeammin määriteltävä. Tavallaan Elliott viittaa edellä mainittuun kulttuuriseen uskottavuuteen, sillä elokuvan autenttisuudessa on usein kyse loppujen lopuksi vain siitä, että se tuntuu aidolta. (Elliott 2011, 214-215) Kuitenkin kyse on myös uskollisuudesta todellisille historiallisille tapahtumille: Elokuva voi olla autenttinen, vaikka tinkii historiallisesta tarkkuudesta (Elliott 2011, 223). Palaan tähän ristiriitaan luvussa 2.7 käsitellessäni *semioottista paradoksia*.

Historiallisesti tarkka rekvisiitta ei siis riitä tekemään elokuvasta autenttista. Esineet eivät ole historiaa. Niistä tulee sitä ainoastaan merkityksessään ihmisille tietynä aikana ja tietyssä paikassa. Moni elokuvantekijä astuukin tässä harhapolulle, ja olettaa, että oikeat lavasteet ja puvustus ovat kaikki mitä tarvitaan siirtämään elokuva tiettyyn aikaan. (Rosenstone 1995, 60.) Toisin sanoen Bressonin elokuvassaan käyttämät aidot pakovälineet eivät tee elokuvasta autenttisempaa. Katsojan näkökulmasta on täysin yhdentekevää ovatko välineet aitoja. Katsoja ei voi ymmärtää välineiden merkitystä yhtään sen enempää kuin keinotekoisien rekvisiitankaan, ellei tätä merkitystä jotenkin avata.

Eräs historiallisen tarkkuuden ja autenttisuuden eroa valaiseva esimerkki löytyy käsikirjoittaja-ohjaaja Sofia Coppolan elokuvasta *Marie Antoinette*. Elokuvassa esitetty idyllinen maalaiselämä Marie-Antoinetten rakennuttamalla mökillä on historiallisesti tarkka: Näin todella tapahtui. Se ei kuitenkaan ole mielestäni autenttinen suhteessa historiallisiin tapahtumiin. Aikalaiset näkivät tämän elokuvassa herttaisena kuvatun mansikanpoiminnan irvokkaana näytelmänä: Upporikas kuninkaallinen leikkii piikatyttöä ”mökissään”, ikään kuin tehden pilkkaa nälkää näkevästä kansasta. Itse asiassa tämä oli yksi niistä syistä, jonka vuoksi Marie-Antoinetten päätä vaadittiin giljotiiniin. Käsittelen tätä asiaa tarkemmin vielä luvussa 2.6.

Kun tarkastellaan elokuvaa *Kuolemaantuomittu on karannut* tässä valossa, voidaan todeta aitojen kuvauspaikkojen ja rekvisiitan edustavan siis historiallista tarkkuutta eikä autenttisuutta. Elokuvan autenttisuus onkin sitten katsojan silmässä, tai historiantuntijan päätettävissä, riippuen siitä viitataanko tällä autenttisuuteen suhteessa katsojan kokemuspieriin, vai suhteessa todellisiin tapahtumiin.

## 2.5 Ikoninen jäljittely ja paradigmaattinen esitys

Elliottin mukaan on pääasiassa kaksi tapaa kuvata menneisyyttä elokuvassa: *ikoninen jäljittely* ja *paradigmaattinen esitys*. Ensin mainittu tarkoittaa historian kuvaamista käyttäen ajalle ominaista kuvastoa, joka on parhaassa tapauksessa tuttua myös nykykatsojalle. (Elliott 2011, 45-48.)

Esimerkiksi elokuvassa *Platoon – Nuoret sotilaat* (Platoon, 1986. USA, Iso-Britannia) kuoleva sotilas kohottaa kätensä taivasta kohti juuri samalla tavalla kuin kuuluisassa

Art Greensponin valokuvassa. Eli tätä *ikonista* kuvaa Vietnamin sodasta jäljitellään, jotta katsojalle syntyisi haluttu mielikuva kyseisestä sodasta. Muita tässä elokuvassa käytettyjä ikoneita ovat esimerkiksi Vietnamin sodalle tyypilliset kypärät, joihin sotilaat ovat kirjoittaneet omia iskulauseitaan. Vaikkapa lännenelokuvan ikoni voi taas yksinkertaisimmillaan olla mies hevosen selässä stetson päässä. Ikoniseen jäljittelyyn liittyy myös luvussa 2.2 mainittu elokuvan historiallisuuden osoittaminen käyttämättä vuosilukuja: Tietty kuva voi riittää sijoittamaan elokuvan historialliseen aikaan.

Ymmärrän ikonisen jäljittelyn myös laajemmassa merkityksessä: Kyse ei ole ainoastaan kuvallisista ikoneista, vaan esimerkiksi roolihahmojen käyttämä puhetapa voi laukaista katsojassa mielikuvan tietystä ajasta. Kyse on siis myös käsikirjoittajan käytettävissä olevista keinoista, eikä ainoastaan lavastuksesta ja muista visuaalisista elementeistä.

Ikoninen jäljittely yrittää esittää mahdollisimman todenmukaisen kuvan menneisyydestä pyrkiessään nimensä mukaisesti jäljittelemään todellisuutta. Tämä lähestymistapa on tietenkin ongelmallinen, jos aikakauden todellinen kuvasto tai sanasto ei ole tuttua suurelle yleisölle: Pitäisikö viikinkien käyttää heille ominaisia varusteita, vai fiktiivisiä sarvikypäriä, jotka ovat suurelle yleisölle tutumpia? Käsikirjoittajan, ja muiden elokuvantekijöiden, täytyy tässä tapauksessa tasapainoilla historiallisen tarkkuuden ja tunnistettavuuden välillä.

*Paradigmaattinen esitys* kallistuu edellä mainitussa ongelmassa tunnistettavuuden puolelle. Tässä lähestymistavassa verrataan menneisyyttä moderneihin käsitteisiin, ja tehdään näin historiasta nykykatsojalle helpommin lähestyttävää. (Elliott 2011, 46-48.) Karkeasti yleistäen voisi sanoa, että paradigmaattinen esitys on tyypillistä Hollywood-elokuville, ja ikoninen jäljittely eurooppalaisille elokuville.

Kömpelöimmillään paradigmaattinen esitys on kuin *Kivisissä ja Sorasissa* (The Flintstones, 1960-1966. USA), jossa kivikausi onkin itse asiassa nykyaikaa sillä erotuksella, että televisiot ja autot on tehty kivistä. Hienovaraisemmin käytettynä paradigmaattisuus tarkoittaa esimerkiksi oman aikamme tapojen tai sosiaalisten suhteiden siirtämistä historialliseen aikaan, kuten elokuvassa *Marie Antoinette*. Elokuvan näkemys 1700-luvun Ranskan hovielämästä muistuttaa paljon oman aikamme seurapiirikaunottarien ja teinprinsessojen elämää. Tämä on toki tietoinen valinta, jonka tarkoitus lienee näyttää Marie-Antoinetten samankaltaisuus oman aikamme nuorten kanssa.

Paradigmaattinen assosiaatio voi syntyä todellisuuden sijaan myös vaikkapa kirjallisuuden tai toisten elokuvien kautta (Elliott 2011, 46-48.). Ainakin omaan silmääni kotimaisen seikkailuelokuvan *Sadan miekan miehen* (1951. Suomi) elämää suurempi miekkailijasankari muistuttaa enemmän Errol Flynnin tunnetuksi tekemää *swashbuckleria* kuin todellisia esikuvia. Kalervo Nissilä pääroolissa on myös maskeerattu ja puvustettu muistuttamaan Flynnä Robin Hoodin roolissa. Samaan tapaan aikaisemmin mainitsemani *Yhdeksäs komppania* viittaa paradigmaattisesti amerikkalaisen Vietnam-elokuvan perinteeseen.

Seuraukset voivat olla myös vaivaannuttavia tai tahattoman koomisia, kun paradigmaattinen esikuva on ”väärä”. Mick Davisin käsikirjoittamassa ja ohjaamassa taiteilija-elämäkerrassa *Modigliani* (2004. USA, Ranska, Saksa, Italia) 1910-luvun Pariisin kuvataiteilijoiden välinen kilvoittelu on yksinkertaistettu tökerön maalauskilpailun muotoon. Kyseinen kilpailu muistuttaa enemmän 1980–1990-lukujen Hollywood-urheiluelokuvia kuin suurten taiteilijoiden kamppailua kuolemattomuudesta. Elokuvan lopussa saavutetaan melkoinen korniuden huippu, kun Pablo Picasso tunnustaa Amedeo Modiglianin voittajakseen aloittamalla raivokkaat aplodit. Tämä muun muassa urheilukomediassa *Kelkkajengi* (Cool Runnings, 1993. USA) nähty kliseinen ”slow clap” tuntuu olevan aivan väärässä paikassa vakavasti otettavassa elämäkertaelokuvassa.

Toisaalta voi olla kyse myös siitä, että kyseinen paradigma ei vain vetoa minuun henkilökohtaisesti. *Modigliani* onkin mielenkiintoista vertailla elokuvaan *Amerikkalaisia Pariisissa* (The Moderns, 1988. USA), joka kuvaa samaa aikakautta, ja osittain myös samoja henkilöitä. Elokuva viittaa paradigmaattisesti *film-noir* -elokuviin kovaksikeitettyine päähenkilöineen ja kohtalokkaine naisineen. Jostain syystä olen valmis hyväksymään tämän esitystavan ilman sen kummempia mutinoita, vaikka sekin lienee yhtä päälleliimattu kuin *Modiglianissa* käytetyt ratkaisut.

Käytännössä käsikirjoittaja voi huoletta hyödyntää samassa käsikirjoituksessa sekä ikonista jäljittelyä, että paradigmaattista esitystä. On itse asiassa vaikea kuvitella elokuvaa, joka edustaisi ainoastaan jompaakumpaa, ellei sitten Bressonin edellä mainittu *Kuolemaantuomittu on karannut* ole täydellisesti ikoninen, tai pikemminkin täydellisesti jäljittelevä. Näiden tapojen välillä on joka tapauksessa perustavaa laatua oleva filosofinen eroavaisuus: Toinen yrittää tuoda menneisyyden tähän hetkeen, ja toinen taas viedä tämän hetken menneisyyteen.

## 2.6 Historiallinen henkilö fiktiossa

Jos fiktion päähenkilö perustuu todelliseen henkilöön, kirjoittaja joutuu noudattamaan tiukempia historiallisia reunaehtoja kuin täysin fiktiivisen henkilön kohdalla (Salmi 1993, 241.). Onhan syytä lähestyä todellista henkilöä kunnioittavammin kuin täysin fiktiivistä.

Oltiinpa sitten kuinka kunnioittavia tahansa, Andrew Elliottin mukaan historiallisen henkilön kuvaus on aina erittäin altis syytöksille vääristelystä ja historiallisesta epätarkkuudesta: Kuvattaessa ihmisen elämänvaiheita joudutaan joka tapauksessa tulkitsemaan tämän henkilön teot ja valinnat tietystä näkökulmasta, jotta saadaan aikaiseksi ehjä ja looginen kertomus. (Elliott 2011, 138.). Elokuvan päähenkilöhän toimii yleensä suoraan viivaisesti kohti jotain tiettyä päämäärää. Toisin kuin todellinen ihminen, monimutkainen ja ristiriitainen olento, jolla ei ole välttämättä mitään käsitystä omista päämääristään.

