

TURUN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF TURKU

SOTAMUISTOMERKKI SUOMESSA

Voiton ja tappion modaalista sovittelua

Riitta Kormano

TURUN YLIOPISTON JULKAISUJA – ANNALES UNIVERSITATIS TURKUENSIS
SARJA C 396 – SCRIPTA LINGUA FENNICA EDITA
TURKU 2014

Turun yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Taidehistoria
Juno - Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma

Ohjaajat

Eeva Maija Viljo, professori emerita
Turun yliopisto

Altti Kuusamo, professori
Turun yliopisto

Esitarkastajat

Harri Kalha, dosentti
Helsingin yliopisto ja Turun yliopisto

Ulla-Maija Peltonen, dosentti
Helsingin yliopisto

Vastaväittäjä

Harri Kalha, dosentti
Turun yliopisto ja Helsingin yliopisto

Kustos

Altti Kuusamo, professori
Turun yliopisto

Taitto: Anna Perälä

Tiivistelmän käännös: Tiina Holopainen

Kannen kuva: Wäinö Aaltonen, *Läpi tulen*, Kymi Oy:n sankarivainajille omistettu muistomerkki. Kuusankoski, Kouvola. Yksityiskohta. Kuva: Ossi Perälä 1999

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

ISBN 978-951-29-5896-2 (Painettu)

ISBN 787-951-29-5897-9 (PDF)

ISSN 0082-6995

Painosalama Oy – Turku 2014

Tiivistelmä

TURUN YLIOPISTO
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Taidehistoria
KORMANO, RIITTA:
Sotamuistomerkki Suomessa. Voiton ja tappion modaalista sovittelua
Väitöskirja, 480 sivua
Juno - Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma
Marraskuu 2014

Väitöskirjani tarjoaa laajasti tietoa sotamuistomerkeistä koko Suomen alueelta. Työ purkaa suomalaisten sotamuistomerkkien ilmaisutapoja ja modaalisia keinoja, joilla taideteokset sovittelevat voitettun tai hävityn sodan tarinaa ja kokemuksellisia jännitteitä toisiinsa. Suurin osa analyysin kohteena olevista taideteoksista on pystytetty Suomen itsenäisyyden ajalla vapaudenpatsaiksi tai sankarihautojen, taisteluiden ja vakaumuksensa puolesta kuolleiden muistomerkeiksi.

Tutkimus painottuu voiton ideologian vaikutukseen sotakuvaston muotoutumisessa. Avainkysymyksiä ovat, miten sotamuistomerkki viestittää poliittis-ideologisia tavoitteita tai miten muistomerkkien figuurien asennot, eleet ja attribootit välittävät sotatarinan yhteisöllisiä sisältöjä. Tutkimus tarkentuu teosten modaalisiin piirteisiin ja merkityksenmuodostuksen vuorovaikutteisuuteen. Erikoishuomion kohteena ovat aiheiden sisällölliset ristiriidat ja ilmaisun murtumakohdat. Suurten teosmäärien ja aihetyyppien jaottelussa ja analysoimisessa on hyödynnetty ikonografian, kuvaretorikan ja eleiden tutkimusta. Suomalaisen aineiston vertailukohdina ovat antiikin sotilasaiheinen taide, keskiaikainen Kristuksen kärsimyskuvasto sekä sotamuistomerkkiperinne Saksassa, Ranskassa, Yhdistyneessä kuningaskunnassa ja Amerikan yhdysvalloissa. Sotien muistokultin merkitysten avaamisessa käytetään diskurssianalyysin välineitä.

Tutkimus osoittaa, että sotamuistomerkit rakentavat yhteisön turvallisuudentunnetta ja muokkaavat sotilasimagoa maskuliinisten ideaalien ja implisiittisen vihollis- tai vastakuvan varassa. Kansallisen päätöksen ohessa sotamuistomerkit vahvistavat sotilaiden aseveliaatetta ja luovat kuvaa rikkumattomasta yhteishengestä sekä kotirintamasta. Teokset tulkitsevat valmistumisaikansa usein ristiriitaista tunneilmapiiriä ja tulevaisuuden odotuksia sekä neuvottelevat paikallisesta erityisyydestä ja valtakysymyksistä. Veistosten modaaliset keinot suhteessa toimijarooleihin, kuten autonomisuuden korostus, tunteenomainen toiseen tukeutuminen tai sodan velvoitteisiin suuntautuminen perustuvat yleensä figuurien asentoihin. Sen sijaan figuurien eleet ja attribootit, tärkeimpinä kypärä, ase, univormu ja lumipuku, tarkentavat suuntautumisen tavoitetta ja ideologista sanomaa. Koska sodassa on kyse vaikeasti käsiteltävistä väkivaltakulttuurin ilmiöistä, muistomerkeillä on hämärretty ja muokattu kuvaa historian tapahtumista. Siten teosten välittämät ideat uhrivalmiudesta ja tunteiden hillinnän velvoitteesta auttavat sotatraumojen ja surun kanavoimisessa sekä purkavat tapahtumiin liittyvää häpeää.

Asiasanat: Muistomerkit, sankarihautat, veistokset, sodan muistokultti, muistaminen, ikonografia, kuvaretorikka, asennot

Summary in English

UNIVERSITY OF TURKU
School of History, Culture and Arts Studies
Department of Art History
KORMANO, RIITTA: War Memorials in Finland. Modalities As a Means of Mediating
Between Victory and Defeat
Doctoral Thesis, 480 pages
Juno – PhD Doctoral Programme in History, Culture and Arts Studies
November 2014

My dissertation provides an extensive account of war memorials in Finland. It deconstructs their modalities and expressional modes, revealing the way they mediate between the prevailing war narrative and the experiential tensions related to the war – whether won or lost. Most of the sculptures analyzed for the study have been produced during Finland's independence, and include mostly statues on the themes of liberty, soldiers' grave memorials, memorials for battle as well as for those who have died for their convictions.

The study focuses on the role of the ideology of victory in the shaping of war imagery. The key questions concern how war memorials express political and ideological goals, and how their poses, gestures and attributes mediate social meanings contained in the war narrative. The focus is then narrowed down to the modal characteristics of the sculptures, and to the interactional nature of the construction of meaning. Here, special attention is paid to conflicts within the themes and to expressional ruptures. The classification and analysis of the vast number of memorials and their themes draws on iconography, image rhetorics and the study of gesture. In addition, comparisons were made with ancient military art, medieval Passion-of-the-Christ imagery as well as the war memorial traditions in Germany, France, the United Kingdom and the United States. The deconstruction of meanings in the cult of war commemoration was carried out using discourse analytical tools.

The study shows that war memorials construct feelings of safety in the community, and shape the image of the soldier by resorting to masculine ideals and implicit enemy images, or images of the other. Along with nationalistic pathos, they affirm an ideology of comradeship-in-arms, and convey an idea of uncompromised unity on both the battle and the home fronts. The sculptures interpret the often conflict-laden emotional climate of the time of their creation and negotiate local particularities as well as questions of power. Modalities regarding actional roles – such as an emphasis on the figure's autonomy, or one figure leaning emotionally on another – are primarily expressed by the pose. The gestures and the attributes – particularly the helmet, the weapon, the uniform, and the white camouflage – specify the ideological message. As a culture of violence, war involves phenomena that are difficult to deal with, and war memorials serve to obscure and shape conceptions of such historical events. By communicating ideas, such as readiness for sacrifice or the obligation to contain one's emotions, war memorials then serve as a means for channeling grief and war trauma, and for alleviating the shame related to wartime events.

Keywords: memorials, soldiers' graves, sculptures, war commemoration, memory, narrative, iconography, image rhetorics, gestures

SISÄLTÖ

KIITOKSET 9

1 JOHDANTO

1.1 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

Sotamuistojen maa	13
Uhri	15
Sota ja sankari	21
Kansakunta	24
Tutkijan paikka	27
Tutkimuskenttä ja -aineistot	30

1.2 TUTKIMUSMETODIT JA TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Aika, tyyli ja modus	35
Kuvaretoriikka ja modaalisuus	38
Diskurssi	41
Vastakkainasettelun purkaminen	44
Tutkimuksen käsittelyluvut	46

2 SOTAMUISTOMERKKI

2.1 HAUTA

Monumentti	49
Tuntematon ja nimetty sotilas	51
Hautapolitiikkaa	57
Kaatuneiden evakuointi	61
Sodan toisia	65
Sotasankarin sisar	68

2.2 KIVI

Uhmakas obeliski	71
Muinaissankari	77
Uhrien tasa-arvo	83
Tappion voima	86
Mukulakiviestetiikka	91
Ikivuorten graniitti	95

2.3 SOTURIN TUNNUS

Miekka ja risti	101
Theos tropaios	106
Kreikkalainen pronssikypärä	109

Saksalainen teräskypärä	116	Pohjan poika	257
Isänmaallinen turvavaruste	120	Ulkoinen olemus	261
Luodinreikä	123	Hallitsematon väkivalta	263
3 HEEROS		Univormu	268
3.1 VAPAUSSANKARI		4.2 RIVIMIES	
Autonominen ruumis	131	Profiliien suunta	272
Vapaus kahleista	135	Isänmaan vartija	278
Valkoista hautakulttuuria	139	Kansalaissotilaan kaksoisrooli	283
Mallipolitiikkaa	144	Rukous	286
Valta- ja nimipolitiikkaa	148	Sankariristi	289
Voiton ele	150	4.3 KORPISOTURI	
Miekan asento	154	Miehet kertovat	293
Karjalan nousu	161	Lumipuku	296
Häveliäs viirinkantaja	165	Amputoitu maa	303
Isänmaan turva	167	Isänmaaäidin syli	305
Voiton kiusallinen sivumaku	170	Koti, uskonto, isänmaa	311
Perikato ja toivo	172	Kotiseudun multa	315
3.2 POHJOLAN HELLAS		Sota ja rauha	320
Valkokaarti	177	4.4 KAPINALLINEN	
Luonnosten aseveljet	180	Vaiettu muisto	322
Jumalattaren ratsukot	183	Taivaan ja elämän merkit	326
Valtiollinen heroon	188	Puita punagraniitissa	330
Esikuvaa etsimässä	193	Uhri ja soihtu	337
Marmorisankari	198	Kiirastuli	341
Jumalattaren äidinkasvot	202	Veteraanihengen liekki	346
Vakuuttava arpi	205	Virvatuli	350
Menneissä ihanteissa	208	5 YHTEISRINTAMA	
Palava pensas	210	5.1 PYHITETTY ÄITI	
Rauhan henki	214	Kannatteleva risti	357
3.3 VOITTAJAN KUOLEMA		Uhrin metafysiikka	363
Pyhä Yrjänä	216	Pietà-ikonografiaa	366
Vihollisen kunnia	221	Mater dolorosa	369
Vihollisvasamat	223	Vainajan etsiminen	372
Voittajan viesti	228	Väärällä puolella	375
Patrioottisen liiton sinetti	234	Sotilaan vanhemmat	379
Maskuliininen fetissi	237	Leski lapsineen	382
Ihana kuolema	240	5.2 ISÄN MAA	
4 KANSALAISSOTILAS		Toveriapu	386
4.1 TALONPOIKAISSOTURI		Politiikan riitasointu	390
Sotapäällikkö	247	Armonisä	393
Kuusenhavu	252	Passio patris ja passio Mariae	395
		Kaveria ei jätetä	397

Taistelijan fatalismi	402
5.3 ASEVELI	
Valvontakomissio	405
Tarkkailun alla	408
Syntipukki	414
Veljet pohjoisessa	417
Lamentaatio Lapissa	421
5.4 KOTIINPALUU	
Voittoisan sodan muisto	426
Hakkapeliitat	429
Esitaistelijoiden myytti	433
Vastamerkki	438
Vankiuhri	440
Muiston äänettömyys	443
6 VIIMEINEN ILTAHUUTO – LOPUKSI	449
Suomen sotamuiston kavalkadi	451
Tappion modaaliset piirteet	454
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	458

KIITOKSET

Kiinnostus kuvanveistoon ja visuaalisiin ilmiöihin ei olisi yksistään ajanut minua tämän tutkimusaiheen pariin, vaan sen teki sotamuistomerkkien aiheuttama hämmennys. Teosten historialliset kontekstit, julkinen seremoniallisuus teoksiin tarkentumattomine kommentteineen ja kriittisen tutkimuksen hiljaisuus aiheuttivat yhteen sovittamattoman yhtälön, johon minun oli joskus kauan sitten pakko tarttua.

Kun tein pro gradu-tutkielmani Wäinö Aaltosen sotamuistomerkkeistä havaitsin, ettei Suomessa juuri ollut muistomerkkejä luetteloivia julkaisujen lisäksi juuri muita alaa käsitteleviä erikoistutkimuksia. Teoreettista tutkimusta oli vaikea löytää Suomen ulkopuoleltakaan. Aloittaessani väitöskirjatyöni tilanne oli jo kohentumassa. Taidehistorian valtakunnallisessa tutkijakoulussa (1999–2003) sain keskittyä alaan neljän vuoden ajan. Se oli antoisaa aikaa. Suomi tuli tutuksi etelästä pohjoiseen ja lännestä itään. Lisäksi tarjoutui kuukauden tutkimusmatka Lontooseen ja Leedsiin sekä runsaan parin viikon matka Berliiniin ja Hannoveriin.

Aluksi keskityin vain kahden taiteilijan, Wäinö Aaltosen ja Aimo Tukiaisen sotamuistomerkkeihin. Tavoitteena oli sitoutua heidän teostensa vastaanottoon ja kuvien lähilukuun sukupuolentutkimuksen, sodan roolikuvien ja attribuuttien perspektiiveistä. Kiersin eri puolilla Suomea saadakseni kokonaiskäsityksen sotamuistomerkkeistä kotimaisena ilmiönä. Ymmärsin, ettei taiteilijakeskeinen lähestymistapa avaa haluamaani perspektiiviä Suomen poliittisesti ristiriitaisiin ja moni-ilmeisiin muistomerkkeihin. Siksi vaihdoin radikaalisti aiheittani ja keskityin koko Suomen muistomerkkityyppien ja -aiheiden kirjoon.

Työni ei olisi koskaan lähtenyt liikkeelle saati sitten valmistunut ilman Taidehistorian valtakunnallista Tutkijakoulua, jonka professoreina olivat Riitta Nikula, Eeva Maija Viljo, Bo Ossian Lindberg ja Annika Waennerberg. Olen heille kaikille kiitollinen kannustavasta ohjaamisesta ja tarkoista huomioista. Työni loppumetreillä väitöskirjatyöni on liitetty Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelmaksi Junoon ja ohjaajakseni vaihtui professori Altti Kuusamo. FT Ulla-Maija Peltonen ja Harri Kalha tarkastivat väitöskirjani käsikirjoituksen. Heidän näkemykselliset kommenttinsa ovat olleet ohjenuorani työni viime metreillä. Taidehistoriallisen tutkijakoulun lisäksi työlleni on myönnetty taloudellista

tukea Suomen Kulttuurirahaston Otto Isojärven rahastosta vuodeksi (2003) ja Emil Aaltosen Säätiöstä puolen vuodeksi (2009) sekä Turun yliopistolta kaksi kuukautta (2013) tohtorintutkimuksen loppuunsaattamista varten.

Erityiskiitos työni tukemisesta kuuluu ohjaajalleni, syvästi kunnioittamalleni Turun yliopiston taidehistorian professori emerita Eeva Maija Viljolle. Olemme lukuisia kertoja hedelmällisesti keskustelleet ja kiistelleetkin tutkimuskysymyksistä ja tulkinnallisista raja-aidoista. Viljon laaja sivistys ja lukeneisuus ovat tarjonneet perusteltuja ja sisältökriittisiä näkökulmia työni suuntaviivoiksi. Haluan myös muistaa edesmennyttä taidehistorian professori Aimo Reitalaa, joka johdatteli minut poliittisten kysymyksiin ja tuki ensi askeleitani sotamuistomerkkien tutkimuksessa. Turun yliopiston dosentti FT Liisa Lindgreniä kiitän taidehistoriallisista keskusteluista jatkotutkimukseni alussa, kuten myös Helsingin yliopiston teoreettisen filosofian dosentti FT Sara Heinämaata lyhyeksi jääneestä jaksosta Turun naistutkimuksen professuurin ajalta. Heinämaa tarjosi tarkkasilmäisiä näkökulmia feministisen filosofian ja fenomenologian tutkimuksen teoreettisiin kysymyksiin. Näistä näkökulmista on ollut paljon apua selvittäessäni maskuliinisten ja feminiinisten merkitysten rakentumisen periaatteita.

Yliopistomaailma on täynnä ystäviä, joille olen kiitollinen niin antoisista tutkijanäkökulmista kuin hauska seurastakin. FT Tutta Palin Turun yliopistosta oli tutorini opintoja aloittaessani ja on sittemmin pysynyt lämminhenkisenä ystäväni. Hän on aina ollut valmis auttamaan taidehistoriaan ja sukupuolentutkimukseen liittyvissä teoreettisissa kysymyksissä ja tekstieni oikoluvussa. Yhtä merkittävää on ollut myös hänen kannustuksensa ja uskonsa tutkimusaiheeni tärkeyteen. Taidehistorian lehtori Lars Saari on jakanut monet taidekritiikin kysymykset kansani. Johanna Frigård kuuluu myös läheisiin ja kannustaviin tutkijaystäviin, jonka kanssa alastoman ruumiin kuvat ja sukupuolisen ideaalin rakentuminen ovat olleet antoisien keskustelujen kohteena. Yhteiset lukupiirit Marie-Sofie Lundströmin ja Tuija Tuhkasen kanssa olivat puolestaan rentouttavaa ja unohtumatonta tieteellisen depatin aikaa. Heidän lisäksi etenkin keskustelut Katve-Kaisa Kontturin, Riikka Niemelän, Ringa Takasen ja Marko Gylenin kanssa on usein käyty luovissa tunnelmissa.

Turun museokeskuksen Taide ja visuaalinen kulttuuri -yksikön alituisen vaihtuva työvoima on kannustanut minua niin tutkimuksessani kuin käytännön palkkatyössänikin, joista kiitos kuuluu etenkin sijaisinani toimineille Riina Tiaiselle ja Anni Saistolle. Muukin ystäväpiiri on tukenut väitöskirjan valmistumisen yksityiskohdissa ja käytännön järjestelyissä, joista erikoiskiitos kuuluu Heli Hämäläisen-Laanayalle, Tiina Holopaiselle ja Maini Tulokkaalle.

Perheeltä jos joltain olen oppinut yhteisöllisyyden perusteet ja saanut sisua tutkijan työhöni. Rakas mieheni Ossi Perälä ja Ville, Olli, Anna ja Heini-Venla puolisoineen ja perheineen ovat saaneet olla osallisia pitkässä projektissani. Mieheni on

myös kuvannut suurimman osan väitöskirjani kuvista ja tyttäreni Anna on taittanut kokonaisuuden kirjaksi. Myös äitini Eeva Pajusen käytännön apu on aina ollut lähellä. Sotien aikoinaan vammauttaman edesmenneen isäni muisto on puolestaan toiminut tutkijaurani henkisenä kannustimena. Sisarusparvemme keskimmäisenä olen saanut eloisaa sparrausta kolmelta veljeltäni sekä siskoltani Tiinalta. Sysäys kirjani loppuun viemiseen syntyi lapsenlapseni Pinjan myötä.

Syvä kiitos teille kaikille!
Turussa 12. syyskuuta 2014
Riitta Kormanen



Viktor Jansson, Lahden vapaudenpatsas, pronssi, 1921. Yksityiskohta. (OP 2000)

1 JOHDANTO

1.1 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

Sotamuistojen maa

Suomessa on lähes joka paikkakunnalla jonkinlainen julkinen sotamuistomerkki. Suurissa kaupungeissa ja sotastrategisesti tai historiallisesti merkittävillä alueilla niitä on useita. Muistomerkkejä on monta tyyppiä: näköispatsaita, reliefejä, installaatioita, obeliskeja, pylväitä, kenotafeja, muistokappeleita, arkkitehtonisia rakenteita, ilmatorjuntatykkejä ja kivenjätkäleitä sekä niihin kiinnitettyjä pronssilaattoja. Kaatuneille sotilaille omistettuja sankarihautoja on kaikilla keskeisillä kirkkomaila. Niitä koristaa usein sankaripatsas ja hautoja yksilökivet tai -ristit. Niiden lisäksi alueella voi olla Karjalaan tai kentälle jääneiden kunniamuuri tai muistokivi. Eri puolilla maata on muunkinlaisia sotahistoriallisia kohteita tai niiden raunioita: linoituksia, turvavalleja, korsuja, panssarintorjuntaesteitä, hautakumpuja, hauta- tai teloituspaiikkojen merkkejä. Kaikki ne kunnioittavat historiallisten sotatapahtumien muistoa, sotaan osallistuneita sotilaita, yksiköitä tai sodan uhreja. Mihin me tarvitsemme näin paljon sodasta kertovia muistomerkkejä?

Sotamuistomerkki Suomessa. Voiton ja tappion modaalista sovittelua -väitöskirjassani tutkin, miten sotien muistokulttiin liittyvät taideteokset, veistokset, reliefit ja arkkitehtoniset sommitelmat, toimivat yhteiskunnallisen ja yhteisöllisen tulevaisuuden rakentamisessa. Teoksilla on erilaisia funktioita, mutta suurin osa analyysin kohteistani on ensisijaisesti pystytetty vapaudenpatsaaksi, sankarihautamerkiksi, vakaumuksensa puolesta kuolleiden tai vankileirin muistomerkiksi. Lisäksi mukana on taisteluiden ja menneisyyden sotien muistolle tai niiden toimijoille omistettuja muistomerkkejä. Väitän, että sotamuistomerkki sovittelee modaalisin keinoin voitettun tai hävityn sodan muistoa, ihanteita ja kokemuksellisia ristiriitaisuuksia toisiinsa. Siinä samalla se myös ilmaisee visuaalisin keinoin valmistumisaikansa tunneilmapiiriä ja tulevaisuuden odotuksia sekä neuvottelee valtan poliittisideologisista kysymyksistä. Sotamuistomerkkejä ja paikkoja voi tulkita valtion tai yhteisön kehityksen ja itsemääräämisoikeuden merkkeinä, mutta oletan niiden viestittävän myös muista tavoitteista ja yhteisöllisistä arvoista.

Suomen kielessä sotilaallisella muistomerkillä viitataan sotilaisiin ja merkkeihin, jotka liittyvät puolustusvoimien sotilaallisuuteen. Sotamuistomerkki-sanaa voi käyttää kapeassa ja laajassa merkityksessä. Se voi viitata vain sotaan ja taistelukohteisiin, mikä sulkee ulkopuolelle sotapäälliköitä ja joukkoja, uhreja tai

muistopaikkoja kunnioittavat merkit. Käytän tutkimuksessani käsitettä sen yleisimmässä ja laajimmassa merkityksessä. Kyse ei ole pelkästään fyysisestä objektista vaan diskursiivisesta käsitteestä, jolla viitataan kaikkiin sotien tapahtumahistoriaan, uhrien hautoihin, muistokulttiin ja sotilaallisuuteen liittyviin muistomerkkityyppeihin. Keskityn tutkimuksessani vain yhteisöllisesti tilattuihin muistomerkkeihin tarkoituksena selvittää diskursseja, joilla taideteoksesta rakentuu sodan julkinen muistosymboli, sotamuistomerkki.

Suomen alue oli keskiajalta vuoteen 1809 asti Ruotsin rajamaa, joka sotatoimialueena suojausi emämaata satoja vuosia. Pisimpään rauha kesti autonomian ajalla (1809–1917), jolloin suomalaiset sotivat lähinnä Venäjän suurruhtinaskunnan ulkopuolella. Itsenäistymisen jälkeen valtion itäraja tuli tulenarka alue, poliittisten ideologioiden jakolinja. Anssi Paasi kuvaa rajoja prosesseiksi, joissa alueellinen identiteetti ja sosiaaliset merkitykset muodostetaan ja uusinnetaan: ”Rajat eivät ole vain steriilejä linjoja kartalla tai metsässä, vaan sijaitsevat kaikkialla yhteiskunnassa, lukuisissa käytännöissä ja diskursseissa”.¹ Itäraja tuotti Suomessa Neuvostoliiton merkityksen poissulkevaa representaation ja identiteetin politiikkaa, mihin sotamuistomerkkienkin tehtävät kiinnitettiin. Ne legitimoivat diskursiivisia merkityksiä visuaalisen keinoin. Nähtävyyksinä ne kertovat vain sen, mitä tahdotaan muistaa. Tarina paikantuu mytologiseen menneisyyskuvaan heijastellen lähinnä muistamisen historiaa. Petri J. Raivo tarkentaa muiston politisoinnin edustavan niitä keinoja, joilla erotetaan toisistaan muistettavaksi omaksuttavat ja korostettavat tapahtumat sekä kansallisesta muistista pois pyyhittävät seikat. Esittämisen politisoinnilla hän viittaa puolestaan muiston esittämiseen nykyisyydessä, miten ja kenen ehdoilla mennyt ja poissa oleva esitetään. Kyse on dynaamisesta prosessista, poliittisesti määrittävistä ja historiallista itseymmärrystä ohjaavista valinnoista.² Tutkijana muistutan itselleni, että osallistun tahtomattani historiallisen, poliittisen ja yhteisöllisen muistin rakentamiseen valitessani teoksia tarkastelun kohteeksi ja purkaessani niiden merkityksiä.

Sotamuistomerkit ovat tilausteoksia ja niiden pitää tyydyttää laajapohjaisten toimikuntien odotuksia. Sota liittyy yhteiskunnallisen väkivallan ja kuoleman kulttuuriin, jonka ilmiöitä on tulkittava tilaajien näkökulmasta positiivisessa, ihanteellisessa tai ainakin hyväksyvässä valossa. Taidehistorian taiteen vapautta ja luovuutta korostavassa ilmapiirissä sotamuistomerkit ohitetaan helposti. Ne ovat joko liian konservatiivisia, poliittisia, funktionaalisia, ahdistavia tai epätaiteellisia, vaikka teosten tekijöinä olisivat olleet ajan arvostetuimmat kuvanveistäjät tai arkkitehdit. Teokset kertovat kuitenkin suomalaisen yhteiskunnan poliittisesta ja henkisestä tilasta sekä tarpeesta kertoa historian käännekohtista ja yhteisöllisyydestä taiteen keinoin. Ennen tutkimukseni aloittamista en tiennyt, kuinka moni-ilmeisestä ja

esteettisesti vaativasta kulttuuri-ilmioistä Suomen sotamuistomerkeissä on kyse. Teosten vertailu on avannut ympäristömme ja visuaalisen historiamme uudessa valossa. Koko maahan levittäytyvät merkit muodostavat taidehistoriallisesti, poliittisesti, sosiaalisesti tai mentaalisesti liian laajan aineiston yhteen tutkimukseen kirjattavaksi. Tartuin työhön uskossa, että aineistorajaukset syntyvät teoksiin tutustumisen myötä. Satojen ja taas satojen muistomerkkien joukosta olen haarukoinut muutamien aiheiden ja toposten³ kokonaisuuksia, joiden katson antavan yleiskuvan suomalaisista sotamuistomerkkityypeistä ja niiden sisällöistä. Analyysikohteeksi valitsemisen kriteerinä oli kansallisesti tai diskursiivisesti korostetut teokset ja kuvatyypit sekä toisaalta teeman yleisyys. Näin toivon antavani mahdollisimman monimuotoisen kuvan suomalaisten sotavoittojen ja -tappioiden ilmaisutavoista sekä monumentein visualisoiduista sotatarinoista.

Tutkimukseni painottuu Suomen itsenäisyyden ajan sotamuistomerkkeihin, joissa on kolmiulotteinen kuva-aihe. Historiallisen perspektiivin tarkentamiseksi mukana on ennen valtiollista itsenäisyyttä käytyjen sotien merkkejä, joissa ei ole esittävää kuvaa. Osa näistä teoksista on pystytetty vasta itsenäisyyden ajalla. Sotamuistomerkki on konkreettinen materiaallinen kappale, joka rakentuu siihen ladatuista poliittisista konteksteista ja ideologisista merkityksistä. Tarkastelen tutkimuskohteitani paitsi visuaalis-esteettisinä kohteina myös diskursiivisina kokonaisuuksina, joita määrittelevät pystytysajan merkitysten ohella myös muistokultin muodot ja myöhemmät tulkinnat. Tutkimukseni ikonografisina vertailukohtina käytän antiikin sota-aiheista taidetta sekä keskiajan hartaus- ja ritarikuvia, jotka ovat vaikuttaneet Suomen sotamuistomerkkien visuaalisiin ratkaisuihin ja tarkentaneet teosten ideologisia merkityksiä. Amerikkalaiset ja eurooppalaiset sotamuistomerkit ja niitä käsittelevät tutkimukset ovat työni kansainvälistä vertailuaineistoa. Läheisintä suomalaisille on ollut vuorovaikutus Saksan kanssa niin asevelisuhteissa kuin kulttuurimerkitysten omaksumisessakin. Amerikan yhdysvaltojen, Ranskan ja Yhdistyneen kuningaskunnan sotamuistomerkkiperinnettä koskevat tutkimukset luovat pohjaa aineistoni ideologisten ja nationalististen merkitysten avaamiseen, millä tarkennan etenkin kansalaissotilaskuvan ja ideaalin muokkautumista kansainvälisestä perspektiivistä.

Uhri

Sotamuistomerkit liittyvät monin sitein sodan menetyksiin ja vainajakulttiin. Sotilaan kuolemaan viittaava sana ’uhri’ on siten yksi tutkimukseni ja teosaiheiden keskeisimmistä ideologisista käsitteistä. Carl von Clausewitzin (1780–1831) mielestä

¹ Paasi 2002, 158.

² Raivo 2004, 144–145.

³ Topos on kiteytetty ja yleisesti tunnistettu aihe tai alateema, joka muistuttaa tyyppin käsitettä. Käytän sitä kuvaamaan teoksen pientä aihealuetta tai metaforista teossisältöä, joka ei kuitenkaan ole koko teoksen varsinaisen aihe.

sota on politiikan jatkamista toisin keinoin. Se on tahtojen kamppailua rajoittamattoman väkivallan tilassa.⁴ Sota on väkivaltakulttuurin laajin muoto, joka sisältää poliittisia, retorisia, kansallisuuteen, valtiomuotoon, yhteisöllisyyteen, sukupuoleen ja ruumiillisuuteen liittyviä yhdenmukaistamisen muotoja. Monokulttuurina sota pyrkii kieltämään tai minimoimaan kulttuurisen moniäänisyyden. Sodan diskursseja voi Roland Barthesia (1915–1980) lainatakseni pitää ”liian oikeutettuna” puheena.⁵ Sota näyttäisi vaativan kattavia ja pakottavia selityksiä, mikä korostaa tilanteen vaihtoehdottomuutta: on taisteltava, toteltava, uhrauduttava, koettava menetykset yhteisen tulevaisuuden vuoksi. Sodan jälkeen on noustava, jottei sotauhri olisi ollut turha. Muistokultti peittää ja verhoaa väkivaltakokemukset, pelot ja menetykset yhtenäisen totuuden taakse, jossa yksi edustaa kaikkia ja kaikki yhtä. Retoriikka omaksutaan toiston periaatteella, jota muistomerkit ainakin mielestäni vahvistavat.

Sota ei koskaan ole vain voittoa, vaan kaikki kärsivät tappioita. Siinä tapetaan, vangitaan ja vaikeutetaan vihollisen elämää. Sota tuottaa kaatuneiden sotilaiden ohessa paljon vainajia. Kun mukaan luetaan vammautuneiden, haavoittuneiden ja henkisesti traumatisoituneiden määrät tai aineelliset menetykset, ovat tappiot voitosta huolimatta aina suuria. Sota on hävityksen kulttuuria, jossa sotakaluston lisäksi tuhotaan rakennuksia, yhteiskunnan palveluita ja elintarvikehuollon edellytyksiä. Siitä kärsivät koti- ja villieläinten lisäksi myös ympäristö. Häviön käsite on myös venyvä, sillä sodasta hengissä selviävät jatkavat elämää, vaikkakin voittajan sanelemilla ehdoilla. Ihmiset pyrkivät arjen järjestämiseen ja itsetunnon säilyttämiseen. Tappion kärsineilläkin on tarve sodan muistokulttiin. Se auttaa selviämään sotatraumoista, suo henkistä hyvitystä, palauttaa itsekunnioituksen ja tukee tulevaisuudenuskoa.

Aloittaessani tutkimukseni pohdin voitettun ja hävityn sodan kuvastojen mahdollisia eroavaisuuksia, jolloin tarvitsin termin kuvailemaan voiton ja tappion välistä eettistä jännitettä. Käytän työssäni käsitettä ’voiton ideologia’ kuvaamaan kulttuurista ja valtapoliittista kilpailuhenkeä vahvistavaa politiikkaa ja siihen liittyviä diskursseja, jotka leimaavat kauttaaltaan tutkimusaineistojani. Niiden päämääränä on paitsi oman puolen voitto myös toista puolta edustavan ryhmän tappiolliseksi osoittaminen. Siihen näyttäisi kuuluvan myös oman puolen näkemysten pitäminen itseisarvona ja toiminnan oikeutuksen vakuuttelu. Näen voiton ideologiaan liittyvän myös vastustajan syytelyä ja vieraannuttavaa erilaiseksi tai toiseksi osoittamista ja kulttuuria sukupuolistavia tendenssejä. Tarkastelen näistä ideologisista syistä muistomerkkien voiton ideologiaa teoksen sisäisenä jännitteenä ja luen sen visuaalista logiikkaa vastavirtaan vedoten feministisiin vastastrategioihin.⁶ Tarkastelen

4 Clausewitz 1991 [1832], 7–8.

5 Barthes 1994, 191.

6 Feministisessä vastavirtaan lukemisessa tai tulkitsemisessä voidaan tarttua tutkimuskohteen negatiivisiin assosiaatioihin, yksityiskohtien oudoilta vaikuttaviin piirteisiin ja teoksen ilmaisullisiin tai ideologisiin

työssäni miten voiton ideologia heijastuu modaalisesti erilaisiin muistomerkkeihin, esimerkiksi suhteessa voitettun sodan muistoon, taisteluun osallistuneiden osapuolten sotauhrien kulttiin tai tappiota korvaavaan revanssi-ideaan.

Monet siviilimaailman näkökulmasta käsittämättömät sotariitit ovat perusteltuja omassa kontekstissaan. Joanna Bourke muistuttaa, että eri puolilla maailmaa ja vielä modernin ajan sodissakin sotilaat anastavat kaatuneilta vihollisilta sotamuistoja, kuten esineen tai osan ruumiista. Keräilyrituaalit auttavat käsittelemään sodan ydinongelmaa. Se syntyy Bourken mukaan siirryttäessä Älä tapa -käskyn määrittelemästä siviili-identiteetistä sotilasidentiteettiin, jossa tappaminen oli identiteetin ja itsearvostuksen mitta.⁷ Tappamisen karnevalistiset riitit saattavat auttaa rakentamaan identiteettiä soturina sekä vahvistamaan toveruutta kamppailtaessa elämästä kuoleman keskellä, kaukana siviilimaailman säännöistä. Vaikka armeijan johto virallisesti tuomitsi keräilyriitit, toiminnalta suljetaan silmät. Mikhail Bakhtin sanoo, että nämä auktorisoidut rikkeet hyväksytään välttämättöminä taistelutoiminnalle.⁸ Myyttiset uskomukset naamioivat sodan todellisuutta ja tekevät siitä siedettävän niin sotilaiden kuin siviilienkin keskuudessa. Sotaan valmistautumisessa ja sen tapahtumien, kuoleman tai vammautumisen käsittelyssä käytetään symboliikkaa, jolla tilanne hahmotetaan normaalista poikkeavalla tavalla. Se auttaa säilyttämään yksilöllisen ja yhteisöllisen toimintakyvyn.⁹

Sotien uhrin liitetään eri tavoin kansan olemassaolon oikeutukseen, sillä kansallisvaltiot pitävät yllä väkivallan yhdistämiä ja sen muotoja kontrolloivia uhrinjärjestelmiä. Koska kansakunnan edestä kaatuneiden kuolemalle pitää olla tarkoitus, vaatii sotakuoleman käsittely normaalista kuolemasta poikkeavia militaarisia ja uhrin arvoa korostavia rituaaleja. Ne ylläpitävät velvollisuuseetosta, toimintavalmiutta ja todentavat sotapäätösten oikeutuksen. Nationalistinen ideologia ohjaa ratkaisemaan vastaisetkin konfliktit mytologisella imitaatiokaavalla; sodalla ja sen sankariuhreilla.¹⁰ Suomen kielessä käsite ’kansakunnan uhri’ sisältää sekä vapaaehtoisen uhrilahjan että väkivaltaisen, vastentahtoisen uhrauksen merkityksen. Yhteisöllisyys kätkee alle väkivallan hierarkian, uhrattavat ja uhraajat – tai uhriutajat.¹¹ Uhreja ja sankareita kunnioitetaan syklisesti vuosipäivinä seremonioissa, paraateissa, lippuvartioissa ja seppeleiden laskuissa. Keskiössä oleva sotamuistomerkki toimii myyttisenä, sankaruuden ja uhrin arvoa ylevöittäväksi merkinä. Sen erityislaatua määrittelee suhde ihmisen tappamisen oikeuttavaan kulttuuriin, väki-

murtumakohtiin. Ks. feministisistä vastastrategioista yksityiskohtien tarkastelusta ja taiteen kentän ”politiikkokojen” diskurssianalyysistä tulkinnasta (Palin 2004, erit. 38–44; Rossi 1999, 11–14).

7 Britti- ja amerikkalaisotilaiden 1900-luvun sotamuistoja tutkineen Bourken mukaan yleisimpiä sotamuistoesineitä olivat vihollisen napit, poletit, pikkolohuilut, mitalit, kypärät ja pistinten tupsut, mutta mukaan voitiin ottaa myös osia vihollisen ruumiista: korva, sormi tai pääkallo. Amerikkalaiset ovat harjoittaneet myös vihollisen skalpeerausta (Bourke 2006, 27).

8 Bakhtin (1985).

9 Bourke 2006, 26–27.

10 Eliade 1993 [1949], 34–35; Girard 2004 [1972], 97, 111–116.

11 Tepora 2008, 127–129.

valtaiseen kuolemaan ja uhrimentaliteettiin. Benedict Anderson painottaa, etteivät viime vuosisadan sodat olleet erityislaatuisia siksi, että ne ”sallivat ennennäkemättömän monien ihmisten tulla tappajiksi, vaan siksi, että niin valtavan monet suostueltiin uhraamaan niissä henkensä.”¹²

Koska sotaan liittyy vaikeasti käsiteltävää väkivaltaa, on sen muistokultti voimakkaasti säädeltyä. Italialainen muistitietotutkija Alessandro Portelli (2012 [1999]) on kiinnittänyt huomionsa yleiseen tapaan ymmärtää väkivaltatapahtumia ja sodan historiaa pakon ja ehdottomuuden selityksillä, minkä hän kiteyttää: ”Kun käsky on pantu täytäntöön, siitä ei sovi enää puhua – laitetaan kivi päälle”.¹³ Muistomerkit edustavat osaltaan näitä unohduksen mahdollistavia kiviä, menneisyyden tragedian peittoja. Muistitietotutkija Ulla-Maija Peltonen pitää tärkeänä yrittää ymmärtää, miten historian vaikeita asioita voidaan myös käsitellä: ”selviytymisen strategian mahdollisuuksina voi olla joko yritys unohtaa menneet kärsimykset ja tragediat tai pyrkimys ymmärtää ja purkaa niitä muistamalla”.¹⁴ Muistomerkkien välityksellä osallistutaan tähän kokemusten ja tapahtumien ymmärtämiseen, vaikkakin teosten ilmaisullisten ratkaisujen tekoon on todennäköisesti liityttävä myös poliittisesti korrektin selityksen etsimistä. Oletan, että ainakin sankarihautamerkit voivat toimia historian väkivaltatapahtumia suodattavina selviytymistragian välineinä. Sankarivainajien kultilla voidaan nähdä olevan ainakin kolme perustehtävää: mobilisoida patriottista ja kansallista taistelu- ja uhrimieltä, auttaa käsittelemään arvokkaasti sotilaiden kuolemaa ja rakentaa miehistä valtioimagoa.¹⁵ Erottelen tutkimuksissani tapoja, joilla näitä selviytymisstrategioita käsitellään tai ohjataan teoksissa. Keskeisiä kysymyksiä ovat: Miten teokset välittävät sosiaalisia ja poliittis-ideologisia viestejä, ja mitkä sodan ilmiöt tai kokemukset jäävät sanallistamatta tai visualisoimatta?

Muistomerkkihanke saattaa käynnistyä pitkän ajan kuluttua sodan päättymisestä. Suomessa monet itsenäisyyden ajalla tilatut teokset kunnioittavat Ruotsin tai Venäjän vallan ajan tapahtumia, joten teosten analyysissä on syytä painottaa tilaus- ja pystytysajan tavoitteita suhteessa menneisyyden tapahtumahistoriaan. Nationalistinen symboli edustaa patriottisia arvoja ja edellyttää rituaalisesti toistuvaa muistokultin ylläpitoa, sillä sanoman tulee välittyä sukupolvelta toiselle. Mircea Eliade puhuu pyhistä kivistä: ”Kivestä tulee pyhä siksi, että sen muoto kertoo yhteydestä tiettyyn symboliin, tai koska se on hierofania (pyhän ilmentymä), omaa manaa tai muistuttaa myyttisistä teoista”.¹⁶ Vaikka kommentti liittyy modernia ja lineaarista aikakäsitystä edeltävään myyttiseen ajatteluun, se soveltuu myös nationalistiseen muistokulttiin. Muistomerkki on pyhä, koska uhri tai vala on tehnyt siitä

pyhän.¹⁷ Toisteisten militaaristen seremonioiden pyhyiden takeena on isänmaan, kansan tai aatteen edestä annettu uhri. Suomen itsenäisyyden ajalla sotauhrien lukumäärä on maan kokoon ja väestömäärään nähden ollut suuri, mikä selittää myös muistomerkkien suurta lukumäärää. Jo vuoden 1918 sisällissota (27.1.1918–16.5.1918)¹⁸ vei hengen yhteensä 38 000–38 400 ihmiseltä, joista noin 75 % oli suomalaisia. Punaisten puolella¹⁹ kuoli 27 038 (74 %) ja valkoisten puolella²⁰ 5179 (14 %), yhteensä 36 640 henkilöä. Kaikista surmansa saaneista puuttuu osapuolittieto 4423 henkilöltä (12 %). Sodanaikaisen täysikäisyysrajan mukaan alaikäisiä menehtyneistä oli noin 16 % eli 5800–6208 nuorta tai lasta.²¹ Kansallisarkiston tilastot kertovat toisen maailmansodan vuosina 1939–1945 menehtyneen 95 000 henkilöä, joista Suomen alueelle sankari- ja sukuhautoihin on haudattu tai poissa-olevana siunattu noin 85 000 sotilasta ja lottaa. Luovutetun alueen suku- ja sankarihautoihin on siunattu 6800 kaatunutta ja luovutetun alueen kenttähautausmailla lepää 870 sotilaan ruumiit, 2500 sotilaan hautapaikka ei ole tiedossa.²²

Sotauhrin käsite voidaan ymmärtää nationalistisen sankaruuden puitteissa laajemmin. Lars Westerlund jakaa sotien uhrin kolmeen ryhmään: sotatoimien johdosta suoranaisesti kuolleet, sodankäynnin välillisenä seurauksena menehtyneet ja henkiin jääneet, mutta sodankäynnistä kärsineet henkilöt. Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat kaatuneet sotilaat ja sotatoimien yhteydessä kuolleet, ilmapommitusten uhrin ja sotaväkivallan surmaamat henkilöt. Toiseen ryhmään kuuluu evakuoinnin, karkotuksen tai pakomatkojen karuihin oloihin ja vankileireillä nälkään, sairauksiin tai pakkotyöhön kuolleet sekä sodanaikaisiin haaksirikkoihin menehtyneet. Kolmantena on hajanainen ryhmä vammautuneita, raiskattuja, sotalleskiä, orpoja

17 Vt. Eliade 1993 [1949], 9, 30, 34–35.

18 Suomen sisällissota käytiin Suomen senaatin eli hallituksen ja Suomen kansanvaltuuskunnan johtamien joukkojen välillä. Samaa sotaa on kutsuttu historiallisista ja poliittisista syistä monilla nimillä, mm. vapaussota, kansalaissota, punakapina, veljessota. Ymmärrän kaikkien käsitteiden olevan tulkintoja sodasta enkä ota kantaa tähän keskusteluun. Käytän sisällissota termiä yleiskäsitteenä ja aikalaistermejä etenkin muistomerkkien nimien yhteydessä.

19 Työväen punakaartit perustettiin suurlakon myötä 1905 järjestysjoukoiksi, jotka lakkautettiin 1906. Helmi-kuun vallankumouksen yhteydessä 1917 perustettiin aseistautuneita työväenkaarteja paikallisten työväenyhdistysten toimesta. Ne yhdistettiin 26.1.1918 Helsingin punakaartiin ja muodostettiin Suomen kansanvaltuuskunnan johtamaksi Suomen punaiseksi kaartiksi. Sen kannattajia kutsun punaisiksi.

20 Ruotsinvallan ajan ruotujakolaitos lakkautettiin 1867. Asevelvollisuuslain myötä Suomeen perustettiin 1897 sotajoukot, mikä kärjisti suhdetta emämaa Venäjään. Suomen joukot lakkautettiin 1899. Asevelvollisuuslain perusteella suomalaiset kuuluivat Venäjän keisarikunnan joukkoihin. Uuden, vuoden 1901 lain perusteella sotilaita voitiin käyttää myös Suomen rajojen ulkopuolella. Seuraavana vuonna suomalaiset aloittivat kutsuntalakon ja 1905 kansalaiset vapautettiin emämaan palveluksesta sotilasmiljoonia vastaan. Venäjän keisari Nikolai II luopui vallasta veljensä hyväksi, jolta valta siirtyi Venäjän väliaikaiselle hallitukselle 11.3.–16.3.1917. Samaan aikaan palokuntajoukoiksi itseään kutsuvat suojeluskuntajoukot ottivat Suomessa santarmeilta oikeuden järjestyksenpitoon ja alkoivat aseistautua. Senaatin eli hallituksen sisäasiaintoimikunnan toimesta julistettiin 25.1.1918 suojeluskunnat Suomen senaatin armeijaksi eli sisällissodan valkoiset joukot, joiden kannattajia kutsun valkoisiksi.

21 Sotasurmaprojekti on arvioinut 2300–2700 venäläisen saaneen surmansa Suomessa 1918. Saksalaisia kuoli 421, ruotsalaisia 58 ja muita kansallisuuksia 33 (Westerlund 2004, 53–72).

22 Vuosina 1992–2009 on Venäjän puolelta löytynyt 1100 ruumiin jäännökset, joista 300 on tunnistettu. (Sotavainajien muiston vaalimisyhdistys, http://www.web-archive-net.com/net/s/sotavainajat.net/2012-10-21_491608/, 24.1.2014).

12 Anderson 2007 [1983], 204.

13 Portelli 2012 [1999], 26.

14 Peltonen 2012, 13.

15 Hagemann 2004, 116–134; Ahlbäck 2010, 139–140.

16 Eliade 1993 [1949], 9.

ja elättäjän menettäneitä, karkotettuja, evakuoituja, internoituja, omaisuutensa ja asemansa menettäneitä henkilöitä. Suomen toisen maailmansodan jälkeen kolmannessa ryhmässä oli noin 30 000 sotalleskeä ja 55 000 sotaorpoa sekä noin 95 000 pysyvästi invalidisoitunutta kansalaista, joista jälkimmäisistä on yhä elossa noin 6000.²³ Sodan uhreina voidaan pitää myös Karjalan, Sallan, Petsamon, Hangon ja Porkkalan noin 400 000 evakuoitua kansalaista.²⁴ Evakkomatkat koituivat kohtaloksi 219 ihmiselle, joista suurin osa oli lapsia.²⁵

Eri tahoilla julkaistuissa tilastoissa on erilaisia lukuja riippuen tilastojen intresseistä, poliittisesta suuntautumisesta tai mahdollisuudesta koota tietoa pätevästi. Lars Westerlund muistuttaa sähköisten tietokantojen ongelmista. Ne on tehty usein muita kuin tutkimuksellisia tarkoituksia varten:

laatijat pyrkivät hyvin usein vaalimaan sotavainajien muistoa ja kunnioittamaan muiden sodankäynnistä kärsineiden uhrauksia. Näistä syistä sotasurmatietokannat ovat taipuvaisia heijastamaan laatijoidensa kansallisesti yksioikoisia arvoja, puolueellisia asenteita ja etnokeskisiä näkemyksiä. Sotasurmatietokannat ovat täten luonteeltaan laajalti tarkoitushakuisia sähköisiä epitafeja ja sähköitietojen muiston rituaalien välikappaleita.²⁶

Westerlund etsii rakentavaa tapaa käsitellä historiallisia väkivaltatapahtumia ja niiden muistoa viitaten saksalaisten pyrkimykseen parantaa menneisyyden traumoja ja kulttuurisia haavoja eräänlaisena puhdistusriittinä.²⁷ Sotauhrien moninaisuus tuottaa kansallisten tarinoiden kannalta kiusallisia muistopaikkoja ja -hautoja. Eri puolilla Eurooppaa on pako- tai evakkomatkoilla kuolleiden joukkohautoja, pommitusten tai vainon uhrien nimettömiä muistomerkkejä. Toisessa maailmansodassa teloitettujen suomalaissotilaiden kenttähaudat kuuluvat näihin arkaluonteisiin kohteisiin. Omaisten pyynnöstä ruumis voitiin lähettää kotikuntaan, mutta se ei saanut sijaa sankarihautoista.²⁸ Sorrettujen tai tappion kärsineiden vainajat voivat jäädä kokonaan siunausta ja muistomerkkiä paitsi. Totaalitappio merkitsee näkyvämmämyyttä ja katoamista, perikatoa.²⁹ Nietzsche on sanonut, että vailla unohdusta on mahdotonta elää.³⁰ Sotatappion jälkeen suljetaan usein sellaiset asiat pois mielistä, jotka koskevat kipeästi koko yhteisöä mutta joille ei voida tai saada osoittaa hävitettävää syntipukkia.³¹ Vaikenemisestä seuraa vaikean asian kiertävää retoriikka-

23 Honkasalo 2000.

24 Westerlund 2010, 3, pdf, <http://www.arkisto.fi/se/palvelut/julkaisuluettelo/c-muut-julkaisut>, 25.1.2014.

25 Tapaninen 1992, 7–8.

26 Ibid.

27 Westerlundin esitys sisältää katsauksen Suomessa toteutetuista sotasurmia selvittävistä projekteista (Westerlund 2010, 9–13, pdf, <http://www.arkisto.fi/se/palvelut/julkaisuluettelo/c-muut-julkaisut>, 25.1.2014).

28 Lehtonen 1973, 35–36; Kemppainen 2006, 70.

29 Antiikissa käsite "damnatio memoriae" merkitsi poliittisesti arveluttavien henkilöiden muiston julkista hävittämistä, muistokultin kieltoa, patsaiden ja haudan poistoa, vainajan kirjoitusten tuhoamista yms. Kyseisistä henkilöistä ei myöskään saanut enää puhua (Curl 1970, 58).

30 Nietzsche 1990, 90.

31 Vt. Girard 2004 [1972], 113–114.

kaa tai projisointia toisaalle tai itsen ulkopuolelle.³² Muistomerkki voi toimia myös tässä yhteisöllisessä merkityksensiirossa. Oletan sen usein suuntautuvan uskonnollis-hengelliseen tai feminiiniseen sfääriin.³³

Sota ja sankari

Sankari ja sotasankaruus -käsitteet³⁴ toistuvat usein aineistoissani. Termien yleisyydestä huolimatta ne eivät ole poliittisesti tai ideologisesti neutraaleita. Tulkitseen tutkimuksessani sankaruuden kuvallisia ja diskursiivisia esityksiä miehisten soturiominaisuuksien ja nationalistisen sotamytologian kontekstissa, vaikka sankaruu-delle annetaan kulttuurissamme monia muitakin merkityksiä.³⁵ Oleellista sotasankaruuden moderneille ja nationalistisille muodoille on sen viittaukset vapaaehtoiseen isänmaalliseen henkeen, yhteisön puolesta taistelemiseen ja uhrikuolemaan.³⁶ Ilona Kemppaisen mukaan toisen maailmansodan ajan Euroopassa sotilaiden sankarimaineeseen on sisällytynyt yleensä jokin poikkeuksellinen uroteko, mutta Suomessa sankaruuden käsitettä painotettiin toisella tavalla ja liitettiin kaatuneisiin sotilaisiin: "Sankarivainaja oli sotavuosina periaatteessa jokainen, joka kuoli ollessaan puolustusvoimien palveluksessa. ... Suomalaisessa kulttuurissa sankaruus tuntuisi siis olevan sidoksissa yhteisöön ja sen puolesta toimimiseen enemmän kuin henkilökohtaisiin ansioihin sinänsä".³⁷

Sankarimytologian kerronnalliset aiheet toistuvat myös tutkimusaineistoissani. Joseph Campbellin (1904–1987) mukaan sankarimytologia noudattaa usein määrättyä kaavaa, mitä hän kutsuu monomyytin ytimeksi. Se perustuu kolmeen siirtymäriitin osaan. Ensimmäinen merkitsee eroa arkimaailmasta, siirtymistä yliluonnolliselle alueelle. Toisessa on kyse initiaatiosta, jossa sankarin tie vie jonkin voiman lähteelle, jonka äärellä käydään ratkaiseva taistelu. Kolmas vaihe on kotiinpaluu, joka takaa yhteisön elämälle uutta voimaa.³⁸ Eri puolilla maailmaa uutta luovat teot on kuvattu samantapaisten myyttien välityksellä, vaikka kyseessä olisi uskonnon, politiikan tai henkilökohtaisen elämän alue.³⁹ Sankaruus saattaa kansa-

32 Vt. Siltala 2006, 55.

33 Feministisessä 1960–70-lukujen tutkimuksessa ns. patriarkaatti-teoriolla tarkoitettiin järjestelmää, joka asettaa naiset julkisen toiminnan ulkopuolelle kodin intiimiin piiriin tai miehen valvonnan alle. (esim. Braidotti 1995, XVII; Koivunen ja Liljeström 1996, 14–17). Patriarkaatti-käsitteen kiistanalaisuudesta huolimatta se kuvaa sotakulttuurin maskuliinista todellisuutta ja sotilaallisuuden sitomista maskuliinisuuteen. Sotilaskulttuurin maskuliinisuudesta ja feminiinisuuden torjumisesta (Ahlbäck 2010, 67, 126, 144 ja 178–179).

34 Suomen kielessä sankari-sanalla viitataan 'urhoon', 'heerokseen' tai jonkinlaiseen 'voimamieheen'. Etymologisesti sen oletetaan juontuvan ruotsin laulajaa tarkoittavasta sanasta sångaren tai viron sangata-verbistä. Jälkimmäinen viittaa kurittamiseen ja tappelemiseen (Knuuttila 1999b, 12; Kupiainen 2010, 166–170).

35 Vt. Kemppainen ja Peltonen 2010.

36 Ahlbäck 2010, 73–74, 139–140.

37 Kemppainen 2006, 54.

38 Campbell 1990 [1949], 41 ja 44. Sana monomyytti tulee James Joycen teoksesta *Finnegans Wake* [New York: Viking Press, Inc., 1939, 581], (Campbell 1990 [1949], 339, viite 35).

39 Campbell 1990 [1949], 45.

nomaisissa tarinoissa olla fyysistä, mutta Campbell muistuttaa uskontojen vahvistavan ideaa siitä, että todelliset sankariteot ovat moraalisia.⁴⁰ Sotamuistomerkkien kuva-aiheet tai teosnimet viittaavat usein sankarimatkan vaiheisiin välittäen kasvattavia tai moraalisia merkityksiä. Oletan näiden episodikuvien tai niihin liittyvien toposten kiinnittyvän suomalaisen sotilasimagon rakentamiseen ja Suomen sotahistorian mytologisoimiseen kansallisen tai yhteisöllisen kehityskertomuksen osana.

Mircea Eliaden mukaan menneisyyden syklisessä maailmankuvassa yksilöiden kohtaloissa oli yhteys arkkityypisiin ja mytologisiin tarinoin. Sankariteot olivat menneisyyden arkkityypin imitaatiota ja vaikeuksien voittaminen vaati mytologisen teon toistamista. Sota tulkittiin hyvän ja pahan välisenä taisteluna, siten myös pyhänä.⁴¹ Suomalainen sotasankaruus ja kaatuneiden muistokultti sisältävät piirteitä syklisestä rituaalisuudesta ja mytologisesta maailmankuvasta. Ne elävät jäänteinä modernissa sotaretoriikassa ja -diskursseissa, vaikka historia kuvataan rationaalisilla käsitteillä ja aika ymmärretään lineaarisena jatkumona. Ensimmäisen tasavallan sotamuistomerkkien paljastuspuheet vilisivät retorisia antiikkiviitauksia. Kuulijakunta ei ehkä tiennyt, kuka Leonidas oli, missä Thermopylain vuorisola sijaitsi tai mitä Elysiönin kentät symboloivat, mutta ymmärsi niiden viittaavan menneisyyden esikuviin. Ajallinen etäisyys ja klassistinen kuvakieli siivittivät kaatuneiden kunniaa sitouttaen yhteisöä sukupolvien yli kantavaan muistoon ja rituaaliseen kunnioitukseen.⁴²

Kristinuskon pyhimyskultti on saanut aineksia klassisesta sankaritradiotista.⁴³ Vanhan Testamentin patriarkaaliset ja kristillisen uhrin sekä pyhimyskulttien piirteet heijastuvat sotamuistomerkkeihin usein antiikin vaikutteista irrottamattomina viitteinä. Arkkityyppisten sankaritekojen, myyttisten sotatarinoiden tai Kristuksen elämänvaiheiden symbolinen jäljittely toistuvat sankarihautajaisten puheissa ja militaarisissa seremonioista ylipäätään. Oletan diskurssien tehtävänä olevan taistelutahdon ja voitonuskon lujittaminen ja läheisten kuolemasta selviämässä

40 Campbell 1990 [1949], 46–47.

41 Vt. Eliade 1992, 127–129. Juri Lotmanin mukaan syklisyys on myytin oleellinen tunnuspiirre. Tapahtumat etenevät kehämäisesti seuraten kaavaa: kuolema – hautajaiset – syntymä – kukoistus – häviö – kuolema. Tarinan kertomisen voi aloittaa mistä kohtaa tahansa. Alkujaan myytit kertoivat maailmaa ohjaavista laeista ja muinaisista, mutta väijäämättä toistuvista tapahtumista (Lotman 1995, 57–59).

42 Esim. ”Kunniaa vapaussodan sankareille”, Kaleva 29.9.1922; ”Viipuri kunnioittamassa sankarivainajiaan”, Karjala 30.4.1921. Thermopylain solan taistelun v. 480 eaa. myyttiä toisteltiin viimeiseen asti kestävä uskollisuuden vertauskuvana. Taistelussa ottivat Persian Kserkses I:n johtamat ja Kreikan kaupunkivaltioiden joukot yhteen. Kreikkalaiset kärsivät tappion, mutta Spartan kuningas Leonidas johti taistelua ”urheasti viimeiseen mieheen” asti ”ylivoimaista vastustajaa” vastaan. Elysiönin kentät edustavat paratiisimaista aluetta, jossa jumalten suosikit saivat elää onnellisesti kuolemattomina. Viittaus toimi Suomessa kristillisenä ikuisen elämän lupauksena ja vertauksena ”taivaan valtakunnalle”, jonne isänmaan puolesta taistelleiden sotilaiden ajateltiin pääsevän kaaduttuaan (Vt. Castrén ja Pietilä Castrén 2002 [2000], 147, 577–578).

43 Paavo Hohdin mukaan antiikin Kreikan heeroskultti säilytti asemansa myöhäisantiikkiin saakka, mutta Roomassa se ei saavuttanut koskaan yhtä vahvaa asemaa. Hän pitää pyhimysten palvontaa eräänlaisena jatkeena antiikin heeroskultille (Hohti 1979, 29).

auttaminen.⁴⁴ Sota on eettisesti vaikeasti perusteltava ilmiö, jossa siviilielämän lait ja uskonnon doktriinit murtuvat ja tappaminen sallitaan. Sotasankaruus on arka käsite, jonka tarkastelu liikkuu sosiaalisen ja sotilaallisen tabun alueella. Nationalististen rituaalien on vakuutettava yhteisö sotauhrin tarkoituksesta ja verhoitava koettu todellisuus sankaruus- tai uhridiskursseihin, jotta yhteisö voi jatkaa normaalia elämää moraalista koetelleiden kokemusten, väkivallan ja menetysten jälkeen.⁴⁵

Eero Kuparinen jakaa eri aikojen sotilasroolit karkeasti kahteen asenteeseen, taistelija- ja armeijamentaliteettiin. Ennen uutta aikaa sotilasihannetta leimasi taistelijamentaliteetti, missä miehet ottivat mittaa toisistaan yksilöaseilla, kuten miekoilla, keihäillä tai jousilla. Lähi-taistelutaidot vaativat voimaa, taituruutta, nopeutta ja nokkelaa vastustajan liikkeiden ennakoitua. Uudella ajalla 1500-luvulta 1700-luvulle siirryttiin kohti armeijamentaliteettia. Sodissa alkoivat ottaa yhteen armeijat. Toimintaa ilmensi yhtenäisyys univormuista, sotilasmerkeistä aseisiin ja koulutukseen. Sotilaan roolin muutos vaikutti myös sankari-ideaaliin. Kuparista lainaten:

Kun 1600-luvulla kuvattiin sotilaan hyveitä, niin päällimmäisenä oli valmius raskuuteen ja verenvuodatukseen. Jos sotilas kaatui sodassa, tämä kaatuminen oli juhallinen, sankarillinen tapahtuma. Seuraavalla vuosikymmenellä hyveitä painotettiin jo toisella tavalla. Päällimmäiseksi nousi uhrivalmius.⁴⁶

Modernia aikaa lähestyttäessä kansallisvaltioiden sotilaskoulutus tähtäsi uhrivalmiuden kasvattamiseen, itsensä uhraamisen mentaliteettiin, jonka jaloin päämäärä oli kuolema taistelutantereella. Ranskan suuri vallankumous vapauden, veljeyden ja tasa-arvon aatteineen muokkasi hitaasti militaarista ikonografiaa. Vaikka sodassa siirryttiin taistelijamentaliteetista nationalistiseen armeijamentaliteettiin, säilytti klassistinen taistelijamentaliteetti perustuva malli paikkansa. Antiikin veistosvartaloista muokattiin sodan raadollisuudesta etäännyttäviä ideaaleja kansallisten asevelvollisuusarmeijoiden tarpeisiin. Taiteen sotilaskuvan painottuessa maskuliinisen ihanteen saloihin ja mittasuhteiden täydellisyyteen, etäännyttiin askel askeleelta kauemmaksi sodankäynnin todellisuudesta. Suomessakin soturi miekkoinen liitettiin isänmaalliseen voimaan ja klassistinen ideaalikeho yhdistettiin uhrikuolemaan toisen maailmansodan lopulle asti.

Teollisen vallankumouksen aseteknologisen kehityksen myötä sotilaan ruumiillisilla ominaisuuksilla tai fyysisillä taidoilla ei ollut enää keskeistä merkitystä itse taisteluissa. Sota ei tarjonnut maskuliinisten urotekojen glorioa taistelijoiden tasaväkisenä mittelönä. Moderneissa sodissa vihollinen kohdataan yhä harvemmin mies miestä vastaan, sillä vastapuolet pyrkivät osumaan toisiinsa mahdollisimman pitkän matkan päästä. Kun taistelun tulos perustuu joukkotuhoaseiden voimaan, ovat armeijat etäännyneet entisestään toisistaan. Modernisoitua ja teollistua

44 Vt. Siltala 2006, 56–74; Kemppainen 2006, 54–55.

45 Vt. Bourke 2006, 29–32; Siltala 2006, 46–54.

46 Kuparinen 1999, 150.

yhteiskunta muodosti massa-armeijan, joka häivytti yksilöllisyyden. Paradoksaalisesti miehet piti kuitenkin sitouttaa kansalaissotilaan rooliin ja asevelvollisuuteen, mikä vaati kovia uhrauksia. Armeijamentaliteetti ei ollut itsestäänselvyys. Anders Ahlbäck on tutkinut väitöskirjassaan (2010) sotilaselämää ja yleisen asevelvollisuuden omaksumista maailmansotien välisen ajan Suomessa. Hänen tulkintansa mukaan eritoten jääkärien sankarikuva toimi esimerkkinä suomalaisen miehuuden rakentamiselle, sillä se noudatti perinteistä sankarimyytin kaavaa. Saksaan lähteneet jääkäri jättivät turvallisen kotiseudun taakseen lähtiessään sankaruuden takaavalle myyttiselle sotaretkelleen. He myös palasivat Suomeen ja osallistuivat vapaussotaan pelastaakseen kansakunnan bolsevistiuhasta. Heistä tuli voittoisia sankareita, joihin suomalaisnuorukaiset halusivat samaistua.⁴⁷ Ahlbäck analysoi myös suojeluskuntalaisten *Suomen sotilas* -lehden⁴⁸, kaunokirjallisuuden ja haastattelututkimustenvälittämää kuvaa asevelvollisuudesta. Armeijasta tai puolustusvoimista luotiin kuvaa miesten kouluna, jossa nuorukaisista kasvatettiin maskuliinista ihannetta edustavia kansalaisia.⁴⁹ Sotilaskoulutusta koskevissa diskursseissa pääpaino oli mieskansalaisuuden ideaalin välittämässä, missä sodan väkivalta ei saanut juuri sijaa ja tappamisen opettamisen kysymykset ohitettiin lähes tyystin.⁵⁰ Oletan näiden vaikeiden asioiden ohittamisen kertovan sotilaallisuuteen liittyvistä tabuista, jotka heijastuvat yhtä lailla sotien muistokulttiin kuin muistomerkkien sankarikuvaan ja -mytologiaan.

Kansakunta

Nationalismin ideologia ja kansakunnan käsitteet liittyvät oleellisesti suomalaiseen sotatarinaan, mutta hyödynnän niitä vain suhteessa kuva-aineistoni esille tuomiin näkökulmiin ja valtiollisen kehitystarinan suomalaistulkintoihin. Nationalismi tuottaa ideaa yhtenäisestä kansakunnasta sukupuolettomana yksikkönä, vaikka kansalaiset muodostavat heterogeenisen ihmisjoukon. Kansallisissa diskursseissa turvallisen hyvinvoinnin implisiittisenä vastakuvana ovat ”toiset”, uhkaavat viholliset. Käsitys valtiosta yhtenäisenä yksikkönä vaatii asemoimaan kansalaisia sukupuolisesti ja hierarkkisesti politisoituihin yhteiskuntaluokkiin tai poissuljettaviin ihmisryhmiin.⁵¹ Eric Hobsbawm korostaa kirjassaan *Nationalismi* (1994 [1992]), että kansan täytyy olla riittävän suuri muodostaakseen kansakunnan. Määritelmä edellyttää kolmen kriteerin täyttymistä: kansalla pitää olla valtio, kirjallinen ja hallinnollinen kulttuuri sekä koeteltu kyky valloituksiin. Sotaisaa politiikkaa voidaan siten käyt-

tää todistamaan kansakunnan elinkelpoisuutta.⁵² Benedict Andersonin mukaan kansallisuus on kulttuurinen ja emotionaalista kiintymystä herättävä artefakti, jota syvennetään tunnusmerkein, lipuin, kansallispuvuin, kansantanssein ja -lauluin.⁵³ Listaani voi lisätä myös muistomerkit rituaaleineen. Tätä uhrautuvaa poliittista rakkautta kuvataan eri kielissä sukulaissuhdetermein: *isänmaa, motherland, Vaterland, patria* tai kotiin liittyvin käsittein: *kotimaa, Heimat*. Hän tarkentaa, että

amor patriae, isänmaanrakkaus, ei kuitenkaan eroa muista tunnesiteistä, joihin kuuluu olennaisesti hartaan kuvittelun elementti ... Tuon äidinmaidossa imetyn ja vasta haudassa luovutettavan kielen avulla menneisyydet herätetään henkiin, yhteenkuuluvuudet kuvitellaan ja tulevaisuudet unelmoidaan.⁵⁴

Perheideologiaan vetoavat käsitteet määrittelevät kansalaiset valtion lapsiksi, joiden turvana on oma isänmaa, koti. Anderson ei oleta rasismia tai antisemitismia juontuvan nationalismista. Hänestä näiden vihamielisten harhojen alkuperä juontuu luokista, ei kansakuntia koskevista ideologioista. Ne eivät ilmene kansallisten rajojen yli vaan niiden sisäpuolella, eikä rasismi oikeuta ulkomaisiin sotiin, vaan kotimaiseen sortoon ja ihmisryhmien hallintaan.⁵⁵ Vaikka nationalismi ei olisi suorassa yhteydessä rasismiin, aatetta voidaan kohdistaa rasistiseen vihaan ja sodanlietsontaan. Derek Fewsterin mukaan nationalismin etnisyyttä koskevat myytit jaetaan kuuteen eri tyyppiin: myyttiin kansan alkuperästä, vaelluksesta, perustavista esi-isistä, sankariajasta, rappiosta ja heräämisestä tai herättämisestä.⁵⁶ Anderson jakaa nationalistisen kehityksen kahteen aaltoon, joista ensimmäinen edusti ajattelua, jota kuvasti katkos menneisyyteen. Kansakunta koettiin synnytyksi eikä itsenäisyyttä perusteltu historiallisesti. Kansojen kehityskertomuksia rakennettiin kuitenkin pian juonellisiksi historioiksi vallankumousten ja sotien aiheuttamien katkoksinen, ennakkotapauksien ja suurmiehien. Tälle nationalismin toiselle aallolle (1815–1850) oli tyypillistä unesta heräämisen diskurssit ja kansakunnan olemassaolon tulkitseminen genealogisesti jatkuvuuden näkökulmasta. Suomessa nationalismi virisi hitaasti ja liittyi toisen aallon ideologiaan.⁵⁷ Se näkyi sotamuistokultin vahvistumisena 1900-luvun vaihdetta kohden ja myös heräämiseen liittyvissä taideteosnimissä.

Kansallisuusaate ja isänmaallisuus liittyvät Tuomas Teporan sanoin ”paikkaan, pyhään kansalliseen tilaan, sekä kansallisesti määriteltyyn aikakäsitykseen omasta menneisyydestä”.⁵⁸ Ensimmäisen tasavallan Suomi tarvitsi tuekseen muinaisuuden mytologista voimaa. Menneisyys sidottiin suomalaiskansallisissa sota-

47 Ahlbäck 2010, 100–117.

48 Ahlbäck 2010, 146–192.

49 Ahlbäck 2010, 193–285.

50 Ahlbäck 2010, erit. 245–247.

51 Esim. Lloyd 2000 [1984]; Ahlbäck 2010, 177–186.

52 Hobsbawm 1994 [1992], 47–49.

53 Anderson 2007 [1983], 37, 191, 205–206; vt. Hobsbawm 1994 [1992], 59–68, 105–113.

54 Anderson 2007 [1983], 203–204, 218.

55 Anderson 2007 [1983], 201–202, 210–211.

56 Fewster 2003, 56.

57 Anderson 2007 [1983], 264–267, 269–270.

58 Tepora 2008, 109.

diskursseissa valtion maantieteelliseen sijaintiin läntisen kulttuurin etuvartiona perivihollisen, Venäjän tai Neuvostoliiton, rajanaapurina. Vertauskohtana olivat antiikin Kreikka ja sen taistelut idän barbaareiksi kutsumiaan etnisiä ryhmiä vastaan. Valkoisten vapaussota ja toinen maailmansota tulkittiin toisteiseksi kamppailuksi samaa vihollista vastaan. Sankarihautajaisten nationalistisissa mielikuvissa sotatarina kertasi samaa kaavaa. Isänmaallisissa diskursseissa ja kaatuneiden kultissa isänmaa säilytti ajattoman sijan maailmankartalla kansalaissotilaiden uhrin välityksellä.

Toisen maailmansodan aikaisia diskursseja ja kiertopuheita tutkiessaan Tepora on analysoinut tapoja, joilla veteraanijärjestöissä käsiteltiin sotakuolemaa, kaatuneen statusta ja uhrimerkityksiä. Talvisodan aikana propaganda oli järjestäytymätöntä, mutta jatkosodassa sotasensuuri toimi jo aktiivisena mielipiteenmuokkaajana isänmaallisine julkaisuineen ja sotilaallisine seremonioineen. Painotus oli kansalaisten mielialojen ja puolustustahdon ylläpidossa. Vuoden 1918 muisto sai uusia muotoja. Valkoisen vapaussotakäsityksen pohjalta talvisotaa kutsuttiin toiseksi ja jatkosotaa vastaavasti kolmanneksi vapaussodaksi. Näin vakiinnutettiin hegemonista käsitystä historiasta, jossa Suomen sisällissota oli valtion ulkoista vihollista vastaan käyty vapaustaistelu. Suhde punaisiin sai uusia sävyjä ja sisällissodan molempien puolien suomalaisvainajat yhdistettiin mielikuvallisesti toisen maailmansodan uhreihin.⁵⁹ Kansakunta esitettiin oman tahdon omaavana, elimellisenä kokonaisuutena, eräänlaisena suurperheenä. Puhetavat on liitettävissä kollektiivisille kriiseille tyypillisiin sosiaalisiin tendensseihin. Suurten vaara- ja uhkatilanteiden aikana ihmisten me-tasot vahvistuvat ja arkielämän identiteettirajat liudentuvat suhteessa suuryhmäidentiteettiin. Yhtyminen kansakuntaperheeseen ei kaikilla yhteiskunnan tasoilla ollut samanlaista, joten ideologiset pyrkimykset jäivät osin yhteiskunnallisen eliitin retoriikaksi. Karuissa olosuhteissa rintamamiehet saattoivat kokea ylevän isänmaallisuuden propagandana, tai Teporan sanoin ”joka-päiväisenä myrkkynä”.⁶⁰

Sotakriisin aikana sotilaalliset vuosijuhlat muistoseremonioineen muuttivat kansallisemmiksi. Toukokuun 16. päivää vietettiin vuodesta 1919 vuoteen 1939 asti sotaväen lippujuhlanä, jolla muistettiin kenraali Carl Gustav Emil Mannerheimin (1867–1951) johtamaa valkoisten voitonparaatia Helsingissä vuonna 1918. Juhlapäivä koettiin vaikeaksi punaisia kannattaneiden, vasemmiston ja työväestön piirissä. Sen vietosta luovuttiin vuonna 1940. Yhteisrintamapolitiikka ja kolmen vapaussodan mielikuvallinen liitos loivat tarpeen myös kunnioittaa kaikkien osapuolten uhreja yhdenvertaisesti. Evankelisluterilaisen kirkon piispainkokous nosti esille etenkin talvisodan uhrien muistotarpeen, mutta asia jalostui Suomen puolustusvoimien ylipäällikkö, sotamarsalkka Mannerheimin päiväkäskyssä 1.5.1940.

59 Tepora 2008, 104–105.

60 Tepora 2008, 104–105; Kirves 2008a.

Hän kielsi järjestämästä perinteisiä puolustusvoimain lippupäivän juhlia ja määräsi uuden muistojuhlan toukokuun kolmanneksi sunnuntaiksi. Sitä tuli viettää: ”nyt päättyneessä sodassa kaatuneiden sankarivainajien sekä myös kaikkien murroskautena vuonna 1918 molemmin puolin vakaumuksensa puolesta henkensä uhranneitten yhteisenä uskollisena muistopäivänä”. Juhla nimitettiin yksimielisyyden, sankarivainajien tai kaatuneitten muistopäiväksi.⁶¹ Vaikka päiväkäsky toi esille, että molemmin puolin taisteltiin vakaumuksen puolesta, käsite ’vakaumuksensa puolesta kuollut’ alkoi pian viitata punaisten vainajiin.

Kun talvisodan kaatuneiden muistojuhlissa alettiin kunnioittaa vuoden 1918 sodan molempien puolien uhreja, tuli päivästä kädenojennus yhteisiin sotaponnisteluihin osallistuneille entisille punaisille, heidän omaisilleen tai henkisille perillisilleen. Kaatuneiden muistopäivää vietetään yhä seppelien laskemisseremonioilla kaikkien sotien uhrien muistopaikoilla. Juhlaan kuului alkuun osan päivää kestävä suruliputus, joka vakiinnutettiin vuonna 1977 ja muutettiin normaaliksi liputuspäiväksi toisen maailmansodan loppumisen 50-vuotisjuhlanä vuonna 1995. Puolustusvoimien uudeksi lippujuhlanä valittiin Mannerheimin 75-vuotispäivä ja ylennys Suomen marsalkaksi 4.6.1942. Samalla Mannerheimista muokattiin suomalaisen puolustustahdon, niin sanotun talvisodan hengen ja me-tunteen keulakuvaa jatkosodan ponnistuksille. Neuvostoliitolle kärsityn sotatappion jälkeen ei Suomessa voitu järjestää näyttäviä sotilasparaateja. Niiden aika koitti vuonna 1952, jolloin viimeiset sotakorvaukset maksettiin Neuvostoliitolle.⁶²

Tutkijan paikka

Taidetta ja taidehistoriaa kuten kaikkea kulttuurista toimintaa ohjaa poliittisten suhdanteiden kontrolli. Ongelmana on, miten poliittisuus määritellään ja miten sen vaikutus voidaan havaita. Puhutaanko valtiollisesta ja kansallisuusaatteeseen sitoutuvasta politiikasta, puolue- tai sukupuolipolitiikasta tai muista yhteiskunnallistaloudellisista, etnisistä tai uskonnollisista valta-asemista ja marginaaleista. Poliittisideologisen vallan muodot vaikuttavat laajasti koko kulttuurissa eikä näitä hierakkisia ja alistavia valtamerkityksiä voida yksilöidä ryhmäkohtaisesti tai tarkkarajaisesti.⁶³ Olen omaksunut filosofi Hannah Arendtin positiivisen näkemyksen politiikasta yhteisten asioiden hoitona, joka kiteytyy erilaisten ihmisten tasa-arvoiseksi mielipiteen vaihdoksi julkisessa tilassa. Se on uuden etsimistä yhdessä inhimillisyyden ja jatkuvuuden takaamiseksi, mihin asemoin myös tutkimukselliset ja

61 Sotien aikana vastuu muistopäivän järjestelyistä oli Sotainvalidien Veljesliitolla ja Suomen Aseveljien Liitolla ja sodan jälkeen Sotaleskien ja kaatuneitten omaisten huolto ry:llä (Salonen 1995, 141–145; Tommila 1955, 97–98).

62 Viimeinen sotakorvausjuna ohitti Vainikkalan aseman 18.9.1952. Puolustusvoimain lippujuhlaan kuuluu ohimarsseja, paraateja, sotilaiden ylennysten julkistukset ja kunniamerkkien jako ansioituneille kansalaisille.

63 Vt. hegemonia-käsitteen kritiikistä Ahlbäck 2010, 45–46.

eettiset tavoitteeni.⁶⁴ Sotamuistomerkit kuuluvat taidehistorian marginaaliin muutamaa kansallisesti arvostettua avainteosta lukuun ottamatta. Arvioin siksi mekanismeja, joilla estetisoiva taidehistoria neutraloi julkisesta kuvastosta vallanpitäjien arvoja ja poliittisia sisältöjä.⁶⁵ Toivon siten avaavani tietä moniäänisille, yksioikoista kaanonin purkaville taiteen tulkintaperiaatteille.

Jälkistrukturalistinen ja feministinen tieteenkritiikki on kohdistunut historian suurten kertomusten ja yhden totuuden mallia vastaan. Kun historia rakentuu eheän kansallisen kertomuksen varaan, se hiljentää monien toimijoiden äänet.⁶⁶ Moniäänisyyden periaatteesta huolimatta aineistoni näyttäisi osoittavan sotamuistomerkkien kuvaston siirtävän ja muokkaavan ideologisia ja poliittisia merkityksiä suhteellisen muuttumattomina yli kulttuuristen rajojen tai kaukaa menneisyydestä, mitä todentavat sankaruuden heroiset ja mytologiset piirteet. Sotamuistomerkkien ikonografian ja pitkäkestoisten merkitysten analyysini on saanut vaikutteita psykohistorian esille tuomista näkökulmista, vaikka työni ei suoranaisesti tähän traditioon liitykään. Sodan psykohistoriallinen tulkinta pitää universaalia historiallista totuutta saavuttamattomana, vaikka tutkimus hyväksyy käyttäytymistieteelliset lainalaisuudet ja pitkäkestoisten merkitysten vaikutukset inhimillisessä kulttuurissa.⁶⁷

Sodan muistokultin poliittis-emotionaalisten rakenteiden tarkastelu tekee tutkijan tieteellisten sitoumusten ja tutkimuskohteen kulttuuritaustan erottelun keskeiseksi. Poliittisten merkitysten tunnistaminen ei tarkoita niihin liittyvien arvojen hyväksymistä, mutta ajatusten dialoginen käsittely vaatii omien ennakkokäsitysten ja niiden synnyn arviointia. Käytännössä paikantamisen normi voi jäädä omien ennako-oletusten luetteloinniksi ja tutkimuskohteen käsittely kiinni taiteen kaanoniin. Sara Heinämaa on analysoinut intressittömän tieteen ja paikannäärityksen ongelmaa filosofian näkökulmasta. Hänestä yksittäisen tutkijan on mahdoton nähdä omia sokeita pisteitään. Työ vaatiikin jatkuvaa paikannusta ja julkista tiedeyhteisön jäsenten keskustelua. Vasta kriittisellä asenteella työhön kätkettyvät taustaoletukset nousevat esille. Charles Peirceä seuraten Heinämaa toteaa: ”Totuus ei ole saavutettu tila, vaan ideaali, raja-arvo, jota tavoitellaan julkisessa keskustelussa”.⁶⁸

Svetlana Boym muistuttaa, että muisti on voimakas työkalu, jota voidaan helposti manipuloida. Hän luokittelee yhteiskuntapoliittisen nostalgian kahteen

64 Arendt 1998 [1958], 175, 198.

65 Viittaan hegemonia-termillä laajasti valta-asemaan. Siihen sisältyvät poliittisen johtamisen ja vaikuttamisen tavat, joilla ryhmä pyrkii vahvistamaan ideologiansa yhteiskunnan yleiseksi ideologiaksi. Tällä sosiaalisella suhteella voidaan viitata mihin tahansa poliittisen tuottamisen tapaan, kansalaisyhteiskunnasta sukupuoleen. Hegemonia välittää hallitsevan luokan käytäntöjä, arvoja ja yhteiskunnallista hallintaa suostuttelun avulla, ei niinkään pakolla tai väkivallalla. Välittämiseen osallistuvat myös yksityiset kansalaiset, vaikka heillä ei olisikaan näkyvää valta-asemaa yhteiskunnassa.

66 Esim. Fox Keller 1992 [1989]; Harding 1991, 211–212; Prado 1995, 38–45; Matero 1996, erit. 252–254.

67 Sodan psykohistoriallisesta tarkastelusta Siltala 2006, 43–49.

68 Heinämaa 1993, 25–29.

tyyppiin, joista ensimmäinen viittaa kotiin (nostos). Kyse on historiallisesta ja nationalistisesta rekonstruktioista, jossa ”jälleen rakennetaan” symbolista yhteyttä myyttisen kodin ja suuren, utooppisen isien maan välille. Se ei kiinnity yksilömuistoihin tai kollektiivisia muistoja sääteleviin arkipäivän rakenteisiin ja tapahtumiin. Utooppinen nostalgia on niiden suhteen ”huonomuistinen” ja vakuuttaa lähinnä symbolein, embleemein ja vertauskuvallisin merkein. Kaipaukseen (algia) viit- taavassa nostalgias- sa on puolestaan kyse muisteluprosessista. Sitä ylläpidetään postmoderneille sitaateille ja pastisseille tyyppillisten fragmenttien tai yksityiskoh- tien välityksellä. Se on myös tietoinen identiteetin ja muistin välisestä kuilusta. Siten se voi ottaa ironista etäisyyttä muistelun kohteeseen. Boym pitääkin fragmentaa- rista ja ironista nostalgiaa parhaana lääkkeenä utooppiselle nostalgialle.⁶⁹

Tämä Boymin esittelemä empaattisuuden ja outouden yhdistelmä mahdol- listaa kenties myös muistokultin eettisen perustan arvioimisen. Sotamuistomerkit yhteiskunnallisesti ja poliittisesti merkityksellisinä symboleina ovat osa nationalis- min utooppista nostalgiaa, joka ei linkity pelkästään sodan uhrien muistokulttiin, vaan myös sodan väkivaltajärjestelmän hyväksyvään aatemaailmaan. En aio nostaa tutkimuskohteitani ironian kohteiksi, mutta tarkastelen sotamuistomerkkejä kui- tenkin fragmentaaristen ja arkisten merkitysten paradoksaalisina kiteytyminä, he- gemonisen kansallisen kertomuksen rakentumisen ja murtumisen yhtymäkohtina.

Sotilaallisuus ja sotakulttuuri kuuluvat yhteiskunnallisesti miehiseen sfää- riin, joten naisena ja feministisen tutkimuksen parista ponnistaneena taidehisto- rioitsijana olen tuntenut oloni usein vieraantuneeksi. Tutkimuskohteideni konteks- tit ja aineistot liittyvät militaariseen kuolemankulttuuriin, sankarihautoihin, hauta- jaispuheisiin, muistokirjoituksiin ja karuun sodan tapahtumahistoriaan. Tilastoitu historia etäännyttää yksilöllisestä kokemusmaailmasta, mutta usein vainajien tai kadonneiden ruumiiden pelkät lukumäärät tuntuvat lamaannuttavilta. Taidehisto- riassa ei ole tapana keskittyä sotauhreihiin tai -surmiin – ei myöskään tässä tutki- muksessa. En ole silti halunnut ohittaa sodan raadollisuutta, sillä osin sen vuoksi sotamuistomerkit ovat olemassa. Väkivaltakulttuuri on tutkimusaineistoni oleelli- nen konteksti. Sota koskettaa koko yhteiskuntaa miehistä naisiin, lapsista vanhuk- siin. Murheellisiin ajatuksiin on siis syytäkin. En voi myöskään kieltää olevani itse osa tutkimaan kulttuuria ja tätä maailmaa, jossa sodan muistot ja välilliset vaiku- tukset elävät ihmisten mielissä. Eri puolilla maailmaa soditaan koko ajan eikä sen- kään tiedostamista voi välttää.

On haastavaa purkaa sodan myyttejä loukkaamatta yhteisöllisiä tunteita. Suomen sisällissodan tapahtumista on kulunut pian sata vuotta, mutta sitä koske- vat kysymykset kiihdyttävät yhä ihmisiä ja tuottavat polarisoivia asetelmia. Muis- tomerkit eivät toki sodi, mutta niitä on käytetty sotamielialan nostattamiseen, yl- läpitämiseen, vallan korostamiseen ja väkivaltaisen todellisuuden häivyttämiseen.

69 Boym 2003, 73–74.

Huolimatta tutkimuskohteiden poliittisista ja tunteita kuohuttavista konteksteista, keskittän analyysini kuvantutkimuksen kysymyksiin. Teosten kontekstit eivät ole vain poliittisesti värittyneitä, vaan niihin liittyy väkivalta- ja kuolemankulttuurin vaikenemisen vaatimuksia. Niitä on hankala, mutta ei mahdotonta, todentaa muistomerkeistä ja niitä koskevista teksteistä.

Tutkimuskenttä ja -aineistot

Suurin osa suomalaisista sotamuistomerkeistä sijaitsee sankarihautausmailla tai kaupunkikuvassa. Taisteluiden ja teloituspaiikkojen muistomerkit sekä osa punaisten haudoista voivat sijaita metsissä, hiekkakuopilla tai syrjässä asutuksesta. Teosten löytämiseksi olen usein turvautunut paikallisiin opaslehtiin tai karttoihin. Läpi käymiäni aineistoja on tutkittu vähän ja teoksia koskevat tiedot vaihtelevat lähteittäin. Faktojen tarkastaminen on vienyt paljon aikaa. Olen koonnut aineistoa arkistoista, paljastustilaisuuteen liittyvistä kirjoituksista, sanoma- ja aikakauslehdistä, museoiden ja kuntien verkkosivuilta, valtakunnallisista ja paikallisista painetuista tai digitaalisista tilastoista ja selvityksistä. Niiden lisäksi olen tarkastanut tietoja sähköpostitse tai puhelimitse museoista, seurakunnilta tai muista yhteisöistä. Taustatyön perusteella saatoinkin valita kussakin luvussa analysoitavat teosryhmät ja hahmottaa kokonaisuuksia yhdistäviä ja erottelevia piirteitä.

Työni tavoitteena ei ole ollut koko Suomen kattava sotamuistomerkkien perustietojen kartoitus tai tilastotietojen kokoaminen, vaan keskeisimpien kuvatyyppeiden ilmaisullisten eleiden ja sotilaan tunnusmerkkien ideologisten merkitysten analysoiminen sekä modaalinen tulkinta. Pyrin antamaan yleiskäsityksen Suomen tärkeimmistä sotamuistomerkityypeistä ja niiden historiallisista sekä poliittisista konteksteista. Teosten kattavaa tilaushistoriaa ja vastaanottoa koskevan aineiston hankkiminen arkistoista vaatisi erillisen tutkimusprojektin, mikä olisi estänyt keskittymästä modaalisuuden ja voiton ideologian problematiikkaan. Olen etsinyt arkistoista taustatietoja valikoidusti vain keskeisistä tutkimuskohteista. Kontekstien hahmottelussa hyödynnän tutkimuskirjallisuutta eri tieteenaloilta: taide-, kulttuuri- ja sotahistoriaa, poliittista historiaa, uskonto-, kansa-, kirjallisuustiedettä, folkloristiikkaa, teologiaa sekä antiikin ja keskiajan tutkimusta.

Sotien muistokultista on tarjolla lähdepohjaltaan vaihtelevan tasoisia painotuotteita, sankarimatrikkeleita ja -patsasluetteloita, muistojulkaisuja ja opaslehtiä, joiden kirjo antaa kontekstuaalisen perspektiivin sotien muistokultin merkityksiin. H. J. Boströmin *Sankarien muisto* (1927) keskittyy vapaussoturien elämäkertoihin, jossa on myös tietoa ja kuvia sankaripatsaista. Pirkka Saivon *Sankarivainajiemme muisto* (1950) -kirja tarjoaa kuvan oman aikansa sankarihautausmaihin.

Sotasokeiden julkaisut kertovat Suomen sotahistoriasta sotamuistomerkein kuvitettuna.⁷⁰ Sotilas- ja veteraanijärjestöt sekä maanpuolustuskilat ovat myös keränneet tietoa sotamuistomerkeistä ja sotilaiden historiasta. Antero Tuomiston kirja *Suomalaiset sotamuistomerkit* (1998) on ollut itselleni tärkeä kenttätöön apuväline teosten löytämisessä. Punaisten muistokultista on *Ennen ja jälkeen 1918* -kirjan (1972) lisäksi useita paikallisia, yleensä työväenjärjestöjen kokoamia julkaisuja. Kotirintamalle ja muistomerkkitoimikunnille suunnatut opaslehtiset ovat antoisia lähteitä asenneilmapiirin ja muistokultin arvioimisessa. Kotijoukkojen esikunnan julkaisemassa *Ohjeita sankarihautajaisia varten kotiseudulla* -lehtisessä (1939) määritellään sotilashautauksia koskevat periaatteet. Sankarivainajien muistotoimikunnan (1943, vuodesta 1945 Kaatuneitten muistotoimikunta) ja Kaatuneiden muistosäätiön (1944) julkaisut välittävät tietoa teoksiin liitetystä odotuksista. Sotavainajien asioiden hoidosta ja muistokultista saa informaatiota Suomen Aseveliliiton (1940, vuodesta 1945 Suomen Aseveljien Liitto) ja sen alajärjestöjen julkaisuista, kuten myös Suomen ja Sotaleskien ja Kaatuneitten Omaisten huolto ry:n (1945, vuodesta 1948 Kaatuneitten omaisten Liitto ry.), julkaisuista.

Työväenmuseo Werstaan Punaisten muistomerkit -projektissa julkaistu aineisto ja etenkin Ulla-Maija Peltosen tutkimus *Muistin paikat. Vuoden 1918 sisällissodan muistamisesta ja unohtamisesta* (2003) ovat toimineet hyvänä vertailuaineistona kenttätöylleni ja perustutkimuksena koko maan kattavaan aineistoon. Niiden lisäksi olen käyttänyt perustietojen kokoamiseen ja asiatietojen tarkastamiseen museoiden, kuntien ja seurakuntien verkkosivujen lisäksi taiteilijamatrikkeleita ja paikallisyhdistysten historiikkeja. Niiden tiedot ovat usein luettelomaisia ja sisältävät asiavirheitä tai epätarkkuuksia. Siksi olen tarkastanut käyttämäni teostiedot vähintään kahdesta, useimmiten useammasta eri lähteestä. Verkkolähteitä tai paikallisesitteitä en mainitse lähdeviitteessä ellei niihin sisälly oleellista tutkimuksellista tai tulkinnallista sisältöä. Kuva-analyysiin tai sijoituspaikkaan liittyviä huomioita olen aina tehnyt teosten äärellä. Saksalaisena vertailumateriaalina olen käyttänyt Max Zimmermannin toimittamaa Carl Friedrich Schinkelin sotamuistomerkkejä käsittelevää teosta *Kriegsdenkmäler aus Preussens grosser Zeit* (1916), Suomessa tunnettua julkaisua *Kriegergräber in Felde und Daheim* (1917) ja molempien maailmansodan sankarihautakuvia käsittelevää kirjaa *Kriegsgräber, Gedenstätten und Machmale im Landkreis Lüneburg: eine Dokumentation des Volkbundes Deutsche Kriegsgräberfürsorge, Kreisverband Lüneburg* (1999).

Suomessa sotamuistomerkkien taidehistoriallinen tutkimus on ollut vähäistä. Kiinnostuksen puute selittynee sotahistorian sisältöjen raskaudella, poliittisilla kytköksillä ja vaikeudella asettaa tai hyväksyä kyseiset tilausteokset modernistisen vapaan taiteen piiriin. Itselleni tärkeimmät alaa koskevat taidehistorian tutkimukset

⁷⁰ *Tien varrelta rauhaan* (1968), *Muistoja talvisodasta* (1983), *Muistoja jatkosodasta* (1984) ja *Muistoja Lapin sodasta* (1985).

ovat sotamuiston kulttia ja taiteen poliittisia merkityksiä purkavat erityistutkimukset. Aimo Reitala on pohtinut taiteen poliittisia kytköksiä ja ideologisia merkityksiä. Hänen *Suomi-neito* -tutkimuksensa (1983) ja 1970-luvulla yleisteoksiin kirjoittamansa artikkelit ovat antaneet pohnan yhdistää ikonografia ja poliittiset kytkökset toisiinsa. Riitta Konttisen lisensiaattityö *Suomen marsalkan ratsastajapatsas* (1989) purkaa valtakunnallisen muistomerkin ikonografiaa ja vastaanottoa valaisevana peruslähteenä. Kimmo Kaloisen ja Ilmari Ojalan *Hakkapeliittain kotiinpaluu* (1980) on vastaava yhteen teokseen keskittyvä tutkimus, jota olen hyödyntänyt etenkin viimeisessä käsittelyluvussa. Ville Lukkarisen *Pois mielist' ei se päivä jää* -tutkimus Albert Edelfeltin kuvittamasta Vänrikki Stoolin tarinoista (1996) ja artikkeli Signe Branderin kuvaamista Suomen sodan muistopaikoista (1999) purkavat samoja kysymyksiä, jotka nousevat esille myös sotamuistomerkkien tarkastelussa. Leif Tengströmin heraldiikan alan väitöskirja *"Muschoviten ... Turcken ickel olijck" Rysseattribut, och deras motbilder, i svensk heraldik från Gustav Vasa till freden i Stolbova. Del I ja Del II* (1997) on perusteellinen lähde purettaessa isänmaallisten symboleiden historiaa. Pro gradu -tutkielmia sotamuistomerkeistä tai niitä sivuavista teemoista on tehty useita, taidehistorialliset tulkinnat perustuvat useimmiten ikonografiseen vertailuun. Näistä olen hyödyntänyt tässä tutkimuksessa etenkin Juha Ilvaksen Helsingin vanhan kirkon puiston sotilashautoja käsittelevää (1976) ja Leena Ahvola-Moorhousen Gunnar Finnen julkista taidetta koskevaa tutkielmaa (1974). Jari Heiskasen analyysit Tampereen vapaussodan muistokultista (1999) ja (2000) ovat avartaneet työni konteksteja paikallisen historian näkökulmasta.

Sotamuistomerkkien tutkimusta voi pitää kuvanveiston ja monumentaalitaideteen tutkimuksen juonteena. Eeva Maija Viljon tarkka artikkeli "Suomen kuvanveistäjäliitto 1910–1940" (2001) kokoaa sosiologiselta kannalta faktat alan kuvanveistäjien järjestäytymisestä ja ammatillistumisesta. Mari Tossavaisen väitöskirja *Emil Wikström ja kuvanveiston rakenne 1890–1920-luvulla* (2012) tarkentaa käsityksiä kansallisen taiteilijan urasta ja kuvanveiston kentän ammatillistumisesta sekä teknisistä puitteista. Liisa Lindgren on esitellyt myös sotamuistomerkkejä 1940- ja 1950-luvun kuvanveistoa käsittelevässä väitöskirjassa (1996) ja *Monumentum*-kirjassa (2000). Väitöskirjoista etenkin Tuuli Lähdesmäen *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä* (2007), henkilömonumentteja diskursiivisena ilmiönä käsittelevä tutkimus, on toiminut vertailukohtana tekstuaalisten aineistojen analyysilleni.

Sotamuistomerkkeihin erikoistunut taidehistoriallinen tutkimus ei ole kansainvälisestäikään laajaa eikä aina kovin kriittistä. Kansalliset tai isänmaalliset painotukset ja sotien arkaluonteisen väkivallan ohittaminen leimaavat tekstejä kuten Suomessakin. Laajimmin alaa edustavat muistojulkaisut ja sotaturismin tueksi kirjoitetut luettelot paikallisoppaat. Työssäni olen hyödyntänyt muistomerkkien poliittisten kytkösten vertailukohtina etenkin James O. Mayon kirjaa *War Memorials as Political Landscape. The American Experience and Beyond* (1988) ja James

E. Youngin tutkimusta *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning* (1993). Sodan ja hengellisten merkitysten liittymistä toisiinsa sotamuistomerkkeissä on tutkittu myös yllättävän vähän. Perusteellisimmat analyysit käsittelevät kaatuneiden sotilaiden muistokulttia, mutta eivät analysoi juurikaan muistomerkkien kuvakieltä. Näistä Annette Beckerin *War and Faith. The Religious Imagination in France, 1914–1930* -kirjan (1998, [1994]) mentaalihistoriallinen analyysi ja Avner Ben-Amosin tutkimus *Funerals, Politics, and Memory in Modern France, 1789–1996* (2000) kertovat avartavasti muistokultin, hautauskäytäntöjen ja sotilaallisten seremonioiden historiasta. Jay Winterin *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History* -kirja (1996) luotaa sen sijaan laajempiin kulttuurihistoriallisiin merkityksiin. Nämä sotien välisen ajan uhrikäsityksiä ja kaatuneiden kulttia purkavat tutkimukset ovat avanneet silmäni suomalaisen sotamuistomerkkiaineiston erityislaadulle, sillä ensimmäisen maailmansodan hengelliset tai mytologiset tendenssit eivät sellaisenaan rantautuneet sisällissodan jälkeiseen Suomeen. Etnisten tai sosiaalisten ryhmien vaikutusta sotien muistomerkkiaineistossa on tutkittu vielä uskonnollisia viitteitäkin vähemmän, mistä Kirk Savagen *Standing Soldiers, Kneeling Slaves. Race, War, and Monument in Nineteenth-century America* -tutkimus (1997) on antoisa poikkeus ja erinomainen lähde kansalaisotilaan imagon tarkastelun kannalta. Voiton merkitykset näytetään omittavat itseäänselvyytenä sotien tulkinnassa, mutta Wolfgang Schivelbuschin *The Culture of Defeat. On National Trauma, Mourning, and Recovery* (2004 [2001]) pohtii kuitenkin tappiollisen sodan merkityksiä tutkimustani avartavista näkökulmista.

Sotamuistomerkkien ikonografiasta tai sotilaan tunnusmerkkien historiasta ei ole olemassa yleisteosta. Kristillinen kuvasto poikkeaa oleellisesti antiikin kulttuurin klassistisesta taiteesta, mutta sotamuistomerkki saattaa sisältää piirteitä molemmista. Olen käyttänyt hyväkseni monia ikonografisia hakuteoksia, antiikin tai kristillisen taiteen tutkimuksia ja armeijan varusteluetteloita etsiessäni teosten attribuuttien ja figuurien esikuvia. Klassisen taiteen ikonografian purkamisen apuvälineenä mainittakoon Margaretha Rossholm Lagerlöfin *The Sculptures of the Parthenon. Aesthetics and Interpretation* (2000). Kristillistä kuvastoa avataan sotamuistomerkkien modaalaisia piirteitä valaisevalla tavalla esimerkiksi Leo Steinbergin kirjassa *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* ([1983]).

Perinteinen sotatutkimus ja sotahistoria keskittyvät usein pitkälti sotilaskoulutuksen vaatimiin näkökulmiin, kuten kampanjoihin, strategiaan, taktiikkoihin, aseisiin, logistiikkaan ja sodan johtoon. Toiminnan päärooleissa ovat kansakunnan kohtaloista päättävät suurmiehet, jotka liikkuvat sotilaskouluista, piirtävät rintamalinjoja ja hyökkäyssuuntia, saavuttavat taisteluvoittoja tai kärsivät tappioita. Heikki Ylikankaan yhteiskuntakriittiset tutkimukset ovat vaikuttaneet voimakkaasti käsityksiini Suomen alueen sotahistoriasta, mutta tässä tutkimuksessa olen

hyödyntänyt etenkin hänen nuijasotaa käsittelevää tutkimustaan (1977) ja vuoden 1918 sodan tapahtumiin sekä kansalliseen traumaan luotaavaa *Tie Tampereelle* -kirjaa (1993). Georg L. Mossen sotasankaruuden, maskuliinisuuden, nationalismin ja homososiaalisten sidosten analyysit ovat myös luoneet perustaa myös omalle työlleni.⁷¹ Tutkin kuitenkin ensisijaisesti kuvien välittämiä arvoja ja lukumahdollisuuksia enkä niinkään tarkastele mieheyden rakentumista suhteessa oikeiden sotilaiden kokemuksiin. Oletukset asepalveluksesta ja sodan kulttuurista maskuliinisen toiminnan ja homososiaalisten sidosten maailmana on jossain määrin annettu perusta. Kysymykseni on suunnattu ensisijaisesti maskuliinisuuden murtumiin ja siihen minkälaisille tulkinnoille muistomerkkien kuvastot antavat tilaa mieskansalaisuuden rakentamisessa.

Niin kutsuttu ”uusi sotahistoria” nostaa monitieteisesti esille perinteisessä sotahistorian tutkimuksessa marginaaliin jääneitä tai ohitettuja alueita, etenkin aseellisiin konflikteihin ja armeijainstituutioon liittyviä sosiaalisia, psykologisia, mentaalisia tai kokemushistoriallisia ilmiöitä. Tarkastelun keskiössä ovat sodan kulttuurin tai sotilaselämän sukupuolistaviin prosesseihin, sotilaan rekrytointiin, sosialisointiin, taistelumotivaatioon, kuolemanpelkoon tai väkivallan ilmiöihin ja asepalvelusajan kokemuksiin liittyvät näkökulmat. Tutkimuskohteina ovat myös siviilit, muistokultti tai sotaa kuvaavat visuaaliset aineistot.⁷² Käsittelemäni sodasta tai sotilaallisuudesta suomalaisessa kontekstissa ja mentaalisenä ilmiönä on hioutunut kahden artikkelikokoelman, *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodassa* (2006) ja *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia* (2008) aihepiireistä ja uuteen sotahistoriaan liittyvistä lähestymistavoista. Taistelukuoleman ja sotamuiston kulttia käsitellään syvällisesti myös historian (Kempainen 2006) ja teologian (Poteri 2009) piirissä. Folkloristiikan, kansa- ja uskontotieteen alalta Ulla-Maija Peltosen uraa uurtavat tutkimukset sisällissodan muistokultista ja -paikoista (2003), Outi Fingerroosin kuoleman rituaaleja käsittelevä väitöskirja (2004) ja Anne Heimon väitöskirjan (2010) muistitiedon sosiaalisuutta avaavat näkökulmat ovat olleet antoisia käsittelemieni aineistojen ymmärtämisessä. Taidehistoriallisia lähtökohtia olen syventänyt sotapropaganda-aineistoista, mainoskuvista ja dokumentaarista valokuvista. Kaunokirjallisuus ja runous ovat syventäneet teosisältöjen tulkintaa. En kuitenkaan koe itseäni ”sotatutkijaksi”, joksi tuskin moni edellä mainituistakaan itseään mieltää. Tavoitteenani on lähinnä tarjota uusia näkökulmia sotamuistomerkkien visuaalisiin merkityksiin taidehistorian ja kuvantutkimuksen keinoin.

71 Mosse 1996; Mosse 1990.

72 ”Uusi sotahistoria” on kiistelty käsite, mutta en ota kantaa tähän keskusteluun. Uudesta sotahistoriasta (Bourke 2006; Kivimäki 2006a; Siltala 2006, 82–86).

1.2 TUTKIMUSMETODIT JA TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Aika, tyyli ja modus

Tutkimukseni lähti liikkeelle kysymyksellä, miten voitettu tai hävitty sota näkyy sotamuistomerkin ilmaisussa. Kun aloitin työni Suomen sisällissodan muistomerkeistä, jaottelin teokset valkoisten voitettun vapaussodan ja punaisten tappiollisen kansalaissodan merkkeihin. Jo alkumetreillä törmäsin siihen, ettei punaisilla ollut kuvallisia muistomerkkejä vuosien 1918–1939 väliseltä ajalta, mutta valkoisten merkkejä oli lähes joka pitäjässä. Havainto laukaisi pohdinnan siitä, mitä voi tarkoittaa voitettu tai hävitty sota muistokultin ja veistosilmaisun kannalta. Punaisten kuvallinen muistokultti sallittiin vasta toisen maailmansodan myötä ja suhteutettiin ajankohdan kansalliseen kuvastoon. Neuvostoliittoa vastaan käyty talvisota (30.11.1939–13.3.1940) ja jatkosota (25.6.1944–19.9.1944) päättyivät tappioon, mikä vaikutti myös muistomerkkiä odotuksiin. Lapin sota (15.9.1944–27.4.1945) pakotti suomalaiset irtisanoutumaan saksalaisista aseveljistä ja aloittamaan niin sanotun häpeäsodan heitä vastaan. Sota merkitsi suomalaisille, etenkin Lapin alueelle ja asukkaille kohtalokasta sotavoittoa. Samaan aikaan liittoutuneiden valvontakomissio⁷³ ohjasi politiikkaa, sodan jälkiselvittelyt alkoivat, sotasyllisiä etsittiin ja sotakorvauksista päätettiin. Suomea ei kuitenkaan miehitetty, joten voitto ja tappio limittyivät oudosti toisiinsa.

Sotamuistomerkkiprojektit veistoksineen ja rakenteineen ovat usein kalliita ja monivuotisia hankkeita. Teokset valmistetaan tilaajien motivaatioiden ohjaamana ja paljastetaan oman aikansa diskurssien ympäröimänä. Julkinen kuva voi toimia monessa tehtävässä yhtä aikaa, joten pystyttäjien motivaatiot edustavat vain yhtä teoksen tulkintakehystä. Tavoitteenani on purkaa yksioikoista sotamuistomerkkien luentaa voiton symbolina tai sisällöllisesti yksitulkintaisena isänmaallisena merkinä. Teoksen eksplisiittinen merkitys ilmenee yleensä tilaajien ilmoittamasta nimestä, mutta ajan saatossa kuva voi saada muitakin nimiä. Oletan, että seremoniallinen käyttö vaikuttaa teoksen merkityksiin ja muokkaa sodan tapahtumahistorian tulkintaa kulloisiinkin tarpeisiin sopivaksi.

Seppo Knuutilan sanoin ajanjaksot eivät ole selkeärajaisia: ”Periodisointien suuri traditio sisältää mm. myyttisten maailmankausien, kulttuuristen kehitysvaiheiden sekä aika- ja tyylikausien erotteluja, jotka kaikki ovat muodoltaan narratiivisia niin, ettei viittaussuhdetta voi erottaa viitattuun liitetyistä ominaisuuksista

73 Toisen maailmansodan voittajista koottu Liittoutuneiden valvontakomissio toimi Suomessa vuosina 1944–1947 ja valvoi 19.9.1944 allekirjoitetun Moskovan rauhansopimuksen täytäntöönpanoa. Mukana oli 16 Iso-Britannian ja noin 200 Neuvostoliiton edustajaa. Näkyvin hahmo oli poliitikko Andrei Aleksandrovitš Ždanov (1896–1948), jonka sijainen oli kenraaliluutnantti Grigori Mihailovitš Savonenkov (1898–1975) loppuvuonna 1946. Pariisin rauhansopimuksen 10.2.1947 solmimisen myötä komissio poistui maasta.

kuten aikakausien luonteesta tai hengestä”.⁷⁴ Koska tavoittelen isänmaallisesta tai kansallisesta tarinasta poikkeavaa, moniäänistä tapaa hahmottaa sodan muistokulttia, en esitä menneisyydestä nykyhetkeen etenevää muistomerkkikavalkadia. Periodi- ja tyyli luokittelut ohjaavat yksinkertaistaviin näkökantoihin ainakin, jos tyypologisoitien poliittiset sidokset jäävät huomiotta tai otetaan itsestäänselvyyksinä.

Rakel Kallio toteaa: ”Tyylikausiteoria elää eräänlaisena taidehistorian alitajuntana”.⁷⁵ Pitkäkestoisia kulttuuri-ilmiöitä tutkittaessa periodisointeja on vaikeaa välttää, joten käytän niitä ajanjakson tai tyyllillisen kokonaisuuden hahmotuksen yleiskäsitteinä. Arvostettujen periodien ideaalikuivat ovat heijastuneet sotamuistomerkkien tyylipiirteisiin, konteksteihin ja vastaanottoon. Vaikka en usko kuvien merkitysten säilyvän muuttumattomina tai universaaleina, saattavat jotkut sisällöt siirtyä ymmärrettävinä vuosisadoista toiseen.⁷⁶ Altti Kuusamo tarkentaa, ettei teoria tyylistä ole sama kuin tyylin tutkiminen käsitevälineenä. Hän pitää Donald Kuspitia myötäillen tyyliä kontekstihakuisena ja semioosisena systeeminä, joka sitoo yksittäisteoksen kokonaisuuteen.⁷⁷

Jan Bialostocki tarkoittaa kirjassaan *Stil und Ikonografie. Studien zur Kunstwissenschaft* (1966) moduksella taideteoksen tunteenomaista yleissävyä, joka on sidottu aihe tyyppiin ja ilmaisutapaan. Tämä sävy on taiteilijan tietoisesti valittavissa. Sen sijaan tekijän henkilökohtainen tyyli on kiinni psyykestä, lahjakkuudesta ja koulutuksesta, eikä siten ole yhtä vapaasti valittavissa.⁷⁸ Hän uskoi, että modus-käsitettä voitaisiin käyttää periodityylien analyysiin suuria tyyliä täsmäntävänä apukäsitteenä ja analysoitaessa taidevirtauksia.⁷⁹ Jennifer Montagun mukaan Nicolas Poussin lanseerasi modus-termin osaksi maalaustaiteen teoriaa kirjeessään Chanteloulle (24.11.1647) ja kuvasi sillä taideteoksen tunnelmatekijöitä. Hän ei kuitenkaan liittänyt sitä tyylin käsitteistöön huolimatta ajatuksen yleisyydestä retoriikan ja kirjallisuuden teorioissa.⁸⁰ Valitun moduksen katsottiin välittävän aiheeseen tavoiteltavan tunnelman suoraan katsojalle.⁸¹ Kuusamo näkee moduksen sulautuneen osaksi yleistä tyyli teoriaa Ranskan Akatemian piirissä 1600–1700-luvuilla:

74 Knuutila 1999a, 115.

75 Kallio 1999, 22.

76 Vt. Kuusamo 1996, 235–237.

77 Kuusamo 1996, 171. Tyyliin liittyvästä keskustelusta (Kuusamo 1996, 168–218; Kallio 1999, 19–57).

78 Bialostocki 1966, 11.

79 Bialostocki 1966, 11, 25 ja viite 69 s. 35.

80 Montagu 1992, 235. Retoriikassa ja kirjallisuudessa moduksilla tai niihin liittyvillä modaaliverbeillä puhujaa voi kuvata asiantilan laatua, ehdollisuutta ja riippuvaisuutta olosuhteista. Taidehistoriassa modus, moodit ja modaaliset piirteet liitetään tyylin tematiikkaan, joilla kuvataan teoksen yleissävyä, kokonaistunnelmaa tai sitä ohjaavia psykologisia ja mentaalisia aspekteja. Moduskäsite oli lainaa musiikin teoriasta, vaikka tätä ei eksplisiittisesti mainita. Maalausaiheen ohjeellisina sopivuussääntöinä eli decorumina käytettiin viittä erilaista tunnelmasävyä. Doorilainen modus sopi vakavaan ja ankaraan, voimaa ja viisautta kuvaavaan aiheeseen. Fryyginen sävyllään terävänä puolestaan kävi raivoisaan ja väkivaltaiseen aiheeseen, vaikka kauhistuttavaan sotanäkymään. Lyydinen tunnelmaltaan valittavana soveltuu surullisiin aiheisiin. Hypolydinen hempeänä ja pehmeänä täytti sielun ilolla ja antoi tunnelman jumalallisille aiheille ja paratiisillisille näkymille. Joonialainen iloluontoisena moduksena soveltuu vaikkapa bakkanttien tanssiin (Bialostocki 1966, 19; Montagu 1992, 233; Kuusamo 1996, 220).

81 Montagu 1992, 238–239. Bialostocki viittaa Antoine Coypelin ja Henri Testelinin teksteihin, joissa modus saa katsojan omaksumaan teoksen tunnelman välittömästi (Bialostocki 1966, 20–21).

”Modusteoria pyrki kulttuuristen sävyjen yleiseen verrattavuuteen. Voi sanoa, että modusteoria yleisyydessään ensin ylitti periodiassoiaatiot, periodin käsitteen, ja liittyi siten enemmänkin kuvataiteen lajiteoriaan. Kun tyylin käsite myöhemmin korvasi moduksen, tyyli liitettiin, ei modaaliseen saman sävyisyyteen vaan saman aikaisuuteen”.⁸² George Kubler jakaa puolestaan taideteoksen visuaalisen tyylin kuuteen eri ulottuvuuteen. Teoksen merkitystä ohjaavat sekä teoksen symbolinen välittyminen että merkin toimintatapa eli modus. Hän liittää kulttuurituotteiden sukupuolittamisen juuri modukseen.⁸³ Sekä Kuusamon että Kublerin ajatukset moduksen ja genreteorian liitoksesta ovat olleet pohjana pyrkimykselleni analysoida muistomerkkityyppien ja kuva-aiheiden modaalisia ilmaisurajoja.

Altti Kuusamo on tarkastellut ajan problematiikkaa myös kuvan sisäisen kertomuksellisuuden osana: ”Ajan ongelma punoutetaan usein ja oikeutetusti narratologian kysymyksiin. Kuitenkin aikaproblematiikka kuvallisissa representaatioissa jäsentyy myös tilan, eleiden, kuvatu toiminnan, atmosfääriin, esityksessä määritellyn ajankohdan ja kuvassa esiintyvän symboliikan kysymyksiin niin moninaisesti, että sen voi katsoa olevan erityinen alueensa kuvallisessa kerronnassa. Lisäksi kullakin aikakaudella on omia, sille tyypillisiä tapoja hahmottaa kuvan aikafunktiota.”⁸⁴ Pohtiessaan toposten jatkuvuuden ongelmaa Kuusamo heittää kysymyksen ilmaan: ”Kuvien vaellushistorian perspektiivistä katsoen sama aihe (tai teema) voi esiintyä eri tyylikausina erilaisissa modaalisisissa konteksteissa, ... jopa siinä määrin, että on kysyttävä, miksi se tiettyinä periodeina on yleisempi kuin toisina.”⁸⁵

Problematisoin Kuusamon kysymystä tarkastelemalla, onko sotamuistomerkkien kuva-aiheen yleistymisen ja poliittisyhteiskunnallisen tilanteen välillä jokin yhteys – miksi jokin sankarimyyttiin liittyvä topos näyttäisi nousevan eri yhteyksissä taiteilijoiden huomion kohteeksi ja koskettavan yhteisöllisiä tunteita samaan aikaan. Toinen avoin kysymykseni liittyy teoksen sisäisiin ajallisiin viittaussuhteisiin. Mihail Bahtinin kronotooppi-termiä (aikatila) käytetään kirjallisuuden ajallisten ja paikallisten suhteiden erottamattomuuden kuvaamisessa. Bahtinille aika ja tila eivät ole kantilaisittain ymmärrettäviä transsendentaalisia, vaan välittömän todellisuuden muotoja. Ne ovat kirjallisuuden lajioinaisuuksien ja juonen kannalta merkittäviä.⁸⁶ Vastaava reaalin todellisuus voidaan havaita myös sotamuistomerkkien sisäisistä tapahtumista, figuurien eleistä ja tiloista. Oletan joidenkin konventionaalisten eleiden ja toposten säilyvän tunnistettavina jopa vuosisatoja tämän reaalin suhteen kannattelemalla. Sekaannusten välttämiseksi ja säilyttääkseni Bahtinin kronotooppi-käsitteen kirjallisuuden narratiivisuuden

82 Kuusamo 1996, 221.

83 Kublerin mukaan teoksen ulkoinen hahmo perustuu teoksen tekniseen suoritukseen ja muotoon, kun taas teoksen ajalliset dimensiot sitoutuvat periodiin ja saman ilmiön toistoon tai jaksottumiseen (Kubler 1987, 169–171).

84 Kuusamo 2008, 15.

85 Kuusamo 1996, 232.

86 Selenius 1991, 34–36.

kysymyksissä käytän muistomerkkien sisäisistä aikadimensioista termiä 'aikatila'. Viitataan sillä sotatarinan kerronnallisesti tulkittaviin osiin ja tapahtumiin. Käytän termiä myös teosfiguurien maailmassa olemisen tilojen, kuten elämän ja kuoleman taitekohdan merkitysten purkamisessa. Figuurin inhimillinen ajallisuus vertautuu siten kuolemanjälkeisen olemassaolon transsendentaalisiin ikuisuusmetaforiin tai myyttisen ajan sykliseen toisteisuuteen. Aikatila on tarkasteltavissa myös yhteisön perspektiivistä.

Puran työssäni muistomerkkien tulkinnessa usein esiintyvää käsitystä julkisen taiteen aikamerkityksistä pelkästään retrospektiivisenä tai prospektiivisenä dimensiona. Sodalla ja sodan muistokultilla on Januksen kasvot, jotka katsovat samanaikaisesti sekä retrospektiivisesti menneeseen että prospektiivisesti tulevaan.⁸⁷ Etenkin sankarihautamerkkien tärkein tehtävä on toimia tässä kaksijakoisessa roolissa muiston ylläpitäjänä, jotta menetyksen kokeneet voivat suuntautua tulevaisuuteen. Jotta sodan kriisitilanne voidaan ylittää ja keskittyä arjen normalisointiin, on ihmisille tarjottava mahdollisuus käsitellä menetyksiä yhteisön tukemana. Muistomerkki toimii yhteiskunnallisten ja kollektiivisten rituaalien välikappaleena, mutta sallii myös yksilöllisten tunteiden projisoinnin. Siten teoksen sisällön on vastattava erilaisiin aikatiloihin liittyviin odotuksiin. Historia, ikonografia ja muistokultti takaavat yhdessä merkitysten kulttuurisen jatkuvuuden.

Kuvaretoriikka ja modaalisuus

Sotamuistomerkit pyrkivät vaikuttamaan vastaanottajan tunteisiin kuvaretorisin keinoin. Aristoteleen kuvaus retoriikasta sopii myös kuvataiteen tutkimukseen:

Retoriikka on kyky havaita kunkin asian yhteydessä vakuuttava. ...Vakuuttaminen perustuu kuulijoihin, kun he puheen johdosta joutuvat tunnetilaan. Emme näet tee päätöksiä samalla tavalla ollessamme surullisia tai iloisia tai rakastaessamme tai vihatessamme. ...Puheen perusteella kuulijat tulevat vakuuttuneiksi, kun osoitamme, mikä on todella tai todella näyttävästi uskottavaa kussakin asiassa.

Koska vakuuttaminen tapahtuu edellä mainituin tavoin, on selvää, että sen kykenee hallitsemaan sellainen henkilö, joka ensinnäkin pystyy päättelyyn ja joka toiseksi pystyy teoreettisesti tarkastelemaan luonteita ja hyveitä sekä kolmanneksi tuntee tunnetilat, nimittäin kunkin tunnetilan luonteen ja laadun sekä sen, mitkä syyt saavat tunnetilat syntymään ja millä tavoin. Tuloksena on siis, että retoriikka on samaa juurta kuin dialektiikka ja etiikan tutkimus, jota voi oikeutusti pitää politiikkaan kuuluvana.⁸⁸

⁸⁷ Janus oli roomalainen jumaluus, porttien ja kynnysten kaksikasvoinen vartija, tulevaisuuteen ja menneisyyteen katsova, uuden alun vertauskuva. Forum Romanumin Januksen porttitemppelistä jätettiin ovet auki sodan ajaksi (Castrén ja Pietilä-Castrén 2000, 239).

⁸⁸ Aristoteles 2000; Retoriikka I 1355b, 25–28 ja 1356a, 14–15.

Poussinilainen modusteoria oli oman aikansa "taiteellista tutkimusta", jolla kehitettiin keinoja katsojan tunteenomaiseksi vakuuttamiseksi.⁸⁹ Hän ei olettautunut vaikutuksen perustuvan vastaanottajan tunteisiin, vaan tunnelma oli lähtökohtaisesti itse kuvassa. Vastaavaa vakuuttavuuden aspektia on analysoitu myös muissa teoreettisissa viitekehyksissä. Reseptioesteettisesti ajateltuna kuvan modus asemoi emotionaalisesti "implisiittisen katsojan" paikan kuvassa.⁹⁰ Ruumiinfenomenologisesti ajateltuna se taas määritteli katsojan olemisen tavan ja suhteen kuvaan. Poussinilainen modusteoria avautuu kaukaisena vertauskohtana oman tutkimukseni modus-käsitteelle tai modaalisten aspektien analyysille, joissa keskityn kuvaretorisiin, katsojan vakuuttamisen tapoihin itse kuvassa. Teos on tulosta tavoitteellisesta toiminnasta, jonka on tarkoitus ohjata ajatuksia kohti haluttua sanomaa ja arvoja. Yksittäiseen figuuriin, narratiiviseen sommitelmaan tai nonfiguraatiiviseen jäsentelyyn perustuvan teoksen kokonaistunnelma on merkitysjärjestelmä, jolla katsoja asemoidaan, vakuutetaan kokijana ja sitoutetaan tunteenomaisesti sotamuistomerkkin funktioon.

Marie-Sofie Lundström on väitöskirjassaan (2007) pohtinut moduksen käsitettä suhteessa 1800-luvun maalaustaiteen espanjalaisvaikutteiden kerroksellisuuteen. Hän on käyttänyt moodin käsitettä kuvaamaan espanjalaisaiheiden sisältöjä, tunnusmerkkejä ja kokonaisuutta edustavia tunnelmatekijöitä sekä eksoottisiksi koettujen vaikutteiden omaksumista maalaustavassa ja tekniikassa.⁹¹ Keskityn tutkimuksessani modaalisuuteen havainnollistaakseni niin ikään kokonaistunnelmaan vaikuttavia tekijöitä. Lundströmin lähestymistavan sijaan painopisteenäni on teosten inhimillinen eetos suhteessa niiden välittämiin poliittis-ideologisiin ja kuvaretorisiin viesteihin. Oletan muistomerkkifiguurien attribuuttien suuntautumisen liittyvän edellä kuvattuun retoriseen ja modaaliseen vaikuttamiseen. Attribuutteja luetaan useimmiten konventionaalisenä tai symbolisena merkinä, jonkin asian metaforana.⁹² Lähtökohtanani on tunnuksen käyttöfunktio ja sen metonyminen suhde sotilaan toimintaan tai kerronnallisiin merkityksiin.⁹³ Tutta Palin tulkitsee metonymian toimintatapaa: "Toisin kuin metafora, joka yhdistää eri käsitteistyksiä, metonymia näyttäisi toimivan yhden ja saman käsitteistyksen puitteissa ja olevan

⁸⁹ Taiteilijoiden työn tekemisen "tutkimuskysymyksistä" on keskusteltu Suomessa vasta taiteilijoiden tohtorikoulutuksen myötä. Satu Kiljunen tarkentaa taiteilijoiden toiminta-alaa Kuvataideakatemian julkaisussa *Taiteellinen tutkimus*: "Tarve teoretisoida, analysoida, ja manifestoida omaa ajattelua suhteessa taiteen traditioon, filosofiaan sekä kuvallisiin ongelmiin on osa kuvataiteen perinnettä" (Kiljunen 2001, 20).

⁹⁰ Reseptioestetiikasta ja implisiittisestä katsojasta Kemp 1988, 241–243; Kemp 1998, 181–187.

⁹¹ Lundström 2007, 19–20.

⁹² Käytän metaforaa vertaukseen tai symboliseen suhteeseen perustavana käsitteenä, jossa esine tai kohde tulkitaan joksikin muuksi kuin se on. Usein merkitys on ennakoimaton tai abstrakti, esimerkiksi miekka voiton metaforana.

⁹³ Tarkoitin metonymialla tai metonymisella suhteella kielikuvallista tai visuaalista korvaavuutta, missä merkki korvataan toisella merkillä asiayhteyden tai tuttuuden perusteella. Se voi olla merkityksen siirtymä, jolla kuvataan esimerkiksi esineen liittyminen johonkin asiaan esim. käyttöfunktion, fyysisen läheisyyden tai samankaltaisuuden perusteella.

siten ikään kuin vähemmän abstrakti ja helpommin lähestyttävä”.⁹⁴ Hän jatkaa: ”Feministisessä estetiikan ja kirjallisuuden tutkimuksessa metonymiaan on liitetty sellaiset piirteet kuin osittaisuus, läheisyys ja tunnistettavuus – joskus myös materiaalisuus ja konkreettisuus”.⁹⁵ Tästä näkökulmasta tarkasteltuna attribuutti voidaan liittää figuurin toiminnallisiin eleisiin. Se mahdollistaa tunnuksen vuorovaikutuksellisten viestien avaamisen uusista, kokemuksellisuutta korostavista näkökulmistä. Tämä ei kuitenkaan merkitse metaforisen merkityksen häviämistä, vaan sisällön syvenemistä tai monipuolistumista.

Maailmansotien välisellä ajalla suosittiin kahta lähestymistapaa taiteeseen; formalistista analyysiä ja emotionaalisen estetiikan tunnustautumisteoriaa, jotka saatettiin myös liittää toisiinsa. Rakel Kallion mukaan tunnustautumista korostava estetiikka omaksuttiin Saksasta ekspressionismin puolustamiseksi 1910-luvulla. Teoria levisi suomalaiselle kulttuurikentälle Yrjö Hirnin tutkimusten ja saksalaisen Wilhelm Worringerin väitöskirjan *Abstraktion und Einfühlung* (1907) välityksellä. Hän käsitteli siinä taiteen tyyliä tavoitteita taidetahto-käsitteellä (Kunstwollen).⁹⁶ Ihmiskunnan taidetahto ilmeni joko aistimaailmaan suuntautuneena naturalismina tai henkisyttä tavoittelevana abstraktiopyrkimyksenä. Pohjoisen alueen ihmisten henkisyden kaipuun tulkittiin näkyvän taiteessa antinaturalistisena ilmaisuna, jossa abstrakti muuttui ekspressiiviseksi.⁹⁷ Petri Vuojala analysoi väitöskirjassaan (1997) Aby Warburgin ikonografista menetelmää ja tunnustautumisen ideaa suhteessa kuvataiteen paatosmuotoihin.⁹⁸ Warburg oletti antiikista omaksuttujen kuvamuotojen tuottaneen uutta tunteenomaista vapautumista taiteeseen keskiajan kristillisyyden jälkeen.⁹⁹ Vanhojen mallikuvien käyttö ei vaatinut laajaa oppineisuutta, sillä kaikilla oli valmiudet kuvaan eläytymiselle, tunnustautumiselle. Vuojala kiteyttää tunnustautumisen periaatteen:

Klassillisia malleja jäljittelemällä voitiin konstruoida kätevästi sosiaalisia tilannekuvia tilaajan mielen mukaisiksi käyttökuviksi, jotka peilasivat ihmissuhteiden draamaa sen kaikissa kuviteltavissa olevissa ulottuvuuksissa. Klassillisissa esikuvissa oli annettu valmiina tilanteen kuvauksen kannalta olennaiset visuaaliset elementit: henkilöiden asento- ja elemodot sekä ilmehdintä ja katseradat, jotka toivat ytimekkäällä tavalla julki tilanteen draaman.¹⁰⁰

94 Palin 2004, 44.

95 Palin 2004, 45.

96 Ekspressiivisen ja abstraktin taiteen puolestapuhujat edustivat 1900-luvun alkupuolella usein tunnustautumista (Einfühlung) painottavaa emotionaalisen estetiikkaan teoriaa. Sen mukaan taide perustui yksilön psyykeen ja oli riippumaton ulkomaailmasta. Anglosaksisella alueella vastaavat ideat tunnetaan empatiateorian. Suomeen teorian toi Yrjö Hirn (*The Origin of Art* [1900]), mutta se levisi Worringerin teorian välittämänä.

97 Kallio 1991, 69–72.

98 Vuojalan mukaan Warburgin paatosmuoto (Pathosformel) on antiikin taiteesta löydetty ja tunnustautumissella henkiin herätetty voimakkaiden eleiden ja ilmeiden kuvamuoto, jonka käyttöä ja leviämistä motivoi sisäinen ilmaisutarve ja sen mahdollistama samaistumisen kokemus (Vuojala 1997, 108).

99 Warburgin ajatus paatosmuodoista antiikista periytyvänä ilmaisumuotona juontuneen Jacob Burckhardtiin (Vuojala 1997, 108–109).

100 Vuojala 1997, 109–110.

Warburgin tapa analysoida renessanssitaitteen teosten kasvoniilmeiden tunne- rekistereitä ja ruumiin liikkeitä sekä suuntautumista kuvatilassa on liitettävissä 1900-luvun alun teorioihin ja fenomenologiseen filosofiaan. Formaalin kuvaver- tailu sopii myös sotamuistomerkkien liikekuvauksen ja tunnelman tarkasteluun.¹⁰¹ Vaikka en usko, että kaikki voimakkaasti tunteisiin vetoavat paatosmuodot keksit- tiin antiikissa, juontavat työni muutamien kuvien asentoaiheiden tai attribuuttien esitystapojen juuret sinne. Kuva-aiheiden vaellushistoria ei kuitenkaan ole tutki- mukseni keskiössä. Hyödynnän klassististen ja kristillisten aiheiden tai viitteiden tarkastelussa jonkin verran ikonografisen vertailun metodiikkaa havaitakseni kult- tuuristen murrosaikojen yli säilyneitä aiheita ja niiden pitkäkestoisia sosiaalisia merkityksiä.

Toiminto- ja ilmaisuelekuvien erottamien toisistaan on problemaattista, sillä kuvassa liike on esitettävä seisahduneena. Se voi muuttaa toimintoa kuvaavan ai- heen tulkitsijan silmissä ilmaisueleeksi. Kun kuva esittää toiminnosta vain yhden hetken kerrallaan, liike näyttää sisältävän ambivalentisti myös vastaliikkeensä.¹⁰² Sotamuistomerkkifiguurit voi mielestäni luokitella niin toimintokuviin kuin ilmai- suelekuviinkin, mutta en pidä tätä erottelua työni kannalta tarpeellisena. Tulkitsen veistosfiguureja kontekstuaalisista ja funktionaalisista yhteyksistä käsin, joten tar- kastelen liikkeen ja toiminnan suuntautumista asennon mielekkyyden näkökul- masta. Jos sodan virallinen tarina ja konteksti pelkästään määrittävät teoksen vies- tinnällistä sisältöä, luetaan figuuria vain suhteessa ilmaisevan eleen julkilausuttuun symboliikkaan. Tällöin on vaara kiinnittyä itsestään selvänä omaksuttuun metafo- risuuteen. Puraan siksi asentoaiheiden ja attribuuttien metonymisiä suhteita poik- kitieteellisellä tutkimusotteella ja liitän viitekontekstina olevan sodan muistomerk- kihankkeen yhteiskuntapoliittiseen ja sosiaaliseen kontekstiin.

Diskurssi

Sotamuistomerkkien taiteellinen decorum eli teoksen esteettiset ja ilmaisulliset sopivuusrajat määrittyvät teoksen valmistusajan sosiaalisesta ja poliittisesta tilan- teesta käsin. Decorum kiinnittyy myös muistomerkkin funktioon esimerkiksi voi- tonmerkinä tai sankarihautana ja säätelee siten myös tunnusmerkkien käyttöä. Aikaansa seuraavat taiteilijat joutuvat kehittämään ilmaisuaan yleisen odotusho- risontin¹⁰³ suuntaan. Sitä ei aina määritellä eksplisiittisesti, vaan odotukset tulevat ilmi esimerkiksi toimikuntien muistioista ja kirjeviittauksista tai kilpailuja koske-

101 Olen perehtynyt Lontoossa Warburg Institutessa Warburgin kuva-aineistoihin saadakseni konkreettisen käsityksen hänen tavastaan ryhmitellä ja vertailla figuureja esittäviä kuvia eri ajoilta.

102 Vt. Vuojala 1997, 146–147.

103 Reseptioestetiikan käsite odotushorisontti viittaa teokseen kohdistettuihin kulttuurisiin taustaoletuksiin, mitä määrittävät vastaanottajan tulkinnan perusteena olevat laji-, tyyli- ja muotokonventiot (Jauss 1983, 198).

vasta lehtikirjoittelusta. Kommenttien vertaaminen ajankohdan poliittisiin diskursseihin suhteuttaa niitä historiaa, arvoja ja estetiikkaa koskeviin odotuksiin. Säilyneet aineistot koskevat kuitenkin useimmiten vain palkittuja teoksia, jolloin muiden luonnosten sisällölliset tavoitteet ovat jääneet tarkasteluni ulkopuolelle.

Muistomerkki on aina poliittinen konstruktio, jonka kuvallista moniäänisyyttä ja merkityksenantoa voi avata myös kirjallisista lähteistä. Käsitteeni diskurssianalyysistä juontuu Michel Foucaultin *Tiedon arkeologiaan* (1969) ja postmoderniin tieteenkriittikseen. Käytän tässä tutkimuksessa sanoma- ja aikakauslehtiä sekä hankeajan kirjallisuutta etsien samalla myös itse teoksista ideologisesti latautuneita merkityksiä. Analysoin sitä, miten sosiaalista todellisuutta tuotetaan kuvassa tai toisaalta miten se tulee julki yhteiskunnallisissa, militaarisisissa ja sosiaalisissa diskursseissa. Sodan, niin konkreettiset kuin mentaalisetkin, niihin liittyvine historiantulkintoineen ja sosiaalisine käytänteineen ovat työni todellisuuskäsityksen pohjavireenä. Diskursiivista todellisuutta voi tarkastella kahdella tavalla: keskittyen sosiaalisen todellisuuden moninaisuuteen ja toiminnan vaihtelevuuteen tai siinä ilmeneviin valtasuhteisiin. Ne eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois, kuten Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen toteavat teoksessa *Diskurssianalyysin aakko-* *set: ”sosiaalinen todellisuus voi jäsenyä periaatteessa lukemattomilla eri tavoilla, mutta jotkut jäsenystävät voivat vakiintuessaan tukahduttaa moninaisuutta, mikä nostaa valtasuhteet keskiöön”*.¹⁰⁴

Diskurssianalyysi on vakiintunut melko yleiseksi humanistis-yhteiskuntatieteelliseksi metodologiaksi. Tuuli Lähdesmäki on selvittänyt seikkaperäisesti erilaisia diskurssianalyysin perusteita taidehistoriallisessa väitöskirjassaan (2007) ja aihetta käsittelevän oppikirjan luvussa *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia* (2012). Sotamuistomerkit ovat poliittis-ideologisesti latautuneita taideobjekteja, joiden tutkimuksessa sosiologisesti painottunut tutkimusote on hyvin perusteltavissa. Kyse on poliittisesti ja sosiaalisesti valvotusta taiteesta, mutta myös vallasta ja instituutioista. Teokset muokkaavat nationalismiin, militarisuuteen ja kuolemaan liittyviä käsityksiä. Muistomerkkejä koskevat diskurssit voidaankin määritellä Lähdesmäen sanoin lausumiksi tai uskomuksiksi, jotka ”tuottavat tietyn ryhmän tai luokan etuja palvelevaa tietoa”.¹⁰⁵ Diskurssit ovat työssäni analyysivälineitä, joilla avaan kuvien poliittisia ja ideologisia viestejä sekä niiden painotuksia. Käytän politiikka-sanaa tavoitteellisesta julkisesta toiminnasta. Sotamuistomerkeissä se sitoutuu julkilausutusti kansalliseen tai yhteisölliseen toimintaan ja liittyy myös kasvatuksellisiin merkityksiin. Poliitiikka kiinnittyy kaikkiin valtarakenteisiin, myös militaristisiin suhteisiin tai viholliskuvaan. Nationalistisiin ja uskonnollisiin merkityksiin sitoutuva politiikka sisältää usein myös sukupuolistavia merkityksiä, tosin usein kätkeytyen diskursiivisiin rakenteisiin implisiittisinä sisältöinä. Ideolo-

gia on sukua politiikalle, mutta syvällisesti ymmärrettynä maailmankuvallisena mallina sen ilmentymät voivat olla vaikeammin havaittavissa tai jäädä kokonaan tiedostamatta.

Tutkimusotteessani painotan teosten modaalisia kysymyksiä enkä Lähdesmäen tapaan ensisijaisesti keskity tekstien diskurssien tulkintaan. Tarkastelen teosten modaalisia piirteitä tunnelmatekijöinä tai ilmaisullisena perussävynä. Modaalisuus liittyy kuva-analyysiin ja viittaa tutkimuksessani lähinnä ihmisen maailmassa olemiseen, ruumiillisuuteen ja tunteenomaisiin suhteisiin. Ne rakentuvat teoksen tarkoitteen ja kuvateeman kontekstuaalisista yhteyksistä, kulttuurisista arvoasetelmista ja sukupuolittuneista tendensseistä. Oletan kuvatyypin säilövän ja siirtävän kehämäisesti sen modukseen sitoutuneita ideologisia merkityksiä, jotka vahvistavat ja uusivat niiden voimaa vastaanottavassa yhteisössä.¹⁰⁶ Fenomenologinen tutkimus liikkuu nykyään yleisellä, antiessentialisoivalla tasolla olemassaolon tai ihmisenä olemisen kysymyksissä. Tutkimukseni ei kuitenkaan suoranaisesti perustu fenomenologiseen traditioonkaan, vaikka olen saanut siitä jonkin verran vaikutteita. Sara Heinämaa perustelee ”olemisen tyyli” -käsitteen käyttöä ”olemisen tavan” sijaan sukupuolieron ja seksuaalisuuden kuvaajana Maurice Merleau-Pontyn tutkimuksiin vedoten. Niissä seksuaalisuuden kuvaaminen olemassaolona ei perustu vain ilmaistun ja ilmaisijan tai merkitsevän ja merkityn yksisuuntaiseen suhteeseen. Dynaamiseksi käsitetty olemisen tyyli ilmenee tosiasioiden ja tekojen, olioiden ja ominaisuuksien välisissä yhteyksissä avoimena ja epätäydellisenä sekä muuttavana. Kyse on kudelmanomaisesta rakenteesta, jossa ”olemassaolo ei ole joukko tosiasioita, vaan se on niiden välisten yhteyksien kokonaisuus”.¹⁰⁷ Veistosfiguurien modaaliset piirteet vastaavat olemisen tyyliä fyysisellä ja emotionaalisella tasolla osana teoksen ja vastaanottajan välistä vuorovaikutusta. Ne perustuvat olemisen vastavuoroisuuteen, joka välittyy myös nonfiguraatiivisista muistomerkeistä. Figuraatiivinen teos sopeutuu erilaisiin kohtaamisiin ja vastaanottotilanteisiin, siten siitä välittyvä kokemus ei kaikilla tai kaikkina aikoina ole samanlainen.

Sara Heinämaa ja Johanna Oksala ovat kiteyttäneet Edmund Husserlin ajattelua: ”en pelkästään havaitse toista vaan myös havaitsen hänen havaitsevan. Toisin sanoen näen hänet näkemisessä itseni kaltaisena: aistivana ja liikkuvana ruumiina, joka näkee saman maailman kuin minä itse ja myös minut maailman osana. Husserl ei väitä eikä oletta, että toinen näkee maailman samalla tavalla kuin minä. Hän esittää ainoastaan, että maailma on sekä minun että toisen havaintojen perimmäinen kohde ja alusta”.¹⁰⁸ Tällaiseen fenomenologiseen suhteeseen sisältyy myös idea vastuusta ja vastaamisesta.¹⁰⁹ Itsen ja toisen vastavuoroinen suhde on taideteoksesta

106 Vt. Kuusamo 1996, 218–223. Kulttuurin pitkän ja lyhyen aikavälin koodeista (Kuusamo 1996, 235–237).

107 Heinämaa 1996, 156–162. Koska taidehistoriassa tyyli-sana on erittäin latautunut, karsin ”olemisen tyyli” -käsitteen työstäni ja puhun mieluummin olemisen tavasta tai suuntautumisesta.

108 Heinämaa ja Oksala 2001, 13.

109 Heinämaa ja Oksala 2001, 13–14.

104 Jokinen, Juhila ja Suoninen 1993, 9–10 ja 11.

105 Lähdesmäki 2012, 43; ks. myös Lähdesmäki 2007.

välittyvän eetoksen perusta. Oletan, että myös sotamuistomerkkien figureiden välille voidaan luoda vastavuoroinen suhde, jolla sitoutetaan vastaanottajaa kuvan tarkoitteeseen. Suuntautuminen toista kohti luo eettisesti tulkittavan sosiaalisen tilanteen veistosfigureiden kesken. Eleet saattavat kohdistua performatiivisesti katsojaan päin tai suunnata viestiä muualle. Nämä suuntautumiset ja eleet ohjaavat katsojan käsityksiä sodan todellisuudesta ja mahdollisesti suostuttelevat hyväksymään sen määrätystä eetoksesta käsin.

Vastakkainasettelun purkaminen

Länsimaisen kulttuurin valta-asetelmien polarisointi perustuu filosofiseen käsitkseen, jonka keskiössä on neutraalisti maailmaa tarkkaileva ja loogisia päätelmiä siitä tekevä subjekti. Oletan, että sotamuistomerkissä tätä tarkkailevaa subjektiä edustaa sotapäällikkö tai jalustan päällä oleva soturi. Polarisoivat kulttuurikoodit kuvastavat myös vertauskuvallisesti sukupuolisesti jaettua maailmaa, jonka käsitteään koostuvan kahdesta olomuodosta. Sielutettua henkistä ja kulttuurista ykseyttä edustaa mies, kun hajanaista luonnon aineellisuutta edustaa nainen. Ne voivat saada myös abstrakteja tai moraalisia ulottuvuuksia, esimerkiksi sielu ja ruumis, ikuisuus ja ajallisuus, elämä ja kuolema, vapaus ja orjuus, sivistys ja barbaria tai hyvä ja paha. Oppositioerien metafysiset ideat periytyvät antiikista. Vastaava metaforinen ajattelu vaikuttaa myös kristillisen tradition ja nationalismin patriarkalisessa perinteessä. Miehisen identiteetin ja naisellisen toiseuden kaava tuottaa moraalisesti arvottavia representaatiopareja, jolloin akseli kulkee esimerkiksi itsenäisyys–riippuvaisuus, luja–hajanainen tai voimakas–heikko ääripäiden välissä. Hannah Arendt on tuonut sukuolen sijaan esille sen, miten yhteiskunnallista subjektiutta edustava, vallassa oleva näkyvä poliittisen toiminnan periaate häivyttää taustalle ja historiallisesti näkymättömiin materiaalsen tuotannon ylläpitäjät, työn ja valmistamisen alueet. Subjektia edustaa sotilas.¹¹⁰

Dekonstruktioon perustuvat teoriat ja feministiset tutkimustraditiot ovat pyrkineet murtamaan dikotomista ajattelutapaa ja valta-asetelmia. Siinä on hyödynnetty myös diskurssianalyysin keinoja ja tarkasteltu etnisyyden, rodun, yhteiskuntaluokan tai sukupuolen tuottamisen mekanismeihin. Koska nationalisen diskurssin tavoitteena on vahvistaa yhteisöllisyyttä ja isänmaallista sitoutumista, se tarjoaa identiteettiä eheyttäviä aineksia. Kansallisuusaate toimii dualistista hierarkiaa implisiittisesti konstituivana järjestelmänä, joka ulkoistaa kulttuurin toiseksi

110 Hannah Arendtin filosofiassa käsitteille labor, work ja action annetaan selkeä merkitysero. Hän ei kuitenkaan sukupuolista näitä inhimillisen elämän alueita. Filosofian perinteessä ne on voitu kuitenkin liittää sukupuoli- tai luokkaeroon (Arendt 1998 [1958], 79–247).

tulkittua poolia. Se muokkaa myös eroa eri etnisyyksien ja yhteiskunnallisten subjekti-positioiden välille.¹¹¹

Yhteiskunnan sukupuolinen tehtäväjako on määrännyt miehille ja naisille luonnollisiksi katsotut tehtävät ja sukupuolieroa symboloivat asemat, joita on luokiteltu myös sotamuistomerkkien modaalisilla asetelmilla. Jo 1800-luvun kansallisuusaatteen ideaaliyhteiskunnan mallissa miehinen sfääri edusti julkista toimintaa, valtion turvallisuutta, yhteiskunnallista valtaa ja tiedettä sekä luovaa taidetta. Sfäärirajaon maskuliinisella puolella on perinteisen historian toimijat ja aiheet. Naisen hallinnan aluetta ovat vastaavasti olleet kodin yksityisyys ja perhe, sen moraalit, elämää arkista jatkuvuutta ylläpitävät rutiinitoiminnot ja huolenpito.¹¹² Tämä jako voi tuntua Suomessa jo aikansa eläneeltä. Naisten elämänpiiri on kuitenkin vasta viime vuosikymmeninä saanut itsenäisen roolin historiassa ja sen vanavedessä myös sotamuistomerkkien kuvasisällöissä. Sotakulttuurin maskuliininen toimija näyttäisi häivyttävän taakseen koko muun yhteiskunnan, naisten ja lasten ohessa vanhat, heikot ja vammautuneet. Oletan hävityn sodan muistokultin tarjoavan ainakin viitteellisen tilan myös näiden ryhmien tunnustamiselle.

Teoreettisten käsitysten taustalla on taidehistoriaa ja etiikkaa käsittelevät feministiset tutkimukset. Ne painottavat 'toisen' merkitystä kulttuuristen ja ideologien pohdintojen lähtökohtana. Tärkeimpinä esikuvani ovat olleet Tutta Palinin monialaiset taidehistorian tutkimukset, joista mainittakoon etenkin hänen väitöskirjansa *Oireileva muotokuva. Yksityiskohdat sukupuolihierarkian haastajina* (2004.) Siitä on ollut työssäni apua etenkin tarkentaessani attribuuttien ja yksityiskohtien merkityksiä. Filosofi Sara Heinämaan eettinen suhde maailmaan on vaikuttanut käsitykseeni tieteen tavoitteista ja itsekritiikistä mahdollisuuksista. Tavoitteenani on purkaa ihmissuhteiden eetosta ja valta-asetelmia kuvista. Monet ajatukseni ovat saaneet alkukipinän feministisistä artikkelikokoelmista, joista mainittakoon Anu Koivusen ja Marianne Liljeströmin toimittama *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen* (1996); Sara Heinämaan, Martina Reuterin ja Kirsi Saarikankaan *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia* (1997) sekä Sara Heinämaan ja Johanna Oksalan toimittama *Rakkaudesta toiseen. Kirjoituksia vuosituhannen vaihteen etiikasta* (2001).

Alison M. Jaggard on tutkinut tunteita länsimaisessa tietoteoriassa ja kritikoit käsitystä, jolla tunteet ja järki on länsimaissa irrotettu dikotomisesti toisistaan. Tunteet ja arvot sekä älyllinen arvioiminen luovat perustan käsitteelliselle ymmärtämiselle.¹¹³ Moderni länsimainen miesihanne painottaa viileää olemusta ja hillittyä tunteenilmaisua. Sallituimmillaan miesten siviilielämän tunteenpurkaukset ovat "triviaaleissa" tilanteissa, esimerkiksi urheilutapahtumissa, joissa dramatisoitua käyttäytymistä ei oteta vakavasti. Jaggard pitää länsimaisen kulttuurin ideaalikuva

111 Arendt 1998 [1958]; Heinämaa 1996 ja 2000; Palin 2004.

112 Sfäärijako ei ole ehdoton. Hypoteesin murtumista kuvataiteessa (Pollock 1988, 68; Palin 2004, 240–241).

113 Jaggard 1991 [1989], 132–141.

tunteettoman neutraalisti tai järkevästi tarkkailevasta miehestä stereotyyppinä, joka tuottaa kuvaa naisista ja alistetuista ryhmistä tunteenomaisen irrationaalisina ja hierarkkista hallintaa vaativina olentoina.¹¹⁴ Suomen sotamuistomerkkien ruumiinhallinnan ja tunteiden hillinnän moodi on lainattu länsimaisen filosofian ja taiteen ideaalikuviin, joita leimaa niin järki-tunne- kuin tahto-tunne-dikotomiakin.¹¹⁵ Ne kaikuvat myös toisteisesti lausutuissa sanoissa: ”miehet eivät itke”.

Tutkimuksen käsittelyluvut

Väitöskirjani tarjoaa epäyhtenäisen kertomustulkinnan suomalaisista sotamuistomerkeistä ja sodan muistokultista, sillä haluan avata uusia eettisiä mahdollisuuksia lukea sotiin, väkivaltakulttuuriin ja suruun liittyvän taiteen viestejä. Työni ei myöskään tarkoituksellisesti ole kronologinen esitys, sillä se voisi johdatella huomaamattakin eheän kansallisen kertomuksen periaatteisiin. Analysoimalla teosryhmien poliittis-ideologisia merkityksiä puran säröttömän historiakuvan oikeaksi määrittelemää sotamuistoa tavoitteena tehdä tilaa vastadiskursseille.

Sotamuistomerkki-luku käsittelee Suomen vanhimpia sota- ja taistelumuistomerkkejä ja johdattelee itsenäisen Suomen sotamuistokulttiin. Luon yleiskuvan menneisyyden sotien muistokultin ideologisiin merkityksiin keskittymällä obeliskien ja geometristen monumenttien pystytyshistoriaan ja materiaaliin sekä maisemallisiin kysymyksiin. Lopuksi tarkastelen kahden sotilaan attribuutin, miekan ja kypärän merkityksiä sotilaan tunnuksina ja puran niiden luonnetta itsestään selviksi tulkittuina sodan symboleina.

Heeros-luvussa keskityn sisällissodan jälkeen kaupunkeihin pystytettyihin vapaudenpatsaisiin ja saksalaisten muistokulttiin. Pääpaino on klassisen antiikin perinnössä, vapauden tematiikassa ja sankarillisen kuoleman esittämisessä. Niiden modaalisen vertailukohtana ovat sisällissodan valkoisten ulkomaisille aseveljilleen pystyttämät hautamerkit. Luvussa nostan esille kysymyksen sivistyneistön roolista sotilaallisten ihanteiden muokkaajana ja taiteen tilaajana, ja pohdin, miten kuva Helsingistä sotilaallisena pääkaupunkina rakennettiin. Lopuksi perehdyn sankarillisen kuoleman esittämisen patrioottisiin kysymyksiin.

Kansalaissotilas-luku kertoo suomalaissotilaan imagonrakentamisen vaiheista itsenäisyyden ajalla. Tarkastelu alkaa Tampereen valloitusapahtumista vuonna 1918 päättyen punaisten muistokulttiin, toiseen maailmansotaan ja Karjalan korpimaisemiin. Erityisinä tarkastelun kohteina ovat valkoisen kenraalin ja Suomen armeijan ylipäällikön, marsalkka Mannerheimin, kultti suhteessa kansalaissotilaan ideaaliin ensimmäisen tasavallan ajalla. Analyysin kohteena ovat

modernin sotilaan asu ja ase sekä luonnonilmiöiden ja maiseman hyödyntäminen sotamuistomerkeissä.

Yhteisrintama-luku käsittelee niin sota- kuin kotirintamaan osana sotamuistomerkkien narratiivista kuvastoa. Kristillisistä symboleista erityishuomion kohteena on risti, asentoaiheista vainajan sylissä kannattelun topos ja sen modaaliset tai maskulinisoidut piirteet. Tarkastelen myös vainajan suremisen, saattamisen ja viimeisen tervehdyksen teemoja. Sankarin kotiinpaluu sulkee sankarimyytin kehän 1970-luvulla kahden Lahteen pystytetyn, esitystavaltaan, kontekstiltään ja viittausajankohdaltaan erilaisen sekä poliittiselta taustaltaan vastakkaisen teoksen analyysillä.

Viimeinen iltahuuto – lopuksi -luvussa kokoan väitöskirjani tulokset ja hahmottelen työni herättämiä kysymyksiä ja jatkotutkimuksen aiheita.

114 Jaggar 1991 [1989], 141–143.

115 Vt. Winckelmann 1992 [1763].



Vanamo, Heikki, Nummijärven taistelun muistomerkki, 1927. Kauhajoki.

2 SOTAMUISTOMERKKI

2.1 HAUTA

Monumentti

Sotamuistomerkki -luku johdattelee alan käsitteistöön, teostyyppien historiaan ja taustoihin. Samalla arvioin sotamuistoon ja -uhreihin ladattuja poliittis-ideologisia merkityksiä. *Hauta*-alaluku toimii avauksena sodan vainajakulttiin niin Suomessa kuin ulkomaillakin. Lähden liikkeelle sotamuistomerkkin olemuksesta ja funktioista sekä poliittisista merkityksistä. Alaluvussa *Kivi* keskityn materiaaliin nationalismiin ilmaisuväranä. Osa käsiteltävistä teoksista on pystytetty Venäjän vallan aikana, mutta keskityn tässä yhteydessä Suomen itsenäistymisen jälkeen valmistuneisiin teoksiin. Alaluku *Soturin tunnus* on katsaus kahden myyttisen soturin varusteen, miekan ja kypärän kulttuurihistoriaan. Puran näiden attribuuttien symboliikkaa myöhempiä kuva-analyyseni varten.

Sotamuistomerkit kunnioittavat sota- tai taisteluvittoja, sankareita ja uhreja sekä ylläpitävät yhteisöllistä muistoa ja voiton glorioita. Niiden tehtävät ovat säilyneet vuosisatojen saatossa samankaltaisina, vaikka kulttuuriset kontekstit ovat muuttuneet radikaalisti. Teosten on tarkoitus herättää kunnioitusta, ihailua tai pelkoa. Funktionaalisesti merkit ovat karkeasti jaettuna joko vallan tai vainajakultin symboleita. Alan Borg jakaa kirjassaan *War Memorials from Antiquity to the Present* (1991) muinaiset sotamuistomerkit kahteen ryhmään, narratiivisiin ja symbolisiin merkkeihin. Ensimmäiset narratiivisen ryhmän merkit valmistettiin Lähi-idässä Mesopotamiassa ja symbolisen Egyptissä. Ne kunnioittivat sotien voittoisia saavutuksia ja kirkastivat sotapäällikön valtaa tai hallitsijan kunniaa.¹¹⁶ Borgin tarkoittama narratiivinen teos esittää kuvakertomuksen voittoisista taistelutapahtumista. Symbolinen merkki edustaa vallan lisäksi ylimalaisia merkityksiä.

Monumentti-sana juontuu latinan sanasta *monumentum*. Se on verbin *monere* johdannainen ja tarkoittaa muun muassa muistamista, muistuttamista, kehoittamista, varoittamista ja opettamista.¹¹⁷ Niiden pohjalta voidaan tarkastella myös sotamuistomerkkin symbolista tehtävää kansalaisia kasvattavana ja velvoittavana merkinä. Johan Gottlieb Sulzerin teoksessaan *Allgemeine Theori der Schönen Künste* (1798: I, 646) esittämän määritelmän mukaan perinteinen muistomerkki (*Denkmal*) on joko hautamuistomerkki, henkilöpatsas, trofee, triumfikaari, kunnia-

¹¹⁶ Borg 1991, x–xii.

¹¹⁷ Berggren 1991, 19–25.

portti tai muu rakennustaiteellinen teos. Lars Berggren olettaa viimeksi mainitun tarkoittavan perinteistä muistopylvästä, -pilaria, obeliskia tai pyramidia. Hän korostaa myös viittauseroa sanojen muistomerkki (Denkmal) ja monumentti (Monument) välillä. Kun muistomerkki liitetään laajasti mihin tahansa esineeseen, joka muistuttaa jostain ihmisestä, tapahtumasta tai ideasta, on monumentin merkitys rajatumpi. Muistamiseen liittyvän hengen, tarkoituksen ja kunnioituksen kohteen tulee ilmetä inskriptioista.¹¹⁸ Peter Bloch liittyy muistomerkkin historismiin, joka korostaa suurten miesten heroista esikuvallisuutta. Muistomerkki on vertikaalisesti nouseva maailman keskus, jossa ylinnä ovat veistos ja jalustassa selventävät kirjoitukset reliefiaiheineen. Hänen mukaansa muistomerkkityylin sekoittuminen muihin konventioihin johti teosten moraalis-intellektuaalisen tehtävän hämärtymiseen.¹¹⁹ Eri puolilla Eurooppaa sotamuistomerkeiksi kutsutaan myös rakennuksia, etenkin kaatuneiden muistolle omistettuja sairaaloita, jotka alun perin toimivat haavoittuneiden tai vammautuneiden sotilaiden hoitopaikkoina. Monet koulut ja siviilirakennukset voivat kunnioittaa sotilaiden muistoa. Lontoossa Imperial War Museumin arkistot osoittavat, että puiston penkit ja muut funktionaaliset kohteet saattavat muistokirjoituksineen hoitaa sotamuistomerkkin virkaa.¹²⁰ Usein ne ovat yksityishenkilön lahjoituksia, joka on omistettu kaatuneen läheisen muistolle. Rauhajan viihtyvyyttä parantavien kohteiden on katsottu tarjoavan vastapainoa sodan tuhoavalle ja raunioittavalle vaikutukselle.

Suomen kielessä monumentti- ja muistomerkki-sanoilla on erilaiset merkityssisällöt. Monumentti viittaa arkkitehtuuriin ja rakennustaiteelliseen teokseen tai suureen kokoon. Muistomerkki tarkoittaa muistokulttia varten valmistettua veistosta, reliefiä tai arkkitehtonista teosta. Käytän itse kyseisiä termejä näissä yleismerkityksissä. Inskriptio ilmaisee merkin julkilausutun tarkoituksen, mutta ei mielestäni yksin määrittele teoksen muistomerkkiluonnetta. Yksi teos saattaa myös edustaa useampaa sotaa. Monilla paikkakunnilla Suomessa valkoisten sankarihaudan merkki saattaa juhlistaa myös toisen maailmansodan sotilashautoja. Kiviin on vain lisätty jatko- ja talvisodan aika tai virallisen suosituksen mukaiset vuodet 1939–1945 osoittamaan teoksen uusittua sisältöä.¹²¹ Inskriptiot voivat olla viitteellisiä tai sensuroituja poliittisista syistä, koska etenkin sotatappion jälkeen teosten militaarisia viestejä rajoitetaan. Modernistisissa teoksissa muistosanoja vältetään myös esteettisistä syistä. Sotamuistomerkeillä voi olla poliittisia merkityksiä, joita

118 Berggren 1991, 19.

119 Bloch 1977, 25–26.

120 Perehdyin Imperial War Museumin arkistoihin ja tietokantoihin vuonna 2000 viikon ajan saadakseni käsityksen Britannian sotamuistomerkkien tyypeistä ja luonteesta.

121 Esimerkiksi seuraavien taiteilijoiden valkoisten muistomerkit edustavat myös toisen maailmansodan uhreja: U. Heinänen, Enonkoski (1921); Väinö Porila, Haukipudas (1923); Matti Visanti, Isokyrö (1923); Gunnar Finne, Jyväskylä (1922); Evert Porila, Jämsä (1920) ja Korpilahti (1922); Johannes Träsk, Korsnäs (1921) ja Kruunupyy (1920); Emil Cedercreutz, Maarianhamina (meren uhrien muistomerkki omistettu myös merellä kuolleille sotilaille 1913), Mustasaari (1920); Germund Paaer, Piippola (1921); U. Heinänen, Töysä (1923). Myös Saksassa sankarihaudat on usein omistettu sekä ensimmäisen ja toisen maailmansodan uhreille (Probst 1986, 115–302).

ei haluta tai voida sanallistaa. Teos omistetaan yleensä yhdelle tarkoitukselle, mutta viestinnälliset sisällöt muuttuvat ajassa ja vastaanotetaan erilaisista konteksteista ja sosiaalisista perspektiiveistä käsin.

Suomessa sotamuistomerkkin käsite liitetään ensisijaisesti sankarihautoihin ja kaupunkien keskustojen voitonmerkkeihin. Pienten paikkakuntien ainoa julkinen veistos saattaa olla kirkkomaan sankaripatsas. Kaikkia sotamuistomerkkejä ei alun perin ole valmistettu muistokulttia varten. Toisen maailmansodan ilmatorjuntatykkejä on jätetty paikoilleen ylläpitämään kansallista historiaa ja viestittämään sodan luonteesta ja statuksesta. Toisen maailmansodan tykit kertovat poliittisina merkkeinä Suomen käyneen puolustusotaa ja suojanneen kansalaisiaan vihollisen hyökkäyksiltä. Maastoon jääneet taisteluiden jäljet, vanhat rajamerkit, puolustuslinnoitusten rauniot, korsut ja panssariesteet toimivat sotilaiden kokemuksellina muistopaikkoina. Salpalinja¹²² ja vastaavat maisemakohteet palvelevat myös turismia. Taisteluihin osallistuneet sotilas- ja veteraaniryhmät voivat korostaa taisteluiden merkitystä ja rakentaa pienyhteisön koheesiota paikallisilla tai ryhmänimeen liittyvillä merkeillä. Näitä ovat tapahtumapaikoille pystytetyt, ryhmän kotipaikkakuntien tai varuskuntien taistelumuistomerkit tai sotaan lähtemisen muistokivet. Joskus varat riittävät vain ryhmän tunnuslaattoihin, jotka kiinnitetään jo paikalla olevaan kiveen.

Tuntematon ja nimetty sotilas

Joukkotuhoaseiden ja totaalisen sodankäynnin ajalla muistokultin painopiste siirtyi Euroopassa hallitsijoista ja sotilasjohdosta kaatuneisiin kansalaissoitilaisiin. Sitoutuminen militaarisin päämääriin taattiin ideologisella kasvatuksella, mikä vaati taakseen tehokkaan yhteiskuntarakenteen. Tero Karasjärvi muistuttaa, että ”nationalismi ja kansallisvaltion tehokas byrokratia mahdollistivat laajamittaisen asevelvollisuuden, jota ilman miljoonien miesten vahvuiset armeijat olisivat olleet mahdottomia”.¹²³ Vaikka kansalaisarmeijoiden rakentaminen alkoi jo ennen ensimmäistä maailmansotaa, pidetään sitä uudenlaisen rivisotilaskultin käännekohtana. Sen myötä sotilashautojen vaalimisesta ja muistokultista tuli todellinen massailmiö.

Philippe Ariésin mukaan Ranskan vallankumouksen sankarivainajat olivat ensimmäisiä rivisotilaita, joille ranskalaiset ovat pystyttäneet muistohautoja.¹²⁴

122 Salpalinjan tai Salpa-aseman virallinen nimi oli Suomen Salpa ja sitä alettiin rakentaa talvisodan jälkeen Mannerheimin määräyksestä. Se on suurin Suomessa koskaan toteutetuista rakennushankkeista ja se ulottui Virolahdelta Savukoskelle 1200 kilometrin pituisena linnoitusketjuna. Rakentamiseen osallistui enimmillään 35 000 miestä, joiden huollosta vastasi 2000 lottaa.

123 Karasjärvi 2008, 168–169.

124 Muistohautoja on Lucernessa Sveitsissä 10.8.1792 menehtyneiden uhrien muistoksi ja Pariisin Picpusin hautausmaalla. Ranskan Quiberonissa luut odottivat vuosia luostarissa, jonka kappeliin kirjattiin taistelun uhrien nimet. Hauta-alue ostettiin vasta restauraation ajalla (Ariés 1991 [1981], 548–549).

Nämä sisällissodan muistomerkit muistuttivat 1700-luvun luuhuoneita ja loivat tietä ensimmäisen maailmansodan ossuariumeille, patrioottisten marttyyrien muistohalleille. Sotatappio Ranskan-Preussin sodassa (1870–1871) koetteli ranskalaisten itsetuntoa. Nämä traumat parantuivat vasta ensimmäisen maailmansodan revanssin myötä. Vaikeasta muistosta kehittyi yhteisöllisesti vaalittu kultti, jossa etsittiin uusia sotauhrien kunnioitustapoja. Kaatuneiden nimiä kirjattiin kirkkojen tai hautausmaiden muurien kunniatauluihin. Vainajien muistamiseen varustusta pyhäinpäivästä kehittyi sankarivainajien muistojuhla, jonka kohteena olivat myös suuren siirtomaasodan (1755–1765), vallankumouksen (1789) ja Pariisin kommuunin uhrit (1871). Muistokultit popularisoituivat ja sulautuivat poliittisesta kannasta riippumattomaksi isänmaalliseksi juhlaiksi 1900-luvun vaihteeseen mennessä.¹²⁵

Ranskalaisille ensimmäinen maailmansota oli voitosta huolimatta kansallinen katastrofi. Sodan jälkeen valtion kustannuksella järjestettiin vainajien kotiin-kuljetuksia, mutta rintamien kaosmaisen kuolleisuuden vuoksi odotusten mukainen tehtävän hoito oli mahdotonta.¹²⁶ Tunnistamattomia ruumiita oli noin 200 000, neljäsosa kaatuneista.¹²⁷ Ranskalaiset valmistivat neljä kansallista taistelukenttä-hautausmaata, Duaumont, Lorette, Dormans ja Hartmanwillerkopf sekä Sommen taisteluiden muistokappelin Rancourtiin.¹²⁸ Kaatuneiden ruumiiden huollosta ja tiedonvälityksestä huolehtineiden yhdistysten toimesta kirjattiin kaatuneen vainajan tai osaston jäsenten nimet maksua vastaan luuhuoneiden seinille.¹²⁹ Annette Becker olettaa, että Ranskaan olisi pystytetty lisäksi noin 35 000 tai 36 000 paikallista tai kunnallista muistomerkkiä pääosin vuosien 1919 ja 1924 välillä, mutta niistä ei ole saatavissa yhtenäistä tutkimusta.¹³⁰ Etenkin suurissa kaupungeissa muistomerkkinä saattoi olla pelkkä nimillä koristettu seinämä, kunniamuuri.

Muidenkin suurten maiden sotilaat taistelivat kaukana asuinpaikkakunniltaan ja kaatuneista palautettiin kotiseudulle vain murto-osa. Sotilashautaukset keskitettiin taistelutantereiden lähelle kenttähautausmaihin, joista tuli laajalle leviittäytyviä yksilöhautojen tai ristien kenttiä. Ulkomailla olevat monumentit ja hautausmaat eivät tyydyttäneet omaisten ja veteraanijärjestöjen muistokultin tarpeita. Usein asutuskeskuksiin tai kasvatuksellisista syistä lähelle koulua valmistettiin hautausmaata korvaava muistopatsas tai tyhjä hautausmaata. Tunnistamattomat vainajat aiheuttivat vaikeuksia kaatuneitten huollolle, sillä tykistökeskityksissä miehet murskautuivat tunnistamattomiksi tai katosivat kentälle. Taisteluihin osallistuneiden nimet tiedettiin, mutta armeijalla tai omaisilla ei ollut haudattavaa ruumista. Daniel J.

125 Ariés 1991 [1981], 548–549.

126 Sherman 1998, 451.

127 Sherman 1998, 447, 451.

128 Ranskan ensimmäisen maailmansodan kultista ja monumenteista (esim. Becker 1998 [1994], 123–130).

129 Sherman 1998, 443–444, 455, 458.

130 Becker 1998 [1994], 123–124.

Shermanin sanoin sota tuotti paradoksaalisesti paitsi ”nimettömiä ruumiita” myös ”ruumiittomia nimiä”.¹³¹

Kunniamuurit ja kentälle jääneiden muistomerkit saattavat erehdyttävästi muistuttaa sotilashautausmaita. Huomio keskitetään sotilaiden nimiin, mutta muuriin kirjataan usein myös tietoja sotilasurasta, kuten sotilasarvo, syntymä- ja kuolinaika sekä katoamisrintama. Philippe Ariés liittyy sotilaiden muistokultin uudet muodot vainajalistoineen sotilaiden tasa-arvoisuuteen.¹³² Annette Beckerin mukaan ensimmäisen maailmansodan myötä nimien kirjaaminen muuttui pakkomielteenomaiseksi. Eri uskontokunnat valmistivat myös piispan tai hengellisen vaikuttajan kirjoittamalla esipuheella varustettuja muistokirjoja, joiden henkilötietoluetteloilla varmistettiin poissaolevien sotilaiden ikuinen läsnäolo.¹³³ Jay Winter pitää mahdollisena, että nimet saattoivat toimia osana elämän jatkumiselle välttämätöntä unohtamisen rituaalia. Koska vasta suremalla ja siirtymäriittien välityksellä elämä saattoi normalisoitua,¹³⁴ kuoleman tuottama järkytys, musertava melankolia ja hautausrituaalin puuttuminen ohitettiin kaatuneiden nimien lukemisella tai koskettelulla.¹³⁵ Alessandro Portelli muistuttaa, ettei nimien ääneen lukeminen muistotilaisuudessa tee kaikkii samaa vaikutusta: toinen kokee tapahtuman intensiivisen tunteenomaisesti, mutta toiselle kyseessä on pitkästyttävä seremonia, joka etäännyttää vainajien muistosta.¹³⁶

James O. Mayon mukaan kunniamuurit yleistyivät myös Yhdysvalloissa toisen maailmansodan myötä. Aikaisemmin kadonneiden sotilaiden kunniaksi valmistettiin sisätiloihin vain pienimuotoisia kunniatauluja.¹³⁷ Suurilla kenttähautausmailla sankarivainajille varattiin myös omat yksilöhautausmaat. Kunniamuurista on jalostettu oma taideteostyyppi, josta tunnetuin ja tutkituin lienee Maya Linin suunnittelema *The Vietnam Veterans Memorial* (1982) Washington DC:ssä. Siihen on kirjattu Vietnamin sodassa menehtyneiden amerikkalaisotilaiden nimet. Marita Sturkenin mielestä sotilaiden nimiluettelot säätelevät vastarintaa totalitaarisille diskursseille, jotka pyrkivät alistamaan suuren joukon yksilöitä osaksi suurta kokonaisuutta.¹³⁸ Thomas Laquer puolestaan pitää luetteloita modernistisina, todellisuudesta etäännyttävinä ”hypernominalistisina” yhteenvetoina, jotka turvautuvat pelkkään nimeämiseen ilman kiinteää suhdetta sodan tai sotilaiden yksilöllisyyteen. Listaus laskee muiston arvon vain nimien kokonaisuudeksi.¹³⁹

131 Sherman 1998, 453.

132 Ariés 1991 [1981], 548–50.

133 Becker 1998 [1994], 140.

134 Vt. Fingerroos 2004, 35–36, 41–44; Fingerroos 2000, 7–8, 31–45, http://www.elore.fi/arkisto/2_00/fin200.html, 26.1.2014.

135 Melankolia-käsite perustuu Sigmund Freudin artikkeliin ”Trauer und Melancholie” (1917) (Winter 1996 [1995], 115).

136 Portelli 2012 [1999], 50–51.

137 Mayo 1988, 105.

138 Sturken 1991, 126.

139 Sherman 1998, 443–444.

Sotamuistomerkit sovittelevat kansalaisyhteiskunnan yksilönvapauden ja armeijasotilaan anonyymin roolin välistä paradoksia, sillä kuulut pyhitetyn isänmaan, yhteisöllisen surun ja taisteluiden raadollisuuden välillä voivat jäädä syviksi. Nimien kirjaaminen on ehkä jonkinlainen sovitteluele ihanteiden ja kokemusten välisessä ristiriidassa. Kunniamuurin tapaan niin sanotun tuntemattoman sotilaan haudan on tarkoitus häivyttää tai peittää se tosiasia, että poissaolevan sotilaan kohtalo jää ikuisesti tuntemattomaksi. Tuntemattoman sotilaan hauta edustaa symbolisesti kaikkia poissaolevia, taistelukentälle kadonneita tai tunnistamatta jääneitä, sotilaita yhteisesti. Haudattava sotilas valitaan ikään kuin summittaisesti taistelukentän tuntemattomien kaatuneiden joukosta. Symbolinen merkki tarjoaa omaisille kaivatun yksilön korvaavan vaihdokkaan ja kansakunnalle sotilaan kunniamuuriin militaaristen rituaalien seremoniakeskukseksi.

Avner Ben-Amos painottaa kansalaisarmeijan ja sodankäynnin demokratisoitumisen liittymistä tuntemattoman sotilaan hautaan. Siirtymä uudenlaiseen muistokulttiin tapahtui Ranskan suuren vallankumouksen jälkimainingeissa, kun myyttisestä talonpoikaissoturista rakennettiin kansallisen perheyhteyden symbolia.¹⁴⁰ Tuntemattoman sotilaan haudat ovat nykyään eri puolilla maailmaa suosittuja turistikohteita, joissa järjestetään sotilasseremonioita, valtiovierailuja ja vahdinvaihtoja ja vaalitaan ikuista tulta isänmaallisen uskollisuuden merkinä.¹⁴¹ Lontoon tuntematon sotilas haudattiin Westminster Abbeyyn aselevon muistopäivänä 11.11.1920. Ranskan tuntemattoman sotilaan hauta perustettiin samana vuonna Pariisin riemukaareen kirjattujen Napoleonin sotien sankarivainajien nimilueteloiden alle haudattiin Verdunissa kaatunut tuntematon sotilas. Paikka yhdistää kaksi poissaolevan sotilaan muistokulttia ja kaksi eri sotaa toisiinsa.¹⁴² Tuntemattoman sotilaan hautoja perustettiin pian myös muualle Eurooppaan: Roomaan, Lissaboniin ja Brysseliin vuonna 1921, Prahaan ja Belgradiin vuonna 1922 sekä seuraavina vuosina Bukarestiin, Budapestiin ja Varsovaan. Virginian Arlingtongissa on Yhdysvaltojen valtion sotilashautausmaa, johon ensimmäinen tunnistamaton amerikkalaisotilas siirrettiin vuonna 1921 Ranskan Marnesta.¹⁴³ Moskovan taistelun vuosipäivänä 1967 paljastettiin Neuvostoliiton, nykyisen Venäjän tuntemattoman sotilaan hauta suuren isänmaallisen sodan kadonneille sankareille.

Lontoon tuntemattoman sotilaan haudassa lepää ensimmäisen maailmansodan länsirintamalla kaatunut tunnistamatta jäänyt brittisotilas. Sue Malvern tulkitsee tuntemattoman sotilaan haudan ja Edwin Lutyensin (1869–1944) kenotafin (1920)¹⁴⁴ saaneet erityisroolin sodan menetyksien ja maskuliinisuuden kriisin

140 Ben-Amos 2000, 214–216, 222; Becker 1998, 176–177.

141 Mayo 1988, 33.

142 Tuntemattoman sotilaan hautaan liittyvistä kiistoista Ranskassa Becker 1998, 170–177.

143 Ympäristö uusittiin arkkitehti Lorimer Richin ja kuvanveistäjä Thomas Hudson Jonesin suunnitelmien pohjalta (1932). Sittemmin alueelle on haudattu myös toisen maailmansodan, Korean ja Vietnamin sotauhrit (Mayo 1988, 95–96).

144 Kenotafi on tyhjä muistohauta.

käsittelyssä.¹⁴⁵ Samana vuonna, jona poissaoleville miehille omistettiin tuntematon kunniamuuri ja tyhjä hauta, paljastettiin Lontoossa yksi ainoa julkinen muumentti nimetylle sotauhrielle. Paradoksaalisesti se kunnioittaa siviilinä ammuttua naista, Edith Cavellia (1865–1915). Muistomerkin tunnuksena ovat hänen viimeiset sanansa: ”Isänmaallisuus ei riitä. Minä en voi tuntea vihaa tai katkeruutta ketään kohtaan”.¹⁴⁶ Sanojen pasifismi asetti haasteen miehisten taistelutavoitteiden mielekkyydelle. Cavellista tuli kuitenkin brittien arvostama marttyyri, jonka palvonta etäännytti ajatuksia mieskuolleisuuden käsittämättömistä mittasuhteista. Maskuliininen autonomia ja yhteiskunnallinen hegemonia olivat uhattuna toisestakin suunnasta: kun miehet katosivat rintamille, naisten asema vahvistui perinteisissä miesten töissä ja rooleissa.¹⁴⁷

Saksan Weimarin tasavallassa ei innostuttu tuntemattoman sotilaan kultista, sillä sitä pidettiin ranskalaisena.¹⁴⁸ Muistotilaksi valittiin Berliinin *Neue Wache* (1816–1818), joka keisarikunnan ajalla oli hallitsijan vartijasotilaiden odotustila ja Napoleonin sotien muistomerkki.¹⁴⁹ Kansallissosialistien valtaannousun (1933) jälkeen seinälle lisättiin risti isänmaallisen pyhäkön merkiksi. Kolmannen valtakunnan sotaseremonioiden ja paraatien näyttämö jäi toisessa maailmansodassa Neuvostoliiton miehitysvyöhykkeelle. Itä-Saksa omi rakennuksen *Fasismen ja militarismen uhrien muistomerkiksi* (1960), jonka seinälle tehtiin DDR:n valtiovaakuna kiivi-intarsiana. Koristeellinen lasijalusta ja ikuinen tuli kunnioittivat tuntemattoman Wehrmachtin sotilaan ja keskitysleirillä kuolleen tuntemattoman vastarintaliikkeen sotilaan ruumiita. Toisilleen vihollista edustaneille osapuolille omistetun tilan ambivalenteista merkityksistä ei DDR-diktatuurissa keskusteltu julkisesti. Saksan yhdistymisen jälkeen *Neue Wache* uusittiin *Sodan ja väkivaltaisen järjestelmän uhrien muistomerkiksi* (1993), jonka koristeeksi tilattiin suurennos Käthe Kollwitzin

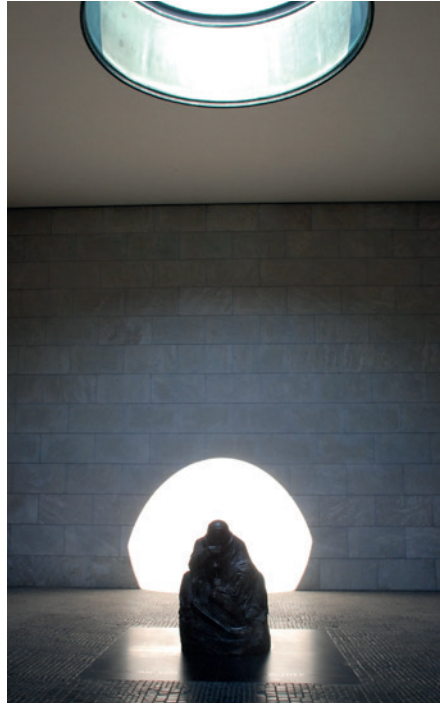
145 Britannian hallituksen pääministeri Lloyd George v. 1919 tilasi ”katafalkin” ympärysvoltojen voitonjuhlien varten, mutta Lutyens valmisti sille myös kentille jääneiden sotilaille omistetun ”kenotafin”. Kokonaisuus rakennettiin puusta ja kipsistä. Teoksen saaman suosion myötä se toteutettiin kiveen v.1920. Teoksen molemmissa päissä on laakeriseppelirelieffit, mutta sivuilla liehuvat aidot liput. Katafalkki on kappelin lattialla oleva arkun koroke (McInture 1990, 197–198; Borg 1991, 73).

146 Tunnuslause: ”Patriotism is not enough. I must have no hatred or bitterness for anyone”. Saksalaisten teloittama sairaanhoitaja Cavell toimi miehitetyn Belgian Punaisen ristin sairaalassa ja auttoi sotilaita pakenemaan puolueettomiin Alankomaihin. Paljastumisen jälkeen hänet teloitettiin ampumalla. Vainaja haudattiin nimetömmästi Belgiaan. Ympärysvoltojen vallattua sen, Cavellin ruumis kuljettiin kotimaahan valtiollisiin hautajaisiin Westminster Abbeyyn ja haudattiin kotikaupunkiin Norwichiin (1919) (Malvern 2004, 225–229).

147 Maskuliinisuuden kriisiä torjuttiin raiskausfantasioin, joissa Cavellin ruumis symboloi kansakuntaa väkivaltaisen invaasion kohteena. Miehistäkin tehtiin raakoja kuvia mestattuina tai ristiinnaulittuina, mutta ilman seksuaalisen turmelemisen viitteitä (Malvern 2004, 225–229).

148 Michalski 1998, 89–90.

149 Arkkitehti Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) suunnittelema neljänmuotoinen, roomalaista kastrumia muistuttava rakennus on koristeltu Gottfried Schadovin (1764–1850) *Nikellä* ja August Kissin (1802–1865) taisteluaiheilla. Arkkitehti Heinrich Tessenowin (1876–1950) korjaustöiden jälkeen rakennus vihittiin 2.6.1931. Pyöreän kattoaukon alla oli mustalle graniittijalustalle asetettu hopeoitu ja kullalla koristeltu tammenlehväseppel. Se viittasi Preussin armeijan ansiomerkkeihin ja corona civica -tammenlehväseppeliseen, jolla kruunattiin antiikin Rooman kansalaisen pelastanut henkilö.



1a Käthe Kollwitz, *Pietà*, pronssi, 1993, jälkivalos, suurennos saman aiheisesta veistoksesta vuodelta 1937–1938. Neue Wache, Berliini. Yksityiskohta. (OP 2008)



1b Käthe Kollwitz, *Pietà*, pronssi, 1993, jälkivalos, suurennos saman aiheisesta veistoksesta vuodelta 1937–1938. Neue Wache, Berliini. (OP 2008)

(1867–1945) *Pietà*-veistoksesta (1937–1938).¹⁵⁰ (kuva 1a ja b) Muistotila aiheutti polemiikin, koska sen nähtiin asettavan keskitysleireillä ja vainoissa menehtyneet ja heidän vainoojansa yhteisen uhrikäsitteen alle.¹⁵¹ Mielenosoitusten jälkeen tuotiin tilaan laatta, jonka uhriluettelo on pitkä: maailmansodissa kaatuneet, kolmannen valtakunnan aikana murhatut juutalaiset, romanit ja eutanasian uhrin, muut kansallissosialistien vainoamat ryhmät, antifasistisen vastarintaliikkeen jäsenet ja stalinismin uhrin. Saksan siviiliuhreja ei mainita, vaikka tila implisiittisesti oli omittu myös heidän puuttuvaksi muistomerkikseen. *Pietà*-veistoskin aiheutti kiistelyä, koska kristillinen aihe ei sopinut juutalaisille eikä ateisteille.¹⁵² *Neue Wache* on nykyään Saksan liittotasavallan virallinen muistopaikka, joka kertoo eettisestä, mutta vaikeasta tehtävästä sovittaa väkivallan ajan vääryydet. Osa jää aina osattomaksi.

150 Käthe Kollwitzin alkuperäinen 40 cm korkea luonnos (1938) on hänen nimikkomuseossaan Berliinissä. Lisätietoa *Neue Wachen* historiasta teoksissa *Nationaler Totenkult. Die Neue Wache. Eine Streitschrift zur zentralen deutschen Gedenkstätte* (1995) ja *Die Neue Wache Unter den Linden. Ein Deutsches Denkmal in Wandel der Geschichte* (1993).

151 Tarkemmin debatista Hubertus 1995, 50–54.

152 Juutalaisilla haudoilla vältetään ihmiskuvaa. Kuva-aiheena voi olla Davidin tähti tai seitsenjalkainen kynttilänjalka menora. Haudoilla käynnin merkiksi jätetään perinteisesti pieni kivi.

Saksassa on ollut lähes mahdoton määritellä kenen pitää ja kuka saa muistaa; keitä pitää ja saa muistaa – ja miten.¹⁵³

Suomessa ei ole kansainvälisen mittapuun mukaista, valtiollista tuntemattoman sotilaan hautaa. Tunnistamattomaksi jääneiden sotilaiden virallinen nimitys toisen maailmansodan aikana oli tuntematon sotilas, mitä on käytetty myös hautamerkeissä.¹⁵⁴ Sotajouluina rintamamiehille toimitettiin myös niin sanottuja tuntemattoman sotilaan paketteja kotijoukkojen toimesta. Nykyään tuntematon sotilas liitetään lähinnä Väinö Linnan sotaromaaniin ja sen elokuva- ja teatterisovituksiin. Tuntemattoman sotilaan hauta -käsitteellä viitataan laveasti erilaisiin sankarihautausmaalla oleviin, yksilöhaudoista poikkeaviin merkkeihin, kuten kunniamuureihin,¹⁵⁵ kentälle jääneiden muistomerkkeihin tai tunnistamattomien kaatuneiden sotilaiden hautoihin. Ne viittaavat poissaoleviin ruumiisiin, tunnistettuihin ja tunnistamattomiin, joista osa on haudattu tai hautautunut kentälle. Osa on tuotu tunnistamattomana valtiollisille sotilashautausmaille Suomen puolelle.

Hautapolitiikkaa

Valtakunnalliset rajat tai poliittisesti arvokkaat hallintopaikat ovat usein raskaimmin muistomerkittyjä. Rauhattomissa paikoissa vallanpitäjä saattaa muuttua sota toisen jälkeen ja kulloinenkin hallintovalta osoittaa asemansa. Euroopassa on paljon alueita, joissa molempien sodan osapuolten muistomerkit kunnioittavat taistelua ja vainajien muistoa lähellä toisiaan, jopa rinnakkain. Poliittiset suhdanteet säätelevät teoshankkeiden ajankohdan ja ilmaisulliset ehdot. Tappiollisen osapuolen muistokultin salliminen edellyttää usein pitkää odotusta. Arkaluonteisista paikoista tuhoataan edellisen vallan merkit vallan vaihtuessa. Joskus teos poistetaan paikalta, mutta voiton symboliikka voidaan korostaa myös käyttämällä sen materiaalia uuden merkin valmistamisessa. Vainajien kunnioitus ja haudan status näyttäisivät suojelevan muistomerkkin tai ainakin maamerkin säilymistä vaikka valta vaihtuisi. Tosin se ei ole ehdoton sääntö, vaan väkivaltajakson viha ja katkeruus saattaa purkautua kaikkiin kohteisiin.

Venäjän keisarikunnassa (1721–1917) kaatuneiden rivisotilaiden viimeinen lepopaikka oli taistelualueiden kenttähaudoissa. Sisällissota uudisti suomalaisten kaatuneitten hautakulttia. Taistelut rajoittuivat itsenäistyneen valtion alueelle eikä käytössä ollut totalituhua aiheuttavaa järeää tykistöä. Sodan alussa suuri osa kaatuneista kuljetettiin kotipaikkakunnille ja kummankin osapuolen sankarihautajaiset muistuttivat toisiaan. Molemmilla puolilla järjestettiin suru- ja lippukulkueita,

153 Vt. Young 1993.

154 Saario 1986, 124.

155 Suomessa kunniamuuri luetteloi usein paikalliset kaatuneet sankarihautojen lähellä eikä liity kentällä kadonneisiin.

soitettiin surumusiikkia, laskettiin kukkia ja sepeleitä, suosittiin aatteen värejä, pidettiin muistopuheita, veisattiin virsiä ja laskettiin arkku hautaan.¹⁵⁶ Valkoisten kotiinkuljetus organisoitiin vastapuolta tehokkaammin. Karjalan rintamalla arkut tilattiin intendenttipiirikonttorista. Hiitolan intendenttuuri ilmoitti jo 16.2.1918: ”kuolleet suomalaiset sotilaat haudattakoot armeijakunnan kustannuksella ja sotilaallisilla kunnianosoituksilla.”¹⁵⁷ Maaliskuun puolivälistä alkaen tehtävää hoiti kaatuneitten hautaustoimi. Toiminta oli etappipäällikön vastuulla ja kentällä asiasta vastasivat lääkintöosaston yksiköt. Valkoisista arkuista tuli aatteen merkki. Ennen sotaa yleisin arkun väri oli musta ja vain lapsille tai nuorille varattiin valkoisia, viattomuutta symboloivia kirstuja. Keväällä 1918 musta korvautui lähes kokonaan valkoisella värillä.¹⁵⁸

Juhani Ahon päiväkirjamainen *Hajamietteitä kapinaviikoilta* kertoo valkokaartilaisten ja saksalaisten haudoista Vanhan kirkon puistossa:

Vierekkäin on siinä vielä peittämättömät kauniit kirstut, sotilasrintamassa vielä kuoltuaankin. Tuntuu kuin ne kerran noustessaan nousisivat rivissä kunniaa tehden. Ohikulkijat pudottelevat kukkia kirstuille... Ei mahtane koskaan tulla se valta, joka kaivaisi maasta nämä arkut.¹⁵⁹

Vainajien kotiinkuljetusta toivottiin myös punaisten puolella ja kaupungeissa järjestettiin juhlavia punakaartilaisten hautajaisia. Aho kertoo myös niistä sovittavalla sävyllä:

Vainajain palvelus on vanhin uskonnon muoto, yhteinen kaikille kansoille kaikkina aikoina. ... Suurissa mielenosoitussaattueissa täällä joka sunnuntai vallankumouksen uhrin vietin Mäntymäelle, jossa heidän muistollaan rohkaistiin miehiä ja yllytettiin uusiin taisteluihin. Kuinka näiden vainajien käynee, saanevatko levätä siinä maassa, minkä heidän henkiheimolaisensa heille omalla tavallaan ja omilla menoillaan siunasivat? Kuuluu jo uhkauksia, että arkut ovat kaivettava ylös. En sitä voittajien sijassa tekisi, antaisin haudan sovittaa kaiken.¹⁶⁰

Mäntymäen punaisten vainajat eivät saaneet hautarauhaa, vaan ruumiit vietin Malminlehteen yhteiseen kuoppaan.¹⁶¹ Antautumisen jälkeen punaiset pakotettiin kaivamaan sankarivainajiensa yksilöhaudat auki ja siirtämään ruumiit nimettömiin

156 Peltonen 2003, 80–88; vt. Lehtonen 1973, 43–45.

157 Poteri 2009, 194, 198–199.

158 Arkun väristä kerrottiin hautajaisista raportoivissa lehtiartikkeleissa ja väriä propagoitiin myös kohottavilla, mystiikkaa tihkuvilla tarinoilla (Poteri 2009, 197–198).

159 Aho 1961 [1918–1919], 553–554. Valkokaartilaisten arkut oli päällystetty valkoisella kankaalla. Saksalaisten arkut olivat mustia tai valkoisia. Ehkä arkkuja oli tilattu tasaerä kahta väriä (”Nouskaa kukkasat kummalla urhojen”, SK 18/1918, kuvat).

160 Aho 1961 [1918–1919], 553. Mäntymäki oli lähellä kaupunkia ja työväen asutusalueita sekä vappumarssien päätepiste (”Päivälehti 100 vuotta sitten. Työväen marssi kokosi väkeä”, HS 11.6.2002).

161 Vt. Krohn 1967, 101, 108.

joukkohautoihin muuallakin Suomessa.¹⁶² Kaatuneille ja teloitetulle kaivettiin hätäisiä kuoppia metsiin, soille ja hiekkakuopille. Vankileirien joukkohautoista tuli suuria teloitusten, aliravitsemuksen, epähygienisten olojen ja tartuntatautien takia. Vainajien lukumäärät ja nimet pyrittiin pitämään salassa, mutta perimätieto säilyi omaisten, punaisia kannattaneiden ja myös voittajien keskuudessa. Monilla paikkakunnilla ei vainajia siunattu ja muistotilaisuuksien järjestäminen joukkohautoilla kiellettiin, edes kynttilöitä tai kukkia ei sallittu. Omaiset eivät aina saaneet tietää lähimmäisensä leposijan paikkaa, sillä monet haudat olivat siunatun maan ulkopuolella. Ruumiiden epäkunnioittava käsittely todensi valta-asemaa ja kostonhalua. Monet muistopaikat jäivät myös pitkään vaille hautaristiä tai -merkkiä.¹⁶³

Tilanne esti punaisten vainajien omaisten normaalit kuoleman käsittelyrituaalit ja eheyttävät riitit. Kuolemantapaa ja vainajan muistoa hämärrettiin kielloilla ja poliittisella sääntelyllä, jolloin menneisyydestä tuli salattu ja peitelty asia. Menetyksen kokeneen yhteisön oli etsittävä vaihtoehtoisia rituaalisia tapoja ilmaista ja käsitellä vaikeaa suhdetta kuolemantapauksiin.¹⁶⁴ Vaikenemisen kulttuuri vahvisti syyllisyyden ja vihan tunteita, mikä tuotti raskaan henkisen taakan suomalaiseen yhteiskuntaan. Vasta talvisodan yhteisrintama laukaisi tulehtuneen muistokulttuurin paineita, ensimmäiset kuvalliset muistomerkit tilattiin joukkohautoille ja ne valmistuivat välirauhan aikana. Punakapinallisten koiranhaudoiksi kutsutuista metsäkalmistoista siirrettiin ruumiita jo keväällä ja kesällä 1940 kirkkotarhan yhteishautoihin. Myös diskurssit muuttuivat ja punikkien, rikollisten, isänmaanpettureiden tai kapinallisten sijaan puhuttiin ”vakaumuksensa puolesta kuolleista”, mikä kirjattiin usein muistokiveen vuosiluvun 1918 kera.¹⁶⁵

Helsingin Työväenjärjestöjen Toverihautain huoltotoimikunta pyrki jo 1920-luvun alusta järjestämään Malmin hautausmaahan kuntoon ja toivoi sille muistomerkkiä.¹⁶⁶ Hanke mahdollistui vasta talvisodan yhteisrintaman myötä. Työväen keskusjärjestöt järjestivät varojen keruun ja kyselivät muutamaa päivää ennen jatkosodan syttymistä lehti-ilmoituksilla omaisten halukkuutta siirtää vainajat Malmin yhteishautausmaahan. Heitä pyydettiin tekemään ilmoitus toimikunnalle, jos he ”tietävät punaisia vainajia olevan haudattu johonkin Helsingin ympäristössä olevaan huoltamatto-

162 Viipurin Papulanmäen punaisten haudan ruumiit siirrettiin kaupungin ulkopuolelle (Fingerroos 2004, 342–358; Fingerroos 2000, 11–12, http://www.elore.fi/arkisto/2_00/fin200.html, 26.1.2014; Fingerroos 2001, ”Vuoden 1918 hyväksytyt ja kielletyt kuolemat”, Kaleva 1.5.2001). Hangossa neljä punakaartilaista ja kaksi venäläistä matruusia siirrettiin Raatihuoneentorin sankarihaudoista saksalaisten maihinnousun jälkeen uudelle hautausmaalle (Ekström Söderlund 2002, 3, elektroninen dokumentti). Lappeenrannan punaisten sankarihauda oli kauppatorin paikalla, mistä ruumiit siirrettiin Vanhan hautausmaan yhteishautausmaahan. Teloitettujen joukkohautausten järjestyksen järjessä jäi pienteollisuuden jalkoihin ja siellä olleet luut siirrettiin hautausmaalle v. 1942 (Vuorinen 2003, 58–59).

