

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

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

Petri Saarikoski

petsaari [a] utu.fi

FT, dosentti

Digitaalinen kulttuuri

Turun yliopisto, Pori

Kimmo Ahonen

kimmo.ahonen [a] tuni.fi

FT, Projektipäällikkö

Tampereen yliopisto, Pori



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

Artikkeli tarkastelee Sam Peckinpahin sotaelokuvaa Rautaristi (engl. Cross of Iron, 1977), joka on väkivaltainen ja suorasukainen kuvaus toisen maailmansodan itärintaman taisteluista.

Tarkastelemme artikkelissa Rautaristiä saksalaisen rintamasotilaan näkökulmasta kuvattuna yhdysvaltalaisena sotaelokuvana. Tarkastelutapamme on mediahistoriallinen. Analysoimme elokuvaa yhdysvaltalaisen ohjaajan sodanvastaisena puheenvuorona, mutta suhteutamme sen merkityssisältöä myös länsisaksalaiseen keskusteluun Kolmannen valtakunnan sotarikoksista ja menneisyydenhallinnasta. Käsittelemme myös sen tuotantohistoriaa, vastaanottoa ja populaarikulttuurisia kytköksiä.

Sam Peckinpahin sotaelokuva *Rautaristi* (engl. *Cross of Iron*) on väkivaltaisista ja ristiriitaisista elokuvistaan tunnetun ohjaajan myöhäistuotannon vaikutusvaltaisin teos. Elokuvan tarjoama näkökulma saksalaisen rintamiehen kokemuksiin itärintaman taisteluista oli ilmestymisajankohtanaan poikkeuksellinen. Artikkelissa puramme sisällönanalyttisin menetelmin elokuvan avainkohtauksia ja juonta sekä luomme kokonaiskuvan sen merkityksestä armottomana ja nihilistisenä väkivallan kuvauksena. Tarkoituksena ei ole tehdä elokuvaan liittyvää lähilukua vaan mediahistoriallisesti painottuen analysoida kohtausten ja juonen laajempaa kulttuurihistoriallista merkitystä. Pohdimme samalla, miten *Rautaristiin* liitettyä sanomaa voidaan tulkita. Miten yhdysvaltalainen elokuva liittyi laajemmin saksalaiseen historiatulkintaan toisesta maailmansodasta? Millainen on siihen yhdistettävä sodanvastainen kuvasto? Tuotantohistoriallisten aspektien lisäksi analysoimme sen aikoinaan saavuttamaa aikalaisvastaanottoa sekä populaarikulttuurisia kytköksiä.

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

Rautaristin sekava tuotantoprosessi

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

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

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

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

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

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

Kuvauspaikalla ohjaaja sai kuitenkin huomata, että tuotannolliset puitteet eivät mahdollistaneet käsikirjoituksen toteuttamista sellaisenaan. Elokuvan tuottaja Wolf C. Hartwig oli aloittanut uransa tuottamalla Gerhard Grindlein ohjaaman Hitler-dokumenttielokuvan *Bis fünf nach zwölf – Adolf Hitler und das 3. Reich* (1953), kunnes 1960- ja 70-luvulla hän siirtyi eksploitaatioelokuvien ja erityisesti pehmopornon pariin. Saksalainen eksploitaatiospesialisti Hartwig oli siis kaikkea muuta kuin todennäköinen valinta nimekkään amerikkalaisohjaajan sotaelokuvan tuottajaksi.

Filmausprosessin alettua Peckinpahille selvisi nopeasti, että Hartwigin kerskailevat puheet elokuvan varmasta rahoituspohjasta olivat silkkaa puppua. Tuottajana Hartwig haki elokuvaan rahoitusta sitä mukaa kun kuvaukset etenivät. Se viivästytti kuvauksia, jotka pysähtyivät välillä, kun filmausryhmän palkkoja ei maksettu. (Fine 1991, 297–299)

Rahan ja kaluston puute näkyi monissa yksityiskohdissa. Panssarivaunuilla oli taistelukohtausten uskottavuudelle tärkeä merkitys. Peckinpah olisi halunnut kymmenen panssarivaunua, mutta sai kaksi, joista toinen ei toiminut. Peckinpah-biografi Marshall Fine toteaaakin, että ohjaaja, kuvausryhmä ja leikkaajat onnistuivat taitavasti peittämään tuotannon puutteet, jotka eivät juuri näy valmiissa elokuvassa. (Fine 1991, 298)

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

Ansaan joutuneen armeijan eloonjäämiskamppailu

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



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

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

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

2008, 107–123) Aloituspätkissä nähtävät sodan räjähdykset ja verisen konfliktin uhrit edustavat samalla sodan kauhukuvastojen realiteettien ilmentymää – naiivi voitontoive ja uhmakkuus vaihtuvat kuvaukseen alkavasta tappiokierteestä.

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

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

Alun asetelma toimii kontekstina itärintaman tilanteeseen syksyllä 1943. Stalingradin tappion jälkeen Saksa oli yrittänyt vielä heinäkuussa vastahyökkäystä Kurskin suunnalla, mutta sen epäonnistuttua siirtynyt puolustuskannalle, mikä osoittautui sittemmin pysyväksi. *Rautaristi* kuvaa sotatapahtumia Kubanin sillanpääasemassa lähellä Krimin niemimaata. Vuonna 1943 Kuban oli jäänne Saksan kesällä 1942 toteuttamasta kesähyökkäyksestä, ja sitä pidettiin strategisesti tärkeänä. Hitlerin määräyksestä perääntymistä paremmin puolustettaviin asemiin ei edes harkittu.

Lokakuussa 1943 Neuvostoliiton sotilaallisen ylivoiman käydessä liian ilmeiseksi sillanpääasemasta oli kuitenkin luovuttava. Tämä tapahtui samaan aikaan, kun Saksan puolustus Ukrainan alueella romahti. (Ks. esim. Galbraith 2014; Weinberg 2005, 605; Kershaw 2010, 740 & 747) Elokuvan juoni rakentuu tapahtumien kaareen, jonka alussa saksalaiset pystyvät vielä pitämään puoliaan ja se päättyy tilanteeseen, jossa Kubanin vastarinta luhistuu.