Sofia Coppolakin on aiemmin mainitussa elämäkertaelokuvassaan valinnut Marie-Antoinettesta näytettäväksi yhden näkökulman: Hän on naiivi ja huoleton, todellisesta elämästä vieraantunut tyttö, joka joutuu keskelle suurta mullistusta. Tämä on kuitenkin vain yksi tulkinta. Marie-Antoinette voidaan esittää myös vaikkapa vallan sokaisemana hirviönä, joka piehtaroi ylellisyydessä kansan nääntyessä nälkään, kuten luvussa 2.4.1 mainitsemani esimerkki osoittaa. Jos Coppola olisi halunnut esittää tämän toisen näkökulman, hän olisi saattanut kuvata esimerkiksi palvelusväen paheksuvia reaktioita Marie-Antoinetten talonpoikaisleikkiin. En kuitenkaan väitä, että Coppolan tulkinta olisi väärä tai valetta, ainoastaan että se on tarkasti rajattu, ja käsittelee Marie-Antoinettea vain yhdestä näkökulmasta.

Oli totuus historiallisesta henkilöstä mikä tahansa, sitä emme saa koskaan tietää, saati että pystyisimme sitä kaikessa monimutkaisuudessaan esittämään fiktioelokuvan keinoin. Ei ole kuitenkaan syytä lannistua. Onhan aina löydettävissä mielenkiintoisia, keellisiakin, tapoja kuvata todellista esikuvaa: Paul Schrader kuljettaa kirjailija Yukio Mishiman elämästä kertovien katkelmien rinnalla kohtauksia myös tämän kirjoittamista näytelmistä käsikirjoittamassaan ja ohjaamassaan elokuvassa *Mishima – Elämän neljä lukua*. (Mishima: A Life in Four Chapters, 1985. USA, Japani) Nämä osittain omaelämäkerralliset näytelmävälihdykset tuovat päähenkilöön syvyyttä ainutlaatuisella ja mielestäni nerokkaalla tavalla.



Sillä ei välttämättä ole merkitystä, kuinka yksityiskohtaisesti historiallisen henkilön elämänvaiheet ovat tiedossa. Vaikka henkilön toiminta tunnettaisiin tarkastikin, motiivit tämän toimien ja valintojen takana saattavat silti jäädä kirjoittajan mielikuvituksen vaaraan (Salmi 1993, 241.).

Anna Möttölän mukaan historiallisella elokuvalla on tapana nimenomaan korostaa näitä yksilön valintoja, ja siten yhden ihmisen vaikutusta tapahtumien kulkuun. Monimutkainen historiallinen tapahtumaketju syineen ja seurauksineen pelkistetään usein yhden poikkeusyksilön valintojen tulokseksi: Kansanjoukkoja ja yhteiskuntaluokkia ravistelleiden tapahtumien takana nähdään yhden ihmisen ajatukset ja tunteet. (Mulari, Piispa 2009, 299.)

Esimerkiksi elokuvassa *Braveheart* William Wallace nostaa kansansa sotaan englantilaisia vastaan henkilökohtaisen kostonhimonsa takia, englantilaisten tapettua ensin hänen isänsä ja sitten vaimonsa. Tällaisista henkilökohtaisista motiiveista ei ole todisteita, saati siitä, että hänen läheisiään olisi todella tapettu. Toki *Braveheart* liioittelee muutenkin Wallacen roolia skottien itsenäisyystaistelun yksinäisenä johtajana ja merkittävimpänä hahmona. Lisäksi elokuva vihjailee Wallacen jopa vaikuttaneen Englannin kuningashuoneeseen vielä kuolemansa jälkeen: Wallacen ja prinsessa Isabellan välillä on romanssi, jonka seurauksena Isabella tulee raskaaksi. Tämä nyt ainakin on sepitettyä, sillä todellinen Isabella oli 10-vuotias Wallacen kuollessa, ja hänen ensimmäinen lapsensa syntyi 7 vuotta myöhemmin.

Poikkeuksia tähänkin sääntöön on olemassa, kuten elokuva *Panssarilaiva Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, 1925. Neuvostoliitto), joka ei korosta yksilön roolia vallankumouksessa. Elokuvan merimiehistä ainoastaan Vakulinchuk nostetaan erityisesti esiin sankarillisena yksilönä, ja hänkin saa sankarikuolemansa aikaisessa vaiheessa. Täytyy toki pitää mielessä, että *Panssarilaiva Potemkin* sosialistisen ideologian tuotteena korostaa luonnollisesti enemmän joukkovoiman kuin yksilön merkitystä.

Eräs yleisesti hyödynnetty elokuvanteon käytäntö, joka myös nostaa yksilön joukon edelle, on useiden henkilöiden yhdistäminen yhteen roolihahmoon. Tämä on tietenkin jo elokuvan selkeyden kannalta ymmärrettävä ratkaisu. Eräs tällainen hahmo on Ben Kingsleyn esittämä Itzhak Stern elokuvasta *Schindlerin lista*. (Schindler's List, 1993. USA) Sternin hahmoon on tiivistetty monta Oskar Schindlerin apuna toiminutta henkilöä.

Yksilön roolin korostaminen ei tietysti ole tyypillistä ainoastaan historialliselle elokuvalle, vaan elokuvalla ylipäätään: Roolihahmon tekemät valinnat määrittävät kuka hän on. Erityisesti päähenkilön vaikutus tapahtumien kulkuun korostuu, koska elokuvan tarina on yhtä kuin päähenkilön tarina: Se muutos, jonka tämä henkilö käy läpi, ja ne valinnat joita hän tekee tähän lopputulokseen päästäkseen, määrittävät mistä elokuvassa on kyse. (McKee 1998, 100-109.)

## 2.7 Mielikuvitus ja historialliset reunaehdot

Fiktio kirjoittajalla on tietysti suuremmat vapaudet kuin historiantutkijalla. Yleensä fiktiiviset tapahtumat pyritään kuitenkin pitämään ”mahdollisuuksien rajoissa” eli tiettyjen historiallisten tosiseikkojen rajaamissa puitteissa. (Salmi 1993, 238.)

Fiktiivisen aineksen lisääminen historialliseen elokuvaan ei välttämättä tee siitä valhetta. Elokuva voi silti esittää todenmukaisen ja merkittävän tulkinnan historiasta (Salmi 1993, 216-218.). Fiktioelokuva voi siis esimerkiksi tehdä relevantteja väitteitä ja johtopäätöksiä historiallisen aineiston pohjalta, vaikka se ei täyttäisikään tieteellisen tutkimuksen vaatimuksia (Salmi 1993, 219.). Esimerkiksi Ridley Scottin ohjaama *Kingdom of Heaven - Taivas maan päällä* (Kingdom of Heaven, 2005. USA, Iso-Britannia, Espanja) esittää pätevän tulkinnan ristiretkiajasta, vaikka onkin fiktiivinen elokuva, joka kuvaa osin fiktiivisiä henkilöitä ja tilanteita.

Vielä paljon kärjistetympi, ja kuitenkin omalla tavallaan autenttinen, tapa kuvata historiallisia tapahtumia löytyy TV-elokuvasta *Holy Flying Circus*. Elokuva kertoo Monty Python-koomikoiden taistelusta saada elokuvansa *Brianin elämä* teatterilevitykseen vuonna 1979. Elokuva hylkää realismin ja hyödyntää Monty Pythonille ominaista absurdia huumoria. Jopa henkilöahmot muistuttavat esikuviaan mutkan kautta: Darren Boydin tulkinta John Cleesestä pohjautuu enemmän Cleesen esittämään Basil Fawltyn hahmoon kuin todelliseen henkilöön. Lisäksi Terry Jonesia esittävä Rufus Jones esittää myös Michael Palinin vaimoa, aivan kuten oikea Terry Jones usein näytteli naishahmoja Monty Python-sketseissä. Tavallaan nämä absurdit keinot tuntuvat oikealta tavalta kuvata kyseistä koomikkoryhmää. Tässä mielessä *Holy Flying Circus* on hyvin onnistunut historiallinen kuvaus, vaikka ottaakin suuria vapauksia realismin suhteen.

Kenties yksi syy siihen miksi historiakuvaus voi tuntua onnistuneelta, vaikka tosiasioista tingitäänkin, on niin sanottu *semioottinen paradoksi*. Kyseessä on sama ilmiö, jonka vuoksi viisas ja jalo kuningas usein esitetään elokuvassa vanhempana kuin hän todellisuudessa oli. Jos kuningas kuvattaisiin oikean ikäisenä, hän ei huokuisi samalla tavalla arvokkuutta ja viisautta. (Elliott 2011, 89.). Samasta syystä todenmukainen kuvaus Python-koomikoista ei kenties välittäisi sitä kuinka absurdeja heihin kohdistuneet syytökset ja ajojahti lopulta olivat. Toisin sanoen; joissain tapauksissa tosiasioista tinkiminen saattaa tuottaa todenmukaisemman lopputuloksen. Tai käyttäen luvun 2.4.1 käsitteitä; Historiallisesta tarkkuudesta tinkiminen voi tuottaa autenttisemmän lopputuloksen.

Elokuvassa voidaan tietoisesti hyödyntää jopa anakronismeja. Eli sijoittaa menneisyyteen asioita, jotka eivät kuulu kyseiseen aikakauteen. En tarkoita tällä mitään tahattomia klaffivirheitä, kuten näyttelijän ranteeseen unohtunutta kelloa, vaan tietoisia ratkaisuja elokuvantekijän taholta. Tällainen on esimerkiksi Sofia Coppolan ratkaisu vilauttaa nykyaikaisia kenkiä yhdessä *Marie Antoinetten* kohtauksessa. Erityisen kiinnostavia ovat kuitenkin tätä pikaista välähdystä laajemmat anakronismit, kuten Ken Russellin käsikirjoittamassa ja ohjaamassa elokuvassa *Paholaiset*. 1600-luvun miljöö on elokuvassa luotu käyttäen osittain jopa futuristisia lavasteita, ja esimerkiksi Michael Gothard isä Barren roolissa muistuttaa enemmän rokkitähteä kuin ajalle tyypillistä kirkonmiestä.

Anakronismit eivät myöskään toki rajoitu pelkästään kuvalliseen ilmaisuun, vaan myös vaikkapa dialogi voi olla aikakaudelle sopimatonta. Tällaista on tietenkin asiaan vihkiytymättömän paljon vaikeampi havaita. Omaan korvaani särähtää esimerkiksi elokuvan *Valhalla Rising* (2009. Tanska, Iso-Britannia) dialogi. Elokuva sijoittunee noin 1000-luvulle päätellen siitä, että se kuvaa kristinuskon ja viikinkiajan törmäystä. Dialogi viilisee mielestäni kuitenkin todella moderniakin sanastoa, kuten ”spiritual advisor”, tai ”hello”. Toisaalta on vaikea sanoa onko kyseinen elokuva tarkoitettu tulkittavaksi kovinkaan konkreettisesti historiallisena.