163 Muistomerkkejä tuhoitiin useilla paikkakunnilla (Kormano 2001, 33–34, 36–37).

164 Vt. Fingerroos 2000, 7–8, http://www.elore.fi/arkisto/2_00/fin200.html, 26.1.2014; Holst-Warhaft 2000, 17–19.

165 Peltonen 2003, 193–236; Kormano 2001, 33–50.

166 Helsingin Työväenjärjestöjen Toverihautain huoltotoimikunnan pöytäkirja 12.2.1921, Työväen arkisto, Helsinki.



2a Aarre Aaltonen, Malmin punaisten haudan muistomerkki 1944, punainen graniitti. Malmin hautausmaa, Helsinki. (OP 2002)



2b Malmin punaisten yhteishauta, Malmin hautausmaa, Helsinki. (OP 2002)



3 Uuno F. Inkinen, Tammissaaren vankileirin muistomerkki, punainen graniitti, 1951, taustalla Aimo Kaipaisen suunnittelema vainajien nimet luetteloiva kunniamuuri. Dragsvik. (OP 2003)

maan paikkaan".¹⁶⁷ Toimikunta sai omaisten yhteydenottoja, joiden sävyä kuvastaa seuraava kirjekatkelmä: "Isäni on yksi niistä monesta. Hänen hautapaikkansa pitäisi olla joku hiekkakuoppa Tikkurilan joen varrella pellon syrjässä. Olisimme kovin kiitollisia, jos vielä saisimme hänet oikeaan hautaan, että tietäisimme hänen tomunsa olevan siunatussa maassa."¹⁶⁸ Malmin punaisten hautamerkit järjestettiin kilpailu 12.6.1941, jonka voitti Aarre Aaltonen (1889–1980). Lippua kantavaa alastonta sankaria esittävä reliefi paljastettiin 14.5.1944. (kuva 2a ja b) Yrjö Kallinen toi juhlapuheessa esille, ettei "Suomen sisällissodan murheellista historiaa ole vielä kirjoitettu". Hänestä oli vertauskuvallista, että "työläisten joukkohauta vuodelta 1918 maan pääkaupungissa on ollut neljännesvuosisadan autiona".¹⁶⁹

Vaikka suuri osa vainajista siirrettiin hautausmaille toisen maailmansodan jälkeen ja haudat saivat vähin erin muistomerkkejä, vaativat vainajien kuolinsyiden myöntäminen ja nimien kirjaaminen enemmän aikaa. Tammissaaren vankileirin muistomerkki sai 1980-luvun lopulla muurimaisen lisäosan, jossa on haudattujen pitkä nimilista. (kuva 3) Piispa Erik Wikström (1941–) paljasti lisäosan 5.8.1988 ja

siunasi samalla vainajat.¹⁷⁰ Punaisten vainajien, etenkin teloitettujen ja vankileireillä kuolleiden asia tuottaa yhä syyllisyyttä ja häpeää. Vainajien nimien esityskielto kertoo, ettei vielä 2000-luvullakaan voida avoimesti puhua sisällissodan uhreista. *Punaisten muistomerkit* -internetsivustolla olleet muistomerkkikuvat herättivät tietosuoja-valtuutetun huomion. Se johti sivustoa koskevaan ohjeistukseen ja kuvien muokkaukseen. Toimenpiteestä kerrottiin kuvan alla: "Muistokiven nimet hävytetty yksityisyyden suojaamiseksi". Perusteluna toimenpiteeseen oli hautojen yksityisyyden suoja ja se, ettei punaisten muistomerkkejä pidetty luonteeltaan neutraaleina vaan "poliittisina".¹⁷¹

Kaatuneiden evakuointi

Toisessa maailmansodassa suomalaiset pyrkivät kuljettamaan ja hautaamaan kaatuneet kotipaikkakunnille. Evakuointi oli kansainvälisesti poikkeuksellinen voimannousu, josta suomalaiset ovat syystäkin ylpeitä.¹⁷² Kotikuntaan hautaami-

167 Esim. "V. 1918 punaisten vainajain omaisille", HS 13.6.1941.

168 Hilda Salon kirje Kaatuneitten punaisten hautatoimikunnalle 8.10.1941, Työväen arkisto, Helsinki.

169 "Vapauden ja vakaumuksen pyhät arvot muodostavat kansan elämän perustan", SSd. 15.5.1944.

170 Tammissaaren vankileirin hauta-alueella Aimo Kaipaisen suunnittelema, nykyisellään 3456 vainajaa listaava muurin lisäosa. Viimeiset 394 nimeä lisättiin vuonna 2012.

171 Salmi, Akseli; Punaisten muistomerkit, vieläkin arka asia?, <http://agricola.utu.fi/tietosanomat/numero1-05/punaiset.html>, 27.1.2014.

172 Matti Lehtonen on tutkinut suomalaisten kaatuneiden huollon järjestelyä ja sanoo tavan olleen erikoislaatuinen koko maailmassa (Lehtonen 1973, 2).



4 Viljo Rewell, Kauhajoen hautausmaa ja kunniamuuri, 1950–1953. (OP 2013)

sesta tuli osa talvisodan ”kaveria ei jätetä” -henkeä, joka kohottaa kansallistuntoa yhä. Historiallisesti kenttähaudaus on ollut yleisin ja sotatilanteessa käytännöllisin rivisotilaiden hautaustapa, joten suomalaisilla piti olla voimakas motivaatio evakuoimiseen. Sivistyneistön esikuvana saattoi olla antiikin Kreikan ihailu. Ateenan sotavainajien luut tuotiin kotikaupunkiin pystytettyyn teltaan ennen virallisia hautajaisia. Kentälle jääneillekin oli varattu omat tyhjät ja kankaalla peitetyt parit kunnioituksen merkkinä.¹⁷³ Eri puolilla Eurooppaa vaadittiin kaatuneiden kotiinkuljetuksia jo ensimmäisessä maailmansodassa, mutta ainoastaan ranskalaiset onnistuivat jossain määrin tässä tavoitteessa.

Evakuoinnin on katsottu tukeneen suomalaisten taistelumoraalia. Se ei tosin selitä toimintaa kuin osin, sillä sitoutuminen sotatavoitteisiin oli vahvaa muuallakin rintamahautauksista huolimatta.¹⁷⁴ Uskottavampaa on, että määrätietoisien evakuoinnin taustalla olivat kansallisesta historiasta nousevat motiivit. Ilona Kemppaisen mukaan sitä saattoi edistää venäläisvihaan liittyvä ”alitajuinen pelko vihollisen alueelle tai haltuun jäämisestä”.¹⁷⁵ Hän olettaa, että vuoden 1918 sodan muistot edistivät kaatuneiden huollon järjestämistä.¹⁷⁶ Talvisodan syttyessä valkoisten hau-

173 Kuparinen 1999, 154–155.

174 Mannerheimin sanotaan toivoneen kotiinkuljetuksia ja eteläpohjalaisten uhanneen noutaa itse kaatuneet, elleivät puolustusvoimat sitä järjestäisi. Väitteet lienevät kansallisia myyttejä (Kemppainen 2006, 73–76).

175 Välirauhan aikana Neuvostoliitto ei antanut suomalaisten evakuoida kaatuneitaan ja ilmoitti hoitavansa hautaukset. Jatkosodassa löydettiin hautaamattomia suomalaissotilaita, minkä katsottiin todistavan vainajien epäkunnioitusta koskevat pelot aiheellisiksi (Kemppainen 2006, 73–74).

176 Kemppainen 2006, 74–78; Poteri 2009, 288.

tapaikat kotipaikkakuntien kirkkomailla tarjosivat esikuvan sotamuistokultille.¹⁷⁷ Kotijoukkojen esikunta julkaisi jo vuonna 1939 *Ohjeita sankarihautajaisia varten kotiseudulla* -vihkosen. Ohjeistuksen ensimmäinen kohta suosittaa kaikkien sankarivainajien hautaamista samaan sankarihautaan ja kaikkien sotilaiden muiston vaalimista tasa-arvoisesti. Hautamuotoa koskevat diskurssit ja assosiaatiot kiteytyvät kohdan viimeisessä virkkeessä: ”Yhteisestä leposijasta tulee muodostua todella yhteinen veljeshauta eikä varattomien joukkohauta”.¹⁷⁸

Sisällissodan jälkeinen kriisi ja tunnepadot näyttivät implisiittisesti ohjanneen sotilashautausta koskevia asenteita. Sodan osapuolten vainajia koskeneet käytännöt edustivat yhteisöllisiä ideaaleja tai kauhukuvia. Isänmaallinen uhraus vaati kunnioitettavaa veljeshautaa eikä kansallisille sankarivainajille haluttu punaisten tapaan joukkohautaa. Kemppaisen sanoin:

voittajiksi itsensä mieltävät tiesivät punaisten vaietuista hautapaikoista. Niinpä, kun vuonna 1939 eli 21 vuotta sisällissodan jälkeen syttyi uusi sota, mielikuva kunniallisen ja kunnioitetun suomalaisen oikeasta hautapaikasta oli selvä. Se ei voinut sijaita metsässä, häthätää jos lainkaan siunatussa maassa, vaan yhteisön keskellä, sen olennaisena osana. Kenttähaudauksen vuosisataiset ja kansainväliset perinteet saivat väistyä suomalaisten tulkintojen tieltä.¹⁷⁹

Suomalaisten kaatuneiden huoltoa järjestettiin kiireellä kuntoon talvisodan syttyä. Tarkkoja ohjeita ei ollut olemassa puolustusvoimilla eikä papistolla, mutta sotilaat ja kotirintama toivoivat yksiselitteisesti kotiinkuljetuksia.¹⁸⁰ Voimassaoleva jalkaväen ohjesääntö vuodelta 1932 ei antanut tarkkaa toimintamallia, vaan jätti päätökset ratkaistavaksi tapauskohtaisesti: ”Milloin kaatuneita ei kuljeteta kotiseudulle haudattavaksi, on sotilaspapiston yhteistoimin lääkintäpäällystön kanssa joukon johtajalle ehdotettava sopiva hautauspaikka”.¹⁸¹ Kenttähaudaus virallistettiin toimintatapana 8.12.1939 annetussa määräyksessä. Länsi-Kannaksella toiminut II armeijakunnan esikunta oli antanut vain pari päivää aiemmin erilaisen ohjeen ja pastori Johannes Sillanpään esityksestä kaatuneet lähetettiin kotipaikkakunnille. Asiasta tehtiin myös aloite Päämajaan.

Kotiinkuljetuksiin ryhdyttiin spontaanisti eri rintamaosuuksilla ja lopulta siitä tuli yleinen käytäntö.¹⁸² Toiminta vakiinutettiin, kun päämajan käskystä perustettiin 24.1.1940 Kaatuneitten evakuoimiskeskukset (KEK) vainajien huollon tilapäiselimiksi.¹⁸³ Sotatilanne sääteli KEK:in toimintaedellytyksiä, mutta vaikeuksista huolimatta noin 94 000 vainajasta saatiin 63 000 siirrettyä kotipaikkakunnilleen.¹⁸⁴

177 Valkoisten kaatuneiden hautaamisesta ja kotiseudulle kuljettamisen haasteista (Poteri 2009, 33–60).

178 *Ohjeita sankarihautajaisia varten kotiseudulla* 1939, 5.

179 Kemppainen 2006, 77.

180 Lehtonen 1973, 4–8; Kansanaho 1991, 66–70; Kemppainen 2006, 65–67.

181 Kansanaho 1991, 66.

182 Lehtonen 1973, 16; Kemppainen 2006, 67.

183 Saario 1986, 126–127.

184 Saario 1989, 167, 204–205.



5a Mauno Siitonen, Hietaniemen hautausmaan kunniamuuri, musta graniitti, 1955, Helsinki. (OP 2013)



5b Mauno Siitonen, Hietaniemen hautausmaan kunniamuuri, musta graniitti, 1955, Helsinki. (OP 2013)

Osa sotilaista jäi kentälle tai kuoli sairaaloissa. Sankarivainajien ruumiita tai niiden jäännöksiä on tuotu Venäjän Karjalasta kotimaan multiin vielä vuosituhannen lopulle tultaessa. Suomalaiset saivat luvan kaatuneiden ruumiiden etsintöihin 11.7.1992 allekirjoitetun Suomen valtion ja Venäjän federaation välisen sopimuksen turvin.

Toisessa maailmansodassa menehtyneillä sotilailla ja Lotta Svärd -järjestön sankarivainajilla on yksilöhaudat kotipaikkakunnan sankarihautausmailla. Ensimmäiset hautamerkit olivat valkoisia puuristejä. Ne on lahoamisen myötä usein vaihdettu kivimerkkeihin, mutta esimerkiksi Kauhajoen hautausmaalla on säilytetty alkuperäinen malli. (kuva 4) Merkkeihin on yleensä kirjattu arvo, nimi, syntymä- ja kuolinaika sekä -paikka. Myös sankaripatsaiden inskriptiot ovat konventionaalisia ja lyhyitä. Sodan vuosien ohessa voi olla säe runosta tai sodan teesi: koti, uskonto, isänmaa. Jalustaan voidaan kirjata sotauhrien nimiluettelo, sillä yhteisen merkin

uskotaan säilyvän hautausmaiden tilanpuutteen vuoksi yksilöhautoja varmemmin. Osa Karjalan ja Lapin sankarihautoista jäi valtiorajan taakse luovutetuille alueille ja sotilashautoja siunattiin myös taistelurintamille. Kaikkia ruumiita ei pyrkimyksistä huolimatta saatu perääntymisvaiheessa mukaan eikä kaikkia ehditty haudata sotilasrituaalein edes taistelukentälle. Osa kaatuneista yksinkertaisesti katosi ja maatui niille sijoilleen. Suurin rajan taakse jääneitä kaatuneita kunnioittava kunniamuuri on Helsingin Hietaniemen hautausmaalla ja omistettu 734:n kentälle kadonneelle helsinkiläissotilaille (1952).¹⁸⁵ (kuva 5a ja b)

Sodan toisia

Maailmansotien välisellä ajalla Euroopassa nationalistinen viholliskuva kirkastettiin kansalaisten tietoisuuteen. Sotaan valmistauduttiin kärjistämällä sosiaalisia ja etnisiä vastakkainasetteluita. Oma paremmuus suhteessa sodan toiseen osapuoleen taattiin me-hengellä.¹⁸⁶ René Girard muistuttaa, että sisäisestä aggressiosta kärsivä, sen uhan alla oleva tai parantumattoman onnettomuuden vainoama yhteisö pyrkii etsimään vaikeuksilleen syntipukin. Sietämätön tilanne johtaa väkivaltaan. Ihmiset vakuuttuvat, että vaikeudet johtuvat syyllisestä, josta on päästävää eroon. Girard pitää väkivaltaista yksimielisyyttä primitiivisen uskonnon perimmäisenä ilmiönä, joka miltei katoaa synnyttämiensä muotojen taakse. Tätä vastavuoroisen aggression mekanismia voi kuvata noidankehäksi, joka määrittelee koston ja vastaiskujen kautta vihan ja halveksunnan pääoman. Kaikki valmistautuvat hyökkäyksen varalle ja tulkitsevat naapurin varotoimet aggressiona. Yhteisön tulevaisuuden vaarantavasta kehästä nähdään ulospääsyksi vain koko yhteisön vakuuttuminen siitä, että yksi heidän joukostaan on vastuussa väkivaltaisesta tilasta. Yhteisö tuhoaa syyllisen sijaisuhrina.¹⁸⁷

Maailmansotien välisellä ajalla kansakuntia uhkaavaa vaaraa ei heijastettu vain valtion rajojen taakse, vaan samat puhutavat tuottivat myös sisäisiä pelkoja oman maan toisiksi määriteltyjä ryhmiä kohtaan. Viholliskuvan rakentaminen alkoi epäilysten herättämisellä, josta se laajeni muihin yhteiskunnallisiin toimintoihin. Mielikuvilla tuotettiin ei-toivotuista ryhmistä poliittisesti vaarallisia, epärehellisiä, ahneita, kelvottomia, pahoja, saastaisia ja lopulta myös rodullisesti ala-arvoisia, degeneroituneita yksilöitä, epäihmisiä. Kansakunnan puhdistaminen aloitettiin jo ennen sotaa. Äärimmäisiä esimerkkejä olivat Saksan kansallissosialistisen hallinnon pakkosterilointi- ja eutanasiaohjelmat sekä ihmisten tuhoamiskeskukset. Kun toinen maailmansota alkoi, kasvatus oli mennyt perille muuallakin. Vastakkainasettelua korostava ajattelutapa oli saanut vankan jalansijan Euroopan kaikissa

¹⁸⁵ Hietaniemen sankarihautausmaalla lepää 3164 ja perhehaudoissa 279 sankarivainajaa.

¹⁸⁶ Viholliskuvan rakentamisesta venäläisiä vastaan Suomessa Immonen 1987, 184–215; Karemaa 1998.

¹⁸⁷ Girard 2004 [1972], 113–114.

kolkissa ja halveksiva viha suunnattiin ulkoihin vihollisiin. Sotatappion jälkeen elämän normalisointi vaati piilottamaan opitut asenteet. Tämä oli elintärkeää, kun entiset halveksunnan kohteet saattoivat saada arvostetun ja näkyvän aseman yhteiskunnassa tai valtion entinen vihollinen voittajana määritteli politiikan suunnan. Uusi tilanne vaikutti sodan muistokulttiin ja pitkällä tähtäimellä myös muistomerkkien suunnitteluun.

Vihollisryhmien, tappiollisten sotilaiden, teloitettujen, rintamakarkureiden, vankina kuolleiden tai etnisten vainojen uhrien kuolinpaikat ja haudat sisältävät vaikeita poliittisia ja häpeällisiä merkityksiä. Uhrien muistokultti mahdollistuu vasta vallanvaihdoksen synnyttämässä sosiaalisessa paineessa. James E. Young painottaa, että muistomerkkien tehtävä on vahvistaa, liioitella tai kaunistella kansallista muistoa, oikeuttaa valtion olemassaoloa ja juhlistaa voittoa. Saksa pakotettiin kunnioittamaan sotarikostensa uhreja, mikä johti päättymättömään katumusharjoitukseen. Vainojen uhreja kunnioittavat muistomerkit paljastivat monumentin traditionaalisen tehtävän ja poliittis-historiallisen tilanteen välisen ristiriidan. Paradoksi johti niin sanotun vastamonumentin (*Gegen-Denkmal*) syntymiseen. Se on itsensä käsitteellinen negaatio, joka kommentoi perinteistä monumentaalitaiteen estetiikkaa ja painottaa sille epätyypillisiä tai vastakkaisia muotoratkaisuja. Sen sijaan, että teos kohoaisi vertikaalisesti ja esikuvallisesti kansan yläpuolelle, vastamonumentti voi upota maan sisään ja korostaa uhrien kokemaa häpeää, katoamista tai unohdusta.¹⁸⁸ Kansallissosialistien valta-ajan muiston normalisointi ja omien uhrien muistokultin elvytys on Saksassa ollut vaikea prosessi. Vasta viime aikoina on voitu pystyttää muistomerkkejä liittoutuneiden pommitusten uhreille, väkivaltaan menehtyneille siviileille tai kaatuneille sotilaille.¹⁸⁹

Vaikeiden muistojen kanssa on kamppailtu muissakin maissa. Suomalaisista kuvanveistäjistä Ismo Kajander kyseenalaisti Turun punavangeille omistetussa muistomerkissä perinteisen muistomerkkin formaalista logiikkaa.¹⁹⁰ (kuva 6) Turun Sirkkalan kasarmilla 12.4.1918–1.7.1919 toiminut punavankileiri ei kuulunut vuoden 1918 sodan pahamaineisimpiin, mutta sielläkin oli enimmillään yli 3300 vankia, joista 175 teloitettiin, tai kuoli aliravitsemukseen tai sairauksiin. Heidän muistomerkkinsä motto on ”Te kärsitte toivonne tähden”. Kohoavan merkin sijaan raudasta valmistettu risti lepää maata myöden osin kallioon uponneena vähäeleisenä paikan merkinä, rastina. Taiteilija muistutti, ettei se ole ”syytös, eikä uuden uhoilun merkki”. Teoksen voi nähdä vaikka kompassiruuksuna, joka ilmaisee yksinkertaisella tavalla muiston paikan.¹⁹¹ Epämääräisen muotoiseen kallionkumpuun sulautuva



6 Ismo Kajander, Turun punavankileirin muistomerkki, rauta, 1994. Sirkkalan kasarmi, Turku. (OP 2001)



7 ”Venäjä ja Puola muistivat Stalinin uhreja Katynissä”, HS 29.6.2000. (Sergei Grits)

merkki on nähtävissä myös kaadettuna ristinä ja tulkittavissa sisällissodan jälkeen vasemmistossa vahvistuneen kirkonvastaisuuden tai ateismin kontekstissa.

Länsi-Venäjän Katynin sotavankien joukkomurhan uhrien muistomerkit luovat kiinnostavan vertailukohdan Kajanderin teokselle. Niiden taustalla on Neuvostoliiton turvallisuuspalvelun toteuttama puolalaisten sotavankien joukkomurha (1940). Josef Stalinin (1878–1953) käskystä paikalla tapettiin puolalaisviranomaisien mukaan tuhansia puolalaisupseereita.¹⁹² Katynin uhrien muistomerkissä on Golgatan tapaan kolme ristiä, korkeimmassa lukee Katyn. Joukkohaudat ovat kylän metsässä, missä uhreja kunnioitetaan vuosittaisella muistojuhlalla.¹⁹³ Hautakummut on muotoiltu metsään neliön muotoisiksi kohoumiksi, joiden päällä lepää vaakatasossa tasavartinen risti. (kuva 7) Erona Kajanderin epämääräiseen maastoon asetettuun rastiin, ohjaa Katynin hautakumpujen muoto lukemaan merkin ristiksi,

188 Young 1993, 27–48.

189 Young 1993, 21–26.

190 Yksityisten lahjoittajien varoin rahoitettu muistomerkki lahjoitettiin Turun kaupungille 18.9.1994. Idea muistomerkistä syntyi Tammisaaren vankileirin muistojuhlissa, jonka keräyksen varoja käytettiin teoksen varainkeruun pesämunana.

191 ”Ei syytös, eikä uuden uhoilun merkki”, Turun Päivälehti 20.9.1994.

192 Luvut vaihtelevat lähteittäin venäläisviranomaisien 1803 ja puolalaisviranomaisien 21 857 uhrin välillä.

193 Ks. esim. ”Venäjä ja Puola muistivat Stalinin uhreja Katynissä”, HS 29.6.2000.

myös haudan, ei pelkästään paikan merkiksi. Molempia yhdistää sotavankileireihin liittyvä pitkään vaiettu ja kiusallinen historia sekä paikanmerkin luonne. Katynin sotarikoksen ja väkivaltaisten tapahtumien laajuus on omaa luokkaansa verrattuna Turun Sirkkalan kasarmiin, mutta molempien paikkojen historia todentaa yksilöllisten sotavankien epävarmaa kohtaloa vangitsijan vallan alaisina, sodan toisina.

Sotasankarin sisar

Suomen toisen maailmansodan taistelu- ja kotirintaman toisistaan erotetut tehtävät sekoittivat sukupuolten nationalistista työnjakoa ja sosiaalista roolipakkaa. Sotakriisi vaatii kuitenkin vahvistamaan kansan yhtenäisyyttä, jonka takeena oli kotirintaman uskon ja sukupuolimoraalin järkkymättömyys. Ajan naiskuva kiteytyi kahteen idealisoituun perushahmoon: uhrihenkiseen sotilaan äitiin ja käytännön askareita hoitavaan lottaan. Vapaaehtoisen maanpuolustustyön tukijärjestö Lotta Svärdin juuret ovat passiivisen vastarinnan ajalla, vuonna 1901 perustetun kagaali-liikkeen rinnalle organisoidussa naistoiminnassa. Perustava kokous pidettiin vuonna 1921.¹⁹⁴ Naiskagaalit toivat Lotta Svärd -järjestöön tunnuksensa, hakaristisinetillä varustetun keräyslippaan merkin. Osa heistä avusti vuonna 1918 valkoista armeijaa ruokapalvelussa, viestinnässä, sairaanhoidossa, vaatehuollossa ja majoitusjärjestelyissä. Rauhanajalla lotat tukivat suojeluskuntia hoitamalla rahan-keräyksiä ja järjestämällä isänmaallisia tilaisuuksia. Järjestöstä tuli naisten maanpuolustustaitojen ja väestönsuojelun kouluttaja sekä kansallisuusaatteen välittäjä. Kansalaisyhteiskäyttö keskittyi naisen moraaliseen rooliin äitinä ja perheenemäntänä sekä kansanterveyden ja raittiuden edistäjänä.¹⁹⁵

Lottien maanpuolustustyössä oli uskonnollinen perusta, sillä järjestön säännöt, lupaus ja niin sanotut ”kultaiset sanat” nostivat uskonnon isänmaan edelle.¹⁹⁶ Sen sijaan suojeluskuntaan liittyvässä laissa ja asetuksessa, suojeluskuntalaisen valassa tai huoneentaulun ”kymmenessä käskyssä” ei mainita uskontoa. Miesten ja naisten sota näytti erilaiselta, koska roolimallien tuli seurata isänmaallisia sukupuoli-ihanteita. Lottien isänmaallis-kristillinen eetos sai nunnamaisen omistautumisen piirteitä. Yhtymäkohtia olivat lupauksen antaminen kirkossa, vaatimaton asu ja sisarus-diskurssi. Kasvatuskristillisyyden minimiehtona oli, ettei lotta saanut olla ”täysin jumala-kielteenä”.¹⁹⁷ Uskonnollisuuden ohessa järjestön retoriikkaa leimasivat ulkoisen ja sisäisen vapauden käsitteet. Ulkoinen ja kansallinen vapaus liitti suojeluskuntalaisen tai lotan valtiolliseen integriteettiin ja maanpuolustuksel-

194 Valtakunnallinen Lotta Svärd perustettiin 9.9.1920. Se lakkautettiin Neuvostoliiton ja valvontakomission vaatimuksesta 23.11.1944 suojeluskuntasuhteiden takia fasisistisena järjestönä. Järjestön nimi on peräisin Runebergin Vänrikki Stoolin tarinoista. Ensimmäisenä sitä käytti Riihimäen 19.11.1918 perustettu järjestö.

195 Olsson 1999, 39–64.

196 Sulamaa 1999, 110.

197 Sulamaa 1999, 41–43, myös 199 viite 176.



8 Nina Sailo, Lottapatsas, pronssi, [1985] 2001. Tuomaanpuisto, Turku. Yksityiskohta. (RK 2002)

lisiin tehtäviin. Niihin valmistauduttiin itsekurilla. Vapaus päämääränä vaati lotilta yhteisöllistä ja yksilöllistä omistautumista. Yksilöllisen, sisäisen vapauden katsottiin korostavan lotan humanisuutta, siveellisyyttä, inhimillisyyttä ja kristillistä uskoa.¹⁹⁸ Uskonnollinen isänmaallisuus ja vapausdiskurssit tarjosivat naisille paikan miehisen sankaruuden piirissä.

Sodan työt erotettiin sukupuolen mukaan toisistaan; ruokahuolto, sairaiden ja haavoittuneiden hoito sekä kaatuneiden valmistelu katsottiin sopivan naisille. Puolustusvoimien palveluksessa naiset vastasivat käytännön hoivatyön ohessa monista tehtävistä asehuolinnasta esikuntatöihin, viestintään, väestönsuojeluun ja ilmavalvontaan. Sodan aikana järjestö kasvoi pikkulottineen noin 240 000 -jäsenen liikkeeksi, jonka palveluksessa menehtyi 287 lottaa. Toiminnan merkitys sota-ajan Suomen maanpuolustustyössä on rehabilitoitu hitaasti, minkä osin liittyy järjestön lakkauttamiseen fasisistisena. Tosin oletan sodan ja sen muistokultin maskuliinisuuden hidastaneen arvon palautusta yhtä lailla. Ensimmäisen valtakunnallisen muistomerkin järjestö sai vasta 7.9.1985, kun Nina Sailon (1906–1998) veistos paljastettiin Lappeenrannan entistä suojeluskuntataloa vastapäätä. (kuva 8) Teos esittää

198 Sulamaa 1999, 21–24, 27, 31–33.



9 Herman Joutsen, Sotahevonen, pronssi, 1997. Törnävän kartanon puisto, Seinäjoki. (OP 2001)

seisovaa lottaa reppu jalkojen juuressa. Sen valokset ovat myös Tuusulassa ja Turussa.¹⁹⁹ Itsekin lottana työskennellyt Tea Helenelund (1917–) valmisti *Lotta-patsaan* (2005) Vaasaan.

Nationalistisissa sota-ajan myyteissä nainen on miestä ja perhettä varten. Idealisimmillaan hän on ahkera kodin henki, lapsiinsa keskittyvä, moraalisesti vahva ja uskoa ylläpitävä sotilaan äiti tai vaimo. Sankarikuoleman ideaalissa nostetaan äidin ja pojan suhde kuitenkin parisuhdetta korkeammalle korokkeelle. Äidin kunniaroolia voi pitää luonnollisena, sillä kaksi kolmasosaa Suomen sankarivainajista oli perheettömiä miehiä. Sota-ajan äidin moraalisen velvollisuutena oli kasvat-
taa pojista sotilaita. Hänen piti myös valmistautua uhraamaan poikansa isänmaan alttarille ja kantamaan menetyksen suru haudalla pystyssä päin.²⁰⁰ Sotilaan äidistä tuli sota-ajan ylistetty kohde, joka vei huomion naisten muilta yhteiskunnallisilta rooleilta. Naiset, olivat he lottia tai eivät, vastasivat kuitenkin suurelta osalta sodan-aikaisen Suomen kotirintaman toiminnasta. Vastuulla olivat kotitalouden ohessa muun muassa lasten- ja vanhustenhuolto, sairaanhoito, maanviljelys, karjanhoito ja monet teollisuustyöt, viestintä ja huolinta. Vaati ideologisen muutoksen yhteiskunnallisissa sukupuolikäsityksissä ja muistomerkkien tehtävän uudelleenarvioimista ennen kuin naisten osuuden huomioiminen sodan muistokultissa oli mahdollista. Ensimmäinen ja ainoa valtakunnallinen *Sodan ajan naisen muistomerkki* paljastettiin vasta 12.10.1996. Helsingin Kallioon pystytetyn teoksen toteutti Heikki Häivöja. Sen keskiössä on kahdeksan metriä pitkä kallistunut teräspalkki. Vajaan vuoden

199 Sailon veistoksen valokset on pystytetty myös Syvärannan Lottamuseon eteen Tuusulaan ja Turkuun Tuomaanpuistoon 21.9.2001.

200 Kempainen 2006, 50–52.

sisällä *Sodan ajan naisen muistomerkkin* paljastuksesta saivat sota-ajan hevosetkin julkisen tunnustuksensa. Herman Joutsen pronssiin valettu *Suomenhevonen-sotahevonen* paljastettiin Seinäjoella 3.9.1997. (kuva 9) Orin näköiskuva kunnioittaa noin 64 000 siviilihevosta, joista isänmaan palveluksessa kuoli noin 7000. Pekka Ketosen (1928–2009) muotoilema *Sotakoira* paljastettiin 24.5.2003 Mikkelissä. Se esittää luonnollisen kokoista saksanpaimenkoiraurosta.

2.2 KIVI

Uhmakas obeliski

Kivi on muistomerkkien valmistusaineena funktionaalinen ja kestävä. Se on perinteinen hallintovallan merkitsemisen materiaali, josta on koottu niin kärkeäkivet kuin rajamerkit ja -muurit tai valmistettu hauta- ja muistomerkkejä kautta aikojen. Tarkastelen seuraavassa saksalaisen romantiikan ajalla ja kansallissosialistisessa politiikassa monoliiteille annettuja nationalistisia merkityksiä, joiden oletan vaikuttaneen kiviin ladattuihin ideologisiin sisältöihin myös Suomessa. Patrioottinen kansallisuuslauletti laukaisi Suomen sodan (1808–1809) ja sitä kaukaisempien sotien muistokultin. Valtaosa 1800-luvun muistomerkeistä on graniittiobeliskeja, mutta vasta ensimmäisen tasavallan muistomerkit ja valkoisten sankarihaudat nostivat kiven materiaalina kansalliseen erityisasemaan.

Kiviaines tai suuri koko eivät ole pitäneet vallan merkkejä paikallaan. Muinaisessa Egyptissä obeliskit edustivat faaraoiden jumalallisuutta ja hieroglyfit kunniakkaita tekoja. Kiven terävä huippu osoitti kohti taivasta ja loi yhteyden auriongonjumalaan. Obeliskiparit temppelin pylonportaalien sivuilla korostivat hallitsijan valtaa ja järjestystä. Egyptin valloittaneet roomalaiset siirsivät obeliskeja keskukseksi juhlistamaan voittoa.²⁰¹ Muinaisia kiviä on muun muassa Roomassa,²⁰² Pariisissa²⁰³ ja Lontoossa.²⁰⁴ Obeliskeja alettiin valmistaa moderneiksi sotamuistomerkeiksi 1700- ja 1800-luvuilla. Rannikonäkyvyys lisäsi merkin suosiota etenkin merenrantakaupungeissa.²⁰⁵ Suurimmat obeliskit ovat Washington D.C.:ssä (1885) ja Moskovassa (1995). Näistä jälkimmäinen, suuren isänmaallisen sodan (1941–1945) monumentti, kertoo obeliskiboomin jatkuvan meidänkin aikanamme.²⁰⁶

201 Vt. Sturken 1997, 48.

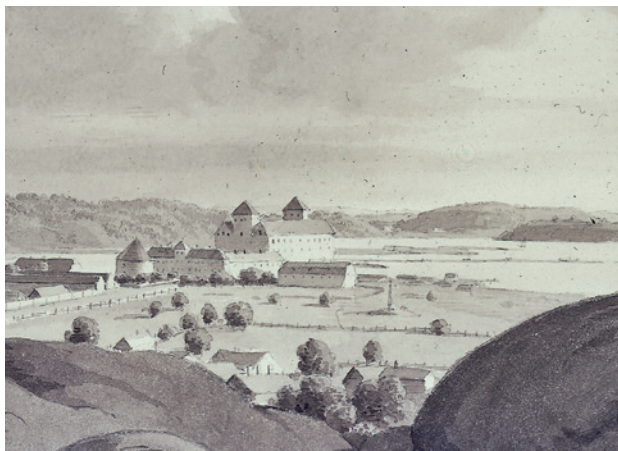
202 Roomassa on monta antiikin Rooman aikaista obeliskia ja Egyptistä tuotua kiveä. Vanhin ja suurin on (k. 32,5 metriä) omistettu faarao Thutmosikselle 1400-luvulta eaa.

203 Napoleon toi Pariisin Concorde-aukiolle v. 1835 Ramses II obeliskin (1200-luku eaa.) Luxorista.

204 Thutmosis III (1450 eaa.) obeliskia kutsutaan Lontoossa ”Kleopatran neulaksi”, sen pari on New Yorkissa.

205 Borg 1991, 2–4.

206 Arkkitehti Robert Millsin suunnittelema (1848) Yhdysvaltojen vapaussodan kenraali, presidentti, Georg Washingtonin obeliski vihittiin 21.2.1885. Se oli maailman korkein kivirakenne (k. 168,294 m). Moskovassa



10 Karl von Kugelgen, *Turun linna*, laveeraus 1818. Yksityiskohta. Ruotsinsalmen taistelun muisto-obeliski Turun Linnanfältillä. (Martti Puhakka 1979, Turun museokeskus)

Suomen ensimmäinen julkinen sotamuistomerkki juhlisti 9.7.1790 käydyin Ruotsinsalmen taisteluvoittoa Turussa. Turun eskaaderin komentaja Victor von Stedingin tilaama muistomerkki oli kuitenkin öljyvärein harmaaksi marmoroitu, noin seitsenmetrinen puinen obeliski. (kuva 10) Sillä ei ollut haudan statusta, vaikka jalustassa oli taistelussa kuolleiden upseerien nimet. Se pystytettiin tykinkuulalla koristettuna Linnanfältille vuonna 1797 perustetun englantilaistyyppisen puiston pyöreälle kumpareelle. Obeliski lahosi paikalleen 1830-luvulla, mutta paikkaa koristi vielä 1920-luvulla syreeniaidan villi kasvusto.²⁰⁷ Kiviobeliskien aika koitti 1800-luvun loppupuolella Suomen sodan muistokultissa. Teoksilla viritettiin suomalaiskansallista patriotismia vastareaktiona Venäjän keisarikunnan harjoittamalle valtakunnalliselle yhtenäistämiskäytännölle.

Keisari Aleksanteri I lopetti Porvoon maapäivillä (1809) Ruotsin vallan aikaisen ruotuväkijärjestelmän. Suomen autonomiseen suuriruhtinaskuntaan luotiin armeija vuoden 1878 asevelvollisuuslailla. Joukko-osastoja johti kenraali Georg Edvard Ramsay (1834–1918) koko armeijan toiminnan ajan (1881–1901). Suomen sotajoukkojen tärkein symbolikuva autonomian ajalla oli *Parolan leijona* (1868) Hattulassa. (kuva 11) Virallisesti veistos kunnioittaa keisari Aleksanteri II:n käyntiä Helsingin valtiopäivien edellä (1863) Parolan leirillä, missä hän Suomen kaartin univormuun pukeutuneena tarkasti suuren sotaharjoituksen ja suomalaisjoukkojen ohimarssin. Venäjän hallintovallan taholta tilaisuus edusti propagandistista voimanosoitusta ulkomaiden suuntaan, missä suomalaiset osoittivat lojaaliutensa hallitsijaa ja emämaata kohtaan.²⁰⁸ *Parolan Leijona* tilattiin Tukholmasta Andreas

voitonpuiston obeliskin (k. 141,8 m) jokainen 10 cm symboloi yhtä sodan päivää.

²⁰⁷ Auvinen 1989, 29–31; Auvinen 1990, 120–123.

²⁰⁸ Vierailusta ja siihen liittyvistä muista, mm. kielipoliittisista tavoitteista (Klinge 211–214, Knapas 1979).



11 Andreas Fornander, *Parolan leijona*, pronssi, 1868. Hattula. (Postikortti, Lähetyskirjakauppa, Hämeenlinna)

Fornanderilta (1820–1903). Graniittijalustoineen yli viisimetrinen pronssiveistos esittää karjahtavaa Suomen vaakunaeläintä, urosleijonaa, jonka vasen käpälä lepää pallon päällä vallan merkinä.²⁰⁹

Keisarikunnan vaatimukset asevelvollisten osallistumiseen Venäjän sotatoimiin Suomen rajojen ulkopuolella tulkittiin autonomisen aseman loukkaukseksi ja lainvastaiseksi. Se johti kutsuntalakkoon ja lopulta asevoimien lopettamiseen sekä verokorvauksiin (1902–1916).²¹⁰ Keisarikunnan poliittista yhtenäistämistä ajavien venäläistämistoimien aikana Suomen sota sai suomalaisten keskuudessa nostalgisia piirteitä. Ruotsin tappion muisto ja Suomen rooli osana Venäjän keisarikuntaa nostattivat passiivista vastarintaa ja kansallista vapautta ajavaa henkeä. Ruotsinvallan aikaista ruotuväkilaitosta ihannoitiin anakronistisesti kansalaisarmeijana ja militaarinen patriotismi heijastui kulttuurin eri aloille. Suomen sodan

²⁰⁹ Veistosta on eri yhteyksissä pidetty virheellisesti C. E. Sjöstrandin teoksena (Knapas 1979, 52–54).

²¹⁰ Klinge 1997, 272–279; 380–390.



12 "Kiviristi", Lapuan taistelun muistomerkki takaa, valurauta, 1864. Seinäjoki. (OP 2013)

maisemia ja sankareita kuvattiin niin kirjoihin, maalauksiin, postikortteihin kuin valokuviinkin.²¹¹ Valokuvat olivat usein dramatisoimattomia oman ajan näkymiä. Valokuvaaja Signe Brander dokumentoi laajan sarjan Suomen sodan maisemia vuonna 1907. Ville Lukkarisen näkemyksen mukaan näiden taistelukenttäkuvien oli "yksinkertaisesti tarkoitus tuoda mieleen historian esimerkilliset sankarikuolemat".²¹²

211 Esim. Zachris Topeliuksen *Finland framstäldt i teckningar* (1853) kuvasi myös Suomen sodan seutuja; *Finland i 19:de seklet – Suomi 19:llä vuosisadalla* -kirjassa Gunnar Berndtsonin kuvaamia Isonkyrön ja Lapuan maisemia somistaa tykinpiippu, miekka ja Suomen sodan sotilaspäähine; C. O. Nordensvanin kuvitettu kirja *Finska kriget 1808–1809* julkaistiin Ruotsissa jo 1898; kenraali G. A. Gripenbergin kirja *Suomen sota 1808–1809* julkaistiin sodan satavuotisjuhliin, kuten myös J. L. Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoiden Kansallispainos* Albert Edelfeltin kuvittamana (1898–1900). Lisäksi erilaiset seurat ja valokuvausliikkeet levittivät nationalistista aatetta vahvistavia valokuvasarjoja.

212 Lukkarinen 1999, 38.

Lukkarinen näkee kuvien osallistuneen myös venäläisvastaiseen passiiviseen vastarintaan:

Suomen menneisyyden muistuttamisen oli tarkoitus palvella nationalistisen ideologian utooppista päämäärää. Menneisyyden nostalgisesti kontemploitu sankariaika toimi lupauksena sankariajan paluusta, nykyisyyttä paremmasta tulevaisuudesta. Branderin kuvien välittömin kirjallinen konteksti, Schulmanin kirja 'Striden on Finland', muistuttaa esipuheessaan siitä, että juuri nyt – sortokaudella – ajatukset kääntyvät kansakunnan menneisyyteen.²¹³ Kuvien semioottinen olemus pyhitettyinä "relikteinä" tai "entiteetteinä" kiteytyi Urajärven kartanon muistohuoneen seinillä, joita koristivat Suomen sodan aseet, valokuvat sotavetereista ja -maisemista suorana kiinnekohtana heroiseen historiaan.²¹⁴

Poliittisesti arkaluonteinen sankarikultti alkoi Suomen sodan menestyksen hetkistä. Lapuan taistelu 14.7.1808 päättyi ruotsalais-suomalaisten voittoon. Sen uhreja kunnioitettiin luonnonkivimerkillä, joka ei tyydyttänyt voimistuvan patriotismin tarpeita. Seinäjoen Östermyran kartanon patruuna G. A. Wasastjerna tilasi Ruotsista uusgoottilaisen valurautaisen kiviristiksi kutsutun muistomerkkin, joka pystytettiin salaa haudalle taistelun muistopäivänä 1864.²¹⁵ (kuva 12) Tapauksen tultua viranomaisten tietoon joutui Vaasan läänin kuvernööri selvittämään asiaa senaatille, mutta merkki sai jäädä paikoilleen. Epävirallisesta Lapuan voitonpäivän vietosta kehittyi vuonna 1902 pysyvä juhla ja Suomen sodan muistopäivä.²¹⁶ Taistelupaikat saivat merkkinsä isänmaallisissa tunnelmissa, mutta viranomaisten suuntaan pidettiin matalaa profiilia. Yleensä kivet olivat kuvattomia, mutta Uusikaarlepyyssä 13.9.1885 paljastettua, valokuvaaja Daniel Nyblinin suunnittelemaa Juuttaan taistelun muistomerkkiä koristaa kuvanveistäjä Carl Eneas Sjöstrandin (1828–1906) muotoilema von Döbelnin profiilimedaljonki. (kuva 13) Alavuden hautausmaalla on kaksi Suomen sodan muistomerkkiä. Katkaistu pronssipylväs valettiin Tampereella (1868). Sen pystytys kiellettiin ja teos paljastettiin Alavuden taistelun muistopäivänä vasta 17.8.1925. Pylvään korvaava harmaa kiviobeliski tuotiin paikalle luvatta jo vuonna 1881. Oravaisten taistelu merkitsi ruotsalais-suomalaisille joukoille sodan tappiota. Sen obeliski rakennettiin kiviuharkoista kansalaiskeräyksellä saaduilla varoilla ja paljastettiin 1893.²¹⁷ (kuva 14) Muistokultin vahvistuttua niin

213 Lukkarinen 1999, 41. Toimeksiantajina olivat Werner Söderström Osakeyhtiö tai kenraalimajuri Hugo Schulman, 80 valokuvasta 22 julkaistiin kirjankuvituksina ja postikortteina (1908) (Lukkarinen 1999, 33).

214 Lukkarinen 1999, 38–39.

215 Teoksen mustalla pohjalla komeilee kullattu teksti: Tappelit tässä / Sankari Suomen / Heittivät henkensä / Eest' oman maan. / Poikansa patsaan / Nostivat heille, / Wannoen vuorons / Kuollansa näin. Lapuan hautausmaalla on myös Kaarlo Lamminheimon suunnittelema suomalaisten sotilaiden hautamerkki.

216 Ikola, Kaisa, "Lapuan päivä", Lapua seura, <https://sites.google.com/site/lapuaseura/lapuan-paeivae>, 1.8.2013.

217 Kauhajoen taistelun muistomerkki paljastettiin epävirallisesti 100-vuotisjuhlan kunniaksi. Inskriptiona on vain taistelupäivä 10.8.1808. Oravaisten taistelun 14.9.1808 obeliski pystytettiin 1893 kansalaiskeräyksellä. Koljonvirran taistelun 27.10.1808 tuotiin venäläisen sotapäällikön *Mihail Dolgorukin kaatumispaikan merkki* (1848). Suomalaisten obeliskista tuli 13.8.1885 sen vastamerkki (Vt. Tuomisto 1998, 55–61, 64–65).



13 Juuttaan taistelun muistomerkki, graniitti ja Carl Eneas Sjöstrand, von Döbelnin profiilimedaljonki, pronssi 1885. Uusikaarlepyy. (Postikortti, Joset Herlens Bokhandel)



14 Oravaisten taistelun muistomerkki, graniitti, 1893. Vöyri. (Postikortti, Albin Aaltonen)

voittoisat kuin hävityt taistelut näyttivät sopivan passiivisen vastarinnan ja patrioottisen opposition symboleiksi.

Ennen itsenäisyyttä ehdittiin pystyttää myös Suomen sotaa edeltävien taisteluiden muistomerkkejä. Suuren Pohjan sodan (1700–1721) Pälkäneen *Kostianvirran muistomerkki* paljastettiin tasan kaksisataa vuotta taistelun (6.10.1713) jälkeen. Mukulakiviterassille pystytetyn obeliskin inskriptio on lyhyt ja ytimekäs: ”KOSTIA 17–13”.²¹⁸ Viranomaiset katsoivat sormiensa läpi sen pystytystä, sillä ensimmäisen maailmansodan enteet häilyivät ilmassa, sisäpolitiikassa kuohui ja keisarikunnalla oli tarve korostaa omaa voittoisuuttaan Helsingissä. Uspenskin katedraalin vieressä Katajanokalla paljastettiin suurin juhlallisuuksin 27.10.1913 Romanovien *Rauhankappeli* ja vietettiin Suomen Venäjään liittämisen 100-vuotismuistoa sekä Haminan rauhan vuosipäivää. Tämä ilman suomalaisviranomaisten rakennuslupaa pystytetty ja Resvoin kappeliksi kutsuttu rakennus muodostui sorsan symboliksi, ja se purettiin vuonna 1920.²¹⁹

218 Teos kunnioittaa Carl Gustav Armfeltin johtamien joukkojen voittoisaa taistelua, jolla he seisauttivat runsaalla miesylivoimalla taistelevan Venäjän joukot Kostianvirran rannalle (Tuomisto 1998, 26–27).

219 Esim. suomalaisesta ”sortokausiasenteesta” ja Rauhankappelin poistovaatimuksista, ”Suomen vapaussodan muistomerkki Resvoin kummulle”, IL 28.4.1919. Kappeli purettiin v. 1920 (Helsingin kaupunginmuseo, Helsinki kehyksissä, Resvoin kappeli, http://www.hel.fi/hel2/kaumuseo/kehyksissa/katajanokka/katajanokka/kappeli_2.html, 24.1.2014).

Muinaissankari

Ensimmäisen tasavallan suomalaiset saivat lukea Zacharias Topeliuksen *Maamme*-kirjan (1875) monista painoksista kuvauksia isänmaasta, sen luonnosta, graniittivuorista, historiasta ja kansasta. Tässä viitekehyksessä kansa oli yhtä ympäristönsä kanssa. Saksassa ajatus sitoutui nationalismiin perustaan varhaisvaiheista asti, sillä jo Johann Gottfried von Herder (1744–1803) katsoi kansakunnan olevan johdettavissa siitä luonnosta, jossa se eli.²²⁰ Muinaisgermaanien²²¹ oletettiin eläneen harmoniassa luonnon kanssa, joten maisemasuunnittelu patrioottisine kasvivalikoimiseen ja luonnonkivineen pyrki samaan.²²² Nationalistisesta luonnosta johdettiin idea germaanisesta rodusta, joka takasi ylemmyyden muihin kansoihin nähden. Ajatus omittiin kansalaissosialistien arjalaispolitiikkaan muiden ihmisryhmien syrjinnän perusteluksi.²²³ Maailmansotien välisellä ajalla luonnon, kansanluonteen ja rodun patrioottinen liitos oli voimakkaimmillaan.

Christian Fuhrmeisterin (2004) mukaan Ranskan-Preussin sodan voittonurmiossa patriotismi kiinnitettiin erottamattomasti saksalaismaisemaan ja sen kiviin. Megaliittihautojen muinaista harmoniaa heijastelevien siirtokivien katsottiin sopivan keisarikunnan sotamuiston tarpeisiin heroisen menneisyyden embleemienä. Kaatuneiden sotilaiden haudoilla ja valtakunnankansleri Otto von Bismarckin (1815–1898) sekä keisareiden Wilhelm I (1797–1888) ja Wilhelm II (1859–1941) muistomerkeissä käytettiin valtavat määrät siirtokiviä. Idea luonnon ja germaanisen kansanluonteen yhteyksistä omittiin myös kansallissosialistien esitaistelijoiden kulttiin Julius Langbehnin *Rembrandt als Erzieher*-kirjan (1890) innoittamana. Adolf Hitlerille, Albert Leo Schlageterille, Horst Wesselille ja poliittisille marttyyreille omistettiin sadoittain kivijärkäleitä vuosina 1933 ja 1934.²²⁴ Hautausmaasuunnittelussa sovellettiin vastaavalla lailla rautakautisten hautojen ja käräjäpaikkojen estetiikkaa.²²⁵

Ehkä tunnetuin monoliiteista valmistettu kokonaisuus rakennettiin Sachsenhainiin isänmaalliseksi paraatipaikaksi (1934). *Saksilainen lehto* omistettiin Kaarle Suuren vuonna 782 organisoiman salamurhan kohteeksi joutuneille 4 500 saksilaiselle, joiden surman syynä pidettiin kieltäytymistä kääntyä kristityiksi. Joukkomurha oli historia-asiakirjojen tulkintavirhe, jota hyödynnettiin ranskalaisvihan syventämisessä.²²⁶ Ajatus menetti pian merkityksensä, sillä pian tutkijat integroivat myös

220 Wolschke-Bulmahn 1997, 189 ja 190.

221 Indoeurooppalaiset germaanikieliä puhuvat kansat määriteltiin nationalistisella politiikalla saman rodun edustajiksi. Käsite germaanit on peräisin roomalaiselta historioitsijalta Tacituksen teoksesta *Germania* (98 jaa.).

222 Puutarhataiteessa ja aluesuunnittelussa suositut patrioottiset kasvivalikoimat liitettiin mytologisiin käsityksiin ihmisluonnosta (Wolschke-Bulmahn 1997, 191–195).

223 Kansallissosialistisessa Saksassa käytetty rotukäsite ”arjalainen” juontuu kielitieteellisestä virheestä. Rotuopeilla ajettiin poliittisia päämääriä epätieteellisin todisteluketjuin (Mosse 1978).

224 Fuhrmeister 2004, 113–114.

225 Esim. Ahnenstätte Hilligenloh ja Ahnenstätte Seelenfeld (Wolschke-Bulmahn 1997, 189 ja 190).

226 Epäselvyys liittyy vanhan asiakirjan käännösongelmiin. Teksti viittaa ehkä saksilaisten asutussiirtoon, uudelleensijoittamiseen tai teloittamiseen (Wolschke-Bulmahn 1997, 211).

Kaarle Suuren germaanien esi-isäksi perusteluna Saksan muinaisten alueidensa valloituspolitiikalle.²²⁷ Aggressiivinen militaarisuus leimasi myös kansallissosialistien esihistorian tulkintaa. Herbert Jankuhn johti 1930-luvun lopulla arkeologisia kaivauksia Haithabussa Schleswig-Holsteinissa, missä Pohjois-Saksan varhaisimmiksi asuttajiksi ajateltujen megaliittien rakentajien ajateltiin eläneen. Tämän niin sanotun taistelukirveskansan oletettiin rakastaneen verenperintönä aseita, joten kaivauksissa ei löydetty kilpiä tai turvamuureja. Löytöihin kuuluneet rengaspaidat ja kypärät tulkittiin germaanidiskurssissa valloittaja-aseman eikä suojautumisen merkkeinä.²²⁸

Fuhrmeister arvioi, että Saksassa on nykyään noin 35 000–40 000 toisen maailmansodan sotilas- ja siviiliuhrien tai sodan muistopaikan monumenttia.²²⁹ Näistä neljäsosa on tehty ”germaanihenkisistä” irtokivistä tai siirtolohkareista. Ensimmäisen maailmansodan sankarihautamerkkeihin on usein vain lisätty seuraavan sodan vuodet. Liittoutuneiden sotilashallinnon määräyksestä kivistä tuhottiin kansallissosialistiset tunnukset ja osa merkeistä poistettiin paikaltaan. Saksan tappio varmisti kuitenkin siirtokiviestetiikan säilymisen. Koska sotilaille ei voitu pysyttää militaristisia figuratiivisia veistoksia, haudoille tuotiin luonnonkiviä kuten aikaisemminkin. Monet kolmannen valtakunnan siirtolohkareet ovat yhä paikoillaan inskriptioistaan huolimatta. Koskemattomuuden takeena on oletus, että kivi on ideologisesti puhdas luonnon tuote, poliittisesti vapaa muoto.²³⁰

Sotien muistokultissa ja propagandistisessa sotaan varautumisessa voidaan hyödyntää myyttistä maailmankuvaa, jossa kertomus perustuu sykliseen toistuvuuteen ja esitaistelijoiden sankaruuden imitaatioon. Mircea Eliaden kuvaaman arkaaisen ontologian periaatteita seuraten: ”sikäli kuin jokin teko muuttuu esikuvallisten mallien toistamisella todelliseksi, siihen sisältyy profaanin ajan, keston tai ’historian’ kumoutuminen ja esikuvan jäljittelijöiden siirtyminen esikuvan antamisen myyttiseen aikaan tai ilmoituspaikalle”.²³¹ Käsitys suomalaisten esi-isien toistuneista taisteluista idän perivihollista vastaan on osa myyttistä maailmankuvaa, jonka viimeisimmän syklin muodostavat samaa vihollista vastaan taistelevat oman ajan sotilaat. Runouden tulkinnat heijastelevat vastaavalla tavalla yhteiskuntapoliittisia tilanteita. Seppo Knuutilan mukaan 1930-luvun heimoaateen ja suur-suomiretoriikan ideat esikuvallisesta muinaissankarien ajasta kulminoituivat Itä-Karjalassa jatkosodan aikana. Kriisi- ja sota-aika vaativat kansallista yhtenäisyyttä rakentavia myyttejä. Knuutila kirjoittaa, että ensimmäisen tasavallan ajalla tutkijoita yhdisti ”merkillinen viehtymys muinaissotien melskeiseen ja miehiseen maailmaan”,



15 Oskari Jauhiainen, *Vesaisen patsas*, kivimuuraus, 1936. Ylikiminki. (OP 2013)

johon suhtauduttiin ”ylevyydellä ja sankaruuden paatoksella”. Jopa uskomus- ja loitsurunoja leimasi ”kaikesta naisellisuudesta ja hentomielisyydestä vapaa, mieheks, voimakasta mieltä ja sotaisia kuvia huokuva korskea taisteluhenkki”.²³²

Muinaismytologialle oli käyttöä myös nousevan kansallissosialistisen Saksan vahvistaessa revanssimielialaa ensimmäisen maailmansodan tappion vääryyttä vastaan. Joachim Wolschke-Bulmahnin mukaan germaanien urhoollisuudelle etsittiin pseudotieteellisissä tulkinnoissa pontta muinaissankareista ja niin sanotusta teutonisesta trendistä, muun muassa Arminiuksesta, saksalaisittain Hermanista.²³³ Suomessa yksi myyttisimmistä muinaishahmoista oli Iistä kotoisin oleva Pekka Antinpoika Vesainen (n. 1549–1627 Utajärvi), jonka maine perustuu raakaan väkivaltaan, naapurikaunaan ja kärhämöintiin. Oskari Jauhiaisen (1913–1990) Ylikiminkiläiseen metsään rakentama *Vesaisen muistomerkki* paljastettiin 27.9.1936.

227 Ibid. Toisen maailmansodan jälkeen Sachsenhain siirtyi luterilaiselle kirkolle nuorisoleirien paikaksi.

228 McCann 1994 [1990], 81–83.

229 Sotilas- ja siviiliuhrien muistomerkkien lisäksi Saksassa on lukuisia vainojen uhreille omistettuja luonnonkiviä surmapaikoilla, uhrien kuljetustien varrella tai tuhottujen synagogien kohdalla. Niitä pystytetty myös muille väkivallan uhreille, mm. raiskatun ja surmatun tytön löytöpaikalle (Fuhrmeister 2004, 110–111).

230 Fuhrmeister 2004, 108–110.

231 Eliade 1993 [1949], 35–36.

232 Knuutila 1999a, 113 ja 120–121.

233 Teutonit (lat. teutoni, teutones) olivat Keski-Euroopassa elänyt germaani- tai kelttikansa tai sotajoukko. Modernilla ajalla teutonit on erheellisesti samastettu saksalaisiin. Keruskipäällikkö Gaius Julius Arminiusta (18/17 eaa.–21 jaa.) on ihailtu kansallissankarina, joka johti germaatit Teutoburgin taistelussa (9 jaa.) voittoon roomalaisista (Wolschke-Bulmahn 1997, 189–190).

(kuva 15) Kuvan lähtökohtana oli Santeri Ivalon romaani *Juho Vesainen* (1894).²³⁴ Pekka Rönkkö esittelee Jauhiaisen veistosta:

Patsas on rakennettu kivenlohkareista muuraten kuin keskiaikainen linna. Patsaan monumentaalisuus syntyy siitä, että kuvattuna on vain pää, joka kohoaa maasta tarunomaisena, voimakkaana ja mystisenä. Helposti tulee mieleen Pääsiäissaarten mystiset kivipäät ja neoliittisen kulttuurin megaliitit, mutta lähin vertailukohta on kuitenkin muinainen sfinksin pää Egyptissä. Jauhiainen kertoi itse kerran, että jossain nähty sfinksin kuva saattoi olla hänen mielessään patsaan idean syntyessä. Haarniskoidun kivipään päälle hän on muurannut jousipyssyn kaaren symboloimaan hahmon sotaisaa luonnetta.²³⁵

Talvisodan kurimuksessa Jauhiaisen maasta nousevan muinaishahmon todistusvoima ei enää riittänyt. Oli löydettävä samaistumiskohteeksi helpommin soveltuva sankari-imago, sisukkaan suomalaistaistelijan perikuva. Sen tekijäksi nousi presidentti Kyösti Kallion (1873–1940) poika Kalervo Kallio (1909–1969), jonka *Juho Vesaisen patsas* valmistui talvisodan jälkitunnelmissa. (kuva 16a ja b) Teos piti paljastaa myyttisen taistelijan urotöihin liitetyn Vienan-retken 350-vuotispäivänä. Jatkosota, Lapin sota ja materiaalipula tulivat kuitenkin väliin. Veistos pystytettiin uuden kirkon edustalle vasta vuonna 1950. Muinaissuomalaiseen asuun sonnustautunut rotupuhdas Vesainen seisoo leveässä haara-asennossa valmiina vetämään miekkansa huotrasta. Ilme on tuima ja kulmat tiukasti kurtussa. Katse on suunnattu olan yli vainolaisen ja kostoretken suuntaan. Esko Hakkila kertoi *Suomen taiteen vuosikirjassa* (1942), että veistoksen mallina oli ”talvisodassamme sankarikuoleman saanut pohjalainen talonpoika, veistäjän läheinen sukulainen”. Se loi anakronistisen linkin muinaissankarin ja talvisodan välille. Hakkila näki jatkosodan valloitusuudessa Vesaisen itään päin kääntyneiden uljaiden kasvojen ilmentävän: ”armoa ei pyydetä enempää kuin ei annetakaan”.²³⁶

Kansallisuusaate nosti 1920-luvulla nuijasodan (1596–1597) ja Jaakko Ilkan muistokultin suosikeiksi. Muinainen kapinajohtaja sai muistomerkin pian punakapinan kukistamisen jälkeen maan valkoisimpana pidetyssä kolkassa Pohjanmaalla, missä kansallissankarin maine oli kiistaton jo 1800-luvulla. Heikki Ylikankaan mukaan: ”Myytin kannattimet kytkettiin lujasti lakiin ja oikeuteen, heikomman puolustamiseen ja uhrivalmiuteen. Myönteinen koettiin siinä, etteivät nuijamiehet olleet vastusteluitta taipuneet ja nöyryyneet epäoikeudenmukaisen sääty-yhteiskunnan alle”.²³⁷ Kapina kohdistui aatelista vastaan eikä sitä yhdistetty punakapinaan.²³⁸ Kun edellinen oli puolustanut talonpoikien ikiaikaisia oikeuksia, nähtiin punaisten hairahtuneen liittoon perivihollisen kanssa. Nuijasotaan liitettiin

234 Kirjailija sovelsi päärooliin taiteilijan vapautta ja Yrjö Koskisen tutkimuksia. Etunimen vaihtuminen Juhoksi perustuu Yrjö Koskisen väärinkäsitykseen (Rönkkö 1994, 26–27).

235 Rönkkö 1994, 31. Hankkeen taustasta ja Jauhiaisen lähtökohdista tarkemmin Rönkkö 1994, 26–34.

236 Hakkila 1942, 89–90.

237 Ylikangas 2005 (1977), 353.

238 Ylikangas 2003 (1977), 358–362.



16a Kalervo Kallio, *Vesaisen muistomerkki*, pronssi, [1939] 1950. Ii. (OP 2013)



16b Kalervo Kallio, *Vesaisen muistomerkki*, pronssi, [1939] 1950. Ii. Yksityiskohta. (RK 2013)

oikeutetun itsepuolustuksen status, mikä toi arvostusta myös muualla Suomessa. Mattias Björklund, myöhemmin Matti Visanti (1885–1957)²³⁹ suunnitteli *Jaakko Ilkan muistomerkin*, joka paljastettiin Ilmajoella 5.7.1924.²⁴⁰ (kuva 17) JuhlallisuuDET olivat suureelliset. Tapahtumat kestivät kaksi päivää ja koristeluihin käytettiin toista tuhatta metriä köynnöstä. Hankkeen statuksesta kertoo, että mukulakivet ja hiekan kustansi valtio. Mahdollisesti se oli pohjalaisille osoitettu kiitollisuudenele, sillä Suomen senaatti toimi sisällissodan ajan Vaasassa (29.1.1918–3.5.1918) ja pohjalaiset olivat osallistuneet myös maineikkaaseen Tampereen valloitukseen.

Visanti on suomalaistaiteilijoista ehkä näkyvimmin käyttänyt sotamuistomerkkien viestinnällisenä keinona leimallisesti suomalaisia kiviä. Arkkitehtinä hän oli kiinnostunut monumentaalisuudesta ja klassistisista ideaaleista.²⁴¹ Jaakko Ilkkaa kunnioittavasta nelitornisesta linnoituksesta saattoi suunnittelijan mukaan

239 August Mattias Björklund, Visanti (1936–). Käytän työssäni nimeä Matti Visanti. Hän oli koulutukseltaan arkkitehti ja perusti arkkitehtuuritoimiston Vaasaan (1916) yhdessä arkkitehti Artturi Heleniuksen [Ortela] ja rakennusmestari Hugo Myntin kanssa (Mäkelä 1985, 8 ja 17).

240 Paikkaa pidettiin perimätiedon mukaan Ilkan teloituspaiikkana. Ylikangas uskoo mestauksen tapahtuneen Isossakyrössä. Tiedon kirjasi ylös v. 1674 Ilmajoen kirkkoherra Gabriel Peldanus selvittäessään Ruotsin vallanpitäjille toimialueensa muistomerkeistä (Ylikangas 2005 [1977], 348–349).

241 Mäkelä 1985, 10–17; 34–41.



17 Matti Visanti, *Jaakko Ilkan muistomerkki*, mukulakivimuuraus, 1924. Ilmajoki. (OP 2013)

puolustautua ”ylivoimaista vihollista vastaan”. Sen keskellä on pyöreäseinäiseksi holvattu kappelimainen tila, jota kiertää oviaukkojen yläreunaan yltävä muuriseinä, jonka kruunaa mosaiikki-nuijamiellä koristeltu kupolikatto. Ulkoa puolipyöreänä pullistuva katto muistuttaa etruskien tumuluksia, kumpuhautoja. Visanti kertoi ideastaan (1924):

Mielestäni oli saatava sellainen muistokivi, joka kuvastaisi muinaista kansanousua, ollen samalla kansanjohtajan muistoksi rakennettu kappeli. Tällöisen monumentin tulisi olla yksinkertainen suunnittelultaan ja muodoltaan voimakas ja vakava. Kun heti aluksi tulin siihen käsitykseen, ettei pienempi muistopatsas pienine muotoineen tällaiseen soveltuisi, ryhdyin suunnittelemaan suurempisuhteista muistomerkkiä, johon aiheena käytettäisiin mukulakiviä, jotka muotonsa ja valmiin patinansa vuoksi mielestäni parhaiten sopisivat tarkoitukseen.²⁴²

Heimojuhlasta oltiin niin vaikuttuneita, että *Nuijamiesten muistopaasi* paljastettiin seuraavana vuonna valtakunnallisena tapahtumana, mihin osallistuivat myös presidentti Lauri Kristian Relander (1883–1942) ja pääministeri Kyösti Kallio (1873–1940).²⁴³ Santavuoren taistelun ja haudan²⁴⁴ muistomerkkihanke oli käynnistynyt

242 ”Jaakko Ilkan patsaan...”, Ilkka 4.6.1924.

243 Marja-Liisa Kriikku, ”80-vuotias Ilkan patsas kuvaa talonpojan vapautentuntoja”, Ilkka 7.6.2004.

244 Ilmajoella käytiin Pohjanmaan viimeinen, Santavuoren taistelu 24.2.1597. Kuolleet haudattiin Kapalan-
kankaalle Piirtolankylään, mitä on virheellisesti pidetty taistelupaikkana. Loput talonpojat antautuivat läheisellä
pellolla marski Klaus Flemingin joukoille. Paikka sai nimen Armopelto, sillä perimätiedon mukaan antautuneet
päästettiin koteihinsa. Oletettavasti hengissä säilyneet kuitenkin vangittiin (Ylikangas 2005 [1977], 295–297).



18 Matti Visanti, *Santavuoren taistelun muistomerkki*, graniitti, 1925. Ilmajoki. (OP 2013)

jo vuonna 1919. Monoliitti siirrettiin maaliskuussa 1922 yli kolmensadan suoje-
luskuntalaisen voimin ja lottien tarjoilun kannustamana Kurikan Käräjävuoresta
nykyiselle paikalleen Piirtolankylään. Visannin ylöspäin levenevä kenotafi paljas-
tettiin keväällä 1925.²⁴⁵ (kuva 18)

Uhrien tasa-arvo

Kapinallisten nuijamiesten muistokultti siirtyi itsenäisyyden alun pohjalaisesta
mahtipontisuudesta toisenlaiseen vaiheeseen, kun hankkeet käynnistettiin Nokial-
la, Marttilassa, Padasjoella ja Mikkeliissä.²⁴⁶ Nuijasota oli saanut ratkaisunsa Varsi-
nais-Suomen alueella, kun Marttilan taistelussa (29.8.1599) Kaarle Herttuan joukot
löivät Sigismundia kannattaneen aateliston joukot. Tapahtuman muistoksi Martti-
laan pystytettiin muistomerkki 1934.²⁴⁷ 1930-luvun lopulla nuijamiesten muisto-

245 Ilmajoki, Kulttuuri, <http://web.archive.org/web/20040611095835/http://www.ilmajoki.fi/kirja/kulttuuri/nahtav2.htm>, 25.1.2014.

246 Nokian taistelussa 31.12.1596 Klaus Flemingin 3300-päinen joukko piiritti Jaakko Ilkan, Martti Tuomaalan ja Yrjö Kontsarin joukot. Fleming lupasi kapinallisille kotiinpääsyn, jos antautujat luovuttaisivat päällikkönsä rangaistaviksi. Nuijamiesten hajaantuessa kiinni saadut surmattiin. Ilkka teloitettiin tammikuussa 1597 Isonkyrön kirkolla. Johtajien teilyöriillä paloitellut ruumiit tuotiin näytille oman pitäjän kirkolle. Kapinallisista tuli ajan myötä kansansankareita (Ylikangas 2005 [1977], 197–205, 211–212, 339, 348–349). Taiteilija Gabriel Engbergin suunnittelema *Nokian taistelun muistomerkki* (1933) on rustiikkiharkoista muurattu pilari.

247 Ylikangas 2005 [1977], 328–329. Marttilan taistelun mukulakivimuistomerkki on Mäntsälän kylässä. Suoje-
luskuntalaisten pystyttämä suorakaidepohjainen katkaistu pyramidi paljastettiin 26.8.1934.

kultti siirtyi kohti itää. Padasjoen taistelun (14.1.1597) muistomerkki paljastettiin 13.9.1936. Jouko P. Kauhasen Hämeen nuijamiesten kivi ei ole taistelumuistomerkki, sillä Nyystölän Verhon kartanoon päätyneet miehet suostuteltiin antautumaan lupaamalla armahdus ja vapaa kotiinpaluu. Kapinallisten laskettua aseensa Arvid Tavastin ratsumiehet surmasivat antautuneet.²⁴⁸ Lieriön muotoinen rustiikkisista kiviharkoista muurattu merkki on lähellä oletettua yhteishautaa, joten se edustaa kapinallisten arvoa rehabilitoivaa hautamerkkiä.

Suur-Savon taisteluun (1597) Mikkelissä liittyy yhtä raaka tarina.²⁴⁹ Mikkelin Kenkäveronniemelle pystytettiin yli kahdensadan Pietari Paavalinpoika Juustenille antautuneen ja teloitetun hämäläisen ja savolaisen muistolle kuvallinen merkki. (kuva 19) Kiven inskriptio kertoo, että se on pystytetty ”SUUR-SAVON PAPPILAN LUONA / TAMMIKUUN 23. P: NÄ 1597 / KAATUNEIDEN SAVON NUIJAMIESTEN MUISTOLLE”. Hanke käynnistettiin vuonna 1933,²⁵⁰ mutta teos paljastettiin 27.8.1939, vain muutamaa kuukautta ennen talvisodan syttymistä. Puhe kaatuneista, eikä antautuneina teloitetuista kapinallisista, sopi ajankohdan kansalaissotilasdiskurssiin. Eino Räsänen (1902–1970) lohkottureunaisessa graniittireliefissä on kaksi paljasrintaista nuijasoturia, joiden tuimat katseet suuntautuvat kiven oikeaa reunaa, itää kohti. Paljasrintaisuus yleistyi 1800-luvun muistomerkeissä koodiksi, jolla erotettiin ruumiillista työtä tekevä rahvas säätyläisistä. Lihaksikas rintakehä oli etenkin 1930-luvulla tulkittavissa työläissankaruuden merkiksi. Kuvan nuijasodan kapinalliset oli rinnastettavissa vuoden 1918 punaiseen puoleen.²⁵¹

Entisaikojen kapinalliset edustivat ensimmäisen tasavallan ajalla positiivista ja oikeudentajuista kansalaiskuvaa. He olivat sankarillisesti puolustaneet kotejaan, maitaan ja sotineet vääryyttä vastaan. Maailmansotaa edeltävässä idän uhkan ilmapiirissä katse ohjattiin kohti ulkoista vastustajaa. Sodan yhtenäisyyspolitiikka huipentui puoluerajat ylittäväksi monokulttuuriksi. Se kaikui myös maalaisliiton keskushallinnon järjestöväelleen lokakuussa 1939 antamassa julistuksessa, jossa muistutettiin:

ettei nyt ole olemassa muuta kuin yksi puolue, isänmaa, ja yksi ainoa puolueohjelma, isänmaan vapauden turvaaminen. Tähän puolueeseen kuulumme kaikki ja sen ohjelman toteuttamiseksi meidän on tehtävä kaikkemme ja myöskin uhrattava kaikkemme, jos niin tarvitaan.²⁵²

248 Ylikangas 2005 [1977], 222–224.

249 Ylikangas 2005 [1977], 267–268.

250 Hankkeen takana olivat pastori Antti Leinonen ja prof. A. F. Puukko. Varat kerättiin Savon alueelta. Mikkelin maaseurakunta luovutti patsaan paikan. Savolainen Osakunta ja Otavan kansanopisto luovuttivat teoksen Mikkelin kaupungille, mutta se siirrettiin Lions klubi Mikkelin toimesta Kenkäveronniemelle pappilan pääarakennuksen pihaan (1992) (Mikkeli, Nuijasodan muistomerkki, http://mikropaja.site50.net/wiki/index.php/Nuijasodan_1597_muistomerkki, 25.1.2014.

251 Ylikangas liittää nuijasodan ja punakapinallisten rinnastamisen historioitsija Pentti Renvallin (1907–1974) tulkintoihin (Ylikangas 2005 [1977], 359).

252 Hokkanen 1996, 24.



19 Eino Räsänen, Suur-Savon nuijamiesten muistomerkki, harmaa graniitti, 1939. Kenkäveronniemi, Mikkeli. (OP 2013)

Antautuminen epäluotettavalle viholliselle nähtiin kansallisessa yhtenäisyysdiskurssissa nuijamiesten kohtalokkaana virheenä. Sen ei enää annettaisi toistua, jos itsenäisen isänmaan kansanmiehet, talonpojat ja työväestö, kohtaisivat yhdessä yhteisen vihollisensa. Oletan nuijasodan muistokultin ja kapinallisen rahvaan sankarikuva edustaneen ainakin implisiittisesti punakapinaan osallistuneelle työväestölle suunnattua sovinnon elettä. Ideaalikuva rakensi 1930-luvun lopun sisäpoliittisessa tilanteessa kansallista yhtenäisyyttä odotettavissa olevia koitoksia varten. Hämäläisten ja savolaisten teloitettujen nuijasotureiden siunaamattomiksi jätetyt joukkohaudat voitiin rinnastaa punakapinallisten metsähautoihin. Edellisten rehabilitointi enteili punakapinallisten poliittisesti arkaluonteisten metsähautojen virallistamista. Punaisten kuvallisten muistomerkkien tilaaminen vaati kuitenkin vielä konkreettisen näytön – talvisodan uhrin. Sekä vanhemman että tuoreemman historian vaiennettujen hautojen muistokultti on siten liitettävissä talvisodan myötä

alkaneeseen ja sotien jälkeen voimistuneeseen sotavainajien tasa-arvoisuustraditioon. Tilannetta voi verrata Ranskan-Preussin -sotatappion jälkeiseen, kolmannen tasavallan ajan sotamuistokulttiin, jossa eri sotien ja taisteluiden uhrien muistoa kunnioitettiin yhteisillä patrioottisilla seremonioilla.²⁵³

Tappion voima

Suuri osa entisaikojen sotien taistelumuistomerkeistä pystytettiin itsenäisyyden alussa Pohjanmaalle. Maan ensimmäinen monumentaalinen sotamuistomerkki kunnioitti voiton sijaan karvaan tappion hetkeä, Isonkyrön Napuen taistelua 19.2.1714. Suuren Pohjan sodan (1700–1721) viimeisessä Suomen alueen kenttätaistelussa kohtasivat ruotsalais-suomalaiset ja venäläiset joukot. Napuella kaatui noin 3000 sotilasta, joista osa oli pakko-otettu armeijaan lähiseuduilta. Kajaanin linnan antautumista 24.2.1714 pidetään Ruotsin suurvalta-ajan päätepisteenä. Miehitysaika, isoviha (1713–1721), merkitsi suomalaisille mielivaltaa, väestömenetyksiä ja elinkeinoelämän romahdusta.²⁵⁴ Vaikutukset olivat pitkäaikaisia, sillä venäläiset polttivat kyliä, surmasivat väestöä ja ottivat vankeja tai orjia.²⁵⁵

Matti Visannin Napuen taistelun muistomerkin luonnos oli esillä Vaasan taiteilijoiden yhteisnäyttelyssä syksyllä 1917.²⁵⁶ Idea perustui niin kutsuttuun Napuen kallioon (kuva 20), jonka ääressä oli vietetty muistojuhlia jo ennen muistomerkin tilaamista.²⁵⁷ Teosta luonnosteltaessa Venäjä oli sodassa Saksaa vastaan ja valtakunnassa oli poliittinen kaaos. Keisari menetti asemansa helmikuun vallankumouksessa ja luopui vallasta maaliskuussa. Olot olivat rauhattomat myös Suomessa. Pian itsenäisyysjulistuksen jälkeen maa ajautui sisällissotaan ja hanke siirtyi myöhemmäksi. Mutta miksi juuri Napuen totaalitappion muisto valittiin valtiollisen monumentin kohteeksi itsenäisyyden alkumetreillä? Tuolloin ei edes monilla valkoisten haudoilla ollut muistomerkkiä, joten Napuen piti vastata erityisellä tavalla nuoren ja epävarman valtion militaristisiin tarpeisiin. Pohjanmaalla isovihan sorron vaikutukset olivat kauaskantoisimpia ja luontevien naapurikontaktien puuttuessa oli venäläisviha säilynyt kansan keskuudessa. Isovihan aika sopi venäläisvastaisuuden aatteelliseksi perustaksi, kuten saksilainen lehto sopi kansallissosialis-

253 Ariés 1991 [1981], 548–550.

254 Karjalassa tuhovuodet olivat jo 1702–1706, 1710. Suurhyökkäys ja vuodet 1713–1714 merkitsivät Etelä-Suomen kaupunkien ja kylien tuhoamista (Vilkuna 2005, 41–79).

255 Suomalaisrahvaan pakkosiirtoja: Pohjois-Pohjanmaa yli 1300, Keski-Pohjanmaa 1200 ja Etelä-Pohjanmaa 2200 henkeä. Uhrien lukumäärät vaihtelevat eri tutkimuksissa (Vilkuna 2005, 79–92, 102–123).

256 Mäkelä 1985, 13 ja 17.

257 Napuen taistelun muistojuhlaa vietettiin jo v. 1883, mutta venäläisviranomaiset kielsivät ne. V 1914 järjestettiin suuret, mielenosoituksena tulkitut juhlat (Ahto 1979, 96–97). Juhlasta on olemassa myös valokuvia. SK: v. 1920 julkaisema kuva ja osa tekstistä: ”Kuva on otettu v. 1914 pidetyssä muistojuhlissa, jonka yhteydessä pitämistään puheista m.m. maanviljelysneuv. Björkenheim ja toimittaja Eino Kontsas joutuivat venäläisten viranomaisten vainon alaisiksi” (SK 27/1920, kuva s. 657).



20 Matti Visanti, Napuen muistomerkki, piirustus, 1917.
(Suomen Kuvalehti 27/1920, kansi)

tien nousun aikaan ranskalaisvastaisuuden kasvualustaksi. Paikka oli sorron ikoni, johon koko kansa saattoi yhtyä. Isoviha ja venäläisiä vastaan käydyt menneisyyden taistelut nousivat kansallistunteen kannalta arvoonsa vapaussodan jälkitunnelmissa. René Girardin ajatusta seuraten väkivallan uhka itsessään ruokki epäluuloja. Maata sisäisesti jakaneen sisällissodan jälkeinen ilmapiiri tuotti aggressiota, joka vaati kohdennusta. Suomi tarvitsi sopivaa syntipukkia, johon heijastaa yhteisöä vai-vaava epävarmuuden tila ja aggressio.²⁵⁸ Napuen uhrimerkki saattoi osoittaa sisäistä sekasortoa aiheuttaneen syntipukin poistuneen.

Pohjanmaa oli menneisyyden sankarikultin suhteen aktiivista aluetta ja siellä myös käsitykset vapaussodasta olivat muuta maata homogeenisempiä. Talonpoikaisen itsemääräämisen traditio eli vahvana ja vapaussotaan lähdettiin ajamaan venäläiset pois maasta. Heikki Ylikankaan mukaan pohjalaisilta sotilailta jopa sallittiin, että vastassa oli suomalaisia oikeuksiaan peräviä työläisiä tai palkollisia,

258 Vt. Girard 2004 [1972], 113–114.

eikä pelkästään venäläisiä ja sosialistisen propagandan kiihottamia apureita. Sodan jälkeen painotettiin venäläisten maastakarkotusta ja liioiteltiin punaisen terrorin laajuutta. Valkoisen terrorin muodoista tai vankileireistä vaiettiin kokonaan.²⁵⁹ Pohjanmaalla ei käyty vuonna 1918 pitkäaikaista ristiriitaa aiheuttaneita taisteluita eikä alueella ollut myöskään suuria punavankien kokoamiskeskuksia. Ensimmäisen tasavallan alkuvuosina Neuvosto-Venäjän hallinto oli sosialistisen vallankumouksen jälkeisessä muutostilassa. Naapurimaan uhan aliarvioiminen oli vakava riski. Pienen porvarillisen Suomen selviämisen edellytys oli tehokkaasti rakennettu isänmaallinen yksimielisyys ja kansallinen historiakuva. Niiden oli tarkennuttava sisällissodan kipeinä ammottavien haavojen ja kokemusten taakse. Eheytymiseen vaikuttivat kaikki kollektiiviset kokemukset, ei vain onnistumiset tai voiton hetket, vaan myös yhteiset kärsimykset tai kaikkien tunnustama syntipukki. Napuella kaukaisessa menneisyydessä koettu tragedia motivoi näin isänmaan puolustushalua.

Napuen taistelun muistomerkin paljastusjuhlat heinäkuussa 1920 Isossakyrössä olivat kaksipäiväinen suur tapahtuma, johon osallistui maan sotilaallinen ja hallinnollinen johto valtionpäämies K. J. Ståhlbergiä myöden. Teoksesta tuli esiisien urhollisuutta propagoiva isänmaansymboli vasta itsenäistyneelle Suomelle. Paljastustilaisuus innosti myös *Suomen Kuvalehteä* panostamaan Napueen ja lehden otsikkosivua koristi Visannin piirustus muistomerkestä.²⁶⁰ (kuva 21) Kenraali K. Adaridin kirjoittama ”Sotatieteellis-historiallista tutkielmaa” elävöitti ärhäkkä valkoinen Suomen leijona, joka voimakkaana kypälineen torjuu mustaa kaksipäistä kotkaa auringonsäteiden koristaman pilven edestä. Taistelun tapahtuma- ja henkilöhistoria käydään läpi asemakartoin ja valokuvin.²⁶¹ Seuraavalla sivulla on Benno Lehmuksen runo ”Taistelun jälkeen. Napuen taistelun muisto”. Se kuvaa taistelutappion jälkeistä tunnelmaa ja sankarien sortumista hurmeisille hangille ennustuksena Suomenmaan uudelle huomenelle ja voitolle.²⁶²

Napuen taistelun muistomerkin (kuva 22) keskusmerkki on pyramidimainen kallio. Symmetrinen maisematila luo mentaalisesti kohottavan paikan isänmaallisille seremonioille.²⁶³ Luontoa edustavista piirteistään huolimatta kokonaisuus assosioituu uusklassistisiin, vaikuttavuutta korostaviin rakenteisiin, jotka olivat tuttuja arkkitehdiksi opiskelleelle Visannille.²⁶⁴ Askeettista maisemaa rajaavat vaakaat graniittimuurit. Ketjutetut kivipylväät ohjaavat kävijän kulkua leveille portaille. Niiltä lähestytään suurta symbolia, isänmaan peruskalliota ja siihen hakuttua Suomen vaakunaa. Inskriptio lainattiin Zacharias Topeliukselta: ”Tässä vuodattivat verensä isovihan aikana helmikuun 19. päivänä Suomen viimeiset vartijat kuolevaan maataan puolustaessaan.” Ettei olisi syntynyt käsitystä Suomen lopullisesta kuo-



21 Napuen kallio ennen muistomerkkiä. (*Suomen Kuvalehti* 27/1920, 657)

lemasta, lisättiin teokseen jälkikäteen Kyösti Wilkunan laatima lisäteksti: ”Elpynyt isänmaa pystytti patsaan muistoksi isien urhokkaiden 1920”.²⁶⁵ Patrioottiset sanat osoittivat, että isovihan kärsimysten jälkeen maa elpyi tulevien sukupolvien perintömaaksi. Uhriverellä voimistettuna se oli vapautunut kaksipäisen kotkan ja punaisen bolsevismin ikeestä. Napuesta tuli suomalaissotilaille ikuisuusarvoja välittävä, itsenäisen isänmaan vartiovalojen vannomispaikka.

Oskari Jauhiaiselta tilattiin isovihan muistomerkki Pyhäjoen Yppäriin Vesaisen hahmon innostamana. *Isovihan muistomerkki* (kuva 23) paljastettiin 11.7.1937. Se eroaa kuvallisena esityksenä 1930-luvun arkkitehtonisesta ja geometrisesta muinaissotien muistomerkkilinjasta. Lohkotuista kivistä rakennetulla muurilla seisoo suuri betonista valettu liekkimuoto, jonka loimuavaa paloa tehoavat uurrosviivat. Liekin keskellä on pyörökaarinen kuvakomero, jonka kuvat on muurattu punertavaan laastiin kiinnitetyistä pienistä kivenlohkareista. Edessä on vinosti yläoikealle suuntautuva miekka, jonka takana on kärjistään levenevä risti. Sampo Ahto tulkitsee liekin tuovan ”mieleen niitä uskomattomia kärsimyksiä, joiden kautta Suomen kansa on joutunut kulkemaan”.²⁶⁶ Isovihan ajan ihmisten perspektiivistä tuli voisi viitata tuhoon, poltettuihin koteihin, kirkkoihin ja kyliin. Kuvapinnan halkaisema miekka merkitsisi suojattoman kansan kokemaa väkivaltaa. Taustaa koristava risti on uskon vertauskuva tai uhrien arkaainen hautamerkki. Teoksen tilannut muistomerkkitoimikunta tulkitse teoksen aiheen ”merkki- tai vartiotuleksi”²⁶⁷ eli viestitysjärjestelmäksi, joka varoitti vihollisen saapumisesta. On oikeellista, että muinaismuiston symbolinen merkkitulo sytytettiin juuri 1930-luvun lopulla ja että iskuvalmiuteen noussut miekan kärki osoittaa oikealle, kohti itää.

259 Ylikangas 1996 [1993], 21–24, 49; Manninen 1982, 135–136, 217–223.

260 SK 27/1920, otsikkosivu.

261 SK 27/1920, 650–656.

262 SK 27/1920, 657.

263 vt. Etlin 1994, 2–9.

264 Visannin (Björklundin) klassismista Mäkelä 1985, 10–41; vt. Etlin 1994, 150–156, 163–171.

265 Visanti (Björklund) kuvitti Kyösti Wilkunan kirjan *Miekka ja sana. Historialisia kertomuksia*. WSOY 1919.

266 Ahto 1979, 107. Teoksen julkisivussa on kaksi pronssilaattaa, joiden teksteinä on tikkukirjaimin: ”1716 isovihan kärsimysten muistoksi” ja ”1937 kansalaiset pystyttivät patsaan”.

267 Muistomerkkitoimikunnan puheenjohtaja oli opettaja E. Laaksonen (Rönkkö 1994, 35–36).

Paljastustilaisuuden juhlapuheen piti Oulun läänin maaherra Eero Pehkonen (Ahto 1979, kuva s. 104).



22 Matti Visanti, *Napuen taistelun muistomerkki*, kallio ja graniittirakenteet, 1920. Isokyrö. (OP 2000)

Voiko kyseisiä muistomerkkejä tarkastella Alan Borgin tapaan kerronnallisina tai symbolisina merkkeinä ja kysyä, miten ne silloin ilmaisevat ajan kysymyksiä? Jauhiaisen *Isonvihan muistomerkki* on vartiotuli, varoittava signaali, myyttinen symboli, joka kertoo menneisyyden tarinaa. Pystytysajan perspektiivistä muistomerkki todentaa myyttisen tapahtuman syklistä toistumista, valmistaa kansaa varautumaan prospektiivisesti tulevaan koitokseen: vartiotuli on sytytetty, koska perivihollinen uhkaa jälleen. Menneisyyden tapahtumista kertovana merkinä teos katsoo retrospektiivisesti ajassa taaksepäin, etsii uhrin vertauskuvia, jotka mahdollistavat eläytymisen menneisyyden ihmisten kokemaan väki- ja mielivaltaan sekä kotien menetyksiin. Napuen kallio ympäristöineen on puolestaan symbolinen tila, joka ei kerro historiallisista tapahtumista tai taisteluista. Sen kuvalliset viestit ovat emblemaattisia. Vaikka vaakunaa pidetään konventionaalisenä merkinä, viittaa leijonan ase puolustautumiseen idän uhkaa vastaan.²⁶⁸ Napuen muistomerkin seremoniallisuus ohjaa katsomaan prospektiivisesti nyt-hetkestä eteenpäin, itsenäisen Suomen tulevaisuuteen. Kuvallinen kerronta on korvattu inskriptiolla ja kalliolla. Retrospektiivinen vaikuttavuus perustuu mytologisoituun valtiohistoriaan ja kivisen maaperän kansanluonteeseen. Molempia muistomerkkejä voi lukea symboleina ja kerronnallisina merkkeinä, joiden aikadimensiot ovat tulkittavissa kahteen suuntaan, prospektiivisesti tulevaisuuteen ja retrospektiivisesti menneisyyteen.

268 Vt. Tengström 1997, 31, 37–40.



23 Oskari Jauhiainen, *Yppärin isovihan muistomerkki*, sementtivalu ja kivimuuraus, 1937. Pyhäjoki. (OP 2013)

Mukulakiviestetiikka

Vähäkyrö kärsi suuressa Pohjan sodassa Suomen suurimmat pitäjakohtaiset väestömenetykset. Sinne pystytettiin Napuen uhrien muistomerkki vuonna 1974.²⁶⁹ (kuva 24) Erkki Välimäen suunnitteleman kenotafin inskriptio on yksinkertainen: NAPUE 1714. Sen kolmikerroksisen kivrakenteen keskellä on ornamentaalinen mukulakivinauha. Teos muistuttaa etäisesti klassistisia hauta-arkkuja, vaikka sen sisäinen jännite perustuukin informalistiseen, kuvallista kerrontaa välttävään estetiikkaan. Abstraktin kokonaisuuden soikeat irtokivet voi kuitenkin tulkita antiikin sarkofagien narratiivisen reliefikuvituksen korvaavana kuva-aiheena. Saksan nationalistista kividiskurssia seuraten Suomen maaperän soikeita kivenmukuloita on mahdollista tulkita suomalaisuuden symboleina. Muistomerkin kivirivistön voi nähdä entisaikojen sotilaina tai siviiliuhreina. Kansa on informalistisen taiteen hengessä ikään kuin puristettu jännitteisesti kahden laakean paaden väliin. Lähelle itsenäisyyden ajan sotilaiden hautoja sijoitettu menneisyyden ihmisten tyhjä hauta liittää kaikki uhrit samaan kansalliseen tarinaan.

269 Tuomisto 1998, 26.



24 Erkki Välimäki, Napuen taistelun muistomerkki, graniitti ja mukulakivimuuraus, 1979. Vähäkyrö, Vaasa. (RK 2000)

Matti Visantia voi pitää kansallisen mukulakiviestetiikan varhaisena jalostajana. Betoniin kiinnitetyt luonnonkivet loivat Jaakko Ilkan linnoitusmerkin ja myöhempienkin muistomerkkien geometrisille perusmuodoille arkaaisen tunnelman. Maaperän alkuperäisyyttä henkivät mukulakivet ovat hioutuneet pyöreiksi, sileiksi murikoiksi sulavan veden, hiekan ja kallioiden hankauksessa jääkauden jälkeisissä moreenimuodostelmissa. Suomen luonnonvoimien ammoisia aikoja sitten muokkaamiin lujiin kiviin oli helppo yhdistää kansallisen historian aatteellisuutta. Kuten Saksassakin ne näyttivät ikään kuin jalostuneen samoista luonnonvoimista kuin suomalaisten sisukas ja vakavan vaatimaton kansanluonnekin. Kansan symbolina mukulakivi oli karu, mutta tosi. Tämä edullinen materiaaliestetiikka sopi myös vaatimattomiin paikallisiin muistomerkkeihin ja sitä suosittiin erityisesti Pohjanmaalla. Esimerkiksi Kauhajoen Nummijärven kylässä on opettaja Heikki Vanamon suunnittelema Nummijärven taistelun (28.8.1808) mukulakivimuistomerkki, jonka silhuetissa on lähes antropomorfisia piirteitä. (kuva 25)

Matti Visannin toteuttama *Halkokarin taistelun muistomerkki* (kuva 26) paljastettiin 16.9.1934 Kokkolassa. Itämaisessä sodassa (Krimin tai Oolannin sota 1853–1856) Venäjän ja siten myös suomalaisten vihollisia olivat Englanti ja Ranska. Kokkolalaiset rakensivat hälytysjärjestelmän varoittamaan vihollislaivojen tuloa. Kun englantilaiset saapuivat 7.6.1854, alkoivat rantamakasiinien lauta-aitojen



25 Vanamo, Heikki, Nummijärven taistelun muistomerkki 1927, Kauhajoki. (OP 2013)

taakse piilotetut tykit ampua aluksia. Yllätetyt viholliset perääntyivät siltä erää.²⁷⁰ Taistelun muistomerkki on suuri mukulakivillä päällystetty kuutio. Sen kaikkia neljää sivua koristavat kahdeksankulmaiset pronssista valetut tekstimedaljongit. Ne kertovat, että teos on pystytetty kotiseudun puolustajien muistoksi. Suuri kuutio on lähellä rantaviivaa, missä teoksen yksinkertainen muoto piirtyy jyrkänä kuin linnoitus merta vasten.²⁷¹

Visannin seuraavat mukulakivigeometriaan perustuvat muistomerkit kunniottivat Suomen sotaa. Siikajoen taistelussa 18.8.1808 ruotsalais-suomalaiset joukot saivat psykologisesti tärkeän voiton, mikä esti venäläisten etenemisen siltä erää. Kirkon tapulin vierellä on mustagraniittinen, ylhäältä kaarevaksi hakattu hautakivi, jossa lukee lakonisesti SIIKAJOEN V. 1808 KAATUNEILLE SOTILAILLE. Visannin suunnittelema *Siikajoen taistelun muistomerkki* on lähellä kirkkoa, joskaan ei kirkkomaalla. Palkoksi muotoiltu teos on päällystetty mukulakivillä ja paljastettiin 26.8.1934. Sotaonni kääntyi vuoden 1818 lopulla, mistä alkoi katastrofaalinen aika. Yli kaksi tuhatta Ruotsi-Suomen sotilasta menetti henkensä parissa kuukaudessa

270 Klinge 1997, 170–172. Keisari ja suuriruhtinas Nikolai I palkitsi Kokkolan urheat puolustajat ja tilasi heistä muotokuvat. Maalaukset teki suomalaissyntyinen taiteilija Vladimir Swertschkoff. Historiamaalaus kuuluu Kansallismuseon kokoelmiin. Anders Donnerin ja Mats Kankkosen muotokuvat ovat valtion taidekokoelmassa ja esillä Presidentinlinnassa.

271 Hankkeen takana olivat Kokkolan kaupunki ja Kokkolan sekä Kaarlelan suojeluskunnat.



26 Matti Visanti, *Halkokarin taistelun muistomerkki*, mukulakivimuuraus, 1934. Kokkola. (OP 2002)



27 Matti Visanti, *Vojakkalan taistelun muistomerkki*, Elsanvainion sotilashauta, mukulakivimuuraus, 1957. Tornio. (OP 2002)

epäinhimillisten olosuhteiden, kylmän ja ruokapulan takia. Tornion Elsanvainiolla paljastettiin 800 sotilaan hautapaikalla *Vojakkalan taistelun muistomerkki* (1957). (kuva 27) Joukkohautaan lasketut eivät kaatuneet taisteluissa, mihin muistomerkki nimi viittaa, vaan menehtyivät punatautiin ja keripukkiin.²⁷² Muistomerkkiin suurta mukulakivipalloa ympäröi metallivanne, jossa lukee sodan vuodet ja paikka. Tornion *Laivajärven taistelumuistomerkillä* (1955) kunnioitetut vainajat kuolivat samoista syistä kuin Elsanvainion uhritkin. Hautamerkki on pyramidin muotoinen ja sen etusivulla lukee vain vuosiluku 1809. Molempien mukulakivien huippuja koristaa iskuvalmis miekkakäsi, mikä erottaa teokset Visannin aikaisemmasta geometriasta hyödyntävästä mukulakivituotannosta. Merkki muistuttaa Karjalan vaakunan käsi-vartta, jonka miekka käy taistoon itävihollista vastaan.²⁷³

Toinen maailmansota muutti entisaikojen sotien muistokulttia. Taisteluvoittojen tai -tappioiden sijaan huomio kiinnitettiin sodan uhreihin ja hautapaikkoihin. Muistomerkkiin ei sotavuoden lisäksi kirjattu muuta informaatiota, mikä saattoi johtua valvontakomission jälkivaikutuksista ja kansallisesta itesesensuurista. Visannin teoksia korostava miekkakäsi on laina Karjalan vaakunasta ja siten näennäisesti neutraali merkki. Se on vain maailmansodan jälkeisissä teoksissa, kurjiin olosuhteisiin ja sairauksiin menehtyneiden sotilaiden haudoilla ja viitanee implisiittisesti Suomen sodan ja toisen maailmansodan yhtymäkohtiin. Molemmissa vastustajana oli idän suurvalta ja sodan tuloksena tappio. Miekka teki esi-isien mukulakivillä

272 Alatornion kirkkomaan täytyttyä sairauksiin kuolleista sotilaista. Siksi joukkohautoja on myös Elsanvainiolla, Laivajärvellä, Virkamaalla, Ruottalassa, Kaakamossa ja Ruotsissa (Tornion muistomerkit 2002, 18–19).

273 Karjalan vaakunan miekkasymboliikka perustuu Ruotsin vallan aikaiseen heraldiikkaan ja viholliskuvaan, joka liittyy Suomen vaakunaleijonan historiaan (Tengström 1997, 31, 37–40; Tengström 1983, 62–67).

koristellusta joukkohaudasta taistelumielialaa henkivän uhrimerkin. Vaikeisiin olosuhteisiin kuolleiden esitaistelijoiden esittäminen samaa vihollista vastustaneina sotilaina tuki kolhittua isänmaallista itsetuntoa.

Ikivuorten graniitti

Itsenäisen Suomen ensimmäisissä sotamuistomerkkilpailuissa arkkitehdit olivat näyttävästi mukana tuomaristossa ja osallistujina. He lunastivat usein myös palkintosijat. Kilpailutuomaristo edusti maan sivistyneistöä, opettajia, pappeja, poliitikkoja, armeijan henkilöstöä ja talouden valtaeliittiä. Yleensä mukana oli kaksi taideasiantuntijaa, kuvanveistäjä ja arkkitehti, joko Suomen Kuvanveistäjäliitosta,²⁷⁴ Suomen Arkkitehtiklubista tai Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamosta. Arkkitehtien kiinnostus kilpailuihin hiipui pian ehkä maata koettelevan laman ja toimikuntien varojen niukkuuden vuoksi.²⁷⁵ Monet kuvanveistäjät aloittivat työnsä heidän varjossaan luonnosten teknisinä toteuttajina. Aiheina arkkitehdit suosivat klassistisen alastomia soturikuvia tai asesommitelmia.²⁷⁶

274 Eeva Maija Viljon tutkimus Suomen Kuvanveistäjäliiton toiminnasta v. 1910–1940 osoittaa, että liitosta valittiin sankaripatsaskilpailuiden palkintolautakuntiin v. 1918–1921 Emil Wikström 5, Wäinö Aaltonen 4, Viktor Jansson 3, Gunnar Finne 2 kertaa. Viktor Malmberg ja John Munsterhjelm kerran (Viljo 2001, 20).

275 *Arkitekten* -lehdessä oli vain muutama muistomerkkeihin liittyvä artikkeli vuosien 1917–1923 välillä (”Tävlingsprojektet till monument A krigargravarna i Gamla kyrkoskvären i Helsingfors”, *Arkitekten* 1918, 49–53; ”Estfararnes grav i Helsingfors”, *Arkitekten* 7–8/1917, 109–113; Lindberg, C., ”Estfararnes grav i Helsingfors”, *Arkitekten* 8/1923, 118–119; Tavaststjerna, Alarik, ”En fråga för dagen och framtiden”, *Arkitekten* 3/1919, 33–43).

276 Wäinö Aaltosen muotoileman Oulun sankarihaudan (1919–1922) muistomerkkilpailun voitti arkkitehti Hilding Ekelund (Wapaussodan muistomerkkien paljastus Oulussa”, *Kaleva* 30.9.1922; Kormanen 1996, 81).

Kilpailuja järjestettiin lähinnä suurten kaupunkien muistomerkeistä, mikä teki tilaa kivialan yrityksille. Niiden osuus valkoisten sankaripatsaiden valmistajina kasvoi nopeasti, sillä ne pystyivät tarjoamaan omia mallistoja ympäristösuunnitelmiseen. Yritysten mallistoissa korostui klassististen aiheiden sijasta kansalliseksi tunnustettu tematiikka. O.y. Granitin suunnittelija Ilmari Wirkkala (1890–1973)²⁷⁷ edisti edustamansa yrityksen markkinointia ja ”Suomen ikivuorten graniitin” käyttöä myös lehtiartikkeleissaan.²⁷⁸ Yrityksen näkyvä linja vaikutti mahdollisesti muidenkin veistäjien tarjontaan ja karkeaksi hakatun graniitin suosioon. Yksi merkittävimmistä O.y. Graniitin kilpailijoista oli Vihtori Heinäsen kiviveistämö Hämeenlinnassa. Se valmisti noin 30 valkoisten sankarihautaa jalustarakenteineen. Suunnittelijoina toimivat Wila Martin (Adolf Willehard Martin 1870–1944) ja Urho Heinänen (1895–1977).²⁷⁹ *Suomen Sotilas* -lehden kolmiosaisessa artikkelisarjassa (1919) Wirkkala esitteli esikuvia suomalaisille sotilashaudoille peittelemättä saksalaisen perinteen ihailuaan.²⁸⁰ Hän toi esille myös odotukset, jotka suunnattiin valkoisten aseveljien hautamuistomerkkeihin: ”Hetimit kun vapausotamme oli päätynyt, tiedusteltiin Saksasta, minkälaisia muistomerkkejä oli heikäläisille sotilaille meillä pystytetty, sekä pyydettiin valokuvia.”²⁸¹ Kaatuneiden muisto velvoitti, sillä hän uskoi saksalaisten osoittaneen kunnioitusta myös vihollisten haudoille:

On otettava huomioon, että vihollisten haudat saivat puolueettomasti hoidosta ja järjestelystä osansa; sitä todistavat monet kuvat joukkohaudoista itärintamalla, missä ystävät ja viholliset ovat saaneet lepopaikkansa saman, hautausmaata ympäröivän aitauksen sisällä.²⁸²

Suuri osa ensimmäisessä maailmansodassa kaatuneista saksalaisista haudattiin maan rajojen ulkopuolelle. Preussin hallitus aloitti jo syksyllä 1915 rintamahautausmaiden muistomerkkien suunnittelun. Kotiseutuyhdistykset etsivät esikuvia menneisyyden sotilashaudoista ja taiteilijoiden luonnoksista. Niistä koottu mallikokoelma kiersi näyttelynä Mannheimin taidehallista Saksan kaupunkeihin.²⁸³ *Suo-*

Vanhankirkon saksalaisten muistomerkkikilpailussa Gunnar Finne ei ollut mukana, mutta hän toteutti Sirén, Åberg ja Borg -arkkitehtikolmiksen tekemän suunnitelman (Nimim. E. R-r [Edvard Richter], ”Uudet muistomerkit Wanhan kirkon puistossa”, HS 3.11.1920). Finne jakoi Viipurin sankaripatsaskilpailuvoiton arkkitehti Carolus Lindbergin kanssa v. 1919 (Ahtola-Moorhouse 1974, 56–57). Tampereen vapaudenpatsaskilpailun 1. ja 3. palkinnon voittivat Viktor Jansson ja arkkitehti V.G. Palmqvist (Latvi 1988, 42).

277 Ilmari Wirkkala oli sankarihauta-alueiden ja -muistomerkkien suunnittelija sekä alan aktiivi. Toukokuuhun 1920 mennessä Oy Granitilta oli tilattu viitisenkymmentä sankaripatsasta, joista noin 80 % oli Wirkkalan suunnitteleimia (”Käustisten sankaripatsas”, US 16.5.1920).

278 I. Wirkkala, ”Vapautemme puolesta kaatuneitten muisto”, HS 25.8.1918.

279 Vihtori Heinäsen (1869–1948) liikkeen (perustettu 1897) tuotantoa ovat Hämeenlinnan, Lahden, Lammin ja Lammin Kaloisten kylän saksalaisten sankaripatsaat. Tarkemmin yrityksen tuotannosta Jotuni 2002, 166–168; Kiuru 1999, 24–30.

280 Vuonna 1886 perustetun Oy Granitin toimisto oli Helsingissä ja tehdas Hangossa, mikä on tuottanut epäselvyyksiä sankaripatsaista uutisoitaessa (”Osakeyhtiö Granit”, SK 12/1921, 224–245).

281 Wirkkala 1919b, 63.

282 Wirkkala 1919b, 63.

283 Wirkkala 1919b, 63–64.

men Kuvalehden artikkelisarjassa (1919) julkaistiin piirroskuvituksena saksalais-hautojen valokuvia *Kriegergräber im Felde und Daheim* -kirjasta (1917).²⁸⁴ Saksassa ja Suomessa suosittiin yksinkertaisia symmetrisiä keskuspylväiseen perustuvia teostyyppisiä tai siipimuureja, joissa haudat sijoitettiin teoksen eteen. Rivisotilaan merkitystä korostava hautatraditio yleistyi ensimmäisen maailmansodan aikaan koko Euroopassa.²⁸⁵

Parissa vuodessa valkoisten sankarihautoja koskeva keskustelu muuttui kuvanveistokeskeiseksi. Ilman taidekilpailua hankittujen teosten tilaajina olivat usein pienten kaupunkien tai maaseudun suojeluskuntia lähellä olevat piirit. Ensimmäisen tasavallan alussa aiheet voi jakaa karkeasti kahteen ryhmään maakuntien ja kaupunkien välillä. Ensimmäiset kaupunkien vapaudenpatsaat juhlistavat voittoa antiikin siivittämällä heeroilla.²⁸⁶ Sankarihautoilla klassistiset soturikuvat ovat yleisilmeeltään nöyrempiä. Muistomerkkien rakenteet ja kivifasadit on jäsenneily klassistisilla pilastereilla ja koristeaiheilla. Suurten taajamien ulkopuolella sankaripatsaissa klassismi ja antiikkiviitteet ovat harvinaisempia. Niiden tilalla on suojeluskuntalaishahmoja ja järjestöön liittyvää tai kansallista symboliikkaa. Pelkistetyimmillään symbolina on kivityöstöön sopiva yksinkertainen muoto: paikallinen vaakuna, vapaudenristi, havu, suojeluskuntalaislakki tai miekka.²⁸⁷ Sankaripatsaiden tuotannossa kivi säilytti asemansa toisen maailmansodan jälkeisen materiaali-pulan ajan. Graniitin suosio perustui kestävyteen ja osin myös psykologisiin syihin. Wirkkala oli tarkastellut sankaripatsaasiin kohdistuneen ilkvallan jälkiä Karjalassa vuonna 1940. Etenkin nuorukaisia, sotilaita ja taistelijoita esittävät teokset oli rikottu päättömiksi tai viety pois, vain rukoilevat naisaiheet olivat säilyneet. Myös pronssi oli osoittautunut uhanalaiseksi materiaaliksi eri puolilla Eurooppaa. Wirkkala kiteytti vuonna 1951: ”Me olemme pieni maa ja vaaranalaisessa asemassa. Mitä rakennamme, rakennamme toivossa, ettei sitä kukaan hävittäisi, eikä ketään myöskään ärsytettäisi hävitykseen.”²⁸⁸

Lähelle Suomen itärajaa on pystytetty kansallisen puolustuskyvyn metaforaksi eri aikojen sotien taisteluiden muistomerkkejä, jotka olen rajannut tämän

284 Kiitos professori Eeva Maija Viljolle lähteestä (Wirkkala1919a kuvat: esihistoriallinen hautakumpu Wankendorfin läheltä, Demokleideen hautakivi, Kyröksen hauta Pasargadaissa, v.1813 sotilashauta Zillertalissa, kenr. Moreaux'n Ränkintzin kukkulalla ja Wirkkala 1919b kuvat: sotilashaudat Kowajewkassa Puolassa, Lübeckin teokset ovat *Kriegergräber im Felde und Daheim* -kirjassa(1917) sivuilla 135, 136, 138, 155, 160 ja 14, 46, 127. Tapa rinnastaa oman ajan ja entisaikojen malleja vastaa saksalaisjulkaisuja).

285 Figuratiiviset aiheet ovat usein tyylielityjä embleemejä (*Kriegergräber im Felde und Daheim* 1917, 100, 110, 114; *Soldatengräber und Kriegsdenkmale* 1915, 258–259, 266–267; vt. Carl Friedrich Schinkel 1916, 7–25).

286 Heeros oli antiikissa legendaarinen tai yliluonnollisia tekoja suorittanut sankarihahmo, jolle osoitettiin jumalallista kunnioitusta kuoleman jälkeen (Castrén ja Pietilä-Castrén 2000, 201–202). Käytän heeros-sanaa myös modernin ajan sotasankaruuden myyttisten piirteiden korostajana.

287 Käsitys perustuu maakuntakerroksiin ja Antero Tuomiston selvityksiin (Tuomisto 1998). Lähteinä ovat myös sanoma- ja aikakauslehtien artikkelit ja kuvat sekä kuntien ja seurakuntien verkkosivut. Tarkkaa tilastoa ei ole käytettävissä.

288 Ilmari Wirkkalan kirje Sippolan sankarihautojen muistotoimikunnalle 10.5.1951, Anjalankosken seurakunta, Kouvola.

työn ulkopuolelle. Teokset ovat usein luonnonkiviä, kiviä, kivipylväitä tai vastaavia arkaaisia merkkejä. Mukana on myös hävittyjen sotien tai taisteluiden muistomerkkejä. Näissä rajamerkeissä ei niinkään ole merkitystä sillä, millainen itse teos on, vaan millainen diskursiivinen konteksti sille annetaan. Tappion kärsineiden soturien muistokultissa korostetaan usein vastarinnan sisukkuutta ja toimintakykyä ääriolosuhteissa. Teosten inskriptiot voivat esimerkiksi painottaa sankaruuden erityisyyttä korostamalla oman puolen alivoimaa suhteessa vihollisen ylivoimaan. Itärajan lisäksi myös Suomen rannikot kuuluvat muistomerkkein vahvistettuihin valtiorajoihin. Ne olivat sitä jo Venäjän keisarikunnan ajalla. Keisari ja suuriruhtinas Aleksanteri II:n ja Venäjän Merisotakoulun toimesta paljastettiin 8.8.1870 Bromarvissa Tammisaarella Suuren Pohjan sotaan liittyvä Hankoniemen, toisilta nimiltään *Gangutin* tai *Riianlahden meritaistelun muistomerkki* kunnioittamaan 27.7.1714 mereen jääneitä ja alueelle haudattuja venäläissotilaita.²⁸⁹ Ruotsin puolella taistelleet suomalaiset saivat odottaa 214 vuotta julkista muistamistaan. Bromarvin suojeluskunnan aloitteesta suomalaisuhrit saivat merkkinsä taistelun muistopäivänä vuonna 1928. Granit Oy:n valmistama punagraniittinen, pallohuippuinen obeliski pohjautui Bertel Nilssonin piirustuksiin. Inskription mukaan se kunnioittaa amiraali Nils Ehrenskiöldin ja asetoverien muistoa ja ilmaisee suojeluskunnan pystytäneen teoksen oman aikansa isänmaallisessa hengessä.²⁹⁰

Ruotsinsalmen meritaisteluita käytiin peräkkäisinä vuosina 24.8.1789 ja 9.7.–10.7.1790. Suomalaiset ja ruotsalaiset juhlistavat mieluummin toisen taistelun muistoa, Ruotsin laivaston historian suurinta voittoa. Ensimmäinen voitonmerkki tehtiin Turkuun 1700- ja 1800-luvun vaihteessa. Toinen pystytettiin Suomenlinnaan, sillä saari toimi sodan aikana Ruotsin laivaston tukikohtana. Arkkitehti Birger Brunilan (1882–1979) suunnittelema muistopilari paljastettiin lähes puolitoista vuosisataa tapahtuman jälkeen 24.9.1933. Kotkan Varissaarella, Fort Elisabethin linnoituksen rantakalliolla kohoaa taistelun alueen muistomerkki, joka pystytettiin välirauhan aikana 1940. (kuva 28) Monumentin suunnitteli arkkitehti Theodor Henrik Bruun (1893–1973).²⁹¹ Suomalaismerkkien pystytyksestä kului monta vuosikymmentä ja Neuvostoliitto ehti hajota ennen kuin muistokultti siirtyi

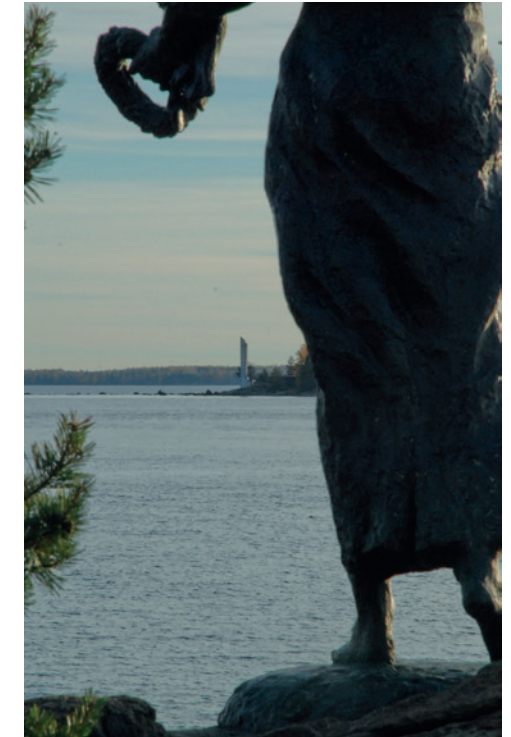
289 Gangutin taistelua korostettiin Venäjän keisarikunnan sotamuistokultissa monin tavoin. Ristin toteuttivat arkkitehti I. Monigett ja kuvanveistäjä N. Barinov. Taisteluvoiton 200-vuotisjuhlaan (1914) suunniteltiin seremoniallinen muistoalue ja portaitko, joiden rakentaminen keskeytyi maailmansodan takia. Juhlaan lyötiin jo muistomitali ja ruplian juhlaraha. Perimätiedon mukaan taistelun jälkeen pystytettiin sotilaille puinen hautamerkki nykyisin tuntemattomaan paikkaan ja uusi puuristi 1869 kenraaliluutnantti Johan Fredrik Gustaf Aminoffin (1844–1899) olettamalle paikalle. Neuvostoliiton laivastovierailun yhteydessä (1988) se sai Pietari Suurta esittävän pronssilaatan, sillä alkuperäinen oli hävinnyt (Auvinen 1993, 22–25; Ekström 1995, 27–28).

290 Inskriptiot sivuilla suomeksi ja ruotsiksi: Niilo Ehrenskiöldin, hänen asetoveriensä sekä heidän Riianlahden meritaistelussa 27 p:nä heinäkuuta 1714 suorittamiensa sankaritekojen muistoksi” ja mantereen puolella: ”Kunnioittaen sankarimieltä, uhrautuvaisuutta, uskollisuutta isänmaata kohtaan pystytti muistomerkkin Bromarvin suojeluskunta v. 1928” (Ekström 1995, 27–28; Auvinen 1993, 22–25).

291 Teoksen tilaajina olivat Kymenlaakson Museoseura ja Laivastoliitto (Auvinen 1989, 35–36). Kotka kuului Venäjään v. 1743 lähtien. Ruotsinsalmen taistelun aikaan alue oli linnoittamaton. Venäjä menetti noin 9000 miestä, 3000 kaatuneina ja 6000 sotavankeina; 50–60 alusta, joista 22 joutui sotasaaaliiksi. Ruotsi menetti 4–6 alusta



28 Henrik Bruun, *Ruotsinsalmen taistelun muistomerkki*, betonirakennus, 1940. Kotka. (Postikortti)



29 Mikhail K. Anikushin, *Ruotsinsalmen taistelussa 1789–1790 kaatuneiden venäläisten merimiesten muistomerkki*, pronssi, 1998. Kotka. Yksityiskohta, taustalla Henrik Bruunin *Ruotsinsalmen taistelun muistomerkki*. (OP 2013)

meritaistelun tappiollisiin venäläisuhreihin. Muistomerkkialoitteen taustalla oli Pietari Suuren sotalaivaston perustamisen 330-vuotisjuhla 2.5.1996. Pietarin amiraaliteetin telakka kustansi sen kunniaksi Kotkaan Mikhail K. Anikushinin (1917–1997) *Ruotsinsalmen taistelussa 1789–1790 kaatuneiden venäläisten merimiesten muistomerkkin*. (kuva 29) Merisotilaiden muistomerkki otettiin vastaan kaupungin 120-vuotisjuhlassa 25.7.1998.²⁹² Kotkassa venäläissurijan jalkojen alla on kuitenkin itsenäisen Suomen valtioranta, suomalaisten uskomuksissa isänmaallista turvaa luova peruskallio.

Sotien jälkeiset rajojen siirrot jättävät muistopaikkoja usein valtion rajojen ulkopuolelle. Tällöin sotamuistomerkkin pystyttäminen historiallisesti aidolle tapahtumapaikalle voi olla mahdotonta. Hautapaikan merkitseminen voi usein suoda

ja 200–300 miestä. Venäläisten viidestä fregatista suurin oli St. Nikolai, jonka mukana hukkui lähes 400 miestä. Hylky löytyi v.1948. Ruotsalaiset ottivat fregatit sotasaaaliiksi (Päiviö 1989, 8–9).

292 Kotkan kaupunki, Nähtävyydet, http://www.visitkotka.fi/fi/nahtavytydet/veistokset_ja_muistomerkit_liitetiedosto, 25.1.2014.

tilaa ulkomaiselle sotamuistolle. Ruotsinsalmen venäläisuhreille omistettu Anikushinin veistos esittää tuulen tuiverruksessa seppeleitä mereen laskevaa nuorta naista. Teosta leimaa vainajakultin surumielinen ja lyyrinen modus. Veistoshanke on liitettävissä Neuvostoliiton hajoamisen jälkeiseen venäläisnationalismiin ja keisarikunnan historian uudelleenluentaan. Svetlana Boym vertaa vastaavia ilmiöitä neuvostoajan unohdusta vaalivaan nostalgiaan, jolla sidotaan keisarillinen Venäjä nyky-Venäjään.²⁹³ Itäisen naapurimaan Suomeen viime vuosina tilaamat veistokset ikään kuin merkitsevät entisen suurvallan rajoja.²⁹⁴ Ne koskettavat myös suomalaista historiakuvaa rakentaen uutta suhdetta entiseen emämaahan.

Itsenäiseen maahan pystytetään harvoin ulkomaisen vallan voitonmerkkejä ja usein ne liittyvät miehityshistorian käännteisiin. Narvan taistelussa (20.11.1700) oli karoliiniarmeijan suuren Pohjan sodan (1700–1721) suuri voitonjuhla. Ruotsalaiset lahjoittivat Narvaan taistelun muistoksi 18.10.1936 kopion Tukholman kuninkaanlinnan leijonasta. Virolaisten ambivalentti suhde Venäjään ja Neuvostoliittoon ehkä edisti Narvan taistelun muistokultin hyväksymistä, koska se liittyi venäläistappion muistoon. Narvan voitto ja leijona vetosivat myös suomalaistunteisiin varsinkin, kun jalopeura kypälänasentoineen ja palloineen muistutti *Parolan leijonaa*, Suomen armeijan historiallista kulttimerkkiä.²⁹⁵ *Ruotsin leijona* koristi Narvaa 12 vuotta Neuvostoliiton miehitykseen asti. Viron itsenäistyttyä uudelleen viritti Ruotsi sotamuiston uudelleen henkiin ja lahjoitti taistelun 300-vuotisjuhlassa (2000) menetyksen korvaukseksi valoksen Tukholman linnan vierellä olevasta leijonasta. Viipuri on Narvan tapaan kärsinyt raja-alueen turvattomuudesta. Gunnar Finnen *Itsenäisyydenpatsas* paljastettiin Viipurissa suomalaisten kaataman *Pietari Suuren patsaan* jalustalla 17.12.1927. Itsenäisyyden leijona tuki kypälällänsä Suomen vaakunaa. Neuvostoliitollaiset poistivat leijonan valloitettuaan kaupungin (1940). Nykyisin keisari seisoo jalustallaan, mutta Suomen murjottu, graniittinen kulttikuva lepää Monrepos'n puistossa.²⁹⁶ (kuva 30)

293 Vt. Boym 2003, 68, 73–74.

294 Esim. Andrei Kovalschuk (1959–) toteutti Maarianhaminan 150-vuotisjuhlien kunniaksi v. 2011 *Keisarinna Maria Aleksandrovnan* kuvan (Yulia Andreeva, "Imperial present to the Aland", Amber Bridge International News Magazine 1/5, 2012). Kovalschukin *Tapaaminen Turussa 1812* -veistoksessa (2012) Aleksanteri I ja Ruotsin kruununprinssi Kaarle Juhana neuvottelevat Napoleonin vastaisista toimista ja valtapiirijaosta. Venäläiset olivat molempien yhteishankkeena toteutettujen veistosten aloitteentekijöitä (Taitelijajarkisto, WAM, TMK).

295 Suomen puolustusvoimien edustajat laskivat seppeleen paljastusjuhlassa Narvan leijonalle (Ahto 1979, 74, kuva).

296 Hirn 1964, 119–141.



30 Gunnar Finne, vaurioitunut Suomen itsenäisyyspatsaan leijona, punainen graniitti, 1927–1940. Monrepos'n puisto, Viipuri. (RK 2005)

2.3 SOTURIN TUNNUS

Miekka ja risti

Sotamuistomerkeissä taistelijamentaliteettia ilmaistaan usein viitteillä klassiseen sankarikuvaan, jonka tunnusmerkit ovat miekka, kilpi ja kypärä. Myyttisen sankarin ja taistelijan voimallisin tunnus on miekka. Sotamuistomerkeissä sotilaan tunnusmerkki eli attribuutti on yleensä tunnistettava materiaallinen esine, jolla on käyttötarkoitus ja -suunta. Sen sanoma välittyy parhaiten kerronnallisesti mielekkäällä asennolla. Tunnuksen asemointi ohjaa katsetta ja suuntaa ajatuksia teoksen metonymisten ja metaforisten merkitysten toisistaan irrottamattomiin, usein implisiittisiin sisältöihin. Se voi hämärtää sodan kokemuksellisuutta sublimaatiota ohjaavana objektina, joka viekoittelee kääntämään katseen pois väkivaltakulttuurin raadollisuudesta. Kaikilla Suomen itsenäisyyden ajan sodilla ja jopa taisteluilla on omat epäviralliset tunnusmerkkinsä, jotka liittyvät kansalliseen historiaan tai kansainväliseen sankarikulttiin. Muistomerkkien visuaaliset vihjeet ja konteks-

tuaaliset aineistot tarkentavat tunnusten viestejä ja ohjaavat voiton ideologiaan liittyviin sisältöihin: voiton juhlaan ja oikeutukseen, omistamiseen ja vallan tuntoon, tappion kunniakkuuteen, revanssin mahdollisuuteen sekä väkivaltatodellisuuden peittämiseen ja unohdukseen.

Sankarien taisteluvälineet ovat paitsi sankarin voiman ja taistelutaidon symboleita myös sodankäynnin kehityksen, mytologisen ajan tai ylimaallisen suhteen vertauskuvia. Kreikkalaisen Herakleen tai roomalaisen Herkuleen nuija on tunnusmerkki, joka symboloi taisteluaseiden muinaisuutta tai siirtymää pois mytologisesta maailmasta.²⁹⁷ Englantilaisen mytologisen tarinan kuningas Arthurin miekka, Excalibur,²⁹⁸ on ylimaallisen voiman symboli. Se saattaa myös kuvastaa siirtymää rautamiekkaan uuden sotakulttuurin vertauskuvana, sillä rautamiekan valmistaminen edellytti taitoa tuottaa malmia kallioperästä, vetää kova rauta ulos kivistä. Miekka on antiikin kreikkalaisen sodanjumala Areksen ja roomalaisten Marsin tunnus. Kristillisessä traditiossa arkkienkeli Mikaelin miekka edustaa pahan tappamista ja oikeuden voittoa.²⁹⁹ Terävä ase voi kuvata myös kärsimystä. Maria-kultissa sydämeen painuvat miekanterät ilmaisevat pyhän äidin tuskaa.³⁰⁰ Miekka on monen marttyyrin attribuutti, jolloin se kuvaa teloittajan asetta, mestausvälinettä. Marttyyrin kädessä se ilmaisee uskon voittoa kuolemasta.³⁰¹ Miekan länsimaisesta seremoniakäytöstä tunnetuin esimerkki lienee ritariksi lyöminen. Tom C. Bergrothin mukaan miekka symboloi aikaisemmin aateluutta ja kertoi kantajan vapaan miehen statuksesta. Virkapukujen myötä 1700-luvulla siitä tuli uskollisuuden ja valtiovallan vertauskuva.³⁰² Nykyään miekkaa käytetään myös siviilimaailman järjestyksen merkinä, esivallan, oikeuden ja poliisin tunnuksissa tai virkapuvuissa. Tohtorinmiekka symboloi hengen asetta totuuden, oikean ja hyvän puolustamisessa.³⁰³ Länsimaisessa urheilussa käytetty miekka on floretti. Kamppailussa ratkaisevat voima, ketteryys ja aseiden käsittelytaito, kyky ennakoita ja vastata vastustajan liikkeisiin. Laji on kuin alkuperäisestä, kahden taistelijan välisestä väkivaltaisesta kamppailusta puhdistettu muisto.

Miekka viittaa moneen suuntaan – myös veistoksissa. Vaikka sotatantereilla on jo aikoja sitten siirrytty moderniin aseteknologiaan, ovat muinaiset aseet säilyneet taistelun ja sankaruuden vertauskuvina. Attribuutin tulkinta metaforana kertoo

297 Doorilainen Herakles on fyysisen voiman ja rohkeuden personifikaatio, joka vapautti ihmiset jumalten mielivallasta ja korvasi maaäitökultin veriset ihmisuhrit eläinuhreilla tai kisoilla. Nuijansa hän valmisti muusien kodin, Helikon-vuoren villioliivipuusta. Jumalat lahjoittivat hänelle miekan, nuolet, kultaisen rintapanssarin ja hevoset. 12 uroteollaan hän sovitti lastensa surman (Castrén ja Pietilä-Castrén 2002, 208–209; Castrén 2011, 43; Hall 1979 [1974], 147–153).

298 Excalibur (suom. hiottu kalpa) on kelttiläisessä taruston taikamiekka. Kuningas Arthur kykeni vetämään aseensa kivistä, millä hän osoitti olevansa Britannian kuningas.

299 Duchet-Suchaux & Pastoureau 1994, 243–244.

300 Luuk. 2:35.

301 Miekka attribuutti on mm. apostoli Paavalilla, Jaakob vanhemmalla, Katariina Aleksandrialaisella, Lucialla, piispa Tuomas Becketillä ja Orleansin neitsyellä (Duchet-Suchaux & Pastoureau 1994, 319).

302 Bergroth 2010, 101.

303 Miekkaan kuuluu tuppi ja musta tai kultainen pidike sekä siihen kiinnitetty yliopiston kultainen tunnus.

yleensä teoksen julkilausutusta merkityksestä ja vasta metonymisten suhteiden tarkastelu avaa teoksen muita modaalaisia sisältöjä.³⁰⁴ Miekka yksilöaseena tunnistetaan välittömästi, mutta muistokultissa se tulkitaan selityksettä ja etäännyttäen vain sankaruuden vertauskuvaksi. Sota-aseena miekkaa on käytetty lyömä-, pistotai viiltoaseena. Mihin ja miten suoritettavaan tehtävään ase kulloinkin muistomerkeissä viittaa, avautuu miekan mallista, soturin eleistä ja konteksteista käsin.

Keihästä on käytetty lähitaistelujen lisäksi heittoaseena, joten se antaa toimintaetäisyyttä viholliseen. Klassistisissa aiheissa se voi viitata sodan jumalatar Atheneen tai Minervaan, jotka ohjaavat ja suojaavat soturia taistelussa.³⁰⁵ Sotamuistomerkeissä keihäs on usein ritarin ase. Kristillisessä ikonografiassa se on Pyhän Yrjänän attribuutti, vaikka pyhimys voidaan kuvata myös miekkamiehenä.³⁰⁶ Jousi ja nuolet ovat Suomen sotilaskuvissa harvinaisia, mutta jousen muoto sopii hyvin vaakunan rajaaman kuvakentän sommitteluun. Jousi esiintyykin useimmiten heraldisena merkinä. Esimerkiksi Mikkelin tai Iisalmen kaupungin tai Savon maakunnan vaakunoissa se voi viitata myös metsästyksen ja eränkännyntiin. Miekka, keihäs ja jousi ovat aseita, joilla on tarkka suuntautuneisuus. Aseen terävä kärki osoittaa liikkeen ja viestin suunnan tai vihollisen sijainnin. Eleiden ja attribuuttien vuorovaihtus kertoo figuurin ja teoksen tilaajien suhteesta aseiden osoittamaan kohteeseen. Jännitetyn jousen nuolella on maali. Sodassa se on vihollinen.

Risti, kristinuskon symboli, on paitsi kuoleman myös ylösnousemuksen merkki. Se toimii kaatuneiden haudoilla ikuisen elämän vertauskuvana. Miekan ja ristin ristisiitos muistomerkin aiheena lienee laajimmin esillä Iso-Britannian ja Pohjois-Irlannin yhdistyneen kuningaskunnan imperiumin sotilaiden hautamuistomerkeissä. Merkin laaja levinneisyys perustuu poikkeuksellisen suunnitelmalliseen maailmanlaajuiseen muistomerkitraditioon, joka heijastelee modernin kuningaskunnan tasa-arvoisuuspyrkimyksiä. The Commonwealth War Graves Commission (CWGC) perustettiin ensimmäisen maailmansodan jälkeen hoitamaan satojen tuhansien kaatuneiden muistokulttia. Järjestö on vuosien saatossa hankkinut standardisoituja muistomerkkejä jo yli tuhannelle sankarihautausmaalle eri puolilla maailmaa.³⁰⁷ Yksi laajimmin levinneistä malleista on arkkitehti Sir Reginal Blomfieldin suunnittelema uhriristi, *The Cross of Sacrifice*.³⁰⁸ Kahdeksankulmaisella jalustalla seisova risti valmistetaan vaaleasta kivistä, joiden päitä koristavat paksunnokset ja keskustaa kapeateräinen pronssimiekka terä alapäin. (kuva 31)

304 Metonymian ja metaforan merkityksistä Palin 2004, 44–47.

305 Castrén ja Pietilä-Castrén 2002, 67–68, 344.

306 Duchet-Suchaux & Pastoureau 1994, 158–159.

307 The Imperial War Graves Commission (1917) on toiminut vuodesta 1960 nimellä The Commonwealth War Graves Commission. Se ylläpitää Iso-Britannian ja Pohjois-Irlannin yhdistyneen kuningaskunnan sotavainajien muistoa 150 maan alueella, 2500 sotilashautausmaalla. Nykyisin se hoitaa noin 23 000 sotilaan hautapaikkaa, joista suurin osa on Iso-Britanniassa (The Commonwealth War Graves Commission, <http://www.cwgc.org/>, 27.1.2014).

308 Se tunnetaan myös nimillä *Battlefield Memorial Cross* ja *The Great War Cross*.



31 *Cross of Sacrifice*, Iso-Britannian ja Pohjois-Irlannin yhdistyneen kuningaskunnan toisen maailmansodan sotilashautausmaa. Cheras Road Cemetery, Kuala Lumpur, Malesia. (*Their Nime Liveth* 1958)

Uhriristin suunnittelija sanoi pyrkineensä abstraktiin ja tyyllisesti vapaaseen ratkaisuun. Risti vaati miekan, jotta se identifioitaisiin tavallisen hautaristin sijaan sotamuistomerkeksi.³⁰⁹ Tätä ristiretkeläisen miekaksi kutsuttua toposta käytetään myös erillään uhrirististä.³¹⁰ Kristillinen symboliikka ei sopinut kaikille monikansallisessa kuningaskunnassa. CWGC tilasi jokaiselle sotilalle omistetun uskontokunnasta riippumattoman yksilömerkin.³¹¹ Portlandinkivestä valmistetun pystymerkin pyöristettyä yläosaa koristaa komission pyöreä tunnus, ikuista tulta symboloiva öljylamppu. Sir Edwin Lutyensiltä tilattiin uhriristin sijasta käytettävä *The Stone of Remembrance* tai *The Great War Stone* nimillä tunnetun kenotafimalli, jonka tuli abstraktina merkinä sopia myös hindujen, juutalaisten ja agnostikkojen haudoille. Kiven sivulla on inskriptio Rudyard Kiplingin *Ecclesiasticus*-teoksesta: "THEIR NAME LIVETH FOR EVERMORE".³¹² Kristillinen symboliikka ei tyydyttänyt myöskään ranskalaisia, sillä kirkko ja valtio oli erotettu toisistaan suuren vallankumouksen aikaan eikä julkisille paikoille hyväksytty sankariristejä.³¹³

309 Borg 1991, 73–74. Uhrirististä käytetään pienillä, mutta vähintään 40 vainajan hautausmailla. Niitä on myös koulujen piholla, kaupunkien ja kylien aukioilla kaatuneiden muistopaikkoina (McInture 1990, 201).

310 *Their Name Liveth* 1958, kuvasivut.

311 Borg 1991, 74.

312 Tätä matalaa, kolmiportaisella alustalla lepäävää vaaleaa vaakakiveä suositaan suurilla, yli tuhannen vainajan sotilashautausmailla. Se on myös osoittautunut ristiä kestävämmäksi maanjäristysalueilla. Sen väliaikaisversio toimi Lontoon Hyde Parkin sota-pyhäkkönä (*War Shrine*) sotauhrien muistojuhlissa elokuussa 1918 (Borg 1991, 73).

313 Prost 1997, 311–112.



32 John Munsterhjelm, Kokkolan valkoisten sankari-patsas, harmaa graniitti, 1920. Kaarlelan sankarihautausmaa, Kokkola. (OP 2013)

Suomessa ristiä on suosittu sotilaiden hautapaikoilla, vaikka kalmisto sijaitsi kirkkomaan ulkopuolella, taistelualueilla tai syrjäseuduilla. Sotamuistomerkeissä risti assosioituu usein miekkaan. Tämän linkityksen juuret juontavat varhaiskristilliselle ja ristiretkien ajalle, mutta se ei ole outo moderninkaan ajan muistomerkeissä. Sotamuistomerkeissä terästään katkennut miekka edustaa usein sodan päättymisen, kuoleman tai viimeisen viestin vertauskuvaa.³¹⁴ John Munsterhjelm (1879–1925) muotoilema Kokkolan valkoisten muistomerkki (1921) Kaarlelan hautausmaalla esittää korkealla jalustalla istuvaa, alastonta haavoittunutta soturia. (kuva 32) Selän taakse valahtanut kilpi on kiinni vasemmassa käsivarressa. Nöyrä sankari kohottaa miekan pään yläpuolelle. Kun sankari kohottaa asettaan terästä puristaen, miekka kädensijoiheen ja väistimineen assosioituu ristiin.

Miekan terästä puristamisen elettä on hyödynnetty ristiretkiin tai pakanoiden käännättämiseen liittyvissä teoksissa. Näin ase on kuvattu Winchesterissä Sir William "Hamo" Thornycroftin (1850–925) muotoilemassa Alfred Suuren (n.

314 Idea voi perustua traditioon, jossa katkaistu tai taivutettu ase haudattiin sotilaan mukana.

849–899) muistomerkissä (1901), jossa muinaisasuun sonnustautunut Englannin ensimmäinen kuningas kääntyy pakanallisia viikinkejä kristinuskoon.³¹⁵ Enkeleillä vastaava ele voidaan liittää soturien taivaalliseen suojelukseseen. Arkkitehti J.E. Comperin Walesin Cardiffiin suunnittelemissa ensimmäisen maailmansodan muistomerkissä (1928) on Alfred Begramin (1862–1937) muotoilema miesenkeli, joka kohottaa miekan terästä kiinni pitäen sodan loppumiseen ja Jumalan siunaamaan voittoon viitaten.³¹⁶ Munsterhjelmien sankarin ele tekee vastaavalla lailla valkoisista satureista kristinuskon puolustajia, pyhän sodan sankareita. Veistossankarin alas vaipunut asento ja katkennut miekanterä kertovat taistelun päättyneen. Uhri nostaa aseensa kuoleman hetkellä Jumalan kunniaksi – ja voiton merkinä.

Theos tropaios

Kypärä on sotamuistomerkeissä monipuolinen tunnus kuten miekkakin. Se voi olla sotilaan oma varuste ja voitettujen vihollisen puolustusvälineen kuva, trofee. Kypärän asetelu ohjaa teoksen retorista ja implisiittistä sisältöä. Idea kuvata hautamuistomerkkiin sotilaan varusteet syntyi antiikin Kreikan sankarikultin siivittämänä. Kreikassa oli tapana pitää kunnioitetun kaatuneen aseita, kilpeä tai kypärää esillä sankarihautajaisissa tai haudata ne sotilaan mukana. Perinne voidaan osin selittää käsityksillä vainajan kuoleman jälkeisestä elämästä. Arkaaisessa Kreikassa myyttisiä heeroja palvottiin puolijumalina, joiden haudoille vietiin lahjoja, ruokaa, aseita ja kypäriä. Rituaalit huipentuivat eläinuhrauksiin.³¹⁷ Uskonnolliset rituaalit saivat uusia muotoja Plataian taistelun (479 eaa.) jälkeen, kun kaikki voitokkaassa sodassa kaatuneet kreikkalaissoturit julistettiin valtiollisiksi heeroiksi.³¹⁸ Suomalaisten vapaussodan muistokultti oli täynnä viittauksia antiikin sankareihin. Diskurssin arvokkuutta korostettiin muinaisen kypärän kuvalla. Se korosti myös H. J. Boströmin laajalevikkistä *Sankarien muisto* -kirjaa vuodelta 1927.³¹⁹ Opuksen mustaan kanteen on painettu voluutilla koristeltu khalkidikeläinen pronssikypärä. Se tunnetaan myös sodanjumalatar Athenen kuvista.³²⁰

Trofee-tradition oletetaan alkaneen antiikin kreikkalaisten tavasta pukea hävinneen vihollisen sotavarusteet taistelukentän paaluun, jonka huipulla oli voitettujen

kypärä. Tämä antropomorfisessa hengessä valmistettu hahmo, *theos tropaios*, liittyi taisteluvoiton ihmeeseen. Se edusti vihollisen paon tai tappion aiheuttanutta henkeä.³²¹ Tappion kärsineiltä riistetyt varusteet koottiin rökkiöksi taistelukentälle ja niistä lahjoitettiin usein kymmenesosa votiivilahjana voiton taanneen jumaluuden temppelille. Lahjat asetettiin esille. Siten kaikki näkivät kenen sota-ansioista oli kyse ja keneltä materiaali oli otettu.³²² Antiikin Kreikassa valloituspolitiikka liittyi kaupankäyntiin ja sotavoitot olivat legitiimi vaurastumismuoto.³²³ Ryöstösaaliilla korostettiin taloudellista mahtia ja tuettiin yhteisön omanarvontuntoa. Varhaisin trofee-aiheinen taide on 500-luvulta eaa. Persialaissotien aikaan tradition uskonnollinen ja symbolinen merkitys kasvoi. Sotasaalisvaroin tai varusteiden metallista valettiin veistoksia ja voitonmerkkejä pyhäkköihin tai rakennettiin temppeleitä.³²⁴ Hellenistiset kuninkaat ja roomalaiset kehittivät traditiota edelleen. Voitonsaaliiden esittelystä tuli Rooman henkilökultin ja valtion sotapropagandan tärkeä osa, sillä sotaa käytiin aineellisen voiton toivossa kuten Kreikassakin.³²⁵ Trofeiden kuvia oli keisarillisissa voitonmerkeissä, triumfikaarissa ja -pylväissä. Kuvatraditio näytti kaataneen jo antiikin aikana yhteyden kreikkalaisten vihollisen tappion aiheuttaneeseen henkeen, *theos tropaioksen*.

Anthony Snodgrass on arvioinut, että pelkästään Olympiaan saatettiin lahjoittaa noin 600–500-luvuilla eaa. voitonsaaliina jopa 100 000 kypärää.³²⁶ Lähteissä ei kerrota, miksi temppelisiin vietiin juuri kypäriä. Katsottiinko pronssikypärät materiaaliltaan riittävän arvokkaiksi jumaluudelle, oliko niitä vaikea ottaa uusio- käyttöön vai vaikuttivatko käytäntöön ehkä muut, esimerkiksi mentaaliset syyt? Viholliselta anastetut kypärät saattoivat toimia sotakuntoisuuden metaforisena mittarina. Anastetun kypärän metonyminen suhde vihollisen päähän teki siitä yksilöön viittaavan voitonmerkin, joka vertautuu monissa kulttuureissa tunnettuun tapaan asettaa hävinneen vihollisen pää esille vallan osoituksena. Ville Kivimäki kommentoi suomalaisten sotilaiden toimintaa ja mentaliteettia toisen maailmansodan rintamaoloissa:

Ilmeisesti rintamamiesten enemmistö harrasti jonkinlaista sotamuistojen ja voitonmerkkien keruuta kaatuneilta venäläisiltä. Ne olivat merkkejä soturi-identiteetistä – kuulumisesta eräänlaiseen outoon miesryhmään, joka eli sananmukaisesti elämän ja kuoleman rajamaalla.³²⁷

315 Darke 1991, 93–94, kuva s. 93.

316 Darke 1991, 134, värikuvallite.

317 Heerokselle osoitettu rituaali erosi jumalille osoitetuista uhrikäytännöistä. Uhrieläimen pää painettiin kohti maata ja manalaa, kun jumalille uhrattavan eläimen katse piti suunnata taivaalle (Hohti 1979, 27).

318 Hohti 1979, 27–28; Boardman 1988, 419.

319 Kirjaan pyrittiin kokoamaan vapaussodassa kaatuneiden henkilötiedot, elämäkerta ja kasvokuva sekä valokuvia sankarihautoista. Kirjan alun mottona on sitaatti Simonideelta, joka on kirjoitettu spartalaisankareille Thermopylain taisteluiden hautamuistomerkkiin: ”Kulkija, Spartaan jos viepi sun ties’, niin kerto’os siellä: / Täyttäen käskyä lain, isänmaan eestä kaaduinme kaikki”. Teksti tunnetaan Herodotokselta (Hrd [7.228]).

320 Khalkidikeläinen kypärä on kehitetty korinttilaisesta kypärästä. Kuvana se tunnetaan attikalaisesta taiteesta mm. sodan jumalatar Athenen varusteena (Snodgrass 1982 [1967], 69–70, 116, vt. khalkidikeläinen voluutilla koristeltu kypärä Salonikiasta 300-luvulta eaa., fig. 48).

321 Trofee juontuu kreikan sanasta *tropē*, joka tarkoittaa vihollisen perääntymistä tai sekasortoista pakoa. Se merkitsi paikan, jossa vihollinen kääntyi pakoon tai kärsi tappion (Strong 1998, 747–748).

322 Jarva 1998, 73.

323 Temppelien pronssisten uhrilahjojen määrä kasvoi 800 eaa. tultaessa, mikä vähensi hautaesineiden määrää. Uhrilahjat ja kulttien muutokset heijastivat sotasaaliiden tuottamaa vaurastumista ja sotastrategian kehitystä (Snodgrass 1981 [1980], 52–53, 100–107, 130–131, 151–153).

324 Trofee-traditiosta (Pausanias I.15.1.; Camp 1986, 120 ja 164; Barron 1988, 620; Jarva 1998, 73).

325 Pietilä-Castrén 1987, 24–25.

326 Snodgrass 1981 [1980], 105, 131.

327 Kivimäki 2006b, 198.

Modernin ajan kansallisvaltioiden sodadiskursseissa pyritään häivyttämään omien joukkojen väkivaltaisuutta ja taistelun valtapoliittisia tai taloudellisia motiiveja. Hyökkäyssodat sidotaan propagandistisesti nationalistiseen puolustuspolitiikkaan isänmaan vapauden retoriikalla. Vaikka taisteluita käytäisiin materiaalisten voittojen toivossa, itse sodankäynti nielee omaisuuksia. Ensimmäisen maailmansodan pitkittyminen ja aineelliset menetykset asettivat valtioiden varainhankinnan koetukselle. Mainoksiin kehiteltiin keinoja kannustaa kansalaisia ohjaamaan omaisuutensa valtiolle ja merkitsemään sotilainaa. *Suomen Kuvalehti* pyrki vuonna 1918 myös auttamaan valkoista armeijaa: ”Suomen Kuvalehti tarjoaa mielellään palvelustaan lähinnä nyt vapaudenlainan merkitsemisen edistämiseksi kuten esimerkiksi ’Die Woche’ lehti Berliinissä”. Kahden aukeaman artikkelissa oli kuva julisteesta, jossa ojennettuun saksalaiseen teräskypärään sataa Saksan setelimarkkoja taivaalta kuin katusoittajan hattuun tai kolehtihaaviin. Juliste esitti sotavoitot ostettavina etuina: ”Jokainen tähän asti merkitty markka sotilainaa varten on edistänyt sotajoukkojemme tähänastisia suuria saavutuksia. Merkitkää!”³²⁸

Oscar Furuholm sovelsi samaa ideaa ”Avustakaa Helsingin suojeluskuntaa / Understöd Helsingfors skyddskår” -julisteessa (1928), missä anteliaat kädet sujuttelevat joukolla markan kolikoita, jopa kymmenen markan setelin saksalaisen teräskypärän kupuun. Sotilaan pään turvavarusteesta tuli monenlaisissa kuvissa rahasammio, joka vahvisti varusteen symbolista merkitystä myös patrioottisen pääoman takaajana.³²⁹ Kuin kommenttina kypärän ja varallisuuden liitosta muotoili Helena Pylkkänen (1945–) kansallisen pääoman *Portinvartijaksi* (1981) arkaaisen korinttilaiskypärän Suomen Pankin vanhan setelipainon pihalle.³³⁰ (kuva 33) Helsingin taidemuseon teoskuvauksesta voi kuulla haikuja theos tropaioksen voitonsaaliilla puetusta hahmosta. Kypärää kuvaillaan ”menninkäisenomaiseksi kivihahmoksi” ja ”aarrekammion vartijaksi”, jota ”ympäröivät askelmat, jotka johtavat veistoksen luokse luoden samalla mielikuvan vesirenkaita synnyttävästä kivipaalusta”.³³¹ Pylkkäsen veistoksen kypärämalli viittaa postmodernina sitaattina Suomenlinnassa olevaan Ehrensvärdin hautamerkkiin ja metonymisesti sitä ympäröivään puolustuslinnoitukseen. Metaforisesti tämä linkitys johdattelee luottamaan pankkiholvien turvallisuuteen.

Ryöstösaaliita ei toisen maailmansodan aikaan voitu tai haluttu esitellä erityisesti vaurastumisen merkinä, mutta trofeita oli nähtävissä vihollisen ruumiiden kera myös suomalaislehdissä.³³² Kansallisocialistisessa Saksassa mahtipontista so-



33 Helena Pylkkänen, *Portinvartija*, punainen graniitti, 1981. Suomen Pankin piha, Helsinki. Taiteilija teoksen vieressä. (Suomen Pankin valokuva-arkisto)

tavoimaa ylistävät kulissit rakennettiin osin alistettujen kansojen tai ihmisryhmien työpanoksella ja niillä varoilla, jotka saatiin saaliin realisoinnilla, myynnillä eteenpäin. Osaa Suomeen päätyneistä eurooppalaisista kypäristä voi pitää kauppatavaraksi muutettuna ryöstösaaliina, sillä saksalaisten teräskypärien sijaan ainakin osa varusteista oli peräisin miehitettyjen maiden armeijoiden arsenaaleista.³³³ Antiikin trofeiden heijastelema voitonhenki voidaan symbolisesti liittää myös näihin kypäriin. Valloituksen myötä valloitetujen maiden kansalliset armeijat menettivät valtiollisen roolin ja sen sotilaat isänmaansa puolustusmateriaalin. Maasta vietyjen kypärien myötä kansalaissotilaat menettivät yksilöllisen tahtoruumiin turvavarusteen, isänmaallisen tunnuksen, soturikruunun.

Kreikkalainen pronssikypärä

Uusklassististen trofee-aiheiden katsotaan edustavan eksplisiittisesti koristeellista ase- ja varustesommitelmaa sekä viittaavan antiikin ikonografiaan yleisellä tasolla. Niitä pidetään poliittisesti neutraaleina sotilaallisuuden tunnusmerkkeinä. Hautai-

328 Artikkelit esittelivät myös sotaa käyvien maiden visualisoituja tilastoja, karttoja ja julistekuvia (A.R.; ”Kuvitus valtion palveluksessa”, SK 24/1918, 206–207).

329 Honkanen 1983, kuva s. 43 ”Oscar Furuholm, Avustakaa Helsingin suojeluskuntaa / Understöd Helsingfors skyddskår” (1928). Alkuperäinen juliste on Tilgmannin kivipainon arkistossa Helsingissä.

330 Pylkkäsen muistomerkki muistuttaa tyyliteltyä myöhäisarkaisista korinttilaisista mallia.

331 Helsingin taidemuseo, Helena Pylkkänen, <http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=254&sortby=artist>, 25.1.2014.

332 Esim. Suomen Kuvalehti esitteli sotasaaliin rinnalla kuvan, jonka tekstinä on: ”Lumeen peittyneestä ryssästä on jäänyt näkyviin vain saapas” (”Suomussalmi vieläkin”, SK 4/1940, 100–101).

333 Roudasmaa 1997b, 21, 25. Suomeen hankittiin jo ennen talvisotaa 75 000 saksalaista ensimmäisen maailmansodan teräskypärää. Keväällä 1940 ostettiin 50 000 uutta entisen Tšekkoslovakian armeijan kypärää Saksasta. Välirauhan aikana Suomessa oli jo 75 000 unkarilaista, 30 000 italialaista ja 1000 puolalaista kypärää sekä vapaussodasta jääneitä ruotsalaisvarusteita. Suomalaisilla on ollut käytössä yli 20 eri kypärämallia (Roudasmaa 1997b, 25, 29, 34, 36 ja 57).

konografiassa asesommitelma tai kypärä saattaa viitata trofeeseen, mutta se voi myös esittää muistomerkillä kunnioitetun sotilaan omaa varustetta. Hävinneiltä anastetun sotasaaliin ja sankarivainajien aseiden representaatioita ei aina voida erottaa toisistaan. Traditiot hämärtyivät jo antiikin ajalla. Se näkyi muun muassa roomalaisten keisarien triumfijuhlaperinteessä, jossa trofeilla oli keskeinen rooli. Roomalaisilla trofee ei ollut kunnian- ja kiitollisuudenosoitus voiton taanneelle jumaluudelle. Se oli valta-asemaa propagoivan poliittisen rituaalin osa, joka taiteen aiheena liittyi hallitsijakulttiin. Aihe sai ajan myötä monimuotoisia profaaneja muotoja ja soveltu somistamaan vaikka pöydänjalkaa.³³⁴

Sotamarsalkka *Augustin Ehrensvärdin hautamuistomerkki*³³⁵ (kuva 34) Suomenlinnassa on vanhin ulos sijoitettu kypäräkoristeinen muistomerkki Suomessa. Susisaaren profaanille linnanpihalle sijoitettu hauta kunnioittaa Ehrensvärdin uraa hänen keskeisten saavutustensa, kivisen linnoituksen, saaristolaivaston telakan ja talvisataman arvokkaana keskiönä.³³⁶ Muistomerkkiä voi pitää kotimaisten sotilashautojen prototyypinä. Sen ensimmäiset luonnokset piirsi kuningas Kustaa III vuonna 1783. Vainajan poika Carl August Ehrensvärd (1745–1800) muokkasi luonnoksista piirustukset ja toimitti ne teoksen toteutusta koskevien toiveiden kera hovikuvanveistäjä Johan Tobias Sergelille (1740–1814),³³⁷ joka muotoili haudan pronssiset koristeaiheet.³³⁸ Keskusaiheena on antiikin kilven päälle asetettu miekka ja harjamaisella sulkatöyhdöllä somistettu korinttilainen pronssikypärä.³³⁹ Ovaalinmuotoista kilpeä somistavat Serafim-ritarikunnan nauha, rintatähti, ketju ja risti koristeinaan kuusisiipiset, pyhyttä vartioivat serafit. Ne muistuttavat kuninkaan Ehrensvärdille suomasta sotamarsalkan ja Serafin-ritarikunnan arvosta.³⁴⁰

Arkkumaisen pääkiven päissä olevat antiikinaikaisen sotalaivan keulat tai puskurit viittanevat haudan kunnioittaman sotamarsalkan rooliin saaristolaivaston kehityksen puolestapuhujana ja sataman rakentajana. Ne ovat tulkittavissa myös trofeena. Topos viittaa Rooman merisodan voitonmerkkeihin, columnae

334 Vt. Zanker 2000 [1988], 271, kuva 214, s. 273.

335 Hautaholvi suunniteltiin jo 1770-luvulla, mutta se valmistui 1783. Haudan päälliset kivityöt valmistuivat oletettavasti vuonna 1788 ja pääkivi hiottuine ja kullattuine kirjaimineen 1793. Ks. kivitöiden edistymisestä ja kivenhakkaaja Nils Stenstamista Viljo 1999, 39–40. Ehrensvärdin (1710–1772) ruumis sijoitettiin ensin Mynämäen kirkkoon, josta se siirrettiin Turun kautta Helsingin kaupungin kirkon hautaholviin (1772) ja vasta sitten Viaporiin (1782).

336 Marta Hirmin mukaan muistomerkki teki ennen pommituksia (1855) suuremman vaikutuksen, koska pääsisäänkäynti oli linnanpihan länsiosassa (Hirn 1948, 51).

337 C. A. Ehrensvärd toivoi kirjeessään Sergelille 2.8.1783, että trofeekoristelu perustuisi muutamaaan vainajan esineeseen. Harkinnassa olleet sauva marsalkan, sapeli ratsuväen ja kanuuna tykistön merkinä jätettiin pois (Hausen 1911, 204).

338 C. A. Ehrensvärdin tarkentamat luonnospirustukset valmistuivat 10.8.1783. (Hausen 1911, 202–204).

339 Malli muistuttaa korinttilaiskypärän korkeaa myöhäisversioita. Korinttilaismallin saattoi työntää pois kasvoilta. Taideteoksissa tyyppi on usein Athenella ja kenraalimuotokuvissa (Snodgrass 1982 [1967], 93–94, ks. harjaton myöhäinen korinttilaiskypärä, kuva 48; Petrakos 1981, 142 ja kuva 127).

340 Serafim-ritarikunta perustettiin kuningas Fredrik I päätöksellä vuonna 1748 (Tetri 1994, 181).



34 Johan Tobias Sergel, *Augustin Ehrensvärdin hautamuistomerkki*, 1805. Suomenlinna, Helsinki. (OP 1994)

rostratae -ikonografiaan.³⁴¹ Se sai hallitsijakultissa tärkeän propagandistisen merkityksen.³⁴² Reinhold Hausenin (1911) mukaan Ehrensvärdin haudan pronssikoristeiden valamiseen käytettiin Ruotsinsalmen taistelussa (9.7.–10.7.1790) vallattujen venäläislaivojen tykkien metallia.³⁴³ Tapahtuiko näin todella vai onko tässä kyse diskurssista, jolla ylläpidetään sotamarsalkan statusta?³⁴⁴ Haudan sotasankari oli kyseistä taistelua käydessä jo manan majoilla. Kuten ei antiikin Roomassa, ei Ehrensvärdin haudallakaan trofeemetallin tarvinnut viitata hänen omiin urotöihinsä. Viholliselta anastetun metallin tai trofeelegendan on tarkoitus aina vahvistaa muistomerkkin pystyttäjien tai kultin ylläpitäjien statusta.

341 Topos tunnetaan ensimmäisen puunilaissodan ajalta. Varhaisimman tunnetun rostra-pylvään pystytti roomalainen Gaius Duilius karthagolaisista vuonna 260 ea. saavutetun Mylaen merivoiton kunniaksi. Paul Zankerin mukaan Gaius Octavius (Augustus) pystytti neljä pronssista rostra-pylvästä Forum Romanumille. Topos soveltu poliittisesti hankalasti visualisoitavien sotavoittojen juhlistamiseen, koska siinä ei esitetty viholliskuvaa (Zanker 2000 [1988], 41, 81–82, kuva 32, s. 42 sekä kuva 61, s. 80).

342 Zanker 2000 [1988], 83–84, 278.

343 Valtionarkistossa on hovivaluri Fredrik Ludvig Rungin työsojimus, joka kertoo sotasaaliin hyödyntämisestä (Hausen 1911, 202, 205–206).

344 Eeva-Maija Viljo on kertonut 28.8.2013 epäilevänsä Hausenin väitettä. En tutki tarkemmin sen todenperäisyyttä, mutta jo diskurssin olemassaolo kertoo teokseen heijastetuista arvoista.

Korinttilainen pronssikypärä³⁴⁵ esiintyi jo antiikin ajan sankarikuvastossa, maljakkomaalauksissa ja varustesommitelmissa. Siitä se omittiin myös uusklassiseen muistokulttiin. Ehrensvärdin haudan kypärää voi tarkastella ideologisesti ladattuna merkinä, joka saattaisi viitata johonkin tunnettuun kypäräesitykseen, esimerkiksi Perikleen (n. 495–429 eaa.) muotokuvan samanlaiseen kypärään. Molempien sankarien elämästä löytyy vertauskohtia, asema merkittävänä armeijan päällikkönä ja suurten rakennusprojektien johtajina. Perikles jälleenrakensi ja linnoitti Ateenaa ja Ehrensvärd Suomenlinnan linnoituksia. Onni Okkonen kuvasi vuonna 1936 Kresilaan muotoilemaksi oletetun Perikleen pronssimuotokuvan roomalaista marmorikopiota: ”Kuvatun henkilön yksilölliset piirteet oli säilytetty, mutta samalla oli näköön ja ryhtiin saatu jotakin jumalankuvan arvokkuudesta. Korkea kypärä oli päässä strategin merkinä ollen samalla yksinkertaisen koristeellinen, vikoja peittävä, arvoa kohottava päähine.”³⁴⁶ Muotokuva liittyy yksilöidyn persoonan idealisointiin, mutta pelkkään kypärään keskittyvä muistomerkin topos heijastaa muitakin viiteympäristöjä.

Linnoitusalueen keskelle juhlavasti koristeltu hauta oli osa suurmieskulttia ja esikuvana myös osa sotilaskasvatusta. Siitä tuli 1800-luvun puolivälistä alkaen myös kansallisuusaatteen vahvistamisen väline Suomen ruotsalaisvallan suuruudenajan symbolina. Johan Ludvig Runebergin (1804–1877) *Vänrikki Stoolin* tarinoissa (I osa 1848 ja II osa 1860) Viaporin linnoitus esiintyy vain marginaalisena, tappion ja petosepäilyjen symbolisena keskuksena.³⁴⁷ Se ennakoiki Suomen sodan lopputulosta, Venäjän voittoa ja suomalaisten kohtaloa yli sadan vuoden ajaksi. Albert Edelfelt (1854–1905) kiteytti maansa kohtalon *Sveaborg*-runon loppuvinjetissä ja kuvasi surevan mustakaapuisen naisen polvistuneena haudan äärelle.³⁴⁸ Nationalistisessa luennassa hauta piti yllä menneisyyden voiton muistoa huolimatta sen vaatimattomasta roolista Runebergin runoelmassa. Haudan koristeaiheen myöhempi soveltaminen julkaisujen kansissa ja kuvituksissa kertoo sen kansallisesta merkityksestä osana Suomen sotahistoriaa ja Ruotsin suurvaltaa.³⁴⁹ Ehrensvärdin haudan kreikkalaistyyppinen pronssikypärä legitimoiki osaltaan kypärän asemaa sotilaan tunnuksena ja edisti tapaa kuvata soturin päähine haudan tunnuksena.

Ateenan kansallismuseossa oleva Demokleideen hautakivi kuvaa maassa tai laivan keulassa jalat koukussa istuvaa, melankolisena käteensä nojaavaa figuuria.

345 Korinttilaiskypärä oli aikansa huipputeknologiaa: sen kupu pakotettiin yhtenäisestä pronssilevystä, kun muut mallit liitettiin kahdesta tai useammasta osasta. Näyttävyyttä loi lakikoristeen harja tai tōyhtō. Malli tunnetaan kuvana vaasimaalauksista ja pronssifiguureista jo 700 eaa. Hopliitit käyttivät mallia 600-luvulta eaa. persialaissotiin 400-luvulle eaa. attikalaisen mallin tuloon asti (Snodgrass 1982 [1967], 51, 93–94, kuva 47; Snodgrass 1981 [1980], kuva 16; Greek, Etruscan & Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts Boston 1971, kuva 586, s. 410).

346 Okkonen 1936, 162–163, kuva 64, ”Perikles, Kresilaan muotokuvan kopio. Lontoon British Museum”.

Kypärämallit ovat muuten samanlaisia, mutta marmorikuvasta puuttuu tōyhtōkoriste.

347 Runeberg 1945 [1848–1860], 166–167.

348 Lukkarinen 1996, 31 ja kuva 15.

349 Vt. koululaiskäytössä ollut painos Runeberg 1945 [1848–1860], kansikuva.



35 Kenraali, Suomen Kaartin ensimmäinen komentaja Anders Edvard Ramsayn hautamuistomerkki. Hietaniemen hautausmaa, Helsinki. Yksityiskohta. (RK 2013)

Hahmon takana oleva asetelma muistuttaa Ehrensvärdin haudan koristeaihetta. Siinä on pyöreä kilpi ja korinttilainen kypärä ilman pääläen harjaa tai tōyhtōä. Demokleideen hautasteelaa esiteltiin ensimmäisen maailmansodan saksalaisia sotilashautamalleja esittelevässä *Kriegergräber im Felde und Daheim* -kirjassa (1917).³⁵⁰ Siitä mukaillen steela esiintyi myös Ilmari Wirkkalan piirtämänä *Suomen Sotilas* -lehden muinaisia sankarihautoja käsittelevässä artikkelissa.³⁵¹ Hietaniemen hautausmaalla *Vanhan Suomen kaartin muistomerkissä* (1938)³⁵² on näyttävällä harjalla koristeltu kreikkalaistyyppinen pronssikypärä, mikä voi viitata Ehrensvärdin hautaan tai antiikin esikuvaan. Sotahistoriallisten esitaistelijoiden kultti motivoi Suomen autonomian aikaisten sotilaiden hautamerkin pystytystä toisen maailmansodan alla. Venäjän keisarikunnan armeijan jalkaväen kenraali ja Suomen Kaartin ensimmäinen komentaja Anders Edvard Ramsayn (1799–1838)

350 *Kriegergräber im Felde und Daheim* 1917, 136.

351 Wirkkala 1919a, 47–48, kuva s. 47.

352 Hautausmaa perustettiin 1830 Henkivartion 3. Suomen tarkk'ampujapataljoonalle. Se siirtyi 1.1.1914 Helsingin evankelis-luterilaisille seurakunnille Suomen Valkoisen Kaartin ja heidän omaistensa hautapaikaksi (Helsingin seurakunnat, <http://www.helsinginseurakunnat.fi/hautausmaat/helsinginhautausmaidenhistoria.html>, 25.1.2014).



36 Eva Kuhlefeldt-Ekelund, *Loviisan vapaudenpatsas*, Saksalaisten maihinnousun muistomerkki, 1928. (OP 2013)

haudan kypärä Hietaniemessä saattoi siten olla sotilaiden haudalle historiallisesti luontevampi esikuva.³⁵³ (kuva 35)

Saksalaisten maihinnousua kunnioittavaa *Loviisan vapaudenpatsaan* (kuva 36) huippua koristaa myös klassistinen kypärä. Eversti Otto von Brandensteinin (1865–1945) johtama 2500 miehen joukko nousi maihin Loviisassa Suomen valkoisen armeijan avuksi 7.4.1918 alkaen ja taisteli Itä-Uudenmaan alueella Lahden-Kouvolan-radantuntumassa.³⁵⁴ Arkkitehti Eva Kuhlefeldt-Ekelundin (1892–1985) suunnitteleman vapaudenpatsaan kypärä muistuttaa roomalaislegioonan mallia. Aseveljien arvoa kunnioittaen sen laella on korkea, sodanjohtoon viittaava harja, mutta eivät malliin kuuluneet poski- tai niskasuojukset. Kyseessä on tietääkseni ainoa saksalaisille Suomessa omistettu antiikkiin viittaava kypäräaihe.

353 A. E. Ramsay oli Suomen asevelvollisten joukkojen kenraali Georg Edvard Ramsayn isä (Talvio 1927, 14, kuvasivu 32).

354 Lackman 2000, 607–608.



37 Wäinö Aaltonen, Savonlinna-Säämingin valkoisten sankaripatsas, punainen graniitti, 1921. Yksityiskohta. (OP 1999)

Wäinö Aaltosen (1894–1966) Savonlinna-Säämingin alaston *Sankari* (kuva 37) kannattelee edessään antikisoivaa kypärää, jonka otsikko koristaa korokereuna ja lakea näyttävä, varreton harja. Tyylielty varuste voisi viitata roomalaismalliin, mutta ei ole tarkennettavissa mihinkään tuntemaani malliin.³⁵⁵ Figuurin klassinen alastomuus liittyy sotilaan kruunun antiikin heeroksiin. Muistomerkissä pään paljastaminen on retorinen kunnioitusta osoittava ele, joka polvistumisen yhteydessä viittaa nöyrään alistumiseen. Päähine soturin kädessä ilmaisee, että pää on paljastettu vapaaehtoisesti. Se voi edustaa myös tietoista avoimuutta toisille tai olla taistelutahdon luonnetta kuvaava ilmaus. Taistelussa vailla turvavarustetta oleva pää voi edustaa pelotonta sankaruutta tai suojusta piittaamatonta hullunrohkeutta. Syliin laskettunakin kypärä heijastelee metonyymisesti päähän liittyviä suojautumismerkityksiä. Tutkiessaan romantiikan ajan sotapäälliköiden muotokuvia Jan Bialostocki kiinnitti huomion tapaan esittää traagiset sankarit paljaspäisinä. Päähineen laskeminen liittyi maalausten allegorisesti luettaviin merkityksiin ja kuvasti soturin tappiollisuutta.³⁵⁶ Vaikka näistä maalauksista ei voi vetää suoraa johtopäätöksiä Suomen sankarihautakuvastoon, edustavat myös Aaltosen polvistuneen *Sankarin* paljastettu pää ja sylissä kannateltava attribuutti modaalisesti taistelija-mentalitee-

355 Mallista puuttuvat monille roomalaiskypärille tyypilliset niska- ja korvasuojat. Harjakoriste liittyi yleensä ylimyasemaan, mutta myös legioonalaisten kypärään voitiin liittää jokin koriste.

356 Bialostocki 1988, 219–281, erit. 230, kuvat s. 223, s. 226 ja s. 229.

tin säröjä. Ele luo kohtaloon alistumisen tunnelmaa ja kypärästä tulee soturin kruunun sijaan rukouksen välikappale sovinnon tiellä.

Saksalainen teräskypärä

Stig Roudasmaa jakaa kypärien historian kahteen toisistaan erottuvaan ajanjaksoon. Antiikin ajalta 1600-luvulle käytettiin taottuja kypäriä, joiden oli tarkoitus suojata soturin päätä lyömäaseiden iskuilta. Tuliaseet tekivät päänsuojat tarpeettomiksi, koska kypärät eivät pystyneet suojaamaan musketin kuulilta. Niitä ei käytetty yli kahteensataan vuoteen 30-vuotisen sodan jälkeen. Poikkeuksina olivat kyrassieerien kypärät, saksalaisten piikkikypärä tai paraateissa käytetyt mallit.³⁵⁷ Ensimmäinen maailmansota ja joukkotuhoaseiden kehitys muutti tilanteen. Saksalaisten vuoden 1914 massiivinen tykistötuli pakotti ranskalaiset kehittämään varusteitaan. Puolet taisteluissa haavoittuneista oli vammautunut päähän, joten miehistön suojaaminen kranaatinsirpaleilta ja srappnellikuulilta oli ratkaistava kii-reesti. Suojavarusteen tarve havaittiin pian myös Saksassa ja Britanniassa, joissa kehitettiin myös omat kypärätyypit. Saksassa vaadittiin, että ”kypärän tuli suojata päälakea, niskaa, kaulavaltimoa ja silmiä. Teräksen oli kestävä pieniä kranaatinsirpaleita, mutta ei luoteja”.³⁵⁸

Rivisotilaiden keskuudessa teräskypärää arvostettiin uudelta sotateknologialta suojaavana varusteena. Siitä tuli modernia militaarista rationaalisuutta ilmaiseva embleemi ja yksilön turvallisuudentunteen sekä joukkueen sosiaalisen sidoksen elintärkeä tarvekalu. Sotapropaganda teki kypärästä kansalaisarmeijan sisäistä yhtenäisyyttä ilmaisevan, nationalistisen tahtoruumiin merkin. Sisällissodan jälkeen Suomessa julkaistiin Saksan sotavoimaa ihailevia artikkeleita ja kuvia. Niissä sotateknologian huippusaavutuksena arvostettu kypärä vilahteli tavan takaa. Esimerkiksi *Suomen Kuvalehti* julkaisi kuvan kenraali Erich Ludendorffin poikien hautamerkistä, jonka kuutiomaisella yläkivellä lepää kolmiulotteisesti kuvattu teräskypärä.³⁵⁹

Vuonna 1918 perustetun Saksan oikeistoradikaalin ja puolisotilaallisen rintamamiesyhdistys Stahlhelmin [Stahlhelm. Bund der Frontsoldaten] muistomerkkihankkeet painottivat kansallista vastarintaa ja revanssihenkeä.³⁶⁰ Yksi tunnetuimmista on Kreuzbergin Vehtaan pystytetty *Schlageter-Denkmal* (1924).

357 Roudasmaa 1997b, 6.

358 Roudasmaa 1997b, 6–8.

359 Kuvateksti: ”Läntisellä rintamalla lentoukseineen kaatuneiden nuorukaisten hautausmaalla koristaa muistokivi, johon on kaivettu perheen tunnus: 'Peloton ja uskollinen' ('Kenraali v. Ludendorffin poikain hauta', SK 38/1918, 483).

360 Stahlhelm. Bund der Frontsoldaten (1918–1935) vastusti Weimarin tasavalta-ideologiaa kansainvälisyyttä, luokkataistelua ja ”sotasyyllisyysvalhetta”. Hitlerin noustua valtaan järjestön toiminta sulautettiin Sturm-Abteilungiin (SA) kansallissosialistien poliittiseen taistelujärjestöön (1922–1945).



38 Tammisaaren saksalaisten vuoden 1918 hautaustomerkki, punainen graniitti. (OP 2003)

Albert Leo Schlageter (1894–1923) vastusti Versaillesin rauhansopimuksen taloudellisia ja poliittisia pakotteita. Hän osallistui Ruhrin alueen miehittäneiden ranskalais-belgialaisten joukkojen järjestämien hiilikuljetusten sabotointiin vuonna 1923, mutta jäi kiinni ja teloitettiin. Hänestä tuli äärioikeiston marttyyri, jota kunnioitettiin myöhemmin kolmannen valtakunnan ensimmäisenä sotilaana.³⁶¹ Stahlhelmin rintamamiehet päättivät kansallisen vastarinnan eleenä pystyttää Schlageterille muistomerkin, johon kukin paikallisryhmä toi siirtokiven. Kehään asetetuista järkäleistä sommiteltu alue viittasi esihistoriallisiin megaliittihautoihin.³⁶² Seremonia-aukean korkean kiven tondoon³⁶³ hakattiin järjestön tunnus, moderni saksalainen teräskypärä.³⁶⁴ Stahlhelmin vaikutuksesta teräskypärästä sankarihautojen tärkein attribuutti, vaikka se esiintyi mallistoissa jo ennen järjestön perustamista ensimmäisen maailmansodan aikana. Arkkitehti Erich Richter ja kuvanveistäjä Richard

361 Fuhrmeister 2000, 116–118.

362 Wirkkala 1919c.

363 Tondo on pyöreä kuvakenttä.

364 Fuhrmeister 2000, 122, 126–129; kuvat, Fuhrmeister 2000, Abb. 6, s. 121; Abb. 8, s. 125.



39 Hyvinkään saksalaisten vuoden 1918 muistomerkki, musta graniitti. (OP 2003)

Langerin suunnittelemassa yksilöhautareliefissä on teräskypärä, jonka kuvussa näkyvät niin varusteeseen kuuluvat ilmanvaihtoholkit ja niitit kuin leukahihnakin.³⁶⁵

Suomen sankarihautojen ensimmäiset modernit kypärät esittivät saksalaista teräskypärää ja viittasivat valkoisten ulkomaisiin aseveljiin. Malli ei ollut kuitenkaan vakiintunut vielä vuonna 1918. Karin pilakuvassa "Kun saksalaisen warjo ilmestyi Suomen hangelle" (1918) tuijottavat suojeluskuntalaiset ja epäyhtenäisesti varustautuneet suomalaissotilaat levottomana suurta piikkikypärän varjoa valkoisella lumella.³⁶⁶ Kaikki saksalaisille omistetut sisällissodan sankarihautojen muistomerkit toteutettiin graniittiin Ilmari Wirkkalan viitoittamassa hengessä. Sotilaan tunnuksena on lähes poikkeuksetta teräskypärä maan virallisten symbolien, valtakunnallisen vaakunan keisarillisen kotkan³⁶⁷ tai armeijan rautaristin sijaan.³⁶⁸ Viimeksi mainittu merkki on tosin jossain muodossa mukana, usein diskreetisti sotilaan nimi-inskription yhteydessä. Teräskypärän toteuttaminen kiveen ei vaatinut erityisiä taiteellisia kykyjä, joten siitä tuli sotilasfiguurin edullinen korvike useilla saksalaisten sotilaiden haudoilla. Orimattilassa ja Tammisaarella kypärä on toteutettu graniitista kolmiulotteisena. (kuva 38) Helsingissä korkokuvana toteutetuissa Korppaantien ja Leppävaaran Muistokujan (1923) muistomerkeissä kypärällä on taustanaan kaksi ristiin asetettua, yläviistoon osoittavaa miekkaa. Hyvinkäällä korkokuva on toteutettu karkeasti hakattuun mustaan pystykiveen, joka paljastettiin 21.4.1921 paikkakunnan niin kutsuttuna vapautuksen päivänä rautatieasemaa

365 *Kriegergräber im Felde und Daheim* 1917, 78, "Grabmal aus Sandstein".

366 Museoviraston kokoelmassa oleva K. Karin sotapostikortti "Kun saksalaisen warjo ilmestyi Suomen hangelle" (1918) (Ylikangas 1996 [1993], 72, kuva).

367 Nastolan Uudenkylässä on 15 saksalaisen hautaobeliski, jota koristaa Saksan keisarillinen kotka ja vastapuolella Suomen leijona.

368 Preussin kuningas Fredrik Wilhelm III perusti Rautaristin ritarikunnan Napoleonin vastaan käydyn sodan aikana (1813). Se oli käytössä myös Saksan ja Ranskan sodassa v. 1870 ja molempien maailmansotien aikana. Rautaristia käytettiin myös v. 1918 sankarihautoilla (Tetri 1994, 171–173).



40 Gunnar Finne, *Habsburg-höyrylaivan muistomerkki*, haverissa menehtyneiden saksalais-sotilaiden muistomerkki, punainen graniitti, 1939. Helsinki. (OP 2014)

vastapäisessä puistossa.³⁶⁹ (kuva 39) Muinaista megaliittia muistuttavan kiven keskussymbolina on miekka terä viistosti alaspäin ja alhaalta kypärän päälle kaartuva laakeripuun oksa. Teräskypärän yhdistäminen graniittiin toi saksalaisten uhrien muistomerkeille modaalisen jännitteen: kiven ikuisuuteen viittaavaa muinaisvoima loi mytologisen jatkumon ulkomaisen aseveljen rooliin modernin sodankäynnin ja teknologian suunnannäyttäjänä.

Riihimäen hautausmaan saksalaisille omistettu sotilashaudan tunnusmerkki eroaa yleislinjasta, sillä sen mustaa kiviobeliskia koristaa matalana uurroksena kaiverrettu rautaristi ilman kypäräaihetta. Helsingin Tähtitorninmäellä paljastettiin 20.6.1939 eli suhteellisen myöhään vuoden 1918 sotaan liittyvä muistomerkki saksalaisille. (kuva 40) Taisteluissa kaatuneita ja sotilaita kuljettaneen S/S Habsburgin haaksirikon uhreja kunnioittavan kiven suunnitteli Gunnar Finne.³⁷⁰ Toisen

369 Väänäsen kiviveistämön suunnittelema muistomerkki on omistettu viidelletoista saksalaissotilalle ja pystytettiin yksityisin varoin. Nykyisin se on kaupungin hallinnassa (Hyvinkään kaupunki, Matkailu, <http://www.hyvinkaa.fi/fi/Kulttuuri-ja-vapaa-aika/Matkailu/Nahtavytydet-ja-kayntikohteet/Patsaat-muistomerkit-ja-laatat/1918-saksalaiset/#.UuNSbpc8KUK>, 25.1.2014; "Päivän kuvia", SK 20/1921).

370 Haverissa 16.10.1918 hukkui 123 sotilasta (Helsingin kaupungin taidemuseo, Julkiset veistokset, Gunnar Finne, <http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=254&sortBy=artist>, 22.1.2014). Tuomiston mukaan teoksen on suunnitellut Ester Sundqvist (Tuomisto 1998, 133).

maailmansodan aattona ja kansallissosialistisen Saksan kukoistaessa ei kypärällä ollut saksalaisuuden merkinä enää samaa statusta kuin aikaisemmin. Topos on sijoitettu vähäeleisesti muistomerkin etusivun alareunaan kiillotettuna koristeaiheena. Obeliskin huippua juhlistaa rautaristi.

Isänmaallinen turvavaruste

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen pystytettiin Ranskaan ja Belgiaan 119 kiveä saksalais miehityksen torjumisen merkeiksi. Kymmenvuotinen hanke kattoi noin 960 kilometrin matkan. Kuvanveistäjä Paul Moreau Vauthierin suunnittelemissa länsirintaman rajamerkeissä kypärä on sotilaiden kansallisuustunnus. Pysty kivien huippua koristaa laakeriseppeleen päälle asetettu ranskalaisen tai belgialaisen jalkaväensotilaan kypärä tai brittiläinen tinakypärä. Ylöspäin kapenevien kivien sivureliefeissä on sotilasvarusteiden, kuten kaasunaamarin tai vesipullon kuva. Jokaisessa alakulmassa on käsikranaatti, josta kohoaa liekkiä muistuttava ornamentti. Inskriptiona on paikan nimi sekä ”tähän hyökkääjä pysäytettiin” -teksti ranskaksi, flaamiksi tai englanniksi.³⁷¹

Helsinkiläiset Sohlbergin ja Holmbergin tehtaot valmistivat autonomian ajalla sotatarvikkeita Venäjän keisarikunnan tarpeisiin. Venäjälle tilatuista kypäristä ehdittiin toimittaa suurin osa ennen Suomen sisällissodan alkua. Sohlbergille jäi varastoon noin 500 kappaleen erä, jonka punakaarti takavarikoi. Valtauksen jälkeen ne siirtyivät Helsingin valkokaartille ja edelleen Helsingin Jalkaväkirykmentille.³⁷² Suomen omasta kypärä-designista vastasi Akseli Gallen-Kallela (1865–1931). Hän piirsi keväällä 1918 ylipäällikön välittömään johtoon perustetussa virkapukukomiteassa armeijalle kunniamerkkien, setelien ja sotilasarjojen malleja.³⁷³ Helsingin suojeluskuntapiiriä ja sotavarusteita tutkinut everstiluutnantti Stig Roudasmaa ihmettelee virallisesti hyväksytyt, vaikkakin toteuttamatta jääneen mallin vanhan aikaisuutta ja epäkäytännöllisyyttä (1986):

Tyyppi tuo mieleen brittiläiset siirtomaajoukkojen päähineet tai yleensä hellekypärän. On ihmeellistä, että muutama vuosi sen jälkeen kun Keski-Euroopan rintamalla oli syntynyt nykyaikainen teräskypärä meillä vielä suunniteltiin tällaisia muotoja.³⁷⁴

Jo se, että tehtävä oli annettu taiteilijalle, kertoo kypärän vakiintumattomuudesta modernina sotavarusteena Suomessa. Gallen-Kallelalla ei ollut sotakokemusta eikä

371 Suuri osa Ranskan ja Belgian matkailujärjestöjen pystyttämistä ja lahjoituksin rahoitetuista rajakivistä tuhoutui toisen maailmansodan aikana (Coombs 1998 [1994], 6, kuva s. 34 ja 52).

372 Kypäriä jäi Helsingistä paenneille punaisille tai he saivat niitä venäläisiltä. Suomen Valkoinen Kaarti, Vaasan ja Käkisalmen varuskuntajoukot käyttivät vastaavia kypäriä (Roudasmaa 1997b, 17–18).

373 Gallen-Kallela jäi kesäkuussa lomalle ja palasi vapaaksi kuvataiteilijaksi (Roudasmaa 1986, 53).

374 Gallen-Kallelan mallissa vain otsasuojus vastasi modernin sodan tarpeisiin (Roudasmaa 1986, 79–80).

siten riittävää tietoa turvavarusteelle asetettavista vaatimuksista, joten hän ehkä etsi innoitusta Afrikan savannimuistoistaan ja siellä käytetyistä metsästysretkien päänsuojista.

Puolustusvoimien kaluston ja yhtenäisten varusteiden hankinnat tulivat ajankohtaisiksi sisällissodan jälkeen. Saksalainen kypärä tiedettiin Euroopassa muita käyttöön otettuja malleja paremmaksi. Saksan sotatappion takia ja vääränlaisten ulkopoliittisten assosiaatioiden herättämisen pelossa ei sitä haluttu hankkia Suomeen. Sisällissodasta toipuvassa maassa etsittiin poliittista tukea ympärysväestöä, joten noin 15 000 kappaleen erä ostettiin Ranskasta. Se osoittautui virheeksi, sillä vertailukokeissa osoittautui, että luoti läpäisi ranskalaisen ja venäläisen kypärän aiheuttaen pahempaa vahinkoa kuin pään suojaamatta jättäminen.³⁷⁵ Sotaministeriö teki 14.4.1920 hankintapäätöksen saksalaismallista, mutta Saksan vientikiellot hidastivat toimituksia. Kypärän status Suomen kenttäarmeijan tarvekaluna vakiintui hitaasti, sillä vuonna 1928 kirjattiin 5-vuotissuunnitelmaan: ”kypärä ei kuulu niihin varusteisiin, joita mies välttämättömimmin tarvitsee kenttäoloissa”.³⁷⁶

Puolustusneuvoston puheenjohtaja sotamarsalkka Mannerheim lähetti yleisesikunnan päällikkö kenraaliluutnantti Karl Lennard Oeschin (1892–1978) varmistamana puolustusministerille kirjeen heinäkuussa 1939. Se käsitteli varustevarastojen puutteita. Hankintaehdotus koski 125 000 kypärää:

Pidän tärkeänä, että teräskypärä annetaan kaikille eikä vain osalle, sillä ilman tätä varusesinettä jääneet tuntisivat itsensä epäoikeudenmukaisesti kohdelluiksi. Teräskypärän suojaavat ominaisuudet ovat kiistattomat ja säästää se kenttäarmeijan sotilaita lukuisilta haavoittumilta ja konfusiooneilta samalla kun se kantajalleen antaa turvallisuuden tunnetta.³⁷⁷

Talvisodan syttyessä Suomen kenttäarmeijalla oli runsaat 75 000 ensimmäisen maailmansodan aikaista saksalaismallista teräskypärää. Syksyn 1939 hankintaohjelmassa kypärien tarjouspyynnöt lähetettiin vain Saksaan. Uusinta mallia ei ollut saatavissa, koska se varattiin omille joukoille. Saksa hyödynsi sotasaalistaan myymällä miehitettyjen maiden sotakalustoa. Suomeen kypärät tulivat vasta talvisodan päätyttyä, sillä Rydin komitea noudatti sotatalouspäällikön hankintaluettelon järjestystä eikä listan lopun kypäriin riittänyt varoja. Väli rauhan aikana ostettiin Saksasta suuria varustemääriä. Lopulta Suomessa oli käytössä lähes kaikki eurooppalaiset kypärätyypit. Alan teollinen tuotanto aloitettiin 1940 ja oma malli kehitettiin 1960-luvulla.³⁷⁸

375 Roudasmaa 1997b, 18.

376 Roudasmaa 1997b, 18–19. Varastoissa olleet venäläiset (suomalai-asteikoiset) ja ranskalaiset mallit myytiin palokunnille tai poistettiin materiaalikirjanpidosta 1920-luvun lopulla (Roudasmaa 1997b, 19–20).

377 Roudasmaa 1997b, 20.

378 Kotimainen kypärävalmistus alkoi Ruotsin kanssa (1937) sotamateriaalin patenttisopimuksen avulla (Roudasmaa 1997b, 21, 25, 29, 34, 36 ja 57).

Saksassa traditio asettaa oikea kypärä kaatuneen sotilaan rintamahaudalle yleisty ensimmäisen maailmansodan alussa. *Kriegergräber im Felde und Daheim*-kirjassa (1917) on kaksi valokuvaa yksittäisten sotilaan haudoista, joita koristaa Saksan keisarillisen armeijan piikkikypärä. Puolan Bzura-joen läheisyydessä olevalla kirkkomaalla kypärä on asetettu haudan havujen päälle. Kumpua koristaa myös puuristi, jonka sakaroissa on havuseppele. Toisessa paikallisesti tarkentamattomassa kuvassa taistelukentän yksittäishaudalla kypärä on asetettu ristin yläsakarain ikään kuin figuurin päähän, jolloin asetelma antropomorfoi ristin.³⁷⁹ Piikkikypärät olivat saksalaisten käytössä maailmansodan loppuun asti, vaikka sen kuluessa joukoille kehitettiin jo uutta, modernia rintamatarvetta vastaavaa mallia. Vanhat kypärät korvattiin mahdollisuuksien mukaan teräskypärillä, joita saksalaisilla oli Suomessa keväällä 1918.

Suomessa ei vastaavaa kypärähautaperinnettä kehittynyt vuonna 1918, sillä kypärät olivat harvinaisia eikä niitä ollut kuin saksalaisilla. Valokuvia rintamahaudalle asetetuista sotilaskypäristä olen löytänyt vasta toisen maailmansodan ajalta. *Muistoja talvisodasta* -julkaisussa on kuva pyöreällä kivillä koristellusta hiekkakumusta, jonka pitkälle sivulle on pystytetty lautaristi. Sen molempia puolia koristavat saksalaistyyppiset teräskypärät ja tykinammukselta näyttävä vaasi männynoksinen. Kuva on varustettu tekstillä: ”Mikä on tämänkin haudan kohtalo?”. Kuva on otettu Taipaleen taistelukentältä jatkosodan aikana, ja ristissä on kirjoitus: ”Talvisodan 16 tuntematonta Taipaleen sankaria”.³⁸⁰ Muistoja jatkosodasta -osassa on myös rintamahaudan kuva: ”Yksinäinen sotilashauta Laatokan Karjalassa. Yleensä kaatuneet soturimme pyrittiin saattamaan mahdollisimman nopeasti kotikunnan multa”.³⁸¹ Kuvassa on oksista rakennettu risti, jonka keskellä on oletettavasti nimikilpi. Hautakummun ristin edessä on teräskypärä ja ehkä vaasiin asetettu kukka.

Kypärästä tuli miehistöä yhdistävä, isänmaallisen uhrin merkki Suomessa vasta toisen maailmansodan aikana. Varhaisin esimerkki modernin ajan kypärä-topoksesta suomalaisella sotilashaudalla on tietääkseni Mikkelin Rouhialan hautausmaalla. Sen suunnitteli arkkitehti Yrjö Laine (Laine-Juva 1897–1965) vuonna 1937 *Vapaussodan Invalidien veljeshaudalle*.³⁸² (kuva 41) Sen koristeaiheena on miekan päälle asetettu kypärä, joka on sisällissodan saksalaishaudoista poiketen valettu pronssiin. Idea käyttää kypärää ja miekkaa sodassa invalidisoituneiden vapaussoturien haudalla saattoi juontaa saksalaisesta vuonna 1918 perustetusta haavoittumismerkistä.³⁸³ Kypärä on kunniamerkeissä aseita harvinaisempi, mikä ehkä liittyy sen luonteeseen turvavarusteena. Juuri tästä syystä se ehkä soveltui sodasta hengissä selvinneiden, vaikkakin vammautuneiden sotilaiden kunnioittamiseen.

379 *Kriegergräber im Felde und Daheim* 1917, ”Gräber an der Bzura”, ”Einzelgräber im Felde”.

380 Ahto 1983, kuva s. 106, 16 sotilaan rintamahautaus Taipaleelta.

381 Ahto 1984, kuva s. 37, Hakkapeliitta.

382 Tuomisto 1998, 158.

383 Tetri 1994, 177. Sama merkki oli käytössä myös toisen maailmansodan ajalla, jolloin kypärää koristi hakaristi (Tetri 1994, kuva 69, s. 176).



41 Yrjö Laine, Vapaussoturien invalidien veljeshaudan muistomerkki, pronssi, 1937. Rouhialan hautausmaa, Mikkelä. (OP 2013)

Saksan haavoittumismerkkiäkään ei jätetty vain päänsuojan varaan, vaan sitä koristavat myös ristiin asetetut miekat. Vapaussoturien haudan koristeaihe on historiallisesti virheellinen, sillä valkoisilla ei vuonna 1918 ollut kypäriä käytössään. Laineen mallina oli ehkä teoksen valmistusaikana Suomen armeijan käytössä ollut kypärä, jota esiteltiin armeijan propagandassa ja lehtikuvissa. Toisaalta saksalaistyyppisen mallin valikoituminen suomalaiselle sotilashaudalle kertoo kansallissosialistisen Saksan militaarisen kulttuurin esikuvallisuudesta ja ehkä myös uudelleen lämmitetyistä asevelisuhteista. Anakronistinen, moderniin sodankäyntiin liittyvä merkki sai vapaussodan aatteen myös näyttämään ajanmukaiselta. Kypärää tukeva miekka puolestaan viittaa sotakulttuurin muinaisuuteen, joten attribuuitit venyttävät ajallista perspektiiviä kahteen suuntaan.

Luodinreikä

Valtakunnallisesti levinneiden aikakauslehtien, kuten *Suomen Kuvalehden* ja *Suomen Sotilaan*, sisällissodan jälkeisten vuosikertojen kuvista ja teksteistä saa käsityksen, millaisia eroja ja yhtymäkohtia nähtiin suomalaisten ja saksalaisten sotilaiden välillä. Yksi keskeisimmistä saksalaisuutta merkitsevistä tunnuksista oli teräskypärä, joka sidottiin kiinteästi sotilaallisuuteen ja miehuullisuuteen. *Suomen Sotilas*-lehdessä julkaistiin vuonna 1919 mustavalkoinen valokuva (kuva 42), jota tarkasteltuani en enää koskaan ole voinut tarkastella sotamuistomerkkien kypärää vain sotilaan joukkuetunnuksena tai symbolisena miehisyyden arvomerkinä. Siitä tuli

modernin sodan paradoksaalinen kuoleman embleemi, totaalisen sodan³⁸⁴ joukkotuhoa hämärtävä turvamerkki.

Toisen maailmansodan aikana suomalaisten kaatuneiden ja haavoittuneiden kuvaaminen kentällä sekä kuvien julkaiseminen oli kiellettyä. Valtioneuvoston päätökset ja päämajan tiedotusosaston sotatoimialuesuuri määrittivät sallittavat rintamakohteet ja kuvien luonteen.³⁸⁵ Sisällissodan aikana ei vielä ollut sotasensuuri-instituutiota. Julkisuuteen levitettiin aineistoa, jonka katsottiin tukevan oman puolen sankaruutta ja toiminnan oikeutusta. Käytännössä kuvaajat saattoivat tulla kameroineen paikalle vasta taisteluiden tauottua, jolloin voittaja, Teivaanmäen taistelussa valkoiset, oli jo ehtinyt siirtää vainajansa pois kuvakentästä. Punaisen ruumiiden siirroissa ja hautaamisessa ei ollut kiirettä. Saksalaisiltakin puuttui kaatuneiden kotikenttäetu. Kuvateksti ohjaakin katsomaan kuvaa saksalaissotilaan kuoleman metaforana dramatisoimalla luodin puhkaiseman kypärän sotauhrin symboliksi. Suomalaisten ja saksalaisten implisiittisen kilpailusetelman perspektiivistä olisi ollut mahdollista jättää aseveljet kuvaan sankarikuoleman merkiksi, uhreiksi. Se, että kypärä on saksalainen malli, ei todista vainajien saksalaisuudesta. Punaiset ja myös valkoiset saattoivat saada käyttöönsä kaatuneiden saksalaisten kypäriä.³⁸⁶ Kuva esittää oletettavasti punaisia, sillä lehtikuvissa epäkunnioittavissa asennoissa ja nimettöminä esitetyt ruumiit ovat useimmiten vastustajan, erityisesti hävinneen puolen vainajia.

Teivaanmäen näennäisen objektiivisesti esiteltyä sotavalokuvaa ja sen vaikutusta voi tarkastella Roland Barthesin (1980) punctumin käsitteellä. Saksalaisen teräskypärän luodin puhkaisemasta reiästä kasvaa katsomistilanteessa väkivaltaisesti pysähdyttävä yksityiskohta, josta tuntuu mahdottomalta irrottautua. Se pakottaa tarkentamaan katsetta ja muuttaa kohdan näyksi, jota ei pysty unohtamaan.³⁸⁷ Tutta Palin kiteyttää Barthesin punctumin vaikutuksen seuraavasti:

Punctum ei perustu muotoon vaan intensiteettiin ja on sikäli selkeästi katsojan konstruoima, jopa omien, kaikkien henkilökohtaisimpien kokemusten pohjalta. Punctum voi olla huomaamaton, mutta kun sen on havainnut, sitä ei voi unohtaa. Se alkaa dominoida kuvan katsomista. Se siis tavallaan muuttuu kuvan ominaisuudeksi kääntäen tavanomaisen katseen logiikan ja käyden katsojan päälle.³⁸⁸

Teivaanmäen valokuvan katsomista ohjattiin kuvatekstillä, joka luetteloi maisemassa näkyvät kohteet neutraalisti. Poikkeuksen tekee pieni yksityiskohta, kypärässä oleva, mutta suurennuslasillakin näkymätön luodinreikä. On oleellista, että juuri se

384 Totaalisessa sodassa kotirintama ja koko muu yhteiskunta mobilisoidaan palvelemaan sodankäynnin tarpeita.

385 Menettelytapaohjeita tarkastusviranomaisille, Tiedotustoiminnasta annetut lisäohjeet ja määräykset 1941–1944, T10683/25, Sota-arkisto, Helsinki.

386 Arimo 1991, 66.

387 Barthes 1985 [1980], 32–33.

388 Palin 2004, 51.



Taistelun jälkeen Teivaanmäellä.

Ruumiiden kiväärien, konekiväärinauhujen y m. keskellä näkyy myös luodin puhkaisema saksalainen teräskypärä.

42 "Taistelun jälkeen Teivaanmäellä", lehtikuva vuodelta 1918. (Sigell 1919, 252)

on kirjattu ylös. Kirjoittaja ei ehkä voinut irrottaa katsetta, ei ohittaa, ei unohtaa, tuskin näkyvä piste toimi kuin pistos – punctum.