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

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

sotilaiden sijaan oikea vihollinen tuleeikin militaristisen järjestelmän sisältä. Jännitteen avulla osoitetaan, miten ja millä tavalla saksalaisen sotilaan roolia kuvataan.

Stransky ja preussilaisen militarismin varjo

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

Vuonna 1933 tapahtuneen valtaannousun yhteydessä Hitler näytti toteuttavan suoraan armeijan keskeisimmät toiveet, kun sotilasvoimaa lähdettiin määrätietoisesti kasvattamaan 1930-luvulla. Armeijalla ja natseilla oli siis yhteisiä tavoitteita. Tutkimuksissa on tosin toistuvasti viitattu, että autoritäärisen johtamiskulttuuriin uskoneet armeijan piirit – preussilaisten sotilassukujen toimiessa sen johtavana eliittinä – suhtautuivat varauksellisesti natsipuolueen populistisiin ja rahvaanomaisiin toimintatapoihin. Ristiriidat pysyivät pitkälti piilossa ja toisen maailmansodan sytyttyä armeijalla ei ollut edes realistisia mahdollisuuksia haastaa Hitlerin ehdotonta valta-asemaa. Tilanne muuttui vasta sotaonnen käännyttyä. Vuodesta 1943 alkaen ammattisotilaat

ymmärsivät Saksan tappion olevan väistämätön liittoutuneiden sotilaallisen ylivoiman edessä. (Ks. esim. Kershaw 2010, 788–800) *Rautaristissä* tätä teemaa sivutaan useita kertoja, ja ehkä parhaiten se tulee esiin ”hyvänä upseerina” nähtävän eversti Brandtin katkerissa kommenteissa.

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



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

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

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

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

Saksalainen rintamasotilas sodan uhrina

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

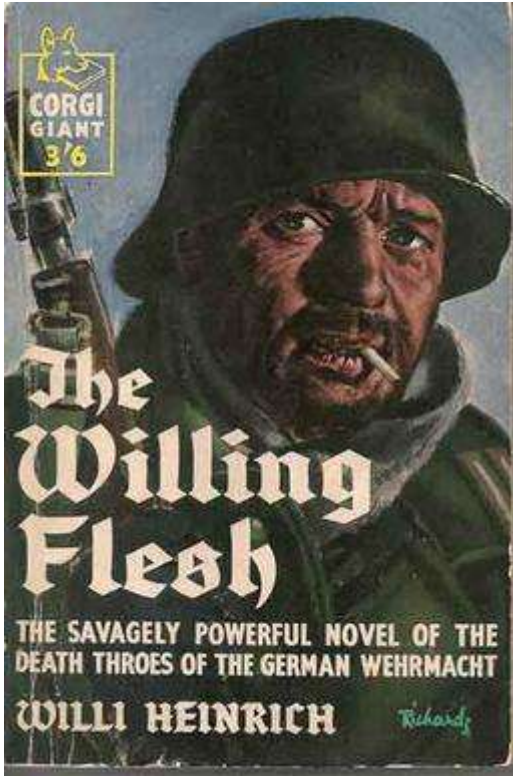
Kaunokirjallisuuden puolella preussilaisen militarismin kritiikkiä oli toki nähty jo viimeistään 1920-luvulla. Näistä tunnetuin esimerkki on Erich Maria Remarquen menestysromaani *Länsirintamalta ei mitään uutta* (saks. *Im Westen nichts Neues*) vuodelta 1929. Romaani tuli tunnetuksi myös Lewis Milestonen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

Näiltä osin täsmälleen samat teemat näkyvät selkeinä myös *Rautaristissä*. Ralph R. Donaldin mukaan *Rautaristissä* alleviivataan käsitystä tavallisesta saksalaisesta sotilaasta sotakoneiston pelinappulana ja viattomana uhrina. Yhtäläisyydet eivät jää pelkästään tähän: henkilöhahmojen joukossa nähdään niin hyviä kuin korruptoituneitakin upseereja. (Donald 1991, 89–90)

Molemmissa teoksissa nähtävä luokkaristiriita tavallisten sotilaiden ja järjestelmää edustavan upseerin välillä on laajemmin tulkittuna yleismaailmallinen ja klassinen jännitteen kuvaus sotien populaarikulttuurisissa kuvauksissa.

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

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



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

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

Vastaavaan huomioon on päättynyt myös Brian E. Crim. Hänen mukaansa romaanin tyyllilliset ansiot olivat vetävien ja väkivaltaisten toimintakohtausten kuvauksissa. Siitä puuttuivat – ”luokkataistelun” kuvausta lukuun ottamatta – sodan laajemmat poliittiset ja sosiaaliset kommentaarit. (Crim 2014, 89) Sotaromaanin genren kirjoitustyylin mukaisesti sotatapahtumien

kuvauksiin tuli annos jännittävää viihteellisyyttä, mikä epäilemättä vaikutti sen myyntimenestykseen ja kansainväliseen huomioon, ja johti lopulta Peckinpahin ohjaustyön toteutumiseen. Crim on painottanut, että romaanin filmatisoinnin ilmeisenä tarkoituksena oli puhdistaa saksalaisten veteraanien mainetta ja himmentää sitä tosiseikkaa, että he olivat taistelleet natsihallinnon päämäärien puolesta. Tämä näkyi romaanin tyyliä mukailevien kohtausten rakenteessa, dialogeissa ja henkilöasetelmissä, joissa sotilaat osoittavat avointa halveksuntaansa kansallissosialistista puoluetta ja heidän edustajiaan kohtaan. (Crim 2014, 94–95)