Anakronismit eivät automaattisesti vie teoksen arvoa historiallisessa mielessä. Niiden tarkoitus on osoittaa, että menneisyys on olemassa vain suhteessa tähän hetkeen. Lisäksi anakronismit ovat yksi postmodernin historiallisen elokuvan käyttämistä keinoista, ja jos Rosenstoneen on uskominen, tämä lähestymistapa tuottaa laadukkaampaa historiallista elokuvaa, kuin perinteinen kerronta: Postmoderni elokuva ei kerro ainoastaan menneisyydestä, vaan sen merkityksestä meille. (Rosenstone 1995, 235-239.)

Näin ollen *Paholaiset* voi esittää arvokkaita väitteitä noitavainoista ja kirkon korruptios-  
ta, sekä kykenee rinnastamaan ne oman aikaamme, vaikka onkin näyttämöllepanol-  
taan hyvin erikoinen. Tai itse asiassa juuri sen takia. Tietenkin tällaisten poikkeuksellis-  
ten keinojen käyttämiselle pitäisi mielellään olla joku perustelu. Onko tarkoituksena  
aina korostaa aiheen ajankohtaisuutta, vai jotain aivan muuta? En myöskään voi väit-  
tää *Paholaisten* olevan postmoderni elokuva, vaikka siinä onkin tiettyjä postmoderneja  
piirteitä.

Täytyy myös pitää mielessä, että käsikirjoittaja ei yleensä pyri tekemään tieteellisesti  
validia historiantutkimusta, vaan viihdyttävää fiktioelokuvaa, vaikka Rosenstone arvioi-  
kin elokuvaa pitkälti historioitsijan näkökulmasta. Historiantutkijan ja käsikirjoittajan  
lähtökohdat ja tavoitteet ovat kovin erilaisia, eikä heidän työnsä onnistumista ei ole  
mielekästä arvioida saman mittapuun mukaan.

### 2.7.1 Kerronnallisuus, montaasi ja ideologia

Toisaalta Andrew Elliottin mukaan kirjallista historiantutkimusta ohjaavat ja rajoittavat  
samat muodolliset elementit kuin elokuvantekoaakin. Nämä kolme ”ongelmaa” ovat *ker-  
ronnallisuus, montaasi ja ideologia*. (Elliott 2011, 13-14.)

Kerronnallisuus tarkoittaa sitä, että myös historiantutkija muodostaa tarinallisen koko-  
naisuuden käytettävissään olevista tiedonmuruista. Tutkijakin siis näkee yhteyksiä his-  
toriallisten tapahtumien välillä, ja muodostaa aineiston pohjalta tutkimukseensa kerron-  
nallisen rakenteen, jossa on alku, keskikohta ja loppu. (Elliott 2011, 14-19.). Muuten-  
han historiantutkimus olisi vain luetteloita ja taulukoita.

Montaasilla viitataan siihen, että sekä elokuvantekijä että historioitsija jättävät jotain  
kertomatta, tai yhdistävät tiettyjä asioita toisiinsa, niin että lukijan tai katsojan päässä  
syntyy mielikuva näiden asioiden välisestä syy-seuraussuhteesta. Elokuvassa tällä  
tarkoitetaan erityisesti leikkausteknisiä keinoja, joiden avulla voidaan synnyttää assosi-  
aatioita katsojan mielessä, kun taas kirjallisen historiantutkimuksen kohdalla vastaavat  
assosiaatiot syntyvät riippuen siitä missä yhteydessä mikäkin asia esitetään. (Elliott  
2011, 19-22.) Jos esimerkiksi nuijasodasta kertova teksti käsittelee ensin talonpoikien  
ahdinkoa, ja kuvailee sitten Jaakko Ilkkaa, lukijalle saattaa syntyä käsitys Ilkan nousus-

ta talonpoikien kapinan johtajaksi nähtyään näiden kurjuuden. Todellisuus ja kirjoittajan pyrkimykset voivat tietenkin olla jotain aivan muuta.

Ideologialla Elliott viittaa luvussa 2.3 mainittuun näkemykseen, jonka mukaan elokuvantekijän on vaikea välttää oman aikansa vaikutteita historiallista elokuvaa tehdessään. Elliottin mukaan historiallinen elokuva kertoo käytännössä aina enemmän syntyhetkensä kulttuurillisista, poliittisista ja sosiaalisista trendeistä, kuin kuvaamastaan ajasta. Sama pätee hänen mukaansa kuitenkin myös historiankirjoitukseen. (Elliott 2011, 22-25.)

Tämän ideologisen vaikutteen olen itsekin havainnut lukiessani nuijasodasta kertovaa historiankirjoitusta. Riippuen vallitsevista poliittisista ideologioista talonpoikien kapina on kuvattu joko sivistymättömien nuijamiesten tarpeettomana väkivallanpurkauksena, tai sorrettujen oikeutettuna kapinana.

### 2.7.2 Välttämätön sepite

Historiallista elokuvaa kirjoitettaessa tulee väistämättä eteen tilanteita, joissa käsikirjoittaja joutuu sepittämään jotakin. Onhan selvää, ettei joka tilanteesta voida tietää vaikkapa kaikkia paikallaolijoita, keskustelun sisältöä, tai monissa tapauksissa oikeastaan enempää kuin, että henkilö X oli mahdollisesti paikalla.

Rosenstone kutsuu tätä ilmiötä nimellä *necessary invention*, jonka olen kääntänyt muotoon *välttämätön sepite*. Historiallisten tapahtumien kirjoittaminen elokuvalliseen muotoon vaatii väistämättä tiettyjä sepitteellisiä keinoja, joille Rosenstone on antanut nimet; *tiivistäminen*, *suodattaminen*, *muokkaaminen* ja *vertauskuva*. (Rosenstone 1995, 67-68.)

Tiivistäminen tarkoittaa pitkän historiallisen jakson lyhentämistä dramaturgisista syistä (Rosenstone 1995, 69.). Esimerkiksi *Braveheart*issa William Wallace vangitaan pian Falkirkin taistelun jälkeen, vaikka todellisuudessa kului seitsemän vuotta näiden tapahtumien välillä. Syynä tähän tiivistykseen lienee se, että tuona aikana William Wallace ei käsikirjoittaja Randall Wallacen näkökulmasta tehnyt mitään tarinan kannalta merkittävää.

Omassa teososassani olen myös tiivistänyt jonkin verran. Lähinnä siksi, että olen yrittänyt mahduttaa paljon historiallista asiaa hyvin lyhyeen käsikirjoitukseen. Tämä näkyy esimerkiksi siten, että käsikirjoituksen loppupuolella kuvaamani Nokian taistelu sisältää myöhemmin käydyissä taisteluissa tapahtuneita yksityiskohtia. Tällainen ”vääristely” tuntui aluksi pahalta, mutta olen perustellut tämän itselleni siten, että kyse on nimenomaan tarinan kannalta välttämättömistä muutoksista.

Suodattaminen tarkoittaa käsikirjoittajan tekemiä valintoja, joiden perusteella tietyt faktat valikoituvat näytettäväksi, ja toiset jätetään pois (Rosenstone 1995, 69.). Tämä ilmiö näkyy usein henkilöiden tasolla, eli keskitytään yhteen henkilöön, tai tiivistetään useita yhteen hahmoon, kuten olen käsitellyt luvussa 2.6.

Teososassani olen samaan tapaan karsinut henkilöahmoja. Esimerkiksi nuijapäällikkö Kontsaan hahmoon on tavallaan yhdistetty myös Hannu Krankka. Krankka oli perimätiedon mukaan se, joka veti yllään Aabraham Melkiorinpojan susiturkin. Käsikirjoituksessani tämän tekee Kontsas.

Muokkaaminen viittaa tarinan ehdoilla tapahtuvaan historiallisten faktojen muuttamiseen (Rosenstone 1995, 69.). Esimerkiksi luvussa 2.3 mainitsemani *Yhdeksäs komppania* muokkaa voimakkaasti esikuvana olleen todellisen komppanian vaiheita väittäessään komppanian kuolleen lähes viimeiseen mieheen ratkaisevassa taistelussa. Todellisuudessa yhdeksännen komppanian miestappiot olivat hyvin vähäiset.

Vertauskuvalla Rosenstone viittaa keinoihin, joilla elokuvantekijä muokkaa historiallisesta tapahtumasta vertauskuvallisen (Rosenstone 1995, 75.). Tällaista esitystapaa hyödynnetään *Braveheartissa* William Wallacen teloituksen yhteydessä. Wallacen sitominen ristille ja monet muut yksityiskohdat välittävät hänestä messiaanisen kuvan. Hän ikään kuin kuolee lunastaakseen kansansa vapauden, samoin kuin Kristus kuoli lunastaakseen ihmisten synnit. Ei sovi unohtaa, että vertauskuvien käyttö on tietysti myös paradigmaattinen lähestymistapa: Elokuva viittaa johonkin tuttuun malliin välittääkseen halutun ajatuksen.

Rosenstone korostaa myös, että kaikki sepite ei suinkaan ole välttämätöntä. On olemassa *oikeaa ja väärää sepitettä*. Jälkimmäinen ei kunnioita historiallisen keskustelun tuloksia, eli argumentteja, ideoita ja tietoa, jotka historiantutkimus on kerännyt, vaan esittää oman vääristellyn näkemyksensä (Rosenstone 1995, 71-76.).

Kysymys ei ole yksityiskohdista: *Yhdeksäs komppania* ei ole väärää sepitettä siksi, että komppanian sotilaita kuolee kymmeniä muutamien sijaan. Se on mielestäni väärää sepitettä, koska se maalaa valheellisen kuvan puna-armeijasta Afganistanissa. Elokuvan sotilaat käyvät sankarillisen taistelun ylivoimaista vihollista vastaan, vaikka epäillen todellisuudessa asetelman olleen päinvastainen: Mujahideen-sissit saivat vastaansa neuvostomiehittäjien ylivoimaiselta vaikuttavat joukot.

Uskomatonta kyllä, toinen samaan sotaan sijoittuva elokuva, *Sodan peto*, esittää Afganistanin sodan molemmista osapuolista paljon tasapuolisemman ja aidomman kuvauksen, vaikka on tehty kylmän sodan aikaan Yhdysvalloissa. Toisaalta omat tietoni Afganistanista rajoittuvat wikipedia-artikkelien pikaiseen silmäilyyn, joten en ehkä ole oikea henkilö näiden elokuvien historiallista arvoa tarkastelemaan.

Täytyy muistaa, että Rosenstone viittaa oikealla ja väärällä tässä yhteydessä nimenomaan historialliseen arvoon. Kyse ei ole elokuvan tuomitsemisesta hyväksi tai huonoksi, vaan pikemminkin tutkitaan sitä onko elokuvan suhde sen kuvaamaan historiaan oikea vai väärä. Näin ollen minun on myönnettävä, että pidän *Yhdeksättä komppaniaa* hyvin kehnona elokuvana, ja kenties siksi en osaa nähdä siinä muuta kuin epäkohtia.

### 3 Fiktiota nuijasodasta

#### 3.1 Nuijasota lyhyesti

Loppuvuodesta 1596 pohjalaiset talonpojat nousivat kapinaan heitä sortaneita aatelisia ja sotaväkeä vastaan. Tärkeimpänä syynä oli sotilaiden harjoittama ruoan ja muiden tarvikkeiden pakkoperintä eli linnaleiri. Linnaleiri oli tarkoitettu sotajoukkojen ylläpitämiseen sodan aikana, mutta sotilaat käyttivät tätä oikeutta törkeästi hyväkseen ja perivät talonpojilta saatavia reilusti yli oman tarpeensa. Linnaleirin periminen myös jatkui, vaikka rauha Venäjää vastaan käydyssä sodassa oli solmittu jo vuonna 1595. Tämän lisäksi sotilaat kohtelivat talonpoikia usein hyvin väkivaltaisesti. (Ylikangas 2009, 52-163.)