Barthesin käsitettä on kritikoitu siitä, että se näyttäytyy "auttamattoman ei-diskursiivisena".³⁸⁹ Jos Teivaanmäen kuvan tuskin havaittavaa yksityiskohtaa tulkitsee kuvatekstin ohjaamana esimerkkinä punctumista, kyse on jo diskursiivisuudesta. Kuvatekstin kirjoittaja on havainnut huonosti näkyvän yksityiskohdan. Sen kirjaaminen pysäyttää kysymään, miksi kirjoittaja oli tarkentanut katseensa kuvan yksityiskohtien runsaudesta juuri luodin puhkaisemaan saksalaiseen teräskypärään? Asiaa voi tarkastella myös diskurssin rakentumisen ja ylläpidon näkökulmasta. Kuvan ja tekstin yhdistelmä etäännyttää sodan väkivaltaisuuden aiheuttamasta kauhistuksesta. Puhe luodin puhkaisemasta teräskypärästä sublimoi kuvassa näkyvän tappamisen tantereeseen ja kuoleman tabun osaksi sankaruuden sfääriä. Saksalaisesta kypärästä tai sen reiästä tulee kuvan diskursiivinen keskus, uhrikuoleman merkki. Tämä uhri muuttuu välittäjäksi, jolla kuvan julkaissut lehti on mukana oikeutetun sodan tarinassa. Teksti siirtää huomion väkivaltatapahtuman metonymiseen merkkiin ja ohjaa analysoimaan sitä objektiivisesti. Ylevöittävä sublimateio on kuitenkin mahdotonta, ellei katsetta saa irrotettua järkyttävästä kokonaisuudesta.

389 Ks. esim. Palin 2004, 52.

ta. Kuva teksteineen ei selity, koska diskurssin keskiössä on väkivaltaisen kuoleman sijasta näkymätön reikä.

Tuula Karjalainen on tarkastellut sotaan liittyviä aiheita Martta Wendelinin toisen maailmansodan aikaisissa lehtien kansissa ja kuvituksissa sekä postikorteissa. Hän korostaa, ettei taiteilija koskaan kuvannut sotilaita tai sotatilanteita eikä kuolemaa tai haavoittuneita. Sota-ajan populaarikuvastossa keskityttiin ideologisista syistä ”positiivisiin, taistelutahtoa ja toivoa virittäviin” esitystapoihin.³⁹⁰ Naiset esiintyivät Wendelinin kuvituksissa aikaisempaa miehisemmissä tehtävissä, mutta itse sota näkyy Karjalaisen mukaan kuvissa vain ”pieninä vihjeinä”. Isänmaan puolustajaksi kasvatettava poika kuvataan sodan viitekehyksessä: ”Poika astuu henkisesti ja fyysisesti miehen tilalle”. Kotilieden kansikuvissa tulevaisuuden sotilas rakenteli palikoista isänmaalle uusia turvamuureja lelutykin vieressä, uitti tuvan lattialla sotaveneitään tai kulki miesten töissä, vaikkapa halkoja sahaamassa.³⁹¹ Wendelin yhdisti kahteen Väestöliiton korttiin naisten ja miesten toisistaan erotetut sota-ajan maailmat. ”Äitien hyväksi” vuonna 1943 painettujen korttien somisteena on sekä kiväärin että teräskypärän kuva (kuva 43). Karjalaisen mukaan kortit viestivät sitä kuinka ”naisen alistuva lempeys voittaa suuretkin vastoinkäymiset, kotirintama kestää ja uusiutuu. Miehet sotivat ja kuolema käy, mutta vähässä uskolliset naiset synnyttävät, hoivaavat ja toivovat.”³⁹² Karjalaisen mielestä kortit ovat ”suorastaan makaabereja”. Hän perustelee kantaansa kuvaamalla aiheita:

toisessa nuori äiti pienen vauvan kanssa ja toisessa vanha äiti lukemassa kirjettä pojaltaan. Äidit on kuvattu vaaleansinisten ja -punaisten lemmikinsukuisten kukkien ympäröimässä tilassa, jonka haulikko ja pistin melkein lävistävät. Ase nojaa alhaalla olevaan kypärään, jonka luodit ovat lävistäneet. Kypäräkantaja, aviomies tai poika, on ilmeisesti kaatunut sodassa. Viitteitä siihen antaa luodinreikien lisäksi myös oikealta nauhana lankeavan valon sakraali käsittely.³⁹³

Karjalainen näkee Wendelinin korttien makaaberiuden olevan väkivaltaisia lävistymisiä, jotka koettelevat sallitun esittämisen rajoja. Kaipaavan äidin tai lastaan hellästi kannattelevan vaimon asettaminen vastakkain sotilaan kuoleman, pojan tai aviomiehen kaatumisen kanssa tuottaa ristiriitaisen tunnelman. Punctumin tapainen häiriötila kiteytyy sotilaan luotien läpäisemässä kypärässä, minkä Karjalainen tulkitsee sotilaan kuoleman merkinä. Oletan, ettei Wendelin tarkoittanut kypärän pintaa varjostavia pyöreitä kuvioita tulkittavan luotien läpäisyjäljiksi. Sen sijaan ne kuvaavat varusteen asianmukaisia osia, sen pinnasta kohoavaa ilmanvaihtoaukon holkkia tai sokkaa ja niittejä, jotka pitävät sisuksen sekä leukahihnan oikealla pai-



43 Martta Wendelin, *Äitien hyväksi* -postikortti. (Väestöliitto 1943)

kallaan.³⁹⁴ Korttien kypärän mielikuvamallina on saattanut olla saksalainen ensimmäisen maailmansodan aikainen teräskypärä tai sen myöhemmät muunnelmat. Ennen toista maailmansotaa armeijan propagandavalokuvissa suomalaissotilaat esitettiin harjoituksissa juuri saksalaismallin kanssa, joten esikuvia oli saatavissa monista julkaisuista.³⁹⁵ Karjalaisen tutkimuksen kuvaama taiteilijalle tyypillinen tapa välttää suoria viittauksia sotakuoleman raadollisuuteen näyttäisi siten pätevän myös kyseisissä korteissa.

Tummien kohtien tulkitseminen varusteen osiksi luodinreikien sijaan ei poista kuvasta kuoleman tematiikkaa, koska se oli oleellinen osa jo kortin funktiota. Väestöliittohan käytti korttien myyntituloja soteleskien ja rintamalla olevien sotilaiden perheiden avustamiseen. Kuoleman visualisoinnin symbolisena merkinä on Karjalaisen sakraaliksi kuvaileman, oikeasta yläviistosta lankeavan valon lisäksi

390 Karjalainen 1993, 56.

391 Karjalainen 1993, 57–59.

392 Karjalainen 1993, 59.

393 Karjalainen 1993, 58. Haulikon sijaan kuvassa on Suomen puolustusvoimien käyttämä pistimellä varustettu kivääri.

394 Holkki piti paikoillaan malliin kuuluvaa otsapanssaria (Roudasmaa 1997b, 13).

395 Väli rauhan aikaan Suomeen ostettiin unkarilaisia kypäriä, joiden sokat ja niitit ovat lähes samoissa paikoissa kuin Wendelinin kypärissä, joten ne sopivat myös esikuvaksi (Roudasmaa 1997b, kuva 3. ”Saksalainen teräskypärä m/17”, s. 10; Kuva 6. ”Saksalaisten teräskypärien vahvistavat ilmanvaihtoaukkojen metalliholkit ja otsapanssari”, s. 13; Kuva 7. ”Ensimmäisen maailmansodan aikaisten saksalaismallisten teräskypärien tunnistaminen”, s. 14; ”Saksalaisten kypärätyyppien m/35–40 ja m/35–42 sekä unkarilaisen m/38 eroavuudet”, s. 29).



44 Finlaysonin mainos. (*Tampereen valloituksen 10-vuotismuisto*, 1928)

myös sen alapuolella olevan kukkaköynnöksen luoma hautamielikuva. Kukkaköynnös näyttää ikään kuin versovan sotilaan attribuuteista. Rintamalla kaatunut sotilas on etäännytetty elävästä ruumiillisuudesta ja sodadiskurssi toimii attribuuttien ja mielikuvien varassa. Karjalaisen luodinreikä-tulkinta osoittaa vuoden 1918 jälkeisen kypärä-diskurssin säilyttäneen asemansa modernin taistelukuoleman metaforana ja ohjaavan visuaalisten mielikuvien syntyä vielä nykyisinkin. Luodin puhkaisu metaforana on osa modernin sodankäynnin todellisuudesta etäännyttävää, kaatuneiden sankaruutta vahvistavaa diskurssia. Tapa puhua kuolemasta siistinä, metalliin porautuneena lävistysreikänä ohjaa ohittamaan taistelurintamalla aiheutuvat ruumiiden silpoutumiset, vammautumiset ja kivuliaat kokemukset – väistellä sodan todellisuutta, vaikka sillä ei voisikaan täysin torjua assosiaatioita päin lävistymisestä.

Ensimmäisen tasavallan ajalla saksalainen teräskypärä edusti modernia uutuutta, jolla oli suhteellisen suora metonyminen yhteys muuttuneen sodan

todellisuuteen. Kypärää kuvattiin niin lehtijuttuihin, mainoksiin kuin valokuviinkin. Finlayson mainosti Tampereen valloituksen muistojulkaisussa (1928) ”kankaita, jotka kykenevät kilpailemaan” rinnastamalla kangaspakan kuvaan saksalaismallisen teräskypärän, sotilasmiekan ja käsineet laakerioksaornamentin päällä. (kuva 44) Sotarekvisiitta symboloi kilpailukykyä modernissa yhteiskunnassa: ”Niiden teollisuuslaitosten etunenässä, jotka ovat horjahtamatta seisseet ajan aallokossa ja vieneet teollisuutta eteenpäin, ... Finlaysonin kankaat edustavat kunniakkaasti maamme teollisuutta. Niiden laatu on saavuttanut korkeimman tason, mille nykyaikaisin apuneuvoin voi päästä.”³⁹⁶

Toisen maailmansodan aikana Neuvostoliitto käytti teräskypärää suomalaisille suunnatun sotapropagandan kauhusymbolina. Talvisodan lentolehtiset kehottivat: ”Sotilaat! Lopettakaa tämä teille toivoton SOTA! Siirtykää Otto Kuusisen johtaman Kansanhallituksen puolelle!” Lehtisen yläkulmassa on holkein varustettu saksalainen teräskypärä, jota kannattelee alaleukaluun menettänyt pääkallo. Jatkosodan lehtisen julistus kuului: ”Antaudu vangiksi ellet halua tehdä noille seuraa.” Leningrad-tekstillä varustetun tiilimuurin edustaa somistaa suuri kasa pääkalloja. Kulmassa istuu korppi kahden kallon päällä, joista toisella on saksalainen teräskypärä. *Kuvia Rintamalta Suomen sotilaille* -propagandalehdessä (1941) on hakaristilipun ylleen kietonut luuranko, joka nostaa Hitlerin takana luisen kätensä natsitervehdykseen kypärä päässään.³⁹⁷

396 *Tampereen valloituksen 10-vuotismuisto*. Finlaysonin mainos, ei sivunumeroa.

397 Salminen ja Suvanne 1989, kuvat s. 130, ”Sotilaat! Lopettakaa tämä teille toivoton SOTA!” -lentolehtinen; s. 171, ”Antaudu vangiksi ellet halua tehdä noille seuraa” -lentolehtinen; s. 179 *Kuvia Rintamalta Suomen sotilaille* 1/1941 -kansikuva.



Johannes Haapasalo, *Jousimies*, Porrassalmen taistelun muistomerkki, pronssi, 1929. Mikkelin kirkkokuisto. (OP 2013)

3 HEEROS

3.1 VAPAUSSANKARI

Autonominen ruumis

Modernin ajan nationalististen vapaussotien ja -taisteluiden sankaripalvonnalla on antiikinaikainen esikuva, tyranninsurmaajapari Harmodioksen ja Aristogeitonin kultti. Näille demokratian esitaistelijoina kunnioitetuille heeroksille pystytettiin Ateenan Agoralle ensimmäiset länsimaisen taidehistorian vapaudenpatsaat poliksen vapauttamisen muistoksi ehkä jo 509 eaa.³⁹⁸ Suomen itsenäisyyden alun vapaussotadiskurssi sisälsi hämärästi tyranninsurmaajien kultin myyttisiä piirteitä. Analysoin tässä luvussa klassististen sankariveistosten attribuuttien ja eleiden modaalaisia merkityksiä. Keskeisinä tarkastelukohteina ovat vapauden, pääkaupunkipolitiikan, saksalaisen aseveljeyden ja sankarikuoleman teemat. Vertailukohdaksi otetut toisen maailmansodan jälkeen valmistuneet teokset kuvastavat politiikan suunnanmuutosten vaikutusta aiheisiin.

Vapaussankari -alaluvussa tutkin vapauden ja orjuuden tai tyrannian välistä jännitettä ja taistelijamentaliteetin esitystapoja vapaudenpatsaissa³⁹⁹ ja sankarihautaveistoksissa. Keskityn asentovariaatioiden modaalisiin piirteisiin ja sotilaan tunnuksiin suhteessa voiton ideologiaan. Pohjolan Hellas -alaluvussa siirrän fokuksen Helsingin pääkaupunkistatukseen ja Vanhan kirkon puiston sankarihautausalueeseen. Tarkastelen myös sota-ajan varjossa valmistunutta Helsingin yliopiston juhlasalin reliefiä esimerkkinä sivistyneistön sotamuistomerkki-ideologiasta. Hietaniemen sankarihautaus-alue ja Mannerheimin hautamerkki kertovat Suomen patrioottisten ihanteiden muutoksista pääkaupungissa toisen maailmansodan jälkeen. Voittajan kuolema -alaluvussa analysoin sotakuoleman esittämisen modaalisia piirteitä ja patrioottisia ehtoja.

Vapauden ideaa voidaan käsitellä veistoksissa kolmesta lähestymissuunnasta: vapauden allegoriana, vapauttajan tai jostakin vapautuvan figuurin kuvana. Niitä voi pitää myös veistoshahmon modaalisina olemisen tapoina. Vapauden ikonografia juontaa juurensa edellä mainittuihin antiikin kreikkalaisheeroksiin ja antiikin jumaluuksiin. Modernin ajan muistomerkeissä vapauden allegoria on naisfiguuri.

398 Brunnsåker 1955, 126. Ks. tyranninsurmaajaparin historiasta, patsaista ja kultista Brunnsåker 1955. Antiikinaikaisiksi oletettujen patsaiden teosfragmenttien historiasta ja restauroinnista Barkan 1999, 174–176.

399 Tarkoitin vapaudenpatsailla vain maan tai kaupungin ”vapauttajien” kunniaksi pystytettyjä vapaussodan muistomerkkejä, joilla ei ole haudan funktiota. Valkoisten sankarihautapatsaita on vapaussotadiskurssissa voitu kutsua vapaudenpatsaiksi.

Sen viestimä abstrakti idea luetaan attribuuteista eikä hahmoon ole tarkoitus samaistua.⁴⁰⁰ Vapauttajan representaatio välittää taistelijaentaliteetin ihanteita. Vapauden tekoa tai sotilaallista toimintaa korostettaessa veistosfiguuri on yleensä mies. Tosin vapauden allegoria voidaan kuvata johtamassa taistelijajoukkoa kuten Eugène Delacroixin tunnetussa Ranskan suureen vallankumoukseen liittyvässä maalauksessa *28. Heinäkuuta. Vapaus johtaa kansaa (Vapaus barrikadeilla 1830)*.⁴⁰¹ Moderneissa sotamuistomerkeissä nationalistinen vapauttaja kuvataan yleensä soturikuvalla, joka toimii vapautetun valtion mieskansalaisten metonymisenä esikuvana. Historialliseen sotaan osallistuneiden sotilaiden nimet voidaan kirjata veistosjalustan nimelistoihin, mutta figuuri edustaa synekdokeen tapaan koko yhteisöä. Jostain vapautuva figuuri nostaa puolestaan esille orjan ja vapaan tai tyrannian ja tasa-arvon välisen jännitteen, jossa kaikuu antiikin esikuvallisten heerosten myyttisen teon toistuvuutta korostava diskurssi.

Suomessa on neljä alastonta heerosta esittävää vapaudenpatsasta. Viktor Jansson (1886–1958) toteutti klassistisen ideaalikuva Tampereelle ja Lahteen, Yrjö Liipola (1881–1971) Joensuuhun ja Into Saxelin (1883–1927) Ouluun. John Munsterhjelmin (Johan Hjalmar 1879–1925) *Kokkolan vapaudenpatsas* (1924) voidaan ideologisesti liittää klassistiseen heerosperinteeseen, vaikka sankari ei olekaan alasti, vaan säädyllyisyyttä korostaen kääriytynyt viittaa. Tarkastelen seuraavassa, miten kyseiset viisi teosta ovat antiikin taiteen perillisiä ja sidoksissa modernin ajan vapausikonografiaan. Kreikan klassisen ajan heeroskuvista tunnetaan monet vain roomalaisten marmorikopioiden, rekonstruktioiden tai tekstien välityksellä. Sotamuistomerkkien antiikinaikainen vertailumateriaali, jos sitä voidaan edes tarkentaa menneisyyden objektiin, perustuu oletuksiin muinaisesta taiteesta. Yleensä veistokset ovat löydettyinä olleet vaurioituneita tai fragmentaarisina kappaleina. Teostiedot rakentuvat arkeologisten löytöjen usein ristiriitaisille tulkinnoille. Kovakouraisten restaurointi- tai konservointiyritysten myötä, teososia on liitetty toisiinsa, täydennetty ja jälleen purettu mitä moninaisimmin tavoin.⁴⁰² Antiikki ja klassinen taide edustavat siten autenttisen menneisyyden sijaan lähinnä historian ja kulttuurin rekonstruktioita.

Renessanssin antiikki-innostus muuttui normiksi uusklassismin myötä ja vaikiinnutti ajatuksen valkoisista marmorisankareista. Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) kiteytti ihanteet: ”kreikkalaisten mestariteosten yleisenä ja ensisijaisena tunnuspiirteenä on jalo yksinkertaisuus ja hiljainen suuruus, sekä asennossa

400 Vt. Warner 1985 ja Gutwirth 1992.

401 Marcia Pointon on analysoinut sotivan naisallegorian ambivalentteja merkityksiä. Hänen lähtökohtanaan on Delacroixin maalauksen taustatarina, joka liittää teoksen vallankumouspäivän historiaan ja mahdollisesti todelliseen naiseen Anne-Charlotte D.:hen. Pointon painottaa naisheroisuuden väkivalta-assosiaatioita ja osoittaa niihin liittyvän halventavia ja seksuaalisovia merkityksiä, jotka ovat jännitteisessä suhteessa taidehistorian todellisuudesta etäännyvän naisallegoria-käsitteen kanssa (Pointon 1990, 59–82).

402 Esim. Barkan 1999, passim., erit. 119–231; *Le corps en morceaux* 1990, passim, erit. 65–93.

että ilmaisussa”.⁴⁰³ Ruumiillisen ilmaisun pidättäytymisen moodi näkyi teoreetikon mielestä jopa äärimäisen tuskan esityksissä:

Kiivaus ja nopeus käyvät kaikissa inhimillisissä toimissa ensimmäisinä; rauhallisuus ja perusteellisuus tulevat viimeisenä. Tämän viimeisimpänä tulevan ihailminen taas vaatii aikaa; se on ominaista vain suurimmille mestareille; kiivaat intohimot sen sijaan luonnistuvat heidän oppilailtaankin”.⁴⁰⁴

Eräs ihailuimmista veistoksista on Polykleitoksen veistoskopioksi attribuoitu *Doryforos* eli *Keihäänkantaja* Museo Nazionalessa Napolissa. Se kuvaa jäntevää nuorukaista, jonka antiikin roomalaiset tulkitsivat Akillekseksi.⁴⁰⁵ Soturi tukee rennosti keihästään kasvot tyyminä, hillittyyn valmiusasentoon seisahduneena.⁴⁰⁶

Klassisten veistosten alastomuus periytyy antiikin Kreikasta, missä sopusuhainen miesruumis edusti ihmisideaalia. Antiikin Kreikassa uskottiin, että lukujen rationaalinen järjestys ilmentää moraalisia ja maagisia voimia. Veistosfigureihin etsittiin symmetriaa, mikä peilikuvaefektin sijaan tarkoitti eräänlaista yhteismitalisuutta. Jokaisen ruumiinosan tuli rinnastua ruumiin muihin suhdelukuihin. Ideaa hiottiin uusklassistisissa soturikuvissa, joissa mittasuhteet, selkärangan kaaret, asennon suuntautuminen, ruumiin pinnan muotoilu ja tunteista pidättäytyvä kokonaisilme omaksuttiin antiikin taiteen itsetietoisesta, autonomisesta⁴⁰⁷ maskuliinisuudesta. Akateemiset taiteilijat laskivat ideaalit lukusuhteet teoksilleen, mikä vakioi kauneusideaalit ja sukupuolieron ulkoiset merkit.⁴⁰⁸ Kenneth Clarkin mukaan klassisen antiikin veistoksissa liikkeen ja ajallisuuden kysymykset kiteytyivät ruumiin levollisuuden ja jännitteisyyden väliseen harmoniaan. Hän kutsuu sitä potentiaalisen liikkeen ideaksi.⁴⁰⁹ Akateemisen taidekoulutuksen painolastina olivat 1700-luvulla ristiriitaiset tavoitteet klassisten ideaalien seuraamiseen ja niistä erotautumiseen. Ne synnyttivät taideteoksen ja luonnon tai veistosten ja elävän mallin välille ideologisen jännitteen.⁴¹⁰ Puhtaimmillaan uusklassistisessa sankarikuvassa figuurin katse ei kohtaa katsojaa, vaan suuntautuu eteenpäin, kaukaisuuteen tai urotyön kohdetta kohti. Vartaloon ja lihasten lujuus sekä nuorukaismainen iho luovat koskemattomuuden illuusion.⁴¹¹ Sotilaallisissa yhteyksissä haavoittumattomuuden tunnusmerkki on panssarimaisen karvaton, avoimesti esille tuotu rintakehä.

403 Winckelmann 1992 [1763], 44 ja 62.

404 Winckelmann 1992 [1763], 62 ja 64.

405 Akilles (Achilles) nähtiin Rooman kirjallisuudessa usein säälimättömänä ja brutaalina sankarina (Pollini 1995, 273; Steward 1997, 88).

406 Polykleitoksen vastaanotosta antiikin aikana ja suhteesta veistosten heerosidealeihin Steward 1995.

Richard Tobin on tutkinut Polykleitoksen *Keihäänkantajan* asentoa fysiologiselta liikunnan mekaniikan kannalta ja suhteessa kontrapostoon. Hänestä hahmo askeltaa eteenpäin (Tobin 1995, 54–56).

407 Kreikk. autonomos = omaehtoinen, itsenäinen. Vt. Kantin etiikka, jossa autonomialla tarkoitetaan tahdon laatua. Autonomia tai autonominen tahto on itse itsensä laki vastakohtana heteronomialle, jossa tahto on riippuvainen toisen säätämistä laeista.

408 Hersey 1996, 44–45.

409 Clark 1970 [1956], 32.

410 Postle 1997, 82–85, 92–95.

411 Antiikin Kreikan sankarikuvan kehitysvaikeista Steward 1995.

Kontraposton⁴¹² levollinen seisahdus voi mahdollisesti toimia väkivaltakulttuurin mielikuvien laimentajana.

Itsenäisyyden alun Suomessa ruumiin luonnollisuuteen pyrkivä sopusointuisuus on klassismin lisäksi liitettävissä myös muihin kansalaiskasvatuksellisiin tavoitteisiin, joilla painotettiin tervettä ruumista terveessä sielussa. Tätä aatteellisuutta voi kutsua jopa alastomuuskultiksi, jossa suhde ihmisruumiiseen sai eettisiä ja esteettisiä ulottuvuuksia. Luonnollisella suhteella alastomuuteen torjuttiin seksuaalisuuteen liittyvää salamyhkäisyyttä.⁴¹³ Liike sai taustatukea vitalistisesta filosofiasta, missä korostettiin kaikessa olollisessa vaikuttavaa voimaa, elämänhyökyä. Alan tunnetuin teoreetikko oli Henri Bergson (1859–1941), joka tavoitteli elinvoimaisuutta niin kulttuurissa kuin yksilön pyrkimyksissäänkin. Aktiivinen suhde ihmisluontoon merkitsi sielun ja ruumiin tasapainoista yhteyttä.⁴¹⁴ Urheilu sitoutui myös 1900-luvun alun nationalistiseen aatteellisuuteen ja sotilasideaaleihin. Sotimisen ja urheilun yhtymäkohdat tunnettiin jo antiikin Kreikassa, vaikka urheilukisat liittyivätkin alkuaan uskontoon ja uhrinkultin muutoksiin.⁴¹⁵

Antiikin patsaista tuli 1900-luvun alkuvuosina sielultaan ja ruumiiltaan kauniin ihmisen ihannekuva, joka vaikutti myös sotamuistomerkkien keinovalikoimaan. Lihaksikkaista veistosmalleista etsittiin modernin maskuliinisuuden rakentamiseen sopivaa klassista olemusta vitalismin ja isänmaallisuuden hengessä. Malleilla itsellään oli myös imagomerkitystä.⁴¹⁶ Tunnetut urheilusankarit kuvauttivat itseään alastomina tai säädyllisyysystistä vain arkaluonteisimmat kohdat peitettyinä. Joskus miehet poseerasivat myös klassisten veistosten asennoissa. Urheilijakuvien reproduktiokäyttö postikortteina ja lehtikuvina kertoo myös kansalaiskasvatustellisten tavoitteista. Antiikin ihannonin vakavuus heijastui myös juhlaohjelmista, joissa miehet olivat pukeutuneet antiikin veistoksia imitoiden valkoisiin vartalomyötäisiin asuihin.⁴¹⁷

Itsenäisyyden alkuvuosien Suomessa vapaussodan alastonta miestä esittävät veistossankarit pyrittiin ideaalisimmillaan esittämään kreikkalaisheerosten ja -jumalien autonomisuutta korostavina, hallitun valppauden perikuvina. Sotasankaruuskuvien tuli ilmentää taistelijamentaliteettia ja tahtoa⁴¹⁸ sekä heijastella maskuliinisia kansalaisideaaleja.⁴¹⁹ Osoitan kuvavertailuillani, ettei antiikin jäljittelyn

412 Kontrapostossa paino on vain toisen jalan varassa, jolloin olkavarret ja lantio asettuvat vastakkaislinjaan. Se tuottaa selkään luontevan rennon s-kaaren. Asennolla on kanonisoitu arvo taidehistorian kehityskertomuksessa. Se edustaa siirtymää jäykän symmetrisistä idoleista elävän ihmisen kuvaan (Clark 1970 [1956], 26–45).

413 Hapuli 1993, 103–104.

414 Bergson 1999 [1923].

415 Uskonnon, urheilun ja sodankäynnin yhteyksistä antiikin Kreikassa Golden 1998, 10–28.

416 Janssonin Tampereen vapaudenpatsasmalli oli helsinkiläiseltä liikuntasalilta. Oulun mallina oli helsinkiläinen, Pariisin olympialaisiin (1924) osallistunut voimistelunopettaja (Oulun taidemuseo, Julkiset ulkoveistokset, http://www.oulu.ouka.fi/taidemuseo/veistos/veistoshaku/lisatieto/saxelin_vapauden_lisa.html, 13.8.2005).

417 Garb 1998, 54–79; Frigård 2008, 59–65; Hapuli 1993, 104.

418 Vt. Kuparinen 1999, 150.

419 Esim. Mosse 1996, 17–19, 37–39. Suomalaiseen mieheen liitettyistä sotilaallisista kansalaisihanteista Ahlbäck 2010.

metodia sovellettu suoraan, vaan teoksissa korostettiin modernismin hengessä luovan taiteilijan persoonallista, suomalaista ilmaisua. Alastomien heerosten aikatila näyttäytyy myyttisenä, kohtaloa ilmentävänä pysähdyksenä ajattomassa syklistydessä. Usein veistos vaikuttaa metonymisesti virittyvän peripetiaan, ratkaisevaan kohtalon käänteeseen, mikä kytkee tapahtumahetken ennustuksiin, menneisyyden sattumuksiin ja ratkaisun tulevaisuusnäkökymään. Siten sankari voidaan kuvata missä tarinan vaiheessa tahansa tai hahmo voi edustaa esi-isiä ajattomuuden perspektiivissä.

Vapaus kahleista

Klassismista tuli länsimaisen vapauden tyyli, jota hyödynnettiin Ranskan suuren vallankumouksen suodattamien kansallisvaltioiden perustamistarinoiden kuvittamisessa. Vallankumouksen jälkeen vaalittiin soturi- tai kansalaisihanteita ja ihailtiin spartalaista sotaisuutta. Pian sitä alettiin pitää pelkkänä taloudellisesti heikkona sotakoneena, jolle kansalaiset luovuttivat itsensä. Ateena nousi kauppa ja taiteita suosivan poliittisesti vapaan valtion ideaaliksi.⁴²⁰ Vallankumoukselliset nationalistiset kuvastot siirtyivät Euroopassa opiskelleiden taiteilijoiden mukana Pohjois-Amerikkaan ja siellä kehittyi uusia muistomerkityyppejä. Amerikan Yhdysvaltojen perustajien pamfleeteissa vapaus ymmärrettiin antiikin hengessä vapautumiseksi tyranniasta.⁴²¹ Yhdysvaltojen sisällissodan (1861–1865) jälkeen syntyi keskustelu sankarivainajia ja veteraaneja kunnioittavista muistomerkeistä.

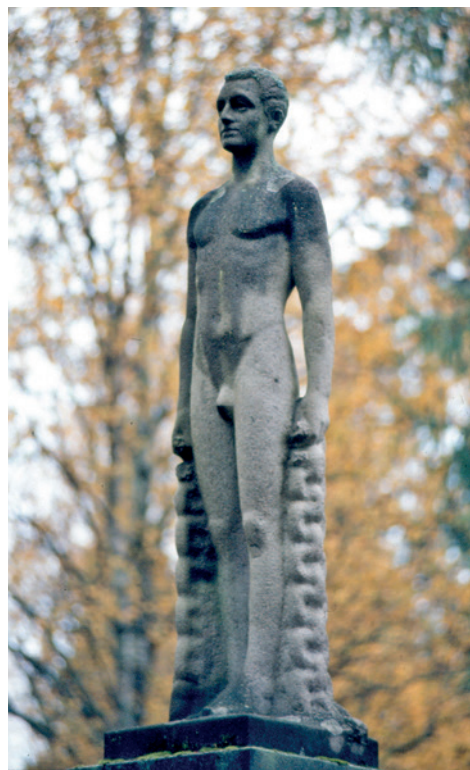
Bostonilaisessa *Atlantic* -lehden artikkelissa (1866) vastustettiin militaarisia aiheita sodan epookkimuutoksen kuvaamisessa. Vapauden allegoriatkaan eivät välittäneet toivottua ideaa rodusta ja etiikasta. Veistosten piti muistuttaa kontemplatiivisesti sotilaiden urotöistä. Kirjoittaja ihaili John Quincy Adams Wardin (1830–1910) mustaa orjaa kuvaavaa *Fredman*-veistosta (1863). Se esittää kannon päällä istuvaa lihaksikkaasta miestä orjuuden päättymistä symboloivat katkenneet kahleet ranteissa. Hahmo tulkittiin etelävaltioiden orjaksi, joka oli valmiina karkaamaan Lincolnin joukkoihin.⁴²² Kirk Savage pitää ajatusta poliittisesti naiivina, sillä mustan miehen puolialaston kuva ei klassisen sankaruuden viitekehityksessä voinut tyydyttää valkoisten amerikkalaisten odotuksia sotamuistomerkistä.⁴²³ Ensimmäisen tasavallan Suomessakin vahvistettiin kansalaistunnetta ja isänmaallista puolustustahtoa orjuudesta ja tyranniasta irtautumisen diskurssilla. Historiantutkija L. A. Puntila kiteytti 1958:

420 Vidal-Naquet 1995, 83–84; 90–100; 118–119. Kauppa ja valloituspolitiikka sitoutuivat antiikin ajalla toisiinsa, joten sota oli moraalinen vaurastumistapa. Victor Duruy (*Histoire grecque*, 1851) piti Ateenaa liberaalin porvarillisuuden ideaalina (Vidal-Naquet 1995, 114–115, 118–119; Snodgrass 1981 [1980], 130).

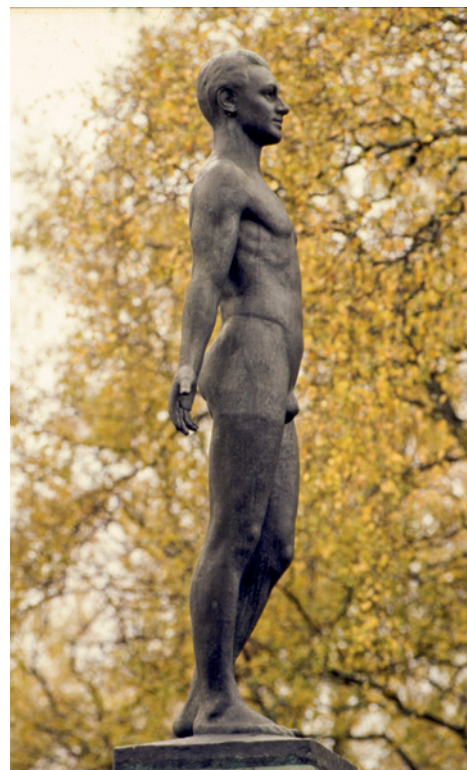
421 Commager 1986, 12–14.

422 Savage 1997, 52–53 ja kuva 3.1. John Quincy Adams Ward, *Fredman*, 1863, 53.

423 Savage 1997, 164–166.



45 Emil Halonen, *Katkotut kahleet*, Kuopion valkoisten sankaripatsas, harmaa graniitti, 1920. (OP 2001)



46 Emil Halonen, *Vapaus*, Iisalmen valkoisten sankaripatsas, pronssi, 1920. (OP 2001)

Ranskan suuressa vallankumouksessa 1789 oli omaksuttu periaate, jonka mukaan kansalla oli pyhä oikeus kapinaan tyranniaa vastaan. Saman tunnuksen alle oli Suomessakin kerääntynyt sortokausista lähtien, ja maaliskuun vallankumouksen yksimielisyys perustui juuri siihen. Suomen työväestön piirissä haluttiin vallankumousta jatkaa vielä senkin jälkeen, kun perustuslailliset olot, vieläpä maan itsenäisyys oli saavutettu.⁴²⁴

Katkenneet kahleet ovat Suomessakin symboloineet orjuuden loppua, vapautumista Venäjän keisarikunnasta. Vapaaehtoiseen sotilaskoulutukseen lähteneitä jääkäreitä on pidetty vapaustaistelun pioneereina, jotka ensimmäisinä katkaisivat kahleensa Venäjältä.⁴²⁵ Emil Halosen (1875–1950) Kuopion Ison hautausmaan

424 Puntila 1958, 18.

425 Jääkäriliike järjestäytyi aseelliseksi vastarintaliikkeeksi Pohjois pohjalaisen Osakunnan Ostrobotnia-talossa 20.11.1914. Liike järjesti sotilaskoulutusta noin 2000 vapaaehtoiselle. He taistelivat ensimmäisessä maailmansodassa Königlich Preussisches Jägerbataillon Nr 27:ssa Saksan itärintamalla. Libaan sotilasvalan jälkeen jääkärit palasivat Suomeen 25.2.1918 ja toimivat useimmiten valkoisten päällystätehtävissä. Ks. Jääkäriliikkeen esikuvallista merkityksestä suomalaiselle miehisytydelle ja sotilaselämälle Ahlbäck 2010, 100–145.

graniittinen sankaripatsas *Katkotut kahleet* (1920) (kuva 45) kuvaa alastonta miestä korkealla jalustalla vapautumisen tunnuksella kädessään. Mallina oli näyttelijä Joel Rinne (1897–1981).

Vuotta aikaisemmin Muuruvedelle valmistunut valkoisten haudan graniitti-veistos muistuttaa Kuopion teosta. Siellä sankari repii kahleiden sijaan halki siipimäistä kangaspalaa, käärinliinaa. Iisalmissa on teoksesta *Vapaus* -niminen pronssiversio (1920), joka on ehkä valettu kiviveistämössä hyödynnetyistä kipsimallista. Graniittiversioita viitteellisempi sankari seisoo tyhjät kämmen avoinna. (kuva 46) Taiteilijan teosofiseen maailmankuvaan suhteutettuna sankarihauta-aiheen voi ajatella heijastelleen hänelle Venäjän ikeestä vapautumisen sijaan erityisesti henkistynyttä, kansallisen vapauden ideaa ja maallisten kahleiden kirpoamista.⁴²⁶ Teatterijohtaja Jalmari Lahdensuo (1880–1931, vuoteen 1906 Lagerstedt) näki vuonna 1921 veistoksen ilmentävän vapausaatteen kontemplatiivisuutta:

Hän on innostunut kuvailemaan vapautta, sitä suurta aatetta, joka oli koko sodan sytyttävänä voimana. Hän kuvaa vapautta puhdassieluisena, täyteen elämänsä tuntuun juuri puhjenneena nuorukaisena, jonka levollisissa lihaksissa piilee sitkeätä voimaa, jonka kirkassilmäisessä, avonaisessa katseessa heijastuu tyyni, miehekäs, kärsimyksiin altis alistuvaisuus ja jonka koko olemuksessa asuu ylevä, koskematon rauha.⁴²⁷

Ensio Seppäsen (1924–2008) Kajaanin *Jääkäriliikkeen muistomerkissä* (1983) (kuva 47) symboli on kuvattu jalustaan. Veistos esittää siviiliasuun pukeutunutta miestä, joka toimii etapin tiennäyttäjänä Saksaan suuntaavalle jääkärille.

Sisällissodan punaisille katkotut kahleet symboloivat työväenluokan vapautumista kapitalistien sorrosta tai sotavankeuden päättymistä. Toposta suosittiin maailmansotien välisellä ajalla etenkin vasemmiston julkaisuissa. Uuno F. Inkinen (1913–) palkittiin voittajana Työväen taidekerhon muistomerkkipilailussa teoksella, jossa ketjuaihe sitoo yläreunan vuosiluvun 1918 yhteen. Se toteutettiin punavankileirien yhteishaudoille Santahaminaan (18.9.1949) ja Tammisaareen (10.6.1951).⁴²⁸ Punagraniittimerkin sureva nainen ja poika peittelevät miesruumiin aatteen lipulla. Taivaalla säteilee toivon tähti. Inkisen mukaan aihe kuvaa kahleitaan katkovaa köyhää Suomen kansaa ja toivoa, että uudet sukupolvet jatkavat edellisen työtä paremman elämän puolesta.⁴²⁹ Juhlapuheissa kerrottiin vankileirien

426 Kettunen 2001, 114–115.

427 Lahdensuo 1921, 215–216.

428 Helsingin vankileirin, Suomenlinnan ja Iso-Mjölön vainajat haudattiin Santahaminaan (Mäkelä, Saukkonen, Westerlund 2004, 117). Reliefin sivuinskriptiot: "Luokkasodassa kansanvallan puolesta taistelleiden valkoisten voittajan koston uhriksi joutuneiden teloitettujen ja nälkään näännytettyjen muistoksi pystytti Entiset punakaartilaiset ry toisten myötämielisten työläisten avulla tämän patsaan v. 1949" ja "Tuhansien punakaartilaiden henki haastaa tässä kalmistossa meille valkoisten harjoittamasta julmuudesta ja verivirroista, se kehottaa meitä valppaasti varjelemaan ja pelkäämättä taistelemaan kansanvallan puolesta".

429 Muistomerkkin kivityön teki Jorma Silfsten (Helsingin taidemuseo, Julkisen veistokset, Uuno F. Inkinen <http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=228&sortBy=artist>, 25.1.2014).



47 Ensio Seppänen, *Kajaanin etappi*,
Jääkäriliike 1915–1918, pronssi, 1983.
(OP 2001)

epäinhimillisyydestä ja odotettiin työväenliikkeen uutta nousua. K. L. Kulo muisti myös kiellon aikaa: ”Vastustajamme on tehnyt kaikkensa häväistäkseen heidän [punaisten] muistoaan ja painaakseen sen unhoon maan alle”.⁴³⁰

Valistusfilosofit nostivat 1700-luvulla esille kysymyksiä kansalaisen ja valtion suhteesta. Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) *Yhteiskuntasopimus* (1762)⁴³¹ kietytti vapaan kansalaisen roolin ristiriidan toteamuksessa: ”Ihminen on syntynyt vapaaksi, mutta kaikkialla on kahleissa”. Kirk Savagen mielestä tämä paradoksaalinen kansalaissotilasihanne heijastui Yhdysvaltojen sisällissodan muistomerkkeihin. Yksilövapaus ja orjuus rinnastuivat vapaan kansalaisen ja sotilaan suhteeseen. Valkoisen miehen kansalaisrooli tuli uuteen valoon, kun hän pohjoisen Unionin joukoissa tahtomattaankin puolusti orjien vapautusliikettä. Armeijassa, upseeriston käskyläisenä, vapaa mies luopui yhteiskunnallisesta asemastaan ja oikeuksistaan. Entiselle orjalle Yhdysvaltojen sisällissota oli kansalaiskelpoisuuden osoittamisen paikka. Sotilaana musta mies astui kohti yhteiskunnallisesti legitimoitua, aikaisemmin vain valkoiselle miehelle suotua asemaa. Mustan miehen uusi rooli paljasti

430 ”He kaatuivat sosialismin ja oikeudenmukaisuuden puolesta - K. L. Kulon puhe Santahaminan haudoilla”, *Vapaa Sana* 19.9.1949.

431 Rousseau 1997 [1918].

valkoisten miesten hegemonian haurauden. Orjuuden ja vapauden paradoksin häivyttämiseksi muistomerkeistä eliminoitiin valkoisen miehen maskuliinista autonomiaa ja yhteiskunnallista järjestystä uhkaavat tekijät. Univormu varattiin etuoikeutetusti vapaalle, valkoiselle kansalaissotilaalle. Tyypikuvaksi kehittyi yksin seisova, maskuliininen itsemääräämisoikeutta korostava hahmo. Molemmille jaloille tasaisesti painottuva frontaaliasento koettiin karuna ja primitiivisenä, joten sotilaat kuvattiin paraatilevossa, klassisessa kontrapostossa, mikä johdatteli ajatuksia vapaan taiteen diskurssiin. Standardisoitu ja hallittu asento etäännytti mentaalisesti sotilasroolin pakottavuudesta. Liika rentous vältettiin valmiutta osoittavalla otteella maahan lasketun kiväärin piipusta.⁴³² Vastaava propagandistinen idea tunnettiin jo antiikin Roomassa. Esimerkiksi *Prima Porta Augustus* (1. vuosisadan alku jaa.) kantoi keihästä, imperiumin sotasympolia, retorisen vapautuneesti vasemmassa kädessä rauhan aikaan viitaten.⁴³³

Valkoinen Suomi tarvitsi myös ideaalikuva taistelu- ja puolustustahtoisesta kansalaissotilaasta, joka pukee univormun päälleen vapaaehtoisesti ja kokee asepalveluksen velvollisuutenaan, mitä käsitellen tarkemmin Kansalaissotilas-luvussa. Isänmaan vapaus, kansalaisoikeudet ja sotilasrooli oli liitettävä erottamattomasti toisiinsa, sillä vapaa mieskansalainen lunasti asemansa vain altistamalla ruumiinsa pakolle ja sodan väkivallalle.⁴³⁴ Ilman demokraattista edustusjärjestelmää sotilas olisi ollut valtion orja. Osana armeijan hierarkiaa sotilaan oli sitouduttava kollektiivisiin päämääriin. Kansalaisarmeija edusti kansakuntaa, joka kuvattiin etnisesti yhtenäisenä, kurinalaisena ja paradoksaalisesti tasapäisenä joukkona. Yksilöllisen sotilaan vapaasta tahdosta tuli isänmaallinen merkki, joka kuvattiin muistomerkeihin modaalisesti tunnistettavin keinoin.

Valkoista hautakulttuuria

Tampere oli punaisten keskuspaikka ja Suomen sisällissodan kovimpia taisteluaireenoita. Mannerheimin johtama valkoinen talonpoikaisarmeija saavutti siellä ensimmäinen suuren voittonsa ja todisti itsenäisen Suomen senaatin armeijan kyvykkyyden. Valloitus kohotti valkoisten mielialoja ja lamaannutti punaisten voitonuskoa. Heikki Ylikangas kiteyttää Tampereen symbolimerkityksen punaisille: ”kaupunki pönkitti kumouksellisten henkistä rakennetta kuin keskipaalu teltan kangaskattoa.”⁴³⁵ Mannerheim halusi saavuttaa näyttävän voiton ennen saksalaisten tuloa, joten kaupunki oli imagollisesti tärkeä valloituskohde valkoisten sotata-

432 Savage 1997, 167, 169, 174–177.

433 Pollini 1995, 264–265, 274.

434 Ks. asevelvollisuuslaitteen kehittämisestä ja väkivaltakulttuuriin liittyvistä miehisyysskysymyksistä Ahlbäck 2010, 48–99, 233–239, 245–147.

435 Ylikangas 1996 [1993], 78.

voitteissa.⁴³⁶ Saksan joukot nousivat maihin Hangossa kolmea päivää ennen kuin valkoinen vaate nousi Pyynikin näkötorniin punaisten antautuessa 6.4.1918. Kahden päivän päästä Tampereen kaupunginvaltuusto julisti, että se oli vapautunut ”kapinallisten rikollisten hirmuvallasta”. Se hyväksyi valmisteluvaliokunnan ehdotuksen, jossa kiitettiin kaupungin työväestön rauhallista käytöstä kevään aikana. Punaisten toiminta ei ollut juuri vaatinut ihmisuhreja, mikä toivottiin huomioitavan tuomioita jaettaessa.⁴³⁷

Valtuusto ei päättänyt tuomioista. Tampereen puolustus oli rajua ja taisteiluissa menehtyi paljon valkoisia, joten kostotoimet olivat sen mukaisia. Valta-asemaa osoitettiin konkreettisin ja symbolisin tavoin. Punaisten etsinnät ja kokoaminen vankileireihin alkoivat. Vangitut joutuivat seisomaan pitkiä aikoja torilla ennen siirtämistä leireihin tai teloitettaviksi. Kaatuneiden punaisten ja heidän kannattajiensa ruumiit saivat lojua varoituksena katujen varsilla.⁴³⁸ Kevätsäässä tämän vallan osoittamisen tapa tuotti ongelmia. Lämpö muutti ruumiit terveysuhaksi myös voittajille ja pani kiirehtimään hautaamisia. Vielä huhtikuun puolivälissä hotelli Emmauksen ruumiskansliasta pyydettiin ilmoituksia kaduilla olevista ruumiista. Punaisille ei järjestetty hautajaisia, vaan vainajat koottiin kasoiksi hautausmaalle. Vangit kaivoivat Kalevankankaan hautausmaan itänurkkaan syvät kuopat. Samoihin kaivantoihin siirrettiin myös sodan aikana Pyynikille, niin sanotulle Thermopyleen kentälle haudatut ja ylöskaivetut 300 punakaartilaisvainajaa.⁴³⁹ Kalevankankaan hautausmaan yhteishaudassa oletetaan lepäävän noin 2700 vainajaa, joista 1499 kuoli vankileirillä.⁴⁴⁰

Valkoisen armeijan voitonjuhlilla oli kiire, sillä saksalaiset aseveljet etenivät nopeasti etelässä. Tampereen vapautumista juhlistettiin Kauppatorilla kiitosjumalanpalveluksella heti voiton jälkeisenä päivänä 7.4.1918. Valkoiselle armeijalle järjestettiin tilaisuus Johanneksen kirkossa, mihin myös ylipäällikkö osallistui. Ylikangas kuvaa tilaisuutta: ”Kaupungin väki näki ensi kerran valkoisen ratsun selässä istuvan ja kadulla ratsastavan Mannerheimin.”⁴⁴¹ Kirkonmenojen jälkeen torilla järjestettiin paraati ja ohimarssi. Siihen saivat osallistua vain ne, joilla oli riittävän siistit varusteet. Kaikki talonpoikaisarmeijan soturit eivät täyttäneet kriteerejä. Seuraavana päivänä jaettiin kunniamerkit ja kenraali Mannerheim piti puheen, jossa hän julisti: ”Tämä voitto ei merkitse ainoastaan Suomen vapauden ja itsenäisyyden voittoa, tämä on koko maailman voitto venäläisistä bolševikeista ja heidän hajottavista ja kulttuurisesti hävittävistä opeistaan.”⁴⁴²

436 Ylikangas 1996 [1993], 78 ja 230–232, 355; Jokipii 2004, 90–91.

437 Tampereen kaupunginvaltuuston pöytäkirja 8.4.1918, § 43 ja § 45, TKA; Heiskanen 1999, 20–21; Ylikangas 1996 [1993], 498. Taisteluun osallistuneista vain osa kummaltakaan puolelta oli kotoisin Tampereelta.

438 Ylikangas 1996, 499–501; Heiskanen 1999, 20–22.

439 Ylikangas 1996 [1993], 488–494, 499; Heiskanen 1999, 44, myös viite 104.

440 Mäkelä, Saukkonen, Westerlund 2004, 117; Jutikkala 1979, 355.

441 Ylikangas 1996 [1993], 495–496. En ole nähnyt kuvaa, jossa Mannerheim ratsastaa Tampereella.

442 Screen 2005, 117.



48a Ruotsalaisen prikaatin sotilaiden muistokivi, harmaa graniitti ja pronssi, 1918. Kalevankangas, Tampere. (OP 2000)



48b Ruotsalaisen prikaatin sotilaiden muistokiven reliefi, pronssi 1918. Kalevankangas, Tampere. (OP 2000)

Valkoisten 61 sankarivainajaa, joista 45 oli kuollut kaupungin valtauksessa ja 16 Suinulan kahakassa, haudattiin Kalevankankaan hautausmaan kappelin luo 16.4.1918. Sodan suurimpien hautajaisten seremoniat toteutettiin pitkän kaavan mukaan.⁴⁴³ Aamulehti kertoi järjestelyistä ja antoi yleisöohjeita. Myymälät ja kaupungin virastot määrättiin suljettaviksi. Tuomiorovasti piti puheen ja ruumiinsiunauksessa avusti seitsemän pappia. Tilaisuus päättyi virteen *Oi Herra, siunaa Suomen kansa*. Juhlaretoriikka kaikui myös rehtori Tiililän puheesta: ”Tässähän uinuvat kotiemme pelastustyössä kaatuneet, tässä kansamme vapauden uhrit, tässä sen yleismaailmallisen hulluuden kukistajat, joka on uhannut vereen ja raunioihin hukuttaa länsimaisen sivistyksen jaloimmat saavutukset.”⁴⁴⁴ Hautajaispäivänä julkaistiin vetoamus ”Vapauden muistomerkin” pystyttämiseksi, jotta ”Hämeen kansan kunnias kasvelvollisuus tulisi täytetyksi”. Suinulan uhreille pystytettiin oma muistomerkki tapahtumapaikalle vuonna 1933.

Tampereen viimeinen varallisuuteen perustuva kaupunginvaltuusto asetti 6.8.1918 toimikunnan hankkimaan vapaudenpatsaan ja sankarihaudan

443 Poteri 2009, 210–211. Punaisten ottivat 200 Tampereen suojeluskuntalaista vangiksi Kangasalan Suinulassa. Sekavassa tilanteessa kuoli vankeja 17 ja 26 haavoittui. Terroriteko likasi punaisten maineen ja loi kostomielialaa (Ylikangas 1996 [1993], 33–38). Tampereen Tekniset ry:n pystyttämä, Leo Lehtikallion *Suinulan verilöylyn muistomerkki* paljastettiin 31.1.1933. Sen pyramidin huipulla on Rikhard Rautalinin muotoilema toisen polven varaan laskeutunut alaston soturi katkaistu miekka kädessä, katse taivaalle kohotettuna.

444 Poteri 2009, 209–212.



49 Harald Wadsjö, Ruotsalaisten vuoden 1918 vapaaehtoisten sankarihauta, graniitti, 1921. Vaasan vanha hautausmaa. (RK 2000)

muistomerkin valkoisille.⁴⁴⁵ Kilpailu julistettiin 10.12.1918 ja sisäänjättöpäivänä 10.4.1919, mihin mennessä saapui 27 luonnosta.⁴⁴⁶ Gunnar Finne (1889–1961) voitti hautamerkkiä koskevan kilpailun, mutta luonnoksiin ei oltu tyytyväisiä. Uusintakilpailun voitti Evert Porila (1886–1941). Harmaaseen graniittiin toteutettu teos esittää toisen polven varaan laskeutunutta alastonta miestä. Hahmon kädessä olevan käärön sanoma tarkentuu jalustainskriptiosta: ”Viestin sä toit maasi ja heimosi vapaudesta henkesi hinnalla”.⁴⁴⁷ Sankarihahmo on epäklassinen, sillä se kuvaa nuorukaisen sijaan keski-ikäistä miestä. Sivuilta puolipitkät hiuksetkin etäännyttävät antiikin ihanteista ja luovat mielikuvaa vakavasta luterilaisesta talonpoikaisuudesta. Aseettomuus vahvistaa jyrkän hahmon harrasta vaikutelmaa.

*Ruotsalaisen prikaatin muistomerkki*⁴⁴⁸ (kuva 48a ja b) Tampereella on ehkä ensimmäinen koko Suomen itsenäisyyden ajan julkinen muistomerkki, joka ei ole hauta. *Suomen Kuvalehti* kertoi 30.11.1918 juhlavasti paljastetusta lohkotusta pystykivestä:

445 Puheenjohtajana oli arkkitehti B. Federley ja jäsenenä insinöörit M. Lavonius ja E. Liljeroos, kuvanveistäjät Viktor Malmberg ja John Munsterhjelm sekä arkkitehdit Valter Jung ja Gunnar Taucher (Muistomerkkitoimikunnan kokoukset 14.4 ja 15.4.1919, TKA).

446 Kilpailuohjelman jättöpäivä oli 19.3.1919 ja valtuuston pöytäkirjassa 10.4. Kilpailuaikaa ehkä jatkettiin.

447 Sankarihaudassa lepää 46 tunnustettua ja 15 tunnustamatonta kaatunutta sotilasta sekä neljä Virossa ja yksi Aunuksessa kaatunut ”heimosoturi”.

448 Kiven rahoitti Sumelius-suku. Sen suunnitteli Å.A. Wibom ja kilven toteutti Gunnar Finne. Paikan luovutti Tampereen valtuusto. Teos tunnetaan nimillä *Sodassa 1918 kaatuneiden vapaaehtoisten ruotsalaisten sotilaiden muistokivi* ja *Ruotsalaisten vapaaehtoisten muistomerkki* (Niemelä 2001, 83–84).

Tampereen valloituksessa kaatuneiden ruotsalaisen prikaatin sotilaiden muistokivi Kalevan kankaalla ja Tampereen hautausmaan tien ja Kalevan tien risteyksessä, jossa prikaati kesti erään tuimmista tulikokeistaan. Patsas on 3 metrin korkuinen, harmaata graniittia. Kuparikilvella on ruotsiksi kaiverrettu seuraavat tähän suomentamamme sanat: ”Tässä kaatuivat Ruotsin urheat miehet Suomen vapautta suojellessaan 22/III – 3/IV 1918.” Vaakunakilven muotoisessa pronssi-laatassa on kolme Ruotsin kruunua ja alapuolelle Tampereen valloituksen tunnusmerkki, kuusenoksa.⁴⁴⁹

Symboli vahvistaa Ruotsin valtion hyväksyneen kansalaistensa osallistumisen Suomen taisteluihin. Virallisesti Ruotsi pysyi Mannerheimin avunpyynnöistä huolimatta sisäpoliittisista syistä irti sodasta. Porvaripiirien perustama *Finlands Vänner*-yhdistys 28.2.1918 tuki kuitenkin Suomen valkoisia ”bolsevismin torjumisessa” ja värväsi vapaaehtoisia sotilaita Ruotsalaiseen prikaatiin.⁴⁵⁰

Vaikka suurin osa kaatuneista ruotsalaisvapaaehtoisista kuoli Tampereella, ruumiinsiunaus toimitettiin Vaasan kirkossa.⁴⁵¹ Valkoisen Suomen senaatin ruotsinkielinen pääkaupunki sopi heidän leposijakseen Tamperetta paremmin. Muinaista tumulusta muistuttavaan kumpuun haudattiin 18 vainajaa.⁴⁵² Ruotsalaisen arkkitehti Harald Wadsjön (1883–1945) suunnitteleman muistokiven kannen reunoja koristavat voluutat.⁴⁵³ (kuva 49) Idea periytyy ehkä Albert Edelfeltin (1854–1905) kuvituksesta Johan Ludvig Runebergin (1804–1877) *Vänrikki Stoolin tarinoihin* (1900). Runon *Heinäkuun viides päivä* lopussa on kuva sarkofagista,⁴⁵⁴ joka muistuttaa Vaasan hautaa. Myös valkoisten vapaussodassa käyttämä käsivarsinauha liittyy Suomen ja Ruotsin yhteiseen historiaan ja periytyy Anjalan salaliiton tunnuksesta. Ville Lukkarisen mukaan Edelfelt käytti sitä Runebergin *Ramsayn veljesten valan* kuvituksessa yksinvaltaisen vallankumouksen ja restauration positii-visina symbolina, ruotsinkielisen aateliston arvon merkkinä.⁴⁵⁵ Nämä yhtymäkohdat muistuttivat Ruotsin ja Suomen entisestä valtioyhteydestä ja Suomen sodasta syventäen ehkä vuoden 1918 aseveljeyttä.

449 ”Suomen vapauden puolesta kaatuneiden Ruotsin miesten muistomerkin paljastus Tampereella”, SK 50/1918, 688. Laatan teksti: ”Här föllo tappra svenska män vid värmandet af Finlands frihet 1918”.

450 Ruotsi tunnusti Suomen itsenäisyyden 4.1.1918. Sisällissotaan osallistui vain vapaaehtoisia (Jägerskiöld 1967, 147–157; Alftan [1992], 15–17).

451 Kuvateksti: ”Vapautemme puolesta taistellussa kaatuneitten ruotsinmaalaisten sankarien ruumiinsiunaus Vaasan kirkon kuorissa”, SK 20/1918, 140.

452 Kaikkiaan Tampereella kuoli 25 ja Messukylässä 10 sotilasta. Osa vainajista haudattiin Ruotsiin.

453 Teos muistuttaa muodoltaan pompeijilaishautoja, joita esiteltiin saksalaisissa sotamuistomerkkirjoissa (*Kriegergräber in Felde und Daheim 1917*, kuvat s. 139 ja 102; ”Osakeyhtiö Granit”, mainos, SK 12/1921, 244–245).

454 Lukkarinen 1996, 53, myös kuvat 87–88 s. 140.

455 Lukkarinen 1996, 56, 65–66.

Mallipolitiikkaa

Tampereen vapaudenpatsaskilpailussa jaettiin ensimmäinen palkinto kahdelle luonnokselle, kuvanveistäjä Into Saxelinin ja arkkitehti Bruno Tuukkasen (1891–1979) *Iskulle* ja kuvanveistäjä Viktor Janssonin ja arkkitehti Wäinö Gustaf Palmqvistin (1882–1964) *Viktorille*.⁴⁵⁶ Ensimmäisen palkinnon saaneiden kesken järjestettiin uusintakilpailu 16.9.1919. *Viktor* valittiin toteutettavaksi mittasuhtemuutosten ja suihkukaivosta luopumisen jälkeen. Sopimus allekirjoitettiin 2.1.1920.⁴⁵⁷ Wäinö Aaltonen osallistui kilpailuun kahdella luonnoksella, joista *Sankarin* jääminen ilman palkintosijaa aiheutti kiistelyä.⁴⁵⁸ Teos kuvasi alastonta polvistunutta soturia neliportaisen pyramidin laella. Katse on suunnattu nöyryyttä kuvastaen alas, sylissä on klassistinen harjalla koristeltu kypärä.⁴⁵⁹ (kuva 50) Luonnokset olivat esillä Helsingissä Stenmanin taidesalongissa. Osallistujien nimiä ei paljastettu, mutta taiteilijat voitiin tunnistaa tyylistä. Aaltosen luonnoksen kiihkeimpiä puolustajia olivat Aaro Hellaakoski (1893–1952),⁴⁶⁰ Onni Okkonen (1886–1962)⁴⁶¹ ja Edvard Richter (1880–1956).⁴⁶² Sanankäänteistä päätellen he olivat tietoisia luonnoksen tekijästä. Tamperelainen taiteilija Kalle (Kaarle) Löytänä (1887–1952) tunsu kotikaupunkinsa ristiriitaiset mielialat ja luotti rauhanomaisen *Sankarin* hyväksymiseen: ”Siinä ei ole taistelua eikä mahtipontista valloittajaa, mutta sentään vaikuttaa luonnos kuin kaiken parhaimman tosisankarillinen olennoituma”.⁴⁶³ Aaro Hellaakosken sanoin teos ilmaisi ”ripittäytyvää nöyryyttä”.⁴⁶⁴ Alistunut, syllisydentuntoa ilmaiseva moodi ei kuitenkaan vastannut tilaajien voittoisuusodotuksiin.

Suomen kuvanveistäjillä ei ollut kokemusta sotamuistomerkkien valmistamisesta ennen maan itsenäistymistä. Tampereen kilpailu järjestettiin pian sekasortoisen sodan jälkeen, joten heille ei juuri jäänyt aikaa mallien etsimiseen. Luonnoksiin hyödynnettiin ennen sotaa valmistuneita teoksia tai harjoitelmia. Aaltonen käytti *Sankarin* mallina Suomen mestaruustason keskisarjan painijan, ystävänsä Robert Oksan (1908–1967) alastonkuvaa. Teos on kadonnut, mutta siitä on säilynyt valokuva.⁴⁶⁵ Urheilijat sopivat sankariaiheisiin, sillä harjoitettua kehoa arvostettiin kansalaissotilaan imagonrakentamisessa.⁴⁶⁶ Oksa toimi punaisen vallan aikana

456 Toisen palkinnon sai Emil Wikströmin *Itsenäinen Suomi* ja kolmannen Viktor Janssonin ja W.G. Palmqvistin *Det Unga Finland*.

457 Latvi 1988, 42–43.

458 Kilpailusta ja debatista Latvi 1988, 42–46; Venesvirta 1996, 20–23; Kormano 2006b, 21–36.

459 Luonnos *6:s huhtikuuta 1918* eli *Ratsastaja* esittää ratsukkoa takajaloillaan (Hakkila 1942, 64).

460 A.A.H. [Aaro Hellaakoski], ”Tampereen vapaudenpatsaskilpailuun jätetyt ehdotukset näytteillä Helsingissä”, *US* 16.5.1919.

461 O.O-n. [Onni Okkonen], ”Taidekatsaus”, *US* Iltalehti 19.5.1919.

462 E. R-r. [Edvard Richter], ”Muistomerkkejä. Tampereen Vapaudenpatsas”, *HS* 23.5.1919.

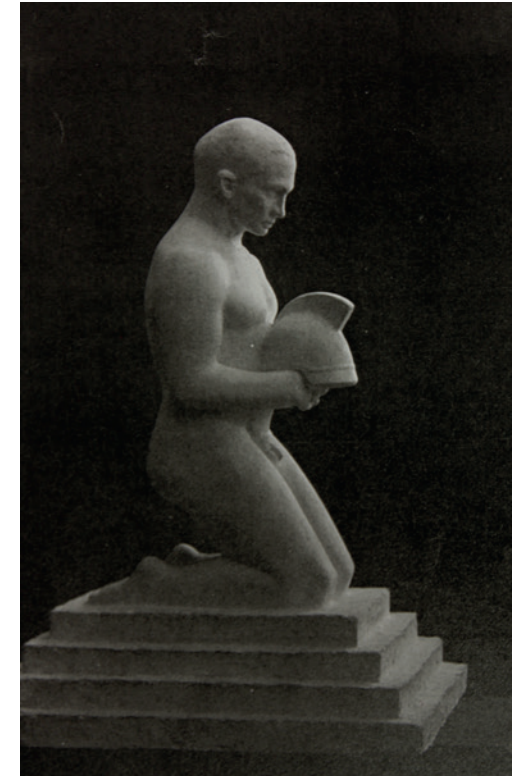
463 K.L. [Kalle Löytänä], ”Tampereen vapaudenpatsaskilpailu”, *AL* 23.4.1919. Löytänä piti Aaltosen ja Ellen

Ahonurhon kanssa yhteisnäyttelyn Näsinlinnassa Tampereella 1921.

464 Hellaakoski 1947, 58.

465 Aaltonen ja Oksa painivat Turun Riennossa ja Turun Weikoissa. Oksaa kuvaava kipsiveistos kuuluu Turun kaupungin taidekokoelmaan. Ks. painikentän poliittisuudesta Turussa Järvinen 1999, 58–61.

466 Frigård 2008, 59–65; Hapuli 1993, 103–104. Painin suosio kasvoi 1910-luvulla. Etenkin kreikkalais-rooma-laista painia pidettiin antiikkiin viittaavana urheiluna kansalaissotilaille sopivana. Lajia suosittiin aikakauslehtien



50 Wäinö Aaltonen, *Sankari*, Tampereen vapautuksen muistomerkki -luonnos, kipsi, 1919. (Turun museokeskus, valokuva-arkisto)

miliisinä Turun rautatieasemalla, missä hän oli töissä muutoinkin. Vallanvaihdon jälkeen hänet vangittiin Karjaalla. Suomenlinnan vankileiriltä vapauduttuaan hän lähti Ruotsiin jatkamaan painiuraansa. Huhtikuussa 1919 Suomen viranomaiset vaativat Oksaa luovutettavaksi kotimaahan syytettynä 6.7.1918 Billnäsin asemalla tehdystä konstaapeli Vilhelm Lindgrenin murhasta. Asiasta uutisoitiin myös lehdistä.⁴⁶⁷ Oksa pidätettiin Ruotsissa, minne oli kiirinyt tietoa punavankien summitaisista kuolemantuomioista. Ruotsin hallitus ei luovuttanut Oksaa Suomeen, vaan oikeudenkäynti järjestettiin Ruotsissa ja hänet todettiin syyttömäksi.⁴⁶⁸ Suomessa urheilijan maine jäi puhdistamatta eikä hän palanut kotimaan painimatolle.⁴⁶⁹

ja postikorttien valokuvissa, joissa poseerattiin myös alastomina (Frigård 2008, 71–80).

467 ”Painija Oksan pidättämisjuttu”, *US* 27.4.1919; ”Skall Oksa utlämnas till Finland?”, *Arbetet* 19.4.1919; ”Oksa Affären. Advokatens inlaga till högsta domstolen”, *Arbetet* 7.5.1919; ”Brottaren Oksa utlämnas icke”. Sannolika skäl förelägo ej.” *Arbetet* 3.6.1919; ”Robert Oksa. Tietoja hänen vangitsemisestaan ja vankina olostaan”, *Demokraatti* 12.7.1919.

468 Robert Oksaa käsittelevät asiakirjat, UMA, Ad N:o 47/60 KD UM 1918–1919.

469 Oksa voitti Suomen mestaruuden v. 1915, 1916, 1917. Hän toimi Ruotsin painimaajoukkueen päävalmentajana ja sai muistomitalin Pariisiin, Los Angelesiin, Berliiniin ja Helsingin olympiakisoista. Oksa haudattiin Turkuun



51 Väinö Aaltonen, *Sankari*, Savonlinna-Säämingin valkoisten sankaripatsas, punainen graniitti, 1921. Savonlinna. (Turun museokeskus, valokuva-arkisto)

Uutisia Oksan murhasyytteestä julkaistiin tiedotusvälineissä samoihin aikoihin, kun Tampereen kilpailu kävi kuumimmillaan. Poliittisesti arkana ajankohtana oli selvää, etteivät Oksan urheilijakehon maskuliiniset ominaisuudet peittäneet hänen poliittista sopimattomuuttaan malliksi eikä hänen nimeään mainittu patsas-kiistassa. Valkoisten tärkeimmän taisteluvoiton monumentissa punakaartilaismalli, joka oli syytettynä murhasta, olisikin ollut skandaali.⁴⁷⁰ Aaltonen osallistui kuitenkin *Sankari*-luonnoksellaan Kööpenhaminan Charlottenburgissa järjestettyyn Marraskuun ryhmän menestyksenä pidettyyn näyttelyyn (1919). Ruotsalaisen Svenska Dagbladetin arvostelussa Aaltonen sai osakseen kiitosta, vaikka taiteen

Katariinan hautausmaalle. Hän testamenttasi urheilu-uraansa liittyvän 598 esineen kokoelman Turun maakuntamuseoon (Järvinen 1999, 58–63).

470 Oksan kokovartalomuotokuvakipsi (1916) on Hakkilan teosluetteloissa. Monografiassa Hakkila ei mainitse kipsiä, mutta kertoo Aaltosen painikavereista: ”Nuorukaisen [Aaltosen] kolmas mieliharrastus oli paini, jota hän harrasti Turussa Työväentalon painimatolla kisaveikkoinaan Väinö Saarinen, Ilmari Rantanen, jopa sellainenkin kuuluisuus kuin Robert Oksa. Ensiksi mainittu, hämäläis-länsisuomalainen rotutyyppejä, kuuluu Aaltosen mielestä kau-
neimpiin, mitä suomalainen painitaito on kehittänyt. Hän onkin saanut lainata atleetinkauneuttaan eräälle veistä-
jämestarin tunnetuimmista veistoksista, 'Painijan päälle'”. (Hakkila 1942, 41; ”Teosluettelo”, Esko Hakkilan arkisto, WAM, TMK. Väinö Saarinen oli *Painijan pään* (n. 1927) ja Tampereen Hämeensillan *Eränkävijän* (1928) malli.

aura näyttikin likaantuneen juuri *Sankarissa*. Kirjoittajan mukaan siinä ”pisti onneton politiikka esiin naamioidun päänsä”.⁴⁷¹

Aaltosen maineen siivittämänä Savonlinna-Säämingin sankaripatsastoimikunta tilasi *Sankarin* valkoisten haudalle ja sopimus tehtiin 28.3.1920. Asiaa uutisoitiin Uudessa Suomessa: ”Luonnos on sama, jolla taiteilija otti osaa Tampereen patsaskilpailuun ja joka Helsingissä näytteille asetettuna herätti erikoista huomiota asiantuntijain keskuudessa, vaikkakaan se ei Tampereella – omituista kyllä – menestynyt. Niin ikään saavutti luonnos Kööpenhaminan näyttelyssä tunnustusta.”⁴⁷² Itä-Savo kirjoitti myös Tanskan näyttelystä ja julkaisi kuvan taiteilijasta luonnoksi-
neen.⁴⁷³ Esko Hakkila sinetöi teoksen maineen: ”Kotimaisen kritiikin tunnustukseen yhtyi ulkomaalainen Kööpenhaminan näyttelyn yhteydessä 1919. Kävi yhä ilmeisemmäksi, että tamperelaisen tuomarikunnan langettama 'kuolemantuomio' oli 'oikeusmurha’”.⁴⁷⁴

Sankari menestyi eikä sen pään ja ”onnetoman politiikan” yhteydestä enää keskusteltu. Sen sijaan kommentit kiertyivät oireellisesti pään ympärille. Veistos paljastettiin graniittiin veistettynä Savonlinnan kirkon vieressä 16.5.1921, mutta ilman nuoren Oksan pehmeitä piirteitä. Niiden tilalla on kulkikas vartalo ja jylhät kasvot. Uuden pään mallina oli taiteilijan lanko, runoilija Aaro Hellaakoski. (kuva 51) Onni Okkonen liitti erheellisesti mallin piirteet aikaisemmin puolustamaansa luonnokseen: ”Tämä pää, jolle ulkonaiset piirteet on antanut eräs suomalainen painija-voimamies, on kohotettu miehisen suomalaisen rotuluonteen, samalla myös ankaran hengen symboliksi. Se on graniittisen luja, juhlallinen, nöyrä. Se keskittää itseensä Suomen graniittikallion luonnon.”⁴⁷⁵

Esko Hakkila puolestaan kuvaa teosta: ”Hän on kilvoitellut ankaran kilvoituksen ja voittanut. Sortajan kahle on kirvonnut, vapauden aamu sarastanut. Mutta hän on voittanut myöskin sisäisen vapauden ja rauhan, anteeksiannon ja sovituksen. Huomio keskittyy rukoilijan päähän, hiljaiseen, raudanlujaan, ankaran suureen.”⁴⁷⁶ Aaltonen teki veistoksen ylistetyimmistä osasta graniittiveistoksen, *Soturin pään* (1920–1921). Tukholman näyttelyssä (1927) se teki Suomen sisällissodan ruotsalaiskenraali Ernst Linderiin (1868–1943) lähtemättömän vaikutuksen. Hän osti ja lahjoitti sen Tukholman kansallismuseoon.⁴⁷⁷ Poliitiikan, urheilun ja taiteen kentät limittyivät toisiinsa, mutta Aaltonesta ja Oksaa ei kuitenkaan voitu asettaa yhteiseen valokiilaan poliittisen hegemonian edun eikä taiteen puhtauden nimissä.

471 Esim. ”Finlands konst i Köpenhamn”, ÅU 17.12.1919.

472 Kustannusten säästämiseksi teos tilattiin suoraan taiteilijalta. Suosittelevina olivat Aaltosen ystävät taiteilija Väinö Kolkkala ja Tyko Sallinen (”Savonlinna-Säämingin sankaripatsas”, US 19.2.1920).

473 ”Savonlinnan sankaripatsas”, Itä-Savo 14.5.1921.

474 Hakkila 1942, 72.

475 Okkonen 1926, 60.

476 Hakkila 1953, 68.

477 Hakkila 1953, kuva s. 67.

Valta- ja nimipolitiikkaa

Suomen ensimmäiset yleiseen ja yhtäläiseen äänioikeuteen perustuvat vaalit järjestettiin vuonna 1919. Tampereen sosialidemokraatit saivat enemmistön huolimatta siitä, että osa eloon jääneistä poliitikoista oli yhä vankileireillä. Valtaan päässyt vasemmistovaltuusto keskeytti vapaudenpatsaan pystytystyöt vedoten kaupungin kehoon talouteen.⁴⁷⁸ Oikeisto piti päätöstä laittomana, sillä asiasta ei ollut valitettu ajoissa. Valtuusto vastasi sen olleen mahdotonta, sillä valittaja olisi ”joutunut Kalevankankaalle, jossa niin paljon työläisiä tapettiin”.⁴⁷⁹ Poistopäätöksestä valitettiin maaherran virastoon ja vielä korkeimpaan hallinto-oikeuteen, missä valitus lopulta hylättiin.⁴⁸⁰ Tässä vaiheessa teos oli jo pystyssä, sillä toimikunta nosti teoksen varat kaupungin tililtä ennen valtuustopäätöstä. Sekä *Tampereen vapaudenpatsas* (kuva 52) että valkoisten hautamerkki paljastettiin 3.4.1921 Tampereen valloituksen 3-vuotisjuhlassa. Puheenjohtaja Federley luovutti ja valtuuston varapuheenjohtaja, pankinjohtaja Isak Julin vastaanotti teokset, sillä vasemmistovaltuusto ei siihen suostunut.⁴⁸¹ Vapaudenpatsaan seisoessa Hämeenpuistossa riita jatkui ja vasemmisto teki päätöksen sen poistamisesta.⁴⁸² Purkuhanke aiheutti polemiikin.⁴⁸³ Laihian suojeluskunta uhkasi: ”Jos tuo raaka hävityshalua osoittava päätös pannaan toimeen, niin kansansa ja isänmaan pettäjät Tampereella tulevat kokemaan sellaista, että Suomen vapaussodan hävämishalun täytyy lähteä. Sillä Pohjanmaalla ei tulla milloinkaan sallimaan, että Suomen vapaustaistelua ja sen muistoja hävätään.”⁴⁸⁴ Tilanne kärjistyi talouspainotukseksi, jonka perusteluna oli vasemmiston tapa ”sekoittaa raha ja politiikka” keskenään.⁴⁸⁵ Julinin purkupäätöstä koskeva valitus Hämeen maaherralle hyväksyttiin 6.10.1922. Tyytymätön vasemmisto valitti korkeimpaan hallinto-oikeuteen, mutta valitus hylättiin 19.9.1923. Patsas jäi paikalleen muinaismuistoja koskevan asetuksen 2.4.1883 suojaamana.⁴⁸⁶

Tampereen vapaudenpatsas sai patsasriidan aikana monta poliittisesti väritettyä nimeä. Nimitys ”Vapaudenpatsas” liittyy vapaussota-diskurssiin ja ajatuksen siitä, miten Tampereen taisteluvoitto johti kohti Suomen valtiollista vapautta. Nimeen liittyy myös idea kommunistisen vallankaappauksen estämisestä, venäläisjoukkojen karkottamisesta ja Suomen vapauttamisesta tsaarinvallan jäänteistä. ”Tampereen valloituksen muistomerkki” -nimi liittyy puolestaan alueen poliittiseen



52 Viktor Jansson, *Tampereen vapaudenpatsas*, pronssi, 1921. (Postikortti 1920-luvulta)

haltuunottoon ja punaisten vallan kaatamiseen. ”Itsenäisyydenpatsas”-nimi irrotti teoksen kontekstistaan, mutta vakiintui Helsingin kommentaattorien teksteissä ehkä liittyen pääkaupungin valtakunnallisiin muistomerkkihankkeisiin. Valtakunnallinen status vahvisti etenkin Mannerheimin valkoisten joukkojen arvoa itsenäisen Suomen armeijana.

Heikki Ylikangas ja Ohto Manninen ovat esittäneet, että osalle valkoisista sisällissota alkoi maan vapauttamisena venäläisjoukoista ja muuttui vasta sodan edetessä suomalaisen työväen kapinan tai sosialistisen vallankumouksen kukistamiseksi. Manninen erottaa vapaustaistelun ja -sodan toisistaan liittäen vapaussankarin ratkaisevaan tekoon:

Myös valtion sisällä voidaan käydä vapaustaistelua. Vuonna 1918 Suomen järjestäytynyt työväki katsoi käyvänsä työväenluokan vapaustaistelua. Vapaussankari voi olla myös sellainen, joka valtion sisällä ratkaisevalla teolla, esimerkiksi tyranninmurhalla, palauttaa tai saavuttaa vapauden ns. kansalle – oli se sitten rahvas

478 Vt. Jutikkala 1979; Latvi 1988; Venesvirta 1996; Heiskanen 1999.

479 Tampereen kaupunginvaltuuston pöytäkirja 21.9.1920 § 551, TKA.

480 Latvi 1988, 46–48.

481 ”Tampereen valtauksen 3-vuotisjuhla”, AL 5.4.1921.

482 Kaupungin varoin pystytettyyn valkoisten sankarihautaan ei kuitenkaan haluttu kajota (Tampereen kaupunginvaltuuston pöytäkirja 18.4.1922, § 215, TKA).

483 ”Neljä vuotta itsenäisyyden julistamisen jälkeen”, US 19.4.1922; ”Itsenäisyyden muistomerkin poistaminen Tampereella, kuva US 20.4.1922; ”Revittäväksi päätetty itsenäisyydenpatsas”, HS 20.4.1922.

484 Tampereen kaupunginvaltuuston pöytäkirjan liite, 16.5.1922, § 264, TKA; Heiskanen 1999, 38.

485 Esim. Kansan Lehti menetti ilmoitustulonsa mainostajien irtisanoessa sopimuksiaan. O.Y. Pohjoismainen Yhdyspankki irtisanoi Tampereen kaupungille myöntämänsä lyhytaikaisen lainan (Heiskanen 1999, 37).

486 Latvi 1988, 47–48.

tai äänioikeutettujen kansalaisten luokka. Kun puhutaan Suomen vapaussodasta, on termin perustana se, että sotaa käytiin maan vapauttamiseksi vieraasta vallasta ja vieraasta sorrosta.⁴⁸⁷

Vapausideologia kuului molempien osapuolten retoriikkaan. Punaiset sotivat tasa-arvon ja sosialismin hengessä elämänolojensa parantamiseksi ja työväenluokan vapauden puolesta.⁴⁸⁸ Tampereen vapaudenpatsas edusti vasemmistolle ja punaisia kannattaneille tappion seuraamuksia pikaoikeudenkäynteineen, vankileirikärsimyksineen, kansalaisyhteiskunnan menetyksineen ja omaisten syrjintätoimineen. Veistoksesta tuli pettymyksen, pelon ja vihan heijastuspinta. He viittasivat ”Valkoisten voitonpatsas” -nimellä työväestön tappioon ja valkoisen valtaan. Nimitykset ”Rummin-Jussi”⁴⁸⁹ tai ”Lahtaripatsas” muistuttivat suoraan valkoisesta terrorista.

Voiton ele

Miekannosto on retorinen ele, joka *Tampereen vapaudenpatsaassa* on nähty vapauden, lain ja järjestyksen symbolina.⁴⁹⁰ Ele olisi taistelutoiminnan kannalta hyödytön tai vaarallinen, joten se kertoo veistoksessakin taiston päättyneen. Tappiollinen soturi luopuu aseistaan ja jää voittajansa armoille. Vihollisen saavuttamattomissa olevan sankarin miekan nosto symboloi voittoa. Tampereen vapaudenpatsaan eletä voi verrata saksalaiseen *Hermannsdenkmaliin* (kuva 53), jonka sankari kohottaa miekkaa näköalapaikalla Westfalenin Teutoburgin metsässä. Se esittää Gaius Julius Arminiusta (18 tai 17 eaa.–21 jaa.).⁴⁹¹ Hän oli Rooman Germanian provinssista värvättyjen auxilia-joukkojen päällikkö, joka nostatti joukkonsa kapinaan roomalaisia vastaan. Arminiusta on anakronistisesti pidetty saksalaisen vapauden esitaistelijana.⁴⁹² Ernst von Bandel muotoili teosta vuodet 1837–1846, mutta se valettiin Ranskan-Preussin sodan (1870–1871) voitonhuumassa. Aikansa suurin monumentti⁴⁹³ paljastettiin 16.8.1876.⁴⁹⁴ Joachim Wolschke-Bulmahn liittää monumentin 1700-luvulla nationalistisen liikehdinnän myötä syntyneeseen ”teutoniseen trendiin”. *Hermannsdenkmal* sijaitsee autenttisuutta korostaen sankarin oletetulla voiton paikalla. Kolossilla on myyttiset taistelija-attribuutit miekka ja kilpi sekä siivillä



53 Ernst von Bandel, *Hermannsdenkmal*, 1838–1875. Teutoburgin metsä, Nordrhein-Westfalen, Saksa. (Opaslehtisen kansikuva, *Das Hermannsdenkmal und seine Geschichte*, 1969.)

487 Väisänen 1993, 99; Haapala 1993, 110, viite 7; Manninen 1993, 116.

488 Ylikangas 1999, 194–219; Manninen 1993, 117–118.

489 Rummin-Jussilla viitataan Johannes Jeremia Fromiin (1896–1964), jonka oletetaan syyllistyneen noin 70 ihmisen teloittamiseen Jämsässä. Ks. Jämsästä sisällissodassa Rislakki 1995.

490 Latvi 1988, 44–45.

491 Arminiuksen joukot voittivat roomalaiset Teutoburgin metsässä (9 jaa), mutta sota jatkui vielä (14–16 jaa.)

Joku lähipiiristä murhasi Arminiuksen. Tacituksen Annaalien löydyttyä (1508) Hermannista kehittyi sankari.

Nimi periytyy Martin Lutherilta (1530). Heer-Mann tarkoittaa armeijan johtajaa. Hermann oli suosittu runouden, teatterin ja kuvataiteen aihe 1700-luvulla.

492 Ks. Hermann-kultista ja siihen liittyvästä teutonisesta trendistä Wolschke-Bulmahn 1997.

493 Veistos on kokonaisuudessaan 53,46 metriä korkea.

494 Idea julkistettiin v. 1782 ja varojen keräys alkoi. Hanke raukesi Napoleonin sotien takia. Kalliopohjaa rakennettiin v. 1813–1819 ja keräyksen (1837) jälkeenkin projekti eteni hitaasti (Burkhard 2000).

koristettu kypärä. Asento vahvistaa ideaalista näyttävyyttä, kontraposto huokuu kreikkalaisten kulttikuvien itsevarmaa vapautuneisuutta. Vasen käsi nojaa tyynesti koristeelliseen kilpeen. Kun puolustusase ei ole varoasennossa, voitonvarmuuden imago vahvistuu.⁴⁹⁵ Miekkan nosto on voiton merkki, joka on suunnattu kohti Ranskan rajaa kuten veistoksen katsekin. Elekieli ei viittaa antiikin aikaan, vaan 1870-luvulle Ranskan-Preussin sotaan. Aseen terää koristaa teksti: *Deutsche Einigkeit, meine Stärke – meine Stärke, Deutschlands Macht*. Yhdistyneen Saksan mahtisanoja ei ollut tarkoitus nähdä maasta käsin, vaan nationalistisen aatteen hengessä ne opeteltiin ulkoa. Nykyään viesti välittyy matkailumarkkinoinnin ja internetkuvien välityksellä.⁴⁹⁶

Tampereen vapaudenpatsaan miekannosto on *Hermannsdenkmalin* eleen suomalaisvastine. Teutoburgin sankariin verrattuna Tampereen *Viktor* tekee jännittyneen vaikutelman. Siinä ei ole klassisten heeroskuvien kontrapostoa selän

495 Sankaruutta ilmentävästä asennosta esim. Silverman 1996, 203.

496 Esim. Bundesrepublik Deutschland, *Das Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald*, <http://hermannsdenkmal.net/startseite.html>, 22.1.2014.

s-kaarineen. Keho on panssarimainen ja liike seisautettu, jokainen lihas on jännitetty valmiustilaan. Kun Hermann pitää asettaan ylhäällä ja nojailee rennosti kilpeensä, näyttää Tampereen sankarin miekan puristus vaativan aktiivista ponnistusta. Käsi on hivenen koukussa ja lihakset jännittyneet varmistamaan iskukykyä. Epäsymmetrinen haara-asento korostaa miekan uhkalettä. Vasen käsi on puristunut nyrkkiin miehisen tahdon tai väkivaltaan valmiin miehen uhon merkinä. Lihaksikas sankari⁴⁹⁷ seisoo Hämeenpuistossa vartioimassa miekka kohotettuna kohti punaisten kannatuksen päämajaa, Tampereen työväentaloa. Katseen on tulkittu suuntautuneen myös lähellä olevaan Aleksanterin kirkkoon, mutta teoksen on tuskin tarkoitus uhitella luterilaista kirkkoa vastaan, vaikka se olikin saanut nimensä venäläiskeisarilta.⁴⁹⁸ Katseen ja kirkon yhteys voisi olla aatteellinen viesti, joka siunasi valkoisten voiton.

Poliittisesti aralla maaperällä oleva sankari näyttää valvovan alapuolellaan olevaa kansaa ja ylläpitävän kuria. Ylhäisyydessään miekkamies osoittaa punaisten kannattajille ja työväestölle symbolisen paikan hegemonisen vallan jalkojen juures. Klassistiset veistosideaalit saattoivat olla vähän kouluja käyneelle työväestölle outoja. Väkivaltaan viittaavat eleet vaikuttivat ehkä suuremmin heihin kuin niihin kansalaisiin, joille attribuuttinen lukukoodit olivat näennäisesti tuttuja. Tampereen miekkaa ei koettu väkivallasta puhdistettuna soturin attribuuttina tai viattomana symbolina. Vapaudenpatsas oli sisällissodan jälkeen miekkoineen ja eleineen järjestystä ylläpitävä fyysinen pelote, muistutus kapinoinnin väkivaltaisista seurauksista. Vapaudenpatsas oli tärkeä merkki myös valtiollisen uskottavuuden kannalta, sillä vasta kansalaissotilaiden voiton glorio takasi maalle suvereenin statuksen nationalistisessä ideologiassa. Tampereen taistelut olivat Suomen senaatin armeijan ja Mannerheimin ensimmäinen konkreettinen näytön paikka, jonka korostaminen vaati mahdollisimman voimakkaita symbolisia merkkejä ja seremonioita.

Lempäälän valtauksella valmisteltiin Tampereen valloitusta. Se oli strategisesti tärkeä etappi myös valkoisten myöhemmille sotatoimille. Mannerheim määräsi eversti Oskar Wilkmanin katkaisemaan eteläisen radan 22.3.1918 tarkentaen seuraavana päivänä sen kiireellisyyttä. Lempäälän kautta kulki rautatieyhteys etelään, Turun ja Helsingin suuntaan sekä Lahden kautta myös Viipuriin. Se oli Tampereen punaisten huoltotie, jonka katkeamisen odotettiin murtavan taistelutahtoa,

497 Elias Simelius (1899–1940, vuodesta 1926 Simojoki) taisteli valkoisten puolella ja osallistui sotaretkeen Itä-Karjalassa. Hän opiskeli papiksi ja Janssonin oletetaan pyytäneen häntä malliksi Helsingin voimistelulaitokselta. Simelius oli Akateemisen Karjala-seuran perustajajäsen, Isänmaallisen Kansanliikkeen kansanedustaja ja kuoli talvisodassa (Vt. Latvi 1988, 44, 46; Heiskanen 1999, 31).

498 Vt. Lindgren 2000, 178. Kyseessä on luterilainen Tampereen kaupunkiseurakunnan pääkirkko. Se nimettiin keisari Aleksanteri II:n valtaistuimelle nousun 25-vuotisjuhlan yhteydessä 2.3.1880 ja vihittiin käyttöön 1881. Ortodoksinen Pyhän Aleksanteri Nevskin ja Pyhän Nikolaoksen kirkko joutui hävityksen ja häpäisyn kohteeksi valkoisten toimesta vuonna 1918 ja sijaitsee Tammerkosken itäpuolella, eri puolella kaupunkia kuin Tampereen vapaudenpatsas (Tampereen seurakunnat, Aleksanterin kirkko, http://www.tampereenseurakunnat.fi/kirkko_tampereella/kirkot_ja_muut_tilat/kirkot/aleksanterin_kirkko 24.1.2014).

estävän viestiyhteydet ja avun etelästä.⁴⁹⁹ Kiivaiden taisteluiden jälkeen liput liehuivat vallanvaihdoksen merkinä Lempäälän rautatieasemalla ja kirkon tornissa 26.3. Alueen taisteluiden jälkeiset puhdistustoimet tarkoittivat usein antautuneiden ampumista. Ämmänristinmäellä kaivettiin teloitettujen punaisten hauta.⁵⁰⁰ Pastori Toivo Hannula siunasi joukkohaudan vainajat, mikä oli poikkeuksellista sodan aikana. Suojeluskuntien kenttöoikeuksien pöytäkirjoja ei ole säilynyt. Muistitiedon mukaan ne hävitettiin, etteivät lempääläisten sukujen jälkeläiset joutuisi häpeään. Kaikkia vangittuja ei teloitettu, vankileireille kuljetettiin 360 henkeä, joista 30 oli naisia ja 15 lasta.⁵⁰¹

Lempäälän taistelun muistomerkillä ei ollut niin kiirettä kuin Tampereen voitonmerkillä, mutta kohotettu miekkakäsi sinnekin tarvittiin. Sen suunnitteli kuvataiteilija Uuno Eskola (1889–1958) ja veistoksen toteutti kuvanveistäjä Väinö Rikhard Rautalin (1891–1943).⁵⁰² (kuva 54) Teos paljastettiin 15.7.1934. Korkean tasasivuisen pilarin laella on miekkaa puristava nyrkki.⁵⁰³ Miekkanterä ei sojota kohtisuoraan ylös kuten Tampereella, vaan kallistuu kohti itää. Sotamuiston poliittinen painopiste siirtyi 1930-luvulla sisällissodan sisäpoliittista jännitteistä valtiolliseen idänuhkaan. Ase osoitti ulkoisen vihollisen suunnan kuten Teutoburgin Hermaninkin miekka.

Maailmalla miekan nostoeleet tulkitaan lähes poikkeuksetta voiton symboleiksi. Washington D.C.:n alueen klassistinen monumentaaliportti, *U.S. Army's Second Division Memorial* valmistettiin ensimmäisen maailmansodan uhreille, mutta se kunnioittaa myös toisen maailmansodan ja Korean sodan kaatuneita. Kulkuaukkoa koristaa liekehtivää miekkaa puristava käsi. James M. Mayon mielestä se heijastelee kansallisia arvoja, sillä muoto muistuttaa myös sulkaa, Amerikan alkuperäisväestön intiaanipähineen voitonmerkkiä.⁵⁰⁴ Bagdadiin pystytettiin miekkakäsistä valmistetut voitonkaaret Iranin ja Irakin välisen sodan (1980–1988) voitonmerkiksi seremoniallisen valtakadun paraatitentille. Sotajohtajana kunnioitetun Saddam Husseinin käsien suurennetut valokset takasivat veistoksen symboliarvon. Sama metonyminen linja jatkui muissakin teososissa. Triumfiportiksi kaartuvat miekan terät valmistettiin irakilaiden marttyyrien aseista. Sivustan trofee-sommitelmaan kasattiin vihollisilta anastettuja kypäriä, jotka valuivat maahan teräsverkosta miekkakäsien takana.⁵⁰⁵ Voiton näyttäminen oli maksimaalista niin symbolisesti kuin konkreettisesti.

499 Salo 2010, 102–105.

500 Ylikangas 1996, 277–289.

501 Lempäälän kunta, Kauhun vuosi 1918, <http://www.lempaala.fi/kuntainfo/historia/kauhun-vuosi-1918/>, 25.1.2014.

502 Rahoittaja oli Tampereen Seudun Rintamiamiesyhdistyksen naisjaosto ja paikan luovutti Nestori Anttila.

503 Inskriptio: "Lempäälän - Vesilahden rintamalla 1918 maansa vapauden puolesta kaatuneiden muistoksi".

Vesilahdessa taisteltiin 30.3.–24.4.1918.

504 Mayo 1988, 90–91.

505 Joka verkossa on 2500 kypäriä, yhteensä 10 000 trofeeta. Sotatappioon ja -väkivaltaan viittaavat indeksiset merkit loivat konkreettisen tuntuman kaatuneiden iranilaissotilaiden kohtaloon (vt. al-Khalil 1991, 1–8, 54).



54 Rikhard Rautalin, *Lempäälän taistelun muistomerkki*, graniitti ja pronssi, 1934. (OP 2000)



55 Urho Ahonurho, *Loimaan kahakan muistomerkki*, pronssi, 1937. (OP 2000)

Miekan asento

Pelkkä kohollaan oleva miekka ei ehkä tee yhtä aggressiivista vaikutelmaa kuin miekkakäsi. Vapaussodan Rintamamiesliitto tilasi vuonna 1938 Ilmari Wirkkalan välityksellä suunnitelman *Varattomien rintamamiesten yhteishautojen muistomerkiksi*. Liitto hyväksyi hänen poikansa, kuvanveistäjä Tapio Wirkkalan luonnoksen, jonka koko tuli suhteuttaa paikkakunnan tarpeisiin. Se esitti ”kivistä hakattua miekkaa, jonka kahva on maan sisässä, ponsi lepää haudan tasossa ja kärki kohoaa 3–5 metrin korkeuteen”.⁵⁰⁶ Hanke jäi kuitenkin sodan vuoksi suunnitelma-asteelle.

Varsinais-Suomessa oli yhteiskunnallisesti rauhatonta jo ennen sisällissotaa, mutta itse sodassa alue jäi kovimpien taisteluiden ulkopuolelle punaisen vallan nopean romahduksen myötä. Paikallisten suojeluskuntien ja rintamamiesten piti suorastaan etsiä ajan hengen vaatimia militaarisia muistokohteita isänmaallisen hengen kohottamiseksi.⁵⁰⁷ Valkoiseen aatemaailmaan sitoutuva vapaussodan muistokultti voimistui 1930-luvun loppua kohden, mihin myös Loimaan Vapaussodan Rintamamiesten Liitto reagoi keräämällä varoja urhoollisuutensa osoittamiseksi. Sisällissotaa edeltäviin tapahtumiin liittyvällä *Loimaan kahakan muistomerkillä*

⁵⁰⁶ Wirkkala 1940, 5.

⁵⁰⁷ Roselius 2007, 63–66.

(kuva 55) kunnioitettiin taistelun 20-vuotispäivää 21.11.1937.⁵⁰⁸ Taidemaalari Urho Ahonurho (1894–1952) piirtämää ylhäältä vinosti katkaistua pilaria koristaa ylös osoittava miekka. Väistimen toinen kärki on taitettu alas ja toinen ylöspäin. Muoto luo mielikuvan Suomen puolustusvoimien kunniamerkkien hakarististä, joka tosin omittiin sotilaalliseksi symboliksi vasta sisällissodan aikana.⁵⁰⁹ Loimaan kahakan symbolina idea on anakronistinen. Inskriptio ”isänmaan ja kodin puolesta väkivaltaa vastaan” on ehkä paremminkin liitettävissä ajankohdan sodanuhkaan ja puolustusvalmiuteen kuin vuoden 1917 lakkokahakoihin.

Pauli Aaltosen *Kauhajoen valkoisten sankaripatsaan* heeros on polvistunut laskemaan aseensa alas maahan, mutta asento ja katse suuntaavat kuitenkin liikettä ylöspäin taisteluvalmiutta osoittaen. Miekka on vakuuttava vartijamerkki etenkin terän osoittaessa suoraan alaspäin. Kuvanveistäjä Hugo Ledererin (1871–1940) *Bismarck-Denkmal* (1901–1906) on Hampurissa sijaitseva 34-metrinen, harmaagraniittinen näköispatsas. Satamaa vartioiva jättiläinen on kuin nationalistisen aatemaailman onnipotentti majakka, joka katsoo merelle Englannin suuntaan pystytysajan poliittisiin jännitteisiin liittyen.⁵¹⁰ Keskiajan ritariasussa kuvattu Bismarck puristaa ylisuuren aseensa kahvaa vartalonsa edessä, alas osoittava terä painuu sisään raudalla ja verellä yhdistettyyn Saksan maaperään.⁵¹¹ Haara-asennon paino jakautuu tasaisesti molemmille jaloille, mikä tekee hahmosta järkähtämättömän tornin Saksan mentaalisisessä rajamuurissa.⁵¹²

Teuvan valkoisten sankaripatsaan (kuva 56) soturi puristaa miekkaa edessään Bismarckin tapaan. Veistoksen suunnitteli Ilmari Wirkkala Granit Oy:stä ja kivityön suoritti kuvanveistäjä Bertel Nilsson. Keräysvaroin tilattu sankaripatsas paljastettiin 23.10.1921. Harmaagraniittisen pilarin huippua koristaa nöyrästi päänsä laskeneen soturin rintakuva. Kädet on ristitty rukoukseen miekan kahvalle. Rinnan korkeudelta jalustaan ulottuvaa pitkää aseenterää kehystää geometrinen ornamenttinauha. Hampurin ja Teuvan teokset edustavat samaa isänmaan vartija-kuvatyyppiä, jossa ase on laskettu rauhantilaan viitaten alas. Aseen puristaminen seisovan sotilaan edessä kertoo valmiustilasta. Vastaavat vartiosotilaat on useimmiten varustettu miekan sijasta kiväärillä. Koska aseensa osoittama suunta on peruslähtökohta merkin retoriseksi lukemiseksi, toimii miekka tässä yhteydessä tehokkaammin. Miekan kärki viittaa nuolimaisesti johonkin kohteeseen ja alas suunnattu kärki merkitsee aseellisesti puolustettavan isänmaan.

⁵⁰⁸ Loimaan kahakkaa kutsutaan myös Vesikosken taisteluksi. Kahakka alkoi Loimaan suojeluskuntalaisten tultua hajottamaan lakkokokousta ja ammuttua paikallisen lakkovahdin keväällä 1917. Loimaalla kuoli kolme suojeluskuntalaista ja kaksi punakaartilasta jo ennen sisällissodan alkua. Loimaan työväestö oli mukana myös valtakunnallisessa suurlakossa (13.11.–19.11.1917). Lakkotapahtumista Huttunen 1937, 1478–1480.

⁵⁰⁹ Rönnqvist 2011, 21.

⁵¹⁰ Lang 1999, 573.

⁵¹¹ Bismarckin tunnuslauseena pidetään: ”Nicht durch Reden werden große Fragen entschieden, sondern durch Eisen und Blut” (Suuria kysymyksiä ei ratkaista puhumalla, vaan raudalla ja verellä).

⁵¹² Lang 1999, 567, 570–572.

Tilkan sotilassairaalan aulassa Helsingissä on Teuvan sankaria mahtailevamminkin seisova miekkamies. Se on osa arkkitehti Ragnar Ypyän suunnittelemaa ja Yrjö Kyllösen vuonna 1936 toteuttamaa kaksitoistametristä narratiivista reliefiä *Hyvän ja pahan taistelu*. Sotalaitoksen toiminnasta kertovan teoksen ajateltiin kasvattavan nuoria kansalaissotilaan tehtäviin. Vasemmassa reunassa seisoo alaston heeros jalat liioitellusti harallaan. Valtava miekka on painettu terä alaspäin jalkojen väliin. Isänmaan vartijalla on katse itään. Reliefin oikeassa reunassa sama jätti on iskemäisillään kauhistuneen idän lohikäärmeen kuoliaaksi. Keskellä kuvaa etenevät puolustusvoimien aselajien kolonnat järjestyksessä kohti taistelutannerta.⁵¹³ Taistelija- ja soturikuvien esittämisessä leveä haara-asento välittää vakaata järkkämättömyyttä, jossa on Herkuleksen voimamiestyypistä maskuliinisuutta. Tilkan heeros pakottaa frontaaliseen kohtaamiseen, mutta sankarin sivulle käännetty pää nivoutuu tarinaan ja vie sotatantereelle.

J. J. Tikkanen jaotteli ikonografisessa tutkimuksessaan symmetrisessä haara-asennossa seisovat figuurit kolmeen kategoriaan: taistelijoihin, koomisiin tyypeihin ja lapsikuviin.⁵¹⁴ Asentovariaation myyttisin hahmo oli maailman seitsemään ihmeeseen kuulunut Rhodoksen kolossi, oman aikansa sotamuistomerkki, joka valmistettiin voitonsaaliista saaduista varoista.⁵¹⁵ Voimamies oli yli 33 metriä korkea ja koottu valetuista pronssipaloista. Kaupunkilaiset pystyttivät sen kiitoksena auringonjumala Heliokselle, joka pelasti heidät Syyrian piirityksestä vuonna 305 eaa. Patsas oli sataman vartija, vaikka marmorijalustan jäänteet todentavat sen sijainneen kauempana rannasta. Antiikin ajalla haara-asentoon liitettiin moraalisia konnotaatioita. Jalat levällään seisovaa veistosfiguuria pidettiin uskonnonvastaisena.⁵¹⁶ Jalkojen asentojen decorumia on rukattu myös Suomessa.⁵¹⁷ Suoraan eteen tuijottava voimamies frontaaliosassa on mahtaileva tai uhkaava ja aiheuttaa torjuntaa eikä leveässä haara-asennossa seisovia hahmoja sotamuistomerkkeistä juuri löydy.

Jalkojen asennot ovat osa sotilaallista koodikieltä, joka ohjaa myös sotilasfiguurien kuvaretorista lukemista. Jalkojen asettaminen vierekkäin yhteen, niin että paino jakautuu tasaisesti molemmille jaloille, tunnetaan armeijan komennossa sanalla ”asento”. Se osoittaa sotilaan tottelevan käskyä ja ruumiillisesta valmiudesta sotajohdon osoittamaan toimintaan. Sen on samanaikaisesti tarkoitus ilmaista kunnioitusta käskyn antajaa kohtaan. Asento on sotilaan tottelevaisuutta ilmaiseva merkki. Lepoasennossa asetetaan jalat hieman haralleen ja paino saa laskeutua osin toisen jalan päälle. Käskynä se on vapauttava ja antaa sotilaille oikeuden seisoa rennosti. Lepoasento kuvataan muistomerkkeihin yleensä kontrapostona, mikä

513 Tilkan sairaalan arkkitehtuurista ja kuvaohjelmasta Mäkinen 2000, 115–121.

514 Tikkanen 1912, 4. Tarkemmin miesfiguurien haara-asentojen ikonografiasta Tikkanen 1912, 3–77.

515 Khares Lindoslainen teki Rhodoksen kolossia 12 vuotta. Se valmistui v. 282 eaa. ja kesti 56 vuotta

maanjärjestykseen asti. Arabit valloittivat kaupungin v. 654 jaa. ja metallista tuli jälleen sotasaalista.

516 Tikkanen 1912, 4.

517 Kalha 2008, 139–152.



56 Ilmari Wirkkala, Teuvan valkoisten sankaripatsas, graniitti, 1921. (OP 1999)

sitoo figuurin taiteen kehityskertomukseen.⁵¹⁸ Sitä suosittiin myös läpikäymässäni ulkomaisessa isänmaan vartijahahmo -aineistossa.

Francis Derwent Wood (1871–1926) muotoili alastoman sankarikuvan Lontoon *Machine Gun Corps Memorialiin* (1925). Ensimmäisen maailmansodan konekivääriryhmää kunnioittava *David* esittää Jumalalle uskollisen lammaspaimenen voiton hetken. Kädessä oleva suuri miekka ei ole hänen aseensa, vaan otettu lingolla tainnutetulta filistealaiselta. David on katkaissut sillä Jumalaa pilkanneen jättiläisen kaulan. Jalustan sitaatti ”Saul voitti tuhat, mutta Daavid kymmenen tuhatta” (1. Sam. 18:7) vertautuu muistomerkkin viiteryhmän sotasaavutuksiin ja tekee heistä pyhän sodan sankareita. Voitettuna ovat paha edustaneet saksalaiset.⁵¹⁹ Surmatujen vihollisten lukumäärän korostaminen kompensoi Yhdistyneen kuningaskunnan omien joukkojen suurmenetystä. Miekkan terää ei ole painettu suoraan alaspäin merkitsemään isänmaata, vaan ase nojaa sankarin kädessä eteenpäin kallellaan, jo tehtävänsä tehneenä. Soturin attribuutti ei aina ole sankarin oma ase eivätkä miekkojen viestit ole lukittuja. Davidin kädessä on trofee, viholliselta otettu voitonmerkki.⁵²⁰ Rennosti seisova voittoisa heeros näyttää ojentavan aseensa pois rauhan merkinä.

John Munsterhjelmin *Kokkolan vapaudenpatsaan* (1924) (kuva 57a ja b) figuuri seisoo korkealla jalustalla kontrapostossa, vasen jalka edessä lievään

518 Clark 1970 [1956], 26–45.

519 Malvern 2004, 231. Jalustan inskriptio: ”Saul has slain his thousands but David his tens of thousands”.

520 Davidin tarinaan liittyy myös muita sankaruuden maskuliinisuutta korostavia voitonmerkkejä. Hän sai kuningas Saulin tyttären vaimokseen 200 tapetun filistealaisen esinahan hinnalla (1. Sam. 18: 25–27).



57a John Munsterhjelm, *Kokkolan vapaudenpatsas*, harmaa graniitti, 1924. (OP 2013)



57b John Munsterhjelm, *Kokkolan vapaudenpatsas*, harmaa graniitti, 1924. Figuuri etuviistosta. (OP 2013)



58 Ilmari Wirkkala, Keuruun valkoisten sankaripatsas, punainen graniitti, 1921. (OP 2000)

askellukseen viitaten. Kilpi on kiinnitetty vasempaan käsivarteen ja eteen asetettu miekan terä osoittaa viistosti alaspäin. Toisen olan yli heitetty pitkä viitta saa muuten alastoman hahmon näyttämään säädylisesti puetulta. Soturin lihaksikas rintakehä on muotoiltu kilpimäisen kovaksi, mikä muistuttaa roomalaisten suosimia rintapanssareita. Kokonaistunnelma on hillitty ja rauhanomainen. Soturi kantaa kilpeään ilman aktiivista puolustautumisen tarvetta. Yhdessä maahan suunnatun miekan ja alas luodun katseen kanssa syntyy mielikuva taistelun päättymisestä. Kokkolassa ei vuonna 1918 taisteltu juuri lainkaan, sillä venäläinen varuskunta antautui valkoisille sodan alkumetreillä. Uhoon ei ollut samaa tarvetta kuin Tampereella. Suomen sotamuistomerkeissä seisovat miekkamiehet ovat harvinaisia. Univormupukuisilla sotilashahmoilla on useimmiten oman ajan ase. Ilmari Wirkkala vältti 14.8.1921 paljastetussa Keuruun valkoisten sankaripatsaassa (kuva 58) tuliaseen uhkaavuutta asettamalla kiväärin tukin maahan lepoasennon merkiksi. Aiheella oli kansalaisyhteiskunnallinen funktio. Se viestii, että yhteisö voi elää rauhassa, kun isänmaan turvana ovat sen edestä henkensä alttiiksi panevat sotilaat.

Haukiputaan valkoisten soturi viestii tästä puolustusvalmiudesta haudoille suunnatulla vähäeleisellä kumarruksella.

Toisen maailmansodan jälkeen moni taiteilija hyödynsi sankaripatsaisiinsa vanhoja veistoksiaan. Johannes Haapasalon 1940-luvun sotilaskuvan kehityslinja kertoo pyrkimyksistä irtautua vapaussodan klassistisista ideoista. Taiteilijan Kustaa III:n sotaan (1788–1790) liittyvä *Jousimies*-veistos (kuva 59) paljastettiin 22.9.1929 Mikkelin kirkkopuistossa. Porrassalmella 12.6–13.6.1789 käydyin taistelun upseerihaudan merkin tilaaminen kertoo kansalaisyhteiskunnallisista tavoitteista. Taistelu sopi esikuvaksi itsenäisen Suomen sotilaille, sillä ruotsalaisuomalaiset voittivat puolustustaistelun ylivoimaisen suurta venäläisjoukkoa vastaan.⁵²¹ Haapasalon alaston heeros on asettunut polven varaan jännittämään jousensa. Ase sitoo veistoksen maantieteellisesti, sillä jousi on Savon ja Mikkelin vaakunan pääaihe.

⁵²¹ Mikkelin kaupungin valtuusto päätti 50-vuotisjuhlassaan 11.2.1925 muistomerkin pystytyksestä. Jalustassa on osa Otto Mannisen runosta *Porrassalmen työ*. Aliupseeristo ja miehistö haudattiin Porrassalmen harjulle, missä on Armas Lindgrenin Suomen vaakunalla koristettu muistomerkki (1923) (Museovirasto, Valtakunnallisesti merkittävät rakennetut kulttuuriympäristöt, http://www.mikkeli.fi/fi/sisalto/03_mikkeli_tieto/02_historia/16_muita_historiallisia_tapahtumia/07_muistomerkkejä_ja_patsaita, 25.1.2014).



59 Johannes Haapasalo, *Jousimies*, Porrassalmen taistelun muistomerkki, pronssi, 1929. Mikkelin kirkkokuisto. (OP 2013)



60 Johannes Haapasalo, Punkalaitumen sankaripatsas, pronssi, 1943. (OP 2005)



61 Johannes Haapasalo, *Rukoileva sotilas*, Kauhavan sankaripatsas, pronssi, 1947. (OP 2000)



62 Johannes Haapasalo, *Kuoleva soturi*, Ylivieskan sankaripatsas, pronssi, 1948. (OP 2002)

Polvistumisasento toistuu varhaisissa toisen maailmansodan sankaripatsaissa, joissa sotilas on puolustusvoimien univormussa. Modaalinen vaikutelma muuttui tosin nöyremmäksi sotatappion jälkeen. Punkalaitumen sankarihautaluonnos valmistui pian talvisodan jälkeen ja teos paljastettiin vuonna 1943 yhtenä varhaisimmista toisen maailmansodan sankarihautaveistoksista. (kuva 60) Sen aseeton sotilas tukeutuu molemmin käsin polveen katse alas laskettuna, mutta teräskypärä päässä. Taiteilija kehitti samaa asentoa Kauhavan sankaripatsaaseen (1947, luonnos vuodelta 1946) (kuva 61), mutta saksalaistyyppinen kypärä jäi pois ehkä poliittisista varovaisuussyistä. Murheellinen tunnelma kiteytyy maahan painettuun miekkaan, jonka kahvalle sotilas on ristinyt kätensä: isänmaa on merkitty uhrien verellä ja soturi rukoilee maan tulevaisuuden puolesta. Ylivieskan sankaripatsaassa (1948, luonnos vuodelta 1947) (kuva 62) taiteilija esittää paljaspäisen *Kuolevan soturin* istumassa katse ja miekka taivaalle kohotettuna välittäen sotien jälkeistä toipumista ja itsetuntoa kohentavaa ”me voitimme sittenkin” -henkeä.⁵²² Liittoutuneiden

522 Vt. sodan jälkeisen Suomen historiaa, taidetta ja kansallista elpymistä käsittelevä julkaisu *Ja kuitenkin me voitimme* 1994.

valvontakomission lähdön aika oli ikiaikaisen miekan ja kansallisen iskuvalmiuden joutsenlaulu.⁵²³

Karjalan nousu

Pohjois-Karjalan maakunnallinen vapaudenpatsas (kuva 63) Joensuussa esittää soturia, jonka attribuutteina on miekka ja sotatorvi. Kaupungin organisoima patsastoimikunta järjesti avoimen luonnoskilpailun, johon sisäänjättöpäivään 15.10.1920 mennessä saapui 27 ehdotusta.⁵²⁴ Kilpailun voitti Yrjö Liipola.⁵²⁵ Veistos pystytet-

523 Haapasalon sankaripatsasluonnokset kuuluvat Mikkelin taidemuseon kokoelmaan (Julkunen 1991, kuva 141. *Punkalaitumen sankaripatsaan luonnos* 1940; kuva 150. *Sankaripatsaan luonnos* 1944; kuva 154. *Kauhavan sankaripatsaan luonnos* 1946; kuva 158. *Ylivieskan sankaripatsaan luonnos* 1947).

524 Patsastoimikunnan lisäksi palkintolautakunnassa oli mukana Kuvanveistäjäliitosta Wäinö Aaltonen, Ornamosta Arttu Brummer-Korvenkontio, Arkkitehtiklubista Uno Ullberg. Jääviiskysymystä ei käsitelty, vaikka Liipola ja Aaltonen olivat sukulaisia ja työhuonetovereita (Liipola 1956, 305, 330).

525 Toisen palkinnon sai Johannes Haapasalon luonnos *Idän vartija*, kolmannen kuvanveistäjä Gunnar Finnen ja arkkitehti Armas Lindgrenin *Kypärä*. *Idän vartijaa* pidettiin liian vanhana ja miekka näytti tarpeettomalta (Vt. Tuomisto 2008, 41–42, 44).

tiin Nelinurkkapuistoon, joka nimettiin Vapaudenpuistoksi. Paljastusjuhlat kestivät kaksi päivää. Liipolan⁵²⁶ kilpailuluonnosta ei hyväksytty sellaisenaan: sankari muistutti pullosta juovaa miestä, ylä- ja alavartalon suhteet eivät olleet kunnossa, lantio-kin oli liian leveä. Nuorukaisen juoksu alamäkeen ei myöskään tyydyttänyt raatia.⁵²⁷

Taiteilija ehkä tavoitteli sotatorvella mielikuvaa itäsuomalaisesta paimentorvesta,⁵²⁸ mutta se ei miellyttänyt perinteen tuntijoita – varsinkin kun torvi voitiin nähdä juomasarvena. Se herätti raadissa pelon, että kansa tulkitsisi sankarillisen taistelukutsun väärin, sillä valkoisen vapaussotilaan tuli olla rehti ja raitis. Ylä- ja alavartalon epäsuhtaan ongelma liittyi sankarikuvaan sopimattomiin feminiinisiin assosiaatioihin. Nuoren pojan hentojen lihasten ja leveähkön, naismaisen lantion yhdistelmä ei täyttänyt sukupuolieroa korostavia sotilaallisia tavoitteita. Alamäen negatiivisia assosiaatioita ei voitonmerkkiin myöskään kaivattu. Liian riehakas kirmaaminen olisi voinut näyttää ilonpidolta tai pahimmillaan pakoon juoksulta. Taiteilija otti raadin kritiikin onkeensa. Hän laski torven asentoa lähes vaakatasoon, pullisti puhallusposkia ja miehisti vartalon lihaksia. Alamäki loiveni ja sankarin askel lyheni taiteilijan sanoin ”rientoasennoksi”.⁵²⁹ Rintakehä avautuu ylevästi kohti taivasta. Teosnimi *Karjalan nousu* alleviivasi tavoitteen suunnan vauhtia antavasta, alas viettävästä kumpareesta huolimatta. Kohennettu sankari ei ryntää alas, vaan nousee ja nostattaa torvellaan heimomiehet mukaansa. Vapaudenpatsaan jalustassa on Karjalan vaakuna, joka kuvaa vastakkain olevia aseistettuja käsivarsia – länttä edustaa suora miekka ja itää käyrä sapeli.⁵³⁰ Niiden alla on pitkä inskriptio.⁵³¹ *Suomen Kuvalehti* korosti teoksen paikallista arvoa:

Pohjois-Karjalan ehdotetun uuden läänin tulevassa pääkaupungissa, paljastettiin elok. 11. ja 12. päivänä vietetyin suurin isänmaallisin juhlallisuuksin Pohjois-Karjalan maakunnallinen vapaudenpatsas, joka on laatuaan ensimmäinen maassa. Juhlallisuudet muodostuivat maakunnan tähän asti suurimmiksi. Saapuvilla oli 5000 henkeä, joista suojeluskuntalaisia 600.⁵³²

526 Liipola valmistui Turun piirustuskoulusta 1900, jatkoi opintoja Firenzessä, Roomassa, Berliinissä ja Pariisissa. Hän pakeni (1904) asevelvollisuuskutsun toista Unkariin ja toimi siellä Suomen konsulina v. 1925–1934, Unkarin pääkonsulina 1935–1937 ja eli Budapestissa Kauniaisien muuttoonsa 1934 asti. Hänellä oli työhuone pikkuserkkunsa Wäinö Aaltosen kanssa Helsingissä (1919–1920). Stenmanin taidesalongissa hänellä oli yksityisnäyttely v. 1922 (Väänänen 1988, 5–19).

527 Maakunnallisen vapaudenpatsastoimikunnan pöytäkirjat 16.1.1921 ja 30.3.1921 sekä liite Liipolan kirje vapaudenpatsastoimikunnalle 5.6.1922, Joensuun kaupungin arkisto.

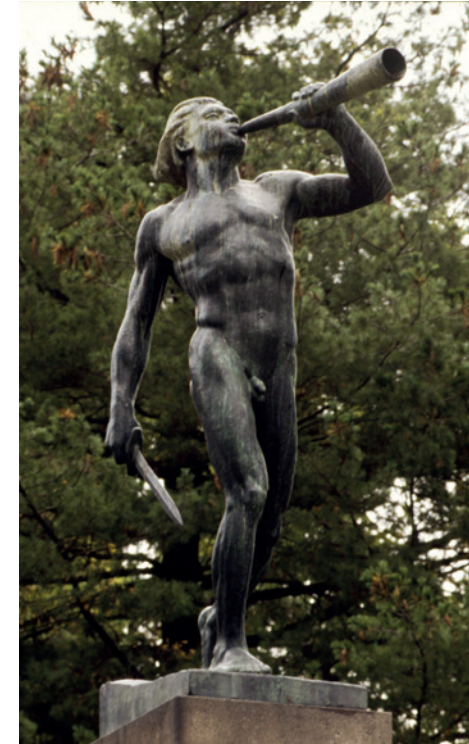
528 Paimentorvi tehtiin koivuntuohesta tai lepänkuoresta kiertämällä suppilomaiseksi. Luikku on tuohella päällystetty puurunkoinen paimentorvi.

529 Maakunnallisen vapaudenpatsastoimikunnan pöytäkirjat, Liipolan kirje vapaudenpatsastoimikunnalle 5.6.1922, Joensuun kaupungin arkisto.

530 Vt. Tengström 1997.

531 Inskriptio: KOTILIEDEN PYHYIDEN JA ISÄNMAAN ITSENÄISYYDEN PUOLESTA NOUSIVAT POHJOISKARJALAISET ENSIMMÄISTEN JOUKOSSA VUONNA 1918 VOITTOISAAN TAISTELUUN, JÄTTÄEN TULEVILLE SUKUPOLVILLE VELVOITTAVAN MUISTON UHRIMIELESTÄ JA PALAVASTA ISÄNMAANRAKKAUDESTA.

532 ”Pohjois-Karjalan vapausmuisto”, SK 35/1923, 1005.



63 Yrjö Liipola, *Pohjois-Karjalan vapaudenpatsas*, pronssi, 1923. Joensuu. (OP 2001)

Suomen pitkä itäraja bolsevistisen naapurimaan kanssa vaikutti *Pohjois-Karjalan maakunnallisen vapaudenpatsaan* aiheeseen. Teoksen nimeen kirjattu maakunnallinen painotus korostaa myös sen merkitystä valtiorajan lähellä. Liipolan veistos ei painottunut valkoiseen mahtiin tai talonpoikaissoturien voiton glorioon. Sankarin askellus tarkentaa liikkeen ja suunnan merkityksen. Attribuutit antavat vapaus-sankarille kaksi roolia. Karjalan esitaistelija on miekkoineen valmis idän tyrannin surmaamiseen. Tuohisine sotatorvineen hahmo modaalisesti kutsuu ja johtaa taistoon. Huolimatta klassistisesta alastomuudesta tuohitorvea töräyttelevän ja polkkatukkaisen nuorukaisen voi liittää myös kansallisromantiikan traditioon.⁵³³ Liipolan teosta leimaa Kalevala-innostuksen ohella myös Karjalaa romantisoiva henki. Taiteilija kertoi muotoilleensa Berliinin vuosinaan Kullervo-aiheisen veistoksen, mutta hän ei esitellyt sitä kotimaassa. Suomeen palattuaan hän rikkoi veistoksen ehkä epäkelpona, mutta teko voi viitata myös muistomerkkilpailukäyttöön.⁵³⁴ Teosten odotettiin kilpailussa olevan uusia ja kuhunkin kohteeseen erikseen suunn-

533 Venesvirta 1999, 55; Tuomisto 2008, 44–45. Sotatorvi-idea voi juontaa esim. Akseli Gallen-Kallelan maalauksiin *Paanajärven paimenpoika* (1892) tai *Kullervon sotaan lähtö* (1901).

534 Hän käytti Kullervoon tuttavansa Adolf Friedrich Erdmann von Mentzelinkin (1815–1905) suosimaa mallia (Liipola 1956, 269 ja 279).

niteltuja. Luonnoksen säilyttäminen olisi paljastanut sen syntyneen jo ennen kilpailukutsua. Varhaistuotannon saksalaismallista muotoillun Kullervon ja Joensuun vapaudenpatsaan linkittyminen toisiinsa olisi ollut kiusallista myös kansallisista syistä, sillä teoksen tuli perustua suomalaissankaruuteen. Kullervoa kostonhimoisen ja traagisen sankarin henkilöitymänä olisi ehkä voitu pitää myös arveluttavana esikuvana vapaudenpatsaalle, joten viittaussuunnaksi saatettiin tulkita myös yleisempi idea suomalaisesta muinaissankaruudesta.

Bertel Gripenbergin (1878–1947) runo *Österut* (1918, suom. Unto Kupiainen)⁵³⁵ heijastelee samoja itään suuntautuvia tunteita kuin Joensuun maakunnallinen vapaudenpatsas. Viime vuosisadan alun Kalevala-innostuksen ja kansallisen heräämisen⁵³⁶ aallosta etsittiin myyttien syntysijoja.⁵³⁷ Kirjallisuuden tutkija, professori Viljo Tarkiainen (1879–1951) kutsui 1920-luvulla suullista sankarirunoutta ”aatelirunoudeksi”. Hän kuvitteli esittelemiensä soturihyveitä ylistäneiden laulun tekijän olleen myyttisen kuningashovin ylimys, joka käytti ”niin miekkaa kuin lyyraakin”.⁵³⁸ Lyyran suomalaisvastinetta kannelta oli vaikea yhdistää soturikuvaan, mutta sotatorvi sopi niin runouden kuin vapaudenpatsaankin heroisuuteen.

Abigail Solomon-Godeaun mielestä usklassistisessa taiteessa kuvitteellinen identifikaatio antiikkiin voimisti jakoa miehisen ja naisellisen välillä. Miehen alastonkuvia on suosittu aikakausina, jolloin on vaalittu uusia vapauksia, kuten Kreikassa 500–400-luvulla eaa., renessanssissa tai Ranskan vallankumouksessa. Vapauden maskuliinista ideaalia jalostettiin niin sanotusti parittomana kehityksenä eikä se koskenut naisia.⁵³⁹ Kaja Silverman pitää ideaaleihin samaistumista tärkeinä inhimillisen psyyken kannalta.⁵⁴⁰ Joensuun patsastoimikunnan toivomat korjaukset kertovat miehisyyden ihanteesta, jota rakennettiin vasta itsenäistyneen maan tarpeisiin. Liipola koetteli sukupuolen esittämisen rajoja mytologisissa aiheissaan, kuten Helsingin Kolmikulmapuiston *Tellervo Tapion tytär (Diana)* -veistoksessa (1928). Keihäällä metsästävän nuoren naishahmon hulmuava tukka ja rientoaaskel loivat aiheeseen heroista nostetta. Pohjois-Karjalaan tarvittiin kuitenkin kotimaiseksi tunnistettava vapausoturi-ideaali, joka moraalisesti vaati osallistumaan

535 Hannes Sihvo yhdistää Gripenbergin runon Mannerheimin miekantuoppipäiväkäskeyn ja sotakarealismin. Se liittyy myös itäruotsalaisuuteen, viikinkiajan itäisten ristiretkien symboliikkaan, joilla rakennettiin eroa itäbarbarian ja länsimaisen sivistyksen välille myös AKS:ssa (Sihvo 1994, 64–65).

536 Etnisiä myyttejä on kuusi, jotka koskevat kansan alkuperää, vaelluksia, perustavia esi-isiä, sankariaikaa, rappiota ja herättämistä tai heräämistä (Fewster 2003, 56).

537 Varhainen runouden tutkimus ja arkeologia paikansivait maantieteellis-historiallisella metodilla suomalaisjuuret Itä-Karjalaan. Itsenäistymisen jälkeen kulttuurin alkukotia ei enää poliittisista syistä haluttu nähdä valtiorajan takana, joten asuinpaikkoja löydettiin pirkkalaisvallan keskuksesta Hämeestä ja Länsi-Suomesta. Runoudella todistettiin, että Suomessa olisi ensimmäisellä vuosituhanella elettey sankariaikaa muinaisgermaaniin ja viikinkikulttuurien tapaan. Kaarle Krohn esitteli Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa kesäkuussa 1918 sankarirunoutta toivoen kansan ”jälleen kerääntyvän oman kuninkaan ympärille”. Tällä hän viittasi kuningaskuntapolitiikkaan. Knuutila 1999a 111–112, 116–117.

538 Knuutila 1999a, 108, 116.

539 Näinä aikoina maskuliininen, inhimillistä henkisyttä säteilevä ”Yksi” häivytti kuvalliselta näyttämöltä sille ruumiillisena alistetun naisellisen ”Toisen” (Solomon-Godeau 1997, 13).

540 Silverman 1996, 2–3.

isänmaan puolustukseen. Liipola yhdisti paikalliseksi tunnistetun muinaisuuden ja klassisen sankaruuden toisiinsa. Torveensa puhaltava urhokas soturi rientää joukon edellä, johtaa taistoon ja osoittautuu nopeaksi, voimakkaaksi ja rohkeaksi. Sankarin aktiivisuus liitti teoksen taistelijamentaliteetin heroiseen ideaaliin.

Häveliäs viirinkantaja

Oulussa oli ennen sisällissotaa venäläinen varuskunta. Suojeluskuntalaiset yrittivät riisua sen aseista sodan alussa tammikuussa 1918, mutta venäläiset eivät antautuneet. He antoivat ase- ja miehistöapua punaisille, joilla oli kaupungissa kannatusta. Tilanteen kärjistyessä Oulun suojeluskunta pyysi apua Mannerheimilta. Hän lähetti esikuntapäällikkö Hannes Ignatiuksen noin 900 eteläpohjalaisen sotilaan kanssa Ouluun. Ratkaisevan taistelun 3.2.1918 päätteeksi punaiset ja venäläinen varuskunta antautuivat. Valkoisten puolella taisteluissa kaatui 33 eteläpohjalaista ja kaksi oululaista suojeluskuntalaista.⁵⁴¹ Oulun kaupunginvaltuusto päätti sankaripatsaan rahankeräyksestä sodan yhä riehussa muualla Suomessa. Vapaussodan muistomerkkiasioita hoitamaan valittiin valiokunta.⁵⁴² Mannerheiminpuistossa on vapaudenpatsas (kuva 64), jonka mustagraniittinen jalustapilari asetettiin paikoilleen jo vuonna 1921, kuusi vuotta ennen veistoksen valmistumista.⁵⁴³ Inskription mukaan jalusta pystytettiin ”Eteläpohjalasten vapaussankarien kunniaksi”.⁵⁴⁴ Into Saxelin ja Erik Bryggman voittivat Oulun vapaudenpatsasta koskevan suunnittelukilpailun vuonna 1919, mutta veistos tilattiin Saxelinilta vasta keuhällä 1926.⁵⁴⁵ Se paljastettiin 6.3.1927 ”ilman suurempia juhlallisuuksia”.⁵⁴⁶ Hiljaiset paljastajaiset kertovat yleensä joko teoksen vähäisestä merkityksestä, poliittisen tilanteen muuttumisesta hankkeen toteutusaikana tai siitä, että konteksti on ambivalentti. Tässä tapauksessa kyse oli siitä, että jalustaa oli jo kertaalleen juhlistettu vapaussoturien hautareliefin paljastustilaisuudessa syyskuussa vuonna 1922. Iltalehti uutisoi teoksen näyttävän ”sangen onnistuneelta ja juhlalliselta” ja muistuttavan Lahden ja Tampereen sankaripatsaita oletettavasti tarkoittaen teoksen edustavan alastonta heeros-tyyppiä.⁵⁴⁷

Oulun vapaudenpatsaan veistos kuvaa nuorukaista, joka kohottaa oikeassa kädessä viiriä ja kannattelee vasemmassa pyöreää kilpeä. Sankarin vartalo on

541 Ks. Oulun sotatapahtumista Jokipii 2002, 44–60.

542 Valiokuntaan kuuluivat toimitusjohtaja G. F. Astrén, konsulinna Thekla Höckert, insinööri K.I. Junnelius, arkkitehti Ilmari Launis ja tehtailija V. Tuomainen (Oulun kaupunginvaltuuston erikoisvaliokunnan kirjeet 11.12.1918 ja 18.12.1918 kaupunginvaltuustolle, liite: Patsas, Oulun kaupunginarkisto; *Oulun kaupungin vuoden 1918 kunnalliskertomus 1920*, 87–89).

543 Jalustan kivityöstä vastasi tehtailija Vilho Tuomainen. (”Oulun sankaripatsas”, *Iltalehti* 9.3.1927).

544 Inskriptio: *Kautta / kallihimpain muistojemme / kautta / vainajaimme lapsiemme / Vapaa olkoon isänmaa.*

545 Oulun sankaripatsas; *IL* 9.3.1927.

546 Jalustan suunnitteli arkkitehti Erik Bryggman ja veistoksen valoi Taidevalimo A. Hakkarainen Helsingissä. (”Oulun vapautuksen muistomerkki. Veistos tilattu Into Saxelinilta”, *US* 28.5.1926; ”Oulun vapaudenpatsas”, *SK* 13/1927, 465).

547 ”Oulun sankaripatsas”, *Iltalehti* 9.3.1927.

muotoiltu sopusuhtaisen hillityksi winckelmannilaisia ihanteita kunnioittaen. Soturi seisoo kevyesti vasemman jalan varassa, mikä tuottaa vaikutelman askeleesta. Askeltava liike muodostaa figuurin jalasta vartaloon jatkuvan pehmeän kaaren. Jalkojen ja vartalon muotoilu muistuttaa Polykleitoksen *Doryforosta*, vaikka kokonaisvaikutelma poikkeaaakin antiikin keihäänkantajasta. Antiikin heeroshahmon olemusta leimaa katsojan ohi suuntautuva tyyni katse yhdistyneenä itsetietoista varmuutta ja aktiivista valmiutta korostavaan rentoon askellukseen.⁵⁴⁸ Sen sijaan Saxelinin veistosfiguuria leimaa voimakkaampi liike ilman antiikin esikuvan välttämää asennon modaalista valmiutta ja siihen liittyvää pitkäkestoista jatkuvuutta. Oulun sankarin askel on avoimempi ja vartalon ylevyys on rakennettu attribuutteja kantavien käsien varaan. Lyhytvartista viiriä nostava käsi suoristaa kehon ylöspäin ja kohottaa sankarin mentaalisesti muiden yläpuolelle.

Vapaussankarin merkitsevin attribuutti on epäilyksettä ylös kohotettu, lyhyen tangon päässä oleva viiri. Se tekee modaalisesti soturin alttiiksi vihollisen toimille, kuten miekannostokin. Siten veistos voisi periaatteessa kuvata taisteluun lähtöä tai sen taukoamista. Yhteisötunnus ei miekan tapaan ole ase eikä se siten tuota suoria väkivalta-assosiaatioita. Ylös pään päälle nostettuna viiri tekee sankarista voittajan kuten miekkakin, mutta rauhanomaisemmin. Liput ja viirit ovat harvinaisia valkoisten muistomerkeissä. Useimpien suomalaisten militarististen tunnusten suunnittelu alkoi vasta sisällissodan jälkeen, Suomen valtiotodentien vanavedessä. Puolustusvoimissa lippujen, univormujen, mitalien ja muiden tunnusmerkkien suunnittelutyö uskottiin ammattilaisille, jotka piirsivät niitä esikunnan toimeksiantoista.⁵⁴⁹ Oulun viiri ei voi edustaa eteläpohjalaisten sodan aikaista joukkuetunnusta, koska sitä ei vielä ollut olemassa. Oulun suojeluskuntien lähipiiriin kuuluneet naiset valmistivat vapautukseen osallistuneille eteläpohjalaisille suojeluskunnille lipun kiitoslahjana,⁵⁵⁰ joten vapaussankarin voi ajatella kohottavan lähinnä taistelun muistoviiriä. Siihen viittaa myös sankarin katse, joka on suunnattu kohti etelää, Oulun vapauttamiseen osallistuneiden joukkojen kotiseuduille.

Oulun sankarin sukuelimet on häveliäästi piilotettu lantiovyön kankaanpallalla. Vaikka alastomuus linkitti vapaudenpatsaan heroisen antiikin kulta-aikaan, sitä ei ehkä katsottu hyvällä herätysliikkeiden vahvalla kannatusalueella. Antiikin kulttikuvaa muistuttava patsas saattoi myös herättää kiusallisista pakanuusassosiaatioita. Sotilaiden kunnioitus heeroksina saattoi hengellisissä piireissä vaikuttaa jopa epäjumalien palvomiselta. Väkivaltaa korostavat ilmaisumuodot eivät kenties nekään sopineet herännäisalueen hengelliseen mentaliteettiin. Aseettoman sankarin attribuuttina oleva kilpi ei toki liity säädyllyysvaatimuksiin, mutta se yhtä lailla



64 Into Saxelin, *Oulun vapaudenpatsas*, pronssi, [1919] 1927. (OP 2002)

toimii ruumiin suojana. Kypärän ohessa kilvet kuuluvat usein sotamuistomerkeissä kaatuneen soturin attribuuttivalikoimaan. Turvavaruste ei modaalisesti viittaa aktiiviseen taisteluun kuten ase ja sopii siten elämän päätöksen viittauskohdaksi.⁵⁵¹ Saxelinin sankarin miehinen liikunto viittaa kuitenkin viriiliin aikutilaan ja vasemmalle lievästi kiertyvä liike aktiiviseen valppauteen. Kynärvarteen remmillä kiinnitetyn kilven kupu suojaa soturin vartaloa vapausotadiskurssia tukien idän – bolsevismiuhan suunnasta.

Isänmaan turva

Saksalaisjoukot saapuivat Lahteen 19.4.1918 katkaisten rautatie- ja maantieyhteydet itään, mikä enteili punaisten länsiarmeijan mottiin joutumista. Kaupungin valloituksessa kuoli enimmäkseen Loviisasta maihin nousseen eversti Otto von Brandensteinin osaston saksalaissoilaita ja punaisia. Majuri Hans Kalmin johtama

548 Hersey 1996, 45.

549 Esim. Talvio 1984 ja Roudasmaa 1986. Paikallisarjestejen tunnusia kehiteltiin kotikutoisesti ja lippulahja oli suosittu valkoisten joukoille osoitettu kiitollisuuden muoto. Suomen lipun ja kansallisten tunnusten historiasta Klinge 1999 [1981], erit. 53–63, 239–254.

550 Vaasan Suojeluskunnan Esikunnan kirje Alli Soveliukselle [s.a.], Österbottens traditionsarkiv, Vaasa.

551 Maahan kuvatut kilvet ja kypärät viittasivat antiikin Kreikassa tappiolliseen soturiin (esim. Chaniotis 2005, 202–205).

valkoisten pataljoona⁵⁵² saapui Lahteen pari päivää myöhemmin, mikä taas takasi yhteyden valkoisten esikuntaan.⁵⁵³ *Etelä-Suomen Sanomat* intoutui kiittämään ”Saksan suuren kansan uskollisia poikia” kevään tuojina. Jopa heidän ampumansa laukaukset kuulostivat kirjoittajasta musiikilta: ”Me tervehdimme Teitä pelastajinamme.”⁵⁵⁴ Kiitollinen Lahden kaupunginvaltuusto ja suojeluskunta myönsivät avustukset kaatuneiden saksalaissotilaiden omaisille.⁵⁵⁵ Se asetti myös patsastöimikunnan valmistelemaan muistomerkkiä saksalaisille. Puheenjohtajaksi valittu kuvanveistäjä Ville Vallgren (1855–1940) ehdotti haudalle graniittiteosta.⁵⁵⁶ Hän tarjosi kaupungille myös omia luonnoksiaan, mitä pidettiin asiantuntijatehtävässä sopimattomana. Kuvanveistäjäliitossa syntyneen debatin ja yleisen tyytymättömyyden vuoksi Vallgren luopui tehtävästä.⁵⁵⁷ Paikallinen suojeluskunta esitti 2.8.1918 kilpailun järjestämistä muistomerkkien hankkimiseksi saksalaisten lisäksi myös suomalaissankareille. Molempien muistomerkkien luonnoskilpailun tulokset julkaistiin syyskuussa 1919.⁵⁵⁸ Yksimielinen ratkaisu julkaistiin 18.9.1919.

Vapaudenpatsaskilvan voitti Viktor Jansson, jonka pronssiveistos paljastettiin kaupungintalon puistossa 31.5.1921.⁵⁵⁹ (kuva 65a ja b) Jansson taisteli vapaaehtoisena Kalmin joukoissa Pohjois-Hämeen rykmentin I pataljoonassa. Sotaretki päättyi Lahden alueella.⁵⁶⁰ Tieto taiteilijan sotakokemuksista antoi autenttisuuden auraa vapaudenpatsaalle. Ari Latvi on kiinnittänyt huomiota Viktor Janssonin Tampereen ja Lahden figuurien samankaltaisuuteen ja pitää niitä lähes toistensa peilikuvina.⁵⁶¹ Jansson ehkä kehitteli Lahden veistosta Tampereen mallin pohjalta, mikä kiireisenä tuotantoaikana oli järkevääkin. Lahden veistos valmistui myöhemmin, joten taiteilijalle jäi enemmän aikaa muotoiluun ja vartalon kehittelyyn. Tampereen figuurissa on klassistisuudesta huolimatta enemmän mallityöskentelystä periytyvää realismia kuin Lahden sankarissa, jonka olemus vaikuttaa vartuneemmalta tai miehiemmältä. Lahden veistos liittyy Tampereen teosta kiinteämmin taiteilijan samanaikaiseen jyrkempään tyyliin. Figuurin kaula on tukeva ja lihasmuotoilu panssariomainen, mikä sopi jäyhyyttä korostavaan kansalliseen decorumiin.

Lahden soturi seisoo Tampereen pylvästä matalammalla jalustalla, mutta performatiivisesti voittoisassa asennossa. Teoksen äärellä ei synny katsekontaktia

552 Kalmin ryhmän maineesta, vankien ja haavoittuneiden teloituksista (Ylikangas 1996 [1993], 55–63).

553 Arimo 1991, 68–69.

554 ”Saksalaisille pelastajille”, *Etelä-Suomen Sanomat* 25.4.1918.

555 Malkavaara [1994], 15.

556 ”Saksalaisille pelastajille”, *Etelä-Suomen Sanomat* 18.5.1918; ks. myös ”Vapaussankarien muistomerkit”, *US* 14.7.1918.

557 Kiistaa syntyi Vallgrenin tavasta kaupitella ehdotuksiaan päättäjille, vaikka tarkoitus oli järjestää avoin kilpailu (Viljo 2001, 20; SKL:n pkt: 7.9.1918 ja 18.9.1918, SKLA, KA; Lindgren 2000, 181).

558 Palkintolautakunta kokoontui 18.9.1919. Siihen kuuluivat pormestari O. Lyytikäinen, Lahden suojeluskunnan edustaja insinööri H. Schwartzberg, Kuvanveistäjäliitosta Emil Wikström, Arkkitehtiklubista G. Taucher ja W.C. Palmqvist. Saksalaisten hautapatsaskilpailuun osallistui 12 ehdotusta, joista toisen palkinnon sai Viktor Jansson ehdotuksellaan ”Die Helden” (Latvi 1988, 50).

559 Lahden vapaudenpatsashankkeesta (Latvi 1988, 50–53; Lindgren 2000, 180–184).

560 Janssonin sotatoimet alkoivat Länkipohjassa. Hän oli mukana Kuhmoisten ja Vehkajärven seudun sekä Padasjoen, Asikkalan ja Anianpellon taisteluissa (Latvi 1988, 36–40).

561 Latvi 1988, 50.



65a Viktor Jansson, *Lahden vapaudenpatsas*, pronssi, 1921. Yksityiskohta. (OP 2000)



65b Viktor Jansson, *Lahden vapaudenpatsas*, pronssi, 1921. Figuurin takaa. (OP 2000)

sankarin kanssa, sillä figuurin toiminnallinen ilmaisu on kiteytetty ylös nostetun vasemman käden kutsueleeseen. Luonnosnimi *Puolusta isänmaatasi* varmistaa velvoittavaa sanomaa. Figuurin kannattelee oikeassa, toimintaa ilmaisevassa kädessä kypärää. Kun soturilla on taisteluaseen sijasta päätä suojaavaa puolustusvaruste, ei synny väkivallan uhkaa. Seisovan hahmon kevyt jalkojen painonsiirto luo liikkeelle lähdön tuntua. Aktiivisuuden suunta luetaan käden retoriseen kutsueleeseen, joka on yleisimpiin akateemisiin esikuviin nähden kuvattu peilikuvana.⁵⁶² Vasen käsi kutsukätenä liittyy teoksen poliittisiin motiiveihin. Sankari ei osoita kutsuaan lähellä olevalle katsojalle vaan laajemmalle piirille ohjaten pois kaupungista – suuntaan, missä paikallinen suojeluskunta taisteli ja mistä valkoinen armeija saapui saksalaisten valloittamaan kaupunkiin.

Yleensä vapaudenpatsaat kunnioittavat alueen vapauttajia tai valloittajia, joten saksalaisten valloittama Lahti on poikkeustapaus. Kansallisesti ambivalentissa tilanteessa kaupunki tarvitsi kotimaista sankaruutta ilmentävän merkin. *Lahden vapaudenpatsas* omistettiin jo kilpailukutsussa suomalaissotilaille, mikä legitimoidaan jalustan etusivussa: ”Kotiasi ja isänmaatasi puolustamaan”. Se ei ole

562 Vt. Lindgren 2000, 183.

hautamerkki, vaikka jalustassa on kaatuneiden lahtelaisten nimet. Muista kaupungeista poiketen Lahdessa eri rintamalla menehtyneillä valkoisilla ei ole yhteistä sankarihautaa.⁵⁶³ Erona Tampereen nimettömään jalustaan Lahden suojeluskuntalaisten nimet synty- ja kuolinaikoinen legitimoivat teoksen merkityksen paikallisena merkinä. Jalusta luo implisiittisesti vaikutelman, että mainitut sotilaat olisivat kaatuneet juuri Lahden vapauttamisessa. Se tekee ulkomaisten aseveljien roolin kaupungin vapauttajina epäselväksi. Kilpailukutsu, teosnimi, inskriptiot ja sankariluettelo jättävät saksalaiset ulkopuolelle voittajan glooriasta. Veistossohurin päästä laskettu kypärä voi kuvata taistelun päättymistä ja menehtyneiden sotilaiden kunnioitusta. Aktiiviseen eleeseen liitettynä viesti painottuu taisteluun lähtöön. Antiikin sankarikruunu ei saksalaisvalloituksen jälkeen ole voitonmerkki, vaan suomalaisen sotilasidentiteetin symbolinen turvavaruste.

Voiton kiusallinen sivumaku

Sisällissodan jälkeen suhde Saksaan tuli valkoiselle Suomelle kiusalliseksi. Itsenäisessä valtiossa olisi haluttu osoittaa, että vapaussodan voitto saavutettiin omin voimin. Asevelisuhteen ambivalenssi näkyi haluttomuutena muistaa Suomen sitoutuminen Saksaan loppuvuodesta 1918, kun aseveljen tappio maailmansodassa häämötti ja tilinteon aika tuli. Suomen Saksan lähettiläs Edvard Hjelt painotti sotilaallisesta avun välttämättömyyttä.⁵⁶⁴ Hän kertoi senaatin puheenjohtaja Per Evind Svinhufvudin (1861–1944) suostuneen sopimusneuvotteluihin 28.2.1918, mutta tämä kielsi tienneensä sopimuksesta ennen palaamistaan Berliinistä Vaasaan.⁵⁶⁵ Maaliskuussa maassa ei enää ollut suuria venäläisjoukkoja, ehkä vain runsas tuhat, enintään kaksituhatta sotilasta.⁵⁶⁶ Venäläiset luovuttivat punaisille aseita ja osallistuivat taisteluihin huhtikuuhun asti. ”Suomessa olleen venäläisen armeijan demobilisointi vähensi sotilaiden kiinnostusta Suomen vallankumousta kohtaan. Myös rauhansopimus Saksan kanssa velvoitti joukkojen poisvetämiseen.”⁵⁶⁷ Turo Manninen kiteyttää:

Valkoisen Suomen suuri paradoksi oli, että sitä mukaa kuin venäläisten osuus Suomen tapahtumiin väheni, valkoisten propagandan Venäjä-vastaisuus voimistui ja että Venäjän-vastaisen vapaussota-näkemyksen leviämiseen eivät niinkään

563 Malkavaara [1994], 14.

564 Rautkallio 1977, 158–159.

565 Rautkallio 1977, 151, 157. Svinhufvud pakeni punaisesta Helsingistä jäänmurtaja Tarmolla 3.3.1918 Tallinaan, sieltä viikon päästä Berliiniin 10.3.1918. Häntä kuultiin Saksan valtiopäivien päävaliokunnassa sopimuksen odottaessa ratifioimista ja asiasta keskusteltiin saksalaislehdissä (Rautkallio 1977, 157–176).

566 Venäläisten määrä vaihteli sodan aikana, mutta eniten heitä oli helmikuussa. Jussi T. Lappalaisen mukaan enimmillään heitä oli 2000; Aatos Tanskasen mukaan 3700–3800; Aimo Klemetilän mukaan 2000–4000; Pertti Luntisen mukaan 5000–9000; Heikki Ylikankaan mukaan 1000–2000. Ohto Mannisen mukaan taisteluihin osallistui 10 000 miestä, joista 3000 jäi Venäjän vanhasta armeijasta (Ylikangas 1993, 112; Karemaa 1998, 91–92).

567 Salokangas 1989 [1987], 614.

vaikuttaneet venäläisten toimenpiteet kuin valkoisten omat teot ja toiveet.⁵⁶⁸

Alusta asti oli selvää, että Saksa vaati sotilasavusta vastapalvelusta Suomelta. Saksan valtiopäivillä 17.3.1918 valtakunnankansleri V. Hertling kertoi Suomen hallituksen vastaavan sotilaiden kustannuksista. Suomalaisten sitoumukset olisivat toteutuessaan merkinneet suuria taloudellisia menetyksiä ja sotilaallisten oikeuksien sekä tukikohtien antamista saksalaisille. Poliittisesti ne tarkoittivat Suomen itsenäisyysjulistuksen puolueettomuuden hylkäämistä ja paradoksia suhteessa vapaussota-diskurssiin.⁵⁶⁹ Saksalaisten osallistuminen sisällissotaan perusteltiin militaarisen retoriikan hyvä-paha-dikotomialla. Siviiliväestölle saksalaisjoukkojen tuomat lentolehtiset erottelevat hyvät auttajat ja pahat murhaajajoukkioit:

Suomen Kansalle!

Te olette hädässänne kutsuneet meitä. Me tulemme ystävinä teitä auttamaan teidän taistelussanne murhaajajoukkioita vastaan, jotka tuhoavat järjestyksen, oikeuden ja vapauden. Meitä kutsuu ihmisyyden ääni! Me emme tule valloittajina, emmekä tahdo omaksemme ainoatakaan palasta teidän kallista kotimaatanne, emmekä tule sekaantumaan teidän sisäisiin puolueriitoihinne. Luottakaa siis meihin. Eteenpäin ihanan maanne vapauden puolesta!

Saksalaisten joukkojen johtaja Suomessa, Kenraalimajuri Kreivi von der Goltz. Maaliskuussa 1918.⁵⁷⁰

Lentolehtiset täyttivät tehtävänsä ja niiden sävy siirtyi myös juhlapuheiden taustamateriaaliksi. Sisällissodan aikana Suomi sitoutettiin asevelisuhteella suurvaltapoliitiikkaan, jossa saksalaisten etu oli pitää suomalaiset erossa venäläisistä ja briteistä. Vastaus Suomen avunpyyntöön toimi propagandistisena naamiona.⁵⁷¹ Sisällissotaan osallistuneiden saksalaisjoukkojen vahvuus oli noin 12 500 sotilasta. Joukot alistuivat kenraali Mannerheimin ylipäällikkyyteen, mutta olivat liikkeellä oman maansa sotilaallisen aseman turvaajina. Se ei näy vapaussota-diskurssissa, jossa saksalaismiehittäjät esitetään pyyteettöminä vapauttajina.⁵⁷² Suomen valtiomuoto tuli poliittisen keskustelun kohteeksi vasta sisällissodan myötä. Valittavana oli kolme mahdollisuutta: monarkismi, porvarillinen tasavalta tai sosialismi. Niin

568 Manninen 1982, 223.

569 Saksalaisten kanssa sopimusta valmistellut Hjelt ei ollut tietoinen odotetusta laskusta. Ludendorffin Saksan ulkoministeriöön lähettämä luettelo 24.2.1918 tarkentaa Suomelle asetetut vaatimukset (Rautkallio 1977, 125–137 ja 143–145, 149–157).

570 Rautkallio 1977, 147–148. Vt. neuvostoliittolaisten lentolehtisten retoriikka talvisodassa: ”SUOMEN KANSALLE! Me emme tule luoksenne valloittajina, vaan Suomen kansan vapauttajina kapitalistisesta sorrosta. Älkäämme siis ampuko toisiamme, lopettakaamme sota ja kääntäkäämme aseemme teidän sekä meidän vihollisiamme vastaan, Cajanderin, Erkon, Tannerin, Mannerheimin ynnä muiden hallitusta vastaan” (*Kunniamme päivät* 1941, kuva s. 14).

571 Rautkallio 1977, 55, 145–148; Arimo 1991, 13–14. Aikalaisasenteista (Aho1961 [1918–1919], 578–579).

572 Saksan Itämeren-divisioonan 9500 sotilaan joukko nousi maihin kenraalimajuri, kreivi Rüdiger von der Goltzin (1865–1945) johdolla 3.4.1918 Hankoon ja lähti kohti Helsinkiä, Riihimäkeä ja Hämeenlinnaa. Loviisasta 7.4. maihin nousseen laivasto-osaston komentaja vara-amiraali Hugo Meurerin ja Otto von Bransdensteinin johtamat 2500 sotilasta lähtivät Lahden kautta Helsinkiin (Vares 1998, 109–112; Rautkallio 1977, 124–132 ja 377–390; Arimo 1991, 76).

sanotun kuningasseikkailun ja suursodan jälkeen valkoinen Suomi tarvitsi ympärysvaltojen hyväksymisen ja taloudellista tukea, sillä Weimarin tasavalta ei melakoineen sopinut sitoutumisen kohteeksi. Viimeiset saksalaisjoukot poistuivat maasta 16.12.1918. Eduskunta hyväksyi 21.6.1919 hallituksen hallitusmuotoesityksen. Monarkiaa kannattanut valtionhoitaja Mannerheim vahvisti sen 18.7.1919. Suomesta tuli demokraattinen tasavalta, jonka presidentiksi valittiin 25.7.1919 K. J. Ståhlberg. Vares purkaa valtiomuodon vakiintuneisuuden kansallista myyttiä:

tasavalta syntyi varsinaisesti vasta 17.7.1919, kun valtiohoitaja Mannerheim vahvisti laillisesti syntyneen uuden, tasavaltalaisen hallitusmuodon, joka korvasi vuoden 1772 monarkistisen hallitusmuodon. Sitä edeltänyt 19 kuukauden ajanjakso joulukuusta 1917 alkaen oli ainakin yhtä lähellä monarkistista interregnumia kuin tasavaltaa. Eikä monarkismi ollut 'irrationaalinen episodi', ei 'taantumuksellinen juoni', ei pelkkä 'herrojen liike', ei 'vallankaappaus', ei sokeaa 'saksalaismielisyttä', vaan looginen osa Suomen itsenäistymisvuosien historiaa.⁵⁷³

Ensimmäisten saksalaisten muistomerkkihankkeiden käynnistyessä huhtikuussa 1918 Suomen vapaus ei ollut kovin vakaa käsite.

Perikato ja toivo

Asevelisuhteen aiheuttama kunniavelka saksalaisille sai suomalaiset kiirehtimään muistomerkkien pystytystä ulkomaisten kaatuneiden haudoille. Päätös Lahden saksalaisten hautamuistomerkin hankinnasta tehtiin nopeasti kaupungin valtuuksen jälkeisissä euforisissa tunnelmissa. Hämeenlinnalaisen V. Heinäsen kiviveistämön suunnittelijat, kuvanveistäjä Wila Martin (1870–1944)⁵⁷⁴ ja Urho Heinänen (1895–1977) voittivat muistomerkkilpailun syksyllä 1919. *Taistelun jälkeen* -veistos (kuva 66) omistettiin 73 sotilaalle Radiomäen vanhalla hautausmaalla.⁵⁷⁵ Se oli ensimmäinen saksalaisten sankarihautaveistos Suomessa⁵⁷⁶ ja jäi sisällissodan ainoaksi ulkomaalaiselle sotilaalle omistetuksi täysplastiseksi veistosfiguuriksi. *Hämeen Sanomat* kuvaili sitä:

”Taistelun jälkeen’ on se aate, jonka paljonpuhuvana symbolina tämä patsas tahtoo esiintyä. Se kuvaa hartaaseen asentoon polvistunutta soturia, joka taistelun jälkeen oikealla kädellään laskee miekkansa sankarien haudalle ja vasemmalla pitelee saksalaista kypäriä. Mutta tämän hartaan sankarien kunnioituksen ohella, vieläpä syvällisempänä aatteena, näemme tuon mahtavan, voimakkaan soturin alistuvassa asennossa erinomaisen vaikuttavasti kuvatun koko suuren Saksan

573 Vares 1998, 329–330.

574 Kuvanveistäjä Adolf Willehard Martin käytti taiteilijanimeä Wila Martin.

575 Tuomiston mukaan haudassa on 73 vainajaa (Tuomisto 1998, 135). Mauri Malkavaaran mukaan jalustaan on kirjattu 53 vainajaa (Malkavaara [1994], 15 ja 26–27).

576 Helsingin Vanhankirkon puiston hautamerkkejä koskeva kilpailu julistettiin jo kesällä 1918, mutta muistomerkit valmistuivat myöhemmin kuin Lahden veistos.



66 Wila Martin ja Urho Heinänen, *Taistelun jälkeen*, Lahden saksalaissotilaiden hautamerkki, graniitti, 1920. (OP 2000)

kansan kohtaloa 'taistelun jälkeen'. Soturi on polvistunut ja laskee nöyrällä alistuvaisuudella aseensa, mutta sen voimakas vasen käsi puristaa lujasti rintaa vasten saksalaista kypäriä, ikään kuin itesuojaus ja vastaisen voimanlähteen symbolina ... se antaa katsojalle lujaa rohkeutta uskomaan, että teräksisen kypärinsä turvissa Saksan kansa vielä kerran nousee nöyryytetystä tilastaan.⁵⁷⁷

Artikkelissa ei ollut enää sodan jälkeisten tekstien kiitollisuutta pursuavia kielikuvia, vaan myötäelävä, saksalaissankaruuden ylistämistä välttävä ja vapauttajaroolin ohittava diskurssi. Ajalle tyypilliseen tapaan samaa tekstiä lainattiin useisiin lehtiin, esimerkiksi *Suomen Kuvalehti* julkaisi sen muistomerkin kuvan kera. Saksa-suhteiden viilenemisestä huolimatta valkoisten kunniavelka säilyi eikä eurooppalaisesta aseveljestä luovuttu kulttuurisistakaan syistä. Oswald Spengler (1880–1936) oletti *Länsimaiden perikato* -kirjassaan⁵⁷⁸ sivilisaation perustuvan kansojen muuttumattomuuteen ja siksi hän ennusti germaaneille perikadon keskelläkin lupaavaa tule-

577 H. R-es.: ”Wila Martin ja Urho Heinänen: Lahden sankaripatsas”, *Hämeen Sanomat* 8.3.1920.

578 Spengler kirjoitti ensimmäinen osan jo maailmansodan sytyessä. Toisen osan hän viimeisteli sodan aikana, mutta se julkaistiin v. 1922. Filosofin piti kaksi esitelmää Helsingissä ja yhden Turussa v. 1924, jolloin näkemykset olivat jo suhteutettavissa Saksan keisarikunnan romahdukseen (Massa 2002 [1961], 5–7, Spengler 2002 [1922]).

vaisuutta. Saksalaismuistomerkkejä käsittelevissä teksteissä välähtelivät kuoleman edessä nöyrytymisen sävyt, jotka sekoittuivat spengleriläisiin kansallisen suojeluksen povauksiin. Saksalainen teräskypärä heijasteli sankarihaudoilla valitun kansan kohtaloa. Kuten romantiikan maalaustaiteen päästä laskettu kypärä, se viestitti tappiosta.⁵⁷⁹ Attribuutista luopuminen tai pään suojavarusteen asema kuvan alaosassa kyseenalaistavat sankaruuden. Lahden alaston saksalaissoturi painaa kypäräänsä rintaa vasten ja kumartuu laskemaan veitsimäisen lyhyttä miekkaa maahan. Eleet kertovat sotilaiden elämän surullisesta lopusta taistelussa. Simpukkamaisesti kypärän ympärille painautunut hahmo käpertyy kohti maata ja multaa. Asetelma jossa sankari tuijottaa apaattisena asettaan leuka kypärään painautuneena on kaukana voittoisan heeroksen ideaalista. *Vapautumisen muisto* -julkaisu (1928) kuvaa saksalaisten aseveljien muistomerkkejä Etelä-Hämeessä korostaen aseveljien vierautta:

Niitä on patsaita Lahdessa, Hämeenlinnassa, Riihimäellä, Tuuloksessa, Lammilla, Leppäkoskella ja Uudenkylän asemalla vain Hämeessä olevat mainiten, jotka muistuttavat, että täällä Suomen vapauden puolesta vuoti vierastakin verta. 'Uskollisina isänmaan laeille' lepäävät Suomen mullassa monet saksalaiset soturit, jotka täällä vieraassa maassa elämänsä uhrasivat, koska heidän ylimmät esimiehensä olivat katsoneet, että Suomen vapauttaminen oli saksalaistenkin edun mukaista. Saksalainen sotilas kaatui oman maansa lakeja totellen, mutta Suomea auttaessaan. Siksi suomalainen heidän muistoansa siunaa.⁵⁸⁰

Lammin ja Tuuloksen alueen taistelut olivat sitkeitä ja monivaiheisia. Alueen talot joutuivat majoittamaan, hoitamaan ja ruokkimaan vuoroin punaisten, vuoroin saksalaisten ja valkoisten väsyneitä sotajoukkoja.⁵⁸¹ Lammin sankarihaudassa lepäävät suomalaiset ja saksalaiset soturit rinnakkain. Suurin juhlallisuuksin 17.10.1920 paljastetun Wila Martinin ja Urho Heinäsen muistomerkkin (kuva 67) sivupilareihin on kirjattu 17 suomalaista ja 9 saksalaista nimeä.⁵⁸² Teos toteutettiin keräysvaroin. Nimimerkki "Yksi lahjoittajista" vetosi lukijoihin: "suurempaa uhria ei voi olla kuin antaa henkensä synnyinmaan ja vapauden puolesta. Siksi on meidän vapaaehtoisilla lahjoituksilla saatava muistopatsas heidän haudalleen. Meiltä vaaditaan viimeistä uhrausta, jossa nähdään meidän todellinen rakkautemme vapauttajiamme kohtaan."⁵⁸³ Keräysteksti jätti saksalaiset huomiotta, mutta muistomerkki korostaa molempien joukkojen erityisyyttä.⁵⁸⁴ Suomalaisen nimet on kaiverrettu hakaristin ja

579 Bialostocki 1988b, 219–281.

580 "Vainajain muistolle" 1928, nimim. Y. K. L., 50.

581 Patsaan rahoituksesta vastasivat kyläläiset ja Kataloisten Nuorisoliitto (Kiuru 1999, 24–30).

582 Lammin sankaripatsastoimikunnan yhteysmiehenä toimi opettaja J. A. Vuorinen. Teoksesta ei järjestetty kilpailua, mutta toimikunta tilasi luonnokset ja kustannusarvot Eemil Haloselta ja Oy Granitilta ("Lammin vapaussankarien muistopatsas", *Hämeen Sanomat* 16.5.1920 ja "Lammin sankaripatsaan paljastus. Tapahtuu ensi sunnuntaina", *Hämeen Sanomat* 15.10.1920). Kaikki muistomerkkin kunnioittamat henkilöt eivät kuolleet sisällissodassa. Mukana on punakaartilaisien Mommilan kahakassa 7.11.1917 surmaama Alfred Kordelin ja Itä-Karjalan retkikunnassa 9.6.1919 kuollut Brynolf Juhonpoika Telén.

583 Yksi lahjoittajista, "Lammi, Lammin vapaussankarien muistopatsas", *Hämeen Sanomat* lokakuu 1920.

584 Inskriptio: YLEVÄ ON KULKEA YHTÄ / OIKEUDEN TIETÄ. / VAPAUTENSA LUNNAILLE KIITOLLINEN LAMMI.



67 Wila Martin ja Urho Heinäsen, Lammin valkoisten ja saksalaisten hautamerkki, graniitti, 1920. Hämeenlinna. (RK 1999)

saksalaisten rautaristin alle. Sivupilareita koristaa saksalainen teräskypärä ja suomalaissotilaan lippalakki miekan ja laakeriseppeleen päällä.⁵⁸⁵ ReliEFI kuvaa päänsä alas taivuttanutta alastonta sotilasta polvi-istunnassa. Vasemmassa kädessä on klassistinen pyöreä kilpi ja oikeassa maahan viistosti uppoava miekka. Lihaksikas hahmo kumartaa kunnioittavasti oikealle – suomalaissotilaan päähineen suuntaan. Lammin Kaloisten kylän seuratalolla paljastettiin 31.10.1920 samojen taiteilijoiden valmistama saksalaissotilaan hautamerkki. Lohkotussa kivessä on saksalaiskypärä laakeriseppeleen päällä kaikuna Lammin sivupilarille.

Hämeenlinnan saksalaiset valloittivat 26.4.1918 ja 56 kaatunutta sotilasta haudattiin Tähtipuistoon, nykyiseen Sibeliustuistoon. Kaupungin suojeluskunnat tilasivat aseveljille hautamerkin, joka paljastettiin kolmen vuoden päästä valloituksesta.⁵⁸⁶ Hämeen Sanomat kuvaili Martinin ja Heinäsen toteuttamaa saksalaisten hautamerkkiä "rukoilevaan asentoon polvistuneeksi soturiksi" ja ennusti teokselle pysyvää arvostusta: "Kaikessa yksinkertaisuudessaan on patsas erittäin onnistunut ja tulee se tulevaisuudessa arvossaan muistomerkkin ohella olemaan kaupunkimme huomattavimpia kaunistuksia."⁵⁸⁷ Muistomerkkin leveät reunakivet rajaavat soturin suorakaiteen muotoiseen syvennykseen. Reliefisoturin sääret, taipunut niska ja

585 Vanajan suojeluskunta tilasi V. Heinäsen kiviveistämöltä sankarivainajalleen vastaavan lakin ja seppeläiheän miekkokineen. Lakki on jääkäriinlakista muunneltu suojeluskuntalaislakki tai ns. mannerheimilainen talvilakki, jota käytettiin vuonna 1918 (Roudasmaa 1986, 32, 36, 42–43, 83; Tuomisto 1998, 139).

586 Yläkivessä on inskriptio saksaksi ja alhaalla suomeksi: DEN FREIHEITSKAMPFE 1918 / GEFALLENEN DEUTSCHEN KRIEGERN / DIE DANKBARE STADT HÄMEENLINNA ja SUOMEN VAPAUDEN PUOLESTA 1918 / KAATUNEILLE SAKSALAISILLE SOTU / HEILLE KIITOLLINEN HÄMEENLINNA. Sotilaiden nimet ovat viiston jalustan etuosassa.

587 "Hämeenlinnan saksalainen sankaripatsas", *Hämeen Sanomat* 26.4.1921.

pää sekä kämmenen tukema teräskypärä seuraavat kehikon muotoa. Sylissä oleva kypärä näyttää liian suurelta. Se kenottaa oudosti polven päällä ja näyttäisi putoavan ilman kiviraamia. Alaston sankari on kuin alistettu vanki. Kokonaissommitelma on epätasapainoinen. Hahmon selän takana on tilaa, mutta kasvojen edessä on piinaavan ahdasta. Vaikka aseveljille luvattiin pysyvää arvostusta, niin haudan paikka vaihdettiin ja paikalle pystytettiin Sibeliuksen muistomerkki. Vainajat siirrettiin Vanhalle hautausmaalle, missä kivi paljastettiin uudelleen 25.11.1962.⁵⁸⁸ (kuva 68)

Hämeenlinnan suojeluskunta ei osallistunut kaupungin valtaukseseen, mutta 20 miestä kuoli muilla rintamilla. Valkoisten muistomerkkihanke käynnistyi kymmenen vuoden päästä sodasta. Punagraniittisen pystykiven koristelu on niukka. Kaatuneiden nimet ovat havunoksan alla kaaren muotoisessa syvennyksessä (kuva 69) ja inskriptio vastaavassa syvennyksessä kiven toisella puolella, kuitenkin havun sijaan hakaristin alla. Valtauksen muistojuhlissa 26.4.1929 paljastettu teos on säilyttänyt paikkansa kirkkopuistossa keskellä kaupunkia.⁵⁸⁹ Saksalaishautojen koristaminen yksinkertaisten symbolien sijaan figuratiivisella kuva-aiheella kertoi velvollisuudesta muistaa aseveljiä muistomerkeillä. Sisällissodan saksalaisten sankarihautojen soturikuva seuraa kuitenkin järjestelmällisesti alistuneen uhrin kaavaa. Riikka Kuusisto kiteyttää tragedian onnettoman sankarin merkityksen:

traagista sankaria kohtaan tuntemastamme sympatiasta huolimatta me oikeastaan haluaisimme, että hänet uhrataan ja olemme helpottuneita hänen väkivaltaisesta poistumisestaan. 'Syntiemme puolesta' kuollut sankari on yhtä aikaa sekä me että toinen, sekä sankari ja uhri että roisto. Tragedia vie täydelliseen loppuun myös 'suuren tarinan' onnettoman, ei vain onnellisen, puolen – ja vielä yhden ja saman henkilön vaiheiden esittämisen avulla.⁵⁹⁰

Suomalaisten ulkomaisille aseveljilleen tuottamien hautaveistosten lydynen tai suorastaan väkivaltaisen traaginen sävy ja soturien alistunut modus tekivät saksalaisista Suomen vapaussotatragedian uhreja. Samalla tämä symbolinen uhraaminen poisti vieraan soturin suomalaissankaruudelle tuottaman uhkan kirkastaen kotimaisten sotilaiden glorioaa.

588 Tuomisto 1998, 137.

589 Inskriptio: HÄMEENLINNA KOTIKAUPUNKI / ON PYSTYTTÄNYT / TÄMÄN KIVEN / ISÄNMAANSA VAPAUDEN VUOKSI / VUONNA 1918 / HENKENSÄ UHRANNEIDEN / VELVOITTAVALLE MUISTOLLE.

590 Kuusisto 1998, 18.



68 Wila Martin ja Urho Heinänen, Saksalaisottilaiden sankaripatsas, punainen graniitti, 1921. Hämeenlinna. (OP 2003)



69 Urho Heinänen, Hämeenlinnan valkoisten sankaripatsas, punainen graniitti, 1929. (OP 2001)

3.2 POHJOLAN HELLAS

Valkokaarti

Nationalistinen idea valtiosta edellyttää, että sillä on pääkaupunki.⁵⁹¹ Itsenäisen Suomen oli rakennettava nuorelle valtiolle pääkaupunki, jonka keskiössä tuli olla myös kansallinen sotamuiston alttari. Tämä keskuksen rakentamisen voi kiteyttää Mircea Eliaden sanoin: "Keskus on sakraalin erityisalue, absoluuttista todellisuutta. Sen vuoksi kaikki absoluuttisen todellisuuden symbolit sijaitsevat keskuksesta. Sinne johtava tie on 'vaikea'."⁵⁹² Keskityn tässä alaluvussa Helsingin sotilaallisen imagon rakentamiseen Suomen pääkaupunkina ja sivistyksen keskuksena. Tarkastelun pääkohteina ovat valkoisille ja saksalaisille omistetut muistomerkit Vanhan kirkon puistossa, Helsingin yliopiston juhlasalin sodan varjossa paljastettu reliefi sekä Hietaniemen sankarihautausmaa ja Mannerheimin hautamonumentti. Juha Ilvas on kirjoittanut Vanhan kirkon hautausmaan sisällissodan hautamuistomerkeistä aatehistoriallisesta ja ikonografisesta näkökulmasta.⁵⁹³ Tarkastelen tässä teosten suhdetta pääkaupunki-imagoon modaalistien ja poliittisideologisten merkitysten valossa.

Helsingin suojeluskunnilla ei ollut toimintaedellytyksiä punaisten hallitsemassa kaupungissa, joten 26.1.1918 kaikkia aseiden omistaneita miehiä kehoitettiin

591 Helsinki sai pääkaupunkioikeudet 1812.

592 Eliade 1993 [1949], 20–21.

593 Ilvas 1976.

siirtymään Sipoon kautta valkoiseen armeijaan. Osa meni Kirkkonummelle Sigursin kartanoon. Lyhyen taistelun jälkeen he antautuivat punaisten vangeiksi.⁵⁹⁴ Osa miehistä jatkoi taistelua saaristossa, osa siirtyi Viroon 3.1.1918 ja palasi saksalaisten kanssa Suomeen itäiselle Uudellemaalle. Helsingin suojeluskuntalaisten *Pellingin retken muistomerkki* (kuva 70) on Kruununhaan Liisanpuistikossa. Nimi perustuu punaisten verityöhön Porvoon saaristossa. Noin neljänsadan valkoisen hajaannuttua pyrki 24 heistä takaisin Helsinkiin ja jäi saarroksiin. Heistä 13 sai surmansa joko taistelussa tai punaisten teloittamina.⁵⁹⁵ Helsingin taidemuseon kotisivu kertoo, että ”muistomerkki on pystytetty niiden kansalaissodan aikana Helsingistä paenneiden valkoisten muistolle, jotka menehtyivät jäällä Pellingin saaren kohdalla”.⁵⁹⁶ Gunnar Finnen ja Armas Lindgrenin 16.5.1921 paljastettu teos kuitenkin kunnioittaa myös Länsi- ja Itä-Uudellamaalla kaatuneita Helsingin suojeluskuntalaisia.⁵⁹⁷

Helsingin suojeluskuntalaisista jäivät kaupunkiin vain ne, jotka eivät päässeet lähtemään. He perustivat helmikuussa Helsingin Valkokaartin, joka järjesti salaisia taisteluharjoituksia, keräsi varoja ja aseita. Joukon ansioita olivat Svinhufvudin kuljetus pois Helsingistä, jäänmurtaja Tarmon ja Volynetš-aluksen valtaus ja kaappaus Viroon miehistökuljetuksiin sekä Viaporin linnoitusten tykkien tekeminen toimintakyvyttömiksi.⁵⁹⁸ Helsingin valloitus oli nopea operaatio. Hangon suunnasta lähestynyt Rüdiger von der Goltzin (1865–1946) johtama 9500 saksalaissotilaan joukko valloitti sen 12.4.–13.4.1918. Voitonparaati järjestettiin seuraavana päivänä.⁵⁹⁹ Valkokaarti osallistui valtaukseseen, mutta hyvin varustettujen saksalaisten rinnalla sen rooli jäi vähäiseksi.⁶⁰⁰

Saksalaisten saapuminen mursi punaisten voitonuskoa, joten punakaartin johto pyrki salaamaan ulkomaisten joukkojen miihinousun. He uskottelivat valloittajien olevan vain saksalaisasuun naamioituneita valkoisia suomalaisia.⁶⁰¹ Sotavalhe heijastelee apujoukkojen herättämää pakokauhua. Taisteluiden jatkuessa muualla haudattiin Helsingin valtauksessa kaatuneet sotilaat aseveljeyttä korostaen lähelle toisiaan Vanhan kirkon puistoon. Saksalaisten hautajaisjuhlat järjestettiin 16.4.1918 ja suomalaisten kolme päivää myöhemmin. Keskustan kirkkomaa oli ollut lähes sata vuotta puistona, joten hautapaikka kertoo vainajien arvostuksesta.⁶⁰²

594 Sutiassa taistelleet miehet piirrettiin Sigursissa. Ruotsin Helsingin lähetystö toimi välittäjänä ja 467 miestä antautui vangeiksi 27.2.1918. Heidät vietiin vankeina Helsinkiin, mistä saksalaiset vapauttivat heidät 13.4.1918. Ahdon mukaan ensimmäinen vapaussodan muistomerkki on Sigursissa. Siinä on kaatuneiden suojeluskuntalaisten nimet (Roudasmaa 1997a, 22–23; Ahto 1982, 72–77).

595 Helsingin suojeluskunnista Pellingin joukot kärsivät suurimmat tappiot (Roudasmaa 1997a, 24).

596 Helsingin taidemuseo, Julkiset veistokset, Gunnar Finne, <http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistosivu.html?id=212&sortBy=artist>, 27.1.2014.

597 ”Patsas kaatuneitten suojeluskuntalaisten muistoksi”, IL 20.1.1921; ”En minnestod över stupade skyddskårister”, HBL 20.1.1921; ”Helsingin ympäristössä murhattujen suojeluskuntalaisten muisto”, HS 17.5.1921.

598 Roudasmaa 1997a, 27, 45, 49.

599 Vt. ”Veljeshaudat Vanhan kirkon puistossa”, SK 45/1920, 1025.

600 Roudasmaa 1997a, 27–33, 39–41.

601 Arimo 1991, 53–61.

602 Kampissa oli 1600-luvulla hautausmaa, jonka täytyttyä perustettiin uusi (1786). Viereiseen *Varuskunan hautausmaahan* siunattiin 1740-luvulta lähtien Viaporin linnoitustöiden sotilaita. Hautaukset lopetettiin



70 Gunnar Finne ja Armas Lindgren, *Pellingin retken muistomerkki*, grafiitti, 1921. Liisanpuistikko, Helsinki. (OP 2003)

Helsingin operaatiossa kuoli 24 saksalaista, mutta kokonaistappio valtauksen jälkeen oli 200 miestä.⁶⁰³ Puistossa lepää 54 saksalaista, sillä osa kaatuneista haudattiin muualle Helsinkiin.⁶⁰⁴ Valkokaartilaisia kaatui taistelussa 17, joista 16 lepää Vanhan kirkon puiston haudassa.⁶⁰⁵ Kirjailija Juhani Aho (1861–1921) kuvaa ajan tunnelmia kirjassa *Hajamietteitä kapinaviikoilta* vuonna 1918:

Nyt on tullut meidän vuoromme haudata sankarimme kaikella sillä juhlallisuudella, hartaudella ja kiitollisuudella, minkä olemme heille velkaa. Vanhankirkon puistosta tulee valkoisten pyhä hautuunmaa, keskelle pääkaupunkia. Saksalaiset ja suomalaiset vapaussodassa kaatuneet kätetään siihen kuin Suomen sydämeen.⁶⁰⁶

Muutaman päivän päästä sotilashautajaisista Helsingin kaupunginvaltuusto käsiteli muistomerkkiasiaa. Pohjarahaston lahjoittanut johtaja Artur Grönberg kehotti varainkeruuseen kiitollisuuden osoittamiseksi ja ”kehotukseksi vastaisille sukupol-

hygieenisestä syistä (1829). Saksalaishauta on varuskuntahautojen kohdalla (Möller 1956, 4–8, 37–38; Impola 1987, 14–16, 20, 93–94).

603 Arimo 1991, 57.

604 Helsingin kaupunginmuseon verkkosivuilla saksalaisvainajien määrä 92 (Helsingin kaupungin museo, Muistomerkit, http://www.hel.fi/kaumuseo/muistomerkit/teokset/teos_1997-00185.htm, 28.2.2003).

Kaikkiaan Suomeen haudattiin 383 saksalaista (Tuomisto 1998, 133).

605 Yksi haudattiin muualle. Länsi-Uudellamaalla kuoli 9, Itä-Uudellamaalla 26 ja matkalla pohjoiseen 6 miestä. Helsingissä kaatuneet suomalaiset olivat valkokaartilaisia (Tuomisto 1998, 132; Roudasmaa 1997a, 42–43; Arimo 1991, 57).

606 Aho 1961 [1918–1919], 234–235.

ville esi-isänsä tavoin täyttämään miehuusvelvollisuutensa”.⁶⁰⁷ Molemmille hau-doille tarkoitettu luonnoskilpailu julistettiin elokuussa, mihin saivat osallistua myös Suomessa asuvat saksalaistaiteilijat. Joulukuun alussa oli koossa 33 luonnosta.⁶⁰⁸ Ne olivat esillä Ateneumissa kilpailun ratkettua tammikuussa 1919.⁶⁰⁹ Kuvanveistäjä Elias Ilkan (1889–1968) ja arkkitehti Erik Bryggmanin (1891–1955) teospari *Veljeshauta* palkittiin voittajana. Toinen palkinto jaettiin arkkitehti Carolus Lindbergin luonnoksen *In status quo* ja arkkitehtuuritoimisto Borg, Sirén ja Åbergin luonnoksen *Risti* kesken. Näistä jälkimmäisestä muokattiin saksalaishaudan merkki.⁶¹⁰

Luonnosten aseveljet

Antero Tuomiston *Suomen sotamuistomerkit* -kirjan (1998) mukaan Vanhan kirkon puiston suomalaisten sankarihautamerkin nimi on *Helsingin Valkokaartin hautamuistomerkki*. Sotahistoria antaa nimelle selkeät perusteet. Ilkan ja Bryggmanin kilpailuteoksen nimi *Veljeshauta* jäi nopeasti pois käytöstä, koska muistomerkeiksi ei toteutettu alkuperäistä teosparia.⁶¹¹ Nimiasia otetaan aika ajoin esille yhä, esimerkiksi vuonna 1992 muistutettiin, että nimen tulisi olla ”Vapaussodan sankarihautamerkki”.⁶¹² Helsingin taidemuseon kotisivuilla on historiallisesti tarkentumaton nimi, *Suomalaisten sotilaiden hauta*.⁶¹³

607 Helsingin kaupunginvaltuuston kokoukset 23.4.1918 ja 4.5.1918 ja liite (johtaja Artur Grönbergin kirje 16.5.1918), Helsingin kaupunginvaltuuston pöytäkirjat, Helsingin kaupunginarkisto. Asiaa valmistelivat johtaja Artur Grönberg, arkkitehti Onni Tarjanne ja professori Johannes Sederholm.

608 Helsingin kaupunginvaltuuston kokouspöytäkirja 11.6.1918, Helsingin kaupunginarkisto; ”Tävlingsprojekten till monument, Krigargravarna i Gamla kyrkoskvären i Helsingfors”, *Arkitekten* 6–9/1918, 49, 53; ”Vapaussankarien muistomerkki. Luonnoskilpailun toimeenpanemista ehdotetaan”, US 30.7.1918; ”Vanhankirkon sotilashaudat. Kilpailu muistomerkeistä päätetty julistaa”, US 21.8.1918. Palkintolautakunta: pj. Alfred Norrmén, kuvanveistäjä Emil Wikström, arkkitehdit Onni Tarjanne, Einar Sjöström ja Birger Brunila. Huomautuksen jälkeen kutsuttiin Kuvanveistäjäliitto mukaan edustajana Gunnar Finne, mutta valtuusto valitsi Felix Nylundin, jolta työ siirtyi Emil Wikströmille (Viljo 2001, 20).

609 J. L. [Jalmar Lahdensuo], ”Vanhankirkon puiston sankaripatsasluonnokset”, US 11.1.1919; S. T-lt [Signe Tandefelt], ”Krigarmonumenten i gamla kyrkoskvären”, HBL 11.1.1919.

610 Ylimääräiset palkinnot sai Viktor Janssonin *Två krigargravar* ja Gerda Qvistin ja arkkitehti Gösta Juslénin *Bonavogliä* (”Tävlingsprojekten till monument A Krigargravar i Gamla kyrkoskvären i Helsingfors”, *Arkitekten* 1918, 63; ”Kilpailu sotilasmuistomerkestä Helsingin Vanhan kirkon puistoon”, US 8.1.1919; ”Vanhankirkon puiston sankaripatsasluonnokset”, US 11.1.1919).

611 Tuomisto 1998, 132; ”Helsingissä kaatuneitten valkokaartilaisen hautaus Vanhankirkon puistossa”, SK 5–17/1918. Hautoja kutsuttiin *veljeshaudoiksi* ja teosta nimillä: *Valkokaartilaisen patsas, Helsingin valloituksessa kaatuneitten suojeluskuntalaisten hautamuistomerkki* tai *Vanhankirkon puiston suomalaisten sankarihauta*. (”Veljeshaudat Vanhan kirkon puistossa”, SK 45/1920, 1025; E.R-r. [Edvard Richter], ”Uudet muistomerkit Vanhankirkon puistossa”, HS 3.11.1920. ”Den tyska hjältegraven. Den finländska hjältegraven”, HBL 1.11.1920; Lahdensuo 1921, 210).

612 ”Helsinki pohtii Valkokaartin hautamuistomerkin uutta nimeä”, HS 22.12.1992.

613 Helsingin taidemuseo, julkiset veistokset, http://www.hel.fi/artmuseum/suomi/veisto/suomalaisten_hauta.htm, 22.3.2001.

Helsingin valtauksen kunnian meno saksalaisille oletetaan harmittaneen Mannerheimia.⁶¹⁴ Useat kirjoittajat viittaavat hänen vastustaneen ulkomaista so-tilasapua. Stig Jägerskiöldin kokoamassa elämäkerrassa painotetaan, että ennen siirtymistä Vaasaan Mannerheim sai Svinhufvudilta sitovan, vaikkakin suullisen sitoumuksen siitä, ”ettei senaatti myöhemmin pyytäisi maahan vieraan vallan apuvoimia”.⁶¹⁵ Hannu Rautkallion mukaan Mannerheim taas esitti itse avunpyynnön kenraali Erich Ludendorffille 5.3.1918 sähköllä, missä hän toivoi ”Saksan nopeaa ja tehokasta sotilaallista apua”.⁶¹⁶ Toisen maailmansodan jälkeen on vahvistettu oletusta, että Mannerheim vastusti avun anomista. Lisäksi on esitetty, että saksalaiset kutsuttivat itsensä Suomeen.⁶¹⁷ Helsingin valtauksen jälkeen saksalaismielisyys oli kuitenkin kukkeimmillaan. Pääkaupunkiin haluttiin jo kuningashankkeen vuoksi pystyttää heti saksalaisille kiitollisuudesta kertova muistomerkki. Kiire meni nopeasti ohi, mikä ehkä venytti myös veistoshankkeita. Luonnosten vaiheet ja muunnelmat kertovat asenneilmapiirin muutoksista suhteessa saksalaisiin aseveljiin.

Kilpailun satoa esiteltiin *Arkitekten*-lehdessä piirroskuvin vuonna 1918. Ilkan ja Bryggmanin luonnosparin suomalaisille suunnattu luonnos esittää kolmiportaiselle jalustalle asetettua kiveä, jonka reliefi kuvaa pylväsmäisen alttarin ääressä seisovaa soturia. (kuva 71) Alaspäin suippenevaa suurta keskiaikaista kilpeä kannattelevan sankarin pää on painuksissa. Oikea käsi ojentuu kohti jalustan uhrimaljaa, jota vasten nojaavat ristikkäin lippu ja keihäs.⁶¹⁸ Sanat PRO PATRIA alleviivaavat uhrin isänmaallista roolia. Saksalaisille suunniteltu luonnos (kuva 72) esittää hautamerkin viistosta kuvakulmasta, mikä havainnollistaa kiven kuutiomaista massiivisuutta.⁶¹⁹ Reliefin edessä on kivipaasi inskriptioille. Kuvan ratsastajalla on kolmikulmainen kilpi. Vasemman alakulman kärkeen tai lohikäärmeen myötä aihe on tulkittavissa Pyhäksi Yrjänäksi. Kiven päätyä koristaa Saksan heraldinen kotka ja terä ylöspäin osoittava miekka.⁶²⁰ Juha Ilvas olettaa löytäneensä Ilkan ateljeesta kipsiluonnoksen, joka ajoittuu Pyhän Yrjänän ja lopullisen Valkokaartin hauta-aiheen väliin:

Kaksi alastonta ratsumiestä ryntää keihäineen takajaloilleen nousevilla hevosillaan kohti suurta kaksipäistä käärmettä. Molemmilla on toisessa kädessään kaarevasivuiset kolmikulmaiset kilvet. Vastakkaisella sivulla seisoo alaston mies, joka pidättelee vikuroivaa hevostaan. Toisessa kädessään miehellä on keihäs ja toisella hän tarttuu hevosen harjaan.⁶²¹

614 Mannerheim kertoi kirjeessä sisarelleen pettyneensä siitä, etteivät suomalaiset vapauttaneet Helsinkiä (Jägerskiöld 1967, 222–223); hän myönsi saksalaisten jouduttaneen valkoisten voittoon (Arimo 1991, 76).

615 Vt. Jägerskiöld 1967, 35.

616 Rautkallio 1977, 95.

617 Arimo 1991, 13–14, 76; Jokipii 2004, 91.

618 ”Tävlingsprojekten till monument A Krigargravarna i Gamla kyrkoskvären i Helsingfors”, *Arkitekten* 6–9/1918, 49; Ilvas 1976, 15.

619 Teksti oikealla: MOTTO. VELJESHAUTA ja vasemmalla SAKSALAINEN HAUTA.

620 ”Tävlingsprojekten till monument A Krigargravarna i Gamla kyrkoskvären i Helsingfors”, *Arkitekten* 6–9/1918, 49–50; ”Suomalais-saksalaisen veljeshaudan muistomerkki”, SK 3/1919, kuva s. 55.

621 Ilvas 1976, 15–16. Kreikkalaiskilpi, keihäs ja käärmä ovat liittävissä myös sodanjumalatar Athenen ikonografiaan.



71 Elias Ilkka ja Erik Bryggman, *Veljeshauta*, Suomalaisotilaiden hautamuistomerkin kilpailuluonnos, piirustus, 1918. (*Arkitekten* 6–9/1918, 49)



72 Elias Ilkka ja Erik Bryggman, *Veljeshauta*, Saksalaissotilaille hautamuistomerkin kilpailuluonnos, piirustus, 1918. (*Arkitekten* 6–9/1918, 50)

Suomen Kuvalehti näytti olleen perillä vuodenvaihteen 1918–1919 tilanteesta, jolloin etsittiin vielä molempia hautoja yhdistävää teosta, ”Suomalais-saksalaista veljenhaudan muistomerkkiä”.⁶²² Ilvaksen väliluonnos sopi tähän tarkoitukseen: ratsukkopari olisi syventänyt aseveljeysidean ja kaksipäinen lohikäärme viholliskuvan, punakaartilaiden ja venäläisten liiton. Saksalaiset eivät olleet selvillä hankkeen etenemisestä vielä tammikuussa 1919. Viimeistään seuraavassa kuussa suunnitellut kuitenkin vaihtoivat suuntaa.⁶²³ Saksan keisarikunnan romahdettua luovuttiin aseveli-ideasta ja molemmille joukkoille suunniteltiin erillisyyden korostamiseksi oma, toisistaan kooltaan ja ilmaisultaan poikkeava muistomerkki. *Suomen Kuvalehti* esitteli pahvimallien sovittamista veljeshautoilla. Suomalaisille oli valmisteilla ratsukkoaiheinen korkea ja saksalaisille hauta-arkkumainen matala kivi.⁶²⁴ *Uhrilittari*-luonnos hylättiin pian kilpailun jälkeen enkä ole löytänyt siitä muita kuin *Arkitekten*-lehden esittelyyn. Aihe saattoi olla liian passiivinen. Suomalaisoturit oli kuvattava mietiskelijöiden sijasta taistelijoina. Pakanallinen alttarikaan ei ehkä sopinut luterilaiselle kirkkomaalle, sillä oikealla uskolla luotiin välimatkaa kirkonkieltäjinä pidettyihin punaisiin tai ortodoksisiin venäläisiin.⁶²⁵

622 ”Suomalais-saksalainen veljenhaudan muistomerkki”, SK 3/1919, 55.

623 Ilkka sai kirjeen Saksan sotaministeriön Suomen edustajalta [ehkä luutnantti Diemen] 14.1.1919. Siinä pyydettiin taiteilijaa lähettämään luonnos Berliiniin arvioitavaksi. Vastauskirjeestä ei ole tietoa, mutta kysymyksestä päätellen Saksan sotaministeriössä oletettiin Ilkan työskennelleen saksalaisteoksen parissa (Ilvas 1976, 100).

624 ”Veljeshauta Helsingin Vanhankirkon puistossa”, kuvat, SK 8/1919, 187.

625 Kaikki punaiset kuuluivat kirkkoon, sillä uskonnonvapauslaki tuli voimaan vasta 1922. Kirkonvastaisuus kasvoi sisällissodan jälkeen (Seppo 1990).

Jumalattaren ratsukot

Bryggmanin ja Ilkan yhteistyö lähti liikkeelle edellisen ehdotuksesta, mutta määrittelikö arkkitehti myös kuva-aiheen, jää arvailujen varaan.⁶²⁶ Lopullinen *Valkokaartin sankarihaudan muistomerkki* (kuva 73a ja b) on kuutiomainen monoliitti, jota elävöittää kaksipuolinen kuvaohjelma. Mustagraniittinen kivi huokuu kestävyyttä ja rauhaa. Teoksen sivupäädyissä on suomen- ja ruotsinkieliset inskriptiot.⁶²⁷ Matalat, ääriiviivaa korostavat reliefit elävöittävät kokonaisuutta. Kunniakäyntien puolen reliefissä on klassistinen ratsukkopari, jonka vastapuolella on tempoilevaa hevosta taltuttava sankari. Paraatipuolen profiilista esitetyt alastomat ratsastajat suuntaavat kohti kuvan oikeaa reunaa. Maanpinta on kuvattu hentona kohoumana. Etumaisen ratsastajan ylävartalo on katsojaan päin lihaksikkaan rintakehän korostamiseksi. Sankari kantaa kilpeään huolettomasti, mikä lisää ruumiin autonomisuutta. Taaemman, selkä katsojaan päin olevan ratsastajan attribuuttina on ylviistoon suunnattu keihäs. Takajaloilleen karahtaneilla hevosilla ei ole satulaa eikä suitsia, mikä korostaa hahmojen vapautuneisuutta. Jalmari Lahdensuo kuvaili valkokaartin hautamerkin inskriptioita ja tehtävää Kansanvalistusseuran kalenterissa (1921):

Sen yksinkertaisissa viivoissa on tyyntä sopusuhtaista kauneutta, ja sen laajemmille sivupinnoille on patsaan luoja, lahjakas nuori kuvanveistäjä Elias Ilkka taiteellisen herkästi ja eloisasti antiikin sävyisiksi korkokuviksi sommitellut ratsastavia soturinuorukaisia, iloisen taisteluvarmuuden ja reipshenkisyyden sankariuden airueita. Näin on ylevä- ja harrassävyydestä hautapaikasta samalla tullut sankaripatsas, taistelutovereitten yhteistuntoa ja nöyrää kunnioitusta alati elvyttävä muistojen keskus ja nousevia polvia taistoissa kaatuneitten muistolla pyhästi velvoittava juhlapaikka.⁶²⁸

Helsingin Sanomien Edvard Richter liitti valkokaartin muistomerkin antiikin Kreikan taiteeseen:

Nuorukaiset ratsujen selässä muistuttavat reippaasta liikunnostaan ja vauhdistaan sitä juhla-kulkuefriisiä, joka muinaisen Ateenan Parthenonia koristi. Taiteilija ei kuitenkaan ole orjallisesti riippuvainen esikuvastaan. Hän on päinvastoin erittäin hienolla tyylijajalla tunkeutunut antiikin ylevään henkeen. Toinen hänen kuvistaan esittää nuorukaista pitelemässä suitsistaan hevosta. Joskin edellinen kuva täyteläisemmin sopeutuu pintaan, niin on tästä toisesta kuvasta vieläkin vapaampi ja mistään esikuvasta riippumaton sommittelu.⁶²⁹

Suomalainen sivistyneistö tunsu antiikin kulttuuria ja hyödynsi analogioita muokatessaan modernin kansallisvaltion kuvastoa. Taidekirjoissa suosittiin usein piir-

626 Tirranen 1950, 155; Ilvas [s.a.], 5.

627 Inskriptio: KAUNIS ON ISÄNMAA, / ELO, KUOLO SUN KASVOJES EESSÄ, / HELPPU NUKKUA ON, / MULLASSA MAAN VAPAHAN. / KIITOLLISUUDELLA HELSINGIN KAUPUNGILTA. / KAATUIVAT HELSINGIN VAPAUTUKSESSA 12 IV 1918.

628 Lahdensuo 1921, 209–210.

629 E.R-r. [Edvard Richter] ”Uudet muistomerkit vanhan kirkon puistossa”, HS 3.11.1920.



73a Elias Ilkka ja Erik Bryggman, Helsingin valkokaartin muistomerkki, musta graniitti, 1920. Reliefi edestä. Vanhan kirkon puisto, Helsinki. (RK 2002)



73b Elias Ilkka ja Erik Bryggman, Helsingin valkokaartin muistomerkki, musta graniitti, 1920. Muistomerkki takaa. Vanhan kirkon puisto, Helsinki. (OP 2014)

roskuvituksia, joista taiteilijoiden oli kalvopaperin avulla helppo yhdistellä silhuettoja tai tehdä peilikuvia. Valokuvat ovat vastaavasti hyödynnettävissä. Esimerkiksi Wäinö Aaltonen hahmotteli antiikin vaurioituneiden torsokuvien päälle ruumiinjäseniä omien mielikuviansa pohjalta ja hyödynsi ideoita veistoksissaan.⁶³⁰

Richter korosti kritiikissään itsenäisen sommittelun arvoa tuomatta esille, miten viitekohtana ollut antiikin temppeleitä välittyi kuvasta. Ateenan Parthenonin temppelein friisi kuvaa panathenaia-kulkuetta, jonka kuvajakoilla on omat tunnistekoodit.⁶³¹ Richter saattoi tarkoittaa temppeleissä yhä kiinni olevaa länsifriisin osaa⁶³² tai pohjoisfriisin ylävartalosta katsojaan päin kääntynyttä ratsastajaa.⁶³³ Friisi kuvasi rauhanajan rituaalia, millä oli vain välillinen sotilaallinen funktio Ateenan ateenalaisille suomien sotataitojen esittelynä.⁶³⁴ Kulkueessa ei kannettu aseita tai kilpiä. Ainoastaan yhden friisin hahmoista (W 12) tulkitaan kantavan miekkaa, eikä siitä näy kuin kahvan osa viitan laskoksissa. Parthenonin nuorukaisilla on lyhyet kiharat, mutta valkokaartin ratsastajien kampa muistuttaa enemmän Akropoliin museon marmorisen Kritios-nuorukaisen tukkaa. Veistoksen päänmyötäisesti kammattujen hiusten latvat kihartuvat kehämäisesti pään ympäri.⁶³⁵ Elias Ilkka loi detaljeilla teokseensa omaperäistä ilmettä, mikä mahdollisesti sopi myös armeijamaiseen yhtenäisyyden tavoitteluun. Sama lyhythiuksinen kreikkalaishabi-

630 Vt. Sandelin 1974, 18; Lindström 1974, 28–29.

631 Panathenaiaa vietettiin Ateenassa vuodesta 566 eaa. vuosittain ja joka neljäs vuosi suurena juhlanä.

632 Rossholm Lagerlöf 2000, 31, kuva 8, figuuri W18 ja W19. Ratsastajat ovat piirroksuvina mm. V. Laloux'n antiikin Kreikan arkkitehtuuria esittelevässä kirjassa *L'Architecture Grecque* (1888).