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

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

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

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

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

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

Teeman käsittelyä voidaan etsiä myös länsisaksalaisista, toista maailmansotaa käsittelevistä elokuvista. Varhaisimmista esimerkeistä mainittakoon esimerkiksi *Kadotettu* (*Der Verlorene*, 1951), *Silta* (*Die Brücke*, 1959), *Koirat, ettekö jo kuole!* (*Hunde, wollt ihr ewig leben*, 1959) ja *Kirmes – hän joka pelkäsi* (*Kirmes*, 1960). Näitä kaikkia yhdistää sama teema: sodan turhuus, saksalaisten kokemat kärsimykset ja tuomitseva suhtautuminen natseihin. Nämä varhaisimmat

esimerkit muodostivat pohjan myöhemmin nähtäville tulkinnoille länsisaksalaisen elokuvateollisuuden piirissä. Yhteistä niille oli näkemys tavallisista saksalaisista kansallissosialistisen järjestelmän avuttomina pelinappuloina. Tulkintaan vaikutti laajempi yhteiskunnallinen keskustelu sodan perinnöstä, joka muuttui moniäänisemmäksi 1970-luvulta alkaen. (Saarikoski 2016; Beevor 2002, 484–485; Wolfenden 2007, 71–78; Moeller 1996) Myöhempinä vuosikymmeninä mukaan alkoi tulla tuotantoja, jossa saksalaisten sotilaiden sankarillisuutta alettiin varovaisesti korostaa. Näistä tunnetuin oli Wolfgang Petersenin ohjaama suurelokuva – ”Saksan Tuntematon sotilas” – *Sukellusvene U-96* (*Das Boot*, 1981), joka menestyi myös kansainvälisesti. (Halle & McCarthy 2003)

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

Tarkalleen ottaen tämä ei pidä paikkaansa. Hollywoodissa entisiä vihollisia oli tarkasteltu moniulotteisemmin jo 1950-luvun alusta lähtien. Merkittävistä tuotannoista mainittakoon esimerkiksi aikaisemmin mainittu, saksalaisotamarsalkka Rommelia käsitellyt *Rommel, erämaan kettu* (*The Desert Fox – The Story of Rommel*, 1951). Vuonna 1958 sai ensi-iltansa Irwin Shaw’n romaaniin perustuva *Nuoret leijonat* (*The Young Lions*, 1958), jossa Marlon Brando näytteli nuorta saksalaista luutnanttia. 1960-luvun elokuvista Normandian maihinnousua käsitellyt, Hollywoodin tähtinäyttelijöiden kuorruttama *Atlantin valli murtuu* (*The Longest Day*, 1962) toteutettiin osittain saksalaisten tuottajien ja näyttelijöiden voimin. Toisena 1960-luvun esimerkkinä toimii *Viimeinen silta yli Reinin* (*The Bridge at Remagen*, 1969), jossa nähtiin saksalaisten joukkojen epätoivoista puolustustaistelua Rein-joella keväällä 1945. Näihin elokuviin verrattuna *Rautaristi* oli kuitenkin siinä mielessä poikkeuksellinen, että näkökulma oli kokonaan saksalaisten puolella. Toki vastaavaa

oli nähty vuotta aikaisemmin amerikkalaisohjaaja John Sturgesin (brittiläisessä) sotaelokuvassa *Kotka on laskeutunut* (*The Eagle Has Landed*, 1976), joka pohjautui Jack Higginsin romaaniin. Sturgesin ohjaustyö, jonka pääosassa oli angloamerikkalaisia tähtinäyttelijöitä, oli kuitenkin saksalaisten erikoisjoukkojen toimintaa kuvaava sotaseikkailu eikä siinä keskitytty tavallisten rintamamiesten kokemusten tarkasteluun.

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

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

Sodan mielettömyyden maisemat

Edellä käsittelemämme analyysin perusteella on kiistatonta, että *Rautaristi* voidaan nähdä kannanottona saksalaisten sotilaiden toveruudesta ja sankarillisuudesta. Stranskyn henkilöahmo on tässä asetelmassa luokkatietoinen vihollinen, joka epäsuorasti toimii myös kansallissosialistisen

järjestelmän edunvalvojana. Puheissa nähtävät irtiotot Hitleristä ja hänen edustamastaan puolueesta voidaan tältä kannalta tulkiten nähdä valheellisena kaksinaismoralismina, jota varsinkin sodanjälkeisessä Saksassa julkisesti suosittiin, ja joka selvästi heijastui myös aikansa populaarikulttuuriin. Tähän liittyviä tulkintoja ei kannata viedä liian pitkälle. Kuten edellä olemme tuoneet esille, elokuva oli Peckinpahin tulkinta toisesta maailmansodasta ja saksalaisen näkökulman valinta voidaan nähdä ohjaajan tyylikeinona rikkoa vakiintuneita Hollywood-konventioita, josta hän oli tullut aikaisemminkin tunnetuksi. Olisi erityisen helppoa luokitella *Rautaristi* jopa vastenmieliseksi, ”fasismia” puolustavaksi kannanotoksi. Peckinpahin elokuvien osalta syytteet fasismista eivät olleet ainutlaatuisia, sillä niitä oli esitetty ohjaajan aiemmista elokuvista. *The New Yorkerin* vaikutusvaltainen kriitikko Pauline Kael kutsui *Olkikoiria* (*Straw Dogs*, 1971) ”fasistiseksi” taideteokseksi. Määritelmästä suuttunut Peckinpah kirjoitti Kaelille tulikivenkatkuisia kirjeitä, joissa hän kiisti jyrkästi olevansa minkään sortin fasisti. (Fine 1991, 210–211)

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

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

kulttuuria epätoivon maailmaan” ja pohtii samalla filosofisesti sodan olevan sivistyneen kansakunnan korkein tunnus.