Sodan taustalla vaikutti myös Kaarle-herttuan ja kuningas Sigismundin välinen taistelu Ruotsin kuninkuudesta. Tässä kiistassa talonpojat olivat tavallaan herttuan puolella, vaikka eivät tältä sotilaallista tukea saaneetkaan. (Ylikangas 2009, 162-164.)

Talonpoikien kapinaa johti Ilmajokelainen Jaakko Ilkka. Ilkalla olisi ratsutilallisena ollut oikeus periä linnaleiriä, mutta hän lopetti sen perimisen Venäjää vastaan käydyn sodan loputtua. Ilkka soti siis tavallaan omaa säätyään vastaan. (Ylikangas 2009, 110-118.)

Nuijamiehiä vastaan käynyttä sotaväkeä johti Suomen ja Viron käskynhaltija Klaus Fleming. Fleming oli häikäilemätön sotapäällikkö, jonka johdolla antautuneita ja aseetomia talonpoikia teurastettiin silmittömästi (Ylikangas 2009, 68-93.). Sota päättyi alkuvuodesta 1597 nuijamiesten totaaliseen tappioon: Talonpoikia kaatui jopa 3000, mikä oli noin 1,5 % Suomen tuolloisesta väestöstä (Ylikangas 2009, 13.). Vastapuolen tappiot olivat hyvin vähäisiä (Ylikangas 2009, 339).

Tietyllä tapaa talonpojat olivat kuitenkin voittajien puolella, sillä Kaarle-herttua vei lopulta voiton Sigismundista. (Ylikangas 2009, 328-330.)

### 3.2 Ajankuvan luominen

Kokemukseni mukaan sana nuijasota ei yleensä herätä kuulijassa voimakkaita mielikuvia. Ei ainakaan omalla kohdallani herättänyt, kun aloin tutkia asiaa tarkemmin muutama vuosi sitten. Mielessäni kummittelivat lähinnä sanat Kaarlo Kramsun runosta: ”*Mut itkiessä toisien, Niin itkenyt ei Ilkka.*” Nimi Jaakko Ilkka tuleekin useimpien mieleen nuijasodasta puhuttaessa, toiset tunnistavat myös Klaus Flemingin.

Nuijasodan tunnistettavaa kuvastoa, materiaalia luvussa 2.5 mainittua ikonista jäljittelyä varten, ei ole kovinkaan paljon. Itselleni tulevat ensimmäisenä mieleen maalaukset *Poltettu kylä* (1879, Albert Edelfelt) sekä *Kaarle-herttua herjaa Klaus Flemingin ruumista* (1878, Albert Edelfelt). Tätä vähäistä kuvastoa voin tietenkin hyödyntää luodessani tunnistettavaa ajankuvaa. Toki aikakauden tarkkaa jäljittelyä silmälläpitäen on säilynyt esineistöä nuijasodassa käytettyjä aseita myöten.

Jonkinlaisena paradigmaattisena esikuvana nuijasodasta kirjoittaessani olen katsellut Mel Gibsonin ohjaamaa *Braveheartia*. Kyseisen elokuvan kuvaamalla tapahtumilla ja nuijasodalla on tiettyjä yhtäläisyyksiä, joita tarkennan luvussa 3.3.2. Nuijasotaelokuvias-



ta puhuttaessa moni myös viittaa *Braveheartiin* ja olettaa kyseessä olevan jonkinlainen ”Suomen Braveheart”. Itse olen vastustanut ajatusta, mutta halusin toisaalta kirjoittaa teososaani jonkin viittauksen Gibsonin elokuvaan. Mielestäni tämä on parempi tehdä tahallisesti kuin tahattomasti. Tästä syystä keksin käsikirjoitukseeni kaksi skotlantilaista palkkasoturia. Skotteja tosiaan palveli Suomessa nuijasodan aikaan, ja heidät tunnettiin täällä erityisestä raakuudestaan.

Jos ikoninen jäljittely on nuijasodan tapauksessa haastavaa, luvussa 2.4 mainitun kulttuurisen uskottavuuden saavuttamisen voisi kuvitella olevan helppoa: Jos suurella yleisöllä ei ole tarkkaa kuvaa nuijasodasta, ei sillä myöskään voi olla tarkkoja vaatimuksia nuijasotakuvauksen yksityiskohdista. Toisaalta tässäkin tapauksessa joudutaan ehkä tekemään valintoja historiallisen tarkkuuden ja tunnistettavuuden välillä: Esimerkiksi sodalle nimensä antaneet nuijat olivat haarniskan läpäisemiseen tarkoitettuja aseita, eivätkä suinkaan alkeellisia keppejä, joihin sana nuija kenties tänä päivänä yhdistetään.

### 3.2.1 Menneisyyden tuntu

Riippumatta siitä millaiset ennakkotiedot elokuvan katsojalla on historiasta, olisi toivottavaa, että katsoja kykenee suorastaan aistimaan menneisyyden kuvina ja ääninä. Anneli Lehtisalo kutsuu tätä nimenomaan elokuvalla ominaista ilmiötä *menneisyyden tunnun kokemukseksi* (Lehtisalo 2011, 301.). Käsite on mielestäni sukua kulttuuriselle uskottavuudelle, mutta kulttuurinen uskottavuus muodostuu älyllisellä tasolla, ja menneisyyden tunnun kokemus vaikeammin määritettävällä emotionaalisella tasolla.

Tällaisen kokemuksen aikaansaaminen onkin vaikeampi tehtävä, eikä sitä varten ole valmiita ohjeita. Aidon tuntuisen ajankuvan luominen ei myöskään onnistu pelkän käsikirjoituksen avulla. Ohjaus, lavastus, puvustus, äänisuunnittelu, musiikki, näyttelijän-suoritukset ynnä muu vaikuttavat tietysti myös asiaan. Keskityn tässä työssä kuitenkin niihin keinoihin, jotka käsikirjoittajalla on käytössään.

Syitä tällaisen menneisyyden tunnun takana voi löytää tarkastelemalla elokuvia, jotka ovat onnistuneet tässä suhteessa. Esimerkiksi Peter Weirin käsikirjoittama ja ohjaama *Master and Commander – Maailman laidalla* (Master and Commander: The Far Side of the World, 2003. USA) onnistuu mielestäni erinomaisesti luomaan kuvan elämästä 1800-luvun alun kuninkaallisessa laivastossa, vaikka en toki olekaan aikakauden asi-

antuntija. Menneisyyden tunnun kokemus syntyy tässä tapauksessa ennen kaikkea rikkaista yksityiskohdista, jotka herättävät laivaston käytännöt, hierarkian ja puhutavan eloon.

Monessa elokuvassa käytetäänkin runsaita yksityiskohtia siirtämään katsoja aikaan ja paikkaan, johon hänellä muuten ei olisi pääsyä. Tässä mielessä esimerkiksi fantasia- ja sci-fi-elokuvien kirjoittamisessa on kyse täysin samoista periaatteista kuin historiallisen elokuvan kohdalla. Näiden lajityyppien elokuvat esittelevät vaikkapa vieraiden kulttuurien tapoja usein hyvinkin seikkaperäisesti. Esimerkiksi *Star Trek* televisiosarjassa (Star Trek, 1966-1969. USA) ulkoavaruuden olentojen kummallisia käytäntöjä usein esitellään, jotta nämä vieraat kansat heräisivät henkiin katsojan mielessä. *Star Trek* onkin itse asiassa varsin käsikirjoitusvetoista sci-fiä, jossa avaruusolennot ovat maskeerauksen osalta yleensä hyvin ihmismäisiä, mutta tehdään uskottavimmiksi käsikirjoituksen keinoin.

Omassa teososassani halusin luoda menneisyyden tuntua yksityiskohtien avulla kuvaamalla kuinka isä ja poika rakentavat risuaitaa muinaissuomalaiseen tapaan. Tutustuin vanhoihin menetelmiin, joita aidanrakentamisessa käytettiin, koska uskoin vanhojen käytäntöjen lisäävän autenttisuutta. Luovuin kuitenkin ajatuksesta, koska halusin sijoittaa käsikirjoituksen talviaikaan, ja risuaitojen rakentaminen on luontevampaa keväisin.

Eräs historiallisiin lähteisiin pohjautuva käytäntö on kuitenkin teososassa kuvaamani avannossa kastaminen, joka oli yksi tapa nöyryyttää ja kiduttaa talonpoikia tuohon aikaan. Olen toki käyttänyt taiteellista vapautta tätä kidutusmenetelmää ja sen julmuutta kuvatessani.

Myös se mikä poikkeaa meidän ajastamme luo menneisyyden tuntua. En tarkoita eroja vaatteissa ja miljöössä, vaan ajattelutavassa. Esimerkiksi edellä mainitussa *Master and Commanderissa* laivastossa palvelee myös lapsia, ja näiden todella nuorten upseerien odotetaan toimivan ja ajattelevan taistelussakin aikuisen tavoin. Tämä nykynäkökulmasta aivan vieras ajatus korostaa menneen ajan henkeä.

### 3.2.2 Ajalle ominainen dialogi

Käsikirjoittajan tärkein työkalu uskottavan historiakuvauksen luomisessa lienee dialogi. En voi tietää millaista 1500-luvun eteläpohjalainen puhekieli oli, koska siitä ei ole olemassa minkäänlaisia näytteitä. Ylipäättään suomenkielistä kirjallista aineistoa tuolta ajalta on olemassa hyvin vähän. Mikael Agricolan teoksista ja muutamista muista lähteistä voi löytää esimerkiksi mielenkiintoisia sanoja, mutta nekään eivät edusta ajan puhekieltä.

Nuijasodan ajalta, tai ainakin suurin piirtein, on kuitenkin säilynyt loruja suullisena perimätietona. Joitakin näistä, esimerkiksi Jaakko Ilkkaa käsittelevistä, loruista olen ajatellut hyödyntää dialogia kirjoittaessa, mutta tähän lyhytelokuvaan en ole vielä tällaista aineistoa mahduttanut.

Replikkejä kirjoittaessani en ole pyrkinyt autenttiseen eteläpohjalaiseen ilmaisuun. Pikemminkin olen yrittänyt välttää sitä. Tarkoitukseni olisi kehittää 1500-luvun pohjalaisille oma puheenparsi. Tässä kielessä olisi toki runsaasti piirteitä nykyisestä puhetavasta, mutta sen tulisi sopia arkipäiväistä nykymurretta paremmin myyttisten miesten suuhun. Sen pitäisi kalskahtaa menneeltä, mutta olla kuitenkin ymmärrettävää. Olen myös tehnyt periaatepäätöksen olla käyttämättä sanaa ”notta”, koska se on liian kulu- nut sana, ja luo paradigmaattisen miellelyhtymän puukkojunkkareihin ja jussipaitoihin. Samasta syystä en ole käyttänyt muotoa ”lähretähän”, vaan ”lähretään”.