633 Ks. Rossholm Lagerlöf 2000, 65, kuva 30. N112.

634 Sotataitoja olivat voima, joustavuus, nopea reaktiokyky, kärsivällisyys ja tasavertainen yhteisöllisyys. Aseiden kantaminen kulkueessa yleistyi ehkä demokratian myötä. Reliefeissä saattoi olla maalatut aseet tai pronssilisäkkeet. Frank Brommer (1963) on esittänyt, että figuuri W 4 saattoi kantaa asetta (Rossholm Lagerlöf 2000, 77–79, 61, kuva 26 ja 178, viite 64).

635 Akropoliin museo, No 698.

tus on myös valkoisten sankarihaudalla (1920) (kuva 74) Jalasjärvellä. Sen reliefi kuvaa toisen polven varaan laskeutunutta mietiskelevää soturia miekanterä maahan suunnattuna.

Ensimmäisen tasavallan antiikkikytkökset liittyivät eri tavoin militaristiseen idän puolustusmuuri-diskurssiin. Ruotsissa Suomea ylistettiin Pohjolan Hellaana, mikä liittyi paikkaan Neuvostoliiton länsinaapurina ja myös Ruotsin puolueettomuuspolitiikan turvana.⁶³⁶ Kreikkalaisuusviitteitä on usein problematisoitu Aimo Reitalan 1970-luvulla luomalta pohjalta. Leena Ahtola-Moorhouse vahvistaa valkokaartin hautamerkin parthenonilaisen lähtökohdan liittäen sen ideologisesti idänuhkan kontekstiin ja Suomi-Kreikka vertauksiin.⁶³⁷ Rainer Knapaksen mukaan vastaavat sisällöt näkyivät poliittisesti kärjistetyimmän sotarunoudessa, joissa ”klassistinen, antiikin kertomusten mukainen heroismi oli yleisimpiä vertauskuvia suomalaisten taistelulle ’barbaareja’, ts. venäläisiä ja sosialisteja vastaan”.⁶³⁸ Suomalainen kulttuurieliitti Onni Okkonen (1886–1962) lipunkantajanaan ihaili antiikin Kreikkaa jopa siinä määrin, että voidaan puhua suoranaisestä kansallisesta myytistä.⁶³⁹ Okkonen kuvaa *Antiikin taide* -kirjassa (1936) sodan jumalattaren kuvaa:

Persialaissotien kunniamuistoihin liittyi myöskin Ateenan Akropoliissa ollut ’Suuri vaski-Athene’ eli ’Voitonpalkinto’... linnakukkulan kultakypäräinen var-tiatar kohosi 7 m korkeuteen kantaen ylhäällä kauas merelle näkyvää keihästään ja pitäen ojennetussa kädessään voitotarta, Nikeä.⁶⁴⁰

636 Vt. Gunnar Mascoll Silfversolpe, ”Wäinö Aaltonens utställning”, *Stockholms-Tidningen* 18.2.1927.

637 Ahtola-Moorhouse 1990b, 251. Helsingin taidemuseon verkkosivuilla korostetaan ”symbolista tyyliä”, jolla Suomi samaistettiin etuvartiomasena antiikin Kreikkaan (<http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=258>, 22.8.2014.)

638 Knapas 1993, 662.

639 Reitala 1975, 11–12.

640 Okkonen 1936, 149.

Okkosen innoittunut selostus voitonpalkinto Athenesta kuvastaa esteetikon toiveita saada pääkaupunkiin klassista taidetta vahvistamaan kansallista voitonuskoa 1930-luvun idänuhkan varjossa. Ilvas arvelee, että saksalainen uusklassistinen taide vaikutti Bryggmaniin ja Ilkkaan, mikä ohjasi heitä valitsemaan keihään Vanhan kirkon puiston muistomerkin soturin attribuutiksi.⁶⁴¹ Parthenon-diskurssin myötä antiikin Kreikka osoittautui kuitenkin toivotummaksi viittauskohdaksi. Esi-kuvia oli tarjolla, sillä Parthenonin jumalattaria oli isänmaallisissa kuvaohjelmissa eri puolilla Eurooppaa.⁶⁴² Suomalaisiin sankaripatsaisiin vaadittiin kansalaissoitilaan imagoa rakentavia mieskuvia, joten Valkokaartin haudalle ei kuvattu Athenea tai ylipäätään naisyhdistystä. Ilkan ja Bryggmanin ensimmäinen suomalaishaudan uhrilattari-luonnos symboloi ”isänmaallista uhria”. Vaikka aiheesta luovuttiin, siirtyivät kuvan attribuutit, Athenen soturien tunnusmerkit, kilpi ja keihäs lopullisen reliefin ratsastajille. Varsinkaan keihästä ei ole käytetty valkoisten haudoilla missään muualla Suomessa. Valtakunnallisen sotilasrituaalien paikalla Athenen attribuutti symboloi suomalaisten asemaa sotataidon jumalattaren suosikkeina.

Kaksipuolinen reliefi keskittyy vapausotatarinan kahteen poliittisesti ja imagolisesti erilaiseen viestiin. Juha Ilvas havaitsi taustakuvan yhteyden Parthenonin ikonografiaan, mutta näki yhtä lailla kuvan lähtökohtana Rooman dioskuurit. Näitä hevosentaltuttajapareja suosittiin uusklassistisissa rakennusprojekteissa 1700- ja 1800-luvuilla sisäänkäyntien, porttien, riemukaarien ja siltojen elävöittäjinä. Parillisuus sopi poliittisesti ladattuihin symbolisen kontrollin asemiin, kulkuväylien reunoille tai vartiopaikoille osoittamaan hallitsijan valtaa. Suomalaisittain tutuimmat dioskuurit muotoili venäläinen Pjotr Karlovits Clodt von Jürgensburg (1805–1867) Pietarin Anitškovin sillalle.⁶⁴³ Aihe on soveltunut myös porvarillisiin keskuksiin.⁶⁴⁴ Peilikuvaparina se olisi rakentanut sotilashautausmaalle symbolisen kuoleman portin.⁶⁴⁵ Dioskuurit ovat osa Rooman historiallista kerroksisuutta, joten linkki olisi vahvistanut mielikuvaa Helsingistä pohjolan Hellaan sijaan ikuisena kau-

641 Ilvaksen vertauskohdat: Altes Museumin ratsukot: August Kissin *Amazon emit Panther kämpfend* (1837–1842) ja Christian Daniel Rauchin ja Albert Wolffin *Löwenkämpfer* (1854–1861). Rauchin *Gerhard von Scharnhorstin monumentin* jalustarelieffissä (1819–1822) Athene valvoo keihäiden valmistamista ja ohjaa niiden käytössä (Ilvas 1976, 95–101, 112–113). Keihäs oli myös Rooman sotasyntyyntä (Pollini 1995, 265).

642 Berliinin *Schloßbrücken* siltaveistoksissa (1847–1857) Athene ohjaa sotaan ja opastaa taisteluissa, mutta Nike edustaa taistelun jälkeistä aikaa, voittoa, haavoittuneita ja kaatuneita. Siltaveistokset: Karl Heinrich Möller, *Athene aseistaa soturin* (1851); Hermann Schievelbein, *Athene opastaa nuorukaista aseiden käytössä* (1853); Gustav Bläser, *Athene antaa suojelusta nuorelle sankarille* (1854); Albert Wolff, *Athene ohjaa nuorukaista uuteen taisteluun* (1853); Friedrich Drake, *Nike kruunaa voittajan* (1853); Erich Wolff, *Nike opettaa pojalle sankaritarinoita* (1847); August Wredow, *Nike kantaa kaatuneen soturin Olympian korkeuksiin* (1857); Ludwig Wichmann, *Nike lohduttaa haavoittunutta* (1853).

643 Keisari Nikolai I lahjoitti (1841) näistä neljästä teoksesta kaksi valosta Preussin kuningas Fredrik Vilhelm IV:lle Berliiniin ja toiset kaksi Napolin kuninkaanninnaan (Saarinen 1999, 133; Ilvas 1976, 114).

644 Michael Lantzin *Man Controlling Trade* -teospari (1937–1941) Federal Trade Commission edustalla Washington D.C.:ssä kuvastaa taistelua talouden voitoista. Vastaavat arkkitehtuurin sidotut 1930-luvun veistokset edustavat ajan poliittisia tavoitteita (Senie 1992, 9–11).

645 Jan Bialostockin mukaan portit, ovet ja kulkuaukot ovat elämän päättymisen rajakohdan avainsymboleita, joiden vartijahahmot sijoitetaan symmetrisesti kulkuaukon sivuille (Bialostocki 1988a, 17–19).



74 Elias Ilkka, Jalasjärven valkoisten sankaripatsas, punainen graniitti, 1920. (OP 1999)

punkina.⁶⁴⁶ Dioskuurien ikonografia viittaa myös Kreikan mytologiaan, Kastor ja Polydeukes-kaksosiin, joita kutsuttiin Roomassa nimillä Castor ja Pollux.⁶⁴⁷ Spartan kansallissankareina kunnioitetuilla kaksosilla oli temppeli myös Ateenan Akropolisilla. Antiikin kaksosten myyttisestä argonauttien retkestä olisi voitu luoda analogia Suomen rannikon sotasankaruuteen, Helsingin suojeluskuntalaisiin ja meren ylittävään aseveljeysdiskurssiin.⁶⁴⁸ Dioskuuri-ikonografia olisi kuitenkin vaatinut parin ja vasta sitten hevosentaltuttaja-aihe olisi antanut myyttistä voimaa aseveljeiden kaksoisveli-idealle. Saksan keisarikunnan romahdus vei siltä kuitenkin pohjan.

Antiikin ajalla saatettiin yksittäisen monumentin eri kuvapintoja jakaa poliittisesti ladattuihin episodeihin. Margaretha Rossholm Lagerlöf on tutkinut Parthenonin kuvaohjelman eri osien sisäisen dynamiikan eroja. Tempplisivujen ateenalaisia kuvaavissa sarjoissa on erilaiset yleistunnelmat, jotka sisältävät myös monia erilliskohtauksia. Kulkueen rauhallista etenemistä rikkovat hetkelliset tapahtumat, episodit, hidastelut, pysähtelyt tai taakse suuntautuneet eleet, jotka luovat kuvaan eloisuutta ja kuvastavat myös yhteiskunnallisia jännitteitä.⁶⁴⁹ Friisin neljän erillisen

646 Dioskuuri-veistosten myyttistä ja suhteesta turismidiskurssiin (Barkan 1999, 49–51 ja 114–115).

647 Kreikk. didymoi, lat. gemini. Osallistuessaan Argo-laivan retkeläisten häihin he ryöstivät morsiamet. Syntyi taistelu, jossa vain kuolematon Polydeus jäi henkiin. Hän kaipasi veljeään ja pyysi apua isältään Zeukselta, joka puolitti eloon jääneen veljen kuolemattomuuden. Siten kaksoset saivat elää ja tähdet loistaa vuoropäivinä (Henrikson 1997, 376–377; Hall 1979 [1974], 57–58).

648 Myyteistä (Guerber [1907] 1994, 244–245; Moncrieff [1907] 1994, 56–58, Henrikson 1997, 376–377).

649 *Länsifriisissä* on arkista eritahtisuutta. *Pohjoisfriisissä* on hajontaa, mikä viittaa erimielisyyksiin. *Eteläfriisi* on yksimielisen demokratian manifestaatio, vain yksi figuuri katsoo taakse. *Itäfriisissä* kulkevat itsenäiset ohjaajat ja kohdataan jumaluudet (Rossholm Lagerlöf 2000, 6–67).

kuvakokonaisuuden tapahtumia ja aikatiloja voidaan tulkita poliittisideologisina konstruktioina.⁶⁵⁰ Valkokaartin muistomerkin soturit ovat kiven molemmin puolin samaa joukkoa, mutta taustareliefin tunnelma on dynaamisempi. Richter piti sitä vapaana, esikuvista riippumattomana luomuksena, mutta Parthenonin friisi on voinut olla myös sen esikuva.⁶⁵¹ Paraatipuolen vastapuolena siinä kytevä juhlapuheista ulkoistetut taustapuolen jännitteet. Aseeton mies tarttuu hurjistuneen hevosen harjaksiin varusteinaan vain suitset, jotka kaartuvat niskan takana lihasten voimaa korostaen. Taistelu on ruumiillinen ja henkinen voimainkoetus. Se ei ole vielä päätöksessä, mutta tulos on aavistettavissa. Profiilista nähdyt kasvot ovat ilmeettömät. Vakaa pään asento ja suora katse muodostavat vastakohdan vauhkootuneen ratsun kontaktia väistäville, alistumista edeltäville eleille. Heeros välittää tahdon ja voiman modaalista liittoa.

Taustareliefi kuvastaa synekdokeen⁶⁵² tapaan sodan kahta puolta. Soturin ja hevosen tai ihmisen ja luonnon mittelo symboloi kamppailua valkoisten ja punaisten, voittajien ja häviäjien tai hallitsevan subjektin ja viettien ohjaaman lauman välillä. Vastakkainasettelu on yhteiskunnallisen järjestyksen ja kurinpidon metafora. Vastakkaisten voimien taistelut tunnetaan myös kreikkalaisten temppelien kuvaohjelmista. Parthenonin metoopeissa taistelevat toisiaan vastaan jumalat ja gigantit; lapiitit ja kentaurit; kreikkalaiset ja amatsonit sekä kreikkalaiset ja troijalaiset. Ne ovat tulkittavissa järjestyneen yhteiskunnan ja kaaoksen; kansalaissubjektin ja barbaarin; maskuliinisen ja feminiinisen sfäärin yhteenottoina. Voittaja paljastuu katsojalle episodikuvien retorisia merkkejä ja modaalisia viitteitä lukemalla.⁶⁵³ Valkokaartin sankarien tahtoruumiit edustavat valkoista valtaa. Taustakuvassa järjestyntynyt valtio ei pelkää taltuta punaisia kapinallisjoukkoja, vaan osoittaa myös pitävänsä kansan kurissa. Kääntöpuoli terävöittää kokonaisuuden poliittisen viestin.

Valtiollinen heroon

Vanhan kirkon puiston saksalaisten hautamerkin toteutuksesta vastasi arkkitehti Johan Sigfrid Sirén (1889–1961) ja kuvanveistäjä Gunnar Finne toteutti reliefin. Saksalaisissa mallikirjoissa esiteltiin vastaavia myöhäisantiikin hauta-arkkujen

650 1. oman ajan kulkue mytologisen heijastumana 2. ihmiset personifikaatioina tai kansalaisina 3. jumalat ajattomina olentoina 4. herooinen menneisyys, kultti ja peplossymboliikka (Rossholm Lagerlöf 2000, 30).

651 E.R-r [Edvard Richter], "Uudet muistomerkit Vanhankirkon puistossa", HS 3.11.1920. Friisissä ei ole suoraa esikuvaa muistomerkillä, mutta ylävartalo voi olla muunnelma friisin alastomista hevostähtäistä. Vt. taaksepäin katsova hahmo N 133 peilikuvalainana (Rossholm Lagerlöf 2000, 21, kuva 4, s. 104 kuva 37, myös N130 ja N131; vt. Robertson 1975, N44 XII ja N58 XVIII).

652 Synekdokee on puhekuvio, jossa kokonaisuutta edustaa osa tai yleinen korvataan yksityisellä (ks. esim. Palin 2004, 54).

653 Vt. Rossholm-Lagerlöf 2000, 113.

muunnelmia sotilashaudoille sopivina esikuvina.⁶⁵⁴ Helsingin taidemuseo kuvaa kokonaisuutta:

Monumentaalisena sarkofagin mallinen kivinen muistomerkki noudattaa jo antiikin aikana käytössä ollutta muistomerkkikaavaa, jota on Euroopan historian aikakausina käytetty lukuisia kertoja eri tilanteissa. Mustaa kiviarkkua koristaa polvistuvaa nuorukaista esittävä reliefi ja saksankieliset tekstit.⁶⁵⁵

Käsitteillä sarkofagi tai kiviarkku vähätellään teoksen ainutkertaisuutta. Syynä on ehkä se, että sarkofagit liitetään usein antiikin taiteen rappeutumisvaiheeseen eivätkä vainajakulttiin liittyvät hauta-arkutkaan oikein sovi modernistisiin taidediskursseihin.⁶⁵⁶ Sirénin ja Finnen kilpailuluonnosten aiheet tuottivat sankaruuden suhteen modaalisen statuseron aseveljien välille. Suomalaishaudan soturi esitettiin kumartuneena rukoukseen tai valaan assosioituvassa valmiustilassa toinen polvi maassa. Sen sijaan saksalaissoturi oli kumartunut matalaan polvi-istuntaan. Ero näkyi myös aseissa ja niiden kantamistavoissa. Suomalaishaudan figuuri ojensi jyhkeän miekanterän vartalon eteen. Kilpi piirsi taustagloorian alaspäin suunnatulle miekalle. Sen sijaan saksalaissoturi oli kuvattu suojautumisasennossa kilven taakse kumartuneena. Lyhyt miekka oli terä alaspäin ja sitä kantava käsi oli väännetty oudosti selän taakse.⁶⁵⁷ (kuva 75) Asennossa oli saatettu tavoitella iskuvalmiutta, mutta selän taakse piilotetulta näyttävä ase loi kuvaan salakavalan tunnelman. Pienempi ase muistutti ambivalentisti puukkoa tai tikaria.⁶⁵⁸ Vaikka puukko kuuluu rivisotilaiden perusvarusteisiin, niitä ei yleensä kuvata sotien muistomerkkeihin.⁶⁵⁹ Suomalaisissa poliittisissa pilakuvissa puukko viittaa antisankareihin, pohjalaisiin häjyihin tai metsäläisyyteen, joskus venäläiseen karkeuteen.⁶⁶⁰ Taidehistoriallisissa kuvastoissa tikari on naisten, etenkin Judithin tai Lucretian, murha- tai itsemurhäväline ja attribuutti.

Saksalaisten hautamerkki (kuva 76) tilattiin modaalisilta piirteiltään nöyryyttä osoittavan kilpailuluonnoksen pohjalta, ja lopullinen kuva tyyliviitteineen vahvasti alistuvuutta entisestään. Tappavan teräaseen uhka poistui, kun jäljelle jäi vain kilpi, puolustusvaruste. Sen muoto muutettiin puhtaan geometrisesta ja

654 *Kriegergräber im Felde und Daheim* 1917, kuvat s. 96, 102, 104, 112.

655 Helsingin taidemuseo, Julkiset veistokset, http://www.hel.fi/artmuseum/suomi/veisto/saksalaisten_hauta.htm, 22.2.2001.

656 Vapaan ja funktionaalisen taiteen erottaminen on ollut osa modernistista ideologiaa 1900-luvulla. Memmesheimer tyypittelee uusklassistiset sarkofagit kolmeen kategoriaan: sisätilojen seinään kiinnitettävät ja vapaasti seisovat sekä ulos sijoitetut mallit (Memmesheimer 1969, 20–91).

657 Vt. lehtikuvat SK 3/1919, 55–57; "Tävlingsprojekten till monument A. Krigargravar i Gamla Kyrkosvärdens i Helsingfors", Arkitekten 6–9/1918, 49–53; "Kilpailu sotilasmuistomerkeistä Helsingin Vanhan kirkon puistoon", US 8.1.1919 ja [Haartman Axel] G-s., "Monumenten över de fallna", Veckans Krönika 3/1919, 26.

658 Fasadikuvan lisäksi kiven päättyyn oli kuvattu miekka terä alaspäin. Sen alla oli aaltomainen kuvio, ehkä "viholliskäärme".

659 Puukkopistin tai veitsipistin määriteltiin sivuaseeksi vuoden 1919 virkapukuasetuksessa. Ks. sivuaseista Palokangas 1990, 162–165, 174–175 ja 180–182.

660 Sosialistinen pilalehti Kurikka esitti Venäjän mustapartaisena ahneena ukkona puukko kädessä ("Ryssä syöpi toisten vadista, toisella kädellä Suomea, toisella Persiaa", Kurikka 15.5.1909, pilakuva).



75 Arkkitehtuuritoimisto Borg, Sirén ja Åberg, Risti, Saksalaisotilaille hautamuistomerkin kilpailuluonnos, piirustus, 1918. (*Arkitekten* 6-9/1918, 51)

pyöreästä kreikkalaistyyppistä keskiajan kolmikulmaiseksi ritariviitteeksi. Suomessa saksalaisuus liitettiin usein ritareihin ja keskiaikaan, jolla pimeänä aikakautena on matalampi status kuin heroisella antiikilla.⁶⁶¹ Reliefin alaston paljaspäinen soturi istuu molempien polvien päällä ja tukeutuu kylkeensä nojaavaan kilpeen. Kyyräpää on simpukkamaisesti reisien välissä. Arkkufasadia kehystävä viivarustiikki korostaa käpertyneen sotilaan liikkumattomuutta. Pitkää vaakakiveä koristava saksankielinen inskriptio melkein raapaisee soturin selkää. Kasvojen peittäminen kädellä liittyy hautaretoriikkaan ja ilmaisee surua tai epätoivoa. Klassisen alaston hahmo on täysin vailla voittoisan sankarin tai valloittajan elkeitä.⁶⁶² Jalmari Lahdensuo arvioi saksalaishaudan merkkiä:

Matalampimuotoisena, mutta kooltaan laajempaan esiintyy tämä arkkitehti J. S. Sirénin ja kuvanveistäjä Gunnar Finnen laatima muistomerkki yhtä sopusuhtaisena ja monumentaalisena, suurista kivipinnoistaan huolimatta yhtä kevyenä ja rauhallisena, todellisena tyynen unen tyyssijana ikuisesti nukkuneille urhollisille sotureille. Patsaan ainoa koristeellinen kuvio keskellä etusivua onkin ennen kaikkea juuri haudan hiljaisuuden vertauskuva: soturi nöyrästi kumartuneena kuoleman majesteetin edessä.⁶⁶³

661 Vt. esim. Lahdensuo 1921, 217.

662 Inskriptio: "DEN KAMPF UM HELSINGFORS IM APRIL 1918 GEFALLENEN DEUTSCHEN / HELDEN ER- RICHTETE DIESES DENKMAL DIE DANKBARE STADT". Kaatuneiden nimet ovat päädyissä ja takana.

663 Lahdensuo 1921, 210.



76 Gunnar Finne ja Johan S. Sirén, Saksalaisten sotilaiden hautamuistomerkki, musta graniitti, 1920. Vanhan kirkon puisto, Helsinki. (RK 2002)

Unen ja kuoleman assosiaatiot laskivat saksalaishaudan statusta suomalaisten aktiivista heroisuutta ilmentävän kiven vierellä.⁶⁶⁴ Valkokaartin ja saksalaisten muistomerkit paljastettiin sotilasparaatin juhlistaessa tapahtumaa vainajien päivänä 31.10.1920. Paikalla oli valtakunnan päättäjiä ja yliopistoväkeä sekä runsaasti yleisöä. Juhlapuhujana olivat muistomerkkitoimikunnan puheenjohtaja, pankinjohtaja Alfred Norrmén (1858–1942) ja kaupunginvaltuuston puheenjohtaja Alexander Frey (1877–1945). *Suomen Kuvalehti* julkaisi paljastustilaisuuden jälkeen molemmista teoksista kuvan ja selostuksen. Muisteludiskurssi synnyttää mielikuvan asevelimarssista, jossa valkoiset joukot saapuvat Helsinkiin sen ulkopuolelta ja valloittavat kaupungin saksalaisveljien sivustatuella:

Tuskinpa kukaan pääkaupunkilainen on tuntenut sellaista riemua kuin se, joka täytti rinnan, kun valkoiset joukot ystäviensä saksalaisten kanssa alkoivat marssia pääkaupunkiin osoittaen, että vapautuksen hetki on koittanut. ... Pystyttämällä tämän patsaan olemme edes jollakin tavoin voineet osoittaa kiitollisuuttamme ja kunnioitustamme niille saksalaisille, jotka auttoivat meitä silloin, kun olimme häädässä, jo jotka saivat leposijansa kaukana kodista vieraan maan mullassa.⁶⁶⁵

664 Kiven "fasadia" kehystävä koristeaihe oli myös Jussi ja Toivo Paatela toteuttamassa Viipuriin Ristimäen saksalaisotilaiden kuutiomaisessa hautakivessä (1921) (*Talvio* 1927, 295; "Tänään paljastettavat sankarihautapatsaat", *Karjala* 29.4.1921).

665 "Veljeshaudat Vanhan kirkon puistossa", *SK* 45/1920, 1025.

Saksalaisten sankarihaudan alistunutta tunnelmaa ei suoraan kommentoitu aikalaiskirjoituksissa, mutta se kirjattiin rivien väliin. Edvard Richter esitteli molemmat kivet positiivisessa valossa. Ainoa kriittinen huomautus koski saksalaishautaa: ”kuvan sijoitus on joutunut hiukan liian ahtaalle ja puristetulta vaikuttavalle alalle. Kuva kohoaa tasopinnasta ehkä liiankin paljon ulospäin, mutta osoittaa muuten esityksessään vakavaa hartautta”.⁶⁶⁶ Virallisen kunnioituksen vastapainona olivat saksalaisten valloittajaroolia vähättelevä tendenssi, alavireiset viitteet suurvallan tappioon, nöyryyteen tai ahtaalla oloon. Lopulta ulkomaisen aseveljen osuudesta vaiettiin kokonaan ja keskityttiin vain suomalaisansioihin. Kun Mannerheimilta pyydettiin tervehdyssanat *Helsingin valtaus 12.4.1918* -kirjaan (1938), hän ohitti kiusallisen seikan muistuttamalla:

minulla – ollessani päällikkyyteni sitomana pohjoisessa – [ei] ollut mahdollisuutta läheltä seurata tapahtumain kulkua Helsingissä, joten en siis asiantuntemuksella voi puhua kansalaistemme osuuden merkityksestä pääkaupungin vapauttamisessa. Tiedän kuitenkin, että täälläkin mitä vaikeimmissa olosuhteissa tehtiin rohkeata, uhrautuvaa ja määrätietoista työtä isänmaan hyväksi ja että täälläkin moni oli valmis henkensä uhalla vapauttamaan puolustamaan.⁶⁶⁷

J. S. Sirénin ja Into Saxelinin laiva- ja ratsastaja-aiheinen *Vironkävijöiden muistomerkki* (kuva 77) pystytettiin Viron hallituksen toimesta ja paljastettiin 27.5.1923. Se kunnioittaa veljeskansan vapaustaisteluun osallistuneen 31 suomalaisen hautaa.⁶⁶⁸ Arkkitehti Carolus Lindberg (1889–1955) ylisti myös Vironkävijöiden kiven taiteellisia ansioita ja rauhallista suhdetta pääkaupungin kauneimpana pitämäänsä vanhaan puistoon.⁶⁶⁹ Kolmen muistomerkin kokonaisuus osoitti Suomen tasavertaisen aseman ulkopoliittisissa vuorovaikutussuhteissa. Valkokaartin muistomerkin kreikkalaismielikuvat olivat käyttökelpoisia Suomen syntymyytin alttarilla, kun Helsingistä rakennettiin Ateenan perillistä. Tallinnan valloitukseen osallistuneiden sotilaiden muistokivi ikään kuin todisti suomalaisten avustaneen ulkomaisia aseveljiään saksalaisten tapaan, ja kansainvälinen kunniavelka näytti suoritetulta. Rainer Knapas korostaa Helsingin taisteluiden ja sankarihautojen kulttimerkitystä:

muistomerkit nousivat eräänlaisiksi valtakunnallisiksi vapaudenpatsaiksi, joille annettiin suuri osa uusien kansallisten juhlapäivien vietossa. Seppelien laskut, valtiovierailut ja sotilasparaatit sijoitettiin niiden tuntumaan ... Saksalaisten ja suomalaisten sankaripatsaat sekä Viron vapaussankarien muistokivi muuttivat Vanhan kirkon ympäristön itsenäistyneen maan tärkeimmäksi muistomerkkialueeksi.⁶⁷⁰

666 E.R-r. [Edvard Richter], ”Uudet muistomerkit Vanhan kirkon puistossa”, HS 3.11.1920.

667 Mannerheim (1938), 6. Kirjan kustansi Vuoden 1918 Helsingin valkokaartin työvaliokunta.

668 Viron vapaustaistelun kaatuneet tuotiin Tallinnasta 13.2.1919 ja haudattiin puistoon 16.2.1919.

669 Lindberg, 1923, Carolus [nimim. C.L.]; ”Estfarnes grav i Helsingfors”, Arkitekten 1923, 119.

670 Knapas 1993, 663–664.



77 Into Saxelin ja Johan S. Sirén, Virossa kaatuneiden suomalaissotilaiden muistomerkki, punainen graniitti, 1921. Vanhan kirkon puisto, Helsinki. (RK 2002)

Ensimmäisen tasavallan klassismiviittauksilla voitiin välttää venäläismielikuvien ohessa saksalaisten valloittajarooli Helsingin kipupisteenä. Sotilaallisen pääkaupunkiaseman legitimoiminen edellytti voiton glooriaa. Vanhan kirkon puistosta tuli ensimmäisen tasavallan valtiollinen *heroon*,⁶⁷¹ jonka oliivipuulehdon korvasivat pohjoisessa ilmanalassa viihtyvät puut.

Esikuvaa etsimässä

Helsingin yliopisto osallistui sivistysvaltion kansalliseen ja sotilaalliseen imagonrakentamiseen keskeisimpänä hankkeena Wäinö Aaltosen päärakennuksen juhlasaliin valmistama *Vapauden jumalatar seppelöi voiton seppeleellä nuoruuden* -reliefi, joka valmistui sota-ajan tunnelmissa. Salia koristi sadan vuoden ajan (1832–1932) Ivan Martosin muotoilema yliopiston perustajan *Aleksanteri I:n* rintakuva (1814), joka oli tuotu Turun Akatemian juhlasalista yliopiston muuton myötä Helsinkiin

671 *Heroon* on heeroksen hauta ja usein oliivipuulehdolla, temenoksella, pyhitetty kulttipaikka. Plataian taistelun (479 eaa.) myötä kaatuneita kreikkalaisia alettiin kunnioittaa heeroksina (Hohti 1979, 28).

(1827). Isänmaalliset piirit vastustivat Venäjän keisarikuvaa poliittisista syistä,⁶⁷² joten yliopiston konsistori päätti joulukuussa 1926 hankkia juhlasaliin ”itsenäisyyden muistomerkin”. Suunnittelukilpailu julistettiin valtioneuvoston määrärahojen turvin (1927). Teoksen piti valmistua vuodeksi 1928 yliopiston Helsingin toiminta-ajan 100-vuotismuistojuhlaan, mutta hanke ei edennyt suunnitellusti.⁶⁷³ Professori Erik Lönnroth (1883–1971) ehdotti (1931), että ”pääkaupungin edustavimpaan juhlasaliin” tilattaisiin kuvanveistäjä Wäinö Aaltosen joko tiedettä, totuutta, vapautta tai isänmaallisuutta kuvastava teos:

ylevä symboli olisi yliopiston tarkoituksien mukainen, sen elävän työn asiallinen ulkonainen nimikilpi, samalla kuin se olisi omiaan nostattamaan sen ympärille kerääntyneen opiskelijan nuorison mieltä.⁶⁷⁴

Lopulta Yliopiston konsistori asetti komitean järjestämään kutsukilpailua. Aiheeksi määriteltiin 7.12.1938 *Vapauden jumalatar seppelöi voiton sepeleellä nuoruuden*. Neljä kutsuttua taiteilijaa jätti luonnoksensa 15.2.1939 ja kilpailun satoa esiteltiin julkisuudessa jo ennen voittajan valintaa.⁶⁷⁵

Antiikin jumalattarien tuntemus sisältyi 1930-luvulla sivistyneistön yleistietoon.⁶⁷⁶ Vapauden jumalatar eli Libertas kuului antiikin roomalaisten jumaluuksiin, joita kreikkalaiset eivät palvoneet.⁶⁷⁷ Vapauden henkilöitymä ”Liberalität” oli mukana Cesare Ripan *Iconologiassa* (1603).⁶⁷⁸ Ranskan suuren vallankumouksen ajalla siitä tuli kansan ja ennen kaikkea tasavallan allegoria, jonka ikonografia sekoittui Marianne-kuvastoon. Vapauden tunnuksiksi vakiintuivat 1700-luvulla keihäs ja punainen suippopäinen fryygalainen villamyssy, roomalaisorjien vapaudenlakki. Voiton sepele on sotavoiton jumaluuden ja sankarivainajia edustavan Niken tunnus. Cesare Ripa esittelee ”Vittorian”, Voiton jumalattaren⁶⁷⁹ kultaan puettuna siivekkäänä naisena, joka kohottaa oikeassa kädessään laakerin ja oliivipuun oksista valmistettua voiton sepelettä. Vasemmassa kädessä on palmunoksa.⁶⁸⁰ Vapauden

672 Turun Akatemiasta tuli Keisarillinen Aleksanterin yliopisto ja v. 1919 Helsingin yliopisto. Rintakuva poistettiin salista venäläisvastaisessa ilmapiirissä 1930-luvun alussa (Pöykkiö 1971, 105–121). Keskusteluista juhlasalin taidehankkeen tiimoilta Maltzeff 1990.

673 [Edvin Linkomies], ”Helleeninen ja suomalainen ihmisihanne. Yliopiston vararehtorin, prof. Linkomiehen puhe Aaltosen reliefin paljastustilaisuudessa yliopistossa eilen”, US 5.9.1940.

674 Helsingin yliopiston konsistorin pöytäkirja 27.5.1931, § 28, Helsingin yliopiston arkisto, Helsinki.

675 ”Tävlingen om marmorrelief till solemnitetsalen avgjort”, HBL 25.2.1939.

676 Esim. *Otavan Iso tietosanakirja* (1935).

677 Roomalainen konsuli T. Sempronius Gracchus pystytti Libertasille temppelin Aventinukselle 238 eaa. Capitoliolla oli jumalattaren pyhäkkö ja hahmo kuvattiin rahoihin ”tyrannien” kuoleman jälkeen. Vapauden attribuutti oli suippopäinen matkahattu, pilveus (Castrén ja Pietilä-Castrén 2002 [2000], 303).

678 Ripa 1970 [1603], ’Liberalität’.

679 Ripa 1970 [1603], ’Vittoria’.

680 Uusklassististen vapaudenpatsaiden soihtu-attribuutti juontuu antiikin Kreikan Eirēneltä eli Rauhalta, jonka kultti tunnetaan Ateenasta 300-luvulta eaa. Roomassa Pax esiintyy Augustuksen rauhan alttarissa, mutta figuurilla ei ollut jumallista asemaa. Henkilöitymän attribuutti oli roomalaisajalla öljypuun oksa. Itsevaltiuden ajalla Rauhasta tuli hallitsijoiden jalusta-allegoria, jolla ilmennettiin valtion sisäistä järjestystä (Stafford 2000, 174–177, 190–192; Kaulbach 2000 [1999], 46, 51–53; Ripa, 1970 [1603], ’Pace’).

jumalatar ja voitonsepele ovat klassisen symboliikan kannalta erikoinen aihevalinta. Ehkä traditiota hämärtävällä teemalla etsittiin reliefiin kansallisia tulkintoja.

Kilpailun voittajaksi julistettiin 1.3.1939 Wäinö Aaltosen luonnos *Sepele velvoittaa*.⁶⁸¹ (kuva 78) Emil Wikströmin luonnoksen nimi oli *Voiton sepele*, Felix Nylundin *Yliopiston juhlasali* ja Yrjö Liipolan *Pallas Athene*. Toimikunta ehkä tunnisti luonnosten tekijät tyyllisten piirteiden perusteella jo ennen henkilötietokuorten avaamista. Yliopiston klassistisia tavoitteita lähestyttiin eri kannoilla, mutta kaikki taiteilijat esittivät ”nuoruuden” alastomana tai rintakehältäään paljaana miessankarina. Vapauden jumalatar kuvattiin pitkässä antikisoivassa, peploksen tai khitonin asumuunnelmassa. Attribuutteina oli laakeriseppeleen lisäksi soihtu ja palmunoksa.⁶⁸² Kukaan ei kuvannut Nikeä vapaudenjumalattareksi ehkä välttääkseen liian suoraa sotaikonografia-yhteyttä.

Liipolan kilpailuluonnos on sarjakuvamainen kokonaisuus. *Pallas Athene* (kuva 79) seisoo korokkeella kantaen soihtua, rauhan ja vapauden personifikaatioiden attribuuttia. Jumalattarella ei ole Athenelle tyypillisiä varusteita: kypärää, keihästä, kilpeä tai rintapanssaria. Kuvan vasemmasta reunasta saapuu kaksi sankaria seppelöitäviksi. Ensimmäisenä tulevan figuurin käsivarrelle on laskettu viitta ja kädessä on voitonmerkinä pieni Nike-patsas. Sankarin takana odottaa toinen, varusteistaan luopuva hahmo. Kulkueen viimeisenä on pitkähelmaiseen asuun puettu naisfiguuri, ehkä voitonjumalatar Nike, joka tuo laakeriseppeleet Pallas Athenen ojennettavaksi. Nylundin *Yliopiston juhlasali*-luonnossankari astuu seppelöitäväksi pienelle korokkeelle. Hahmo kantaa käsivarrella viittaa ja kumartaa nöyrästi jumalattaren edessä. Sankarin takana oleva naisfiguuri edustanee palmunoksinen voiton allegoriaa. Jumalattaret pystylaskoksisine pukuineen muodostavat pylväsmäiset raamit elävästi liikehtivälle sankarille. Wikströmin *Voiton sepele*-luonnoksessa on kaksi figuuria. Loggiaan sijoitetussa aiheessa on renessanssitaiteen eloisuutta. Vapaudenjumalatar kohottaa soihtun ja sepeleen. Sankari seisoo kontrapostossa ja nostaa käden sydämelleen. Viitanliepeet siveellistävät alastoman vartalon lannevaatteen tapaan.

Aaltosen luonnos oli kilpailun askeettisin. Sepelepäinen nuorukainen seisoo katsekontaktissa itseään päätä pidemmän jumalattaren kanssa, joka on laskenut kämmenen sankarin olalle. Muiden taiteilijoiden tapaan Aaltonen häivytti mallina olleen antiikkilainan piirteitä korostaakseen taiteellista ilmaisuaan ja välttyäkseen kopiosyyteiltä. Modernistisen taiteilijan odotettiin osoittavan luovan suhteensa esikuvalliseen antiikkiin. Aaltosen ja Okkosen taidekäsitys⁶⁸³ perustui tun-

681 Jury: professorit Onni Okkonen, Erik Lönnroth, Arthur Långfors ja Yrjö Hirn, kansainvälinen asiantuntija Ruotsista, kuvanveistäjä Ivar Johnsson. Kilpailuluonnos kuuluu Helsingin yliopiston museon kokoelmiin.

682 Laakerisepele kuului sotasankarien, urheiluvoittajien ja ansioituneiden kansalaisten kunnianosoituksiin antiikin Kreikassa ja Roomassa. Palmunoksa kuului antiikissa voiton juhlaan. Kirkollisessa traditiossa se symboloi Kristuksen voittoa ja ikuista elämää. Oliivipuun oksa liittyy rauhaan.

683 Ks. Okkosen taidekäsityksistä ja -filosofiasta Kallio 1993 ja Kallio 1997. Aaltosen taidekäsityksestä ei ole olemassa tutkimusta, vaan käsitykseni perustuu omiin tutkimuksiini ja Aaltosen kirjoituksista saamaani yleiskuvaan.



78 Wäinö Aaltonen, *Seppele velvoittaa*, Helsingin yliopiston juhlasalin reliefin kilpailuluonnos, kipsi, 1939. Helsingin yliopisto. (RK 2013)



79 Yrjö Liipola, Helsingin yliopiston juhlasalireliefin kilpailuluonnos, kipsi, 1939. Yrjö Liipolan museo, Koski Tl. (OP 2001)

nestautumista korostavaan vitalistiseen estetiikkaan ja romantiikan idealistiseen käsitykseen luovista taiteilijanoista. Siihen ei tunnontarkka kopioiminen sopinut, joten Aaltonen muunteli aina yksityiskohtia modernismin nimissä. Okkonen toi esille Aaltosen tavan hyödyntää antiikin ja renessanssin taiteen tyyliympyräjä, mutta korosti, ettei taiteilija antautunut jäljittelijäksi. Sen sijaan tämä koosti vaikutteista ”verevällä luonnonnäkemysellään” omaperäistä taidetta:

jos vertaisi esim. alkuperäistä yliopistoreliefiä kreikkalaisen antiikin vastaaviin metooppikuviin, havaitsi helposti, kuinka toinen väkevämpi ja sensuellimpi tunne oli Aaltosella näkemysensä pohjalla. Vieras kulttuuriaines on antanut hänelle henkisiä ja tyyllillisiä lisiä, lähtökohtia ja vihjeitä, mutta hän on merkillisen omaperäisesti ja oman tunteensa mukaan muovailleen käyttänyt niitä hyväkseen.⁶⁸⁴

Tutkijat ovat kukin vuorollaan etsineet lopullisen yliopistoreliefin esikuvaa antiikin Kreikan taiteesta. He viittaavat usein laajoihin kuvastoihin tarkentamatta esikuvaa yksittäisteoksiin. Ulla Vihannan mukaan reliefi perustuu ”varhaiskreikkalaisten metooppisommitelmien tavoin kahden henkilöahmon vastakkainasetteluun”.⁶⁸⁵

684 Okkonen 1962, 18. Metooppi on doorilaisen temppelin frisin laatta, joka vuorottelee doorilaisen triglyfin pystyurteisen laatan kanssa. Metooppi voi olla sileä, koristeltu reliefein, maalauksin tai kilvin.

685 Vihanta 2000, 356.



80 Demeter, Triptolemos ja Kore, votiivireliefi Eleusista, noin vuodelta 440 eaa. Ateenan kansallismuseo.

Leena Ahtola-Moorhouse katsoo sen olevan ”ankara ja totinen, kuin attikalainen hautasteela, jota se tavallaan kertaakin. Kuitenkin siinä on tyypillisiä aaltosmaisia ratkaisuja figuurien suhteissa ja valon muotoilemissa salaperäisissä piirteissä”.⁶⁸⁶ Liisa Lindgren suhtautuu kriittisesti Ahtola-Moorhousen kommenttiin ja vetoaa Okkoseen:

Aaltonen oli kuitenkin varsin tietoinen konventioista: hautakiven suunnittelu yliopiston juhlasaliin olisi ollut decorumin vastaista kansallista vapautta symboloivassa teoksessa. Henkisen kulttuurin kansalliseen pyhäkköön sijoitetun reliefin kuvalliset ja sommittelulliset lähtökohdat palautuvat antiikin metooppikuviin, mihin viittaa myös Okkonen.⁶⁸⁷

Jos Aaltonen olisi hyödyntänyt hautasteelaa profaaniin luonnokseensa, decorum olisi vaatinut vain esikuvan kehittelyä teemaan sopivaksi ja yksityiskohtien viritämistä. Työstäessään marmoria hän tuskin kertasi painojäljennöksiä. Esikuvia ei kannatakaan etsiä lopullisen reliefin, vaan kilpailuluonnoksen pohjalta. Oletan

686 Ahtola-Moorhouse 1994, 37.

687 Lindgren 1996, viite 9 s.181. Teoksen valmistumisvuosissa on virhe. Kilpailu oli vasta vuonna 1938.

Aaltosen käyttäneen mallina Ateenan kansallismuseon tunnettua votiivireliefiä⁶⁸⁸ Eleusista noin vuodelta 440 eaa. (kuva 80) Sen marmorikuvassa on Triptolemos Demeterin ja Koren välissä.⁶⁸⁹ Oletan myös Nylundin käyttäneen hahmottelussa samaa mallikuvaa. Aaltonen keskitti huomion Demeterin ja Triptolemoksen koeroon, eleisiin ja katsekontaktiin. Koren karsiminen jännitti tapahtuman kohtamiseksi. Aaltosen sankari on Triptolemosta hoikempi, lyhythiuksinen eikä kannan olalla laskostettua viittaa. Oikea jalkakaan ei ole samassa asennossa. Sivukuvana esitetyn Demeterin sijaan vapauden jumalatar nähdään edestä ja vain kasvot profiilista. Demeterin sauvasta on mukailtu jumalattaren hihalaskos. Keho on lainattu Aaltosen hengettäritä.⁶⁹⁰ Mallina on voitu käyttää muitakin teoksia, peilikuvana vaikka lääketieteen suojelija Asklepioksen temppelin reliefiä Ateenassa. Se kuvaa terveyden jumalatar Hygieiaa pienikokoisen palvojan kanssa.⁶⁹¹

Marmorisankari

Helsingin yliopisto tilasi *Vapauden jumalatar seppelöi voiton seppelleellä nuoruuden* –marmorireliefin (kuva 81a) Aaltoselta kilpailuvoiton perusteella 3.6.1939.⁶⁹² Luonnokseen esitettiin korjauksia.⁶⁹³ Ne etäännyttivät sommitelmaa yhä kauemaksi antiikin aikaisesta esikuvasta. Toimikunta kävi arvioimassa keskeneräistä teosta taiteilijan ateljeessa. Lähes kuuron taiteilijan kanssa käytettiin keskusteluissa niin sanottuja puhelappuja, joita on sittemmin arkistoitu. Eri käsialoin esitetyt kommentit kertovat reliefiin suunnatuista odotuksista: ”Ihanaa olisi, jos suomalainen löisi kreikkalaiset, ja siihen onkin juuri tässä tapauksessa erikoisia mahdollisuuksia!”⁶⁹⁴ Kaksi kirjoittajaa toivoi kolmiulotteisuuden lisäämistä syväksi reliefiksi, jolloin valo korostaisi ilmeitä ja eleitä:

Voiko ajatella korkeamman reliefin sallivan pojan kääntyvän hiukan saliin päin sen verran, että oikeanpuoleinen poskipää pääsee vaikuttamaan osaltaan, joten

688 Votiivi (lat. votum = luvattu). Votiivireliefi on lupauksen perustuva uhrilahja, kiitollisuudenosoitus taisteluvoitosta, pelastumista uhasta tai parantumisesta.

689 Ateenan kansallismuseo inv. n:o 126. Korkeuden (220 cm) vuoksi sitä on ehkä pidetty metooppikuvana. Demeter oli maan hedelmällisyyden, sadon ja maanviljelyn jumalatar, jonka roomalaisvastine oli Ceres. Myytin mukaan Demeter kiitti Triptolemosta lahjoittaen hänelle maanviljelyksen taidon, jotka sankari taas opetti kreikkalaisille. Demeterin tyttärestä, Persefonesta käytetään myös nimitystä Kore (Castrén & Pietilä-Castrén 2002 [2000], 123, 589420–421).

690 Aaltosen hengettärien asu korostaa keskivartalon pehmeitä muotoja ilman laskoksia. Hän elävöittää pukua usein kankaan läpi näkyvillä kohoumillla, epäsymmetrisellä kaula-aukolla tai helman korostuksella.

691 Ateenan kansallismuseo, inv. no. NM 1338.

692 Yliopiston korkokuvautakunta hyväksyi korjatun luonnoksen huhtikuussa 1939. Professorit Arthur Långfors, Erik Lönnroth ja rehtori Kaarlo Linkola valvoivat työn valmistumista (”Sopimus” 3.6.1939, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK).

693 Hakkila 1942, 269–270; ”Wäinö Aaltonen voitti yliopiston korkokuvakilpailun. Häneltä pyydetään uusi luonnos alkuperäisen ehdotuksen pohjalla”, US 25.2.1939, ”Yliopiston juhlasalin korkokuva pian valmis hakattavaksi marmorisiin”, US 27.7.1939.

694 Wäinö Aaltosen puhelappu, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.



81a Wäinö Aaltonen, *Vapauden jumalatar seppelöi voiton seppelleellä nuoruuden*, marmori, 1940. Helsingin yliopisto. (Turun museokeskus, valokuva-arkisto)

sielukkuus tulee ehkä paremmin esiin. Samalla perspektiivi saa aikaan sen, että pojan pienemyys tulee luonnollisemmaksi, koska hän näyttää olevan hiukan taaempänä.⁶⁹⁵

Ruotsalaisasiantuntija, kuvanveistäjä Ivar Johnsson (1885–1970) ehdotti raportissaan teoksen asettamista niin, että toiminta tapahtuisi ikään kuin huoneessa.⁶⁹⁶ Konkreettisimmat muutosehdotukset antoi Onni Okkonen 5.3.1939. Hän oli huolissaan vaikeasti ymmärrettävästä, arvoperspektiiviin perustuvasta jumalattaren ja ihmisen välisestä kokoerosta, joka vaikutti kuin kuvassa olisi:

äiti ja hänen jollain tavoin vain pienikasvuisiksi jäänyt poikansa. Jumalatar on siis saatava ”jumalallisemmaksi” tai on, ehkä mieluummin, hänet asetettava hieman ylemmäksi (– jalustalleko).

Nuorukainen vaikuttaa vielä nykyisessä muodossaan jäykähköltä ja ei kyllin ilmeikkäältä. Pään ja vartalon mittasuhteita olisi tarkistettava, että nuorukaisuus jo siinä tulisi paremmin näkyviin. Itse tyypissä olisi ”suomalaisuus” saatava ihanteellisempaan muotoon ja sielunilme, suuren aktin vaikutus, tähän nuorison

695 Ibid.

696 Johnsson piti Aaltosen luonnosta ainoana, ”joka voi olla pohjana enemmän muokkaamiselle” (Ivar Johnsson 24.2.1939, ”Lausunto Helsingin yliopiston suuren juhlasalin korkokuvateokselle”, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK).

edustajaan olisi saatava herkennetyksi. Tämän täytyisi tapahtua luontevan ja nöyrän ylpeän asennon muodossa.⁶⁹⁷

Wäinö Aaltonen ratkaisi pienikasvuisiksi jääneen pojan ongelman kasvattamalla hahmon heerokseksi jumalattaren rinnalle. Esko Hakkila arvioi muutosta:

Alkuperäisessä luonnoksessa tämä [jumaluuden ylemmyyden] erotus oli ehkäpä liiaksikin silmiinpistävä, koskapa veistos lopullisessa muodossaan, jossa jumalattaren ja nuorukaisen suuruussuhde on huomattavasti tasoittunut, vaikuttaa hivelevän sopusuhtaiselta.⁶⁹⁸

Yliopiston päärakennuksen lämpiössä olevassa kipsimallissa näkyy Aaltosen uurospiirustus, joka on tehty viimeistelyssä savivaiheessa, ehkä jollain toimikunnan ateljeekäynneistä. Se osoittaa taiteilijan keskittyneen etenkin sankarin päähän tai hiuksiin.⁶⁹⁹ Aaltonen ehti saada Carraran marmorin reliefiä varten Italiasta juuri ennen talvisodan syttymistä. Huhtikuussa 1940 hän siirtyi työstämään kiveä. Lopullisessa teoksessa nuorukainen katsoi jumalattarta ilmaisten sotilaallista tahtoa. Ajan muodin mukaiset miesten hiukset vahvistivat sankarin aikuista ilmettä. Vaikka sankarin kutreilla oli jo laakerinoksa, lisäsi Aaltonen voitonmerkin vielä jumalattarenkin käteen.⁷⁰⁰

Talvisodan aikana reliefi toimi kansallisen itseluottamuksen tukena. *Suomen Kuvalehti* kuvasi pimennysverhoilla peitettyä ateljeeta ja apulaisten työskentelyä. Aaltonen puhui vuosisatoja toistuneista sodista ja kansan selviämisen ehdoista: ”pienikin maa voi henkisen elämän alalla olla suurvalta ja että Suomen nyt kaikkialta maailmasta saama myötätunto johtuu varmasti maamme kulttuurisista saavutuksista, urheilumme, tieteemme, taiteemme korkeasta tasosta.”⁷⁰¹ Talvisodan päätyttyä *Karjala*-lehti haastatteli Aaltosta. Hänelle reliefi oli edellisen talven henkisen paineen ilmentymä ja synnyinmaalle annetun uhrin vertauskuva. Kuten kansa oli joutunut taistelemaan pyhien arvojensa puolesta, sanoi taiteilijakin antaneensa kaikkensa: ”Suurien vaikeuksien kanssa kamppaillessa ihminen oppii jumalansa tuntemaan.”⁷⁰² Artikkelissa oli kaksi valokuvaa, joista toisessa taiteilija seisoo telineillä ja toisessa hän on poikansa, mallina olleen arkkitehtiylöppilas Matti Aaltosen kanssa. Hakkilan Aaltos-monografiassa (1953) julkaistiin kuva asepukeisesta Matista taiteilijan kanssa ja lähikuva reliefistä yhdennäköisyyden todentamiseksi.⁷⁰³ Myöhemmin Hakkila yhdisti molemmat kuvat talvisodan myyttiin: ”Vapau-

697 Onni Okkonen, ”Yliopiston reliefi 5.3.1939”, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

698 Hakkila 1942, 273–274; Hakkila 1953, 263.

699 Kipsimalli on Helsingin yliopiston uuden puolen neljännen kerroksen juhlasalin lämpiössä.

700 ”Voiton jumalatar” ja ”Nuoruus” marmorissa”, HS 5.4.1940, myös kuva.

701 ”Taiteilijan on edelleen tehtävä luovaa työtä – Kuvanveistäjä Wäinö Aaltonen valmistelee muistomerkkiä Suomen ja Ruotsin rajalle”, (SK) 51–52/1939, 1866–1867.

702 ”Synnyinmaalle annetun uhrin vertauskuvaksi on kuvanveistäjä Wäinö Aaltonen luonut tänään paljastettavan monumenttinsa. Mielenkiintoisia yksityispiirteitä veistoksen synnystä”, *Karjala* 4.9.1940.

703 Hakkila 1942, 270; Hakkila 1953, 258.

den jumalattaren kimppuun oli kavalasti hyökätty. Nuoruuden oli kiirehdittävä avuksi. Niinpä Matti, josta oli venähtänyt mittava nuorukainen, puki sotatalvena suomalaisen sotilaan kunniakkaan kenttäharmaan asetakin päällensä ja riensi riveihin.”⁷⁰⁴

Helsingin yliopiston 300-vuotispäivää vietettiin 4.9.1940 isänmaallisena juhlanä. Sodan ilmapiiri huokui puheiden retoriikasta sodan haavoista toipuvassa ja varuillaan olevassa maassa. Yliopiston rehtori Kaarlo Linkola (1888–1942, vuoteen 1906 Collan) vertasi avajaispuheessa talvisotaa antiikin Kreikan myyttisiin taisteluihin: ”Tässä taistelussa annettiin kaikille kansoille tahdon- ja voitonnäyte, jonka veroinen ennestään tunnetaan kansakuntien historiasta vain kahden ja puolen vuosituhannen takaa”. Talvisodan yhteishenki todisti Linkolalle puolustustah-toisen isänmaanrakkauden syvyyden. Hänestä juuri ylioppilasnuoriso oli kehittänyt isänmaallisen uhrimielen huippuunsa. Sotadiskurssi hiipi myös rauhanajan tutkimustavoitteisiin: ”On pyritty oman korkean kansankulttuurin luomiseen tieteen aseilla.”⁷⁰⁵ Reliefin paljastuspuheen pitänyt Edvin Linkomies (1894–1963, vuoteen 1928 Flick) yhdisti sotahistorian ja yliopiston henkiset tavoitteet toisiinsa:

Nuurukainen, joka saa voiton seppeleen, on yhtä hyvin itsenäisyystaistelun tai vapaussodan osanottaja kuin äskeisen taistelun sankari. Hän voi myös olla kunnian kentälle kaatunut nuorukainen, joka saa vapauden jumalattarelta voiton seppeleen ennen lähtöään suureen tuntemattomaan kuoleman rajan yli. Mutta nuorukainen voi myös symbolisoida niitä, jotka henkisessä taistelussa ovat saavuttaneet voiton ja saavat henkisen vapauden voiton seppeleen...Siihen on isketty taltan lyöntejä sodan varjossa, eikä tämä ole voinut olla jättämättä jälkiä valmistuneeseen teokseen.⁷⁰⁶

Linkomies muistutti, ettei reliefiä saisi pitää pelkästään sotasymbolina: ”Korkokuva on siis muistomerkki kansamme sekä aseellisesta että henkisestä taistelusta vapauden saavuttamiseksi ja turvaamiseksi.” Reliefisankari edusti ihmisyyden korkeinta astetta, ”muinaista helleenistä ihmisihannetta”, sivistynyttä, urheilullista ja isänmaallista tahtokansalaista, joka uhrautuu kansakunnan ollessa uhattuna.⁷⁰⁷ Yliopistoreliefin ja sodan diskurssit sekoittuivat toisiinsa yliopiston ulkopuolellakin. Taidekriitikko ja yhteiskuntatieteilijä Antero Rinne (1896–1950) tulkitsi reliefin valkoisen marmorin hohtavan kuin edellisen talven kylmä lumi:

Tuhannet ja taas tuhannet Suomen parhaat nuorukaiset ojensivat talven tuimassa pakkasessa kätensä kohti vapauden jumalattaren seppeltä, mutta tuupertuivat valkoiseen lumeen. Maallisin silmin he eivät nähneet tätä seppeltä, mutta se

704 Hakkila 1942, 270; Hakkila 1953, 259–260, kuvat s. 259 ja 288.

705 Helsingin yliopiston 300-vuotisjuhlat alkoivat eilen, jolloin myös Yliopiston lukuvuoden avajaiset tapahtuivat”, *Kaleva* 5.9.1940.

706 [Edvin Linkomies], ”Helleeninen ja suomalainen ihmisihanne. Yliopiston vararehtorin, prof. Linkomiehen puhe Aaltosen reliefin paljastustilaisuudessa yliopistossa eilen”, US 5.9.1940; ”Vapauden jumalatar seppelöi voiton seppelillä nuoruuden”, Wäinö Aaltosen veistämä korkokuva paljastettiin eilen”, HS 5.9.1940.

707 Ibid.

painettiin sitenkin heidän kulumilleen aatteen maailmassa ja kansan ajatuksissa. Väinö Aaltosen veistoksen syntymisaika oli raskas, täynnä murhetta ja hätää, mutta myöskin täynnä sankaruuden tuntoa.⁷⁰⁸

Juhlavat hahmot suggeroivat mieliä ja Väinö Aaltonen sai ihailijapostia:

Kun verho vedettiin ja sen takaa paljastuivat jumalatar sekä nuorukainen oli ensimmäinen, mitä tunsin - Rauha -, ääretön, koko mieleni täyttävä rauha, jota en ollut tuntenut enää pitkiin aikoihin. Tämän myötä palasivat mieleeni luja usko ja luottamus, jotka sen huomaa nyt, olin välillä kadottanut. Katsellessani jumalattaren sekä nuorukaisen kasvoja sain ikään kuin vastauksen moneen kysymykseen, jotka varsinkin viime talven sekä sen jälkeenkäin olivat nousseet mieleeni, mutta jotka toistaiseksi olivat jääneet vastausta vaille.⁷⁰⁹

Myöhemmätkin tulkitsijat ovat katsoet reliefin ensisijaisesti ilmaiseen valmistus- ja paljastusajan sotatilannetta ja politiikkaa. Ulla Vihanta painottaa:

Korkokuvassa nousee jälleen esiin sekä V.A. Koskenniemen velvollisuusmoraali että Hellaakosken eettinen rigorismi. Kuriin ja järjestykseen tottuneesta urheilijanuorukaisesta on kasvanut hegeliläisessä mielessä täysivaltainen kansalainen: yksilö, joka on ensisijassa valtion jäsen. Sodan jylä tuo teokseen nietscheläiset painotukset. ... Niinpä reliefi henkii sitä samaa rohkeutta, vastuuntuntoa, uhri mieltä, kansallisympyyttä, uskollisuutta ja itseluottamusta, jota sotaikäyvä Saksa edellytti omilta nuorukaisiltaan.⁷¹⁰

Yliopistoreliefin valmistumisajan taltanlyönnit keskellä talvisotaa näyttivät kiteytäneen sotamyytin uhreineen, pakkasineen ja valkoisuuksineen osaksi taiteen vastaanottoa. Antiikin taiteesta kumpuavan luonnoksen nuorukaisen piti sota-ajan vaatimusten paineissa kasvaa aikuiseksi. Vastaavasti tuotiin myös esille, kuinka taiteilijan poikakin oli teoksen valmistumisen myötä astunut sotapalvelukseen ja kulttuurin miehismille uhrikentälle. Aaltonen kuvasi lopulliseen reliefiin voiton seppeleitä kaksin kappalein vakuuttamaan katsojat sodan tavoitteesta, mutta jumalattaren ja nuorukaisen vuorovaikutteinen suhde vaikutti olleen tärkein uskon ylläpitäjä sodan aikana.

Jumalattaren äidinkasvat

Aikalaisvastaanotossa Väinö Aaltosen yliopistoreliefin klassistiset esikuvat sulautuivat saumattomasti kansallisiin piirteisiin. Se kaikui Linkomiehen paljastusjuhlan puheessa: ”Nuorukaisen piirteet ovat tyypillisesti suomalaiset, mutta myöskin jumalattarella on suomalainen leima, jota on vaikea yksityiskohtaisesti analysoida,

708 Antero Rinne, ”Vapauden jumalatar seppelöi voiton seppeleellä nuoruuden”, SSd 6.9.1940.

709 Mirjam Mustalan kirje Väinö Aaltoselle 4.9.1940, Väinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

710 Vihanta 2000, 358.

mutta jonka ilman muuta tähän hahmoon syventyessään havaitsee.”⁷¹¹ Figuurien suomalaistaminen vaati taiteilijalta vähän ponnisteluita. Hän vain muutti molempien kampaukset seuraamaan oman ajan hiusmuotia ja julkisti ateljeessaan sankarin asepukeisen mallin. Tuotannolle uskollisesti Aaltonen muotoili jumalattarelle ihannemuusiensa kasvot, joita kehystävät vapaasti aaltoilevat kutrit. Ulkonainen tuttuus, oman ajan suomalaisuus, välittyi vastaanottajille tunnekokemuksena, kuten sota-ajan ilmapiiriinkin. Aatteen syvyyttä tulkittiin teoksen modaalista piirteistä, katseiden suunnista ja jumalattaren nuorukaisen olalle nostamasta kädestä. Väli rauhan ajan epävarmuuteen kaivattiin rohkaisun sanoja ja eleitä, minkä Antero Rinne kiteytti:

Tuntuu kuin jumalatar olisi jollain tavalla huolissaan seppelöitävänsä puolesta. Hän katsoo häntä terävin ja tutkivin silmin”... ”Tuossa katseessa tuntuu olevan pelkoa ja kysymystä, mutta samalla rohkaisua.”... ”toisaalta ilmaisee valtiattaren koko olemus ja varsinkin nuorukaisen toiselle olalle melkein pä toverillisesti viivähtänyt käsi lempeyttä, luottamusta, rohkaisua.”⁷¹²

Akademiska Sångföreningen lauloi paljastustilaisuudessa Emil Genetzin *Terve Suomeni maan* ja Otto Lindbladin *Krigsbönin*. Niissä viitattiin synnyinmaalle annettuihin uhreihin.⁷¹³ Edellisen sanoissa ”syntymämaa [on] sankarten taistelutaner”, jossa maasta tulee miesten taistellen puolustama oma ”armas”. Puolustettava maa oli feminiininen, neitseellinen ja passiivinen Suomi-neito. Suomen poliittisessa ikonografiassa, elokuviissa ja populaarikulttuurissa naispuoliset henkilöitymät on liitetty kansaan tai kansakuntaan, kun mieskuva on edustanut valtiota ja isänmaallista vastuuta.⁷¹⁴ Yliopiston juhlassa korostettiin kasvatustehtävän velvollisuusestosta. Miehet saivat siinä toimijan ja vastuunottajan paikan, jota paradoksaalisesti leimasi myös omien pyyteiden alistaminen yksilöä korkeammille tavoitteille ja valmistautuminen patrioottiseksi uhriksi. Naiskansalaisen ideaali oli epäselvempi. Yliopiston naisopiskelijoiden määrä oli kasvanut koko itsenäisyyden ajan. Reliefi tarjosi naisopiskelijoillekin ylevän samaistumisinnan. Jumalatar oli ajan vastaanotossa ylimateellinen välittäjä, joka muistutti naisen roolista rohkaisijana miesten isänmaallisissa tehtävissä.

Aaltoselle oli luonnosteluvaiheessa tärkeää kuvata jumalatar ihmishahmoa suurempana. Sama idea toistui monissa taiteilijan kypsän iän monumenteissa. Aimo Reitala on havainnut saman muun muassa Munkkiniemen sankarihaudan *Maaemo ja hänen poikansa* -veistoksessa, jota hän pitää luonteeltaan vapauden jumalattarta

711 [Edvin Linkomies], ”Helleeninen ja suomalainen ihmisihanne”, US 5.9.1940; ”Vapauden jumalatar seppelöi voiton seppeleellä nuoruuden”, HS 5.9.1940.

712 Antero Rinne, ”Vapauden jumalatar seppelöi voiton seppeleellä nuoruuden”, SSd 6.9.1940.

713 Helsingin Yliopiston 300-juhlat alkoivat eilen...”, Kaleva 5.9.1940. Rolf Nevanlinna kertoo muistelmissaan, että 300-vuotijuhlassa esitettiin Maamme-laulu: ”Enkä koskaan kuullut Maamme-laulua esitettävän sellaisella hartaalla innostuksella kuin se kajahti ilmoille juhlan päättäjäsiksi. Ei silloin monenkaan silmä pysynyt kostumata” (Nevanlinna 1976, 142).

714 Koivunen 2003, 155.

mystisempänä.⁷¹⁵ Reitalan mukaan vaikea sota-aika nosti vanhan äitisymboliikan arvoonsa etenkin ”korkeassa ja juhlallisessa tyyliässä”. Hänen tulkinnassaan yliopiston vapauden jumalattaren käsi loi teokseen mielikuvan äidin ja pojan suhteesta: ”Seppelöidyn nuorukaisen ja hänen olkapäälleen samalla sekä rohkaisevasti että velvoittavasti käsivartensa laskeneen naisen välillä vallitsee läheinen yhteys, joka muistuttaa äidin ja pojan suhdetta. Talvisodan ja sen aaton kohtalokkaassa ilma-
piirissä muotonsa saanut jumalatar sivuaa hyvin läheltä Suomi-äidin symbolimerkitystä.”⁷¹⁶ Kun vapauden jumalatar-figuurin merkitys limitettiin valtioallegoriaan, se olisi voitu myös yhdistää Suomi-neitoon. Se ei kuitenkaan pystynyt ilmaisemaan ajan vaatimaa puolustustahtoista sankarihenkeä. Naisten ja miesten yhteiskunnalliset tehtävät oli Reitalan mukaan eriytetty: ”Ase kuului miehelle, taistelijalle, nainen taas nähtiin mieluummin äitinä tai sulottarena.”⁷¹⁷ Sota-ajalla Suomi-neidon ja sulotarten merkitys laski. Sankarivainajien kultissa sankariäidin kuva sekoittui äiti maan merkityksiin.

Sota-ajalle tyypilliset sukupuolien tehtäviä koskevat käsitykset juontuvat 1800-luvun nationalismiin ideologiaan, joka eriytti miehen ja naisen yhteiskunnalliset vastuut luonnonlain lailla. Niin Topeliuksen, Runebergin, Lönnrotin kuin Snellmaninkin teksteissä naisen tehtävä oli ylläpitää elämää ja taata kansan jatkuvuus synnyttäjänä. Luonnon suomat ominaisuudet tekivät hänestä myös miestä paremman kasvattajan. Perhe oli kansakunnan pienoismalli, jossa äiti vastasi kansan moraalista. Sama asenne näkyi vielä toisen maailmansodan ajan äitkansalaisuudessa, jossa äidin hyveellisyyden mitta oli isänmaallisen uskollisuuden välittäminen jälkipolville ja kotirintamahengen eettinen ylläpito. Suurimman gloorian nainen sai poikansa isänmaalle uhranneena äitinä.⁷¹⁸ Kaatuneen läheisin naispuolinen omainen oli usein äiti, joka sai juhlatilaisuuksissa kannettavan kunniamerkin, vapaudenristin sururistin. Kaatuneen omaiset saivat myös Mannerheimin allekirjoituksen vahvistaman surunvalitteluaadressin. Sankarikuoleman arvoa korostettiin virallisen propagandan lisäksi perhe- ja naistenlehdissä.⁷¹⁹

Isänmaa hallinnollisena yksikkönä tarkoittaa myös rajoin määriteltyä omistusoikeutta valtion alueeseen. Sen sijaan sanat syntymämaa tai synnyinmaa juurtuvat ikivanhoihin äitimaa-vertauskuviin ja elämän kiertokulun merkityksiin. Myyttisen maan, aineellisen maaperän feminiinisyyttä hyödynnettiin sankarivainajien kultissa myös muulla Euroopassa. Maaäiti-puhe ei kuitenkaan kuulunut Suomen sota-ajan maskuliinisen tiedemaailman ja miesjohtoisen yliopiston retoriikkaan,

715 Reitala käyttää teoksesta *Maaemo suojelee poikiaan* -nimeä. Vertauskohtana hänellä on Suomen valtion henkilöitymä Suomen Yhdyspankin pääkonttorin fasadissa Aleksanterinkadulla (Reitala 1983, 148).

716 Reitala 1983, 141–142.

717 Reitala 1983, 136–137, 142; vt. Kempainen 2006, 52. Talvisodan aikana Suomi-neito valittiin kuitenkin New Yorkin maailmannäyttelyn kauneimmaksi taideteokseksi. Kyseessä oli Tampereen Hämeensillan veistoksen kipsimalli, jonka käteen taiteilija muotoili pienen kanteleen.

718 Nätkin 1997, 150–153; Helén 1997, 137–148, Koivunen 2003, 150–151.

719 Kempainen 2006, 160–165.

joten vapauden jumalatar valjastettiin kasvatustehtävänsä yhdistämällä Athenen ja Niken roolit toisiinsa. Yliopiston reliefi ei suoranaisesti viitannut sankarivainajakulttiin, mutta tämä yhteys legitimoitiin yliopiston 300-vuotisjuhlassa. Aaltonen valitsi Vapauden jumalattaren malliksi Demeterin, koska maanviljelyksen jumalatar ei liittynyt sotasymboliikkaan. Sen liitos maaäidin kulttiin liitti hahmon symbolisesti myös modernin ajan valtioallegorioihin.⁷²⁰ Sankarivainajiin viittaavista diskursseista huolimatta paljastustilaisuudessa ei korostettu kristillistä uhriutta. Ajatukset suunnattiin helleeni-ihanteisiin, sillä maanpuolustushengen rakentamisessa tarvittiin kansainvälisen mittapuun täyttävää symboliikkaa. Aaltosen jumalatar edusti klassistiskansallista ideaalia, tunteensa hillitsevää, muttei tunteetonta naiskuvaa. Sitoutumisen modaalisen piirteet tiivistyivät äidin ja pojan vuorovaikutuksessa, sankariin luodussa katseessa ja käden eleessä.

Vakuuttava arpi

Ihailtu reliefi ei kauaa koristanut Helsingin yliopiston juhlasalia. Se vaurioitui pahasti jatkosodan pommituksessa yöllä 26.2.–27.2.1944. (kuva 81b) Seuraavana päivänä yliopiston rehtori Rolf Nevanlinna (1896–1980) pyysi Wäinö Aaltosta katsomaan taideteoksen kuntoa. Sen muuttunutta ilmettä tarkastellut taiteilija totesi tyynesti: ”Nyt se on kauniimpi kuin koskaan.”⁷²¹ Yliopiston suojaus- ja korjaustyöt käynnistettiin niin pian kuin voitiin. Nevanlinna neuvotteli Aaltosen kanssa vaurioituneiden osien säilyttämisestä: ”Te rauhan jälleen palattua voisitte ottaa luodakseen uuden taideteoksen, samanlaisen kuin nyt menettämämme oli.”⁷²² Kirjailija, kriitikko Anna-Maria Tallgrenin (1886–1949) antropomorfistisessa tulkinnassa yliopiston reliefi oli ikään kuin sankarivainaja, jonka muisto jäi elämään ikuisesti. Hänkin toivoi Aaltoselta korvaavaa teosta kompensoimaan menetystä:

Suomen ja kenties koko maailman ihanin modernein veistos tuhoutui raakalaisten tuhohyökkäyksessä, teki sen tuhannesti rakkaammaksi meille, symboliksi, joka sädehtii sukupolvesta toiseen. Te luotte uuden, jos jääte elämään ja kulttuurielämää ylipäättään jatkuu – se ei sittenkään ole sama marmorireliefi, se ’kuoli’, ylösnoustakseen ja elääkseen iankaikkisesti suomalaisten sydämissä.⁷²³

Tallgrenille reliefi oli isänmaallinen uhri, jonka muistoa oli ylläpidettävä sukupolvien ketjussa eetoksen varmistamiseksi. Keskellä jatkosotaa filosofi Eino Kaila (1890–1959) puolusti vaurioituneen teoksen esilläpitoa. Hän korosti yliopiston ja

720 Monien maiden valtiollisiin allegorioihin liitetään äiti-merkityksiä: Svea-mamma, Germania, Marianne, Venäjän Matuška Rossija. Suomalainen äiti-maa tunnettiin jo 1800-luvulla ja sen kansallisesti kasvattava sanoma suunnattiin myös lapsille (Reitala 1983, 13–18, 41–44).

721 Nevanlinna 1976, 154–55.

722 Rolf Nevanlinnan kirje Wäinö Aaltoselle 30.5.1944, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

723 Anna-Maija Tallgrenin kirje Wäinö Aaltoselle 7.3.1944, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.



81b Väinö Aaltonen, *Vapauden jumalatar seppelöi voiton sepeleellä nuoruuden*, marmori, 1940. Helsingin yliopisto. ("Tuhoutuneena pommituksen ja palon jäljiltä 1944", Hakkila 1953, kuvasivu)

juhlasalin merkitystä maan korkeimpana sivistyskeskuksena, joka tuhottunakin oli "syvähenkisen elämän" temppelin vertauskuva:

'Raunioiden romantiikka' kuuluu niin oleellisesti eurooppalaisen hengenhistoriaan, että kansa, jolta pyhät rauniot puuttuvat, ei vielä oikein ole eurooppalainen kulttuurikansa. Vasta murtuneet muurit ja pirstoutuneet pylväät, vasta raa'an vihämiehen torsoiksi taittamattomat patsaat saavat sen vuosisataisen patinan, jossa mielikuvituksemme hengen silmillä näkee menneisyyden koko syvyyden. Kun hävityksen kauhistus on käynyt yli pyhän temppelin, se ei kuitenkaan lakkaa olemasta: se siirtyy näkyväisestä näkymättömään, se muuttuu symboliksi, joka uudella korkealla tavalla täyttää tehtävänsä.... olemme siellä saaneet nähdä Feidiaan hyperborealaisen jälkeläisen Parthenonin, Neitsytjumalattaren, joka vihkii nuorison elämään ja kuolemaan isänmaan puolesta.

Näin on nyt meilläkin Akropoliimme ja voimme sen raunioilla suorittaa rukouksemme. Me rukoilemme hengen voimaa, pysyäksemme edelleenkin sinä, mitä tuhat vuotta olemme olleet ja yhä olemme.⁷²⁴

724 Kailan ajatukset perustuivat hänen tutkimuksiinsa sielunelämän rakenteesta ja inhimillisen tiedon olemuksesta, mutta ideat kiteyttävä *Syvähenkinen elämä* julkaistiin vasta v. 1943. (Eino Kaila, "Aula Almae Matris in

Kaila puolusti taideteoksen säilyttämistä sellaisenaan suomalaisen itsetunnon pohjana. Vihollisuuksien merkit oli säilytettävä todisteeksi kansankunnan kestävydestä. Taiteen symboliuhria oli kunnioitettava, jotta sen todistusvoima välittyisi jälkipolville. Tuhoutuneen kohteen säilyttäminen sotamuistomerkkinä on vanha ilmiö. Antiikin kreikkalaiset olivat jo Plataian taistelun jälkeen vannoneet, etteivät rakenna uudelleen persialaisten tuhoamia temppeleitä, vaan säilyttävät ne pysyvänä muistona vihollisten barbaarisuudesta. Vala ei sitonut kovin kauaa ja arkaisten temppeliraunioiden päälle rakennettiin klassisen kauden arkkitehtuurin kukoistus.⁷²⁵ Ensimmäinen tasavalta suoritti Helsingin yliopiston raunioilla viimeiset helleniset uskontunnustuksensa ennen siirtymistä uuteen aikakauteen. Rakennus korjattiin ja juhlasali kunnostettiin oman ajan tarpeita vastaavaksi. Lämpöön siirretty tuhoutunut taideteos heijastelee museaalisenä fragmenttina suomalaisten kaipuuta sivistyksen hellenijuurille.

Vaurioitunutta marmorijärkälettä tulkitaan yhä paitsi Aaltosen hengessä eksplisiittisesti muistomerkkinä myös taideteoksena. Leena Ahtola-Moorhouse kommentoi: "Muistomerkki on upea vielä tuhoutuneessakin muodossa, mutta sen marmoripinta on muuttunut herkästä paremminkin tiukan teräväksi."⁷²⁶ Se näyttää muuttuneen diskursiivisesti myös modernistiseksi, vain itseensä viittaavaksi taideteokseksi. Alkuperäisteoksen korkeimmat ulokkeet ovat haljenneet tulipalon kuumuudessa tai lohjenneet irti räjähdyksissä kimpoilleista iskuista. Vaurioista vapauden jumalattaren kasvojen ja sankarin käsien menetys näyttävät pahimmalta. Jumalattaren vakavan ja rohkaisevan katseen menetys katkaisi figuurien välisen vuorovaikutussuhteen. Jäljellä on vain sankaria rohkaiseva käsi. Sekin vaikuttaa suurelta, kannustavan sijaan vaativalta. Kasvottoman hahmon eleenä se on suorastaan uhkaavan pelottava tai nöyryyttävä.

Tutta Palinin mukaan "fragmentin on katsottu toimivan sekä metaforisesti että metonymisesti, vaikka sen voidaan ajatella olevan synekdokee, kokonaisuutta edustava osa, par excellence."⁷²⁷ Reliefin vauriot luovat suoran metonymisen yhteyden Neuvostoliiton pudottamiin pommeihin ja sodan tuhovoimiin rakentaen teoksesta symbolin, sotamuistomerkkin. Nykyaikaisen yliopiston sisällä reliefi on myös synekdokee, laajaa diskursiivista kokonaisuutta edustava pala kulttuurista menneisyyttä. Museoesineen lailla se on aineellinen todiste ensimmäisen tasavallan ihanteista. Voiton symboliksi sen voi hahmottaa vain hyvällä mielikuvituksella.

memoriam – Yliopiston juhlasalin muistoksi", US 1.3.1942; Nevanlinna 1976, 154–155).

725 Camp 1986, 60.

726 Ahtola-Moorhouse 1994, 37.

727 Palin 2004, 54.

Menneissä ihanteissa

Vapauden jumalatar seppelöi nuoruuden -reliefin tuhouduttua nimimerkki Oculus toivoi Aaltoselta tilattaisiin korvaava taideteos yliopiston korjaus- ja laajennustöiden yhteydessä:

juhlasalissa vallitsee nyt raivaustöiden jälkeen 'pompeijilainen' tunnelma: Katkenneita pylväitä, korunsa menettäneitä muureja, Vapauden jumalatar ja Nuoruus murtuneina torsoina arkeologisessa ympäristössään... Yliopiston entinen arkkitehtoninen kauneus voidaan saavuttaa, ehkäpä ylittääkin. Aaltosen korkokuva on korvattavissa niin kauan kuin Mestarilla on taltta kädessään, ja kaikki odotamme luonnollisesti, että hänelle suodaan viipymättä tilaisuus tähän työhön.⁷²⁸

Wäinö Aaltonen ei halunnut tehdä kopiota:

Koska aivan samanlaista veistosta kuin aikaisemmin ei nähdäkseni ole syytä juhlasaliin sijoittaa (Kipsiluonnos 'Vapauden jumalattaresta' on sijoitettava pienen juhlasalin lämpiöön), on aikomukseni, tosin saman aiheen pohjalta, kehittää työtä edelleen ... Taiteilijalle tulisi aiheen käsittelyyn sekä tekotapaan nähden antaa vapaat kädet onnellisen lopputuloksen saavuttamiseksi.⁷²⁹

Pohjoismainen Yhdyspankki kustansi uuden reliefin Carraran marmorista.⁷³⁰ Se tilattiin 24.3.1956 ja paljastettiin 10.9.1959. Versiosta tuli alkuperäistä latteampi. Syynä saattoi olla kiire, joka johtui vaikeudesta löytää sopivaa kiveä Italiasta. Marmorilohkareta ei myöskään työstetty taiteilijan toiveiden mukaan käsihakkuuna, vaan se muotoiltiin konetyönä veistämöllä.⁷³¹ Yliopiston korjausten jälkeen taideteos menetti sille aiemmin varatun kunniapaikan kateederin⁷³² taustalla, joten tila tarvitsi kaksi teosta symmetrisen ilmeen luomiseksi. Pankki tilasi vielä toisen korkokuvan, *Nuoriso antaa uhrinsa vapaudelle* (kuva 82), joka liitettiin avoimesti sankarivainajakulttiin. Tilaussopimus allekirjoitettiin 12.11.1959⁷³³ ja teos paljastettiin pankin 100-vuotisjuhlassa 21.5.1962. Edwin Linkomies kertoi lyhyessä puheessa yliopiston määritelleen materiaalin. Aihe oli kiinni aikaisemmissa reliefeissä ja sota-ajan ideologiassa:

728 Oculus (nimim.), "Yliopiston juhlasalin tulevaisuus", *Taide* 1/1945, 14–15. Yliopistoa oli laajennettu 1930-luvulla J. S. Sirénin suunnitelmien mukaan.

729 Wäinö Aaltosen kirje (Helsingin yliopiston rehtorille?) 15.2.1956, otsikoitu "Helsingin Yliopiston juhlasaliin tuleva korkokuva" ja Sopimus Wäinö Aaltosen ja Pohjoismaiden Yhdyspankin välillä 24.3.1956, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

730 Wäinö Aaltosen kirje Osmo Toikalle 22.11.1955, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

731 Kiven hankinta- ja työstöongelmista (C. Giovanni Berettan kirje Maanviljelyskauppa Oy:lle 2.11.1956; N. Wäänäsen (H.H. Vitalin puolesta) kirje Matti Aaltoselle 21.11.1956; Osmo Toikan kirje Matti Aaltoselle 15.11.1956; Kiviveistämö Oy Forsmanin kirje Wäinö Aaltoselle 24.1.1957; Osmo Toikan juhlapuhe 8.9.1959, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK).

732 Yliopiston kateederi on juhlava puhujan koroke.

733 Sopimus Wäinö Aaltosen ja Pohjoismaiden Yhdyspankin välillä (allekirjoittajina Osmo Toikka ja Göran Stjernschantz), Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.



82 Wäinö Aaltonen, *Nuoriso antaa uhrinsa vapaudelle*, marmori, 1962. Helsingin yliopisto. Yksityiskohta. (RK 2013)

Sen symbolit ovat peräisin antiikin taiteesta, mutta se on ilmeeltään sekin perinteisesti suomalainen. Kreikkalaisesta taiteesta kulkee renessanssin mestarien kautta suora kehitysviiva tähän suomalaiseen 'Pietà'-veistokseen. Käytän tätä nimitystä siitä syystä, että tämän uuden korkokuvan tarkoituksena on olla kaatuneiden sankarien muistomerkinä tässä yliopistomme keskeisimmässä paikassa.⁷³⁴

Reliefi esittää naisfiguuria, joka kannattelee alastonta nuorukaista. Molempien polvien varaan laskeutunut uhri painaa sankarikuoleman merkinä sydäntään. Naisen asuna on arkinen pitkä leninki, josta puuttuvat juhlat kankaanpoimut ja vartaloa viehkeästi myötäilevät draperiat. Aaltoilevien hiusten tilalla on karkeasti hakattu tukka. Naishahmo on poikansa kanssa samaa kokoluokkaa oleva suomalaisäiti. Kummankaan jäykät eleet eivät tee teosta uskottavaksi, sillä figuurien välinen vuorovaikutus ja katsekontaktikin jäävät puolitiehen.

Linkomies tulkitsi *Nuoriso antaa uhrinsa vapaudelle* -reliefiä isänmaallisen uhrin valossa viittaamatta vapauden jumalattareen tai antiikin ideaaleihin ylipäänsä. Teokselle oli asetettu kova haaste, sillä sen piti sulautua sekä Engelin suunnitteleman yliopiston klassistiseen arkkitehtuuriin että uudistetun salin moderniin estetiikkaan. Sen tuli myös asettua rinnakkaiskuvaksi sodan pyhittämän alkupeiristeoksen korvaavalle muistokuvulle. Yliopistoon tilattiin siis kopio ja sille pari;

734 Edwin Linkomiehen puhe Pohjoismaiden Yhdyspankin 100-vuotisjuhlassa Yliopistolla 21.5.1962, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

toisinto ja sen toinen, ikään kuin toinen ja kolmas vapauden allegoria. Muiden tilausten vuoksi Aaltoselle ei jäänyt aikaa paneutua tilauksiin riittävällä antaumuksella ja alalla puhalsivat jo muut tuulet. Tilauksessa vaaditun klassismin pateettiset aiheet eivät kirjoittaneet luovuutta eikä työ ollut ammatillisestikaan innostavaa monen sankaripatsaan jälkeen 1950- ja 1960-luvun vaihteessa. Klassismi koettiin myös tyylinä ryvettyneeksi Euroopan diktatuurien ja sota-ajan taiteessa.⁷³⁵ Onnistumisen lähtökohdat tyrehtyivät yliopiston tilaustyön äärikonservatiiviseen aiheeseen. Yliopistopiiri oli vaikea irtautua antiikin ihanteista korkeakulttuurin peruskiviin. Tunteet jäivät kiinni alkuperäiseen marmorikuvaan ja sen aidosti todentuneeseen sotamuistoon.

Palava pensas

Heti talvisodan sytyttyä Hietaniemen hautausmaasta erotettiin alue kaatuneille sotilaille. Sen merkitys ohitti viimeistään jatkosodan tai Lapin sodan myötä Vanhankirkon puiston statuksen valtion tärkeimpänä militarisena seremoniakeskukseksi. Hietaniemi on nykyään Suomen suurin sankarihautausmaa, johon on haudattu 3159 suomalaista ja 121 saksalaista sotilasta. Alueelle rakennettiin vuosina 1954–1955 myös arkkitehti Mauri Siitosen suunnittelema 80 metriä pitkä kunniamuuri 800:lle rintamaolosuhteissa kadonneelle ja poissaolevana siunatulle sotilaille.⁷³⁶ Hietaniemestä tuli patrioottinen pyhiinvaelluskohde 1950-luvulla Mannerheimin saatua lepopaikan joukkojensa edessä. Aluesuunnittelu eteni hitaasti ja siihen otettiin kantaa laajasti. Ensimmäinen kilpailu Hietaniemen sankarihautojen järjestämiseksi organisoitiin vuonna 1941.⁷³⁷ Jatkosota ja kasvavat vainajien määrät jättivät hankkeen puolitiehen ja alue sai väliaikaisen suuren ristin.

Aaltosen Kulosaaren ateljee sai osuman samana jatkosodan yönä kuin yliopistokin. Keskenäiset teokset tuhoutuivat. Taiteilija siirtyi maaseudulle ja Malmöhön Ruotsiin.⁷³⁸ Arvostetun taiteilijan koettelemukset saivat hänen tukijansa liikkeelle Hietaniemen sankarihautojen suunnitteluvaiheessa. Hellaakosken, Wennervirran ja Hakkilan voimin ehdotettiin Aaltosen Suomen vapaudenpatsaskilpailuun

735 Härmänmaa 2000; Kuparinen 2000; Vihavainen 2000a. Latinan kieli, antiikin historia ja klassinen mytologia säilyttivät asemansa Suomen kouluissa ja yliopistoissa 1960-luvulle asti (Vihavainen 2000b, 418).

736 Osa vainajien jäännöksistä on myöhempien Venäjän Karjalassa tehtyjen etsintöjen jälkeen haudattu Lappeenrannan sankarihautausmaalle.

737 Ensimmäistä palkintoa ei jaettu lainkaan. Kaksi toista palkintoa jaettiin kuvanveistäjä Arvi Tynyksen ja arkkitehti Viljo Rewellin 1939–1940 -nimiselle ja kuvanveistäjä Gunnar Finnen *He lepäävät vain*-nimiselle luonnokselle. Kolmannen palkinnon sai Viktor Janssonin ja Hilding Ekelundin *Bastion Godt Samwete* -luonnos. Lisäksi lunastettiin myös neljä ehdotusta ("Uutisia", Arkkitehti 1/1941, 3).

738 Pajastie 1945, Eila (nimim. E. P-tie), "Wäinö Aaltonen työskentelee jälleen Kulosaaressa", Taide 1/1945; Hellaakoski 1946, 72.

suunnitteleman ja palkinnotta jääneen *Uhri ja saavutus* -luonnoksen naisfiguuria Hietaniemeen.⁷³⁹ Hellaakoski toivoi:

Sen on vain saatava kasvaa valtavaan kokoon, kuten jo alun perin on suunniteltu, ja veistäjän on itsensä saatava hahmotella sen ympäristön pengerrys tai koko arkkitehtuuri. Saattaa vielä ajatella, miltä se näyttäisi esim. Tampereen korkealla Kalevankankaalla. Tai vielä sopivammin Helsingin Hietaniemen hautausmaalla, siellä olevan väliaikaisen ison puuristin tilalla. Aaltosen patsaan kokonaishahmo muistuttaa paljon ristiä ja on siten Hietaniemen ristin paikalle jokaisen helposti kuviteltavissa. Sen siunaavien käsien alle tuhannet omaiset varmaan luottamuksella uskoisivat nuoret vainajansa.⁷⁴⁰

Esko Hakkila korosti myös naihahmon merkitystä:

Wäinö Aaltosen jättiläiskokoinen Vapauden enkeli, joka ojentaa siunaavat kätensä nuorten sankarivainajain hautakumpujen yli. Tämä aihe on kiehtonut mestarin mielikuvitusta aina Vaasan vapaudenpatsaan kilpailusta alkaen. Kuoleva soturi, joka aikaisemmin liittyi luonnokseen, on saanut väistyä. Jäljellä on vain Vapauden enkeli ojennetuin siunaavin käsivarsin.⁷⁴¹

Hakkila oli järkyttynyt vastustajien väitteestä, että teoksen aihe olisi sankaripatsaksi liian pakanallinen. Sotien jälkeen luonnoksen jumalatar näyttikin muuttuneen kuin taikaiskusta vapauden enkeliksi. Hahmoa ei tästä huolimatta tilattu.⁷⁴²

Hietaniemen sankaripatsaasta järjestettiin kilpailu, jonka luonnosten jättöpäivä oli 15.5.1950.⁷⁴³ Voittajaksi valittiin Sakari Tohkan ja Aulis Blomstedtin teos, jota ei kuitenkaan toteutettu. Mannerheimin kuolema 27.1.1951 muutti suunnitelmat. Saman vuoden lopulla järjestettiin uusi kilpailu, jossa toivottiin kokonaisuuskemystä alueesta, suunnitelmaa keskusmuistomeriksi, Suomen marsalkan hautameriksi ja kentälle jääneiden hautameriksi. Sisäänjättöaika päättyi 3.12.1951. Kilpailun voitti Wäinö Aaltosen työryhmän ehdotus *Palava pensas*. (kuva 83) Avustajina olivat arkkitehdit Matti ja Irma Aaltonen (s. Väisänen 1919–1998) sekä kuvanveistäjät Leo Laukkanen (1913–1978) ja Jaakko Veuro (1932–).⁷⁴⁴ Toisen pal-

739 "Hietaniemen sankarihautojen patsaskysymys", US 11.1.1949; "Hjältemonument", HBL 13.1.1949.

740 Hellaakoski 1946, 72, 82–83. "Wäinö Aaltonen voitti Hietaniemen patsaskilpailun", SSd 22.12.1951. Aaltosen kannattajat saattoivat lehtikirjoittelullaan haitata suosikkinsa mahdollisuuksia. Ehdotus, että Aaltosen suunnittelisi koko Hietaniemen sankarihauta-alueen, aiheutti arkkitehtien närkästyksen. Aaltosella ei ollut ympäristösuunnittelun koulutusta, eikä hän sotien jälkeen esiintynyt monumentaalikilpailuissa yksin, vaan lähinnä tiimin vetäjänä.

741 Esko Hakkilan kirje Wäinö Aaltoselle 7.2.1949, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

742 Ehdotuksen mukainen teos tilattiin kuitenkin Lahden sankaripatsaaksi (1950–1952), joka sai nimekseen *Rauha*, mutta jota valmistumisvaiheessa kutsuttiin vielä nimellä *Vapauden hengetär*.

743 Helsingin evankelisluterilaisten seurakuntien kirkkovaltuusmiesten asettaman Sankarihautakomitean kilpailukutsu "Hietaniemen hautausmaan sankaripatsaskilpailu", Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

744 "Palkintolautakunta: professori Paavo Virkkunen, hallintoneuvos Eino J.A. Ahla, varatuomari J. Palmgren, professorit J. Sirén ja Alvar Aalto, kuvanveistäjät Oskar Jauhiainen ja Carl Wilhelms ja valtioneuvoston edustaja pääjohtaja Erkki Huttunen. Valtioneuvosto ja Helsingin seurakunnat jakoivat kilpailukustannukset. Osa arvosteluraadista toivoi, ettei ensimmäistä palkintoa olisi jaettu, vaan Gunnar Finne olisi jakanut toisen palkinnon Aaltosen kanssa ("Wäinö Aaltonen voitti Hietaniemen patsaskilpailun", SSd 22.12.1951).



83 Wäinö Aaltonen, *Palava pensas*, Hietaniemen sankarihautamuistomerkin luonnos, kipsi, 1951. (Turun museokeskus, valokuva-arkisto)

kinnon sai Gunnar Finnen *Uhri*. Se esitti glorioalla varustettua lumipukuista sotilasta. Raadin mukaan ihmishahmoon keskittyvä teos oli ”suurpiirteinen ja vaikuttava”, mutta synkkä ja vaikeasti ymmärrettävä. Se oli ainoa ilman arkkitehtiä toteutettu palkittu luonnos. Kolmannen palkinnon saivat arkkitehdit Veikko Rauhala ja Eliel Muoniovaara modernistisella luonnoksella *Symphony in gray*. Sen ansioina nähtiin liuskekivipäälysteen ja vaaleiden graniittilaattojen muodostama ruudukko sekä seremonia-aukeaa kiertävän pylvääköön rytmiiikka.⁷⁴⁵

Aaltosen ryhmän luonnoksessa Mannerheimin hauta oli vaakakivi, jonka päälle oli sommiteltu sukuvaakuna ja marsalkan sauvat. Kentälle jääneiden nimet oli kirjattu mataliin yksilökiviin, jotka kehystivät yhtenäisenä vyönä seremonia-aukeaa. Keskusmerkki esitti lieskojen läpi astuvaa mieshahmoa, jonka takana oli kolmesta rististä rakentuva sommitelma. Siihen liittyi selitys:

745 Kilpailussa lunastettiin Aimo Tukiaisen ja Osmo Siparin *Ense candido*; Sakari Tohkan ja Aulis Blomstedtin *Revontulet* ja Heikki Konttisen ja Risto Sammalkorven *Musta multa* (Hietaniemen sankarihautakilpailun voitti Wäinö Aaltonen”, HS 27.12.1951; ”Wäinö Aaltonen voitti Hietaniemen patsaskilpailun”, SSd 22.13.1951; ”Tävlan avgjort om Sandudd-monumentet”, HBL 12.1951).



84 Wäinö Aaltonen ja työryhmä, Mannerheimin hautamuistomerkki, punainen graniitti ja pronssi, 1954. Hietaniemen hautausmaa, Helsinki. (OP 2013)

Aihe: He kulkivat lävitse tullen, että usko vapauden ikuisen henkeen säilyisi. Nuorukaishahmo, suomalainen sotilas, astuu läpi sodan kauhujen ja tullen, jota veistoksessa olevat liekit kuvaavat, tuoden kansalleen vapauden viestin. Korostettu ristiaihe on hallitsevana monumentissa ja symboloi uskoa ja ylösnousemusta.⁷⁴⁶

Teoksessa Aaltonen vastasi tosissaan arvostelijoiden aiempiin pakanallisuussyytteisiin. Luonnos yhdisti kaksi uskonnollista teemaa, toisen Vanhasta ja toisen Uudesta Testamentista. Mooseksen toisessa kirjassa palava pensas symboloi totuuden tulta ja Jumalan läsnäoloa.⁷⁴⁷ Se pyhitti suomalaisten sodan ja vei läpi tullen. Mooses loi perspektiiviä myös Mannerheimin haudalle. Suomen marsalkka ohjasi suomalaiset itsenäiseen toiseen tasavaltaan, kuten Mooses johdatti juutalaiset luvattuun maahan. Marsalkkansauvat vertautuivat patriarkan ihmeitä tehneeseen sauvaan.⁷⁴⁸ Taustaristit tekivät Hietaniemestä Golgatan, Jeesuksen uhripaikan. Mannerheimin muistomerkkiluonnos sai varauksettoman kannatuksen. Mieli pidettä tiedusteltiin Ruotsista marsalkan sisariltakin, jotka empimättä hyväksyivät sen. Valtioneuvosto kustansi hautakiven, joka valmistettiin suunnitelman mukaan, vain graniitin laatu vaihtui mustasta punaiseksi. (kuva 84) Palkintolautakunta piti hauta-aluetta monumentaalisenä, mutta keskusaikhetta vaikeaselkoisena. Hauta-alue kuului Hel-

746 ”motto: ’Palava pensas’”, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

747 Jumala ilmestyi patriarkalle palavassa pensaassa ja käski häntä riisumaan kenkensä sanoen, että ”paikka jossa seisot, on pyhä maa” (2. Moos. 3:2-16).

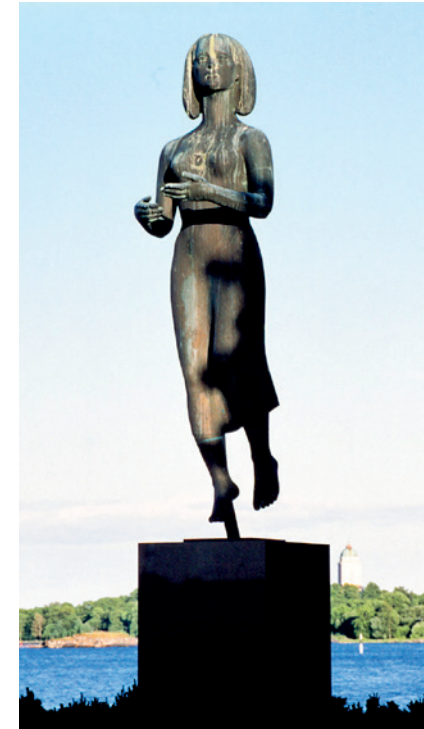
748 Mooseksen sauva, jolle Jumala oli antanut voiman (2. Moos. 4:2-5, 17, 20).

singin evankelisluterilaiselle seurakunnalle, jonka edustajistoa viittaukset pyhään maahan tai Golgatan uhriin eivät vakuuttaneet. Toimikunnan puheenjohtaja Paavo Virkkunen välitti tiedon, että sankarihautojen merkki piti pelkistää Mannerheimin hautaan sopivaksi ristiksi: ”Se valtavasti vaikuttava yksinkertaisuus ja koruttomuus, mikä tulee olemaan luonteenomainen tunnusmerkki Teidän valmistamallenne hautakivelle, olisi myös kuvastuva ylängön pyhimmän paikan ristissä.”⁷⁴⁹

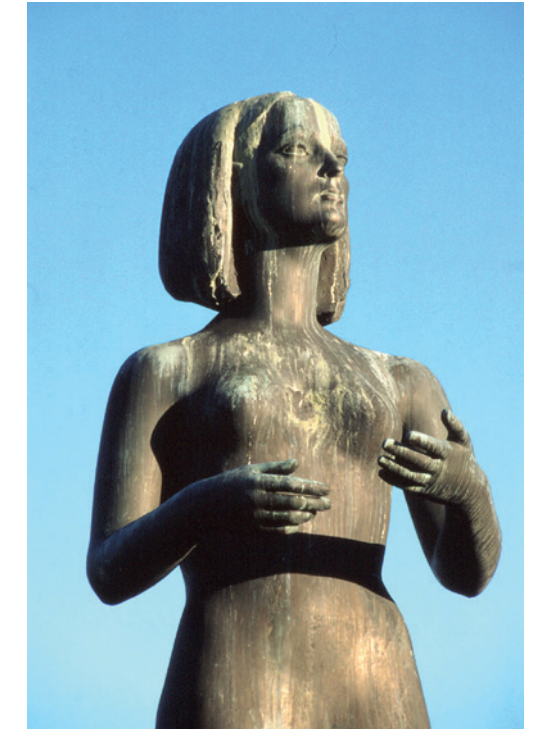
Rauhan henki

Hietaniemen sankarihautamuistomerkin idealuonnoksen vastustus on liitettävissä luterilaisen kirkon kuvakieliteisyyteen. Puhdas kristillinen symboli, risti ilman arvoituksellista kuvaa, oli arkkitehtien ja myös Kaatuneitten muistotoimikunnan suosiossa niin kirkon alttarilla kuin hautausmaallakin.⁷⁵⁰ Ehkä Helsinki haluttiin myös pääkaupunkina vahvistaa funktionalistisen modernismin suunnannäyttäjäksi, joka näin erottautui parjatusta maakuntien patsastehtailusta. Taustalla vaikutti myös Paavo Virkkusen kritiikki. Hänestä luonnos oli vaikea toteuttaa ja liekit liian korkeita. Lisäsi hän epäily, ettei suuri yleisö tulisi ymmärtämään teoksen ajatusta. Huolimatta Aaltosen kilpailuluonnoksen arvostelusta Virkkunen keskittyi paljastuspuheessaan toisteisesti hylätyn veistoksen teemaan: ”Paikka, jossa seisomme on pyhä maa sen tähden, että silmämme näkevät siihen kätkeyn arvioimattoman kallisarvoista nuorta elämää ... Mutta tämä paikka on pyhä ennen kaikkea sen tähden, että täällä liikkuu elävän Jumalan henki.” Puhuttuaan sankarivainajien muiston velvoittavuudesta hän palasi vielä samaan teemaan: ”Riisu kengät jaloistasi, sillä paikka, jolla seisot, on pyhä maa.”⁷⁵¹

Julkinen taideteos kamppailee luovien mahdollisuuksien ja suuren yleisön ymmärtämättömyyden välisessä ristiaallokossa. Hietaniemen kilpailun aikaan Aaltosen ja Finnen teoksia pidettiin liian epätavallisina. Toisessa yhteydessä tämä epäkohta olisi voitu tulkita myös positiivisesti taiteellisena omaperäisyytenä. Sotien jälkeinen demokratisoituminen heijastui valtiollisen sankarihauta-alueen ratkaisuihin, joissa pitäydettiin karsittuihin kompromisseihin. Ne edustavat aikansa estetiikan doktriineja, funktionalismin modernistista kuvattomuutta. Suomen sotamuistokultin keskuksena Vanhan kirkon puistossa ja Hietaniemessä ovat osa pääkaupungin imagoa ja itsenäisen valtion historiakuva, joten teosten piti läpäistä tiukka kontrolli. Vanhan kirkon puiston ambivalentti ulkopoliittinen kilpailutilanne oli ohi, kun suuren päällikön status legitimoitiin suomalaissankaruuden Hietaniemen sotauhrien laajan hautakentän edessä. Johannes Virolaisen pitämä Suomen Marsalkka



85a Essi Renvall, *Rauhanpatsas*, pronssi, 1968. Eteläsatama, Helsinki. (OP 2002)



85b Essi Renvall, *Rauhanpatsas*, pronssi, 1968. Eteläsatama, Helsinki. Yksityiskohta. (OP 2002)

Mannerheimin hautamuistomerkin paljastuspuhe korosti teoksen merkitystä kansallisena seremoniakokouksena: ”Suomen marsalkan hautakumpu on kuluneiden kolmen vuoden aikana jo ehtinyt muodostua tuhansien ja taas tuhansien suomalaisten ja meidän maahamme paljon eri kummita saapuneiden ulkomaalaisten toivoretkien kohteeksi.”⁷⁵²

Suhde Neuvostoliittoon muuttui toisen maailmansodan jälkeen ja vaati irtiotta Pohjolan Hellas -idean sisältämästä idän ja lännen vastakkainasettelusta. Janus esitti politiikan yhteishankkeissa rauhaan ja tulevaisuuteen avautuvat kasvonsa. Naapurussuhteita hoidettiin yhteistyön ja avunannon periaatteilla. Konsensuksessa rauhan allegoria häivytti sotakontekstin.⁷⁵³ Siitä tuli myötäilevän yhteismielen tunnus tai korulause. Aikaa ei riittänyt kilpailuun, joten Helsingin *Rauhanpatsas*⁷⁵⁴ (kuva 85a ja b) tilattiin Eteläsatamaan suoraan kuvanveistäjä Essi Renvallilta

749 Paavo Virkkusen kirjeet Wäinö Aaltoselle 9.1.1952 ja 30.4.1952, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

750 Vt. Kaatuneitten muistotoimikunnan opaslehtisen suositus ristin käytöstä (*Sankarihautat* 1949, 3–4).

751 ”Kaunis kunnianteko maamme sankarivainajille Hietaniemen sankarimuistomerkit luovutettiin”, US 29.5.1954.

752 Ibid.

753 Allegorian historia olisi Neuvostoliiton ja Suomen suhteissa voinut tuottaa torjuttavia mielikuvia maiden yhteisestä keisarillisesta historiasta ja suomalaisten alistetusta asemasta (vt. Kaulbach 2000 [1999], 53).

754 Helsingin Kalliossa on myös venäläisen Oleg Kiljuhin *Maailmanrauha* (1990) Moskovan kaupungin ystävyys- ja kulttuurivaihdon lahjana. Vastalahjana oli Antti Neuvosen *Kansojen ystävyys*.

(1911–1979) kunnioittamaan YYA-sopimuksen 20-vuotisjuhlapäivää.⁷⁵⁵ Neuvostoliitto saneli inskription: ”Tämän rauhanpatsaan pystytti Suomen kansa rauhanomaisen rinnakkaiselon ja Suomen ja Neuvostoliiton ystävyyden vertauskuvaksi 6.4.1968”.⁷⁵⁶ Rauhan henkilöitymällä on puolipitkä puku ja ajanmukainen kampa-us. Renvall eritteli poliittista sanomaansa:

Minä käsitin rauhanaatteen laajana. Se ei merkinnyt minulle vain parempaa sydäntä ja sielunrauhaa, vaan nimenomaan aatetta, jonka tuli ulottua yli yksityiselämän kansojen keskinäisiin ystävyyssuhteisiin saakka. Usko, että niin yksityiset kuin kansainvälisetkin väärinkäsitykset voidaan selvittää sanoin eikä aseina.⁷⁵⁷

Rauhan aatteellinen suojelushenki avaa kätensä ja sulkee kaupungin syliinsä leijuen Helsingin ylle mereltä. Sieltä nousi myös viholliskoneiden jylinä sinä yönä, jona yliopiston vapauden jumalatar, seppelöitävä nuorukainen ja mielikuvien Pohjolan Hellas murskaantuivat pommilastien tuhovoimasta.

3.3 VOITTAJAN KUOLEMA

Pyhä Yrjänä

Sankarikuolema ja siihen liittyvä voittoisuuden eetos kuuluvat sotamytologian syvimpään ytimeen. Tarkastelen seuraavassa, miten niitä on soviteltu suomalaisen sotilashautakuvastoon. Avainkuvana on Yrjö Liipolan Lapuan valkoisten sankaripatsas. Sen vertailukohtana tarkastelen muita sankarikuolema-aiheita. Voittajan vastakuvana avaan myös näköaloja tappiollisen sotilaan kuoleman ja vihollisen esittämisen mahdollisuuksiin sekä nuolitopokseen. Puran samalla myös kuolema-aiheiden patrioottisia ja patriarkaalisia merkityksiä. Jo vuonna 1918 Turussa suunniteltiin luonnoskilpailua, jolla hankittaisiin ”Vapausmuistopatsas” Brahenpuiston kulmaan ja muistotaulu Turun tuomiokirkon apsiuksen seinään kaatuneiden yhteishaudan lähelle.⁷⁵⁸ Arkkitehti Harald Smedberg (1884–1963) ideoi kokonaissuunnitelman valkoisine marmoritauluineen kuitenkin jo ennen kilpailua (1920). Hän kommentoi Turun Sanomille sijoituspaikan vaikeutta korostaen, että

755 Renvallin mukaan Wäinö Aaltonen esitti rauhanpatsasidean Moskovassa. Suora tilaus Rauhanpuolustajain jäsenistöön kuuluneelta taiteilijalta aiheutti eripuraa Kuvanveistäjäliitossa.

756 Teksti on suomeksi, ruotsiksi ja venäjäksi: (Renvall 1971, 174–177).

757 Renvall 1971, 174–175.

758 Ote Turun Rahatoimikamarin pöytäkirjasta 7.10.1918, § 26, TuKA. Hankkeeseen haettiin apua myös Petreliuksen lahjoitusrahastosta (”Hjältegraven i Åbo. Ett frihetsmonument på grafven”, HBL 26.10.1918.)

kirkon vierelle oli viisainta luoda mahdollisimman yksinkertainen muistoalue. Hän perusteli ehdotustaan:

Haudan reunaa pitkin on suunniteltu kulkeväksi kaunis graniitista tehty aitaus koko kummun ympäri. Sisusta täytettäisiin aitauksen reunaan asti. Suorakaiteen kummastakin päästä johtaisi kaksi porrasaskelta alueelle. Keskellä olisi matala hautakivi lyhyine yhteisine muistokirjoituksineen. Vainajien nimet piirrettäisiin aitaukseen.⁷⁵⁹

Kivitoista järjestettiin tarjouskilpailu ennen kuin Muinaistieteellinen toimikunta ilmoitti vastustavansa taulun kiinnittämistä tuomiokirkon kulttuurihistoriallisesti arkaan seinään.⁷⁶⁰ Armas Lindgren ja Gunnar Finne tekivät ehdotuksen 12.2.1921 Turun Rahatoimikamarille, joka johti avoimen suunnittelukilpailuun. Kuvanveistäjien ja arkkitehtien tuli jättää ehdotuksensa 1.8.1921.⁷⁶¹ Yrjö Liipola voitti kilpailun luonnoksella, jonka etupuolella oli Pyhä Yrjänä ja taustalla polvistunut, kilpeensä nojaava soturi. (kuva 86) Ehdotuksen pääfiguuriin piti tehdä korjauksia. Taiteilija hyväksytti muutokset Unkarista lähetettyjen valokuvien välityksellä. Luonnos julkistettiin 3.10.1921 ja sopimus allekirjoitettiin 13.2.1922. Alkuperäinen idealuonnos on kadonnut, joten taustakuvaa ei tunneta kuin kirjallisista lähteistä.⁷⁶² Reliefistä luvattiin niin pieni maksu, että Liipola pyysi saada halvalla tai ilmaiseksi käyttöönsä Kakolan punaista graniittia.⁷⁶³ Teos paljastettiin Turun tuomiokirkon päädyssä (1924).⁷⁶⁴ Luonnoksen takasivun maahan vaipunut soturi on korvattu lopullisessa teoksessa Turun vaakunalla ja vainajatiedoilla.⁷⁶⁵ Muutosten syitä ei kirjattu ylös, mutta alkuperäistä ideaa saattoi vaivata muissakin kilpailuteoksissa

759 ”Vapausoturien hauta Unikankareella. Arkkitehti Harald Smeds suunnitellut muistomerkkiluonnoksen”, TS 1.6.1920.

760 Tarjoukset kivitoista: K.G. Forsströmin Kivenjalostuslaitos Turusta, V. Heinäsen Kiviveistämö Hämeenlinnasta, Ab Granit Hangosta. (Turun Rahatoimikamarin pöytäkirjojen liitteet syyskuu 1920, TuKA; Rahatoimikamarin pöytäkirja 17.1.1920, § 22, TuKA; ”Sankaripatsas Turkuun”, IL 26.2.1920).

761 Armas Lindgrenin ja Gunnar Finnen kirje Turun Rahatoimikamarille 12.2.1921, TuKA. (Turun Rahatoimikamarin pöytäkirja 25.4.1921 § 30). Palkintolautakunta: kaupunginarkkitehti Berter Jung, Suomen arkkitehtilubista Einar Sjöström ja kuvanveistäjäliitosta Emil Wikström. Kilpailuun lähetettiin 30 luonnosta. Osallistujina oli kuvanveistäjistä: Emil Filén, Wiktor Malmberg, Emil Halonen, Arttu Halonen, Wäinö Aaltonen ja Emil Rautala, Rikhard Rautalin, Felix Nylund, Evert Porila, Ilmari Virkkala, Viktor Jansson, Urho Heinänen, Mikko Hovi ja arkkitehteistä: Erik Bryggman, Alvar Aalto (”Kilpailuohjelma” ja ”Käsin kirjoitettu lista kilpailuun osallistuneista taiteilijoista ja arkkitehteistä”, Vapausodan monumenttikilpailuun liittyvät asiakirjat vuodelta 1921, TuKA).

762 Toinen palkinto arkkitehti Erkki Väinänen ”Unen kangas” ja kolmas Into Saxelinin ja J. V. Sirenin ”Ryttären”. Elias Ilkan ja Erik Bryggmanin ”Unikankare” ja J. V. Sirenin ja Into Saxelinin ”Wartio” lunastettiin (Turun Rahatoimikamarin pöytäkirja 12.5.1919; W.P. [Veikko Puro]; ”Turun sankaripatsaskilpailu”, TS 11.9.1921; ”Turun sankaripatsaskilpailu”, HS 11.9.1921; ”Turun sankaripatsaskilpailu. Kuvanveistäjä Y. Liipola saanut huolekseen patsaan teon”, US 6.10.1921).

763 Smedbergin suunnitelmassa kiven piti olla vaaleaa graniittia. Kakolan punainen kivi vaati joustoa värin suhteen (Turun Rahatoimikamarin pöytäkirja 20.2.1922, TuKA; ”Monumentet på hjältegraven i Åbo”, SP 22.2.1922).

764 Turun Rahatoimikamarin pöytäkirja 7.5.1923, TuKA.

765 Yrjö Liipolan kirje Turun sankaripatsastoimikunnalle 6.1.1922, TuKA; Turun Rahatoimikamarin pöytäkirja 20.2.1922, TuKA.



86 Yrjö Liipola, *Pyhä Yrjänä*, Turun valkoisten sankaripatsas, punainen graniitti, 1924. Unikankareen kumpu, Turku. Yksityiskohta. (OP 1999)

havaittu vika: ”ne liiaksi muistuttivat jo olevia vapauden muistomerkkejä eikä niistä ollut esitetty mitään taiteellisesti erikoisen itsenäistä”.⁷⁶⁶

Muistomerkki on kolmiportaiselle jalustalle kohotettu korkea vaakakivi. Pyhä Yrjänä seisoo pystyreliefissä levollisessa kontrapostossa. Käsivartta somistaa kyljen korkuinen soikea kilpi, joka jää osin hahmon taakse. Koukussa oleva oikea käsi puristaa suurta miekkaa, joka lävistää ritarin jalkojen juuressa kiemurtelevan lohikäärmeen. Turun sankari on ilman sotisopaa, mahdollisesti klassisiin sankareihin viitaten. Säädyllisyyden takaava lannevaate liittyy kristilliseen traditioon. Sekä pyhään Yrjänään että Kristukseen viittaavat hengelliset kontekstit rakentavat valkoisten vapaussodasta pyhää sotaa, jonka voitolla on taivaan suojelus. Figuri seisoo käpertyneen lohikäärmeen yllä pahan voittajana eikä tunne armoa tapettua vihollista kohtaan. Keskiajan ikonografiassa Pyhä Yrjänä⁷⁶⁷ keihästää yleensä rat-

766 ”Turun sankarihautapatsas. Turun rahatoimikamari hyväksynyt Yrjö Liipolan laatiman reliefiluonnoksen”, US 24.8.1922).

767 Pyhä Yrjänä on fiktiivinen pyhimys, jonka kultti levisi kristikunnan itäosista ristiretkien myötä (n. 1010) ja on mm. Geneven, Venetsian, Barcelonan, Moskovan ja Englannin suojeluspyhimys sekä kristillisten ritarien ja partioliikkeen suojelija (Duchet-Suchaux & Pastoureau 1994, 158–159).

sain allaan olevaa lohikäärmettä. Pyhän Olavin ikonografiassa voitettu paha pakana kuvataan sankarin jalkojen juuressa. Piispa Henrikin ja Lallin suhde ilmaistaan myös vastaavalla alistuskoodilla. Sotamuistomerkeissä Pyhän Yrjänän ikonografia liitetään usein paikallispyhimyksiin tai -sankareihin. Esimerkiksi Saksan Dortmund-Deusenin ensimmäisen maailmansodan sankarihaudan (1928) yrjänämäistä sankaria pidetään Siegfriedinä.⁷⁶⁸ Liipolan reliefi ei seuraa suoraan keskiajan pyhimysikonografiaa, vaan sen aiheessa sekoittuvat klassistiset ja kristilliset tunnusmerkit toisiinsa. Tässä suhteessa Firenzen Museo Nazionale del Bargellosa oleva Donatellon (1386–1466) *David* (1440-luku) soikeine kilpineen ja fantasiakypäriin sopii attribuuttien ja aiheen vertauskohdaksi.

Legendan hengessä Liipola esittää vastustajan synnin perikuvana, sillä moraalisen katseen tuli kääntyä sankariin, pois häviäjistä. Sankarin vartalo on heroisesti kilpimäisen kova, lihasten jaottelu pintamaista ja korostetun selkeärajaista. Miehistä voimaa huokuvan voittajan vastakuvana maassa kiemurteleva lohikäärme on vetelän voimaton, pehmeä tai feminiinisen täyteläinen. Pyhä Yrjänä -aiheen polarisoiva sommitelma jäi marginaaliseksi sisällissodan jälkeen. Jos tämän aiheen sovelluksia tarjottiin muistomerkkilpailuihin, ei luonnoksia juuri palkittu tai toteutettu.⁷⁶⁹ Suora viittaus sodan tappiolliseen osapuoleen ei sopinut sisäpoliittisiin tavoitteisiin. Väkiluvultaan pienessä maassa ei maanpuolustuksellisista syistä voitu lietsoa kansan hajaannusta. Perivihollinen tuli nähdä naapurimaassa.⁷⁷⁰ Yhteiskunnallinen elämä oli normalisoitava mahdollisimman nopeasti. Entiset punaiset ja heitä kannattaneiden ryhmät piti niin sanotusti kansalaistaa. Aktiivinen väkivalta-tema ei myöskään välittänyt lohdun sanomaa. Koska haudat olivat kirkon mailla, saattoi myös luterilainen papisto tai seurakunta vierastaa katolista pyhimyskuvaa. Pyhä Yrjänää hyödynnettiin kuitenkin muissa sotilaallisissa yhteyksissä etenkin Suomen itärajan tuntumassa ennen toista maailmansotaa. Pahan lohikäärmeen idea heijastettiin punakapinallisten sijasta naapurivaltioon. Esimerkiksi Sortavalan seurahuoneelle tilattiin venäläisten aseistariisumista juhlistava muistotaulu, jota kuvittaa ratsastava Pyhä Yrjänä (1920).⁷⁷¹

Riitta Konttinen (1989) korostaa Pyhä Yrjänän poliittista merkitystä 1900-luvun alun itsenäisyys- ja vapaustematiikassa. Helsingin valloituksen muistojuhlassa aihe henkilöityi Mannerheimiin jo vuonna 1918.⁷⁷² Ylipäällikköön viitaten Akseli

768 ”*Unsern tapferen Helden ...*”, Dortmund Beispiele, 1987, 31.

769 Aiheesta ei ole perustutkimusta eikä kilpailuluonnoksia ole juuri säilynyt. Toimikuntien osallistujalistoissa ei yleensä ole teosnimiä tai aiheita. Lehtiartikkelit keskittyvät vain palkittuihin luonnoksiin.

770 Vt. Immonen 1987; Karemaa 1998.

771 Taulun teksti: ”TÄLLÄ PAIKALLA SORTAVALAN SUOJELUSKUNNAN ESIKUNTA MAJURI ALEKSANDER PELLINGIN JOHDOLLA TAMMIKUUN 23 PÄIVÄNÄ 1918 RIISTI ASEISTA VENÄLÄISEN SOTILASOSASTON JA HETI SEN JÄLKEEN KOKO PAIKALLISEN VARUSVÄEN. TÄMÄ ROHKEA TEKO OLII VAPAUSSODAN ENSIMMÄINEN JULKINEN TAISTELUOTE VENÄLÄISEN SORTOVALLAN KARKOITTAMISEKSI ISÄNMAASTAMME JA PELASTI SE ITÄISEN KARJALAN ARVAAMATTOMISTA KOETTELEMURKISTA. MUISTOTAULUN ASETTI SORTAVALAN SUOJELUSKUNTA 1920”, *Kuvia Raja-Karjalasta* 1940, kuvitus.

772 Konttinen 1989, 44–45.



87 Jussi Mäntynen, Suomen vapaudenpatsaan leijona, dioriitti, 1938. Vaasa. (OP 2002)

Gallen-Kallela ja Torsten Stjerschantz kaavailivat Vaasassa suunnitteilla olleen arkkitehtonisen vapausmonumentin harjalle Pyhää Yrjänää.⁷⁷³ Venäjän suojeluspyhimyksenä pyhimys oli myös osa keisarikunnan sotasymboliikkaa. Keisarinna Katarina suuren perustaman ritarikunnan *Yrjön risti* (1769) on maan tunnetuimpia kunniamerkkejä. Sen sai vain ”erityisen suuren miehuuden ja urheuden ja oivallisten sotilaallisten urotekojen” perusteella vuodesta 1855 lähtien. Kenraalimajuri Mannerheim sai sen 30.12.1914 Puolan Opatovin taistelun ansioista.⁷⁷⁴ Merkin muoto ja Mannerheim-kultti vaikuttivat vapaussodan aikaiseen kunniamerkkien ja mitalien ideointiin.⁷⁷⁵ Sisällissodan jälkeen Pyhä Yrjänä -yhteys alkoi tuottaa ulkopoliittisesti paradoksaalisia mielikuvia eikä valkoisen ylipäällikön Venäjän vallan aikaista taistelukunniaa juuri korostettu. Niinpä Yrjänä-aiheen lohikäärmeen ”alustus-topos” suomalaistettiin Yrjö Liipolan *Suomen vapaudenpatsaan* (1938) jalustakuvaan. Jussi Mäntynen (1889–1978) toteuttamana Mannerheimin valtiollista statusta edustava ylväs *Suomen leijona* seisoo lohikäärmeen päällä. (kuva 87) Taustareliefin näköiskuvan talviasuinen ylipäällikkö seisoo sen sijaan kumpareella tarkkaillen vasemmalta uhkaavan vihollisen suuntaan. Sitä kohti marssivat tykkeitä myös hänen johtamansa talonpoikaissoturien joukot.

773 Holm 1999, 234–235.

774 Mannerheimilla oli myös *Yrjön miekka*. *Pyhän Yrjön ristin* on saanut vain muutama suomalainen. Mannerheim arvosti itse etenkin Yrjön ritarikunnan 4. luokan kunniamerkkiään (*Vapaudenristin ritarikunta* 1997, 26–28).

775 Mannerheimin merkitys Tampereen valloituksessa innoitti Emil Wikströmiä muotoilemaan *Tampereen valloituksen muistomitalin* Yrjönristin muotoon. Akseli Gallen-Kallelan muotoilema *Vapaussodan muistomitali* ja Suomen sotien kunniamerkkien vapaudenristit edustavat samaa muotoa.

Vihollisen kunnia

Sotamuistomerkeissä tappiollisuutta ilmaistaan usein alistetun hahmon kuvalla. Muinaisen Mesopotamian tai antiikin taiteessa hävinnyt osapuoli on kuvattu ratsun tallomana, vatsallaan, kasvot maahan painettuna tai tuskaisesti vääntelehtivänä. Joskus nujerretut sotilaat korvataan irti leikkautuneiden ruumiinosien groteskeilla sommitelmilla ja triumfikulkueen orjarivistöillä. Kreikkalaisessa taiteessa vihollissotilas saattoi saada myös jonkinlaista kunnioitusta. Ateenan Kansallismuseon kokoelmiin kuuluva Deksiloksen steela on omistettu 20-vuotiaana Korintin sodassa (395–387 eaa.)⁷⁷⁶ kaatuneelle attikalaiselle ratsumiehelle. Viitta hulmuten ratsastava ylhäisösotilas iskee reliefissä keihäänsä kaatuvan vihollisen rintaan. Polven varaan laskeutunut vihollinen varjelee kädellä päätään, kilven kellahdettua selän taakse. Turvaton soturi katsoo sankarillisesti voittajaansa silmästä silmään.⁷⁷⁷ Kuolevan sotilaan kaunis alaston vartalo on koskematon. Antiikin Kreikassa arvostettiin miesvartaloa, joten vihollisen kuvaaminen niin sanotusti jumalten asussa ei merkinnyt häpäisyä. Kuva esittää kaupunkivaltioiden välistä sotaa, ei taistelua barbaareja tai mytologisia hahmoja vastaan, joten molemmat figuurit on kuvattu ihmisinä. Pyhä Yrjänä -ikonografia muistuttaa Deksiloksen kiven sommitelmaa. Kristillinen traditio kärjistää voittajan ja voitetun fyysistä erilaisuutta, koska siinä ei kuvata tasaväkistä taistelua, vaan hyvän voittoa pahasta. Länsimaisen kulttuurin viholliskuvaan heijastetut moraaliset ideat rakennetaan usein ruumiillista epäesteettisyyttä tai rodullista alempiarvoisuutta ilmaisevin tavoin.⁷⁷⁸

Taidehistoriasta tunnetaan vain muutamia teoksia, joissa voittaja on sallinut hävinneelle osapuolelle merkittävän roolin. Tunnetuin lienee Attalos I:n voiton voitiivimonumentti (noin 230–220 eaa.). Alkuperäisiä pronssiveistoksia ei ole säilynyt. Galatialaisista saavutetun voiton tunnelma on rekonstruoitu kirjallisten kuvausten ja marmorikopioiden perusteella. Yksi näistä on Rooman Capitoliumin museossa ja tunnetaan nimellä *Kuoleva gallialainen*, vaikka se kuvaa anatolialaisen Galatean maakunnan kelttisoturia. (kuva 88) Karkean pörröinen tukka, viikset ja koristeellinen metallipanta kaulassa liittyivät barbaariheimoon ja tekivät hahmon tunnistettavaksi aikalaisille. Ajeltu leuka ja lyhyiksi leikatut viikset osoittavat soturin yläluokan jäseneksi.⁷⁷⁹ Alastomana istuvan päällikön kylkihaava vuotaa verta. Mies ponnistaa jäntevät lihaksensa ruumiinsa tueksi, mutta vamma vaivuttaa kohti maata. Katse suuntautuu alistuneesti alaspäin. Kipu ja tappion tuottama tuska heijastuvat kas-

776 Korintin sodassa Theba, Korinti, Argos ja Ateena taistelivat Persian avustuksella Spartan ylivaltaa vastaan. Sota päättyi liittolaisten tappioon.

777 Pausanias mainitsee steelan matkaoppaassaan. Thorikonista, Attikasta kotoisin olleen Deksiloksen hautamerkin pystyttivät hänen vanhempansa (Petraikos 1981, 91–92, n:o 758).

778 Keskeinen ”länsimaisen taiteen” vastakkainasettelu juontuu antiikin kreikkalaisten pyrkimykseen erottaa ”barbaareista”, eläimellisestä ja feminiinisestä prinssiipistä. Asetelma on tunnistettavissa myös suomalaisesta viholliskuvasta (vt. Karemaa 1998; Luostarinen 1986).

779 Pollitt 1986, 86.



88 *Kuoleva gallialainen*, kopio Attalos I voiton votiivimonumentin veistoksesta, marmori, noin 230–220 eaa. Kapitoliumin museot, Rooma.

voista ja nostavat kulmat kurttuun. Suu on itsehillinnän ja tahdon merkkinä tiukasti kiinni. Attribuutit viestittävät taistelun päättyneen. Soikea kilpi on hyödyttömänä kuolevan alla. Kädestä kirvonnut miekka on katki. Taistoon kannustanut sotatorvi lojuu jalkojen juuressa.⁷⁸⁰

J. J. Pollittin mukaan varhaisissa kreikkalaiskulttuureissa tappiollinen soturi esitettiin yleensä rutiininomaisesti, alistaisessa suhteessa voittajaan. Attaloksen monumentin oletettu kuvanveistäjä Epigonos kollegoineen uudistivat voittajan ja tappiollisen suhdetta korostaen sodan tragediata. Vihollisvoiman painottaminen lisäsi voiton suuruutta. Barbaarien sankarillisessa tuhossa voitiin estottomasti ilmaista tunteiden paatosta, mikä muuten olisi ollut mahdotonta. Oman soturikuvan tuli edustaa ideaalia, jonka oli uhan edessäkin ilmaistava tyyntä itsehillintää. Vaikka Pergamonin veistokset saattoivat herättää sympatiaa,⁷⁸¹ se ei ollut tarkoitus. Vihollisten alistuvat asennot, itsetuhon aktiviteetit ja joukkotuhon traaginen modus tuskin edistivät figuureihin samaistumista.

Vihollisoturin kuvaaminen on tabu suomalaisissa itsenäisyyden ajan sotien sotamuistomerkeissä. En ainakaan tunne yhtään teosta, jossa olisi eksplisiittinen vastustajan kuva. Vihollinen ilmaistaan veistoksissa vain implisiittisesti, viittauksena odotettavissa olevaan tapahtumaan, esimerkiksi sotilaan taisteluasennon iskuvalmiutena tai suuntautumisenä. Kuvan ulkopuolinen, ”näkymätön” vihollinen voi edustaa metonyymisesti myös sodanuhkaa, jolloin veistos sijoitetaan paikalleen

780 Torven perusteella veistosta on kutsuttu myös *Kuolevaksi trumpettistiksi*.

781 Pollitt 1986, 96.

suuntautumaan kohti odotetun vihollisuuden ilmansuuntaa.⁷⁸² Näkymätön vihollinen ei ole koskaan kuollut. Sankarin aktiivisuus paljastaa vastustajan olemassaolon vaalien hyökkäyksen tai puolustautumisen eleitä.

Vihollisvasamat

Vihollinen voidaan konkretisoida muistomerkkiin ammuksina tai nuolina, jotka voivat viitata symbolisesti antiikin mytologiaan, ilmaista autonomista koskemattomuutta tai osoittaa liikkeen suuntaa. Wäinö Aaltosen tuotannossa nuolet ja keihäät ovat taistelun, kuoleman uhan tai vihollisuuden merkkejä. Oulun kaupunginvaltuusto päätti kokouksessaan 12.9.1918 perustaa toimikunnan, jonka tehtävä oli organisoida muistomerkit taisteluissa kaatuneiden valkoisten haudalle ja kaupungin valloituksen osallistuneille Etelä-Pohjanmaan suojeluskuntalaisille.⁷⁸³ Suunnitelma tilattiin kilpailun perusteella arkkitehti Hilding Ekelundilta,⁷⁸⁴ mutta Aaltonen valmisti siihen liittyvän *Pro patria mortui*-reliefin pitkän hautakummun päähän.⁷⁸⁵ (kuva 89) Kokonaisuus kaatuneille omistettuine yksilökivineen ja istutuksineen paljastettiin tuhatpäiselle yleisölle 29.9.1922, samana päivänä kuin Oulun kaatuneiden eteläpohjalaisten vapaudenpatsaan jalusta. Neliosainen seremonia alkoi Oulun tuomiokirkossa järjestetyllä jumalanpalveluksella, jonka jälkeen siirryttiin kirkon viereen pitkän hautakummun äärelle.⁷⁸⁶ Kaleva uutisoi tilaisuuksista kolmena peräkkäisenä päivänä ja retoriikka oli juhlavaa:

Oululaiset! Kohottakaamme vapaa tasavaltamme valtiolippu liehumaan ja paljastakaamme päämme tänään. Vapaussodan muistomerkkien äärestä tehkäämme valkoisen armeijan sankareille kunniaa! ... Vuosituhansien jälkeen elää yhä edelleen unohtumattomana ja ihailtuna kreikkalaisten Thermopyleen vuorisolaa puolustaneiden 300 miehen muisto.⁷⁸⁷

782 Ulkotilassa kolmiulotteisen teoksen vihollisuunta ilmaistaan yleensä sijoituspaikan ilmansuuntien mukaan. Reliefin ilmansuunta ilmaistaan kartan periaatteella, mutta nämä voidaan myös yhdistää.

783 Toimikunnan jäsenet: arkkitehti Ilmari Launis, lääninarkkitehti Otto Ferdinand Holm, toimitusjohtaja G.F. Astrén, insinööri A. Linnavuori, pankinjohtaja V.K. Simelius, tohtori S.A. Granberg, konsulinna Th. Höckert; varajäsenenä tohtorinna Eva Borg ja toimittaja J. Oksanen (Oulun kaupunginvaltuuston erikoisvaliokunnan kirje Oulun kaupunginvaltuustolle, Oulun kaupunginvaltuuston pöytäkirjat 1918, liite: Patsas 375, 11.12.1918; Oulun kaupunginarkisto; *Oulun hautausmaat* 1996, 22). Oulun sankarivainajien yksilöhautajaiset poikkesivat valkoisten yhteishautajastraditiosta ja yhteishauta perustettiin vasta maaliskuussa. (Poteri 2009, 82–82).

784 *Oulun kaupungin kunnalliskertomus vuodelta 1918, 1920*, 88–89.

785 Inskriptiot: ANNO DOMINI MCMXVIII ja PRO PATRIA MORTUI.

786 Tilaisuus noudatti yleistä kaavaa, joka alkoi kirkossa virrellä *Jumala ompi linnamme*. Pastori Carlstedt saarnasi luvusta, jossa Herra ilmestyy Moosekselle Siinain vuorella (2. Moos. 19). NMKY:n nuorten kuoro lauloi ja päätteeksi veisattiin *Isänmaan virsi*. Suojeluskunnat ryhmittäytyivät haudoille ja Jääkäripataljoonan torvisoittokunta soitti *Herra, kuule meitä*. Rehtori S. M. Westerlundin puhetta seurasi seppelien laskeminen ja torvisoitto. Juhlapuhuja lausui säkeitä V. A. Koskenniemen kokoelmasta *Valkeat kaupungit* (1908) ja *Elegioita* (1918) ja verho poistettiin muistomerkestä (”Vapaussodan muistomerkkien paljastus Oulussa. Muodostui kauniiksi ja vaikuttavaksi isänmaalliseksi juhlatilaisuudeksi”, *Kaleva* 30.9.1922).

787 ”Kunniaa vapaussodan sankareille”, *Kaleva* 29.9.1922.

Puhe vilisi metaforia, mutta sankari- ja viholliskuva tuli selväksi:

Idän jättiläismäinen savikolossi uhkasi sortuessaan haudata raunioihinsa meidänkin maamme. Se oli jo kietonut taikapiiriinsä suuren osan kansaamme, jota se magneettisella voimalla veti mukaansa osalliseksi omasta turmiostaan. Tällöin kysyttiin teräksistä mieltä, kaikki uhraavaa alttiutta ja suomalaista sisua, jos tahdottiin pelastaa kansa ja maa turmiosta. Ratkaisevalla hetkellä eivät nuo heimolaisemme ikivanhat ominaisuudet pettäneet.⁷⁸⁸

Aaltosen sankarihaudan muistokivi esittää lähes alastonta nuolisateeseen haavoitunutta sotilasta maahan laskeutuneena. Kankaan drapediat huolehtivat säädyllyksyydestä. Aseeton sankari painaa oikealla kädellä rintaansa sydämen vastaiselta puolelta, mikä viittaa aiheen kääntyneen peilikuvakseen. Matalaan reliefiin toteutetussa kuvassa on yhtymäkohtia muinaisiin egyptiläisiin ja assyrialaisiin sota- ja metsästysaiheisiin, etenkin Lontoon British Museumin kokoelmassa olevaan Niniven kuolevaa naarasleijonaa esittävään kalkkikivireliefiin (n. 650 eaa.). Oleellinen ero Oulun sankarihautakuvaan kiteytyy kuitenkin kokonaistunnelmassa ja aiheiden toteutuksen modaalisisissa piirteissä. Nuolien lävistämä Niniven leijona näyttää raahautuvan viimeisillä voimillaan ja karjuvan tuskissaan. Oulun sankarihautakuvan oikeasta yläkulmasta lentää neljä lyhyttä nuolta vihollisuuden merkkinä, mutta kuolevan kasvot ovat maahan suunnatut, silmät ovat raollaan ja ilme tyynen tuskaton. Tunnelma on pysähtynyt ja hillitty winckelmannilaisen usklossismin hengessä.

Sankarihaudan kontekstissa nuolet voi myös liittää antiikin jumaltarustoon, Apolloon, jonka uskottiin nuolillaan paitsi haavoittavan myös parantavan tai helpottavan kuolevan tuskaa. Aaltosen nuolet lentävät vaipuvaan sankariin kuin taivaalliset säteet armahtavan kuoleman merkkeinä.⁷⁸⁹ Sotakuoleman yhteydessä oli aihe etäännyttävä väkivalta-assosiaatioista ja luotava kuolemaan lohdullisuutta. Valkoisten sankarihaudan muistoreliefiä tai Aaltosta sen tekijänä ei kuitenkaan esitelty *Kalevassa* paljastuksen yhteydessä. Teos ei ehkä täysin täyttänyt odotuksia voittajan kuolemasta. Ilman asetta konttaava soturi viittasi alistuneeseen tappiolisuuteen. Kiusallisuutta lisäsi pro patria -tekstiin rinnastuva vääränpuoleinen uskollisuuden käsiele. Puutteisiin keskittyminen olisi tulkittu vainajien arvon vähätelynä, joten oli parempi vaieta. Julkisuus on ohittanut reliefin myöhemminkin.⁷⁹⁰

788 Ibid.; "Oulun sankaripatsaan paljastus. Tapahtuu huomenna" ja "Vihkiäisjuhlaa vietetään perjantaina 29 p:nä syyskuuta 1922", *Kaleva* 28.9.1922.

789 Auringon jumala Apolloa on kunnioitettu mm. järjestyksen ja sovinnon suojelijana, joka edusti myös parantaitoja. Jumaluuden auringonsädenuolet symboloivat lempeää kuolemaa (Castrén ja Pietilä-Castrén 2000, 44).

790 Ainoastaan Liitto -lehti mainitsi Aaltosen reliefin tekijänä (Liitto 30.9.1922). Teos on ohitettu myöhemminkin, vaikka Aaltos-tutkijat tunsivat teoksen. Esim. se on Hakkilan Aaltos-monografiaa varten kootussa luettelossa, muttei itse julkaisussa (Hakkila 1942 ja 1953; "Teosluettelo", Esko Hakkilan arkisto, WAM, TMK). Börje Sandbergin ja H.J. Viherjuuren *Oulu*-kirjassa vuodelta 1936 mainitaan Aaltonen kuvatekstissä reliefin tekijänä (Sandberg ja Viherjuuri 1935, 48).



89 Hilding Ekelund, Oulun valkoisten sotilashauta-alue ja Wäinö Aaltonen, *Pro patria mortui*, Oulun valkoisten sotilashaudan reliefi, harmaa graniitti, 1922. (OP 1999)

Maaliinsa osuvat nuolet ovat harvinaisia suomalaisissa muistomerkeissä. Aarre Aaltonen on kuitenkin soveltanut toposta Helsinkiin toteuttamassaan Ässärykmentin muistomerkissä (1940). Siinä nuolet ovat kohdanneet alastoman sankarin sijaan Niniven naarasleijonan tapaan karjuvan jalopeurauroksen. Väli rauhan aikana paljastetun obeliskin Suomen leijona vaikuttaa kuitenkin vain haavoittuneen alaraajoihin ja vatsaan osuneista vihollisnuolista. Talvisodassa osoitetun suomalaisen sisun perikuvana leijona seisoo vakaasti jaloillaan ja nostaa teräväkyntisen käpälänsä vihollista vastaan.

Yrjö Liipolan suunnittelema Kuhmoisten valkoisten muistomerkki (1922) (kuva 90) esittää alastonta jousiampujaa.⁷⁹¹ Punagraniittiin kiinnitetyn pronssireliefin sankarin lihaksikas vartalo on performatiivisesti auki katsojaan päin, polvi maassa ja toinen jalka tukena edessä. Pyöreä, osin kuvatilaa ulkopuolelle rajautuva kilpi on kiinni oikeassa hauiksessa. Ilme on valpas ja ankaran keskittynyt. Monumentin asennus korostaa ilmansuuntaa ja ajatusta vastustajasta idässä, mitä oikeasta reunasta lentävät nuolet vahvistavat. Suoraan edestä lentävä nuolisade viuhuu dynaamisesti taistelijan ohi luoden kuvan vauhtia. Jousta jännittävän sankarin ruumis on panssarimaisen kova ja läpäisemätön. Päinvastoin kuin Aaltosen

791 "Sankaripatsaiden paljastus. Kuhmoinen", HS 21.6.1922. Muistomerkki on omistettu 20 miehelle.



90 Yrjö Liipola, Kuhmoisten taistelun muistomerkki, graniitti ja pronssi, 1922. (OP 2013)



91 Kauko Räsänen, Korttesjärven jääkärimuistomerkki, saviluonnos, 1958. (Kauko Räsänen)

Oulun reliefissä, Kuhmoisten korkokuvassa modaalin vaikutelma on aktiivinen, voittoisa ja vailla kuoleman kosketusta.

Nuolia hyödynnettiin maailmansotien välisellä ajalla muuallakin kuin sankarihautakuvissa. *Suomen oikeustaistelun muistomerkki* pystytettiin 5.12.1937 Luumäen asemalle sortokauden vastarinnan muistolle. Se on ajalleen tyypillinen valtiorajan mentaalista turvaa ja puolustustahtoa vaaliva merkki.⁷⁹² Kolmisivuisen pilarin pääsivulla on lakia symboloiva Suomi-neito ja sivuilla on Per Evind Svinhufvudin (1861–1944) profiilikuva ja tekstit ”Suomen oikeustaistelu” sekä ”Laissa maan turva”. Radalle avautuva valtion personifikaatio torjuu kilpimäisellä lakikirjalla alaviistosta suuntautuvia keihäitä. Aseista näkyy vain kärki ja hieman vartta. Se korostaa ”karttana” luettavan neidon muurimaisuutta ja tekee vihollisesta vähäpätöisen.⁷⁹³ Sotauhan kasvaessa itärajan turvaajaksi tarvittiin passiivisen vastarinnan ja feminiinisen hahmon ohien myös vahva miehinen figuuri. Venäjänsaarelaisten

792 Svinhufvud toimi sortovuosina tuomarina Luumäellä. Hänet karkotettiin Siperiaan, kun hän ei tunnustanut venäläistä Kasanskia Suomen prokuraattoriksi v. 1914. Vapauduttuaan v. 1917 hänet valittiin Suomen itsenäiseksi julistaneeseen kokoomussenaattiin.

793 Aaltonen kertoo symboliikasta: ”isänikin sai kärsiä venäläistä sortovaltaa. Näin aina sortajien puolella kaikki keinot, aseetkin, mutta sorrettujen puolella vain passiivisen vastarinnan, vain oikeustaistelun” (”Sortajien puolella kaikki keinot”, Etelä-Savo 24.7.1936). Karttametaforista Reitala 1983, 147–148.

toimikunnan keväällä 1939 tilaamassa *Kämärän taistelun muistomerkissä* viholliskuva on selvä.⁷⁹⁴ Esko Hakkila tulkitsee sitä:

muistomerkissä vaihtuu ’Raivostunut Kullervo’, viivarytminsä ihmeellisesti säilyttäen, vapaustaistelijaksi, joka silmänsä tiukasti vainolaista kohti nauttien astuu eteenpäin, oikeassa kädessään miekka, vasemmassa vapauslippu. Vihollisen vasamat viuhuvat ilmassa hänen päänsä ympärillä.⁷⁹⁵

Reliefin sotaisa sanoma sopi jatkosodan henkeen (1942). Taistelijan ääriviivoista voi antropomorfisesti hahmotella silloisen Suomen valtiokartan. Myyttisen heeroksen jaloissa makaava haavoittunut asetoveri, apua anova lipunkantaja rajaa olemuksellaan Etelä-Karjalan tai teoksen tilanneiden venäjänsaarelaisten taistelutantereen. Miekkaa kohottava Kullervo on ottanut lipunkantajan tehtävän ja hyökkää kohti itää. Vastassa on vihollisnuolten sade, mutta vasamat lentävät taistelijan ohi vauhdittaen menoa. Alaviistosta suuntautuvat nuolet saavat sankarin vaikuttamaan kuvitteellista vastustajaansa suuremmalta. Vihollinen oli siten tulkittavissa

794 Kormanen 1996, 97–113; Kormanen 2000, http://www.rakennustaiteenseura.fi/taiteentutkija/2000-1/7_kormanen/keski.htm, 21.1.2014.

795 Hakkila 1942, 314.

symbolisesti alhaisempana, Hakkilan sanoin ”aasialaiseen tuhotulvaan” vertautuvana ”massana”.⁷⁹⁶

Kauko Räsänen *Kortesjärven jääkärimuistomerkki* (1958) perustuu myös karttateemaan. (kuva 91) Kilpailuvoiton perusteella tilatessa kuvassa on Suomen lippua kantava, polvistunut alaston soturi. ”Me jääkärit uskoimme yhä” -inskriptio vahvistaa isänmaallisen valan. Käsiele ja katse sitouttavat lännestä saapuvat joukot taistoon. Käden asento muistuttaa Suomen vaakunaleijonan miekkakättä, mutta se on kuvattu sotien jälkeisen poliittisen itsesensuurin puitteissa ilman asetta. Taus-tan syvennys piirtää Suomen kartan ennen Itä- ja Pohjois-Suomen alueluovutuksia. Ulkopoliittisesti uskalias ratkaisu todentaa Suomen aseman jo vahvaksi. Lippu itse-näisyyden, vaakuna hallinnon ja kartta puolustettavan alueen merkinä tiivistyvät symboliksi, jääkärien isänmaaksi. Nuoli-topokset toimivat esimerkkitapauksissa paitsi kuolettavan väkivallan merkkeinä myös ilmansuuntien ja alueellisten merki-tysten tarkentajina. Nuolet joko osuvat maaliin tai vahvistavat ideaa sankarin haa-voittumattomuudesta viestien implisiittisesti myös yhteisöllisestä turvallisuudesta tai suomalaisten maanpuolustuskyvystä.

Voittajan viesti

Yrjö Liipolalla oli 1920-luvun alussa työn alla sekä Loimaan että Lapuan sankari-patsaat. Hän voitti Loimaan sankaripatsaskilpailun helmikuussa 1920⁷⁹⁷ ja työsti luonnosta Väinö Aaltosen kanssa yhteisessä ateljeessa Helsingissä.⁷⁹⁸ Taiteilija vii-meisteli ja hakkautti teoksen unkarilaiseen marmoriin Budapestissa.⁷⁹⁹ Huonosti pohjoisen ilmanalassa säilyvä valkoinen kivi paljastettiin kolmen vapaussotilaan haudalla Loimaan maaseurakunnan kirkolla 25.9.1921.⁸⁰⁰ (kuva 92) Se esittää polvensa varaan kumartunutta alastonta sotilasta, joka puristaa alaspäin paine-tun miekan kahvaa. Vartalon muotoilu uhkuu maskuliinista voimaa ja pullistuvat lihakset häivyttävät tilan litteyttä. Tausta rajautuu pyöreään kilpeä muistuttavaan muotoon. Aikalaiset näkivät teoksen puhuvan kansanmiehien ymmärtämää kiel-tä: ”Nuori kypäräpäinen eturivin taistelija kuolettavasti haavoittuneena vaipuu kil-

796 Hakkilan viholliskuva liittyyneen vuosisadan alun massojen psykologiaan, missä ihmiset kuvattiin joukkohur-mion ja animaalistien viettien valtaamina massoina. Asenne heijastettiin sisällissodan jälkeen punaisiin ja se oli yleinen ensimmäisen tasavallan ajalla myös Neuvostoliitto-diskurssissa (ks. Gustave Le Bonin kirja *Psychologie des foules* 1895, suom. 1912; Kallio 1991, 80–81).

797 Toimittaja Väinö Kolkkala (1883–1952) oli huolissaan Loimaan muistomerkkin suunnittelemisesta ilman kilpailua (Väinö Kolkkala 30.6.1919, ”Vapaudenpatsaat teetetävä taiteilijoilla eikä amatööriillä”, HS 2.7.1919).

798 Kilpailun sisäanjättöpäivä oli 1.12.1919. 2. palkinto Eränen ja Autere ja 3. Alvar Aalto. Palkintolautakunta: toimittaja Yrjö Koskelainen, taiteilijat Ilmari Kajjala, Väinö Aaltonen, joka oli juryssä Emil Cedercreutzin sijalla (”Vapaussodan muistomerkki Loimaalle”, US Iltalehti 7.10.1919; ”Loimaan sankaripatsas”, IL 23.2.1920; ”Loimaan sankaripatsaan paljastusjuhla”, UA 29.9.1921). Aaltosen ja Liipolan sukulaisuus tai yhteinen työhuone eivät ai-heuttaneet jääviysongelmaa (Liipola 1956, 305).

799 Liipola 1956, 305, 314, 329.

800 ”Sankaripatsaan paljastus Loimaalla”, HS 27.9.1921; ks. kuva SK 41/1921, 1011.



92 Yrjö Liipola, Loimaan valkoisten san-karipatsas, marmori, 1921. (OP 2014)

pensä suojassa polvilleen, miekasta tukea etsien”.⁸⁰¹ Liipola muokkasi saksalaisesta teräskypärästä merkinomaisen karsimalla epäesteettiset yksityiskohdat ja taiste-lutilanteessa oleellisen leukahihnan pois. Idealisointi siirsi ajatukset pois militaari-sesta käyttöfunktioista ja metonymisistä linkittymisestä pään haavoittuvuuteen. Liipolan kokemukset ensimmäisen maailmansodan Euroopassa vaikuttivat kypä-rävalintaan.⁸⁰² Itävalta-Unkari taisteli keskusvaltojen puolella ja osti liittolaiseltaan Saksalta moderneja teräskypäriä.⁸⁰³ Liipola ehkä oletti niitä olleen myös suojelus-kuntalaisten käytössä Suomessa. Muut taiteilijat eivät muotoilleet moderneja ky-päriä suomalaisten sankarihautoille, joten Loimaan modernia teräskypärää ja val-koista marmorivaiketta pitää Liipolan tuliaisina Unkarista.

Kyösti Wilkuna kirjoitti alkuvuonna 1919 tulossa olevasta muistomerkkikil-pailusta. Teokset kunnioittaisivat ”punaryssäläisestä sorrosta” maan vapauttaneita valkoisia. Kilpailu tarjosi taiteilijoille mahdollisuuden ”lyhentää sitä kunniavel-kaa, jossa me kaikki olemme vapaussodan sankarivainajille – ja etupäässä juuri

801 ”Loimaan sankaripatsaan paljastusjuhla”, UA 29.9.1921.

802 Saksan ensimmäisen maailmansodan alustamilla sankarihautausotureilla on usein miekka ja moderni kypärä (Westheider 1993, 132–133, kuva s. 128).

803 Ensimmäisen maailmansodan alussa Suomi oli osa Venäjän suurruhtinaskuntaa ja säilyi emämaan sota-toimialueen ulkopuolella, kuten se jäi itsenäistymisjulistuksen jälkeenkin. Itävalta-Unkarin kaksoismonarkiaan vuodesta 1867 kuulunut Unkari itsenäistyi sotatappion jälkeen. Tasavalta muodostettiin 16.11.1918. Béla Kunin kommunistit ottivat vallan ja maasta tuli bolsevistinen neuvostotasavalta 21.3.1919. Se kukistettiin naapurimai-den avustuksella 6.8.1919. Monarkia palautettiin ilman kuningasta ja valtiojohtajaksi tuli amiraali Miklós Horthy 1.3.1920 (1868–1957).

Etelä-Pohjanmaan urheilijoille”.⁸⁰⁴ Sama retoriikka julkisti avoimen kilpailukutsun heinäkuussa. Lapuan sankaripatsastoimikunta⁸⁰⁵ painotti:

tavallinen hautamonumentti tai hautapatsas sen sanan varsinaisessa merkityksessä ei voinut tulla kysymykseen. Oli nimittäin pelättävä että sellainen patsas, vaikka suureksikin suurennettuna, tulisi meidän suurpiirteisen ja juhlallisen kirkkomme läheisyydessä vaikuttamaan vähäpätöiseltä. Sitä vastoin tulisi joku suurenpuoleinen taiteellinen kuvapatsas hautapatsaaksi sovitettuna ja yhdistettynä paremmin oikeuksiinsa.⁸⁰⁶

Muistomerkkilipaisu ei tuottanut toivottua tulosta. Tilaus ohjattiin Suomeen väliaikaisesti tulleelle Liipolalle. Rovasti Wilhelm Malmivaara oli tyytymätön taiteilijan ensimmäiseen luonnokseen, sillä teoksen oli ”kuvattava voittajan kuolema, eikä voitettun”.⁸⁰⁷ Ilmeisesti luonnos muistutti Loimaan reliefiä tai roomalaismuseon *Kuoleva gallialainen* -veistosta, jossa sankarin kasvot oli suunnattu alistuneesti alaspäin. Liipola yhdisteli usein vanhojen teostensa asentoratkaisuja toisiinsa. Lapuan sankarihahmon alavartalo on Loimaan figuurin asennossa. Ylävartalo puolestaan muistuttaa vuonna 1911 valmistunutta *Voima herää* -pronssiveistosta,⁸⁰⁸ joka on liitettävissä nationalismin toisen aallon ”unesta heräämisen”-teemaan ja kansallisen tietoisuuden viriämisen metaforiin.⁸⁰⁹

Sodan väkivaltakuvassa kuolleen ihmisruumiin voittoisuus on visuaalinen oksymoron. Kuvan sankari on siksi esitettävä juuri ennen kuoleman hetkeä mahdollisimman sankarillisessa kohtauksessa tai kuolemanjälkeisessä aikatilassa.⁸¹⁰ Esimerkiksi heräämisen idealla sankarikuva voidaan liittää ylösnousemusematiikkaan ja patrioottiseen uhrisymboliikkaan.⁸¹¹ Liipolan *Haavoittunut lipunkantaja* hyväksyttiin muutamin muutoksin. Täysplastinen pronssiveistos (kuva 93) valettiin Budapestissä.⁸¹² ”Alkuperäisessä luonnoksessa oli lipunkantajan pää kumartuneena ja painuneena”,⁸¹³ mutta lopullisen sankarin kasvot on suunnattu kohti lipun kär-

804 KW [Kyösti Wilkuna, Lapua 24.1.1919], ”Muistopatsaita sankarihaudoille. Arkkitehtien ja taiteilijain huomio”, US 26.1.1919.

805 Raadin jäsenet: maanviljelijä Aukusti Antila ja johtaja Antti Riipinen Sk-esikunnasta, opettaja K. Haila ja maanviljelylyseon johtaja Jalo Lahdensuo kunnanvaltuustosta, kauppias J.K. Kuoppala ja maanviljelijä Vihtori Kosola kirkkovaltuustosta sekä lisäksi Matti Laurila omaisten edustajana ja kaupanhoitaja Valfrid Antila lahjoittajien edustajana (*Lapualaiset vapaussodassa* 1986 [1936], 491; ”Muistopatsaita sankarihaudoille”, US 26.7.1919).

806 *Lapualaiset vapaussodassa* 1986 [1936], 491–492.

807 Liipola hyväksyi korjausehdotukset ja ehkä muotoili ne suoraan saveen, mutta ei kommentoi muistelmassa asiaa (*Lapualaiset vapaussodassa* 1986 [1936], 493; Lehtinen 1984, 613–614).

808 Teos on Valtion taidemuseon kokoelmassa Antellin kokoelmassa nimellä *Voima herää* (143 x 98 x 83 cm). Veistos koristi Ateneumin puistikkoa *Suomen Kuvalehden* kannessa nimellä *Heräävä voima* (SK 8/1921, kansikuva).

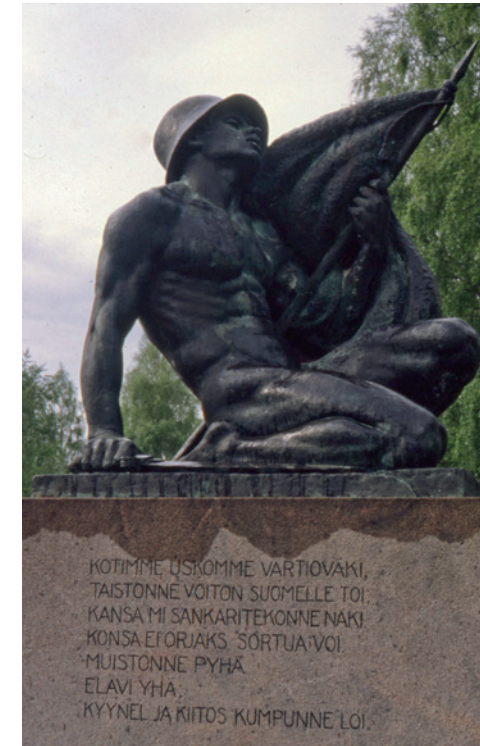
809 Vt. Anderson 2007 [1983], 267.

810 Oksymoron on antiteettinen retorinen kuvio, joka sisältää kaksi näennäisesti vastakkaisista käsitettä. Visuaalisessa esityksessä näennäinen vastakkaisuus voi havainnollistaa jotakin ideologista ajatusta, esimerkiksi sankarin kuolema ei niinkään viittaa ruumiilliseen kuolemaan, vaan sankarin rooliin uhrisymbolina, joka takaa uhraavan yhteisön voittoisuuden.

811 Vt. Kuusisto 1998, 18; Campbell 1990 [1949], 45–47.

812 Liipola 1956, 329. Yhteysmiehinä Unkariin olivat Jalo ja Jalmaro Lahdensuo (Tuomisto 2000, 48).

813 *Lapualaiset vapaussodassa* 1986 [1936], 493.



93 Yrjö Liipola, Lapuan valkoisten sankaripatsas, pronssi, 1922. (OP 1999)

keä tai taivasta. Käänte voitetusta voittajaksi tapahtui siis pään asentoa korjaamalla. Taiteilija ehkä tukeutui aiheen kehittäessä klassisen historian tuntemukseensa ja Othryades-myyttiin. Lakedaimonin ylimystöön kuuluneen Othryadeksen tarina perustuu Spartan ja Argoksen kiistaan Thyrean kaupungin hallinnasta. Taistelun tauottua argoslaisista jäi henkiin kaksi sotilasta, jotka lähtivät kertomaan voitostaan leiriinsä. Spartalaisista hengissä selvisi vain haavoittunut Othryades. Yksin jäätyään hän valmisti vihollisten varusteista jumalille osoitetun voitonmerkin, tropaionin ja tappoi itsensä. Ennen kuolemaansa hän kirjoitti verellä kilpeensä sanan ”voitto”. Seuraavana päivänä armeijoiden pääjoukot löysivät voitonmerkin. He kunnioittivat tropaionin loukkaamattomuutta ja spartalaiset saivat kunnian taisteluvoitosta. Sankaritarina oli luettavissa tavallisista yleisteoksista ja tilaajina toiminut klassisen koulutuksen saanut sivistyneistö tunsi sen.⁸¹⁴ Othryadeksen ikonografia syntyi antiikissa ja sankaria arvostettiin patsain myös vihollisten puolella.⁸¹⁵ Aihe kulkeutui

814 Othryadeksesta Herodotoksen *Historiassa* (I, 82). J. J. Winckelmann legitimoiti sankarin uusklassistisen taiteen aiheena (Winckelmann 2005 [1763], 120–121).

815 Winckelmann 2005 [1763], 121.

kolikoiden ja sinettikuvien välityksellä usklassismin taiteeseen ja modernin ajan sotamuistomerkkeihin puolestaan usklassismin välittämänä.

Johan Tobias Sergelin (1740–1814) terrakottaveistos *Kuoleva Othryades* (1779) (kuva 94) tunnettiin myös Suomessa. Siitä oli saatavissa jo 1900-luvun vaihteessa kuvajäljennöksiä.⁸¹⁶ Carl Gustaf Estlander (1834–1910) ylistää veistosta kirjassaan *De bildande konsternas historia* (1867).⁸¹⁷ Sergelin kuoleva sankari on kuvattu miekkoineen ja keihäineen soikealla jalustalla taaksepäin kallistuneessa asennossa. Kuolettava haava vuotaa rinnassa. Katkenneen miekan terää puristava käsi on nostettu ylös. Katse on kohdistettu kilven veriviestiin. Selän takana on sotilaseliitin tunnus, töyhdyllinen korinttilainen pronssikypärä ja vihollisen kilpi. Niitä tukee trofee-pylvästä edustava katkaistu puunrunko käppyräisine oksineen ja lehtineen. Ranskalaisen Pierre-Jean David d'Angersin (1788–1856)⁸¹⁸ *Kuolettavasti haavoittunut Othryades* (1810)⁸¹⁹ seuraa samaa kaavaa. Molempien taiteilijoiden veistokset muistuttavat antiikin sinettejä. Teoksen avautumissuunta on figuurin sivulta, mikä ohjaa katseen ylös kilven viestiin. Sankareilla on samantapaiset pronssikypärät, mutta David d'Angersin soturikruunu on sankarin päässä.⁸²⁰

Luterilaisessa kulttuurissa ei pystytetä tropaionia kunnianosoituksena voiton jumaluudelle. Trofeiden keräämistäkin pidetään brutaalina huolimatta käytännön yleisyydestä.⁸²¹ Kuolevan sankarin voittoisuutta on ilmaistava muilla tavoin. Liipolan soturilla on sama asento ja eleet kuin Othryadeksella, vain merkitsevä attribuutti on eri. Viimeisen viestin sanoma on kiteytetty kilven sijaan lippuun, jonka hulmahtava reuna muodostaa näyttämöllisen suojan sankarin taakse. Jalo Lahdensuo viittasi paljastuspuheessaan Liipolan sanoihin, että ”Lapualaiset olivat vapaustaisteluissa lipunkantajajoukkoa”.⁸²² Hän kuvaili kuolettavasti haavoitettua lipunkantajaa:

kasvoista kuvastuu syvin ruumiillinen tuska, mutta vahvat, jäntevät ja joka kohdassa jännitetyt lihakset, kohoava ruumiin asento, ylöspäin tähdätty katse kuvastavat sankarillista voimaa ja uljuutta, parhaalla tavalla elämänsä päättäneen suurta ja ylevää hetkeä kuoleman Majesteetin edessä. Lipputanko on lujasti puristettuna toiseen ja miekka toiseen käteen, osoittaen uskollisuutta tehtävälleen viimeiseen asti, ja lipun asento näyttää tietä

816 Kuningas Kustaa III osti terrakottaluonnoksen [Nationalmuseet inv.: NM Sk 454]. Marmoriveistoksen piti varmistaa Sergelin pääsy Ranskan akatemian täysjäseneksi, mutta teos ei valmistunut. Kipsi oli esillä 1779 Salongin näyttelyssä (1779) (Göthe 1900, 118–121; Antonsson 1942, 248).

817 Estlander 1867, 463.

818 Alun perin Pierre-Jean David, mutta erottautuakseen Jacques-Louis Davidista hän käytti taiteilijanimeä.

819 D'Angers sai veistoksella Prix de Romen toisen palkinnon Ranskan taideakatemiassa Pariisissa 22-vuotiaana. Nykyään teos on Musée des Beaux Arts, Angers Museumin kokoelmassa Maine-et-Loiressa.

820 Oskar Antonsson olettaa, että Sergelin teoksen esikuva on Tukholman Kansallismuseon antiikin ajan sinettikokoelmassa. Toisena lähtökohdanta hän pitää Michelangelon Sikstuksen kappelin Aatamin ”peilikuvaa” (Antonsson 1942, 250–251; Antonsson 1938, 100). Sergelin veistos ja luonnokset ovat Kansallismuseossa Tukholmassa (Göthe 1900, 119).

821 Bourke 2006, 27; Siltala 2006, 67; Kähkönen 2006, 128–129.

822 *Lapualaiset vapaussodassa* 1986 [1936], 492. Sodan alussa ei Lapuan suojeluskunnalla ollut lippua. Akseli Gallen-Kallelan suunnittelema lippu vihittiin käyttöön, kun paikkakunnalla järjestettiin 30.3.1918 toinen valkoisten sankarihautajaisilaisuus (*Lapualaiset vapaussodassa* 1986 [1936], 470).



94 Johan Tobias Sergel, *Kuoleva Othryades*, poltettu savi, 1779. Nationalmuseet, Tukholma. (kuva Oscars Antonsson, Antonsson 1942, Pl. 66)

ylös- ja eteenpäin. Ylös- ja eteenpäin on sankarin mieli vielä silloinkin, kun jalka ei saata enää nousta ja kun suurin tuska ja kärsimys viimeisinä hetkinä tahtovat sankarin lannistaa.⁸²³

Sanomalehti Ilkka korosti myös teoksen suuntaa ylöspäin: ”Kuolettavasti haavoitunut soturi, kaksi kertaa luonnollista kokoa, joka lipputangon latvaan nojaten hartaana kohottaa katseensa korkeutta kohti”.⁸²⁴ Paikallisena etujoukkona pidettiin ”Lapuan lumiauraa”, taistelijamaineestaan tunnettuja Lauriloita.⁸²⁵ Liipolan idea voi perustua myös *Vänrikki Stoolin tarinoiden Sotilaspoika* -runon sanoihin: ”Lapuan kentäll’ isä kuol’ lippunsa vierehen”.⁸²⁶ Kaatuneen isänsä esimerkkiä seuraten sotilaspoika odottaa täyttävänsä viisitoista vuotta, jotta pääsisi mukaan urhojen ken-

823 *Lapualaiset vapaussodassa* 1986 [1936], 492–493.

824 ”Lapuan sankaripatsaan paljastusjuhla tänään”, Ilkka 10.9.1921.

825 Lauriloiden kultista *Lapualaiset vapaussodassa* 1986 [1936], 237–239, 299–318 ja 476. Vt. Länkipohjan Lauriloiden muistomerkkin (1921) teksti: ”LAPUAN / LUMIAURA / ISÄ JA POIKA / MATTI JA ILMARI / LAURILA / KAATUIVAT VOITTAJINA / LÄNKIPOHJAN TAISTELUSSA 19 16/3 18”. Lapuan Rintamamiesyhdistys pystytti Matti Laurilan kaatumispaikalle luonnonkivimerkin (1933). Länkipohjan 24.7.1938 paljastetussa taistelumuistomerkin on teksti: ”SANKARISUKU, POHJANMAA, TOTTELI SUUREN KAITSIJAN KIELTÄ, MURSKASI SALVAT, TUHOSI TELJET, TAISTELUVIIRINÄ JUMALAN SANA, ISIEN USKO JA VAPAA MAA. NÄITTEEN PUOLESTÄ VERENSÄ ANTOIVAT SANKARIVELJET, NÄITTEEN PUOLESTA ALATI VALVOO POHJANMAA” (vt. Tuomisto 1998, 124).

826 Runeberg 1945 [1848–1860], 96.

tälle. Sankarin lippu, edelläkävijän attribuutti, omittiin myös muihin paikkakunnan vapaussodan merkkeihin.⁸²⁷

Patrioottisen liiton sinetti

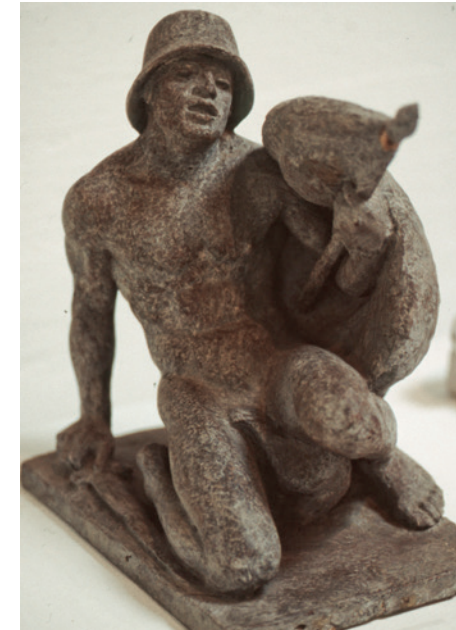
Elämän ja kuoleman rajatila on kuvattavissa dramaattisena Eroksen ja Thanatoksen kohtaamisena, seksuaali- ja kuolemanvietin kliimaksina. Liipolan veistos osoittaa, ettei maskuliinisen sankaruuden ja seksuaalisten merkitysten decorum ole tarkkarajainen. Lapuan soturi puristaa miekkaa, joka on menettänyt tehtävänsä ja laskettu lappeelleen maahan taistelun päättymisen merkiksi. Kuoleva sankari kohottaa tahdonvoiman merkinä lippuaan ylös. Joukkuetunnuksesta tulee sodan embleemi ja teräaseen fallinen sijainen. Lyhyen varren päässä sojottava lippu kärkiin on tulkittavissa erektiivisenä sublimointina. Se luo kiihkeän ja sensuellin tunnelman, mitä kuolevan soturin taaksepäin kallistuvaan asentoon ja lipun pehmeästi pelmahtava kangas korostavat. Vastaavaa eroottiseksi ladattua tunnelmaa ei löydy muilta valkoisten sankarihaudoilta, joiden modaaliset piirteet tavoittelevat lähinnä hartautta tai patrioottista valppautta. Lähestyttäessä Lapuan veistosfiguuria etupuolelta (kuva 95) sankarin keho vaikuttaa avoimelta, haavoittuvalta ja katsojan halulle alistavalta. Lipun pehmeä helma taipuu reiden alta paljaan haaravälin verhoiksi. Hulmahduksen on tarkoitus säädyllyisesti vaatettaa sukuelimet, mutta paradoksaalisesti se näyttäisi alleviivaavan sitä, mitä ei saa katsoa.

Leo Steinberg on tutkinut tapoja, joilla on elävöitetty kuolevan Jeesuksen maskuliinisuutta eroottisin keinoin keskiajan ja uuden ajan taiteessa. Kristuksen lannevaatteen seksuaalinen jännite on ohitettu tai selitetty Raamatun symboliikan jalostumisena. Ilmanpyörteisissä kohoava kangas on ylösnousemuksen kontekstissa tulkittu kuolinkamppailun spirituaalisena allegoriana.⁸²⁸ Steinberg tulkitsee draperioiden pullistumat ja lepattavat liepeet erektiivisinä merkkeinä. Peittäessään ne korostavat seksuaalisuutta sitoen Jeesuksen patrioottiseen jatkumoon. Kärsimysnäytelmän ikonografiassa se viittaa vanhatestamentilliseen Jumalan ja Abrahamin liittoon (I Moos.17), joka sinetöitiin ympärileikkauksella. Patriarkan pojan Iisakin kautta se kytki suvullisen lisääntymisen tulevan vallan lupauksiin. Steinberg näkee nämä merkit raamatullisen eufemismin ruumiillistumina, joilla hengellisen liiton ja ympärileikkauksen symbolinen liha tuli tulkituksi peniksenä.⁸²⁹ Voiko Liipolan veistoksen eroottista tai erektiivistä tunnelmaa selittää steinbergiläiseltä pohjalta ja liittää vapaussodan poliittisuskonnolliseen diskurssiin? Rovasti Malmivaaran paljastustilaisuuden saarna liittyi Vanhan Testamentin uudelleen solmitun lii-

827 Lapuan Prepulan kansakoulun muistotaulussa marssii lipunkantaja Suomen leijonan rinnalla. Maanviljelyslyseon vapaussodan muistotaulussa on lippunsa kanssa kaatunut suojeleuskuntalainen.

828 Steinberg 1996 [1983], 298–303.

829 Steinberg 1996 [1983], 83.



95 Yrjö Liipola, Lapuan valkoisten sankari-patsaan malli, kipsi, 1922. Liipolan taidemuseo, Koski Tl. (OP 2001)

ton teemaan. Hän viittasi Joosuan kirjaan, jossa Israelin kansa kulki kuivin jaloin Jordanin yli luvattuun maahan. Liiton arkin kantajien seisomapaikoilta, kuivuneen joen pohjalta koottiin kaksitoista kiveä, joista pystytettiin muistomerkki Gilgaliin. Malmivaaran sanoissa Egyptin orjuudesta vapautuva kansa vertautui valkoisten itenäisyystaistelun muistoon ja Suomeen:

Mutta sitten nousi eteen Jordanin virta. Vanhan vainolaisen veriset laineet valtasivat vielä maan, ja saivat liittolaisikseen oman kansamme lapsia, joita vanhat utukuvat ihanista oloista olivat eksyttäneet ... Jumalan väkevä käsi kohosi, sen näkevän Jumalan, joka ei anna itseänsä pilkata eikä vanhurskautensa sääntöjä polkea. Nousi Pohjanmaa. Vähäiset olivat omat voimat, mutta rukouksen hengessä lähdettiin, s.o. Jumalan arkki kannettiin eräänä kuutamoisena tammikuun yönä virtaan. Veden pauhut asettuivat, virta kuivui, ja me seisoiimme kotirannalla ihmetellen suurta salaisuutta, uskon ja rakkauden voimaa, joka meidät pelasti. Virrasta kokosivat ihmiset muistokiviä, joista on pystytetty patsaita kautta maan.⁸³⁰

Malmivaara linkitti Lapuan sankarihaudan joen kiviin ja sukupolvien yli jatkuviin velvoituksiin: ”Kun lapsenne tästedes kysyvät isiltään ja sanovat: ’Mitä nämä kivet merkitsevät?’” tuli kaikkien muistaa Jumalan ihmeteko Jordanilla ja kiinnittää se vuoden 1918 tapahtumiin. Sotavoitto oli suomalaisten luvattun maan lunastamis-

830 [Malmivaara], *Lapualaiset vapaussodassa* 1986 [1936], 486–488; Joos. 3–4.

ihme. Saarna päättyi toiveeseen, että sankarihauta nähtäisiin kansan uudelleen solmitun pyhän liiton näyttämönä: ”Voi, jos tekisimme jokainen sen patsaan ääressä Herran kanssa pyhän liiton, että täst’ edes lapsinemme pelkäämme Herraa, että tahdomme elää Herralle ja kuolla Herralle! Silloin on Suomi perivä onnen”.⁸³¹ Saarna ei täsmentänyt, että Raamatussa Israelin kansan ja jumalan välillä solmittu uusi liitto vahvistettiin ympärileikkauksella. Joen ylityksen jälkeen Joosua huolehti, että kaikki Egyptistä lähdön jälkeen syntyneet miehet leikattiin kiviveitsellä. Ne jotka eivät totelleet Herraa, eivät saaneet nähdä luvattua maata, joten ”kaikki sotakuntoiset miehet, olivat kuolleet matkalla erämaassa” (Joos. 5: 4–6). Ympärileikkauksen jälkeen Herra puhutteli Joosuaa uuden liiton solmimisen ja Egyptin häväistyksen poistumisen merkinä (Joos. 5:9). Pääsiäisjuhlan jälkeen israelilaiset kokivat uuden ihmeen. Herran sotajoukon päämies hohtatti Joosuan valloittamaan Jerikon kaupungin (Joosua 5:10–15; Joos. 6).

Malmivaaran vertauskuviin perustuva saarna tähtäsi seurakuntalaisten uskon vahvistamiseen välttämättä vuoden 1918 tapahtumien ja Liipolan teoksen tulkittamista. Sanat eivät kohdistuneet sodan vastustajaan, vaan Egyptin orjuuteen Venäjän vallan vertauskuvana. Luvattu maa oli vapaa Suomi. Puhe ohitti myös patriarkaalisesta genealogian ritualistisuuden, vaikka raamatullinen diskurssi ja veistos tarjosivatkin siihen virikkeitä. Puhuja kiersi ympärileikkauksen teeman Jumalan kanssa uudistetun liiton arkaaisena merkinä. Se kuului juutalaiseen traditioon, ei luterilaisuuteen. Vaikka sankaripatsaan lähtökohdat tuskin olivat ympärileikkauksen patrioottisen liiton ideassa, Lapuan kansa tunsikin saarnan raamatulliset viittauskohdat. Tässä diskurssissa miehisestä genealogiasta tuli osa julkilausuttua teoksen vastaanottoa. Patrioottisen liiton idea yhdistyi teoksen visuaalisiin merkkeihin. Hengellinen metakertomus uusintaa ideologisia ja sukupuolispesifejä merkityksiä muistuttaen, ettei puhtaasti esteettistä konventiota ole olemassa. Sotakuoleman seksualisoidut piirteet toistuvat eri aikojen sankarikuvastossa, mikä osoittaa niiden tehon ja pitkäkestoisen käyttökelpoisuuden.⁸³²

Teoksen lähestymis suunnalla ohitetaan, freudilaisittain sublimoidaan, sopimattomia assosiaatioita. Lapuan veistoksen jalustassa on sotilaiden nimi-inskriptiot ja Malmivaaran muistoruno.⁸³³ Teosta lähestytään ketjuaidan portista, havumerkillä koristettujen pilarien välistä figuurin oikean kyljen puolelta. Avautumissuunta on osa jäsentelyä, jolla ylöspäin kohoava liike ja runo saavat päähuomion. Vaikka figuuri kallistuu taaksepäin, kasvot ja lippukärki muodostavat jännitteen, joka vetää hahmoa ylös. Idealisoinnin eksplisiittinen motiivi on kohottaa mieli

831 [Malmivaara], *Lapualaiset vapaussodassa* 1986 [1936], 490.

832 Esim. Walters 1978; Stewart 1997; Easthope 1990 [1986], 64–68; Mirzoeff 2001 [1999] 80–81;

Solomon-Godeau 1997, 29–36, 195–203; Roivio 2002, 41.

833 KOTIMME, USKOMME VARTIOVÄKI / TAISTONNE VOITON SUOMELLE TOI/ KANSA, MI / SANKARITEKONNE NÄKI / KANSA EI ORJAKS’ SORTUA VOI / MUISTONNE PYHÄ / ELÄVI YHÄ / KYYNEL JA KIITOS KUMPUNNE LOI.

sankarikuoleman sfääriin.⁸³⁴ Lapuan sankarihaudan aita ei vielä vuonna 1921 ollut valmis eikä lähestymissuunta ollut vielä kontrolloitu. Teoksen äärellä 10.9.1921 kuvatut omaiset istuvat juhلامerkki rintapielissään teoksen etupuolella, mistä avautui näköala sankarin eroottiseen hurmukseen.⁸³⁵

Maskuliininen fetissi

Yleensä oman ajan sotavarusteet edustavat joukkuetunnusta, mutta Loimaan ja Lapuan sankaripatsaissa moderni teräskypärä viittasi lähinnä valkoisten saksalaisiin aseveljiin. Saattoväki ja lehdenlukijat tiesivät, että vapaussoturit lähtivät taisteluun kotikutoisissa univormuissa eivätkä saaneet moderneja turvavälineitä. Eteläpohjanmaa oli maalaisliittolaisuuden ydinaluetta, missä talonpoikaissoturit ja Lauriloiden sotamaine oli kunniaansa. Pitäjän miesten taisteluvoitot ja pahimmat miestappiot koettiin Tampereen valloitusrintamalla. Siellä saksalaisten merkitys oli olematon. Lapua oli tärkeä jääkäri liikkeen väräys- ja etappipaikka,⁸³⁶ mutta jääkäreilläkään ei ollut teräskypäriä. Viittaukset Unkarin tapahtumiin ja siellä käytettyihin saksalaiskypäriin olisivat ehkä kyseenalaistaneet sankarihaudan isänmaallisen erityisyyden vapaussodan muistomerkinä ja välillisesti linkittäneet kunnian ulkomaisille aseveljille. Koska kypärää ei voitu selittää, attribuutin poliittishistoriallisista merkityksistä vaiettiin.⁸³⁷

Lapuan sankaripatsaan kypärän ohittaminen saattoi liittyä myös alastoman mieskuvan heteronormatiivista sukupuolijärjestystä uhkaaviin, ambivalentteihin piirteisiin. Sotilaskuvassa maskuliinisuuden tuli olla särötön, kova ja autonomisen itsetietoinen. Sen vastakohtaa edusti feminiininen tai homoseksuaalinen, pehmeä, puolustuskyvytön ja katseelle tarjoutuva olemus.⁸³⁸ Harri Kalhan kuvaus Edvard Munchin (1863–1944) uimaranta-atleeteista maalauksessa *Kylpeviä miehiä* (1907–1908, Antellin kokoelma, Ateneum Helsinki) edustaa sukupuoli-ideologista ihannetta, jossa maskuliininen tila on luotu frontaalisen monumentaalisen sommitelmalla, aktiivisilla katseilla ja ulkoilmarealismen vitalisuudella.⁸³⁹ Nationalististen sukupuolinormien piti välittyä myös suomalaisyleisölle esitetyistä alastomista mieskuvista. Sopimattomat assosiaatiot tai niihin viittaavat seksuaalisesti ambiva-

834 Vt. [Malmivaara] *Lapualaiset vapaussodassa* 1986 [1936], 490, 492–493.

835 *Lapualaiset vapaussodassa* 1986 [1936], kuvat s. 488 ja 493.

836 Lapua oli osa etappiverkostoa, joka suuntasi Vaasan kautta Uumajaan. Tunnetuimmat väriväijät olivat Vihtori Kosola ja J.S. Talvitie (Lackman 2000, 169–171, 563–564). Lapuan kirkolla paljastettiin Lauri Leppäsen *Jääkäripatsas* 14.7.1958.

837 Unkaria ja kypärää ei liitetty toisiinsa, mutta Unkari liitettiin veljuskansa-diskurssiin: ”Unkarissa oleva kansalaisemme ... [patsas] on valmistettu veljuskansain maassa Unkarissa. Patsas on siinä suhteessa ainoa ja luullakseni ensimmäinen ja ainoa monista Suomen sankaripatsaista, joka on pronssiin valettu” (*Lapualaiset vapaussodassa* 1986 [1936], 492).

838 Vt. klassisen ja heroisen miesruumiin staattisuudesta ja läpäisemättömyydestä suhteessa groteskiin naisruumiiseen Russo 1986, 213–217; Kalha 2005, 254–255.

839 Kalha 2005, 82, 281, 285–287.

lentit piirteet oli karsittava.⁸⁴⁰ Sotamuiston kultissa ne joko sublimoitiin näkymättö-
miksi tai vaiettiin voimattomiksi.

Saksan elpymisen myötä 1920-luvun lopulla virtasi uutta, militaarista natio-
nalismia vahvistavaa kuva-aineistoa Suomeen. Esimerkiksi *Urheilija*-lehden etuau-
keamalla vuonna 1929 poseeraa vääpeli ja kuulantyyöntönsä maailmanennätysmies
Emil Hirschfeld kypärä päässään, rintakehä paljaana.⁸⁴¹ (kuva 96) *Urheilija* ei ole
lehden kannessa uutta varustetta esitelläkseen, vaan maskuliinisena ihanteena,
joka yhdistää urheilijaruumiin modernin kansalaissotilaan imagoon. Voimamiehen
viistoon oikealle käännetty pää korostaa itsevarmaa hymyä suunpielessä. Paljaat
olkapäät ja panssarimainen rintakehä herättelevät mielikuvia alastoman miehen
ja teräksen, lihasvoiman ja sotavarusteen liitosta. Jyrkkä valo voimistaa leukaa ja
suoraa nenää Kretschmerin tyyppiopin atleetin⁸⁴² malliesimerkkinä. Teräskypärän
ulostyöntyvät reunat heittävät varjon silmille kuin aurinkolaseiksi. Isänmaallisen
puolustuskyvyn metaforassa lihakset tarjoavat panssarin ruumiille ja kypärä päälle.

Hirschfeldin kypärä tuli nähdä soturin arvomerkinä, mutta se saattoi tuot-
taa myös muita assosiaatioita. Urheilijan hymynkare ja alaston rintakehä ohjasivat
mielikuvia mieskuntoisuuden arkaluonteisille kentille ja ehkä viettelivät eroottis-
seen peliin. Alaviistoon käännetty pää antaa mahdollisuuden tarkkailla miestä kuin
objektia, ilman suoran vastakatseen uhkaa, joten kansalaissotilaan miehuus venyy
heteronormatiivisuuden rajoille. Kypärän merkitystä maskuliinisena arvopäähi-
neenä on korostettu häivyttämällä leukahihna varjoon tai piilottamalla se kypärän
kupuun. Funktiosta irrottava esillepano tekee kypärästä fetissin, torjuttua halun
kohdetta korvaavan objektin, sublimoidun kohteen.⁸⁴³ Voyeuristinen mahdollisuus
avautui paitsi naisten heteroseksuaalisille katseille myös homoseksuaalisille fant-
asioille. Patrioottista yhteiskuntaa hallitseva miessubjekti sai eroottisen katseen
objektina kulttuurisesti feminiinisen position. Kypärä oli kuitenkin sukupuolisesti
rajaava maskuliinisen erottautumisen merkki, joka korosti Hirschfeldin miehistä
arvoa. Sodan homososiaalisessa liitossa ei naisilla ollut sijaa.⁸⁴⁴ Homoeroottisesta
tulkintamahdollisuudesta huolimatta miesten väliset seksuaalisuhteet olivat laitto-
mia niin Saksassa kuin Suomessakin.⁸⁴⁵

840 Kalha 2005, 47–51.

841 "Vääpeli Emil Hirschfeld, kuulun maailmanennätysmies", *Urheilija* 7/1929, 3.

842 Ernst Kretschmer julkaisi popularisoidun tyyppioppinsa v. 1921. Se esitteli neljä ruumiinrakennetyyppiä,
joita kutakin vastasi oma luonnetyyppinsä: leptosomi-skitsotyymi; pyknikko-syklotyymi; atleeti-viskoosi. Atleet-
tista tyyppiä luonnehtii voimakasrakenteisuus ja lihaksikkuus. Luonteeltaan tyyppin edustajien oletettiin olevan
viskooseja eli hitaasti reagoivia, kestäviä ja joustamattomia (Ernst Kretschmer (1921).

843 Fetissi on esine, jonka katsotaan omaavan erityistä sisäistä voimaa. Se voi olla idoli, amuletti tai muu kult-
tiesine. Psykoanalyysissä fetissimillä tarkoitetaan esinekohtaista seksuaalihäiriötä, jossa seksuaalinen kiinnostus
tai mielihyvä kohdistuu korvikeobjektina toimivaan ruumiinosaan tai esineeseen. Taiteenteoriassa fetissin
käsite liitetään katseen teoriaan, katsojan ja katsotun suhteeseen sekä siihen, miten sukupuoli-identiteetti voi
rakentua katseen varaan (vt. Mirzoeff 2001 [1999], 163–166).

844 Ks. homososiaalisuus- ja homoseksuaalisuus-käsitteiden erosta Solomon-Godeau 1997, 99–132.

845 Homoseksuaaliset haureelliset teot kieltävä laki (Rikoslain 39/1889 pykälä) kumottiin rikoslain vuosina
1970–1971 tehtyjen asetusmuutosten jälkeen lopullisesti vasta vuonna 1971.



96 Kuulantyyöntäjä luutnantti Emil Hirschfeld.
(*Urheilija* 7/1929, 3)

Lihaksikkaiden urhojen tuli tukea miesten terveeksi katsottua sosiaalisuut-
ta. Lehtikuvan maskuliinista potentiaalia huokuva ruumis oli vertailun mittapuu,
jonka toivottiin vahvistavan miesverkoston dynamiikkaa ja lisäävän tervettä kil-
pailua. Fyysisillä harjoituksilla tuotettu näyttävä keho takasi paikan patrioottisella
kentällä. Erkki Vasara on tutkinut Suojeluskuntajärjestön urheilu ja kasvatustoi-
mintaa maailmansotien välisellä ajalla ja korostaa Tahko Pihkalan merkitystä suun-
nannäyttäjänä. Pihkalalle "urheilu oli sotaa miniatyyrissä". Sotilasharjoitus ja urhei-
lu olivat hänen mukaansa "kaksoisveljiä" ja lajit "todellisuuspohjaltaan ja taustal-
taan ilmeisiä vastustajan nujertamisenmenettelyä, joiden sotaista luonne on ilmeinen".
Urheilun homososiaalinen yhteisö oli "poika- ja miesväen perisynti, esikoisoikeus".
Ajatus sodan ja urheilun yhtymäkohdista jaettiin laajemminkin. Vasaran nostaa esi-
merkiksi yliesikunnan koulutuspäällikkö N. V. Stigellin, joka kiteytti yhtymäkohdat
vuonna 1926: "luja voittamistahto, ponnistuksen riemu ja kamppailu paremmuu-
desta."⁸⁴⁶ Liipola ylevöitti veistostensa kuolevat miesruumiit saksalaiskypärän te-
räksisellä gloorialla.

846 Vasara 1997, 132–135.

Ihana kuolema

Lapuan valkoisten sankaripatsasfiguurin (kuva 93 ja 95) voidaan tulkita vaipuvan kohti maata ja hautaa tai olevan kohottautumassa ylös kohti lippua, taivaasta tai voittoa. Tätä paatoksellista jännitettä voi tarkastella Aby Warburgin paatosmuotojen valossa. Lapuan veistoksen vertauskohdaksi sopivat Albrecht Dürerin ja Andrea Mantegnan piirien grafiikanlehdet Hampurin taidehallin kokoelmista.⁸⁴⁷ Warburgin mielestä kuolevaa Orfeusta esittävät piirrookset kertoivat antiikin vaikutteista modernissa kulttuurissa.⁸⁴⁸ Renessanssimuunnelmat osoittivat, kuinka arkeologisen uskollisesti asentomuoto toistettiin ja vakiinnutettiin uusiin kulttuuriyhteyksiin.⁸⁴⁹ Orfeus-aiheeseen tunnistautuminen vaati kohtaloon alistumisen emotioneihin eläytymistä.⁸⁵⁰ Teema ei renessanssin aikaan merkinnyt vain muodollista ateljeeaihetta, vaan sen koettiin välittävän muinaisen pakanallisuuden henkeä ja heijastavan dionyysisen mysteerionäytelmän intohimoa. Jos aihe olisi nähty yksinomaan sisällöllisenä sotapoliittisena voittaja ja voitettu -asetelman muunnelmana, olisi tapauskohtaiset, taiteilijoiden riippuvaisuussuhteiden ja kulttuurivaihdon ongelmat jätetty arvioimatta.⁸⁵¹ Paatoksen luonteen tai asennon suuntautumisen tunnistaminen vaati Warburgin mielestä joustavaa otetta, sillä kuvan liike ei aina ole yksisuuntaista. Samaa todentaa myös Lapuan sankaripatsaan figuuri, joka näyttää sekä kaatuvan että nousevan.

Renessanssin paatosaiheiden alkulähteet olivat Warburgin mukaan antiikissa eikä hän nähnyt vastaavaa tunnepaatosta keskiajan taiteessa. Klassinen kuvasto tarjosi tilaisuuden kuvata voittajan suuruuden tunnetta, kohtaloon alistumisen tragediaa tai eroottista triumfia. Kiihkeä pakanallinen kuvasto herätti kiinnostusta emotionaalisiin aiheisiin. Ruumiinkuvat irrotettiin kirjallisesta ja ikonografisesta kontekstista ja niitä käytettiin vapaasti eri tarkoituksiin. Ilmaisusteikon suunta oli käännettävissä alkuperäiselle tunteelle vastakkaisiin emotioneihin.⁸⁵² Dürerin Orfeus suojautuu polvillaan kahden menadin kepin iskuilta. Viitta peittää oikean olkapään ja toinen käsi nostaa sen lievettä pään suojaksi. Vaate kaartuu selän takaa lennokkaana draperiana reiden yli sukuelinten suojaksi. Orfeuksen ja Lapuan sankaripatsaan samantapainen asento ja paatos tuottavat erilaiset tunnevaikutelmat. Tulkintaa ohjataan yhtä lailla kontekstin luomilla odotuksilla kuin pienillä asennon tai eleiden eroillakin. Kun Orfeus suojautuu menadien tappavilta iskuilta, heijastelee Liipolan figuuri uhriksi antautumisen patrioottista eetosta. Tunne on taintuvan antautuvaa ja samaan aikaan voittoisasti ylös suuntautuvaa. Lippua kohottava

847 Warburgin "Dürer und die italienische Antike" -esitelmä (1905) julkaistiin v. 1969.

848 Warburg 1969 [1905], 445–446.

849 Dürerille Orfeuksen kuolema -aihe tuli reittiä, jonka etappeina olivat Ateena, Rooma, Mantova, Firenze ja Nürnberg (Warburg 1969 [1905], 449).

850 Vuojala 1997, 107.

851 Warburg 1969 [1905], 445–446, 449.

852 Vuojala 1997, 108–110. Warburg kutsui paatosaiheen sisällöllisen merkityksen ja ilmaisun tunnesisällön muuttamisen tapaa "energiseksi inversioksi" (Vuojala 1997, 137).



97 John Munsterhjelm, Joensuun valkoisten sankaripatsas, musta graniitti, 1920. (OP 2001)

vasen käsi koukistuu tiiviisti vartaloon. Kasvojen ilme korostaa paatosta, silmät ovat sulkeutumaisillaan. Suu on euforisesti hieman raollaan viimeisen henkäyksen merkinä. Vastakkainasettelun puuttuminen erottaa Liipolan soturin Orfeus-kuvasta. Dionyysinen väkivallan prinssiippi, hallitsematon, feminiininen tai valkoisten vihollinen ei näy edes implisiittisenä viitteenä. Se tuottaa subliimin tilanteen – sotasankaria ei tapeta – hän uhrautuu isänmaan puolesta. Voittaja on Othryadeksen hengessä autonomisesti yksin kuollessaan.

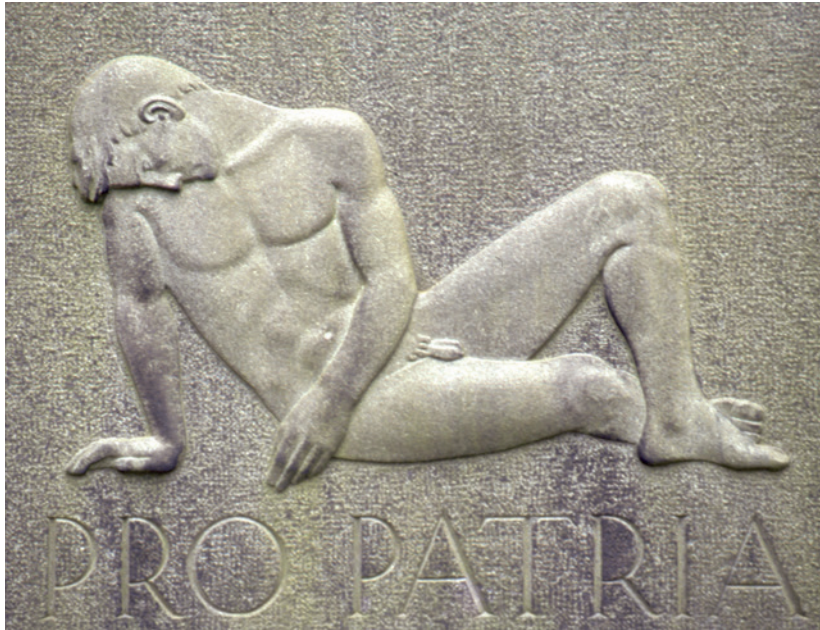
John Munsterhjelm valmistama Joensuun valkoisten sankarihaudan merkki (kuva 97) paljastettiin itsenäisyyspäivänä vuonna 1920.⁸⁵³ Sen jalustaan on kirjattu suojeluskuntaan kuuluneen kauppias E. Pakarisen runo ja 32 vainajan nimi. Kuva ja runo liittävät vapauden saavuttamisen uhrautumiseen.⁸⁵⁴ Kaupungin taidemuseon verkkosivuilla tulkitaan teosta: "Siihen liittyy kivistä veistetty kuolevaa kreikkalaista sotilasta esittävä patsas. Veistosaihe ilmentää kansallisromanttista tapaa hahmottaa aatteellista maailmaa antiikin esikuvien välityksellä. Ateenalainen urho vuodattaa verensä taistelussa idästä tulleita persialaisia vastaan."⁸⁵⁵

Muistomerkki kuvaa lähes alastonta, yksinäistä kuolevaa soturia. Lihaksikas hahmo istuu reidet maahan painuneena taaksepäin lysähtäneessä asennossa, pää alas laskettuna. Sankarin oikeaa kylkeä somistaa viitta, joka laskeutuu oikean jalan

853 Valkoisten haudassa on 35 vainajaa, joista kolme on haudattu nimettöminä.

854 Tule ei vaivatta vapaus, / eipä kuoleman kantamatta, / eipä uhrin antamatta. / Valloille elon ja kuolon, / itse-uhri on ihanin.