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



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

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

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

Paluu rintamalle ja tätä seuraavat tapahtumat kietoutuvat vahvasti Steinerin ja kapteeni Stranskyin välienselvittelyyn. Keskeisenä jäsentäjänä on Stranskyin pakkomielteinen halu saada valheen verhoamalla petoksella itselleen rautaristi, ja koska Steiner ei suostu tukemaan häntä tässä pyrkimyksessä, Stransky päättää hankkiutua sankarisotilaasta eroon. Sotatapahtumien eteneminen

tarjoaakin tähän oivallisen tilaisuuden, kun Stransky sabotoi Steinerin ryhmälle välitettävän vetäytymiskäskyn ja jättää hänet kohtaamaan T-34 -tankkien murhaavan hyökkäyksen. Steinerin ryhmä kuitenkin selviää ja onnistuu pakenemaan rintamalinjojen taakse.

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

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

Kohtaus venäläisten naissotilaiden kanssa on joka tapauksessa vieraannuttava ja dekadentti esimerkki elokuvan hulluuden sävyttämästä pohjavireestä, joka korostuu entisestään lähestyttäessä elokuvan loppuratkaisua. Stranskyn käskyttämänä luutnantti Triebig antaa konekivääriasemalle käskyn ampua Steinerin saapuvaa joukkuetta, joista suurin osa kuolee. Vihan mustaama Steiner ampuu Triebigin juoksuhaudaan, hylkää loput jäljellä olevista tovereistaan ja ryntää selvittämään välejään Stranskyn kanssa. Katsoja varautuu tässä vaiheessa lopulliseen

kaksintaisteluun, jota ei kuitenkaan kaikkien odotusten vastaisesti tapahdu. Saksalaisten rintaman samaan aikaan murtuessa joka puolella Steiner ottaa Stranskyn mukaansa ja suuntaa taistelukentälle. Samaan aikaan eversti Brandt evakuoii kapteeni Kieselin sillanpääasemasta turvaan, koska ”häntä tarvitaan uuden Saksan rakentajana”. Tämän jälkeen hän johtaa miehensä viimeiseen rynnäkköön aseisiin murtautuvia venäläisiä vastaan.

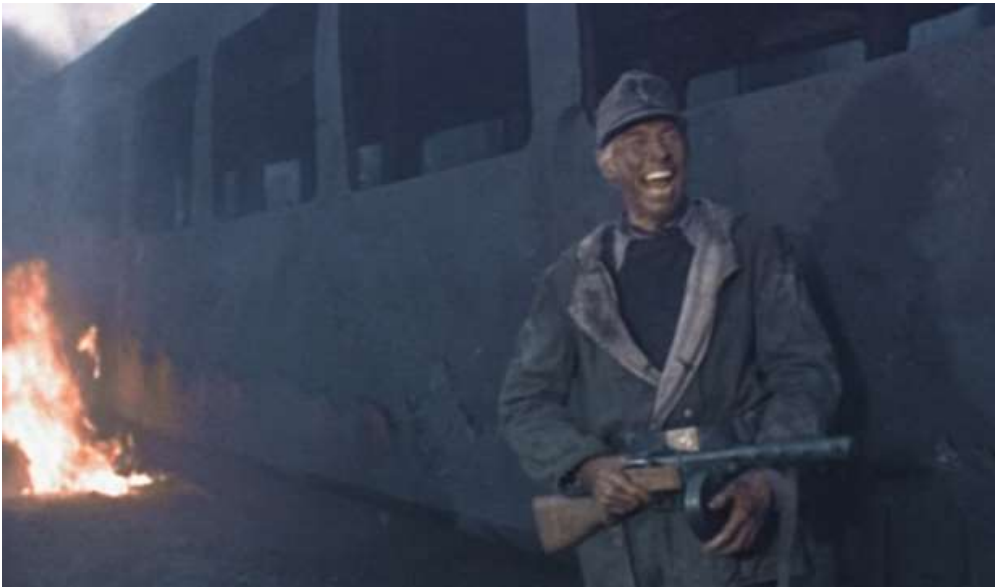
Rautaristissä kuvattu vastakkainasettelu – urhea ja kovapintainen sotilas vs. ylimielinen ja/tai pelkurimainen upseeri – on tuttu myös monista muista sotaromaaneista -ja elokuvista. Esimerkiksi voi nostaa Robert Aldrichin ohjaaman elokuvan *Helvetti 1944* (Attack, 1956), jonka tapahtumat sijoittuvat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

Juuri Rautaristin lopetus tekee siitä poikkeuksellisen sotaelokuvan historiassa. Paradoksi on siinä, että elokuvan eriskummallisen lopetuksen todellinen syy oli tuotannollinen. Kuvausten ollessa loppusuoralla Wolf C. Hartwig ilmoitti apulaistuottajiensa välityksellä Peckinpahille, että rahoitusta kuvausten jatkamiseen ei ollut. Tässä vaiheessa kuvaamatta oli loppukohtaus, johon Peckinpah oli varannut kolme päivää. Raivostunut Peckinpah kuitenkin kieltäytyi lopettamasta. Lopun taistelukuvat purkittiin erikoistehosteryhmän ja näyttelijöiden kanssa neljässä tunnissa.

Alkuperäisessä käsikirjoituksessa, jota tosin muutenkin muokattiin toistuvasti kuvausten aikana, Steiner ja Stransky taistelivat lopussa venäläisjoukkoja vastaan. Steiner olisi tappanut kranaatilla sekä Stranskyn että itsensä, ja elokuva olisi loppunut siihen (Cross of Iron Screenplay). Rahojen loputtua avoimeksi jäävä ratkaisu perustui James Coburnin ja Maximilian Schellin improvisaatioon. (James Coburn interview 1993; Weddle 1994 311–312)