Eräänlaisena esikuvana dialogia kirjoittaessani olen ajatellut TV-sarjaa *Deadwood* (2004-2006. USA), jossa Villin Lännen hahmot puhuvat ainutlaatuisella, karskilla mutta kauniilla tavalla. Sarjaa varten on oikeastaan kehitetty oma kieli, joka kuulostaa kerta- kaikkisen aidolta riippumatta siitä kuinka todenmukaista se on.

Toistaiseksi kirjoittamaani dialogiin olen käyttänyt monia kliseisiäkin murrasanoja, ja sitä on vielä muokattava paljon. Ainakin jos kirjoitan aiheesta pitkän elokuvan. En ole myöskään tehnyt vielä tarkempaa tutkimustyötä ruotsinkielisten tai englanninkielisten repliikkien suhteen. Niihinkin pitäisi varmaan löytää muinaista sävyä. Saatan joutua tutkimaan myös kirkkolatinaa, jota sain ujutettua mukaan Tuomas Akvinolaiselta lainatun säkeen muodossa. Suurin osa dialogista on tietysti suomeksi, ja aion ammentaa siihen tiettyä mahtipontisuutta muun muassa Agricolan Uuden Testamentin käännöksestä sekä Kalevalasta. Kalevalamitta on sikäli paikallaan, että sitä on tosiaan käytetty nuijasodasta kertovassa kansanrunoudessa.

### 3.3 Nuijasodan historialliset henkilöt

Esittelen tässä lyhyesti keskeisimmät todelliset henkilöt teososassani; Jaakko Ilkan, ja Abraham Melkiorinpojan. Heidän lisäksi käsikirjoituksessa esiintyy myös muutama mu historiallinen henkilö, kuten mainitsen luvussa 2.2.1. Ongelmana, mutta toisaalta myös mahdollisuutena, henkilöhahmojen rakentamisessa on tietysti ollut lähdemateriaalin vähäisyys. Erityisen niukkaa se on yksittäisten talonpoikien kohdalla, joista historiankirjoitus ei yleensä kerro. Käsittelenkin luvussa 3.3.3 hieman sitä miten talonpoikaa voidaan kuvata elokuvan keinoin.

#### 3.3.1 Jaakko Ilkka

Jaakko Ilkalla ja Braveheartista tutulla William Wallacella on mielenkiintoisia yhtäläisyyksiä: Kumpikin lienee ollut varakas maanomistaja, eikä suinkaan tavallinen talonpoika kuten heidät usein on kuvattu. Wallacea voisi kutsua jopa aatelliseksi, ja Ilkkaakin vaikka talonpoikaisaatellisiksi paremman sanan puutteessa. Kummankin motiivit ryhtyä johtamaan sotaa ovat arvailujen varassa. Lisäksi molemmat pakenivat ratkaisevassa taistelussaan, aiheuttaen näin vahinkoa maineelleen. Molemmat myös lopulta teloitettiin häviäjinä, vaikka myöhempi historiankirjoitus onkin nostanut heidät postuumisti voittajien puolelle.

Tietenkin on löydettävissä monin verroin enemmän seikkoja, jotka erottavat Ilkkaa ja Wallacea toisistaan, mutta on kiinnostavaa huomata että näillä sankarihahmoilla on paljon yhteistä. Erityisen mielenkiintoista on se, että molemmista saisi helposti maalattua vähemmän mairittelevan kuvan kuin mihin on totuttu.

Itse haluankin esittää Ilkasta hyvin erilaisen kuvan kuin Braveheart esittää Wallacesta. Minun on vaikea pitää Jaakko Ilkkaa Braveheart-tyyppisenä sankarina tutustuttuani siihen kuinka hän pakeni Nokian taistelussa ja jätti omat miehensä teurastettaviksi. Myös aikalaisrunoissa Ilkkaa usein surutta haukutaan, ja kaunisteleva kuvaus hänestä lienee syntynyt vasta 1800-luvulla nationalismin noustessa Suomessa. Sotilaallisena johtajana Ilkka oli myös selkeästi keho, eivätkä nuijamiehet hänen johdollaan juuri menestyneet. Nuijamiesten voitokkain taistelu lienee itse asiassa Tarharannan kahakka, joka käytiin vasta Ilkan teloittamisen jälkeen.

Olen miettinyt syitä Jaakko Ilkan kiihkolle kapinan johtamiseen. Hän yritti jo vuotta ennen nuijasotaa nostaa ruotsinkielistä Pohjanmaata kapinaan laihoihin tuloksiin, ja heti karattuaan vankilasta hän nousi nuijasodan johtajaksi. Tämä on erikoista siinä mielessä, että Ilkka oli ratsutilallinen ja soti tavallaan omaa säätyään vastaan. Heikki Ylikankaan nuijasotatutkimusta luettuani minun on vaikea uskoa Ilkan toimineen epäitsekäistä syistä nähtyään sorrettujen talonpoikien ahdingon. Pikemminkin arvelen hänen ajaneen omaa etuaan, ja toimineen jopa jonkinlaisen suuruudenhulluuden vallassa.

En toki usko Jaakko Ilkan olleen mikään hirviö. Hän on väistämättä ollut ainakin karismaattinen johtaja. Miten muuten hän olisi saanut miehet seuraamaan itseään kahteen epäonniseen kapinaan ylivoimaista vihollista vastaan? Monella tapaa hän on varmaankin ollut kunnioitusta herättävä hahmo, ja kiistatta toiminnan mies; aina valmiina pakenemaan vankityrmästä tai nostamaan kapinalipun. Useine ristiriitaisuuksineen Ilkka on kaiken kaikkiaan hyvin kiinnostava historiallinen henkilö.

### 3.3.2 Abraham Melkiorinpoika

Olen ottanut huomattavia vapauksia Abraham Melkiorinpoikaa kuvatessani, koska miehestä tiedetään hyvin vähän: Hänen syntymävuotensakin on hämärän peitossa. Abraham oli ruotsalainen, todennäköisesti Uppsalasta kotoisin, ja toimi nuijasodan aikaan Pohjanmaan voutina. Hänen persoonastaan on mahdotonta tehdä tarkkaa analyysiä vähäisten tietojen pohjalta, mutta uskallan melkoisella varmuudella sanoa hänen olleen häikäilemätön. Ainakin hän toimi armottomasti kapinaa kukistaessaan.

Oletan hänen olleen myös katolinen, koska hän oli uskollinen katoliselle kuningas Sigismundille kiistassa protestanttista Kaarle-Herttuaa vastaan. Abraham myös ilmeisesti oleskeli Sigismundin luona katolisessa Puolassa ennen saapumistaan Pohjanmaalle. Olen istuttanut Abrahamin katolilaisuuden teososaani, koska uskontokysymys on osa nuijasodan taustalla vaikuttanutta valtataistelua.

Toinen yksityiskohta, jonka olen istuttanut Abrahamin kuvaukseen, on hänen käyttämänsä susiturkki. Historiallisten lähteiden mukaan tämä komea vaatekappale näytteli tärkeää roolia nuijasodan loppuvaiheessa, ja olen siksi halunnut esitellä sen osana vouden olemusta.

Abraham on antagonistiksi teosossani, ja esiintyy myös ensimmäisissä kohtauksissa, jotka tapahtuvat noin neljä vuotta ennen nuijasotaa. Hänen liikkeitään tuolta ajalta ei tiedetä, joten en voi tietää onko hän oikeasti vaikuttanut jo tuolloin Pohjanmaalla. Epäilen Abrahamin saapuneen Suomeen vasta nuijasodan kynnyksellä, mutta halusin tuoda hänet Pohjanmaalle jo aikaisemmin. Mainittakoon myös, että Abrahamia puhutellaan jo alussa voutiksi, vaikkei hän ainakaan Pohjanmaan voutina vuonna 1592 ollut. Hän oli käsittääkseni toiminut kuitenkin voutina Ruotsissa jo aikaisemmin, ja päätin pitää kiinni tästä tittelistä.

### 3.3.3 Talonpojat

Teosossani päähenkilö on Pentti Tuomaanpoika. Hän on tavallinen talonpoika, jonka olisi tarkoitus olla päähenkilö myös pidemmässä nuijasotakäsikirjoituksessani. Historiallinen elokuva ei yleensä keskity tavalliseen rahvaaseen, ja siksi haluan tässä hieman analysoida sitä, miten talonpoikaa on perinteisesti kuvattu.

Elliottin mukaan talonpoika ei yleensä esiinny historiankirjoituksen sivuilla, eikä myöskään historiallisessa elokuvassa. Yleensä he ovat vain taustalla kuhisevaa väkijoukkoa, eivätkä draaman keskipisteessä. Elliottin sanoin he ovat näkymättömiä. Lisäksi talonpojan tai rahvaan käsite on todellisuudessa hyvin häilyvä, vaikka heidät on yleensä kuvattu aikakaudesta riippumatta samanlaisena likaisena massana. Kolmas ongelma on se, että talonpoikien tarkastelu on usein poliittisesti väritynyttä. Ikään kuin he olisivat olleet jatkuvassa luokkataistelussa hallitsevia säätyjä vastaan, vaikka koko luokkataistelun käsite on myöhempää perua. (Elliott 2011, 174.)

Perinteisesti historiallisen elokuvan väkijoukkojen määräävät piirteet ovat avuttomuus, köyhyys, sivistymättömyys ja likaisuus. Taistelijat ja sankarit tulevat jostain muualta. (Elliott 2011, 174.) On tietenkin niitäkin elokuvia, jotka nostavat talonpojan näkymättömästä statistista sankariksi. Tunnetuimpana esimerkkinä toimii jälleen kerran *Braveheart*. Vaikka se, kuten todettua, unohtaakin William Wallacen olleen todellisuudessa aatelinen.

Elliottin analyysi keskittyy keskiaikaisen talonpojan kuvaukseen Hollywood-elokuvan keinoin. Itse kuvaan tietysti hyvin erilaisia talonpoikia: Pohjalaiset talonpojat 1500-luvun lopulla olivat keskellä suurta yhteiskunnallista mullistusta: Heidän elintasonsa oli kärsinyt valtavan romahduksen linnaleirirasituksen seurauksena. Aikaa ennen linnaleiriä on

kuvattu käsitteellä ”talonpoikainen vapaus”, vaikka se onkin Heikki Ylikankaan mielestä ainoastaan myytti. Joka tapauksessa on selvää, että talonpoikien rasitukset kävivät viimeistään loppuvuodesta 1596 niin ankariksi, että aseellista kapinaa ei voitu välttää.

Tästä kaikesta saisi näppärästi tehtyä Braveheart-pastissin, jossa Jaakko Ilkka kokoaa joukkonsa Pohjanmaan lipun taakse ja käy hyökkäykseen valloittajia vastaan. Ankarien taisteluiden jälkeen Ilkka vangitaan, ja kuolemansa hetkellä hän huutaa: ”talonpoikainen vapaus!”. Tällaista en tietenkään halua tehdä, ja se olisi mielestäni erittäin valheellinen kuvaus tapahtumien kulusta. Toisin sanoen se olisi Rosenstonen määritelmän mukaan väärää sepitettä.

Olisi myös valheellista kuvata nuijamiesten taistelu jonkinlaisena isänmaallisena kappailuna. Suomalaisina he eivät itseään ainakaan pitäneet, pohjalaisina kenties, mutta se tuskin tarkoitti likimainkaan samaa asiaa kuin patrioottisuus tänä päivänä. Uskon, että he taistelivat isältä pojalle siirtyneen elämäntapansa puolesta, ja halusivat hyvityksen sille, mikä heiltä oli vääryydellä viety.