855 Joensuun taidemuseo, Veistokset, <http://taidemuseo.jns.fi/veistokset/index1.php?gal=1&pic=44>, 9.9.2009.



98 Ben Renvall, *Kuoleva soturi*, Kulosaaren sankaripatsas, musta graniitti, 1941. (OP 2003)

päälle. Selän takana on vasempaan käteen kiinnitetty kreikkalaistyyppinen pyöreä kilpi, mikä tukee pyramidimaista symmetriää. Riisuttua attikalaista pronssikypärää muistuttava päähine⁸⁵⁶ ohjaa tulkitsemaan Joensuun veistoksen kuolevaksi kreikkalaisotilaaksi.⁸⁵⁷ Klassistiset elementit ja riisuttu kypärämalli sallivat veistoksen tulkittamisen myös Rooman legioonalaisena.⁸⁵⁸ Jalustaa koristaa attribuuttien kooste: miekka, soihtu, lehväseppelä, vapaudenristi, kuusenhavut ja käpyfriisi. Antiikin sodan, rauhan ja voiton symbolien rinnastaminen vapaussodan merkkeihin sekä kansallisromanttiseen ornamenttiikkaan varmistaa samaistumisen ainakin johonkin valkoisen Suomen symboleista. Sankarin rintaa vasten nostettu miekka kiteyttää voittoisuusviestin. Ele tarkoittaa veistoksen merkityksen aatteelle omistautuneen uhrauksen kuvana. Aseen kärki on painettu maahan jalkojen väliin keskelle viitan säädyllyssyden takaavaa lievetä. Alaspäin suuntautuva terä vaimentaa miekan fallista sotaisuutta, mutta merkitsee maan. Diagonaalinen esillepano synnyttää nousevan linjan ympärileikkauksen kriittisestä paikasta kohti sydäntä. Kädensija ja väistin muodostavat ristin vasemman rinnan päälle. Ase ristinä väkevöittää patriottis-hengellistä eetosta ja pyhittää sotasankarin. Soturi ei kaadu taistelussa,

856 Taiteilijat tulkitsivat vapaasti museoesineistöä. Joensuussa kypärän laella on kohokuvio, joka voi viitata koristeharjaan. Traakialaiset ja roomalaiset suosivat vastaavia kupuja erilaisin koristein.

857 "Joensuun sankarihautapatsas", SK 1/1922, Kuva ja kuvateksti s.17.

858 Vt. Venesvirta 1999, 39.



99 Matti Haupt, *Haavoittunut sotilas*, Närpiön sankaripatsas, pronssi, 1952. (OP 1999)

vaan luovuttaa itsensä uhriksi muinaisuudesta juontuvassa patriarkalisessa ketjussa luvattun maan ja uskon puolesta.

Ben Renvallin Kulosaaren sankarihaudan reliefi *Kuoleva soturi* (kuva 98) valmistui heti talvisodan jälkeen (1941). Maassa istuvan alastoman soturin alla oleva PRO PATRIA -teksti on teoksen ainoa viite sotaan. Kuvasta puuttuvat paitsi aseet myös tunnistettavat päätökselliset merkit tai eleet; rinta ei vuoda eikä hahmo paina sydäntään tai viittilöi taivaaseen. Rento istuma-asento muistuttaa *Kuolevan gallialaisen* asentoa ja taidekoulujen malliharjoitelmia. Renvallin alaston soturi ei edusta klassista voittoisuutta, vaikka kilpimäinen rintakehä voidaan liittää autonomisen sankarin koskemattomuuteen. Attribuutiton sotauhri laskeutuu hitaasti alas ja näyttää samanaikaisesti kohottautuvan maasta. Kuolemaan vaipumisen tila on tulkittavissa ylösnousemuksen pelastuskontekstissa. Voitonviestien puuttuminen luo epävarmuutta ja kohtaloon alistumisen tuntua. Teoksen valmistuessa suomalaisten sotatappio oli tuore ja kansallisesti vaikea. Paljastustilaisuuden aikaan oli jatkosota ja kansaa jäyti itänaapurin pelko. Kasvavat vainajamäärät ja hautauksien jatkuvuus kysyivät kotirintaman voimia. Emotionaalisesti ristiriitainen odotushorisontti erosi vapaussodan sankarien itsetietoisesta voiton hengestä. Attribuutiton, kaksisuuntaista liikettä korostava kuva teki tilaa niin uskonnollisille kuin poliittisen vakaumuksen pohjalta nouseville tulkinnoille.



100 Jussi Vikainen, Rymättylän sankaripatsas, harmaa graniitti, 1949.
(OP 1999)

Renvallin reliefin tulkinnallisesti avoin idea jäi poikkeustapaukseksi. Vaikka toisen maailmansodan jälkeen ei ollut tilausta voittoisuuden korostamiselle, teoksilta odotettiin isänmaallisesti tunnistettavaa symboliikkaa. Matti Hauptin Närpiön sankarihaudan muistomerkin (1952) alaston *Haavoittunut sotilas* (kuva 99) on myös vailla sotilaallista rekvisiittaa. Nuori sankari istuu maassa kallistuneessa asennossa. Kokonaisuus muistuttaa niin ikään taidekoulun malliharjoittelmaa, mutta vuodet 1939–1944 jalustassa tarkentavat teosfunktion.⁸⁵⁹ Kuten Renvallin sankari, on Hauptin figuuri tulkittavissa kahdessa ajallisuudessa: maallisen elämän viimehetkellä tai siirtymässä ideaaliruumiin ajattomuuteen. Koskematon keho siirtää ajatukset pois sotakuoleman raadollisuudesta ja tuo ylösnousemuksen lohtua. Uhrikuoleman patrioottisuutta on kuitenkin korostettu sydämen päälle painetulla isänmaallisen uskollisuuden eleellä.

Juhlava kuolinvuodetunnelma luodaan kuvaan esittämällä vainaja selällään, pää ja rintakehä alavartaloa ylempänä tai kannattelijan sylissä. Yläviistoon avautuva ruumiin retoriikka siirtää vainajan maallisesta tilasta kohti korkeampia sfäärejä tai ajattomuuden ideaa. Taaksepäin kallistunut pää kohottaa ruumista kohti taivasta. Kohollaan oleva rintakehä korostaa maskuliinisen ruumiin sankarillisuutta, joka vainajanakin huokuu elinvoimaa. Jussi Vikaisen *Rymättylän sankaripatsaan* (1949) (kuva 100) selällään lepäävän vainajan vartalo katkeaa vapaudenristiin, jota kehystää militaaristen attribuuttien ja voiton merkkien kokoelma. Nuoren sotilaan vasemmalla puolella on antiikista peritty laakerinoksa, mutta pään on kallistunut

859 Närpiöläisistä kuoli vielä kolme sotilasta vuonna 1945. Suomen sotaturmat 1914–1922. Vuosina 1914–1922 sotaoloissa surmansa saaneiden nimitiedosto, <http://kronos.narc.fi/menehtyneet>, 27.1.2014).

oikealle, missä on sen kansallinen versio, kuusenhavu. Sydämellä lepäävän oikean käden ulottuvilla on miekka. Lokalahden sankarihaudalla (1949) on aiheen reliefiversio, mutta vapaudenristi on jo kaulan kohdalla. Mellilän sankarihaudan reliefissä (1951) kuusenoksat ovat päänalustana. Erona edellisiin soturin päässä on teräskypärä. Rinnan päälle nyrkkiin puristunut käsi vakuuttaa tahdonvoimasta. Vikaisen vainajakuvat on liitettävissä uusklassistisen hautataiteen käsitykseen kauniista kuolemasta tai traditioon, jossa kuolema nähdään unena. Ville Lukkarinen on tutkinut vainaja-ikonografiaa Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinat* -runoelman kuvituksissa. Romantiikan ajalla luotiin kuviin toiveikas kuolemasuhde. Elämän loppumista ei nähty absoluuttisena rajana, vaan metamorfoosina, muutoksen tai unen tilana. Kauniin kuoleman idea esitettiin unen veljenä, jota visualisoi ”nurinkäännettyä soihtua pitelevä silmänsä sulkenut genius”.⁸⁶⁰ Vikainenkin ratkaisi sotavainajien dilemman unimetaforalla. Hänen kauniit soturinsa ovat sulkeneet silmänsä ja vai-puneet lohdulliseen ikiuneen.

Spartalaiseen sankarirunoon perustuva *Ateenalaisten laulu*⁸⁶¹ ylistää nuoren sotilaan kuoleman kauneutta. Sotamuistomerkit ilmentävät usein samaa nuoruuskaishenkeä. Periaatteessa se voisi juontua 1900-luvun sotien todellisuudesta, sillä suurimmat miestappiot ovat juuri nuorissa ikäluokissa. Taideteoksissa menehtymisen estetiikka ei kuitenkaan perustu historian realiteetteihin. Sodan todellisuuden sijaan, tavoitteena on ihanteen esittäminen. Sotamuistomerkin vastaanotto ei jää vain sankarihautajaisiin, vaan koskee myös yksityisiä haudoilla käyntejä. Voittoaistit, thanatoksen ja eroksen visualisoitu liitto tai kuolema unena saattoivat lohduttaa jälkeensäjääneitä. Teosten tunnepaatos ja seksuaaliset vihjeet voivat toimia myös surun, pettymyksen tai vihan purkautumiskanavana tai niistä johtuvan fyysisen jännityksen laukaisijana. Istuma-asennot loivat kaksisuuntaista jännitettä kuolevan sankarin kuviin. Omaisensa patrian alttarille antaneille ylösnousemuksen mahdollisuus oli surua kanavoiva, ihanan kuoleman ja isänmaallisen metakertomuksen kivijalka. Oikeanlaisen paatos saattoi myös syventää isänmaallisuutta ja taata tulevaisuuden uhrivalmiutta.

860 Lainaus on G.E. Lessingin esseestä ”Wie die Alten den Tod gebildet” (1769) (Lukkarinen 1996, 54–55).

861 *Ateenalaisten laulu* perustuu noin 600 eaa. eläneen spartalaisen runoilija Tyrtaioksen sanoihin. Eino Leino suomensi sen Viktor Rydbergin runosta. Jean Sibelius sävelsi sen v. 1899 (Kuparinen 1999, 142).



Yrjö Liipola, Suomen vapaudenpatsas, pronssi, 1938. Vaasa. (OP 2012)

4 KANSALAISSOTILAS

4.1 TALONPOIKAISSOTURI

Sotapäällikkö

Kansalaissotilas-luvussa perehdyn suomalaisen kansalaissotilaan muistokulttiin ja imagonrakentamiseen ensimmäisen tasavallan ajalla sekä toisen maailmansodan sankarihaudoilla. Lähtökohtana on hierarkkinen representaatiopari, Mannerheimin ja hänen johtamiensa miesten joukko. Nostan esille myös punaisten muistokultin kysymyksiä, jotka heijastuivat kansalliseen yhteisrintamapolitiikkaan ja toisen maailmansodan tuottamiin yhteiskunnallisiin muutoksiin. Talonpoikaissoturi-alaluvussa etenen sotapäällikön kuvasta talonpoikaissoturin rooliin ja voitonmerkin kehitysvaiheisiin. Avainteoksina ovat Yrjö Liipolan *Suomen vapaudenpatsas* -kilpailussa (1938) voittanut *Pohjan poika rynnistää -luonnos* (1935) ja hankkeen myötä toteutettu veistos Vaasassa. Liipolan teosten vertailukohtina ovat Wäinö Aaltosen Suomen vapaudenpatsaan kilpailuluonnos, Arvi Tynyksen (1902–1959) *Vilppulan taistelun muistomerkki* ja varhainen tanskalainen rivimiestä kuvaava sotilashahmo.

Suomen militaristisessa taiteessa on tavallisten rivisotilaiden rinnalla vain yksi tunnistettava merkkihenkilö, jolla on kyseenalaistamaton paikka kansallisessa pantheonissa, Suomen armeijan ylipäällikkö Carl Gustav Emil Mannerheim (1867–1951). Mannerheimin ura Suomen sotapäällikkönä huipentui kahteen kansalliseen kriisivaiheeseen, vuoden 1918 ja toisen maailmansodan tapahtumiin. Molemmilla ajanjaksoilla on omat avainkuvansa; ensimmäinen esittää Mannerheimia Vehmaisissa Tampereen valloituksen aikaan ja toinen ratsastavaa sotajohtajaa.⁸⁶² Ulla-Maija Peltosen mukaan Mannerheimin julkisuuskuva valkoisena kenraalina on ”elitistinen ja osassa kirjallisuutta jopa kaunisteleva”. Hänen elämänsä esitetään ”usein ennalta määrättyä tienä kohti tulevaa suuruutta.”⁸⁶³ Imagon rakentaminen ja vaaliminen on vaatinut poliittista tasapainoilua lausutun ja vaietun, julkaistun ja karsitun välillä. Valokuvilla on osansa sotapäällikön tarinan luomisessa.⁸⁶⁴ Painotuotteet kuvakorteista historiikkeihin ja valokuviin tai pilakuviin ovat edistäneet kansallista myyttiä.

⁸⁶² Ratsastajapatsaasta ks. Konttinen 1989.

⁸⁶³ Peltonen 2005, 214.

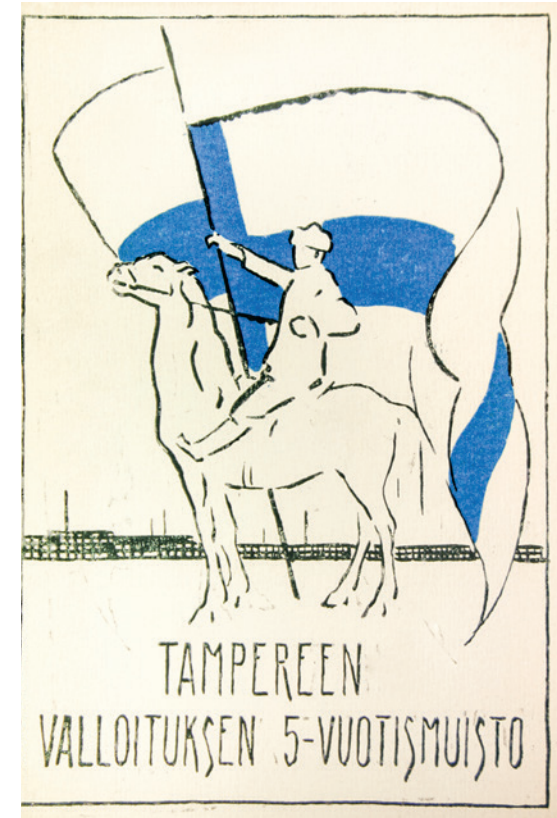
⁸⁶⁴ Valokuva ei vain raota menneisyyden todellisuutta, sillä myös kuvakulma ja laukaisuhetki voivat olla sattumanvaraisia tai päämäärähakuisesti rakennettuja. Sensuurikin voi puuttua asiaan.

Puhe Suomen talonpoikaisarmeijasta vuonna 1918 luo mielikuvia ristiriidattomasta sotajoukosta. Mannerheimin joukkojen tärkein näytön paikka oli Tampere, missä myös järjestettiin tapahtuman muistojuhlia. Valloituksen 2-vuotisjuhlan julkaisussa toimittaja Vilho Osonen (1884–1952) pyrki erottamaan ”Kaarle Kustaa Mannerheimin” venäläisupseerin taustasta ylistäen:

Paljain käsin Mannerheim tarttuu talonpoikaissotajoukkoinensa työhön. Ensimmäiset aseet väännetään venäläisten käsistä ... Paljon verta, paljon nuorta voimaa vaatii isänmaa uhriksensa, mutta eteenpäin vyöryy vapauttava aalto. Sen kulkusuuntaa ohjaa, sen voimaa johtaa mies joka uskalsi kaikki, luvattessaan vapauttaa maan sotajoukolla, jota ei ollut olemassa. Punainen Tampere sortuu ja sen mukana menee vihollistemme voiton toivo. Vapaussodan suuri ratkaisutaistelu on taisteltu ja kun kevät ehtii toukokuuhun on Suomi vapaa. Olemme vapauttaneet maamme. Olemme kantaneet veriuhrin isänmaalle. Olemme, onnellisen ajankohdan auttamina luoneet Suomen valtakunnan. ... tänä päivänä muistakaamme sitä miestä, joka ratkaisevalla hetkellä tunsii olevansa suomalainen.⁸⁶⁵

Suomalaistamiskampanja jatkui vielä 5-vuotisjuhla-julkaisussa. Kannessa on piirros valkoisesta ratsusta ja lippua kantavasta sotilaasta, teollisuuskaupungin silhuetti siintää siniristilipun hulmahdusten takana – Mannerheimin Tampereen voitonparaatissa? (kuva 101) Valloituksen 15-vuotisjuhla (1933) taisteluharjoitusnäytöksineen oli suojeluskunnan suur tapahtuma. Päivä huipentui Mannerheimin juhlapuheeseen, jossa hän alusti kansallista yhtenäisyyspolitiikkaa. Voitonylistyksen ohessa hän liitti myös punaiset suomalaisuuteen ja muistutti vastustajan riveissä taistelleen ”maanmiehiämmekin vieraiden oppien sokaisemina kuolemaa halveksien ... suomalaisille ominaisella sitkeydellä.”⁸⁶⁶

Mannerheim-kultin ytimessä on kuva valkoisesta kenraalista Helsingin voitonparaatissa 16.5.1918.⁸⁶⁷ Ylipäällikön ylivertauuden tunnus, hevonen, legitimoitiin Suomen sotilasikonografiaan juuri tässä tilaisuudessa. Sankarin hevonen ei ollut Tampereen tarunomainen ”valkoinen ratsu” vaan tumma yksilö. Tampereen valtauksen ajalta esitetään ensisijaisesti Mannerheim-kuvia, joissa ylipäällikkö on Vehmaisten kalliolla tai puhumassa voiton paraatijoukoille. Tuntemani kuvat eivät kerro, miten hän tuli paikalle tai millaisen vastaanoton hän sai. Usein esitetyssä kuvassa hän puhuu joukoille ilman ratsua takanaan upseeri kuusenoksa kädessään.⁸⁶⁸ Rinnastettuna muihin Tampere-valokuviin ratsastava sankari olisi vaikuttanut korskealta – voitonparaatin aikaan kaupunki oli kaaosmaisessa tilassa, punaisia etsittiin, vangittiin, teloitettiin ja kaduilla lojui ruumiita.



101 Tampereen valloituksen 2-vuotisjuhla-lehden kansi, 1920.

Ajatus Mannerheimin valtakunnallisesta ratsastajapatsaasta heräsi Helsingissä pian sisällissodan jälkeen, mutta hankkeet eivät edenneet toivotusti.⁸⁶⁹ Kaupungissa, jonka valloitukseen valkoinen armeija ei osallistunut, olisi aihe ehkä ollut veistoksen kohteellekin kiusallinen. Valkoisen armeijan johtajakulttiin liittyvä kansalaiskeräys käynnistettiin vuonna 1938. Riitta Konttinen kiteyttää idean: ”Mannerheimin ratsastajapatsaasta oli näin ollen tarkoitus tulla Vaasan muistomerkin rinnakkaisteos. Vaasan monumentissa oli ensisijalla valkoinen armeija ja sivuaiheena ylipäällikkö, aiotussa ratsastajapatsaassa tekijät olivat päinvastaiset.”⁸⁷⁰ Veistosta ei kuitenkaan ehditty toteuttaa ensimmäisen tasavallan ajalla.

Eero Järnefelt (1863–1937) kiteytti Mannerheimin sankarikuvan edustusmuotokuvana, joka esittää valkoista ylipäällikköä Vehmaisissa Tampereen

865 Osonen 1920, 23–24.

866 Heiskanen 1999, 48–49.

867 Helsingin paraatia on pidetty Mannerheimin mielenosoituksena ”valkoisen armeijan puolesta saksalaisia vastaan” (Jokipii 2004, 91).

868 Esim. ”Kenraali Mannerheim puhuu paraatijoukoille 7. huhtikuuta. Museovirasto”, Ylikangas 1996 [1993], kuva s. 497.

869 Konttinen 1989, 43–48, 52. Muistomerkkikilpailuissa ratsukkoaiheisia luonnoksia ei palkittu.

870 Konttinen 1989, 49–50.

valloituksen aikaan.⁸⁷¹ Kymi Osakeyhtiön⁸⁷² tilaama muotokuva paljastettiin Kuusankoskella 23.9.1933. Samaan aikaan paljastettiin presidentti Svinhufvudia senaatin puheenjohtajana vuonna 1918 esittävä maalaus.⁸⁷³ Teospari oli osa suunnitelmallista kansallisen sankrigallerian luomista. Järnefelt käytti työssään Mannerheimista vuoden 1918 asussa lavastettuja valokuvia.⁸⁷⁴ Malli on maalauksessa 2/3-profiilissa. Hallitsijakuvien auktoriteettiposeerauksissa käytetty alaviisto kuvakulma korostaa katsojien alamaisuusasemaa.⁸⁷⁵ Konttinen on tutkinut Järnefeltin yhteiskunnallisia arvoja. Päiväkirja vuodelta 1898 osoitti, että:

Järnefelt uskoi edistykseen, mutta inhosi poliittisen sosialismin aatetta, joka hänen mielestään pyrki vetämään edistyneemmät ihmiset alas tyhmempien ja heikompien tasolle. Mitä muuta yhdenvertaisuuden vaatimus oli kuin ihmisen luulo, että 'hän on parempi kuin hän on. Hän tahtoo itselleen samaa herruutta tai ylemmyyttä, jota hän juuri toisessa vihaa ja kadehtii.'⁸⁷⁶

Järnefeltin ajatusta voi tarkastella hegeliläisestä herra-orja -dialektiikasta käsin, kuten Tutta Palin on tarkastellut Axel Gallénin muotokuvaa G. A. Serlachiuksesta (1887, Gösta Serlachiuksen taidesäätiö, Mänttä).⁸⁷⁷ Hän viittaa analyysissään ideaan herrasta, joka edustaa "itselleen olevaa tietoisuutta". Se vaatii tietoisuutta toisesta ja tämän antamasta persoonaansa koskevasta tunnustuksesta. Itsenäinen tietoisuus käsitetään siten riippuvaiseksi elämää ylläpitävästä työstä ja esineellisyydestä vastaavasta toisesta, orjasta. Palin havainnollistaa sääty-, luokka- ja -sukupuolijakoa hegeliläisestä perspektiivistä.⁸⁷⁸ Miljöömuotokuvan päähenkilön poseeraus ja taustalla staffaasina⁸⁷⁹ esitetyn toimintaansa syventyneen työntekijän suhde kiteyttää herra-orjasuhteen hegeliläisittäin kehittymättömässä vaiheessa. Siitä puuttuu kehitysoptimismien dialektinen vuorovaikutus: oleminen itselle ja oleminen toisille.⁸⁸⁰

Järnefeltin kuvassa Mannerheimin katse suuntautuu kaukaisuuteen kohtaamatta vastaanottajaa. Se painottaa katsojan alamaisuutta. Kenraali seisoo tanaakasti lumessa takki visusti kiinni, kruunununaan valkoinen karvalakki. Kylmä ilmanala ei näytä häiritsevän häntä, päinvastoin piippu paljaassa kädessä ilmaisee

871 Konttinen 1989, 21. Konttinen pitää Antti Favénia kuvatyypin keksijänä, mutta Järnefeltin versio on tunnetumpi laajalle levinneen kuvajäljennöksen ansiosta (Konttinen 1992).

872 Myöhemmin UPM-Kymmene. Kymin Oy:n kiinnostus Mannerheimiin liittyi Konttisen mukaan siihen, että marsalkan isä Carl Robert Mannerheim oli tehtaan edeltäjän, Kuusankoski Oy:n perustaja (Konttinen 1989, 52 ja viite 3 s. 210).

873 Ilvas 2005b, 240.

874 Vt. Aarno Karimon maalaus Mannerheimista taustanaan talvimetsä ja neljä sotilasta: *Ylipäällikkö Vehmaisissa 25.3.1918*, tempera, 1920-luku, Upseeriliitto Helsinki (Ks. kuva Ilvas 2005b, 236).

875 Vt. Palin 2004, 258; Konttinen 2002, 168; Konttinen 1992.

876 Riitta Konttinen 2002, 164. Ks. myös Konttinen 2002, 156–158; Palin 2004, 109.

877 Palin 2004, 260–261.

878 Palin tuo esille Serlachiuksen kuvan herruutta kyseenalaistavat piirteet. Patruuna vaikuttaa taustan viriiliä nuorta työmiestä heikommalta ja tietoisuudeltaan herpaantuneelta ukolta. Gallén maalasi ehkä tahattomasti suosijansa olemuksen ambivalentiksi (Palin 2004, 261–262).

879 Staffaasi on kuvaa elävöittävä tai merkityksiä selventävä täytefiguuri.

880 Manninen 1987, 302–305.

karaistuneisuutta. Hallitsijamuotokuvien valtikkaa vastaava herrasmiehen kävelykeppi paljastaa turhuutensa liikunnan apuvälineenä. Kiikari modernin sotajohtajan tunnusmerkkinä riippuu kaulassa tarkkasilmäisen päällikön katseelle tarpeettomana. Etualalla poseeraava ylipäällikkö on muista ihmisistä tai apuvälineistä riippumaton autonominen sankari, herra, joka edustaa niin sanottua itselleen olevaa tietoisuutta. Hän suuntaa huomionsa sankaruuden edellyttämään saavutukseen, sotavoittoon. Sankarin autonomiaa korostaa vielä ympäristön viileä tyhjyys, harmaa taivas ja lumen läpi töröttävä aluskasvillisuus. Taustalla on katkennut honka, jonka Ville Lukkarinen tulkitsee edustavan sisällissodan suomalaisia:

Järnefeltin paljon myöhemmässä ja hyvin tunnetussa muotokuvassa vuoden 1918 'Valkoisesta kenraalista' (C.G.E. Mannerheim, 1933) on taka-alalla kaatunut mänty, joka on vieläpä katkennut keskeltä juuri kenraalin hahmon takana – siksi seikkaa onkin vaikeaa huomata. Se on mitä ilmeisimmin vertauskuva sisällissotaan suistuneesta ja näin ollen kahtia murtuneesta kansasta.⁸⁸¹

Riitta Konttinen näkee saman "käkkyräöksäisen kelon" paitsi koriste-elementtinä myös kaatuneiden punaisten symbolina.⁸⁸² Molemmissa tulkinnoissa puu toimii ihmisryhmän vertauskuvana. Vastaava samaistaminen koskee myös punaisten muistokulttia. Maalausajankohtana kansa oli jakaantunut poliittisesti polarisoituneisiin leireihin, joten yhteiskuntarauhan turvaaminen oli akuutti kysymys. Mannerheimin ylentäminen sotamarsalkaksi 19.5.1933⁸⁸³ aloitti kansallisen yhteisrintaman luomisen. Vapaussodan päättymisen 15-vuotisjuhlapuheessa Mannerheim kiteytti: "jos tätä maata on kerran puolustettava, siinä kaikki mitä vaadimme, eikä meidän tarvitse enää kysyä, missä kukin oli viisitoista vuotta sitten".⁸⁸⁴ Kansanyhteyden rakentaminen vaati vapaussodan voittopuheiden hillitsemistä ja sinetöi sisällissotaa koskevan vaikenemisperiaatteen. Muotokuvassa Mannerheimin hahmo ilmentää samaa periaatetta: sotapäällikkö seisoo Tampereen taistelun näyttämöllä ilman metonymyisiä viitteitä itse sotaan. Tapahtumat ovat tiedossa, mutta eivät kuvassa. Katkennut runko on tuhoisan menneisyyden symboli, jolle historialliseen asuun pukeutunut ja tulevaisuuteen katsova Suomen sotamarsalkka on kääntänyt selkänsä. Suomen toivo oli yksimielisyydessä, joka ajan hengen mukaan tarvitsi suuren johtajan. Järnefelt maalasi kansakunnalle herran, jonka tietoisuus itsestään vaatii täyttymykseen alamaisia. Isänmaallinen kasvupotentiaali piiloutui vaientavan lumipeitteen alle.

Tapa esittää sotapäällikkö seuraamassa taistelua korkealta kukkulalta on vanha traditio. Se kuvaa vision sodan ratkaisusta, sankarin katse ikään kuin valtaa maa-alueen. Mäen laelle sijoitetulla sotamuistomerkillä pyritään samaan

881 Lukkarinen 2004, 25.

882 Konttinen 1989, 19.

883 Hän toimi tehtävässä v. 1939 asti.

884 Suomi 1970, 10.

vaikutelmaan.⁸⁸⁵ (kuva 102) Kuin kiteytyksenä siitä seisoo Evert Porilan (1939–1955) Mannerheim-patsas Tampereella Vehmaisten kalliolla. Idea valkoisen kenraalin patsaasta virisi kaupungin valloituksen 15-vuotisjuhlassa. Kilpailuun kutsuttiin Wäinö Aaltonen ja Evert Porila (1889–1941)⁸⁸⁶, joista jälkimmäinen voitti. Porila muotoili patsaansa samoista poseerauskuvista kuin Järnefeltkin. Musta graniittijalusta tuotiin Koskipuiston rantaan jo ennen talvisotaa, mutta veistosta ei ehditty asentaa. Mannerheimin suhde sisällissodan muistokulttiin muuttui talvisodassa. Hän pyysi pystytyksen siirtämistä ja jatkosodan myötä hän toivoi asian lykkäämistä elinajakseen. Hautajaisissa (1951) asia nostettiin uudelleen esille, mutta hanketta vastustettiin jo politiikan molemmilla laidoilla. Sijoituspaiikka oli liian näkyvä, vain marsalkan tai presidentin patsas olisi hyväksytty.⁸⁸⁷ Teos pystytettiin historian legitimoimalle kalliolle marsalkan syntymäpäivänä 4.6.1956.⁸⁸⁸

Kuusenhavu

Harvoilla suomalaisilla suojeluskuntalaisia ja jääkäreitä lukuun ottamatta oli sisällissodassa asepuke. Molemmilla puolilla taisteltiin kotoisissa ja usein rähjäntyneissä tamineissa.⁸⁸⁹ Soturien huudellessa toisilleen suomen kielellä oli vaikeaa erottaa omia vihollisista.⁸⁹⁰ Valkoiset tai punaiset käsivarsinauhat eivät huonoissa oloissa erottuneet helposti. Valkoiset päättivät Tampereen alueella kiinnittää lakkiinsa kuusenoksatunnuksen, jotta vältyttäisiin omien ampumisilta. Turun pataljoona otti havun käyttöön Epilän taisteluissa 26.3.1918. Oskar Wilkmanin (1880–1953) sanotaan määränneen sen joukoilleen 3.4.1918 ja käskeneen riisumaan valkoisen käsivarsinauhan pois hämäästarkoituksessa.⁸⁹¹

Kuusenhavusta tuli Tampereen valloituksen symboli ja talonpoikaissoturien tunnus. Historian dokumenttina se näkyy kolmenlaisissa valokuvissa. Ensimmäiset kuvat esittävät taisteluun valmistautuvia tai pian sen päätyttyä dokumentoituja miehiä sodan funktionaalisine havutunnuksineen. Myös univormupukuiset ruotsalaiset valmistautuivat Tampereen rynnäkköön kuusenhavun kera *Svenska*

885 Warnke 1994, 18–20, 58–59.

886 Veistoshanke aloitettiin kauppaneuvos Rafael Haarlan lahjoitusvaroilla (1938). Haarlan kuoltua hanke jäi Tampereen Seudun Rintamamiesyhdistykselle. Sotilaallisten järjestöjen lakkauttamisessa v. 1944 se siirtyi Vilpulan huoltosäätiölle ja sitten Vapaussoturien Huoltosäätiölle (per. 30.10.1954).

887 Heiskanen 1999, 66, 68–69, 74, 76. Kenraalit Ragnar Grönvall ja Eric Heinrich muistuttivat, että Mannerheim halusi itsensä muistettavan Suomen marsalkkana. Alustavaa hanketta kutsuttiin Tampereen ratsastajapatsashankkeeksi (Heiskanen 1999, 77, 79–82, 85, 88–89).

888 Bertel Strömmerin suunnittelema uusi jalusta luovutettiin Tampereen kaupungille 11.12.1996.

889 Asutilanne näkyy sota-ajan valokuvissa (vt. Ylikangas 1996 [1993], 205, 384).

890 Esim. Ylikangas 1996 [1993], 210, 393–395.

891 Harhautustunnuksena oli ”Heinola” siellä koetun tappion kostomerkinä. Sotilailla piti olla taskussa lähioimaisista kertova paperilappu ja varahavu (vt. Saarni 1986, 62; Ylikangas 1996 [1993], 384, 384–385; Alftan [1992]).



102 Evert Porila, *Mannerheim Vehmaisissa*, pronssi 1956 [1933]. Vehmaisten kallio, Tampere. (RK 2000)

Brigarden -historiikissa (1920).⁸⁹² Toiseen ryhmään kuuluvat valokuvastudiossa ikuistetut sotilaskuvat, joissa lakin somiste edusti henkilökohtaista voitonmerkkiä. Kolmas ryhmä esittää voitonparaattia. Niissä symbolin käyttö oli propagandistisesti harkittua ja viesti suunnattiin kansallisen historian lehdille. Tampereen voitonjuhlien lisäksi kuusenhavua käytettiin myös Helsingin paraatissa. Se juhlisti myös ruotsalaispriikaatin paraattia ja Helsingin valokuvaamoissa otettuja muotokuvia. Mannerheimin tai muun suomalaisupseeriston lakissa havua ei käytetty.⁸⁹³

Tampereen kaupunginvaltuuston valmisteluvaliokunnan kokouksessa toukokuussa 1918 perustettiin toimikunta valloituksen osallistuneiden sotilaiden palkitsemisen suunnittelijaksi. Voiton korostaminen oli haasteellista pahoin kärsineessä kaupungissa, jossa toiminnan normalisoiminen ja elinkeinoelämän

892 Alftan [1992], 21; Ylikangas 1996 [1993], 262. Ruotsin vapaaehtoisten johtajina olivat ratsuväen eversti Ernst Linder (1868–1943) ja eversti Harald Hjalmarson (1868–1919).

893 Ylikangas 1996 [1993], 202. Tampereen valloituksen 2- ja 10-vuotisjuhlaulkaisujen kansia koristaa laakeriseppele ja suojeluskuntalainen vihreine havuineen.

elvyttäminen vei voimia. Toimikunta piti rinnassa kannettavaa kunniamerkkiä epäilyttävänä, koska: ”taistelu vapaustaistelun ohessa oli myöskin taistelua kahden kansanluokan välillä, [mitali] rinnassa kannettuna aina olisi muistuttamassa niille, jotka kapinoitsijoiden riveihin ovat yhtyneet, siitä että merkin kantajat olivat heidän verivihollisiaan”⁸⁹⁴ Merkki saattoi olla siis riski ja herättää kostonhalua. Mitalin saajien enemmistö ei tosin ollut tamperelaisia, mikä hälvensi tätä vaaraa.

Asiantuntijana toiminut kuvanveistäjä Emil Wikström teki *Tampereen valloituksen muistomitalin* luonnoksen ja kipsivalun korvauksetta. Vastalyötyä muistoraha esiteltiin *Suomen Kuvalehdessä* vuonna 1919.⁸⁹⁵ Halkaisijaltaan 30-millimetristä pyöreää mitalia kehystävät Yrjönristin sakarat. Keskuksen pyöreässä kentässä on taistelun vuosi ”1918” ja kuva kyynärpää edellä hyökkäävästä soturista miekka iskuvalmiina. Alastoman soturin suojeluskuntalakissa on tuuhea kuusenoksa. Mitalin alaosassa on T-kirjain ja vinojuovat, jotka on lainattu Tampereen vanhasta Tammerkoskea kuvaavasta vaakunasta.⁸⁹⁶ Maisemallisesti tulkittuna valloittaja kahlaa rintakehä paljaana kuohuissa kohti vihollista. Merkkiä jaettiin valtaukseseen 25.3.–6.4.1918 osallistuneille Tampereen valloituksen 2-vuotisjuhlissa. Mannerheimille varattiin kultainen mitali.

Wikström luonnosteli myös *Hämeenlinnan valtauksen muistoplaketin*. Kuvan oikeassa reunassa seisoo suojeluskuntalaissoturi männyn rungon vieressä aseensa perä maahan laskettuna. Hahmo tähyilee Vanajaveden rannalla keskiaikaista linnaa. Plakettia jaettiin niin sanottuna kotiseudun lahjana vapautensa vartijoille, omille suojeluskuntalaisille. Sitä ei siis jaettu Hämeenlinnan valtauksesta päävastuun kantaneille saksalaisille. Maisemissa ei näy saksalaissotureita, joten kuva voi esittää taisteluiden jälkeistä aikaa ja jo valloitetun kaupungin vartiosotilasta.⁸⁹⁷ Isänmaan vartija -tyyppiin liittyy visuaalisesti tarkentumattomaan aikatilaan viittaava velvollisuudentunnon eetos. Tampereen ja Hämeenlinnan soturikonventiot kuvastavat ensimmäisen tasavallan ajan muistokultin modaalista tasapainoilua aktiivisen hyökkääjän ja passiivisen vartija-asetelman välillä. Kumpikaan esitystapa ei välttämättä kuvasta historiallista todellisuutta, vaan sitä missä valossa tapahtumat haluttiin muistaa.

Paavo Talvio on tutkinut ennen talvisotaa valmistettujen suomalaisten joukko-osastolippujen historiaa ja havusymbolin vakiintumista osaksi kotimaista heraldiikkaa. Sotaministeriö päätti asettaa maaliskuun alussa 1919 komitean laatimaan

luonnoksia armeijan joukko-osastoille.⁸⁹⁸ Vapaussodan voitonmerkiksi ehdotettiin kuusenoksa lippujen vaakuna-aiheisiin, mutta sen käyttö rajoitettiin vain Tampereen valloittamiseen osallistuneiden tunnuksiin.⁸⁹⁹ Suomen kansallismuseon johtaja K. K. Meinander (Karl Konrad 1872–1933) teki malleja museoitujen lippujen pohjalta. Helsingin paraatissa hän totesi tunnusten kirjavan tason toivoen, ettei naisten sallittaisi toimia suunnittelijoina.⁹⁰⁰ Suuri osa itsenäisyyden alun joukko-osastolipuista oli kuitenkin naisten valmistamia tai perustui heidän lahjoituksiinsa. Lotta Svärd -järjestön jäsenet toimivat usein suojeluskuntalippujen suunnittelijoina ja käsityön tekijöinä.⁹⁰¹ Arkkitehti Carolus Lindbergin kirje vuodelta 1938 sisältää kuvauksen IV luokan vapaudenrististä kannattimiseen ja selostuksen merkin symboliikasta:

Ristiä, joka on varsinaista vapaudenristiä kaksi kertaa suurempi, kehystää soikea seppelaihe, jonka ylitse, kummallakin puolen, kulkevat nauhakkeet. Vasemmanpuoleisen, kuusenoksista kootun seppelpuoliskon nauhakkeessa on nimi Tampere ja oikeanpuoleisessa laakeriseppelleen nauhakkeessa on nimi Viipuri. Seppelään kuusenoksa- ja laakeriaiheet kuvaavat Tampereen valtausta ja saavutetun voiton laakeria.⁹⁰²

Erilaiset merkit rakensivat vapaussodasta kansallista tarinaa, joka alkoi Tampereella ja päättyi Viipurissa. Diskursseissa Tampere legitimoitiin valloitetuksi kaupungiksi ja Viipuri idän puolustusmuuriksi. Kansallisesta näkyvyydestä huolimatta havua ei toteutettu Tampereen vapaudenpatsaaseen, mutta Stenmanin taidesalongin luonnosnäyttely Helsingissä kertoi merkin soveltamisyrityksistä. Onni Okkonen kuvasi Viktor Janssonin ja V. G. Palmqvistin kolmannen palkinnon saanutta ehdotusta, joka esitti:

alastonta, kuusenoksa kädessään pitävää miestä tanakan suomalaisen ratsun seljässä. Tällä ehdotuksella on todellisia ansioita, mutta kannetun symbolin satunnaisuus ja pienoisuus (todellisessa elämässä) tekee sen taiteellisen paisuttamisen ja siten koko ehdotuksen epäiltäväksi. Sitä paitsi on tuokin merkki enemmän ulkonainen keino; plastiikassa täytyisi toisia, syvempiä keinoja käyttäen saada tarkoitettu aate- ja tunnelmäsällisyys katsojalle selväksi.⁹⁰³

Havusymboli on muutenkin harvinainen vapaussodan muistomerkeissä kokovartalofiguurien attribuuttina. Näkyvimmin se on esillä John Munsterhjelmin (Johan

894 Mattila 2001, 120–124. Kaupunginvaltuusto pyysi lausunnon muistoesineen luonteesta taiteilija Emil Wikströmiltä, kirjailija Kyösti Wilkunalta (Kustaa Felix 1879–1922) ja kenttätykistörykmentin komentaja Lauri Malmbergilta (myöhemmin suojeluskuntain ylipäällikkö ja jääkärikenraaliluutnantti, 1888–1948). Wikström kannatti mitalia, kaksi jälkimmäistä muistojulkaisua, koska he pelkäsivät rinnassa kannettavan mitalin lietsovan katkeruutta (Kaupunginvaltuuston pöytäkirja 6.8.1918, § 292, TKA, Tampere; Heiskanen 1999, 22).

895 ”Vapaussodan muistomerkkejä”, SK 16/1919, 383.

896 Mitali lyötiin rautanikkelistä ja kannettiin vihreässä keltalaitaisessa nauhassa (Mattila 2001, 123; Boström 1936, 149–150).

897 Plakettia lyötiin 138 kappaletta (Boström 1936, 150; ”Vapaussodan muistomerkkejä”, SK 16/1919, 383).

898 Jäsenet: evl. Gaston Ahrenberg, evl. Lauri Malmberg, kapt. Fredrik Helsingius, tohtorit K.K. Meinander ja Carolus Lindberg sekä neiti Hillka Vainio Suomen Käsityön Ystävät ry:stä. Kotimainen joukko-osastojen lippuhistoria alkaa kuninkaan asetuksesta 17.3.1686 (Talvio 1984, 214 ja 219).

899 Talvio 1984, 216 ja 218. Sodan jälkeen perustettu Tampereen rykmentti ei saanut havua lippuunsa. Hämeen vaakunaan suunniteltu katajaseppel muistutti kuusiteemaa ja vaihdettiin koivunlehtiaiheeksi.

900 Talvio 1984, 215; K.K. Meinander, ”Våra fanor”, HBL 26.1.1919.

901 Ks. esim. Roudasmaa 1997a, 535.

902 Talvio 1984, 239.

903 O. O.-n. [Onni Okkonen], ”Taidekatsaus”, US 19.5.1919.

Hjalmar 1879–1925)⁹⁰⁴ *Kannuksen vapaussodan muistomerkissä* (1921), joka esittää maahan suunnattua miekkaa kantavaa klassista sankaria kohottamassa kolmihaaraisista kuusenoksaa. Joonialaisella pilarilla seisovan heeroksen katse kiinnittyy kohti taivasta nostettuun valloitusymboliin kuin vapauden soihtuun. Asento korostaa soturin paikkaa aseella vapautetun maan ja ylhäältä siunatun voitonmerkin välissä. Ilmari Wirkkala propagoi havun puolesta sankaripatsaita koskevista ohjeissaan syksyllä 1918:

Nainen voitonjumalattarena ei sovi, sillä se vaikuttaa prameilevana. Saamme niin ollen tyytyä yksinkertaisiin ornamenttimuotoihin – Olympolainen laakeriseppelä on liian paljon käytetty, eikä sovi maamme luontoon. – Meillä on omaa, paitsi maakuntavaakunat, joita voipi käyttää, vain eräs rakas ja raskas muisto verisimmästä taistelusta – kuusen oksa, joka sommitteluna voipi koristaa kaikkien niissä taisteluissa kaatuneiden patsaita – ja toinen merkki, joka on kaikille kristityille yhteinen – risti. Vapauden risti, rautaristi ym. kaikki muistuttavat kuolleesta mestarista, joka ristillä uhrasi henkensä ihmiskunnan edestä.⁹⁰⁵

Seuraavana vuonna Wirkkala tarkensi, että sankaripatsaiden piti olla yksinkertaisia ja ilmaista: ”kansallisuonteellemme ominaista sisäistä voimaa. Koristeena voipi käyttää maakuntavaakunaa, vapauden ristiä, tyylieltyä kuusen oksaa tai muita vapaussotamme kuolemattomia tunnusmerkkejä”.⁹⁰⁶ Kun feminiinisen hentoja kasvi-aiheita tuli välttää, sopivat kuusenhavun säännönmukaiset neulaset kurinalaisen sotilasimagon miehekkyyksivaatimuksiin. Havusymboli tilattiin ainakin kahteenkymmeneen sankarihautakiveen, minkä lisäksi sitä toteutettiin myös muihin ympäristöelementteihin. Lapualla sankarihaudan kumpua ympäröi ketjuaita, jonka porttitolpissa on Tampereen valloitustunnus. Pienten tai vähävaraisten kuntien sankarihaudoille havukuvio ja vapaudenristi sopivat myös teknisistä syistä, koska ne olivat edullisia toteuttaa. Vila Martin ja Urho Heinänen suunnittelivat Hämeenlinnaan niukasti koristellun pystykiven (1921), jonka kaarihovin muotoisen syvennyksen reliefissä on kirkon puolella kolmihaarainen kuusenoksa ja kadun puolella hakaristi.⁹⁰⁷ (kuva 69)

Symboliikan aitouden vartijoista huolimatta kuusenhavu etäännytti Tampere-yhteyksistä ja otettiin isänmaalliseen yleiskäyttöön. Siitä tuli Vapaussoturien Rintamamiesten Liiton järjestötunnus, joka periytyi Vapaussoturien Huoltosäätiölle

904 Munsterhjelm suunnitteli 22 vapaussodan sankaripatsasta, mm. Joensuuhun, Kokkolaan, Lokalahdelle, Munsalaan ja Närpiöön.

905 I. Wirkkala, ”Kaatuneille sankareille pystytettävät hautapatsaat sekä muut kunnianosoitukset”, HS 23.9.1918.

906 I. Wirkkala 1919c, 78.

907 Hakaristin varhaisin käyttö ajoittuu Suomessa pronssikaudelle. Kuvio yleistyi onnen merkkinä kansallisromanttisessa taiteessa 1800-luvun lopulta lähtien. Se sai poliittisen sisällön naiskagaalien rahankeräyslippaan merkissä, joka siirtyi Lotta Svärd -järjestölle Eric Wasströmin soveltamassa muodossa. Valtio omi keuhällä 1918 kuvion ilmavoimien tunnukseksi ja Akseli Gallen-Kallela piirtämän Suomen vapaudenristin koristeeksi (Rönqvist 2011, 20–23).

(1954).⁹⁰⁸ Sisällissodan aikana suojeluskuntalaisten käsivarsinauhassa luki S-kirjaimen ohessa joukko-osasto, mutta sodan jälkeen kirjain koristeltiin kolmihaaraisella havulla.⁹⁰⁹ Merkki toistui järjestölipuissa ja *Suomen Sotilas-* ja *Suomen Mies-*lehtien koristeornamenteissa. Suojeluskunnat teettivät myös 13-senttimetrisiä metallihavuja lakinkoristeiksi paraateihin. Diskreetisti asetettu merkki pilkisti Mannerheiminkin sotilassuikan käänteestä alta vapaussodan muistopäivänä 16.5.1932.⁹¹⁰ Havukuvioita suosittiin koko ensimmäisen tasavallan ajan. Sitä muunneltiin kolmihaaraisena, havunoksa- ja köynnöksenä myös aikakauslehtiin, kirjallisuuteen sekä postikortteihin.⁹¹¹ Kuusi-innostus näkyi myös ”Lotta Svärdin kultaiset sanat”-huoneentaulussa ja vapaussoturien hautaperinteessä, missä havumiekka kunnioitti vainajan uhrivalmiutta. Havusidontaperinne siirtyi toisen maailmansodan sankarihautauksiin. Havupeitteet ja -seppeleet vahvistivat kuusenoksien arvoa sankarikuoleman symbolina.⁹¹² Talvisodan yhteisrintamasta huolimatta, sisällissodasta muistuttavat havutunnukset saattoivat luoda voittoisuuden sijaan myös tappion mielikuvia. Tampereen valloituksen symboli on kuitenkin säilyttänyt asemansa Suomen puolustusvoimien merkkivalikoimassa. Se koristaa yhä upseerien kauluslaatan reunoja ja Suomen vapaudenristin kääntä, jonka hakaristi korvattiin kuusenhavuilla 1960-luvulla.

Pohjan poika

Vaasan, valkoisen pääkaupungin, muistokultti ja valtakunnallinen vapaudenpatsas-hanke saivat Mannerheimin tuen.⁹¹³ Ne korostivat Mannerheimin ja Suomen senaatin armeijan roolia sisällissodan ratkaisijoina. *Suomen vapaudenpatsas* -hanke käynnistyi vuonna 1918 toimitusjohtaja Gösta Serlachiuksen (1876–1942), kenraali Hannes Ignatiuksen (1871–1941) ja Akseli Gallen-Kallelan kirjelmästä Vaasan kaupungille.⁹¹⁴ Hanke kesti 20 vuotta, jonka aikana esille ehdittiin esittää monia

908 Vapaussoturit järjestyivät rintamamiesyhdistyksiksi (1939) ja muodostivat Vapaussodan Rintamamiesten Liiton (VRL). Talvisodan aikana siitä tuli Rintamamiesliitto (1940). Järjestö kiellettiin rauhanneidoissa sotilaiden, fasistisiksi tulkittujen järjestöjen lakkauttamisen yhteydessä (1944). Vapaussodan Invalidien Liitto jatkoi toimintaansa (Uola 1979, 7). Havumerkki oli em. järjestöjen symboli. Vapaussoturien veteraanikoti nimettiin Kuusikodiksi (Uola 1979, 52–53).

909 Valkoinen hihanauha poistettiin upseerien paraatiunivormusta toisen maailmansodan aikana varmistamaan sosiaalidemokraattien lojaaliutta puolustusvoimille (Villstrand 1999, 13).

910 Ilvas 2005a, kuva s. 161 (SK 22/1932; Otavan kuva-arkisto).

911 H. J. Boströmin *Sankarien muisto* -kirjassa on molemmat tyypit: kolmihaarainen oksa on hakaristein koristeltu reunadekoraatio ja kansiaukeamien vapaudenristejä kietova ornamentti (Boström 1927).

912 Saarni 1986, 104.

913 Mannerheim tutustui kilpailuluonnoksiin Helsingin Taidehallissa ja osallistui paljastusjuhlaan heinäkuussa 1938 (G. Mannerheimin kirje 15.9.1932 Erik Hartmanille ja Kuvakeskuksen valokuva Mannerheimista tutustumassa luonnoksiin Taidehallissa v. 1935, VKA).

914 Ote kirjelmästä: ”Av avgående Överoerfåhävaren, Generalen av kavalleriet, Friherre Gustaf Mannerheim, bestämda till den kommitté, som skulle övertaga redan för ändamålet donerade och fortsättningsvis inlöpande medel för uppresandet av ett monument till minne av frihetskriget, hava vi redan beslutat, att detta skall uppresas i Wasa stad som centrum i Österbotten och huvudstad under kriget.” (Uttradag ur stadsfullmäktiges i Wasa

muitakin ideoita. Yksi niistä oli ”vapauden pantheonin” rakentaminen Vaasan Hie-
talahden puistoon, mutta suunnitelmasta luovuttiin jo vuonna 1922.⁹¹⁵ Sen sijaan
Karl Hedmanin (1864–1931) ehdottama *Muistohalli* rakennettiin Pohjanmaan mu-
seon ja vihittiin käyttöön 28.6.1930.⁹¹⁶ Arkkitehti Valter Jung (1879–1946) kaa-
vaili arkkitehtonista vapaudenpatsasta symboloimaan ”uskon ja miekan yhtenäistä
taistelua isänmaamme itsenäisyyden ja vapauden puolesta”. Monumentin huipulle
piti tulla ryhmä voittoja juhlistavia sotureita tai eteenpäin syöksyviä suojeluskun-
talaisia.⁹¹⁷ Idea kansallisesta itsenäisyys- ja vapausmuistomerkestä syntyi samaan
aikaan Helsingissä, mutta hankkeissa ei päästy keskustelunavauksista huolimatta
lehtipolemiikkia ja yhtä kilpailua pidemmälle.⁹¹⁸ Pohjanmaalle suuntautunut julki-
suus vei pohjaa pääkaupungin suunnitelmilta ja toisaalta myös huomion pois sak-
salaisten valloituskunnian kiusallisuudesta.

Suomen vapaudenpatsaasta järjestettiin kilpailu vuonna 1935 ja siihen osal-
listui yhteensä 42 ehdotusta. Suomen Kuvanveistäjäliiton suhde kilpailuun oli pen-
seä, sillä järjestöön ei otettu yhteyttä toimikuntaa muodostettaessa.⁹¹⁹ Kilpailu rat-
kesi 17.10.1935. Liipolan muistomerkkiä on sen historiallisista perusteista, suures-
ta koosta tai saamasta huomiosta huolimatta kutsuttu Helsingissä nimellä *Vaasan
vapaudenpatsas*. Valtakunnallisen statuksen suominen toisaalla sijaitsevalle Suo-
men vapaudenpatsaalle on ollut ilmeisen vaikeaa juuri pääkaupungissa.⁹²⁰ Muiden
kaupunkien hankkeiden arvon implisiittinen vähättely vertautuu hegemonisiin pu-
hetapoihin, joilla vapaussodan voitonglooria on pyritty diskursiivisesti siirtämään
Helsinkiin. Valtakeskustaan ja perifeerisiin maakuntiin jaetussa maassa ei mille-
kään merkille ole suotu valtakunnallista merkitystä pääkaupungin ulkopuolella.

protokoll, fört vid sammanträde, den 12 juli 1918, § 30, VKA). Toimikunnan muut jäsenet: lehtori C. J. Danielson,
varakonsuli Erik Hartman, kauppiaat E. J. Ollonqvist ja Frithiof Tikanoja. Ollonqvistin ja Gallen-Kallelan kuoltua
heidän sijalleen valittiin arkkitehti A.W. Stenfors ja fil tri. Torsten Stjernschantz.

915 Muistomerkkitoimikunta ei kannattanut ideaa (Afskrift ur protokollsbooken för Frihetsmonument kommit-
tén, den 21.1.1930, VKA).

916 Pohjanmaan museon Muistohallista ja Vaasan muista hankkeista Andersson 1999, 245–263; Holm 1999
233–235.

917 Fasadiin piti tulla vielä kaupungintalon puolelle soturi miekka taisteluvälmiinä ja rukoileva soturi miekka
alas laskettuna kirkon puolelle. Alastomia figuureja tuli välttää kirkon pyynnöstä (Torsten Stjernschantz in lausun-
to 22.11.1930 ja Protokoll fört vid Finska frihetsmonumentkommittens sammanträde 16.11.1932, VKA).

918 Itsenäisyyden Liitto järjesti *Helsingin itsenäisyyden muistomerkkilopailun* (1928). Suomen Kuvanveistäjä-
liitto vaati muutoksia kilpailuohjelmaan ja 2 juryjäsentä. Kilpailun voitti Gunnar Finnen luonnos *Liekki*. Se esittää
varpailaan pallolla tasapainoilevaa alastonta naista, jonka kämmenillä ja etualalla on liekki (Konttinen 1989, 47;
Viljo 2001, 22; ”Itsenäisyysmuistomerkkilopailun palkinnot määrätty”, HS 21.11.1928; ”Stadion itsenäisyyden
muistomerkkinä?”, 1934, 218–219, 222).

919 Vuorineuvos Gösta Serlachiuksen mielestä monihenkinen raati olisi hidastanut hanketta. Kilpailusääntöjen
tekijäksi riitti Emil Wikström. Muita asiantuntijajäseniä ei kutsuttu (Viljo 2001, 22–23).

920 Vt. Onni Okkosen kommentti: ”Koska pääkaupungin vapaudenpatsaasta ei näytä mitään tulevan, on Vaasan
patsas, siltä tuntuu, käsiteltävä ikään kuin koko kansan pystyttämäksi ja kannattamaksi muistomerkiksi, joten ta-
pahuneeseen kilpailuun on syytä yleisemmältäkin kannalta kiinnittää huomiota” (O. O-n. [Onni Okkonen] Vaasan
vapaudenpatsaan luonnoskilpailu”, US 19.10.1935). Aaro Hellakosken kommentti Aaltosen luonnoksesta: ”älkөөn
vietäkö tätä Vaasaan; tämä on säilytettävä koko Suomea varten, vapaudenpatsaaksi maan pääkaupunkiin!” (Aaro
Hellaakoski, ”Mestarin veistos”, US 19.10.1935).



103 Yrjö Liipola, *Pohjan poika rynnistää*, Suomen vapauden-
patsaskilpailun luonnos, kipsi, 1935.

(”Monumenttävlingen i Vasa avgjord”, Arkitekten 1935, 38)

Helsingin Taidehallissa esiteltyjen *Suomen vapaudenpatsaan* kilpailuluon-
nosten joukossa oli myös Jungin idean hengessä toteutettuja eteenpäin syöksyviä
suojeluskuntalaisia. Voittajaksi valittiin Yrjö Liipolan ehdotus *Pohjan poika rynnis-
tää*, joka esittää kahta paljaspäistä soturia. (kuva 103) Etummainen ryntää taistoon
miekka kaksin käsin pään ylle nostettuna. Takana istuu sydäntään painava haa-
voittunut aseveli maahan laskettua miekkaa puristaen.⁹²¹ Alastomuus oli arka asia
1930-luvun alun taidehankkeissa. Säädyllysydestä oli muistutettu jo Jungin luon-
noksia koskevassa Vaasan seurakunnan lausunnossa. Liipolan sankareilla oli pitkät
housut ja kengät, mutta lihaksikkaat ylävartalat olivat paljaat. Malli edusti realismin

921 Toisen palkinnon sai Gunnar Finnen luonnos *Kulmakivi*. Viisi lisäpalkintoa: Gunnar Finne, 1918; Viktor
Jansson, *Suojeluskuntaembleemi*; Hugo Otava, *Ympyrä kolmiossa*; Alpo Sailo ja K. A., *Puro*; Arvi Tynys, *Valon vartio*
(Protokoll fört vid Finska Frihetsmonumentkommitténs sammanträde 16.10.–17.10.1935, VKA). Kilpailuaineisto
on Vaasan kaupunginarkistossa. Käytän kuvavertailussa arkistoaineistoa ja Yrjö Liipolan museon (Koski TL)
alkuperäiskipsejä (Vaasan vapaudenpatsasta koskeva kuvamateriaali, VKA).

rahvaan miehen ideaalia,⁹²² kuvaa talonpoikaisarmeijasta kansan syvien rivien taistelijoina, jotka eivät asuilla koreile. Luonnoksen ilmaisuvoima on keskitetty etumaiseen, miekkansa iskuun nostaneeseen soturiin. Sen hurja olemus muistuttaa saksalaisen Ernst Barlachin (1870–1938) veistosten, *Berserkin* (1910) ja *Kostajan* (1914) vimmaista iskuvoimaa tai *Hurmahengen* (1911–1912) tunnepaatosta.⁹²³ Vaasalainen rehtori J. Fr. Antola ihaili Liipolan veistosta ajan hengessä:

Etelä-Pohjanmaan historian taustaa vasten, niin huomaatte miten erinomaisesti se ilmentää sitä tervettä alkuvoimaa ja varuillaanoloa, mitä täällä on aina osoitettu. Täältä lähtivät nuijamiehet, täältä annettiin merkki maan vapauttamiselle ja täällä ensimmäisenä noustiin kommunismia vastaan. ... On oltava jatkuvasti varuillaan, ja juuri sitä ajatusta ilmentää erinomaisesti Liipolan luonnos terveellä alkuvoimallaan. Sellaisena se on itsenäisyyspyrkimystemme onnistunut tunnusmerkki ja sellaisena se myös luo valoisaa voitonuskkoa ja turvallisuudentunnetta vastaisinakin vaikeina aikoina.⁹²⁴

Veistoksen kiihkeää taisteluhenkä ilmaiseva hahmo nousi vilkkaan debatin kohteeksi. Sen nähtiin edustavan metsäläismäistä raakaa alkuvoimaa, veristä ja vastenmielistä luolaihmiä.⁹²⁵ *Svenska Pressen* kiteytti:

Vore det fråga om att symbolisera kampinledningens förbittring, stridens sammanbitna energi, aktionens rakt på sak gående beslutsamhet, så vore den nakna figuren med sin våldsamma och primitiva kraft på ett visst sätt uttrycksfull. Men skall ett frihets- och självständighetsmonument, som reses 18 år efter det de segrade vapnen lagts ned, få just denna symboliska innebörd? ... Frihetskriget och självständighetskampen var dock icke grottmänniskans seger utan de laglydiga medborgarnas reaktion mot vildheten och självväldet, det var lagens svärd som svingades mot anarkin. ... Gör verket intet intryck eller blir det rentav föremål för gäckeri och folkhumorns öknamnfyndighet, så blir effekten rakt motsatt den avsedda.⁹²⁶

Julkinen kohu painosti Suomen Vapaudenpatsastoimikuntaa selittelemään ratkaisuaan. Lehdistölle jaettiin ote kokouksesta, jossa puolusteltiin luonnosta viittamalla Zacharias Topeliuksen (1818–1898) runoon *Jäidenlähtö Oulujoesta*, Johan Ludvig Runebergin (1804–1877) *Vänrikki Stoolin tarinoiden* runoihin *Pilven veikko* ja *N:o 15 Stolt* sekä *Jääkärimarssiin*.⁹²⁷ Miekkan iskun ylistyksellä alkava marssi olisi

922 Dabakis 1999, 174–177.

923 Vt. Doppelstein, Probst ja Stockhaus 1999, kuvat s.160–163.

924 ”Mielipiteet hajalla. Vaasassakin vapaudenpatsasasiassa. Arvostelun heiluri kieppuu täälläkin pääasiassa vain Liipolan ja Aaltosen ehdotusten välillä”, Vaasa 29.10.1935.

925 L.[udvig] Wennervirta, ”Wäinö Aaltonen toteuttaa joka tapauksessa vapaudenpatsas-ajatuksensa”, Ajan Suunta 21.10.1935; ”Päivän pistelmiä”, Kaleva 25.10.1935; ”Monumentet i Vasa”, SP 28.10.1935.

926 ”Monumentet i Vasa”, SP 28.10.1935.

927 Hartman: ”Ote Helsingin Taidehallissa 16.10.–17.10.1935 pidetystä Suomen Vapaudenpatsastoimikunnan kokouksesta”, VKA, Vaasa. Erik Hartman otti toimikuntaan kohdistuneen kritiikin raskaasti ja erosi puheenjohtajan tehtävästä. Tilalle valittiin Gösta Serlachius.

sopinut Pohjan pojan aggression esikuvaksi.⁹²⁸ *Suomen vapaudenpatsaalta* odotettiin kuitenkin Mannerheimin talonpoikaisarmeijan voittoisuuden glooriaa eikä jääkäriliikkeen saksalaishenkeä. Toimikunnan perustelut olivat 1930-luvulla vanhakantaisia ja viittasivat Suomen itsenäisyyttä edeltävään aikaan. *Jäidenlähtö Oulujoesta* liittyi sortovuosien aatemaailmaan, jossa padot murtava jäämässä symboloi kansallista vapautta.⁹²⁹ Runebergin rähjäisiä heeroksia oli myös vaikea sovittaa moderniin sotilaskuvaan. Viittaus runoon *N:o 15 Stolt* saattoi ilmentää toimikunnan luonnokseen vaatimia muutoksia. Runossa von Döbeln antaa urhoolliselle Lurjuskelle kaatuneen sotilaan ase, repun ja univormun sekä nimen ja paikan sotaväestä.⁹³⁰ Lehdistöte paljasti, että korjauksista oli jo sovittu:

Tämä olento ja hänen haavoittunut toverinsa, jonka eteen hän on asettunut, tarvitsevat toimikunnan yksimielisen käsityksen mukaan paremman nimityksen puutteessa saanen sanoa ’sivistämistä’ ja on taiteilija häneltä sitä tiedustellessa selvittänyt tahtovansa ja voivansa tehdä sen.⁹³¹

Ulkoinen olemus

Suomen itsenäistyessä ei maassa ollut vuosin enää ollut omaa sotaväkeä. Sisällissodan alkaessa valkoiseen sotaväkeen rekrytoituille miehille ei ollut tarjota univormuja, kaikille ei edes asetta. Juhani Aho ihaili keväällä 1918 saksalaisotilaiden habitusta vasta punaisilta valloitetussa Helsingissä:

Heitä oli siellä pienempi komennuskunta täydessä kenttäasussa, rautakypäreissä, selkärepuissaan, kivääreineen, kupeella riippuvine lyhyine pistimineen. Kaikki rotevia, miellyttäviä miehiä, käytös joka miehellä arvokasta ja sivistynyttä kuin upseerilla. Mikä ero heidän ja venäläisten sotamiesten välillä! Siinä nyt oli ’länsi’. ... He ovat kaikista päättäen valioväkeä. Tuollainen mies täysissä tamineissaan on taideteos lajiaan. He tuovat mieleeni roomalaisia veistoksia, varsinkin jotkut päät kypärineen, joka on miehen kasvoja kaunistava päähine. Se on maailmanvalloittajarotua. Näyttää kuin heillä itselläänkin olisi tietoisuus siitä. Nyt vasta ymmärrän, mitä on se kulttuuri, jonka preussilainen kuri ja kasvatus on luonut. En voi kieltää, että me näytämme toistaiseksi alkuasukkailta.⁹³²

Saksalaisten paraatiolemukselle ei sisällissotavuoden jälkeen enää uhrattu palstatilaa, koska oli keskityttävä kotimaiseen imagonrakennukseen. Se vaati paremmin ulkomaisen aseveljen toiseuttamista ja vastakuvan etsimistä venäläisistä:

928 Heikki Nurmion (1887–1947) sanoittaman *Jääkärimarssin* alku: ”Syvä iskumme on, viha voittamaton, / Meill’ armoa ei, kotimaata. / Koko onnemme kalpamme kärjessä on, / Ei rintamme heltyä saata”.

929 Syväoja 1998, 36–37.

930 Runeberg 1906 [1848–1860], 156–157.

931 Hartman: ”Ote Helsingin Taidehallissa 16.10.–17.10.1935 pidetystä Suomen Vapaudenpatsastoimikunnan kokouksesta”, VKA, Vaasa.

932 Aho 1961 [1918–1919], 529–530.

surullisen haamun ritareista, ryssän 'tavaristsheista'? Olivathan he niin erikoinen ilmestys, ettei sellaista hevillä unohda. Ja nuo linttasaappaissa löntystelevät, haisevissa, likaisissa ja resuisissa univormun jäännöksissä vetelehtivät nahjukset olivat muka sotilaita! ... Tuo ryssäläissolttujen ulkonainen olemus oli niin erinomainen kuva heidän sielunelämänsä sekavuudesta.⁹³³

Punaisten ja venäläisten vanavedessä myös naisten moraalit asetettiin kyseenalaiseksi: ”Ja iltaisin vielä löytyi hauskaa seuraa – Suomen tytöt eivät katsoneet ulkokuoreen.”⁹³⁴ Ajan sosiaalitieteellisissä käsityksissä ruumiillisten tai rodullisten piirteiden lisäksi ulkoinen olemus ilmaisi perinnöllistä ja psyykkistä vajavaisuutta. Gustave le Bonin mukaan viettitoimintojen ohjaama kykenemättömyys harkintaan leimasi joukkosielujen, naisten ja primitiivisten olentojen sielunelämää.⁹³⁵ Valkoinen Suomi hyödynsi näitä selityksiä punaisten leimaamisessa. Kapinan uskottiin johtuneen yllytyksestä, jota alkeellisella tasolla olevat laumasielut eivät kyenneet vastustamaan. Sotaan johtaneet yhteiskunnalliset, taloudelliset ja sosiaaliset syyt voitiin ohittaa diskurssilla, jossa punaisten osoitettiin olleen valkoisia alemmalla henkisellä tasolla. Polarisointi edisti myös tappiollisille langetettujen ankarien tuomioiden hyväksymistä. Ulla-Maija Peltosen mukaan ryssänmorsiamet kuuluivat valkoisten kertomusperinteeseen. Mannerheimin päiväkäskyssä huhtikuussa 1918 oli jo varoiteltu epäilyttävistä naisista.⁹³⁶ *Aamulehti* vaati rankaisutoimia ”koko ankaruudessaan”, jotta ”naiskaartilaiset, katunaiset ja ryssän morsiamet saataisiin ulos terveitten joukosta”. Yhteiskunta tuli puhdistaa ”mätäpaiseen syvimpiin ja salaisimpiin juuriin” asti. Halventava puhe vahvisti käsityksiä punaisten naisten moraalittomuudesta, joten valtion tuli rajoittaa huonon kansalaisaineksen lisääntymistä. Biologisten viettien oletettiin ohjaavan etenkin naisluontoa, joten miehiin ei kohdennettu väestöpoliittista sääntelyä.⁹³⁷ Miesten kansalaisarvon parantamiseen riitti kunnan kohotus ja siisti asu. *Suomen Sotilas* -lehti otti aktiivisesti kantaa (1919) sotilaiden imagonrakennukseen:

Miltähän olisi koreassa paraatissa näyttänyt se armeija, joka viime talvena tappeli Väärinmajalla ja antoi ryssille ja punaisille Raudussa selkään? Ei siihen pukutar-kastuksia joudettu pitämään eikä se olisi kannattanutkaan; mistä otit resuiselle ja likaiselle joukollesi uudet koreat univormut. Mutta vaikka takinselkämys oli halki ja saappaanpohjat hajalla, niin tapella taidettiin! – Ehkäpä olisi ollut syytä pääkaupungissakin näyttää, minkä näköinen se armeija oli, joka suurimman osan

933 ”Pieniä havainnoita. Sotilaittemme ulkonainen asu”, *Suomen Sotilas* 3/1919, 25.

934 ”Pieniä havainnoita. Sotilaittemme ulkonainen asu”, *Suomen Sotilas* 3/1919, 25.

935 Le Bon 1912, 30–33.

936 Moraalisiin, terveydellisiin ja poliittisiin syihin vetoava ohje jätettiin Suomen marsalkan *Puhtain ase*in.

Suomen marsalkan päiväkäskyjä vuosilta 1918–1944 -kokoelman (1970) ulkopuolelle. Ks. ”ryssän-” tai ”lahtarin-morsian” -diskurssista Peltonen 2003, 137–144; ”Pääkirjoitus”, AL 18.4.1918 ja Halme 1919, 1062–1063.

937 Punaisia kannattaneiden naisten asemasta sisällissodan jälkeen Melkas 2006, 171–172; Peltonen 2003, 156–164; Karemaa 1998, 102–104. Naisen ruumiin sääntelypolitiikasta ja rotuhygieniasta Mattila 1999, 55–70, 231–254; Helén 1997, 205. Sisällissota kärjisti rotuhygieenisia asenteita Suojeluskuntaliikkeessä. Lauri Pihkala oli huolissaan ”väestön sakkakerroksen ylivoimaisesta hedelmällisyydestä” (Vasara 1997, 141–147).

maata puhdisti. Mutta sitten paraatin jälkeen univormut päälle, joka nappi kiinni ja saappaat hyvään rasvaan!

Sillä oikean armeijan täytyy sittenkin olla armeijan eikä minkään rääsyläisjoukon näköinen.⁹³⁸

Vaikka ankea varustus voitiin liittää kansallisen sisun ja taisteluhurman ylistykseen, teksti painotti, ettei resuinen olemus saanut pysyvästi leimata Suomen armeijaa. Pastori Vernereri Louhivuori kirjoitti myös muista miehuusihanteista:

sotaväessä on aineksia, joilta puuttuu ryhtiä, miehen puhdasta kuntoa, jotka ilta-pimeässä vaeltavat näljaisia polkuja ruumiinsa ja sielunsa turmioksi. Heiltä muka terveys vaatii sitä, että on päästettävä ohjat höllälleen ja annettava mennä, minne vietit vie ja vaistot kuskaa ... Ryhdittömyyttä – niin, ryhdin, siveellisen ryhdin puuttettahan tuo todistaa.⁹³⁹

Puhe vaistoista ja vieteistä liittyi myös sotasaaliin ja yhteisen omaisuuden varkauksiin.⁹⁴⁰ Sodan vääryydet eivät saaneet leimata yhteiskuntaa, eikä viettikäyttäytymisen sotilasta. Tahtoruumiissa ryhti ja miehuus olivat yhtä.

Hallitsematon väkivalta

Suomen vapaudenpatsaan piti 1930-luvulla heijastaa itsenäisen valtion arvoja ja modernia armeijajhenkeä. Idealistiset esitaistelijat oli jätettävä runolehdlle, sillä Suomen sodassa isänmaa kärsi tappion ja jäi perivihollisen vallan alle. Koko toimikuntaan ei ollut Liipolan luonnoksen kannalla. Kenraali Hannes Ignatius (1871–1941) sanoi aiheen käyvän taistelumuistomeriksi, muttei vapaudenpatsaaksi:

Luonnoksen ei pitäisi esittää taistelevaa sotilasta, vaan sotilasta, joka on voittanut ja jonka koko olemus uhkuu voiton riemua, ollen siis jonkinlainen sodan apoteoosi. Meidän kuvanveistäjämme voisivat muuten vähitellen ruveta kuvaamaan meidän kansamme kaunisvartaloisiksi (olemmehan me urheilukansaa), eikä antaa koko olenolle villi-ihmisen rumaa ja vastenmielistä muotoa.⁹⁴¹

Ville Vallgren esitti sen, mitä muut eivät tohtineet lausua ääneen: ”Är det meningens att Vasa frihetsmonument skall glorifiera ’de röda’ så är projektet, belönat med första priset, ypperligt.”⁹⁴² Kun veistosta verrattiin punaisiin halventavin ilmauksiin, oli ilmaisua korjattava pikimmiten.

938 ”Pieniä havainnoita. Sotilaittemme ulkonainen asu”, *Suomen Sotilas* 3/1919, 25.

939 Louhivuori 1919, 175–176.

940 Suojeluskunnissa keskusteltiin jäsenistön paheista, alkoholin ja kiväärien luvattomasta käytöstä. Sotasaalispanoksilla ammuskeltiin panosten loppumiseen asti (Selén 2001, 145–148).

941 ”Vapaudenpatsaan on esitettävä sotilasta, joka on jo taistelunsa voittanut”, US 27.10.1935; pilakuva ”Päivän piirtoja”, HS 24.11.1935. Kilpailuteosten arvosteluraadin jäsenet pitivät Ignatiuksen lausuntoa epäoikeudenmukaisena (Bertel Hintzen kirje Erik Hartmanille 28.10.1935, VKA, Vaasa).

942 Ville Vallgren, ”Några ord om ett frihetsmonument”, Hbl 27.10.1935.

Vasemmistolehdistä ironisoitiin Liipolan *Suomen vapaudenpatsaan* luonnosta ja Aaltosenkin teos nähtiin muistomerkkifunktion suhteen arveluttavassa punavalossa. Turussa ilmestyneen *Sosialistin* kolumnisti Mustemaalari piti Pohjan poikaa vastenmielisenä. Hän vertasi sitä Viktor Janssonin *Tampereen vapaudenpatsaaseen*, jollaiset teokset olivat ”tympäisseet” tyväestöä aina. Kolumnisti kirjoitti, että ”on surkeata, että tuollaisia rumminjussipatsaita teuraskaluilla huitovine miehineen, patsaita, joita porvarikin sanoo raaoksi ja veriseksi, asetetaan yleisille paikoille”. Aaltosen luonnos oli hänestä onnistunut: ”Sitä voi katsella punikkikin, sitä voi ihailen katsella koko kansa, niin kuin voi aina katsella korkeatasoista, kaunista taidetta”.⁹⁴³ *Kansan työn* Puntarpää oli huolissaan keskustelun juuttumisesta Liipolan tappeluhenkiseen ja Aaltosen hautatunnelmaan, mutta piti molempia pystyttämisen arvoisina: ”Vaikka kyllähän se tuntuisi somalta, jos ’vapaudenpatsaan’ veistäisi ent. sosialidemokraattisen työväenyhdistyksen jäsen t.s. punikki Aaltonen”.⁹⁴⁴ Aaltosen punakaartilaisystäviä ei mainittu oikeistolehdistä, sillä taiteilijan asema oli jo vakaa kansallisen taiteen kaanonissa.⁹⁴⁵

Arvi Tynys sai Suomen vapaudenpatsaskilpailussa lisäpalkinnon.⁹⁴⁶ Luonnos esitti sodan viimassa etenevää jättimäistä vapauden allegoriaa ja talonpoikaisarmeijan marssia. Miehet ovat historiaa heijastaen vaihtelevissa asuissa kiväärin valmiusasemissa. Vastaavia ryhmäkuvia suosittiin muissakin kilpailuluonnoksissa tai niiden jalustoissa. Tynyksen naisfiguurin vartaloa peittää hulmuava draperia, joka viittaa voittoisuuden klassiseen avainkuvaan, *Samothraken Nikeen*. Allegorinen hahmo kohottaa vapauden lippua Ranskan suuren vallankumouksen ikonografi-aa seuraten.⁹⁴⁷ Tynys osallistui myös Vilppulan taistelun muistomerkkilpailuun, jonka ideoijina olivat vuorineuvos Gösta Serlachius ja Tampereen seudun Rintamiamiesyhdistys.⁹⁴⁸ Teos tilattiin Tynykseltä helmikuussa 1936 ratkennut kilpailun jälkeen.⁹⁴⁹ Se esittää eteenpäin rynnistävää alastonta soturia. Taka-alalla on lippua kantava naishahmo, joka muistuttaa etäisesti taiteilijan lisäpalkinnon saanutta Suomen vapaudenpatsaan luonnosta. Vilppulassa painopiste on feminiinisen allegorian sijaan taistelevassa miehessä. Taiteilija otti vaarin edellisen kilpailun vastaanotosta. Hän lainasi taistelumuistomerkkiinsä Liipolan Pohjan pojan asennon ja liitti

943 Nimim. Muste-maalari, ”Muste-maalarin naputuksia. Rumminjussitaidetta”, *Sosialisti* 23.10.1935.

944 Nimim. Puntarpää, ”Harrastamme”, *Kansan Työ* 29.10.1935.

945 Arti epäili Aaltosen poliittista väriä myös *Raivaaja* -veistoksen yhteydessä: ”Hän on työmiehen näköinen, ...Voisipa hän myös olla kaupustelija, urheilija tai katuva punakaartilainen. Hänen kasvoillaan on todellakin kiusaantunut ja pettyntynyt pahan omantunnon ilme, jota tehostaa se, että hän on kohottanut kätensä silmäkulmalleen ikään kuin torjuakseen päänsäkipua.” (V. Arti, ”Hiukan lisäselvitystä”, *US* 22.12.1932).

946 Lisäpalkintoja oli viisi, muut palkitut: Gunnar Finne, Viktor Jansson, Hugo Otava ja Alpo Sailo (Englund [K. E.-d.] 1935, 37–38).

947 Vt. Eugene Delaroix’n 28. heinäkuuta, *Vapaus barricadeilla* -maalauksen (1830).

948 Toimikunta aloitti toimintansa 28.6.1935. Mäntästä ja Tampereelta kootut jäsenet: Serlachius, kenraali Martin Wetzel, arkkitehti Bertel Strömmer, insinööri W. Silversparre ja Jussi Mäntynen Kuvanveistäjäliitosta. Tarkemmin Viljo 2001, 22–23.

949 ”Vilppulan rintaman muistomerkkilpailu”, *US* 16.2.1936.



104a Arvi Tynys, *Vilppulan taistelun muistomerkki*, pronssi, 1936. Mänttä-Vilppula. (OP 2001)



104b Arvi Tynys, *Vilppulan taistelun muistomerkki*, pronssi, 1936. Mänttä-Vilppula. Yksityiskohta. (OP 2001)

sen 1930-luvun diktatuurien suosimaan aggressiiviseen heroismiin.⁹⁵⁰ Veistoksen iskuun valmistautunut miekkamies on alaston ja lihaksikas. Soturi harppaa otsa kurtussa ja kyynärpäät puskurinaan kohti vihollista ja ottaa iskuun vauhtia kaksin käsin niskan takaa. Lihaksisto on jännittynyt eikä liikettä voi enää pysäyttää. (kuva 104a ja b)

Dynaamisessa voimansiirrosta piilee asennon paradoksaalisuus, miehestä on tullut ikään kuin miekan liikkeen jatke. Kaksin käsin miekalla lyöminen luo brutaalin, epätoivoisen tai summittaisen vaikutelman. Liikkeen illuusio vahvistaa iskun voimaa, muttei luo mielikuvaa teon kontrollikyvystä. Miekankäsittely yhdellä kädellä korostaa soturin teknistä taitoa. Hallittu ase on voittajan merkki, tahtoa modaalisesti korostava ja sukupuoli-ideologisesti väritynyt maskuliinisen ruumiin jatke. Miekkaa kaksin käsin käyttävälle asennolle on esikuvia antiikin taiteesta. Se esiintyy esimerkiksi Troijan tuhoa kuvaavassa attikalaisessa, Brygoksen maalarin

950 ”Vapaudenpatsaan on esitettävä sotilasta, joka on taistelunsa voittanut”, *US* 27.10.1935. Esim. saksalaisessa kuvanveistossa suosittiin alastomia, lihaksikkaita ja toimintatarmoa uhkuvia miesvartaloita, jotka suhteutettiin kansallis-socialistiseen, germaanisankaruutta ilmentävään arkkitehtuuriin.

vaasissa (490–480 eaa).⁹⁵¹ Itäistä ja tappiollista Troijaa edustavan figuurin vastaparina on kreikkalaisoturi, joka käsittelee miekkaa yhdellä kädellä. Kyse ei ole sattumasta, vaan ohjelmallisesta tavasta kuvata ”hallittua” ja ”hallitsematonta” väkivaltaa. Antiikin konventio kuvata hallitsematonta tai toiseutettua väkivaltaa siirtyi myös renessanssin taiteeseen. Albrecht Dürerin ja pohjoisitalialaisen tuntemattoman taiteilijan Orfeuksen kuolemaa kuvaavissa kuparipiirroksissa naiset surmaavat uhrinsa kaksin käsin puukarahkoilla hakaten.⁹⁵² Antiikin taiteen väkivaltaiset naiskuvat vahvistavat taistelueliden hierarkiaa, sillä yleensä niissä nainen käyttää asetta kaksin käsin. Yleensä surma-välineenä on jokin muu kuin miekka.⁹⁵³

Vilppulan taistelun muistomerkissä naisfiguuri on miehen takana. Hulmuvasta draperiasta huolimatta hahmo näyttää lähes pysähtyneeltä. Miehen ja naisen ruuminkielen erilaisuus heijasteli ajan sukupuolieroa ja yhteiskunnallista tehtäväjakoa kärjistävää tendenssiä. Vilppulassa nainen on staffaasi, miehen urotöitä tarkentava täytefiguuri. Tynyksen hahmo muistuttaa saksalaisen kuvanveistäjä Georg Kolben (1877–1947) kapealanteisia naishahmoja.⁹⁵⁴ Hyökkääjän suojissa taakseen katsova nainen näyttää passiiviselta, mutta nostaa aavistuksenomaisesti kättään, ehkä ohjaten taakse jääneitä joukkoja. Ele luo katkoksen liikkeeseen, mikä saattaa ilmaista hoivaviettiä, kääntymistä haavoittuneiden puoleen. *Nuori Suomi* -joulualbumissa (1919) on Iida Pihlin *Riiteaikana*-runo. Se kertoo veljesvihasta, itkevästä luonnosta ja isänmaan sovun odotuksesta.⁹⁵⁵ Kansallista traumaa hoitava naisellinen välittäjä toimi lehden taitossa vastakohtana vieressä olevalle Liipolan *Taisteleva nainen* -veistokselle,⁹⁵⁶ jonka hurjistunut alaston hahmo on nostanut päänsä ylle murskaavan kivenmurikan. Aihe voidaan liittää antiikin mytologisiin amatsooneihin, ekstaattisiin menadeihin⁹⁵⁷ tai kotiaan puolustaviin naisiin.⁹⁵⁸ Lehden julkaisuajankohtana käytiin debattia punakaartilaisia tukeneiden naisten ja punaleskien asemasta sekä oikeudesta kasvattaa lapsensa,⁹⁵⁹ joten sivun kontekstissa aihe



105 Väinö Aaltonen, *Uhri ja saavutus*, Suomen vapaudenpatsaskilpailun luonnos, kipsi, 1935. (Monumenttävlingen i Vasa avgjord, Arkitekten 1935, 38)

viittasi punakaartilaisnaisiin.⁹⁶⁰ Hurjistunut *Taisteleva nainen* edustaa valkoisten idealisoiman sodan vastakohtaa, kapinallisten naissoturien feminiinistä irrationalisuutta. Se varoitti hillittömistä ”ryssän morsiamista”, hallitsematonta väkivaltaa edustavista ”toisista”. Vasemmistoyhteyksien ohessa myös feminiinisyys eri muodoissaan saattoi edustaa uhkaa militaarille maskuliinisuudelle. Se ilmeni jo *Suomen vapaudenpatsaan* kilpailusääntöjä laadittaessa:

Vidare uttalade Ignatius som ett önskningsmål att i programmet skulle utsägas något om att monumentets skulpturala utsmyckning eller plastiska huvudfigur skulle vara av sådan karaktär att den lätt förstås av var och en, såsom motsvarande monumentets ändamål (och icke t.ex. några nakna kvinnofigurer).⁹⁶¹

Etenkin Väinö Aaltosen kilpailuluonnos *Uhri ja saavutus* (kuva 105) kirjoitti naisuutta seksualisoivia kommentteja. Sen aiheena oli joonialaisen kapiteelin päällä

960 Punakaarteissa oli naisia noin 3 %, joista pääosa oli nuoria ja naimattomia. Osa teloitettiin, osa kuoli tai virui vankileireillä. Julkinen halveksunta jatkui vapautumisen jälkeen ja heidän oli vaikea työllistyä (Peltonen 2003, 141).

961 Torsten Stjernschantzin kirje Erik Hartmanille 18.3.1935, VKA.

951 Akhilleuksen poika Neoptolemos yllättää vaasin kuvassa yöllä troijalaiseen linnoituksen asukkaat. Troijalainen nostaa miekan kaksin käsin samaan asentoon kuin Pohjan poika ja Tynyksen sankari (Chamoux 1963, 21–23).

952 Vuojala 1997, 215, kuvat 32 ja 33.

953 Ks. punakuviainen Marlay-maalarin astia Ferradassa. Klytaimnestra iskee molemmin käsin kirveellä.

Orfeuksen surmakuvissa traakialaisnaisten käsissä on usein uhrikirves tai uhrieläimen paistinvarras. Kirves ei antiikin Kreikassa ollut taisteluväline, vaan työkalu tai uhrausväline (Viret Bernal 2000 [1997], 97–103). Ks. kirveestä groteskin väkivallan merkinä taiteessa ja populaarikulttuurissa Kormano 2003.

954 Kolbe joutui Gestapon kulttuuritarhastuksen kohteeksi v. 1936. Veistosten katsottiin edustavan poliittisille ihanteille sopimattomia tyyli- ja rotupyrkimyksiä. Kolbe käytti 1910-luvulla kapealuisiin ja venytettyihin hahmoihin somalialais- ja japanilaismalleja (Gabler 1997, 9; Berger 1997, 29–32).

955 Pihl 1919, 194.

956 ”Yrjö Liipola: Taisteleva nainen”, *Nuori Suomi* XXIX Joulualbumi 1919, kuva s. 193.

957 Kreikkalaisessa Orfeuksen kuolemaa esittävässä Chiusin vaasimaalauksessa mainadi hyökkää sankarin kimppuun suuren kiven kanssa (Barash 1994 [1991], 123, kuva 104).

958 Naiset eivät hellenistisen ajan sodissa olleet vain passiivisia sivustakatsojia. He puolustivat kotejaan orjien kanssa heittämällä kattotiiliä vihollisen niskaan (Chaniotis 2005, 106–111).

959 Peltonen 2003, 156–164; Karemaa 1998, 102–104, Melkas 2006, 171–172.

taivaalle kädet kohottava vapauden hengetär, jonka puoleen kuolemaan vaipuva soturi ojentautuu. Kriitikko V. Arti⁹⁶² arvioi teosta *Suomen Kuvalehden* yleisöäänestystä varten: ”puutteita: hengetär on kaavamainen, vatsanseudun pyöristäminen kovin esiin pistävä, kömpelöt laskokset”, minkä lisäksi kuoleva soturi näytti ”avuttomalta, epä sankarimaiselta”.⁹⁶³ Artin sanat vatsan seudun pyöristämisestä piirteensä kiinnittivät nuorten taiteilijoiden huomiota. He pitivät taiteelliseksi virheiksi luetteiloituja ”kömpelyyksiä, tuhmasti esiin pistäviä vartaloon pyöristyksiä” solvauksina.⁹⁶⁴ Kommentti naisen vatsasta pudotti keskustelun sankaruuden ylevästä sfääristä maalliseen. Se banalisoi hengettären, siirsi sen lisääntymisen ruumiillisuuteen, tuhmaan ja häpeälliseen raskauteen.

Vasemmistolehdet suhtautuivat yleensä negatiivisesti vapaudenpatsaskilpailuihin. Vain Aaltosen luonnosten rauhanomainen estetiikka sai positiivista palautetta. Teoksia puolustettiin politiikan muillakin laidoilla olettaen, että aiheet hyväksyttäisiin laajasti eri kansalaispiireissä.⁹⁶⁵ Vihjailut punakaartilaisystäviin ohitettiin joko feminiinisellä leimalla, vaikenemalla tai jättämällä palkinnotta. Luonnosten melankolinen nöyryys tai feminiininen hautataiteen eetos ei täyttänyt odotuksia valkoisten voitonmerkistä tai vapaudenpatsaasta eikä 1930-luvulla tyydyttänyt myöskään sotaan valmistautuvan maan tarpeita.

Univormu

Suomen vapaudenpatsaan luonnoksen korjaukset heijastelivat ensimmäisen tasavallan arvomaailmaa, Ne kertoivat myös 1930-luvun lopun tiukentuneista militaristisista odotuksista. Liipolan oli vältettävä piirteitä, jotka voitaisiin liittää punaisiin, feminiinisyteen tai hallitsemattomaan väkivaltaan ja samalla tuotettava voittoa sotilasimago: ”Huvudfiguren av brons; en skyddskårist, som segerjublande svingar sin mössa, strax bakom honom vilar på marken en sårad vapenbroder, allt i enlighet med herr Liipolas sista skiss, som något skulle förskönas”.⁹⁶⁶ Euroopan epävakaus ilmeni myös taiteilijan pyynnössä varautua metallin hankintaan ”jo nyt edeltäpäin, sillä jos tulee etelässä sotia, nousee kuparin ja muitten metallien hinta varmasti heti moninkertaiseksi”.⁹⁶⁷ Ensimmäisen tasavallan viimeinen monumentaaliteos, voitonhuudon kajauttava univormupukuinen suojeluskuntalainen paljastettiin 9.7.1938, parahiksi ennen talvisotaa. (kuva 106a ja b)

962 V. Arti, Kaarlo Väinö Valve 1888–1963, vuoteen 1888 Tiitinen ja vuoteen 1919 Vesala [Wesala].

963 Arti 1935, 1703; V. Arti, ”Hiukan lisäselvitystä”, US 22.12.1932. Arti oli arvostellut Aaltosen taidetta jo aikaisemmin (V. Arti, ”Eduskuntatalon uudet veistokset”, US 16.12.1932).

964 Nimim. Nuorempia taiteilijoita, ”Vieläkin patsaskilpailusta”, US 30.10.1935.

965 Esim. [L. Wennervirta], ”Väinö Aaltonen toteuttaa joka tapauksessa vapaudenpatsas-ajatuksensa”, Ajan Suunta 21.10.1935; ”Vapaudenpatsaan on esitettävä sotilasta, joka on jo taistelunsa voittanut”, US 27.10.1935; ”Maailman toilauksia”, Pohjanmaan Kansa 24.10.1935.

966 ”Protokoll fört vid Frihetsmonumentkommittens sammanträde 14.12.1935”, VKA.

967 Yrjö Liipolan kirje 5.1.1936 Erik Hartmanille, VKA.



106a Yrjö Liipola, *Suomen vapaudenpatsas*, pronssi 1938. Vaasa. (OP 2012)



106b Yrjö Liipola, *Suomen vapaudenpatsas*, pronssi 1938. Vaasa. Yksityiskohta, seisova figuuri. (OP 2012)

Lopullisessa monumentissa haavoittunut istuva sotilas viruu sotatantereella puristaen vielä menneisyyden sotien miekkaa.⁹⁶⁸ Konkreettisin muutos asun lisäksi oli jo Lapualta tuttu korjaus: kuolemaan vaipuvan sotilaan alas luodun katseen kohotus yläviihtoon. (kuva 107) Seisova hahmo elää modernin sodan kiväärikäytöstä ja astuu aktiivisesta taistelusta voiton paraatitieteen. Muutokset rakentavat teokseen ajallisen narraation; menneisyyden verisesti lunastettu vapaus johtaa tulevaan sankaruuteen. Talonpoikaissoturit ovat suojeluskuntalaisunivormussa. Sotaan valmistautuvalla maalla tuli olla armeija, joka myös näytti siltä. Taivaalle kohotetussa lakissa on kuusenoksa. Tampereen valloituksen merkki oli jo vakiintunut kansalliseksi, Suomen puolustusvoimien voitontahdon symboliksi.

Lähes sata vuotta ennen *Suomen vapaudenpatsasta* valmistunut Herman Wilhelm Bissenin (1798–1868) veistos *Landsoldaten* tai *Den danske landsoldat* (1858) Fredericiassa, kuvaa voittoa soturia oman aikansa legitiimissä asepuvussa. (kuva 108) Teosten valmistumisen ajallisesta etäisyydestä huolimatta näyttävät teosten pääfiguurien eleet samantapaisilta, mutta Tanskan julkisen kuvanveiston varhaisin rivisotilas seisoo jalustallaan yksin. Tanskan sota schleswig-holsteinilaisia

968 Dan Holm on havainnut istuvan luonnoshahmon ja *Kuolevan gallialaisen* asentojen liittyvän samaan päätöskaavaan (Holm 1999, 236).



107 Yrjö Liipola, *Suomen vapaudenpatsaan* haavoittunut figuuri, kipsimalli. Yrjö Liipolan museo, Koski Tl (OP 2001)



108 Herman Wilhelm Bissen, *Landsoldaten*, pronssi, 1858. (Postikortti, Verdenspostforeningen, Tanska)

ja heidän saksalaisliittolaisiaan vastaan päättyi voittoon Fredericiassa 6.7.1849. Bissen sai luonnoksen valmiiksi seuraavana vuonna, vaikka lopullinen 3,75 metriä korkea veistos paljastettiin taistelupaikalla vasta 6.7.1858.⁹⁶⁹ Muurilla ympäröidyn kumpuhaudan reliefissäkin on sama sotilashahmo kantamassa kuollutta toveriaan taistelukentältä.⁹⁷⁰ Ihanteellisen sotilaan mallina pidetään joko taisteluun osallistunutta Christian Christensenia (k. 1849) tai sodassa kaatunutta taidemaalari Johan Lundbyetä (1818–1848).⁹⁷¹ Molemmat mallitarinat loivat veistokselle autenttisuuden auraa. Frederician kaupungin verkkosivuilla teos esitellään ”tuntemattomana sotilana”. Oli malli kuka tahansa, *Landsoldaten* esittää tanskalaista rivisotilasta. Hahmolla on siisti univormu, lakki, ajanmukainen kivääri ja kupeella miekka. Arkinen perusvarustus olkahihnat, laukku, patruunataskut ja kenttäpullo on kuvattu tarkasti todentuntua tukien. Univormupukuinen sotilaskuva oli aikalaisille outo ilmiö, sillä taiteen kentällä suosittiin 1800-luvun puolivälissä klassistisia

heeroksia.⁹⁷² Kun sotilas esitti vielä aikalaismuodin mukaista parrakasta miestä, piti ratkaisua perustella niin yleisölle kuin taiteen portinvartijoillekin. Teos vastasi kuitenkin armeijamentaliteettiin sopeutuvien sotilaiden muistokulttiin. Uuden teostyyppin uskottiin ilmaisevan aidosti ja rehellisesti kansalaisotilaan ideaa.⁹⁷³

Tietystä todellisuudentunnusta huolimatta rauhallisen retoriset eleet periytyvät akateemisesta traditiosta. Soturi kohottaa kädessään pyökin oksaa, tanskalaisten palmua.⁹⁷⁴ Jalka on trofeen, saksalaistykin putken päällä vallan merkinä ja kertoo taistelun päättyneen.⁹⁷⁵ Voitonele, pyökin oksa kansallisena tunnuksena, tuo mieleen *Suomen vapaudenpatsaan* lakinnoston kotoisine kuusenhavuineen sata vuotta myöhemmin. Molemmissa veistoksissa seisova sankari esitetään taistelun jälkeen. *Landsoldaten* ja *Suomen vapaudenpatsas* kuvastavat kuitenkin eri päämääriä. Seesteisen tanskalaisotilaan kasvoilta puuttuu 1930-luvun lopun suojeluskuntalaisen voitonhuuto. Molemmat kantavat kivääriään aseensa tukki alaspäin. Bissenin

969 Veistoksen toinen valos paljastettiin Charlottenborgin linnanpihalla Kööpenhaminassa v. 1857. Myös kuvanveistäjä J. A. Jerichaulta tilattiin luonnos. Se esitti Thoria taistelemassa jäättiläisten kanssa.

970 Hautareliefi *Soldaten, som begrave deres faldne kammerat* paljastettiin 6.7.1853. Haudassa lepää noin 400 tanskalaisotilasta (Rostrup 1945, 308–310).

971 Fredericia, *Landsoldaten*, <http://www.fredericiashistorie.dk/html/fredericia/artikler/Landsoldaten.html>, 24.1.2014. Bissen muotoilema Lundbyen muistomerkki (1855–1857) on linnoituskirkon muurissa Kööpenhaminassa (Rostrup 1945, 310–311).

972 Univormu oli harvinainen 1800-luvun sotapäälliköiden muistomerkeissä (Rostrup 1945, 302–307).

973 Rostrup 1945, 294–302.

974 Rostrup 1945, 302–307.

975 Kyseessä on ns. Quos Ego -asento, jossa sankari osoittaa valta-asemansa nostamalla toisen jalan voitettun ja voitettua symboloivan esineen päälle. Vt. Vatikaanin Otricolin Zeus, Lysippoksen Isthmioksen Poseidonin ja Münchenin Aleksanteri Suuren patsas tai Donatellon Daavid. Asennosta tarkemmin Tikkanen 1912, 107–109.

sotilas puristaa asettaan rennosti, kun taas Liipolalla kivääri työntää sankaria eteenpäin valmiuden merkinä – pontena uuteen sotaan.

Toisen maailmansodan uhkapilvien varjostaessa taivasta tuli *Suomen vapaudenpatsaan* vahvistaa turvallisuudentunnetta modernin sodankäynnin varalta. Se loi suomalaissotilaille mielikuvamallin niin historiallisten taisteluiden kuin tulevaisuuden koitosten paraatipaikoille. Teos ei edustanut taistelumerkkiä, vaan Hannes Ignatiusta lainaten ”sodan apoteoosina voitonriemua”. Runsaan vuoden päästä paljastuksesta, marraskuun lopulla vuonna 1939 Neuvostoliitto hyökkäsi Suomeen. Kaupunkien pommitukset alkoivat. *Suomen Kuvalehti* julkaisi valokuvia palavasta Vaasasta otsikolla ”Vainolainen polttaa”. Ensimmäisen tasavallan viimeinen vapaudenpatsas, *Suomen vapaudenpatsas*, sai lehden sivuilla näyttävän paikan. Kuusenoksa lakissaan kohottava suojeluskuntalainen välitti voiton ideaa, joka kuvatekstissä muutti myyttisen toivehistorian valkoiseksi totuudeksi: ”Tulimeren keskellä kohoava vapaudenpatsas puhuu rohkaisevaa kieltään: sama vihollinen on uhannut meitä ennenkin, mutta olemme voittaneet sen aina ennenkin...”⁹⁷⁶

4.2 RIVIMIES

Profilien suunta

Rivimies-alaluvussa keskityn moderniin armeijamentaliteettiin⁹⁷⁷ ja ajan sodan tunnusmerkkeihin sotamuistomerkkien sisältönä. Suurin osa itsenäisen Suomen tavallista rivimiestä esittävästä veistoksista on pystytetty sankarihaudoille. Useimmiten ne esittävät yksin seisovaa sotilasta. Niiden diskursiivisena vertauskohtana käytän varhaisia amerikkalaisia rivisotilasveistoksia. Lopuksi tarkastelen lumipuvun ja rukous- tai valateeman variaatioita sankarihautakuvissa. Sankarihaudoille ensimmäiset seisovat ja kivääriä kantavat suojeluskuntalaissoturin kuvat toteutettiin jo 1920-luvulla.⁹⁷⁸ Niiden lisäksi valmistettiin myös rukoilevia tai toisen polven varaan laskeutuneita sotilashahmoja. Ensimmäisen tasavallan ajan univormupukuiset sankarihautafiguurit voidaan karkeasti jaotella taistelijoihin, isänmaan vartiijoihin, haudalla rukoukseen hiljentyneisiin tai valatematiikkaan liittyviin aiheisiin, joskaan tyypit eivät ole aivan yksiselitteisiä. Samoilta asentotyypeille on myös klassistisia variaatioita.

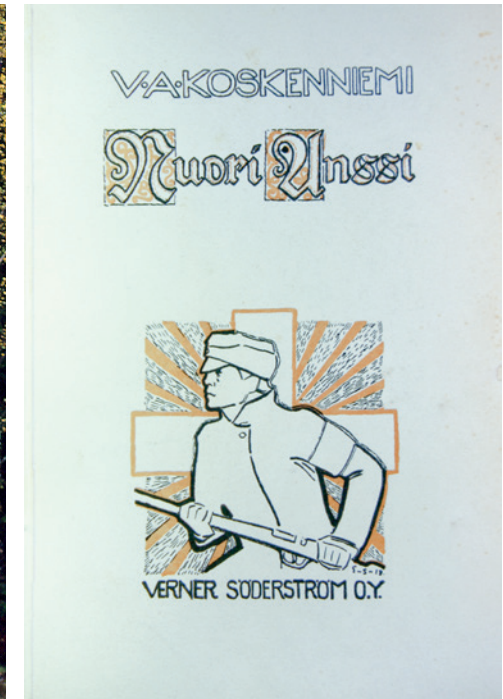
976 ”Tulimeren keskellä kohoava vapaudenpatsas...”, SK 4/1940, kuva s. 103.

977 Kuperinen 1999, 150.

978 Niitä on muun muassa seuraavilla paikkakunnilla: Haukiputaa, Kankaanpää, Karstula, Kemi, Mäntymäharju, Nurmes, Orivesi, Ruskeala, Terijoki ja Äyräpää ja reliefejä: Alaveteli, Hauho, Heinola, Keuruu, Sulkava ja Varpaisjärvi.



109 Seppo Kalliokoski ja Erkki Rytönen, *Koljonvirran taistelija*, puuveistos, 2001. Iisalmi. (OP 2001)



110 Nimimerkki E-S., V. A. Koskenniemen *Nuori Anssi* -runoelman kansikuva, 1918. (Koskenniemi 1918)

Albert Edelfeltin kanonisoitunut kuvituskuva *Vänrikki Stoolin tarinoiden* Sven Dufvasta johdattelee tuliaseen kuvaamisen ideaan vihollisen kohtaamistilanteessa. Ville Lukkarinen on tarkastellut kyseisen sankarin taistelijaimagea:

sotilaallisen kurin ja järjestyksen positiivinen sankari ... virtus bellican personifioituma ... Dufvan ilme (profiilista nähdyt yhteenpuristuneet ja alaspäin kääntyneet huulet ja yhteenpuristetut kulmakarvat) ... kämmenet ovat puristuneet nyrkkiin kiväärin ympärille ... Sotilaallisen kurin vaikutelma korostuu Dufvan asennossa, joka on tunnettu toisaalta aseenkäsittelykäsikirjojen demonstraatiokuvista ja toisaalta antiikin vaasimaalauksista ja reliefeistä. Kyseessä on hyökkäysasento (Angriffsschritt). Sen sovellukset löytyvät useista Davidin stoalaista sotaisuutta propagoivista maalauksista.⁹⁷⁹

Sillan taistelu on metaforinen kohtaaminen, jossa vanha järjestelmä kohtaa uuden aikakauden.⁹⁸⁰ Edelfelt oletettavasti omaksui aiheen englantilaisen John Flaxmanin pseudokreikkalaisista kaiverruksista ilmentääkseen militaarista kuuliaisuutta ja

979 Lukkarinen 1996, 46.

980 Lukkarinen 1996, 63.

uhrautuvaisuutta.⁹⁸¹ Runebergin Dufva on kömpelö ja yksinkertainen maalaispoika, jolle sotaharjoitukset tuottivat vaikeuksia. Edelfeltin sankari on uljas kansalais-sotilaan ideaali.⁹⁸² Iisalmen Veripellolla, jonne tuotiin haavoittuneet ja kaatuneet sotilaat, seisoo kaksimetrisellä jalustalla kuusimetrisen puuveistos *Koljonvirran taistelija*. Seppo Kalliokosken ja Erkki Rytkösen veistos paljastettiin 18.8.2001. (kuva 109) Jalustassa on Sandelsin sanat Sven Dufvasta: ”Noin suomalainen taistelee, se vasta soturi”. Muiden peräännyttyä Dufva pidättelee yksin sillan yli pyrkiviä vihollisia pistin ojossa, sulalla koristettu asepuvun hattu päässä. Karkean puusoturin asento toistaa taistelijakuvien hyökkäysasennon kaavaa.

Liipolan Pohjan poika -luonnosta ja Tynyksen Vilppulan soturia yhdistävät taistelijamentaliteetti ja suhde näkymättömään viholliseen. Taistelijat puristavat miekkaansa kaksin käsin ilmentäen suoraa lähikontaktia vastustajan kanssa. Pohjan pojan voimankäyttöä ennustava isku on luotu modaalisenä seisahduksesta, mutta Tynyksen sankari askeltaa kiihkoisesti hyödyntäen iskuihinsa jatkuvan liikkeen vauhdin voimaa. Runebergin sankari edustaa sen sijaan modernia aikaa ja tuliasetta, jonka normaali käyttö vaatisi etäisyyttä kohteesta. Dufvan asetta ei ole tarkoitus käyttää ampumiseen etäältä, sillä edes sormet eivät ole liipaisimella. Hyökkäysasennon ideasta huolimatta sankari ei etene, vaan on hetken kestävässä pysähdystilassa, joka johtaa vihollisen pysäyttämiseen kiväärin pistimellä.

Lukkarinen korostaa Edelfeltin *Vänrikki Stoolin tarinoiden* kuvituksissa piirrettä, joka tuli leimaamaan myöhempiä suomalaista militaristista kuvitusta:

Taistelukohtaukset ovat lähes kauttaaltaan tiukasti rajattuja lähikuvia muutamasta henkilöstä; varsinaisen tapahtuman kuvausta on vältetty. Vihollista Edelfelt ei yleensä näytä olenkaan; myös tämä auttaa keskittämään huomion konfliktin sijasta puolustajien moraalisiin ominaisuuksiin.⁹⁸³

Taistelu sillalla jäi väkivaltaisessa aktiivisuudessa poikkeukseksi Edelfeltin tuotannossa. V. A. Koskenniemen (1885–1962) runoelma *Nuori Anssi* julkaistiin pian vuoden 1918 sodan päätyttyä. Se ylistää pohjalaisia talonpoikaissotureita, joille vapaussota oli pyhä sota. Suomen kansan syvät rivit, jopa rauhaarakastavat, virsiä veisaavat körttiläiset osallistuivat siihen uhrimielellä. Viholliskuva on selvä, vastassa on ”ryssä”, ”ryöstäjäin ja murhamiesten lauma”, ”idän taudin tartuttama joukko” tai hirmutöitä tekevät ”koirankuonolaiset”.⁹⁸⁴ Anssin isänmaallinen mieli puhkuu venäläisten maasta karkottamisen intoa: ”puheet pois ja kiväärihin kiinni!”⁹⁸⁵ Vihollisen tappio tai inhimilliset vaikeudet eivät tule esille, sillä se olisi voinut herättää sääliä.

981 Lukkarinen 1996, 46–47.

982 Mallina oli taiteilijan oppilas ja suojatti Juho Rissanen (Kivirinta 2014, 166–170).

983 Lukkarinen 1996, 43.

984 Koskenniemi 1918, 12. Koskenniemi piti venäläisiä suomalaisten perivihollisina, jotka levittivät työväestöön ”idän ruttoa” (Karemaa 1998, 94–95).

985 Koskenniemi 1918, 13.



111 Elias Ilkka, Ylistaron valkoisten sankarihauta, punainen graniitti, 1922. Seinäjoki. (RK 2000)

Kuvitusta runoelmassa ei ole, mutta kantta koristaa tiukkailmeinen suoje-luskuntalaisen ylävartalokuva. Miehellä on syvälle päähän painettu asepuvun lakki ja kivääri. Tarinassa vapaaehtoisena joukkoihin liittyneellä Anssilla ei ollut muita varusteita kuin vanha, ”ensi otteluissa anastettu, piikkinensä miehen mittahinen” venäläinen pyssy.⁹⁸⁶ Suojeluskuntalaisuus oli sodan jälkeen tärkeä eronteon väline, mikä nosti valkoiset erityisasemaan suhteessa punaisiin arkivaatteissa tai venäläisvarusteisissa taistelleisiin joukkoihin. Kansikuvan univormupukuinen soturi on määrätietoinen ja puristaa asetta samalla otteella kuin Edelfeltin Dufva. Aseen piippu rajautuu kuvatilun ulkopuolelle kuten Edelfeltinkin teoksessa. Nuoren Anssin liikkeen suunta on esikuvaansa nähden peilikuva. Kuvassa näkymätön vihollinen suuntautuu merkittävästi vasemmalta. Dufvan taustalla on ruutipilvet, mutta *Anssin* takana on sotaa pyhittävä ja uhrimieltä heijasteleva risti. (kuva 110)

Sankarihautareliefiin suoje-luskuntalaisprofiilit suuntautuvat toisteisesti vasemmalle. Elias Ilkan Ylistaron punagraniittiseen muistomerkkiin (17.6.1922) on kuvattu päällekkäin kolme lähes identtistä, vasemmalle suuntautuvaa suoje-luskuntalaisen päätä. (kuva 111) Viktor Janssonin Sysmässä harmaan ja Ähtärissä (1920) mustassa vaakakivessä on rintakuvat, jotka katsovat myös samaan

986 Koskenniemi 1918, 22–23.



112a Johannes Haapasalo, Mikkelin valkoisten sankaripatsas, ratsastava soturi kadun ja urheilukentän puolelta, musta graniitti, 1920. (OP 2013)



112b Johannes Haapasalo, Mikkelin valkoisten sankaripatsas, suojeluskuntalaiset kirkon puolelta, musta graniitti, 1920. (OP 2013)

suuntaan. Sysmässä hahmoja on viisi ja Ähtärissä neljä. Jalmari Lahdensuo kuvaa vuonna 1921 Sysmän kiven herättäneen harrasta kiintymystä:

ennen kaikkea lujilla, tanakoilla muodoillaan ja väkevällä voitontunnelmallaan. Patsaan suunnittelija, kuvanveistäjä Viktor Jansson, on harmaitiin graniitti-paasiin ja etenkin teräksisiin tarmokkaisiin suojeluskuntasotureita esittävään korkokuvaansa saanut erittäin tehokkaasti iskettyä sitä miehekästä mielialaa, joka kuvastuu patsaaseen piirretyistä sanoista: ISÄNMAA, ÄLÄ ITKE HAUTAA, / KUN SANKARIS SIUNATAAN, / SINUN POIKASI TAKOO RAUTAA, / JOKA SUOJAA SYNTYMÄMAAN!⁹⁸⁷

Mikkelin kaupungin ja maalaiskunnan 54 valkoiselle sankarivainajalle perustettiin yhteishauta tuomiokirkon läheiseen Ristimäen puistoon keväällä 1918.⁹⁸⁸ Muistomerkki tilattiin kuvanveistäjä Johannes Haapasalolta (1880–1965). Vihtori Heinänen kiviveistämön valmistama kaksipuolinen musta graniittireliefi paljastettiin 20.5.1920. Sankarihaudat pyöreine seremoniakenttineen muodostivat maan suurimman vapaussodan muistoalueen. Se yhdisti sotilasideaalin, uskonnon ja ruumiinkulttuurin toisiinsa. Länsi-Savo kiteytti:

juhllallis ja eniten puhuvin kuin missään muualla maassamme: toisella puolella patsasta on kaupunkiseurakunnan kirkko, jossa ikuisia elämätötuuksia siellä kävijöille julistetaan ja toisella puolella urheilukenttä, jossa nuoriso kisailee ruumistaan karaisten ja jäntereitään vahvistaen.⁹⁸⁹

987 Lahdensuo 1921, 214–215.

988 Kivessä on 47 nimeä. Haudassa on lisäksi 7 tunnustamatonta vainajaa (Väänänen 2001, 335).

989 Mikkelin kaupunginvaltuusto perusti 11.7.1918 muistomerkkitoimikunnan. Haapasalo toimi avustaja ja tarjosi sille myös luonnoksen, jonka perusteella teos tilattiin ("Mikkelin sankarihaudan muistopatsas", Länsi-Savo

Muistokiveä koristaa kaksi toisistaan riippumatonta ja tyyllisesti erilaista aihetta. Urheilukentän puolelle avautuu kuva klassistisesta soturista, joka istuu takajaloilleen karahtaneen ratsun selässä. Sankari tukeutuu hevosen harjaan ja kohottaa toisella kädellään soihtua. Onnistunutta aihetta ehdotettiin vapauden symboliksi kaikkiin sankaripatsaisiin.⁹⁹⁰ Kyösti Väänänen (2001) tulkinassa: "soihtua kantava nuorukainen ratsun selässä julistaa ilosanomaa valon ja oikeuden voitosta".⁹⁹¹ Attribuutti on luettavissa myös rauhan tai isänmaan vapauden symbolina uusklassismin hengessä.⁹⁹² (kuva 112a)

Reliefin toisella puolella on neljä takaviistosta nähtyä suojeluskuntalaista, jotka suuntaavat kohti kuvatilaa vasenta laita. Pirjo Julkunen tulkitsee sen taisteluun ryntääväksi vapaustaistelijoitten ryhmäksi.⁹⁹³ Kyösti Väänänen näkee aiheen pateettisemmin: "urhot horjumatta etenevät kohti voittoa tai kuolemaa".⁹⁹⁴ Sotilaiden selät sulkevat katsojan pois sodan tilasta. Aktiiviset väkivallan merkit ja aseet on piilotettu miesten taakse näkymättömiin. Taistelukohtaus ja aseet on kuviteltava miesten eteenpäin kallistuneista asennoista tai niiden lomitse näkyvistä kiväärin

17.5.1920).

990 K.T:n, "Sankariemme hautamerkit", US 21.11.1918; Julkunen 1991, 11; Väänänen 2001, 33.

991 Väänänen 2001, 35.

992 Rauha-allegoria juontuu antiikin Kreikan Eirene-jumalattaresta, attribuutteina ovat runsauden sarvi ja sylilapsi sekä soihtu. Roomalainen Pax kantaa runsaudensarvea ja poltaa soihdulla trofeita uhrina sodan jumalalle. Cesare Ripan *Iconologiassa* (1603) allegoria on roomalaistyyppiä [Pace]. Nationalismin myötä Rauhasta tuli hallitsijan hyveiden, valistuksen ja vapauden allegoria. Soihtu korvattiin 1800-luvulla oliivin tai palmun oksalla, josta tuli rauhanankelin attribuutti tai voitettun sodan merkki (Stafford 2000, 187–188, 191–192; Kaulbach 2000 [1999], 46–53, 56–62).

993 Julkunen 1991, 11.

994 Väänänen 2001, 35 ja 40.



113 Presidentti Kyösti Kallio kunniakäynnillä Johannes Haapasalo Mikkelin valkoisten sankaripatsaalla Mikkelin kaupungin 100-vuotisjuhlallisuuksissa 1938. (Mikkelin kaupungin museoiden kuva-arkisto)

osista. (kuva 112b) Luonnoksessa oli myös kohotetulla miekalla joukkoaan johtava sotapäällikkö, joka karsiutui lopullisesta teoksesta.⁹⁹⁵ Toisen maailmansodan myötä kielletyn suojeluskuntajärjestön univormut tulivat poliittisesti arkaluonteisiksi eikä aktiivista taistelua edustava aihekaan sopinut sotilasideaaliksi. Teosta onkin sittemmin esitelty mieluummin ratsastajan puolelta.⁹⁹⁶ Suojeluskuntalaisen kuva oli kuitenkin seremoniaalisesti arvossa sodan alla Mikkelin kaupungin 100-vuotisjuhlissa 7.3.1938, kun tasavallan presidentti Kyösti Kallio laski reliefille seppeleen. (kuva 113)

Isänmaan vartija

Ranskan suurta vallankumousta sanotaan käännekohdaksi, jonka jälkeen militaristinen imagorakenne siirtyi päälliköistä ja upseeristosta kohti tavallista ri-

995 Johannes Haapasalo, *Sankaripatsaan pienoismalli*, 1920-luvun alku, merkitsemätön kipsi, korkeus 41 cm, Mikkelin taidemuseon kokoelmat, Johannes Haapasalon veistoskokoelma (H227).

996 Mikkelin valkoisten sankarihauta ei kuulunut niihin muistomerkkeihin, joita arvioitiin mahdollisesti väli- rauhasopimuksen vastaisina (Valtioneuvoston pöytäkirja 18.11.1946, N:o 163/57, KA).

visotilasta. Eri puolilla Eurooppaa ja Pohjois-Amerikan Yhdysvaltoja kiinnitettiin yksilönvapaus ja kansalaissotilaan velvollisuuseetos toisiinsa. Sotamuistomerkit rakensivat kuvaa tasa-arvoisista rivisotilaista, joiden tuli säädystä tai yhteiskunnallisesta asemasta riippumatta sitoutua isänmaan puolustukseen. Ensimmäiset kansalaissotilaita kuvaavat veistokset tuotettiin niin Euroopassa kuin Amerikan Yhdysvalloissakin 1800-luvun puolivälissä. Rivisotilaan representaatiot eivät kehittyneet kaikkialla samanlaiseksi eivätkä samaan aikaan. Kuvatyyppin piirteet ja leviäminen liittyivät kansallisiin tavoitteisiin ja valtioiden asevelvollisuusarmeijoiden luomiseen. Isänmaan vartija-kuvatyyppi on ehkä laajimmin levinnyt moderni sotamuistomerkkiaihe, jonka suosio kasvoi räjähdysmäisesti ensimmäisen maailmansodan jälkeen.

Kirk Savage (1997) on verrannut Yhdysvaltain sisällissodassa (1861–1865) voittaneen unionin ja tappion kärsineen konfедераation muistomerkkejä. Ne eroavat toisistaan lähinnä inskriptioissa ja yksityiskohdissa, kuten sotilasyksikköjen univormuissa ja arvomerkeissä. Ensimmäiset muistomerkit olivat hautojen muistokiviä. Niihin kirjattiin vain sodan ja kaatuneiden nimet. Sisällissota kosketti lähes koko kansaa ja kaatuneiden sekä vankileirillä kuolleiden määrät olivat suuria. Savage sanoo yksin jalustalla pylvään tai jalustan päällä seisovan rivisotilaan kuvatyyppin muotoutuneen Yhdysvalloissa vuosikymmeniä ennen kuin se levisi Eurooppaan. Tyyppillisimmillään jalkamies esitetään puristamassa kivääriä piippu ylöspäin. Jalostuneimmillaan sotilas seisoo pää hieman sivulle käännettynä kontrapostossa, vartiosotilaan lepoasennossa. Taistelija-aiheet olivat harvinaisia ja merkit sodan kärsimyksistä, väsymyksestä ja kuolemasta loistivat muistomerkeissä poissaololaan. Univormut ovat ehjiä ja ruumiit vailla vammoja.⁹⁹⁷ Vartiosotilaan suosiota edisti pelkistetyn aiheen soveltuvuus muistokulttiin ja surun kollektiiviseen käsittelyyn. Teema vetosi myös veteraanien itsetuntoon muistojen ihanteellisena samaistumispintana.

Jonathan L. Fairbanksin mukaan Yhdysvaltojen ensimmäisen seisovaa rivisotilasta kuvaavan veistoksen valmisti Randolph Rogers vuonna 1865. Teos on Cincinnatiassa Spring Grove Cemeteryn sotilashaudoilla. Se tilattiin jo pari vuotta aiemmin ja valettiin Münchenissä. Martin Milmoren (1844–1883) *Union Soldier Monument* (1867) Roxburyssä kuuluu myös rivisotilasaiheen varhaisversioihin. Hän valmisti pronssivaloksesta myös graniittitoisinnon ja variaation Bostoniin.⁹⁹⁸ Ilmeisesti ne toimivat esikuvina eri puolille maata pystytetyille muistomerkeille.⁹⁹⁹ Realistinen tyyli ja viittaukset Rooman tasavallan kuvanveistoon sopivat ajan aatteellisiin tavoitteisiin. Vähin erin samantapainen sotilasmalli levisi eri puolille maata kylien viheriöille, kaupunkien puistoihin ja hallintorakennusten aukioille.

997 Kaatuneiden kuvia esiteltiin mm. pioneerikuvaajien rintamavalokuvissa (Savage 1997, 163–164).

998 Savage 1997, 116 ja 249, viite 11.

999 Fairbanks 1996, 172.

Suuri osa Yhdysvaltain sisällissodan muistomerkeistä pystytettiin veteraanien toimesta varsin myöhään, vasta noin 30–50 vuotta taisteluiden päättymisestä, jolloin traumaattisten sotamuistojen olisi Savagen mielestä jo pitänyt vaimentua.¹⁰⁰⁰ Jalkamiesten kuvat liittyvätkin hänen mielestään surun kanavoimisen sijaan nationalistisiin pyrkimyksiin. Sotilastyypin fysionomian toivottiin standardoivan amerikkalaisiksi tulkitut mieskansalaisen ideaalit kasvopiirteet. John Quincy Adams Wardin (1830–1910) muotoilemaa unionin sotilasta *7th Regiment Memorialissa* (1869–1874) New Yorkin Keskuspuistossa pidettiin ajan vaatimukset täyttävänä sotilaskuvana. Se oli kansallinen ylväs ja urhea esikuva, ei ”vakinaisen armeijan tavanomainen sotilas, vaan parhaan luokan kansalaissotilas”.¹⁰⁰¹ Yhdysvaltain armeijan kantahenkilökuntaan rekrytoidut miehet olivat usein maahanmuuttajia tai yhteiskunnallista alaluokkaa, joten eliittisotilaskuvan uskottiin propagoivan vapaaehtoisen asepalveluksen puolesta.¹⁰⁰² Oraattori Henry Stebbins korosti *New York Timesissa* (1874) Wardin sotilasveistoksen ansioita ideaalina, joka edusti heroisia miehiä, jotka rakensivat rautateitä tai kaupunkeja ja vasta toiseksi olivat sotilaita.¹⁰⁰³ Etnisesti, rodullisesti ja kielellisesti heterogeenisen kansakunnan ideaali oli valkoinen mies, joka ohitti mustien ja muiden etnisten ryhmien arvon kansalaissotilaina. Ainoa mustille omistettu muistomerkki on Etelässä, Norfolkissa Virginiassa vuodelta 1906. Rotupiirteiltään tunnistettava sotilaskuva sijaitsee mustien sotilashaudalla, joka on yhä varsinaisen hautausmaan ulkopuolella.¹⁰⁰⁴

Suomen ensimmäiset univormupukuiset rivisotilaskuvat edustavat suoje-luskuntalaista, jonka aatteen valkoinen väri liitetään joukkuetunnukseen, ei ihonväriin tai kasvopiirteisiin. Ne viestivät talonpoikaisarmeijan saavutuksista ja sotaväen perustamisesta venäläisten sortotoimien jälkeen. Asepuku erotti oikeutetun sodan sankarit myös kapinallisista punaisista. Ensimmäiset valkoisten sankarihautafiguurit seisovat lepo- tai vartioasennossa hajasäärin painon jakautuessa tasaisesti molemmille jaloille. Se tuottaa kontrapostoa arkaaisemman vaikutelman ja kertoo, ettei kaikilla tekijöillä ollut akateemista koulutusta ja kokemusta mallityökentelystä. Isänmaallisena ylistetty graniitti on kova materiaali, mikä myös lisäsi yksinkertaisen asennon suosiota. Univormupukuisen miehen valmiuden vaikutelma sopi kuitenkin nuoren valtion imagoon ja positiivisen maanpuolustusideologian propagoimiseen.

Ilmari Wirkkalan Nurmeksen sankarihaudan suoje-luskuntalaishahmo edustaa itsenäisen Suomen alkuvuosien kansalaissotilaan perustyyppiä. Ensimmäinen luonnos tilattiin Alpo Sailolta (vuoteen 1902 Albin Leopold Enlund, 1877–1955), mutta leijona-aihe ei miellyttänyt muistomerkkitoimikuntaa. Kokonaisuudesta

1000 Savage 1997, 162, 166.

1001 Savage 1997, 162–163.

1002 Savage 1997, 163.

1003 Savage 1997, 176.

1004 Muistomerkkin tarkoitus hämärtyi 1920-luvulla, kun teoksesta tehtiin inskriptiomuutoksella ensimmäisen maailmansodan mustien sotilaiden muistomerkki (Savage 1997, 174–208).



114 Ilmari Wirkkala, Nurmeksen valkoisten sankari-patsas, punainen graniitti, 1921. (OP 2001)

toteutettiin vain paikalle johtavat portaat. Aluetta rajaavat pylväävät ovat toimikunnan suunnittelemat. He harkitsivat pylväiden päihin myös tykinkuulia, joiden välissä olisi ollut ketju muistoksi sortoajan kahleista.¹⁰⁰⁵ Veistoksen hankkimiseksi käännyttiin Oy Granitin puoleen ja teos valmistettiin Wirkkalan luonnoksen pohjalta. Punagraniittinen, korkealla jalustalla seisova suoje-luskuntalainen paljastettiin 27.8.1921. (kuva 114) Figuuri katsoo pienessä haara-asennossa eteensä, kivääri jalkojen välissä, aseperä maahan laskettuna. Lepoasennosta huolimatta soturi luo vaikutelman valppaasta vartioimisesta. Päähän painettu lakki ja lapikkaat antavat paikallista uskottavuutta. Sisällissodan mentaalisesti jakamassa yhteiskunnassa rauhanomainen sotilaskuva voitiin hyväksyä helpommin kuin aktiivisen taistelutoiminnan teemat. Se esitti kansalaissotilaan isänmaan puolustajan roolissa edistäen miesten vapaaehtoista sitoutumista militaristisiin velvoitteisiin.

Itsenäisyyden alkuvuosina univormupukuisia vartijahahmoja suositettiin muistomerkkien ohessa muuallakin. *Suomen Kuvalehti* käytti kivääreihin

1005 ”Karjalan mailta. Nurmeksen sankaripatsaan paljastus”, *Karjalan maa* 30.8.1921.



115 "Mies seisoo vartiopaikallaan", Antti Rytkösen runo ja kuva P. E. Svinhufvudista Turun suojeluskunnassa, *Suomen Kuvalehti* 14/1920, 336.

varustettujen suojeluskuntalaisten piirroskuvia.¹⁰⁰⁶ Antti Rytkösen runo *Mies seisoo vartiopaikallaan* (1920) kertoi Suomen valtionhoitaja Pehr Evind Svinhufvudista (1861–1944) ja hänen suojeluskuntalaisuudestaan. (kuva 115) Tarina etenee levottomasta tilanteesta toiseen, mutta mies ei uhan alla "väisty vaaksaakaan". Hän on tarvittaessa "vartiopaikallaan" ja "turvana maan". Kun Svinhufvud ei enää toiminut valtion päämiehenä, hän oli sotamies ase olalla.¹⁰⁰⁷ Runo esitti kansallisen suurmiehen rivimiesten vertaisena ja osoitti isänmaan vartiopaikan kuuluvan kaikille mieskansalaisille. Vapaaehtoisen maanpuolustuksen propagoimisella vahvistettiin lojaaliutta valtion pakollista asepalvelusta ja puolustusvoimia kohtaan.

1006 Esim. "Helsingin suojeluskunta", SK 10/1919, 232–233; "Ruotsin intohimo", SK 43/1919, 934–935.

1007 Rytkönen 1920, 335.

Kansalaisotilaan kaksoisrooli

Sodan muistokultissa taistelupaikat voivat saada myyttisiä merkityksiä. Suurimmat miestappiot on kärsitty usein rajapaikoissa ja maisemallisissa katkoskohdissa, laaksoissa, solissa tai joella. Sven Dufvan kohtalonpaikka oli joen silta. Runebergin runossa siitä tuli metaforisesti raja Suomen ja Venäjän välille, vapaustaistelun ennusmerkki. Silta oli myös Pohjois-Amerikan vallankumouksen (1775–1783) myyttinen taistelupaikka. Vapaustaistelu brittejä vastaan alkoi Lexingtonissa Massachusettsissa. Ensimmäiset laukaukset ammuttiin Battle Greenissä. Läheisellä Concord's Old North Bridge -sillalla käytiin paikallisten miliisien ja brittien välillä ensimmäinen suuri taistelu, joka johti Yhdysvaltain Pohjoisvaltioiden itsenäistymiseen. Nämä taistelupaikat on merkitty kansalliseen muistiin *Minuteman*-veistoksilla, valppautta kuvastavilla vapaussoturipatsailla.¹⁰⁰⁸ Henry Hudson Kitsonin (1865–1947) muotoilema *The Minuteman at Lexington Green* esittää vapaussodan ensimmäistä sodan uhria, kapteeni John Parkeria. Kansallissankari seisoo korkealla jalustalla kivääri valmiustilassa katsoen "laukausäänten" suuntaan. Daniel Chester French (1850–1931) muotoili Concord-joen rannalle *Concord Minuteman* -veistoksen (1875). Sen sotilas puristaa sodan merkiksi kivääriä ja kannattelee selkensä takana auran aisaa, jonka päälle hän on heittänyt työtakkinsa.¹⁰⁰⁹ James M. Mayo tulkitsee Frenchin teoksen viestittävän kansalaisten sitoutumista maanpuolustukseen.¹⁰¹⁰

Yhdysvaltojen ensimmäiseksi kansalaisotilaaksi kutsuttua George Washingtonia pidettiin modernin ajan Cincinnatukseksi. Tätä Roomassa vuosina 460–438 eaa. elänyttä konsulia kunnioitettiin tasavallan sankarina, joka jätti viljelyksensä johtaakseen uskollisesti maansa puolustusta.¹⁰¹¹ Roomalaisotilaan ja maatyöläisen idean yhdistämisestä muokattiin kansalaisotilaan esikuva myös 1700-luvun alun Ranskassa. Agraariyhteiskunnan ideaalit korostivat maa-ainesta, viljellen vaalittua perintöä kansalaisotilaan isänmaallisena omaisuutena.¹⁰¹² Ranskan suuren vallankumouksen myötä Rooman tasavaltalaisihanteeseen vetoaminen yleistyi. Pienviljelijästä tuli talonpoikaissotilas. Gérard de Puymège on tutkinut 1800-luvun Ranskan kansallisia myyttejä ja chauvinismia. Patrioottista kiihkomielisyyttä tarkoittava termi juontuu kuvitteellisesta maatyöläisestä tai talonpojasta Nicolas tai Jean Chauvinista. Hänen kerrottiin olleen kotoisin Rochefordista tai Falaisesta ja palvelleen Ranskan vallankumous- ja keisariajan armeijoissa nuorena maaseudun rekryytinä. Lättömän talonpoikaissoturien mainekertomus jatkui vielä 1840-luvulla. Myytti korosti isänmaallista velvollisuudentuntoisuutta, lukuisia haavoittumisia ja

1008 Lexingtonissa on seitsemälle kaatuneille minutemanille omistettu obeliski heidän hautapaikallaan (1799). Yhdysvaltain ensimmäisenä varsinaisena sotamuistomerkkinä pidetään Lexingtonin Concord's Old Bridgen taistelun obeliskia (1836).

1009 Old North Bridgen muistomerkki kuvaa Concordin taistelun sankaria, Isaac Davisia (Tolles 1999, 223–225).

1010 Mayo 1988, 65.

1011 Savage 1997, 167–168.

1012 Puymège 1997 [1992], 346 ja 537.

agraarijuuria.¹⁰¹³ Chauvinista tuli maaseudun työväestön esikuva modernin yhteiskunnan paineissa. Ensimmäisen maailmansodan aikana talonpoikaisuus vakiintui ranskalaisotilaan kansalaishyveeksi. Se heijasti sodan historiallista tilannetta, sillä maaseudun talonpojat ja muu väestö kärsivät joukkotuhoaseiden tulituksessa väkilukuun nähden suurimmat henkilötappiot.¹⁰¹⁴ Sotilasihanteen muutos kohti teollistunutta ja urbanisoitunutta maailmaa alkoi ensimmäisen maailmansodan jälkeen, mutta ruumiiltaan voimakkaat ja sielultaan terveet maalaismiehet säilyivät kuitenkin idealisoidun paikkansa nationalistisissa kuvastoissa. Mytologinen kansalaisen kaksoisrooli sopi niin demokraattisten kuin totalitaristisienkin valtioiden militaristiseen propagandaan vielä toisen maailmansodan ajalla.

Talonpoikaissoturi oli ennen teollisuustyöväenluokan nousua modernismin ensimmäinen kollektiivinen alaluokan tai kansanjoukkojen heeros. Ideaalikuva tunnistettiin attribuuteistaan; sotilasvarusteista ja maatyövälineistä; miekasta ja kuokasta.¹⁰¹⁵ Idea kansalaissotilaan kaksoisroolista väikkyi sotamuistomerkeissä vielä toisen maailmansodan jälkeen, vaikkakin marginaalisena. Esimerkiksi tanskalaiskuvanveistäjä Arne Bang valmisti Næstvedin Teatergaden varrelle muistomerkin, joka paljastettiin kymmenen vuoden päästä kansallissosialistisen Saksan miehityksen loppumisesta, kansallisen vapauden kunniaksi.¹⁰¹⁶ Veistoksen vastarintaliikkeen miehellä on univormun sijaan työhousut, rintakehä on ruumiillista työtä korostaen kilpimäinen ja voimakas. Oikeassa kädessä on taisteluvalmis, alas laskettu miekka, vasen puristaa jalan taakse lyötyä lapiota. Asetelma viitanee isänmaan puolustustaistelun päättymiseen – kansalaissotilas siirtyy rauhan töihin.

Suomessa sotilasideologian rakentaminen aloitettiin myös sotilaan ja maatyön yhdistelmästä, talonpoikaissoturista. Valkoisten sankarihautakuviin ei liitetty auroja, kuokkia, työvälineitä tai viljalyhteitä. Oikeaa vaikutelmaa tavoiteltiin lähinnä asuvalinnalla ja nöyrää luterilaisuutta kuvastavalla olemuksella. Sotilassaappaiden tai säärystimien sijaan suojeluskuntalaisille kuvatut lapikkaat korostivat paikallista talonpoikaisuutta ja viestivät samalla mieskansalaisen kahdesta roolista. Kansanomaisia jalkineita kuvattiin etenkin maatalousvaltaisilla paikkakunnilla valkoisten sankaripatsaisin ja reliefeihin.¹⁰¹⁷ Sisällissodan jälkeen kaupungeissa suosittiin yleisesti alastomia antiikkiin viittaavia sankareita eikä univormupukuisia hahmoja juurikaan toteutettu. Mikkelin maalaiskunnan ja kaupunkialueen valkoisille omistettu kaksipuolinen, klassistista ratsastajaa ja suojeluskuntajoukkoja kuvaava sankarihautakivi kuvastanee ehkä osaltaan kaupunki-maaseutu -jakautumaa.

1013 Puymège 1997 [1992], 333–346.

1014 Ben-Amos 2000, 216–217, 222.

1015 Puymège 1997 [1992], 346.

1016 Jalustassa on teksti: ”DANMARK ATTER FRIT / 4. MAJ 1945 / REJST I TAKNEMMELIGHED / PAA 10 AARS-DAGEN” (Bjørnvad 1999, 318–319).

1017 Lapikasjalkainen soturi on mm. seuraavilla paikkakunnilla: Haukiputaa, Kankaanpää, Karstula, Mäntyharju, Nurmes, Orivesi, Ruskeala, Terijoki ja Äyräpää. Reliefissä: Alaveteli, Hauho, Heinola, Keuruu, Sulkava ja Varpaisjärvi.

Maanpuolustusaate liitettiin maaseutuun talonpoikaismarssin lisäksi muissakin kansanliikkeissä ja niiden ilmauksissa 1930-luvulla. Julkisissa veistoshankkeissa isänmaallisherooinen raivaajaperinne sitoutettiin myös maanviljelyksen teemoihin. Liipolan *Suomen vapaudenpatsaan* jalustassa on kansalaistehtäviä kuvaava sarja.¹⁰¹⁸ Eduskuntatalon istuntosalin kuvanveistokilpailun (1930) aiheiden piti myös nousta yhteiskunnalliselta pohjalta. Ajan militaristisesta hengestä huolimatta Väinö Aaltonen voitti kilpailun *Työ ja tulevaisuus* -sarjalla. Siihen ei kuulunut sotilasta, kuten Yrjö Liipolan ja Emil Wikströmin palkittuihin teoksiin.¹⁰¹⁹

Vielä toisen maailmansodan sankaripatsaissa agraari-aiheet liitettiin jälleerakennustyöhön vahvistamaan kansalaisten kaksoisrooliin kuuluvaa sotavalmiutta. Aarre Aaltosen *Sauvon sankaripatsas* paljastettiin 11.6.1950. (kuva 116a ja b) Se kuvaa toisen polven varaan polvistunutta miestä, joka tukee edessään alastonta poikaa.¹⁰²⁰ Hertta Tirranen esittelee teoksen kipsivalokuvan vuodelta 1952 nimellä *Pellon poika*.¹⁰²¹ Paljasjalkainen ja -päinen hahmo arkihousuissa ja hihansa ylös käärineenä vaikuttaakin perintöprinsseineen enemmän agraarikulttuurin ideaalihahmolta kuin sotilaalta. Figuurin eteen asetettu kuokka ja jalan taakse jäävät lyhteet tukevat samaa ideaa. Aaltoilevaksi muotoiltu vilja näyttää etäältä naisen hameenhelmalta. Useimmiten alastoman lapsen kanssa sankarihautojen eteen polvistunut figuuri esittää sotilaan vaimoa, mikä mielikuvana luo Aaltosen veistokseen sensuelliin ilmeen. Jalustan inskriptio ”ISÄNMAAN PUOLESTA 1939–1944” vahvistaa Sauvon veistoksen sotamuistomerkeksi ja nuoren mieskuvan sotauhriksi.

Kansalaissotilas voidaan kaksoisroolissaan esittää minkä ikäisenä tahansa, mutta sotamuistomerkeissä uhri on aina nuori mies tai nuorukainen. Sotilaan ikä on siten nähtävissä nationalismin metakertomuksen keskeisenä piirteenä. Aaltonen vahvisti ikäpolvi-idea Pöytyän *Kotiseudun raivaajien muistomerkeissä* (1966), missä ei ollut uhrimentaliteetin paineita. Se esittää paikallisen kantaisän kuokkineen ikämiehenä hiukset päälaelta lähtemässä, sitkeä ylävartalo paljaana.¹⁰²² Idea kaksoisroolista on heijastunut myös jatkäkulttuuriin ja talonpoikaissuon ”suo, kuokka ja Jussi” -mentaliteettiin.¹⁰²³ Sotilasaiheet farssit täydensivät huumorin pilke silmäkulmassa suojeluskuntien ja toisen maailmansodan sankarihautojen

1018 Sarjan keskiössä on Kenraali Mannerheim joukkojen edessä. Toisella sivulla on miekkaa ja kilpeä kantava *Laki* ja kirkkoon kulkeva *Usko*. Toisella sivulla on äitiä ja lasta esittävä *Tulevaisuus* sekä viljaljyhdettä ja sirppiä kantava *Työ*.

1019 Aaltosen luonnoksista kuokkansa lepäämään laskenut *Raivaaja* ja lyhdettä kantava *Sadonkorjaaja* olivat agraariaiheita. Carl Wilhelmsin palkinnotta jääneet luonnokset olivat naisallegorioita (Hakala-Zilliacus 2002, 178–186).

1020 ”Sankarivainajien muistopatsas paljastettiin Sauvossa eilen”, TS 12.6.1950; ”Sauvon sankaripatsas valmistunut”, UA 10.6.1950.

1021 Tirranen 1955, 183.

1022 Teos paljastettiin 9.7.–10.7.1966. Inskriptio: 1366–1966 KOTISEUDUN RAIVAAILLE PYSTYTTI PÖYTYÄN KUNTA JA SEURAKUNTA.

1023 Väinö Linnan *Täällä pohjan tähden alla* -trilogian (1959) alkusanat ovat vahvistaneet kuokan roolia suomalaisen raivaajaperinteen attribuuttina.



116a Johannes Haapasalo, *Pellon poika*, Sauvon sankaripatsas, pronssi, 1950. (OP 2014)



116b Johannes Haapasalo, *Pellon poika*, Sauvon sankaripatsas, pronssi, 1950. Yksityiskohta. (OP 2014)

vakavaa vartijatraditiota.¹⁰²⁴ Puhe sotilasvarustuksen tasosta voi myös liittyä kaksoisroolidiskurssiin. Suomalaisten varustus jäi talvisodan syttyessä säästösyitä kauas puolustusvoimien toiveista. Kun miehille ei riittänyt univormuja, lähtivät monet rintamalle omissa vaatteissa, saappaissa ja lapikkaissa.¹⁰²⁵ Kotikutoinen sota-asu sai nimen malli Cajander silloisen pääministerin mukaan, jolle suomalaisten kaksoisrooli tarkoitti pakkoa ”kyntää peltojaan kivääri selässä”.¹⁰²⁶

Rukous

V. A. Koskenniemen *Nuori Anssi* -runoelmassa (1918) poikansa ja pojanpoikansa sodassa menettäneen isän tehtävä on välittää suvun patriarkkana isänmaan eetosta. Hän pitää kaatuneen Anssin asetta uhrisymbolina ja antaa sen pikkuveljelle patrioottisen velvollisuuden sinettinä. Mytologinen päättymättömän toiston periaate valmistee uutta uhria – kuolleen tilalle tarvitaan elävä poika.¹⁰²⁷ Sotaan lähtiessä Anssin mieltä painoi Vanhan Testamentin käsky: ”Yhtä varma suostumus

1024 Topias, Toivo Kauppisen sotilasfarssista *Rykmentin murheenkryyni* (1934) tehtiin elokuvaversio (1938). Keskushenkilönä oli hämäläinen maalaispoika kansalaisen kaksoisroolissa (Laine 1994, 22, 28, 44, 50 ja kuva ”Rykmentin murheenkryyni” 15a ja 15b).

1025 Kaikille rintamamiehille annettiin kivääri, kokardi, sotilaspuvun housut ja miehistövyö.

1026 Niemi 1988, 51.

1027 Koskenniemi 1918, 42

ei isän, / äidin, ’Älä tapa, sanoo Herra’, / niin jo kuuli äidin vastauksen / korvissansa poika – isän kieltä / yhtä ehdoton ei ehkä ollut”.¹⁰²⁸ Sotarunoissa militarismi periytyy miehistä sukulinjaa myöten ja ristiriidat sublimoidaan yleviin aatoksiin. Usko perustelee sodan oikeutuksen ja tekee siitä hengellisen kilvoittelun välikappaleen.

Sankarihautakuvankin on puhdistettava brutaleimmat piirteet sodan väkivaltakulttuurin muistoista. Rukousta ilmentävien kuva-aiheiden melankolinen ja alistuva modus on liitettävissä hautafunktioon ja uskonnollisiin merkityksiin. Ne kertovat Jumalan tahtoon alistumisesta, mutta voivat heijastella myös tiedostamattomia tunteita. Tutkimukset osoittavat, että sodasta palaavia miehiä painaa sotaväsymyksen lisäksi usein myös syyllisyys. Sotilaat joutuvat todistamaan läheisten aseveljien kärsimyksiä ilman edellytyksiä auttaa. Lisäksi heitä painavat sodan raakuuksien, tappamisen ja vääryyksien muistot.¹⁰²⁹ Sisällissodan jälkeisiä sankarihautakuvia voi ehkä tulkita myös sisällissodan ristiriitojen ja jälkiselvittelyiden näkökulmasta.¹⁰³⁰ Pohjalaisten talonpoikien syyllisyudentunteet saattoivat herätä, kun heille paljastui vastustajien olleen pääosin suomalaista työväkeä eikä ”piruja ja ryssiä”.¹⁰³¹ Evankelisluterilaisten hautausmaiden nöyrät univormupukuiset veistokset tyynnyttivät ahdistavia tunteita ja muistuttivat aatteellisesta liitosta Suomen valtiokirkon kanssa.¹⁰³² Toisen maailmansodan jälkeen suomalaissotilaiden mentaalinen tilanne ei ollut yhtään parempi.¹⁰³³

Univormupukuiset sankaripatsaat esittävät sotilaan parhaassa miehuuden iässä. Isänmaan vartiosotilaan tai nöyrän rukoilijan pitää olla vakuuttava – vasta miehuuden kynnykselle ehtinyt nuorukainen ei sitä ole. Muistomerkkien nuorukaiset joko vannovat uskollisuusvalaa tai esitetään kuoleman kynnyksellä tai kaatuneena. Uhrina nuorukainen antaa isänmaan puolesta kalleimpansa, henkensä. Ikämies ei taas luo kuvaan tarvittavaa uhrimieltä. Isänmaan palvelemiseen kuuluu myös perheenisän vakava rooli. Sankarihaudan äärellä vartioiva tai rukoileva asepuukuinen keski-ikäinen mieshahmo voidaankin tulkita joko poikaansa surevana patriarkkana tai rintamatovereita muistelevana sotilaana. Rukousasennossa seisominen kuuluu sotilasnormistoon, mikä on saattanut antaa lisälegitimaatiota rukoilevan sotilaan kuvatyypille. Sotilaan kuolema ja kristillinen eetos liitettiin kiinteästi toisiinsa toisen maailmansodan tappion jälkeen, etenkin 1940-luvulla. Sodan aikana suoritetuissa ruumiinsiunauksissa suositeltiin kunnivartioston asettamista

1028 Koskenniemi 1918, 22.

1029 Sotilaiden kokemusmaailmasta Kivimäki 2013; Kivimäki 2008; Kivimäki 2007; Tepora 2008.

1030 Polvistuneita hahmoja on mm. seuraavilla paikkakunnilla: Karttula, Kerimäki ja Rantasalmi ja reliefeinä: Jämsä, Keitele, Kivijärvi, Korpilahti, Lohtaja, Nivala, Parkano, Rautjärvi, Perho, Seisjärvi, Sotkamo, Tervola, Valkjärvi ja Äänekoski.

1031 Valkoisten viholliskäsityksestä Ylikangas 1999, 194–219; Manninen 1993, 117–118; Villstrand 1999, 15–19.

1032 Rukoileva sotilashahmo on harvinainen aihe Ranskan sotilashaudoilla, myös keskusristin käyttö kiellettiin, koska valtio ja kirkko haluttiin pitää toisistaan erillään.

1033 Kivimäki 2013.



117 Eila Hiltunen, *Kristus kohtaa elämän*,
Simpeleen sankaripatsas, pronssi, 1953. Rautjärvi.
(OP 1999)



118 Viljo Savikurki, Inkeröiden sankaripatsas 1953.
Kouvola. (OP 1999)

siten, että ”arkun kummallakin puolella vainajan pään ja jalkojen kohdalla seisoo rukousasennossa vartija rintama kirkkoon päin”.¹⁰³⁴

Uskonnollista tematiikkaa saatettiin yhdistää myös klassistisiin viitteisiin,¹⁰³⁵ mutta sankaruus oli ilmaistava ilman uhan eleitä.¹⁰³⁶ Eila Hiltusen (1922–2003) *Simpeleen sankarihaudan muistomerkissä* (1953) ottaa sen sijaan itse Kristus orjantappurakruunu päässä aseettoman sankarin vastaan taivaan valtakuntaan keskellä panssarintorjuntaesteitä. (kuva 117) Isänmaallisuus ja usko kytkettiin toisiinsa vähäeleisesti rukouksen sitoutumiseleillä. Johannes Haapasalon *Kauhavan sankaripatsaan* (1947) univormupukuinen soturi on ristinyt kätensä miekan kahvalle ja kumartanut päänsä rukouksen merkiksi. Laskeutuminen toisen polven

1034 *Ohjeita sankarihautajaisia varten kotiseudulla* 1939, 12–13.

1035 Ben Renvallin Kulosaaren *Pro Patria* -reliefin (1941) kuoleva, aseeton sotilas on klassistisesti alaston ehkä viitaten taivaaseen nousun odotukseen. Yrjö Liipolan Kauniaisten kaatuneella soturilla (1942) on antiikin aseet, mutta lannepeite viittaa Kristus-ikonografiaan.

1036 Eila Hiltusen Pusulaan (1947) toteuttaman ristinmuotoisen reliefin kuoleva soturi saa enkelin ojentaman laakeriseppeleen. Eino Räsäsen Teuvan (1947) reliefissä asepuukuinen, lapikasjalkainen polvistunut sotilas kohottaa laakeriseppelettä. Pään takana siintää risti.

varaan vala-asentoon viestii isänmaallisesta taisteluvalmiudesta.¹⁰³⁷ Viljo Savikurjen (1905–1975) *Inkeröiden sankaripatsaan* (1953) paljaspäinen ja kesäunivormupukuinen soturi on hiljentynyt rukoukseen molempien polvien varaan painaen kypärää rintaansa vasten. (kuva 118) Polvistuminen molemmin jaloin pidentää hiljentymisaikaa ja syventää Jumalan tahtoon tyytymistä. Samalla se viestii modaalisesti myös alistumisesta ja kansalaissotilaan yksilöllisen valinnanvapauden puutteesta, joten asento jäi varsin harvinaiseksi.

Sankariristi

Estetiikan professori K. S. Laurila painotti ennen sotia taiteen tunnevaikutuksen ja yhteiskunnallisen toiminnan suhdetta. Hänestä taiteilijoiden tuli kytkeä moraaliset

1037 Vt. Tapio Wirkkalan Perhon reliefin (1947) sankari on rukousasennossa. Attribuutteina ovat kivääri, lapikkaat ja selkäreppu. Joutsenossa Eino Räsäsen suunnittelemissa ristissä (1950) on polvistunut asepuukuinen, lapikasjalkainen, paljaspäinen ja aseeton soturi, jota enkeli ohjaa taivaaseen.

arvot yhteisölliseen toimintaan.¹⁰³⁸ Taiteen tuli liikuttaa vastaanottajan tunteita, koska kansalaisen isänmaallinen ja siveellinen toiminta vaati ”jatkovaa itsekuria, itsehillintää, kieltäytymistä ja uhria”.¹⁰³⁹ Vaikka patrioottinen uhrikuva oli ensimmäisen tasavallan ajan ollut kansalaisotilaan moraalisen hyveen peili, aihe sitoutui kristilliseen ikonografiaan aikaisempaa tiiviimmin vasta toisen maailmansodan tappioiden jälkeen. Kun isänmaan velvoittama sodan työ oli suoritettu, muokattiin sankarikuolemasta sotilashaudoille subliimi kohta. Ilmari Wirkkala toimi välirauhan ajalla Suomen hautausmaiden ystävät ry:n sihteerinä ja kuului askeettisen muutokielen ja kiven käytön puoltajiin. Hänen mielestään vapaussodan muistomerkit eivät sopineet vasta käydyn sodan kaatuneille. Uusien muistokivien piti olla yksinkertaisia ja merkinä tuli olla risti, ”kansansa ristintien loppuun kulkeneitten aseveljien tunnus”.¹⁰⁴⁰ Kalliin taideteoksen sijaan oli suosittava yleispatsasta ”sen yhteishengenkin vuoksi, jossa taistelua käytiin ja sen koruttoman vaatimattomuuden vuoksi, joka oli tunnusmerkillistä sotaan ja kuolemaan käyvien asenteelle”.¹⁰⁴¹ Wirkkala kommentoi oppaassa *Sankarihautat. Hautausmaiden ystävät ry:n kirjeitä seurakunnille* (1940) suomalaisten poikkeuksellista tapaa haudata vainajat kotiseudulle. Wirkkalan mielestä haudat eivät saisi menettää kenttähautojen luonnettaan kuten vuonna 1918 oli käynyt, vaan jokainen saisi ”pirstaleen kenttähautausmaasta kotipitäjän kirkko- tai hautausmaalle, hoidettavaksi sitä kuin helminauhan osaa suuresta, koko maata ympäröivästä rukousnauhasta”.¹⁰⁴² Ohjekirjaseen kuvitus toimi osviittana, mihin suuntaan sankarihautoja oli kehitettävä. Kannessa oli viiva-piirustus ristillä kruunatusta yksinkertaisesta pystykivistä, jonka edustalla oli uhrientaliteettia korostava teksti.

Suomen aseveljien liitto perusti Sankarivainajien muistotoimikunnan hoitamaan kaatuneitten asioita huhtikuussa 1943. Sieltä sai tietoa hautausmaiden ja muistomerkkien suunnittelusta sekä opetusministeriön, kirkon, hallinnollisten ja sotilaallisten viranomaisten yhteistyöstä. Suomen kuvanveistäjäliitto ja Suomen Arkkitehtiliitto SAFA antoivat myös neuvonta-apua.¹⁰⁴³ Toimikunnan *Julkilausuma* 15.5.1943 korosti pyhien alueiden suunnittelun ja hoidon merkitystä. Sankarihautojen tuli säilyttää ”oma rauhansa, että kauneusnäkökohdat, muistomerkkien vastainen sijoittaminen ja haudoilla pidettävien juhlallisuuksien vaatima tila tulevat kyllin huomioonotetuiksi”.¹⁰⁴⁴ Sankarihautausmaille toivottiin kuvanveistäjien valmistamia muistomerkkejä, mutta asian hoito oli jätettävä rauhan aikaan. Varojen keruun aloittaminen muistoaluetta ja -merkkiä varten oli kiireellisin tehtävä. Toimi-

1038 Kommunismin uhan takia Laurila sitoutui kansallissosialistiseen Saksaan (Kuisma 2002, 59–60, 69, 75–76, 79).

1039 Laurila 1938, 44, 46 ja 65.

1040 Wirkkala 1940, 6.

1041 Wirkkala 1940, 7.

1042 Wirkkala 1940, 1–3. Oppaan takakannessa on myös Oy Granitin mainos.

1043 22-jäsenistä muistotoimikuntaa johti piispa Eino Sormunen. ”Sankarihautojen tuleva järjestely keskitehtään. Varojen keräys lähin työmuoto”, HS 18.4.1943; ”Sankarihautat”, HS 16.5.1943.

1044 ”Sankarivainajain muistotoimikunnan julkilausuma 15.5.–43”, seurakunnille jaettu irtolehtinen.

kunta järjesti Ateneumissa joulukuussa 1943 sankaripatsaita esittelevän näyttelyn, joka perustui valkoisten sankaripatsaista otettuihin valokuviin.¹⁰⁴⁵

Jatkosodan aikana kansallinen hautojen rukousnauha sai uusia helmiä. Kiviveistämöiden muistomerkkituotanto jatkui osittain vanhassa hengessä, usein suunnittelijatkin olivat samoja. Valkoisten ja toisen maailmansodan kaatuneitten haudat sijoitettiin usein lähelle toisiaan, joten vuoden 1918 muistomerkki saattoi pitkään edustaa molempien sotien uhreja. Esko Toiviainen kertoi Kaatuneitten muistotoimikunnan avustaneen vuoden 1944 loppuun mennessä 180 paikkakuntaa hauta-aluekysymyksissä ja suunnitteluapua oli saatu yli 30 arkkitehdiltä.¹⁰⁴⁶ Raaka-ainepula vaikeutti kuvanveistäjien toimintaa ja rajoitti pronssin käyttöä. Patsashankkeet aloitettiin vasta, kun sankarihautausmaan yleissuunnitelma oli valmis, yleensä muutaman vuoden päästä Lapin sodan päättymisestä. Pronssivalu mahdollisti uusien asentovariaatioiden muotoilun ja kahden tai useamman figuurin sommitelmat, mutta laajojen narratiivisten aiheiden aika koitti vasta materiaalipulan helpotuttua.

Sankarivainajien muistotoimikunta muutti nimensä Kaatuneitten muistotoimikunnaksi, mutta jatkoi entisellä asialla. *Sankarihautat* -opaslehtisessä (1949) pidettiin itsestään selvänä, että sankarihautausmaista vastaisivat ammattimaiset aluesuunnittelijat ja kuvanveistäjät. Uudessa oppaassa oli risti arvokkain symboli. Materiaaleissa suositeltiin välttämään huonosti kestävästä betonista. Ristin keskus oli erityishuolen aiheena, sillä siihen ei saanut sijoittaa sankariristää tai vuosilukua halventamaan symbolin pyhyttä.¹⁰⁴⁷ Hartautta heikentävää sekavuutta oli vältettävä ja korostettava muotojen tunteenomaisia ulottuvuuksia: ”ylöspäin levenevä muoto on taiteellisesti epäonnistunut – ylöspäin kapenevalla sen sijaan usein voidaan saada suggestiivinen vaikutus aikaan”.¹⁰⁴⁸

Valvontakomissio aiheutti kansalaisten keskuudessa yleistä epävarmuutta ja oletettavasti myös itesesensuuria taiteilijoiden aihevalinnoissa. Poliittinen tilanne rajoitti myös aseiden mahtipontista esittämistä. Suojeluskuntalaishahmot eivät nekään fasistisen ja kielletyn järjestön symboleina tulleet kyseeseen. Poliittinen epävarmuus heijastui teosten aiheiden häilyvyytenä ja sisällöllisinä ristiriitaisuuksina. Valvonta sotatappioon yhdistyneenä teki tilaa epäpoliittiseksi koetulle hengellisyydelle. Sodan jälkeisinä vuosina yksinkertainen keskusristi oli yleisin sankarihautamerkki, joita arkkitehdit sommittelivat myös hauta-alueen edessä oleviin

1045 ”Itsenäisyydenajan sankarimuistomerkkien valokuvanäyttely. Avattu Ateneumissa”, US 8.12.1943.

1046 Toiviainen 1945, 2.

1047 *Sankarihautat* 1949, 3–4.

1048 Kuvien, reliefin, soitujen ja sankariristien määrää tuli karsia, lisäksi ”hartaanluontoiseen sommitelmaan” sopimattomia teoshuipun palloja tai piikkejä tuli välttää (*Sankarihautat* 1949, 4).



119 Lauri Leppänen, Kurikan sankaripatsas, pronssi, 1949. (OP 2000)



120 Lauri Leppänen, Laukaan sankaripatsas, pronssi 1950. (OP 2000)

seinämiin.¹⁰⁴⁹ Ilmari Wirkkala kunnostautui ristien suunnittelijana.¹⁰⁵⁰ Kristillisyyden limittyi vapaudenristin isänmaallisuuteen ja inskriptiossa oli raamatunlauseiden lisäksi sodan ja hengellisyyden liittoa korostavia versioita ”koti, uskonto, isänmaa”-teemasta.

Kaatuneitten kultissa viitattiin myös suoraan taivaan valtakuntaan ja enkelit laskeutuivat 1940-luvulla ensimmäisen kerran suomalaisten sotilashautojen suo-
jelijoiksi. Gunnar Finnen Kuusjärven sankaripatsas (1954) kiteyttää 1940-luvun symboliikan. Taiteilija voitti jo kesäkuussa 1943 julkistetun ja seuraavana vuonna ratkaistun muistomerkkikilpailun.¹⁰⁵¹ Kuvan lumipukuinen sankari on paljastanut kunnioittavasti päänsä ja laskeutunut rukoukseen. Kätensä ristinnyt sotilas saa taivaallisen siunauksen takanaan leijailevalta, ristiä kantavalta naisenkeliltä. Lauri Leppänen (1895–1977) taas muotoili enkelin siunaamassa asepukeisen ja kypärä-

1049 Varhaisia muistomerkkejä, joissa on risti keskeisessä roolissa: Heikki Sirén, Tarvasjoki (1948); Lennart Segerstråle, Porvoo (1947); Esko Toiviainen ja Tarja Salmio-Toiviainen, Orimattila (1948); Bertil Strömmer, Pälkäne (1949); Antti Salmenlinna, Koski Tl (1949).

1050 Wirkkalan ristiaiheita on seuraavilla paikkakunnilla: Mäntsälä (1946), Lempäälä (1947), Masku (1948), Vahto (1948) tai Lavia (1949) kiviristit ja Ruskon (1948) pystykiven ristikuvio.

1051 Arvi Tynys sai toisen palkinnon, kolmannen Emil Filén. Toimikuntaan kuuluivat rovasti J. M. Taipale, vuorineuvos Eero Mäkinen, arkkitehti W. G. Palmqvist, Kuvanveistäjäliiton edustajina olivat Mikko Hovi ja Carl Wilhelms (Ahtola-Moorhouse 1974, 142–143).

päisen kuolevan sotilaan Kurikan sankaripatsaaseen vuonna 1949. (kuva 119) Seuraavana vuonna ei kuvaan tarvittu enää sotilastakaan, vaan isänmaallisen sanoman välittämiseen riitti pienelle alastomalle poikalapselle tarjottu taivaallinen suoje-
lus. (kuva 120)

4.3 KORPISOTURI

Miehet kertovat

Kesän ja syksyn aikana 1940 ehdittiin valmistaa vain joitain sankarihautateoksia, mutta kirjallisuuden alalla koettiin sen sijaan nopea sota-aiheiden noususuhdanne. Tekstien väkivaltaisuus herätti syksyllä 1940 maan johdossa huolta Neuvostoliiton ja Suomen välisen suhteen vakauudesta ja rauhan säilyttämisestä. J. K. Paasikivi oli saanut Neuvostoliiton ulkoministeri Molotovilta huomautuksen sotakirjallisuuden luonteesta. Se johti pikaisiin varotoimiin. Kirjeessään Suomen ulkoministerille Paasikivi aprikoi: ”Tahdotaanko tosiaan saada uusi sota, jonka jälkeen ei tarvita sotakirjailijoita eikä sotakirjallisuutta”.¹⁰⁵²

Richard Rautalin (1891–1943) valmisti jo vuonna 1940 luonnoksen Kangasalan sankaripatsasta varten, mutta teos paljastettiin vasta taiteilijan kuoleman jälkeen.¹⁰⁵³ Pronssiveistos esittää kahta univormupukuista ja kypäräpäistä sotilasta. (kuva 121) Takana seisova hahmo katsoo eteenpäin kainalossaan tehokkaaksi osoittautunut kansallinen ylpeyden aihe, Suomi-konepistooli.¹⁰⁵⁴ Etummainen figuuri on laskeutunut polven varaan ja painaa molemmin käsin aseensa sydäntään vasten. Yläviistoon suuntautunut katse voisi tähyillä mahdollisesti horisontista nousevia vihollislentokoneita. Sankarihaudalla silmien kohottaminen taivaalle yhdistettynä käsien rinnalle nostoon on liitettävissä patrioottiseen uhrisymboliikkaan. Retorinen ele seisauttaa tapahtuman häivyttämään aiheen sotaisaa luonnetta. Sotilaiden yhdennäköisyys on tulkittavissa myös narratiivina, jossa yksi-

1052 Valtion tarkastusviraston kirjeessä 2.11.1940 pyydettiin kustantajia rajoittamaan sotakirjallisuuden määrää ja sotakuvausta sisältävät käsikirjoitukset oli ennakkotarkastettava. Neljä päivää myöhemmin määrättiin kaikille uusille sotakirjoille julkaisukiello (Niemi 1988, 46).

1053 Jalustan inskriptio: ”Isänmaan puolesta” ja 1939–1944. Alakivessä on myös säteilevä ristikoriste. Takasivun merkintä: ”R. Rautalin 1940. Pienoisveist. muk. suurent. FP.1947” ja ”A. Halosen valimo Lapinlahti”. FP viittaa kuvanveistäjä Frans PehrImaniin. Hankintasuunnitelma Evert Porilalta tyrehtyi taiteilijan kuolemaan. Tilaus ohjattiin Richard Rautalinille, jonka luonnos hyväksyttiin muutosten jälkeen. Aluesuunnitelmasta vastasi Tampereen kaupunginarkkitehti Bertel Strömmer.

1054 Suomi-konepistooli on Tikkakoski Oy:n massasulkutoiminen ase, joka kuuluu merkittävimpiin suomalaiskeksintöihin. Aimo J. Lahti suunnitteli mallin Bergman MP18-konepistoolin pohjalta (1922). Ase oli Puolustusvoimien käytössä v. 1931 alkaen rynnäkkökiväärien tuloon asti, jakovahvuuksissa sitä oli 1990-luvulle asti. Asetta valmistettiin (1931–1953) noin 80 000 kappaletta Suomessa ja lisensseillä myös Ruotsissa, Tanskassa ja Sveitsissä.



121 Richard Rautalin, Kangasalan sankaripatsas 1947 [1940]. (OP 2000)

öllinen sotilas edustaa sotilasta yleensä tai hahmot edustavat samaa yksilöä sarjallisena episodikuvana, sodan työn ja uhrin antamisen tilanteissa. Teoksen paljastuspuheen 17.8.1947 piti rovasti Emil Ponsimaa. Hän kuvaili 205 vainajalle omistetun muistomerkin aihetta:

Sankaripatsas on muisto niiden miesten suorittamasta työstä, jotka kiihottomasti velvollisuutensa käyttäen suojelivat isien perintöä. Muistomerkki esittää kahta soturia, joista toinen rukoilee polvistuneena ja toinen seisoo hänen takanaan katsoen eteenpäin, tulevaisuuteen. Se kertoo nouseville sukupolville ajasta, jolloin meiltä vaadittiin paljon.¹⁰⁵⁵

Puheen jälkeen Kirkkohallintokunnan puheenjohtaja Osmo Larja otti vastaan patsaan seurakunnalle sanoin: ”Kansan kunto näkyy sen uhrautuvaisuudessa, siitä riippuu sen olemassaolo.”¹⁰⁵⁶ Modernia aseellista taistelua kuvaava aihe on harvi-

1055 Niemelä, Liisa, ”Sankarihaudat ja muut sotiin liittyvät muistomerkit Kangasalan seurakunnan alueella”, <http://kla.fi/virastoasiat/hautaus/hautausmaat/>, 25.1.2014.

1056 Niemelä, Liisa, ”Sankarihaudat ja muut sotiin liittyvät muistomerkit Kangasalan seurakunnan alueella”, <http://kla.fi/virastoasiat/hautaus/hautausmaat/>, 25.1.2014.



122 Kalervo Kallio, *Soturi vartiassa*, Turtolan sankaripatsas, pronssi, 1957. Pello (OP 1999)

nainen Suomessa. Rautalininkaan veistoksessa ei ole kyse aktiivisesta toiminnasta, vaan tarkkailuun tai valmiuteen ja uhrisymboliikkaan pysäytetystä hetkestä.

Kalervo Kallion toteuttama Pellon Turtolan sankaripatsas *Soturi vartiassa* (1957) ilmaisee nimestään huolimatta tiukkailmeistä taisteluhenkä. (kuva 122) Teos on muunnos Nivalaan tarkoitettusta rauhanomaisesta raivaajapatsaasta.¹⁰⁵⁷ Muodonmuutos on kuin kansalaissotilaan kaksoisroolin vertauskuva. Molemmissa teoksissa mies on samassa asennossa. Nivalan kansanheeros istuu jalustalla lapikkaat jalassa ja ylävartalo paljaana kuokan kera. Turtolassa kuokan tilalla on Suomi-konepistooli ja lihaksikas keho peittynyt lumipukuun. Maalaihenki huokuu yhä pohjoisen sotilaan lapikkaista. Jalustalla istuva soturi tukee polvella tanassa olevaa asetta, joten uhan tuntu kyläraitilta päin on ilmeinen.

Kansa taisteli – Miehet kertovat -aikakauslehti alkoi ilmestyä vuonna 1958, jolloin myös Turtolan veistos paljastettiin.¹⁰⁵⁸ Osa lehden jutuista perustui rintamasotilaiden muisteluun, mikä kertoi veteraanien tarpeesta purkaa sotakokemuksiaan. Monia artikkeleita leimasi aktiivisten sotatoimien korostaminen maanpuolustuksellisen urheuden osoituksena. Se vahvisti miesten uskoa siihen, että sodasta saa lopultakin puhua avoimesti. Sekä lehti että Kallion veistos ilmentävät sota-

1057 Vähäkangas 2011, 141.

1058 Sotamuisto-yhdistyksen julkaisema aikakauslehti *Kansa taisteli – Miehet kertovat* sisälsi kuvauksia talvi- ja jatkosodan sekä Lapin sodasta. Lehti ilmestyi ensimmäisen kerran vuonna 1957 nelinumeroisena ja vuosina 1958–1986 joka kuukausi.

heiden vähittäistä vapautumista kansallisesta kontrollista ja siitä, ettei enää tarvinnut pelätä itäsensuurin puuttuvan suomalaisten sotamuistoon.

Lumipuku

Valvontakomission paineet ja kansallinen itsesensuuri aiheuttivat viiveen asepuvun kuvaamiseen toisen maailmansodan jälkeen. Kun vaara näytti olevan ohi, sai Suomen puolustusvoimien univormu paikan isänmaallisena symbolina. Sota oli Suomessa kestänyt kaikkineen lähes viisi vuotta, mihin mahtui säätiloja kesähelteistä paukkupakkasiin, joten sotilasasuissa oli varaa valita. Talvisota koettiin suomalaisten kiirastuleksi, jossa koeteltiin isänmaallinen uskollisuus, yhteishenki, sisukkuus ja uhrimieli. Lumipuku legitimoitui pyhän sodan merkiksi. Koska talvitaisteluiden naamiointivaruste ei ole univormu, voitiin sitä suosia myös sotilasasun isänmaallisena, mutta epäpoliittiseksi koettuna korvikkeena jopa valvontakomission maasaolon aikana. Talvivarusteet kuvastavat Pohjois-Suomen muistomerkeissä myös Lapin sodan ja tunturialueen taisteluita.¹⁰⁵⁹

Aimo Tukiainen toteutti jo välirauhakesänä 1940 marmoriin lumihuppuun sonnustautuneen *Sotilaan pään* (Kordelinin säätiön talletus, Tampereen taidemuseo), joka sai paikan suomalaisen sankaruuden ideaalikuva. Mallina oli Tukiaisen työpalvelustoveri Vallisaaresta, mutta teos esittää muistikuvan varaan kuvattua taiteilijan ystävää Martti Sorvaria. Esikuva toi vakavaimaiseen hahmoon sisällöllistä uskottavuutta, sillä Viipurin taidekoulusta Tukiaiselle tuttu Sorvari kaatui talvisodan ensimmäisinä päivinä.¹⁰⁶⁰ Isänmaallisiksi tulkittavat viitteet leimaavat teosta muutenkin: valkoinen marmori sopi ajan klassismia suosivaan henkeen. Lumihuppuun liitettynä se muistutti talvisodan lumesta ja aatteellisesti puhtaasta tunteesta. Nuoren sotilaan kasvoista huokuu päättäväinen tahto, jota pidettiin uhrimielen perusedellytyksenä.

Keväällä 1941 vietettiin kaatuneitten muistopäivää. Tuomas Teporan mukaan Suomen Aseveljien Liiton puheissa korostettiin rintamien karujen olojen tehneen siviilimaailmassa toisilleen vieraat tai vihamieliset miehet toisistaan riippuvaisiksi. Sodan ”likaisten lumipukujen” veljeyden tuli soraäänistä huolimatta velvoittaa koko yhteiskuntaa.¹⁰⁶¹ Tepora jatkaa:

Välirauhan aikana talvisota esitettiin oikeastaan voitoksi käännettynä siunauksena, joka ratkoi kansakunnan sisäisiä ristiriitoja ulkoistamalla sitä jäytäneen väkivallan muiston maan rajojen ulkopuolelle. Tavallaan talvisota merkitsi siis kansakunnan sisäistä tapahtumaa, jossa vihollisen rooli oli toimia ylläpitävänä vastavoimana. Kansakunnan sisäisenä kehitystapahtumana talvisodalle rakentui

1059 Lapin sodassa taistelivat ensisijassa muualta Suomesta siirretyt joukot.

1060 Valkonen 1993, 14, 16–17, kuva s. 14.

1061 Tepora 2008, 111.



123 Tapio Wirkkala, Luumäen sankaripatsas, graniitti, 1940. (OP 2000)



124 Ilmari Wirkkala, Janakkalan sankaripatsas, punainen graniitti, 1947. (OP 2001)

henkinen ja hengellinen merkitys. Talvisodalle annettu hegemoninen merkitys jäsenyikin hengen voittona materiaasta: kun aikaisemmin yksilön ja ryhmäkunnan etu oli ollut kaikki kaikessa.¹⁰⁶²

Talvisodan ihmettä alettiin myös kuvittaa heti sodan päätyttyä, ensin vapaisiin teoksiin ja sitten graniittisiin muistomerkkeihin. Kiveä suosittiin sodan jälkeen paitsi isänmaallisista syistä myös kotimaasta helposti saatavan materiaalina metallipulan takia. *Sankarihaudat*-lehtisessä julkaistiin kaksi kuvaa Ilmari Wirkkalan pojan, Tapio Wirkkalan *Vetelin sankaripatsaan* mallista, joka piti pystyttää ristin muotoiselle jalustalle.¹⁰⁶³ Vetelin soturi seisoo lievässä haara-asennossa aseentukki maahan laskettuna ja pää nöyryyden merkinä painuksissa. Hupullinen lumikaapu peittää ruumiin yksityiskohdat ja sotilaalliset merkit. Jykevät saappaat ja paksut kintaat kertovat pakkasesta ja vaativista talviolosuhteista. Lopullinen teos sai nimen *Vapautemme hinta* (1947). Se valmistettiin vaaleasta, järkähtämättömyyttä

1062 Tepora 2008, 112.

1063 Wirkkala 1940, 10. Takakannen sisäisivulla oli Tapio Wirkkalan ateljeen mainos, jossa hän muotoilee Vetelin sankaripatsasta. Lehtisessä on myös sankarihaudausmaasuunnitelma, jossa talvisodan soturi seisoo kiviristin edessä.



125 Aarre Aaltonen, Paimion sankaripatsas, punertavan harmaa graniitti, 1945. (OP 2002)



126 Emil Filén, Nummen sankaripatsas, punertavan harmaa graniitti, 1951. Lohja. (OP 2000)

kuvastavasta graniitista. Tapio Wirkkalan Luumäen (1941) lumipukuinen soturi seisoo samassa jämäkässä asennossa ristillä kruunatussa vartijakopissa. (kuva 123) Valkoisten hautamerkin leijona tukee vartiomiestä itärajaa turvaten hauta-alueen laidalla.¹⁰⁶⁴

Poikansa teoksiin verrattuna Ilmari Wirkkala käytti enemmän rekvisiittaa tarkentaessaan isänmaallista sanomansa. *Janakkalan sankaripatsaan* (1947) kaksipuolisesti kuvitetun pystykiven reliefejä koristavat lumipukuiset sotilaat. (kuva 124) Kaapunsa panosvyöllä kiinnittänyt soturi kantaa Suomen lippua ja kivääriä aseentukki maassa. Toisella puolella talvisodan sankari on kuvattu suksilla. Kiven huippua koristaa metalliristi ja sivuja sotien vuosilukujen lisäksi sarja inskriptioita.¹⁰⁶⁵ Lumipukuisten hahmojen suosio herätti huolta Kaatuneitten sankarivainajien muistotoimikunnassa, missä ei yleensä arvioitu sotilaskuvien luonnetta. Isänmaallisesti arvokkaimman sodan sotilaskuvaan kuitenkin puututtiin: ”Patsasmaisen kiven päässä seisova, suhteiltaan liian matala, lumipukuinen hahmo ei ole onnistunut ratkaisu”.¹⁰⁶⁶

1064 Ilmari Wirkkalan toteuttamaa Juvan hautausmaan porttia vartioi Tapio Wirkkalan soturi (1955), mutta tiukkailmeiset kasvot on käännetty sivulle.

1065 Inskriptiona on ylhäällä kuvan päällä: ”Valtakunnallinen itsenäisyys; Uskon, kodin ja isänmaan puolesta” ja kuvasivuilla ”Jos kesken kalpamme katkeaa, / vaikk’ kentälle jäämmekin kerran, / täys’ onni on sen, ken maataan saa / edes palvelu hivenen verran; Oi, Suomi synnyinmaa, / suo helmahas sun poikasi / onnellisna nukahtaa, / kun hän henkensä halvan / sulle antanut on”.

1066 *Sankarihaudat* 1949, 4.

Varhaisissa toisen maailmansodan soturikuviissa on usein klassismin jään-teitä, vaikka teoksessa olisi etsitty talvisodan henkeä. Harras sitoutuminen leimasi useimpia teoksia. Aarre Aaltosen (1889–1980) vaaleaan graniittiin toteuttaman *Paimion sankaripatsaan* (1945) seisova soturi on riisunut nöyryyden merkkinä lumipuvun hupun ja ristinyt kätensä kiväärin piipun päälle. (kuva 125) Jalkojen juuressa on vapaudenristillä koristettu antiikkiin viittaava kilpi. Emil Filénin (1890–1958) *Nummen sankaripatsaan* (1951) lumipukuinen ja päänsä paljastanut sankari on polvistunut toisen polven varaan myös nöyrän rukouksen merkkinä ja painaa kädellä sydäntä uskollisuuden merkkinä. (kuva 126)

Ilmari Wirkkala suunnitteli *Suomenniemen sankaripatsaaksi* (1947) reliefin, jonka korkean laen kruunaa vapaudenristi. Etualalla on talvisodan puolustushenkeä ilmaiseva lumipukuinen sotilas. Kiväärinperä on laskettu maahan, panosvyö on vyötäisillä, kinnas painaa sydäntä uskollisuuden merkkinä. Taustan reliefi kuvaa jatkosotaan viitaten kesäunivormuun pukeutunutta sotilasta pistoolikotelo lanteella. Molempien sotilaiden tiukkailmeiset katseet on suunnattu oikeaan reunaan. Idän puolustus -idea on alleviivattu muuriaiheella, jolle sotilas on laskenut uhmakkaasti



127 Oskari Jauhiainen, *Taistelu on päättynyt*, Oulun sankaripatsas, punainen graniitti, 1952 [1948]. (OP 1999)

kyynärvartensa kämmen nyrkissä.¹⁰⁶⁷ Kahden hahmon sommitelmat voivat luoda ”isänmaan vartija” -vaikutelman sijaan muitakin kerronnallisia sisältöjä tai aikati-
loja. Oskari Jauhiaisen *Oulun sankaripatsaan* kaksi lumipukuista sotilasta (1952) seuraa haudan äärelle hiljentymisen kaavaa.¹⁰⁶⁸ (kuva 127) Kuvanveistäjä Rakel Koivisto (1917–2009) voitti Tuusulan sankarihautamerkin suunnittelukilpailun (1950) ja toteutti graniittiveistokseensa (1953) kaksi lumipukuista miestä. Hahmot tähyilevät eteensä avautuvaa iättömyyttä, toinen huppu päässä katse yläviistoon ja toinen takana jo pää paljastettuna. (kuva 128) *Paluuton tie* -teosnimi, seisahduneet sotilaat ja pään paljastaminen viestivät sodan lopun käänteestä, tyhjän odotuksen tai katarsiksen hetkestä.

1067 Jalustan teksti: ”1939–1944 / SUOMENNIEMEN SANKAREILLE / OI SUOMI / SYNNYINMAA / SUO HEL-
MAHAS / SUN POIKASI / ONNELLISNA / NUKAHTAA KUN / HÄN HENKENSÄ / HALVAN SULLE / ANTANUT ON”.

1068 Kyseinen veistos on toteutettu yksittäiskappaleena Seinäjoen sankarihaudalle (1952). Sen jalustassa on teksti: ”1939–1944 Te taistelitte, kaaduitte. / On uhrin palkka usko se, / sä että aina aikain taa / oot vapaa, rakas synnyinmaa.”



128 Rakel Koivisto, *Paluuton tie*, Tuusulan sp, vaalean punertava graniitti, 1953. (OP 2002)



129 Aimo Tukiainen *Tuntematon sotilas / Rukoileva sotilas*, Posion sankaripatsas, harmaa graniitti, 1958. (OP 1999)

Tukiaisen Posioon graniittiin toteuttamaa *Tuntematonta sotilasta* (1958) kutsutaan *Rukoilevaksi sotilaaksi*.¹⁰⁶⁹ (kuva 129) Jalustaan on kirjattu toinen sä-
keistö suruvoittoisesta Narvan marssista¹⁰⁷⁰. Lumipukuinen sotilas on paljastanut
päänsä 127 toverinsa sankarihaudan äärellä.¹⁰⁷¹ Kypärän alta näkyy kotikutoista
lämpöä huokuva villaisen kaulurihupun resorineulos. Paksujen vaatteiden ja jyh-
keiden lapikkaiden raskasta vaikutelmaa on kevennetty lyhyellä askeleella eteen-
päin. Sotilaalla ei ole asetta tai panosvyötä. Nyrkkiin puristettu kinnas on painettu
sydämen päälle uskollisuutta korostaen. *Posion sankaripatsaan* tuntemattoman
sotilaan hahmoa ei alun perin tarkoitettu sankaripatsaaksi, vaan *Suomen marsalk-
ka Mannerheimin hautamuistomerkin* hahmoksi.¹⁰⁷² Sen sijaan Tukiaisen *Hauta
etulinjassa* (1953) ei nimestään huolimatta ole sotilaiden haudalla, vaan uuden
Sallan kirkolla. (kuva 130) Vanhan Sallan 317 sankarivainajaa jäivät rajan taakse.
Muistomerkki yhdistää Suomen rajan ja taisteluiden etulinjat toisiinsa. Lapin Kansa

1069 Teos oli tarkoitus toteuttaa punertavaan graniittiin, mutta paikan päällä käytyään taiteilija päätyi harmaa-
seen. Luonnos ja teoksen ympäristösuunnitelma hyväksyttiin 17.6.1957 Posion sankaripatsastoimikunnassa
ja teos paljastettiin 30.6.1957 (Posion sankaripatsastoimikunnan pöytäkirjat 19.11.1956 ja 17.6.1957, Posion
seurakunta).

1070 Jalustan sanat: ”Kerran te nousitte sankari-innoin, kaikkenne annoitte kallehin hinnoin. / Uhrin
muistamme polttavin rinnoin, siunattu olkohon muistonne”.

1071 Posiolta kaatui 135, muualle haudattiin 11 ja evakkona kuoli 113 henkeä (Tapaninen 1992, 7–8).

1072 Mannerheimin hautamuistomerkkilpailun pronssiin valettu alkuperäinen luonnos on Purnussa.



130 Aimo Tukiainen, *Hauta etulinjassa*, Sallan sankaripatsas, punainen graniitti, 1953. (OP 1999)

tulkitsi 11.10.1953 veistoksen polvistuneet hahmot kahdeksi talvisodan partiosotilaaksi, jotka tekevät ”kunniaa kaatuneelle aseveljelleen”.¹⁰⁷³ Rovaniemi -lehti korosti paljastustilaisuuden yhteisöllistä henkeä:

Rintamilla yhdessä taistelleet ja kovia kokeneet miehet järjestäytyivät ryhdikkääseen ruoturintamaan, ilman mitään kehoituksia, tekemään kunniaa kaatuneille aseveljille. Heistä varmaan jokainen rivissä seisova varmaan tuona hetkenä sisimmässään syvästi tunsii, että yksiä veljiä, saman kansan samanarvoisia jäseniä tässä jokainen ollaan. Siinä seisomassa rintamassa jälleen kaikista puolueista, erilaisissa elämäntehtävissä arkipäivänä ahertavia miehiä. Siellä seisoivat rinnan vapaussodan ja viime sotien rintamamies. Siellä seisoivat samassa rintamassa myöskin vanha isä, joka nimenomaan sanoi, että hänkin haluaa seistä yhteisessä rintamassa omien poikiensa muistoa kunnioittamassa.¹⁰⁷⁴

Talvisota edusti Tuomas Teporan sanoin:

yhteisöllisyyden ihannetta ’yksimielisen’ uhrin kautta lunastettua riippumattomuutta, jossa moderni yhteiskunta käsitteellisesti tiivistyi yhtenäiseksi heimoksi. Kun sitten modernin yhteiskunnan moniäänisyys jälleen peitti alleen yhteisöllisyyden ihannetilän, alettiin tätä ’mennyttä aikaa’ välittömästi nostalgisoida.¹⁰⁷⁵

Kaatuneille omistetut muistomerkit seremonioineen loivat sotamyytille syvyyttä. Veistosten lumipuvut edustivat kansalaissotilaiden tasa-arvoista univormua, ikään

1073 ”Salla tekee kunniaa viime sotien sankarivainajilleen”, Lapin kansa 13.10.1953.

1074 ”Sallan suuren juhlapäivän muistoissa ...”, Rovaniemi 14.10.1953.

1075 Tepora 2008, 111.

kuin pohjoista heimopukua, joka peitti miehiä kolmen sodan alusta viimeisille tuntuureille asti.

Amputoitu maa

Talvisodan vaikeassa tilanteessa yhteishengen sanotaan vapauttaneen suomalaiset ainakin hetkeksi vuoden 1918 veljesvihan kiroista.¹⁰⁷⁶ Sodan yhteishenki ei kuitenkaan jäänyt pysyväksi kansalliseksi tilaksi.¹⁰⁷⁷ Monien palvelusikäisten idealismi karsiutui nopeasti. Liittoutuminen jatkosodassa kansallissosialistisen Saksan kanssa aiheutti myös laajasti epäilyksiä ja hajaannusta puolustusvoimien riveissä.¹⁰⁷⁸ Lapin sota vaati isänmaan uhririveihin lisää nuorukaisia ja kulutti isänmaallisen innon minimiin. Kansan suussa lasten ristiretkeksi nimetty sota alkoi Neuvostoliiton käskystä. Saksalaisten takaa-ajo tuhotun Lapin maastossa tai tuntuureilla ei juuri tunnelmaa kohottanut. Kun sotien tarinalliset ainekset näyttivät hajoavan käsiin, joutui myös sodan visuaalinen ilmaisu kriisiin. Kuvanveistäjien piti etsiä uutta, uskottavaa sankaruuden kuvaa – sodan tuhkaista nousevan kansan identiteettiä.

Jatkosodan jälkeinen kriisi heijastui myös Aimo Tukiaisen sotilaskuviin. Modaaliselta vaikutelmaltaan juhlanan ja ristiriidattoman *Sotilaan pään* jälkeen hän toi näytteille pahasti vammautuneen miehen. *Sotainvalidin pää* (tunnetaan myös nimillä *Sokea* ja *Invalidi*, 1943–1945, Turun taidemuseo) kuvaa sodasta palannutta sokeaa miestä. Rosoiseen pronssiin valetun veistoksen tunnelma on sileän marmorin vastakohta – marmori on idealisoitu ja viimeistelty, pronssi luonnosmainen ja ekspressiivinen. Ammuksen sirpaleiden ruhjomien kasvojen ilme on surullinen. Vammautuneissa kasvoissa on yksi silmä. Sen katse on tyhjä tai kääntynyt sisänpäin, sillä nähtyä ympäristöä ei ole. Suu on päättäväisessä supussa. Invalidi ei ole nuorukainen, vaan muutamassa vuodessa ikämieheksi muuttunut veteraani. Olemus herättää osanottavaa empatiaa ja sääliä, joten teos ohittaa sankaridiskurssien omaehtoisen uhrautumisen periaatteet. *Sotainvalidin pää* on osa kuvataiteen murrosta, siirtymää kohti hävityn sodan modaalisia kosketuskohtia.

Wolfgang Schivelbuschin mukaan hävityn sodan jälkeen valtioiden politiikka perustuu usein rituaalisesti vaalittuun revanssihenkeen, jossa vaaditaan hyvitystä epäoikeudenmukaiselle kohtelulle ja alueluovutuksille.¹⁰⁷⁹ Hävitty talvisota ja sen jälkeiset alueluovutukset tuottivat trauman, jota on käytetty kansallisen revanssihengen voimanlähteenä. Ne antoivat ikään kuin moraalisen oikeutuksen jatkosodan alkamiseen. Puhe häpeä- tai pakkorauhan ehtojen korjaamisesta kuvastivat asiointilan kyseenalaistamista ja mentaalista rauhansopimuksen mitätöimistä.

1076 Esim. Tepora 2008, 111.

1077 Ulla-Maija Peltonen on esittänyt, että ulkoisen uhan väistyttyä sisällissodan kahtiajako jatkui eri muodoissaan ainakin 1960-luvulle asti (Peltonen 2003, 211, 234 ja 258).

1078 Kähkönen 2010, 125–130.

1079 Schivelbusch 2004, 23–26.

Hyökkäysvaiheen aluevalloituksilla astuttiin talvisotaa edeltäneiden valtiorajojen yli. Rajanloukkaus ja hyökkäysasenne natsi-Saksan liittolaisena söivät pohjaa sodan moraaliselta oikeutukselta ja aiheuttivat kollektiivista syyllisyyttä. Uuden tappion jälkeen leikattiin Karjala halki ja asukkaat joutuivat toistamiseen evakuoitaviksi. Karjalan maauhri loi myyttistä etäisyyttä jatkosodan rikokseen, mikä johti alue-luovutusten mentaaliseen kieltämiseen, puheeseen kuin luovutetut osat kuuluisivat yhä Suomeen. Esimerkiksi Kauko Räsänen Korttesjärven jääkärimuistomerkin (1958) figuurin taakse kätetty karttateema kertoo vastaavasta vaikeudesta käsitellä avoimesti menetetyn Karjalan asiaa. (kuva 91)

Tutta Palin on problematisoinut detaljin ja fragmentin käsitettä suhteessa aiheyyppiin. Hänen mukaansa fragmentti kuului romantiikan raunioaiheisiin ja luonnosmaisiin teoksiin, joissa se ”selkeimmillään viittaa irralliseen yksityiskohtaan, kuten historialliseen jäänteeseen tai irralliseen ruumiinosaan.”¹⁰⁸⁰ Realismin traditiossa siitä tuli propagoidun tyyppillisyyden elementti, tunnistettu teososa, joka edusti jännettä ruumiillisesta tai historiallisesta kokonaisuudesta. Fragmentti viittaa aina poissaolevaan, vaikka suhde siihen olisi metaforinen tai metonyminen.¹⁰⁸¹ Taidehistoriallinen kuvan lähiluenta voi avata saman aiheen yksittäisille elementeille, kuten fragmentaarille puun kappaleille, toisistaan poikkeavia merkityksiä. Puun kannot tai silpoutuneena seisovat rungot huutavat kuvassa puuttuvien osiensa, normaalisti nähtävien latvukien ja oksien perään. Rungon suhde näihin poissaoleviin osiin kuvastaa metonymista suhdetta, joka viittaa myös tuhoutumiseen johtaneeseen tapahtumaan, salamaan tai tykkituleen. Yksityiskohtiin liittyvä metonyminen tarkastelutapa, symptomaattinen eli oireluenta suhteessa ruumiin jäseniin avartaa muistomerkkien lähiluentaa.¹⁰⁸² Palinin mukaan ruumiillisten toimintahäiriöiden esittäminen on ongelmallista tilaustaiteessa. Naturalistisuutta korostavien taiteilijoiden julkilausuttuna tavoitteena oli esittää muotokuvattava malli mahdollisimman todenmukaisesti, paitsi oman yhteiskuntaluokkansa edustajana, myös itsensä näköisenä ja luonteensa mukaisessa ympäristössä. Siitä huolimatta taiteilijan oli häivyttävä mallin fyysiset vammat.¹⁰⁸³ Puutteiden tai vammojen esittäminen on pannassa myös sotadiskurssissa ja julkisessa taiteessa, joten modernin kuvanveiston suosimia torsoja ei juuri näe sankarihaudoilla.

Sotakuoleman käsitteistö oli maskuliinista, kuten ylevät isänmaallista vastuuta, tahtoa ja urhollisuutta korostavat tehtävätkin. Sotadiskurssi ei saa tuottaa mielikuvia kehon tuntemuksista, alttiudesta kivulle, vammautumiselle tai kuolemalle. Patrioottinen eetos edellyttää ritualistisesti ylläpidettävää sotilaan diskursiivisuutta, mikä korostaa Jean Baudrillardin sanoin elämän ja kuoleman alkueroa. Alituinen

1080 Palin 2004, 54.

1081 Palin huomauttaa Altti Kuusamoon ja Jacques Derridaan viitaten, ettei fragmentin ja detaljin jakoa ole syytä omaksua yleisenä tai pitävänä periaatteena (Palin 2004, 54–55).

1082 Palin 2004, 46.

1083 Palin 2004, 175–176, 187–189.

kuoleman läsnäolon työntäminen tajunnasta on elämän kokemuksellisuuden vaimentamista.¹⁰⁸⁴ Elämän ja kuoleman kiertokulku ja alkuero liitetään feministisessä tutkimuksessa sukupuolieroa tuottaviin ja uusintamalla ylläpidettyihin diskursseihin.¹⁰⁸⁵ Kirjallisuuden ja estetiikan tutkimuksessa metonymisen suhteen osittaisuus, läheisyys ja tunnistettavuus liittyvät usein feminiinisenä ominaisuutena pidettyyn materiaalisuuteen.¹⁰⁸⁶ Vaikka sotadiskurssi erottautui naisellisesta sfääristä, edustaa feminiinisyys suurten kaatuneiden määrien keskellä lohtua. Sankarihaudoilla on hävityn sodan merkit naamioitava maskuliinisen arvon säilyttävään symboliikkaan, koska isänmaan uhri ei saa näyttää turhalta. Sen sijaan punaisten muistomerkeissä tappion merkit on voitu tuottaa näkyviksi jopa tarkoituksellisesti. Se loi visuaalista välimatkaa koko kansan yhdistäneisiin vuosien 1939–1945 sankarihautoihin. Eronteko vahvisti talvisodan asemaa kansallisen tarinan isänmaallisena sotana, joka oli työväestölle vähemmän hävitty kuin sisällissota.

Jo toisen maailmansodan aikana puhe sankarivainajista sitoutui isänmaan ja taivaan transsendenssiin.¹⁰⁸⁷ Kaatuneiden käytännön huoltotyö oli suurelta osalta naisten työtä, missä ylevöittävä etäännyttäminen ja sankarikuolema-diskurssi saivat fyysiset mittasuhteet. Rintamalottien muisteluperinne kertoo kuitenkin luonteesta suhteesta vainajiin. Työ oli ruumiiden käytännönläheistä, kunnialliseen hautauskuntoon laittoa:

Me sitten muutama viikko sen Kantolan Taimin kanssa pestiin ja laitettiin niitä ruumiita, 70 päivässä. Se oli maksimi, että saatiin ruuhka purettua ... Minä kävin iltaisin siellä panemassa kamiinaan puita ja koetin oikoa niitä jäseniä, kun ne talvella jäätty mihin asentoon tahansa. Eikä siinä minkäänlaista kammoa silloin tuntenut, ne olivat niin kuin eläviä.¹⁰⁸⁸

Isänmaaäidin syli

Kirjailija Toivo Pekkanen kirjoitti jo talvisodan alkajaisiksi kertomuksen ”Yö kuusen alla” (1939), jossa komppania odottelee hyökkäystä painajaismaisessa tilanteessa:

1084 Jean Baudrillard näkee kuoleman siirtämishalun sitovan ihmistä kuolemaan. Siitä etäännyttävää turvallisuushakuisuutta voi tästä näkökulmasta pitää ”elävänä hautaamisena” (Utraiainen 1999, 38, viite 87, s. 33, länsimaisen kuolemakäsityksen feministisestä kritiikistä Utraiainen 1999, 34–36).

1085 Monet feministitutkijat mm. Teresa de Lauretis ja Heinämaa pyrkivät tämän yksioikoista ajattelua ylläpitävän dikotomian purkuun (de Lauretis 2004 [1987], 35–39, 59–60; Koivunen 2004, 26) Heinämaa viittaa Luce Irigarayn teksteihin tulkitessaan filosofisen itsekritiikin perinnettä (Heinämaa 1997, 47–48).

1086 Palin 2004, 45 ja 129.

1087 Viitataan Veikko Anttonen tutkimukseen pyhä-käsitteeseen, johon sisältyy myös kansallisuusaate ja patriotismi: ”Jokapäiväisessä kokemuksessa uskonto yhdyntyy kansalaisuuden käsitteeseen ja antaa käsitykselle itsestä ja kansakunnasta moraalisen ulottuvuuden. Nationalismi on tästä näkökulmasta uskonnon sukulaisuusilmiö: asuinmaan rajaamisen ja erilleen asettamisen eli pyhittämisen ajatus sisältyy sen mytologiaan, sillä ’ihminen on territoriaalinen eläin’” (Anttonen 1993, 53).