Loppukohtauksessa lippaansa tyhjäksi ampunut Stransky kysyy huutaen Steinerilta ohjeita, miten ase oikein ladataan. Tilanne on täysin naurettava. Rautaristejä metsästävä preussilainen upseeri, joka ei osaa ladata asettaan? Kohtaus päättyy hämmästyneen Steinerin mielipuoliseen nauruun, joka jatkuu lopputeksteihin asti (Kuva 6). Alussa nähtävä venäläinen sotilaspoika palaa kuviin. Hän

yrittää turhautuen ampua Steinerin ja Stranskyn, siinä kuitenkin onnistumatta. Steinerin naurussa voi nähdä paralleelin *Hurjan joukon* lopetukseen, jossa jäljellejääneet lainsuojattomat puhkeavat spontaaniin nauruun, tietäen, että heidän ystävänsä ovat kuolleet, ja että sama kohtalo odottaa pian heitäkin (Seydor 1997, 210–211). Toisaalta loppukohtaukset ovat olennaisesti erilaisia. *Hurjan joukon* verisen lopputeurastuksen jälkeinen nauru on vapautunutta ja nostalgista, kun taas Steinerin nauru on kolkkoa ja absurdia. Jälkimmäinen ei tarjoa katsojalle katharsista, vaan pikemminkin hämmennyksen ja vieraantuneisuuden tunteen.



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

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

Peckinpahin viittaus tunnetun vasemmistolaisen intellektuellin suuntaan rakentaa elokuvan loppuun moniulotteisen tulkintahorisontin. Ensi katsomalta Brecht-sitaatti vaikuttaakin yllättävältä valinnalta elokuvan päätössanoiksi. Toisaalta se heijasteli myös ohjaajan ristiriitaista persoonaa. Reteää ja väkivaltaista cowboy-imagoa ylläpitänyt Peckinpah oli myös laaja-alaisesti lukenut,

kirjallisuutta ja teatteria tuntenut intellektuelli (Seydor 1997, 341). Aristoteleen *Runousoppi* oli hänen innoittajansa jo silloin, kun hän aloitti uraansa käsikirjoittajana 1950-luvun Hollywoodissa. Albert Camus'in ja Jean Paul Sartren tuotantoon hän oli tutustunut opiskellessaan teatterin tekemistä, ja Camus'n *Sivullinen* (1942) kuului hänen suosikkiromaaneihinsa (Weddle 1994, 93–94; Seydor 1997, 347). Brechtiläisen etäännyttämisen metodi oli hänelle tuttu jo varhaisista teatteriopinnoista. Brechtin käyttö on tulkittavissa viitteenä myös elokuvan potentiaaliselle saksalaiselle yleisölle, jolle näytelmäkirjailijan kannanotot olivat mahdollisesti tuttuja.

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

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

Oma tulkintamme tulee hyvin lähelle Välimäen elokuvan visuaalisuutta ja musiikkia koskevia päätelmiä. Peckinpahin katsojalle tarjoama sanoma on yksiselitteinen ja armoton: Hitlerin johdolla Saksan maailmaan tuoma tuho ei ollut mikään ainutkertainen tapahtuma vaan voi toistua milloin vain uudelleen. Sivistys on aina uhan alla ja voi murtua täydellisesti – ajasta ja paikasta riippumatta. Peckinpahin loistavan improvisoinnin myötä tiivistyvä lopetus tuo elävästi mieleen hänen aikalaisensa, suomalaiskirjailija Veikko Huovisen pessimismin, jotka hän esitti mustan huumorin

sävyttämässä romaanissaan *Veitikka: A. Hitlerin elämä ja toiminta* (1971): ”Hitler elää. Hän elää ihmisessä, ihmisissä. Ismien ja uskonkappaleiden nimet muuttuvat, mutta hitlerit elävät”.

(Huovinen 1971, esipuhe)

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

Rautaristi sai ensi-iltansa tammikuussa 1977 Länsi-Saksassa ja seuraavien kuukausien aikana Yhdysvalloissa ja muualla Euroopassa. Yhdysvalloissa vastaanotto oli ristiriitainen.

Esimerkiksi *Variety*n mukaan elokuva oli kokonaisuutena hyvin tuotettu, mutta rakentui liikaa sodan väkivallan kuvauksiin, ilman sen kummempaa syvällisempää sanomaa. (*Variety* 9.2.1977)

Arvovaltaisen *The New York Times* -sanomalehden kriitikko Vincent Canby kuvasi ensi-ilta-arviossaan *Rautaristia* selkeäksi ”pettymykseksi”, joka oli Peckinpahin ”vähiten kiinnostava, vähiten henkilökohtainen elokuva vuosiin”. Hänen tulkintansa mukaan elokuva näytti lopussa muuttuvan lähinnä päähenkilöiden ”machoilun terästäväksi parodiaksi”. (*New York Times* 12.5.1977)

Muuallakin yhdysvaltalaisissa lehdistössä vastaanotto oli varsin nihkeää. Peckinpahin aikaisempi elokuva *Tapporyhmä* (*The Killer Elite*, 1975) oli ollut taloudellinen ja taiteellinen epäonnistuminen. *Rautaristi* näytti tässä suhteessa jatkavan hänen uransa alamäkeä.

Yhdysvalloissa katsojat jakoivat kriitikoiden näkemyksen ja elokuva floppasi pahasti lippuluukuilla. Näin ei ollut aina aikaisemmin käynyt, sillä esimerkiksi vuoden 1972 *Pakotie* (*The Getaway*) oli saanut huonot arviot, mutta osoittautunut silti kassamenestykseksi. Todennäköisesti Peckinpahin raadollinen ja saksalaisesta näkökulmasta tarjottu sodan kuvaus oli katsojille liian vieraannuttava. Tilanteeseen saattoi vaikuttaa scifi-sensaatio *Tähtien sodan* (*Star Wars*, 1977) tulo samana vuonna elokuvamarkkinoille, mikä vei potentiaalisia katsojia monelta muultakin elokuvalta.