#### **4 Pohdintaa**

Historiaa ei voi kätevästi pilkkoa helposti hallittaviin kokonaisuuksiin, koska se on liukuva ja jatkuvasti muotoaan muuttava käsite. Historia ei ole ainoastaan menneisyyttä, vaan olemme itsekkin osa sitä. Historiallinen elokuva taas on tarinallinen esitys rajatusta ajanjaksosta rajatussa paikassa, ja jättää aina paljon kertomatta. Tehdessäni tutkimustyötä käsikirjoitustani varten olen tullut siihen tulokseen, että jos yrittäisin pitäytyä ainoastaan faktoissa, elokuva nuijasodasta olisi pelkkiä yleiskuvia taisteluista. Lähikuvat, eli yksityiskohdat, minun on joka tapauksessa sepitettävä, koska yksityiskohtaista tietoa ajalta on saatavilla varsin vähän.

Historiallisen elokuvan tekemisessä ei ole mielestäni kyse siitä, että jokaisen yksityiskohdan on oltava juuri niin kuin todellisuudessa. On naiivia olettaa että kukaan edes pystyisi kuvaamaan kuinka asiat todella olivat: Ilman aikakonetta se ei tule onnistumaan. Voidaan tietenkin kyseenalaistaa onko yhtä totuutta edes olemassa: Eri ihmiset muistavat samat asiat eri tavoin, ja sama todistusaineisto voidaan tulkita lukemattomilla tavoilla. Uskon elokuvan olevan aristoteelisin termein toiminnan jäljittelyä. Ja jäljittelyn tavoitteena ei ole autenttisuus, vaan vaikutelma siitä.

Tämän vaikutelman luomiseksi on jokaisella käsikirjoittajalla ja elokuvantekijällä oma tapansa. Kenties myös jokaisen historiallisen tarinan kertomiseen on olemassa oma ja oikea tapa. Näin ollen bressonilainen pyrkimys tarkkaan jäljittelyyn ei ole sinänsä yhtään arvokkaampaa, kuin vaikkapa *Holy Flying Circuksen* absurdit keinot.

Palatakseni vielä Aristoteleen ajatukseen toiminnan jäljittelystä, ja keskittyen nimenomaan toimintaan, haluan korostaa sitä, että elokuvan kieli on toiminnan kieli. Tämä tarkoittaa sitä, että siirtyminen historiallisista lähteistä elokuvakäsikirjoituksen muotoon vaatii väistämättä muutosta kohti toimintaa. Tietyllä tapaa tämä tarkoittaa aina yksinkertaistamista ja luopumista monista yksityiskohdista, mutta ei kuitenkaan sitä, ettei lopputulos voisi olla autenttinen. Kuten todettua; Historiallisesta tarkkuudesta tinkiminen voi tuottaa autenttisemmän lopputuloksen. Ja tarkoitan tällä nimenomaan autenttisuutta näyttämöllepanoa syvemmillä tasolla.

En halua toisaalta myöskään väheksyä tuota näyttämöllepanoa. Tietyssä mielessä käsikirjoittajan työ on todella helppoa verrattuna työhön, joka tehdään muutettaessa käsikirjoitus kuviksi. Ja tämä ainoastaan korostuu historiallisen elokuvan ollessa kyseessä. Kammiossani pystyn helposti kirjoittamaan massiivisia lavasteita, ihmismassoja ja rikkaita yksityiskohtia vaativia kohtauksia, mutta tämän kaiken siirtäminen valkokankaalle on hyvin vaikeaa lavastuksellisesti, tuotannollisesti ja niin edelleen. En haluaisi käytännön asioiden kuitenkaan rajoittavan luovuutta. Tässä mielessä kenties postmoderni historiallinen elokuva voi auttaa keksimään ratkaisuja, joiden avulla monimutkaisia asioita voidaan kertoa uusilla ja yllättävillä tavoilla.

Toisinaan historiallista elokuvaa karsastetaan, koska menneisyyden tapahtumien välille luodaan keinotekoisesti syy-seuraussuhteita. Tästä näkökulmasta katsottuna kuitenkin unohdetaan se tosiasia, että jopa historian tutkimus perustuu samanlaisiin valistuneisiin arvauksiin, ja alan tutkimuksiinkin muodostuu aina väistämättä jonkinlainen tarina. Historiantutkija ei ainoastaan esitä faktoja puolueettomasti, vaan tuo oman näkemyksensä esiin, ja luo menneistä tapahtumista tarinan.

Jos uskoo vanhan totuuden siitä, että jokainen elokuva luo oman maailmansa, ei ole kenties mielekästä pohtia millainen nuijasodan maailma todellisuudessa oli, vaan millaisen nuijasodan itse haluaa luoda. Millainen tämä maailma sitten onkaan, tulkintoja siitä syntyy yhtä paljon kuin katsojiakin. Tällä en kuitenkaan pysty siirtämään vastuuta kirjoittajalta katsojalle, vaan joudun joka tapauksessa seisomaan kirjoittamani takana.



En varmasti pysty kirjoittamaan elokuvaa, joka täyttäisi klassisen historian tutkimuksen vaatimukset, enkä toki haluaisikaan. En myöskään missään nimessä kirjoita elokuvaani pedanteille historiaharrastajille, jotka tuhahtelevat väärää aikakautta edustaville vaatteille tai esineille keskittyessään etsimään virheitä. Toisaalta en myöskään halua tehdä historiallista elokuvaa, joka on perustaltaan valheellinen, rosenstonelaisittain *väärää sepitettä*. Kunnioitan suuresti nuijasodasta tehtyä tutkimusta, ja myös nuijasodan historiallisia henkilöitä. En halua kirjoittaa *Braveheartin* kaltaista hagiografiaa; päähenkilön jalustalle kohottavaa pyhimyselämäkertaa, mutta en myöskään halventaa todellisia henkilöitä.

Viime kädessä kirjoitan kuitenkin itselleni, ja minun on oltava uskollinen sille totuudelle, jonka uskon oikeaksi. Historioitsijan tapaan minun on löydettävä merkitys tiedolle, joka minulla on käytettävissäni, ja rakennettava tälle pohjalle uskottava ja ehjä maailma.

## **Lähteet**

### **Kirjallisuus**

Bacon, Henry; 2005; Seitsemäs taide; Helsinki : SKS

Elliott, Andrew B.R; 2011; Remaking the Middle Ages; Jefferson North Carolina : McFarland & Company

Lehtisalo, Anneli; 2011; Kuin elävinä edessämme; Porvoo : SKS

McKee, Robert; 1998; Story; Lontoo : Methuen

Mulari, Heta; Piispa, Lauri (toimittaneet); 2009; Elokuva historiassa, historia elokuvassa; Turku : K&H

Rosenstone, Robert A; 1995; Visions of the Past; Cambridge : Harvard University Press

Salmi, Hannu; 1993; Elokuva ja historia; Helsinki : Painatuskeskus

Seeger, Linda; 1992; The Art of Adaptation: Turning fact and fiction into film; New York : Holt

Ylikangas, Heikki; 2009; Nuijasota; Helsinki : Otava

**Elokuvat ja TV-sarjat**

9 Rota, 2005. Venäjä, Suomi, Ukraina

The Beast of War, 1988. USA

Bobby, 2006. USA

Braveheart, 1995. USA

Bronenosets Potjomkin, 1925. Neuvostoliitto

Cool Runnings, 1993. USA

Deadwood, 2004-2006. USA

The Devils, 1971. Iso-Britannia

First Knight, 1995. USA

The Flintstones, 1960-1966. USA

Gladiator, 2000. USA, Iso-Britannia

Holy Flying Circus, 2011. Iso-Britannia

Johnny Got His Gun, 1971. USA

Kingdom of Heaven, 2005. USA, Iso-Britannia, Espanja

Marie Antoinette, 2006. USA, Ranska, Japani

Master and Commander: The Far Side of the World, 2003. USA

Miller's Crossing, 1990. USA

Mishima: A Life in Four Chapters, 1985. USA, Japani

The Moderns, 1988. USA

Modigliani, 2004. USA, Ranska, Saksa, Italia

Platoon, 1986. USA, Iso-Britannia

Risti ja Liekki, 1957. Suomi

Sadan miekan mies, 1951. Suomi

Schindler's List, 1993. USA

Star Trek, 1966-1969. USA

Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut, 1956. Ranska

Valhalla Rising, 2009. Tanska, Iso-Britannia

## Liite 1. Teososa

NUIJAMIES

Versio 5.2, 23.10.2013

Kirjoittanut: Ilari Koivisto

Ilari Koivisto  
Rasinkatu 10 D 143  
01360 Vantaa

044 3553575  
ilari.koivisto@suomi24.fi

1 EXT. AVANTO. VUOSI 1592. TALVI - PÄIVÄ

Rääsyihin pukeutunut PENTTI, 13, istuu köytettynä järven jäällä kirpeässä pakkasilmassa. Pentti katselee pelokkaana vieressään makaavia KAHTA TALONPOIKAA, jotka ovat jäätyneet kohmeeseen. Talonpoikien kasvot ja vaatteet ovat jääkiteiden peitossa, ja vain heidän hengityksestään kohoava höyry paljastaa heidän olevan elossa.

Pentti kääntyy katsomaan avantoa, jota hänen isänsä TUOMAS, 30 hakkaa kirveellä suuremmaksi. Hänen työskentelyään valvovat skotlantilaiset palkkahuovit RAB, 35, ja WULLY, 25.

Rab viittilöi Tuomasta lopettamaan. Tuomas heittää kirveensä hangelle, ja antaa Rabin sitoa hänen kätensä. Rab tuo Tuomaan istumaan Pentin viereen.

Pentti katsoo isäänsä pelokkaana. Tuomas hymyilee hänelle rauhoittavasti.

TUOMAS

(kuiskaa)

Ne pelottellee. Ei ne sinnuun koske.

Rab läimäyttää Tuomaan hiljaiseksi. Hän tarttuu toisen kohmeisen talonpojan jalkoihin ja raahaa tämän avannolle.

Pentti katsoo kauhuissaan kuinka Rab työntää talonpojan avantoon. Myös Wully katselee toverinsa toimia mietteliäänä.

WULLY

*Rab?*

Rab keskittyy pitelemään talonpoikaa avannossa.

RAB

*Aye. (niin.)*

WULLY

*Why did we come to this godforsaken place to freeze our bollocks off?*

(Miksi tulimme tähän jumalanhylkäämään paikkaan jäätymään?)

Rab vilkaisee etäämmälle, josta saapuu mahtavaan susiturkkiin pukeutunut VOUTI Abraham, 50, seuranaan henkivartijansa NIHTI, 30.

(JATKUU)

JATKUU:

2.

RAB

*Shut yer gob. The heid yin's coming.* (Suu kiinni. Päällikkö tulee.)

Rab vetää talonpojan avannosta. Rab ja Wully kumartavat Voudille.

Vouti tulee Pentin ja Tuomaan luokse ja katsoo näitä maireasti hymyillen. Pentti väistää Voudin katsetta.