1088 Katri Järviluoman (sodan aikana Katri Vähäsarja) muistoja lottavuosilta jatkosodan ajalta Rautio, 2001, 171–172.

Tämä haudanhiljaisuus, jota vasten ruumiimme lepäsivät ja tuo mahtava kuusi, jonka tuuheat oksistot kaartuvat suojaten ylitsemme, tulivat kuin yhdeksi meidän kanssamme. Me, maa ja metsä olimme yhtä, yhtenä ja eroittamattomina me lepäsimme yön hiljaisuuden sylissä.¹⁰⁸⁹

Korpimetsä oli talvi- ja jatkosodan aikana sotilaiden väijymispaikka ja vihollistulelta pelastava näkösuoja. Sinne piilotetut korsut olivat yhteisiä veljeskoteja. Elämää suojaava puusto yhdisti miehiä vuosien ajan yli yhteiskunnallisten luokkarajojen. Karjalan maisemat pirstottuine puineen ja korpisoturiaiheineen monistettiin toisen maailmansodan jälkeen isänmaallisiksi sodan menetysten avainkuviksi. Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* romaanihahmo, sotamies Honkajoen rukous kiteyttää jatkosodan rintamamiesten ajatuksia sodan kulusta. Pyydettyään varjelusta niin armeijan ylipäällikölle kuin pienemmillekin ”kihoille” unohtamatta konekiväärikomppanian päällikköä, hän lopettaa: ”varjele noita Suomen herroja, etteivät ne toista kertaa löisi päätänsä Karjalan mäntyyn. Amen.” Rukous heijastelee diskursssia, jossa Karjalasta ja sen puista alettiin tuottaa metaforista puhetta. Sotilaspastori O. Korpijaakko tekee korpimetsästä myös kansallisen turvamuurin kirjassa *Ääni kentältä. Rivejä kaatuneiden omaisille* (1942): ”Korpi on sotilaan luvattu maa. Siellä voi vihollista lähestyä huomaamatta ja sieltä iskeä sen kimppuun kun aika on tullut. ... Koko korpi uhoi kuolemaa hyökkääjiä vastaan”.¹⁰⁹⁰ Hän painotti hyökkäystaisteluiden ankaruutta, joissa petäjätkin näyttivät osallistuvan kaarnaisine runkoineen suomalaissotilaiden lailla vihollisen torjumiseen:

Vihollinen oli työnnetty jo kauas pakkorauhan rajalta, mutta vielä se epätoivoisesti teki vastarintaa. ... Aalto toisensa jälkeen vyöryi meitä kohti ja lyötiin verisenä takaisin. Se oli kauhistuneessa raivossaan sokea niin kuin hyökkäysvaunu, jonka kuljettajan luotimme surmasi vaunun liikkuessa. Panssarihirviö puski sokeana paksun petäjän kylkeen. Telaketjut kuopivat maata ja viskoivat mättäitä tieltään, keula repi kaarnan pois ja tunkeutui syvälle puuhun, kunnes isännätön kone kuoleen käsissä uupui.¹⁰⁹¹

Korpijaakon taistelukupvauksiin mahtuivat niin vihollisen kuin omienkin kaatuneet, mutta vain jälkimmäisiä odotti pääsy kotiin:

Kun me saavuimme, oli vihollinen juuri iskenyt vaarallisen iskun sivulta ja miestemme oli pakko vetäytyä taemmas. Me saimme tehtäväksemme valloittaa alueen uudelleen ja olimme sen tehneet. Löysimme sieltä useita aseveljiämme kaatuneina vihollisvainajien joukosta, jotka vuorollaan olivat kaatuneet. Tuntui kuin olisivat nuo hiljaiset aseveljemme sanoneet meidät tervetulleiksi heidän luokseen, auttamaan heitä pääsemään rakkaitten omaisten pariin ja sitten lepäämään

1089 Pekkanen 1939; Niemi 1988, 51.

1090 Korpijaakko 1942, 69, 73.

1091 Korpijaakko 1942, 136.



131 Jussi Vikainen, *Summan taistelun muistomerkki*, punainen graniitti, 1965. Kupittaa puisto, Turku. (OP 2005)

isänmaaäidin syliin raskaan ja verisen päivätyön jälkeen.¹⁰⁹²

Konkreettisenä maaperänä, taisteluiden ja puolustamisen kohteena, maskuliininen isänmaa sai sota-ajalla feminiinisiä piirteitä. Suomi-neidon ruumista puolustettiin raiskaukselta, vainajat siirrettiin isänmaan sopimuksenvaraisten rajojen sisälle, mutta kätkettiin universaalin äitimaan syliin.¹⁰⁹³ Koska ruumiillisuus ja feminiinisyys enteilevät voittoisuuden sijaan tappiollisia merkityksiä, oli se nähtävä äitiyden hoivan ja ikuisen levon tilana tai Korpijaakon sanoin ”isänmaaäidin sylinä”.

Jeffrey Mehlmanin mukaan Ranskan kolmannen tasavallan patrioottisen itsetunnon ylläpitäminen vaati Saksalle kärsityn tappion (1871) torjumista. Alsace-Lorraine alueluovutus kiellettiin pakkomielteenomaisesti – siitä tuli ikään kuin avoin haava, jota ei voinut katsoa. Mehlman kuvaa tappion torjumisen diskurssia ”naispuolisen isän kulttina”, jossa ”isänmaan äidinvartalon” väkivaltaisen amputaation olemassaolo kiellettiin. Hän liittää sen kulttuurisena ilmiönä sukupuolieroa torjuvaan freudilaiseen fetissiin.¹⁰⁹⁴ Karjalasta tuli suomalaisille vastaava isänmaan uh-

1092 Korpijaakko 1942, 137.

1093 Huom. isänmaa-käsitteen alkuosa on genetiivissä, mikä ohjaa ajattelemaan, että poika on totellut isän valtaa, sotilaan subjektia mahtavamman mahdin käskyä. Kyse on perintömaasta, pojaton sotilas on menettänyt henkensä veljiensä, muiden isän omaisuuden jakajien puolesta. Äiti-maa on puolestaan universaali elämän ja kuoleman kiertokulun mytologinen metafora ja käsitteenä sotilaille isänmaata tasa-arvoisempi, kaatuneiden sotilaiden yhteydessä vähemmän sankarillinen, mutta sylinä lohdullisempi.

1094 Mehlman 1996 [1993], 84–91.



132 Maija Martiskainen, *Silvotut puut*, Taipaleen ja Vuosalmen taisteluiden muistomerkki, pronssi, 1975. Seinäjoki. Yksityiskohta. (OP 2010)

rattu osa, valtioruumiin amputoitu jäsen, jonka kansallista merkitystä korostetaan, mutta alueen puuttumista ei haluta nähdä. Tilannetta voi tarkastella nationalistisen fetissin näkökulmasta, jonka merkkeinä Suomessa ovat amputaation symbolit, pirstotut puut ja taistelupaikkoja edustavat kaistaleet raikattua maata.

Jussi Vikaisen *Summan taistelun muistomerkki* (1965) Turussa kuvaa irti leikattua palaa panssarien kiivaassa rumputulessa ruhjoutuneesta taistelukentästä. (kuva 131) Suomalaisotilaiden puolustustahdon symbolina panssariesteet seisovat kuitenkin järkähtämättöminä pystyssä.¹⁰⁹⁵ Maija Martiskaisen (os. Nuotio, s. 1935) *Taipaleen ja Vuosalmen taisteluiden muistomerkki* paljastettiin 12.10.1975 Seinäjoen Veteraanipuistossa. (kuva 132) *Silvotut puut* -veistoksessa on kuusi latvuksensa tykkitulessa menettänyttä puunrunkoa. Teos on jaettu kahteen osaan symboloimaan vesistön jakamia taisteluasemia Taipaleenjoen tai Vuoksen molemmin puolin. Teoksen idea saattoi juontua samasta seudusta kertovasta ja Erkki Tanttun (vuoteen 1913 Lydén, 1907–1985) kuvittamasta Yrjö Jylhän (1903–1956)¹⁰⁹⁶ *Kiirastuli*-runokokoelmasta (1941, kuvitettu painos 1951).¹⁰⁹⁷ *Hyvästi Kirvesmäki*

1095 Vt. Kormano 2008, 78–80.

1096 Yrjö Jylhälle on pystytetty Tampereelle kuvanveistäjä Terho Sakin (1930–1997) muotoilema *Runoratsu -sotaratsu* -muistomerkki (1964). Se kuvaa tiukasti hajareisin seisovaa miestä, joka taltuttaa takanaan takajaloilleen noussutta hevosta.

1097 Martiskainen tunsu varmaan myös Jauhiaisien tuotantoa, sillä hän oli tämän oppilaana Suomen Taidekatedemian koulussa.



133 Herman Joutsen, *Korpisoturi*, osa *Laatokan aallot* -muistomerkkiä, pronssi, 1990. Joensuu. (OP 2001)

-runon lopun kielikuvatkin tuovat silmien eteen tuhotun metsämaiseman ja kuoleman kentän.¹⁰⁹⁸

Joensuun hautausmaan aidan vieressä on itärajan taakse jääneiden kuntien sankarivainajille omistettu *Laatokan aallot* -muistomerkki.¹⁰⁹⁹ Sitä koristaa Herman Joutsenen (1924–2011) muotoilema *Korpisoturi* (1990). Kesäunivormukuisen sotilaan selkänojana on korpisodan attribuutti, silpoutunut runko. Se ja miehen uupunut olemus ilmaisevat myyttisen aikatilän, suhteuttavat paikan, ajankohdan ja sotilaan olemisen toisiinsa. Kyse on seisahduneesta hetkestä taistelutantereella. Tuhottu puu viestii Neuvostoliiton suurhyökkäyksestä. Istuminen on liitettävissä taistelun tappioon päättymisestä, mutta teos ei kerro totaalitappiosta. *Korpisoturi* on elossa ja ruumis on eheä. (kuva 133) Aimo Tukiaisen *Lauttasaaren Katkaistu elämä* -kokonaisuus (tunnetaan myös nimellä *Katkennut kasvu*) on ainoa puunrunkoaiheinen toisen maailmansodan sankarihautamerkki Suomessa. (kuva

1098 *Lumiliejusta viittoon pirstattu puu, / teräskypärä särkynyt jostain, / sua hyvästelee kuin kallon luu, / ja tuo' yli mullan ojentuu / käsi katkennut nyrkkinsä nostain.*

Käsi rohkea, sille tilini teen, / puu murtunut tuskani näki. / Hyvästi, tienoot Taipaleen, / tuhot kärsineen ja ne kestäneen – / hyvästi Kirvesmäki! (Jylhä 1951, 64).

1099 Teos kunniottaa noin 3300 sankarivainajaa. Muistomerkkiin on kirjattu kaatuneiden nimet Vienan ja Aunuksen lisäksi seuraavista pitäjistä: Harlu, Impilahti, Korpiselkä, Pälkjärvi, Ruskeala, Salmi, Soanlahti, Sortavalan kaupunki ja maalaiskunta, Suistamo ja Suojärvi.



134 Aimo Tukiainen, *Katkaistu elämä / Katkennut kasvu*, Lauttasaaren sankaripatsas, pronssi, 1973. Helsinki. (OP 2003)

134) Helsingin taidemuseon sivuilla liitetään 20.5.1973 paljastettu teos informalistiseen taiteeseen:

jossa lähtökohta on usein luonnonhavaintoon perustuva mutta silti abstrahoitu tai tyyllitelty näky. Informalistisessa kuvanveistossa on yleistä, että teos tehdään vapaasti luonnossa kasvaneen oloiseksi, usein ilman jalustaa ja mielellään moniosaiseksi käyttäen hyväksi ja korostaen veistoselementtien välistä tilaa. Aimo Tukiaisen *Katkaistu elämä* toistaa näitä piirteitä. Terassimaiselta jalustalta kohoavia pronssisia elementtejä on kuvattu 'puiksi, joiden runko ja juuret on katkaistu'.¹¹⁰⁰

Katkaistu elämä sankarihautakuvana ohjaa näkemään rungonpalat ihmisruumiin metaforina. Torsoina ne viittaavat väkivaltaiseen, ruumiin silpovaan kuolemaan, mikä ehkä teoksen valmistumisajankohdan huomioiden voisi tulkita Tukiaisen pasifistisena kannanottona tai suomalaisen korpisoturimyytin viitteellisenä käsittelynä.

1100 Helsingin kaupungin taidemuseo, Julkiset veistokset, Birger Brunila, <http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=153&sortby=artist>, 25.1.2014.



135a Vasemmalla Evert Porila, Ruokoileva sotilas, Kempeleen kaupungin ja maalaiskunnan valkoisten sankaripatsas. Oikealla Emil Filén, *Ja toiset saivat kutsun*, Kempeleen sankaripatsas, harmaa graniitti. (OP 2002)

Koti, uskonto, isänmaa

Tasavallan presidentti Kyösti Kallio nimitti 30.11.1939 Mannerheimin Suomen puolustusvoimien ylipäälliköksi, jonka ensimmäinen päiväkäsky kiteytti Suomen itsenäisyyden ajan sotien patrioottiset ja militaariset yhteydet kahteen lauseeseen: "Tämä sota ei ole mitään muuta kuin Vapausotamme jatkoa ja loppunäytös. Me taistelemme kodin, uskonnon ja Isänmaan puolesta".¹¹⁰¹ Kempeleen kirkon sankarihautausmaa visualisoi saman teesin pääkohdat. Sankarikadulle avautuva näkymä yhdistää luterilaisen uskon isänmaallis-kansalliseen korpisoturitematiikkaan. Vasemmiston vahvan kannatusalueen kirkkomaalla korostettiin erityisellä tavalla kristillisiä arvoja ehkä teollisuuskaupungissa vahvistuneen ateismin vastapainoksi.

Kempeleen ensimmäinen julkinen veistos oli valkoisten sankarihautausmaalla seisova Evert Porilan *Ruokoileva sotilas* (1924). (kuva 135a) Suojeluskunnan univormuun puettu hahmo on omistettu sekä kaupungin että maalaiskunnan alueen valkoisille. Lapikkaisiin sonnustautunut figuuri on hiljentynyt vapausoturiin haudan äärelle ja laskenut katseensa alas asepuvun lakki kädessä hartaan kunnioituksen merkinä. *Ruokoilevan sotilaan* taustalla on laaja, kirkon seinän suuntainen reliefimuuri toisen maailmansodan sankarivainajille. Emil Filénin *Ja toiset saivat kutsun* -muistomerkki paljastettiin itsenäisyyspäivänä 1949. (kuva 135a, b ja c) Sankarikadulta katsottuna oikealla ovat haudat yksilököivineen. Reliefissä on kaksi kolmiulotteista

1101 Päiväkäskytekstin alku: "Tasavallan Presidentti on 30.11.1939 nimittänyt minut Suomen puolustusvoimain ylipäälliköksi. Suomen uljaat sotilaat! Ryhdyt tähän tehtävään hetkellä, jolloin vuosisatainen vihollisemme jälleen hyökkää maahamme. Luottamus päällikköön on onnistumisen ensimmäinen ehto. Te tunnette minut ja minä tunnen Teidät ja tiedän, että jokainen Teistä on valmis täyttämään velvollisuutensa aina kuolemaan asti", Puhtain aseinen 1970, 64.



135b Emil Filén, *Ja toiset saivat kutsun*, Keminsankaripatsas, harmaa graniitti. (OP 2002)



135c Emil Filén, *Ja toiset saivat kutsun*, Keminsankaripatsas, harmaa graniitti. (OP 2002)



136 Aimo Tukiainen, Sippolan sankaripatsas, musta graniitti, 1953. Kouvola. (OP 1999)

figuuria. Pääroolissa on ristiä kohottava suojelusenkeli, joka johdattelee sotauhria takaseinämän taistelurintamalta kohti sisääntuloväylää. Suuri siipi luo sädekehän sotilaan paljaan pään taakse. Sankari etenee ilman asetta, univormu on karsittu ja taskuton, ehkä lumipuvun vyöllä sidottu takki. Taustareliefinä on episodi myyttisestä sotatarinasta. Suomalaisten taiteilijoiden elämästä ja tuotannosta kirjoittanut kustannustoimittaja ja Hertta Tirranen (1915–1986) arvosti reliefisommitelman ainutkertaista aihetta:

Keminsankarimonumentin (1949) ratkaisu on täysin epätavanomainen: hiihtäviä, nuotioita rakentavia, taistelevia sotilaita mahtavasti levenevänä reliefitaustana, ja sen edessä kokoplastillinen ryhmä, soturi ja enkeli. Hyvin omintakeisesti hän on käyttänyt puumotiivia erilaisiin tarkoituksiin, tyyliin ja muodostellen sitä yllättävin tavoin.¹¹⁰²

Esikuvattomuus liittyi ehkä narratiiviseen tapaan, jolla sotilasjoukko esitetään metsämaisemassa. Suomen sankarihautoilla ei ole vastaavia maisemataustoja. Keminsankaripatsaan reliefsommitelma on korpisotureiden myyttinen taistelumaasto. Vasemmalta saapuva lumipukuisten hiihtäjien armeija etenee puusilhuettien siimeksessä kohti leiritulen loimua ja enkelin saattaman asetoverin muistosanojen kuulemista. Oikeassa reunassa seisoo päänsä paljastanut hahmo, luultavasti sotilaspappi, kirja kädessään valmiina siunaamaan tulijat. Pari sotilasta on jo istahtanut ja yksi seisahdannut nuotion ääreen päivän saarnaa kuulemaan. Metsä on samanaikaisesti sotilai-

¹¹⁰² Tirranen 1950, 228.

den puolustettava taistelutanner, lepopaikka ja kirkko. Filén kuvittaa koti, uskonto, isänmaa -kolmiyhteyden rintaman mikrokosmoksen näkökulmasta.

Sippolan seurakunnan alueelle valmistettiin sodan aikana kolme sankarihautausmaata, Sippolaan, Inkeröisiin ja Myllykoskelle. Niiden muistomerkit tilattiin 22.6.1951 järjestetyn kutsukilpailun perusteella. Kaikki kolme teosta paljastettiin vuonna 1953.¹¹⁰³ Näistä suurin hautausmaahan on Sippolan pääkirkolla, mihin tilattiin Aimo Tukiaisen sankaripatsas osana arkkitehti Osmo Siparin (1922–2008) sankarihautausmaahan kokonaissuunnitelmaa. Muistomerkki edustaa varhaista kerronnallisuuden perustuvaa sankarihautausaihetta, jonka painopisteenä korpisoturitematiikan sijaan kotirintama ja jälleenrakennus. (kuva 136) Juhlapuhuja piispa Martti Simojoki (1908–1999, vuoteen 1928 Simelius) korosti Mannerheimiin viitaten, että ”ahtaat ajat ovat armon aikoja”. Hänelle sota-ajan suurimpia opetuksia oli ollut, että ”me olemme oppineet olemaan samanarvoisia. Nämä ristit puhuvat siitä, että Suomen maassa ei saa tehdä eroa miehen ja naisen välillä”.¹¹⁰⁴ Muistomerkin luovutuspuheen pitänyt Metsäkoulun johtaja Olavi Linnamies (1912–1973) korosti veistoksen äitihahmon merkitystä. Figuurin ”surumielisen vakava katse” kohdistui 208 yksilö-

¹¹⁰³ Kilpailuun kutsuttiin Yrjö Liipola, Aimo Tukiainen, Viljo Savikurki, Oskari Jauhainen, Sulo Mäkelä ja Ilmari Wirkkala, mutta Liipola jäi pois. Kilpailijoille annettu pääkohta arvottiin ”salaisesti”, mutta kukin sai esittää myös luonnoksen ”vapaasti haluamalleen sankarihautausmaalle”. Palkintolautakunta: maanviljelijä Ilmari Härmä, sosiaalipäällikkö Vilho Videnoja, pastori Veikko Vapalahti, Kuvanveistäjäliiton edustajat Heikki Konttinen ja Mikko Hovi. Kilpailu ratkesi 19.12.1951. Palkittuina tilattiin Myllykoskelle Oskari Jauhaisen lumipukuista sotilasta ja polvistunutta naista esittävä *Im memoriam* ja Inkeröisiin Viljo Savikurjen kesäunivormuinen *Polvistunut sotilas* (Sippolan sankaripatsasvaltuuskunnan pöytäkirjat 6.6.1951 ja 11.7.1951 ja Sippolan Sankaripatsaslautakunnan asettama palkintolautakunnan pöytäkirja 19.12.1951, Anjalankosken seurakunta, Kouvola).

¹¹⁰⁴ Sippolan sankaripatsas paljastettiin sunnuntaina mieleenpainuvien juhlamenojen, Kouvolan Sanomat 21.7.1953.



137a Rakele Koivisto, *Jälkeen tulevien perintö*, Viitasaaren sankaripatsas, harmaa graniitti, 1957. (OP 2013)



137b Rakele Koivisto, *Jälkeen tulevien perintö*, Viitasaaren sankaripatsas, harmaa graniitti, 1957. Yksityiskohta. (OP 2013)

ristin kentällä olevaan suureen ristiin: ”Käsivarrellaan äiti kantaa nuorinta orpolastaan toisen kurottautuessa vierellä hänestä turvaa hakien”. Puhuja jatkoi ”näemme vainajien armeijan uhrikuolemaa kuvaavat lumivaippaiset soturihahmot sekä äärimmäisenä oikealla sodan jälkeistä utteraa jälleenrakennustyötä esittävän henkilöryhmän”.¹¹⁰⁵ Luterilainen työn eetos havaittiin jo luonnosvaiheessa: ”rukoukseen polvistuneet, taistelevat ja työtä tekevät sotilashahmot täydentävät hienovaraisesti sitä tulevaisuudenuskoa, joka perustuu menneiden sukupolvien taisteluiden ja työn kunnioittamiseen”.¹¹⁰⁶ Jos sukupuolten tasa-arvoa ei korostettu sota-ajan puheissa, näytti jälleenrakennustyössä löytyvän arvo naistenkin yhteiskunnalliselle panokselle. Ainoa työtä tekevä hahmo Tukiaisen yhdeksän figuurin sommitelmassa on huivipäinen nainen, joka nostaa viljalyhdettä selkä köyryssä. Vasemman reunan lippalakkipäinen työmiestä tervehtii rintamalle kääntynyttä sotilasta viitaten kansalaisotilaan kaksoisrooliin.

Rakele Koivisto on yhdistänyt lähes kolmiulotteisen figuurisommitelman korokuvan keinoihin Viitasaaren sankarihautamerkissään (1957). (kuva 137a ja b) Teoksen sotatarina avaa Tukiaisen reliefin tapaan näkymän sota- ja kotirintamaan. Kolmen lumipukuisen miehen jono kulkee kohti kohtaloaan. Etummainen sotilas

on pysähtynyt kivääri selässä luomaan viimeisen katseen kotirintaman. Hahmo ojentaa paljaan kätensä kohti miestä, joka seisoo työnsä ääressä kesäasussa hihat käärittynä. Taustan reunassa nostaa sotilaan vaimo oikean kätensä hyvästelyn merkiksi pieni tyttölapsi helmoissaan. Etualan arkiasuinen mies avaa kansakunnan roolikuvii monia tulkintamahdollisuuksia. Tämä työmiestä voisi periaatteessa olla kansallista yhtenäisyyttä ja sukupolvien tasa-arvoa korostaen niin kutsuttu nostomies¹¹⁰⁷ tai prospektiivisesti rintamalta palannut rivimies aloittamassa jälleenrakennustyöt. Sankarihaudalla uhriluenta on kuitenkin sotilaan kaksoisroolin legitimein tulkintatapa. Silloin mies on hyvästejä jättävä kaatunut sotilas itse nähtynä retrospektiivisesti edellisen kesän perinnöksi jättämiensä viljalyhteiden ääressä. *Jälkeentulevien perintö* -teosnimi ohjaa vertauskuvallista tulkintaa lumipukuisien miesten lähdön syihin. Koivisto kuvittaa sotatarinan patrioottisen perheideologian näkökulmasta, hän ikään kuin todistaa, ettei sotilaiden uhri ole turha – isänmaa on perintömaa.

Kotiseudun multa

Kaksipuoliset reliefit muodostavat sankarihautoilla oman erityisryhmänsä, jolla on rakennettu suomalaista sotakertomusta ja paikallisesti tunnistettavia vertauskuvia. Usein ne tulkitsevat sota-ajan dualistista sfäärijakoa, miesten sotarintaman ja naisten kotirintaman merkityksiä. Normatiivisimmillaan muistomerkki esittää kansakunnan perheenä. Viljo Savikurjen Kokkolan Marian hautausmaan kaksipuolinen reliefi (1954) esittää sodan virallisen draaman. (kuva 138a ja b) Etusivu kertoo isänmaallisesta uskollisuudesta ja uhrisymboliikasta, joka vahvistetaan yläreunan inskriptiolla ”PRO PATRIA 1939–1944” ja pienikokoisella vapaudenristillä. Kokonaisuuden sanomaa ja tulevaisuuden uskoa syvennetään takasivun kotirintamakuvalle.

Teoksen sisäiset roolit, aikatilat ja tapahtumapaikat ovat merkkimäisiä. Reliefin lukeminen on ilmeisesti tarkoitus aloittaa etusivun vasemmasta reunasta, joka esittää kypäräpäisen sotilaan lähtöä rintamalle. Kuvan hahmo on nähty selkäpuolelta, poistumissuunnasta. Kasvot nähdään profiilista, kuten menosuuntaa edustavat jalatkin. Oikealla on kahden sotilaan sommitelma, joka kuvaa haavoittuneen viimeisiä hetkiä, kuolemaa aseveljen syliin. Puoliksi istuvassa asennossa olevan uhrin kasvot ovat ylöspäin, silmät suljetut, mutta kypärä on yhä päässä. Sen sijaan kannattelijat kunnioittaa kuolemaa tekevää toveriaan paljaspäin. Tunnelma on pysähtynyt ja asennot jäykän performatiivisia eikä kenelläkään ole asetta. Etupuoli aloittaa mytologisen tarinan, jossa irtautuminen yhteisöstä on edellytys yhteisön

¹¹⁰⁵ Ibid.

¹¹⁰⁶ Sippolan sankarihautojen patsasluonnokset hyväksyttiin”, Kymen Keskilaakso 3.1.1952.

¹¹⁰⁷ ”Nostoväki” -sanasta on virallisesti luovuttu sotilasterminä. Nykyään asevelvollisia, jotka eivät ole vakinaisessa palveluksessa tai kuulu reserviin ikänsä vuoksi tai muista syistä kuuluvat ”varareserviin”.



138a Viljo Savikurki, *Pro patria*, Kokkolan sankaripatsaan etusivu, punainen graniitti, 1954. Marian hautausmaa, Kokkola. (OP 1999)



138b Viljo Savikurki, *Pro patria*, Kokkolan sankaripatsaan taustakuva, punainen graniitti, 1954. Marian hautausmaa, Kokkola. (OP 1999)



139 Jussi Vikainen, Naantalin sankaripatsas, Röntämäen musta graniitti, 1950. (OP 1999)

olemassaolon pelastavalle sankariteolle. Kansalaissotilaan lähtö perustuu velvollisuudentuntoon ja vapaaehtoisuuteen. Irtautuminen siviilielämästä edellyttää riskinottoa, astumista tuntemattomaan. Lähtiessä ei tiedetä, kuka palaa kotiin ja mitä kansakunnan puolustus vaatii. Yhteisön edestä käytyä taistelua ei näytetä. Sotarin-taman tuokiokuva keskittyy vain isänmaalle annettuun ja yhteisön tulevaisuuden takaavan uhriin. Samalla aihe todentaa kansallisesti arvokkaan sotilaita yhdistä-neen periaatteen – kaveria ei jätetä -hengen. Jotta sotatarinalla olisi merkitystä yh-teisölle, on jonkun sankareista palattava kotiin ja osoitettava kansallisen eripurin loppuneen. Isänmaallinen yhteishenki on yhteisön pelastussanoma.

Reliefin takasivulla seisoo kotirintamalla odottava vaimo, sotilaan leski. Hän ei näe enää miestään, vaan ottaa uhrin vastaan kotiseudun hautaan. Leski ei san-karihaudan kuvassa saa aiheuttaa sosiaalista tai moraalista päänvaivaa – hän jää lapsineen uhrille uskolliseksi. Savikurki on kuvannut nuoren naisen leskenroolin vaatimassa pitkässä ja eleettömässä pitkähihaisessa mekossa, tukka suoraksi kam-mattuna. Lesken takana on kätensä sydämelleen nostanut naishahmo, sotilaan äiti. Vanhan naisen kuva edustaa niin sanotun manttelimadonnan tai Anna itse kol-mantena -teeman suomalaishistoriallista versiota. Kansallisena isoäitinä nainen suo-jaa huivinsa helmoilla isänmaallisen uhrin perintöprinssiä. Sotilaan poika katsoo

urheasti suoraan eteensä. Lapsi edustaa siirtymää sota-ajasta tulevaisuuteen ja vel-voituseetokseen – vartuttuaan poika vastaa isänmaan kutsuun.

Jussi Vikainen on monissa teoksissaan syventänyt kansallista kertomusta ko-tiseutuhengellä. Hän kertoo ateljeehaastattelussa, että hänen oma rintama-aikansa johdatti sankaripatsaiden aihemaailmaan: ”murheeseen, odotukseen, isänmaan-rakkauteen”. Artikkelissa korostetaan, ettei hän suosinut ”varsinaisia sota-aiheita”:

Aihemaailma on muutenkin runsas. Tunnelmaan voidaan kytkeä kotielämä, vai-najien omaisten ajatukset, tuska, pelko rakkaimman puolesta sekä ennen kaikkea rakkauden sanoma. Elämä raskaina murrosaikoina kulkee ahdistuksen ja tuskan merkeissä, mutta toivo elää.¹¹⁰⁸

Vikainen muotoili Naantaliin Birgittalaisluostarin nunnan siunaamassa aseetto-man, mantteliin ja kypärään sonnustautuneen sotilaan. (kuva 139) Ajasta iäisyy-teen siirtyvä uhri on sulkenut silmänsä ja painaa sydäntään uskollisuuden merkki-

1108 Nimim. Eerikki, ”Vehmaalainen taiteilija luonut mahtavan sankaripatsaiden sarjan”, Maakansa 16.10.1954.



140a Jussi Vikainen, *Myrsky asettuu*, Rauman sankaripatsas, punainen graniitti, 1954. (OP 2014)



140b Jussi Vikainen, *Myrsky asettuu*, Rauman sankaripatsas, punainen graniitti, 1954. (OP 2014)

nä. Vuosisatoja sitten lopetetun luostarin paikallishenki ottaa siunaavaan syliinsä modernin ajan sankarin. Kaupunginvaltuuston puheenjohtaja Hugo Ehnqvistin (1876–1963) paljastuspuheessa 9.7.1950 myös keskiaikainen kirkko sai myyttisen, Thermopylain taistelun hengen:

Takanaan ja lähellään oman pyhättömme kaunis pääty, minkä puolituhatta vuotta sitten muuratut kivet sanattominakin ikään kuin puhuvat hiljaista kieltään menneiden aikojen taisteluista näilläkin rantamilla, ottaa kiven hakattuna menneisyys siunaavaan syliinsä nykyajan raskaan uhrin vapautemme ja isänmaamme puolesta. Vieköön myös muukalainen, yksinäinen vaeltaja, täältä pro patria -viestin: sillä he Suomen lain käskyä noudattaneina ikuista untaan uinuvat.¹¹⁰⁹

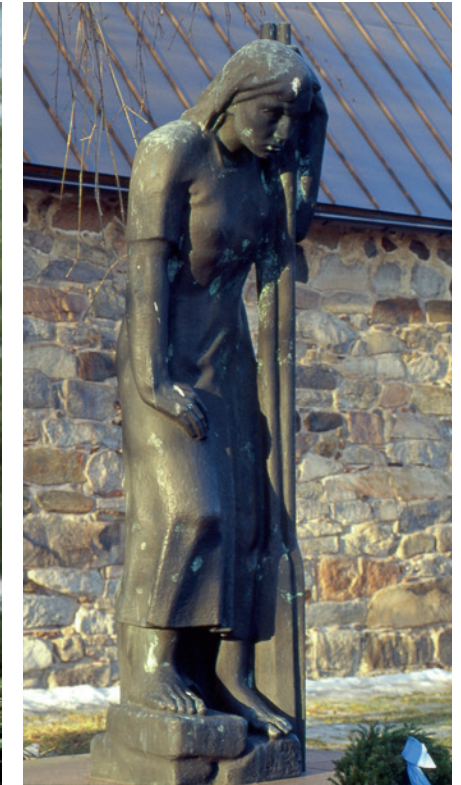
Rauman kaksipuolinen punagraniittinen *Myrsky asettuu* -reliefi tilattiin Vikaiselta kilpailuluonnoksen perusteella. Se paljastettiin 27.7.1954.¹¹¹⁰ Paraatipuolella on kolme figuuria portaittain kohoavana sommitelmana. Asepukuisen sotilaan nyrkkiin puristettu käsi on suoristettu yläviistoon. Toinen käsi on taivutettu kypärän

1109 "Naantalien sankaripatsaan vaikuttavat paljastusjuhllisuudet eilen", UA 10.7.1950. Puhuja viittaa Thermopylain taistelun hautamuistomerkin tekstiin.

1110 Vikainen sai toisen palkinnon vuonna 1953 Rauman kaupungin, seurakunnan ja maalaiskunnan järjestämässä kilpailussa. Sankarihauta-alueen yleissuunnitelma on arkkitehti Olli Vahteran (Rauman taidemuseo, Sankaripatsas, <http://www.raumantaidemuseo.fi/julkiset/sankari.html>, 25.1.2014).



141 Jussi Vikainen, Kustavin sankaripatsas, musta graniitti, 1955. (RK 2000)



142 Jussi Vikainen, Uudenkaupungin sankaripatsas, pronssi, 1952. (OP 2001)

päälle ilman asetta. Sotakuolemaan viitaten silmät ovat suljetut ja pää kallistunut taaksepäin. Itse Kristus vastaanottaa sankarin taivaaseen ristin, oman uhrimerkinsä edessä. Hän ojentaa kätensä isänmaan uhrin puoleen. Kuvan toinen soturi kohoaa taivaaseen hautavaatteessa paljaspäin. Jännitys on kirvonnut, katse ja käsi ojentautuvat pehmeästi ylös. Sankarin alla on isänmaallisen uhrin merkki, vapaudenristi. Taivaallisen tunnelman taustapuolella on kotirintaman suru, sotilaan vaimo pienen tyttölapsen kanssa. Rintamalta evakuoitujen sotilaiden koti paikantuu meren rannalle – taustalla näkyy purjelaivan keula. (kuva 140a ja b)

Merellinen paikannus voidaan luoda myös muilla keinoin. Vikainen kuvaa Kustavissa vuonna 1954 paljastettua mustagraniittista teostaan (kuva 141): "Kustavi on meren ja tuulen pitäjä. Siksi on patsaaseen tahdottu saada meren tuntua, ankaruutta. Sotilasta, miestä odottavan äidin ja pienen pojan yli puhalttaa myrskytuuli. Patsaan sävy, luonne on voimakkaasti kaipaava, surullinen".¹¹¹¹ Vuonna 1952 paljastettu Uudenkaupungin pronssinen sankaripatsas puolestaan kuvaa rannalla

1111 Nimim. Eerikki; "Vehmaalainen taiteilija luonut mahtavan sankaripatsaiden sarjan", *Maakansa* 16.10.1954.

odottavaa surullista vaimoa tukeutumassa airon varaan. (kuva 142) Veistoksen takana, lesken jalkojen juurella kasvaa rannikkokaupungin paikallisattribuuttina rantakaislikkoa. Mereltä miestään odottava vaimo kuuluu lähes universaaleihin kaipauksen aiheisiin, joka sankarihaudalla paikallistaa kotirintaman rannikolle. Hautojen äärellä aihe muistuttaa, että sankarit ovat kotiseudun mullassa aseveljeyden aatteellisessa hengessä.

Sota ja rauha

Yleensä kaksipuolisissa reliefeissä sotilasaihe on sankarihaudoille päin ja kotirintaman kuva jää taka-alalle. Myös Wäinö Aaltosen Kauhajoen kaksipuolisessa reliefissä vuodelta 1952 jako sota- ja kotirintamaan on tämän nationalistisen sukupuolihierarkian mukainen.¹¹¹² (kuva 143a ja b) Rintamien ero ei kuitenkaan ole normatiivisen yksiselitteinen. Aaltonen päätyi reliefiin, koska teoksen sijoituspaikka rajoitti suunnittelua ja kirkkomaan suunta kaipasi myös esteettistä ratkaisua. Taiteilija kuvaa luonnostaan:

1/ ..."Rauhan vilja ja sodan vilja" on suunniteltu sankarihautojen puolelta, siis maantieltä päin nähtäväksi ... mieshahmot ovat kipsiluonnoksessa ainoastaan luonnosmaisesti hahmoteltuja, mutta lopullisessa muistomerkinä haluaisin tehdä tähän maakunnasta nähtyjä miestyyppejä myös siten lisätäkseni paikallistuntua. 2/ Muistomerkin toinen puoli symboloi 'Sota ja rauha' ajatusta. Tällä puolen olen käyttänyt naisfigureja, joista toinen kuvaa sodan kauhuja ja toinen taas naista rauhan hengen symbolina. 3/ Saadakseni muistomerkkiin oman sisäisen plastillisen liikkeen ja selventääkseni reliefin ajatusta olen asettanut eri aiheet ikään kuin limittäin.¹¹¹³

Reliefin molemmat puolet jakaantuvat vielä kahdeksi erilliseksi episodikuvaksi Savikurjen Kokkolan reliefin tapaan. Kauhajoen reliefiä kuvailtiin Uudessa Suomessa ennen paljastustilaisuutta:

Sen epäsymmetrisen muodon alkuvoimaisuutta korostaa täysin luonnonmukaiseksi jätetty yläpinta, ja monumentin molemmin puolin on reliefi.

Toinen niistä, 'Sodan viljaa' on aiheeltaan maakunnallinen. Siinä nähdään vaka-va vanha mies sirottamassa jyviä kylvövakastaan ja hänen vierellään rivi yhteen puristetuin huulin marssivia nuorukaisia, joiden joukko tuntuu jatkuvan kiven syvyyteen, loppumattomiin. Toisella sivulla on 'Kodin onni ja sodan kauhut', on kaksi naishahmoa, äiti lapsineen sekä voimakas kauhufiguuri, jonka viitan raskaat poimut luovat kuin uhkaavan varjon herkkälle äiti-idyllille.¹¹¹⁴

1112 Lappeenrannan reliefi (1951) on tässä suhteessa poikkeustapaus, sillä teoksen molemmat puolet keskittyvät kotirintamaan. Keskityn siihen vasta Yhteisrintama-luvussa.

1113 Wäinö Aaltosen kirje Kauhajoen sankaripatsastoimikunnalle 17.3.1951, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

1114 "'Sodan viljaa' ja 'kodin onnea' Kauhajoen sankarimonumentissa", US 21.11.1952.



143a Wäinö Aaltonen, *Sodan vilja*, Kauhajoen sankaripatsaan sotilashautojen puoleinen sivu, punainen graniitti, 1952. (OP 2013)



143b Wäinö Aaltonen, *Kodin onni ja sodan kauhut*, Kauhajoen sankaripatsaan taustakuva, 1952. (OP 2013)

Aaltonen kertoi ottaneensa paikallishengen erityisesti huomioon myöhemmissä sankaripatsaissaan.¹¹¹⁵ Kauhajoella niin sanotut maakunnalliset miestyypit ilmentävät tiukkailmeistä maalaishenkeä. Vähäeleiset kasvojen ja otsatukan asetelun erot luovat profiileille persoonallista ilmettä. Paljastustilaisuudessa muistutettiin agrariikulttuuriin liittyvin sanankääntein isänmaallisen sitoutumisen merkityksestä: "Älköön koskaan tämän maan peltoja tallatko sukupolvi, joka unohtaa sankarivainajansa".¹¹¹⁶ Sankarihautaustaan suuntaan pääaiheena Aaltosella ja Savikurjella oli sotaan lähtö, mutta yhden selkäpuolelta kuvatun sotilaan sijaan Kauhajoen kuvassa marssii neljän miehen rivistö. Univormupukuisten sotilaiden kädet ja lapikkaat etenevät rytmikkäästi tasatahtiin kohti rintamaa. Vasemman reunan kotirintama jää taakse, jonka merkkinä on jyviä peltiin kylvävä mies.

Sota ja rauha -teeman ja kansalaissoitaan kaksoisroolin puitteissa kylväjä voidaan tulkita talonpojaksi, joka tulisi liittymään miesten rintamaan. Reliefin nimi *Sodan viljaa* ohjaa vertauskuvalliseen ja uhrimytologiseen lukutapaan. Siemen annetaan maalle, jotta se versoisi uutta elämää. Nationalistisessa ideologiassa isänmaan uhri on kansan vapauden ja elinvoiman edellytys. Sodan sato korjataan vasta

1115 "'Sodan viljaa' ja 'kodin onnea' Kauhajoen sankarimonumentissa", US 21.11.1952.

1116 "Sankaripatsaan paljastus", Kauhajoen kunnallislehti 20.6.1953.

sankarien palattua ja osan vuodatettua verensä kansakunnan puolesta. Kauhajoen kylvään näyttävä parta, kulmakurtut ja kookas olemus luo vaikutelman sotilaita vanhemmasta miehestä. Onko hän ehkä sotilaan isä tai nostomies? Itse sotilaan isänä Aaltonen ehkä halusi korostaa kotirintamalle jääneen miehen roolia kansallisessa tarinassa. Pohjanmaan vilja-aitan ikämies puhkuu elinvoimaa ja voi edustaa myös vapaussodan tahdonlujia veteraaneja. Myyttisen vanhuksen esimerkki pitää nuorten rivistön visusti ojennuksessa.

Kiertämällä teosta sotilasrivistön menosuuntaan on toisella puolella vastassa sodan allegoria. Voimakas kauhufiguuri tallaa alleen kypsän viljan, tuo kuolemaa ja tuhoa. Naisen myrskyn riepomat puvun liepeet ja jalan alle tallautunut kasvusto luovat uhan ilmapiirin. Figuuri on myös tulkittavissa vertauskuvaksi ihmisen osasta sodassa. Hahmo katsoo taakseen ja astuu pois päin kodin idyllistä, rintalasta suojelevan äidin kuvasta. Aaltosen rauhan hengen symboli on pitkähelmaiseen pukuun pukeutunut sotilaan vaimo tai leski, joka suuntaa askeleensa vastakkaiseen suuntaan. Kulman takana odottaa maata kylvävän vanhan isännän turva. Feminiiniset tunteenomaista kauhua ja suojelunhalua nostattavat kotirintama-aiheet toimivat vastapoolina sotilaiden maskuliiniselle, tahdonlujisuuden ja kurin eetokselle – sodan hallitsematon tunnevaikutus näkyy vain naisten puolella.

4.4 KAPINALLINEN

Vaiettu muisto

Talvisodan myötä käynnistyi vasemmiston ja työväenjärjestöjen voimin punaisten tai ”vakaumuksensa puolesta kuolleiden” hautojen kunnostusaalto. Muistomerkkejä pystytettiin kiihkeään tahtiin.¹¹¹⁷ Käsittelen Kapinallinen-alaluvussa muistokivien kuvakieltä keskittyen luonnonilmiöihin ja puunrunkoihin teosaiheina. Liisa Lindgren ohittaa *Monumentum* -kirjassa punaisten muistomerkkien kuva-aiheet lyhyesti: ”Punaisten muistomerkkien kuva-aiheet, kuten salaman katkaisema mänty tai kuusi vesoineen, olivat usein niukkoja ja kliseisiä”. Hänen käsityksensä mukaan kuvanveistäjät eivät osallistuneet punaisten muistomerkkien valmistamiseen taakseen asemansa ”laillisen” yhteiskuntajärjestyksen tukena: ”Kun aatteen kuvat ja kuvien tekijät samastettiin, ei monikaan sotien välisen ajan veistäjä juuri vakuutta-

1117 Ulla-Maija Peltosen laskelmien mukaan vuosien 1940–1958 aikana valmistettiin punaisten muistomerkki 117 paikkakunnalle. Joillain paikkakunnilla saatettiin merkkejä tarvitta useampiakin (Peltonen 2003, 300–301). Olen käyttänyt lähteinä ja vertailuaineistoina Ulla-Maija Peltosen tutkimuksiin perustuvaa Työväen keskusmuseon *Punaisten muistomerkit* -www-sivustoa, Työväenarkiston aineistoja ja valokuvia sekä omilla maakuntakierroksillani hankkimaani informaatiota.

nut punaisten muistomerkkien tekijänä. Valtaosa punaisten hautamuistomerkeistä teetettiin kaupallisten veistäjien ’nimettömillä’ tekijöillä.”¹¹¹⁸

Tosiasiassa vasta talvisota ja kansallinen yhteisrintama tekivät punaisten näyttävien tai kuvallisten muistomerkkien valmistamisen mahdolliseksi. Samaan aikaan uusi sota toi maalle uusia sankarivainajia, joiden hautausten järjestelyt olivat yhteiskunnallisesti kiireellisiä tehtäviä. Punaisten julkisen muistokultin hyväksymisen ensiaskeleksi oli vainajien siunaaminen ja siirtäminen syrjäisistä joukkohaudoista kirkkomaahan. Vasta sen jälkeen tuli muistomerkin vuoro.¹¹¹⁹ Näitä hankkeita ei ole tutkittu taidehistoriassa, eivätkä ne kokonaisuutena mahdu myöskään tähän tutkimukseen.¹¹²⁰ Läpikäymäni aineisto osoittaa, että luonnoksia ovat tehneet tunnetut taiteilijat, kiviveistäjien suunnittelijat ja työväenjärjestöjen piirin tekijät. Taiteilijat, suunnittelijat, toimikuntien jäsenet tai teknisen työn suorittajat ja hankkeen etenemisen vaiheet selviävät vasta perehtymällä yksityiskohtaisesti kuhunkin kohteeseen.

Punaisten puolella taistelleiden osa ei ollut helppo itsenäisen Suomen alkumetreillä, mikä osaltaan selittää myös muistomerkkejä koskevaa hiljaisuutta. Valkoiset teloittivat punaisia sodan aikana ja kenttäoikeuksien päätöksillä yhteensä 7370 henkeä ja vankileireillä tai niiden seurauksena kuoli 12 259 henkeä.¹¹²¹ Valtiorikosoikeudet aloittivat 17.5.1918, jolloin punaisia tuomittiin rankalla kädellä. Vankileirien huonot olosuhteet nopeuttivat armahduksia ja enintään neljän vuoden rangaistuksiin tuomituista pääsivät ensimmäiset 30 500 punavankia ehdonalaan vapauteen 30.10.1918. Väinö Tannerin hallituksen valmistelemien armahduslain myötä 18.5.1927 vapautettiin viimeiset 50 vankia.¹¹²² Jo heinäkuussa 1918 alkoivat valkoisten sotainvalidien, leskien ja orpojen asioiden järjestelyt ja laki eläkkeistä astui voimaan 28.4.1919. Samaan aikaan punaorvot ja lesket jäivät köyhäinhoidon varaan. Vasta 1.1.1957 astui voimaan uusi kansaneläkelaki, mitä vahvistettiin myös punakaartilaisien leskien oikeudet huomioivalla yleisellä lailla perhe-eläkkeestä 1.10.1969. Vuonna 1973 päätettiin maksaa korvauksia vuoden 1918 sodan takia vankileireillä olleille, ja hakemuksia tuli 11 600.¹¹²³ Heikki Ylikangas selittää

1118 Lindgren 2000, 197.

1119 Kormano 2001, 36–40.

1120 Artikkelissani ”Punaisten hautamuistomerkit – vaiettuja kiviä” käsittelen punaisten muistokulttiin liittyviä eettisiä kysymyksiä (Kormano 2001).

1121 Punaiset teloittivat 1424 valkoista. Vanleireillä kuoli vuonna 1918 yhteensä 13 446 henkeä, suurin osa oli punaisia. Osapuolittietoa ei ole 1790 henkilöstä. Valkoisista oletettavasti yksi norjalainen kuoli vankileireillä (Westerlund 2004, 51–72).

1122 Toisen armahduksen myötä 7.12.1918 päästettiin enintään kuuden vuoden tuomion saaneet punaiset ehdonalaan vapauteen ja samalla vapautettiin valkoiset rikolliset ja omavaltaiset teloittajat syytteen uhasta. Valtionhoitaja Mannerheim vapautti 12 kansanedustajaa ja 2000 vankia 19.6.1919. Entisistä punavaneista sai 40 000 kansalaisoikeutensa takaisin ja 2600 vapautettiin 30.1.1920. Vapautuksia hyväksyttiin vielä 20.1. ja 21.5.1921, 7.12.1923 ja 23.10.1925.

1123 Ibid.



144 Eino Räsänen, Nokian punaisten muistomerkki, punainen graniitti, 1945. (OP 2001)

miksi talvisotaan rekrytoitiin vain runsaat 300 000 suomalaista ja jatkosotaan likimain kaksi kertaa enemmän. Sotien välisenä aikana entiset punaiset ja vasemmistoaktiivit jätettiin kouluttamatta varsinaisiksi rintamasotilaiksi pelossa, että he Suomen ja Neuvostoliiton mahdollisessa aseellisessa konfliktissa asettuisivat vihollisen puolelle. Kun tämä pelko sotilaiden käytöksen vuoksi häveni, menettelyä välirauhan aikana ja jatkosodan alussa muutettiin. Jo talvisodan aikana epäilyttäviä väestönosia kutsuttiin palvelukseen, mutta ne pidettiin koulutuskeskuksissa, siis valvonnan alla.¹¹²⁴

Vasta uusi sota näytti sinetöineen punaisena pidetyn väestönosan kansalaisluottamuksen. Työväestön suuri kuolleisuus ehkä heijasteli halua todistaa lojaalius isänmaata kohtaan. Vaikka sisällissotaa ja sen jälkiselvittelyä koskeva vaikeneminen jatkui vielä toisen maailmansodan jälkeen, tuli punaisten muistomerkkien paljastuksista vasemmiston revanssin paikkoja näyttävine lippukulkuineen ja musiikki- sekä runoesityksineen. Puheissa välteltiin vaikeaa aikaa ja keskityttiin tulevaisuuteen. Sotatappio aiheuttaa jo sinällään haasteen sotamuistomerkkien decorumille, mutta muistokultin pitkä kiellon aika teki joukkohaudoille sopivan kuvaston suunnittelusta erityisen haasteellista. Luokkataistelun tunnuksot tai sotaan ja aseisiin liittyvät

1124 Ylikangas 1993, 514.



145 Oriveden punaisten muistomerkki, harmaa graniitti. (OP 2013)

kuvastot olivat auttamatta pannassa. Punakaartilaisaiheisiin ei ollut esikuvaa eikä varsinaista asepukeua hyödynnettäväksi. Sotilaalliset tunnuksot eivät olisi sopineet muutenkaan tarkoitukseen, sillä joukkohaudoissa lepäsi kaartilaiden ohessa paljon muita, heidän kannattajinaan surmattuja venäläisiä, siviilejä ja alaikäisiä. Klassistiset veistosheerokset eivät myöskään sopineet tarkoitukseen, koska ne liitettiin valkoisten vapaussotakuvastoon.

Eino Räsänen Nokian punaisten muistomerkki (1945) on aseiden suhteen erityistapaus. (kuva 144) Kuva esittää arkiasuisen nuoren naisen lapsineen ja miehen käsi sydämellä. Hahmot seisovat kunnioittamassa hautaa, jonka risti on korvattu pienellä terä alapäin osoittavalla miekalla. Teoksen taustaa rajaa suuri, koko punaisten hauta-alueella siunaava risti. Aihe avasi tietä toisen maailmansodan tappion jälkeiselle sankarihautakuvaston aiheiden muutoksille ja kotirintaman merkitystä korostaville ratkaisuille. Reliefissä on tietääkseni Suomen sotamuistomerkkien ensimmäinen tyttölapsi, joten sen voi katsoa edustavan myös sotien jälkeistä sukupuolista tasa-arvoistumiskehitystä. Lapsikuvien yleistymistä selittää myös aikuisuuden punaorpojen tai työväestön kollektiiviset muistot sisällissodan jälkeisestä vaikenemisen ajalta. Hautakuvissa ne voitiin kiinnittää toisen maailmansodan kärsimysnäytelmään.¹¹²⁵

1125 Vt. Kormanen 2001, 45–47.

Uskonnollista symboliikkaa oli myös vaikea soveltaa punaisten haudoilla. Sodan jälkipuinti kiristi työväestön ja vasemmiston suhdetta kirkkoon, sillä monet seurakunnat olivat kääntäneet selkensä punaisten omaisten hädälle. Risti oli kuitenkin yleinen merkki niin punaisten metsähaudoilla kuin kirkkomaille sallituilla haudoillakin.¹¹²⁶ Esimerkiksi Oriveden harmaagraniittista pystykiveä koristavat inskriptioiden alle viistosti asetetut soihdut. (kuva 145) Ylinnä oleva risti jakaa sodan vuosiluvun keskeltä kahtia. Karjaan punaisten haudan vaakakiveä hallitsee vasemman reunan korkea risti, jonka alla lukee vain vuosi 1918. Risti on niin yleinen symboli, että sitä voi punaisten haudoilla pitää yleisesti arvokkaan kuoleman merkinä.

Taivaan ja elämän merkit

Taivaan merkkejä pidetään yleensä universaaleina hengellisyyteen liittyvinä symboleina, joten niitä on sovellettu myös vakaumuksensa puolesta kuolleiden hautoihin. Onni Okkonen liitti *Taiteen alku* -kirjassa (1916) luontokokemukset uskonnollisuuteen: ”Luonnon tavallisesta kulusta poikkeavat ilmiöt, rajuilmat, ukkonen, kehittyneempinä aikoina tähtitaivas, korkeat vuoret, mahtavat virrat ynnä muut samantapaiset ilmiöt ovat jo varhain herättäneet ihmisissä jonkun ’jumalallisen tunteen’.”¹¹²⁷ Aate- ja oppihistorian tutkija Maija Kallisen mukaan uuden ajan alun ihmisten luontosuhde liitettiin Jumalan luomaan maailmankaikkeuteen, josta löytyi viittauksia ajattomiin tai moraalisiin ulottuvuuksiin. Luonnonilmiöistä povattiin poliittisia ja uskonnollisia tapahtumia, epidemioita tai sotia. Symboliikan lähtökohtana pidettiin luonnon ja ihmisen toiminnan vastaavuuksia.¹¹²⁸ Nämä ajatukset kukoistivat allegorisissa embleemeissä 1500-luvulta valistusajkaan asti.¹¹²⁹ Uskonnollis-poliittiset vertaukset eivät sopineet valistuksen luonnontieteellisiin näkemyksiin, eivätkä ne miellyttäneet yksinkertaisuutta ihailevia uusklassistejakaan.¹¹³⁰ Emblemaattinen perinne siirtyi esoteerisiin kuvituksiin, mutta jotkut aiheet säilyivät etenkin poliittisessa propagandassa, mitaleissa ja muistomerkeissä.¹¹³¹

Emblematiikassa aurinko edustaa jumalallista totuutta ja sen nousu tulevaisuudenuskoa.¹¹³² Se omittiin talonpoikaisen patriotismin, vallankumouksen ja res-



146 Itä ja länsi, Toinen kansalaissodassa kaatuneitten ja murhattujen muistojulkaisu, 13.-14/1928, kansikuva.

tauraation merkiksi.¹¹³³ Uusi päivä koitti natsi-Saksassa hakaristin kera.¹¹³⁴ Aurinko paistaa Venäjän federaation postimerkeissä ja julisteissa.¹¹³⁵ Aimo Reitalan mukaan se edusti Ruotsin ja Venäjän vallan ajan embleemeissä valistusta.¹¹³⁶ *Suomi kuvissa* -kirjan kannessa seisoo Albert Edelfeltin kuvaama Suomi-neito kameran ääressä. Taivaanrannan aurinko todistaa sen moderniksi edistysymboliksi.¹¹³⁷ Sortovuosina aurinko oli kansallisen heräämisen merkki, mistä tunnetuin esimerkki lienee Ragnhild Sellénin *Suomi-neito* -postikorttisarja (1902–1906).¹¹³⁸ Kiinnostus

1126 Peltonen 2003, 191.

1127 Okkonen 1916, 121.

1128 Kallinen 2002, 81–87. Kallinen jakaa merkit symboleihin, analogioihin, vastaavuuksiin ja ennusmerkkeihin (Kallinen 2002, 77).

1129 Embleemi merkitsee kätkeytyä. Kolmiosaisissa puupiirroksissa on ylinnä motto, keskellä symbolikuva ja alla selittävä runo. Idea juontuu myöhäisantiikin uusplatonistin, Horapollonin *Hieroglyfista*, jossa kirjoitusmerkit ja allegorisuus sekoittuivat toisiinsa. Embleemikirjojen esikuvana oli Andrea Alciatin *Emblemata* (1531) (Ringbom 1989, 27, 29–30; Manning 2003 [2002], 16, 38–56).

1130 Kallinen 2002, 95.

1131 Ringbom 1989, 30.

1132 Auringon ja valonsäteiden merkitys selitetään emblematiikassa Raamatulla. Kun painotettiin sitä, että Jumala loi ensin valon, voitiin siitä johtaa ajatus valosta ihmissielun ja armon symbolina. Pietistisessä kuvastossa

painotettiin Vuolasto 2011, 78–87.

1133 Esim. kuvat 10.3–10.4 ”The Revolution and the Restoration of Order (1795–1847)”, Puymège 1997 [1992], 344; Warnke 1994, 122 ja 139 kuva 137. Apollo on embleemeissä liitetty Heliokseen. Vapaamuurarien aurinko kuvataan kuun kera ja se symboloi Jumalaa, viisautta, hyvyttä ja valtaa (Curl 1991, 245, kuva 66 s. 107, *The Constitutions of the Free Masons*, [1723]).

1134 Warnke 1994, 122 ja 139, kuva 138.

1135 *Sydämellä vallankumousta kuunnellen* 1978 [1977], kuvat 360, 361, 363, 371 ja 383.

1136 Säteilevä aurinko loistaa pilvien takaa Jacob Gillbergin Kustaa III:n Suomen matkan mitaliluonnoksessa. Turun akatemiaa juhlistavassa Carl von Leberechtin mitalissa (1813) lyyraa soittava Aura-nymfi katsoo akatemiataloa ja aurinkoa (Reitala 1983, 22, kuva 8; 28 ja kuva 11. s. 27).

1137 Vt. Albert Edelfeltin, kansikuva I.K. Inhan *Suomi kuvissa* (1896) (Reitala 1983, 90, kuva 57).

1138 Reitala 1983, 110–111, kuvat 82, 84 ja 85.

aurinkoon väheni itsenäisyyden alussa. Aurinko säteilee kuitenkin Emil Wikströmin toteuttamassa *Suomen Itsenäiseksi julistautuminen* -mitalissa (1923).¹¹³⁹

Sosiaalidemokraattien vaalijulisteessa (1924) seisoo hihat käärinyt tehdastyömies ja taivaalla säteilevät iskusanat: vapautteen, valoon, valtaan.¹¹⁴⁰ Auringon nousu soi toivoa. Vankkureita mäessä vetävien miesten mottona oli: ”Yhtenäisen toiminta vie työväkeä kohti voiton kirkasta päivää”.¹¹⁴¹ Vuoren kiviportailla aurinkoa ylistävän miehen selitys oli: ”Työtätekevä kansa pyrkii ylöspäin – valoon päivänpaisteeseen, olotilaan, jossa niilläkin, jotka kaiken luovat ja tekevät, olisi mahdollisuus saada nauttia kaikesta siitä hyvästä, jonka he raadannallaan tuottavat”.¹¹⁴² Nationalismin ja työväenliikkeen auringot liittyvät erilaisiin toimijasuhteisiin ja sukupuolten tehtäväjakoon. Sortovuosina aurinko oli allegoriana poseeraavan Suomi-neidon taustavallo. Työväestön kuvituksissa toimija on aktiivinen mies. Taivaanrannan valo liitettiin vuoden 1918 uhreihin ja aatteen voimaan. *Itä ja Länsi* -lehti¹¹⁴³ etsi työväenliikkeelle ja sen muistokultille kuvastoa. *Toinen kansalaissodan kaatuneitten ja murhattujen työläisten muistojulkaisu* (1928) esittää kulkuetta tiellä, jota reunustavat valtavat hauta-alueet risteineen. (kuva 146) Joukko astuu kohti tulevaisuutta ja sitä symboloivaa punavalkosäteistä nousevaa aurinkoa. Vuosi 1918 jää taakse historian peruskiveksi.¹¹⁴⁴ Halikon Märjynummen aidatulla hauta-alueella lepää noin 50–100 somerolaista teloitettua punavankia. Paikalle pystytettiin talvisodan jälkeen punagraniittinen muistomerkki, jota koristavat auringon säteet.¹¹⁴⁵ Hyvinkään suuren haudan loistavat säteet lohduttavat sylilasta kannattelevaa naista. Eri puolilla kaupunkia ammuttujen punaisten ruumiit siirrettiin hautausmaalle ja siunattiin vuonna 1939.¹¹⁴⁶

Viljasta tuli jo ennen toista maailmansotaa maaseudun työväenliikkeen symboli. Eric Ehrströmin (1881–1934) suunnittelemissa SDP:n tunnuksessa (1930) teollisuusalueita edustaa hammasratas ja maaseutua kaksi tähtikää. Puolue tarvitsi merkin rauhanomaisten puoluelippujen legitimoimiseen, sillä paljaita punalippuja

1139 Valtioneuvoston 800 pronssimitalista (1924) 70 jaettiin hallitukselle, 70 sotilaille ja 50 vapaussodan historiakomitealle. Loput myytiin yleisölle (Boström 1936, 145). Boströmin mukaan hahmon kädessä on kuusenoksa, jota Reitala pitää ”saksalaishenkisenä” tammenlehvänä Minnesmedaljen över Finlands självständighet”, HBL 9.7.1923; Reitala 1983, 125 ja kuva 118 sekä s. 174, viite 3.

1140 *Itä ja Länsi* 7/1924, kuva s. 93.

1141 *Itä ja Länsi* 14/1924, kuva s. 220.

1142 *Itä ja Länsi* 22/1925, kuva s. 1.

1143 Työväenlehti *Itä ja Länsi* ilmestyi kaksi kertaa kuussa 1924–1930.

1144 *Itä ja Länsi* 13–14/1928, kansia.

1145 Kivessä on teksti: 1918 ja VAKAUMUKSENSA / PUOLESTA HENKENSÄ / UHRANNEILLE. Teos saattaa olla varhaisin kuvallinen punaisten muistomerkki Suomessa (1927), mutta oletan lähdetiedoista poiketen kiven olevan 1940-luvun alusta kuten Hämeenlinnan aurinko-aiheetkin (Työväenmuseo Werstas, Punaisten muistomerkit, http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta='Halikko', 24.1.2014).

1146 Hyvinkäällä oli useita epävirallisia hautoja. Niiden ja Sahamäelle sekä Puolimatkalle teloitettujen ja siviilipakolaisten ruumiit siirrettiin hautausmaalle ratapihan uudelleenjärjestelyissä. Muistomerkki on vuodelta 1950. Mika Waltarin kirjat *Multa kukkii* (1930), *Palava nuoruus* (1935) ja *Koiran heisipuu* (1953) kertovat punaisten kohtaloista (Peltonen 2003, 212–220; myös Haavikko 1983).



147 Ahveniston hautausmaan punaisten ”suuren haudan” muistomerkki, harmaa graniitti, 1940. Hämeenlinna. (OP 2001)

pidettiin vallankumous- ja kapinasymboleina.¹¹⁴⁷ Hämeenlinnassa on yksitoista punaisten toverihautaa. Omaiset pystyttivät jo 1920-luvulla tekstittömän muistokiven suurimmalle haudalle, jonka vainajien lukumäärää ei tunneta tarkasti. Arviot vaihtelevat 1500–3000 välillä.¹¹⁴⁸ Kivi vaadittiin poistettavaksi ja räjäytettiin haudalla. Valtiopäivillä vuonna 1924 haettiin tuloksetta omaisille oikeutta muistomerkkiin.¹¹⁴⁹ Ahveniston hautausmaan harmaagraniittinen merkki paljastettiin talvisodan hengen voimalla syyskuussa 1940. (kuva 147) Sen siviilihaudoiltakin tutussa aiheessa aurinko valaisee pilvien takaa vasemmalta kasvaneita, mutta taittuneita

1147 Suomen Kommunistisen Puolueen pyöreää tunnusta (1945) kehystää seppeleeksi sidotut viljantähkät, tehdas, kirjaimet SKP, perustamisvuosi 1918 ja viisisakarainen tähti. Kilpailuonnoksissa (1945) suosittiin sirppiä ja vasaraa. Puoluejohto torjui ne Neuvostoliiton valtiovaakunan merkkeinä. Kommunistien toiminta oli kiellettyä ensimmäisen tasavallan ajalla (Westerlund 1995, 16–17).

1148 Hämeenlinnan vankileirillä kuoli 2475 henkeä (Mäkelä, Saukkonen, Westerlund 2004, 116).

1149 Tuolloin puhuttiin noin 3500 haudatusta (Kormano 2001, 36–37, 49; ”Muistomerkki jo kuluvana kesänä suurimmalle Hämeenlinnassa olevista toverihautoista?”, Hämeen Kansa 4.7.1949; Työväenmuseo Werstas, Punaisten muistomerkit, http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta='Hämeenlinna', 25.1.2014).

korsia.¹¹⁵⁰ Aikaisemmat yritykset hoitaa hauta-asiaa kuntoon¹¹⁵¹ sai puheet soridiinolle. *Hämeen Kansa* uutisoi, että kivi oli: ”mahdollisimman yksinkertainen ja varustettu mahdollisesti vuosilukumerkinnällä ja jollain vaatimattomalla muistolauseella”.¹¹⁵² Paljastustilaisuudessa puhunut K. Koskiluoto rinnasti menneisyyden torjunnan, talvisodan uhrien ja lähimmäisten muiston ambivalentisti toisiinsa:

Me emme halua repiä auki jo arpeutuneita haavoja, vaan pikemminkin me tahdomme vetää läpinäkymättömän unhoituksen verhon noiden tapausten eteen. Mutta vaikka synkät tapaukset unohdetaankin, ei silti voi unohtaa niitä tovereita, jotka noissa tapahtumissa ovat henkensä menettäneet. Me emme muistele heitä sankareina samassa mielessä kuin viime talvena henkensä menettäneitä kanssaihmissiämme. He ovat kuitenkin sankareita omalla tavallaan.¹¹⁵³

Hämeenlinnan Ahveniston rotkossa on kolme hautaa, joissa on satoja, pääosin muilta paikkakunnilta tuotuja teloitettuja punaisia. Haudat saivat muistokiven toisen maailmansodan jälkeen. Kuva-aihe on kaikissa sama, vasemmasta alakulmasta nouseva aurinko. (kuva 148) Aurinkoa sovellettiin myös toisen maailmansodan aikana maanpetoksesta tuomittujen ja desantteina teloitettujen haudalle Oulussa. Muistokivessä on vainajien nimet allekkain syntymä- ja kuolinaikoinen, mutta haudassa on myös kolme vainajaa, jotka on tuomittu kuolemaan ”tuntemattomina”. Nimiluettelon yläpuolella lukee TELOITETTU OULUSSA. Ylävasemmalla loistaa aurinko.¹¹⁵⁴

Puita punagraniitissa

Sodan pirstoman puun traaginen modus sovitteli samanaikaisesti kahta tappiollisen sodan muistokulttia toisiinsa, punaisten vainajien hauta-asiaa ja toisen maailmansodan tragediaa Itä-Suomen metsissä.¹¹⁵⁵ Olen löytänyt katkennut puu -topoksen yhdeksältä paikkakunnalta 190 punaisten muistomerkin joukosta.¹¹⁵⁶ Kyseisiä paikkakuntia yhdistää suuri teloitettujen ja vankileireillä kuolleiden lukumäärä.

1150 ”V. 1918 vakaumuksensa puolesta henkensä uhranneiden toverivainajien haudoille pystytettyjen kahden muistomerkin paljastusjuhla viime sunnuntaina”, *Hämeen Kansa* 1.10.1940. Vt. vastaava aihe: Lavian Kappelihautausmaan 43 kaatuneen ja teloitettujen muistokiveä (1953) koristaa aurinko ja ristikkäiset viljankorret (Työväenmuseo Werstas, Punaisten muistomerkit, http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta=Lavia, 24.1.2014).

1151 Omaiset hakivat oikeutta joukkohaudan paikkaan, uhrien nimi-inskriptioihin ja muistokiven pystytykseen. Hankitut kivet räjäytettiin ja muistokultti kiellettiin (Kormano 2001, 36–37).

1152 Ahveniston hautausmaalla on kymmeniä metrejä pitkä joukkohauta. Sen lisäksi on kuusi hautaa, joissa oletetaan olevan 100–300 vainajaa (”Muistomerkki tulevana kesänä suurimmalle Hämeenlinnassa olevista toverihautoista?”, *Hämeen Kansa* 4.7.1940).

1153 ”V. 1918 vakaumuksensa puolesta henkensä uhranneiden toverivainajien haudoille pystytettyjen kahden muistomerkin paljastusjuhla viime sunnuntaina”, *Hämeen Kansa* 1.10.1940.

1154 Oulussa teloitettiin 15 henkeä ja yksi Suomussalmella sekä Kiimingissä. Alinna lukee TUNTEMATTOMIA, 1 nainen ja 2 miestä ja teloituspäivämäärät.

1155 Puuaiheista, taistelutanner- ja korpitematiikasta Kormano 2006a ja Kormano 2008.

1156 Hämeenlinna (1962), Jokioinen (1946), Kuopio (1946), Lappi TI (1947), Nakkila (1947), Punkalaidun (1942), Pusula (1946), Somero (1946) ja Ulvila (1945).



148 Ahveniston rotkon punaisten joukkohauta 1945, Hämeenlinna. (OP 2001)

Lähes kaikki teokset ovat punagraniittia. Aihe oli suosituin 1940-luvulla. Salama tai sodan väkivallan merkki suuntautuu runkoon lähes poikkeuksetta yläoikealta kaataen puun rungon vasemmalle. Lähitarkastelussa muistomerkit osoittautuivat erilaisiksi niin yksityiskohdiltaan kuin modaalisen vaikutelmansa suhteen.

Martin Warnke käsittelee kirjassaan *Political Landscape. The Art History of Nature (Politische Landschaft: Zur Kunstgeschichte der Natur, 1992)* luonnonilmiöiden vertauskuvallisuutta ja politisoimista. Allegorian ymmärrettävyys perustuu objektin ja inhimillisen kokemuksen väliseen metonymiseen suhteeseen. Myrskyisä, tai sotaisa, ilmanala edustaa vastakohtaa poutaiselle rauhan näkymälle.¹¹⁵⁷ Järkähtämättä myrskyssä seisovaa puuta on käytetty vastarintaliikkeen merkinä. Murtuneet oksat tai katkennut runko ovat viitanneet sisällissotiin tai menneisyyden uhkiin.¹¹⁵⁸ Suomen venäläistämisen vuosina myrskyteemaa käytettiin vanitas-asetelmien hengessä.¹¹⁵⁹ Ville Lukkarinen on pohtinut Axel Gallén *Murtunut honka* -maalauksen (1906) symbolisia ulottuvuuksia:

1157 Warnke 1994, 115, 117–121.

1158 Warnke 1994, 124–125; *Emblemata* 1967, palstat: 148, 150–151, 252–254.

1159 Rahoissa Venäjän vallan aikaiset tammenlehväseppeleet korvattiin Suomen itsenäistyttyä kuusen- ja männynhavuilla. Männyt säilyivät puoli vuosisataa kolikoissa, mutta seteleissä ne korvattiin kuusimetsällä 1956 (Reitala 1994, 13–14).



149 Punkalaitumen punaisten muistomerkki. Yksityiskohta. (OP 2005)



150 Jokioisten punaisten muistomerkki, punainen graniitti, 1946. (OP 2001)



151 Nakkilan punaisten muistomerkki, punainen graniitti, 1945. (OP 2012)

Horisontin ylle kohoaa dramaattisesti säröille taittunut suuri mänty, mutta sen juurelta versoo suuri joukko uusia taimia. Itse horisonttiviivakin alkaa saada vertauskuvallisia ulottuvuuksia 'vapaan näkymän' peittyessä murtuneella puulla. Ukonilmalla tehostettu piirretty versio aiheesta nähtiin jo vuoden 1900 Nuori Suomi -joulualbumin kansikuvana. Lehden toimittaja Eero Erkkö oli nimenomaan tilannut Gallénilta Helmikuun manifestin jälkeisiä tunnelmia kommentoivan kuvan.¹¹⁶⁰

Tässä maisema on Lukkarisen mukaan ”poliittisimmillaan: murtunut honka ja nousevat männyntaimet vertauskuvina idän myrskyissä kamppailevasta Suomen kansasta.”¹¹⁶¹ Silpoutuneen rungon säleiden terävin liiste osoittaa merkityksellisesti tai jopa aggressiivisesti itään, Venäjän keisarikunnan suuntaan. Gallénin taimet ovat pensasaitamaisen tiheässä kasvavan nuorsuomalaisen liikkeen symbolina, mutta

1160 Lukkarinen 2004, 25–26.

1161 Lukkarinen 2004, 27.

punaisten muistomerkeissä katkenneen rungon vieressä on yleensä vain yksi taimi.¹¹⁶²

Punkalaitumen punaisten muistokivi on jatkosodan ajalta ja pystytetty 250 uhrille, joista suuri osa menehtyi Hämeenlinnan vankileirillä.¹¹⁶³ (kuva 149) Aiheena on leimahtavan salaman katkaisema kuusi vesoineen. Kuopiossa kuusentaimen yllä pullistelee salamoiva ukkospilvi.¹¹⁶⁴ Ulvilan seitsemälle nimetyille vainajalle omistetussa merkissä versoo petäjä. Haudattujen lukumäärä ei kuitenkaan kerro, että ulvilalaisia punaisia kuoli yli kolmesataa. Kuvan salama on kaiverrettu uurrokseksi ja kaatunut puu työntyy kaarnan materiaalisuutta korostaen ulos pinnasta.¹¹⁶⁵ Myös Jokioisten kolmella punaisten haudalla (1946) on sama rungon aineellisuutta korostava kuva ja teksti.¹¹⁶⁶ (kuva 150) Hento kuusen taimi ja salamoiva pilvi kontrastoituvat vähäeleisen karheina kiiltävästä taustasta.¹¹⁶⁷ Jokioisten

1162 Uskonnollisessa emblematiikassa versovat puut ja kannot viittasivat Jeesukseen kaiken hyvän alkujuurena (Vuolasto 2011, 139–144).

1163 Inskriptio: 1918. Alla: VAKAUMUKSENSA PUOLESTA / HENKENSÄ UHRANNEILLE. Pystytyksestä vastasivat Punkalaitumen työväenjärjestöt, rahoittajina olivat yksityiset lahjoittajat ja kunnanvaltuusto (Työväenmuseo Werstas, Punaisten muistomerkit, http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta='Punkalaidun',24.1.2014).

1164 Inskriptio: VAKAUMUKSEN MIEHILLE. Alareunassa: KUOPION TYÖVÄENJÄRJESTÖT.

1165 Työväenmuseo Werstas, Punaisten muistomerkit, http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta='Ulvila',24.1.1014).

1166 Haudoista kaksi on hautausmaalla ja yksi Jokioisten Lamminkylässä. Hautausmaan suureen hautaan siirrettiin Koivusojan hiekanummen vainajat ja tuntematon määrä muualta tuotuja ruumiita.

1167 Kaksiosainen inskriptio ottaa kantaa sotaan: ”KERRO JÄLKIPOLVILLE / VÄKIVALTA VAIKKA PIRSTOSI MEITÄ, /NIIN PÄIVÄ ON NOUSEVA UUSI, / KUMMULTA TÄLTÄ ON VERSOVA / VAPAAUS!”, jonka alla ”KANSALAISSODAN JA SITÄ / SEURANNEEN TERRORIN / UHREINA HENKENSÄ / MENETTÄNEIDEN MUISTOA / KUNNIOITTAEN”.



152 Lappi Tl:n punaisten muistomerkki, punainen graniitti, 1945. Rauma. (OP 2000)

muistomerkin paljastusjuhlat olivat yli tuhannen hengen tapahtuma. Puheet keskittyivät uhreihin ja ajankohdan politiikkaan. Ministeri Erkki Härmä muistutti, että juhlassa oli ”henkensä menettäneiden puolisoita ja silloin orvoksi jääneitä lapsia, joiden sydämeen koski yhä vieläkin ajatus omaistensa kärsimyksistä”. Hän piti uhreja työväenliikkeen uuden aseman esitaistelijoina: ”Voimme siis sanoa, jotka tämän kummun alla uinuvat, eivät ole hävinneet, vaan ovat voittajia”.¹¹⁶⁸ Kunnan lisäksi laskettiin seppeleet Humppilasta sekä Somerniemestä, mutta seurakunnan seppelettä odotettiin turhaan. Pietari Salmenojan juhlaruno *Veljeshaudoilla* viittasi kuitenkin ylösnousemussymboliikkaan ja metsähautoihin.¹¹⁶⁹

Nakkilan kunnanvaltuuston rahoittamassa ja 27.12.1945 paljastetussa muistomerkissä ei ole salamaa, ukkospilveä tai nuorta taimea. Puunkappaleet, katkenneen rungon oksantygät ja latvus leijuvat fyysisestä torsomaisuudesta korostaen muistomerkin pinnalla.¹¹⁷⁰ (kuva 151) Seurakunnan, kunnan ja työväenyhdistyksen yhteistyönä lisättiin kiveen myöhemmin 123 vankileireillä kuolleen nimet.¹¹⁷¹ Lapissa Raumalla muistomerkin pitkä, ruhjoutunut runko edustaa antropomorfista ruu-

1168 ”Ministeri Erkki Härmän puhe v. 1918 uhrien muistopatsaiden paljastustilaisuudessa Jokioisissa”, Hämeen Kansa 18.9.1946.

1169 Pietari Salmenoja, ”Veljeshaudoilla”, Hämeen Sanomat 21.9.1946.

1170 Muistoteksti: ”1918 KANSALAISSODASSA SORTUNEIDEN TOVERIEN MUISTOLLE”. Inskriptioiden ilmaukset saivat jonkin verran arvostelua Tampereella. Vasemmisto ja SAK ajoivat 1970-luvulla inskriptiomuutosta Kalevankankaan merkkiin: ”1918 vakaumuksensa puolesta sortuneiden työläisten muistolle” haluttiin muotoon: ”1918 vakaumuksensa puolesta kansalaissodassa kaatuneiden työläisten, torppareiden ja vankileireillä menehtyneiden muistoa kunnioittaen” (Niemelä 2001, 81).

1171 Soili Karjalaisen sähköposti tekijälle 5.9.2005.



153 Pusulan punaisten muistomerkki, punainen graniitti, 1946. Lohja. (OP 2000)

miillisuutta kuten Nakkilankin merkki. (kuva 152) Puun vartaloa edustava latvus näyttää uppoavan maan sisään ja kädet muodostuvat kahdesta oksasta. Salammat puuttuvat ja versovan taimen korvaa ylävasemmalla toivon aurinko.¹¹⁷² Punaisten muistomerkkien 1940-luvun puunrungot korostivat karheaa materiaalisuutta ja aistillista ruumiillisuutta. Salaman pirstomat puut ovat kuin vartaloita, joiden jäsenet on katkaistu. Murskautumiskohta on tuhovoiman metonyminen merkki, joka on nähtävissä sodan ja sen väkivaltaisten jälkiselvittelyjen vertauskuvana. Rungot on luettavissa myös alkuperäisten syrjäisten metsähautojen kontekstissa. Hautakuvan fyysisyys saattoi tuoda lohdullista vastapainoa pitkän vaikenemisen, julkisen unohduksen ja kuvakiellon ajalle. Pusulan vuonna 1946 paljastettu muistomerkki (kuva 153) ja myös Someron punaisten muistomerkit poikkeavat tästä kolmiulotteista fyysisyyttä edustavasta linjasta. Ne perustuvat karhean ja sileän ta- sopinnan kontrastiin. Materiaalintuntu on vaimennettu minimiin, mikä painottaa

1172 Muistomerkin viereen on jälkikäteen lisätty kivi, johon on kirjattu 34 paikallisen nimi.

ruumiillisuuden sijaan käsitteellisyttä ja hillitympää toiveikkuutta. Juurakossa vasemmalla kasvaa kaksi lehtipuun tainta ja auringon säteissä on vuoden 1918 numerot.¹¹⁷³

Hämeenlinnassa punaisten haudoilla järjestettyjen muistotilaisuuksien puheiden sävy muuttui hieman avoimemmaksi maailmansodan jälkeen. Talvisodan yhteishengen vaikenemisen ja menneisyyden tapahtumien ohittamisen sijaan korostettiin kansalaisten tasapuolisuutta, vaikkakin metaforisin sanankääntein. Sosialidemokraattien kansanedustaja Väinö Kivisalo (1882–1953, vuoteen 1903 asti Paavi) arvosteli niin valkoisten kuin punaisten tekemiä väärinkäytöksiä sovintoa etsien:

Emme ole tulleet osoittamaan nurjaa mieltä niille, jotka taistelivat v. 1918 vastapuolella. Hauta sovittaa kaiken vihan, eikä kuoleman majesteetin edessä ole punaisia eikä valkoisia ... Vuosi 1918 oli maamme itsenäisyyden kevätkaikaa ja kansalaissotaa on katsottava itsenäisyytemme kevätmyrskyksi ... Mutta kansakunnan elämä jatkuu, se on ikuisesti nuori ja sen puu viheriöi sukupolvesta toiseen.¹¹⁷⁴

Hämeenlinnassa on toinenkin suuri joukkohauta. Lähellä entistä venäläistä varuskuntaa lepää tuntematon määrä taistelussa kaatuneita, teloitettuja tai vankileirilä menehtyneitä vainajia.¹¹⁷⁵ Toisen maailmansodan aikana hauta sai kuvattoman muistokiven, joka pidettiin liian vaatimattomana. Vahtimestari Lauri Helin ja palomies Olavi Lehti suunnittelivat ja Kiviveistämö J. E. Kaila valmisti uuden punagraniittisen pystykiven ja se paljastettiin 1962.¹¹⁷⁶ *Hämeen Kansa* tulkitsi sen kuvaa:

vihan pilvi, josta iskee koston salama: Vasemmassa alakulmassa on katkennut mänty ja sen juurella männyntaimia, josta ensin mainittu symbolisoi työväenliikettä, jonka sodan myrsky on musertanut ja jälkimmäinen elpyvää, sodan tuhoista nousevaa työväenliikettä.¹¹⁷⁷

Varhaisimmat punaisten hautojen luontoaiheet on liitettävissä vaikenemiskäytäntöihin. Kun sodasta oli kulunut 50 vuotta, muistokultti muutti luonnettaan. Kierroilmausten sijasta aiheita tulkittiin avoimesti. Kansallista yhtenäisyyttä heijastavat

1173 Pusulan paljastusjuhlassa oli noin 800 henkeä ("V:n 1918 patsas paljastettu Pusulassa", SSd 28.6.1946). Inskriptio Somerolla: "LUOKKASODAN TYÖLÄISTOVERIEN MUISTO" ja Pusulassa: "TYÖVÄENUOKAN VAPAUDEN ESITÄISTELIJOILLE". Pusulassa muistomerkin taakse on lisätty surmansa saaneiden paikallisten nimet listaava metallilaatta.

1174 V. Kivisalo, "Niiden muistoksi, joita ei enää ole. V. Kivisalon puhe punaisten sankarien muistojuhlissa H:linnassa 21/5 1945", *Hämeen Kansa* 22.5.1945.

1175 Hauta on Ahvenistolla Kanta-Hämeen keskussairaalan ja ortodoksikirkon lähellä.

1176 "Uusi muistomerkki punaisten haudalle Hämeenlinnassa", *Hämeen Kansa* 22.12.1962. Työväenjärjestöjen toteuttaman muistokiven teksti: "TÄLLE ALUEELLE ON HAUDATTU TUNTEMATON MÄÄRÄ 1918 KANSALAISSODAN UHREINA SORTUNEITA TYÖLÄISIÄ", Hämeenlinnalainen Kiviveistämö J.E. Kaila (perustettu 1921) valmisti punaisten muistomerkkejä: kaksi Ahvenistolle, Idänpäähän, kaupunginpuistoon, Ketunmäkeen ja Tuuloksen Syrjäntaakse, Hauhontaakse ja Hauholle (Kiviveistämö J.E. Kaila, <http://www.kiviveistamojekaila.fi/pages/HISTORIA/3865>, 24.1.2014).

1177 "Uusi muistomerkki punaisten haudalle Hämeenlinnassa", *Hämeen Kansa* 22.12.1962.



154 Gunnar Finne, *Uhriliekki*, Jyväskylän valkoisten sankaripatsas, omistettu myöhemmin myös toisen maailmansodan sankarivainajille, pronssi, 1922. (OP 2000)

puumetaforat rinnastettiin suoraan sodan väkivaltaan. Diskurssiin siivilöityi myös poliittisen radikalisoitumisen ja kylmän sodan polarisoiva henki.

Uhri ja soihtu

Tuli sopii monen asian vertauskuvaksi. Sitä on käytetty rauhan, totuuden, vapauden, valistuksen, edistyksen ja puhdistumisen symbolina niin poliittisesti oikealla kuin vasemmalla. Se soveltuu myös tuhon ja sodan metaforaksi.¹¹⁷⁸ Valkoisten tuliaiheet esiintyvät yleensä klassistisessa, antiikin uhri- tai hauta-astiaan viittaavissa konteksteissa. Näyttävän esimerkki aiheesta on Gunnar Finnen Jyväskylään valkoisten haudalle valmistama *Uhriliekki* (kuva 154), joka paljastettiin 1922. Teoksessa liekki loimuaa kreikkalaista lekytyttä muistuttavasta korkeasta, sankarikuvin koristellusta astiasta.¹¹⁷⁹ Ranskan suuren vallankumouksen ja valistuksen soihtu-

1178 Olympiatuli oli käytössä Amsterdamin kisoissa (1928). Berliinin kisoissa (1936) soihtukulkueilla propagointiin kisarauhaa, joka peitti natsipoliittikan sotaisaa luonnetta. Soihtu oli myös teknologisen kehityksen symboli (Provoyeur, Hargrove, Hodeir 1986, 29–30).

1179 *Uhriliekkin* kädensijaton lekytytti (legythos) kunnioittaa myös toisen maailmansodan kaatuneita. Kreikkalaiset käyttivät yhdellä kädensijalla varustettua lekytyttä öljyastian ja hautamerkkeinä, uhrauksissa ja

variaatiot¹¹⁸⁰ loivat pohjaa marxilaiselle vallankumousikonografialle ja ovat olleet myös suomalaisen työväestön suosimien tuliaiheiden esikuvina.¹¹⁸¹ Kuusankosken työväenjärjestöjen pystyttämä Kymin vanhan hautausmaan punaisten muistomerkkiä (1947) koristaa soihtua pitelevä käsi.¹¹⁸² Kolmisivuisen muistomerkin tekstit viittaavat vallankumouksen iskusanoihin. Ylinnä on sodan vuosiluku 1918 ja selityksin tarkennetut iskusanat vapaus, veljeys ja ihmisyyt.¹¹⁸³

Mäntsälässä on paikalliseen työväenjärjestön vuonna 1946 pystyttämä punagraniittinen reliefi (kuva 155), jossa on soihtua kohottava mies. Arkiasuinen hahmo on laskeutunut toisen polven varaan kuin vannomaan uskollisuutta aatteen esitaistelijoille.¹¹⁸⁴ Luopioisissa 1949 paljastetussa muistomerkissä soihdunkantajana kulkee arkivaatteisiin puettu poika, jota saattaa pitkään mekkoon pukeutunut nainen. Soihdusta lähtevät tuli- tai savujuovat alleviivaavat yllä olevan sodan vuoden 1918. Nainen kuvaa ehkä aatteen perinnön pojalleen siirtävää äitiä. Kun on tiedossa, että haudassa lepää myös teloitettuja nuorukaisia, avaa se tietä kauniin kuoleman ja unen veljen vertauskuviin.¹¹⁸⁵ Konduktööri Aarne Mäkelän suunnittelemissa muistomerkissä Seinäjoen Törnävän hautausmaalla tuli liittyy tulevaisuudenuskoon. Punagraniittinen kivi paljastettiin 8.10.1950 kunnioittamaan 30 teloitettua muistoa. Se esittää molempien polvien varaan laskeutunutta puolialastonta poikaa, joka kohottaa soihdun kohti toivon tähtiä. Tuliaihe edusti punaisten muistomerkissä myös kärsimysten aikaa. Esimerkiksi Kokkolassa vuosiluvun 1918 alla leimuavat tyylytellyt lieskat.¹¹⁸⁶

Toisen maailmansodan jälkeen moni teollisuuslaitos tilasi muistomerkin rintamalla kaatuneiden työntekijöidensä muistoksi.¹¹⁸⁷ Erona valkoisten klassistisiin uhriastioihin tai punaisten soihtu-aiheisiin monia työntekijöille omistettuja teoksia näyttäisi yhdistävän ihmisen tuleen joutumisen teema. Yksi merkittävimmistä veistoksista pystytettiin Kuusankoskelle. Kymenlaakso puunjalostuksen teollisuusalu-

naimattomien miesten ruumiinvoitelussa. Marathonin sotilaiden hautakummusta löydettiin useita lekytyttejä 1800-luvun lopulla (vt. Ahtola-Moorhouse 1974, 80–83).

1180 Frédéric Auguste Bartoldin *Vapaudenpatsas* (1886) New Yorkissa oli Ranskan kansan lahja Amerikan Yhdysvalloille. Se pyrki legitimoimaan vanhaa järjestystä vastareaktiona vallankumousaatteelle ja Pariisin kommuunille. Vapauden symboliikasta ja attribuuteista Provoyeur 1986, 78–80, 98; Boime 1998, 90–97.

1181 Aihe on Hämeenkosken, Karhulan, Nurmon, Oriveden, Raahen ja Sammatin punaisten haudoilla.

1182 Soihtu oli roomalaisen Paxin attribuutti ja siirtyi rauhan allegorialle. Renessanssin ja barokin embleemaisella se merkitsi Jumalan ohjausta, viisautta, taivaallista rakkautta tai elämän ja kuoleman symbolia (Praz 1964, 64, 225; Biedermann 1989, 345–346).

1183 Otsikkosivulla VAPAAUS: "ELÄKÖÖN VAPAAUS / MIKÄ TAISTOANNE / JOHTI". VELJEYS: "ELÄKÖÖN IHIMISYYS / TEIDÄN VERENNE / HINTANA" ja IHIMISYYS: "ELÄKÖÖN OIKEUS, JONKA PUOLESTA KAADUITTE."

1184 Inskriptiot: "VELJEKSI / KAIKKI / IHIMISET / TULKAA"; "V. 1918 JA SEN JÄLKEEN TYÖVÄENAATTEEN PUOLESTA KAATUNEIDEN MUISTOLLE. MÄNTSÄLÄN TOVEREILTA."

1185 Inskriptio: "TYÖVEN OIKEUKSIEN JA KANSANVALLAN PUOLESTA HENKENSÄ UHRANNEILLE". Haudassa on noin 13–20 punaista, joista nuorin teloitettu oli 16-vuotias. Näsin kivieistämön miehet tekivät työn korvaukselta (Työväenmuseo, Werstas, Punaisten muistomerkki, http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta=Luopioinen, 24.1.2014).

1186 Norrmossenin 47 teloitettua siirrettiin muiden punaisten ruumiiden kanssa 1960-luvulla Marian hautausmaalle, mihin Kokkolan kaupunki lahjoitti muistokiven 15.9.1968 (*Ennen ja jälkeen* 1918, 169).

1187 Kajaani Oy pystytti 96 kaatuneen työntekijän muistoksi Kalervo Kallion veistoksen *Äiti ja lapsi* (1957) yhtiön asuinalueelle. Kaupungin sankarihaudalla (1955) on Jooseppi Mannisen kaksi sotilasta.



155 Mäntsälän punaisten muistomerkki, punainen graniitti, 1946. (OP 2000)

ena oli ollut jo ennen Suomen itsenäistymistä työväenliikkeen anarkistisen siiven kannatusaluetta. Kaikki eivät olleet tyytyväisiä yleisen ja yhtäläisen äänioikeuden käynnistämään demokraattiseen yhteiskuntakehitykseen. Maanalaiseen toimintaan hankittiin varoja jopa ryöstöillä.¹¹⁸⁸ Suurin osa työväestöstä ajoi etujaan ja 12-tuntisen työajan lyhentämistä kuitenkin rauhanomaisin keinoin. Sosialidemokraattien menestys Suomen ensimmäisissä yleisissä vaaleissa edisti Kuusankoskella Kymi Oy:n myöntövyöpolitiikkaa, mistä tuotti aikansa edistyksellimmän työaikasopimuksen. Maan ensimmäinen paperiteollisuuden työehtosopimus solmittiin vuosiksi 1907–1909. Tänä aikana ei lakkoiltu, mutta tehtaan johto joutui työnantajaliiton arvostelun kohteeksi.¹¹⁸⁹

Sopimuskauden päätyttyä alot palautettiin entiselleen. Olojen heikentymisen johti pitkään lakkoon. Se kurjisti elinolosuhteita. Monet menettivät työnsä ja työsuhteasuntonsa. Sisäiset riidat rikkureineen kiristivät lakkolaisten ja työnantajapuolen välejä, mikä johti väkivaltaisiin yhteenottoihin. Lakkoojan traumat

1188 Iskuryhmä teki kaksi aseellista ryöstöyritystä vuonna 1907, joissa molemmissa yksi henkilö kuoli (Turunen 2008; Turunen 2005, <http://www.kouvolanansomat.fi/arkisto/vanhat/2005/07/11/uutiset/juttu3/sivu.html>, 16.9.2005).

1189 Työaika lyhennettiin kolmivuorolaisilta 8 tuntiin ja päivätyöläisiltä 10 tuntiin. Kymi Oy erosi arvostelun vuoksi työnantajien liitosta (Ibid.).

purkautuivat vuonna 1918. Punaiset vangitsivat ja teloittivat Kymi Oy:n toimitusjohtajan, kauppaneuvos ja valtiomies Gösta Björkenheimin (1866–1918) ja 25 muuta toimihenkilöä, jotka kuuluivat tehtaan työnjohtajiin tai keskijohtoon. Kyseessä oli raskain teollisuuslaitokseen kohdistunut punainen terroriteko sisällissodan aikana. Valkoisten voiton jälkeen kosto oli katkera ja johti 275 punaisen tai heidän kannattajansa teloitukseen. Sisällissodan jälkeen vasemmistojohtajat olivat kuolleet tai paenneet rajan taakse eikä paikkakunnalla enää lakkoiltu ennen vuoden 1956 yleislakkoa.¹¹⁹⁰

Kuusankoskella oli punaisten kaatuneille rivihauta, joka räjäytettiin sisällissodan jälkeisenä talvena. Kymi Oy tasoitti paikan myöhemmin osaksi Kuusankosken seurakunnan Vanhaa hautausmaata.¹¹⁹¹ Alueella oli myös useita teloitettujen punaisten hautoja.¹¹⁹² Alkuperäiset teloitus- ja hautapaikat olivat omaisille tärkeitä muistelupaikkoja, jonne vietiin kukkia ja nimilappuja estämisyrietyksistä huolimatta. Töörin kankaan hiekkamontun pohjalla oli luonnonkivinen karsikkopaasi, jossa oli maalattu risti ja vuosi 1918. Sorannosto alueelta keräsi vettä upottaen muistokiven 1940-luvulla. Ruumiiden siirron yhteydessä tarjosi Kymi Oy omaisille hautaamiseen puulaatikon, jos he tunnustaisivat esiin kaivetun vainajan. Kaikkia ei tunnustettu ja useita ruumiita pakattiin samaan laatikkoon. Siirrolla oli kiire, sillä yhtiö tarvitsi soraa ja harjuun oltiin tekemässä leikkausta rautatietä varten.¹¹⁹³

Kymin teollisuusoppilaitoksen piha-aukiolla paljastettiin 24.3.1933 arkkitehti Bertel Liljeqvistin (1885–1954) piirtämä pilarinmuotoinen *Vapaudenpatsas*. Sen yläkiveen ikuistettiin vuosi ”1918” ja Mannerheimin 16.5.1918 Helsingin paraatissa lausumat sanat: ”ainoastaan se kansa, joka itse kykenee auttamaan itseänsä voi luottamuksella katsella kohti tulevaisuutta”. Kun Eero Järnefeltin maalauspari Mannerheimista ja Svinhufvudista paljastettiin tehtaan juhlasalissa, ei kuvia julkaistu *Kymenlaakson Sanomissa*, vaikka isänmaallisesta juhlasta kerrottiin yksityiskohtaisesti.¹¹⁹⁴ Syynä oli ehkä äärioikeistolaisen radikalismien pelko. Kommunistien toiminta oli kielletty jo vuonna 1930 ja Mäntsälän kapina oli kukistettu vuonna 1932, jolloin myös Lapuan liike kiellettiin. Molemmat maan isät etsivät

1190 Punaisten amputat toimihenkilöt haudattiin yksityishautoihin. Björkenheimin hauta on Hietaniemen hautausmaalla Helsingissä. Tutkija Mirja Turunen kumooa huhut, joiden mukaan punaiset olisivat kiduttaneet teloitettavia. Kuusankoskella huhua ei tunnettu (ibid.; vt. tunnustuksista Peltonen 2003, 49–54).

1191 Kuusankoski itsenäistyi omaksi kunnakseen vuonna 1921, mitä ennen se oli osa Valkealaa.

1192 Voikkaalla noin 200 kuolemaantuomittua odotti tuomion täytäntöönpanoa poliisiputkassa, jonka viereen mäenrinteeseen heidät teloituksen jälkeen haudattiin. Suurin osa ruumiista siirrettiin hautausmaalle jo 1920. Töörin kankaalla oli sorakuoppaan ammuttujen 41 punaisen hauta. Vainajat siirrettiin siitä littiin tai Valkealaan syksyllä 1918. litiin hautausmaalla on kaksi punaisten hautaa, joista toisella on A. Peltosen kiviveistämön lippu-aiheinen muistomerkki (1946). Valkealassa on kaksi punaisten hautaa, joista toiseen haudattiin Kuusankosken uhrin. Muistomerkissä (1951) on paljasrintainen mies lippuineen. Toisen haudan muistomerkki on räjäytetty (Työväenmuseo Werstas, Punaisten muistomerkit, http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta='Kuusankoski', http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta='litti' ja http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta='Valkealaa', 25.1.2014).

1193 Peltonen 2003, 197–200.

1194 Mannerheim kävi myöhemmin katsomassa Järnefeltin maalauksia (Ilvas 2005b, 243–244).

yhteiskuntarauhaa, joten valkoisten ylipäällikön kuvan pelättiin leventävän kuilua, jota yhtenäisyyspolitiikalla pyrittiin kuroma umpeen. Kuusankosken punaisten ja työväestön sisällissodan kipupisteet olivat hoitamatta, mikä osaltaan lisäsi tarvetta pitää matalaa profiilia. Sotavuosina 1939–1945 Kuusankoskelta kaatui yli 500 miestä, joista valtaosa oli työskennellyt Kymi Oy:ssä. Hilding Ekelund (1893–1984) suunnitteli Uuden hautausmaan sankarihaudan (1948), jonka koristelusta vastasi Emil Filén. Sen sivurelieffissä on kaksi klassistisesti alastonta soturia: polvilleen laskeutunut haavoittunut siirtää sodan tehtävän aseettomalle, aseveljestään jo pois päin kääntyneelle sankarille. Tehtaan johtaja Knut von Troil (1892–1964) tilasi Wäinö Aaltoselta muistomerkkin työväestön asutusalueelle ja arvioi paikallista vapaudenpatsasta:

Puistikon ohitse kulkevan valtatie toisella puolella olevalla aukiolla, Ammattikoulun edustalla, seisoo yhtiömme pystyttämä, arkkitehti Liljeqvistin piirtämä, vapaudenpatsas, joten uusi patsas tavallaan tulisi muodostamaan 'pendangin' vapaudenpatsaalle. Tämä patsas on – näin meidän kesken sanottuna – ainakin allekirjoittaneen mielestä, kuten oheen liitetyistä kuvistakin näkee, melko kuiva ja mielikuvitusta vailla.¹¹⁹⁵

Aaltonen hyödynsi Kuusankoskella Helsingin Hietaniemen hautausmaan sankari-patsaskilpailussa voittanutta (1951) *Palava pensas* –luonnosta (kuva 86), joka oli jäänyt toteuttamatta.¹¹⁹⁶ Kilpailuluonnos sai uusia ulottuvuuksia, kun aihe sovellettiin kyläraitin varrelle. Hautamerkin sijaan siitä tuli profaani ja provinsiaalinen. Kymi Oy:n uhrimerkkinä sen funktio häilyi teollisuuslaitoksen johdon tavoitteiden ja työntekijöiden muistojen välitilassa.

Kiirastuli

Wäinö Aaltosen pari metriä korkealla jalustalla seisova nelimetrinen pronssiveistos *Läpi tulen* (kuva 156a, b ja c) paljastettiin Kuusankoskella 28.9.1958.¹¹⁹⁷ Jalusta vaihtui mustasta punagraniittiin, ristosommitelma ja pronssin kultaus jäivät pois. Sankarilla on panssarimainen rintakehä ja vakaat kasvot. Hahmo astuu läpi tulen kädet ylhäällä, vasen jalka ja kädet ovat läpäisseet roihun. Käsien ylös kohottamisen ei ole tarkoitus viitata antautumiseen. Sotamuistomerkeissä suorat tappioon viittaavat alistumisen eleet kuuluvat viholliselle. Antautumisen merkkiin liittyy

1195 Knut von Troilin kirje Wäinö Aaltoselle 12.5.1951, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

1196 Helsingin muistomerkkikomitea luopui luonnoksen veistososasta huhtikuussa 1952 ("Wäinö Aaltonen voitti Hietaniemen patsaskilpailun", SSd 22.12.1951; "Hietaniemen sankarihautakilpailun voitti Wäinö Aaltonen", HS 22.12.1951; "Tävlan avgjort om Sandudd-monumentet", Hbl 22.12.1951; Paavo Virkkusen kirje Wäinö Aaltoselle 30.4.1952, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK).

1197 Pitkä valmistusaika johtui muista vireillä olleista monumenttihankkeista. Aaltonen kävi Kuusankoskella tutustumassa sijoituspaikkaan ja paikallisiin muistomerkkeihin v. 1951 ja 1954 (Knut von Troilin kirje Aaltoselle 19.6.1951 ja 27.6.1951 ja Wäinö Aaltosen kirje C. Cedercreuzille 22.7.1954, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK).



156a Väinö Aaltonen, *Läpi tulen*, Kymi Oy:n sankarivainajille omistettu muistomerkki. Kuusankoski, Kouvola. Yksityiskohta. (OP 1999)

molempien kämmenien avaaminen voittajaan päin. Aaltosen sankarin lieskoihin kohotetut aseettomat kädet edustavat klassistista retoriikkaa. Oikean kämmenselän kääntämien eteenpäin edustaa allokutiota, puhuttelueta tai kutsua; kohti katsojaa avautuva kämmen siunausta tai torjumista. Kädet näyttävät siten sekä kutsuvan että torjuvan. Läpi tulen astuva mies muistuttaa Aaltosen kilpailuluonnosta *Tuntematon poliittinen vanki* (1953), jolla hän osallistui kansainväliseen muistomerkkilpailuun Lontoossa. Aaltosen luonnos oli palkittuihin abstrakteihin sommitelmiin verrattuna auttamattoman vanhakantainen.¹¹⁹⁸ Taiteilija selosti teostaan seuraavasti:

1198 Ks. kilpailusta Lapp, Alex, 1999.



156b Väinö Aaltonen, *Läpi tulen*, Kymi Oy:n sankarivainajille omistettu muistomerkki. Kuusankoski, Kouvola. (OP 1999)



156c Väinö Aaltonen, *Läpi tulen*, Kymi Oy:n sankarivainajille omistettu muistomerkki. Kuusankoski, Kouvola. Yksityiskohta. (OP 1999)

1. nuori voimakasrakenteinen mies on vanginpuvussa pitäen ylösnostetussa kädessään lippua (poliittista tunnusmerkkiään), joka peittää hänen kasvonsa ja siten tekee hänet todella tuntemattomaksi. On mahdotonta sanoa, onko 'tuntematon vanki' afrikkalainen, aasialainen, eurooppalainen tai amerikkalainen. Täten ei mitään rotua tai kansaa loukattaisi.
2. Sielullinen kanta: Vanki on nostanut oikean kätensä ylös nyrkkiin puserretuna määrätietoisuuden merkinä. Tiedetään, ettei poliittinen vanki yleensä luovu vakaumuksestaan vankeuden takia. Päinvastoin hän usein tulee vain sisukkaammaksi.¹¹⁹⁹

Poliittinen vanki osoittaa aatteellisen sitoutumisensa lipulla. Henkilöllisyyden peittämistä edustava attribuutti ohjaa tarkoituksetta mielikuvia myös häpeään. Molemissa veistoksissa retorinen viesti perustuu figuurin ylös nostettuihin käsiin.¹²⁰⁰ Kymmin sankarin paljaat kädet viittaavat kuoleman jälkeiseen tilaan. Sotilaan ruumis on vapautunut univormusta ja kädet sodan tai työläisen tehtävistä. Työväestön

1199 "Väinö Aaltosen kilpailuluonnos 'Tuntemattomaksi poliittiseksi vangiksi'", HS 18.3.1953.

1200 Kädet ovat kuvaretorisen vaikuttamisen keino, mikä ilmaisee figuurin suhdetta katsojaan tai kuvan sisäisiin tapahtumiin (vt. Palin 2004, 176).



157a Oskari Jauhiainen, *Kiirastuli*, Oulu Oy:n sankarivainajille omistettu muistomerkki. Nuottasaari, Oulu. Yksityiskohta. (OP 2002)

arvonpalautus ja velvollisuuseetos kaikuivat kenttäpiispa Johannes Björklundin paljastuspuheesta:

kansa oli tietoinen siitä, mitkä arvot olivat kysymyksessä, ja tämä kansa oli kasvattanut velvollisuudentuntoisia jäseniä, niin että ne täyttivät velvollisuutensa antaen jopa henkensäkin tämän kansan, sen kotien ja sen jäsenten puolesta. ... Te kasvatitte heistä sellaisia jäseniä, jotka suorittivat tehtävänsä kuolemaan asti uskollisina, velvollisuudentuntoisina.¹²⁰¹

Yhtiön hallituksen puheenjohtaja C. J. Ehrnrooth (1898–1967) korosti pakkoa tarttua aseisiin vapauden puolesta, joten myös ”suuri yhtiöläisperheemme joutui antamaan raskaan uhrin”. Kansallinen eheytyminen oli hädän hetkellä tehnyt rintaman lujaksi. Veistossankaria hän tulkitsi:

kädet kohotettuina, päättävän ilmein, jäntevin askelin kulkemassa läpi sodan liekkien. Vaikka ahneet tulenlieskat ympäröivät häntä, ei ilmekään ole värähtänyt hänen kasvoillaan. Hän näkee edessään ylevän päämäärän, isänmaan vapauden turvaamisen, ja tämä tietoisuus antaa hänelle rohkeutta ja voimaa selviytyä ankarasta ja tuskallisesta koettelemuksestaan.¹²⁰²

1201 ”Isänmaan puolesta”, *Kymi-Yhtymä*. Henkilökunnan julkaisu, marraskuu 1958, 3.

1202 ”Isänmaan puolesta”, *Kymi-Yhtymä*. Henkilökunnan julkaisu, marraskuu 1958, 2.



157b Oskari Jauhiainen, *Kiirastuli*, Oulu Oy:n sankarivainajille omistettu muistomerkki. Nuottasaari, Oulu. (OP 2002)

Astumalla läpi tulen soturi todisti sankaruutensa ja paljastamalla tyhjät kätensä puhdistumisensa väkivallasta – kuin kiirastulesa.¹²⁰³ Veistoksesta tuli tehtaan ojentama yhtenäisyyspolitiikan symboli, joka toimi sisällissodan taakasta vapautumisen uhrilahjana tai luottamuksen ja kompensaation merkinä. Läpi tulen kulkeneiden sankarien muisto vei katseen oikeuksiaan vaativaan yhteisöön, työväenjärjestöjen ja ammattiyhdistysliikkeiden luvattuun aikaan. Oulu Oy julkisti yhtiön 25-vuotisjuhlassa (1961) kuvanveistokilpailun veistoksen hankkimiseksi kaatuneiden työntekijöiden muistoksi. Sen voitti Oskari Jauhiainen ja arkkitehti Eero Eerikäisen (1918–) *Kiirastuli*.¹²⁰⁴ (kuva 157a ja b) Jauhiainen kuvasi veistosta:

1203 Vt. katolinen kiirastulioppi liittyy kuoleman jälkeiseen syntien sovittamiseen, jonka mukaan jotkut synnit vaativat rankaisua kuoleman jälkeen. Ne kärsitään kiirastulesa ennen autuuteen astumista.

1204 Kilpailuun kutsuttiin vain ”pohjoissuomalaisia” kuvanveistäjiä, mukana olivat Kalervo Kallio, Ensio Sepänen ja Martti Tarvainen. Palkintolautakunta: vuorineuvokset Olli Paloheimo ja Aarne Pelkonen, arkkitehti Uki Heikkinen, kuvanveistäjät Harry Kivijärvi ja Armas Tirronen. Teos on tehtaan vieressä aidatulla alueella (”Kaatuneiden muistomerkkilpailun luonnoksellaan Kiirastuli voitti kuvanveistäjä Oskari Jauhiainen” 1962, 10–12; ”Kiirastuli Nuottasaarella” 1965, 3–5).

siinä on osa figuratiivista ja osa abstraktista suuntausta. 'Kiirastuli' kuvaa sodan liekkejä, salamoita ja jyrinää, joiden läpi sankarivainajat ovat vaeltaneet. Se osoittaa samalla ihmisen pienuuden sodan myrskyissä. Jos muistomerkistä käyttäisi musiikkitermiä, niin sitä voisi kutsua mollisävyiseksi.¹²⁰⁵

Paljastuspuheet 29.5.1965 huokuivat poliittisen polarisaation liennytyistä, kansallista sovintoa ja talvisodan yhteishenkeä viitaten implisiittisesti vuoteen 1918. Maaherra Kalle Määtän mielestä sotauhrit saattoivat:

lujittaa ja edelleen rakentaa isiltä perityn ja meille sopivaksi koetun yhteiskuntajärjestyksen perustaa ja vahvistaa maan ja kansan itsenäisyyttä ja riippumattomuutta. Toivottava on, että nämä suuret uhrit ja kovat ajat muistaen, ainakin se sukupolvi, joka ne on kokenut, pyrkii rakentamaan kautta koko kansan kansalaissovintoa, joka käy yli kaiken ennakkoluuloisuuden ja kiihkomielen ja osoittaa niin tien nousevalle sukupolvelle yhteiskuntamme edelleen rakentamiseksi.¹²⁰⁶

Tehtaan työntekijä Raimo Metsänheimo tulkitsee lieskoja vaaran ja hengellisen turvan merkkeinä:

sodan lieskat muodostavat hienon kierteen, jonka tajutakseen on tosiaan kierretävä pronssikuovan ympäri, johon kiertämiseen kentän 'puutarha-arkkitehtuuri' houkuttelee. Julkisivun puolelta katsoen kumminkin 'abstraktinen' tulimeri on rajusti vinossa vasemmalle, jolloin se psykologian lakien mukaan meille oikeakäteisille antaa epävarmuuden tunteen: vasemmalla on seikkailu, tuntemattomuus, vaara – ja se käy päälle. Vastakohtana 'realistinen' mies, soturi on jo maassa väsyksissä – vaistomaisesti kääntyneenä liikkeen, ajatuksin kotiin päin, josta ei ole tietoa. Yläpuolella riittää avaruutta. Tämä kiirastulikuvaa ei lietsota. Se kuvaa kärsivää ihmistä kohtalon armoilla – ei siinäkään uhmaavana, vaan alistavana. Veistoksen kokonaisuus tuo toisaalta pesänkin mieleen – pieni ihminen on siinä kuin 'suuremman kares', vaikka myrsky sortaa - tappaa.¹²⁰⁷

Pekka Rönkkö korostaa modernin sotakaluston vaikutusta ihmiseen: "horisontaalinen teos, jossa on yhdistetty 'abstrakti' eli sodan salama ja teräsmyrsky figuratiiviseen eli sotilaaseen, mikä kuvastaa ihmisen pienuutta teräsmyrskyssä".¹²⁰⁸ Tuli oli muistutus yksilön avuttomuudesta, minkä myöntäminen näytti samalla puhdistaneen yhteisön menneisyyden kiroista.

Veteraanihengen liekki

Arkkitehti Alvar Aalto suunnitteli Suomussalmen taistelun (30.11.1939–7.1.1940) 20-vuotisjuhlan muistoksi Karhulanvaaraan *Liekki*-veistoksen, joka paljastettiin

1205 "Oskari Jauhiainen kertoo Kiirastulestaan" 1965, 7.

1206 "Kiirastuli Nuottasaarella" 1965, 4–5.

1207 Metsänheimo 1965, 6.

1208 Rönkkö 1994, 177.

30.8.1959. Suomussalmen taistelu liittyy Raateentien motin propagandistisiin merkityksiin, joita korostettiin jo talvisodan aikana. Motin tuhojen hyödyntäminen sai ja saa yhä julkisuudessa makaabereja piirteitä. Toiseutetuista vihollisista tuli valokuvissa osa voitonsaaliin kokonaisuutta: sotasaaliit, ruhjoutuneet viholliskolonnat ja tankit rinnastettiin hyisessä pakkassäässä jäätyneisiin neuvostosotilaiden ruumiisiin.¹²⁰⁹ Sotasensuuri piilotti vastaavat kuvat suomalaisten kauhun hetkistä. Muistomerkki-idea pohjautui jääkärieversti August Mäkinien (1888–1961) näkemykseen, että taistelumuistomerkki ei saa olla aggressiivinen, vaan sen tuli "lähestyä sitä dramaattista ja tragedialuonteista tapahtumasarjaa, joka aina liittyy kansojen välisiin konflikteihin".¹²¹⁰ Aalto itse kielsi monumenttiin liittyvän mitään symbolia tai kertovaa aihetta, mutta muoto oli "kasvanut suoraan ihmiselämän tragediasta, mutta myös siitä luonnosta ja niistä olosuhteista, joissa ihminen elää".¹²¹¹ Jalustan itäpäätyyn on kirjattu taistelua johtaneen eversti Hjalmar Siilasvuon (1892–1947) sanat: "Moni urhea soturi lunasti sydänverellään Suomussalmen suuret voitot. Ne näyttivät kansalleen kunnian tien, joka oli raskas mutta ainoa". Nämä sanat korostavat sotapropagandan suosimaa retoriikkaa, jossa monimutkainen historiallinen todellisuus pelkistetään yhden totuuden ja vaihtoehdottomuuden -diskurssiin ja käskyn täyttämisen pakkoon.¹²¹²

Veistoksen muoto on Aallon sanoista riippumatta nähtävissä esittävänä aiheena, mihin *Liekki* -nimikin ohjaa. Voittoisaa mottitaistelua juhlistava teos on tulkittavissa tykkitulien lieskana, jonka kärki osoittaa neuvostojoukkojen kohtalonpaikkaa, Raateen tietä. Veistos tarttui hävityn sodan vallanhetken muistoon ja ilmaisi suomalaisten "me voitimme sittenkin" -henkeä. Fallista voimaa uhoava, ylös- ja ulospäin suuntautuva muoto tuki voiton ideologiaa, kilpailentaliteettia ja vastapuolen arvon vähättelyä sekä siten vahvasti sotakorvaukset maksaneiden suomalaisten omanarvontuntoa. YYA-sopimuksesta¹²¹³ ja virallisista ystävyyssuhteista huolimatta ei luottamus itänaapuriin ollut aukotonta. Kansallisen voiman ja itse-määräämisoikeuden loukkaamattomuuden tunnetta rakennettiin kaikin keinoin, missä tehtävässä taistelumuistomerkit myös toimivat.

Kuvanveistäjä Heikki Häiväoja (1929–) teki Aallon puolesta Suomussalmen muistomerkkin muovailutyön.¹²¹⁴ Hän on ollut myös itse tuottelias sotamuistomerkkien suunnittelija. Kauniaisten kaupungintalon edustalla paljastettu *Tulen halki*

1209 Kuvia julkaistaan yhä, vt. "Uusi suurvoitto Suomussalmella. Toinen vihollisdivisioona tuhottu. Vankeja otettu Raateessa toista tuhatta. Valtavat määrät sotasaalista", US 9.1.1940; "Suomussalmi vieläkin" SK 4/1940, 100–101; Ahto 1983, 53–70. Teemu Keskisarja (2012) on purkanut Raateentien ja talvisodan myyttiä.

1210 Suomussalmen kunta, Nähtävyydet ja käyntikohteet, Muistomerkit ja patsaat, Liekkipatsas,

http://www.suomussalmi.fi/matkailija/kayntikohteet/muistomerkit_ja_patsaat, 25.1.2014.

1211 Ibid.

1212 Vt. Portelli 2012 [1999], 26.

1213 YYA-sopimus eli sopimus ystävyydestä, yhteistoiminnasta ja keskinäisestä avunannosta allekirjoitettiin Suomen ja Neuvostoliiton välillä 6.4.1948. Neuvostoliiton hajottua solmivat Suomi ja Venäjä sopimuksen suhteitensa perusteista (1992) ja YYA-sopimus purettiin.

1214 Tuomisto 1998, 166.



158 Aimo Tukiainen, *Vaiennut linnake*, Tainionkosken sankaripatsas. Imatra. (OP 1999)

-muistomerkki (1981) on omistettu Suomen sodissa haavoittuneille ja vammautuneille sotilaille.¹²¹⁵ Häiväajan teos perustuu diagonaaliseen sommitelmaan ja teräksiseen volyyymiin. Taiteilija siirsi liekin assosiaatiot aatteellisuudesta ja taistelunäyistä aran ihmisruumiin tuntemuksiin. Hänelle teoksen liekit kuvasivat tulta, jonka läpi sodissa vammautuneet olivat käyneet: ”Olen ajatellut, että katsoja kävelisi veistoksen sisään, liekkien läpi. Kahden liekin muodostama viisto tila eräällä tavalla ruhjoo katsojaa.”¹²¹⁶

Talvisodan jälkeen poliittiset ristiriidat heikensivät kansallista yhtenäisyyttä ja loivat paineita työläisrintamamiesyhdistysten organisoimiseen, sillä Vapausseurijärjestön Rintamamiesliitto ei vedonnut vasemmistopiireihin. Valtakunnallinen Suomen Aseveljien Liitto (SAL) perustettiin 4.8.1940 marsalkan *Yhteisvoimin rakentamaan* -vetoomuksen vauhdittamana.¹²¹⁷ Tampereen aseveliyhdistys perustettiin sotilaiden ja perheiden tuki- ja avustusjärjestöksi. Fasistiseksi leimattujen järjestöjen lakkauttaminen (25.1.1945) koski myös sitä, joten sen työ siirtyi Tampere-säätiöön. Reservi- ja aliupseereilla oli järjestönsä ja liittonsa, mutta ei rivimiehillä, joten veteraanit kaipasivat entistä asevelihenkeä. Suomussalmen muistomerkkin paljastustilaisuus herätti ”aseveliliekkin” ja uuden yhdistyshankkeen.¹²¹⁸ Pari

1215 Kauniaisten kaupungissa sijaitseva Kaunialan sairaala toimi ennen Sotainvalidien Veljesliiton ylläpitämänä Kaunialan sotavammassairaalaana (1946) ja kuntoutuslaitoksena, mikä oli muistomerkkin sijoituspaikan perusteena.

1216 Kauniaisten kaupunki, Tulen halki, http://www2.kauniainen.fi/info/Tulen_halki.htm, 25.1.2014.

1217 Kolmen päivän päästä pidettiin Tampereella paikallisen yhdistyksen perustava kokous ja samassa kuussa perustettiin Työläisrintamamiesyhdistys, mutta sen työ estettiin. Monet jäsenistä siirtyivät Aseveljien liittoon.

Tampereen yhdistyksen perustajat olivat talvisodan veteraaneja. Helsingin yhdistyksessä oli myös työvelvollisia ja johtoportaanissa oli jopa entinen punakaartilainen. Länsi-Suomen liitossa punaväri oli vahvempi ja mukana oli myös naisia (Salmelin 2001, 14).

1218 Salmelin 2001, 10–14, 18–19, 25.

kuukautta Suomussalmen *Liekin* paljastamisen jälkeen vietettiin valtakunnallista Talvisotaan lähdön 20-vuotisjuhlaa YH-59 -suurtahtumana Tampereella. Marsin aikana yhteenkuuluvuus taattiin merkeillä: YH-tunnuksen ja talvisodan muistomitalin rinnalla ei kannettu muita mitaliteita.

Jaakko Hakala kuvasi talvisotatunnelmia *Aamulehdessä*: ”Miehet, jotka 1918 olivat taistelleet toisiaan vastaan kulkivat 1939 rinnakkain ja löysivät toisensa ... Yhteenkuuluvaisuuden henki sai aikaan sosiaalisen valveutumisen, toinen toisensa auttamisen tahdon.”¹²¹⁹ Kaupunginjohtaja Erkki Lindfors puhui talvisodan ihmeestä, joka lopetti sotia käyneen sukupolven lapsuutta jäytäneen kahtiajakautumisen juovan: ”Itsenäisyyden ajan sosiaalinen, sivistyksellinen ja taloudellinen kehitys oli kuitenkin rauhallista rakennustyötä ... Suomen kansa oli eheytyntä.”¹²²⁰ Juhla antoi pontta asevelihengen henkiinherättämiselle.¹²²¹ Tampereen Sotaveteraanien Huoltoyhdistys perustettiin 7.2.1961.¹²²² Veteraanien talvisodan jälkihenki merkitsi koomuksen ja sosiaalidemokraattien aseveliakselia, jolla syrjäytettiin kommunistit päivänpolitiikasta. Se tarkoitti vaikenemista konsensukselle kiusallisista kysymyksistä ja sisällissodasta.¹²²³

Toisen maailmansodan sankarihautamerkkien valmistuttua moni veteraanipiiri keskittyi taistelumuistoihin. Usein teokset tilattiin kotipaikkakunnille, koska myyttisiksi muuttuneet taistelupaikat kuten Summa¹²²⁴, Taipaleenjoki tai Kollaa¹²²⁵ jäivät itärajan taakse. Tampereen miehet taistelivat useilla rintamilla, joten yhteisen muistopaikan puuttuessa tilattiin sotilaita yhteisesti kunnioittava muistomerkki.¹²²⁶ Kaupunginjohtaja Lindfors suunnitteli Aimo Tukiaisen Savonlinna-Säämingin sankaripatsaskilpailun (1960) voittoteoksen *Vaiennut linnake* (kuva 158) hankkimista Tampereelle, mutta se pystytettiin Imatran Tainionkoskelle 1963.¹²²⁷ Kun vuonna 1933 tilattu Mannerheimin patsas sai paikan Vehmaisista (1956), jäi tyhjä laudoilla suojattu jalusta Tammerkosken partaalle. Vasemmisto painosti Vapausseurien Huoltosäätiötä poistamaan sen rannasta (1964). Uudeksi paikaksi kaavailtiin Teknillisen opiston edustaa Kalevasta. Suhde opistoon oli kuitenkin arkaluonteinen,

1219 Salmelin 2001, 21.

1220 Salmelin 2001, 21–22.

1221 Suomussalmen Sotaveteraanien Huoltoyhdistys kirjasi aseveljeyden periaatteet järjestön toimintaperiaatteisiin tavoitteena ”työskennellä sosiaalisen huollon turvaamiseksi vähävaraisille kainuulaisille korpisoturiveteraaneille ja heidän omaisilleen, ylläpitää yhteenkuuluvaisuutta Kainuussa ja muilla rintamaosuuksilla taistelleiden korpisoturien kesken ja valvoa heidän ammatillisia, taloudellisia ja yhteiskunnallisia etujaan” (Salmelin 2001, 25–26, 28).

1222 Tampereen veteraanijärjestössä oli jäseniä politiikan molemmilta laidoilta ja siihen kuului myös vanhan vapausseuriliikkeen jäseniä (Salmelin 2001, 26).

1223 Tuulasvaara-Kaleva 2001, <http://www.history.tampere.fi/valta/index4.htm>, 25.1.2014.

1224 Vt. Porissa on Pentti Nykoppin (1958), Hämeenlinnassa Aimo Tukiaisen (1964) ja Turussa Jussi Vikaisen (1965) valmistamat Summan muistomerkit.

1225 Kalervo Kallion *Kollaan vasamassa* Kontiolahdessa on myyttinen ”KOLLAA KESTI” -teksti (1959).

1226 Salmelin 2001, 36–37.

1227 Halme 1997, 35. Savonlinna-Sääminkiin toteutettiin Johannes Haapasalon *Kuoleva soturi* (1960–1962).

Tampereen kaupunki tilasi Tukiaiselta *Elonvirta – päiväperho* -suihkukaivo-veistoksen Koukkuniemen vanhainkodin pihaan (1964). Se paljastettiin Tampereen päivänä 1.10.1966.



159 Evert Porila, Pirkkalan jääkärimuistomerkki, vuonna 1933 tilatun Mannerheim-patsaan jalusta, musta graniitti, 1965 [1933]. (RK 2003)

sillä punaisten sisällissodan aikainen terroriteko, Suinulan verilöyly, oli kohdistunut sen opiskelijoihin.¹²²⁸ Kaupunki kielsi pystytyksen. Lopulta jalusta sai Vapaussodan päättymisen 50-vuotismuistojuhlissa 16.5.1968 statuksen *Pirkkalan jääkärimuistomerkkinä*.¹²²⁹ (kuva 159) Sen paikalle siirrettiin Yrjö Liipolan huilua soittava *Paimenpoika* (1947), joka taas antoi sijan uudelle teokselle, *Virvatulet* -veistokselle.¹²³⁰

Virvatuli

Tampereen kuvaamataidelautakunta hoiti Sotaveteraanien Huoltoyhdistyksen ehdottaman *Suomalaisen sotilaan muistomerkkin*, *Virvatulet* -veistoksen (kuva 160a ja

1228 Ylikangas 1996 [1993], 33–38.

1229 Heiskanen 1999, 92, 95–96. Jalustasta tehtiin *Pirkkalan jääkärimuistomerkki* lisäämällä siihen jääkärimerkki ja teksti: "JÄÄKÄREILLE / JOITTEN USKON, UHRAUSTEN / JA URHOOLLISUUDEN VOIMALLA / SUOMI VAPAUTETTIIN 1918", "PATSAAN PYSTYTTI VAPAUSSOTURIEN / HUOLTOSÄÄTIÖ". Teksti takana: "KUN PAINUI PÄÄT MUUN KANSAN, MAAN / ME JÄÄKÄRIT USKOIMME YHÄ". Jalustalle suunniteltua Mauno Juvosen (1925–) jääkärikyppäriä ei toteutettu.

1230 Tampereen kaupunginvaltuuston pöytäkirja 26.8.1964, § 449 ja Tampereen kaupunginhallituksen pöytäkirja 24.5.1965, § 1290, TKA.



160a Aimo Tukiainen, *Virvatulet*, Suomalaisen sotilaan muistomerkki, 1971. Tampere. (OP 2000)

b) hankinnan Tammerkosen rannalle. Jo pahvimallia katsastettaessa ilmeni, ettei Aimo Tukiainen teos tyydyttänyt veteraaneja.¹²³¹ Informalistinen vapaamuotoisuus kirvoitti happamia kommentteja: korvasieni, nyrkkirauta, pystyyn kuivunut jalkarätti.¹²³² Tilaus tehtiin kuitenkin 30.11.1967.¹²³³ *Virvatulet* paljastettiin Tampereen päivänä 1.10.1971. Väinö Linnan (1920–1992)¹²³⁴ kotikaupungissa rivimiehiä kunnioittava muistomerkki sai lisänimen *Tuntematon sotilas*.¹²³⁵ Atomipommin sienimäistä pilveä muistuttava teos esittelee eri aikakausien sotahistoriaa. Sen onkaloista näkyy haarniskoihin ja silmikoihin suojautuneita ritareita ja muinaissotureita. Attribuutteina on taistelukirveiden uhmakkaita kärkiä, jotka muistuttavat kivää-

1231 Suomalaisen sotilaan muistomerkkin pystyttäminen Tampereelle, Tampereen kaupungin Kuvaamataidelautakunnan allekirjoittamaton kirjekonsepti [Olavi Veistäjä, Pentti Toivonen] Kaupunginhallitukselle 6.10.1967, Tampereen taidemuseo.

1232 Salmelin 2001, 37.

1233 Sopimus *Virvatulet* -veistoksen valmistamisesta Tampereen kaupungin ja Aimo Tukiainen välillä 30.11.1967, Tampereen taidemuseo.

1234 Väinö Linna kuului Tampereen Sotaveteraanien Huoltoyhdistyksen johtokuntaan noin 15 vuotta (Salmelin 2001, 29). Edwin Laine ohjasi *Tuntematon sotilas* -romaanista (1952) elokuvan v. 1955.

1235 Taidevalimo Pekka Halonen Ky:n kirje Aimo Tukiaiselle 4.5.1966, Tampereen taidemuseo.

rinpistimiä vuoden 1918 sotilaiden studiovalokuvissa. Oman ajan soturi tuijottaa lumipuvun hupusta.

Virvatulet koetteli julkisen taiteen hyväksytyyn esittämisen rajoja, sillä se kuvaa sodan kauhistuttavana ja ehkä myös sankaruutta vähättelevänä. Teoksen kaaruutta perusteltiin sodanvastaisuudella:

Nimi viittaa virvatuliin joita usein nähdään rajuilman jälkeen maisemassa. Monet sodassa olleet ovat nähneet kovien tykistökeskitysten jälkeen virvatulien tapaisia sinertäviä valoilmioita kajastuksineen taistelukentän yllä. Kuvanveistäjä Tukiainen on saanut näistä aineksia luonnokseensa. Luonnos kuvaa vertauskuvallisesti sodan mieletöntä, kaiken murskaavaa mekanismia ja sodan kaikkinelevää kitaa, johon ihmisyksilöt ovat murskaautumassa. Luonnoksella on siis selvä sodanvastainen luonne.¹²³⁶

SKDL:n Mauri Sirnö pohti *Hämeen Yhteistyössä* patsasasiaa:

Olen varma, että useimmat tämän kaupungin asukkaat näkevät Tukiaisen 'Virvatulissa' vain tšekäläisen sotahysterian uuden ilmentymän. 'Virvatulista' tulee symboli, mutta ei sellainen kuin taiteilija olisi toivonut. Teos koetaan antikommunismia ja venäläisvihan ilmentymäksi, sen linjan jatkeeksi, jota tähän saakka ovat edustaneet Vehmaisten kallon kiikaroiva Mannerheim ja Hämeenpuiston ylväsmiekkäinen, valkoisten herruutta julistava Rummin Jussi.¹²³⁷

Sirnön arvostelusta kuultaa kitkerä suhde valkoisen Suomen patsaspolitiikkaan ja Tampereen aseveliakseliin, joka oli *Virvatulet* -veistoksen taustajoukkoa.

Tampereella on muitakin tuliaiheisia sotamuistomerkkejä.¹²³⁸ Kauko Salmen (1928–2005) harmaagraniittisen *Talvisodan muistomerkkin* (1989) sisälle on koverrettu liekki. Hankkeen takana oli Tampereen Sotaveteraanien huoltoyhdistys, jota motivoi *Virvatulen* aiheuttama pettymys.¹²³⁹ Teosfunktio muuttui hankkeen aikana. Teos tilattiin Pajarin rykmentin sotaan lähdön muistomerkkinä, sitten siitä tuli kaupungin talvisotaan lähtijöiden monumentti. Jalustatekstissä se on omistettu talvisodan hengelle. Teos paljastettiin 30.11.1989 paikalla, johon kokoonnuttiin 50 vuotta aikaisemmin rintamalle lähtiessä. Taiteilija kertoi karkeiden teospintojen ilmentävän suomalaisten valmistautumattomuutta sotaan.¹²⁴⁰ Paljastuspuheessa kaupunkineuvos Vilho Halme muistutti sodan koskeneen muitakin kuin sotilaita:

1236 "Esitys suomalaisen sotilaan muistomerkkin pystyttämistä Tampereelle", Tampereen kaupungin Kuvataidelauslautakunnan esitys Kaupunginhallitukselle 20.4.1967, Tampereen taidemuseo.

1237 Sirnö [Mauri], *Hämeen Yhteistyö* [päiväämätön lehtileike lokakuun 1967 syyskuun 1971 väliltä].

1238 Kuvanveistäjä Mauno Kivioja (1941–) toteutti tuliaiheen *Karjala muistomerkkiin* (1999). Mustagraniittisen *Muisto elää* -veistoksen yläosa kuvaa liekkiä kunniottaen Pirkanmaalle evakoitujen 25 000 karjalaisen työtä (Niemelä 2001, 77).

1239 Tampereen Sotaveteraanien Huoltoyhdistys tilasi Reijo Ojasen (1931–) *Läpi harmaan kiven*, Aseveloitomintahenkisen muistomerkkin (1974), joka korosti veteraanien sosiaalipoliittista merkitystä.

1240 Sinisalo 1990, 23.

"Se oli yhtä lailla naisten, sotaleskien, kaatuneiden omaisten, työläisten ja siviilien ponnistelu".¹²⁴¹

Vaikka julkisuudessa korostettiin yksimielisyyttä, kansainvälinen kylmän sodan ilmapiiri jyrkensi poliittista jakautumista. Kommunistit ja radikalisoitunut nuorisoliike leimasivat isänmaallisen veteraanitoiminnan porvarilliseksi konservatiivisuudeksi tai sodan lietsomiseksi. *Virvatulen* valmistumisvuodet 1967–1971 olivat kiihkeää opiskelijaradikalismia ja pasifismin aikaa, jolloin poltettiin sotilaspasseja, aseistakieltäytyjille jaettiin tuomioita oikeusistuimissa ja mielenosoituksissa edistettiin rauhaa.¹²⁴² Sodan kokenut sukupolvi huolestui pasifismin aallosta, jossa kaatuneiden aseveljien uhrimielteitä ja muistoa ei kunnioitettu. Veteraanien hankkeita voi siten pitää isänmaallisia arvoja puolustaneena vastaliikkeenä.

Tuli sopi myös julkisen taiteen 1960- ja 1970-lukujen abstraktiopyrkimykseen. Etenkin informalismiin suuntautuneet taiteilijat hyödynsivät toposta, joka sopi spontaaniutta ja epäsymmetrisyyttä korostavaan muodonantoon.¹²⁴³ Teoksia leimasivat purkautumisten ja orgaanisen kasvun assosiaatiot.¹²⁴⁴ Leena Ahtola-Moorhousen mukaan alkuvoimainen dramatiikka oli tunnelmatekijä.¹²⁴⁵ Kohoamisen, voiman ja kehityksen tematiikka sopi myös poliittisten päättäjien tavoitteisiin ja julkisiin taidehankkeisiin. Toimittaja Paula Kivinen ihmetteli uusien muistomerkkien samankaltaisuutta (1971): "Vapaa muoto nousee ja leviää purkauksenomaisesti kuin irrottautuen alustastaan. Alitajuinen mielikuva pomminräjähdyksestäkö?"¹²⁴⁶ Veteraanit, päättäjät ja uudistuva taideliike hyödynsivät samanaikaisesti omiin tarkoituksiinsa tulen tai räjähdysten alkuvoimaa.

Tuliaiheet jäivät melko harvinaisiksi toisen maailmansodan sankarihaudoilla, mutta sitäkin suositumpia ne olivat veteraanien hankkeissa ja työväestölle omistetuissa muistomerkkeissä. Innostuksen taustalla olivat ehkä Karjalan kannaksella taistelleen komppaniapäällikön, Yrjö Jylhän kielikuvat.¹²⁴⁷ Talvisotaan liittyvä *Kiirastuli*-kokoelma sai merkittävän sijan jatkosodan isänmaanhengen nostattajana. Sen symboliikka saattoi juontaa osin Tampereen kevään 1918 piinaviikon myyttisiin taisteluihin. Ylikangas kuvaa aikaa "kiirastorstein kiirastuleksi", jossa "veljesveri virtasi vuolaana" ja "Suomen sisällissota näytti julmimmat kasvonsa".¹²⁴⁸ Kiirastorstai oli punaisille suurhyökkäyksen kalliisti maksettu torjuntavoitto, joka jäi sodan molempien osapuolten menetysten kivuliaaksi heijastuspinnaksi.

Tampereen kaupunginvaltuuston puheenjohtaja Vilho Halme muisteli vuosia juhlan jälkeen Tukiaisen *Virvatulien* paljastustilaisuutta, missä näyttelijä Veikko

1241 Salmelin 2001, 141–142.

1242 Tuominen, 1991, 190–215.

1243 Tampereen yliopistollisen sairaalan pihalla on Eila Hiltusen *Elämänliekki*, joka paljastettiin Tampere-päivänä v. 1972. Terho Sakin *Soihdu* paljastettiin Turun itsenäisyysdenaukiolla v. 1977.

1244 Luonto-elementeistä ja orgaanisuudesta Tukiaisen taiteessa Valkonen 1993, 75.

1245 Ahtola-Moorhouse 1990a, 115.

1246 Kivinen 1971, 17.

1247 Mahdollisesti myös Jauhaisen *Kiirastuli* -teoksen nimi Oulussa on viite Jylhän runokokoelmaan.

1248 Ylikangas 1996 [1993], 320–321.



160b Aimo Tukiainen, *Virvatulet*, Suomalaisen sotilaan muistomerkki, 1971. Tampere. Yksityiskohta. (OP 2000)

Sinisalo (1926–2003) lausui koskettavasti Yrjö Jylhän runon: ”Yleisö kuunteli hiiren hiljaa ja minulla oli sen jälkeen helppo työ pitää paljastuspuhe”.¹²⁴⁹ Tamperelaisten kirjailijoiden, niin Linnan kuin Jylhänkin tuotannossa sodan eskatologiaa värittävät ankara velvollisuuseetos ja tuli. *Tuntemattoman sotilaan* katkerat taistelut loppuivat sodan viimeiseen ”rangaistukseen”, kun suomalaisten jo lopetettua sodan: ”Tuli, maa, rauta ja savu kiehui asemien yllä”.¹²⁵⁰ Jylhän *Kiirastuli*-kokoelma kuvaa sodan tappavaa paloa: ”Uljaasti johdit tulimyrskyyn meitä, / kohti teräspyörteitä, kohti

1249 Halme 1997, 35. ”Kohtaus metsässä” kuuluu Jylhän *Kiirastuli* -kokoelmaan. Runo herättää eettisen kysymyksen tappamisen oikeudesta ja pakosta sodassa.

1250 Linna 2000 [1954], 441.

kuolemaa”.¹²⁵¹ *Hyvästi Kirvesmäki!* runo kiteyttää: ”Mitä vannottiin, se pidetty on, / yli päämme kun löi tulilaine; / ja rinnalla tuntomme tuomion / muu kunnia meille on arvoton, / katinkultaa kiitos ja maine”.¹²⁵² Tukiaisen *Virvatulet* kuljettaa katsojaa historian hämärissä ja pysäyttää ajan tuhon hetkeen. Tätä ajattomuuden tai ajan pysähdyksen kokemusta Edward T. Hall kuvaa ”pyhän ajan” käsitteellä.¹²⁵³ Katsoja on keskellä kansainvälisen kylmän sodan, kauhun tasapainon ja lopun enteiden maailmaa. Informalistista moniaistisuutta korostaen teos tavoittelee tykkien kraanaattitulen jylyä ja paineaaltojen aiheuttamaa pakahduttavaa ruumiin jännitystä. *Virvatulet* tai ylikuonnolliset ilmiöt liitetään usein väkivaltaiseen kuolemaan, sotavainajiin tai sankarien kummitteluun,¹²⁵⁴ joten veistokseen asennetut teknologian kehitystä tai luonnonilmiötä kuvastaneet siniset sähkövalot loivat siihen aavemais-ta tunnelmaa.¹²⁵⁵

Virvatulet kuvastaa myös tyhjää odotuksen hetkeä. Se muistuttaa Edvin Laineen *Tuntematon sotilas*-elokuvan loppukohtausta, jossa miehet nousevat poteroistaan laskeutuvan pölyn keskelle kuuntelemaan jylyn loppua ja kaaoksen pysähtymistä. Kumpikaan teos ei lukitse tulkintaa lopulliseen tuhoon. Tappion hämmennys vapauttaa sotavastuusta puhdistavana katharsiksena.¹²⁵⁶ Tulikokeesta selvinneille sotilaille avautuu elämä. Kohtalon käänteen, peripeteian, jälkeen se saa uuden alun. Katsojalle annetaan sodan läpikäyneen ja ihanteensa menettäneen veteraanin tai sotaa vastustavan radikaalin jälkeläisen paikka. *Virvatulen* räjähdyspilvi tasapainoili ohuilla veistosjaloillaan veteraanien isänmaallisen ja nuorison pasifistisen päätöksen puristuksessa. Se etsi sopua kahden vastakkain asettuneen poliittisen linjan tai sukupolven välissä onnistumatta täysin vakuuttamaan kumpakaan.

1251 Jylhä 1951, 84.

1252 Jylhä 1951, 62.

1253 Pyhä aika on eräänlainen ajallinen seisahdus, jossa mennyt ja tuleva tiivistyvät ajattomuuden hetkeksi tai profaani elämänkulkku seisautuu pyhän kokemukseen, mikä auttaa jaksamaan normaalia elämänmenoa (Hall 1984, 25–26; Kuusamo 2008, 15–16).

1254 Kansallisromanttisessa kirjallisuudessa, mm. Betty Elfvigillä ja Zacharias Topeliuksella kummittelu liittyi heroisuuteen. Sankarit ilmestyvät sumussa ”aavejoukkona taistelukentälle” (Syväoja 1998, 35).

1255 Veistokseen kuului alun perin sininen valaistus, jota ei konservoinnin yhteydessä kunnostettu.

1256 Vt. Linna 2000 [1954], 441.



Viljo Savikurki, Äiti ja poika, Jalasjärven sankaripatsas, pronssi, 1953. (OP 1999)

5 YHTEISRINTAMA

5.1 PYHITETTY ÄITI

Kannatteleva risti

Yhteisrintamaa voi kuvata monin tavoin. Keskityn tässä luvussa uhrin kannattelun, saattamisen ja kotiinpaluun teemaan osana yhteisrintaman ideaa. Sotilaan kannattelemissa ja saattajia kuvaavissa teoksissa hyödynnetään usein kristillistä ikonografiaa ja hartauskuvia, etenkin pietä-aiheita ja sen maskuliinisia variaatioita.¹²⁵⁷ Luvun lopuksi palaan kotiinpaluun teemalla tutkimukseni alkulähteille: sankarikulttiin ja menneisyyden esitaistelijoitten myyttiin. Pyhitetty äiti -alaluvun avaavat Essi Renvallin, Viljo Savikurjen ja Kauko Räsäsen (1926–) äiti ja poika -sommitelmat. Pääkohteena ovat Kauko Räsäsen *Äiti Karjala* -veistos ja Wäinö Aaltosen sankaripatsas Lappeenrannan sankarihautausmaalla. Suomen ja Venäjän vuorovaikutus 2000-luvun Karjalassa on tuonut sotamuiston kulttiin uusia ulottuvuuksia. Teosten kansainvälisinä ja ideologisina vertauskohtina käytän ranskalaisia ja saksalaisia sotamuistomerkkejä.

Oletan sylissä kannattelun sisältävän sotamuistomerkeissä ambivalentteja merkityksiä ja viestivän maskuliinisuuden kriisistä. Vainajan saattajia esittävät aiheet eivät keskity vain sankaruuden tai sotilaallisuuden ikonografiaan, vaan ne välittävät myös tarinaa kansakunnasta ja kansalaisrooleista. Kannattelijaksi voi olla sotilaan äiti, vaimo, sotilastoveri tai muu sotakertomuksen kannalta keskeinen hahmo. Käsittelemäni teokset nostavat esille kysymyksen siitä, keitä kuvista puuttuu. Sota- tai kotirintaman väkeä ei kuvata tasapuolisesti. Sodan kuvastossa naisille on varattu ensisijaisesti surijan rooli – kaatuneiden lähiomaiset on nähty miehiä surevina naisina. Äidin ja pojan suhde sisältää nationalististen sankariaineistojen ihannoiduimmat ideat. Suomessa se saattoi toisen maailmansodan aikaan johtua siitä, että noin kaksi kolmasosaa kaatuneista oli nuoria perheettömiä miehiä. Viiranomaisten näkökulmasta naimattoman kaatuneen omaisia olivat ensisijaisesti hänen vanhempansa, joilla saattoi menehtyneen pojan tai poikien lisäksi olla suurikin perhe. Sotakuoleman käsittely fokusoidaan muistomerkeissäkin usein äitiin

¹²⁵⁷ Hartauskuva (Vesperbild) juontuu latinalaisesta iltaa merkitsevästä sanasta. Vesper on iltahartaus tai -rukous, jonka lähtökohtana on ensimmäisen pitkäperjantain muistojuhla, jossa keskityttiin Jeesuksen ristiltä laskemiseen ja hautaamiseen (Dorren 1992, viite 3 s. 69) Pietä on hartauskuvan tyyppi, jossa Marian sylissä on kuollut Kristus (Konttinen ja Laajoki 2005 [2000], 332). Kuvatyyppiin etymologiasta latinan kielessä pietas: velvollisuudentunto, hurskaus, jumalanpelko ja italian kielessä pietà: hurskaus, laupeus.



161 Essi Renvall, *Haavoittunut sotilas*, Kuopion sankaripatsas, pronssi 1952. (OP 2001)

ja hänen poikaansa. Mannerheimin päiväkäsky Suomen äideille ja kaikille äideille yhteisesti myönnetty vapaudenristi on liitettävissä samaan ideologiseen kohdenukseen. Käskyn erityisasemaa osana isänmaallismoraalista sotakulttia korostaa, että käskyn kopio on yhä kultakehyksissä useimpien kirkkojen seinillä.¹²⁵⁸

Essi Renvallin Kuopion sankarihaudan 1952 paljastetussa *Haavoittunut sotilas* -veistoksessa (kuva 161) on lempeäeleinen ja nuorehko sotilaan äiti, joka kumartuu poikansa ylle kuulemaan isänmaan uhrin viimeiset sanat.¹²⁵⁹ Sankari on osin kylkimakuulla rintakehä koholla selästään äitinsä tukemana. Aseeton oikea käsi on vaipunut maahan kämmen avoinna. Silmät ovat suljetut tai juuri sulkeutumaisillaan. Vaikka sotilaan pää on paljas eikä asuna ole talvisodan lumipukua, viittaa äidin pitkä talvitakki ja kudottu villahuppu kylmään säähän – talvisotaan, suomalaissankaruuden myyttiseen aikaan. Renvall kuvaa intiimiä hetkeä, äidin ja pojan viimeistä tervehdystä. Kuvan lohdullinen kohtaaminen olisi sotatilanteessa ollut mahdoton, joten se näyttääkin sotakuoleman ihanteen tai molempien roolihahmojen oletetun toiveen lähdön hetkestä. Inskriptio legitimoii ”uhrin” isänmaallisen ja yhteisöllisen

1258 Suomen sotavoimien ylipäällikkö, sotamarsalkka Mannerheim myönsi kaikille Suomen äideille yhteisesti Vapaudenristin kunniamerkin äitienpäivänä 10.5.1942.

1259 Pronssiveistos on paljastettu 14.6.1952 ja sen äärellä on 639 sankarihautaa.



162 Viljo Savikurki, *Äiti ja poika*, Jalasjärven sankaripatsas, pronssi, 1953. (OP 1999)

funktion: ”Siunaa, Herra, ikuisesti vapaus ja onni maan”. Viljo Savikurjen Jalasjärven *Äiti ja poika* -sankarihautamerkin (1953) uhri muistuttaa keskiaikaisia pietä-veistoksia, sillä uhri on vaatteetta.¹²⁶⁰ (kuva 162) Äidin kuvassa on kuitenkin painotettu suomalaiskansallista sota-ajan arkisuutta, päässä on huivi, asu on pitkähelmainen ja kengät ovat raskaspohjaiset. Äiti kannattelee poikaansa toisen polven varaan laskeutuneena. Asento muistuttaa sankarihaudoilla suosittua sotilaan rukoukseen tai valaan alistunutta valmiusasentoa. Sotilaan silmät ovat kiinni ja ruumis valahtanut rennoksi. Äiti kohottaa sankarivainajan uhratun ruumiin hautausmaalle päin.¹²⁶¹

Ernst Barlach (1870–1938) suunnitteli *Pietà*-veistoksen (1932) ensimmäisessä maailmansodassa kaatuneille Saksan Stralsundin kaupungin miehille. Tasavartisen kreikkalaisen ristin muotoon sommiteltu teos esittää vakavaimena istuvaa Mariaa univormupukuinen soturi sylissä. Kannattelijan kädet ojentuvat vaakasuoraan asentoon jäykistyneen uhrin jalkaterien ja teräskypärällä suojatun pään ylle. Ele levittää huivin näyttämölisesti ruumiin peitoksi. Taidehistorioitsija Maurice Dorrenin mukaan Barlachin oli tarkoitus kunnioittaa sotilaiden sankaruutta

1260 Jalasjärven sankaripatsaan suunnittelukilpailun voitti Mikko Hovi, mutta teos tilattiin Savikurjen luonnoksen perusteella. Hautausmaalla lepää noin 500 sankarivainajaa.

1261 Vainajan esittelemisen pystyasennossa muistuttaa Michelangelon viimeistä teosta, Pietà Rondaninia.



163 Kauko Räsänen, *Jean Henri Dunant* -mitali, pronssi, 1977. Takasivu. (Kauko Räsänen)

Kristus-mielikuvilla. Aikalaiset pitivät Marian syliin jäykistyneen sotilaan kuvaa epäherooisena. Taiteilija uskoi sotilaspiirien odottaneen vain voiton prameutta, joten hän keskeytti monumenttihankkeen.¹²⁶² Kansallissosialistien valtaannousun myötä Saksan kulttuuri-ilmapiiri muuttui vihamieliseksi modernia ja ekspressiivistä taidetta kohtaan. Poliittinen sensuuri, taiteellisen toiminnan rajoitukset ja teosten tuhoaminen koituivat kohtalokkaaksi myös Barlachille.¹²⁶³ Stralsundin veistosidea säilyi hiilipiirustuksina ja mallina hävityksen ajan yli ja kipsistä on otettu sittemmin kuusi pronssivalosta.

Suomalaistaiteilijoista Kauko Räsänen on muotoillut ehkä kansainvälisesti tunnetuimman pietä-aiheen sveitsiläisen filantroopin ja kansainvälisen Punainen Risti -järjestön (1863) perustajan Jean Henri Dunantin (1828–1910) mitaliin vuodelta 1977. (kuva 163) Järjestön vapaaehtoiset avustustyöntekijät toimivat kentäsairaaloissa, toimittivat sairaanhoitotarvikkeita, organisoivat evakuinteja ja

1262 Vt. Dorren 1992, 66–68.

1263 Barlachin teoksia takavarikoitiin, tuhottiin ja teokset poistettiin julkisista kokoelmista, näyttelytoiminta kiellettiin ja hänet pakotettiin eroamaan Preussin taideakatemiasta. *Magdeburgin sankarimuistomerkki* (1929) poistettiin tuomiokirkosta (1933); Malchin sankarimuistomerkkiä (1928–1929) ei toteutettu. *Güstowin sankarimuistomerkki* (1927) ja Kielin Nikolain kirkon *Henkitaistelija* (1927) poistettiin vuonna 1937; *Kielin kaatuneiden muistomerkki* (1922) paloi sodassa; *Hampurin sankarimuistomerkki* (1931) tuhottiin vuonna 1938 (Tarnowski 1994, 417–425; Stockhaus 1998, 18–19).



164 Kauko Räsänen, *Äiti Karjala*, Karjalaan jääneiden sankarivainajien muistomerkki, pronssi, 1993. Taustalla Wäinö Aaltosen Suru, 1951. Lappeenrannan sankarihautausmaa. (OP 1999)

välittivät tietoa kaatuneiden tai sotilassairaaloissa menehtyneiden kotipaikoille.¹²⁶⁴ Dunant-italin toisella puolella on muotokuva ja toisella puolella järjestön tunnus, tasavartinen risti.¹²⁶⁵ Ristiä koristaa pietä-aiheen tyyllitelty variaatio, huivipäinen nainen, joka kantaa sylissään kuoleman jäykistämää alastonta miesruumista. Sommitelma perustuu koverien ja kuperien muotojen rytmikkaan, mikä oli tyyppillistä Räsänen kubistisvaikutteiselle modernismille. Aihe on tulkittavissa joko uskonnol-

1264 *Kansainvälinen komitea haavoittuneiden avustamiseksi* (1863), josta tuli *Punaisen Ristin kansainvälinen komitea* (1876) tunnustettiin laajasti pian perustamisen jälkeen. Suomen yhdistys perustettiin 1878 Venäjän Punaisen Ristin alaosastoksi ja v. 1919 siitä tuli Suomen Punainen Risti. Islamilaisten maiden vastaava järjestö, Punainen Puolikuu perustettiin vuonna 1919.

1265 Geneven risti, punainen risti valkoisella pohjalla viestii järjestön työntekijöiden puolueettomuudesta.

lisen tai maallisen maailmankuvan pohjalta: Maria Jeesus sylissä, sotavainajan äiti suremassa poikaansa tai haavoittuneita hoitava sairaanhoitaja menehtyneen potilaan kanssa.

Kauko Räsänen *Äiti Karjala* -monumentti (kuva 164) paljastettiin Lappeenrannassa 19.9.1993.¹²⁶⁶ Poissaoleville vainajille omistettua teosta voi pitää Herman Joutsenen Joensuun hautausmaan Karjalan sankarivainajien muistomerkin rinnakkaisteoksena.¹²⁶⁷ Kun Joutsenen *Korπισoturi* kertoo realistisin keinoin episodin itärintaman sodasta, niin Räsänen *Äiti Karjala* viittaa menetetyn alueen myyttisiin ulottuvuuksiin. Modernistinen tyylittely ristiksi antaa teokselle hautamerkin luonteen, mitä vahvistaa myös teoksen taustalle levittäytyvä 70 metriä pitkä, musta, graniittinen kunniamuuri. Siihen on kirjattu 5500 luovutetun Etelä- ja Keski-Karjalan sankarihautoihin tai kadonneena siunatun sotilaan nimi.¹²⁶⁸ Lappeenrannan sankarihautausmaalla 1990- ja 2000-luvuilla järjestetyt toisen maailmansodan uhrien hautajaiset syventävät veistoksen funktiota päättymättömän kansallisen trauman hoitajana.¹²⁶⁹

Lappeenrannan taidemuseon verkkosivuilla *Äiti Karjalan* vertailukohtina esitetään Michelangelon *Pietà* ja Akseli Gallen-Kallelan *Lemminkäisen äiti*.¹²⁷⁰ Dnant-mitalikuvan tapaan *Äiti Karjala* on ristiksi tyylitelty kahden figuurin sommitelma. Nelimetrisen pystypuu on seisova naisfiguuri, joka tähyää kohti taivasta vasen käsi otsalla epätoivon ja surun merkinä. Ristin poikkipuuna on kuoleman jäykistämä poika. Luonnosvaiheessa Kristuksen oikea käsi osoitti merkitsevästi alaspäin, kohti isänmaan kamaraa tai hautaa. Kyseinen asetelma tunnetaan jo keskiaikaisista pietä-sommitelmista. Maria pitää lukuisissa puuveistoksissa kuollutta poikaansa sylissä siten, että Kristuksen ylävartalo on kannattelijan oikean käden puolella. Vainajan alas valahtanut käsi korostaa rintakehää. Keskiajan moniväristen veistosten korostetusti kuvattu rintakehä vertavaluvine miekanhaavoineen ja kylkiluineen korosti väkivaltaisen kuoleman fyysisyyttä. Näyttämöllinen asettelu ja ruumiin frontaalisesti painotetut yksityiskohdat ovat tulkittavissa semioottisina, taivaalliseen uhriin ja ihmiskunnan pelastamiseen viittaavina sankaruuden merkkeinä.

1266 Hankkeen liikkeellepanija oli raja-alueen pitäjäseurojen perustama Karjalaan jääneiden muistomerkkiyhdistys, joka kokosi myös sankarivainajien henkilötiedot internetiin (Vuorinen 2003, 107).

1267 Räsänen sai ensimmäisellä pietä-versiollaan toisen palkinnon Tammisaaren sankarihautaus suunnittelukilpailussa (1951). Luonnos on sittemmin tuhoutunut.

1268 Inskriptio: IKUISESTI KUNNIOITETTU OLKOON HEIDÄN MUISTONSA. Muistomerkki edustaa seuraavia Karjalan kuntia: Antrea, Heinjoki, Hiitola, Jaakkima, Johannes, Jääski, Kanneljärvi, Kaukola, Kirvu, Kivennapa, Koivisto, Kuolemanjärvi, Kurkijoki, Käksäsalmi, Lavansaari, Lumivaara, Metsäpirtti, Muolaa, Pyhäjärvi, Rautu, Ruskeala, Räisälä, Saukkola, Seiskari, Suursaari, Säkkijärvi, Terijoki, Tytärsaari, Uusikirkko, Vahviala, Valkjärvi, Viipuri, Viipurin maalaiskunta, Vuoksela, Vuoksenranta ja Äyräpää.

1269 Vt. "Sotavainajien muiston vaaliminen osa 'velanmaksua'", TS 18.4.2013.

1270 Lappeenrannan kaupunki, Lappeenrannan julkisen veistokset ja muistomerkit, *Äiti Karjala*, http://www3.lappeenranta.fi/museot/verkkonayttelyt/julkiset_veistokset/teokset_43.html, 24.1.2014. Vt. Karjalaan jääneiden sankarivainajien muistomerkkiyhdistys ry., Karjalaan jääneiden sankarivainajien muistomerkit, <http://www.ksv.mpoli.fi/lappeenranta.html>, 25.1.2014.

Vuosisatoja jatkunut ikonografinen toisto on pyhittänyt Kristuksen ruumiin näyttämölliset merkit myös maallisissa sankariuhrien kuvissa.

Uhrin metafysiikka

Pietà-aihe kuuluu dogmatiikan sivussa kehittyneisiin kuva-aiheisiin, joilla on ollut uskon välitystehtävä oppimattoman kansan keskuudessa. Keskiajan hartauselämän ymmärtämisessä ei aina kysytty oppineisuutta, vaan eläytymistä. Gundis Bringuksen mukaan läntisen kirkon uskonnolliset liikkeet uudistivat hartauselämää 1000-luvulta alkaen. Abstraktin ja tuonpuoleisen jumalallisuuden ohessa korostettiin ruumiillisuutta. Kollektiivisen uskonnollisuuden rinnalle tuli hurskauskäsitys, joka ohjasi ihmistä tiedostamaan itsensä yksilönä.¹²⁷¹ Liike vaikutti teologiaan ja seurakuntaelämään synnyttäen Jeesuksen kärsimyksiin eläytyvän passio-mystiikan, joka levisi kerjäläismunkkien mukana 1200-luvulla koko Eurooppaan. Imitaatio oli mahdollista Vapahtajan maallisen vaelluksen aikaista ruumiillista ihmisolemusta korostamalla. Kristuksen kärsimykset, pilkkaaminen, kiduttaminen, kuolema ja hautaan asettaminen kuvattiin yksityiskohtaisesti. Pääsiäisen kirkkdraamassa käytettiin Kristus-veistoksia jäljittelemään pääsiäisajan tapahtumia. Näytelmä saattoi huipentua veistoksen nostamiseen kirkon holvin kattoaukon kautta kohti taivasta.¹²⁷²

Elina Räsänen korostaa, että Suomessa säilyneiden keskiaikaisten pyhimys- ja kulttikuvien fragmentaarisuus ja kirjallisten lähteiden puute tekee veistosten käytön, esillepanon, kaappien ja jalustojen sekä alttarien rekonstruktion vaikeaksi.¹²⁷³ Itäältä edusti taivasta ja se oli varattu papistolle, joka hoiti seurakuntaelämän arvokkaimmat seremoniat ja alttarikuviin liittyvät rituaalit. Eteläseinustalla oli kirkon nimikkopyhimyksen alttari. Sen vastapuolella oli Marian alttari, joka merkitsi kirkkolaivan pohjoispuolen naisten puoleksi. Sivialttarit olivat varatut myös seurakuntalaisten käyttöön.¹²⁷⁴ Yksilölliseen uskonharjoitukseen ja kontemplaatioon käytettyjen hartauskuvien oletetaan sijainneen sivialttareilla tai lähellä seurakuntaa.¹²⁷⁵ Niitä käytettiin myös luostareissa munkin tai nunnan huoneessa tai muussa

1271 Liikkeen taustalla olivat mm. Anselm Canterburylainen, Guillaume de Saint Thierry, Bernhard Clairvauxlainen ja Tuomas Akvinolainen (Bringués 1998, 29–30).

1272 Draaman aiheita: aasilla ratsastava, ristiinnaulittu, haudattu, ylösnoussut ja taivaaseen astuva Kristus.

Saksan Moosburgissa (viimeistään 1363) ja Regensburgissa, Prüfeningin benediktiiniläisluostarissa (1489) on säilynyt messujärjestys ja pääsiäisliturgiaan liittyviä ohjeita (Vuola 1997, 66–67).

1273 Räsänen 2009, 44–48, 65, 104–106.

1274 Muu kirkkolaiva edusti maata ja oli myös seurakuntalaisten käytössä. Pyhin tila erotettiin muusta kirkosta kuoriaidalla ja triumfikaarella, jonka krusifiksi oli seurakuntaan päin. Katolinen liturgia luettiin latinaksi, mutta saarnoja oli myös kansankielellä. Aidan saarnatuoleista eteläpuoleiselta luettiin epistolat ja pohjoispuoleiselta evankeliumit. (Lindberg 1999, 35). Kirkon pohjoispuolta on pidetty myös pahana, "pirun puolena".

1275 Hartauskuvan luonteesta ja käytöstä ei ole yksimielisyyttä. Pyhiinvaelluskirkoissa yksityisyyttä oli vaikea saavuttaa "ihmeitä tekevän" veistosten äärellä (Bringués 1998, 45–48). Markus Hiekkänen olettaa arvokkaiden

rukoukseen varatussa tilassa. Jos pietà-veistos sai paikan kirkon Marian alttarilla, sen status oli hartauskuvaa korkeampi.¹²⁷⁶

Episodia Mariasta pitämässä sylissänsä kuollutta Kristusta ei mainita Raamatussa, joten se on teologisen kaanonin ulkopuolinen kirjallisuuden ja kuvataiteen aihe.¹²⁷⁷ Se kehittyi 1000-luvun bysanttilaisessa taiteessa ja levisi länteen 1200-luvulla. Lähtökohtana olivat Josefia ja Nikodemusta esittävät Kristuksen hautauskuvat, joista kehitettiin myös ensimmäiset lamentaatio-aiheet, ristiltä laskemista ja suremista kuvaavat ryhmät. Maria sai paikan kuolleen Jeesuksen ylävartalon ja Maria Magdalena jalkojen tukijana, mistä sittemmin kehittyi pietà-aihe. Nunnaluostareilla oli tärkeä merkitys passiomystiikan kehityksessä ja niissä korostettiin usein fyysistä eläytymistä, sydämessä koettua myötätuntoa Vapahtajaa kohtaan.¹²⁷⁸ Gert-rud Schiller painotta, että hartauskuvien oli tarkoitus nostaa mieli arkitajunnan yläpuolelle. Pietà-aiheen tuli irrottaa ajatukset maallisista äidintunteista tai murheesta ja johdatella sielu mystiseen voiton kokemukseen. Rukoilijan ei tullut osallistua Marian suruun, vaan keskittyä Vapahtajan parantaviin haavoihin sekä kunnioittaa lunastusuhria voittona kuolemasta. Heinrich Seusen (1295–1366) mukaan passiomystiikka korosti riemua tai juhlaa.¹²⁷⁹

Kristillisen uhrisymboliikan lähtökohtana oli patriarkaalinen teologia, joka edusti maallisille kokemuksille kielteistä metafysiikkaa.¹²⁸⁰ Vaikka keskiajan mystiikka aiheutti kirkossa muutospainetta, se jäi vieraaksi viralliselle oppijärjestelmälle.¹²⁸¹ Hillittyä uskoa kunnioittavan Kristus-imitaation ja ruumiillisia tuskanilmauksia suosivien mystisten liikkeiden välille syntyi mentaalinen kuilu. Teologit etsivät rajoja hyväksytyille eläytymistavoille, jotka heijastuivat myös taiteen decorum-ehdoin.¹²⁸² Margaret Walters olettaa pietà-aiheen suosion liittyneen naisten merkityksen kasvuun kirkollisessa elämässä. Kristuksesta tuli ekstaattisten elämysten kohde; naiset osoittivat hänelle viestejä rakastajana tai aviomiehenä, isänä tai lapsena. Kuvaukset saattoivat olla avoimen seksuaalisia ja Vapahtajan tuskaa voitiin ilmaista patologisella mielihyvällä, jopa revanssin tuntein. Naiset saattoivat samais-taa itsensä jumalan äitiin jopa sadomasokistisin termein, mikä jätti Vapahtajan

pietà-veistosten saaneen suomalaiskirkoissa keskeisen sijoituspaikan (Markus Hiekkasen suullinen tiedonanto 27.3.2000).

1276 Schiller 1968, 193.

1277 Falkenburg 1995, 65; Bringéus 1999, 53. Mariasta kerrotaan Johanneksen evankeliumissa Jeesuksen ristin äärellä, muttei vainajan kannattelijana (Joh. 19:25).

1278 Bringéus 1998, 30–32, 53. Taustalla olivat *Planctus ante nescia* ja *Planctus Mariae* Pseudo-Bonaventura Ludolfille attribuoitu teksti *Meditationes Vitae Christi* (Falkenburg 1995, 67, 68; Lindberg 1999, 55).

1279 Schiller 1968, 192–193.

1280 Tekstien tosinluennan mahdollisuuksista, ks. esim. Adriana Cavarero, joka purkaa klassisen antiikin ja Platonin tekstien näistä metaforisoivaa maailmankuvaa. Uusmaterialistisena ajattelijana hän ottaa etäisyyttä naiseuden pyhittämiseen tai metafysiikkaan. Vaikka Cavarero tiedostaa käsittelemiensä tekstien olevan miesten kirjoittamia, hän lukee naisroolia arkisen inhimillisenä toimijana (Braidotti 1995, xi–xiii).

1281 Bringéus 1998, 38–39.

1282 Falkenburg pitää äärimmäisyysilmiönä kuvia Mariasta suutelemassa Jeesuksesta maahan valunutta verta (Falkenburg 1995, 65–66).

voiton paatoksen taka-alalle.¹²⁸³ Pietà-kuva ehkä ohjasi eläytymisen luonnetta, mutta taustalla saattoi vaikuttaa myös kirkon pitkäaikainen misogynia ja naisten ruumiillisuuteen liittyvä syntileima.¹²⁸⁴

Bringéus erottaa hartauskuviin liittyvät ilmiöt Italian renessanssikulttuurista, jossa Jumalalle antautumisen sijasta painotettiin ihmisen järkeä ja yksilöllistä voimaa. Tämä ajattelutapa oli vieras saman ajan muulle Euroopalle. Hartauskuvien käyttö korostaa ihmisen heikkoutta ja Jumalan turvaa. Kultti vahvistui, kun ihmisten elämää leimasivat kokemukset läheisten sairastumisesta ja kuolemasta. Kaupungistuminen teki väestön alttiiksi katovuosille ja sairausepidemioille.¹²⁸⁵ Tutkijat ovat erimielisiä siitä, perustuiko kärsimysmystiikan ja hartauskuvien suosion kasvu 1300-luvun puolivälin musta surma -epidemiaan tai kuolemankauhua herättäneisiin tapahtumiin. Volker Probstin mukaan pietà-teema liittyi kulkutauteihin, katastrofeihin ja sotiin.¹²⁸⁶ Bo Ossian Lindberg arvelee suomalaisen taiteeseen ilmaantuneen synkkiä sävyjä ja verisiä krusifikseja juuri myöhäiskeskiajan ruttoepidemian aikaan.¹²⁸⁷ Kärsimysmystiikka jatkui uuden ajan alkuun asti, jolloin suuret epidemiat olivat jo ohitse ja Euroopassa elettiin taloudellisen nousun aikaa. Tätä pidetään väestökatastrofeihin liitettyjen sosiaalipsykologisten tulkintojen vasta-argumenttina.¹²⁸⁸ Vaikka pietà-aiheen yhteyksiä ruttoepidemioihin, väestökatastrofeihin tai sotiin ei voisi aukottomasti todistaa, kertovat myöhemmät käyttöyhteydet aiheen viestinnällisistä ja modaalisisista ulottuvuuksista. Kristuksen imitaatio ja Maria-kultti korostivat uskon feminiinisiä piirteitä. Ne toivat vastapainoa katolisen kirkon dogmille ja kolminaisuusopin maskuliinisuudelle.¹²⁸⁹ Ne korostivat Jeesuksen kaksinaista roolia, ihmisestä syntyneen Jumalan pojan olemusta.¹²⁹⁰ Pietà-variaatioita hyödyntävien sotamuistomerkkien funktion intertekstuaalisen tulkinnan¹²⁹¹ kannalta on merkityksellistä, että aikoinaan erittäin suosittu kuvatyyppe on yhä yksi tunnetuimmista keskiajan ikonografisista aiheista.

1283 Ristiinnaulitsemisteksteissä myötätunto ja sääli yhdistyvät sadistisiin ilmauksiin. Miesinho, itsehalveksunta ja sadomasokistinen seksuaalinen frustraatio sekoittuvat toisiinsa. Juliana Norwichilainen yhdisti synnytystuskat Kristuksen kärsimyksiin (Walters 1976, 76–78).

1284 Bringéus 1998, 32 ja Lindberg 1999, 55.

1285 Bringéus 1998, 48–49.

1286 Probst 1986, 4.

1287 Lindberg 1999, 54.

1288 Myöhäiskeskiajalla syntyi muitakin kuolemankulttuuriin liittyviä aiheita, joista kuolemantanssi lienee tunnetuin. Euroopassa vuosina 1347–1352 riehunut rutto saattoi vaikuttaa kuolemantanssi-aiheen leviämiseen, vaikka teeman huippukausi oli vasta 1400-luvun puolivälissä. Sen ensimmäiset kirjalliset versiot tunnetaan 1300-luvun puolivälistä ja kuvallinen esitys Pariisin SS. Innocents'n hautausmaan luuhuoneesta 1300-luvun lopulta (Waernerberg 1999, 250, 255).

1289 Jumalan, Kristuksen ja Pyhän Hengen kolmiyhteydellä on kyseenalaistamaton arvo kristillisessä symboliikassa, mutta siitä on johdettu myös muita hengellisiä vertauskuvia tai kuvastoja (Räsänen 2009, 123–130).

1290 Jeesusta ei tullut nähdä puoliksi ihmisenä ja puoliksi jumalana, vaan molempina yhtäaikaaisesti (Räsänen 2009, 116).

1291 Kuvien intertekstuaalisuuteen liittyvästä keskustelusta Hahn 2002, 187–200; Räsänen 2009, 85.

Pietà-ikonografiaa

Pietà-aihe palveli rukoilijan meditatiivisena apuvälineenä Kristuksen kärsimyksiin eläytymisessä. Veistoksia tilattiin paljon myös nunnaluostareihin. Ensimmäiset plastiset versiot valmistettiin Saksassa 1300-luvun alussa.¹²⁹² Varhaisissa veistoksissa Maria on kuvattu hymyilevänä, uhrivoiton välittäjänä. Keskiaikaiset veistokset luokitellaan tyyllisesti kolmeen perustyyppiin sen mukaan, miten Kristus-figuuri on kuvattu. Sotamuistomerkkikuvat voidaan tyypitellä vastaavalla tavalla. Ensimmäisessä tyypissä Kristus on kuvattu Marian sylissä pehmeästi valahtaneena ruumiina, kuten Pohjan kirkon *Pietà*-veistoksessa¹²⁹³. Asetelman tunnetuin sovellus lienee Michelangelon (1475–1564) *Pietà Rondanini* (1550–1564). Suomalaisista sotamuistomerkkeistä Viljo Savikurjen *Jalasjärven sankaripatsas* (1953) ja Jussi Vikaisen Kalannin sankarihaudan *Pietà* (1955) jatkavat tätä pehmeänä kuvattua vainajan traditiota. Samaan sarjaan kuului myös Kauko Räsänen Tammisaaren sankarihaudan luonnos (1951), joka on säilynyt valokuvana. (kuva 165) Se esittää pohkeen yli ulottuvaan mekkoon pukeutunutta jykevää naista, joka seisoo jäykästi pienessä haara-asennossa ja kantaa kuollutta tai haavoittunutta poikaansa. Sodan uhri tukeutuu kantajansa olkapäähän ja asettuu pehmeästi tai veltona syliin. Monumentaalisen äidin kannattelema poika luo assosiaation lapsesta sotilaan sijaan, mikä saattoi johtaa aiheen hylkäämiseen sotamuistomerkkinä.¹²⁹⁴

Toinen malli perustuu ruotsalaisen mystikon ja birgittalaisjärjestön perustajan, Pyhän Birgitan (1303–1373) näkyyn. Siinä Maria pitää Jeesusta sylissään ristitöön jälkeen, mutta ei pysty laukaisemaan jännitystä poikansa kuoleman jäykistämistä jäsenistä. Hollolan kirkon danzigilaista työtä oleva pietà-versio edustaa tätä kuolon kangistaman ruumiin esitystapaa. Kauko Räsänen *Dunant-mitali* ja *Äiti Karjala* -veistos edustavat ikonografian modernistisia versioita. Kolmas tyyppi kuvaa kuolleen Kristuksen lapsena Marian sylissä madonnakuvien tapaan.¹²⁹⁵ Tätä harvinaisinta keskiajan tyyppiä ei ole sovellettu Suomen sankarihaudoilla, mutta Malmi Pohjoisella hautausmaalla on liittalan asemalla pommituksen kohteeksi joutuneen junan uhrien muistomerkki, joka kunnioittaa matkalla Ruotsiin menehtynyttä 22 sotilasta ja heidän saattajaansa. Muistokivessä on teksti: ”Tässä yhteishaudassa lepäävät Suomen suuren ahdistuksen aikana Ruotsin matkan aikana liittalan rautatieonnettomuudessa 4.3.1940 henkensä antaneet.”¹²⁹⁶ Reliefin naishahmo katsoo sylissään makaavan leikki-ikäisen pojan kasvoja käsi poskella. Pitkään pukuun ja alas laskeutuvaan huiviin pukeutunut äiti on kuin ihmiskuntaa lapsinaan varjeleva

1292 Varhaisin maininta pietà-aiheesta on v. 1298 Mechthild von Hackebornin (1241–1289) Helftan luostarissa kirjoittamassa *Buch besonderer Gnaden* -teoksessa (Schiller 1968, 193).

1293 Pohjan kirkon veistos on oletettavasti Westfalenin tai Reinin alueelta 1400-luvun alkupuolelta.

1294 Taiteilija antoi valokuvan luonnoksesta haastattelun yhteydessä Espoossa tammikuussa 2000.

1295 Tyypin taustalla on Bernardino Sienalaisen (k. 1444) näky. Maria muisteli kuollut Kristus sylissään aikaa Betlehemissä, jolloin hän helli rinnoillaan vastasyntynyttä lastaan. Sureva Maria samaisti tilanteet toisiinsa ja mietteissä käärinliinatkin muuttuivat kapaloiksi (Lindberg 1999, 55).

1296 Muistomerkkin pystytti Pohjoismaiden avun Suomen keskus (Tuomisto 1998, 184).



165 Kauko Räsänen, Tammisaaren sankaripatsaskilpailun luonnos, kipsi, 1951. (Kauko Räsänen)

manttelimadonna.¹²⁹⁷ Alastoman lapsiuhtrin käsivarsi on valahtanut alas ja rintakehän kylkiluut nousevat esille keskiajan Kristus-ikonografiaa seuraten.

Antiikin taiteen esikuvallisuutta korostaneessa uusklassismissa ei suosittu keskiaikaista pietà-aihetta. Tunteenomaista tematiikkaa oli vaikea sovittaa myöskään nationalistiseen sankaruuteen. ”Toiseen” tukeutuva modaalin tunnelma toimii ikään kuin klassistisen heeroksen autonomisen olemisen vastakuvana. Kun Kristus-imitaation mystiikka hiipui renessanssin myötä, myös pietà-aiheen alkuperäinen funktio hämärtyi. Esimerkiksi Michelangelon kaikki pietà-aiheet ovat alun perin tarkoitettut hautamerkeiksi kirkkoon.¹²⁹⁸ Firenzen nelihenkinen lamentaatio-ryhmän, *Pietà Bandinin* (noin 1547–1555) oli tarkoitus tulla Michelangelon

1297 ”Suojelusmanttelimadonna” ei ole pietà-aihe. Suomessa tämän tyypin veistos Matarengin kirkossa Ylitorniossa.

1298 *Vatikaanin Pietà*-veistos (1497–1500) oli tarkoitettu kardinaali de la Grosiaie'n haudalle vanhaan Pietarin basilikaan Vatikaaniin, mutta se siirrettiin Rooman Pietarinkirkkoon. Kaksi viimeistä veistosta jäivät keskeneräiksi ja taiteilija vaurioitti niitä katolisen inkvisition pelossa. Neljännen eli *Paletstrinan Pietà* Galleria dell'Accademia Firenzessä attribuointi on epävarma (Shrimplin-Evangelidis 1989, 64–66; Agoston 1997, 546–551).



166 Jussi Vikainen, *Pietà*, Kalannin sankaripatsas, pronssi, 1955. (OP 2001)

haudalle ja Kristusta ristiltä alas laskeva Nikodemus on tulkittu taiteilijan omakuvaksi.¹²⁹⁹ Michelangelon nuoruuden *Pietà* (1497–1500) muistuttaa hartauskuvia, mutta painottuu madonnakuvien sensuelliin lempeyteen. Siinä Maria pitää sylissään itsensä ikäiseltä näyttävää poikaansa, mikä luo veistokseen eroottisen jännitteen. Leo Steinbergin mukaan idean syntyyn vaikuttivat Maria-kultin mystiset virtaukset. Sensuullit piirteet viittasivat allegoriaan, jolla Jeesuksen äidistä tehtiin

1299 Michelangelon perheen kappeli Santa Crocessa Firenzessä varmistui hautapaikaksi taiteilijan kuolinvuoteella. Vasari toimi Pietà-veistoksen saamiseksi taiteilijan haudalle, mutta teos sijoitettiin Firenzen tuomiokirkkoon ja on nykyisin Museo dell'Opera del Duomossa (Schrimplin-Evangelidis 1989, 58 ja s. 65 viite 79). Valerie Schrimplin-Evangelidis liittää Firenzen veistoksen katoliseen uudistusliikkeeseen ja pitää identifikaatiota Nikodemukseen henkilökohtaisen uskon ilmaisuna. Katolisilla reformiliikkeillä oli yhtymäkohtia protestantismiin ja uusplatonismiin. Liike säilyi katolisen kirkon sisällä ja sitoutui kirkon riitteihin, vaikka painotti pelastumista Kristuksen uhrin välityksellä. Nikodeemit joutuivat katolisen inkvisition vainon kohteeksi 1542 lähtien (Schrimplin-Evangelidis 1989, 61–65).

poikansa taivaallinen morsian tai kirkon ja seurakunnan symboli. *Pietà Rondanini* (noin 1555–1564) Milanossa jäi Michelangelolta kesken ja hänen tulkitaan samais-tuneen siinä Kristukseen.¹³⁰⁰

Jussi Vikaisen Kalannin sankarihaudan pronssiveistos *Pietà* (kuva 166) vuodelta 1955 lainaa Rondaninin pystyideaa. Asepukuinen sodan uhri on nuori, kuten on häntä kannatteleva, teoksen valmistumisajan arkiasuun puettu Mariakin. Naisen hiukset valuvat neitseellisesti niskan taakse ilman huntua tai huivia. Toisen maailmansodan sankarihaudalta on turha etsiä renessanssin mystiikkaa tai esoteeristä avioliittoa äidin ja pojan välillä. Profaani yleisvaikutelma etäännyy myös muista hengellisistä konteksteista. Veistoshahmot näyttävät traagisilta rakastavaisilta tai nuorelta avioparilta, jonka yhteinen taival on päättynyt lyhyeen alkuun. Aihe pysähtyy kaipuun hetkeen ja pidätetyn surun eetokseen. Vikaisen ateljeessa on jo välirauhan aikana, 1941, hahmoteltu kipsiluonnos, joka esittää nuorta naista kannattelemassa sotavainajaa. Alastomuus viittaa Kristukseen, mutta patrioottinen funktio on tarkennettu käsi sydämellä -eleeseen. Naisen kädet on nostettu hiuksiin surun eelenä. Luonnoksen suomalaisittain voimakas eroottinen lataus karsiutui lopullisesta sankaripatsaasta.¹³⁰¹

Mater dolorosa

Laatokan pohjoispuolella, Impilahden Koirinojalla, Pitkäranta-Suojärvitien varrella on petroskoilaisen akateemikko Leo Lankisen (1926–1996) *Surun risti* (kuva 167a ja b), toisilta nimiltään *Murheen risti* ja *Kaksi äitiä*. Muistomerkkihankkeen organisaattoreina olivat sekä venäläiset että suomalaiset veteraanijärjestöt ja teos paljastettiin vuonna 2000 Kuopion ja sen ystävyyskaupunki Pitkärannan yhteishankkeena. Teos omistettiin molempien maiden Lemetin motissa ja sen läheisyyden taistelussa helmikuussa 1940 menehtyneille, noin 40 000 sotilaalle.¹³⁰² Teoksesta järjestettiin avoin kansainvälinen kilpailu, johon osallistui 14 taiteilijaa. Lankinen sairastui vakavasti pian kilpailun ratkettua hänen voitokseen. Petroskoilainen kuvanveistäjä Eduard Akulov valmisti lopullisen version kilpailuluonnoksen pohjalta.

Surun risti on visuaalisesti sukua Räsäsen *Äiti Karjalalle*, vaikka se ei lainaa pietà-ikonografiaa. Keskusaiheena olevan ristin molempia puolia koristavat lähes identtiset, takaapäin nähdyt, pitkään mekkoon puetut naisfiguurit. Hahmot

1300 Steinberg 1996 [1983], 237–253. Pietà Rondanini nousi julkisuuteen Rondaninien omaisuuden inventaariossa (1807). Teos attribuoitiin Michelangelolle 1873 ja se päätyi Milanon kaupungille 1952 (Fiorio 2004, 14–16).

1301 Taiteilijan poika Juhani Vikainen esitteli minulle luonnosta Vehmaan Rautilan ateljeessa 19.12.2000.

1302 Taisteluissa menehtyneiden määrät vaihtelevat riippuen lähteestä. Koirinojalla arvioidaan kuolleen noin 35 000 neuvostosotilasta ja noin 5000–6000 suomalaista. Muistomerkkin organisoimisessa nojattiin 11.7.1992 Venäjän Federaation ja Suomen tasavallan hallitusten sopimukseen toisessa maailmansodassa kaatuneiden muistamisesta. Päätös muistomerkistä tehtiin lokakuussa 1992 (Heninen, "Surun risti", <http://heninen.net/risti/suomeksi.htm>, 14.2.2012).



167a Leo Lankinen, *Surun risti*, pronssi, 2000. Impilahti, Koirinoja. (Merja Pitkänen 2013)



167b Leo Lankinen, *Surun risti*, pronssi, 2000. Impilahti, Koirinoja. (Merja Pitkänen 2013)

erottuvat toisistaan vain hiuksista. Toisella puolella olevalla naisella niskan kohdalta sidottu tukka laskeutuu yläselälle. Vastakkaisen puolen naisen hiukset on jaettu leteille. Lankisen teoksesta puuttuu *Äiti Karjalan* asennon kansallinen kohottavuus tai kaipauksen maille suunnattu katse, sillä naisten vartalot ja kasvot uppoavat ristin sisään. Kädet lepäävät ristin poikkipuulla siihen sulautuen, kämmenet sen päässä toisiinsa liittyen. Kahden maan äidit muodostavat passiivisen ykseyden toistensa ja marttyyrikuoleman merkin kanssa. Risti syntyy heidän ruumiistaan kasvottomana, sanattomana ja liikkumattomaksi jäykistyneenä suruna. Risti-tematiikka näyttää uskonnolliselta aiheelta, mutta on tuskin tulkittavissa raamatulliselta tai kristilliseltä pohjalta. Naiset näyttäisivät ottaneen Kristuksen paikan tyhjällä ristillä painautumalla tai sulautumalla siihen. Teos on tulkittavissa metaforisena esityksenä paitsi sanattomalle surulle myös vihollisuuksien jälkeiselle sovinnolle. Yhtyminen ristiin on emotionaalisesti voimakas ele, joka luo ylikuonnollisen tunnelman ja väylän mentaaliseen rajatilaan, sotilaan äidin myyttiin. Pietä-aiheelle ominainen modaalin empaattisuuden vaikutelma häivähtää pienestä yhteen liitettyjen käsien

huolenpidon tai välittämisen eleestä. Lohdutuksen kohteena ei ole poika, vaan saman menetyksen kokenut entisen vihollismaan äiti, elämää ylläpitävä ja jatkava toinen nainen.

Surun risti kääntyy sisäänpäin, vaikenee ja ojentautuu vain käden kosketuksen verran toista ihmistä kohden. Teoksen modus on tukahtunut, lähes mykkä oleminen, vailla tekojen ja katseen suuntaa tulevaan. Se tuottaa mielikuvan haudasta, minkä merkki se eräällä tavalla onkin. Taistelualueille jäi paljon molempien puolien sotilaiden ruumiita niille sijoilleen tai kenttähautoihin. *Surun risti* toimii tässä suhteessa kuin hartauskuva, ruumiin katoavaisuudesta muistuttavana meditaation merkinä tai uhrin muistokuvana. Leo Lankisen veistos on mentaalinen vastamerkki Suomen puolella olevalle Raatteentien talvisodan taistelumuistomerkillle. Molemmat liittyvät mottitaistelun muistoon, mutta teosten ideologinen tausta ja ilmaisutapa eroavat oleellisesti toisistaan. Alvar Aallon suunnittelema *Liekki* kohoo ylös tuottaen mielikuvaa tykkitulesta ja vihollisuudesta. *Surun risti* sanoutuu sen sijaan irti militaarisen egon kohotuskampanjoista. Se edustaa rauhantahtoista ja tasapuolista vainajien kunnioitusta ja menehtyneiden muiston vaalimista.

Suuriin mittasuhteisiin laajentuneet menetykset olivat pitkään vaiettuja asioita sekä Neuvostoliitossa että Suomessa. Vasta kun sodasta oli kulunut kuusikymmentä vuotta, oltiin valmiita sodan inhimillisten menetysten käsittelyyn tai sotavainajien arvon myöntämiseen. Poliittiset suhdannemuutokset ovat näin osaltaan ohjanneet kipeiden asioiden käsittelyyn. Lemetin motin tapahtumapaikka olisi Raatteentien tapaan voitu legitimoida osaksi talvisodan sankaritarinaa, sillä suomalaiset saartoivat alueella Neuvostoliiton 168 divisioonan esikunnan aiheuttaen viholliselleen suuria miestappioita. Paikka ei kuitenkaan sovi Suomen voitonmerkeille, sillä Impilahden Koirinoja kuuluu Venäjään. Taisteluvoitto-diskurssillakaan ei ole merkitystä, sillä sodan voitti Neuvostoliitto. Sen sijaan yhteinen vainajakultti etsii tilaa molemminpuoliselle ymmärrykselle, anteeksiannolle tai hiljaiselle surulle. Niiden kuvaajaksi eivät heroiset soturikuvat tai kuolemaa syökseivät aseet sovi. Lankinen päätyi moniselitteiseen, feminiinisyyttä korostavaan metaforisuuteen.

Stabat Mater dolorosa välityksellä kerrotaan Marian elämän seitsemästä surusta.¹³⁰³ *Äiti Karjala ja Surun risti* viittaavat Kristuksen äidin suruun ja luovat samaistumispuoleen suomalaisille evakoiduille. Väkivalta, siviileihin kohdistuneet iskut, kodin jättämisen ahdistus, huoli omaisten kohtaloista, sotaan lähtevien viimeiset jäähyväiset, tietoisuus omaisen kuolemasta, kadonneiden vainajien etsiminen ja tieto kuolemasta sekä rajan taakse jääneisiin hautoihin liittyvä pitkä surutyö ovat säilyneet parantumattomina haavoina viime vuosiin asti. Kummassakaan teoksessa ei ole viitteitä katolisiin hartauskäytäntöihin eikä niitä olisi luterilaisella

1303 *Stabat Mater dolorosa* on Maria-kulttiin liittyvä katolinen hymni. Se kertoo Marian seitsemästä murheesta ja samaistumisesta Jeesuksen elämään. Mater dolorosa -ikonografia kuvaa Mariaa, jonka sydäntä tai rintaa lävistää seitsemän miekkaa. Mater dolorosa -aiheet: Simeonin ennustus, pako Egyptiin, kadonneen 12-vuotiaan Jeesuksen etsiminen, ristisaatto, ristiinnaulitseminen, ristiltäotto ja Jeesuksen hautaaminen.

hautausmaalla tai eri uskontokuntia edustavien sotilaiden muistomerkin suvaitukaan. Oleellista on Marian, uhrikentän, Karjalan tai äitimaan sulautuminen toisiinsa mytologisina perspektiiveinä tai meditatiivisina sisältöinä. Kun *Äiti Karjala* muodostaa ristin yhdessä poikansa kanssa, sulautuvat *Surun ristissä* sodan molempien puolien sotilaanäidit tähän marttyyrimerkkiin. Maria-kultin viitekehityksessä naiset ovat maallisia ja pyhiä yhtäaikaista. Jumalan pojan neitseellinen synnyttäjä, pyhän ihmeen kantaja, oli ihmisenä syntyneen poikansa marttyyrikuoleman todistaja. Kun Kristuksen äiti muisteli poikansa kärsimystietä, ovat *Äiti Karjalan* ja *Surun ristin* naiset yhtä uhrimerkin kanssa. Edellisessä äiti on osa ristiä ja katsoo menetetyin maan uhrikenttää, kun jälkimmäisessä risti sulattaa kaksi äitiä ja kansakuntaa yhteen, yhdeksi kärsimysten ja patrioottisen uhrikuoleman merkiksi. Myyttiset äidit ovat vertauskuvallisesti synnyttäneet paitsi kuolevaisen uhrin, myös kuolemattoman elämän.

Vainajan etsiminen

Suomen opetusministeriö asetti vuonna 1990 työryhmän hankkimaan muistomerkin Neuvostoliiton vankileireillä menehtyneille suomalaissotilaille. Hanke avasi yhteistyön venäläisten kanssa ja poliittisten asenteiden vapautuminen johti sotahistorian uudelleenarvioimiseen. Sotavainajien muiston vaalimisyhdistys ry. perustettiin 1998 jatkamaan opetusministeriön työtä. Yhdistys huolehtii suomalaissotilaiden jäännösten etsinnöistä rajantakaisilta taistelukentiltä, kuljettaa kotimaahan ja järjestää hautauksia. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon luovuttaessa tästä työstä yhdistykselle palkinnon painotti arkkkipiispa Jukka Paarma sotavainajien muiston kansallista ja hengellistä merkitystä:

Sankarihaudat ovat yksi suomalaisen kulttuurin erikoispiirre ja meidän ylpeytemme. Oli ainutlaatuisia koko maailmassa että sodassa kaatuneet saatiin kotiseudun multa. Sankarihautausmaat ovat hoitaneet lukemattomia ihmisiä ja auttaneet heitä vaikean ajan yli. Kun viime aikoina on nähty paljon vaivaa sodassa kadonneiden ja kentälle jääneiden sotavainajien etsimisessä ja muiston ylläpitämisessä, on kyse samasta sivistyskansan kulttuurityöstä ja sielunhoidosta.¹³⁰⁴

Sotavainajien muiston vaalimisyhdistyksen apuna etsintöihin on osallistunut vapaaehtoisia valtiorajan molemmin puolin. Ruumiita tai niiden osia on tunnistettu tuntolevyistä ja Helsingin oikeuslääketieteellinen tutkimuslaitos on analysoinut hampaita ja luiden dna:ta samassa tarkoituksessa. Etsinnöissä ylös kaivetuista noin 1100 ruumiin jäännöksestä 300 on tunnistettu ja siirretty kotiseurakuntaan. Tun-

1304 Kiikka 2002, Markku, Sotavainajien muiston vaalimisyhdistys ry. Pitäjyhteisöjen toimintaympäristö Karjalan kannaksella -seminaari, Viipuri 28.9.2002, <http://www.sotavainajat.net/perussivut/sivut/mke.htm>, 25.1.2014.

temattomiksi jääneet on haudattu vuosina 1993–2010 Lappeenrannan, Joensuun, Kajaanin ja Helsingin Hietaniemen sankarihautausmaalle. Pitkin itärajaa on pystytetty myös muistomerkkejä. Sotavainajien muiston vaalimisyhdistys on yhteistyössä opetusministeriön kanssa vastannut kahdentoista merkin tilaamisesta.¹³⁰⁵

Karjalan taistelurintamille jäi hautaamatta sekä Neuvostoliiton että Suomen sotilaita, mikä tekee monista taistelupaikkojen muistomerkeistä implisiittisesti kadonneiden sotilaiden hautamerkkejä. Varsinaiset kenttähautausmaat ovat sen sijaan hautausmaiksi pyhitettyjä paikkoja kirkkomaiden tapaan, vaikka ne sijaittivat keskellä korpea. Taistelutantereille jääneiden suomalaissotilaiden muistomerkeissä on viime vuosina vältetty uskonnollista symboliikkaa. Risti on korvattu Suomen puolustusvoimien tunnuskuvalla – vaakunaleijonan taustana on musta torni.¹³⁰⁶ Se kunnioittaa kaatuneita sotilaita viittaamalla hengelliseen vakaumukseen tai poliittiseen suuntaukseen. Osa muistomerkeistä on tuotettu suomalaisvenäläisellä yhteistyöllä. Useimmat niistä ovat valtiollista statusta tai uhrien tasa-arvoa korostaen neutraalin kuvattomia muistokiviä tai -laattoja.

Myyttisissä elämän ja kuoleman kiertokulun vertauskuvissa tarinan keskiössä on usein äiti, joka korjaa kuolemakriisin ottamalla vastuun väkivaltaisesti menehtyneen vainajan ruumiista. Hän voi myös auttaa sankarin takaisin elävien maailmaan ja palauttaa järjestyksen yhteisöön. Muinaisen Egyptin jumaltaruston hedelmällisyyden jumala Osiriksen ja Isiksen tarina kertoo vainajan etsimisestä hautarituaalia varten.¹³⁰⁷ Kalevalan Lemminkäisen ja hänen äitinsä tarinaa voidaan pitää Osiriksen myytin suomalaisversiona. Pohjolan tytärtä havitellut Lemminkäinen ampui pyhän Tuonelan joutsenen, minkä vuoksi hänet tapettiin ja paloitetu ruumis heitettiin jokeen. Äiti haravoi osat rannalle ja ompeli yhteen. Kalevalan ohessa suomalaiset tuntevat tarinan myös Akseli Gallen-Kallelan kansallisesti kanonisoidusta maalauksesta *Lemminkäisen äiti* (1897, Ateneum, Helsinki), johon viitataan myös Kauko Räsänen *Äiti Karjalan* yhteydessä. Maalauksen Lemminkäinen makaa Tuonelan virralla ruumiiltaan eheänä, mutta hengettömänä. Äiti katsoo ylös kohti mehiläistä, jonka tuomalla hunajalla sankari herää henkiin. Molemmissa tari-

1305 Etsintöjen jälkeen on valtakunnallisia sankarihautajaisia ollut lähes vuosittain. Lappeenrannassa tilaisuuksia on ollut eniten: vuosina 1993, 1994, 1995, 1998, 2000, 2004, 2008, 2010; Joensuussa 1996 ja 1997, Kajaanissa 1997 ja Helsingissä 1997. Teostilaukset on suunnattu kahdelle tekijälle; kuvanveistäjä Heikki Häivöja (s. 1929) on suunnitellut 4, Ari Laitila 3 ja he yhdessä 3 teosta (Sotavainajien muiston vaalimisyhdistys ry, Tilastotietoja vuosien 1939–1945 sodista, <http://www.sotavainajat.net/perussivut/sivut/tilastoja.htm>, 25.1.2014).

1306 Puolustusvoimien tunnuskuvana on tornin päälläkseenä Suomen valtakunnan vaakunan leijona kruununneen ja varuksineen ilman ruusukkeita.

1307 Osiriksen veli Seth tappoi Osiriksen ja paloitteli ruumiin. Sisarpuoliso Isis kokosi eri suuntiin heitetty palat hautausta varten. Kalan syömiä sukuelimiä ei löytenyt. Isis synnytti puolisolleen lapsen, neitseellisesti sinneen pojan Horuksen. Hänestä tuli auringon jumala, jonka piti kostaa isänsä kuolema Sethille. Sen tehtyään Horus peri isänsä työn. Osiris heräsi henkiin Isiksen rakkaudesta. He siirtyivät Kuoleman valtakunnan hallitsijoiksi. Isiksen tarinan aineksia heijastuivat kreikkalaiseen hedelmällisyyden jumalatar Demeteriin. Hän etsi Hadeksen manalaan ryöstämää tytärtään Persefonea. Äidin surressa tytärtään kasvit kuihtuivat ja ihmiset kärsivät nälkää. Asia korjautui, kun Persefone sai palata maan päälle osaksi vuotta, jolloin kasvu kukoisti.

noissa nainen etsii ja kokoaa läheisensä silvotun ruumiin ja herättää henkiin. Miehet pelastetaan kuoleman valtakunnasta uhrautuvan ja elämää ylläpitävän äidin rakkaudentyöllä.