Sen sijaan Euroopassa elokuva menestyi huomattavasti paremmin ja sai myönteisiä arvioita kriitikoilta. Erityisesti Länsi-Saksassa ja Itävallassa *Rautaristi* oli suurmenestys ja pyöri täysille saleille. Länsi-Saksassa se oli menestynein ulkomainen elokuva sitten *Sound of Musicin* (*The Sound of Music*, 1965), ja se voitti myös media-alan arvostetun Bambi-palkinnon. (Donahue 1987, 296; Weddle 1994, 312) Elokuvan saksalaista menestystä saattaa selittää osaltaan myös, että se, kuten kaikki ulkomaiset elokuvat, esitettiin Länsi-Saksassa dubattuna. *The New York Timesin* Vincent Canby oli piikitellyt elokuvaa sen epäuskottavista saksalaishahmoista. (*New York Times* 12.5.1977) Elokuvan dubattuna nähnyt saksalaisyleisö oli, ainakin lipputulosten perusteella, aivan toista mieltä.

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

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

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

Elokvakriitikko Tapani Maskula arvioi *Tuokaa Alfredo Garcian pää* -elokuvan (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974) Turun Ylioppilaslehteen vuonna 1975. Maskula kehui elokuvaa, kutsuen sitä ”tuhlaajapoika” Peckinpahin komeaksi paluuksi. Maskulan arviossa oli määritelmä, joka sopii myös *Rautaristiin* ja erityisesti sen loppukohtaukseen: ”mielipuolisuudessa on aina oma huumorinsa, kun hulluuden selvänäköisyys ja loogisuus ylittää katsojan todellisuudentajun”. (Maskula 2018, 230–231) Myös *Rautaristiä* Maskula piti ohjaajan parhaisiin lukeutuvana elokuvana. Näiltä osin voidaan todeta, että suomalaisessa vastaanotossa sitä suhteutettiin osaksi ohjaajansa muuta tuotantoa, vaikka kannanotoissa nähtiin selvästi myös viitteitä sen kriittiseen käsittelyyn ”fasistisena” elokuvana. On kuitenkin huomattava, että Peckinpahin elokuvien väkivaltaisuus, pessimismi ja mieskeskeinen maailmankuva jakoivat jyrkästi mielipiteitä aikalaiskriitikkojen keskuudessa. Se oli monille yksinkertaisesti liikaa aikana, jolloin Godard, Antonioni ja Bergman olivat filmihullujen palvonnan kohteita. Peckinpahin elokuvia ei juurikaan ollut tarjolla suomalaisissa elokuvakerhonäytännöissä, ja voidaan sanoa, että 1980-luvun ”videosukupolvi” tavallaan löysi hänen elokuvansa uudelleen.

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

Rautaristin maineesta kertoo myös sen näkyvyys sosiaalisen median puolella. Ohjaajan tuotantoa arvostavat fanit ja harrastajat pitävät sitä edelleen yhtenä kaikkien aikojen arvostetuimmista

sotaelokuvista. (Ks. Kuva 7) Keskusteluissa sitä verrataan usein länsisaksalaiseen *Das Boot* -elokuvaan – nimenomaan yhtenä harvoista täysin saksalaisen sotilaan näkökulmaa korostaneista 1970- ja 1980-luvun tuotannoista. *Das Boot* tuntui todella jatkavan *Rautaristin* viitoittamalla tiellä, käsitellen sopivan kriittisesti saksalaisten merisotilaiden sankarillisuutta ja inhimillisyyttä. Siinä nähtiin myös runsaasti viihteellisyyttä, vaikka huumori oli huomattavasti kepeämpää kuin Peckinpahin synkänpuhuvassa ohjaustyössä.



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

Loppu: sodan päättämätön kehä

Oli pitkälti sattumaa, että Willi Heinrichin sotaromaani päättyi 20 vuotta ilmestymisensä jälkeen yhdysvaltalaisen auteur-ohjaajan elokuvan käsikirjoitukseksi. Romaanin saksalaisuus oli Sam Peckinpahille sinänsä toissijaista, koska hän näki käsikirjoituksessa mahdollisuuden yleisempään kommentointiin sodasta ja ihmisyydestä. Toisaalta hän oli kuitenkin kiinnostunut kuvaamaan natsi-Saksan lietsoman propagandan ja sodan rintamatodellisuuden välistä ristiriitaa. Tämä kiinnostus vain vahvistui, kun Peckinpah, Kelley ja Coburn katsoivat elokuva-arkistoissa sodanaikaisia propagandafilmejä, joista paloja päättyi elokuvan materiaaliksi. Peckinpah halusi valita saksalaisen

näkökulman toiseen maailmansotaan, jotta voisi käsitellä laajempia valtaan, väkivaltaan ja mieskunniaan liittyviä teemoja. Länsisaksalaiselle yleisölle tuo saksalaisen näkökulman esilletuonti teki elokuvasta menestyksen. Yhdysvaltalaisyleisö ja -kriitikot eivät sen sijaan 1970-luvulla lämmenneet sen enempää saksalaisuudelle kuin elokuvan sodanvastaisille teemoille, vaan katsoi elokuvaa vain ohjaajansa yhtenä ”veribalettina”.

Kuten edellä olemme tuoneet esille, *Rautaristi* pyrkii ymmärtämään saksalaisten sotilaiden toverihenkeä, uhrautuvuutta ja jopa sankarillisuutta. Varsinkin loppukohtauksen pessimistinen tiivistys ja sanoma on kuitenkin ristiriidassa näiden tulkintojen kanssa. Katselukokemusta voi pitää vähintään vieraannuttavana ja se tekee ymmärrettävämmäksi, miksi elokuva sai ensi-illan aikaan kritiikkiä osakseen. Peckinpah rakentaa esityksessään verisen, mutta paikoin suorastaan viihdyttävän helvetinnäkymän sodan kauheuksiin, mutta repii lopuksi näin rakennetun illuusion ja päättää esityksen synkkään näkemykseen sivistyksen tuhosta ja laajemmin ihmisluonteen raadollisuudesta. Näin rakennettuna elokuvan lopetus tuntuu suorastaan pilkkaavan katsojaa: mikäli juuri nautitte edellä esitetystä väkivallan veribalettista, te olette unohtaneet jotain oleellista. Sodan kokeminen viihteenä on lähtökohtaisesti petoksellista ja näkökulmaltaan absurdia. Toisaalta ristiriita voidaan tulkita myös kaksinaismoralismiksi ja näin ollen petokselliseksi tavaksi käsitellä sodan mielettömyyttä. Näin esitetyt tulkinnalliset ääripäät ovat pinnallisia ja rajoittavia