2 EXT. AVANTO - PÄIVÄ

Pentti istuu jälleen yksin, ja katselee tapahtumien etenemistä sydän kurkussa. Kaksi muuta talonpoikaa makaavat hengettöminä hänen vieressään. Tuomas on tuotu polvilleen avannon reunalle. Hänen takanaan seisovat Vouti, Nihti ja skotlantilaiset huovit.

VOUTI

*Förstår han att om han står emot mig, står han emot kungen?*  
(Ymmärtääkö hän vastustavansa kuningasta vastustaessaan minua?)

Nihti kääntyy Tuomaan puoleen.

NIHTI

Vouti sanoo: Käsi joka nousee kuningasta vastaan katkaistaan.

TUOMAS

(uhmakkaasti)  
Minen oo eläissäni rikkonu esivallan käskyä.

Nihti puistelee päätään Voudille, joka nyökkää kohti avantoa.

Rab yrittää työntää Tuomaan avantoon, mutta Tuomas panee vastaan kaikin voimin.

Pentti yrittää epätoivoisesti rimpuilla köysistään isänsä avuksi, mutta Wully varmistaa, että hän ei pääse irti.

Vouti kyllästyy katselemaan isän ja pojan rimpuilua. Hän taputtaa Rabia selkään ja tämä lopettaa Tuomaan kanssa painimisen. Vouti viittilöi Wullya tuomaan Pentin luokseen.

Pentti kamppailee vastaan, mutta Wully vie hänet avannolle ja laittaa tämän polvilleen isänsä viereen. Pentti ja Tuomas katsovat toisiaan. Tuomas hymyilee rohkaisevasti.

VOUTI

*Bär bonden ensam ansvaret?*  
(Kantaako talonpoika yksin vastuun?)

(JATKUU)

JATKUU:

3.

NIHTI

Poika saa mennä jos tottelet.

Tuomas nyökkää. Nihti puolestaan nyökkää Voudille. Vouti viittilöi Wullya viemään Pentin pois.

Rab asettuu jälleen työntämään Tuomasta avantoon. Tällä kertaa Tuomas alistuu.

Pentti, jota Wully raahaa pois, tuijottaa lamaantuneena pinnan alle katoavaa isäänsä.

3 EXT. AVANTO - ILTA

Hämärä on jo laskeutunut. Pentti istuu jäällä ja tuijottaa tyhjyyteen, kun Wully raahaa Tuomaan ruumiin toisten kuolleiden talonpoikien viereen.

Vouti katsoo halveksuen talonpoikien ruumiita, ja tekee ristinmerkin.

VOUTI

*Uni trinoque Domino, Sit sempiterna gloria.* (Pyhä kolminaisuus olkoon ylistetty.)

Wully päästää Pentin vapaaksi köysistään. Pentti katsoo vihaa uhkuen Voutia ja tämän miehiä.

Yllättäen Pentti syöksyy kohti isänsä kirvestä, joka lojuu yhä hangella. Pentti poimii kirveen käteensä ja ryntää kohti Voutia.

Vouti naurahtaa huvittuneena. Rab saa Pentiltä helposti kirveen pois ja työntää pojan kumoon.

Vouti ja miehet poistuvat. Pentti tuijottaa avuttomana heidän peräänsä. Rab paiskaa vielä nauraen kirveen takaisin Pentille. Pentti nostaa kirveen jälleen käteensä, mutta jää neuvottomana paikoilleen.

Miesten kadottua iltahämärään Pentti menee isänsä ruumiin luo, ja kääntää sen vaivalloisesti selälleen. Pentti katsoo epätoivoisena isänsä kasvoja.

4 EXT. PENTIN TUPA. NELJÄ VUOTTA MYÖHEMMIN. TALVI - PÄIVÄ

Pentti on kasvanut 17-vuotiaaksi ja miehistynyt. Isänsä kirves on edelleen hänen kädessään, ja hän käyttää sitä tottuneesti teroittaessaan aidanseivästä.

(JATKUU)



JATKUU:

4.

Pentti terästäytyy kuullessaan lähestyviä hevosia, ja syöksyy tuvan nurkan taakse suojaan kirvestä tiukasti puristaen.

Pentti tarkkailee piilostaan kuinka pihalle saapuu kaksi sotilasta ratsuineen, HUOVI 1, 20, ja HUOVI 2, 25. He laskeutuvat satulasta, ja alkavat tutkia tuvan edustalla olevia työkaluja ja tarvikkeita.

HUOVI 1

Tekkeekö näillä mittään?

Huovi 2 puistelee päätään.

HUOVI 2

Turha ottaa taakaksi.

Pentti katsoo kuinka huovit paiskivat tavarat ympäriinsä. Hän epäröi, mutta ei uskalla liikkua piilostaan.

Kuuluu jälleen lähestyvän ratsun ääni. Pentti jähmettyy odottamaan tulijaa. Tupaan pyrkivät huovit jäävät myös tarkkailemaan.

Pihaan karauttaa uljaalla ratsullaan JAAKKO Ilkka, 35. Hän on olemukseltaan huoliteltu, ja pukeutunut laadukkaasta verkakankaasta tehtyihin vaatteisiin. Huovit katsovat tulijaa ihmeissään.

HUOVI 2

Mikä saatanan keropää sinä oot?

JAAKKO

Ilkkalan isäntä.

Tieto tekee vaikutuksen Penttiin. Huovit vilkaisevat toisiaan epävarmoina.

HUOVI 2

Sotaväki ei herroja kumarra.

Jaakko ratsastaa tuvan seinustalle ja poimii aidanseipään käteensä. Huovit katselevat hölmistyneinä.

Laskeutumatta hevosensa selästä Jaakko heilauttaa aidanseivästä salamannopealla liikkeellä, ja osuu Huovi 2:a polvitaipeseen. Tämä putoaa polvilleen.

JAAKKO

Näkyyhän tuo kumartavan.

Pentti katsoo piilostaan ihailleen Jaakkoa.

(JATKUU)

JATKUU:

5.

Huovi 1 kiiruhtaa hädissään hevosensa luo ja nousee ratsaille. Huovi 2 kompuroi hänkin pystyyn ja seuraa perässä. Kaksikko ratsastaa pois.

Pentti hiippailee esiin piilostaan.

PENTTI

Sinäkö s'oot Ilimajoen isäntä?

Jaakko hätkähtää ja kääntyy Pentin puoleen.

JAAKKO

(naurahtaa)

Minoon koko Pohojanmaan isäntä.  
Ilikan Jaakko.

Jaakko katsoo tutkivasti Penttiä ja kirvestä tämän kädessä.

JAAKKO

Ja siinä mies ämmänä kyyristelee.  
Vaikka on rautaa käressään.

Pentti laskee katseensa häpeillen.

JAAKKO

Haluutko oppia miten mies lyörään  
kumoon?

Pentti nyökkää päättäväisenä. Jaakko kääntää ratsunsa jatkaakseen matkaansa.

JAAKKO

Tule Ilikkalaan. Minä näytän miten  
saaraan kokonainen sotaväki  
polovilleen.

Jaakko ratsastaa pois. Pentti jää katsomaan tämän perään.

5 EXT. ILKKALA - PÄIVÄ

Pentti seisoo Jaakko Ilkan pihamaalla lakki kourassaan, ja katselee tämän komeita rakennuksia vaikuttuneena.

Jaakko tulee tuvastaan, nappaa ovensuusta puisen sauvan ja heittää sen Pentille. Pentti saa sauvan kiinni, mutta pudottaa samalla lakkinsa.

Pentti kumartuu poimimaan lakkiaan, mutta Jaakko lyö sen kauemmaksi omalla sauvallaan. Jaakko lyö Penttiä kylkeen kepillään, Pentti kohottaa oman keppinsä epävarmana.

(JATKUU)

JATKUU:

6.

Jaakko saa useita iskuja perille, ja Pentti sisuuntuu. Hän saa torjuttua Jaakon iskun ja onnistuu iskemään tätä kylkeen. Sitten hän hyppää sivuun Jaakon sauvan tieltä, ja lyö Jaakolta hatun päästä.

Jaakko heittää sauvansa maahan ja naurahtaa tyytyväisenä. Penttiäkin hymyilyttää.

6 INT. ILKKALA - PÄIVÄ

Pentti istuu Jaakon mahtavan tuvan nurkassa ja katselee ihailien valoisaa ja korkeaa huonetta ja sen lukuisia arvokkaita esineitä.

Vaivihkaa Pentti katselee myös nuijapäälliköitä, jotka ovat kokoontuneet pitkän pöydän ääreen. Jaakko itse istuu pöydän päässä ja katselee miehiään: Arvovaltainen POUTTU, 60, kiiivasluontoinen PIRI, 30, ja järkälemäinen KONTASAS, 45.

JAAKKO

Pouttu lähtee ensinnä.

Pouttu nyökkää.

JAAKKO

Saat kaksisataa miestä. Lährette heti aamusta rantatietä.

Pouttu nyökkää jälleen. Pentti tarkkailee jännittyneenä aitiopaikaltaan.

JAAKKO

Sitten Piri.

PIRI

Kuinka monta miestä?

JAAKKO

Puolensataa.

PIRI

(ärähtää)

Ei riitä.

Jaakko kohottautuu tuoliltaan ja tuijottaa Piriä tiukasti.

JAAKKO

Äireeskö tarttet persettä pyyhkimään?

Piri vaikenee vastahakoisesti.

(JATKUU)

JATKUU:

7.

JAAKKO

Lopuksi lähren minä. Ja kaikki  
jotka kynnelle kykenee.

Kontsas nyökkää Pentin suuntaan.

KONTSAS

Paitaressu ja?

Kaikki kääntyvät tuijottamaan nurkassa kyyhöttävää Penttiä,  
joka suoristaa selkensä ja yrittää näyttää miehekkäältä.  
Jaakko miettii hetken.

JAAKKO

S'oon hyvä kossi. Pentti tuloo mun  
mukaani.

Pieni virnistys kohoaa Pentin kasvoille, vaikka hän  
yrittääkin pysyä vakavana.

Tuvan ovi rämähtää auki, ja kaksi TALONPOIKAA raahaa sisään  
vastahakoisen MAUNON, 50. Jaakko katsoo Maunoa halveksien.

JAAKKO

Ja niin tuloo Maunokin.

Jaakko menee Maunon luo. Katsoo tätä pistävästi.

JAAKKO

Joka taloosta lähtee mies.

Mauno nyökkää alistuen.

Muiden huomion kiinnittyessä Maunoon Pentti hymyilee  
itseksensä.

7

EXT. HÄMEENMETSÄ - AAMU

Pentti on saanut nuijan käteensä ja kulkee etujoukossa  
Jaakon rinnalla. Isänsä kirves on myös edelleen hänen  
mukanaan, ja roikkuu hänen vyöllään. Jaakon toisella  
puolella kulkee Kontsas, ja kolmikkoa seuraa valtava joukko  
aseistautuneita TALONPOIKIA.

Pentti vilkaisee ylpeänä Jaakkoa ja miesjoukkoa takanaan.  
Jaakko pysähtyy huutamaan miehille.

JAAKKO

Tällä menoolla m'ollaan illalla  
Turuus! Ja syörään Fleemingin  
pöyräs!

(JATKUU)

JATKUU:

8.

Muutama hyväksyvä murahdus kantautuu talonpoikien joukosta, mutta suurin osa miehistä marssii apaattisena eteenpäin.