Äiti Karjala kunnioittaa sankarivainajia, joista osa lepää luovutettujen alueiden hautausmailla, osa rintamahautoissa ja osa tuntemattomissa paikoissa taistelutantereilla. Lemminkäisen äitinä teos kokoaa Suomen pojat metaforisesta Tuonelasta yhteiseen kansakuntaruumiiseen. Karjalan, kansan veriviljan ja keväisen kasvunihmeen linkittäminen toisiinsa oli yleistä jo sodan aikana.¹³⁰⁸ Kansakunnan eheytyminen näyttäisi olevan pitkä ja vielä päättymätön rituaalinen prosessi. Eettisen velan maksaminen ja ”kaveria ei jätetä” -lupauksen täyttäminen rajan taakse jääneille kaatuneille on vaatinut monien veteraanien ja kansalaisten työtä. Karjalan taistelurintamilta tuotujen tunnistamattomien sankarivainajien jäännöksiä on haudattu eniten Lappeenrantaan. Hautajaisia on järjestetty vuosina 1993–2010 yhdeksän kertaa. Vaille identifikaatiota jääneiden vainajien arkut ovat pieniä ja ne on laskettu yhteishautaan. Juhlavassa tilaisuudessa jokainen pala kansallisesti pyhitetyn sankarin luuta edustaa isänmaallisen uhrin ruumiin kokonaisuutta kuin pyhimysreliikkinä.

Poikaansa etsivän äidin kuvalle on Suomessa myös kertomuksellisia variaatioita. Ilona Kemppaisen mukaan sotilaan äidin roolin mytologisointi oli yleistä niin porvariston kuin työväenluokankin parissa toisen maailmansodan aikana. Kansandemokraattisen *Uusi Nainen* -lehden (1/1945) novelli ”Tämäkö on minun poikani Juho?” kertoo äidistä etsimässä poikansa ruumista sotilaiden joukkohaudasta. Aihe viittasi epäsuorasti punaisten vuoden 1918 hautoihin ja niistä säilyneisiin muistoihin. Tarinan äiti tunnistaa poikansa monien joukosta, hellii pahoin vahingoittunutta, jo mätänemään alkanutta ruumista kuin helpottaakseen sen tuskia. Naisen ”viimeiseksi muistikuvaksi pojastaan jää hajoavan ruumiin lemu” ja hän lausauttaa, ettei hän koskaan ”synnyttänyt poikaansa tätä varten.”¹³⁰⁹ Kemppainen painottaa, että kertomuksessa juuri äiti etsii poikaansa, ei vaimo miestään, tytär isäänsä, sisar veljeään tai joku muu nainen läheistään, puhumattakaan, että vainajaa olisi etsinyt mieshenkilö. Äidin rakkaus poikaansa kohtaan on pasifistisessa tarkoituksessa kuvattu tunteellisesti ja ruumiillisesti.¹³¹⁰ Hengellisten vertausten ja vapaasta tahdosta annetun isänmaan uhrin sijasta tarina heijastaa mytologisen äitiyden ja kosmisen kiertokulun ideaa.

1308 Esim. veteraanijärjestö Suomen Aseveljien Liiton kaatuneiden muistopäivän juhlissa (1942) esitetty Arvi Kivimaan runo *Äiti ja sankaripoika*: ”Hän on kansan veriviljaa, / hän kylvää toukoa Karjalaan, / hän haudastaankin hiljaa / yhä taikoo keväitä kukkimaan” (Ruutu 1942, 2; Tepora 2008, 103–104).

1309 Kemppainen 2006, 243–244.

1310 Ibid.

Väärällä puolella

William Kiddin tutkimus vuoroin Ranskan ja vuoroin Saksan hallinnoiman Elsass-Lothringenin (Alsace-Lorraine) alueen sotamuistomerkeistä valaisee sotamuistomerkkien ilmaisuvapauden rajoja poliittisesti ambivalentissa tilanteissa. Preussia vastaan käydyn vuosina 1870–1871 sodan häviö aiheutti ranskalaisissa syyllisyyttä, joka vaati yhteisöllistä katumusta. Sodan tappio ja itäisten maakuntien menetys tulkittiin Jumalan rangaistuksena, jonka lisälästina painoi myös Pariisin kommuunin rikostaakka.¹³¹¹ Sodan jälkeen ranskalaisten sotilashaudoille saksalaisten valloittamalla alueella voitiin tuottaa vain neutraaliksi koettu risti, mutta 1900-luvun alusta lähtien hautamerkkeihin alettiin sisällyttää saksalaisten huomiota herättämättä myös poliittisesti verhottuja viestejä. Esimerkiksi Noissevillen ranskalaismonumentin (1908) kypäräpäinen hahmo kannattelee haavoittunutta, lipun poimuihin kaatuvaa ranskalaissoitilasta. Sotilaiden alapuolella jalustalla istuu Lorrainen ristin ääressä alakuloinen tyttö, jonka karkeilla maalaiskengillä ja paikallisasun realistisilla yksityiskohdilla vahvistettiin ranskalaisten isänmaallisuutta. Kiddin mielestä feminiininen intiimiyys etäännytti ylärühmän idealisoidusta patrioottisuudesta ja helpotti tunteenomaista identifikaatiota. Yksilöllinen samastuminen erotti julkisen ja yksityisen toisistaan ohjaten kohti metaforista tulkintaa. Glorifikaatio mahdollisti menetyksen muistamisen, mutta ohitti tappion tunteen.¹³¹² Huolimatta hävitystä sodasta muualla Ranskassa ei ollut vastaavaa poliittista pakkoa kiertoilmauksiin. Muistomerkkiaiheiksi valittiin usein allegorisia, puolialastomia naishahmoja, joiden yhteydessä suosittiin anakronistisesti tasavaltalaisia tunteuksia. Kun tappiollinen sota oli muodostanut Ranskan toisesta keisarikunnasta kolmannen tasavallan, loivat muistomerkit vaikutelman kuin niillä kunnioitetut kaatuneet sotilaat olisivat taistelleet tasavallan puolesta. Teoksissa ei haluttu viitata sota-aikaan, vaan katsoa eteenpäin ja vahvistaa ideologisia päämääriä. Pystyttäjät käänsivät sotilaiden kärsimän sotatappion uuden yhteiskuntamuodon kannalta nähdyn voitoksi. Tämä toteutui tietoisella haudattujen vainajien alkuperäisen sotilaallisen identiteetin unohtamisella ja vaikenemalla käydyn sodan tavoitteista. Huomio kohdistettiin pinnalliselta sanomaltaan tasavaltalaisiksi uusittuihin, mutta ilmaisultaan klassisen patrioottisiin uhri-metaforiin.¹³¹³

Ranskalaisten ensimmäisen maailmansodan voitto ja rauhansopimus toi takaisin Preussille luovutetut itäiset maakunnat. Suunnattoman määrän ihmishenkiä

1311 Ranskassa kirkko ja valtio erotettiin virallisesti toisistaan 1905, mutta uskonnollinen hengellisyys ja pyhän sydämen Sacré-Cœur -kultti liitettiin patrioottisiin sotavainajiiin. Ensimmäinen maailmansota symboloi hengellisille liikkeille Kristuksen imitaatiota, katuvaisten syntisten pyhiinvaellusta. Liike keskittyi Pariisin Mortmartren basilikaan, josta tehtiin Ranskan-Preussin sodassa ja Pariisin kommuunissa kuolleiden muistomerkki 1919 (Becker 1998 [1994], 85–89). Myös Jay Winter korostaa hengellisten ja jopa spiritualististen liikkeiden merkitystä surutyössä (Winter 1996 [1995], 54–77).

1312 Kidd 1997, 144.

1313 Kidd 1997, 145.

vaatineen sodan jälkeen sankaruuden ja uhriuden, tappion ja isänmaallisuuden yhteensovittaminen oli konkreettinen ongelma. Samalle alueelle jäi jälleen väärällä puolella kaatuneita sotilaita; tällä kertaa saksalaisten muistokultti muuttui haasteelliseksi. Kukaan ei oikein tiennyt, minkälaista esitystapaa tulisi käyttää. Naisfiguuri olisi voitu tulkita Ranskan allegoriaksi, roomalaistyyppiset tunnuksat puolestaan tasavaltaan ja sen maallistumistendensseihin liittyvinä ilmauksina. Monet monumenttien tekijät päätyivät ratkaisuihin, joissa molemmilla puolella taistelleet sotilaat nähtäisiin epäoikeudenmukaisen sodan uhreina.¹³¹⁴ Metzin alueen saksalaisille sankarivainajille omistettu pietä-aiheinen muistomerkki esittää vakavaimaisen Marian, joka kantaa sylissään sodan uhria. Sotilaan alastomuus ja yhteys Kristus-ikonografiaan eivät ole sattumanvaraisia. Alueluovutuksen jälkeen olisi ollut sopimatonta esittää Ranskaan liitetyn Metzin sotavainaja historiallisen tilanteen mukaisessa saksalaisessa univormussa.¹³¹⁵ Alstingin käsityöläismäisessä ”kylä-pietä”-aiheessa on roomalaislegioonan soturi, joka vaipuu maahan krusifiksia kantavan enkelin siipien alle.¹³¹⁶

Moni tutkija on havainnut uskonnollisten teemojen yleistyneen ensimmäisen maailmansodan sankarihautoilla, kun aikaisemmin oli suosittu allegorisia, klassistisia ja profaaneja sommitelmia. Ranskalaisille sotilashautoille tuotettiin lohduntuojiksi kristillishenkisiä aiheita, kuten enkeleitä ja krusifikseja tai pyhän sydämen symboleita. Uskonnon läpi suodattunutta patriotismia ilmaistiin myös Jeanne d’Arc-hahmolla, joka vastasi ranskalaistarpeisiin subliimina ideaalikuva.¹³¹⁷ Annette Beckerin mukaan yleiseen asennemuutokseen vaikuttivat jo ennen ensimmäistä maailmansotaa voimistuneet hengelliset liikkeet, mutta vasta sota rakensi suoran kolmiyhteyden uskonnon, patriotismin ja populististen väestöliikkeiden välille. Monet ranskalaisotilaat kantoivat kahta muistoesinettä, valokuvaa itsestä puolison kanssa ja pyhän sydämen mitalia myös perheyhteyden symbolina.¹³¹⁸ Monet ensimmäisen maailmansodan jälkeisistä uskonnollisista ilmiöistä ovat liitettävissä myös historiaan kohdistuvaan kansalliseen kiinnostukseen. Esimerkiksi britit suosivat sankarihautoillaan kelttiristä nostalgisoivan nationalismien hengessä.¹³¹⁹ Vastaavasti sotilashautojen pietä-variaatiot voidaan nähdä pohjoiseurooppalaisten maiden kansallistunteen perillisenä. Aiheen ensimmäiset sotilaalliset versiot tehtiin Pohjois- ja Keski-Euroopassa, samoilla seuduilla, missä kärsimysmystiikkaa korostaneet hartauskuvat esiintyivät laajimmin myöhäiskeskiajalla.

1314 Kidd 1997, 151.

1315 Becker 1998 [1994], 138, Fig. 13 ja 147.

1316 Kidd 1997, 151.

1317 Kidd 1997, 151–152; Lurz 1985, 221; Probst 1986, 6.

1318 Pyhän sydämen mitalin toisella puolella oli kuva Jeesuksesta osoittamassa valuvaa sydäntään ja toisella puolella kultin uskonnollisen näyn todistaja Marguerite-Marie rukoilemassa saman kuvan ääressä (Becker 1998 [1994], 86–87).

1319 Sighle Bhreathnach-Lynchin mukaan kelttiristillä oli sankarillinen, irlantilaisista identiteettiä vahvistava symbolimerkitys itsenäisyystaistelun muistomerkissä (Bhreathnach-Lynch 1992, 45).

Volker G. Probst (1986) on tutkinut Weimarin tasavallan aikaisia, ensimmäisen maailmansodan sankarihautoja keskittyen 126 pietä-muunnelmaan. Hän olettaa, että keisarikunnan sotatappio ja raskaat miehistömenetykset edistivät aiheen leviämistä. Sotilashautoilla se saattoi toimia hartauskuvan tavoin kontemplatiivisena tunteiden projisoinnin kohteena auttaen sietämään käsittämätöntä todellisuutta. Probst havaitsi monissa teoksissa emotionaalisesti ambivalentteja piirteitä. Inhimillisesti koskettavassa tilanteissa, suruviestien tullessa tai sotavainajien äärellä, saksalaisilta vaadittiin pidättäytymistä ja tunteiden hillintää, mitä pietä-aihe ei välttämättä tukenut. Se herätti keskustelun teeman soveltuvuudesta sotilashautoille. Kristillinen uskonnollisuus koettiin sinänsä ajattomaksi lähestymistavaksi, mutta hengellisissä aiheissa oli varottava liiallista tunteisiin vetoamista.¹³²⁰ Asiaa ei kuitenkaan pohdittu sotatappion näkökulmasta. Huolen aiheena oli kärsimysaspektin vaikutus uhrimieleen ja velvoituksen eetokseen. Koska surua kanavoiva aihe yksilöi suhdetta kuolemaan, se saattoi heikentää patrioottista sitoutumista.¹³²¹ Tunteiden hillitsemisen vaatimus muistuttaa keskiajan dogmaatikkojen huolenaiheita. Hartauskuvanhan piti tuottaa sitoutumista uhriin. Se tarkoitti voittoa kuolemasta, mutta ei saanut johtaa tunteiden myllerrykseen.

Rajan takaisilla mailla lepäävien Suomen armeijan sankariuhrien muistokultti muistuttaa jossain määrin rajalinjojen väärällä puolella kaatuneiden sotilaiden muistokulttia ja teosten feminiinisiä pietä-aiheita suosivaa linjaa. Suomen sotavainajat on tuotu muistomerkien välityksellä omien keskuuteen. Myyttisten tarinoiden välityksellä myös Karjalan menetetyt maa-alueet ovat symbolisesti läsnä. Kuolleista herättävä äitimaa, Lemminkäisen äiti, *Äiti Karjala* kompensoi irti leikattujen valtioruumiin osia. Räsänen *Äiti Karjala* katsoo taivaanrantaan ja odottaa ylösnousemuksen päivää, jolloin eheä poika herää kuolleista takaamaan paluun Kalevan maille. Lemminkäisen äiti seisoo kaventuneella maa-alalla kunniamuurin edessä, johon rajan taakse jääneet sankarivainajat on koottu yhteen.

Toisen maailmansodan jälkeen Saksa on ollut jatkuvan sovituksen tilassa kansallissosialistisen vallan rikoksista, sillä sodat eivät pääty lopulliseen ratkaisuun tai vastustajan katoamiseen maailmasta. Tappion kärsineitä jää eloon ja vallan vaihtuessa voidaan aikaisemmat sortajat laittaa tilille vääräyksistä. Poliittiseen, moraaliseen tai eettiseen itsetutkiskeluun ryhdytään kuitenkin vasta pakon tai painostuksen edessä. Saksalainen sotien muistokultti jakautui toisen maailmansodan jälkeen kuten valtiokin. Itä-Saksan puolella sodan voittajana alueet valloittanut Neuvostoliitto vaali omiensa muistoa seremoniallisilla sankarihauta-alueilla. Niiden suunnittelu ja mahtipontisten vapauttaja tai äitimaa -ideologiaa edustavien patsaiden

1320 Probst 1986, 5–7.

1321 Pietä-aiheen kritiikissä ei käsitelty alkuperäisteosten ruumiillisuutta korostavaa monivärisyyttä tai ekspressiivistä muutokieltä (Probst 1986, 6–7, 9–10).

valmistus alkoi jo sotaa seuraavana vuonna.¹³²² Saksalaisille pystytettiin muistomerkki vain siinä tapauksessa, jos se voitiin liittää kansallissosialistisen hallinnon aikaiseen vastarintaliikkeeseen. Nykyään muistokultin lisälästinä ovat vielä Saksan demokraattisen tasavallan (DDR) ajan terroriteot. Lännessä Saksan liittotasavallan (BDR) puolella kolmannen valtakunnan vaikeiden tapahtumien muisto johti usein abstrakteihin ja kuvattomiin teosideoihin.

Monille keskitysleireille pystytetty muistomerkkejä, joissa on kuva-aihe. Esimerkiksi Gustav Seitz (1906–1969) suunnitteli Weisswasseriin *Fasismen uhrien muistomerkkin* (1946), jossa on seisova pietà-variaatio. Sen huivipäinen nainen kannattelee kaljua ja luurankomaisen laihaa, leirillä menehtynyttä alastonta vankia. Käsivarrella laskeutuvan hunnun laskoksessa on lyhyt inskriptio: ”DEN TOTEN KZ VON 1933–45”.¹³²³ Kuvanveistäjä Will Lammert (1892–1957) päätyi Ravensbrückin uhrien muistomerkissä niin ikään pietà-muunnelmaan. Taiteilija kuoli kesken projektin, mutta ehti saada suuresta figuuriryhmästä vain kaksi teosta riittävän viimeistellyiksi valua varten. Ne paljastettiin leirin vapautumisen 20-vuotisjuhlan kunniaksi 15.4.1965. Taiteilija ehti viimeistellä *Kantaja*-veistoksen, joka esittää vakavana seisovaa naista kannattelemassa sylissään kuollutta tai menehtymäisillään olevaa vankia. Figuurit sijoitettiin korkealle jalustalle voitonmerkin tapaan.¹³²⁴ Tämä on pietà-variaatioissa harvinaista, sillä korkea sijoituspaikka hankaloittaa tai estää meditatiivisen suhteen syntymistä yhtä lailla hartauskuvan kuin sotamuistomerkkin kohdalla. Lammertin toinen teos on lähellä uhrien joukkohautaa, *Kansojen muuria*. Tavoitteena oli toteuttaa 18 eri kansallisuutta edustava naisfiguurien ryhmä, mutta kokonaisuus ei ehtinyt valmistua. Vain kaksi vakavaimista, apaattisen näköistä figuuria seisoo rinnakkain muurin edessä kuin nimenhuutoon valmistautuneina, paljain jaloin ja kädet sivuilla riippuen. Toisen naisen pää on ajettu kaljuksi ja toisen päätä peittää huivi.

John Heartfieldin (1891–1968) ehdotuksesta myös Lammertin muut, keskeneräisiksi jääneet veistokset valettiin pronssiin.¹³²⁵ Keskeneräiset figuurit paljastettiin Berliinin Mitten kaupunginosassa vuonna 1985 kansallissosialismista vapautumisen 40-vuotisjuhlan kunniaksi. Entisen juutalaisten vanhainkodin ja poikakoulun sekä tuhotun hautausmaan paikalle pystytettiin leveälle betonijalustalle yhteensä 13 luonnosmaista figuuria, jotka ovat luonnollista kokoa ja Ravensbrückin veistoksia pienempiä. Luonnosmaisuus korostaa aiheen sanomaa ja leiriolojen kurjuutta valmiita teoksia koskettavammin. Äärimmäisen laihat hahmot nousevat

1322 Saksan suurimmat neuvostoliittolaisille kaatuneille omistetut hauta- ja muistoalueet ovat Berlinin Pankowissa, Treptowissa ja Tiergartenissa.

1323 Dorren 1992, 68–69.

1324 Ravensbrückissa menetti henkensä noin 90 000 ihmistä, joista suurin osa oli naisia ja lapsia. Leirillä oli 130 000 vankia, jotka edustivat noin 20 eri kansallisuutta ja erilaisia uskonnollisia vakaumuksia. Angela Lammertin mukaan paljastustilaisuus noudatti DDR:n politiikkaa. Veistoksen tulkittiin osoittavan urhoollisuutta ja kunnioittavan vastarintataistelijoitten muistoa, mutta naisten leiriin koottiin ensisijaisesti romaneja, Jehovan todistajia, prostituoituja, lesboja ja rikoksista tuomittuja (Lammert 1999, 6–8).

1325 Lammert 1999, 14–18.

matalilta jalustoiltaan kummitusmaisiksi kurjistuneina ja epätietoisena vakavana joukkona. Molemmilla sivuilla on polvistunut nainen. Ravensbrückin naisten ja lasten keskitysleirin muistomerkiksi tarkoitettussa teoksessa on osa vangeista kuvattu muita pienemmiksi ja tulkittaviksi lapsiksi. Sijoituspaikka Berliinin puistossa antaa figuureille alun perin suunnitellusta keskitysleiritalasta poikkeavia merkityssisältöjä. Veistoshahmot toimivat menneisyyden muistoja nostattavina ärsykeinä vihreässä kaupunkikeitaassa. Paikka on entistä juutalaisten asuin- ja kokoamisaluetta sekä Grunewaldin asemaa, josta yli 50 000 internoidun vangin matka alkoi kohti keskitysleirejä. Nykyarjen keskellä teokset muistuttavat sortotoimenpiteiden hiljaisesta hyväksymisestä menneisyydessä. Kuvan reunoilla olevat naiset vaikuttavat menettäneen voimansa. He ovat lysähtäneet väsymyksestä ja ahdistuksesta. He eivät ole kantajia, eivät kannattelijoina eivätkä pyhää uhria sylissään pitäviä aiteja. Toivottomina ja avuttomana seisova joukko symboloi niitä yksittäisiä ihmisuhreja, joille ei ole löytynyt pyhää tai patrioottista tarkoitusta.

Sotilaan vanhemmat

Lappeenrannan, Lappeen ja Lauritsalan laajan sankarihauta-alueen¹³²⁶ keskiössä on Wäinö Aaltosen sankarihaudan muistomerkiksi (1951) muotoilema kaksipuolinen reliefi. Teos on siitä erikoinen sankaripatsas, ettei siinä eksplisiittisesti esitetä sodan sankaria tai uhria. Aiheena ovat kotijoukot. Lähes veistosmaiset reliefit on kaiverretty syvennyksiin, jotka vapaasti mukailevat hahmojen ääri viivoja ja toimivat niitä suojaavana tilana. Aaltosen teoksen takakuva *Suru* (168a) muodostaa Kauko Räsäsen *Äiti Karjalasta* päin katsottuna mytologiselle pietà-ristille historiallisen ja mentaalisen taustan. Teosten yhteinen avautumissuunta on visuaalisesti harkittu linjakas kokonaisuus ja tarkoituksellinen sisältötekijä. Molempien teosten hahmojen katse ohjautuu taivaanrantaan. *Äiti Karjala* on asetettu kasvot kohti itää samassa suunnassa Aaltosen figuurien kanssa. *Suru* esittää vanhaa pariskuntaa, jotka surevat kaatunutta poikaansa. Reliefin asettelu suuntaa huomion luovutetun Karjalan sankarivainajia kunnioittavaan muistomerkkiin. Se ohjaa ajatukset kadonneiden suomalaisvainajien tuntemattomiin hautapaikkoihin, itärajan taakse kohtalokkaille taistelukentille. Räsäsen tyyllitellystä äiti-poika-rististä ja Aaltosen surevasta pariskunnasta muodostuu lohduttava ja kotirintaman roolia korostava kokonaisuus. *Suru* keskittyy maallisiin tunteisiin ja kaipaukseen. Vanhakantaiset asut ja kasvojen uurrokset korostavat pariskunnan ikää. Pitkään mekkoon ja huiviin pukeutunut vanha äiti on ristinyt kätensä. Parrakas ja saapasjalkainen vanha mies on asettanut kätensä lohduttavasti hänen olkapäälleen. Sankarihaudan tilanneen hoitotoimikunnan kokousmuistiossa tulkittiin luonnosta. Pariskunnan

1326 Alueen on suunnitellut kaupunginarkkitehti Heikki V. Kuokkanen.



168a Väinö Aaltonen, *Suru ja Tulevaisuuden toivo*, Lappeenrannan sankaripatsaan taustareliefi Suru, punainen graniitti, 1951. (OP 1999)

nähtiin seisovan poikansa haudalla ”sitä katsoen”, mutta ”hautaa ei näy”.¹³²⁷ Ensimmäisessä luonnoksessa vanhalla miehellä oli kävelykeppi korostamassa ikää. Sen oli ehkä tarkoitus symboloida matkasauvana evakon roolia. Lappeenrannan sankarihautatoimikunnan ateljeekäynnillä taiteilija kertoi jättäneensä sauvan pois. Ratkaisusta pidettiin: ”Mieshän ei vielä vaikuta niin vanhalta vanhukselta, että olisi nojautettava sauvaan”.¹³²⁸ Aaltosen teoksessa vanhuksat edustavat paitsi kaatuneen poikansa suremista, myös menneisyyden kaihoa, menetettyjen alueiden ja rajan taakse jääneiden sukupolvien muistoa – ehkä myös uudelleen asuttamiseen liittyviä haasteita. Räsäsen muotoileman pietä-ristin edessä Aaltosen teos johdattelee samaistumaan ajalliseen menneisyyteen ja iäisyyteen, kansallisiin menetyksiin ja hengelliseen uhriin.

1327 Lappeenrannan, Lappeen ja Lauritsalan yhteisen sankarihauhan hoitokunnan kokous 2.5.1949, Lappeenrannan seurakunnan arkisto.

1328 Kaiku Kallion kirje Väinö Aaltoselle 14.10.1950, Väinö Aaltosen arkisto, kirjeenvaihto. WAM, TMK.

Sotilaan isää kuvaava figuuri on kansainvälisesti harvinainen perheenjäsen sotamuistomerkeissä. Yksi tunnetuimmista lienee Käthe Kollwitzin (1867–1945) muotoilemassa *Vanhemmat* (1931) teosparissa Vladslon saksalaisella sotilashautausmaalla Belgiassa. Teospari on omistettu taiteilijan pojalle Peterille, joka menehtyi Yser-joen tuntumassa 23.10.1914. Toinen kokovartaloveistoksista on taiteilijan omakuva ja toinen esittää hänen puolisoaan, pojan isää. Figuurit on sijoitettu puolisen metriä korkeiden jalustojen päälle lähelle pojan hautaa.¹³²⁹ Kollwitz esittää itsensä pitkässä vartalon peittävässä hapsureunaisessa huivissa. Kätet puristavat rintaa, toinen kämmen nousee surua ilmaisten kaulalle. Vartalo kumartuu eteenpäin, pää on painuksissa, hiukset mukailevat pääkallon muotoa ja silmät ovat kiinni. Kokonaisuutta leimaa sisäänpäin kääntynyt sulkeutuneisuus. Isä on puettu lantion peittävään löysään jakkuun. Asento on jäykkä ja takakenoinen. Käsivarret puristuvat tiukasti rinnan eteen, toinen kämmen puristaa olkavartta, toinen kylkeä. Ilme on vakava ja frontaalisen pakottava. Kuten Aaltosen reliefin vanhusten, myös Kollwitzin isäfiguurin katseen suunta on keskeinen merkityksenantaja teoksessa. Veistos ”tuijottaa” edessä olevaa hautariviä ja sen yhdeksättä litteää kiveä, Peterin hautaa. Kollwitzin tavoitteena oli ilmaista lapsen menetyksen surua universaalina kokemuksena. Hän jätti veistoksensa signeeraamatta eikä jalustassa tai sen läheisyydessä ole myöskään muuta inskriptiota. Pasifistisen ideologiansa mukaisesti taiteilija jätti veistoksista kaikki sotaan liittyvät viitteet pois ja irrotti aiheen myös nationalistisesta uhrimentaliteetia korostavasta traditiosta.¹³³⁰ Se ei kuitenkaan ollut kokonaan mahdollista, sillä sijoituspaikka sotilashautausmaalla sitoo veistokset militaariin merkityksiin.

Aaltosen reliefi ja Käthe Kollwitzin henkilökohtaista surua ilmaisevat veistokset on tahoillaan tulkittu sodan väkivaltakulttuuria vastustavina teoksina. Aaltosen rauhansanomaa painotettiin jo luonnosvaiheessa: ”Mitään tekstejä tai edes vuosilukua ei koko monumenttiin sisälly. Ei myöskään mitään tavanomaisia sankarihautojen sotaan viittaavia tunnuksia. Monumentti on kokonaisuudessaan omalla sisällyksellään puhuva taiteellinen muistomerkki”.¹³³¹ Samaa korostettiin myös Lappeenrannan kaupungille suunnatussa kirjeessä: ”Mitään sodan merkkejä, sotilashahmoja, aseita, kypäreitä t.m.s. ei tule patsaaseen. Vain puhdas taide saisi puhua. Taideluomat ovat patsaassa sellaiset, että se pikemminkin on rauhan vetoisuus, kuin sodan muistomerkki”.¹³³² Rovasti Kaiku Kallio liitti paljastuspuheessaan patrioottisen uhrin kansakunnan elämän kiertokulun mytologiaan:

1329 Taiteilijan poika Peter osallistui vapaaehtoisena ensimmäiseen maailmansotaan Saksan keisarikunnan armeijassa. Esseniin ensin haudatut 25 000 vainajat siirrettiin 1950-luvulla Vladslon saksalaiselle hautausmaalle Belgiassa. Kollwitzin veistokset on sijoitettu hauta-alueen aidan viereen.

1330 Kollwitz oli vakaumuksellinen sosialisti ja pojan kuoleman myötä hän omaksui pasifistisen ideologian, mikä ilmenee mm. *Sota ja proletariaatti* -litografiasarjassa (1922–1925).

1331 Lappeenrannan, Lappeen ja Lauritsalan yhteisen sankarihauhan hoitokunnan kokous 2.5.1949, Lappeenrannan seurakunnan arkisto.

1332 Lappeenrannan, Lappeen ja Lauritsalan yhteisen sankarihauhan hoitokunnan kirje Lappeenrannan kaupungille 17.9.1949, Lappeenrannan seurakunnan arkisto.



168b Wäinö Aaltonen, *Suru ja Tulevaisuuden toivo*, Lappeenrannan sankaripatsaan reliefi Tulevaisuuden toivo, punainen graniitti, 1951. Yksityiskohta. (OP 1999)

Tämä patsas ei kanna sodan tunnuksia, ei voiton eikä tappionkaan. ... Tämä patsas ei ole hautapatsas, vaan se on suomalaisen elämänuskon syvälinen vertauskuva. Eikä ole tämä suuri hautausmaakaan kuoleman kumpu, vaan elämän pelto, jonne kätkeytyt uhrin merkitsevät pyhän siemenen sadon siunausta tälle yhäkin vapaalle maalle ja itsenäiselle Suomen kansalle.¹³³³

Leski lapsineen

Sodan jälkeen elämän jatkumisen kannalta on tärkeää, että nuori polvi keskittyy tulevaisuuden rakentamiseen. Kansallista ikäpolvikysymystä ilmentäen Wäinö Aaltonen Lappeenrannan sankarihautareliefin länteen päin avautuva sivu on nimeltään *Toivo*, toiselta nimeltään *Tulevaisuuden usko*. (kuva 168b ja c) Se esittää paljasjal-kaista naista kahden lapsen kanssa prospektiivisuutta korostavassa hengessä. Sylissä on vajaan vuoden ikäinen poikalapsi. Helmoissa on leikki-ikäinen, suojelevasti nukkeaan puristava tyttö. Alun perin työllä oli hautakulttiin liittyen kukkakimp-

1333 Kaiku Kallio, "Tämä patsas ei ole hautapatsas, vaan suomalaisen elämänuskon syvälinen vertauskuva", Etelä-Saimaa 7.8.1951.



168c *Tulevaisuuden toivo*, Lappeenrannan sankaripatsaan reliefi Tulevaisuuden toivo, punainen graniitti, 1951. Yksityiskohta. (OP 1999)

pu.¹³³⁴ Muistomerkin ensimmäinen luonnos hyväksyttiin keväällä 1949. Sitä kuvailtiin kokousmuistiossa seuraavasti:

nuori karjalainen, soteleski, pieni poika käsivarrellaan ja tyttö hänen hameestaan kiinni pitäen seisomassa vieressään. Heidän katseensa on suunnattu ylöspäin ja eteenpäin ja ilme toiveikas. Vaikka mies ja isä onkin kaatunut, on sotelesken toiveikkaana katsottava tulevaisuuteen ja vaalittava uutta polvea, orvoiksi jääneitä lapsiaan. Kuvaan sisältyy uuden elämän symbolina koivu, uuden elämän puu. Tämän sivun tunnuksena on "Toivo".¹³³⁵

1334 Kaiku Kallion kirje Wäinö Aaltoselle 14.10.1950, WAM, TMK.

1335 Lappeenrannan, Lappeen ja Lauritsalan yhteisen sankarihaudan hoitokunnan kokous 2.5.1949, Lappeenrannan seurakunnan arkisto.

Tilausvaiheessa sankarihautatoimikunta lähetti Lappeenrannan kaupungille rahoitusjärjestelystä kirjeen, jossa oli sama henki:

nuori nainen pikku tyttönen vierellään ja pieni poika käsivarrellaan – (kaatuneen leski ja kaksi sotaorpoa) – mutta ei enää surun murtamin ilmein, vaan eteenpäin katsoen. Lapset edustavat uutta polvea, jolla on edessään vielä uusi elämä ja tulevaisuus isän kaaduttuakin. Leskikään ei saa lasten tähden kadottaa toivoaan.¹³³⁶

Näissä tulkinnoissa sotilaan lesken piti kääntää orpolastensa kanssa katseensa pois sankarivainajasta ja menneestä sekä jättää taakseen myös luovutetun Karjalan maat. Kaarina Niemelä tulkitsi kuitenkin teosta hieman toisesta näkökulmasta Wäinö Aaltosen Seuran vuosikirjassa (1971):

vaikeimmin erottuva muutos ilmenee neljännen henkilön mukaan tulossa. Vainajan fyysinen poissaolo ja henkinen läsnäolo on esitetty samanaikaisesti. Mies on vaimon ajatuksissa; syvennys, johon reliefi on upotettu, muodostuu talvisodan aikaisen lumipukuisen sotilaan hahmosta. Aaltosen sanoman mukaan 'se on isän henki'.¹³³⁷

Poissaolevan kuvaaminen haamumaisena läsnäolona olisi erikoinen ratkaisu muutoin realistisessa kuvassa. Tulkinta kuitenkin osoittaa, että suomalaisessa sankarikultissa ei hevin luovuta talvisodan myyttisestä sotilashahmosta.

Sankarihaudoilla sotilaan vaimo ja lasten äiti kuvataan yleensä saattajana tai osana laajempaa narratiivista kokonaisuutta. Kansallisessa muistokultissa sotilaan vaimo ei sotilaan äidin tapaan voi keskittyä suruun, koska miehen kaatuminen siirtää vastuun jälkipolven tulevaisuudesta vaimolle, lasten äidille. Militarisessa perusmallissa siirretäänkin yleensä painopiste vaimon sijasta poikaan, sotilaan perintöprinssiin. Vaimon julkilausutuun tehtävä on sankarihaudan kuvassa siirtää isänmaallisen velvoituksen eetos lapsille, ei surra sotauhrin äidin tapaan. Hänen roolinsa on muissakin suhteissa sotilaan äitiä kompleksisempi eikä ehkä siksi saa muistomerkeissä kovin näyttävää glooriaa. Valkoisten sankarihaudoilla ei kotijoukoilla ollut sijaa lainkaan. Naisfiguureita ja perhettä alettiin hahmotella suomalaisiin sotamuistomerkkeihin vasta toisen maailmansodan jälkeen, yleisesti 1950-luvulla. Naishahmon tärkein paikka on sotilaan äitinä, surijana. Pietä-variaatioiden naisfiguuri olisi mahdollista tulkita sotilaan äidin sijaan myös vaimoksi tai sodan todellisuutta seuraten kaatuneitten huollossa toimineeksi lotaksi, mutta en ole löytänyt yhtään tämän tapaista tulkintaa.

Muualla Euroopassa sotilashautausmailla on jonkin verran kaatuneen sotilaan surijoina neitseellisiä naishahmoja tai paikallisia allegorioita, jotka voidaan nähdä sotilaan morsiamina. Suomalaisilla sankarihaudoilla nuoren naisen kuvat

on yleisesti etäännytetty eroottisista mielikuvista hengellisellä sisällöllä ja muokattu enkeleiksi. Jussi Vikaisen *Kalannin sankaripatsaan* (1955) pietä-sommitelma on rajatapaus. Nuorta sotilasuhria kannatteleva nainen voisi olla sotilaan vaimo tai morsian, mihin valtoimenaan olkapäille valuvat hiukset osin viittaavat. Nuoret naiset ovat näkymättömiä myös virallisessa propagandassa, vaikka heillä saattoi olla keskeinen sija sotilaiden populaarikuvastoissa. Ilona Kempainen on pohtinut kotirintaman naisten rooleja sota-ajan aikakauslehtien ilmoituksista. Kun *Suomen Kuvalehti* julkaisi kaatuneiden sotilaiden kuvia, toi *Kotiliesi* kotirintaman uhrien ohessa esille myös rintamalla tai pommituksessa kuolleiden naisten, työssään menehtyneiden lottien ja sairaanhoitajien muistokuvia. Sotakuolema saattoi kohdata kenet tahansa, joten muistokuvat viestittivät implisiittisesti uhrien tasa-arvosta. *Kotiliesi* lähestyi menetyksiä julkaisemalla myös kaatuneiden sotilaiden äitien kuvia. Kempaisen sanoin: "Sankariuhriin saattoi antaa siis omalla työllään tai poikansa kautta".¹³³⁸ Naisten muistokuvat eivät poistaneet naiseuden nationalistista hierarkiaa. Mukana ei koskaan ollut sankarivainajien vaimojen, sisarten tai tyttärien kuvia, vaikka heille kaatuneen läheisen menetys saattoi suruna olla aivan yhtä raskas.¹³³⁹

Sotilaan kuolema siirsi perheen naisille usein suuren vastuun perheen elättämisestä ja talouden ylläpidosta. Se merkitsi raskaan taakan kantamista kansakunnan elinvoimaisuuden eteen. Lapsilauman keskellä raatava suurperheen äiti oli sananmukaisesti kansakunnan ylistämällä alistettu hahmo. Sota-aika kärjisti myös äitikultin makaabereja piirteitä, sillä vain pojan synnyttäminen saattoi tuottaa sankariäidin kruunun. Sankariäiti oli vain kaatuneen sotasankarin synnyttäjä, ei kansalaisen synnyttäjä yleensä. Turhautuminen äitikultin groteskeihin piirteisiin aikaansai karkeaa ironiaa, jota karkeimmillaan edustaa sanonta: "synnyttää tykinruokaa".¹³⁴⁰

Lesket edustivat valtiolle sankariäitejä suurempaa taakkaa, yhteiskunnallisesti problemaattista ryhmää. Ilona Kempainen korostaa, että sotilaiden lesket ja orvot merkitsivät pitkäaikaista sosiaalista ongelmaa ja avustustarvetta. Jatkosodan ajan mielialakatsauksissa vaimot vaativat miehiään kotiin ja vastustivat sotimista. Perheen elannon takia he kapinoivat myös elintarviketilanteen heiketessä. Hedelmällisessä iässä oleviin naisiin liittyi muitakin uhkakuvia: "Lesken uhri oli tärkeä, mutta siihen ei välttämättä rohjettu suoraan liittää samanlaista pyhimyskehää kuin äidin uhriin. Toimeentulon lisäksi vaimo oli saattanut saada mieheltään paljon myös naisena". Nuoret lesket edustivat sosiaalista ja moraalista riskiä muille perheille ja olivat vaikeasti sovitettavissa sota-ajan sosiaaliseen kenttään.¹³⁴¹ Vaikka julkisen taiteen naiskuvat ja allegoriat ovat yleensä nuoria ja haluttavia naisia, on san-

1336 Lappeenrannan, Lappeen ja Lauritsalan yhteisen sankarihaudan hoitokunnan kirje Lappeenrannan kaupungille 17.9.1949, Lappeenrannan seurakunnan arkisto.

1337 Niemelä 1971, 51.

1338 Kempainen 2004, 6.

1339 Ibid.

1340 Tykinruoka -puhe viitteenä yksilön arvottomuudentunteen ja autonomian menetyksen sodassa, Kirves 2008b, 384–386.

1341 Kempainen 2006, 235–236.

karipatsaiden lesket yleensä kuvattu epäeroottisina, ylipitkissä löysissä mekoissa, eleiltään ja vartaloiltaan jäykkänä olentoina. Sankarin leskien on katsottava velvollisuudentuntoisina kansakunnan tulevaisuuteen, tehtävä työtä jälkipolvien eteen, vastattava sen moraalista kasvatuksesta ja ylläpidettävä toivoa – lesken kuva välittää samanaikaisesti paitsi surun ja myös halun tukahduttamista.

5.2 ISÄN MAA

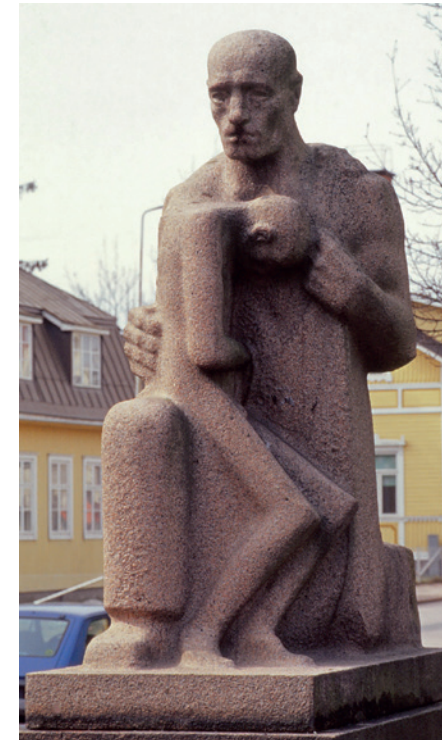
Toveriapu

Pietä-aiheen muunnelmia, taistelutoverin ja sodan uhrin kannattelun esityksinä suosittiin Saksan ensimmäisen maailmansodan sankarihaudoilla. Kulttuurisuhteista huolimatta näitä aiheita ei esiinny Suomen ensimmäisen tasavallan sotamuistomerkeissä. Ensimmäinen kerran ”uhrin kannattelun” -idea sovellettiin Suomen sotamuistomerkkeihin vasta toisen maailmansodan jälkeen. Tarkastelen seuraavassa uhrin kannattelua maskuliinisena konstruktiona. Avainkuvina ovat keskiaikainen armonisä-aihe ja Aimo Tukiainen *Karkkilan punaisten muistomerkki* (1945–1948), joista siirryn toisen maailmansodan sankarihautakuvaston modaaliin ja poliittisiin sisältöihin sekä suomalaiskansallisen sotatarinan yhteisrintamadiskurssiin.

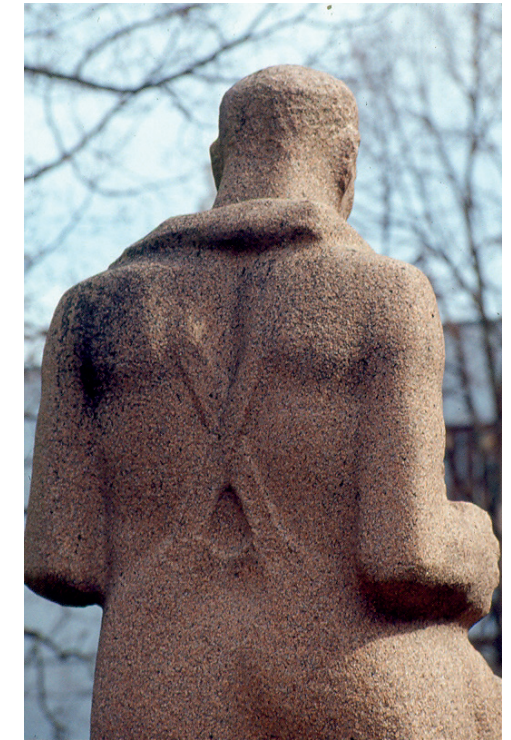
Karkkilan kauppalan ja Pyhäjärvi Ul:n kunnan sosialidemokraattiset työväenjärjestöt perustivat keväällä 1946 toimikunnan, jonka tavoitteena oli hankkia muistomerkki sisällissodan aikana ja sen jälkiseurauksissa menehtyneille punaisille. Heistä osa kuoli taistelurintamalla, osa teloitettiin tai kuoli sodan jälkeen vankileirillä. Varat koottiin kansalaiskeräyksellä. Karkkilan kunta luovutti toimikunnan pyynnöstä muistomerkille paikan kirkon viereiseltä aukiolta, nykyisestä keskuspuistosta, vaikka se vaatikin jonkin verran liikennejärjestelyjä. Alun perin muistomerkki ajateltiin tilata kiviveistämöltä, mutta lopulta päädyttiin Aimo Tukiaiseen. Häntä pidettiin työväen joukosta nousseena nuorena kykynä, mikä antoi muistomerkille autenttista uskottavuutta ja takasi taiteilijalle myös muita tilauksia voimansa tuntuun nousevalta vasemmistolta.¹³⁴² Tukiainen tarjosi teoksen lähtökohdaksi sotaan liittyvää narratiivista reliefisarjaa, jonka aiheina olivat *Hyvästijättö*, *Marssi kohtalon teillä*, *Veljesapu (Paluu)* ja *Toivontähti (Lapset)*.¹³⁴³ Ehdotus ei joh-

¹³⁴² E.J.V. [Einari Vehmas], ”Kuvanveistäjäliiton näyttely II”, US 26.1.1948; Valkonen 1993, 36.

¹³⁴³ Toimikunnan puheenjohtaja oli Arvi Lahti, sihteeri Osmo Näveri ja taloudenhoitaja Karl Raunio, taiteellinen asiantuntija Antero Rinne. Hankkeeseen antoivat varoja Ul Pyhäjärven kunta ja Karkkilan kauppa. Paikallinen seurakunta ei osallistunut teoksen rahoitukseen. Valtuuston puheenjohtaja Arvi Lahti ja hänen varamiehensä S. Nieminen laskivat seppeleen muistomerkille (*Ennen ja jälkeen 1918*, 1972, 113–114; puolella kaatuneiden patsaan paljastusjuhla Karkkilassa”, SSd 19.5.1948; Karkkilan kaupunki, Muistomerkit, www.karkkila.fi/ruukki-museo/muistomerkit.html, 25.1.2014).



169a Aimo Tukiainen, Karkkilan punaisten muistomerkki, punainen graniitti, 1945–48. (OP 2000)



169b Aimo Tukiainen, Karkkilan punaisten muistomerkki, punainen graniitti, 1945–48. Takaa. (OP 2000)

tanut tilaukseen. Kokonaisuus näyttäisi sitoutuneen liaksi toisen maailmansodan muistokulttiin eikä oletettavasti vastannut odotuksiin työväenhenkisestä sisällissodan muistomerkistä. Tukiainen oli ehkä suunnitellutkin kokonaisuuden vasta lopuneen sodan muistokulttia ajatellen ja pystyi hyödyntämään sen ideaa myöhemmin sankaripatsaissaan.

Karkkilan punaisten muistomerkki tilattiin *Toveriapu* -nimisen idean pohjalta. Punaiseen graniittiin työstetty veistos on yli kolme metriä korkea ja esittää vahvarakenteista työmiestä kannattelemassa vuoden 1918 sodan uhria. (kuva 169a ja b) Jalustan inskriptiot keskittyvät sisällissodan taisteluaatteeseen. Takana lukee: AATTEENNE PUOLESTA HURMEENNE JUOKSI / LÄHDITTE TAISTOHON IHMISEN VUOKSI ja vasemmalla, kirkon puoleisella sivulla: V. 1918 PUNAISILLE / YHTEISKUNNAN VAPAUDEN ETUVARTIOSSA / KAATUNEITTEN MUISTOLLE.¹³⁴⁴ *Toveriapu* paljastettiin 16.5.1948, missä yhteydessä se myös lahjoitettiin kauppaalan hoidettavaksi. Juhlapuhujana oli puolustusministeri Yrjö Kallinen (1886–1976).

¹³⁴⁴ Edessä on teksti: TÄMÄN PATSAAN PYSYTTIVÄT / V. 1947 KARKKILAN JA UL. / PYHÄJÄRVEN TYÖTÄTEKEVÄT. Oikealla sivulla ei ole lainkaan tekstiä.

Hän oli paikallisten punavankien sellinaapuri Tammissaaren vankileirillä ja muisteli aikaa, jolloin ”työväenliike oli lyöty maahan ja työväestön kodeissa vallitsi mykkä kauhu”. Sen vastapainona hän korosti työväestön uutta nousua.¹³⁴⁵ *Suomen Sosialidemokraatissa* kuvailtiin muistomerkin paljastustilaisuutta ja tulkittiin aiheen esittävän: ”jyhkeää työmiestä, joka sylissään kannattaa ilmeisesti vankileiriltä palannutta kuolemanlaihaa nuorukaista.”¹³⁴⁶

Tukiaisen muotoilemalle työväenluokan sankarivainajalle oli esikuvia jo Weimarin Saksassa vallankumousuhreja kunnioitavissa muistomerkeissä. Esimerkiksi Bernhardt Hoetgerin (1874–1949) *Revolutionsdenkmal* (1919–1922) Bremenissä esittää huntupäistä ja pitkään pukuun sonnustautunutta istuvaa nais-hahmoa, joka kannattelee edessään nälkiintynyttä, alastonta ja pienikokoista vallankumousuhria. Ekspressionistiset taiteilijat suosivat pietä-aihetta 1920-luvulla. Useat heidän teoksistaan liittyivät ensimmäisen maailmansodan tai vallankumouksen muistokulttiin. Voimakkaasti tyyliteltyt veistokset sekularisoivat kristillisen hartauskuva-aiheen inhimillisen kärsimyksen ja väkivaltakulttuurin symbolikuviksi, jotka ottivat eksplisiittisesti kantaa sodan mielettömyyttä vastaan.¹³⁴⁷

Karkkilan veistoksen keskushahmona on naiskannattelijan sijaan jyrkä, vasemman polven varaan laskeutunut työväenliikkeen voimamies, joka kannattelee oikealla reidellään ja kädellään alastonta hahmoa. Heiveröinen toveri on laskenut päänsä alas, selän nikamat ja lapaluut töröttävät langanlahasta ruumiista. Apua antava kannattelijana on toteutettu traditionaalisen työmiehen ikonografiaa kunnioittaen. Raskaat saappaat ja selässä risteävät haalarin henkselit viittaavat rahvaan arkiasuun. Paljas raskasrakenteinen rintakehä ja käsivarsien lihaksisto kertovat ruumiillisesta työstä ja varmistavat hahmon aseman työväenluokan heeroksena.¹³⁴⁸ Karkkilan punaisten muistomerkin kipsiluonnos oli esillä Kuvanveistäjäliiton näyttelyssä muutamaa kuukautta ennen muistomerkin paljastamista. *Vapaan Sanan* arvostelija sanoi veistoksen tehokkaine vastakohtamotiiveineen kuvastavan taiteilijan pelottomuutta työskennellä vaativien aiheiden parissa.¹³⁴⁹ Kannattelijan ja uhrin välinen koko- ja tunnelmaero onkin huomattava. Työväen sankaruuden isälliseltä vaikuttava huolenpito kiteytyy kahden figuurin vuorovaikutukseen.

Inskriptio ja kuva-aihe näyttäisivät ohjaavan mielikuvia eri suuntiin. Teksti viittaa siihen, että muistomerkki olisi osoitettu ensisijaisesti taisteluissa kaatuneille punakaartilaisille. Kuvan uhri esittää kuitenkin vankileirin koettelemuksiin menehtynyttä tai menehtymäisillään olevaa nuorukaista ja ohjaa mielikuvia sodan jälkeiseen tilanteeseen, punavankien epäinhimillisiin oloihin ja vainajamääriin. *Toveriapu* -nimi ohjaa myös tulkitsemaan teosta vankien vuorovaikutuksen kontekstissa

1345 ”Punaisten puolella kaatuneiden patsaan paljastusjuhla Karkkilassa”, SSd 19.5.1948; *Ennen ja jälkeen 1918*, 1972, 113–114.

1346 ”Punaisten puolella kaatuneiden patsaan paljastusjuhla Karkkilassa”, SSd 19.5.1948.

1347 Dorren 1992, 57, 65–66.

1348 Dabakis 1999, 174–177.

1349 T. S., ”Kuvanveistäjän yhteisnäyttely”, *Vapaa Sana* 25.11.1948.

tai tilanteena, jossa henkiinjääminen on lähimmäisavun varassa. Varsinaisesti *Toveriapu* kunnioittaa 161 poissaolevaa, vankileirien joukkohaudoissa tai taistelualueiden tuntemattomissa paikoissa lepäävää vainajaa.

Punaisilla ei ole hautaa Karkkilassa, joten muistomerkistä muodostui menehtyneiden omaisille ja läheisille sitä korvaava paikallinen muistelupaikka. Teoksesta tuli työväenjärjestöjen juhlien seremoniallinen keskuspaikka, jonka äärellä vahvistettiin liikkeen velvoittavaa henkeä. Teos toimi myös tapahtumahistoriallisena muistojen heijastuspintana. Valtaosa työväestöstä tunsu 1940-luvulla omakohtaisesti tai perimätiedon välityksellä vuoden 1918 vankileirien kurjuuden, joihin kuuluivat teloituksiin, nälkään ja epäinhimillisiin oloihin menehtyneiden joukkohaudat. Monet leireiltä selvinneet menehtyivät pian kotiin palattuaan tai sinnittelivät pitkään muiden avun varassa aikana, jolloin elintarvikepula oli vähävaraisen kansan arkea myös vankila-aitojen ulkopuolella. Toisen maailmansodan jälkeen suomalaisten kollektiivista tietoisuutta järkyttivät jo uudet kuolemanleirinäyt. Tiedotusvälineissä julkaistut kauhukuvat kansallissosialistisen Saksan keskitysleirien nälkiintyneistä vangeista ja kaotuksista ruumiskasoista vaikuttivat ehkä Tukiaisen veistosideaan ja sen tulkintaan. On vaikeaa todentaa, miten toisen maailmansodan aikaiset suomalaiskokemukset limittyivät muun Euroopan tapahtumiin ja laukaisivatko ne takaumia sisällissodan kokemuksiin. Vasta päättyneen maailmansodan väkivallan muisto, keskitysleirit ja punaisten hauta-asiat olivat kuitenkin samanaikaisesti akuutteja keskusteluaiheita.

Karkkilan kaupunki oli toisen maailmansodan jälkeen kauppa, jonka ruotsinkielinen nimi Högfors juontuu vuonna 1822 toimintansa aloittaneesta rautaruukista. Paikkakunta on kauan ollut vasemmiston vankkaa kannatusaluetta. Sisällissodan aikana alueen työväestö kannatti pääasiassa punaisia ja moni heistä oli mukana punakaartissa. Sota jätti tehdaspaikkakunnalle raskaan muiston. Valkoisten avuksi Suomeen maihin nousseet saksalaiset ottivat Karkkilan hallintaansa lähes taistelutta. Paikallinen punakaarti antautui vapaaehtoisesti saksalaisille luottaen lupaukseen, ettei ketään surmattaisi tai vangittaisi. Propagandistinen vale aiheutti katkeruutta, kun 75 punakaartilasta lähetettiin Hyvinkäälle ja monet antautuneista teloitettiin. Sodan jälkeen kommunismi sai kannatusta teollisuustyöntekijöiden keskuudessa ja työväenyhdistys Tarmon riveissä.¹³⁵⁰

Talvi- ja jatkosota olivat kova koettelemus karkkilalaisille ja pyhäjärveläisille, yli sata sotilasta menetti henkensä, joista osa jäi kentälle. Kirkon vieressä olevaa sankarihautausmaata juhlistaa Gunnar Finnen valmistama muistomerkki. Se paljastettiin 21.11.1948, vain muutamaa kuukautta myöhemmin kuin punaisten vuoden 1918 uhreja kunnioittava *Toveriapu* kirkkoaidan maallisella puolella. Högforsin tehdas lahjoitti Finnen muistomerkin kuntalaisille, sillä kaatuneista 75 sotilasta oli laitoksen työntekijöitä. Toimitusjohtaja, vuorineuvos Gustaf Arppe tilasi

1350 Ks. vasemmiston järjestäytymisestä ja poliittisesta ilmapiiristä Karkkilassa, Salmi-Niklander 2004.

teoksen suoraan taiteilijalta. Kokonaisuus on yksinkertainen, neljä ja puoli metriä korkea punagraniittinen pilari, jonka huippua koristaa teollisuustyöväestön sankarihaudoilta tuttu aihe – tuli. Kiven mustaa ristiä suojelevat kultaiset liekit. Sivuilla on hautausmaalla lepäävien ja kentälle jääneiden nimet.

Suomen poliittinen tilanne oli haasteellinen työväenjärjestöjen tilatessa ensimmäisiä muistomerkkejä punaisille. Teosten oli ilmaistava punakaartilaiden historiallista arvoa sovittelemaan sävyyn, mutta korostettava vasemmiston aatteellisuutta ja historiaa uskottavalla tavalla. Inskriptio tuo julki Karkkilan ja Pyhäjärven työtätekevien määrittelemän teosfunktion punaisten yhteiskunnan etuvartiosta kaatuneitten muistomerkkinä. Tukiainen etsi kuitenkin aiheeseensa historiallisesti monipuolisempaa ja emotionaalisesti koskettavampaa otetta. Hän tarttui Karkkilan teoksessa vuoden 1918 tapahtumiin, uhrisymboliikkaan ja sotatappion ankeaan kokemusmaailmaan koetellen ainutlaatuisella tavalla aikansa poliittisen ja julkisen esityksen rajoja. Veistoskokonaisuuden viestit tulkittiin paikallisessa vastaanotossa uhrin kurjuudesta huolimatta positiivisesti. Avutonta olentoa kannatteleva työmies kertoi aikalaisille empaattisuudesta ja välittämisestä vaikeuksien keskellä. Kotiinpaluun tematiikka koettiin ehkä vankileirikuolemaa lohdullisempaan teossisältönä, mikä myös johdatteli paremmin työväestön tulevaisuuden haasteisiin kuin vainajatematiikkaan liittyvä tulkinta. Toverin kannattelun ja auttamisen idea valoi toivoa ihmisyyttä ylläpitävien voimien voitosta, millä saattoi olla yleisesti terapeutin vaikutus.

Politiikan riitasointu

'1918' monument i Karkkila, har stora förtjänster i fråga om uttrycksfull detaljformning. Den gamle mannens huvud är formfast på samma gång som det är besjälade. Den döende gossen på hans knä åter är enkelt och uttrycksfullt formad. Konstnären har här förmått få fram dödens närhet på ett illusioniskt sätt. Men som helhet, som monument, verkar arbetet trots sina många förtjänster fattig. Silhuetten därav påminner mest om en gravsten, den har knappast större abstrakt uttrycksförmåga än en sådan. Den ömma, fantasifulla upplevelseförmåga med vilken kompositionen, som litterärt motiv betraktad, upplevts, kontraster väl mycket mot bristen på skulptural fantasi eller den formfantasi helheten visar fram. Det är möjligt att konstnären åsyftat att sammanlikna monumentet med en gravsten, men tyder icka detta på en brist på erfarenhet av formkonsternas uttrycksmöjligheter.¹³⁵¹

Nya Pressen -lehden kuvaus Tukaiisen *Toveriavusta* ei ollut varauksettoman innostunut, mihin vaikutti teoksen yhteys vainajakulttiin ja todennäköisesti myös funktio punaisten, kapinallisten, muistomerkkinä. Punavankileirien karu todellisuus kuului syvää syyllisyyttä aiheuttaviin ja vaiettuihin traumoihin, joten ajatus

1351 "Skulptur i Konsthallen", *Nya Pressen* 23.1.1948.

kurjistuneesta vangista uhrikontekstissa oli vaikeasti käsiteltävissä. Jo pelkästään poliittisuuden leima vei taiteen vapautta ja formaalista estetiikkaa vaalivalla taiteen kentällä veistokselta uskottavuuden taiteena. *Toveriavun* arvioinnin ongelmana oli, että valkoisten näkemys historiasta edusti hyväksyttyä totuutta ja punaisiin liittyvät merkitykset nähtiin poliittisina. Taidekriitikon oli siten ohitettava vasemmiston tai työväestön arvot.

Ajan hengen mukaisesti kriitikot kiinnittivät huomion teoksen tekniisiin ja tyyllisiin piirteisiin, joiden välityksellä voitiin vihjaillen ottaa esille myös kerronnallisia tai aatteellisia sisältöjä. *Nya Pressenin* arvostelija huomioi taiteilijan kyvyn tuoda teokseen kuvitteellisesti "kuoleman läheisyyden" tuntua, mutta ajatteli sen köyhdyttävän teoksen ilmaisua ja johtavan hautakivimäisyyteen. Vastakohta-motiiveineen veistos johdatteli aatteellisiin ja tapahtumahistoriallisiin merkityksiin, joten se edusti valitettavaa "veistoksellisen ja muodollisen mielikuvituksen" puutetta. Tunteenomaisten sisältöjen kiteyttäminen veistoksen monumentaaliseen muotokieleen näytti olevan Tukaiisen haasteena myös *Uuden Suomen* taidekriitikon mielestä. Einari Vehmas uskoi taiteilijan kykyihin ratkaista nämä kysymykset:

Työläisluokan tuntijana hän on luonut proletariaatin taistelun pietan, jonka symboliikka loppuun asti käsiteltynä tuntuu pidätetyltä uhkalta. Keskitetty tunnepatoutuma vaikuttaa sen tehoon yhtä paljon kuin parhaillaan kehkeytyvä monumentaalinen aines, jossa tuskin on vielä tarpeeksi yksinkertaisuuden voimaa. Graniittiin siirrettyinä kubismin ja realismin yhdistys varmaan sulaa lopullisen eheäksi.¹³⁵²

Molemmat kriitikot tulkitsivat *Toveriavun* heiveröisen poikafiguurin vainajaksi, vaikka teoksen nimi viittasi auttamiseen. Vehmaksen lisäksi myös Suomen Sosialidemokraatin arvostelija Antero Rinne tulkitsi teoksen pietä-aiheena eli näki teoksen liittyvän vainajan kannatteluun. Pietä-käsitteellä voitiin toki viitata myös teoksen välittämään vaikutelmaan, työväestön aatteelliseen vakaumuksellisuuteen tai toverilliseen laupeuteen. Vehmaksen mielestä teos heijasteli myös "pidätettyä uhkaa", millä hän ehkä tarkoitti kuoleman odotusta, nuorukaisen aika alkoi olla täynnä. Toisaalta uhan ilmapiiri saattoi liittyä myös teoksen kontekstiin, vasemmiston nousun odotukseen. Veistoksen vakaumuksellinen isä on polvistunut vannomaan uhrin velvoittamana työväestön taistelun jatkuvan. Yrjö Kallinen kiteytti ajatuksen muistomerkkin paljastuspuheen sanoin: "Työväen aate onkin jälleen noussut ja meidän tehtävämme on mahdollisimman pian viedä se voittoon".¹³⁵³ Niin retrospektiivinen kuin prospektiivinenkin katse näytti peilaavan Tukaiisen veistokseen vapaan taiteen kentän vieroksumia sisältöjä: punaisten vainajat, sisällissodan jälkiselvittelyt, vasemmiston aatteellinen perintö ja yhteiskuntarauhaa uhkaava muutos vasemmiston poliittisissa toimintaedellytyksissä.

1352 E. J. V. [Einari Vehmas], "Kuvanveistäjäliiton näyttely II", *US* 26.1.1948.

1353 "Punaisten puolella kaatuneiden patsaan paljastusjuhla Karkkilassa", *SSD* 19.5.1948.



170 Aimo Tukiaisen teknisistä syistä hylkäämä veistos Västankvarnin punaisten haudalla, 1946. (OP 2003)



171 Tilman Riemenschneider, *Armonisä*, puu, 1500-luvun alku. Berliini, Bode-Museum.

Sisällissota jälkiselvittelyineen oli vaikea puheenaihe myös Karkkilan muistomerkin tilaajien keskuudessa. Inskriptio hämärtää punakaartilaisten kohtalon, sillä useimmat Karkkilan uhrit eivät kuolleet sodan taistelutoimissa, vaan sen jälkeen, teloituksissa tai vankileireillä. Kaupunkikuvassa taistelu toisen ihmisen vuoksi sopi paremmin työväenliikkeen tavoitteisiin kuin viittaukset nöyryyttäviin muistoihin. Vainajien omaiset tai työväenjärjestön jäsenet olivat saaneet kärsiä pitkään sotavuoden jälkeen puutteesta ja häpeästä, mitä ei haluttu kerrata muistomerkin äärellä. Kuoleminen tarttuviin tauteihin tai nääntyminen nälkään vankileirillä ei sisältänyt heroista tai ylevää nostetta, joka olisi sitouttanut tulevaisuuden haasteisiin. Antautuneiden teloituksista puhuminen olisi toisen maailmansodan jälkitunnelmassa repinyt rikki yhtenäisyyspolitiikalla vasta saavutettua kansallisen eheyden illuusiota. Inskriptio teki Tukiaisen teoksesta työväestön taistelumuistomerkin, jonka imago vahvisti yhteisöllistä sitoutumista työväenliikkeen rauhanajan tavoitteisiin.

Inkoon Västankvarnissa, Gårdkullassa on Aimo Tukiaisen *Toveriavun* kaksoiskappaleelta vaikuttava veistos. (kuva 170) Lähempi tarkastelu osoittaa sen olevan ilmaisultaan Karkkilan veistosta karkeampi ja ankarampi. Kyseessä on taiteilijan hylkäämä muistomerkin versio. Muodon siirto taiteilijan työhuoneella valmistamasta kipsiluonnoksesta graniittiin oli tehty kiviveistämöllä liian suurpiirteisesti ja päähahmosta oli tullut suunniteltua laihempi ja pienikäisempi. Signeeraamattomaksi jätetty veistos jäi lojumaan Vehmaisten kiviveistämölle Lohjalle viideksi vuodeksi, ennen kuin se sai sijoituspaikan Västankvarnissa vuonna 1952. Epäonnistunut versio sai, toisin kuin Karkkilan teos, statuksen punaisten vainajien hautamerkinä. Sisällissodan jälkimainingeissa valkoiset ampuivat vangit hiekkakuopalla. Joukkohauta siunattiin vuoden päästä veistoksen pystytyksestä kesäkuussa 1953 ja sai nimillä varustetun muistomerkin lähes sata vuotta vainajien kuoleman jälkeen, syyskuussa 2011. Seurakunta kustansi hautapaikalle ristin. Pitkään vaakakiveen on kirjattu 60 eri lähteistä varmistettua teloitettua nimeä.¹³⁵⁴

Karkkilan ja Västankvarnin sijoituspaikat luovat teoksille omat kokonaisuudet. *Toveriavu*-veistos on kunnan keskustassa sisällissodan ja sen vainajien muistopaikkana sekä työväenjärjestöjen tilaisuuksien näyttämönä. Västankvarnin metsän keskellä oleva signeeraamaton hahmo vaikuttaa lähes hylätyltä. Metsähaudan hiljaisuus ja kuusien vahvat värit henkivät surullista tietoisuutta sisällissodan jälkipyykistä ja punaisten kohtalosta. Keskellä hauta-aluetta veistos vaikuttaa karhealta, intiimiltä ja traagiselta. Karkkilan työläisheeroksen sijasta heiveröistä nuorukaista kannattelee laiha hahmo. Kokonaisuudesta huokuu väkivaltaisen kuoleman raadollinen armottomuus.

Armonisä

Karkkilan punaisten muistomerkin tulkinta proletariaatin taistelun pietä-veistoksena liittyy työväenliikkeen ideologian ja kristillisen tradition toisiinsa. Oletettavasti teoksen ei ollut tarkoitus viitata keskiaikaisiin tai kristillisiin hartauskuviin, sillä vasemmistossa ja työväenliikkeessä haluttiin 1940-luvun lopun poliittisessa ilmapiirissä paremminkin luoda välimatkaa kirkkoon ja sen ikonografiaan. Etäännyminen seurakuntaelämästä liittyi osin vuoden 1918 traumoihin ja katkeruuteen, mutta taustalla vaikuttivat myös poliittisen ilmapiirin muutokset ja suhde Neuvostoliittoon. Kommunistinen dialektinen materialismi ja siihen liittyvä ateismi sai kannattajia Suomessakin. Liisa Lindgren jatkaa kuitenkin tulkinnassaan Vehmaksen ja Rinteen luomalla linjalla, mutta asettaa *Toveriavun* kristillisen sanoman eksplisiitisti miehiseen sukulinjaan: "Pietä-aihetta on soveltanut myös Aimo Tukiaisen

¹³⁵⁴ Vainajien lukumäärää ei tiedetä varmasti ja on mahdollista, että haudassa lepää enemmänkin teloitettuja ("Västankvarnissa paljastettiin teloitettujen punaisten nimet", Länsi-Uusimaa 18.9.2011).

vuonna 1948 paljastetussa sisällissodan uhreille tehdyssä Karkkilan kaatuneitten punaisten muistomerkin. Teoksessa on vahva patriarkaalinen korostus: isä pitää sylissään kuollutta poikaansa¹³⁵⁵. Arvio voitaneen tulkita niin, että kuva esittää perhesiteisiin tai aatteelliseen perintöön liittyvää jatkumoa: työväenluokan isähahmo kannattelemassa velvollisuutensa suorittanutta punakaartilaispoika. Ajatus tukee inskription viittausta taisteluun ja kaatumiseen. Pietä-tulkinta tekisi pojasta kristilliseen uhriin vertautuvan vainajan, ei ”vankileirilä palannutta kuolemanlaihaa nuorukaista”, kuten *Toveriapu* tulkittiin vasemmistossa paljastustilaisuuden jälkeen.

Kun sotamuistomerkin kannattelijat on mies, teoksella korostetaan sodan maskuliinista luonnetta veljeyden, isänmaallisen tai aatteellisen sukulinjan tai hengellisen patriotismin muotona. Pietä-aiheen patriarkaaliset, isävaltaiset tai miehi- set sovellukset juontuvat keskiajan taiteeseen. Gundis Bringéuksen mukaan teologiselta kannalta tärkeimmässä¹³⁵⁶ kärsimysten miestä kuvaavista esityksistä Kristus kuvataan taivaallisen Isänsä kanssa.¹³⁵⁷ Kuvatyyppejä, jossa Jumala kannattelee kuollutta Kristusta sylissään, kutsutaan taidehistoriassa armonisäksi.¹³⁵⁸ Ylimaalinen konteksti erottaa armonisä-aiheet äidinsurua ilmaisevista pietä-sommitelmista ja lamentaatio-aiheista, joissa kuollut Jeesus kuvataan maallisten surijoiden ympäröimänä. Tutkimuskirjallisuuden käsitesekaannuksia välttääkseen Bringéus painottaa vielä sen eroa armonistuimeen, jota kutsutaan myös pyhä kolminaisuus-aiheeksi.¹³⁵⁹ Siinä Jumala kannattelee krusifiksia, jonka yllä on yleensä Pyhää henkeä symboloiva kyyhkynen. Armonisä-aiheen yleisvaikutelma on inhimillisempi. Se on ikään kuin feminiinisen pietä-aiheen miehinen vastinpari, missä Jumala kannattelee poikaansa isänä, kuten Maria kannattelee häntä äitinä.¹³⁶⁰ Useimmiten Jumala kuvataan seisovana ja Maria istumassa.

Patrioottinen tulkintalinja liittyy *Toveriavun* armonisä-temaan. Tilman Riemenschneiderin (1460–1531) Berliinin Bode-Museumissa oleva puuveistos 1500-luvun alusta (kuva 171) muistuttaa yleisasetelmaltaan Karkkilan punaisten muistomerkkiä.¹³⁶¹ Teoksia yhdistää toisiinsa uhrin kannattelun lisäksi samantapaiset asennot ja sisäiset suhteet sekä isän ja pojan erilainen esitystapa. Molempien

1355 Lindgren 1996, 41.

1356 Teologisessa pelastushistoriassa korostetaan kolmiyhteistä jumaluutta, Isän, Pojan ja Pyhän hengen yhteistyötä. Klassisessa lunastusopissa ihmiseksi tullut Jumala on tapahtumasarjan objekti ja subjekti. Pelastus perustuu Jumalan rakkauteen, jossa Kristuksen voitosta seuraa syntien anteeksiäntö ja theosis eli jumalallistuminen. Latinalaisen tai läntisen sovitustavan piirissä Kristuksen työtä tarkastellaan uhrin ja sijaiskärsimyksen näkökulmasta. Ihmisen syyllisyys vaatii sovittamista, joka lunastetaan uhrissa (Pihkala 1992, 181–182). Lunastuksessa ei Marialla, enkeleillä tai Kristuksen maallisilla läheisillä ole osallisuutta.

1357 Bringéus 1999, 89.

1358 Lat. *passio patris*, ruots. nådafader, saks. Notgott, Not Gottes, Pietä Gottvater, die Gruppe mit dem leidenden Christus, ransk. Pitié-de-Nostre-Seigneur.

1359 Ruots. Nådastol, Nådabild, Treenighet, Trefaldighet, saks. Gnadenstuhl, Gnadenbild, ransk. Trône de Grâce, engl. Throne of Grace. Armonisä- tai armonistuinaihe rinnastettiin keskiajalla usein ”madonna ja lapsi” -aiheeseen alttarikaapeissa tai -vaatteissa (Bringéus 1999, 96–97, 105; kuvat 38a ja 38b sekä 42).

1360 Bringéus 1998, 89–92.

1361 Armonisä-variaatiot jaetaan kuuteen tyyppiin Kristuksen esittämistavan mukaan (Bringéus 1998, 104–119, kuva s. 108).

teosten silmiinpistävä piirre on hahmojen kokoero ja attribuuttien viestinnällinen vastakkaisuus. Riemenschneiderin teoksen Jumala on kruunupäinen ja parrakas arvokas vanha mies, jonka ruumiin peittää pitkä ja hienostuneesti poimuttu asu. Orjantappuralla kruunatun pojan lanteelle on solmittu kangas. Uhrin alastoman ruumiin rintakehä haavoineen on korostetusti esillä. Punaisten muistomerkin isällä on työväen valtakuntaa kuvastavat proletariaatin attribuutit, haalarit, saappaat, herooinen ruumiillisen työn rakentama atleetin keho ja parraton, paljas pää. Poika on kokonaan alasti. Uhrin asento paljastaa rintakehän sijasta laihan selkäpuolen luut nälän ja kurjistumisen merkinä.

Veistoksissa taivaallinen ja maallinen aihe luovat toisistaan poikkeavat tunnelmat. Taivaan valtias on itseoikeutettu hengellinen kuningas, joka kannattelee ihmiskunnan puolesta annettua Poikaansa uskovien silmien edessä. Uhratun pojan rintakehä ja haavat ovat performatiivisesti katseen keskiössä. Jumalan kannattelema Kristus kertoo lupauksesta, ihmiskunnalle tarjotusta pelastuksesta. Uhri todistaa puhdistumisen synneistä ja iankaikkisen elämän lunastamisesta. Punaisten esitaistelijalla ei ole Taivaan Isän itseoikeutettua asemaa, joten rooli on aktiivisempi. Työväestön patriarkka on polvistunut vannomaan uhri sylissään, taistelu jatkuu. Mies on valmis peittämään työväenliikkeen vainajan vasemman käden liinalla tai paljastaa liinan alta nälkiintyneen nuorukaisen selän. Ele suuntaa ajatukset poliittisen aatteen maalliseen sfääriin ja muistuttaa työväestön kärsimyksistä vankileireillä. Se kertoo muiston siitä puolesta, mistä ei vielä toisen maailmansodan jälkeen voitu avoimesti puhua eikä oikein haluta vieläkään. Punaisten muistomerkin modaalin tunnelma on korostetun maallinen ja hiljaisen vetäytyvä. Performatiivisuuden sijaan uhri on käpertynyt sisäänpäin. Asetelma ei todista pelastuksesta, vaan paljastaa vääryyden. Se pyrkii sitouttamaan yhteisöä maailman parantamiseen, ettei sama kärsimys toistuisi.

Passio patris ja passio Mariae

Kristuksen kannattelun feminiinisiä ja maskuliinisia kuvia erotti keskiajalla dogmaattinen ero. Pietä-tarinaa ei kerrota Raamatussa, eikä se siten kuulu viralliseen teologiaan. Hartauskuvalla tuli juhliä voittoa kuolemasta, missä Maria on vain näkymätön välikappale, ei toimija tai yhteisön puolesta uhrautuva sankari.¹³⁶² Armonisä on armonistuinta maallisempi ja näyttää liittävän uhrivoiton ideologian inhimillisiin tunteisiin, joten se tulkittavissa maallisen äidinsurun miespuolisena vastineena, isänsurun kuvana.¹³⁶³ *Passio patris* edustaa inhimillisessä ulottuvuudes-

1362 Vt. Cavarero käsittelee naisen näkymättömyyttä patriarkaalisessa traditiossa. Idea perustuu Luce Irigarayn sukupuolieron käsitteeseen (Cavarero 1995, 6–7).

1363 Bringéus pitää Jumalan inhimillistämistä tai viittauksia isänsuruun Jumalan antropomorfoinniksi (Bringéus 1998, 89, 91–92).

saan kuitenkin vain näennäistä *passio Mariae* -aiheen analogiaa. Jumalan antamalla armonuhrilla ja surulla on teologisesti syvempi sisältö kuin Marian kärsimysmystiikalla. Uhri lunastetaan vain miehisesti. Nainen ei hengellisessä tai militarisessa symboliikassa osallistu patriarkaaliseen tai patrioottiseen uhriin.

Katolisissa lamentaatio-ryhmissä saatetaan esittää Jeesus myös Josef Arimatilaisen tai Nikodemuksen sylissä. Edellisen sanotaan tarjonneen hautapaikkansa Jeesukselle ja jälkimmäisen kerrotaan osallistuneen Kristuksen hautaamiseen. Katolisen taiteen Kristus ja Johannes -variaatioissa kannattelijana on Jeesuksen opetuslapsi. Laupiaan samarialaisen ikonografia kuuluu puolestaan Kristus ja Johannes -ryhmää astetta maallisempaan raamatulliseen traditioon.¹³⁶⁴ Näistä esikuvista on muokattu myös suomalaisen sotamuiston kontekstiin soveltuvia maallistuneita versioita. *Toveriapu* voidaan sisällissodan kontekstissa ja modaalisen aiheena liittää lähimmäisenrakkauden ja lähimmäisen auttamisen eetokseen sekä laupiaan samarialaisen vertauskuviin. Tämä tulkinta palautuisi Suomen Sosialidemokraatin näkemykseen, jossa kannateltava hahmo nähtiin vankileiriltä palanneena kuolemanlahana nuorukaisena, ei uhrina tai vainajana.¹³⁶⁵

Kristillinen symboliikka legitimoii dogmaattisen sukupuolijärjestyksen sotamuiston kentälle. Sotamuistomerkkien uhrin kannattelijat voidaan asettaa figuurin ja sukupuolen mukaan arvojärjestykseen tai jakaa kolmeen tyyppiin. Dogmaattisesti ja transsendentaalisesti subliimein viittauskohta on armonisä, jonka maallisia versioita olisivat isä ja poika; sotapäällikkyyttä tai aatteen patriarkaattia edustava isähahmo ja sotilas. Kristus-Johannes -ryhmään tai Jeesuksen miesten välisiin suhteisiin liittyvät militariset muunnelmat puolestaan korostaisivat tasapuolista sodan veljeyttä ja sotilastoveruutta, mutta linkittyisivät myös metafysiiseen, patrioottiseen uhrisymboliikkaan. Painotus siirtyy patrioottisesta uhrista kansalaissohtilaan vapaaehtoiseen uhrivalmiuteen ja sotilasvalan lunastamiseen. Kolmatta tyyppiä edustaa feminiininen pietä, kotirintaman tunne-elämään viittaava äiti ja poika -asetelma, joka liittyy isänmaalliseen äiti-kulttiin. Naisfiguuri siirtää isänmaallisen symboliikan maanpinnalle, ruumiillisiin kokemuksiin tai hellyyden toiveisiin.

Sankarihaudalla uhrin kannattelijan sukupuolella on merkitystä ja miehinen linja voi osoittautua poliittisesti haastavaksi. Sodan kuvaretoriikka lainaa kristillistä metaforisuutta: ”Isä Jumala uhraa poikansa ihmiskunnan syntien lunastamiseksi ikuisen elämän saavuttamiseksi” kääntyy sodan retoriikassa muotoon ”Isänmaa uhraa sotilaan kansan tulevaisuuden puolesta”. Oleellista tässä nationalistisessä genealogiassa on, että sotilaan kuoleman hetkellä retoriikassa siirrytään maallisista isistä nationalistiseen tai patrioottiseen transsendenssiin. Miehinen uhri voi toimia militaarisen veloituksen merkinä yhtä lailla nationalistisen isänmaan kuin politiikankin diskurssissa. Sotilaallinen tai aatteellinen johtaja voi periaatteessa

1364 Kiitos Eeva Maija Viljolle ajatuksesta yhdistää laupias samarialainen -somitelmat pietä-variaatioihin.

1365 Jeesus kertoo vertauksessaan laupiaasta samarialaisesta, joka pelasti Jerikon tiellä ryöstetyn ja hakatun miehen hengen sekä kustansi tämän majatalon suojiin (Luuk. 10:25–37).

edustaa muistokultissa Jumalan kuvaa armonisä-ikonografiaa seuraten. Tukiainen ei Karkkilan punaisten muistomerkkin jälkeen enää soveltanut armonisä-aihetta sellaisenaan. Isän ja pojan vastakohtaisuutta korostava motiivi ei sopinut muidenkaan taiteilijoiden sankaripatsastuotantoon. En ole löytänyt vastineita myöskään eurooppalaisista sotamuistomerkkeistä.

Uskoisin aiheen ohittamisen syynä olleen uhrimentaliteettiin liittyvät ongelmat. Jumalan ja Kristuksen transsendenssille ei ole haluttu löytää aitoa vastavuotta militarisessa kontekstissa. Modernissa militarisessa muistokultissa olisi maallisen isän ja pojan tai sotapäällikön ja sotilaan yhdistäminen uhraajaan ja uhriin koettu groteskina. Sodan todellisuudessa vanhat miehet, valtaapitävät maan isät määräävät nuorten miesten kohtaloista ja käyttävät oikeutta määrätä heidät kuolemanvaaraan. Käskijää ohjaavat sodan lait ja maskuliiniset myytit. Juha Siltalan sanoin: ”Seuraavan polven täytyy uhrautua, jotta vanhemman polven unelma ikuisesta elämästä ei raukeaisi”. Vanha mies säilyttää arvokkuutensa, kun nuorukaisten elinvoiman uhka poistuu tai on hänen käytettävissään.¹³⁶⁶

Suomen sotamuiston ja kaatuneitten muistokultissa olisi ollut mahdotonta löytää sopivaa figuuria isän paikalle. Valkoisen Suomen ja toisen maailmansodan kontekstissa suurin sankari oli Suomen marsalkka Mannerheim, joka esitetään kansakunnan säilymisen taanneena johtajana, ei poikiensa uhraajana. Nationalistisessa muistokultissa pitää sodanjohdon ja maan isien muotokuvien pysyä kaukana uhrisymboliikan aralta alueelta. Kaatuneitten kultissa isänmaa ottaa uhraavan isän paikan. Huomio keskitetään transsendentaalisen siirtymän myötä vain uhriin, sankarin kohtalon velvoittaviin seuraajiin tai saattajiin. Patrioottinen asetelma tuottaa uhrin, jonka uhraaja on kuvaamaton ja pyhä. Kaatuneitten muistokultissa sotilaan maallisesta isästä näyttäisi tulleen kiusallinen hahmo, jonka kuvaa ei juuri tapaa suomalaisissa sankaripatsaskuvastossa. Karkkilan muistomerkissäkin figuurien modaalinen vaikutelma vie ajatukset pois transsendentaalisista uhrimerkityksistä. Rintakehän verta vuotavan symbolisen haavan¹³⁶⁷ sijaan pojan luiseva selkä paljastaa häpeällisen vääryyden. Proletariaatin isähahmo ei esittele juhlavasti työväestön puolesta uhraamaansa poikaa, vaan kannattelee tai suojaa heikompiensa.

Kaveria ei jätetä

Volker G. Probstin (1986) mukaan pietä-aiheen miehiset variaatiot yleistyivät etenkin Saksan ensimmäisen maailmansodan sotilashaudoilla. Hän liittää nämä aiheet keskiaikaiseen Kristus-Johannes -ikonografiaan (Christus-Johannes-Gruppe).¹³⁶⁸

1366 Vt. Siltala 2006, 51–52.

1367 Vt. Kristuksen veri kulttiobjektina keskiajalla (Räsänen 2009, 116–118).

1368 Probst ei ota esille armonisä -teemoja (Probst 1986, 10). Kristus-Johannes-ryhmä on osa passion-kerptomuksen kuvitusta ja liittyy viimeiseen ehtoolliseen. Siinä Johannes lepää Jeesuksen olkapäätä vasten. Aiheeseen



172 Aarre Aaltonen, Mynämäen sankaripatsas, vaaleanpunainen graniitti, 1948.

Probstia seuraten voidaan myös suomalaisten sankarihautojen miehiset asetoverin kannattelua kuvaavat sommitelmat liittää samaan traditioon. Sotilaallisten variaatioiden aatteellista ja hengellistä symboliikkaa voidaan tarkastella figuurien iän, koon ja asujen tai alastomuuden perusteella. Jos molemmat sotilaat esitetään asepuvussa, rinnastuu rintamaveljeys Jeesuksen ja Johanneksen veljelliseen maalliseen suhteeseen. Asu tai asepuvu viittaa nationalistiseen sotahistoriaan ja -mytologiaan. Kannateltavan toverin tai uhrin alastomuus tai lannevaate liittää aiheen Kristukseen ja nostaa teoksen modaalisen vaikutelman maallisesta kokemuksesta tai vaalliseen uhri-symboliikkaan. Se tekee figuureista eri sfäärien edustajia. Jos taas molemmat figuurit olisi esitetty vaatteilla, teema viittaisi kristillisten assosiaatioiden sijaan antiikin tai uusklassismin heroisuuteen. Suomessa alastomat tai lähes alastomat sankarivainajat on esitetty naisen kannateltavana, jolloin on voitu välttää aiheeseen liittyvät homoeroottisten vihjeet.

Pietä-aihetta tai Kristus ja Johannes -ryhmän ikonografiaa ei sovellettu valkoisten sankarihautoilla, joilla painotettiin voittoa klassista sankaruutta, suojeluskuntahenkeä tai uskonnollisen hengellisyyden ja miehisen velvoituseetoksen

surullinen ja lohtua etsivä modus liittyy kuoleman odotukseen, ei varsinaisesti vainajan kannatteluun.



173 Aukusti Veuro, Kanta-Loimaan sankaripatsas, pronssi, 1953. (OP 2002)



174 Lauri Leppänen, *Aseveli*, Tyrvään sankaripatsas, pronssi, 1953. (OP 1999)

liittoa. Uskonnollisesta ikonografiasta tuli tärkeä sankarihautojen viitekohta vasta toisen maailmansodan jälkeen. Probstin kuvaaman Kristus ja Johannes -aiheen ensimmäiset versiot Suomessa ovat 1940-luvulta. Aseveljeyttä kuoleman kohdatessa kuvastava sommitelma välitti toverillista sankaruutta, mutta vältti aktiivista sotimentaliteettia. Se sopi kansallisen sankarivainajakultin modaaliin odotuksiin hävityn sodan jälkeen. Sotilaiden suhdetta sotatoimintaan ilmaistaan usein asennon valmiustilalla, jota korostetaan attribuuttien asettelulla. Kokonaisuuden modaalista tunnelmaa määrittää sotilaiden suhde toisiinsa ja suuntautuminen niin katseessa, käsien tapailussa kuin sylissä pitämisen asennon tiiviydessäkin. Mitä tiiviimmäksi kahden miehen suhde on kuvattu, sitä selkeämmin se viestittää inhimillistä surua ja yhteisyyden kokemusta. Vastaavasti mitä enemmän eloon jäänyt suuntautuu valmiustilassa kaatuneesta pois päin, sitä voimakkaammin aihe viestittää nationalistista velvoituksen eetosta tai taistelumieliä.

Aarre Aaltosen *Mynämäen sankaripatsaan* (1948) punagraniittinen veistos esittää polven varassa kaatunutta aseveljeään tukevaa surevaa soturia. (kuva 172) Kätet ovat päällekkäin rinnalla toimien lopettamisen tai pysähtymisen merkiksi, mutta sormet eivät ole ristissä. Sotilaiden varusteena on kylmään ilmanalaan viittaava pitkä mantteli. Sotauhrin takki on kuitenkin riisuttu peitteeksi luomaan

kuolinvuodetunnelmaa. Univormun ylänappi on avattu viimeisten hengenvetojen helpottamiseksi. Aseita tai kypäriä ei ole. Molemmat sotilaat ovat paljain päin viimeisen hetken kunnioittamiseksi ja Jumalan kasvojen edessä olon merkiksi. Kannattelijat katsoo kaatunutta sotilasta, jonka pää on kellahtanut merkitsevästi sankarihautoille päin. Kokonaisuus välittää hävityn sodan jälkeistä nöyrää henkeä. Aukusti Veuron (1886–1954) *Kanta-Loimaan sankaripatsas* (1953) korostaa aseveljien välistä suhdetta katsekontaktilla. (kuva 173) Pronssiin valetut soturit ovat kesäajan univormuissa. Vammoihinsa menehtyvä sankari on paljain päin valmiina Jumalan kasvojen eteen. Kannatteleva sotilas on aseeton ja katsoo ystävän kasvoihin viimeisen kerran. Sotilas seisoo lähes pystyasennossa taistelun jatkumisen merkinä, mitä mielikuvaa vahvistaa myös päässä oleva kypärä. Lauri Leppäsen punagraniittinen Vammalan Tyrvään sankaripatsas *Aseveli* paljastettiin 22.5.1953. (kuva 174) Maassa istuvaa ja taaksepäin kallistuvaa aseveljeään kannatteleva sotilas on pitkässä manttelissa kypärä päässä. Kuolettavasti haavoittunut toveri on tavallisessa asepuvussa, paljain päin, katse kohti taivasta. Vaikka kannattelijat on kuvattu ilman asetta, asento kallistuu kohti taistelutannerta. Sotilas ei katso uhria, vaan eteenpäin valmiustilassa.

Aimo Tukiaisen Elimäen sankarihautojen muistomerkki *Jäähyväiset aseveljelle* (1952) kuvaa maahan vaipuvaa sotilasta ja häntä tukevaa sodan veljeä. (kuva 175a ja b) Sankarihauta-alueen suunnittelusta vastaavan toimikunnan työ alkoi heti jatkosodan jälkeen vuonna 1944. Pontimena oli Sankarivainajien muistotoimikunnan valtakunnallisesti jaettu kirjelmä. Sankaripatsashanke aloitettiin vuoden 1949 lopulla. Luonnos ja siihen liittyvä aluesuunnitelma tilattiin ilman kilpailua kuvanveistäjä Aimo Tukiaiselta ystävyysuhteiden kautta. Taiteilija kävi Elimäellä tutustumassa hauta-alueeseen kehittellen veistosteemaa vuorovaikutuksessa paikallisten kanssa. Aiheen kiteytti seurakunnan taloudenhoitaja Risto Koskinen: ”Kuolevaa aseveljeä ei jätetä yksin”.¹³⁶⁹ Tukiaisen valmisti kaksi ehdotusta, joiden motot olivat *Uhri* ja *Näky ampumahaudassa*. Kirjeessään toimikunnalle hän sanoo luonnostensa oleva ”pääpyrkimyksiltään” samantapaisia. Oletettavasti hän valmisti vain yhden kipsiluonnoksen ja ehdotukset erosivat toisistaan vain ympäristösuunnitelman suhteen.¹³⁷⁰ Taiteilija kuvaa *Uhri*-luonnostaan:

1369 Elimäeltä menehtyi talvisodassa 54 ja jatkosodassa 157 miestä. Sankarihautausmaan suunnitteli arkkitehti Hugo Harmia. Alue toteutettiin vaiheittain, valkoisten puuristit vaihdettiin pieniin pystykiviin, seremonia-aukio päällystettiin liuskekivillä ja omaisille tehtiin massiivikivistä *Huokausten penkki*. Sankarihautatoimikunta: Esko Kohola, pastori Paavo Salo, rouva Emmi Autere, nimismies Emil Pastinen, sähköasentaja Armas Laine, maanviljelijä Felix Tamminen, kirkkoherra Kaarlo Hyrske, kunnanlääkäri Reino Oravala ja taiteilija Aarne Ari. Aloituskokous oli 13.2.1944. Sankaripatsastoimikunta: maanviljelijät Ilmari Arola, Mauno Kantola, Uno Mäkelä, muurari Leo Kuoppala ja pankinjohtaja Armas Päivärinta, jonka kuoltua tilalle tuli maanviljelijä Arvi Puhakka (Elimäen sankarivainajat 1939–1945 (1997), 6–7; 34–35).

1370 Arkkitehti Osmo Sipari oli apuna Elimäellä kuten useimmissa Tukiaisen teosten ympäristösuunnitelmissa. Taiteilijalta odotettiin luonnoksia aiheista; patinoimaton kipsimalli mittakaavassa 1:5; asemapiirustus sankarihauta-alueesta mittakaavassa 1:200; ehdotus Harmian suunnitteleminen hautakivien asennon korjauksista, muualle Suomeen tai luovutetulle alueelle haudatuille, ”siirtoväkeen kuuluneille sankarivainajille” omistettun kivilaatan paikan määrittäminen (Elimäen sankarivainajat 1939–1945 (1997), 35–37).



175a Aimo Tukiaisen, *Jäähyväiset aseveljelle*, Elimäen sankaripatsas, pronssi, 1952. (OP 1999)

Sotilashahmo hiljentyneenä kuolevan soturin ruumiin äärellä on ryhmitelty siten, että ryhmä avautuu katsojalle, paitsi aukiolta myös kirkon sivulta, edestä maantieltä ja sivulta kirkkotarhasta. Lumipukujen avulla on pyritty lisäämään sitä kohdalon tunnetta, mikä oli sotiemme hengelle niin ominaista.¹³⁷¹

Pronssiin valetuista sotilaista toinen tukee reidellään kuolevan toverinsa ruumista. Hän on laskeutunut toisen polven varaan valan ja valmiuden tilaan. Lohduttava käsi on laskettu haavoittuneen rinnalle tunnustelemaan sydämen lyöntien hiipumista. Rintamatunnelmasta huolimatta heillä ei ole kypärää tai aseita, mutta lumipuvun

1371 Aimo Tukiaisen kirje Elimäen sankaripatsastoimikunnalle 3.9.1951, Elimäen kunnanarkisto, Kouvola.



175b Aimo Tukiainen, *Jäähvyäiset aseveljelle*, Elimäen sankaripatsas, pronssi, 1952. (OP 1999)

huppu on niskassa ja miehet paljain päin. Kuolemaa tekevä sotilas hakee tukea taisteluväljensä käsivarresta. Elottomana tuijottava katse suuntautuu kohti taivasta, kuolema on jo käynyt tai pian odotettavissa. Aseveljen kyynärvarteen tukeutuvan käden ote on herpaantumassa. Tehtävä on täytetty ja isänmaa saanut uhrinsa. Lumipuku edustaa talvisodan yhteishenkeä ja ”kohtalon tunnetta”. Kun ystävä katsoo aseveljensä kasvoja, näyttää katse viestivän, ettei kuolevaa jätetä yksin.

Taistelijan fatalismi

Richard Rautalinin Messukylän pronssiin valettu sankaripatsas Tampereella edustaa seisovan kannattelijan aiheilmaa. (kuva 176) Kyseessä on varhaisin suomalaisen sotamuistomerkin miehinen pietà tai Kristus ja Johannes -variaatio. Muistomerkki valmistui pian talvisodan päätyttyä vuonna 1940, vaikkakin valettiin pronssiin vasta taiteilijan kuoleman jälkeen ja paljastettiin rauhan tultua, 1946. Veistos esittää kahta kesäunivormuun puettua kypäräpäistä sotilasta sotatilanteessa, mikä viittaa enemmän sotaan edeltävään aikaan kuin talvisodan todellisuuteen. Messukylän teoksessa uhri ei istu tai makaa maassa, vaan on pystyasennossa aseveljensä tukemana. Haavoitettu sodan uhri on menettänyt fyysisen toimintakykynsä, pää on retkahtanut tiedottomana alas. Kuvaretorista sanomaa on terästetty käsimerkeillä. Kaatunutta aseveljeä käsivarrellaan kannatteleva sotilas on nostanut käden suoraan ylös, mikä taistelutilanteen kannalta turhana eleenä sisältää aina jonkin



176 Richard Rautalin, *Aseveli*, Messukylän sankaripatsas, pronssi, 1946. Tampere. (OP 2000)

konventionaalisen viestin tai merkin. Rautalinin soturin kaksi sormea on suoristettu valan ja taisteluun sitoutumisen merkinä. Uhrin käsi on puolestaan valahtanut alas vertikaalissa linjassa kannattelijan käden kanssa ja sormi osoittaa maata, haudan sijaa.

Sommitelman aktiivinen taistelumentaliteetti juontunee muotoiluajankohdan poliittisesta tilanteesta. Talvisodan tappio karvasteli monien suomalaisten mielissä eivätkä kaikki olleet antaneet periksi. Suomessa vallitsi saksalaissuuntaus, mikä koski myös kulttuurielämää. Suomalaisten keskuudessa kasvatettiin revanssihenkeä eikä taistelumielialan ylläpidolle ollut vielä ulkoisia esteitä. Vasta Moskovan

välirauhan ehdot jatkosodan jälkeen muuttivat toimintatapoja ja asenteita.¹³⁷² Rautalin sai ehkä vaikutteita pystysommitelmaan silloisen Euroopan mahtivaltion suosikkitaiteilija Arno Brekerin (1900–1991) taiteesta. *Toverit (Kameraden)* -reliefi (1940)¹³⁷³ on hurjin tuntemani versio aseveljen kannattelun aiheesta. Klassistisen reliefisommitelman esikuvana oli Michelangelon *Pietà Rondanini*. Breker teki siitä rekonstruktioita ja luonnoksia Rooman-palkintomatkinsa aikana (1932–1933). Hän teki vertikaalisommitelmasta myös asepukeisen reliefin Ranskan Fricourtiin saksalaiselle ensimmäisen maailmansodan hautausmaalle (1932). Vastaaville kaatuneen soturin kannattelijan kuville oli esikuvia Saksan sotilashautausmailla.¹³⁷⁴ *Toverit*-reliefin idean taustalla oli Saksassa suosittu sotilaallinen surumarssi: Friedrich Silcherin (1789–1860) *Ich hatt' einen Kameraden* (1825), jonka sanoitus perustuu Ludwig Uhlandin runoon *Der gute Kamerad* (1809). Sotakuolemasta ja aseveljestä välittämistä kertova surumarssi sitoo nationalistisen uhrimentaliteetin ja toveruuden kuolemaan asti kestävä suhteen toisiinsa.¹³⁷⁵ Brekerin ylikuonnollisen lihaksikas alaston sankari kannattelee taintunutta tai menehtynyttä aseveljeään molempien käsien lujalla otteella. Soturi nousee kumpareelle ja katsoo taaksepäin viitanliepeet liehuen ja suu ammollaan huutaen. Ilmaisussa on barokkimaista, modernille miehelle sopimattomana pidettyä tunnevoimaa, raivon-sekaista kauhistuttavuutta, joka on kaukana taiteilijan ihailemasta pietä-aiheesta.¹³⁷⁶

Rautalinin veistoksesta puuttuu *Toverit*-parin heroisen hurmiollinen paatos. Universaaleilla merkityksillä ladatun alastomuuden¹³⁷⁷ sijasta Messukylän sotilailla on suomalaisunivormut. Kummankin teoksen aseveljeysideaali on saman 1800-luvun nationalistisen armeijamentaliteetin perua, millä nostatettiin rintamamiesten militaristista yhteishenkeä niin sodassa kuin kaatuneiden muistokultissakin. Sotilaiden sitoutuminen toisiinsa ei perustu poliittiseen järjestelmään, vaan kyse on yleisemmästä kansalaissotilasideologiaan liittyvästä ilmiöstä.¹³⁷⁸ Juha Siltala kuvaa aseveljeyden sidosta ja sen lujuutta anesteettiseksi tilaksi, jossa mennyt ja tuleva puuttuvat:

Sotilas selviää rintamalla parhaiten tukeutumalla yksikköön, mikä luo aseveljeyden riippumatta siitä, uskooko yksilö voittoon tai hiipuuko alkuinnostus muodassa, pakkasessa, täiden syötävänä ja punataudin kalvamana. Sotilaskunnia on tällöin käytännöllistä vastavuoroisuutta eikä uhrautumista abstraktiolle.¹³⁷⁹

1372 Ks. esim. Kähkönen 2006; Sihvo 1999; Hiedanniemi 1980.

1373 Hitlerin tilaama luonnos valmistui vuosien 1939–1940 aikana. Sen työstö porfyriittiin sai paljon huomiota Saksassa. Reliefi (n. 5 x 3,5 m) piti sijoittaa Albert Speerin porttiteemaan Berliinissä, mutta sitä ei ehditty asentaa paikoilleen. Liittoutuneet tuhosivat teoksen miehityksen jälkeen (Probst 1985, 7–12, kuvat 2–9).

1374 Esim. E. P. Hinckeldeyn Herfordin (1927) ja F. Behnin Viersenin sankarihaudat (Probst 1986, 27–28).

1375 Uhlandin runon on suomentanut Reino Hirviseppä nimellä *Oli aseveikko mulla*.

1376 Moderniin mieskuvaan sopimattomasta dramatisoidusta tunteenilmaisusta, Jaggar 1992 [1989], 141–143.

1377 Aikakauden taidekäsityksen ja Brekerin omankin näkemyksen mukainen antiikin Kreikkaan viittaava hahmotus antaa teokselle ajattomuuden universaaleja ja heroisia ulottuvuuksia (Probst 1985, 18–20).

1378 Kuparinen 1999, 147–152.

1379 Siltalan mukaan samantapaiset psykososiaaliset toimintamallit olivat havaittavissa niin toisen maailmansodan Neuvostoliiton kuin Saksan sotilaiden keskuudessa (Siltala 2006, 65).

Suomalaisen aseveljeyden ylistetyin piirre oli pyrkimys koota kaatuneet sotilaat rintamalta kotiseudulle. Tämä kaveria ei jätetä -hengen kukoistus alkoi toden teolla talvisodan jälkeen. Tampere oli aseveljeyteen liittyvän järjestötoiminnan tärkeimpiä keskuksia Suomessa ja Rautalinin Messukylän veistos kuvittaa sen aatteellista ideaalia. Tarkka univormujen kuvaus ja realistinen kerronnallisuus luovat aiheeseen autenttista uskottavuutta. Ilman sormien valamerkkiä haavoittunutta aseveljeään tukeva sotilas näyttäisi viittilöivän lääkintämiestä tai muita komppanian miehiä apuun kaatuneen tai haavoittuneen aseveljen takalinjoille siirtoon.¹³⁸⁰

Siltala korostaa, että hallitsemattomassa sotatilanteessa omiin suunnitelmiin tai mahdolliseen kohtaloonsa keskittyvä sotilas vaarantaisi mielenterveytensä, ”oman kuoleman mahdollisuus on yleensä torjuttu, niin myös sodassa. Fatalismi auttaa kestävästi kontrollin menetyksen samoin kuin keskittyminen käsillä oleviin tehtäviin”.¹³⁸¹ Nationalistisessa uhrissa eivät sodan väkivallan tai ruhjoutumisen merkit näy. Rautalininkaan sotilas ei paneudu toimintakyvyttömän aseveljensä tilaan eikä omaankaan kohtaloonsa, vaan osoittaa aktiivisin elein vain valmiutta jatkaa tehtäväänsä. Veistossotilaan käsimerkki ilmaisee siten sotilaskunnia taistelutahdon merkinä. Se on uskollisuusvala aseveljelle, fatalistiselle taisteluasenteelle ja revanssihengelle, joilla teos sitoutui jatkosodan hyökkäyspolitiikkaan. Kangasalan SKDL:n valtuuston puheenjohtaja Yrjö Mäkinen teki siitä valituksen sisäministeriöön vuonna 1946 rauhansopimuksen vastaisena: ”Konepistoolin suu on murtunut, mutta se ei estä saamasta kuvaa joka tähtää juuri silloiseen ajatussuuntaan. Sotilaat on puetut saksalaismallisiin kypäriin sekä täysin hyökkäyssodan edellyttämiin varusteisiin”. Mäkinen ei vastustanut sankaripatsasta sinänsä, koska ”suurin osa kaatuneista oli työläispiireistä”. Ainoastaan kuva-aihe oli hänen mielestään sotaa lietsova ja ”selvästi fasistinen hanke”.¹³⁸²

5.3 ASEVELI

Valvontakomissio

Suomalaiset joutuivat muuttamaan suhteensa Saksaan, kun rauhasta neuvoteltiin Neuvostoliiton kanssa. Moskovan rauhansopimuksen jälkeen Liittoutuneiden valvontakomissio oli Suomessa 10.2.1947 asti. Käsittelen Aseveli-alaluvussa ase-

1380 Vt. Dan Holmin toisen maailmansodan asevelihenkeen liittyvä ironinen luenta Suomen vapaudenpatsaasta, missä havusymbolia kohottavan soturin ele tulkitaan lääkintämiehen kutsumisena Holm 1999, 237.

1381 Siltala 2006, 65.

1382 Pekka Lähteenkorva ja Jussi Pekkarinen, ”Valvontakomissio iski ...”, HS 6.12.1999.

veljeyttä osana ulkopoliittikkaa ja suomalaissotilaiden eetosta. Lähden liikkeelle valvontakomission vaikutuksesta poliittiseen itsesensuuriin. Birgitta Ekström on selvittänyt *Hangon vapaudenpatsaan* vaiheita, mutta keskityn itse poliittisiin suhdanteisiin ja teoksen modaaliin viesteihin. Erityistarkastelun kohteina ovat suhde saksalaissotilaan kuvaan sekä aseveljeysideaalin alueelliset piirteet suomalaisilla sankarihaudoilla. Saksan Itämeren-divisioonan 9500 sotilaan joukko nousi 3.4.1918 maihin Hangossa valkoisten apujoukoiksi sisällissodassa. Kaupunginvaltuusto perusti sotavuoden lopulla patsaskomitean kokoamaan varat Hankoon pysytettävälle ”Suomen vapaudenpatsaalle”. Keräyskirjeessä tuotiin esille myös kiitollisuus ”suuren kansan veljellisestä avusta pienelle” maalle. Osakeyhtiö Granitilta tilattu, Ilmari Wirkkalan piirustusten mukaan toteutettu ja kuvanveistäjä Bertel Nilssonin veistämä¹³⁸³ vapaudenpatsas vihittiin juhlallisesti 16.5.1921.¹³⁸⁴

Hangon vapaudenpatsaaseen ryhdyttiin keräämään varoja *Suomen vapaudenpatsaana*. Nimi korosti saksalaisten merkitystä koko Suomen vapauttajina ja vahvasti niiden vapaussotakäsitystä, joiden mielestä voitto vaati saksalaisapua. Se markkinoi Hankoa Suomen pääkaupungin etuvartiona tai vapauden satamana. Vaikka Hankoon lahjoitettiin varoja eri puolilta Suomea, teosta ei vastaanotettu valtiollisena symbolina. Useimmiten teosta kutsuttiin ”Saksalaisten maiminnousun muistomerkiksi” ja ”Hangon vapaudenpatsaaksi”. Keräys päättyi 1.5.1919.¹³⁸⁵ Hangon saksalaiset vapauttajat olivat myös pääkaupungin vapaussankareita, joten Helsingin kaupunginvaltuusto myönsi hankkeelle 5000 markan avustuksen. Pääkaupungista tiedusteltiin mielipidettä luonnoksesta, johon oli kuvattu profiilireliefinä luonnollisen kokoinen saksalaissoturi täysvarustuksessa.¹³⁸⁶

Vapauden- ja rautaristein koristeltu obeliskimainen pilari liitti saksalaiset ja suomalaiset symbolit toisiinsa. Vapaudenpatsas oli maan ainoa vapaussodan muistomerkki, jossa ulkomainen aseveli kuvattiin univormupukuisena kokovartalokuvana. Kypäräpäisen soturin lyhyt askel ja vartalon lievä etunoja kuvastivat maiminnousua ja suuntaa kohti Helsinkiä. Maahan laskettu kiväärinperä viittasi lepoasentoon ilman uhan vaikutelmaa ja asentoon suhteutettuna se muistutti lähinnä matkasauvaa. Pilaria ympäröivän graniittikehyksen kaksi sfinksimäistä Suomen leijonaa vartioivat saksalaissotilasta ja muistuttivat kenen maalle joukot olivat nousemassa. Inskriptiot ruotsiksi, suomeksi ja saksaksi henkivät aseveljeyttä: ”Saksalaiset joukot nousivat maihin Hangossa huhtikuun 3 päivänä 1918 auttamaan maatamme sen taistelussa vapautemme puolesta. Vielä myöhäisiin aikoihin todistakoon tämä kivi

1383 Myös Leonard Savola suunnitteli yhtiölle muistomerkkiluonnoksia (”Paljastettuja patsaita”, SK 22/1921, 439; ”Saksalaisten maiminnousun muistomerkki”, US 2.7.1920; Ekström 1995, 36).

1384 Patsaskomiteaan kuuluivat Arvid Nordenstreng, Evert Ekholm, N. A. L. von Julin, Väinö Kokko ja Karl Himberg. Kutsutuista Rüdiger von der Goltz, Hugo Meurer, G. C. Mannerheim ja P. E. Svinhufvud eivät saapuneet tilaisuuteen (Ekström 1995, 35–36; myös Ekström Söderlund 21.1.2014).

1385 Ekström 1995, 35.

1386 ”Hankoon suunniteltu vapaudenpatsas”, HS 11.11.1920.



177 Ilmari Wirkkala, *Hangon vapaudenpatsas*, punainen graniitti, 1921/1960. (OP 2002)

kiitollisuuttamme”.¹³⁸⁷ Nykyisin vapaudenpatsaassa ei ole saksalaissotilaan kuvaa eikä alkuperäistä inskriptiotakaan. (kuva 177)

Syksyllä 1939 Neuvostoliitto vaati Hankoa ympäristöineen vuokrattavaksi, mihin Suomi ei suostunut. Talvisodan syyttyä aloitti Neuvostoliitto Hangon pommitukset, jotka jatkuivat maaliskuuhun asti. Moskovan rauhan 12.–13.3.1940 myötä kaupunki ja 400 lähisaarta vuokrattiin kolmekymmeneksi vuodeksi tukikohdiksi Neuvostoliitolle. Noin 8000 asukasta evakuoitiin ja vuokralainen toi kaupunkiin 28.000 asukasta. Hanko palautui Suomelle jatkosodassa 4.12.1941. Vapaudenpatsas oli pois paikaltaan, mutta teososat löytyivät hieman vaurioituneina.¹³⁸⁸ Optimistisimmatkaan tuskin odottivat kaiken olevan ennallaan keskellä sotaa, sillä myös suomalaiset propagoivat muistomerkkien poistolla miehitettyjen alueiden vallanvaihtoa.¹³⁸⁹ Hangon kaupungin hoitokunta perusti patsaskomitean keräämään varoja vapaudenpatsaan kunnostamiseksi. Korjattu teos varustettiin kolmikielisin lisätekstein: ”Vihollinen häpäisi ja tärveli kiven vv. 1940–1941. Se pysytettiin uudelleen v. 1943 todistamaan kiitollisuuttamme järkähtämättömyyttä”.¹³⁹⁰

1387 Ekström 1995, 36.

1388 Leijonat ja saksalaissotilaan korkokuva löytyivät kadun toiselta puolelta (Ekström Söderlund 21.1.2014; Silvast 1999, 866–869).

1389 Vt. suomalaisten toiminta Viipurissa (Hirn 1964, 124–141; Ahtola-Moorhouse 1974, 93–105). Tapa tunnetaan myös kansainvälisesti (Gamboni 1997, 25–36, 51–67; Michalski 1998, 49–48, 148–153).

1390 Ekström Söderlund 21.1.2014.

Jatkosodan tappion jälkeisiä vaaran aikaa kesti lähes kolme vuotta. Väli-
rauhansopimuksen 21. artiklan mukaan

Suomi sitoutuu heti hajottamaan kaikki sen alueella toimivat hitleriläismieliset (fascisminluontoiset) poliittiset, sotilaalliset ja sotilaallisuontoiset samoin kuin muutkin järjestöt, jotka harjoittavat Yhdistyneille Kansakunnille ja erityisesti Neuvostoliitolle vihamielistä propagandaa, sekä vastaisuudessa olemaan sallimatta tämäntapaisten järjestöjen olemassaoloa.¹³⁹¹

Kari Selénin mukaan ”kaikki lakkautettavat järjestöt eivät täyttäneet kumppaakaan määritelmää, mutta ne lakkautettiin, koska voittaja katsoi Suomen sisäpoliittisen kehityksen tarvitsevan sitä”.¹³⁹² Poliittisen kentän keskeisin muutos oli kommunistien toiminnan salliminen ja Neuvostoliiton sille vahvistama asema. Porkkalan miehitys ja Neuvostoliiton puuttuminen Suomen sisäisiin asioihin kehittivät myöntyväisyyspolitiikan ja itsesensuurin taitoja. Hangon vapaudenpatsas vaati molempia. Määräykset eivät velvoittaneet muuttamaan muistomerkkejä, mutta suomalaiset saivat huomautuksia siitä, ”että maassa on julkisilla paikoilla muistomerkkejä ja patsaita, joita on pidettävä väli-
rauhansopimuksen 21. artiklan hengen vastaisina ja siis sopimattomina”. Sisäministeriö tarttui asiaan välittömästi. Maan nimismies- ja poliisipiireille lähetettiin yleiskirje, jossa pyydettiin 10.9.1946 mennessä selvitys julkisista sotien ja taisteluiden muistomerkeistä. Selvityksestä tuli ilmetä, millä nimellä muistomerkki tunnetaan, kuka on muistomerkin omistaja ja huoltaja, koska muistomerkki on pystytetty ja mistä syystä, muistomerkin muoto ja aihe, muistomerkissä olevat kirjoitukset.¹³⁹³

Tarkkailun alla

Valtioneuvoston asettaman ministerivaliokunnan¹³⁹⁴ tekemään listaan kirjattiin tiedot 683 muistomerkistä. Tarkennuksia hankittiin 17 tapauksesta. Ministerivaliokunta päätti, ettei se puutu hautapatsaisiin, vaikka niitä koristaisi saksalainen rautaristi tai vastaava ehkä epäilyttäväksi katsottava merkki. Sankarihaudat jäivät selvityksen ulkopuolelle, koska vainajien nimiä, kaatumispaikkaa tai -aikaa ei tarvinnut ilmoittaa. Nopea aikataulu ja vastaajien poliittinen näkemys vaikuttivat siihen, mitä kirjattiin tai jätettiin kirjaamatta. Tieto kyselystä levisi nimismiespiirin kautta yleiseen tietoon ja ministeriöön lähetettiin asiaan liittyviä kanteluita. Ne osoittivat

1391 Väli-
rauhansopimuksen 22. artiklan ja liitteen mukaan liittoutuneiden valvontakomissio toimi Neuvostoliiton ylimmän sodanjohdon alaisuudessa. Se valvoi Suomen hallitusta, jotta se täyttäisi ne väli-
rauhansopimuksen vaatimukset, jotka itse rauhansopimus tekisi tarpeettomiksi (Rautkallio 1981, 15–21, 27; Selén 2001, 515).

1392 Selén 2001, 524.

1393 Sisäasiainministeriön yleiskirje 21.8.1946. Kirjekonseptit, SMA, KA; Uola 1999, 180.

1394 Ministerivaliokunnan puheenjohtajana oli sosiaalidemokraattien opetusministeri Eino Kilpi, jäsenenä maalaisliiton maatalousministeri Vihtori Vesterinen, ruotsalaisen kansanpuolueen valtiovarainministeri Ralf Törngren ja kansandemokraattien oikeusministeri Eino Pekkala.

Neuvostoliiton suunnattua myönteistä kansalaisaktivismia ja kommunistista re-
vanssihenkeä.¹³⁹⁵ Hallitus käsitteli 18.11.1946 vain seitsemää teosta ja pöytäkirjan mukaan:

Ministerivaliokunta on tutkinut asiaa sen aineiston perusteella, jonka sisäasiainministeriö oli hankkinut ja oli ministerivaliokunta todennut, että seuraavat seitsemän muistomerkkiä ja hautapatsasta olivat sellaisia, joita valvontakomission esittämät muistutukset saattoivat tarkoittaa, nimittäin:

1. Hangon vapaudenpatsas
2. Aunuksessa kaatuneitten hautakivi Turun Uudella hautausmaalla
3. Porin heimosoturihautapatsas
4. Pöytyän sankaripatsas
5. Kärämäen Harjumäen patsas
6. Pulkkilan muistopatsas
7. Tornion taistelun muistomerkki.¹³⁹⁶

Asiasta syntyi debatti, jossa kommunistit esittivät ankarimmat korjaamisesitykset.¹³⁹⁷ Ongelmana oli, ettei väli-
rauhansopimuksen 21. artikla käsitellyt muistomerkkejä eivätkä päättäjät tienneet, mikä teoksissa oli kiinnittänyt komission huomion. Niinpä he keskittyivät pelkästään inskriptioihin. Pannaan joutuivat sanat ”perivihollinen” ja ”ryssä”, jotka sai korvata ”vihollisella”. Heimosoturien Suur-Suomi-aatteen merkkejä pidettiin myös arkaluonteisina. Muun muassa Pulkkilan vuoden 1808–1809 sodan muistomerkistä (kuva 178) poistettiin sana ”ryssä”.¹³⁹⁸

Ulkoministeri Carl Enckell selvitti kirjeessä 3.12.1946 valvontakomission päällikön Andrei Ždanovin sijaisena toimineelle Grigori Savonenkville muistomerkkiasiaa. Hän sanoi valtioneuvoston päättäneen esittää joihinkin teoksiin tekstimuutoksia ja pyytävän Hangon kaupunginhallitusta poistamaan vapaudenpatsaan. Hän tarkensi ministerivaliokunnan koonneen tiedot teksteistä ja kuvista, jos kuva-aiheissa esiintyi jotain sellaista, jota valvontakomission huomautus ehkä tarkoitti.¹³⁹⁹ Valtioneuvoston kokouksessa ei äänestetty yhdenkään kuvan aiheesta. Hangon patsasta käsiteltiin ensimmäisenä ja se oli ainoa, joka äänestyksen jäl-

1395 Uola 1999, 180–182. Kangasalan sankaripatsaan aseistettujen ja saksalaisin kypärin varustettujen sotilaskuvien ”fasistinen” vaikutelma häiritsi paikallista SKDL:n edustajaa. Lempäälän valkoisten muistomerkin valtaisan miekkakäden aggressiivinen suuntaaminen ”tarkasti kohti itää” vaivasi taas sikäläisiä SKDL:n kannattajia (Lähteenkorva ja Pekkarinen 1999, ”Valvontakomissio iski silmänsä sankaripatsaisiin. Suomen sotien muistomerkkeistä etsittiin neuvostovastaisuutta – jotkut vasemmistoaktiivit myötälivä komissiota, monet nimismiehet ’unohtivat’ ilmoittaa kaikkia patsaita”, HS 6.12.1999).

1396 Valtioneuvoston pöytäkirja 18.11.1946, N:o 163/57, KA.

1397 Mauno Pekkalan hallituksessa oli kolme kommunistiministeriä, Yrjö Leino, Yrjö Murto ja Matti Janhunen. He kannattivat kaikissa käsitellyissä tapauksissa joko teosten poistamista tai tekstin oikaisua (Valtioneuvoston pöytäkirja 18.11.1946, asiakirja-akti N:o 163/57 k.d.op.m.1946, KA).

1398 Hangon vapaudenpatsas esitettiin äänestyksessä poistettavaksi. Aunuksessa kaatuneiden muistokivi Turussa ei vaatinut toimenpiteitä. Porin heimosoturipatsaasta poistettiin Suur-Suomeen viittaava teksti. Pöytyän sankaripatsasta ei vaadittu muutettavaksi, mutta Kärämäen muistomerkistä poistettiin ryssä-sana ja Tornion taistelun (6.2.1918) muistomerkistä perivihollinen-sana (Valtioneuvoston pöytäkirja 18.11.1946, N:o 163/57, KA).

1399 C.E. [Carl Enckellin] kirje G.M. Savonenkville 3.12.1946, Fb 110 (1941–1950), UMA.

keen esitettiin poistettavaksi teksteineen ja kuvineen. Sensurointihanke saattoi olla lähtöisin juuri Hangon vapaudenpatsaasta. Neuvostoliittolaiset olivat itse hävittäneet sen alueen vuokralaisina vain muutamaa vuotta aiemmin. Toisen maailmansodan jälkeen saksalaissotilaan kuva edusti jo kahden sodan vihollista. Hangon vapaudenpatsas muistutti siitä, että saksalaiset olivat avustaneet venäläisten tuke- man Suomen työväestön vallankumouksen kukistamisessa. Sisällissotaan liittyvää katkeruutta saattoi lisätä se, että valkoiset teloittivat vangitut venäläiset ensimmäisten joukossa.¹⁴⁰⁰ Ensimmäisen tasavallan Suomi oli porvarillinen demokratia, joka suhtautui vihamielisesti kommunistiseen naapurivaltioonsa. Saksan keisarikunnan kaatumisen myötä maiden välisiä katkenneita ystävyysuhteita oli lämmitetty koko 1930-luvun ajan. Neuvostoliiton vastaisiin sotatoimiin 14.1.1941–8.9.1944 vuokrattiin Hangosta satama-alueita saksalaisen armeijan huoltoliikenteelle ja kauttakulkuun.¹⁴⁰¹ Sekä vapaudenpatsas että aseveljeystematikka saksalaisten kanssa edustivat Neuvostoliitolle vihamielistä propagandaa.

Hankolaiset eivät halunneet heti hajottaa uudelleen pystytettyä vapaudenpatsastaan, vaan pyysivät asiasta lausuntoa Suomen kunnalliselta keskusvirastolta. Se vahvisti, että ainakin sen ”keskimmäinen kivi teksteineen ja sotilaan kuvineen” oli poistettava. Uuden muistomerkin pystytyslupaa voitiin harkita.¹⁴⁰² Hangon kaupunginhallitus noudatti valtioneuvoston 26.11.1946 yksimielistä päätöstä, jossa esitettiin kiven poistamista. Purkamisasiaa käsiteltiin 19.12.1946, jolloin päätös olisi tullut lainvoimaiseksi seuraavan vuoden tammikuun alussa. Sisäasiainministeriöstä hoputettiin puhelimitse jo pari päivää ennen kokousta,¹⁴⁰³ etteivät ”olosuhteet salli näinkään pitkää viivytystä”, sillä asiasta oli jo huomautettu. Savonenkov oli valittanut patsaan purkamisen viivästyisestä ja ottanut asian esille pääministeri Enckellin kanssa. Hän raportoi asiasta presidentti J. K. Paasikivelle, joka kommentoi asiaa päiväkirjassaan pitäen jupakkaa osin suomalaisten kommunistien syynä.¹⁴⁰⁴ Hangossa ei odotettu päätöksen lainvoimaisuutta, vaan teos purettiin välittömästi 23.12.1946.¹⁴⁰⁵ Rakennuskonttori sai purkamisen lisäksi määräyksen varastoida

1400 Ks. esim. Ylikangas 506.1996,

1401 Hangon kautta kulki kymmeniä tuhansia miehiä, varusteita ja sotatarvikkeita. Lapin 7. Vuoristodivisioonan sotilaat kulkivat Tulliniemen kautta ja Greif-divisioona kuljetettiin Hangon kautta Tallinnaan (Ekström Söderlund 21.1.2014).

1402 Ekström 1995, 37.

1403 Sisäministeriön hallintosihteeri Virta oli puhelimitse yhteydessä Hangon kaupunginjohtaja Elis Vennströmiin 17.12.1946 (Ekström 1995, 37; vt. P. M. 17.12.1946 [oletettavasti sisäministeriön hallintosihteeri Virran ja Hangon kaupunginjohtaja Vennströmin välisen puhelun muistio, sivumerkintöjen perusteella esitetty Gabriellssonille suullisesti 18.12.1946], Fb 110 [1941–1950], UMA).

1404 Paasikiven päiväkirjasta 14.12.1946: ”Valvontakomissiossa kenraali Schtyrov on tällaisissa asioissa kaikkein innokkain. Hän on tsekan [salaisen poliisin]kenraali” (Paasikivi 1985, 397). Paasikivi oletti 19.12.1946, että Pekkala ja SKDL:läiset vain pelottelivat venäläisillä: ”Savonenkov oli kysynyt Hangon monumentista. Sanonut, että muut patsaat ovat meidän asiamme; he eivät siihen sekaannu.” (Paasikivi 1985, 399).

1405 Teoksen poistosta äänestettiin ja toimenpiteet hyväksyttiin äänin 5–2 (P.M. [Virran ja Vennströmin välisen puhelun muistio] 17.12.1946, Fb 110 [1941–1950], UMA; Mauno Pekkalan kirje G. M. Savonenkoville 15.1.1947, Fb 110 [1941–1950], UMA).



178 O. Juntola, *Pulkkilan taistelun muistomerkki*, mukulakivimuuraus 1933. Laatan ”ryssä”-sana on vaihdettu viholliseksi vuonna 1946. (OP 2013)

osat vastaisuuden varalle.¹⁴⁰⁶ Kokemuksesta tiedettiin, että muistokultin tuulet voivat yllättäen kääntyä.

Uusi ja sallivampi aika koitti runsaan kymmenen vuoden kuluttua. K. J. Lundmark tarttui vapaudenpatsasasiaan. Hangon kaupunginhallitus totesi 10.3.1958 selvittäneensä Valtiollisen poliisin päälliköltä, ettei enää ollut esteitä teoksen uudelleen pystytykselle. Eversti Jarl Christian Olinin¹⁴⁰⁷ johtama komitea keräsi varoja hankkeelle. Valtuuston jäsenet Arvo Asplund ja Åke Rehn valittivat asiasta, mitä lopulta käsiteltiin useissa elimissä valtioneuvostoa myöden. Hangon kaupunginhallitus myönsi 28.9.1959 luvan varastoidun patsaan pystyttämiseksi entiselle paikalleen, mutta vastustajat eivät luovuttaneet. SKDL:n ryhmä esitti kansanedustaja Gösta Rosenbergin johdolla eduskunnassa asiasta kirjallisen kysymyksen. He katsoivat Hangon taantumuksellisten piirien harjoittavan maalle vahingollista politiikkaa ja vastustavan yleisesti omaksuttua Neuvostoliiton ystävyysuuntausta. He kysyivät, oliko hallitus perunut vuoden 1946 patsasasiaa käsittelevän päätöksensä ja ryhtyisikö se toimiin hankkeen estämiseksi. Sisäministeri Eemil Luukka vastasi, ettei valtioneuvoston päätös ollut ehdoton, vaan asia jätettiin Hangon kaupungin päätettäväksi. Valitus hylättiin myös Uudenmaan lääninoikeudessa. Valtioneuvosto

1406 Ekström 1995, 37.

1407 Olinin avustajina keräyksessä olivat teollisuusneuvos Yrjö Manner ja rehtori Birger Manner (Ekström 1995, 37–37).



179a Väinö Aaltonen, *Kämärän taistelun muistomerkki*, punainen graniitti, 1942. Taiteilija työstää teosta. (Aarne Pietinen, Turun museokeskus, valokuva-arkisto)



179b Väinö Aaltonen, *Kämärän taistelun muistomerkki*, punainen graniitti, 1949/1974. Päälystööpiston pihamaa, Lappeenranta. (OP 1999)

käsitteli asiaa vielä 2.6.1960. Se ei pitänyt teosta rauhansopimuksen vastaisena, jos korkokuva ja teksti muutetaan. Uudistetun Hangon vapaudenpatsaan piirustukset hyväksyttiin maistraatissa 12.9.1960.¹⁴⁰⁸ Komitean tekstejä ei hyväksytty. Muistomerkissä sai lukea vain ruotsin ja suomen kielellä "Vapautemme puolesta". Saksalaisotilaan kuvaa ei sallittu.

Valvontakomission tarkkailu kasvatti suomalaisia varovaisuuteen ja poliittisesta itesesensuurista tuli maan tapa. Väinö Aaltosen *Kämärän taistelun muistomerkki* (1938–1949) vaiheinen kertoo osaltaan julkisen taideteoksen korjailusta ja poliittisesta vaikenemisesta.¹⁴⁰⁹ Jatkosodan aikaan suurta julkisuutta saaneen reliefin päähahmona oli kohti itää nuolisateessa hyökkäävä sankari, mikä oli luetavissa 1930-luvun Suur-Suomi-ideologian valossa. Taiteilija poseerasi ateljeessaan lähes valmiin teoksen ääressä vuonna 1942. (kuva 179a) Tuolloin otetuissa kuvissa näkyvät nuolet puuttuvat teoksen nykyasusta. Sotien jälkeen Aaltonen hävitti

1408 Valtioneuvosto, pöytäkirjat 1960, KA; Ekström 1995, 37–38; Uola 1999, 186–187.

1409 Kormano 1996, 97–113; Kormano 2000, 21.1.2014.

teoksestaan idän vihollisuuden arkaluonteiset merkit. Esko Hakkilan kirjoittaman Aaltos-monografian (1953) kustantaneen WSOY:n suhde tekstin avoimeen viholliskuvaan muuttui myös. Toisesta painoksesta poistettiin venäläisiin tai Neuvostoliittoon viittaavat halventavat kohdat.

Jo pari vuotta ennen kuin valvontakomissio iski silmänsä muistomerkkeihin, oli kirjallisuus sensuurin hampaissa.¹⁴¹⁰ Ulkoministeriö huolehti, että valvontakomissio sai tiedon opetusministeriön ripeistä toimista.¹⁴¹¹ Paasikivi järjesti 11.2.1946 tiedotustilaisuuden, jossa lehdistölle teroitettiin rauhansopimuksen 21. artiklaa. *Pravda*, *Izvestija* ja Moskovan radio puuttuivat sananvapauden rajanylityksiin, jos lehdet arvioivat Neuvostoliittoa tai kommunisteja. Välillä ei tiedetty, mistä

1410 Ernst von Bornin kirje ulkoministeriölle 14.10.1944, n:o 5263, 110 E 15, UMA.

1411 Ernst von Bornin kirje ulkoministeriölle 14.10.1944, n:o 5263, 110 E 15, UMA; Carl Enckellin kirje Liittoutuneiden valvontakomissiolle 16.10.1944, B 136, 110 E 15, UMA.

kritiikki oli lähtöisin, kotijoukoilta vai ulkomailta.¹⁴¹² Mikko Uolan mukaan tilanne johti asennemuutoksiin:

Samoin kuin poliitikoissa oli lehtimiehistäkin paljon niitä, jotka näkivät hyväksi uudessa sodanjälkeisessä tilanteessa kieltää menneisyytensä ja ryhtyä uuden suunnan kannattajaksi. Tällöin ei ollut yksinomaan kyse varovaisuudesta, vaan joko uudeltaisesta vakaumuksesta tai ajan hengen sanelemasta opportunistista.¹⁴¹³

Itsesensuuri toimi myös vaaran vuosien jälkeen, joten *Kämärän taistelun muistomerkki* virui vuosia taiteilijan ateljeessa. Se nostettiin päivänvaloon vasta valvontakomission lähdön jälkeisenä vuonna, elo- ja marraskuussa 1948. Teos piti alun perin pystyttää Kämärän asemalle, joka oli menetetty alueluovutuksissa Neuvostoliitolle. Syrjäiset sijoituspaikat eivät innostaneet toimikuntaa.¹⁴¹⁴ Teos sai lopulta keskeisen sijan Helsingistä, Suomen kansallismuseon sivupihalta. Toimikunnan puheenjohtaja, jääkärikenraaliluutnantti Johan Woldemar Hägglund (1893–1963) toivoi paljastuksesta diskreettiä: ”pyydämme tiedustella voimmeko pystyttämisen (asian luonteen vuoksi ilman julkisia menoja) ajatella suorittaa toukokuun alkupuolella”.¹⁴¹⁵ Tilaisuus oli toiveiden mukainen eikä suuren muistomerkin paljastusta juuri noteerattu julkisuudessa.¹⁴¹⁶ Reliefin poliittinen arkaluonteisuus tuli esille 1970-luvulla, kun sille etsittiin uutta sijoituspaikkaa jälleen julkisuutta vältellen: ”Kansallismuseon piha ei toimikunnan mielestä kuitenkaan ole oikea paikka muistomerkillle”. Vaikkei poliittinen ilmapiiri ollut teossiirron julkilausuttu syy, aiheutti vasemmistoradikalismi paineita valkoisten taistelumerkeille. Aaltosen reliefi poistettiin vähin äänin 26.9.1974 pääkaupungista ja paljastettiin 4.10.1974 Lappeenrannan Puolustusvoimien päällystöopiston pihassa.¹⁴¹⁷ (kuva 179b)

Syntipukki

Hangon vapaudenpatsaan poliittiset viestit sitoutuivat eksplisiittisesti sisällissodan valkoisten poliittisiin tavoitteisiin. Asevelisuhteet saksalaisiin muuttuivat latensseiksi Saksan keisarikunnan romahduksen jälkeen. Ensimmäisen tasavallan aikainen äärioikeiston vahvistuminen, venäläisviha ja kommunismin pelko olivat kuitenkin rakentaneet uutta aseveljeyttä Saksaan. Jatkosodan hyökkäyspolitiikka ja sotakumppanuus kansallissosialistisen Saksan kanssa likasi Suomen poliittista

1412 Uola 1999, 202–206; Salminen 1979, 70–71.

1413 Uola 1999, 202.

1414 W. Hägglundin kirje Suomen kansallismuseon johtokunnalle 20.9.1948. MT EN. 96/237 1948, SKM.

1415 W. Hägglundin ja U. Sihvosen kirje Wäinö Aaltoselle 15.4.1949. Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

1416 Uusi Suomi ja Karjala mainitsi asiasta (”Kämärän muistomerkki Helsinkiin”, US 28.9.1949; ”Kansallismuseon alueelle pystytettävä veistos”, US 29.9.1949; ”Muistomerkki”, Karjala 11.10.1949).

1417 Puolustusministeriöön otettiin asiasta yhteyttä jo 10.1.1972 (Kristian Gestrinin kirje venäjänsaarelaisten toimikunnalle 27.9.1973, M KD N: A 293 / II, 28.9.1973, Puolustusministeriön arkisto; ”Ensimmäiset luutnantit opistosta”, US 6.12.1974).

jälkimainetta.¹⁴¹⁸ Sotien jälkeen Hangon vapaudenpatsaan poistovaatimukset ilmensivät teokseen heijastettuja anakronistisia mielikuvia. Kuva saksalaissoturista tulkittiin valloituspolitiikan symbolina.

Suomalaisten suhdetta saksalaissotilaan kuvaan voidaan tarkastella myös kommunistien aseman näkökulmista. Heillä oli sensuroimishalun taustalla samantapaisia muistoja vuodelta 1918 kuin venäläisilläkin. Vaikka sisällissodasta oli kulu- nut jo lähes kolmekymmentä vuotta eikä nuori polvi ollut osallistunut taisteluihin, oli onneton muisto siirtynyt seuraavalle sukupolvelle. Kommunistien asema oli ensimmäisen tasavallan ajalla heikko, pidätykset yleisiä ja kommunistilakien (1930) myötä toiminta kiellettiin kokonaan. Talvi- ja jatkosodan aikana aktivistit viruivat vankilassa ja jäivät kansallista yhteisöllisyyttä rakentaneiden hankkeiden ulkopuolelle. Hangon vapaudenpatsas edusti vasemmistoaktivisteille valkoista Suomea ja äärioikeistolaista saksalaismielisyyttä. Jatkosodan tappion jälkeen alkoi kommunistien revanssin ja vääryyksien julkistamisen aika, jolloin porvaripiireille haluttiin osoittaa, kuinka väärässä Suomi oli ollut liittoutuessaan kansallissosialistisen Saksan kanssa.

Anakronistiset merkityssiirtymät kuuluvat muistokultin logiikkaan. Visuaalinen retoriikka toimii muistin metaforisena linkkinä menneisyyden ja nykyisyyden välillä, muistettavan tapahtuman ja vallitsevan poliittisen ilmapiirin välimaastossa, kuulumatta faktisesti kumpaankaan. Ilman ajallisten ja symbolisten merkitysten siirtymiä muistomerkki ei voisi vaalia yhteisön arvoja tai välittää niihin liittyviä viestejä muuttuvassa yhteiskunnassa. Teosten itsestään selvinä omaksutut elementit ovat myös poliittisesti latautuneita.¹⁴¹⁹ Hangon vapaudenpatsaan soturin kansallisuuden tunnistaminen perustui vaikeasti tunnistettavan univormun sijaan saksalaiseen teräskypärään. Merkin toisteinen käyttö oli tehnyt siitä modernin isänmaallisuuden talismaanin, joka joko satoi ryhmään tai karkotti ulkopuolelle.¹⁴²⁰ Hangon maihinnousun soturin attribuutti vuodelta 1918 oli samanlainen, jollaisia nähtiin Hangon kautta pohjoisrintamalle siirtyvillä saksalaissotilailla toisen maailmansodan aikana. Malli oli myös sama, jota suomalaiset yrittivät saada joukkojensa turvaksi suursodan alkaessa. Kypärä liitti suomalaiset konkreettisesti ja symbolisesti ulkomaisiin aseveljiin. Hangon vapaudenpatsaaseen jäivät saksalaissotilaan kuvan poiston ja inskriptiomuutoksen jälkeen ainoastaan obeliskihuipun kiillote-

1418 Viime aikoina arvostelu on kohdistunut myös Suomen pakolaispolitiikkaan sodan aikana. Ks. Suomeen paenneiden juutalaisten kohtalosta ja luovuttamisesta Saksaan: viisi miestä, yksi nainen ja kaksi lasta luovutettiin Gestapon käsiin kuljetettavaksi Helsingistä höyrylaiva S/S Hohenhörnillä kohti keskitysleirejä vuonna 1942 (Sana 2004, 147–168).

1419 Vt. retoriikan tutkija Chaïm Perelmanin käsityksiin todellisuuden rakenteen perusteista. Niillä luodaan luonnollisen kaltaisia yhdyssiteitä tai rinnakkaissuhteita todellisuuden elementtien välille ja niitä käytetään tietyn yksittäistapausta koskevan argumentoinnin perustana (Perelman 1996 [1977], 102–107; Kuusisto 1998, 26–29).

1420 Kypärä ei tässä ole visuaalinen argumentti, vaan paremminkin modernin sotilaan olemusta koskeva visuaalisoitu otaksuma tai lähtökohta saksalaista sotilaallisuutta koskeville argumenteille. Näitä argumentteja voidaan käyttää muistomerkkiin liittyvässä debatissa kiisteltäessä esim. teoksen neuvostovastaisuudesta (vt. Perelman 1996 [1977], 30–33).

tun pallon suomalainen vapaudenristi ja saksalainen rautaristi taistelueljeyden merkeiksi. Neljään suuntaan avautuvien militarististen ristien sakarat ovat kiinni toisissaan kuin aseveljet käsi kädessä. Vapaudenpatsaan suomen ja ruotsin kieliin karsittu VAPAUTEMME PUOLESTA -teksti hämärtää teoksen alkuperäisen merkityksen saksalaisia kunnioittavana muistomerkkinä. Sotilaskuvan poisto antoi Suomen valtiollisille vaakunaeläimille visuaalisen keskusroolin.¹⁴²¹

Saksalaissotilaan kuva sai kannettavakseen paitsi sisällissodan myös Neuvostoliiton ja Suomen välisten vihanpitojen synnit. Kenneth Burken mukaan syntipukkimekanismia kuvaa kolme periaatteellista vaihetta, joista ensimmäistä leimaa alkuperäisen yhteisyyden tila, jossa synnit jakaantuvat kaikkien kesken. Toista kuvaa jakamisen periaate, jossa yhteiset elementit ritualistisesti vieraannutetaan ja kohdistetaan toisalle. Kolmannessa tilassa yhteisö sulautuu puhdistuneeseen identiteettiin, jota määrittää dialektinen vastakkaisuus rituaalin uhriin eli syntipukkiin. Mitä suurempi synty tai paha yhteisöä vaivaa sitä karismaattisempi pitää syntipukin olla. Puhdistava sijaisuus edellyttää syntipukilta olemusta, joka vastaa pääosin sitä yhteisöä, jonka sen on tarkoitus ritualistisesti puhdistaa. Vihan sijaiskohteeksi valitaan usein yhteisön niin sanottu veriveli.¹⁴²² Syntipukkiin suuttuneet yhteisön jäsenet eivät yleensä huomaa tilanteen ritualistisia elementtejä. Se jolta vedetään sädekehä alas, on usein yhteisöä lähellä tai muistuttaa sitä.¹⁴²³ Kansallissosialistisesta Saksasta tehtiin Neuvostoliiton ja Suomen yhteinen syntipukki. Suomalais-saksalainen aseveljeys edusti mentaalisen siirron syntiyhteyttä, sillä yhteisö vapautuu pahoista teoistaan vain samaistumisen välityksellä. Saksalaisten tuli siis kuvastaa juuri niitä asioita, joista suomalaisyhteisön tuli vapautua. Puhdistuminen edellytti erottautumista entisistä aseveljistä. Vasta siten saattoivat suomalaiset päästä irti neuvostovastaisuudesta ja ensimmäisen tasavallan väkivalta politiikasta. Kun aseveljet ajettiin pois maasta, oli heidät myös mentaalisesti kiellettävä ja hävitettävä heitä kunnioittavat hengentuotteet. Saksalaissotilaan kuva sai sijaisroolin sodan puhdistautumisessa. Se edusti performatiivisesti sitä, mitä suomalaisten tuli tappion tilanteessa halveksia tai vihata.

Saksalaisille omistettuja sisällissodan muistomerkkejä leimaa nöyryys ja uhritematiikka. Alastomina alistuvat saksalaissoturikuvat eivät uhanneet ketään, joten niiden poisto ei olisi riittänyt toisen maailmansodan puhdistautumiseleeksi. Valvontakomissio ja itsesensuurin perinne vaikeuttivat saksalaisten ansioiden muistamista, joskin tuhotun Lapin todellisuus tyrehtyi suomalaisten tarpeen myöntää niitä koskaan olleenkaan. Ensimmäiset kulttuurialan sensuuritoimet suunnattiin pääasiassa kirjallisiin esityksiin. Saksalaisille omistettuja julkisia kuvia

1421 Suomen leijonan historiasta Tengström 1997, Del I, 165–201, Del II, 7–8, 66–70, 269–270; Tengström 1983, 59–61, 71–81, Leijona-aiheen isänmaallisesta käytöstä arkkitehtuurissa Mäkinen 2000, 115–118.

1422 Burke 1945, 406–407.

1423 Burken mielestä kristillinen sovitusedialektiikka on kompleksisempi. Syntipukki voi pahan periaatteena voi olla myös ”paha vanhempi” (Burke 1945, 407; syntipukista myös Girard 2004 [1972], 111–116).

oli vain muutamia ja ainoa asepuukuinen versio oli Hangossa. Se poistettiin Neuvostoliiton intressien ja rauhanomaisen rinnakkaiselon näyttämöltä. Saksalaiset teräskypärät saivat jäädä, koska toisen maailmansodan myötä tyyppi oli jo suomalaisenkin käytössä. Rautaristiin tai keisarilliseen kotkaan ei koskettu eikä hakaristejä ehditty edes tehdä Suomen muistomerkkeihin. Lapin sodan jälkeen ulkomaisen aseveljen muisto muuttui kuvattomaksi ja saksalaismyönteisyydestä tuli valtiollisesti arkaluonteinen, julkisuudessa kiertopuheilla tai vaikenemisella peitelty asia. Jos syntipukki-rituaali edusti uuden syntymää, merkitsi se Suomessa toisen tasavallan alkua.

Veljet pohjoisessa

Suomen marsalkka Mannerheimin kutsui päiväkäskyssään kesäkuussa 1941 suomalaisotilaita kanssaan ”pyhään sotaan kansakuntamme vihollista vastaan” seuraavin sanoin: ”Sankarivainajat nousevat kesäisten kumpujen alta jälleen rinnallemme tänään, jolloin lähdemme Suomelle turvaton tulevaisuuden luodaksemme Saksan mahtavien sotavoimien rinnalla ja asetovereina vakain mielin ristiretkelle vihollistamme vastaan.”¹⁴²⁴ Heinäkuussa hän kutsui kenraaliluutnantti Engelbrechtin ja hänen ”urholliset joukkonsa tervetulleiksi Suomen sotänäyttämölle” ja sanoi saksalaisten seisovan:

kuten Suomen vapaussodan aikana v. 1918 – rinta rinnan taistelutovereina bolshevismia ja Neuvostoliittoa vastassa.

Saksalaisten joukkojen taistelu Pohjolassa Suomen vapaussoturien rinnalla tulee uusimaan ja syventämään vanhaa ja vakaata aseveljeyttä ja ikiajoiksi murskaamaan bolshevismien vaaran sekä takaamaan kansoilemme onnellisen tulevaisuuden.¹⁴²⁵

Jatkosodan alussa saksalaisella varusteavulla oli tärkeä merkitys suomalaisten itsetuottamukselle. Molemmat maat taistelivat samaa vihollista ja kommunismia vastaan. Kun Suomi neuvotteli aselevosta Neuvostoliiton kanssa, tuli aseveljestä vihollinen ja 15.9.1944 alkaen yli 200 000 saksalaissotilasta varusteineen piti kiireellä ajaa pois maasta. Vetäytyminen ei ollut helposti järjestettävissä, kun saksalaisilla hämmötti sotatappio jo muillakin rintamilla. He eivät tunteneet sympatiaa selkänsä kääntänyttä liittolaistaan kohtaan, mitä Lapin sodan tuhotyöt osaltaan heijastivat. Toisen maailmansodan aikana kaatui Suomen kanssa yhteisillä rintamilla yli 15 000 saksalaissotilasta, joista suurin osa on haudattu nykyisen Venäjän puolelle. Hangon kautta Pohjois-Suomeen saapuneiden saksalaissotilaiden kohtalonpaik-

1424 Puhtain asein 1970, 116.

1425 Puhtain asein 1970, 122.

koihin kuului Kiestinki Vienan Karjalassa, jossa kaatui 31.7.–4.9.1941 noin 2000 sotilasta. Heille perustettiin oma hautausmaa jo sodan aikana.

Suomalaiset ovat kunnioittaneet viholliseksi rauhannehtojen myötä muuttuneita aseveljiään lähinnä myöntämällä heille hautapaikat. Suomeen jääneet saksalaisten ruumiit keskitettiin kahteen paikkaan. Kuusamoon pystytettiin yli 50 vuotta tapahtumien jälkeen Kiestingin taisteluissa menehtyneille aseveljille pronssilaatala varustettu muistokivi (1997).¹⁴²⁶ Valtio luovutti kaatuneiden saksalaisten hauta-alueet Rovaniemen maalaiskunnan Norvajärveltä ja Vantaan Honkanummelta (1959).¹⁴²⁷ Maiden käyttöoikeus annettiin korvauksetta Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e. V. -järjestölle, joka perusti hautausmaat, järjesti hautojen hoidon ja hankki muistomerkit. Molemmat hautausmaat vihittiin tarkoitukseensa vuonna 1963. Pohjois-Suomessa Suomen puolelle vuonna 1944 jääneet ruumiit siirrettiin Norvajärven saksalaisten hautausmaalle.¹⁴²⁸ Norvajärven metsähautausmaan rannassa on korkea koristelematon teräsristi, jonka muistokirjoitus siunaa muualle haudatut.¹⁴²⁹ Arkkitehti Otto Kindtin suunnitteleman, lohkotusta graniitista rakennetun kappelin sisällä on kalkkikivilevyihin kaiverrettu 2530 kaatuneen nimi, sotilasarvo, syntymä- ja kuolinaika. Hautakappelin eteishallissa on Pohjois-Suomen ainoa toisen maailmansodan kaatuneille saksalaisille sotilaille omistettu veistos, joka ei sekään ole suomalaisten rahoittama. Saksalaisen taiteilijan Ursula Quernerin (1921–1969) *Äiti ja poika* -veistos (kuva 180) on moderni variaatio pietä-aiheesta. Kauas kotipaikkakunnalta haudattujen aseveljien soturi ei laske asettaan nöyränä maahan tai purista kypärää rintaansa vasten kuten vuoden 1918 sankarihaudoilla, vaan lepää kalman jäykistämänä uhrina äidin sylissä.

Saksalaisten aseveljien karkottaminen Pohjois-Suomesta alkoi niin kutsuttuna valesotana. Sen luonne paljastui Neuvostoliitolle, mikä johti tiukempiin otteisiin saksalaisia kohtaan ja totiseen Lapin sotaan. Sen muistomerkeissä painottuvat suomalaisten sotataidot. Yrjö Koskimäen ja Ensio Seppäsen (1924–2008) suunnittelema *Kivirannan taistelun muistomerkki* valmistettiin Lapin sodan hengessä pohjoisen omasta kivistä, Angelin marmorista ja paljastettiin 10.6.1990.¹⁴³⁰ Kota-aiheisen

1426 Sen paikalla sijaittivat ns. Toddin rakentajajoukkojen rakennukset (Tuomisto 1998, 208, 224).

1427 Saksalaisten hautausten keskittämisestä huolimatta yksittäisiä muistomerkkejä saattaa olla eri paikkakunnilla. Helsingin Hietaniemen hautausmaalla on Katajanokan rannassa 14.9.1941 räjähtäneiden saksalaisalusten R 60 R 61 ja R 62 121 miehistön hautamuistomerkki. Lisäksi hautausmaalla on lähellä Harmajaa uponneen Königin Luisen 40 miehistön jäsenen muistomerkki, joka ei ole hauta. Helsingin Truttkobbenin saarella on saksalaisten lentäjien hauta (Tuomisto 1998, 305).

1428 Valtio luovutti Rovaniemen maalaiskunnan hauta-alueen evankelis-luterilaisen kirkon omistukseen osana valtion kiinteistöhallinnon järjestelyjä (1999) ehdolla, että alue säilyy alkuperäisessä käytössään (Suomen eduskunta, Laki eräiden kirkollisten kiinteistöjen luovuttamisesta Suomen evankelis-luterilaiselle kirkolle, Suomen ortodoksiselle kirkkokunnalle sekä näiden seurakunnille, www.eduskunta.fi/valtiopaivaasiat/he+142/1999, 25.1.2014).

1429 Inskriptio: "Wir gedenken aller Kriegsgräber, die unserer Liebe unerreichbar sind und befehlen sie in Gottes Frieden" (Osoitamme kunnioituksemme kaikille niille sotilashaudoille, jotka ovat rakkautemme tavoittamattomissa ja siunaamme ne Jumalan rauhaan).

1430 Inskriptio: "KIVIRANNAN TAISTELU 6.–8.10.1944 RAUHAN JA ISÄNMAAN PUOLESTA VELJEYDEN HINNALLA JR 50, jr 53, I/Jr 11, I KTR 16, jääk./7jr 8, 13.KRH.K. Tornion kaupunki, Muistomerkkiopas, pdf, www.tornio.fi/filewrap.php?c=&f=muistomerkkiopas_2002, 25.1.2014.



180 Ursula Querner, *Äiti ja poika*, Pohjois-Suomessa kaatuneiden saksalaisten muistomerkki. Norvajärvi. (Ritva Perälä 2005).

merkin puhkaisi ristin muotoinen reikä, joka tosin peitettiin myöhemmin. Se sai teoksen näyttämään hautalaitteelta tai Mannerheimin päiväkäskyn "ristiretken" päätösmerkiltä. Saamelaiskulttuuriin viittaavaa pientä mausoleumia kutsutaan nykyään myös "Suomalaisten ja saksalaisten rauhan muistomerkiksi".¹⁴³¹ Jalustassa on suomalaisten ja saksalaisten joukko-osastojen sekä Saarlandin – Tornion sotavankien muistoa kunnioittavat laatat.¹⁴³² Molemmat joukot kärsivät raskaita tappioita kaatuneina ja haavoittuneina.¹⁴³³ Vaikka muistomerkillä ehkä tavoitellaan vihollisiksi päätyneiden aseveljien arvon palauttamista ja sovintoa, liittyy muistopaikka suomalaisten voittoisaan taisteluun ja saksalaisten piirittämiseen Kiviranta-Voijakkala -mottiin".

Suomalaisten maihinnousulla on Lapin sodan tarinassa erityisrooli, mihin Kivirannan taistelumuistomerkkikin osaltaan liittyy. Kuljetusaluksilla siirrettiin yhteensä 12 500 suomalaissotilasta varusteineen Oulun Toppilasta Tornion Rönttään. Ensio Seppänen suunnitteli Lapin sodan alkamisen ja maihinnousun kunniaksi satamaan vievän tien varteen muistomerkiksi lohkotun pystykiven (1973). Pohjan

[tornio.fi/filewrap.php?c=&f=muistomerkkiopas_2002](http://www.tornio.fi/filewrap.php?c=&f=muistomerkkiopas_2002), 25.1.2014.

1431 Vt. Tuomisto 1998, 252.

1432 Suomenkielisen laatan vastakkaisella puolella oleva saksankielinen teksti on lakonisempi: "UNSERE TOTEN FINNISCHEN UND DEUTSCHEN SOLDATEN". Saksalaisjoukoista taisteluihin osallistui M6-BTL 13, M6-BTL 14, JG-BTL 3, 3/JG-BTL 6, III/SS-GAR 6.

1433 Tornion ja Kemian alueilla Lapin sodassa kaatuneiden määrät vaihtelevat eri lähteissä. Suomalaisia kaatui noin 400 miestä ja haavoittui 1400, saksalaisia kaatui 700–1400 miestä (Tuomisto 1998, 253).



181a Birgitta Hepokangas, Kimmo Sutinen ja Eric Tähtinen, *Lapin sotaan lähtijöille* -muistomerkki, betoni ja rautaromu, 1994. Röyttän satama. (OP 2002)



181b Birgitta Hepokangas, Kimmo Sutinen ja Eric Tähtinen, *Lapin sotaan lähtijöille* -muistomerkki, betoni ja rautaromu, 1994. Röyttän satama. Yksityiskohta. (OP 2002)

Prikaatin killan tuottaman kiven pronssilaatta keskittyy vain pohjalaissotilaisiin.¹⁴³⁴ Sen vieressä on luonnollista kokoa suurempi saksalaistyyppinen teräskypärä kiinnitettynä matalaan putkijalustaan. Varusteen kupu on alaspäin kuoleman tai kaatuneiden vihollisten häviön merkinä. Röyttän maihinnousun 50-vuotisjuhlan kunniaksi kivi sai lisälaatan, missä huomioidaan myös Tornion taisteluihin osallistuneet joukko-osastot.¹⁴³⁵ Maihinnousun 50-juhlapäivänä 1.10.1994 paljastettiin Tornion Röyttän satamassa muistomerkki Birgitta Hepokankaan (1970–), Kimmo Sutisen (1970–) ja Eric Tähtisen (1970–) arkkitehtuuriopintojen harjoitustyönä.¹⁴³⁶ (kuva 181a ja b) Oulun Toppilan satama sai maihinnousujen lähtöpaikkana lähes samanlaisen muistonmerkin 30.10.1994. Molemmissa *Lapin sotaan lähtijöille* –

1434 Alkuperäisen laatan teksti: POHJANMAAN MIESTEN MUODOSTAMA / JALKAVÄKIRYKMENTTI 11/ NOUSI MAIHIN RÖYTTÄÄN 1.10.1944/ ALOITTAEN SITEN RASKAIN UHREIN / LAPIN SODAN OPERAATION / RAUHANSOPIMUKSEN MÄÄRÄYSTEN / TOTEUTTAMISEKSI.

1435 Lisälaatta kertoo, että taisteluihin osallistuivat myös JR 53, ErP 13 ja JR 50.

1436 Teokseen liittyvät taontatyöt on tehnyt Heino K. Tuomivaara. Opiskelijoiden ohjaajina olivat arkkitehti Juhani Junttila ja kuvanveistäjä Jouko Toiviainen.

nimen saaneissa betoniteoksissa on hyödynnetty sotaromua. Veistokset muistuttavat poltetun lappilaiskodin savupiipun rankaa. Sen pintaan on upotettu aseiden ruosteisia jäännöksiä: telamiina, tykin ohjauspyörä, kiväärin piippu ja teräskypärä. Huippua somistaa korkeuksiin nouseva ruosteinen kierre, palaneen talon viimeinen savu. Lapin tuntureilta on nykypäiviin asti keräilty sotareliikkejä, kypäristä säilykepurkkeihin, kiväärinosista tykinammuksiin, maamiinoiniin ja ”suutareihin”. Saksalainen teräskypärä on muuttunut modernin sodan totaalituhon metaforaksi. Röyttän ja Toppilan muistopylväät seisovat vihollisen paon ja tappion paikolla kuin muinaiset *theos tropaios* -paalut.

Lamentaatio Lapissa

Tämänlaatuisia töitä tehdessäni olen aina halunnut kiinnittää huomioni määrättyihin paikallisiin olosuhteisiin, mm. luontoon, ja tälle periaatteelleni olen nytkin pysynyt uskollisena. Rovaniemen sankaripatsasta tehdessäni halusin saada mukaan tunturit. ... Henkilöryhmään kuuluu kolme miestä: kaksi partiomatkalta palaavaa soturia on löytänyt tunturin huipulta lumeen hautautuneen toverinsa ja seisoo hänen kylmenneen ruumiinsa ääressä ... Asetelmassa ei ole mitään pateettista, vaan hetken vakavuus on kuvattu yksinkertaisin ja miehekkäin vedoin.¹⁴³⁷

Edellä olevassa sitaatissa Wäinö Aaltonen korostaa paikallisten olosuhteiden merkitystä sankaripatsaan suunnittelussa, mitä hän painottaa myös Rovaniemen sankaripatsaan nimessäkin: *Miehen kohtalo tunturin huipulla*. Rovaniemellä oli samaan aikaan tekeillä neljä sotaan liittyvää hautamerkkiä: kauppalan suurelle sankarihaudalle, punaisten joukkohaudalle ja Viirin sekä Auttin kylien sankarihautausmaille.¹⁴³⁸ Hankkeet käynnistyivät, kun Aaltoselta pyydettiin ehdotuksia mahdollisiksi kuvanveistäjiksi suuren sankarihautausmaan muistomerkkin kutsukilpailua varten. Kilpailusuunnitelmasta luovuttiin taloudellisista syistä ja kaikki tilaukset ohjattiin suoraan Aaltoselle.¹⁴³⁹ Hintakysymykset tulivat vastaan myös Auttin ja Viirin kylien sankarihautausmailla. Ensimmäiset ehdotukset koettiin liian kalliiksi, joten suun-

1437 Nimim. Antero: ”Mestarin käsissä graniitti elää. Prof. Wäinö Aaltonen viimeistelytyöissä Porissa”, Satakunnan Kansan 17.6.1954.

1438 Syksyllä 1945 Rovaniemen Sankarihautatoimikuntaa asetettaessa oli sovittu Rovaniemen kauppalan, Rovaniemen kunnan ja Rovaniemen seurakunnan kesken, että ne kunnostavat kauppalan ja maalaiskunnan neljä hautausmaata: Rovaniemen suuri sankarihautausmaa, ns. vakaumuksensa puolesta kaatuneitten yhteishauta, Viirinkylän ja Auttinkylän sankarihautausmaa (Rovaniemen Sankarihautatoimikunnan kirje Rovaniemen Kauppalanhallitukselle, Rovaniemen kunnan Kunnanhallitukselle ja Rovaniemen seurakunnan Kirkkohallintokunnalle 15.9.1954, Rovaniemen sankarihautatoimikunnan asiakirjat, Rovaniemen kirkkoherranvirasto). Rovaniemestä tuli kaupunki vuonna 1960.

1439 Rovaniemen Sankarihautatoimikunnan toimintakertomus vuodelta 1950, Rovaniemen Sankarihautatoimikunnan asiakirjat, Rovaniemen kirkkoherranvirasto. Aaltonen suositteli kilpailuun viittä taiteilijaa: Oskari Jauhiainen, Erkki Toukolehto, Heikki Varja, Aukusti Veuro ja Jussi Vikainen (Wäinö Aaltosen kirje Erkki Hynyselle 7.8.1950, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK).

nitelmia yksinkertaistettiin.¹⁴⁴⁰ Rovaniemen vuoden 1918 punaisten yhteishaudan muistomerkin (1952) on kaulahuiviin ja lippalakkiin sonnustautuneen miehen profiilikuva. (kuva 182) Aaltonen on sanonut muotoilleensa reliefiin oman nuoruudenkuvansa ja yhdennäköisyys onkin ilmeinen.¹⁴⁴¹ Tutta Palin on havainnut lippalakin ilmaiseen 1900-luvun alkupuolella suomalaismaalareiden omakuvissa samaistumista työväestöön.¹⁴⁴² Reliefi lakkeineen saattoikin olla räätälinpoikana syntyneen Aaltosen hiljainen kädenojennus työväenluokkaisten ja punaisten puolella taistelleiden nuoruudenystävien suuntaan. Punagraniittiseen kiveen kiinnitettyä pronssireliefin taustaa somistaa myös suuri sulka, joka haudalla voi viitata enkeleihin ja kuoleman taivaallisiin yhteyksiin. Muuten punaisten muistomerkki on karu, inskriptionakin on vain vuosiluku 1918. Kivi paljastettiin vähin äänin, sillä sankarihautatoimikunnan puheenjohtaja Erkki Hynynen halusi säilyttää hyvät välit niin vasemmalle kuin oikeallekin:

Henkilökohtaisesti en ole täällä halunnut kovin jännittää jouta, ettei pääsisi syntymään näin jalossa [sankaripatsas]asiassa skismaa esim. vasemmiston kanssa. Sellaiseen on aina vaara tarjolla. Tässä niin kuin muissakin asioissa on sovinnollisuus vasemmallekin tarpeen.¹⁴⁴³

Suuren sankarihaudan ensimmäinen versio esitti ”kahta sotilasta hoivaamassa haavoittunutta aseveljeään.”¹⁴⁴⁴ Taitelija kertoo kirjeessään suunnitelman muutoksista: ”Myös aihetta olen miettinyt pitkään ja se on kehittynyt huomattavasti erilaiseksi siitä pienestä skitsistä, jonka täällä käydessäsi näit.”¹⁴⁴⁵ Idealuonnos ei sitonut taitelijaa, joka tunturi-ideallaan sai teokseen kaipaamaansa paikallisväriä. Lopullinen veistos etäännytti miehisen pietä-aiheen tai Kristus ja Johannes -ryhmän ikonografiasta. Sen sijaan se muistuttaa etäisesti keskiaikaisia lamentatio-aiheita, joissa kuvataan suremista Kristuksen ruumiin äärellä. Tunturiin menehtyneen uhrin ääreen hiljentyneet sotilaat ovat olosuhteiden vaatimissa lumipuvuissa ja lapikkaissa. Vaikeroimisen sijaan kaksi miestä seisoo isänmaata ja vainajaa kunnioittaen lujahermoisesti vaiti. Sodan aikana suremisen ajateltiin heikentävän kansakunnan moraalia ja toimivan vihollisen eduksi. Julkisessa sotilaskuvassa tunteiden hillintä oli itsestäänselvyys. Surua ei saanut osoittaa avoimesti myöskään muualla, vaan kansalaisten tuli olla urheita koko rintaman leveydeltä.¹⁴⁴⁶

1440 Rovaniemen Sankarihautatoimikunnan toimintakertomus vuodelta 1956, Rovaniemen sankarihautatoimikunnan asiakirjat, Rovaniemen kirkkoherranvirasto.

1441 Aaltonen kertoi Rovaniemen entiselle suntuille Jorma Jäntille muotoilleensa reliefiin nuoruudenkuvansa, koska sanoi kokeneensa kansalaissodan ristiriitaisena (Rovaniemen seurakunnan puutarhuri Pauli Hokkasen tiedonanto 22.6.1999).

1442 Palin 2007, 122–128.

1443 Erkki Hynynen kirje Wäinö Aaltoselle 10.4.1952, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK; Kormanen 2001, 38.

1444 Rovaniemen Sankarihautatoimikunnan toimintakertomus vuodelta 1951, Rovaniemen Sankarihautatoimikunnan asiakirjat, Rovaniemen kirkkoherranvirasto.

1445 Wäinö Aaltosen kirje Erkki Hynyselle 2.6.1951, Wäinö Aaltosen arkisto, WAM, TMK.

1446 Kempainen 2006, 49.



182 Wäinö Aaltonen, Rovaniemen punaisten muistomerkki, pronssi ja punainen graniitti. (OP 1999)

Auttin ja Viirin sankaripatsaat paljastettiin vuonna 1958. Auttin suurta punagraniittista pystykiveä koristaa miehen pää kasvat sankarihaudoille päin. Ins-kriptio on lyhyt: ISÄNMAAN PUOLESTA 1939 JA 1944. Viirinkylän punagraniittisen reliefin inskriptio on sama kuin Auttissa, mutta aihe perustuu kolmen lumipukuisen ja karvalakkipäiseen sotilaan rintakuvaan. (kuva 183) Samat vuodet ovat myös Rovaniemen suurella sankarihautausmaalla PRO PATRIA -tekstin alla. Miksi pohjoisen muistomerkeissä ohitettiin Lapin sodan vuodet? Puolustusvoimain Pääesikunnan virallisten ohjeiden mukaan inskriptioissa tuli sodan päättymisajan olla 1945 riippumatta paikallisten sotilaiden kuolinvuosista.¹⁴⁴⁷ Rovaniemelle ja lappilaisille syksyllä 1944 alkanut Lapin sota oli kohtalokas, asukkaat joutuivat lähtemään laajoilta alueilta Oulun ja Vaasan lääneihin sekä Ruotsiin. Saksan 20. vuoristoarmeijan komentaja, kenraalileversti Lothar Rendulic (1887–1971) määräsi kaikki valtion rakennukset poltettaviksi kustoksi petoksesta ja Lapin sodan aloittamisesta. Käytännössä se johti koko kauppalan tuhoamiseen 7.10.–16.10.1944. Rovaniemi ei Lapin sodassa voinut entiseen tapaan toimia Lapin hallintokeskuksena. Bertel Liljeqvistin suunnittelema uusi kirkko (1950) oli pystytetty ja ympäristö kunnostettu vasta ennen Aaltosen teoksen asennusta. Jälleenrakennustyö auttoi ohittamaan tuhon

1447 Puolustusvoimain pääesikunnan Sotahistoriallisen toimiston lausunto 30.9.1950, n:o 939/1, Sota-arkisto, Helsinki. Kyseessä on vastaus Elimäen kunnan sankaripatsastoimikunnan kyselyyn.



183 Wäinö Aaltonen, Viirin sankaripatsas, punainen graniitti, 1958. Rovaniemi. (OP 1999)



184 Wäinö Aaltonen, *Miehen kohtalo tunturin huipulla*, Rovaniemen sankaripatsas, punainen graniitti, 1952–54. (OP 1999)

ajan eikä Aaltonen teoksellaan muistuttanut yhteisöllisestä traumasta. Hän siirsi aiheen ylevään ikiaikaisuuteen, kulttuuria edeltävään aikaan ja luonnonvoimiin kuin ne olisivat koituneet miehen kohtaloksi tunturin huipulla. Lumipuvutkin voivat viitata talvisodan myyttiin Lapin sodan sijasta.

Wäinö Aaltonen Rovaniemen sankaripatsaan tunturihangessa makaavan sotilaan ruumis on lumen tyyllitelemä ja vaikuttaa lähes abstraktilta. (kuva 184) *Uudessa Kuvalehdessä* kuvailtiin sitä: ”Vain kasvot ja ristityt kädet erottuvat selvemmin lumen peittämästä vainajasta. Teos on rauhallisessa monumentaalisuudessaan kauneimpia sankaripatsaitamme. Sankaripatsaan idea, ruumiin kunnioittaminen tunturilla, perustuu modaalisesti samaan asevelieetokseen kuin uhrin kannattelu kuvaavat sommitelmatkin. Tarina jatkuu katsojien mielissä ja johdattelee ajatuksia sotilaiden toisilleen antamaan ”kaveria ei jätetä” - lupaukseen. Lapin sotatantereen partioetkellä olevat sankarit ottavat aseveljen ruumiin mukaansa, kuljettavat sen takaisin muiden luo, mistä sankari siirretään kotiseutunsa multiin.

Aaltonen pohti sankaripatsaan paikkakysymystä: ”Veistoksen sommiteluun vaikuttavana tekijänä olen pitänyt sitä, että sen tulee avautua sekä pääsisäänkäyntiin että sankarihautoille päin”.¹⁴⁴⁸ Kirkon vierelle rakennettiin suunnitelmien mukainen maastosta nouseva, korkeaa tunturin lakea imitoiva kumpu. Näyttävä

veistos sijoitettiin kuitenkin niin, että teoksen pääsivu on sankarihaudalle johtavan portin suuntaan ja kapea kylkisivu on sotilashautoille päin. Veistoksen asennus paikoilleen ei aiheuttanut julkista hämminkiä. Rovaniemen kauppalan 608 sankarivainajalle omistettu muistomerkki paljastettiin juhlahin sotilasmerein 11.7.1954. Runsaan viikon jälkeen teos herätti debatin. *Pohjolan Sanomissa* kysyttiin, miksi teos oli asetettu ”kadulle eikä sankarihautoille päin”. Lehti teki asiasta mielipidekyselyn, jossa haastateltiin niin sankarivainajan omaista, maaherraa, kauppalanjohtajaa kuin taiteilijaakin. Maaherra Hannula piti teosta onnistuneena, mutta:

valitettavasti muistomerkki on asetettu väärään asentoon. Samoin kuin risti tai muistokivi haudalle voidaan asettaa vain yhdellä tavalla, samoin sankaripatsaan asettelussa ei voi olla muuta kuin yksi mahdollisuus. Se on omistettu kaatuneille ja sen etusivun täytyy olla suunnattuna päin sankarihautoja, kohti ristiä, joka on hauta-alueen toisessa päässä. Nyt monumentin kuvioitten kasvot on suunnattu pois kaatuneista, pois ristikistä, päin katua ja sitä kirjavaa joukkoa, joka siitä ohi vaelttaa, ts. patsas on omistettu kiireisille ohivaeltajille, joilla ei ole aikaa pistäytyä sankarihaudalla hetken hiljentyessä ja kunniaa osoittamassa.¹⁴⁴⁹

Ministeri Tyko Reinikka puolestaan toivoi teosta käännettävän 90 astetta. Kappalainen Albert Tapion mielestä paljastustilaisuudessa oli vaikuttanut siltä kuin ”san-

1448 Wäinö Aaltonen kirje Erkki Hynyselle 2.6.1951, Wäinö Aaltonen arkisto, WAM, TMK.

1449 ”Miksi Rovaniemen sankaripatsas on kadulle eikä sankarihautoihin päin? Vilkaista keskustelua kauppala-sa patsaan asennosta”, *Pohjolan Sanomat* 2.7.1954.

karivainajien omaiset ikään kuin syrjästä seurasivat koko juhlien ohjelmaa, vaikka he seisivatkin omaistensa hautojen ääressä.”¹⁴⁵⁰ Sankarihautatoimikunnan jäsen maanviljelijä N. Mölläri edusti sen sijaan vastakkaista mielipidettä: ”Puhuupa patsas meille elossa oleville jälkipolvillekin, joten en sen asentoa vääräksi tuomitsisi”. Hänen mielipidettään myötäillen kauppalanjohtaja Lauri Kaijalainen muistutti:

Patsaan tarkoitushan on vedota jälkipolviin ja julistaa aina uusille ja uusille sukupolville sitä sanomaa, jota juhlistamaan se on luotu. Tietysti teemme kunniaa kaatuneillemme, mutta on muistettava, että elämän on mentävä eteenpäin ja vielä kymmenien, ehkä satojen vuosien kuluttua tuo patsas kertoo kiireiselle ohikulkijallekin sankariemme tarinaa.¹⁴⁵¹

Aaltonen oli paikalla kun teosta asennettiin. Hän myönsi asentoon tyytymättömälle rehtori M. R. Koskimiehelle, että jalusta ei ollut suunnitelmien mukainen. Teoksenhan ei pitänyt olla kadulle eikä myöskään suoraan sankarihaudoille päin, vaan suuntautua viistoon eli 45 astetta lopullista asentoa enemmän hautausmaalle päin. Siten veistos olisi saanut komeat kuuset taustakseen. Sen tuli tunturien tapaan avautua näyn omaisesti haudoille, portille, kadulle ja koko alueelle laajalta kaarelta. Keskustelu veistosasennosta toi esille myös kysymyksen siitä, kenelle sankaripatsas oli pystytetty. Mielipiteiden kirjosta voi päätellä, että se oli tarkoitettu kaikille, kaatuneille vainajille, heidän omaisilleen, sodasta selviytyneille, ohikulkijoille, tuleville sukupolville – ajasta ikuisuuteen.

5.4 KOTIINPALUU

Voittoisan sodan muisto

Sotamuistomerkkien sankaritarinan keskeisimmät episodikuvat edustavat sotaan lähtöä, uroteon suorittamista ja kotiinpaluuta. Keskityn tässä alaluvussa kotiinpaluun tematiikkaan, missä sankarin paluu yhteisön keskuuteen toimii uuden alun ja yhteisön voimistumisen myyttisenä vertauskuvana. Esimerkkitapauksena on kaksi Lahteen 1970-luvulla pystytettyä muistomerkkiä, joista toinen on omistettu hakkapeliitoille ja toinen punavangeille. Saksalais-roomalaisen keisarikunnan alueella käyty 30-vuotinen sota (1618–1648) alkoi katolilaisten ja protestanttien välisistä

1450 Ibid.

1451 Ibid.

jännitteistä ja laajeni yleiseurooppalaiseksi valtataisteluksi.¹⁴⁵² Ruotsia johtanut kuningas Kustaa II Aadolf kuoli Lützenin taistelussa 6.11.1632. Suomenruotsalaiset ovat viettäneet soturikuninkaan kuolinpäivänä ruotsalaisuuden päivää jo vuodesta 1908. Suomalaisten voittoisuuden aura liittyy hakkapeliittoihin, ratsujoukkoihin, joiden päällikkönä oli suomalaissyntyinen Torsten Stålhandske (1593–1644). Joukot tunnettiin julmasta valloitusmentaliteetistä ja vaitonaisesta sotimistavasta.¹⁴⁵³

Suomen tunnetuin hakkapeliittapaikkakunta on Tammela, josta lähetettiin väestömäärään suhteutettuna monta, yhteensä 30 ratsumiestä 30-vuotiseen sotaan. Menneisyyden sankarit ovat paikkakunnan matkailuvaltti. Jokakesäisillä Hakkapeliittapäivillä luodaan 1600-luvun tunnelmaa pidoilla, ratsastusesityksillä ja tapahtumilla. Tammelan vanhan kirkon edessä on kuvanveistäjä Urho Heinäsen (1895–1977) ja arkkitehti Veikko Kyanderin (1885–1971) yhteistyönä toteuttama *Hakkapeliittojen muistomerkki*. (kuva 185a, b ja c) Se paljastettiin 2.10.1932. Aloitteentekijä oli kirjailija Jalmar Finne (1877–1938), joka tosin ajoi teoksen pystyttämistä kotiseudulle Kangasalle. Muistomerkkin karu graniittimuuri sopi 1930-luvulle tyypilliseen kiven muinaisarvoja korostavaan ilmapiiriin. Sen etusivulla on pyörökaarinen komero, jossa on pronssilaatta: ”Niille hakkapeliitoille, jotka 1630 Tammelasta lähtivät taistelemaan uskon, vapauden ja valtakunnan kunnian puolesta. Jumala ompe linnamme”. Kirkkomaalla teos näyttää hautakappelilta, mikä se ei kuitenkaan ole. Paljastustilaisuus oli kansallinen juhla, jossa entisaikojen satureja kunnioitettiin itsenäisen Suomen sotilaallisuuden esikuvina. Siihen ei tarvittu historiallisia tunnuksia, joten suojeluskuntalaiset ja puolustusvoimien edustajat paljastivat *Hakkapeliittojen muistomerkkin* jättikokoisen Suomen lipun alta.¹⁴⁵⁴

Suojeluskuntalaisen lehti nimettiin vuonna 1926 hakkapeliittojen mukaan.¹⁴⁵⁵ Samana vuonna perustettiin myös Suomen vanhin yhä toimiva maapuolustuskilta, Hakkapeliittayhdistys. Ensimmäisen tasavallan ajalla 30-vuotisen sodan kultilla oli kansallisen identiteetin rakentamisessa taattu paikka. Hakkapeliitoille suunniteltiin muistomerkkiä myös Helsingin Erottajalle, vaikka se jäikin toteuttamatta.¹⁴⁵⁶ Pääkaupungissa käynnistettiin Kustaa II Adolfin liittyvä hanke.

1452 Ruotsi oli luterilaisten puolella rajoittaakseen Habsburgien asemaa ja ajaakseen etujaan Itämeren etelärannoilla. Westfalenin rauhassa (1648) vahvistettiin Augsburgin rauhan (1552) uskontokuntien rajat takaisin.

1453 30-vuotisen sodan ratsuväki koottiin ratsutiloilta eli rustholleista. Ne varustivat verovapautta vastaan ratsumiehen kruunun palvelukseen. Verovapaus esti aatelisia läänittämästä tilaa, mikä motivoi miehen luovuttamiseen. Hintaan kuului mies, hevonen, aseet ja varusteet: kaksi ratsupistoolia ja miekka. Lisävarusteina oli usein kypärä, költeri eli nahkahaarniska tai teräksestä valmistettu rintasuojia eli kyrassi. Jalkaväki otettiin pakolla ruoduista. Osa värvähtiin vastapuolen antautuneista tai ulkomaisista palkkasotilaisista, etenkin englantilaisista ja skoteista. Hakkapeliittojen toiminta alkoi Puolan sodassa (1600–1629) Breitenfeldissä, missä he Kustaa II Aadolf johdolla saivat voiton Johan Tillyn katolisista joukoista (1631). He osallistuivat myös Lützenin (1632), Nördlingenin (1634), Leipzigin (1642) ja Jankovin (1645) taisteluihin.

1454 Kaloinenn ja Ojala 1980, 23.

1455 *Hakkapeliitta* -lehden ulkoasusta vastasi taiteilija Erkki Tantu. Lehden toiminta loppui vuonna 1944 Suojeluskuntajärjestön kieltämisen myötä.

1456 Mauno Oittisen luonnos esitti miekka koholla ratsastavaa taistelijaa takajaloillaan olevan hevosen selässä. Alpo Sailon soturi seisoi historiallisessa asussa miekkaa puristaen, (Ahto 1979, 58–62, kuva s. 58 ja 59).

Koska hallitsija ei tehnyt sotilaallista uraa Suomen alueella, aiheeksi valittiin Helsingin maapäivät. Kyseisessä kokouksessa kuningas suostutteli suomalaiset säädöt ja sotalaitoksen edustajat hyväksymään Venäjän ja Puolan hyökkäysuhan alla ylimääräisen sotaveron eli maaretkiveron. Arkkitehti Birger Brunilan (1882–1979) *Helsingin maapäivien obeliski* paljastettiin 6.11.1932 Historiallisten yhdistysten toimesta lähes samaan aikaan Tammelan muistomerkin paljastamisen kanssa. Kyse ei ollut sattumasta, sillä kuninkaan kuolemasta oli kulunut 300 vuotta. Maapäivien muistomerkin kyljessä on Helsingin vaakuna ja kielikysymykseen sovintoa etsien inskriptio suomeksi, ruotsiksi ja latinaksi: ”Täällä Vanhassa Helsingissä Kustaa II Aadolf piti kokousta Suomen säätyjen kanssa turvattuaan itärajamme”.¹⁴⁵⁷ Soturi-kuninkaaseen liittyvän pallohuippuisen pilarin tehtävä oli muistuttaa idän vihollisesta, joka vaati puolustusvalmiutta.

Toisen maailmansodan jälkeen menneisyyden sotien muistokulttiin tuli parin, jopa kolmen vuosikymmenen katkos. Itsenäisyyden ajan sotien hauta-asioiden hoito ohitti tärkeysjärjestyksessä kaukaisten esi-isien merkityksen. Suomen sotilaallinen identiteetti oli vahva Neuvostoliitolle kärsitystä tappiosta huolimatta eikä kaukaista historiaa ei tarvittu tukipilariksi 1930-luvun tapaan. ”Me voitimme sittenkin” -henki eli voimakkaana koko 1950-luvun. Neuvostoliiton suuntaan oli kuitenkin oltava sovittava. Äärivasemmiston näkyvä asema julkisuudessa hajautti vasemmiston kenttää ja lähimenneisyyden tulkintaa. Sotakorvausten maksamisen jälkeinen noususuhdanne tarjosi uusia markkinanäkymiä ja ovia avattiin ulkopuolisille vaikutteille. Nuoriso kiinnostui kansainvälisistä tuulista ja uusista yhteiskunnallisista mahdollisuuksista, mikä kärjistyi sukupolvien väliseksi kriisiksi 1960-luvun lopulla. Sotaveteraanien patriottisuus sai vastaansa vasemmistolaisen radikalismien, pasifismin ja taiteen uudistusliikkeen haasteen. Kansallisen sivistyksen ja isänmaallisuuden taustavoimina aiemmin nähdyt ylioppilasjärjestötkin asettuivat radikaalien veneeseen. Sotilaallisen puolustustahdon säilyminen näytti veteraanien silmissä uhanalaiselta.¹⁴⁵⁸

Sukupolvikriisiin ja poliittiseen hajaannukseen etsittiin apua historiasta. Menneisyyden taisteluiden muistopaikkoja etsittiin paikallishistorian innoittamina. Kunnioituksen kohteeksi valittiin itärajalla hiihtäen taistelleita sissipäälliköitä tai muita talvisodan myyttiin vertautuvia muinaissotureita. Monet vanhat joukkohaudat saivat ensimmäisen kerran virallisen muistomerkin, usein ristin, kiven tai vain haudan olemassaolosta kertovan laatan. Kiinnostus vanhoihin sotilashautapaikkoihin on liitettävissä myös toisen maailmansodan synnyttämään, kaatuneiden tasa-arvoisuutta korostaneeseen ilmapiiriin. Sotilasjärjestöjen ja veteraanien muistomerkkihankkeet 1950-luvun jälkeen kunnioittavat kuitenkin usein aselajien, taistelupaikkojen tai varuskuntien historiaa. Eri puolilla Suomea on muistopaikoilla

1457 Helsingin kaupungin taidemuseo, Julkiset veistokset, Birger Brunila, <http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=153&sortby=artist>, 25.1.2014; Ahto 1979, 58–62.

1458 Sukupolvihegemonian kriisistä ja siihen liittyvistä peloista Tuominen 1991; Honkasalo 2000, 530–532.



185a Pentti Papinaho, *Hakkapeliittain kotinpaluu*, pronssi, 1975. Mariankatu, Lahti. (OP 2013)

irtokiviä tai kallonpaloja, joiden pronssilaatat tai inskriptiot kertovat joukkueosaston nimen, taistelun ajankohdan tai vain sen, että tästä kylän miehet lähtivät sotaan isänmaalleen uskollisina. Kuvia näissä kivissä on harvoin veteraanien tammenlehvää, aselajitunnusta tai emblemaattista sotilassymbolia enempää.¹⁴⁵⁹ Vanhenevan veteraanipiirin vastaiskut jäivät paikallisiksi eivätkä riittäneet herättämään isänmaallista innostusta. Radikalismien vastapainoksi tarvittiin oman ajan haasteisiin paremmin vastaavia näyttäviä muistomerkkejä.

Hakkapeliitat

Hakkapeliittojen voittoa henki nostettiin historian näyttämölle 1960-luvun lopulla poliittisten jakautumisen uhatessa, kuten tehtiin itsenäisyyden alussa ristiriitojen jakaessa suomalaista yhteiskuntaa. Toisen maailmansodan jälkeen sotamuiston

1459 Vastaavia sota- ja taistelumuistomerkkejä on lähes joka paikkakunnalla, usein useampiakin.



185b Pentti Papinaho, *Hakkapeliittain kotiinpaluu*, pronssi, 1975. Mariankatu, Lahti. (OP 2013)

marginaaliin jääneet veteraanit ja nuorison radikalismista huolestuneet piirit aloittivat alustavat neuvottelut hakkapeliittojen muistomerkin saamiseksi 1970-luvun vaihteessa. Lahden kaupunginhallitus suhtautui hankkeeseen myönteisesti. Pentti Papinahon (1926–1992) toteuttamasta korskeasta muistomerkistä etsittiin puhtia historialliselle mielikuvitukselle ja kaupungin matkailumarkkinoinnille. Kimmo Kaloinen ja Ilmari Ojala ovat tutkineet hakkapeliittapatsaan taustaa ja vertauskuvallista merkitystä: ”Hakkapeliitat ovat suomalaisen sisun ja sotilaskyvyn yksi vertauskuva. Lisäksi heidän aikansa oli ratsuväen tietoisin perinteen kunnias alkuvaihe.”¹⁴⁶⁰ Kirjoittajien mukaan:

Hakkapeliitat olivat ensimmäinen ryhmä suomalaista ratsuväkeä, joka tuli kansainväliseen tietouteen. Kun lisäksi heidän maineensa satureina oli erittäin hyvä. On ymmärrettävää, että heistä tehtiin monumentti koko suomalaisen ratsuväen historian edustajina. Hakkapeliitat liittyvät tavallaan ensimmäisten, perustajien, alkajien kunnioitettavaan ryhmään, jollainen on useissa ihmisten organisaatioissa yhteenkuuluvuuden vertauskuva.¹⁴⁶¹

Suomen alueen ratsuväkitoiminta kesti noin 500 vuotta ja maan oma ratsuväki perustettiin poliisijoukoiksi elokuussa 1917. Niiden tärkein tehtävä oli taltuttaa Helsingissä venäläisten kanssa yhteistyötä tehneiden vasemmistolaisen kumous-

1460 Kaloinen ja Ojala 1980, 7–31.

1461 Kaloinen ja Ojala 1980, 20.



185c Pentti Papinaho, *Hakkapeliittain kotiinpaluu*, pronssi, 1975. Mariankatu, Lahti. (OP 2013)

pyrinnöt.¹⁴⁶² Ensimmäisen tasavallan aikana menneisyyteen viittaavat sotamuistomerkit liitettiin eräänlaiseen kansalaissotilaan alkumyyttiin. Mitä kauemmas ajassa mentiin, sitä kuvitteellisemmasta projektista oli kyse ja sitä vapaammin siihen saattoi heijastaa oman ajan tarpeita. Voiton noston uskottiin innostavan sotilaallisten harrastusten pariin. Sodan uhan kasvaessa Neuvostoliiton suunnasta 1930-luvulla suojeluskuntajärjestön *Hakkapeliitta* -lehti nosti esille suomalaisten militaarista glorioaa. Hakkapeliittoja ja taistelutekniikkaa kehuttiin estoitta.¹⁴⁶³ Suomenhevosruunien pieni kokokin sovitettiin sotilaalliseen ”pienikin pärjää sisulla ja neuvokkuudella” -diskurssiin. Vertauskuvien uskottiin vahvistavan voitonuskua tulevissa taistelutilanteissa. Hakkapeliittojen väkivaltaisuus ja 30-vuotisen sodan aikaiset joukkomurhat, kaupunkien ryöstöt ja polttamiset, asukkaiden kidutukset ja orjiksi myynti jäivät huomiotta tai sivumaininnoiksi. Euroopassa suomalaissankarit olivat kuitenkin tunnettuja näistä aktiviteeteistaan.

1462 Toiminta käynnistyi senaattori Allan Serlachiuksen suullisten ohjeiden pohjalta 19.9.1917. Everstiluutnantti Jalander sai kirjallisen valtakirjan 200 miehen ratsastavan poliisikunnan muodostamiseen Porvooseen. Suomen itsenäistyttyä perustettiin Uudenmaan Rakuunarykmentti, Hämeen Ratsurykmentti ja Karjalan Ratsujääkärirykmentti. Uudenmaan ja Hämeen rykmentit siirrettiin yhdistettynä Lappeenrantaan 1921. Aselajina ratsuväki lakkautettiin 1947. Jo talvisodassa ratsuväki taisteli jalkautettuna. Nykyään Hämeen ratsujääkärripataljoona, Rakuunasoihtokunta ja Maasotakoulun Rakuunaeskadroona ylläpitävät vain perinnetoimintaa Ks. Suomen ratsuväen historiasta Niitemaa 1979.

1463 Vt. Kaloinen ja Ojala 1980, 15 ja 19.

Lahden kaupunki osallistui *Hakkapeliittain kotiinpaluu* -veistoksen pystytyskustannuksiin ja sotilaalliset järjestöt organisoivat varojen keruuta.¹⁴⁶⁴ Teos paljastettiin Lahden Sairaalanmäellä 4.10.1975. Apulaisprofessori Vilho Suomi luki valtuuskunnan julkilausuman:

Hakkapeliittapatsaan pystyttämisaikajatus perustuu vakaumukseemme, että meidän on kunnioitettava menneiden sukupolvien työtä ja jatkettava omalta osaltamme niiden pyrkimysten vaalimista, joiden ansiosta elämme vapaassa isänmaassa. Käsitksemme mukaan itsenäisyys ei ole mikään itsestäänselvyys, vaan jokaisen sukupolven on annettava oma panoksensa se rakentamiseksi ja lujittamiseksi. Tähän tarvitaan realistista suhtautumista maanpuolustukseen ja monitahoista työtä itsenäisyys- ja puolustustahdon arvostamiseksi jatkuvasti kansamme keskuudessa.¹⁴⁶⁵

Jo muistomerkkihankkeen suunnitteluvaiheessa oli päätetty, että veistoksen oli edustettava figuratiivista ihmis- ja hevostekuvaa.¹⁴⁶⁶ Vaatimus ei vastannut julkisen kuvanveiston 1970-luvun taide-eliitin julkiselle kuvanveistolle suuntaamiin odotuksiin, vaikka näkötaiteella oli muuten oma kannattajakuntansa. Radikaalit nuoret olivat vallanneet osan taiteen kentästä 1960-luvun lopulla ja he osoittivat kylästäytymistä sotien jälkeiseen sankaripatsastuotantoon, isänmaalliseen paatukseen ja figuratiivisuuden pakkoon. Vaikka Papinahon veistos on taidokkaan yksityiskohdaisesti muotoiltu ja hevosten kuvaus on hippologisen oikeaoppista, se ei saanut tilaa taidekriitikkojen palstoilta. Samaan aikaan muotoiltiin kuitenkin figuratiivista näkötaidetta myös vasemmistoradikalismien aallonharjalla. Sen uutta realismia leimasi pakkoliiton sosiaalisen tai sosialistisen kantaottavuuden kanssa.

Hakkapeliittain kotiinpaluu on näyttävä korkealle jalustalle asetettu pronssiveistos, joka esittää kahta ratsukkoa. Sotaista hallitsijaa hevosen selässä esittäviä veistoksia on eri puolilla Eurooppaa.¹⁴⁶⁷ Jo Mannerheimin ratsastajapatsaskilpailussa 1950-luvulla pidettiin tärkeänä ottaa etäisyyttä antiikin Rooman imperaattoreiden, pyhän Yrjänän tai uuden ajan absoluuttisten monarkkien ikonografiaan ja myös ontoksi plagiotiteeksi leimattuihin tuotoksiin.¹⁴⁶⁸ Aimo Tukiaisen muotoileman *Suomen marsalkan ratsastajapatsaan* (1960) vähäeleisen realismin taustalla vaikuttivat poliittiset syyt, sillä hanke aiheutti vastustusta vasemmistossa ja entisten

1464 *Hakkapeliittain kotiinpaluu* -veistoksen varojenkeräyksen ja tilauksen takana olivat Hakkapeliittayhdistys, Hämeen Ratsurykmentin Säätiö ja Ratsumieskilta.

1465 Kaloinen ja Ojala 1980, 36.

1466 Kaloinen ja Ojala 1980, 33.

1467 Vt. hevosten asennot: Gian Lorenzo Berninin (1598–1680) *Konstantinus Suuren patsas* (1654–1670) Vatikaanissa; Etienne Maurice Falconet'n (1716–1791) *Pietari Suuren ratsastajapatsas*, *Vaskiratsastaja* (1766–1782) Pietarissa; Vilhelm Bissenin (1836–1913) *Absalonin ratsastajapatsas* (1902) Kööpenhaminassa. Esikuvia maalaustaitteessa: Jacques-Louis Davidin (1748–1825) *Napoleon ylittää Alpit* (1800). Vt. myös Konttinen 1989, 29–41; Kaloinen ja Ojala 1980, 100–131.

1468 Konttinen 1989, 100.

punakaartilaisten keskuudessa. Yleisesti monumentin vastaanotto oli positiivista ja sen tyyli katsottiin sopivaksi demokraattisen valtion päämiehen kuvaan.¹⁴⁶⁹

Lahden Hakkapeliittapatsaan ratsukkopari tiivistää yksinkertaisen kaavan, kaksi on pienin lukumäärä tuoda esille idea joukosta. Maan ratsuväen esi-isiä edustava teos sai joukkoa edustavana kuvana etäisyyttä itsevaltiutta korostavasta ratsastajapatsastraditiosta. Teoksen nimi, *Hakkapeliittain kotiinpaluu* luo mielikuvan sodan päättymisestä, rauhanajasta ja uuden alusta. Se myös johdattelee pitämään Lahtea hakkapeliittajoukkojen kotipaikkakuntana, mikä hämärtää joukkojen historiaa. Lahden kaupungin alueelta tiedetään osallistutun 30-vuotiseen sotaan vain Hennalan ja Okeroisten rälssistä. Kummastakin lähti vain yksi mies.¹⁴⁷⁰ Ironisesti sanottuna teokseen olisi siten ikuistettu molempien kotiinpaluu.

Kiihkeä ylöspäin suuntautuva liike ja hevosten tempoilu takajalkojensa varassa voidaan tulkita ratsujen hyökkäykseen pakottamisen rajuna ponnistuksena. Samalla se vaikuttaa myös vauhdin äkkinäiseltä taltuttamiselta. Kaloinen ja Ojala kommentoivat veistoksen ristiriitaisuutta: ”Hakkapeliittojen ratsujen jännitteisyys ei ole sopusoinnussa kotiinpaluun henkisen laukeamisen kanssa. Niinpä niiden mahtava asento viittaa pikemminkin taisteluun. Hevosten ilmaa polkevien etujalkojen alle voi kuvitella vaikkapa sortuvan vihollisen”.¹⁴⁷¹ Soturien täysvarustus luo mielikuvan taistelusta, vaikka aseet ovat tupessa väkivalta-assosiaatioita liennytään. Taiteilija pyrki autenttisuuteen tutkimalla kirjakuvitusten ohessa historiallisia asuja ja varusteita museoissa.¹⁴⁷² Tunnelmaa ja sankarien rajua luonnetta on viritetty barokkiin viittaavalla dynaamisella ilmaisulla. Sotasaaliisiin viittaavat merkit olisivat kuuluneet 30-vuotisen sodan glooriaan, mutta niitä ei 1970-luvun ilmapiirissä olisi hyväksytty. Tarinaa voi rakentaa mielikuvien varassa; sotasaalis ja jalkamiehet kulkevat ehkä huolto- ja jälkijoukkojen mukana.

Esitaistelijoiden myytti

Osa hakkapeliittahankkeen aktiiveista oli tyytymätön patsaan sijoituspaikkaan Sairaalanmäellä. Se oli ikään kuin poliittisella päätöksellä piilotettu keskikaupungin laitamalle. Tyytymättömyyden taustalla oli erimielisyys vasemmiston ja oikeiston välillä. Vasemmisto piti teosta sotaista ja oikeistolaisena. Ruotsinvallan aikaa juhlistavaa sotilasmuistomerkkiä vierastettiin myös anakronistisena vuonna 1905 perustetun Lahden keskustassa. Sijoituspaikkakiista jatkui kevääseen 1990, jolloin veistos sai paikan ydinkeskustasta Mariankadulta kaupungintalon ja kauppatorin

1469 Konttinen 1989, 172–175, 178–179, 192.

1470 Helge Talvitie, ”Lahtelaiset kisahanketta vastaan”, HS 23.1.1994.

1471 Kaloinen ja Ojala 1980, 25.

1472 Kaloinen ja Ojala 1980, 56.

välisen linjan keskeltä.¹⁴⁷³ Siinä teos on arvostelijoiden mielestä liian ahtaalla ja barokkimaisesti tilaan levittäytyvän veistoksen luonteva katselu eri suunnista koettiin mahdolliseksi. Aika ajoin on nostettu esille myös, ettei väkivaltakulttuurin ihannointi sovi paikkaan.