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

Hän elää sodan luomassa rajatilassa – hän on ammatissaan murhaavan tehokas, mutta ei ole vielä kadottanut täysin kosketustaan inhimillisyyteen. Peckinpah kuitenkin osoittaa ohjaustyössään, että Steinerillä ei ole toivoa päästä enää takaisin sivistyksen pariin – sota on painanut hänet liian syväälle väkivallan maailmaan. On huomionarvoista, miten vihollisuuden ja sankaruuden välinen

vastakkainasettelu rakentuu tähän suhteutettuna elokuvan aikalaiskontekstiin. Steinerin ja hänen tovereidensa katkeruuden ja vihan varsinainen kohde ei olekaan kansallissosialistinen järjestelmä tai Hitler itsessään, vaan antagonistin roolissa nähdään preussilainen aristokraattiupseeri. Olemme edellä nostaneet esille, että vastakkainasettelun historialliset juuret ovat monisyisemmät ja monitulkintaisemmat kuin pelkän mustavalkoisen kunnan sotamies-vastaan-paha-esimies - asenteen perusteella voisi luulla.

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

Luokkaristiriidan alleviivaaminen ja tätä kautta myös preussilaisen militarismin perinne ja sen yhteys natsi-Saksan nousuun tulee käsitellyksi – tosin kiertoteitse ja ilman kiusallisia lisäkysymyksiä. Stranskyn henkilöahmossa näkyvät näiltä osin myös populaarikulttuuriset vaikutteet, joiden jälkiä voidaan seurata esimerkiksi Remarquen sodanvastaisiin tulkintoihin. On varsin oletettavaa, että juuri tämä asetelma johti siihen, että Saksassa ja Itävallassa elokuva pyöri täysille katsomoille ensi-illan jälkeen. Heille *Rautarististä* välittyvä sotakuvasto oli tuttu ja ymmärrettävä. Yhdysvaltojen markkinoiden nuiva vastaanotto saattoi osittain selittyä sillä, että elokuva ajautui liian kauaksi Hollywoodin toista maailmansotaa käsittelevien tuotantojen konventioista. Amerikkalainen yleisö ja kriitikot eivät vain pystyneet samaistumaan sen tarinaan tai henkilöahmoihin. Myöhemmin julkaistuissa elokuvakritiikeissä ja muissa arvioissa elokuvan keräämä kansainvälinen arvostus on kuitenkin huomattavasti noussut.

Olemme toisaalta osoittaneet, että katsojat ja kriitikot sekä myöhemmin elokuvatutkijat, ovat vuosikymmenien saatossa nostaneet esiin kaikkia edellä esitettyjä tulkintamalleja. Ristiriitaisetkin

tulkinnat ovat kaikki todisteita siitä, että *Rautaristi* herättää edelleen – 47 vuotta ilmestymisensä jälkeen – nykykatsojaakin puhuttelevia ajatuksia sodasta sivistyksen ja inhimillisyyden murenemisen tuhoisana päätepiirteenä. Jos ajattelemme esimerkiksi tälläkin hetkellä käynnissä olevaa Ukrainan konfliktia – sotaa käydään hyvin lähellä *Rautaristin* historiallisia tapahtumapaikkoja – sen tulkinnat tuntuvat usein pakenevan loogisia selitystekijöitä.

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

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

Lähteet

Elokuva

Rautaristi (Cross of Iron, 1977). Ohjaus: Sam Peckinpah, Käsikirjoitus (Willi Heinrichin romaanin pohjalta): Julius Epstein, James Hamilton ja Walter Kelley, Tuottajat: Alex Winitzky, Arlene Sellers ja Wolf C. Hartwig, Musiikki: Ernest Gold, Kuvaaja: John Coquillon, Pääosissa: James Coburn, Maximilian Schell, James Mason, David Warner, Senta Berger, Tuotantoyhtiöt: Anglo-EMI

Productions, Rapid Film, Terra-Filmkunst, ITC Entertainment, DVD (Futurefilm / Studio Canal 2001),
Pituus: 126 min.

Elokuva-arvostelut

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

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

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

Verkkosivut

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

Elonet: Rautaristi. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elo_kuva_111616