Jaakko jatkaa matkaansa. Kontsas vilkaisee häntä vakavana.

KONTSAS

N'on väsynehiä. Ennen kun on  
kohrattu ensimmästäkään  
vainolaista. Alakavat kohta  
kapinoira.

Jaakko nyökkää mietteliäänä. Myös Pentin hymy hyytyy.

8

EXT. HÄMEENMETSÄ. AVANTO - PÄIVÄ

Pentti seisoo yksin vartiassa avannon reunalla. Hän tuijottaa vakavana tumman veden syvyyksiin.

Jaakko saapuu perässään suuri joukko talonpoikia. Kontsas raahaa vastaan hangoittelevan Maunon avannon reunalle.

Juopunut Jaakko tempaisee Maunolta lakin päästä.

JAAKKO

Polovilles. Saatanan maronlakki.

Kontsas joutuu pakottamaan Maunon polvilleen. Pentti katselee tapahtumien etenemistä kasvavan pakokauhun vallassa.

JAAKKO

(väkijoukolle)

Näin käy jossei kunnioita herransa  
käskyä ja määräystä!

Jaakko nyökkää Kontsaalle, joka työntää Maunon avantoon, ja pitää tätä piinallisen kauan veden alla. Pentti kääntyy järkyttyneenä Jaakon puoleen.

PENTTI

Kyllä se nyt ymmärtää.

Jaakko läimäyttää Penttiä voimalla, ja tämä horjahtaa maahan.

Kontsas nostaa henkeään haukkovan Maunon avannosta, ja kääntyy kysyvänä Jaakon puoleen. Jaakko nyökkää kohti avantoa. Kontsas työntää Maunon uudestaan veteen.

Maassa makaava Pentti katselee voimattomana kuinka Mauno tempoilee avannossa.

9 EXT. HÄMEENMETSÄ. AVANTO - ILTA

Väkijoukko on poistunut. Pentti seisoo yksin avannon reunalla ja tuijottaa kuoliaaksi jääntyneen Maunon kasvoja.

10 EXT. NOKIAN KARTANO - PÄIVÄ

Nokian kartanon maille leiriytyneet väsyneet talonpojat rakentavat puolustusmuuria tukeista ja seipäistä. Pentti kantaa raskaan tukin paikoilleen, ja pysähtyy pyyhkimään hikeä otsaltaan. Hän jää katsomaan resuista joukkoa, joka jaksaa hädin tuskin valmistella asemiaan.

Yhtäkkiä tykinkuula singahtaa keskelle muuria heittäen yhden talonpojan sivuun kuin räsynuken. Tykinkuulan pirstomat puunkappaleet kaatavat myös Pentin maahan.

Pentti makaa maassa täysin hämmentyneenä henkensä salpautuessa ja korviensa soudessa.

Uusi tykinkuula osuu. Pentti näkee kuulan iskeytyvän, mutta ei kuule mitään. Hän hoipertelee jaloilleen.

Pentti katselee ympärilleen ja näkee sekasortoisen taistelukentän: Talonpojat juoksentelevat sinne tänne tykinkuulien sinkoimisella heidän ympärillään.

PENTTI

Asemiin!

Pentti tarttuu kirveeseensä ja menee paikoilleen puolustusmuurin taakse. Hän vilkaisee ympärilleen ja näkee muutaman talonpojan noudattavan esimerkkiä ja käyvän paikoilleen.

Tykinkuulasade loppuu. Taistelukentällä tulee hiirenhiljaista. Vihollista ei näy. Pentti ja muut talonpojat katsovat toisiaan neuvottomina.

Pentti etsii katseellaan Jaakkoa, ja näkee tämän tulevan ulos kartanosta. Pentti helpottuu Jaakon noustessa ratsaille.

Jaakko ratsastaa kohti miehiään. Hän pysähtyy kun maa alkaa yhtäkkiä järistä lähestyvien ratsujen voimasta. Pentin ja Jaakon katseet kohtaavat. Jaakko kääntyy ja ratsastaa pois. Pentti katsoo järkyttyneenä tämän perään.

Maa järisee yhä voimakkaammin ja pian näkyviin ilmestyy valtava joukko ratsusotilaita. Pentti kääntyy kohti vihollista hengittäen syvään ja keräten rohkeuttaan.

(JATKUU)

Vihollinen ratsastaa yhä lähemmäksi, ja osa talonpojista pakenee.

Ensimmäiset ratsastajat saavuttavat talonpoikien puolustusmuurin syöksyen sen läpi tykinkuulien jättämistä aukoista.

Pentti vilkaisee vielä kerran Jaakkoa, joka pakenee jo kaukana, ja käy sitten raivosta täristen ratsusotilaiden kimppuun. Hän suistaa ensimmäisen kohtaamansa vihollisen ratsailta ja murskaa tämän kallon kirveellään.

Pentti suistaa toisen huovin ratsailta. Hän huitaisee tämänkin hengiltä ja nousee tämän hevosen selkään. Pentti ratsastaa kohti vihollista raivosta karjuen.

11 EXT. NOKIAN KARTANO - PÄIVÄ

Verinen Pentti on laskeutunut ratsailta, ja horjuu tajunnan rajamailla. Taistelu velloo Pentin ympärillä. Ratsastavat huovit niittävät talonpoikia kumoon, ja talonpojat yrittävät tehdä epätoivoisesti vastarintaa.

Pentti jähmettyy paikoilleen huomattaessaan jotakin kauempana. Hän tajuaa isänsä tappaneen Voudin seisovan kivenheiton päässä susiturkkiinsa pukeutuneena. Vouti viittilöi reestään käsin, ja uusi ryhmä huoveja ratsastaa taisteluun.

Pentti tuijottaa Voutia lamaantuneena, kun hänen takaansa ratsastava huovi sivaltaa häntä selkään. Pentti kaatuu maahan.

12 EXT. NOKIAN KARTANO - ILTA

Taistelu on päättynyt ja taistelukenttä on hiljainen. Joka puolella makaa kuolleita talonpoikia, ja muutama kuollut huovi. Hiljaista vaikerrusta kuuluu sieltä täältä.

Penttikin makaa maassa kuin kuolleenä kuivunutta verta kasvoillaan. Hänen kirveensä lojuu hänen vieressään. Pentti raottaa varovasti silmiään ja älähtää tuskasta.

Pentti katselee ympärilleen, ja huomaa liikettä kauempana: Yksinäinen harmaa hahmo huojuu selin häneen. Pentti tuijottaa hahmoa kunnes tajuaa edessään olevan jälleem tuttu susiturkki.

Pentti kampeaa itsensä väkisin ylös ja tarttuu kirveeseensä. Hän raahustaa kohti Voutia, ja kohottaa kirveensä.

JATKUU:

11.

Pentti kääntää Voudin ympäri ja on iskemäisillään tätä kirveellä kasvoihin, kun tajuaa tuijottavansa Voudin turkkiin pukeutunutta Kontsasta. Pentti hämmentyy. Kontsas tuijottaa häntä lasittunein silmin.

KONTSAS

M'oomma kaikki kuolleita. Viimeseen mieheen.

PENTTI

(susiturkista)

Minkä tähren sulla on tämä päälläs?

Kontsas hymyilee typerästi ja tuijottaa tyhjyyteen.

KONTSAS

Tuli kylmä kun minoon kuollu.

PENTTI

Onko se kuollu jolta sinä tämän veit?

Kontsas puistelee päätään.

KONTSAS

Ei niitä saa hengiltä.

Kontsas osoittaa metsätielle.

KONTSAS

Ne lähti jahtiin. Että sais lahrattua nekin jotka pääs pakoon.

Pentti lähtee Kontsaan osoittamaan suuntaan.

KONTSAS

(itseksensä)

Kuolee vaikka pakenis. M'oomma kaikki kuolleita. Viimeseen mieheen.

13 EXT. METSÄTIE - YÖ

Pentti etenee metsätietä kuutamon ja hohtavan hangen valossa. Tien penkalla lojuu talonpoikien ruumiita. Pentti näkee kirkkaan valon kajastavan edessään ja astuu tieltä metsän puolelle hiipien varovasti eteenpäin.

Pentti näkee kuinka tutut skottihuovit Rab ja Wully tutkivat soihdun valossa talonpoikien ruumiita etsien arvotavaraa. Vouti istuu reessä hieman kauempana toisen soihdun valaisemana.

(JATKUU)



Pentti katsoo kuinka Rab kääntää talonpojan ruumiin selälleen, ja viheltää vaikuttuneena löytäessään ruumiilta arvokkaan näköisen veitsen.

Wully seisoo muutaman askeleen sivummalla ja pyyhkii lumella kirveensä terää puhtaaksi verestä. Hän katselee Rabin toimia mietteliäänä.

WULLY

*Remind me why we came here to  
freeze our bollocks off?* (Muistuta  
minua. Miksi tulimme tänne  
jäätymään?)

Rab repäisee ruumiin kaulalta nahkaisen pussukan. Hän heiluttaa kilisevää pussia ilmassa kääntymättä Wullyn puoleen.

RAB

*Fer the coin.* (Rahan takia.)

Wully katsoo rahapussia ilmeettömänä. Hän kääntyy vilkaisemaan maassa makaavaa kuollutta talonpoikaa.

WULLY

*They fight fer something else.* (He  
taistelevat muista syistä.)

Pentti hiipii kaksikon huomaamatta lähemmäs Voudin rekeä.

RAB

*Bunch of stupid cunts if ye ask me.*  
(Idiootteja jos minulta kysytään.)

Pentti tuijottaa sydän pamppaillen kaksikkoa, joka on selin häneen, ja sitten Voutia joka istuu reessään pahaa-aavistamatta.

WULLY

*Their leader, this Ilkka-* (Heidän  
johtajansa Ilkka-)

RAB

*Foocking gobshite.* (Se paskiainen.)

WULLY

*He reminds me of William Wallace.*  
(Hän muistuttaa minua William  
Wallacesta.)

RAB

*Who?* (Kenestä?)

JATKUU:

13.

Pentti hyppää yhtäkkiä tielle metsän pimennosta. Rab ja Wully hämmästyvät. Pentti nousee Voudin rekeen, ja lyö Voutia nyrkillä kasvoihin.

14 EXT. NOKIAN KARTANO - AAMU

Aamu sarastaa ja yksinäinen Kontsas harhailee edelleen ympäriinsä ruumiiden keskellä. Hän kuulee ääntä takaansa ja kääntyy katsomaan.

Pentti ohjastaa hevosten vetämän reen Kontsaan luo ja hyppää kyydistä. Kontsas hämmentyy.

KONTSAS

Sinoot kuollu.

Pentti puistelee päätään.

PENTTI

M'oomma eloos.

Pentti vilkaisee rekeen.

PENTTI

Niin on nämäkin.

Kontsas katsoo reen pohjalle ja huomaa siellä sidotut Rabin ja Wullyn, jotka mulkoilevat takaisin. Kontsas naurahtaa. Hän huomaa jotakin reen takana.

KONTSAS

Onko tuokin?

Pentti nyökkää. Kontsas menee reen taakse tarkastelemaan näkemäänsä, ja huomaa Voudin hangella jaloistaan rekeen sidottuna.

Pentti istuu maahan ja miettii hetken.

PENTTI

M'oomma kaikki eloos.

LOPPU