Hakkapeliittapatsas saattoi kiristää poliittista vastakkainasettelua Lahdesa ja innostaa varainkeräyksen alkamiseen *Punavankimuistomerkin* saamiseksi. Hennalan vankeja kunnioittavan monumentin luonnoskilpailu järjestettiin vuonna 1976. Sen voitti Erkki Kannosto (1945–).¹⁴⁷⁴ Teoksen paikaksi valittiin Fellmanin pelto, joka oli maan suurimpia tappiolla jääneiden kokoamisalueita. Noin 22 000 vangin joukossa oli taisteluun osallistuneita kaartilaisia, sodan jaloista pakenevia siviilejä, naisia, vanhuksia ja lapsia. Osa vapautettiin ja noin 10 900 vangittiin Hennalaan tai muille sotavankileireille. Hennala kuului pahamaineisimpiin vankileireihin, jossa sisällissodan jälkipyykkiä pestiin rankoin ottein vuosina 1918 ja 1919. Vankileirikuolleisuus oli suuri. Syynä olivat taudit, nälkä, huollon toimimattomuus ja teloitukset. Hennalan leirillä kuoli 1187 punavankia.¹⁴⁷⁵ Kannoston muistomerkin kissä on viisi suurta pronssifiguuria. (kuva 186a ja b) Niiden takana on vankileirin portin karkeaksi hakattu graniittirakenne; palkki kahden pilarin päällä. Jalusta on matala, maata imitoiva neljäntoista neliömetrin kiviterassi. Taiteilija kuvasi lehdistötiedotteessa tavoitteitaan seuraavasti:

Kuuden vuosikymmenen takaiseen kansalaissotaan ja sen jälkiselvittelyihin, – aina näihin päiviin saakka – liittyy tietty annos tunnelatauksia ja paatosta. Olen etsinyt näiden tunteiden, tunnelatausten ja paatoksen keskeltä keskitietä, objektiivista profiilia koko punavankimuistomerkillä. Olen etsinyt keskitietä, joka on näiden kuvaamisen ihmisten puolella.¹⁴⁷⁶

Kannosto kertoi samaistuneensa ulommaisena vasemmalla seisovaan nuoreen mieheen.¹⁴⁷⁷ Hämmäntyneellä nuorukaisella on lippalakki, villapaita, takki ja varsisappaat. Hahmo on kuin aikansa sosialistisen realismin opinnäyte, työläisen oikeaoppinen, arkinen kuva. Nuorukaisen vieressä seisoo noin 40-vuotias mies haara-asennossa. Taiteilijan mukaan tämä on ”paljain jaloin Fellmanin kokoomaleirin paikalla ja on avaamassa nyrkkiin puristuneita käsiään. Ajattelin hänen toteavan:

1473 Ina Ruokolainen, ”Ratsastajapatsas laukkaa julkisen mielipiteen yli”, HS 12.11.1991. Samaan paikkaan suunniteltiin veistosta Mariankadun aukion veistoskilpailussa. Merja Vainion luonnos *Varttia vaille kuus* jäi toteuttamatta, mitä perusteltiin mm. pysäköinnin hankaloitumisella.

1474 Muut kilpailuun osallistuneet olivat Raimo Heino ja Jarkko Roth.

1475 Suomen sotaturmat 1914–1922, Vuosina 1914–22 sotaoloissa surmansa saaneiden nimitiedosto, <http://vesta.narc.fi/cgi-bin/db2www/sotasurmaetusivu/results>, 25.1.2014; Suurin osa vangeista vapautettiin armahduslailla 7.12.1918. Punaisia kuoli vuoden 1919 aikana myös heikkoon tilaansa kotona.

1476 Aaltonen Timo: ”Kuvanveistäjä Erkki Kannosto: Olen elänyt punavankien kanssa kaksi vuotta – Punavankimuistomerkki on nyt valmis”, 3–4. Tiedote, julkaisuvapaa 17.5.1978, Punavankimuistomerkkitoimikunta, Työväen Arkisto, Helsinki.

1477 Tiedote, julkaisuvapaa 17.5.1978, 2. Punavankimuistomerkkitoimikunta, Työväen Arkisto, Helsinki.



196a Erkki Kannosto, *Punavankimuistomerkki*, Hennalan vankileirin muistomerkki, pronssi, 1976–78. Fellmannin puisto, Lahti. (OP 2013)

Tästä lähdetään – tyhjästä.¹⁴⁷⁸ Keskimmäisen noin kuusissakymmenissä olevan miehen taiteilija liitti isoisäänsä:

Miehellä on selkä köyristynyt vuosikymmenten saatossa. Siitä huolimatta hän oikaisee kipeän selkensä ainakin nyt, – tässä tilanteessa, astuessaan vankileirin portista vapauteen. Hänellä on voima ja luottamus katseessa. Se on syyttävä ja kysyvä: Katsokaa mitä olette meille tehneet?¹⁴⁷⁹

Lähellä porttia seisoo nuori nainen ja mies, joista taiteilija kertoo: ”Kuvaan naista kävelemässä määrätietoisena hieman miehen edellä. Mies vilkaisee naiseen, – saa häneltä voimaa ja seuraa rinnalla vankilan portista vapauteen. He edustavat elämänuskoa, tulevaa perhettä.”¹⁴⁸⁰ Vaikka Papinahon ja Kannoston muistomerkkien kokonaisilmaisu, historiallinen konteksti ja poliittiset tavoitteet olivat kuin eri maailmoista, niistä löytyy yllättävän paljon yhteisiä piirteitä. Molempien rahoittamiseksi myytiin pienoismalleja.¹⁴⁸¹ Punavankimuistomerkin varainkeräys järjestettiin valtakunnallisesti. Pienoismalleja oli kahta kokoa, joiden lisäksi hanketta tuettiin

1478 Tiedote, julkaisuvapaa 17.5.1978, 3. Punavankimuistomerkkitoimikunta, Työväen Arkisto, Helsinki.

1479 Ibid.

1480 Ibid.

1481 Hakkapeliittapatsaan organisoimisesta Kaloinen ja Ojala 1980.



186b Erkki Kannosto, *Punavankimuistomerkki*, Hennalan vankileirin muistomerkki, pronssi, 1976–78. Fellmannin puisto, Lahti. Yksityiskohta, vanha mies. (OP 2013)

rintamerkkien myyntikampanjalla. Molemmat teokset ovat figuratiivisia näköispatsaita. Sitä odotettiin niin poliittisesti oikealla kuin vasemmallakin äärilaidalla, vaikka nonfiguratiivisuutta tai abstrahointia tavoiteltiin julkista taidetta koskevissa lausunnoissa.¹⁴⁸² Kumpikin taiteilija teki myös taustatyötä. Kun Papinaho tutki 1600-luvun museaalista materiaalia, jäljitti Kannosto työväestön kokemuksia, vankileirihistoriaa arkistoista ja perehtyi Auschwitzin keskitysleirillä joukkotuhon ja kärsimysten ääri-ilmiöihin.¹⁴⁸³

Teosten motiiveissa on myös yhtymäkohtia, sillä molemmat kuvaavat kotiinpaluuta. Hakkapeliitat palaavat taisteluiden täyttämiltä sotaretkiltään aloittamaan rauhanajan työt kotipuolella kuin kansalaissotilaat ikään. Punavangit ovat juuri astuneet ulos vankilastaan ja palaavat työväestön ankaraan arkeen kapinarangaistuksensa kärsittyään. Kummankin muistomerkkin figuurit ovat jännitteisen pysähdyksen tilassa. Hakkapeliitat ovat käännekohdassa, sekuntien murto-osan kestävässä liikkeen suunnan huippupisteessä, josta seuraavaksi iskeydytään maahan ja päätetään tuleva suunta. On aloitettava uusi elämä tai rynnättävä hyökkäykseen, mihin teoksen modaalinen ilmaisu lähinnä viittaa. Hennalan vankien jalat ovat tukevasti maassa ja seisahdus pidempikestoista. Aika on katkaistu hetkeksi, jotta voi vetää henkeä, ladata mielen vankilan ulkopuolisen maailman ja läheisten kohtaamiseen. Edessä ovat työnhaku ja arjen haasteet. Lahden teokset kuvastavat myös ideaa

1482 Lähdesmäki 2000, 67–72.

1483 Punaisten muistomerkkihankkeesta ja Kannoston toiminnasta Nieminen 1995, 16–24.

ruumiin koskemattomuudesta. Hakkapeliittojen ruumis on suojattu rintapanssareilla. Punavankien vartalot ovat kilpistyneet mielikuvallisiksi kehon panssareiksi, joissa ei näy vankileirin nälän ja kurjien olosuhteiden jälkiä. Jännittynyt suuntautuminen eteenpäin edustaa väkivallan kasvattamaa psykologista yksilösuojaa. Hahmot viestittävät säilyttäneensä aatteensa kokemansa jälkeenkin. Viiden vapautuvan vangin frontaalista ryhmästä rakentuu poliittista yksimielisyyttä korostava yhteisrintama, aatteen puolustusmuuri, joka muistuttaa samanaikaisten kommunististen laululiikkeiden, esimerkiksi Agit Prop -yhtyeen esiintymistä.

Entisaikojen sotilaiden ja taisteluiden muisto on jälkipolvien projekti, jolla rakennetaan pystyttäjien identiteettiä ja poliittista asemaa. Nationalistinen historia ja muistokultti ovat Suomessa kehittyneet vasta runsas sata vuotta sitten. Hakkapeliittojen muisto realisoitiin poliittiseen käyttöön satoja vuosia 30-vuotisen sodan jälkeen. Menneisyydestä oli mahdotonta välittää todellisten ihmisten kokemuksia tai sotamotivaatioita. Vaikka sisällissodasta oli kulunut vasta vuosikymmeniä, oli senkin muisto jo muuttunut kielloissa ja muistamispaikoissa myyttiksi menneisyydestä. Kannosto käytti mielikuvitustaan hahmotellessaan muistomerkkihahmojen psykologista luonnetta. Hän saattoi kuitenkin tavata ihmisiä, joita sisällissota jälkiseurauksineen olivat koskeneet. Kumpikaan teoksista ei myöskään suoraan liity nationalistisen kansalaissotilasideaan. Ruotsin armeijan hakkapeliitat eivät olleet kansalaissotilaita eivätkä kuuluneet Suomen kansakuntaan. Sitä ei ollut vielä olemassa, sillä yhteiskuntafilosofit vasta hahmottelivat nationalismien ideaa. Suojeluskuntalaisten *Hakkapeliitta*-lehti tuotti kuitenkin anakronistista mielikuvaa Suomen puolustusvoimien esitaistelijoista ja ajatusta hakkapeliitoista ratsuväen esi-isinä. Sisällissodan aikaan kansallisuusaatetta oli jo juurrutettu suomalaiseen yhteiskuntaan. Punakaartilaiset eivät kuitenkaan nationalismien kontekstissa olleet kansalaissotilaita, vaan kapinallisia. Työväestön keskuudessa kansalaissotilasideologia sai syvyyttä vasta 1930-luvulle tultaessa tai talvisodassa.

Lahden teosten alkusankarien muistamista ja kotiinpaluuta voi tarkastella Joseph Campbellin sankarimytologian ja monomyytti -käsitteiden valossa. Teokset tilanneiden sukupolvien muinaisina tai lähihistorian esitaistelijoina kunnioitetut edelläkävijät ovat eronneet arkimaailmasta ja sen tappamisen kieltävän tabun alueelta. He ovat käyneet läpi initaationsa ja myyttisen taistelun yhteisön tulevaisuuden puolesta. Kotiinpaluussa he ovat sankaritarinan loppuvaiheessa ja palaavat yhteisön keskuuteen mukanaan uutta luovaa henkistä voimaa.¹⁴⁸⁴ Lahden muistomerkkien sankarit esittävät taistelun ja yhteisrintaman mallin nykysukupolville tukemaan pystyttäjyhteisön valtaa tai uutta nousua. Molempien teosten figuurit ovat osa pystyttäjyhteisönsä narratiivisesti rakentuvaa omakuvaa, alkumyytin ja kotiinpaluun enemmän tai vähemmän tosia sankareita. Historiallisen kontekstin eroista huolimatta kumpaakin Lahden kotiinpaluuveistosta voidaan tulkita voiton

1484 Campbell 1990 [1949], 41, 44–45 ja 339, viite 35.

ideologian valossa. Takajaloilleen pakotettujen hevostensa selässä hakkapeliitat liittyvät voittoa julistavien ratsukkojen laajaan joukkoon. Kun yhteisö voi pystyttää teoksen myyttisille alkusankareille tai uhriensa muistolle, täytyy yhteisöllä olla vaikutusvaltaa. Suomalaiset sotamuistomerkit ovat hautateoksia lukuun ottamatta perustuneet 1960-luvun lopulle asti pitkälti oikeistolaisiin arvoihin. Sisällissotien aikainen, omiin kansalaisiin kohdistunut väkivalta teki Hennalan vankien muistokultista kompleksisen. Tappion kärsineiden kapinallisten näkökulma pysyi pitkään vaiettuna, mutta punavankileirin uhrien monumentin pystyttäminen kaupunki-alueelle kertoi vasemmiston saaneen tunnustetun jalansijan politiikan valtataistelussa. Punavankileirin veistosportti voidaan siten tulkita myös voitonsymbolina, työväestön triumfiporttina. Sen läpi astuva ryhmä palaa yhteisönsä pariin, oman ajan politiikkaan. Kumpikin veistoksista asettuu kuitenkin vaivalloisesti perinteiseen voitonmonumentin muottiin. Hakkapeliittamuistomerkki on voittoa, mutta ei juhlista aktuaalista tai pystyttäjätahon kokemaa voittoa. Hennalan punavankileirin uhrien muistomerkki taas ohittaa taustakertomuksena olevan vuoden 1918 sodan ja siinä kärsityn tappion. Voiton ideologian näkökulmasta teos liittyy revanssipyrkimyksiin tai juhlistaa vasemmiston poliittista vapautumista.

Vastamerkki

Hakkapeliittojen kotiinpaluu ja Hennalan vankileirin muistomerkki olivat 1970-luvun valtapelin näyttämöitä. Ajallisesti ja paikallisesti samantapaisissa yhteiskunnallisissa olosuhteissa valmistuneissa muistomerkeissä on paljon yhteneväisyyksiä, mutta myös oleellisia eroja. Taustakertomuksena olevat sodat ovat eri maailmoista niin ajallisesti, paikallisesti kuin poliittisestikin. Hakkapeliitat edustavat kansallisessa tarinassa oman aikansa virallisen hallitusvallan joukkoja ja voittoisuutta, kun taas sisällissodan punaiset edustavat kapinallisia ja tappion kärsineitä. Vasemmistojohdosten työväenjärjestöjen organisoima punavankimuistomerkki oli poliittinen vastamerkki oikeistolaisisänmaalliselle *Hakkapeliittain kotiinpaluu* -veistokselle. Vankileiriäihe on nähtävissä myös vasta-argumenttina valkoisten vapaudenpatsaille. Voiton ideologiaa heijastavan sotamuistomerkin arvokkain paikka on hallintokeskuksessa. Hakkapeliittojen patsaalle ei Lahden lisäksi esitetty muuta sijoituspaikkaa. Historialliset perustelut liittyivät Hollolaan, joka oli 30-vuotisen sodan ajalla tärkeä ratsuväen nostoalue.¹⁴⁸⁵ Juhlapuheessaan Ruotsin vallan ajan kirjallisuutta tutkinut professori Vilho Suomi (1900–1979) perusteli teoksen sopivan juuri Lahteen, jossa sijaitsee ”Hämeen Ratsuväkirykmentin perinnejoukko-osasto, ja joka on Ratsumieskillan voimakeskus”.¹⁴⁸⁶ Julkisten kiistojen jälkeen hakkapeliitat siirrettiin Sairaalanmäeltä Kauppatorin ja kaupungintalon väliselle akselille, kaupungin

1485 Noin 90 % ratsuväestä 1600-luvulla lähti Lounais-Suomen alueelta.

1486 Kaloinen ja Ojala 1980, 35.

arvokkaimmaksi koettuun keskustaan. Siirto legitimoii sijoituspaikan valtakysymyksenä ja osoitti veteraanien, isänmaallisten piirien ja oikeiston jättäneen vasemmiston toiseksi kunnallispoliittisessa kädenväännössä.

Menneisyyden sotamuistomerkit pystytetään usein lähelle sodan tapahtumapaikkaa tai uhrien hauta-alueita. *Lahden punavankimuistomerkki* Fellmannin puistossa näyttää olevan linjassa sijoituspaikan autenttisuutta tavoittelevan idean kanssa. Siihenkin liittyi ohjausliike valtakeskustan suuntaan. Teos seisoo puistossa, jossa oli vuonna 1918 laajat, kapteeni Fellmannin omistamat Lahden kartanon pelot. Paikka oli väliaikainen kokoamiskeskus ilman vankileirirakenteita. Kannoston muistomerkki leiriportteineen ja leiriltä vapautumisen sisällöllisine motiiveineen viittaa kuitenkin Hennalan vankileiriin, ei Fellmannin kenttään. Vankileiri sijaitsi varuskunta-alueen luona kaupungin etelälaidalla, kauempana ja hankalamman matkan päässä ydinkeskustasta. Varuskunta-alueelta ei ehkä olisi saatu lupaa *Punavankimuistomerkille*. Kaksi historiallista tapahtumapaikkaa yhdistävä idea rakentaa kuitenkin Kannoston teokseen narratiivisen lisäjuonteen. Varuskunnan yhteydessä Kannoston teos olisi ollut vain Hennalan vankien muistomerkki. Nykyisellä paikalla siitä tuli Lahteen päätyneiden punavankien kohtaloa ylevöittävä symboli.

Hakkapeliittain kotiinpaluu ja punavankien muistomerkki luovat erilaisen modaalisen vaikutelman ja näyttävät toistensa vastakohtilta. Voittajat esitetään korkeilla jalustoilla rahvaan yläpuolella. Hakkapeliittain muistomerkin visuaaliset ratkaisut ovat kiinnitettävissä voitonmerkkien vertikaalisiin, ylöspäin kohoaviin muotoihin. Sen sijaan Kannoston punavangit asettuvat tappion ja surun esitystavoille yleisellä tavalla matalan, maahan levittäytyvän jalustan päälle. Tunnetuin kansainvälinen esimerkki horisontaalisuuden korostumisesta on arkkkitehti Maya Linin (1959–) suunnittelema amerikkalaisille sotilaille omistettu Vietnamin sodan uhrien muistomerkki, *The Vietnam Veterans' Memorial* (1981) Washington D.C.:ssa.¹⁴⁸⁷ Kyseessä on musta, noin 75 metriä pitkä ja korkeimmillaan noin kolme metriä korkea muurimainen teos. Sijoituspaikallaan se on sodan uhreihin ja menetykseen liittyvä maisemallinen vastin- tai vastapari kauempana siintävälle Washingtonin isänmaallista glorioaa ylläpitävälle, korkeuksiin nousevalle obeliskille.¹⁴⁸⁸

Sotamuistomerkkien voittoisuutta ilmaistaan myös figuurien retorisella itseriittoisuudella. Koska voittajan asema on epäilyksetön, ei autonomisen sankarin tarvitse etsiä tukea ympäriltään. Hakkapeliitat suuntautuvat ylöspäin ja vaikutelmaa leimaa katsojan ohittava hetkellisyys. Omaan toimintaansa keskittyneet ratsukot ovat kuin ympärillä ei muita olisikaan. Muistomerkkiä tarkastellaan kuin näyttöstä, jossa katsojilla ei ole aktiivista roolia. Sen sijaan Hennalan vankileirin portin edustalle pysähtyneet punavangit pakottavat kohtaamiseen. Kannosto vältti omien sanojensa mukaan liioittelevaa, punavankien kohtaloa vääristävää pateettisuutta.

1487 Sturken 1997, 53; Wagner-Pacific and Schwartz 1991, 393.

1488 Muuriin on kirjattu kronologiseen järjestykseen 58 261 sodan uhrin nimet. Lisäksi siinä kerrotaan, ovatko sotilaat kuolleet taistelussa tai kadonneet sodan aikana.

Teoksessa ei sen koon lisäksi olekaan mitään ylenpalttista, mutta jännittyneisyyttä siinä on ja se voidaan kokea myös päätöksena. Vankileiriltä vapautuneet hahmot on sommiteltu lomittain portin vasemmalla sivustalle, mikä on tulkittavissa poliittiseksi linjavalinnaksi. Vapautettu väki katsoo eteenpäin, tulevaisuuteen.

Fyysistä läsnäoloa korostava, edestäpäin rintamaksi rakentuva joukko pakottaa teoksen vastaanottajat kohtaamistilaan, missä menneisyyden vääryys ja pystyttämisaikojen poliittinen toiminta sidotaan toisiinsa. Hahmot ikään kuin painostavat valinnan eteen; haluaako muistaa vai unohtaa, liittyäkö työväestön joukkoon uuden huomisen rakentamisessa vai asettuako vastakkaiseen rintamaan. Jännite rakentuu osin jalustattomasta tasosta. Maanpinnan tason kohtaamisessa katse kulkee silmästä silmään, vaikka muistomerkin hahmot ovat luonnollista kokoa suurempia. Vankien suora kohtaamistila on esityskonventiona painostava. Krusifiksi on vastaava pakottavan frontaalisuuden äärimmäinen esimerkki kristillisessä taiteessa. Teloitusvälineeseen kiinnitetty Vapahtaja vaatii seurakuntaa katsomaan kärsimystä ja ajattelemaan uhrisymboliikkaa, joten kärsimysnäky voi herättää ambivalentteja tuntemuksia. Kohtaamisessa on kauhistuttavuuden aspekti, jolloin myötätuntoon sekoittuu myös alitajuista pelkoa. Punavankien kohtaamisen intensiivisyys on toisenlaista kuin kirkon krusifiksissa, jossa tunteet ohjataan yhteen kohteeseen. Vankirintama ei korosta kärsimystä, vaan antaa ymmärtää sen olevan ohi, mutta taistelun jatkuvan. Vapautuneet figuurit ovat myös hegemonisen vallan suhteen ”toisia”. Punavankien yhteiskunnallinen asema oli ja jää myös teoksessa epäselväksi. Monihenkilöinen sommitelma heijastelee tappiollisen työväestön uutta nousua vasemmistolaisena ryhmänä. Se merkitsi oikeistolaisuuden kannalta poliittista ja sosiaalista uhkaa. Tappion jälkeen yhteisön tilanne ja vaikutusmahdollisuudet voivat korjautua vasta poliittisen tilanteen muuttuttua, mitä Kannoston punavankimuistomerkin pystytysajankohta myös todentaa.

Vankiuhri

Viime vuosisadan sodissa on vankiloihin, internointi- tai keskitysleireille suljettu vihollissotilaiden ohessa joukoittain myös oman kansan siviilejä. Myös Suomi rakensi keskitysleirejä jatkosodassa Neuvostoliitolta valloitetujen alueiden väestölle.¹⁴⁸⁹ Kaikki tuntemani muistomerkit niin Suomessa kuin muuallakin maailmassa, jotka kunnioittavat väkivalloin alistettujen ihmisryhmien uhrien muistoa, on pystytetty vasta toisen maailmansodan jälkeen. Siten teostyyppin ideologinen perusta edustaa lähinnä oman aikamme moraalista maailmankuvaa ja kansainvälisin sopimuksin määriteltyjä ihmisoikeuksia. Taustalla on saksalaisten ylläpitämien keskitysleirien

1489 Itä-Karjalan siviilileireillä kuoli 4279 internoitua, noin 17,8 % kaikista internoiduista. Vastaavat luvut Miehikkälän siviilileirin osalta olivat 138 ja 7,0 % (Westerlund 2009, 147–271, 400–413 ja 416).

aiheuttama maailmanlaajuinen järkytys ja Nürnbergin kansainvälisen sotatuomioistuimen tuomiot rikoksista ihmisyyttä tai ihmiskuntaa vastaan.¹⁴⁹⁰ Sotavanki- ja keskitysleirimuiston decorumia säätelee vääryyden julkistamista tai korjaamista vaativa oikeudentunto, mutta teoksiin voidaan sisällyttää myös revanssihenkeä tai poliittisia motiiveja. Mikään valtio ei vapaaehtoisesti pystytä muistomerkkejä korostamaan omia vääryksiään. Vainojen ja sorron käsittely on muistokultissa vaikeaa, kuten niiden visualisoiminenkin. Hankkeet käynnistetään yleensä vasta pakon edessä tai tilanteen kääntynyt kärsineen osapuolen kannalta suotuisaksi. Joku yhteisö voi myös omia menneisyyden uhrin poliittisten tavoitteidensa ajamiseen.

James O. Mayo (1988) on tutkinut muistomerkkejä osana poliittista maisemaa, joka rakentaa yhteisön käsitystä historiasta ja muokkaa asenneilmapiiriä osana yhteiskunnallisia valtarakenteita. Hän korostaa, että sotatappion jälkeen valtio menettää kasvonsa, kun sodan aikaiset vääryydet ja vallassa olleen alueen siviileihin kohdistunut mielivalta paljastuvat. Tällaisessa tilanteessa valtion on vaikea pitää näiden kauhun paikkojen ja uhrien muistoa yllä – ei ole aihetta sen enempää kunniaan kuin ylpeyteenkään. Sisällissota eroaa valtiollisen tappion tilanteesta, sillä sodan toinen osapuoli jää valtaan ja voi nostaa tappiolle jääneen vastustajan tekemät vääryydet esille. Amerikan Yhdysvaltojen sisällissodan jälkeen muistomerkkejä pystytettiin ensin voittajien kunniaksi, kuten on ollut tapana kaikissa muissakin maissa, myös Suomessa. Pohjoisvaltioiden sotilaiden kohtelu Konfederaation ylläpitämällä leireillä nostettiin esille pian sodan jälkeen. Vasta vuosikymmeniä myöhemmin tuli tappion kärsineiden aika pystyttää muistomerkkejä omille sotavankileirien uhreilleen.

USA:n sisällissodan (1861–1865) pahamaineisin leiri oli Georgian osavaltion lounaisosassa Andersonvillessä.¹⁴⁹¹ Sisällissodan vuosina helmikuusta 1864 huhtikuuhun 1865 sinne vangittiin noin 45 000 Pohjoisvaltojen sotilasta. Vankileirin hautausmaa muistuttaa traditionaalista amerikkalaista sotilashautausmaata yksittäisten pohjoisvaltioiden tai heidän veteraanijärjestöjensä pystyttämine muistomerkkeineen. Inskriptiot kiittävät urhoollisuudesta ja isänmaallisesta uskollisuudesta. Tyypillisin aihe on korkean jalustan päällä seisova asepuukuinen vartiosotilas lepoasennossa, aseenerä maahan laskettuna. Muistomerkkiaiheina on myös siunaava enkeli, surevia rintamatovereita, naishahmoja lapsineen eli kooste niistä aiheista, joita suosittiin ensimmäisen maailmansodan sotilashautausmailla myös Euroopassa.¹⁴⁹² Mayon mielestä Andersonvillen muistomerkit häivyttävät pai-

1490 Nürnbergin sotarikostuomioistuimien kokoontui ensimmäisen kerran 20.11.1945 tuomitsemaan kansallissosialistien tekemien rikosten syyllisiä, mikä toimi mallina myöhemmin muille kansainvälisille sotarikostuomioistuimille.

1491 Tasavallan armeijan veteraanijärjestöt ostivat vankileirin alueet ja lahjoittivat ne Yhdysvaltojen valtiolle 1910. Armeija hallinnoi sitä vuoteen 1970, jolloin se siirtyi kansallispuistopalvelun (National Park Service) hoitoon ja muutettiin kansalliseksi vankileirimuseoksi.

1492 Andersonvillessä menehtyi 12 000–13 000 eli noin 40 % vangeista. Syyinä olivat leirin huonot olosuhteet, puhtaan veden puute, nälkä ja sairausepidemiat. Olosuhteita on perusteltu etelä-valtioiden talousromahtamisella

kan historiallisen todellisuuden, sen että hautausmaalle on haudattu vankeja eikä taistelussa kaatuneita sotilaita.¹⁴⁹³ Tästä syystä Georgian valtio tilasi 1970-luvulla alueelle muistomerkin, joka korostaa heroisuuden sijasta torjuttua leirimuistoa. Teos omistettiin kaikille Yhdysvaltain sotilaille, jotka ovat menehtyneet eri aikoina vankileireillä myös valtion rajojen ulkopuolella. William J. Thompsonin (1926–1995) muotoilema *Georgia Andersonville Prison Memorial* paljastettiin vuonna 1976, samana vuonna kuin *Hennalan punavankileirin muistomerkki* Lahdessa. Vankileirimuistojen esille nostaminen samaan aikaan eri puolilla maailmaa heijastelee ehkä laajemminkin toisen maailmansodan omakohtaisesti kokoneen ikäpolven arvojen murtumista ja kriittisen nuorison esiinmarssia.

Thompsonin pronssiveistos kuvaa kolmea nälän kurjistamaa hahmoa, jotka kulkevat rinnakkain, heikkokuntoisina toisiaan kannattelen. Reunimmainen tarvitsee lisäksi kepin langanlahjojen jalkojensa tueksi. Kahden hahmon suojana on pään päälle levitetty mantteli. Ilmeet ovat lohduuttomia. Taiteilija kertoi pyrkineensä teoksessaan yleispätevään ilmaisuun, joka korostaisi vankien sisäistä kamppailua ilman sotaan liittyviä tunnuksia.¹⁴⁹⁴ Ajatus muistuttaa Kannoston samanaikaisista pyrkimyksistä Suomessa. Andersonvillen muistomerkistä puuttuu Hennalan teosta leimaava rintamamainen ja katsojan suhteen vaativa pysähdys. Sen sijaan idea vankileiriltä vapautumisesta yhdistää molempia teoksia.¹⁴⁹⁵ Vaikeaa ja ristiriitaisia tunteita aiheuttavaa aihetta käsitellään viittaamalla väkivallan ajan päättymiseen. Muistomerkkien ilmaisuasteikolla kotiinpaluu on emotionaalisesti koskettava tapa käsitellä sovintoa, eräänlainen sosiaalinen syli. Se ei aiheuta torjuntaa kuten väkivallan tai päättymättömän kärsimyksen esittäminen. Kotiin palaaminen näyttäisi olleen myös paremman tulevaisuuden toivetta propagoiva teema 1970-luvun muistomerkeissä ja reaktio kylmän sodan polarisoitumista vastaan. Kotiinpaluun pehmeä sisältö saatteli myös raakuudestaan tunnettujen hakkapeliittojenkin patsaan Lahden keskustaan, vaikka se samalla kuvasti militaarisänmaallisen hengen palauttamisyritystä pasifismin paineissa. Toisen maailmansodan jälkeen sotamuistomerkit näyttäisivät saaneet uuden, vaikkakin implisiittisen tehtävän yhteiskunnallisen väkivallan sovittelun merkinä. Sankaruuden ja sovituksen teemat sekoittuvat toisiinsa, oli teoksen viitekohtana sitten kaukaisen historian tai lähimenneisyyden tapahtuma.

leirin perustamisen aikaan. Vangit haudattiin joukkohautoihin, joille tehtiin myöhemmin yksilökivet ruumislautelton perusteella. Osa jäi tunnistamattomiksi. Vangeista vastuussa ollut kapteeni Henry Wirz hirtettiin sodan jälkeen sotarikollisena. Konfедераation kannattajien mielestä oikeudessa oli käytetty tekaistuja todisteita. The United Daughters of the Confederacy pyrki Wirzin maineen puhdistamiseksi ja onnistui pystyttämään hänelle obeliskin kaupunkiin (1909). (Mayo 1988, 219–220).

1493 Mayo 1988, 211–217.

1494 Sitaatti Willian J. Thompsonin lausunnosta: "The sculpture is designed to have a universal quality, and no referent to any particular uniform or specific details have been made. The accent has been placed on the inner struggle and strength of the prisoners", Mayo 1988, 219.

1495 Jalustan inskriptio: "TURN YOU TO THE SRTONGHOLD / YE PRISONERS OF HOPE / ZACHARIAS 9:12.

(Tulkaa takaisin varustukseen, te vangit, joilla on toivo", Sak. 9:12).

Muiston äänettämyys

Petri J. Raivo on tutkinut suomalaisia sotahistoriallisia paikkoja ihmisten ympäristösuhteen näkökulmasta. Aika muuttaa kärsimyksen, pelon ja kauhun paikat osaksi kollektiivista ja kansallista muistia, vaikka itse sodasta ei olisi maisemassa jäljellä enää merkkiäkään. Kollektiivinen muisti on aktiivinen prosessi: "menneisyyden muistot, tarinat ja myytit luodaan, tuotetaan ja uusinnetaan yhä uudelleen nykyisyydessä".¹⁴⁹⁶ Menneisyyden unohtaminen kuuluu vastaavalla tavalla kollektiiviseen muistiin. Miten tai kenen ehdoilla jotakin sota- tai väkivaltahistorian tilannetta tai uhria kunnioitetaan, sekoittuu monin säikein niin muiston kuin esittämisenkin politisointiin.¹⁴⁹⁷ Eri ryhmille tai yksilöille sama muistomerkkikuva avautuu eri tavoin, sillä henkilökohtainen kokemusmaailma vaikuttaa vastaanottoon. Tämän päivän nykyisyys on huomisen eilistä ja mennyttä. Muistomerkissä esittämisen politiikka saa ajan myötä uudet kasvot, jotka uusiutuvat ja konkretisoituvat kulloisessakin nykyisyydessä. Esitys säilyy, mutta vuorovaikutussuhde vastaanottajien ja teoksen välillä muuttuu.

Toisen maailmansodan jälkeen pohdittiin, pitäisikö saksalaisten pystyttämän kuolemanleirit säilyttää sellaisenaan kauhun ajasta muistuttavina paikkoina tai muuntaa museoiksi, joiden kasvatuksellisenä tehtävänä olisi estää, ettei vastaavaa enää tapahtuisi. Koska paikat ovat myös hautausmaita, oli suunnitelmia tehtäessä huomioitava myös vainajien muistokultin tarve. Kuoleman ja vainajien muistokäytännöt ovat kulttuurisia prosesseja, joihin vaikuttavat uskonto ja erilaiset kulttuuriset traditiot. Kuvallinen muistomerkki juutalaisten kansanmurhan paikalla on loukkaava, sillä juutalaiset eivät aseta haudoille kuvia, eivät etenkään ihmiskuvaa. Suhtautumiserot ovat suuria myös uskontokuntien eri lahojen välillä. Keskitysleirien uhrin edustivat monia uskontoja, etnisiä ryhmiä ja kansallisuuksia, joten soveliasta muistomerkkiä ei näytä olevan olemassa.¹⁴⁹⁸ Museot eivät tue hautafunktiota, joten suurin osa kuolemanleireistä on rakennettu muistoalueiksi. Raivo pitää ironisena, että Auschwitz-Birkenau keskitysleirin maisemointi kätkee alleen kauhun ja kuoleman jäljet ja symbolit: "Hoidetut kentät ja kunnaat tekevät keskitysleireistä sievästi hoidettuja kauhun maisemia. Historiallisia kohteita, joihin liittyvää kuolemaa ja kauhua ympäröi lähes pastoraali idylli."¹⁴⁹⁹

Saksan tappion jälkeen keskitysleirien aluesuunnitteluun palkattiin parhaat arkkitehdit. Kokeneimmat heistä olivat palvelleet jo kansallissosialisteja, joten maisemalliset ratkaisut muistuttavat usein aikaisempia ideoita.¹⁵⁰⁰ Maisema-arkkitehti Wilhelm Hübötter (1895–1976) kuului luonnon nationalistisia arvoja ylläpitäneeseen koulukuntaan, jonka tärkein suunnittelukohde oli teutonista germaanisuutta

1496 Raivo 2004, 143.

1497 Vt. Raivo 2004, 142–145.

1498 Juutalaisten ja katolisen kirkon käsityseroista Young 1993, 144–150.

1499 Raivo 2004, 151–152.

1500 Vt. Wolschke-Bulmahn 1997, 193–201.

edustanut Saksilainen lehto. Sodan jälkeen Hübötter suunnitteli muun muassa Bergen-Belsenin keskitysleirin muistoalueen leirin noin 50 000 ihmisen muistolle.¹⁵⁰¹ Valtavat ruumiskasat työnnettiin kulkutautien pelossa puskutraktoreilla maakuoppiin ja joukkohautoista muodostui alueelle pitkiä kumpareita. Lakoninen muistotaulu ilmoittaa vain vainajien lukumäärän. Britit pystyttivät anonyymeiksi jääneille uhreille inskriptioseinämän, jonka edessä komeilee vaaleasta marmorista ja graniitista valmistettu obeliski. Alueella on myös uhrien muistomerkkejä ja turistikeskus.¹⁵⁰² Hübötterin suunnitteleman keskitysleirin muistoalue on muunnelma Saksilaisesta lehdosta, yhtäläisyyksiä on pohjapiirroksen ohessa kulkukäytävissä, valleissa ja kasvivalinnoissa.¹⁵⁰³

Marita Sturkenin mukaan voitonmerkkien vertikaali, ”fallinen” nousu ja voittoa sotasankarin itsetietoisuutta välittävä olemus asettuvat vastakuvaksi tappiollisten ihmisryhmien matalalle kontemplatiiviselle koodille.¹⁵⁰⁴ Vankileirit ovat useimmiten laajoilla kentillä, joten myös niiden muistoalueet edustavat matalaa kontemplatiivista koodia. Se saattaa tuottaa suunnitteluongelmia, sillä alueet muistuttavat myös sotilaallisia paraatikenttiä tai militaarisia seremoniapaikkoja. Lisäksi kehittyvän yhteiskunnan rakentaminen muuttaa ympäristöä niin paikan käytön kuin luonteenkin suhteen. Erkki Kannoston *Punavankimuistomerkki* muistuttaa vankien kohtalosta aidolla historiallisella tapahtumapaikalla, joka alun perin oli Fellmannin pelto. Ajan myötä koko ympäristö on muuttunut ja teoksen viittauskohdaksi olevaa menneisyyden tarinaa on vaikeaa hahmottaa. Kaupungin kehittyessä paikka on rakennettu kolmikulmaiseksi Fellmannin puistoksi. Se rajautuu kolmen Suomen tasavallan presidentin nimikkokatuja sisälle, joten punavangit vapautuvat ja asettuvat ikään kuin valtiovallan symboliseen syleilyyn tai kontrolliin.¹⁵⁰⁵ Muistomerkki teki puistosta punavankien muistoalueen ja poliittisten tapahtumien näyttämön. Virkistyspuistossa teos on keskellä elämää ja teosjalusta voi toimia vaikka piknikpöytänä.

Lahdessa on ollut useita punaisten hautoja. Punakaartilaiset hautasivat sankarivainajansa Lahden kirkon läheiseen puistoon. Ruumiit siirrettiin kaupungin valtauksen jälkeen teloitettujen kanssa yhteiseen metsähautaan, mikä liitettiin nykyiseen Mustakallion hautausmaahan toisen maailmansodan jälkeen.¹⁵⁰⁶

1501 Brittien vapautettua leirin siellä kuoli vielä 13 000 henkeä nälän ja sairauksien heikentäminä. Tartuntatauti, etenkin pilkkukuumeen leviämisen pelossa britit polttivat leirin maan tasalle.

1502 Vainajien määrät vaihtelevat eri haudoissa: 5000, 2000 tai 1000 (Young 1993, 56–58).

1503 Bergen-Belsenin keskitysleirin muistomerkistä Wolschke-Bulmahn 2001; Wolschke-Bulmahn 1997, 212.

1504 Vt. Sturken 1997, 53.

1505 Fellmannin puiston ympärillä ovat Kyösti Kallion katu, Paasikivenkatu ja Ståhlberginkatu, jonka takana kulkee samansuuntaisesti vielä Svinhufvudinkatu.

1506 Siirto tehtiin Lahden kaupunginvaltuuston päätöksellä 16.5.1918, koska puistoa ei ollut luovutettu hautausmaaksi (Malkavaara [1994], 13; Lahden kaupunginvaltuuston pöytäkirja 16.5.1918, Lahden kaupunginarkisto). Mustakallion haudalle pystytettiin salaa muistokivi (1929), joka kaadettiin säännöllisesti. Samaan hautaan siirrettiin Lahdessa teloitettujen ruumiita v. 1946, mutta vainajien määrää ei tiedetä. Hauta sai samalla pysyvän merkin (Työväenmuseo Werstas, Punaisten muistomerkit, http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta=%27Lahti%27,25.1.2014).



187 Jouko Jokela, Hennalan punavankileirin hauta-alueen muistomerkki, punainen graniitti, 1949. (OP 2013)

Hennalan vankileirin joukkohauta¹⁵⁰⁷ sai muistomerkkin kolmekymmentä vuotta punavankileirin sulkemisen jälkeen (1949). Alueen suunnitteli Jouko Jokela. Aidattu hautakenttä on puiden siimeksessä. Sen laidalla on muurimaisesti levittäytyvä punagraniittinen muistomerkki, jonka keskellä on lahtelaisen taidemaalari Vihtori Ahposen kahteen kiveen jakautuva reliefi. Vasemmanpuoleinen kuva esittää äitiä pienen tytön ja pojan kanssa haudan äärellä. Oikealla on ristillä koristeltu kulmikas kumpu, yksilöhaudan puutteen korvaava merkki, joka torjuu omaisille kipeää, suuren nimettömän joukkohauta-alueen todellisuutta. (kuva 187)

Naishahmot lapsineen tulivat Suomen sotamuistomerkkeihin vasta toisen maailmansodan jälkeen. Kansallisissa sotamuistomerkeissä on useimmiten vain yksi lapsi, patrioottista ja militaarista jatkumoa virallisesti symboloiva poika. Sama sukupuolinen järjestys siirtyi myös punaisten ensimmäiselle suurelle joukkohaudalle, Jussi Hietasen (1903–1941) Tampereen punaisten muistomerkkiin (1940–1941) Kalevankankaalle. Sen korokkeelle nostetun äidin ja poikalapsen kuvaa tukevat lippuja ja soihtuja kantavien työläisheerosten airuet. Karkeista graniittiharjoista valmistetut muurit ja seinämät olivat suosittuja muistomerkkien rakenteissa jo 1930-luvulla. Niitä suosittiin Suomen ohessa Neuvostoliitossa ja Saksassa toisen

1507 Kormanen 2001, 46–47.

maailmansodan jälkeen.¹⁵⁰⁸ Hennalan muurin vasemmassa reunassa olevaa korkeaa seinämää koristaa vuosiluku: 1918. Vankileiri ja pakkotyölaitos tyhjennettiin 1.10.1919, joten vuosiluku ja teksti viittaavat vain sisällissodan vuoteen tai punaisten sankarivainajiin – työväestön tai vasemmiston sotilaallisen urheuden aikaan. Vankileirin hautamuistomerkki liittyy toisen maailmansodan muistokultin ideologiseen ja modaaliseen murrokseen. Punavankien haudallakin haluttiin muistella työväestöstä nousseita esitaistelijoita. Heidän perillisensä olivat Suomen armeijan kansalaissotilaina osoittaneet lojaaliutensa Neuvostoliittoa vastaan käydyissä taisteluissa. Teloitukset ja vääryydet ohitettiin hiljaa kansallisen yhteisrintaman säilyttämiseksi niin oikealla kuin vasemmalla. Vankileirillä riutuneet ja kuolleet jäivät haudallaan häpeälliseen sivurooliin.

Joukkohaudan muistomerkki tukee vainajalle annettua ihmisarvoa. Vankileirimuistomerkkeihin liittyy vääryyden paljastamisen ja muiston puhdistamisen tarve. Lahdessa tilausajankohdan poliittinen tilanne ohjasi teoksen ilmaisu. Kannosto etsi aiheeseen tulevaisuudenuskoa, mikä legitimoit työväenjärjestöjen tavoitteita poliittisella kentällä. Nostamalla esille historiallisen vääryyden, punavankien raa'an kohtelun, asettuivat muistomerkkin pystyttäjät oikeuden ja inhimillisyyden puolelle. Samalla poliittinen vastustaja implisiittisesti leimautui pahaksi. Teoksessa portista vasemmalle astuneiden punavankien rivistö muodostaa poliittisen yhteisrintaman. Se ei edusta voittajan itseriittoisuutta, vaan vaatii kannanottoa menneisyyteen. Siten teos voidaan tulkita syytöksen kontekstissa Kannoston vanhuksen sanoja lainaten: ”katsokaa, mitä olette meille tehneet”.

Saksalaistaiteilija Georg Brecht (1926–2008) on purkanut siirtokivilohkareiden poliittista ideologiaa käsiteltäessä *Münster Sculpture Projectilla* (1987). Pyöreät ”VOID” -inskriptiolla kirjatut siirtokivilohkareet sijoitettiin kaupunkikuvaa, julkisen taiteen suosimia arvopaikkoja edustaviin kohtiin. Hän osoitti, ettei julkiseen tilaan tuotu kivi ole koskaan sisällöllisesti tyhjä materiaallinen tai muodon estetiikkaan perustuva objekti. Se on projekti ja ladattu poliittis-ideologisilla merkityksillä. Kuvataiteilija Heikki Marilan (1966–) *Muistomerkki*-ympäristöteos (2002) Riihimäellä seisoo syrjässä tienreunan joutomaalla. (kuva 188) Karhea pystykivi on ympäröity rautapilarien varaan ripustetuilla ruostuneilla ketteingeillä. Kallioiden tekstiriipustuksia muistuttava inskriptio viittaa sosiaalisiin ja poliittisiin valtasuhteisiin: ”RIISTO, SORTO, UNHO, HÄPEÄ”. Taiteilijan tiedotteen mukaan kivi on omistettu: ”niille, jotka arkipäivän raadollisuudesta ja harmaudesta huolimatta jaksavat kulkea eteenpäin - mutta myös niille, jotka eivät ole jaksaneet”.¹⁵⁰⁹ Yhteiskunnallisesta hyvinvoinnista osattomiksi jääneiden kivi kyseenalaistaa monumentin muis-

1508 Vt. Hennalan vankileirin haudan muistoteksti on äärimmäisenä oikealla sivulla: HE KAATUIVAT AATTEENSA UHREINA / PYRKIESSÄÄN PAREMPAAN TULEVAISUUTEEN. Bergen-Belsenin keskitysleirin sisääntulon luona on vastaava kiviharkoista rakennettu vaakamuuri, jossa on kohokirjaimin BERGEN-BELSEN / 1940 / BIS / 1945.

1509 Marila 2002, ”Heikki Marilan *Muistomerkki* -ympäristöteos. Uusi Karhintie, Riihimäki”, tiedote 6.9.2002.



188 Heikki Marila, *Muistomerkki* -ympäristöteos, kivi ja rauta, 2002. Riihimäki. (Heikki Marila 2002)

tofunktion ja radikalisoit myyttisen menneisyyden kunnioituspolitiikan. Inskriptio ei keskity aikaan, tapahtumaan, henkilöön tai ryhmään, vaan tarttuu yhteiskunnallisiin ja mentaalisiin rakenteisiin, jotka ovat myös kiinteä osa sotamuistoa.



Aimo Tukiainen, *Virvatulet*, Suomalaisen sotilain muistomerkki, 1971. Tampere (OP 2000)

6 VIIMEINEN ILTAHUUTO – LOPUKSI

Väitöskirjani *Sotamuistomerkki Suomessa. Voiton ja tappion modaalista sovittelua* käsittelee laajasti itsenäisyyden ajan teostyyppisiä ja kuva-aiheisiin liittyviä poliittisideologisia jännitteitä. Olen analysoinut teosten merkityksiä, ikonografiaa ja modaalisia piirteitä suhteessa niiden funktioon, voiton ideologiaan ja tilaus- sekä pystytysajankohdan ilmapiiriin. Sotamuistomerkkien ilmaisu on propagandistisesti säädeltyä ja vaatii taiteilijalta erilaisten poliittisten ja emotionaalisten odotusten sovittelua toisiinsa. Teosten on sitoutettava yhteisöä militaristisiin arvoihin, mikä tapahtuu etäännyttämällä aihe sodan todellisuudesta; väkivallasta, kuolemasta, vammautumisesta ja aineellisesta tuhoamisesta. Siten sotamuistomerkki edustaa aina jonkinlaista ideaalia. Se ajaa pystyttäjyhteisön aatteellisia ja poliittisia päämääriä voiton ideologian sanelemin ehdoin. Koska sota ja sen väkivalta koettelevat kaikkia, ei muistokultti ole helppo edes voitettun sodan jälkeen. Työni osoittaa, että jopa voitonmerkkien ilmaisu säröilee ja korjailee sodan muistoa yhteisöllisten tarpeiden mukaisiksi. Hävityn sodan jälkeen tilanne on kuitenkin vaikeampi. Tappionkin jälkeen on yhteisöllä tarve etsiä sankaruutta, vaikkakin julkinen muistaminen tapahtuu aina ensin voittajan sanelemilla ehdoilla. Vasta ajan kuluminen ja yhteiskunnalliset muutokset avaavat mahdollisuuden sovitteluun ja oikeuden kunnialliseen muistokulttiin sekä -merkkiin.

Suomessa voittoisuutta on ilmaistu etenkin antiikin taiteesta periytyvillä taistelijamentaliteettia ja autonomisuutta korostavilla sankarifiguureilla. Sen sijaan tappiollisen sodan muistokultissa tai poliittisesti ambivalentissa tilanteessa esikuvina on suosittu keskiaikaisia Kristuksen kärsimyksiin tai uskonnollisuuteen liittyviä kuvastoja. Tutkimuksessani kuitenkin osoitan, että samaan teokseen voidaan liittää aineksia eri lähteistä ja teosten kokonaistunnetta voidaan sovittaa odotusten mukaiseksi hyvinkin pienillä muutoksilla. Valtasuhteita voidaan ilmaista figuurien määrällä tai korostamalla vastakohtapareja, kuten voittaja ja häviö; hallitsija ja alamainen; vapaa ja orja; oma ryhmä ja vihollisjoukko. Suomen ensimmäisillä sankarihaudoilla figuureja on yleensä yksi ehkä siitä yksinkertaisesta syystä, että se tuli pystyttäjille halvemmaksi kuin kaksi. Useimmiten yksinäinen veistosfiguuri edustaa autonomiaa tai militaarista esikuvaa. Se viittaa synekdokeen

tapaan laajempaan ryhmään ja sen ideaalisiin ominaisuuksiin. Kaksi hahmoa vaatii sen sijaan vuorovaikutusta, joko toisiinsa sitoutumista tai vastakkaisten voimien taistelua. Kahdesta syntyy pari, jolla Suomessa on usein ilmaistu asetoveruutta tai äiti-poika-suhdetta. Kolme tai useampi hahmo edustavat lähes aina sotajoukkoa tai ideaalista kotirintamaa, kansakunnan pienintä yksikköä, perhettä. Ryhmät ilmaisevat lähes poikkeuksetta joukkovoimaa ja sotilaskuria, vaikka kaaosmaista ryhmää voidaanakin hyödyntää ilmaisemaan vihollista tai tappiota. Vihollista kuvaavat aiheet ovat Suomessa harvinaisia, kuten muissakin moderneissa demokratioissa. Väkivalta-akti on yleensä luettavissa vain implisiittisistä vihjeistä ja eleistä, suuntautumuksesta tai attribuuttien asettelusta.

Muistomerkkifiguurin asento on retorista elekieltä, jolla välitetään poliittista sanomaa, puhutellaan ja vakuutetaan. Asentojen tulkinta ei yleensä edellytä korkeaa sivistystä tai koulutusta, sillä figuurien olemisen tapaa voidaan verrata ihmisen maailmassa olemisen tapaan yleensä. Menneen sodan viiteympäristöstä tai teoksen pystytysajan konteksteista voi myös avata veistoshahmojen eleiden merkityksiä. Teosanalyysini osoittavat, että muistomerkkin kokonaistunnelma tai poliittinen sanoma eivät ole suoraan riippuvaisia ikonografisesta aiheesta, ihmisfiguurien retorisisista asennoista tai määrätystä attribuutista symbolina. On oleellisempaa tarkastella, miten figuuri eleineen on esitetty suhteessa toiseen figuuriin, katsojan positioon tai historialliseen kontekstiinsa. Sylissä kannattelu liittyy läheisyyteen, kahdenväliseen suhteeseen, mutta voi välittää myös erilaisia intiimiyden tai toiminnan tasoja. Esimerkiksi kannattelijat voi suuntautua pois kannateltavasta ja eleet attribuutteineen ohjata toimintaa taistelutantereelle. Silti kokonaisuus voi säilyttää toisesta välittämisen eetoksen. Menneisyyden aiheita lainattaessa suuntaudutaan samalla nykyhetkestä tulevaisuuteen. Aikaperspektiivi avautuu yhtäaikaaisesti ymmärryksen takaavaa muiston kohdetta ja tarkoituksilla latautunutta päämäärää kohti.

Sotilaan attribuutti ei muistomerkissä ole vain symbolinen tunnusmerkki, vaan myös konkreettiseen asiantilaan liittyvä esine. Se sitoutuu figuurin toimintaan ja sillä on teoksen sanoman kannalta oleellinen tehtävä. Olen keskittynyt erityisesti miekan ja kypärän viestinnällisiin merkityksiin, koska ne ovat säilyttäneet asemansa sotilaan tunnuksina vuosisadoista toiseen sotakulttuurin muutoksista huolimatta. Attribuuttien pitkäkestoisuus perustuu esineiden käyttötavan tunnistettavuuteen ja metonymisten viestien helppolukuisuuteen. Toisteinen käyttö on lujittanut sotilaan tunnusmerkkien viestinnällisiä merkityksiä ja muokannut niistä itsestäänselvyyksiä, joita olen purkanut kysymällä miten attribuutti on esitetty. Miekka lähiaseena korostaa maskuliinista tai väkivaltaista "taistelijamentaliteettiä" ja myyttistä sankaruutta. Mitä lähempänä taistelija on uhkaavaa vihollista, sitä suuremmissa vaarassa hän on ja sitä suurempi on myös voiton glooria. Myyttisen sankarin mitta on kuolevaisuuden uhmaaminen, ei turvallisuushakuisuus. Miekan

nosto viestii valta-asemasta, kuten muutkin vertikaalit muodot ja kohottautumisen eleet. Suoraan maahan suunnattu miekka merkitsee hallitun maa-alueen valtaoikeuden. Miekka on myös sotilasfiguurin aikatilaa kuvaava oireellinen elementti. Kuoleva soturi voi puristaa miekkaansa tehtävään sitoutumisen merkinä, mutta aseensa asento ennakoii seuraavaa hetkeä; miekka on valahtanut kohti maata, mihin mieskin tulee kohta kaatumaan.

Kypärä esitetään väkivaltaa edustavan miekan turvallisuushakuisena "vastaparina". Se kertoo muistomerkeissä metonymisesti pään vammautumisen mahdollisuudesta. Kypärä on sotilasyksilön arvokkaimman "omaisuuden", aivojen suoja, joten se toimii myös ajattelevan itsen, identiteetin ja tahdon symbolina. Näiden piirteiden vuoksi se on sotilaan asemaa ja maskuliinisuutta korostava soturikruunu, joka toimii joukon tai kansallisuuden tunnusmerkinä. Kypärä voi saada metaforisia merkityksiä isänmaan turvallisuuden tai sen "pääoman" turvaajana. Suojavarusteen ja pään metonyminen sidos heijastelee samalla elämän haurautta ja tarjoaa etäännyttävän tavan käsitellä väkivaltaisen kuoleman tabua, mitä luodin läpäisemä kypärä -diskurssi osaltaan todentaa. Maahan kallistunut tai muuten toiminnallisesti oudossa asennossa oleva kypärä taas toimii usein tappion merkinä.

Suomen sotamuiston kavalkadi

Obeliskit ovat mytologisia muinaismerkkejä, joita on tuotu valloitusten myötä Eurooppaan trofeina. Muinaiseen valta-asemaan liittyvän kiven muoto modernin ajan sotamuistomerkeissä viestii pystyttäjien voittoisuudesta. Suuri osa Suomen ensimmäisistä kiviobeliskeista liittyi tappiolliseen Suomen sotaan, mutta voittoisten taisteluiden muistoon. Ensimmäisessä tasavallassa muistokultin painopiste siirtyi kansalliseen menneisyyteen ja pohjoisen luonnon vertauskuviin. Itsenäisyyden alussa rakennettiin Pohjanmaalla totaalityttöjen hetkistä ja nuijasoturien talonpoikaiskapinasta itsemääräämisoikeuden symboleja. Teosten pystyttäjät heijastivat anakronistisesti poliittisia tarkoituksiaan menneisyyteen ja viestit kohdistettiin "idän periviholliseen". Itsenäisyyden alkuvuosina sankarihaudoilla suosittu graniitin ohessa muokattiin mukulakivistä kansanmyyttinen identifikaatiopinta. Isänmaalliseksi koetulla materiaaliestetiikalla tuotettiin kuvaa pitkän historian yhdistämistä, karuista luonnonolosuhteista hioutuneesta kansanluonteesta ja sisusta. Muistomerkeillä vahvistettiin valtiollista turvallisuuden tunnetta ja varautuvaa revanssihenkeä. Sotamuistot konkretisoituivat militaarisen uhan suhteen paikallisesti: mitä lähemmäksi Mainilan laukauksia aika riensi, sitä lähemmäksi Neuvostoliiton rajaa suomalaiset pystyttivät muistomerkkinsä. Toisen maailmansodan uhka ja yhteisrintamapolitiikka laukaisivat tarpeen pystyttää muistomerkkejä demokraattisesti kaikkien sotien uhreille, mikä avasi tietä myös punaisten muistokultille.

Kaupunkien klassistiset vapaudenpatsaat olivat sidoksissa paikallisiin ja poliittiseen tilanteisiin, mikä heijastui alastomien heerosten modaaliseen ilmaisuun ja sääтели teosten vastaanottoa. Tampereelle pystytettiin talonpoikaissoturien voitonmerkki, jonka soturin uho kiteytyi miekan nostoon. Kurinpidollinen väkivalta-merkki aiheutti paikallisessa vasemmistossa voimakasta vastarintaa. Lahden vapaudenpatsas toimi paikallissankaruuden kompensaation merkkinä saksalaisten valloittamassa kaupungissa. Oulun vapaudenpatsas omistettiin kaupungin ulkopuolisille eteläpohjalaisille joukoille. Koska suomalaisvalloittajat eivät aiheuttaneet oululaismiesten militaariselle itsetunnolle mentaalista uhkaa, saattoi lakeuksien ”vapauden lipunkantajien” suuntaan tähyilevä heeros edustaa klassistista, autonomisen sankarin vapautuneisuutta. Joensuun tuohitorveen puhaltava sankari miekkoineen ja rientoaskeleineen kokosi puolestaan joukkoja itärajan valloitusretkelle. Karelianismin ja kansallisromantiikan henkeä ilmentävästä nuorukaishahmosta tuli sotilaallisesti aran alueen turvallisuudentunteen merkki. Suomen vapaudenpatsas pystytettiin voitonuskon vahvistajaksi Vaasaan, valkoisten pääkaupunkiin parahiksi ennen maailmanpalon alkua 1930-luvun lopulla. Alaston heeros ei tähän tehtävään olisi sopinut. Idän uhkan torjujaksi muokattiin voitonhuudon kajauttava ja Tampereen valloituksen ”voitonhavun” lakissaan kohottava siisti suojeluskuntapukuinen sotilas.

Ensimmäisen tasavallan aika oli maskuliinisten aiheiden kulta-aikaa. Suojeluskuntalaisen pukuun sonnustautuneet sotilaskuvat kansoittivat etenkin maaseudun valkoisten sankarihautoja, mutta suurissa kaupungeissa pitäydettiin klassismin ideaaleihin. Tilanne voi kertoa kaupunkien ja maaseudun muistomerkituomikuntien jäsenten koulutustaustojen eroista tai viitata erilaisiin yhteisöllisiin ja paikallisiin tarpeisiin. Yleistäen sanottuna kaupungeissa keskityttiin voiton tai vapauden idean välittämiseen heroisella itsevarmuudella, mutta maakunnissa valkoisten sankarihautasotilaat ilmensivät harrasta, isänmaan tehtäviin valmiin sotilaan mallikuvaa. Molemmista tapauksissa muistomerkit korostivat kansallista imagorakennusta valtiollisen olemassaolon perustana. Sen sijaan paikallisvärin korostamisesta tuli leimallisesti toisen maailmansodan jälkeinen ilmiö. Sankarihaudoista tuli ”kotiseudun mullan” paikallismerkkejä ja aseveljeyden lunastuspaikkoja, mitä painotettiin maakunnallisilla ja paikallisuuteen liittyvillä viitteillä.

Suomen pääkaupungin imagoa rakennettiin painokkaasti ensimmäisen tasavallan aikana. Helsinkiin ei pystytetty valtiollista itsenäisyyden- tai vapaudenpatsasta, joten Vanhan kirkon puiston valkokaartilaiden haudasta tuli sotilasseremonioiden keskus. Sen legitimoima suomalaissotilaisen glooria merkitsi kaupungin valloittaneiden saksalaisten ansioiden hämärttämistä. Kansallisen valloittajaroolin ambivalentit piirteet ilmenivät kilpailuluonnoksiin vaadituissa muutoksissa ja saksalaisten hautamerkin alistuvuutta kuvastavissa piirteissä. Helsingin imago pohjo-lan Hellaana huipentui Helsingin yliopiston juhlasalin *Vapauden jumalatar seppelöi*

voiton seppelöllä nuoruuden -reliefin vastaanotossa. Teos paljastettiin mahtipontisin puhein talvisodan muiston tunnelmissa. Sen aihe yhdisti pakanallisen kulttikuvan kansallisesti tunnistettuihin piirteisiin. Klassisesti tyylitelty jumalatar toimi kansallistettuna äitinä, jonka seppelöimä nuorukainen kasvatettiin sotasankarin mitta. Reliefi tuhoutui jatkosodan pommituksissa, mikä teki siitä sivistyneistön ”sotamuistomerkin”, jonka autenttisuuden takasivat sodan ”arvet”. Toisen maailmansodan jälkeen antiikin ideaalit kärsivät haaksirikon. Valtion militaarinen seremoniakeskus siirtyi Hietaniemeen Mannerheimin ja kaatuneiden sotilaiden funktionalistiselle ja hengeltään kristilliselle hautakentälle.

Vaikka saksalaiset taistelivat Suomen sisällissodassa voittajien puolella, leimaa heidän hautojaan tappion modaaliset piirteet. Reliefien alastomat soturit kuvattiin nöyrinä painamassa kypärää vartaloa vasten tai laskemassa puukkomaista miekkaa maahan. Hankoon pystytettiin maan ainoa saksalaissotilaan asepuukuinen kuva, sekin Suomen valtion vaakunaeläinten vartioimana. Toisen maailmansodan jälkeen muistomerkki purettiin valvontakomission tarkkailun alla. Jatkosodan tappion myötä saksalaisten merkitys aseveljinä kiellettiin ja heistä tuli kahden sodan raskauttavia syntipukkeja, mikä näkyy myös Lapin sodan muistokultissa.

Neuvostoliittoa vastaan käyty tappiollinen sota pakotti muistomerkkien tilaajat ja taiteilijat etsimään uusia, sovittelevia sankaruuden kuvastoja. Varhaisimmissa toisen maailmansodan muistomerkeissä kansallisen sotilasimagon kriisi näkyi teosten sisäisinä ristiriitaisuuksina ja uskonnollisina viitteinä. Yksinkertaisesta rististä tuli sankarihautojen korostetuin merkki vuosikymmenen ajaksi. Isänmaallinen päätös kuvattiin vain viitteellisesti, esimerkiksi isänmaallista uskollisuutta ilmaisevalla käsi sydämellä -eleellä. Patrioottisen uhrin mallit lainattiin kristillisestä ikonografiasta. Kristillisyyden painottumisen myötä valmistettiin myös ensimmäiset enkelit Suomen sotamuistomerkkeihin. Miehisten sotilasaiheiden korvautuminen enkeleillä ja naisfigureilla sekä lapsikuvilla heijastelivat tappion tunnelmaa ja sodan jälkeisen poliittisen tilanteen arkaluonteisuutta. Sodan jälkeisen materiaalipulan helpotuttua pronssi yleistyi sankarihautojen veistoksissa. Se salli graniittia joustavamman plastisen muotoilun ja laajemmat figuurisommitelmat. Pronssi monikäyttöisenä materiaalina avasi kerronnallisia sisältöjä. Kun valkoisten haudoille kuvattiin useimmiten yksi figuuri, valmistettiin toisen maailmansodan sankarihaudoille usein asevelieetoksen välittämiseksi kaksi sotilasta. Figuurien lukumäärä kasvoi ja monipuolistui mitä pidemmälle kansallinen sotatarina kehittyi. Samalla vahvistettiin muiston moniäänisyyttä ja sukupuolista ja sukupolvien välistä tasa-arvoa.

Toisen maailmansodan aikana Suomen puolustusvoimien asepuuku oli suomalaissotilaan virallinen asu, mutta sankarihaudoilla kansallista sotilasimagoa rakennettiin talvi- ja korpisodan myyttisiä tunnusmerkkejä hyödyntäen. Käytetyimpiä ovat hupullinen lumipuku, lapikkaat ja isot rukkaset. Sotatarinassa painotetaan usein vain yhtä tai kahta sotatarinan episodina. ”Sotaan lähtöä” edustavat

saattaja-aiheet, joissa hyvästelijän roolissa on sotilaan vaimo tai manttelinperijä-poika. ”Myyttinen taistelu” tapahtuu talvisodassa ja Karjalan korpimetsissä, jonka merkinä sankarihaudoilla ovat puut ja lumipuvut. ”Kotiinpaluuta” ilmaistaan uhrin tai surevan äidin kuvan ohessa sommitelmilla, joissa aseveli kannattelee kaatunutta tai kuolettavasti haavoittunutta toveriaan. Se symboloi sotilaiden toisilleen antamaa ”kaveria ei jätetä” -lupausta ja tuomista kotiseudun hautaan. Kaksipuolinen reliefi saattaa tiivistää jopa kaikki kolme myytin ydinkohtaa yhteen teokseen. Kuva-aiheiden aikatilat ilmentävät sodan tarinaa, mutta sotilasfiguuri voidaan esittää myös elämän ja kuoleman ”rajatilassa”. Toisaalta hahmo voidaan kuvata kansalaisotilaan kaksoisrooliin viitaten samassa teoksessa sekä taistelutantereella että arkiasussa kotirintamalla. Sotilaan vanhempien kuvat ovat harvinaisia ja viittaavat suremiseen retrospektiivisen muistelun mielessä. Sen sijaan vaimo edustaa sankarihaudalla sotien jälkeistä nykyisyyttä, ankaraa todellisuutta orpolapsineen. Lesken ja lapsen kuvat heijastavat prospektiivisesti yhteisön tulevaisuutta ja sitoutumista jälleenrakentamiseen. Lapsikuvat edustavat myös isänmaallisen velvoituksen jatkuvuutta ja sotilaiden uhrimuiston säilymistä.

Lähes kaikille Suomen sankarihaudausmaista oli saatu muistomerkki 1950-luvun lopulle tultaessa. Muistokultin painopiste siirtyi aseveliliikkeen ja sotaveteraanien hankkeisiin ja taistelumuistoihin. Monet teoksista sitoutuivat sotarunouden ja *Tuntemattoman sotilaan* korpisotatematiikkaan. Sodan kokeneen sukupolven ja nuorison välit kiristyivät pasifististen virtausten levittyä Suomeen 1960-luvulla. Poliittinen jakautuneisuus kärjistyi sotamuistomerkeissä dikotomiaa korostavina hankkeina. Vasemmiston ja työväenliikkeen organisoimat sisällissodan ja vankileirien muistomerkit asettautuivat oikeistolaisen isänmaallisuuden vastamerkeiksi. Lahden hakkapeliittapatsas ja Hennalan vankileirin muistomerkki ilmentävät tätä valtataistelua. Huolimatta teosten historiallisten taustojen ja pystyttäjien motivaatioiden eroista molemmat teokset liittyvät esitaistelijoiden myyttiin ja etsivät ”kotiinpaluun” yhteisöllisesti eheyttävää ideaa.

Tappion modaaliset piirteet

Voiton ja häviön välinen dikotomia leimaa länsimaista filosofiaa ja arvotuksia, mikä näkyy myös muistomerkkien viesteissä. Tutkimukseni osoitti, että voittoa tai vapautta korostavissa teoksissa pyritään ohittamaan sotilaan kipua tunteva ruumis ja väkivaltakulttuurin henkiset paineet. Hävityn sodan jälkeen ne saivat kuitenkin tilaa. Tappio vahvisti sotamuistomerkkien kuva-aiheiden modaalista intiimiyttä, lisäsi teosten roolikuviin feminiinisiä toimijoita ja pakotti taiteilijat etsimään monitulkintaisia ratkaisuja figuurien esitystapoihin. Sotamuistomerkki ei voi olla aidosti häviön representaatio, mutta teoksessa voi olla häviön modus, joka takaa uskottavuuden inhimillisesti vaikeassa tilanteessa. Yksinkertaistaen voi sanoa, että voiton

modus korostaa symbolista maskuliinisuutta, kuolematonta sankaruutta. Sen vastakohtana implisiittinen, häviön modus etsii feminiinisesti tukea toisesta, antautuvaa yhteyttä, äidin tai aseveljen syyliä. Tappio lisää sotamuistokultin materiaalisia, ruumiillisia ja tuntemuksiin liittyviä viitteitä. Moduksena voitto voi kestää autonomisesti yksin, mutta häviö tarvitsee myös ”toisen”.

Totaalitappion jälkeen alistettu yhteisö ei voi pystyttää sotamuistomerkkejä. Ainoastaan vainajakultti, jos sekään, sallitaan. Valkoisten voitto merkitsi vaikeaa aikaa punaista puolta kannattaneille ja omaisille. Vainajien kunnioittamista rajoitettiin eikä kaikille joukkohaudoille saanut pystyttää hautakiveä tai viedä edes kynttilää tai kukkia. Suomen valtiollinen idänuhka 1930-luvulla loi painetta kansanyhteyden rakentamiseen ja ”punainen” työväestö rekrytoitiin mukaan isänmaallisen puolustustahdon lujittajaksi. Ristiriitaisten tunteiden muuttaminen yksimielisyydeksi oli vaikea prosessi, mikä vaati sisällissodan punaisten hauta-kysymyksen ratkaisemista. Yhteiskunnallisten vääryyksien unohtaminen ja kansallinen vaikeneminen olivat kuitenkin muistokultin sallimisen edellytys. Ensimmäiset kuvalliset muistomerkit suurille yhteishaudoille pystytettiin välirauhan ajalla, talvisodan hengen vanavedessä. Monilla paikkakunnilla siirrettiin syrjäisistä metsähaudoista vainajia siunatun maan joukkohautoihin. Figuuereiksi muotoiltiin pitkälahkeisiin housuihin sonnustautuneita, voimakasrintakehäisiä työn heeroksia. Ihmiskuvaa huomattavasti yleisempiä olivat vallankumousikonografiaan liitettävät embleemit, soihdut ja liput. Joskus aatteen ilmaisu jäi vain lyhyen inskription ja punagraniitin väriviestin varaan, sillä muistomerkit olivat kalliita hankkeita paikallisille työväenjärjestöille.

Punaisten muistomerkkejä voitiin tilata vasta, kun toinen maailmansota suurine vainajamäärineen synnytti jo uuden sankarihautakuvien tarpeen. Tappioon päättynyt talvisota sai kansallisessa muistokultissa myyttiset mittasuhteet. Jatkosodan häviö johti Neuvostoliiton määräysvaltaan ja Lapin sotaan. Suomalaisten oli pohdittava muistokultin ilmaisumuotoja aikaisempaa tarkemmin, sillä voiton ja sankaruuden kuvakieli oli muuttunut lähes käyttökelttomaksi. Haaksirikon kärsineet klassistiset heerosteemat korvattiin ainakin osin surevan lesken ja lasten kuvilla. Sodasta selviäminen jälleenrakentamistöineen oli keskeisin rauhan ajan tavoite. Punaista puolta kannattaneet ja vasemmistolainen työväestö olivat lunastaneet kansalaisluottamuksen talvisodan taisteluissa. Huolimatta vasemmiston voimistumisesta aika ei ollut vielä suotuisa vuoden 1918 traumojen purkamiselle tai jälkiselvittelyiden läpikäymiselle. Kun uusituille haudoille järjestettiin virallisia kunniakäyntejä, oltiin vuoden 1918 sotaan liittyvistä vääryyksistä hiljaa niin politiikan vasemmalla kuin oikeallakin laidalla. Havupuiden kuvista tuli punaisten teloituspaiikkojen ja entisten metsähautojen symboleita, jotka saattoivat purkaa vaiettuja traumoja. Metonymisesti ruumiilliseen väkivaltakokemukseen viittaavat luontoaiheet sallivat käsitellä vaikeaa muistoa työväestön poliittisia embleemejä

syväisemmin. Punaisten korpipuihin liittyvä muistokultti limittyi toisen maailmansodan ”kiirastuleen” ja tykkitulen repimien Karjalan metsien kuviin.

Toisen maailmansodan tappion myötä kaatuneen sotilaan kannattelun teemasta tuli keskeinen kansallista tarinaa rakentava aihe. Se oli ”kaveria ei jätetä” -diskurssiin liittyvä talvisodan hengen avainkuva. Sankarihaudalla uhria kannattelevan figuurin sukupuolella on symbolista merkitystä. Nainen laskee kuvan muodusta transsendentaalisilta tasoilta kohti maallisia kokemuksia ja tunteita. Feminininen suru pysyy inhimillisenä, koska naisella ei kristillisessä kolmiyhteisessä tai patrioottisessa symboliikassa ole keskusroolia. Huolimatta sota-ajan äitikultista, Suomen sotamuistomerkkien nainen on vain välittäjä ja tunteenomainen kokija, ei toimija, sankari eikä uhri.

Olen käynyt läpi laajan aineiston, mutta paljon jäi tutkimatta. Suomen uusimmat sotamuistomerkit eivät mahtuneet tähän tutkimukseen. Etenkin toisen maailmansodan sankarihautojen narratiiviset kokonaisuudet, perheideologia, tasa-arvon tematiikka ja kristilliset aiheet vaatisivat tarkempaa paneutumista. Sodan myytit ja toimijaroolit eivät ole niin yksiselitteisiä, mitä ensikatsomalta tai tämänkään tutkimuksen pohjalta olettaisi. Modaalisten piirteiden, yksityiskohtien ja tunnusmerkkien analysointi avaa uusia näkökulmia suomalaiseen yhteiskuntaan, taiteeseen, muistokulttiin ja maisemaan. Erikoistutkimuksella voitaisiin kaikista käsittelemistäni aiheista saada vielä paljon uutta, syväisempää tietoa. Työni on ollut hidasta, koska perustutkimusta tai -kartoitusta ei Suomen sotamuistomerkeistä ole tehty. Se ei tulevaisuudessa saa jäädä yksittäisen tutkijan vastuulle, vaan vaatii laajemman projektin ja tutkijoiden välistä yhteistyötä.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Arkistot

Anjalankosken seurakunta, Kouvola
Sippolan sankaripatsasvaltuuskunnan pöytäkirjat, liitteet ja kirjeenvaihto 1951–1953

Elimäen kunnanarkisto, Kouvola
Kirjeenvaihto 1951

Helsingin kaupunginarkisto, Helsinki
Helsingin kaupunginvaltuuston pöytäkirjat liitteiden 1918

Helsingin yliopiston arkisto, Helsinki
Konsistorin kokouspöytäkirjat 1931

Kansallisarkisto (KA), Helsinki
Valtioneuvoston pöytäkirjat 1946–1952, 1960
Sisäasiainministeriön arkisto (SMA), kirjekonseptit

Joensuun kaupunginarkisto, Joensuu
Maakunnallisen vapaudenpatsastoimikunnan pöytäkirjat liitteineen 1921 ja 1922

Lappeenrannan seurakunnan arkisto, Lappeenranta
Lappeenrannan, Lappeen ja Lauritsalan yhteisen sankarihaudan hoitokunnan pöytäkirjat ja kirjeenvaihto 1949–1957

Oulun kaupunginarkisto, Oulu
Oulun kaupunginvaltuuston pöytäkirjat liitteineen 1918
Oulun kaupunginvaltuuston erikoisvaliokunnan kirjeet kaupunginvaltuustolle 1918
Oulun kaupungin vuoden 1918 kunnalliskertomus, Oulun kaupunki 1920

Posion seurakunta
Kirkonkokousten ja kirkkoneuvoston pöytäkirjat 1938–1957
Posion sankaripatsastoimikunnan pöytäkirjat

Puolustusministeriön arkisto, Helsinki
Puolustusministeri Kristian Gestrinin kirjeenvaihto

Rovaniemen kirkkoherranvirasto, Rovaniemi
Rovaniemen Sankarihautatoimikunnan asiakirjat 1950–1956

Sota-arkisto, Helsinki
Tiedotustoiminnan tarkastuksesta annetut lisäohjeet ja määräykset
Päämaja, Sensuuritoimisto, salaisia kirjeitä 1941–1944
Päämaja, julkaisutoimintaa ja sensuuritarkastusta käsitteleviä ohjeita
Puolustusvoimain pääesikunnan
Sotahistoriallisen toimiston lausunnot

Suomen kansallismuseo (SKM), Helsinki
Saapuneet kirjeet

Suomen Kuvanveistäjäliiton arkisto (SKLA), Kansallisarkisto (KA)
Suomen Kuvanveistäjäliiton yleiskokousten pöytäkirjat

Tampereen kaupunginarkisto (TKA), Tampere
Tampereen kaupunginvaltuuston kokouspöytäkirjat liitteineen 1918–1922, 1964
Muistomerkkitoimikunnan kokousasiakirjat 1919.
Tampereen kaupunginhallituksen pöytäkirjat 1965

Tampereen taidemuseon arkisto, Museokeskus
Vapriikki, Tampere
Tampereen kaupungin kuvaamataidetoimikunnan asiakirjat
Aimo Tukiaisen Virvatulet-veistosta koskevat asiakirjat

Turun kaupunginarkisto (TuKA), Turku
Turun Rahatoimikamarin pöytäkirjat (Utrag ur Drättselkammarens i Åbo protokoll) liitteineen ja kirjeenvaihto 1918, 1920–1923
Vapaussodan monumenttikilpailuun liittyvät asiakirjat 1921, 1922

Turun museokeskus (TMK), Wäinö Aaltosen museo (WAM), Turku
Esko Hakkilan arkisto
Taiteilija-arkisto
Wäinö Aaltosen arkisto
kirjeenvaihto
Helsingin yliopiston reliefiä koskevia papereita

Työväen Arkisto, Helsinki
Punavankimuistomerkkitoimikunta, tiedotteet
Helsingin työväenjärjestöjen Toverihautain huoltotoimikunnan pöytäkirjoja ja kirjeitä 1920–1944

Ulkoministeriön arkisto (UMA), Helsinki
Liittoutuneiden valvontakomissiota koskevat asiakirjat 1944–1947
Robert Oksaa käsittelevät asiakirjat

Vaasan kaupunginarkisto (VKA), Vaasa
Vapaudenpatsastoimikunta v. 1918–1940
kirjeet
Suomen vapaudenpatsastoimikunnan kokouspöytäkirjat /
Protokoll fört vid Finska frihetsmonumentkommitténs sammanträde
Vapaudenpatsasta koskeva kuvamateriaali

Österbottens traditionsarkiv, Vaasa
Vaasan suojeluskunnan esikunnan kirjeenvaihto rouva Aili Soveliuksen kanssa (s.a.)

Opinnäytteet, monisteet ja kirjeenvaihto

Adaridi 1920, K., ”Napuen taistelu. Sotatieteellishistoriallinen tutkielma”, *Suomen Kuvalehti* (SK) 27/1920, s. 650–656.

Ahtola-Moorhouse 1974, Leena, Gunnar Finnen kilpailujen perusteella saamat julkiset monumenttityöt. Tehtävien ja muodon yhteys. Julkaisematon taidehistorian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, taidehistoria.

Heiskanen 1999, Jari, Sodan pitkä varjo. Vapaussodan perintö Tampereen katukuvassa vuosina 1918–1968. Julkaisematon Suomen historian pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.

Ilvas 1976, Juha, Helsingin Vanhankirkon puiston sotilashautamuistomerkit 1918–1920 aatehistorian ja ikonografian näkökulmasta. Julkaisematon taidehistorian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, taidehistoria.

Kallio 1993, Rakel, Kaipuu puhtauteen. Onni Okkosen taidekäsityksen tarkastelua. Julkaisematon taidehistorian lisensiaattitutkimus, Helsingin yliopisto, taidehistoria.

Kiuru 1999, Uljas, ”Saksalaisen sotilaan muistomerkki Kataloisten seuratalon pihalla”, Lammilaiset muistomerkit, moniste, Lammi (24–30).

Kormano 1996, Riitta, Inhimillinen ja ylevä. Wäinö Aaltoselta ennen II maailmansotaa tilattujen sotilaallisten muistomerkkien vastaanotto. Julkaisematon taidehistorian pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto, taidehistoria.

Lehtonen 1973, Matti, Kaatuneiden huollon järjestely Suomen sodissa 1939–1945. Julkaisematon Suomen sotakorkeakoulun diplomityö, Sotatieteen laitos, Maanpuolustuskorkeakoulu, Helsinki.

Malkavaara, Mauri [1994], 100-vuotias Lahden Vanha hautausmaa. Osa vanhinta Lahtea. Moniste (1–27).

Maltzoff 1990, Joanna, ”Frihetens gudinna” -reliefen ersatte Alexander I -bysten. Om hur 1920- och 1930-tals ideologierna påverkade anskaffningen av reliefen Helsingfors Universitetets solemnitetsal 1940–1944. Julkaisematon taidehistorian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, taidehistoria.

Marila 2002, Heikki, Tiedote 6.9.2002, ”Heikki Marilan Muistomerkki -ympäristötaideteos. Uusi Karhintie, Riihimäki”, taiteilijan kokoelma.
Toiviainen 1945, Esko, ”Arkkitehti Esko Toivaiasen haastattelu Kaatuneitten muistopäivän 20.5.45 lehdessä”. Monistettu tiedote, tekijän hallussa.
Tuomisto 2000, Aira, Kuvanveistäjä Yrjö Liipolan sotamuistomerkit 1921 ja 1951 väliseltä ajalta. Niiden vastaanotto ja sisältö isänmaallisuuden ja sankaruuden näkökulmasta. Julkaisematon taidehistorian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, taidehistoria.

Venesvirta 1996, Tarja, Alku aina hankalaa, mutta lopussa patsas seisoo – Tampereen vapaudenpatsashankkeen historiaa. Julkaisematon taidehistorian laudaturseminaariesitelmä, Turun yliopisto, taidehistoria.

Venesvirta 1999, Tarja, Isäin maa. Sankaruus ja vapaus Suomen vapaussodan sankari- ja vapaudenpatsaissa. Julkaisematon taidehistorian pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto, taidehistoria.

Vuola 1997, Katri, Seisovat ja istuvat figuurit ns. Liedon mestarin tuotannossa. Dokumentointi. Julkaisematon taidehistorian pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto, taidehistoria.

Elektroniset lähteet

Bundesrepublik Deutschland, Das Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald, <http://hermannsdenkmal.net/startseite.html>, 22.1.2014.

The Commonwealth War Graves Commission, <http://www.cwgc.org/>, 27.1.2014.

Ekström Söderlund, Birgitta, Sotatoimet Hangossa 1900-luvulla, pdf, <http://www.hanko.fi/city/pdf/sotatoimet>, 21.1.2014.

Fingerroos 2000, Outi, Minä, siirtokarjalaiset ja menneet muistot – kuolema ongelmana ja toimintakompleksina, *Elore* 2/2000, http://www.elore.fi/arkisto/2_00/fin200.html, 26.1.2014.

Fredericia, ”Landsoldaten”, <http://www.fredericias-historie.dk/html/fredericia/artikler/Landsoldaten.html>, 24.1.2014.

Helsingin kaupunginmuseo, Muistomerkit, http://www.hel.fi/kaumuseo/muistomerkit/teokset/teos_1997-00185.htm, 28.32.2003.

Helsingin taidemuseo, Julkiset veistokset, Gunnar Finne, <http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=212&sortby=artist>, 27.1.2014.

Gunnar Finne, <http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=254&sortby=artist>, 22.1.2014.

Helena Pylkkänen, <http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=254&sortby=artist>, 25.1.2014.

Erik Bryggman ja Elias Ilkka, <http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=258>, 22.8.2014.

Birger Brunila, <http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=153&sortby=artist>, 25.1.2014.

Uuno F. Inkinen, <http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=228&sortby=artist>, 25.1.2014.

Helsingin seurakunnat, Hautausmaat, <http://www.helsinginseurakunnat.fi/hautausmaat/helsingin-hautausmaidenhistoria.html>, 25.1.2014.

Helsinki kehyksissä, Resvoin kappeli, http://www.hel.fi/hel2/kaumuseo/kehyksissa/katajanokka/katajanokka/kappeli_2.html, 25.1.2014.

Heninen, Surun risti, <http://heninen.net/risti/suomeksi.htm>, 14.2.2012.

Hyvinkään kaupunki, Matkailu, <http://www.hyvin-kaa.fi/fi/Kulttuuri-ja-vapaa-aika/Matkailu/Nahtavyudet-ja-kayntikohteet/Patsaat-muistomerkit-ja-laatat/1918-saksalaiset/#.UuNSbpc8KUK>, 25.1.2014.

Ikola, Kaisa, Lapua-Seura, ”Lapuan päivä”, <https://sites.google.com/site/lapua-seura/lapuan-paei-vaie>, 1.8.2013.

Ilmajoki, Kulttuuri, <http://web.archive.org/web/20040611095835/http://www.ilmajoki.fi/kirja/kulttuur/nahtav2.htm>, 25.1.2014.

Joensuun taidemuseo, Veistokset, <http://taidemuseo.jns.fi/veistokset/index1.php?gal=1&pic=44>, 9.9.2009.

”Kapalankankaan muistomerkki – Santavuoren taitelun muistomerkki – Piirtolankankaan muistomerkki”, Ilmajoen museo, <http://www.ilmajoki.fi/kirja/kulttuur/nahtav2.htm>, 26.11.2009.

Karjalaan jääneiden sankarivainajien muistomerkkiyhdistys ry., Karjalaan jääneiden sankarivainajien muistomerkit, <http://www.ksv.mpoli.fi/lappeenranta.html>, 25.1.2014.

Karkkilan kaupunki, Muistomerkit, www.karkkila.fi/ruukkimuseo/muistomerkit.html, 25.1.2014.

Kauniaisten kaupunki, Tulen halki, http://www2.kauniainen.fi/info/Tulen_halki.htm, 25.1.2014.

Kemppainen 2004, Ilona, Sankarin kuolema. Näkökulma suomalaiseen yhteiskuntaan toisen maailmansodan aikana, *Ennen & nyt* 1/04, <http://www.ennenjanyt.net/1-04/kemppainen.htm>, 17.5.2005.

Kiikka 2002, Markku, Sotavainajien muiston vaalimisyhdistys ry., Pitäjähteisöjen toimintaympäristö Karjalan kannaksella -seminaari, Viipuri 28.9.2002, <http://www.sotavainajat.net/perussivut/sivut/mke.htm>, 25.1.2014.

Kiviveistämö J.E. Kaila, <http://www.kiviveistamojekala.fi/pages/HISTORIA/3865>, 24.1.2014.

Kormanen 2000, Riitta, Kämärän taistelun muistomerkki symbolisen arvon heilurina, *Taiteentutkija* 1/2000, http://www.rakennustaiteenseura.fi/taiteentutkija/2000-1/7_kormanen/keski.htm, 21.1.2014.

Kotkan kaupunki, Nähtävyydet, http://www.visitkotka.fi/fi/nahtavyudet/veistokset_ja_muistomerkit_liitetiedosto, 25.1.2014.

Lappeenrannan kaupunki, Lappeenrannan julkiset veistokset ja muistomerkit, Äiti Karjala, http://www3.lappeenranta.fi/museot/verkkonayttelyt/julkiset_veistokset/teokset_43.html, 25.1.2014.

Lempäälän kunta, Kauhun vuosi 1918, <http://www.lempaala.fi/kuntainfo/historia/kauhun-vuosi-1918/>, 25.1.2014.

Mikkeli, Nuijasodan muistomerkki, http://mikropaja.site50.net/wiki/index.php/Nuijasodan_1597_muistomerkki, 25.1.2014.

Museovirasto, Valtakunnallisesti merkittävät rakennetut kulttuuriympäristöt, http://www.mikkeli.fi/fi/sisalto/03_mikkeli_tieto/02_historia/16_muuta_historiallisia_tapahtumia/07_muistomerkkeja_ja_patsaita, 25.1.2014.

Niemelä, Liisa, Sankarihautat ja muut sotiin liittyvät muistomerkit Kangasalan seurakunnan alueella, <http://kla.fi/virastoasiat/hautaus/hautausmaat/>, 25.1.2014.

Oulun taidemuseo, Julkiset ulkoveistokset, http://www oulu.ouka.fi/taidemuseo/veistos/veistos-haku/lisatietoa/saxelin_i_vapauden_lisa.html, 25.1.2014.

Rauman taidemuseo, Sankaripatsas, <http://www.raumantaidemuseo.fi/julkiset/sankari.html>, 25.1.2014.

Salmi, Akseli, Punaisten muistomerkit, vieläkin arka asia?, <http://agricola.utu.fi/tietosanomat/numero1-05/punaiset.html>, 27.1.2014.

Suomen eduskunta, Laki eräiden kirkollisten kiinteistöjen luovuttamisesta Suomen evankelis-luterilaiselle kirkolle, Suomen ortodoksiselle kirkkokunnalle sekä näiden seurakunnille, www.eduskunta.fi/valtiopaivaasiat/he+142/1999, 25.1.2014.

Suomen Rauhanyhdistysten Keskusyhdistys ry, Historia, <http://rauhanyhdistys.fi/rauhanyhdistykset/>, 25.1.2014.

Suomen sotaturmat 1914–1922. Vuosina 1914–1922 sotaoloissa surmansa saaneiden nimitiedosto, <http://vesta.narc.fi/cgi-bin/db2www/sotasurmaetusivu/results>, 25.1.2014.

http://vesta.narc.fi/cgi-bin/db2www/sotasurmaetusivu/vuosina1919_22kuolleet, 25.1.2014.

<http://kronos.narc.fi/menehtyneet>, 25.1.2014.

Sotavainajien muiston vaalimisyhdistys ry., Tilastotietoja vuosien 1939–1945 sodista, <http://www.sotavainajat.net/perussivut/sivut/tilastoja.htm>, 25.1.2014.

Suomussalmen kunta, Nähtävyydet ja käyntikohteet, Muistomerkit ja patsaat, Liekkipatsas, http://www.suomussalmi.fi/matkailija/kayntikohteet/muistomerkit_ja_patsaat, 25.1.2014.

Tampereen seurakunnat, Aleksanterin kirkko, http://www.tampereenseurakunnat.fi/kirkko/tampereella/kirkot_ja_muut_tilat/kirkot/aleksanterin_kirkko 24.1.2014.

Tornion kaupunki, Muistomerkkiopas, pdf, www.tornio.fi/filewrap.php?c=&f=muistomerkkiopas_2002, 25.1.2014.

Turunen 2005, Mirja, <http://www.kouvola.fi/arkisto/vanhat/2005/07/11/uutiset/juttu3/sivu.html>, 16.9.2005.

Tuulasvaara-Kaleva 2001, Tiina, Koskesta voimaa -verkkojulkaisu, Itsenäisyys, Tuottaja Tampereen kaupungin elinkeinokeskus, <http://www.historia.tampere.fi/valta/index4.htm>, 25.1.2014.

Työväen arkisto, Vuoden 1918 kronologia, <http://www.tyovarke.fi/lists/1918kronologia.htm>.

Työväenmuseo Werstas, Punaisten muistomerkit -projekti, Aakkosellinen luettelo, http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta=Halikko, 25.1.2014.

http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta=Hameenlinna, 25.1.2014.

http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta=Lavia, 25.1.2014.

http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta=Punkalaidun, 25.1.2014.

http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta=Ulvila, 25.1.2014.

http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta=Luopioinen, 25.1.2014.

http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta=Kuusankoski, 25.1.2014.

http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta=Iitti, 25.1.2014.

http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta=Valkeakoski, 25.1.2014.

http://www.tkm.fi/punamuisto2.cgi?sij_kunta=%27Lahti%27, 25.1.2014.

Westerlund 2010, Lars, ”Sotaurhritukimus meillä ja muualla”. Helsingin yliopiston Historia-aineiden Globaali, kriisi ja historia -metodikurssin esitelmä 26.4.2010, pdf, <http://www.arkisto.fi/>

se/palvelut/julkaisuluettelo/c-muut-julkaisut, 25.1.2014.

Suulliset ja sähköpostitiedonannot

Keskustelu Markus Hiekkasen kanssa 27.3.2000.
Keskustelu Juhani Vikaisen kanssa 19.12.2000.
Keskustelu Pauli Hokkasen kanssa 22.6.1999.
Soili Karjalaisen sähköpostiviesti 5.9.2005.

PAINETUT LÄHTEET

Kirjallisuus

Agoston 1997, Laura Camille, ”Sonnet, Sculpture, Death: the Mediums of Michelangelo’s Self-Imaging”, *Art History*, 20:4 (534–555).

Ahlbäck 2010, Anders, *Soldiering and the Making of Finnish Manhood. Conscript and Masculinity in Interwar Finland 1918–1939*. Åbo Akademi University, Åbo.

Aho 1961 [1918–1919], Juhani, *Hajamietteitä kapina-viikoilta I–III*. WSOY, Helsinki.

Ahto 1979, Sampo, *Joutselästä Ruotsinsalmeen. Sotilasmuistomerkkejä vuosien 1555–1790 tapahtumista*. Sotasokeat ry:n kevätojulkaisu, Helsinki.

Ahto 1982, Sampo, *Vuoden kahdeksantoista muistotajamuistot*. Sotasokeat ry:n kevätojulkaisu, Sotasokeat ry., Helsinki.

Ahto 1983, Sampo, *Muistoja talvisodasta. Suomen talvisodan 1939–1940 muistomerkkejä*. Sotasokeat ry:n kevätojulkaisu, Sotasokeat ry., Helsinki.

Ahto 1984, Sampo, *Muistoja jatkosodasta. Suomen jatkosodan muistomerkkejä 1941–1944*. Sotasokeat ry:n kevätojulkaisu, Sotasokeat ry., Helsinki.

Ahtola-Moorhouse 1990a, Leena, ”Julkisen kuvanveiston käänne 1960-luvulla”, *ARS Suomen taide* 6. Päätoim. Salme Sarasjas-Korte. Otava, Helsinki (113–119).

Ahtola-Moorhouse 1990b, Leena, ”Kuvanveisto 1900–1950”, *ARS Suomen taide* 5. Päätoim. Salme Sarasjas-Korte. Otava, Helsinki (244–269).

Ahtola-Moorhouse 1994, Leena, ”Kuvanveistäjä Wäinö Aaltonen”, *Wäinö Aaltonen 1894–1966*. Wäinö Aaltosen museon julkaisuja nro 10. Toim. Heidi Pfäffli. Wäinö Aaltosen museo, Turku (15–45).

Alftan [1992], Robert, *Glömda kapitel Tammerfors 1918. Dokumentär skildring*. Sahlgrens Förlag Ab, Otalampi.

al-Khalil 1991, Samir, *The Monument. Art, Vulgarity and Responsibility in Iraq*. André Deutsch, London.

- Anderson 2007 [1983], Benedict, *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua* [Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism], suom. Joel Kuorrtti, johdanto Jouko Nurmiainen. Sivilisaatiohistoria-sarja, Vastapaino, Tampere.
- Andersson 1999, Katarina, "Vuoden 1918 tapahtumien muisto", *Verta hangella. Pohjalainen näkökulma vuosien 1917–1918 tapahtumiin*. Toim. Marianne Koskimies-Envall. Pohjanmaan museo, Vaasa (245–267).
- Andreeva 2012, Yulia, "Imperial Present to the Alands", *Amber Bridge International News Magazine* 1/5 (104–107).
- Antonsson 1938, Oscar, "Sergels Othryades", *Tidskrift för konsvetenskap*, band 21 (97–116).
- Antonsson 1942, Oscar, *Sergels ungdom och Romtid*. Sveriges Allmänna Konstförenings publikationer L., Stockholm.
- Anttonen 1993, Veikko, "Pysy Suomessa pyhänä – Onko Suomi uskonto?", *Mitä on suomalaisuus*. Toim. Teppo Korhonen. Suomen Antropologinen Seura, Helsinki (33–67).
- Arendt 1998 [1958], Hannah, *The Human Condition*, second edition. Introduction by Margaret Canovan. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- A. R. 1918, "Kuvitus valtion palveluksessa", *Suomen Kuvalehti* (SK) 24/1918 (206–207).
- Ariés 1991 [1981], Philippe, *The Hour of Our Death* [*L'homme devant la mort*]. Transl. by Helen Weaver. Oxford University Press, Oxford, New York, Toronto.
- Arimo 1991, R., *Saksalaisten sotilaallinen toiminta Suomessa 1918*. Studia historica septentrionalia 20, Pohjois-Suomen Historiallinen Yhdistys, Societas historica Finlandiae septentrionalis, Rovaniemi.
- Aristoteles 2000 (1997), *Retoriikka. Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski, selitykset Juha Sihvola. Gaudeamus, Helsinki.
- Arti [V. Arti] 1935, "Äänestämään vapaudenpatsaskilpailusta", *Suomen Kuvalehti* (SK) 44/1935 (1703).
- Auvinen 1989, Eero, "Ruotsinsalmen taistelun muistomerkit", *Suomi merellä 1988–1989*. Meriupseeriyhdistys ry:n vuosikirja, päätoim. Visa Auvinen. Meriupseeriyhdistys ry., Turku (29–36).
- Auvinen 1990, Eero, "Ruotsinsalmen taistelun muistomerkit uudelleen Turkuun?", *Suomen Turku* 3/1990 (120–123).
- Auvinen 1993, Eero, "Meripuolustuksen muistomerkit Suomessa", *Suomi merellä 1990–1993*. Meriupseeriyhdistys ry:n vuosikirja, päätoim. Visa Auvinen. Meriupseeriyhdistys ry., Turku (8–82).
- Bakhtin (1985), Mikhail, *Rabelais and His World*. Translated by H. Iswolsky. M.I.T. Press, Bloomington.
- Barasch 1994 [1991], Moshe, *Imago hominis. Studies in the Language of Art*. New York University Press, New York.
- Barkan 1999, Leonard, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. Yale University Press, New Haven and London.
- Barron 1988 [1926], J.P., "The Liberation of Greece", *The Cambridge Ancient History IV. Persia, Greece and the Western Mediterranean c. 525 to 479 B.C.*, second edition. Ed. by John Boardman, N.G.L. Hammond, D.M. Lewis & M. Ostwald. Cambridge University Press, Cambridge (592–622).
- Barthes 1985 [1980], Roland, *Valoisa huone – La chambre claire – Camera lucida* [*La chambre claire. Note sur la Photographie*]. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Helsinki.
- Barthes 1994 [1957], Roland, *Mytologioita* [*Mythologies*]. Suom. Panu Minkkinen, Gaudeamus, Helsinki.
- Becker 1998 [1994] Annette, *War and Faith. The Religious Imagination in France 1914–1930*. [*La Guerre et la foi. De la mort à la mémoire (1914–1930)*]. Transl. by Helen Mcphail. Berg, Oxford and New York.
- Ben-Amos 2000, Avner, *Funeral, Politics, and Memory in Modern France 1789–1996*. Oxford University Press, Oxford and New York.
- Benz 2000 [1995], Wolfgang, *Holokausti* [*Der Holocaust*]. Suom. Tapani Hietaniemi. Sivilisaatiohistoria-sarja, Vastapaino, Tampere.
- Berger 1997, Ursel, "Die Empfindung ist alles. Der Figurenbildhauer Georg Kolbe", *Georg Kolbe 1877–1947*. Hrsg. von Ursel Berger. Prestel Verlag München, New York und Georg Kolbe Museum, Berlin (23–32).
- Berggren 1991, Lars, *Giordano Bruno på Campo dei Fiori. Ett monumentprojekt i Rom 1876–1889*. Artifex, Lund.
- Bergroth 2010, Tom C., "Siviilivirkamiesten miekat Suomessa 1807–1917", *Miekka Suomessa*. Toim. Kari Hintsala. Turun museokeskus, Turku (97–133).
- Bergson 1999 [1923], Henri: *Henkinen tarmo. Tutkielmia ja esitelmiä*. [L'énergie spirituelle: Essais et conférences, 1919], näköispainos 1. painoksesta (Sivistys ja tiede 34, WSOY, Porvoo 1923), suom. J. Hollo, Lasipalatsi, Helsinki.
- Bhreatnach-Lynch 1992, Sighle, "Public Sculpture in Independent Ireland 1922–1972. Expressions of Nationhood in Bronze and Stone", *The Medal*, 21/1992 (44–52).
- Bialostocki 1988a, Jan, "The Door of Death. The Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art", *The Message of Images. Studies in the History of Art*. IRSA, Vienna (14–41, 238–241).
- Bialostocki 1988b, Jan, "The Image of the Defeated Leader in Romantic Art", *The Message of Images. Studies in the History of Art*. IRSA, Vienna (219–281).
- Bialostocki 1966, Jan, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Fundus-Bücher 18, VEB Verlag der Kunst, Dresden.
- Biedermann 1993 [1989], Hans, *Suuri symbolikirja*. [*Knauer's Lexikon der Symbole*. Droemersch Verlaganstalt Th. Knauer Nachf., München]. Suom. ja toim. Pentti Lempiäinen. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- Bjørnqvad 1999, Anders, *Krigens monumenter 1940–1945*. Odense University Studies in History and Social Sciences vol. 222, Odense Universitetsforlag, Odense.
- Bloch 1977, Peter, "Vom Ende des Denkmals", *Festschrift Wolfgang Brannfels*. Hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Traeger. Tübingen (25–30).
- Boardman 1988 [1926], John, "Material Culture", *The Cambridge Ancient History IV. Persia, Greece and the Western Mediterranean c. 525 to 479 B.C.*, second edition. Ed. by John Boardman, N. G. L. Hammond, D. M. Lewis and M. Ostwald. Cambridge University Press, Cambridge (414–430).
- Boime 1998, Albert, *The Unveiling of National Icons. A Plea for Patriotic Iconoclasm in a Nationalist Era*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Le Bon 1912, Gustave, *Joukkosielu* [*Psychologie des foules*]. Otava, Helsinki.
- Borg 1991, Alan, *War Memorials from Antiquity to the Present*. Leo Cooper, London.
- Boström 1927, H. J., *Sankarien muisto. Suomen itsenäisyyden ja vapauden puolesta henkensä antaneiden kansalaisten elämäkertoja*. Suomen Sukututkimusseuran Julkaisuja V, Kustannusosakeyhtiö Kirja, Helsinki.
- Boström 1936, H. J., *Suomen muistorahat II. Tapahtumaja juhlamitalit*. Otava, Helsinki.
- Bourke 2006, Joanna, "Uusi sotahistoria", *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Toim. Tiina Kinnunen ja Ville Kivimäki. Suom. Ville Kivimäki. Minerva Kustannus Oy, Helsinki, Jyväskylä (21–42).
- Boym 2003, Svetlana, "Nostalgiska minnesmärken i det postsovjetiska Ryssland", *Res Publica. Symposions teoretiska och litterära tidskrift 60*, temanumret Monument (62–75).
- Braidotti 1995, Rosi, *In Spite of Plato. A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*. Transl. by Serena Anderlini-D'Onofrio and Áine O'Healy. Routledge, New York (vii–xix).
- Bringéus 1998, Gundis, *Nådafadern. Ett passionsmotiv i senmedeltida kyrkokonst*. Carlssons, Lund.
- Brunnsåker 1955, Sture, *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes*. Uppsala Universitet, Uppsala.
- Burke 1945, Kenneth, *A Grammar of Motives*. Prentice-Hall, New York.
- Burkhard 2000, Meyer, *Das Hermannsdenkmal und Ernst von Bandel. Zum zweihundertsten Geburtstag des Erbauers*. Verlag Topp & Möller, Detmold.
- Camp 1986, John M., *The Athenian Agora. Excavations in the Heart of Classical Athens*. Thames and Hudson, London.
- Campbell 1990 [1949], Joseph, *Sankarin tuhannet kasvot* [*The Hero with a Thousand Faces*]. Suom. Hannes Virrankoski. Otava, Helsinki.
- Carl Friedrich Schinkel 1916. *Kriegsdenkmäler aus Preußen großen Zeit*. Hrsg. von Max Gg. Zimmermann, Amtliche Veröffentlichung des Schinkel-Museums des Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin. Der Zirkel Architektur Verlag, Berlin.
- Castrén ja Pietilä-Castrén 2002 [2000], Paavo ja Leena, *Antiikin käsikirja*. Otava, Helsinki.
- Castrén 2011, Paavo, *Uusi antiikin historia*. Otava, Helsinki.
- Cavarero 1995, Adriana, *In Spite of Plato. A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, foreword by Rosi Braidotti. Transl. Serena Anderlini-D'Onofrio and Áine O'Healy. Routledge, New York.
- Chamoux 1963, François, "The Fall of Troy", *War and Peace. Man Through His Art*, vol. I. Ed. by Anil de Silva, Otto von Simson and Roger Hinks. World Confederation of Organizations of the Teaching Profession, Paris and E.P. Publishing Company, London (21–23).
- Chaniotis 2005, Angelos, *War in the Hellenistic World. A Social and Cultural History*. Blackwell Publishing, Malden, Oxford and Carlton.
- Clark 1970 [1956], Kenneth, *The Nude. A Study of Ideal Art*. Penguin Books, Harmondsworth.
- Clausewitz 1991 [1832], Carl von, *Sodasta. Valikoima ajatelmia* [Vom Kriege], kolmas painos. WSOY, Juva.
- Commager 1986, Henry Steele, "The Idea Behind the Symbol. The Changing Meaning of Liberty in American History", *Liberty. The French-American Statue in Art and History*. Harper & Row, Cambridge (12–19).
- Coombs 1998 [1994], Rose E. B., *Before Endeavours Fade. A Guide to the Battlefields of the First World War*. Battle Publication, Battle of Britain International, London.
- Le Corps en Morceaux 1990. Ed. Anne Pingeot. Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Curl 1991, James Stevens, *The Art and Architecture of Freemasonry. An Introductory Study*. B.T. Batsford, London.
- Curl 1970, James Stevens, *European Cities and Society. A study of the influence of political climate on town design*. Hill, London.

- Dabakis 1999, Melissa, *Visualizing Labor in American Sculpture. Monuments, Manliness, and the Work Ethic 1880–1935*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Darke 1991, Jo, *The Monument Guide to England and Wales. A National Portrait in Bronze and Stone*. Photography by Jorge Lewinski and Mayotte Magnus. Macdonald Illustrated, London.
- Doppelstein, Probst ja Stockhaus 1999, Jürgen, Volker ja Heike, *Ernst Barlach. Artist of the North*. [Exhibition catalogue: 24.10.1998–3.1.1999 Kunsthalle Rostock, 25.1.1999–28.3.1999 Muzeum Narodowe Gdansk, 22.4.1999–27.6.1999 Ateneum Helsinki, 25.7.1999–19.9.1999 Ernst Barlach-Museum Wedel, 8.10.1999–9.1.2000 Nordjyllands Kunstmuseum Aalborg], translations Brigitta Adelheid Hansen, Markku Mannila, Zbigniew Massowa, Jukka-Pekka Pajunen, Mirja Rutanen and Andrzej Sojka. Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg, Ernst Barlach Stiftung Güstrow.
- Dorren 1992, Maurice, "Das Motiv der Trauer in der Plastik (1850–1950). Neue Typen, Formen und Varianten der Pietà", *Deutsche Bildhauer 1900–1945, Entartet*. Hrsg. von Christian Tümpel. Karl Robert Langewiesche Verlag, Königstein (57–70).
- Duchet-Suchaux & Pastoureau 1994, Gaston & Michel, *The Bible And The Saints*. Flammarion Iconographic Guides. Transl. by David Radzinowicz Howell. Flammarion, Paris and New York.
- Easthope 1990 [1986], Anthony, *What a Man's Gotta Do. The Masculine Myth in Popular Culture*. Unwin Hyman, London and Worcester.
- Ekström 1995, Birgitta, *Hangan muinaismuistoja, muistomerkkejä ja veistoksia*. [Formininen, minnesmärken och skulpturer i Hangö]. Suom. Marketta Wall. Hangan museon julkaisusarja n:o 16, Hangan museo, Hanko.
- Eliade 1993 [1949], Mircea, *Ikuisen paluun myytti. Kosmos ja historia*. [Le mythe de l'éternel retour: Archetypes et répétition] Suom. ja esipuhe Teuvo Laitila. Loki, Helsinki.
- Elimäen sankarivainajat 1939–1945 1997. Toim. Ilmari Hurmerinta. Lions Club Elimäki, Ratsu ry, Elimäki.
- Emblemata 1967, *Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GMBH, Stuttgart.
- Englund 1935, Kaj [K. E.-d.], "Monumenttävlingen i Vasa avgjord", *Arkitekten* 10/1935 (37–38).
- Ennen ja jälkeen vuoden 1918 1972. Toim. Torsti Toivonen, Erkki Kivimäki, Sylvi-Kyllikki Kilpi, Toivo Vuorela, Pentti Kirvesmies. Kansalaissodan Muistomerkkiyhdistys ry, Porii.
- "Estfarnes grav i Helsingfors", *Arkitekten* 7–8/1923 (109–113).
- Estlander 1867, Carl Gustaf, *De bildande konsternas historia*. Hiertas, Stockholm.
- Etin 1994, Richard A., *Symbolic Space. French Enlightenment Architecture and Its Legacy*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Falkenburg 1995, Reindert L., "The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the Cross in Late Medieval Netherlandish Literature and Painting". *Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 16. Taidehistorian seura, Helsinki (65–89).
- Fairbanks 1996, Jonathan L., "Eternal Celebration in American Sculpture", *Remove Not the Ancient Landmark: Public Monument and Moral Values. Discourses and Comments in Tribute to Rudolf Wittkower*. Edited by Donald Martin Reynolds. Gordon and Breach Publishers, Amsterdam (161–189).
- Fewster 2003, Derek, "Muinaisuuden merkitys kansakunnan muodostamisessa". *Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma*. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe. Tammi, Helsinki (55–67).
- Fiorio 2004, Maria Teresa, *The Pietà Rondanini*. Carriers of the Castello Sforzesco. Ed. Paola Noé. Transl. Richard Sadleir. Electa, Milano.
- Fingerroos 2004, Outi, *Haudatut muistot. Rituaalisen kuoleman merkitykset Kannaksen muistitiedossa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 985, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Fox Keller 1991 [1989], Evelyn, "Feminism and Science", *Women, Knowledge and Reality. Explorations in Feminist Philosophy*. Ed. by Ann Garry and Marilyn Pearsall. Routledge, New York and London (175–188).
- Frigård 2008, Johanna, *Alastomuuden oikeutus. Julkistettujen alastonkuvien moderneja ideaaleja Suomessa 1900–1940*. Bibliotheca Historica 114. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 23. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki.
- Fuhrmeister 2000, Christian, "Gegen Rechtlosigkeit, Verlumpung und Verweichlichung. Das Schlageter-Denkmal auf dem Kreuzberg bei Vechta (1924)", *Oldenburger Jahrbuch 2000*. Band 100. Iseensee Verlag, Oldenburg (113–135).
- Fuhrmeister 2004, Christian, "The advantages of abstract art: monoliths and erratic boulders as monuments and (public) sculptures", *Figuration / Abstraction. Strategies for Public Sculpture in Europe 1945–1968*. Ed. by Charlotte Benton. Ashgate Publishing in association with the Henry Moore Institute, Aldershot and Leeds (107–126).
- Gabler 1997, Josephine, "Georg Kolbe in der NS-Zeit", *Georg Kolbe 1877–1947*. Hrsg von Ursel Berger. Prestel Verlag München, New York und Georg Kolbe Museum, Berlin (87–94).
- Gamboni 1997, Dario, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. Reaktion Books, London.
- Garb 1998, Tamar, *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*. Thames and Hudson, London.
- Girard 2004 [1972], René, *Väkivalta ja pyhä* [La Violence et le sacre]. Käännös Olli Sinivaara. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Golden 1998, Mark, *Sport and Society in Ancient Greece*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Greek, Etruscan & Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts Boston 1971. Ed. by Mary Comstock and Cornelius Vermeuk. New York Graphic Society, Greenwich and Boston.
- Guerber [1907] 1994, H.A., *Greece and Rome*. Senate, Studio Editions, London.
- Gutwirth 1992, Madelyn, *The Twilight of the Goddesses: Women and Representation in the French Revolutionary Era*. Rutgers University Press, New Brunswick.
- Göthe 1900, Georg, *Johan Tobias Sergel. Hans lefnad och verksamhet*. Wahlström & Widstrand, Stockholm.
- Haapala 1993, Pertti, "Luokkasota", 1918. Historiallinen Aikakauskirja, 2/1993 (105–110).
- [Haartman Axel] G.-s., "Monumenten över de fallna", *Veckans Krönika*, 3/1919 (26).
- Haavikko 1983, Ritva, "Elämän risteysasemalla. Hyvinkää Miika Waltarin kehityksessä ja teoksissa", *Hyvinkään vuosikirja 1983*, Hyvinkää (79–93).
- Hagemann 2004, Karen "German heroes. The cult of the death for the fatherland in nineteenth century Germany", *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*. Ed. by Stefan Dudink, Karen Hagemann and John Tosh. Manchester University Press, Manchester and New York (116–134).
- Hahn 2002, Cynthia, "Valerie's Gift. Narrative Enamel Chasse from Limoges", *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*. Ed. by Elisabeth Sears and Thelma K. Thomas. University of Michigan Press, Ann Arbor (187–200).
- Hakala-Zilliacus 2002, Liisa-Maria, *Suomen eduskuntatalo. Kokonaistaideteos, itsenäisyysmonumentti ja kansallisen sovinnon representaatio*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 875. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Hakkila 1942, Esko, *Wäinö Aaltonen. Elämää ja taidetta*. WSOY, Helsinki.
- Hakkila 1953, Esko, *Wäinö Aaltonen. Elämää ja taidetta*. Toimen, täydennetty painos. WSOY, Helsinki.
- Hall 1979 [1974], James, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. Introduction by Kenneth Clark. Revised edition. Icon Editions, Harper & Row, New York.
- Hall 1984, Edward T., *The Dance of Life. On Other Dimension of Time*. Anchor Books, New York.
- Halme 1919, Yrjö: "Ryssän morsian", *Suomen Kuvalehti* (SK) 49/1919, (1062–1063).
- Halme 1997, Vilho, "Virvatulien tarina", Tampereella tuumattua, *Tammerkoski* 8/1997, Tampere (35).
- Hapuli 1993, Ritva, "Kadonneen nykymiehen etsintä – 1920-luvun maskuliinisuuksien kuvia", *Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti & Jukka Sihvonen. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 39, Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä (102–122).
- Harding 1991, Sandra, *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. Cornell University Press, Ithaca.
- Hausen 1911, Reinh. [Reinhold], "Augustin Ehrensvarlds jordafärd och hans grafmonument på Sveaborg", *Förhandlingar och uppsatser 25*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors (191–208).
- Heimo 2010, Anne, *Kapina Sammatissa. Vuoden 1918 paikalliset tulokset osana historian yhteiskunnallisen rakentamisen prosessia*. Suomen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Heinämaa 1993, Sara, "Paikka tutkimuksessa. Henkilökohtaisen paikanmäärityksen vaatimus naistutkimuksessa", *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 1/1993 (25–29).
- Heinämaa 1996, Sara, *Ele, tyylä ja sukupuoli: Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfilosofia ja sen merkitys sukupuolittymykselle*. Gaudeamus, Helsinki.
- Heinämaa 1997, Sara, "Ero ja etäisyys: Luce Irigaray ja filosofisen itsenäistymisen perinne", *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter ja Kirsi Saarikangas. Gaudeamus, Helsinki (37–55).
- Heinämaa ja Oksala 2001, Sara ja Johanna, "Johdanto", *Rakkaudesta toiseen. Kirjoituksia vuosituhannen vaihteen etiikasta*. Toim. Sara Heinämaa & Johanna Oksala. Gaudeamus, Helsinki (7–20).
- Helén 1997, Ilpo, *Äidin elämän politiikka. Naissukupuolisuus, valta ja itsesuhde Suomessa 1880-luvulta 1960-luvulle*. Gaudeamus, Helsinki.
- Hellaakoski 1946, Aaro, "Wäinö Aaltonen toteutumattomista suunnitelmista". *Suomen Taiteen Vuosikirja 1946*. Toim. E. J. Vehmas ja Y. A. Jantti. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva (70–84).
- Hellaakoski 1947, Aaro: "Wäinö Aaltonen miesfiguureista", *Suomen taiteen vuosikirja 1947*. Toim. E. J. Vehmas ja Y. A. Jantti. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva (51–63).
- "Helsingin suojeluskunta", *Suomen Kuvalehti* (SK) 10/1919, (232–233).
- Henrikson 1997, Alf, *Antiikin tarinoita 1–2. Itämaat. Hellas Hellenismi. Vanha Rooma. Rooman keisarikunta. Hakemisto ja selityksiä*. 5. painos [Antikens

- Historier]. Suom. Maija Westerlund. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- Hersey 1996, George L., *The Evolution of Allure. Sexual Selection from the Medici Venus to the Incredible Hulk*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London.
- Hiedanniemi 1980, Brita, *Kulttuuriin verhoittua politiikkaa. Kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropaganda Suomessa 1933–1940*. Otava, Helsinki.
- Hirn 1948, Marta, *Suomenlinna halki kahden vuosisadan. Suomenlinnan historiaa sanojin ja kuvin*. Toim. Marta Hirn. WSOY, Porvoo.
- Hirn 1964, Sven, *Rajatapauksia. Vanhan Viipurin ja Karjalän kulttuurimuistoja*. Suom. Kyllikki Härköpää. Otava, Helsinki.
- Hobsbawm 1994 [1992], Eric, *Nationalismi*. Suom. Jari Sedergren, Jussi Träskilä ja Risto Kunnari. Sivilisaatiohistoria-sarja. Vastapaino, Tampere.
- Hohti 1979, Paavo, "Sankarien palvonta", *Antiikin myytit ja uskonnot*. Toim. Maarit Kaimio, Paavo Castrén, Jorma Kaimio. Otava, Helsinki (21–29).
- Hokkanen 1996, Kari, *Maalaisliitto sodan ja vaaran vuosina 1939–1950. Maalaisliitto – Keskustan historia 3*. Otava, Helsinki.
- Holm 1999, Dan, "Psykyksen hygienian näkökulmasta – muutamia kuvaideoita vuoden 1919 sodasta", *Verta hangella. Pohjalainen näkökulma vuosien 1917–1918 tapahtumiin*. Toim. Marianne Koskimies-Envall. Pohjanmaan museon julkaisuja nro 20. Pohjanmaan museo, Vaasa (233–243).
- Holst-Warhaft 2000, Gail, *The Cue for Passion. Grief and Its Political Uses*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London.
- Honkanen 1983, Helmi, *Placatista julisteeksi. Suomalaisen julistetaiteen historiaa kirjapainotaidon alusta vuoteen 1960*. Otava, Helsinki.
- Honkasalo 2000, Markku, *Suomalainen sotainvalidi*. Otava, Helsinki.
- Hubertus 1995, Tim Adam, "Kämpfe um die Erinnerung. Die Neue Wache im diskursiven Widerstreit", *Nationaler Totenkult. Neue Wache. Eine Streitschrift zur zentralen deutschen Gedenkstätte*. Karin Kramer Verlag, Berlin (43–65).
- Huttunen 1937, Antti, "Loimaan miehet taistelussa kodin ja työrauhan puolesta. Vesikosken taistelun 20-vuotismuisto", *Hakkapeliitta 48/1937* (1478–1480).
- Härmänmaa 2000, Marja, "Kivinen tie Roomaan. Klassismin myötä- ja vastoinkäymiset Mussolinin Italiassa", *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Toim. Marja Härmänmaa ja Timo Vihavainen. Atena, Jyväskylä (140–176).
- Ilvas [s.a.], Juha, *Kuvanveistäjä Elias Ilkka 1889–1968*. Ilkka-ateljee -esite, Valkeakoski (1–7).
- Ilvas 2005a, Juha, "Lotta Svärd -yhdistykset", *Mannerheim. Keisarillisen Venäjän armeijan upseeri. Itsenäisen Suomen Marsalkka*. [Näyttelyjulkaisu, Valtiollinen Eremitaasi 25.1.–5.6.2005, Pietari. Suomen kansallismuseo 5.7.–9.10.2005, Helsinki. Mikkelin taidemuseo 27.10.2005–9.1.2006, Mikkel. Turun maakuntamuseo 23.2.–14.5.2006, Turku.] Pietari-säätiö, Helsinki (160–161).
- Ilvas 2005b, Juha, "Mannerheim taiteessa ja populaarikuvastossa", *Mannerheim. Keisarillisen Venäjän armeijan upseeri. Itsenäisen Suomen Marsalkka*. [Näyttelyjulkaisu, Valtiollinen Eremitaasi 25.1.–5.6.2005, Pietari. Suomen kansallismuseo 5.7.–9.10.2005, Helsinki. Mikkelin taidemuseo 27.10.2005–9.1.2006, Mikkel. Turun maakuntamuseo 23.2.–14.5.2006, Turku.] Pietari-säätiö, Helsinki (230–256).
- Immonen 1987, Kari, *Ryssästä saa puhua... Neuvostoliitto suomalaisessa julkisuudessa ja kirjat julkisuuden muotona 1918–39*. Otava, Helsinki.
- Impola 1987, Sirkka, *Vanhan kirkon varjossa. Ulrikan kirkkomaalta Vanhaan kirkkopuistoon*. Helsingin kaupunki, Helsinki.
- "Isänmaan puolesta", *Kymi-Yhtymä*. Henkilökunnan julkaisu, marraskuu 1958. Kymi-Yhtymä, Kuusankoski (1–4).
- Itä ja Länsi* 1924, Työvään kuvalehti 7/1924 (93).
- Itä ja Länsi* 1924, Työvään kuvalehti 14/1924 (220).
- Itä ja Länsi* 1925, Työvään kuvalehti 22/1925 (1).
- Itä ja Länsi* 1928. Toinen kansalaissodan kaatuneitten ja murhattujen työläisten muistojulkaisu, Työvään kuvalehti 13–14/1928.
- Ja kuitenkin me voitimme* 1994, *Sodan muisto ja perinne*. Toim. Lauri Haataja. Kirjayhtymä, Helsinki.
- Jaggar 1992 [1989], Alison M., "Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology", *Women, Knowledge, and Reality. Explorations In Feminist Philosophy*. Ed. by Ann Garry & Marilyn Pearsall. Routledge, New York and London (129–155).
- Jarva 1998, Eero, "Sodan hurmaa ja hurmetta antiikin Kreikassa", *Väkivalta antiikin kulttuurissa*. Toim. Maarit Kaimio, Jaakko Aronen ja Juha Sihvola. Gaudeamus, Helsinki (13–44).
- Jauss 1983, Hans Robert, "Kirjallisuuden historia kirjallisuustieteen haasteena", *Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä*. Toim. ja suom. Maria-Liisa Nevala. WSOY ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (197–235).
- "Joensuun sankarihautapatsas", *Suomen Kuvalehti* (SK), 1/1921 (17).
- Jokinen, Juhila ja Suoninen 1993, Arja, Kirsi ja Eero, "Johdanto", *Diskurssianalyysin aakkoset*. Vastapaino, Tampere (9–14).
- Jokipii 2002, Mauno, "Vuoden 1918 sota", *Oulu ja oululaiset sodissa 1918 ja 1939–1945*. Toim. Janne Kankainen, Panu-Pekka Rauhalta ja Jouko Vahtola. Oulun kaupunki, Oulu (44–60).
- Jokipii 2004, Mauno, "Mannerheim ja saksalaiset", *Sotahistoriallinen aikakauskirja 23*. Suomen sotahistoriallinen seura, Sotamuseo, Helsinki (90–114).
- Jotuni 2002, Pertti, *Monumenttien tekijä Vihtori Heinänen. Elämäkertä ja dokumenttiroomaani*. Julk. Erkki Heinänen, s.l.
- Julkenen 1991, Pirjo, *Johannes Haapasalo 1880–1965*. Mikkelin taidemuseo, Mikkel.
- Jutikkala 1979, Eino, *Tampereen historia III. Vuodesta 1905 vuoteen 1945*. Tampereen kaupunki, Tampere.
- Jylhä 1951, Yrjö, *Kiirastuli*. Kuvitus Erkki Tanttu. Otava, Helsinki.
- Jägerskiöld 1967, Stig, *Mannerheim 1918*. Otava, Helsinki.
- Järven 1999, Ilkka, *Vuosisadan työvoitto. Työväen urheiluliikkeen synty ja kehitys Turussa. Turun Weikot 1912–2000*. Turun Weikot, Turku.
- "Kaatuneiden muistomerkkikilpailun luonnoksellaan Kiirastuli voitti kuvanveistäjä Oskari Jauhainen" 1962. *Hakkeita* 4/1962, Oulu Osakeyhtiön perhelehti, Oulu Osakeyhtiö, Oulu (10–12).
- Kalha 2005, Harri, *Tapaus Magnus Enckell*. Historiallisia Tutkimuksia 227. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Kalha 2008, Harri, *Tapaus Havis Amanda. Siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Kallinen 2002, Maija, "Luonto merkkijärjestelmänä", *Eletty ja muistettu tila*. Toim. Taina Syrjämaa ja Janne Tunturi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (76–97).
- Kallio 1991, Rakel, "Taiteen henkisyttä tavoittelemassa. Ekspressionismin tulkintaa suomalaisessa 1910-luvun taidekriittisessä", *Taidehistoriallisia tutkimuksia 12*. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Kuvataiteen keskusarkisto 4. Valtion taidemuseo, Helsinki (57–81).
- Kallio 1997, Rakel, "Retoriikan ruusuihin kätkeyty nyrkki – Onni Okkonen taidekriittikona", *Kirjoituksia kuvataiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikkä*. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Kuvataiteen keskusarkisto 4. Valtion taidemuseo, Helsinki (57–81).
- Kallio 1999, Rakel, "Manierista ajan tyyliin. Tyylin käsitteen historiallista tarkastelua", *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Vastapaino, Tampere (19–57).
- Kaloinen ja Ojala 1980, Kimmo ja Ilmari, *Hakkapeliittain kotiinpaluu. Pentti Papinahon ratsastajapatsas. Teos ja tausta*. Arvi A. Karisto Osakeyhtiö, Hämeenlinna.
- Kansanaho 1991, Erkki, *Papit sodassa*. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- Karasjärvi 2008, Tero, "Kansakuntien armeijat", *Sodan historia*. Otava, Helsinki (165–187).
- Karemaa 1998, Outi, *Vihollisia, vainoojia, syöpäläisiä. Venäläisviha Suomessa 1917–1923*. Bibliotheca Historica 30. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki.
- Karjalainen 1993, Tuula, *Ikuinen sunnuntai. Martta Wendelinin kuvien maailma*. WSOY, Helsinki.
- Kaulbach 2000 [1999], Martin, "Der Friede auf dem Sockel. Öffentliche Friedensbilder seit 1648", *Friedensengel. Bausteine zum Verständnis eines Denkmals der Prinzregentenzeit*. Eine Ausstellung des Münchner Stadtmuseums in Zusammenarbeit mit dem Architekturmuseum der Technischen Universität München vom 17. Dezember 1999 bis 26. März 2000. Hrsg. von Norbert Götz. Münchner Stadtmuseum. Edition Minerva, München (44–65).
- Kemp 1988, Wolfgang, "Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz", *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Hrsg. von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke. Dietrich Reimer Verlag, Berlin (240–257).
- Kemp 1998, Wolfgang, "The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception", *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Ed. by Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey. Cambridge University Press, Cambridge (180–196).
- Kemppainen 2006, Ilona, *Isänmaan uhrin – sankarikuolema Suomessa toisen maailmansodan aikana*. Bibliotheca Historica 102, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1283. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Kemppainen & Peltonen 2010, Ilona & Ulla-Maija, "Muuttuva sankaruus", *Kirjoituksia sankaruudesta*. Suomalaisen kirjallisuuden Seura, Helsinki (9–46).
- "Kenraali v. Ludendorffin poikain hauta", *Suomen Kuvalehti* (SK) 38/1918 (483).
- Keskisarja 2012, Teemu, *Raaka tie Raatteeseen*. Siltala, Helsinki.
- Kettunen 2001, Minna, *Halosen taiteilijasuku*. Tammi, Helsinki.
- Kidd 1997, William, "Memory, Memorials and Commemoration of War Memorials in Lorraine, 1908–1988", *War and Memory in the Twentieth Century*. Ed. by Martin Evans and Ken Lunn. Berg, Oxford and New York (143–159).
- "Kiirastuli Nuottasaarissa" 1965, *Hakkeita* 6/1965, Oulu Osakeyhtiön perhelehti, Oulu (3–5).
- Kiljunen 2001, Satu, "Kuvataiteellinen tutkimus", *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Satu Kiljunen ja Mika Hannula. Kuvataideakatemia, Helsinki (15–27).
- Kirves 2008a, Jenni, "Päivittäinen myrkkyyannokseme' – sensuuri ja propaganda jatkosodassa". *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Toim. Sari Näre ja Jenni Kirves, Johnny Kniga Publishing, Helsinki (13–61).
- Kirves 2008b, Jenni, "'Sota ei ollut elämisen eikä muistamisen arvoista aikaa' – kirjailijat ja

traumaattinen sota”, *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Toim. Sari Näre ja Jenni Kirves. Johnny Kniga Publishing, Helsinki (381–425).

Kivimäki 2006a, Ville, ”Sodan kokemushistoria. Uusi saksalainen sotahistoria ja kokemushistorian sovellusmahdollisuudet Suomessa”, *Ihminen sodassa. Suomalaisen kokemuksen talvi- ja jatkosodasta*. Toim. Tiina Kinnunen ja Ville Kivimäki. Minerva Kustannus Oy, Helsinki, Jyväskylä (69–86).

Kivimäki 2006b, Ville, ”Sotilaan työ, siviilin taakka. ’Vihollisen tuhoamisen’ dynamiikasta, kokemuksesta ja muistoista”, *Ihminen sodassa. Suomalaisen kokemuksen talvi- ja jatkosodasta*. Toim. Tiina Kinnunen ja Ville Kivimäki. Minerva Kustannus Oy, Helsinki, Jyväskylä (191–208).

Kivimäki 2007, Ville, ”Ryvetyt enkeli. Suomalaisotilaiden neuvostoliittolaisiin naisosastoihin kohdistama seksuaalinen väkivalta ja sodan sukupuolittunut mielenmaisema”, *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 3/2007 (19–32).

Kivimäki 2008, Ville, ”Rintamaväkivalta ja makaaberi ruumis – nuorten miesten matka puhtaudesta traumaan”, *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Toim. Sari Näre ja Jenni Kirves. Johnny Kniga Publishing, Helsinki (135–175).

Kivimäki 2013, Ville, *Murtuneet miehet. Taistelu suomalaisotilaiden hermoista 1939–1945*. WSOY, Helsinki.

Kivinen 1971, Marja, ”Uusia muistomerkkejä Tampereelle”, *Tammerkoski* 3/1971 (16–17).

Kivirinta 2014, Marja-Terttu, *Vieraita vaikutteita karsimassa. Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen. Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910–20-luvulla*. Helsingin yliopisto, Helsinki.

Klinge 1997, Matti, *Keisarin Suomi*. Suom. Marketta Klinge. Schildts, Helsinki.

Klinge 1999 [1981], Matti, *Suomen sinivalkoiset värit. Kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksistä*. Otava, Helsinki.

Knapas 1979, Rainer, ”Lejonet i Parola”, *Den Tavastländska bygdens kulturhistoria*. Red. Alexandra Ramsay, Hans Moring, Harry Laine och Rainer Knapas. Historicus rf.:s och Historiska föreningens i Stockholm seminarium i Tavastland den 24–27 maj 1979. Historicus Skriftserie vol. 3. Helsingfors universitet, Helsingfors (52–54).

Knapas 1993, Rainer, ”Kulttuurin tunnuskuvia”, *Itsenäistymisen vuodet 1917–1920. Taistelu vallasta*. Päätoim. Ohto Manninen. Valtionarkisto, Helsinki (628–706).

Knuutila 1999a, Seppo, ”Sankariaika suomalaisessa kansanrunoudentutkimuksessa 1930-luvulla”, *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Toim. Pentti Karkama ja Hanne Koivisto. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (101–129).

Knuutila 1999b, Seppo, ”Sankarien varjot”, *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Toim. Ulla Piela, Seppo Knuutila ja Tarja Kupiainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (10–24).

Koivunen 2003, Anu, *Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Studica Fennica Historica 7. Finnish Literature Society, Helsinki.

Koivunen 2004, Anu, ”Teorian aika on nyt-hetki”, *Teresa de Lauretis. Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Toim. Anu Koivunen. Suom. Tutta Palin ja Kaisa Sivenius. Vastapaino, Tampere (9–31).

Koivunen ja Liljeström 1996, Anu ja Marianne, ”Kritiikki, visiot, muutos”, *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Vastapaino, Tampere (9–34).

Konttinen ja Laajoki 2005 [2000], Riitta ja Liisa, *Taiteen sanakirja*. Toim. Kaarina Turtia. Otava, Helsinki.

Konttinen 1992, Riitta, ”C.G.E. Mannerheimin muotokuvaperinteestä”, *Mannerheim-muotokuvia*. Mikkelin taidemuseo 15.5.–28.6.1992. Mikkelin (ei sivunumeroita).

Konttinen 1989, Riitta, *Suomen Marsalkan ratsastajapatsas*. Suomen Marsalkka Mannerheimin Perinnesäätiö, Helsinki.

Konttinen 2002, Riitta, ”Uskollinen totuudelle ja ideaalille”, *Taiteilijan tiellä. Eero Järnefelt 1863–1937*. Toim. Leena Lindqvist. Otava, Helsinki (149–172).

Kormano 2001, Riitta, ”Punaisten hautamuistomerkit – vaiettuja kiviä”, *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 23. Toim. Liisa Laajoki. Taidehistorian seura, Helsinki (33–50).

Kormano 2003, Riitta, ”Piilusta pilkkakirveeseen. Kirves – työkalu ja groteski ase”, *Kirves – Yxan*. Toim. Marjut Huuskonen, Lena Marander-Eklund, Aino Siitonen, Anja Tuomisto ja Maria Vasenkari. Kulttuurigalleria Kraft, Turku (17–28).

Kormano 2006a, Riitta, ”Amputoidun maan pirstoutuneet puut. Sotamuistomerkkien luontosymboliikka sisällissodan punaisten ja luovutetun Karjalan uhrien muiston välittäjänä”, *Ihminen sodassa. Suomalaisen kokemuksen talvi- ja jatkosodassa*. Toim. Tiina Kinnunen ja Ville Kivimäki. Minerva Kustannus Oy, Helsinki, Jyväskylä (279–295).

Kormano 2006b, Riitta, ”Sankarien salaisuudet – Wäinö Aaltonen ja Robert Oksa kuvamyytin syntyajoina”, *Sankari vai konna? Turun linna 30.6.2006–7.1.2007*. Turun maakuntamuseon näyttelyesite 41. Turun maakuntamuseo, Turku (21–36).

Kormano 2008, Riitta, ”Painava kaipuu ja tappion symbolit. Sisällissodan punaisten ja luovutetun Karjalan uhrien muistomerkit”, *Kohtalokkaita hetkiä. Sodan kuva taiteessa*. Toim. Leena Rätty. Etelä-Karjalan taidemuseo ja Valtion taidemuseo, Helsinki, Lappeenranta (72–86).

Korpiaakko 1942, O., *Ääni kentältä. Rivejä kaatuneiden omaisille*. Toinen painos. WSOY, Porvoo.

Koskenniemi 1918, V[eiikko] A[ntero], *Nuori Anssi. Runoelma Suomen sodasta 1918*. WSOY, Porvoo.

Kretschmer 1921, Ernst, *Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten*. Springer, Berlin.

Kriegergräber im Felde und Daheim 1917. Hrsg. von Peter Jessen. Jahrbücher des Deutschen Werkbundes. Bruckmann, München.

Krohn 1967, Aarni, *Tsaarin Helsinki. Idyllistä itsenäisyyteen*. Tammi, Helsinki.

Kubler 1987 [1979], George, ”Toward a Reductive Theory of Visual Style”, *The Concept of Style*. Ed. by Berel Lang. University of Pennsylvania Press, Pennsylvania (163–173).

Kuisma 2002, Oiva, ”K. S. Laurila. Taide, tunne, siveellisyys”, *Suomalainen estetiikka 1900-luvulla*. Toim. Oiva Kuisma. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (57–93).

Kunniamme päivät (1941). *Suomen sota 1939–40 kuvina ja päämajan tilannetiedotuksina*. Toim. Maan Turva. Kuudes painos. WSOY, Porvoo, Helsinki.

Kuparinen 1999, Eero, ”...kun urhona kaadut – sota ja kuolema”, *Kun aika loppuu. Kuolema historiassa*. Toim. Eero Kuparinen. Turun yliopisto, yleinen historia, Turku (141–162).

Kuparinen 2000, Eero, ”Tavoitteena loistava menneisyys – klassismi Hitlerin Saksassa”, *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Toim. Marja Härmänmaa ja Timo Vihavainen. Atena, Jyväskylä (177–215).

Kupiainen 2010, Tarja, ”Sankaruuden sukupuoli ja kalevalainen kansanruno”, *Kirjoituksia sankaruudesta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1283, Helsinki (162–192).

Kuusamo 1996, Altti, *Tyylit tapaamaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Gaudeamus, Helsinki.

Kuusamo 2008, Altti, ”Tiedostettu ja tiedostamaton aika. Kuvallisen kerronnan aikatasoista I” *Synteesi*, 2/2008 (13–29).

Kuusisto 1998, Riikka, *Oikeutettu sota ja julma teurasutus? Läntisten suurvaltajohtajien sotaretoriikkaa Persianlahdella ja Bosniaassa*. Rauhantutkimus tänään XV. Suomen Rauhantutkimusyhdistys, Suomen Rauhantuulustajat. Like, Helsinki.

Kuvia Raja-Karjalasta 1940. Laatokan toimitus, Pohjois-Karjalan Kirjapaino Osakeyhtiö, Joensuu.

Kähkönen 2006, Sirpa, ”Suomen tie jatkosotaan. Sosiaalipoliittista harmonisointia kansallissosialismin hengessä”, *Ihminen sodassa. Suomalaisen kokemuksen talvi- ja jatkosodasta*. Toim. Tiina Kinnunen ja Ville Kivimäki. Minerva Kustannus Oy, Helsinki, Jyväskylä (125–135).

Lackman 2000, Matti, *Jääkäriiden tuntematon historia. Suomen vai Saksan puolesta? Jääkäriliikkeen ja*

jääkäripataljoona 27:n (1915–1918) synty, luonne, mielialojen vaihteluita ja sisäisiä kriisejä sekä niiden heijastuksia itsenäisen Suomen ensi vuosin saakka. Otava, Helsinki.

Lahdensuo 1921, Jalmari, ”Sankarihautapatsaita.” *Kansanvalistusseuran Kalenteri 1921*. Tietosanakirja-osakeyhtiö, Helsinki (209–220).

Laine 1994, Kimmo, *Murheenkryynejstä miehiä? Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle*. Suomen elokuvatuotkimuksen seura, Turku.

Lammert 1999, Angela, ”Will Lammerts’ Mahmal Ravensbrück – Bild der Frau in der öffentlichen Plastik der Nachkriegszeit. Ein Fallbeispiel im Vergleich”, *Figuration / Abstraction. Strategies for Public Sculpture in Europe 1945–1968*, Henry Moore Institution, Leeds (1–16).

Lang 1999, Karen, ”The Hamburg Bismarck Monument as ‘Lighthouse of National Thought’”, *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996*. Ed. by Wessel Reinink and Jeroen Stumpel. Kluwer Academic Publishers, Amsterdam and Utrecht (567–579).

Lapp 1999, Alex, ”Memories of a Monument. The Competition for a Monument to the Unknown Political Prisoner, London 1953 – a Discussion of the Powers of Sculpture that Never Existed”, *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996*. Ed. by W. Reinink and J. Stumpel. Kluwer Academic Publishers, Amsterdam and Utrecht (1051–1057).

Lapualaiset vapaussodassa 1986 [1936]. Muistojulkaisu. Toim. Lapuan Rintamamiessyhdystys, Vaasa.

Latvi 1988, Ari, ”Faffan’ Viktor Jansson”, *Viktor Jansson 1886–1958. Muistonäyttely. Minnesutställning 10.6.–4.9.1988*. Tampereen taidemuseon julkaisuja XXII. Tammerfors konstmuseums publikationer XXII. Toim. Marjatta Mäkinen. Tampereen Taidemuseo, Tampere (7–95, 146–155).

de Lauretis, Teresa 2004, *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Toim. Anu Koivunen. Suom. Tutta Palin ja Kaisa Sivenius. Vastapaino, Tampere.

Laurila 1938, K. S. [Kaarle Sandfrid], *Taistelu taiteesta ja siveellisyydestä*. WSOY, Helsinki.

Lehmus 1920, Benno, ”Taistelun jälkeen”, *Suomen Kuvalehti* (SK) 27/1920 (657).

Lehtinen 1984, Erkki, *Lapuan historia 2. Suomen sodasta pitäjäkautteen loppuun*. Vaasa Oy, Lapuan kaupunki, Vaasa.

Liipola 1956, Yrjö, *Vaellusvuosiltani. Muistelmia I*. WSOY, Porvoo, Helsinki.

Lindberg 1999 [1978], Bo, ”Keskiaika. Kuvataide ja käsi-työ”, *Suomen taiteen historia keskiajalta nykyaikaan*. Suom. Kaija Valkonen. Schildts, Helsinki (35–67).

- Lindberg 1923, Carolus [nimit. C. L.], "Estfarnes grav i Helsingfors", *Arkitekten* 8/1923 (118–119).
- Lindgren 1996, Liisa, *Elävä muoto. Traditio ja modernisuus 1940-luvun ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa*. Dimensio 1. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja, Helsinki.
- Lindgren 2000, Liisa, *Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 782. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Lindström 1974, Aune, "Piirteitä Wäinö Aaltonen Myrsky-patsaan kehityksestä", *Wäinö Aaltonen Seuran vuosikirja 1974*, Turku (25–37).
- Linna 2000 [1954], Väinö: *Tuntematon sotilas*. WSOY, Helsinki.
- Lloyd 2000 [1984], Genevieve, *Miehen järkä. "Mies" ja "nainen" länsimaisessa filosofiassa*. [The Man of Reason. 'Male' and 'Female' in Western Philosophy]. Suom. Marjo Kylmänen. Vastapaino, Tampere.
- Lotman 1995, Juri, "Kirjallisuus ja mytologia". Suom. Markus Läng, *Parnasso* 1/1995 (55–67).
- Louhivuori 1919, Vermeri, "Ryhtiä", *Suomen Sotilas* 14–15/1919 (175–176).
- Lukkarinen 1996, Ville, *Pois mielist' ei se päivä jää. Albert Edelfelt ja Runebergin Väinö Stoolin tarinat*. Käännökset Susanne Lehtinen. Ateneum, Valtion taidemuseon museojulkaisu, Helsinki.
- Lukkarinen 1999, Ville, "Signe Brander myöhästyneenä sotareporterina", *Varjosta. Tutkielma suomalaisen sotakuvan historiasta*. Toim. Jukka Kukkonen ja Tuomo-Juhani Vuorenmaa. Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki (32–41).
- Lukkarinen 2004, Ville, "Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila", Ville Lukkarinen ja Annika Waenerberg, *Suomi-kuvasta mielenmaisema. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaitteessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 965, Taidekoti Kirpilän julkaisu- ja 3, Helsinki (20–91).
- Lundström 2007, Marie-Sofie, *Travelling in a Palimpsest. Finnish Nineteenth-Century Painters' Encounters with Spanish Art and Culture*. Finnish Academy of Science and Letters, Humaniora, vol. 343, Helsinki.
- Luostarinen 1986, Heikki, *Perivihollinen. Suomen oikeistolehdistön Neuvostoliittoa koskeva viholliskuva sodassa 1941–44: tausta ja sisältö*. Vastapaino, Tampere.
- Lurz 1985, Meinhold, *Kriegerdenkmäler in Deutschland. Bd. 4: Weimarer Republik*. Esprint-Verlag, Heidelberg.
- Lähdesmäki 2007, Tuuli, *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä. Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä 1900-luvun lopun Suomessa*. Nykykulttuurin tutkimuksen julkaisuja 94. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Lähdesmäki 2000, Tuuli, *Pirun tusinan valitsema hirsipuuta muistuttava häkkyrä. Helsingin nonfiguratiivisista presidenttimonumenteista käydyin julkisen keskustelun analysointia*. Jyväskylän yliopiston yliopilaskunnan julkaisusarja 54. Kampus Kustannus, Jyväskylä.
- Lähdesmäki 2012, Tuuli, "Diskurssianalyysi taiteen tutkimuksen menetelmänä", *Taidetta tutki-maan. Menetelmiä ja näkökulmia*. Toim. Annika Waenerberg & Satu Kähkönen. Kampus kustannus, Jyväskylä (39–61).
- Malvern 2004, Sue, "'For King and Country': Frampton's Edith Cavell (1915–20) and the writing of gender in memorials to Great War", *Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, c. 1880–1930*. Ed. by David J. Getsy. Ashgate, Aldershot and Burlington (219–244).
- Mannerheim (1938), Carl Gustaf, "Wapausodan ylipääl-likön tervehdys Helsingin walkokaartille", *Helsingin valtaus 12.4.1918. Helsingfors intagning*. Toim. Ilmari Helenius. Vuoden 1918 Helsingin valkokaartin työvaliokunta, Arbetsutskottet för Helsingfors vita garde år 1918, Helsinki (6).
- Manning 2003 [2002], John, *The Emblem*. Reaktion Books, London.
- Manninen 1987, Juha, *Dialektiikan ydin*. Prometheus, Kustannusosakeyhtiö Pohjainen, Oulu.
- Manninen 1993, Ohto, "Vapausota", *1918*. Historiallinen aikakauskirja 2/1993 (116–120).
- Manninen 1982, Turo, *Vapausaistelu, kansalaissota ja ka-pina. Taistelun luonne valkoisten sotapropagandassa vuonna 1918*. Studia historica Jyväskylälänsis 24. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Massa 2002 [1961], Yrjö, "Suomentajan alkusa-nat", Osvald Spengler, *Länsimaiden perikato. Maailmanhistorian morfologian ääriä*. [Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Gekürzte Ausgabe, I 1918, II 1922.] Lyhennetty laitos. Suom. Yrjö Massa. Tammi, Helsinki (5–10).
- Matero 1996, Johanna, "Tieto", *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström. Vastapaino, Tampere (245–269).
- Mattila 2001, Jukka I., *Vapausodan muistomitalit. The Finnish Commemorative Medals of the War of Independence 1918*. Apali Oy, Tampere.
- Mattila 1999, Markku, *Kansamme parhaaksi. Rotuhygieniä Suomessa vuoden 1935 sterilointilakiin asti*. Bibliotheca historica 44. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki.
- Mayo 1988, James M., *War Memorials as Political Landscape. The American Experience and Beyond*. Praeger, New York, Westport and London.
- McCann 1994 [1990], M.J., "'Volk und Germanentum': the presentation of the past in Nazi Germany", *The Politics of the Past*. Ed. by P. Gathercole and D. Lowenthal. One World Archaeology 12. Routledge, London and New York (74–88).
- McIntyre 1990, Colin, *Monuments of War. How to read a war memorial*. Robert Hale Limited, London.
- Mehlman 1996 [1993], Jeffrey, "Remy de Gourmont with Freud: Fetishism and Patriotism", *Fetishism as Cultural Discourse*. Ed. By Emily Apter & William Pietz. Cornell University Press, Ithaca and London (84–91).
- Melkas 2006, Kukku, *Historia, halu ja tiedon kää-nne Aino Kallaksen tuotannossa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Memmesheimer 1969, Paul Arthur, *Das klassizis-tische Grabmal. Eine Typologie*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Essen-Ruhr, Bonn.
- Metsänheimo 1965, Raimo, "Sodan kiirastuli roihuaa Nuottasaarella. Oskari Jauhaisen huippu-työtä katselemassa", *Hakkeita* 6/1965, Oulu Osakeyhtiön perhelehti, Oulu (5–6).
- Michalski 1998, Sergiusz, *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870–1997*. Reaktion Books, London.
- Mirzoeff 1995, Nicholas, *Bodyscape. Art, modernity and the ideal figure*. Routledge, London and New York.
- Moncrieff 1994 [1907], A.R. Hope, *Classical Mythology*. Senate, Studio Editions Ltd., London.
- Montagu 1992, Jennifer, "The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Volume Fifty-five*. The Warburg Institute, University of London, London (223–248).
- Mosse 1978, Georg L., *Toward the Final Solution. A History of European Racism*. J. M. & Sons, London, Melbourne and Toronto.
- Mosse 1990, Georg L., *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*. Oxford University Press, Oxford.
- Mosse 1996, Georg L., *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. Oxford University Press, Oxford.
- Mäkelä, Saukkonen ja Westerlund 2004, Pentti, Panu ja Lars, "Vankileirien ja -laitosten kuolintapauk-set", *Sotatoimissa vuosina 1914–22 surmansa saaneet. Tilastoraportti*. Valtioneuvoston kanslian julkaisusarja 10/2004. Toim. Lars Westerlund. Valtioneuvoston kanslia, Helsinki (115–134).
- Mäkelä 1985, Riitta, *Matti Visanti – taiteiden monitaita-ja*. Kustannusosakeyhtiö Pohjainen, Oulu.
- Mäkinen 2000, Anne, *Suomen valkoinen sotilasark-kitehtuuri 1926–1939*. Bibliotheca historica 53. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Möller 1956, Sylvi, *Vanhankirkon puisto. Helsingin ja helsinkiläisiä N:o 1*. Helsinki-seura, Helsinki.
- Nationaler Totenkult. *Die Neue Wache. Eine Streitschrift zur zentralen deutschen Gedenkstätte* 1995. Hrsg. von Thomas E. Schmidt, Hans-Ernst Mittag, Vera Böhm. Karin Kramer Verlag, Berlin.
- Die Neue Wache Unter den Linden. Ein Deutsches Denkmal in Wandel der Geschichte* 1993. Hrsg. von Christoph Stözl. Koehler & Amelang, Berlin.
- Nevanlinna 1976, Rolf, *Muisteltua*. Otava, Helsinki.
- Niemelä 1971, Kaarina, "Wäinö Aaltonen Lappeenrannan sankarihautamonumentti", *Wäinö Aaltonen Seuran vuosikirja* 1971. Toim. Leo Tujunen. Wäinö Aaltonen Seura, Turku (49–65).
- Niemelä 2001, Jari, *Tampereen patsaat – ja muistolaat-tat*. Tampere-Seuran 93 julkaisu. Tampere-Seura, Tampere.
- Niemi 1988, Juhani, *Viime sotien kirjat*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 475, Helsinki.
- Nieminen 1995, Päivi, "Terä joka puree", *Pilvi korvassa. Erkki Kannosto. Teoksia vuosilta 1970–1995. A Cloud on the Ear. Kuvanveistäjä Erkki Kannoston retrospektiivinen näyttely. A Retrospective Exhibition by Erkki Kannosto, the Sculptor*. Hämeenlinnan Taidemuseo / Hämeenlinna Art Museum 9.9.–15.10.1995. Toim. ja tekstit Päivi Nieminen, käännös Kaija Hillebrandt. Hämeenlinnan Taidemuseon julkaisuja 4/1995, Hämeenlinna (3–28).
- Nietzsche 1990 [1873–76], Friedrich, "History in the Service and Disservice of Life", *Unmodern Observations [Unzeitgemässe Betrachtungen]*. Ed. by William Arrowsmith. Transl. by Gary Brown. Yale University Press, New Haven (87–145).
- Niitemaa, Vilho: *Suomen ratsuväen historia. I osa, 1917–1939*. Sotatieteen laitoksen julkaisuja XIX. Uudenmaan Rakuunarykmentin Säätiö, Hämeen Ratsurykmentin Säätiö, Hakkapelittayhdistys, Mikkelä 1979.
- "Nouskaa kukkaset kummalla urhojen", *Suomen Kuvalehti* (SK) 18/1918 (100–101).
- Nätkin 1997, Ritva, *Kamppailu suomalaisesta äityydes-tä. Materialismi, väestöpolitiikka ja naisten kerto-mukset*. Gaudeamus, Helsinki.
- Oculus (nimit.) 1945, "Yliopiston juhlasalin tulevai-suus", *Taide* 1/1945 (14–15).
- Ohjeita sankarihautajaisia varten kotiseudulla* 1939, Kotijoukkojen esikunta, Helsinki.
- Okkonen 1936, Onni, *Antiikin taide*. WSOY, Porvoo, Helsinki.
- Okkonen 1916, Onni, *Taiteen alku. Tutkimus taiteen synnystä, esteettisestä ja taiteellisesta muodostu-misesta sekä tyylillisestä kehitymisestä*. Otava, Helsinki.
- Okkonen 1926, Onni, *Wäinö Aaltonen 1915–1925. Tutkielma*. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- Okkonen 1962, Onni, "Wäinö Aaltonen merkityksestä kuvanveistotaiteellemme". *Taide* 1/1962 (16–21).
- Olsson 1999, Pia, *Eteen vapahan valkean Suomen. Kansatieteellinen tutkimus lottatoiminnasta pai-kallisella tasolla vuoteen 1939*. Kansatieteellinen

- arkisto 45. Suomen Muinaismuistoyhdistys, Helsinki.
- ”Osakeyhtiö Granit”, *Suomen Kuvalehti* (SK) 12/1921, 224–245.
- ”Oskari Jauhainen kertoo Kiirastulestaan” 1965, *Hakkeita* 6/1965, Oulu Osakeyhtiön perhelehti, Oulu (7).
- Osonen 1920, Viljo, ”Kenraali Mannerheimille”, *Tampereen valtauksen kaksivuotismuisto* 3.–6.4.1920. Toim. K.V. Kaukovalta. Tampereen suoje-luskunnan esikunta, Tampere (23–25).
- Oulun hautausmaat* 1996. Toim. Kirsi Schali. Oulun ev.-lut. seurakuntayhtymä, Oulu.
- ”Oulun vapaudenpatsas”, *Suomen Kuvalehti* (SK) 13/1927 (465).
- Paasi 2002, Antti, ”Rajat ja identiteetti globalisoituvasa maailmassa”, *Eletty ja muistettu tila*. Toim. Taina Syrjämaa ja Janne Tunturi. Historiallinen arkisto 215. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (154–176).
- Paasikivi 1985, Juho Kusti, *J. K. Paasikiven päiväkirjat 1944–1956. Ensimmäinen osa 28.6.1944–24.4.1949*. Toim. Yrjö Blomstedt ja Matti Klinge. WSOY, Helsinki.
- Pajastie 1945, Eila [nimit. E. P-tie], ”Wäinö Aaltonen työskentelee jälleen Kulosaarissa”, *Taide* 1/1945 (13).
- Palin 2004, Tutta, *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Kustannus Oy Taide, Helsinki.
- Palin 2007, Tutta, *Modernin muotokuvan merkit. Kuvia 1800- ja 1900-luvuilta Taidekoti Kirpissä*. Taidekoti Kirpilän julkaisuja 4. Suomen Kulttuurirahasto, Helsinki.
- ”Paljastettuja patsaita”, *Suomen Kuvalehti* (SK) 22/1921 (439).
- Palokangas 1990, Markku, *Miekan tarina itsenäisen Suomen puolustusvoimissa*. Sotamuseo, Helsinki (157–202).
- Pausanias 1978 [1971], *Guide to Greece. Volume I Central Greece*. Translated with an introduction by Peter Levi. Penguin Books, Harmondsworth.
- Pekkanen 1939, Toivo, ”Yö kuusen alla”, *Suomen Kuvalehti* (SK) 48/1939.
- Peltonen 2003, Ulla-Maija, *Muistin paikat. Vuoden 1918 sisällissodan muistamisesta ja unohtamisesta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 894. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Peltonen 2005, Ulla-Maija, ”Vaihtelevat mielikuvat Mannerheimista”, *Mannerheim. Keisarillisen Venäjän armeijan upseeri. Itsenäisen Suomen Marsalkka*. [Näyttelyjulkaisu. Valtiollinen Eremitaasi 25.1.–5.6.2005, Pietari. Suomen kansallismuseo 5.7.–9.10.2005, Helsinki. Mikkelin taidemuseo 27.10.2005–9.1.2006, Mikkelin. Turun maakuntamuseo 23.2.–14.5.2006, Turku.] Pietari-säätiö, Helsinki (214–223).
- Peltonen 2012, Ulla-Maija, ”Alessandro Portelli ja muistiedon erityisyys”, *Käskey on täytetty. Historia, muisti ja verilöyly Roomassa 1944*. Suom. Aulikki Vuola. Esipuhe Ulla-Maija Peltonen. Faros, Turku (9–14).
- Perelman 1996 [1977], Chaïm, *Retoriikan valtakunta*. [L’empire rhétorique et argumentation]. Suom. Leevi Lehto. Vastapaino, Tampere.
- Petrakos 1981, Basil, *National Museum. Sculpture – Bronzes – Vases*. Clio Editions, Athens.
- ”Pieniä havainnoita. Sotilaittemme ulkonainen asu”, *Suomen Sotilas* 3/1919 (25).
- Pietilä-Castrén 1987, Leena, *Magnificenta publica. The Victory Monuments of the Roman Generals in the Era of the Punic Wars*. Commentationes Humanarum Litterarum 84. Societas Scientiarum Fennica. The Finnish Society of Sciences and Letters, Helsinki.
- Pihkala 1992, Juha, *Johdatus Dogmatiikkaan*. Weilin+Göös, Helsinki.
- Pihl 1919, Iida, ”Riite-aikana” -runo (21.9.1919), *Nuori Suomi XXIX Jouluaalumi*. Hämeenlinna (194).
- ”Pohjois-Karjalan vapausmuisto”, *Suomen Kuvalehti* (SK) 35/1923 (1005).
- Pointon 1990, Marcia, *Naked Authority. The Body in Western Painting 1890–1908*. Cambridge University Press, Cambridge, Port Chester, Melbourne, Sydney.
- Pollini 1995, John, ”The Augustus from Prima Porta and Transformation of the Polykleitan Heroic Ideal: The Rhetoric of Art”, *Polykleitos, the Polyphoros, and Tradition*. Ed. by Warren G. Moon. The University of Wisconsin Press, Madison (262–282).
- Pollitt 1986, J. J., *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne and Sydney.
- Pollock 1988, Griselda, *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Routledge, London and New York.
- Portelli 2012 [1999, L’ordine è già stato eseguito], Alessandro, *Käskey on täytetty. Historia, muisti ja verilöyly Roomassa 1944*. Suom. Aulikki Vuola. Esipuhe Ulla-Maija Peltonen. Faros, Turku.
- Postle 1997, Martin, ”Naked Authority? Reproducing Antique Statuary in the English Academy, from Lely to Haydon”, *Sculpture and Its Reproductions*. Ed. by Anthony Hughes and Erich Ranfft. Reaktion Books, London (78–99).
- Poteri 2009, Juha, *Sankarihautaus vapaussodassa – valkoisten kaatuneiden hautaaminen Suomessa vuonna 1918*. PK-Koulutuskeskus Oy, Helsinki.
- Prado 1995, C. G., *Starting with Foucault. An Introduction to Genealogy*. Westview Press, Boulder, San Francisco and Oxford.
- Praz 1964, Mario, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Second edition considerably increased. Sussidi Eruditi 16. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Probst 1985, Volker G., *Das Pietà-motiv bei Arno Breker*. Marco, Bonn, Paris and New York.
- Probst 1986, Volker G., *Bilder vom Tode. Eine Studie zum deutschen Kriegerdenkmal in der Weimarer Republik am Beispiel des Pietà-Motives und seiner profanierten Varianten*. Wayasbah, Hamburg.
- Prost 1997, Antoine, ”Monuments to the Dead”, *The Construction of the Past. Realms of the Memory*, [”Les monuments aux morts. Culte républicain? Culte civiligie? Culte patriotique?”] Lieux de Mémoire, Gallimard 1992]. Ed. by Lawrence D. Kritzman. Transl. by Arthur Goldhammer. Columbia University Press, New York (306–330, 531–535).
- Provoyeur, Hargrove and Hodeir 1986, Pierre, June and Catherine, ”An Introduction”, *Liberty. The French-American Statue in Art and History*. Harper & Row Publishers, Cambridge, Philadelphia, San Francisco, Washington, London, Mexico City, Sao Paolo, Singapore and Sydney (26–39).
- Provoyeur 1986, Pierre, ”Artistic Problems”, *Liberty. The French-American Statue in Art and History*. Harper & Row Publishers, Cambridge, Philadelphia, San Francisco, Washington, London, Mexico City, Sao Paolo, Singapore and Sydney (78–99).
- Puhtain aseina* (1970). *Suomen marsalkan päiväkäskyjä vuosilta 1918–44*. Toim. Einari Kaskimies. Kustannus Oy Artikkelit, Helsinki.
- Puntilla 1958, L. A., ”Vapaussota – kapina – kansalais-sota”, *Neljän vuosikymmenen takaa. Tutkielmia ja muistikuvia. Omistettu jääkäreille*. Helsingin yliopiston ylioppilaskunta ja WSOY, Helsinki (9–12).
- Puymège 1997 [1992], Gérard de, ”The Good Soldier Chauvin”, *Realms of Memory. The Construction of the French Past* [Lieux de Mémoire]. Ed. by Lawrence D. Kritzman. Transl. by Arthur Goldhammer. Columbia University Press, New York (333–362).
- Päiviö 1989, Raimo, ”Ruotsinsalmen katastrofin syyt”, *Suomi merellä 1988–1989*. Meriupseeriyhdistys ry:n vuosikirja, päätoim. Visa Auvinen. Meriupseeriyhdistys ry, Turku (8–15).
- Pöykkö 1971, Kalevi, ”Ivan Martosin Aleksanteri I:n rintakuva ja sen vaiheita”, *Suomen Museo 1971*. Suomen Muinaismuistoyhdistys, Helsinki (105–121).
- Raivo 2004, Petri J., ”Historialliset maisemat ja maantieteellinen muisti – Näkökulmia sotahistorian sijainnilliseen representaatioon”, *Paikan heijastuksia. Ihmisen ja ympäristösuhteen tutkimus ja representaation käsite*. Toim. Raine Mäntysalo. Ympäristöalan julkaisuja, Oulun yliopisto. Atena, Jyväskylä (141–163).
- Rautio 2001, May-Bee, *Opi rakastamaan maatasi ja kansaasi. Rintamalottien elämää*. Edita, Helsinki.
- Rautkallio 1977, Hannu, *Kaupantekoa Suomen itsenäisyydellä. Saksan sodanpäämäärät Suomessa 1917–1918*. WSOY, Helsinki.
- Rautkallio 1981, Hannu, *Sotasyyllisyyssnäytelmä. Valvontakomission salaiset asiakirjat puhuvat*. Weilin+Göös, Helsinki.
- Reitala 1994, Aimo, ”Metsä suomalaisessa kuvataiteessa”, *Katso metsää. Kuvia ja kokemuksia*. [Sara Hildénin taidemuseo 7.5.1994–21.8.1994.] Toim. Päivi Loimaala ja Riitta Valovirta. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 60. Sara Hildénin taidemuseo, Tampere (10–22).
- Reitala 1975, Aimo, ”Suomen nationalististen kuvataiteen aatteellisia lähtökohtia ja tavoitteita 1920- ja 1930-luvulla”, *Taide* 75, Helsinki (8–17).
- Reitala 1983, Aimo, *Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet*. Otava, Helsinki.
- Renvall 1971, Essi, *Nyrkit savessa*. Weilin+Göös, Helsinki.
- Ringbom 1989, Sixten, *Pinta ja syvyys. Esseitä*. Toim. Päivi Lahtela. Suom. Rakel Kallio, Esko Kukkasniemi ja Paula Nieminen. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.
- Ripa 1970 [1603], Cesare, *Iconologia overo descrizione di diverse imagini cavate dall’ antichità e di propria inventione*. Introd. by Erna Mandowsky. Olms, Hildesheim.
- Rislakki 1995, Jukka, *Kauhun aika. Neljä väkivallan kuukautta keskisuomalaisessa jokilaaksossa*. Vastapaino, Tampere.
- Roivio 2002, Janne, ”Pyhä Sebastian, painonsa arvoinen steroideja eli Jean-Claude Van Dammen tutkimus bodarin suhteesta teknologiaan ja erisointiin elokuvassa Cyborg”, *Kulttuurintutkimus* 19/2000:2 (41–50).
- Roselius 2007, Aapo, ”Vapaussodan muisto Varsinais-Suomessa”, *Sotahistoriallinen aikakauskirja* 26. Suomen Sotahistoriallinen Seura ja Suomen sotamuseo, Helsinki (59–91).
- Rossholm Lagerlöf 2000, Margaretha, *The Sculptures of Parthenon. Aesthetics and Interpretation*. Yale University Press, New Haven & London.
- Rossi, Leena-Maija, 1999. *Taide vallassa. Poliittikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Kustannus Oy Taide. Helsinki.
- Rostrup 1945, Haavard, *Billehuggeren H.W. Bissen 1798–1868*. Udgivet af Kunstforeningen med Støtte af Ny Carlsbergfondet. Første del. Levnedstegning og Stilanalyse, København.
- Roudasmaa 1986, Stig, ”Sotilasvirkapuvut vuonna 1918”, *Sotahistoriallinen aikakauskirja* 5/1986. Sotahistoriallisen Seuran ja Sotatieteellisen laitoksen julkaisuja, Helsinki (29–100).
- Roudasmaa 1997a, Stig, *Helsingin Suojeluskuntapiirin historia 1918–1944. Helsingfors Skyddskårsdistrikts historia 1918–1944*. Helsingin Suojeluskunta- ja Lotta Svärd -piirien perinnekilta ry:n historiatuomikunta. Utgiven av

- Traditionsgillet för Helsingfors Skyddskårs- och Lotta Svärd-distrikt, Helsinki.
- Roudasmaa 1997b, Stig, *Teräskypärä Suomen puolustusvoimissa*. Sotamuseon julkaisuja 1/1997, Helsinki.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Yhteiskuntasopimuksesta, eli Valtio-oikeuden johtavat aatteet* 1997 [1762], [Du contrat social ou principes du droit politique]. Suomennos ja johdanto J. V. Lehtonen. Karisto, Hämeenlinna.
- Runeberg 1945 [1848–1860], Johan Ludvig, *Vänrikki Stoolin tarinat*. Suom. Paavo Cajander. Otava, Helsinki.
- ”Ruotsin intohimo. Suomen Ahvenanmaa”, *Suomen Kuvalehti* (SK) 43/1919 (934–935).
- Russo 1986, Mary, ”Female Grotesques. Carnival and Theory”, *Theories of Contemporary Culture*. Ed. by Teresa de Lauretis. Indiana University Press, Bloomington (213–229).
- Ruutu 1942, Martti, ”Elävät vainajat”, *Sankarivainajien muistopäivinä 17.5.1942*. Suomen Aseveljien Liitto, Helsinki (2–4).
- ”Ryssä syöpi toisten vadista, toisella kädellä Suomea, toisella Persiaa”, *Kurikka* 15.5.1909.
- Rytkönen 1920, Antti, ”Mies seisoo vartiopaikallaan.”, *Suomen Kuvalehti* (SK) 14/1920 (335).
- Räsänen 2009, Elina, *Ruumiillinen esine, materiaallinen suku. Tutkimus Pyhä Anna kolmantena -aiheista keskiajan puuveistoksista Suomessa*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja, Finska Formminnesföreningens Tidskrift 116. Toim. Torsten Edgren. Suomen Muinaismuistoyhdistys, Finska Formminnesförening, Helsinki.
- Rönkkö 1994, Pekka, *Oskari Jauhainen (1913–1990)*. Ars Nordica 5. Aineen Taidemuseo, Oulun taidemuseo, Rovaniemen taidemuseo ja Pohjoinen, Oulu.
- Rönngqvist 2011, Ronny, ”Hakaristin pitkä historia”, *Sotahistoriallinen aikakauskirja 31*. Sotahistoriallisen seuran ja Sotatieteen laitoksen julkaisuja, Helsinki (9–31).
- Saarinen 1999, Hannes, *Berliini. Kulttuuria ja historiaa*. Otava, Helsinki.
- Saario 1986, Lauri, ”Sotiemme 1939–1945 tunnustamatomat suomalaiset kaatuneet”, *Sotahistoriallinen aikakauskirja 5*. Toim. Matti Lappalainen, Jaakko Ilvessalo, Markku Palokangas, Seppo Rautia, Hannu Taunola ja Eero Elfvingren. Sotahistoriallisen seuran ja Sotatieteen laitoksen julkaisuja, Helsinki (124–152).
- Saario 1989, Lauri, ”Kaatuneiden evakuointikeskusten toiminta talvi- ja jatkosodassa”, *Sotahistoriallinen aikakauskirja 8*. Toim. Matti Lappalainen, Jaakko Ilvessalo, Ohto Manninen ja Juhani Halvari. Sotatieteellisen Seuran ja Sotatieteellisen Laitoksen julkaisuja, Helsinki (166–207).
- Saarni 1986, Tapio, *Suomen vapaussota 1918. Merkit ja tunnukset*. Vapaussoturien huoltosäätiö, Tampere.
- Salmelin 2001, Pentti, *Aseveljien Tampere. Tampereen Sotaveteraanien Huoltoyhdistyksen juuret ja neljä toiminnan vuosikymmentä 1961–2001*. Tampereen Sotaveteraanien Huoltoyhdistys, Tampere.
- Salmi-Niklander 2004, Kirsti, *Itsekasvatusta ja kapiinaa. Tutkimus Karkkilan työläisnuorten kirjoittavasta keskusteluyhteisöstä 1910- ja 1920-luvuilla*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Salminen 1979, Esko, *Aselevosta kaappaushankkeeseen. Sensuuri ja itsesensuuri Suomen lehdissä 1944–48*. Otava, Helsinki.
- Salminen ja Suvanne 1989, Esko ja Kauko, *Kuvien sota 1939–1945. Propagandalehtiset talvi- ja jatkosodassa*. Otava, Helsinki.
- Salo 2010, Kari, ”Rautateiden merkitys ja käyttö vapaussodassa”, *Sotahistoriallinen aikakauskirja 29*. Sotahistoriallisen seuran ja Sotatieteen laitoksen julkaisuja, Helsinki (78–122).
- Salokangas 1989 [1987], Raimo, ”Itsenäinen tasavalta”, *Suomen historian pikkujättiläinen*. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva (603–703).
- Salonen 1995, Torsti, *Muistot elävät. Sotalesket ja kaatuneitten omaiset 50 vuotta 1995*. Kaatuneitten omaisten Liitto ry, Helsinki.
- Sana 2004, Elina, *Kuoleman laiva S/S Hohenhorn. Juutalaispakolaisten kohtalo Suomessa*. WSOY, Helsinki.
- Sandberg ja Viherjuuri 1936, Börje ja H. J., *Oulu*. Otava, Helsinki.
- Sandelin 1974, Ann-Mary, Nuoren Wäinö Aaltosen töitä”, *Wäinö Aaltosen Seuran vuosikirja 1974*, Turku (12–24).
- Sankarihaudat* 1949. Kaatuneitten muistotoimikunta, Helsinki.
- Sankarivainajain muistotoimikunnan julkilausuma 15.5.–4.3.1943*. Sankarivainajain muistotoimikunta, Helsinki.
- Savage 1997, Kirk, *Standing Soldiers, Kneeling Slaves. Race, War, and Monument in Nineteenth-Century America*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- Schiller 1968, Gertrud, *Ikongrafie der christlichen Kunst. Band 2. Die Passion Jesu Christi*. Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloh 1968.
- Schivelbusch 2004 [2001], Wolfgang, *The Culture of Defeat. On National Trauma, Mourning, and Recovery*. [Kultur der Niederlage]. Translated by Jefferson Chase. Henry Holt and Company, New York.
- Screen 2005, J.O.E., ”Valkoinen kenraali 1918”, *Mannerheim. Keisarillisen Venäjän armeijan upseeri. Itsenäisen Suomen Marsalkka*. [Näyttelyjulkaisu]. Valtiollinen Eremitaasi 25.1.–5.6.2005, Pietari. Suomen kansallismuseo 5.7.–9.10.2005, Helsinki. Mikkelin taidemuseo 27.10.2005–29.1.2006, Mikkel. Turun maakuntamuseo 23.2.–14.5.2006, Turku.] Pietari-säätiö, Helsinki (110–121).
- Selén 2001, Kari, *Sarkatakkin maa. Suojeluskuntajärjestö ja yhteiskunta 1918–1944*. WSOY, Helsinki.
- Selenius 1991, Jari, ”Bahtin/Voloshinovin viestintämalli – kielestä kommunikaatioon”, *Bahtin-boomi!* Toim. Anu Koivunen, Hannu Riikonen ja Jari Selenius. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 22, Turku (7–61).
- Senie, 1992, Harriet F., *Contemporary Public Sculpture. Tradition, Transformation, and Controversy*. Oxford University Press, Oxford.
- Seppo 1990, Juha, ”Poliittisimaailmankatsomukselliset kirkosta eroamisperusteet 1920-luvulla”, *Kirkko ja politiikka*. Juhlakirja professori Eino Murtorinteen täyttäessä 60 vuotta. Toim. Hannu Mustakallio. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 153, Helsinki (437–444).
- Sherman 1998, Daniel J., ”Bodies and Names. The Emergence of Commemoration in Interwar France”. *The American Historical Review* 103:2 (443–466).
- Shrimplin-Evangelidis 1989, Valerie, ”Michelangelo and Nicodemism. The Florentine Pietà”, *The Art Bulletin*, LXXI:1 (58–66).
- Sigell 1919, ”Vapaussodan lopputaistelut Kaakkois-Hämeessä”, *Suomen Sotilas* 18–19/1919 (252).
- Sihvo 1994, Hannes, ”Pyhä maa, pyhä sota, Karjalan kolmas ristiretki”, *Ja kuitenkin me voitimme. Sodan muisto ja perinne*. Toim. Lauri Haataja. Kirjayhtymä, Helsinki (57–83).
- Siltala 2006, Juha, ”Sodan psykohistoriaa”, *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Toim. Tiina Kinnunen ja Ville Kivimäki. Minerva Kustannus Oy, Helsinki, Jyväskylä (43–68).
- Silvast 1999, Pekka, ”Hangan evakuointi maaliskuussa 1940”, *Talvisodan pikkujättiläinen*. Toim. Jari Leskinen ja Antti Juutilainen, WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva (866–869).
- Silverman 1996, Kaja, *The Threshold of the Visible World*. Routledge, New York and London.
- Sinialo 1990, Seppo, ”Talvisodan henki graniitissa”, *Tammerkoski 1/1990* (23).
- Snodgrass 1982 [1967], Anthony, *Arms and Armour of the Greeks, Aspects of Greek and Roman Life*. Ed. by H. H. Scullard. Thames and Hudson, London and New York.
- Snodgrass 1981 [1980], Anthony, *Archaic Greece. The Age of Experiment*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Soldatengräber und Kriegsdenkmale* 1915. Hrsg. vom K. K. Gewerbeförderungs Kunstverlag Anton Schroll & CO. Gesellschaft M. B. H., Wien.
- Solomon-Godeau 1997, Abigail, *Male Trouble. A Crisis in Representation*. Thames and Hudson, London.
- Spengler 2002 [1922], Oswald, *Länsimaiden perikato. Maailmanhistorian morfologian äärivervoja*. [Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Gekürzte Ausgabe, I 1918, II 1922.] Lyhennetty laitos. Suom. Yrjö Massa. Tammi, Helsinki.
- ”Stadion itsenäisyyden muistomerkinä?” 1934, *Itsenäinen Suomi* 10/1934 (218–219, 222).
- Stafford 2000, Emma, *Worshipping Virtues. Personification and the Divine in the Ancient Greece*. Duckworth and The Classical Press of Wales, London and Swansea.
- Steinberg 1996 [1983], Leo, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Second Edition, Revised and Expanded. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Steward 1995, Andrew, ”Notes on the Reception of the Polykleitan Style: Diomedes to Alexander”, *Polykleitos, the Polyphoros, and Tradition*. Ed. by Warren G. Moon. The University of Wisconsin Press, Madison (246–261).
- Steward 1997, Andrew, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Stockhaus 1998, Heike, ”Ernst Barlach. Elämäkerta”, *Ernst Barlach. Artist of the North*. [Exhibition catalogue. 24.10.1998–3.1.1999 Kusthalle Rostock, 25.1.1999–28.3.1999 Muzeum Narodowe Gdansk, 22.4.1999–27.6.1999 Ateneum Helsinki, 25.7.1999–19.9.1999 Ernst Barlach-Museum Wedel, 8.10.1999–9.1.2000 Nordjyllands Kunstmuseum Aalborg]. Ed. by Jürgen Doppelstein, Volker Probst, Heike Stockhaus. Translations by Birgitta Adelhaus-Hansen, Markku Mannila, Zbigniew Massowa, Jukka-Pekka Pajunen, Mirja Rutanen, Andrzej Sojka. Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg, Ernst Barlach Stiftung Güstrow ja Ars Baltica, Hamburg, Güstrow and Helsinki (14–19).
- Strong 1998, Donald Emrys [D.E.S.], ”Trophies”, *The Oxford Companion to Classical Civilization*. Ed. by Simon Hornblower and Antony Spawforth. Oxford University Press, Oxford and New York (747–748).
- Sturken 1997, Marita, *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Sulamaa 1999, Kaarle, *Lotta Svärd – Uskonto ja isänmaa*. Yliopistopaino, Helsinki University Press, Helsinki.
- ”Suomalais-saksalaisen veljeshaudan muistomerkki”, *Suomen Kuvalehti* (SK) 3/1919 (55).
- ”Suomen vapauden puolesta kaatuneiden Ruotsin miesten muistomerkin paljastus Tampereella”, *Suomen Kuvalehti* (SK) 50/1918 (688).
- Suomi 1970, Vilho, ”Suomen marsalkan päiväkäskyt. Taustaa ja analyysia”, *Puhtain asein. Suomen marsalkan päiväkäskyjä vuosilta 1918–44*. Toim. Einari Kaskimies. Kustannus Oy Artikkele, Helsinki (6–14).
- ”Suomussalmi vieläkin”, *Suomen Kuvalehti* (SK) 4/1940 (100–101).

- Sydämellä vallankumousta kuunnellen 1978 [1977], *Lokakuun vallankumouksen ensi vuosien taidetta*, Toim. Mihail German. Suom. Marja Jänis. Aurora-kustantamo, Leningrad ja Kansankulttuuri Oy, Helsinki.
- Syväoja 1998, Hannu, "Luonnon politisointi autonomian ajan kaunokirjallisuudessa", *Tieteessä tapahtuu* 5/1998 (34–38).
- "Taiteilijan on edelleen tehtävä luovaa työtä – Kuvanveistäjä Väinö Aaltonen valmistelee muistomerkkiä Suomen ja Ruotsin rajalle", *Suomen Kuvalehti* (SK) 51–52/1939 (1866–1867).
- Talvio 1927, Maila, *Jumalan puistot. Leposijoja ja hautausmaita*. WSOY, Porvoo.
- Talvio 1984, Paavo, "Vuosien 1919–1939 joukko-osastoliput. Lippuhistoriallinen katsaus", *Sotahistoriallinen aikakauskirja* 3/1984. Toim. Matti Lappalainen, Jaakko Ilvessalo, Markku Palokangas, Seppo Rautia ja Eero Elfvingren. Sotahistoriallisen seuran ja Sotatieteellisen laitoksen julkaisuja, Helsinki (214–249).
- Tapaninen 1992, Pekka, *Muistot elävät. Posiolaiset sankarivainajat, evakossa kuolleet, sodissa 1939–1945 mukana olleet*. Julkaisutoimikunta, Kuusamo.
- Tarnowski 1994, Wolfgang, "Kunst, heldischer Mensch und rassische Klärung. Ernst Barlach und der Nationalsozialismus", *Ernst Barlach, beeldhouwer, tekenaar, graficus, schrijver, Sculpteur, dessinateur, graveur, écrivain, Bildhauer, Zeichner, Graphiker, Schriftsteller 1870–1938*. Hrsg. von Jürgen Doppelstein. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Ernst Barlach Museum Wedel und Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg, Antwerpen, Wedel und Hamburg (412–435).
- Tavaststjerna 1919, Alarik, "En fråga för dagen och framtiden", *Arkitekten* 3/1919 (33–43).
- Tengström 1983, Leif W., "Till frågan om Finlands vapen", *Finskt museum* 88, Helsingfors (58–127).
- Tengström 1997, Leif W., "Muschoviten ... Turcken icke olik". *Rysseattribut, och deras motbilder, i svensk heraldik från Gustav Vasa till freden i Stolbova I–II*. Jyväskylä Studies in the Arts 55. University of Jyväskylä, Jyväskylä.
- Tepora 2008, Tuomas, "Elävät vainajat – kaatuneet kansakuntaa velvoittavana uhrina", *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Toim. Sari Näre ja Jenni Kirves. Johnny Kniga Publishing, Helsinki (103–132).
- Tetri 1994, Juha E., *Kunniamerkkikirja*. Kustannusosakeyhtiö Ajatus, Helsinki.
- Their Name Liveth* 1958, *Some Pictures of Commonwealth War Grave Cemeteries 1914–1918, 1939–1945. Volume III, part III*. Order of the Imperial War Graves Commission, London.
- Tikkanen 1912, J. J., *Die Beistellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive*. Acta Societas Scientiarum Fennicae. Tom. XLII:1. Finnische Literaturgesellschaft, Helsingfors.
- Tirranen 1950, Hertta, *Suomen taiteilijoita Juho Rissasesta Jussi Mäntyseen. Elämäkertoja*. WSOY, Helsinki.
- Tirranen 1955, Hertta, *Suomen taiteilijoita Alwar Cavénista Väinö Aaltoseen. Elämäkertoja*. WSOY, Helsinki.
- Tobin 1995, Richard, "The Pose of the Doryphoros", *Polykleitos, the Polyphoros, and Tradition*. Ed. by Warren G. Moon. The University of Wisconsin Press, Madison (52–64).
- Tolles 1999, Thayer, "Daniel Chester French, 1850–1876. The Minute Man, 1771–1775", *Selections from the American Collection of the Museum of Fine Arts and the George Walter Vincent Smith Art Museum*. Springfield Library and Museums Association, Springfield (223–225).
- Tommila 1955, Päiviö, *Kunniavelka kaatuneille, kymmenen vuotta kaatuneitten omaisten huoltoa*. Sotaleskien ja Kaatuneitten Omaisten huolto ry, Helsinki.
- Tornion muistomerkit* 2002. Toim. Yrjö Alamäki. Tornion kulttuuritoimisto, Tornion matkailutoimisto ja Tornionlaakson maakuntamuseo, Tornio.
- Tossavainen, Mari, *Kuvanveistotyö. Emil Wikström ja kuvanveiston rakenne 1890–1920*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk 190. Toim. John Westerholm. Suomen Tiedeseura, Societas scientiarum Fennica, Helsinki.
- "Tulimeren keskellä kohoava vapaudenpatsas...", *Suomen Kuvalehti* (SK) 4/1940 (103).
- Tuominen 1991, Marja, "Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia". *Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Otava, Helsinki.
- Tuomisto 1998, Antero, *Suomalaiset sotamuistomerkit*. *Sotiemme muistomerkit Pähkinäsaaren rauhasta 1323 nykypäivään 1998*. Sotilasperinteen Seuran julkaisuja n:o 1. Kustannusosakeyhtiö Suomen Mies, Helsinki.
- Tuomisto 2008, Aira, *Yrjö Liipolan sankarimuistomerkit aikansa historian kertojina*. Yrjö Liipolan Museosäätiö, Primus Media Oy / OOLI, Koski TL.
- Turunen 2008, Mirja, *Veripellot. Sisällissodan surmatyöt Pohjois-Kymenlaaksossa 1918*. Atena, Jyväskylä.
- "Tävlingsprojekten till monument A krigargravarna i Gamla kyrkoskvären i Helsingfors", *Arkitekten* 6–9/1918 (49–53).
- "Unsern tapferen Helden ..." *Kriegs- und Kriegerdenkmäler und politische Ehrenmale. Dortmunder Beispiele* 1987. Hrsg. vom Fachbereich Design der Fachhochschule Dortmund. Klartext, Essen.
- Uola 1979, Mikko, *Neljännensvuosisata vapaussoturi-työtä. Vapaussoturien Huoltosäätiö 1954–1979*. Vapaussoturien Huoltosäätiö, Tampere.
- Uola 1999, Mikko, "Suomi sitoutuu hajottamaan..." *Järjestöjen lakkauttaminen vuoden 1944 välirauhansopimuksen 21. artiklan perusteella*. Historiallisia tutkimuksia 205. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki.
- Utriainen 1999, Terhi, *Läsnä, riisuttu, puhdas. Uskontoantropologinen tutkimus naisista kuolevan vierellä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 751. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- "Uutisia", *Arkitehti* 4/1941 (3).
- "Vainajain muistolle" 1928, nimimerkki Y. K. L. *Etelä-Häme 1918–1928. Vapautumisen muisto*. Karisto Oy, Hämeenlinna (50).
- Valkonen 1993, Olli, *Aimo Tukiaisen. Kuvanveistäjä. Painatuskeskus*, Helsinki.
- Vapaudenristin ritarikunta 1997. Isänmaan puolesta*. Toim. Tom C. Bergroth et al. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- "Vapaussodan muistomerkkejä", *Suomen Kuvalehti* (SK) 16/1919 (383).
- Vares 1998, Vesa, *Kuninkaan tekijät. Suomalainen monarkia 1917–1919. Myytti ja todellisuus*. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- Vasara 1997, Erkki, *Valkoisen Suomen urheilivat soturit. Suojeluskuntajärjestön urheilu- ja kasvatustoiminta vuosina 1918–1939*. Bibliotheca Historica 23. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki.
- Vasara 1999, Erkki, "Suomalaisen soturirodun puolesta – urheilumies Lauri Pihkala", *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Toim. Pertti Karkama ja Hanne Koivisto. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki (77–100).
- "Veljeshaudat Vanhan kirkon puistossa", *Suomen Kuvalehti* (SK) 45/1920 (1025).
- Vidal-Naquet 1995, Pierre, *Politics Ancient and Modern*. Transl. by Janet Lloyd. Polity Press, Cambridge.
- Vihanta 2000, Ulla, *Kivettyneitä ihanteita. Klassismi Suomen sotienvälisessä kuvataiteessa*, *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Toim. Marja Härmänmaa ja Timo Vihavainen. Atena, Jyväskylä (344–371).
- Vihavainen 2000a, Timo, "Stalinistinen klassismi", *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Toim. Marja Härmänmaa ja Timo Vihavainen. Atena, Jyväskylä (216–252).
- Vihavainen 2000b, Timo, "2000-luvun perspektiivi. Antiikin perintö ja eurooppalainen 1900-luvun kulttuuri", *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Toim. Marja Härmänmaa ja Timo Vihavainen. Atena, Jyväskylä (409–424).
- Vilkuna 2005, Kustaa H. J., *Viha, perikato, katkeruus ja kertomus isostavihasta*. Historiallisia Tutkimuksia 229. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Viljo 1999 [1981], Eeva Maija, "Kuka valitsi kiven Ehrensvärdin haudalle", *Rakenteita. Taidehistoriallisia tutkimuksia* 21. Toim. Hanna Pirinen. Taidehistorian seura, Helsinki (38–41). [Julkaistu aiemmin teoksessa *Juhlakirja omistettu Elias Härölle 13.6.1980*. Toim. Pasi Kaarto et al. Gratulatores, Helsinki (31–35).]
- Viljo 2001, Eeva Maija, "Suomen Kuvanveistäjäliitto 1910–1940", *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 23. Toim. Liisa Laajoki. Taidehistorian seura, Helsinki (5–32).
- Villstrand 1999, Nils-Erik, "Tie Tampereelta 1918–1998", *Verta Hangella. Pohjalainen näkökulma vuosien 1917–1918 tapahtumiin*. Toim. Marianne Koskimies-Envall. Pohjanmaan museon julkaisuja 20. Pohjanmaan museo, Vaasa (9–24).
- Viret Bernal 2000 [1997], Francine, "When Painters Execute a Murderess. The Representation of Clytemnestra and Her Lover Aegisthus on Attic Vases", *Naked Truths. Women, sexuality, and gender in classical art and archeology*. Edited by Ann Olga Koloski-Ostrow and Claire L. Lyons. Routledge, London and New York (93–107).
- Vuojala 1997, Petri, *Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan*. Jyväskylä Studies in the Arts 56. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Vuolasto 2011, Johanna, *Pietismin kuva – Ikkuna yksityiseen hengellisytyteen. Johann Arndtin opeukset pietistisen embleemin perustana*. Kopijyvä, Kouvola.
- Vuorinen 2003, Aimo, *Virstanpylväs ja Äiti Karjala. Lappeenrannan muistomerkkien kertomaa*. Lappeenrannan Kilta, Lappeenranta.
- Vähäkangas 2011, Pekka, *Kalervo Kallio 1909–1969 kuusi vuosikymmentä elämää, kolme vuosikymmentä kuvanveistoa*. Kyösti ja Kalervo Kallion museosäätiö, Nivala.
- Väisänen 1993, Seppo, "Kansalaissota", *1918*. Historiallinen aikakauskirja 2/1993 (98–102).
- Väänänen 2001, Kyösti, *Puolesta Savon ja syntymämaan II. Suomen vapaussodan 1918 muistomerkkejä Vapaussodan ja Itsenäisyyden Mikkelin Perinneyhdistyksen toiminta-alueella*. Vapaussodan ja Itsenäisyyden Mikkelin Perinneyhdistys ry:n toimituksia 1, Mikkelin.
- Väänänen 1988, Marjatta, "Yrjö Liipola", *Yrjö Liipolan taidekokoelma Koski TI*. Koski TI (5–19).
- "Vääpeli Emil Hirschfeld, kuulan maailmanennätysmies", *Urheilija* 7/1929 (3).
- Waernerberg 1999, Annika, "Kuoleman muotokuva kuvataiteessa", *Kun aika loppuu. Kuolema historiasa*. Toim. Eero Kuparinen. Turun yliopisto, Turku (234–260).
- Wagner-Pacifici and Schwartz 1991, Robin and Barry, "The Vietnam Veterans Memorial. Commemorating a Difficult Past", *The American Journal of Sociology*, 97:2. (376–420).

- Walters 1978, Margaret, *The Nude Male. A New Perspective*. Penguin Books, Harmondsworth.
- Warburg 1969 [1905], Aby, "Dürer und die italienische Antike", *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Mit einem Anhang unöfentlicher Zusätze. A. Warburg / Gesammelte Schriften*, Band I. Hrsg. von Gertrud Bing. Bibliothek Warburg, Klaus Repriont, Nedeln (443–449).
- Warner 1985, Marina, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*. Weidenfeld and Nicolson, London.
- Warnke 1994, Martin, *Political Landscape. The Art History of Nature*. Transl. by David McLintock. Reaktion Books, London.
- Westerlund 1995, Lars, "Työväenliikkeen kuva-kieli. Perinne ja uusiutuminen 1900-luvulla", *Työväentutkimus 1995*. Päätoim. Anna-Maija Nirkamo. Kansan arkisto, Helsinki (14–21).
- Westerlund 2004, Lars, "Vuoden 1918 sota. Vuoden 1918 kokonaisluvut", *Sotaoloissa vuosina 1914–22 surmansa saaneet. Tilastoraportti*. Valtioneuvoston kanslian julkaisusarja 10/2004. Toim. Lars Westerlund. Valtioneuvoston kanslia, Helsinki (53–72).
- Westerlund 2009, Lars, *Sotavankien ja siviili-internoitujen sodanaikainen kuolleisuus. Muonahuolto, tautisuus ja Punaisen Ristin toimettomuus 1939–1944*. Historiallisia Tutkimuksia 244. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Westheider 1993, Rolf, "Altstoff der Geschichte oder notwendige Erinnerungsobjekte? Denkmäler von gestern in der politischen Landschaft von heute", *Deutsche Nationaldenkmal 1790–1990*. Hrsg. von Rolf Glasmeier. Verlag für Regionalgeschichte Bielefeld, Bielefeld (128–213).
- Winckelmann 1992 [1763], Johann Joachim, *Jalosta yksinkertaisuudesta. Kirjoituksia antiikin taiteesta ja arkkitehtuurista*. Suom. ja esipuhe sekä selitykset Vesa Oittinen. VAPK, Kuvataideakatemia, Helsinki.
- Winter 1996 [1995], Jay, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Wirkkala 1919a, Ilmari, "Sankarihautoista muinoin ja nykyaikana. I Silmäys vanhoihin aikoihin", *Suomen Sotilas* 5/1919 (47–49).
- Wirkkala 1919b, Ilmari, "Sankarihautoista muinoin ja nykyaikana. II Saksalaiset sankarihautat", *Suomen Sotilas* 6/1919 (63–64).
- Wirkkala 1919c, Ilmari, "Sankarihautoista muinoin ja nykyaikana. III Kotoiset sankarihautamme", *Suomen Sotilas* 7/1919 (77–79).
- Wirkkala 1940, Ilmari, *Sankarihautat. Hautausmaiden ystävät ry:n kirjeitä seurakunnille N:o 4*. Kirjapaino-Oy Lause, Helsinki.
- Wolschke-Bulmahn 1997, Joachim, "The Nationalization of Nature and the Naturalization of the German Nation: 'Teutonic' Trends in Early Twentieth-Century Landscape Design", *Nature and Ideology. Nature Garden Design in Twentieth Century*. Ed. by Joachim Wolschke-Bulmahn. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. (187–219).
- Wolschke-Bulmahn 2001, Joachim, "The Landscape Design of Bergen-Belsen Concentration Camp Memorial", *Places of Commemoration. Search for Identity and Landscape Design*. Ed. by Joachim Wolschke-Bulmahn. Dumbarton Oaks Museum, Trustees for Harvard University, Washington D.C. (258–300).
- Ylikangas 1993, Heikki, "Sisällissota", 1918. Historiallinen Aikakauskirja 2/1993 (110–114).
- Ylikangas 1996 [1993], Heikki, *Tie Tampereelle. Dokumentoitu kuvaus Tampereen antautumiseen johtaneista sotatapahtumista Suomen sisällissodassa 1918*. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- Ylikangas 1999, Heikki, *Väkivallasta sanan valtaan. Suomalaista menneisyyttä keskiajalta nykypäiviin*. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva.
- Ylikangas 2005 [1977], Heikki, *Nuijasota*. Otava, Helsinki.
- Young 1993, James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press, New Haven and London.
- "Yrjö Liipola. Taisteleva nainen", *Nuori Suomi*. XXIX joulualbumi 1919 (193).
- Zanker 2000 [1988], Paul, *The Power of Images in the Age of Augustus*. Jerome Lectures Sixteenth Series. Ed. by Ann Arbor. Transl. by Alan Shapiro. The University of Michigan Press, Michigan.
- Äiti-Karjala 1992. Varainkeräyslehtinen. Karjalaiset pitäjäseurat ja kuntasäätiöt, Lappeenranta.
- Ilkka 1921, 1924, 2004
Iltalehti (IL) 1919, 1920, 1921, 1927
Itä-Savo 1921
Kaleva 1922, 1935, 1940, 2001
Kansan Työ 1935
Karjala 1921, 1940, 1949
Karjalan maa 1921
Kauhajoen kunnallislehti 1953
Kouvolan Sanomat 1953
Kymen Keski- ja Etelä-Suomi 1952
Lapin kansa 1953
Länsi-Uusimaa 2011
Länsi-Savo 1920
Maakansa 1954
Pohjanmaan Kansa (PK) 1935
Pohjolan Sanomat (PS) 1954
Rovaniemi 1953
Satakunnan Kansa 1954
Sosialisti 1935
Suomen Sosialidemokraatti (SSd) 1940, 1944, 1946, 1948, 1951
Svenska Pressen (SP) 1922, 1935
Stockholms-Tidningen 1927
Turun Päivälehti 1994
Turun Sanomat (TS) 1920, 1950, 2013
Uusi Aura (UA) 1921, 1950
Uusi Suomi (US) 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1926, 1932, 1935, 1936, 1939, 1940, 1942, 1943, 1948, 1949, 1952, 1954, 1974
Uusi Suomi Iltalehti (US Iltalehti) 1919
Vaasa 1935
Vapaa Sana 1948, 1949
Åbo Underrättelser (ÅU) 1919

KUVATEKSTIT

Kuvateksteissä käytetty lyhenteitä OP (Ossi Perälä) ja RK (Riitta Kormano).

SANOMALEHDET

- Aamulehti (AL) 1918, 1919, 1921
Ajan Suunta 1935
Arbetet 1919
Demokraatti 1919
Etelä-Saimaa 1951
Etelä-Savo 1936
Etelä-Suomen Sanomat 1918
Helsingin Sanomat (HS) 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1928, 1940, 1941, 1943, 1951, 1953, 1991, 1992, 1994, 1999, 2000, 2002
Hufvudstadsbladet (Hbl) 1918, 1919, 1920, 1921, 1923, 1935, 1939, 1949, 1951
Hämeen Kansa 1940, 1945, 1946, 1949, 1962
Hämeen Sanomat 1920, 1921, 1946