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

Muu audiovisuaalinen materiaali

Attack Official Trailer #1. Rotten Tomatoes Classic

Trailers. <https://www.youtube.com/watch?v=a9lag6SAfKI>

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

Käsikirjoitukset

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

Kirjallisuus

- Abenheim, Donald. 1993. "The Search for Military Tradition in German Unity". *German Politics & Society* 30. <https://www.istor.org/stable/23736350>
- Ahonen, Kimmo. 2016. "Hollywoodin Vietnamin sota". Teoksessa *Ilmestyskirja. Vietnamin sodan kulttuurihistoriaa*, toimittaneet Hanne Koivisto, Kimi Kärki & Maarit Leskelä-Kärki. Turku: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 435–452.
- Beevor, Anthony. 2002. *Berliini 1945*. Englanninkielinen alkuteos: *Berlin the Downfall* (2002). Suomentanut Matti Kinnunen. Helsinki: WSOY.
- Chambers II, John Whiteclay. 1994. "'All Quiet on the Western Front' (1930): the antiwar film and the image of the first world war". *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14(4), 377-411. <https://doi.org/10.1080/01439689400260291>
- Crim, Brian E. 2014. "Germany's Heroic Victims. The Cinematic Redemption of the Wehrmacht Soldier on the Eastern Front". Teoksessa *Heroism and Gender in War Films*, toimittaneet Karen A. Ritzenhoff & Jakub Kazecki, 87–99. New York: Palgrave Macmillan.
- Donahue, Suzanne Mary. 1987. *American film distribution: the changing marketplace*. UMI Research Press: Ann Arbor.
- Donald, Ralph R. 1991. "Antiwar Themes In Narrative War Films: Soldiers' Experiences As Social Comment". *Studies in Popular Culture* 13(2), 77-92.
- Dukore, Bernard F. 2012. "Make War, Not Love: Sam Peckinpah's Major Dundee and Cross of Iron". *Journal of Film and Video* 64(4), 50–56. <https://www.istor.org/stable/10.5406/jfilmvideo.64.4.0050>
- Eksteins, Modris. 1980. "All Quiet on the Western Front and the Fate of a War." *Journal of Contemporary History* 15(2), 345-366.
- Ellis, Frank. 2007. "The Great Fatherland War in Soviet and Post-Soviet Russian Literature". *Journal of Slavic Military Studies* 20(4), 609-632. <https://doi.org/10.1080/13518040701703112>
- Fine, Marshall. 1991. *Bloody Sam: The Life and Films of Sam Peckinpah*. New York: Primus.
- Galbraith, David R. 2014. *The Defence and Evacuation of the Kuban Bridgehead, January – October 1943*. Maynooth: National University of Ireland.

- Halle, Randall & Margaret McCarthy (eds). 2003. *Light Motives: German Popular Film in Perspective*. Detroit: Wayne State University Press.
- Hentilä, Seppo. 1994. *Jaettu Saksa, jaettu historia : kylmä historiasota 1945-1990*. Historiallisia tutkimuksia 183. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Huovinen, Veikko. 1971. *Veitikka: A. Hitlerin elämä ja toiminta*. Porvoo; Helsinki: WSOY.
- Kallioniemi, Kari, Kimi Kärki & Aila Mustamo. 2024. "Fasismin ja populismin lumo". *Kulttuurintutkimus* 41(1), 1-5.
- Kallioniemi, Kari. 2024. "Fasismin affektiivinen perintö allegoriana, parodiana, provokaationa ja eksploitaationa suomalaisessa rockmusiikissa 1970-luvulla". *Kulttuurintutkimus* 41(1), 6-22.
- Kershaw, Ian. 2010. *Hitler*. Englanninkielinen alkuteos: Hitler (2008). Suomentanut Ilkka Rekiaro. Helsinki: Otava.
- Lindholm, Jari. 1978. "Sam Peckinpah ja mieletön maailma". *Spektri* 4/1978, 8-19.
- Mariani, John. 1979. "Let's Not Be Beastly to the Nazis". *Film Comment* 15 (1), 49-53, 80. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/lets-not-be-beastly-nazis/docview/210237448/se-2?accountid=14774>
- Maskula, Tapani. 2018. *Intohimosta elokuvaan: valitut elokuvakriitikit 1960-2010-luvuilta*. Toimittanut Juri Nummelin. Turku: Saimakko
- Matheson, Sue. 2013. "'When you side with a man, you stay with him!'—philia and the Military Mind in Sam Peckinpah's *The Wild Bunch* (1969)". In Matheson, S. (eds) *Love in Western Film and Television*. New York: Palgrave Macmillan.
- Moeller, Robert G. 1996. "War Stories: The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany". *The American Historical Review* 101(4), 1008–1048.
- Mähkä, Rami, & Damon Tringham. 2024. "It Happened Here ja Kolmannen valtakunnan visuaalinen ja temaattinen vetovoima". *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu* 37(2-3), 89–107. <https://doi.org/10.23994/lk.148185>
- Previtera, Stephen. 2007. *The Iron Time: A History of the Iron Cross*. Hamburg: Winidore Press.

- Rees, Laurence. 2013. *The Dark Charisma of Adolf Hitler: Leading millions into the Abyss*. London: Ebury Press.
- Rosenqvist, Janne. 1996. Hidastettu kuolema – kuolema valkokankaalla. *Filmihullu* 5/1996, 16–19.
- Saarikoski, Petri. 2016. ”Pistä natsi asialle ja mene itse perässä!’ Hitler-videomeemien historia ja anatomia”. *WiderScreen* 19 (1–2). <http://widerscreen.fi/numerot/2016-1-2/pista-natsi-asia-ja-anatomia/>
- Saarenmaa, Laura. 2018. “Circulating Nazi imagery. Wars, weapons, and generational layers of cultural remembrance”. In Sturfelt L. & Cronqvist M. (eds.) *War Remains: Mediations of Suffering and Death in the Era of the World Wars*. Sweden: Kriterium, 189–213. <https://doi.org/10.21525/kriterium.9>
- Seydor, Paul 1997. *Peckinpah: The Western Films. A Reconsideration*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Stevenson, Dennis Matt. 2023. “All Quiet on the Western Front by Edward Berger”. *Film & History: An Interdisciplinary Journal* 53(2), 48–50. <https://doi.org/10.1353/flm.2023.a915286>
- Tymkiw, Michael. 2007. ”Debunking the myth of the saubere Wehrmacht”. *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 23(4), 485–492. <https://doi.org/10.1080/02666286.2007.10435801>
- Välimäki, Susanna. 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.
- Weddle, David. 1994. *“If They Move...Kill’ Em!”: The Life and Times of Sam Peckinpah*. Grove Press: New York.
- Weinberg, Gerhard L. 2005. *A World at Arms: A Global History of World War II*. Second Edition. New York, NY: Cambridge University Press
- Wette, Wolfram. 2007. *The Wehrmacht: History, Myth, Reality*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Wolfenden, Helen. 2007. ”The Representation of Wehrmacht Soldiers as Victims in Post-war West German Film: Hunde, wollt ihr ewig leben? and Der Arzt von Stalingrad”. In Helmut Schmitz (ed.) *A*

Nation of Victims? Representations of German Wartime Suffering from 1945 to the Present, 71–

85. <https://doi.org/10.1163/9789401204453>