



Jari Sedergren

Aseena elokuva

Näyttelijä, myöhempi Yhdysvaltain presidentti Ronald Reagan piti Hollywoodia "suurena maailmanlaajuisena propagandatukikohtana" taistelussa kommunismia vastaan. Kylmässä sodassa elokuva olikin ase muiden aseiden joukossa.

Sotaelokuva oli toisen maailmansodan aikana yleisin genre amerikkalaisessa elokuvassa. Sodan aikana valmistui yli 1500 elokuvaa, joista peräti 800 oli sotaelokuvia. Elokuvateollisuuden ja valtiokoneiston yhteistyötä koordinoi Office of War Information (OWI), jonka johdossa oli liberaaleja New Dealin kannattajia. (1) He ymmärsivät kotirintaman moraalin merkityksen. OWI:n johtaja luonnehti tehtävää pian Pearl Harborin jälkeen: "Helpoin tapa ujuttaa propagandaideoita melkein kaikkien ihmisten mieliin on antaa niiden kulkea viihde-elokuvan kaltaisen median läpi. Silloin ihmiset eivät tajua, että heille syötetään propagandaa." Hollywoodin merkitys kasvoi myös Yhdysvaltojen ulkopuolella. Kun Yhdysvallat oli liittoutuneista merkittävin, toi se statusta myös Hollywoodille. Yhdessä menestys koti- ja ulkomaille toi vaurautta elokuvateollisuudelle: voitot kasvoivat kolmanneksella ja yleisöt viidenneksellä. Ulkomaille viedyt elokuvat olivat usein osa psykologista sodankäyntiä, jota jatkettiin Euroopassa sodan päätyttyä koordinoitusti. (2) Sodan jälkeenkin elokuvateollisuus suhtautui armeijaan myönteisesti. Toisesta maailmansodasta aina 1960-luvun alkuun asti amerikkalainen elokuva kuvasi oman armeijansa lähes yksituumaisesti positiiviseen sävyyn. Syy konsensukseen oli selvä. Toisen maailmansodan voittanut armeija katsottiin parhaaksi takuuksi rauhalle. Voitokas toinen maailmansota onkin pysynyt elokuvien kestoaiheena, kuten *Pelastakaa sotamies Ryanin* (Steven Spielberg, Yhdysvallat 1998) kaltaiset kassamenestykset osoittavat.

Toisen maailmansodan jälkeen ei kylläkään ollut olemassa edellisten maailmansotien ja niiden välisenä aikana toimineita Creelin komitean tai OWI:n kaltaisia instituutioita vaalimassa valtiovallan ja elokuvateollisuuden suhdetta. Silti Washingtonin valtakoneisto ja Pentagon olivat Hollywoodissa vaikutusvaltaisia. Pentagonissa elokuvien arveltiin parantavan armeijan imagoa, kun ne vain pysyivät nykykielellä sanottuna poliittisesti korrekteinä. Pääasiassa kontrolli tapahtui tarjoamalla laitteistoa, miehiä ja kuvauspaikkoja niille filmeille, jotka vuonna 1949 perustettu Defense Department's Motion Picture Production Office hyväksyi. Silloin muokattavana ja kriittisen katseen alla olivat myös käsikirjoitukset, jos ei muuten niin teknisen neuvonannon nimissä. Vain harvat studiot olivat valmiita riskeeraamaan tuotantonsa toimimalla ilman Pentagonin apua. (3)

Kaikesta kylmän sodan hengestä ja konsensushakuisuudesta huolimatta yksittäisiä kriittisiä tekijöitä sisältäviä sotaelokuvia syntyi 1950-luvullakin. Kriittisyys näyttäytyy tavallisesti psykologisissa kontekstissa. Sellaisia elokuvia olivat esimerkiksi Lewis Milestonen sotaväsymystä käsitellyt elokuva *Montezuma (Halls of Montezuma, Yhdysvallat 1951)* ja Robert Aldrichin *Attack! (Yhdysvallat 1956)*, joka kuvasi upseerien pelkuruutta ja taistelupelkoa. Brittielokuvassakin sotaa ja armeijaa käsiteltiin kriittisesti jo 1950-luvulla. David Leanin *Kwai-joen silta (The Bridge over the River Kwai, Iso-Britannia 1957)* puuttui luokkaristiriitoihin ja Stanley Kubrick puolestaan kuvasi upseerien korruptoituneisuutta ja välinpitämättömyyttä ensimmäisessä maailmansodassa elokuvassaan *Kunnian kentät (Paths of Glory, Iso-Britannia 1959)*.⁽⁴⁾

HUAC ja CIA asialla

Armeijamyönteisyyden lisäksi Hollywoodin patriotismi korostui kylmän sodan sisäpoliittisen ulottuvuuden vuoksi. Sen symboleiksi ovat nousseet senaattori Joe McCarthy ja HUAC (House Committee on Un-American Activities). Niinkin varhain kuin alkuvuonna 1947 syytöslistalle joutui merkittävä joukko käsikirjoittajia ja elokuvatyöntekijöitä. Hollywoodin kymmenikkö passitettiin myöhemmin vankilaan, koska he kieltäytyivät tekemästä yhteistyötä HUAC:in kanssa. Komitean toimipiiri oli laaja: se pohti eri tavoin mm. kommunismia, työn teettämistä ja sen yhteiskunnallista merkitystä, rasismia, Yhdysvaltojen ekspansiohaluja, historian tulkintaa ja mielipiteen ilmaisun vapautta. Näin HUAC tuli kuvastaneeksi tuon ajan kulttuurille yleisiä teemoja, jotka samalla olivat keskeisiä piirteitä kylmän sodan amerikkalaisessa yhteiskunnassa toisen maailmansodan jälkeen.

HUAC:in kuulusteluilla Hollywoodissa oli kaksi kohdetta. Ensimmäinen koski kommunistisen propagandan osuutta elokuvissa – joka oli osittain Valkoisen talon sodan aikaisen intervention tulosta. Neuvostoliittoa liittolaisena kuvaavien elokuvien lisäksi tavallisin syytös oli se, että elokuvissa pankkiirit, kapitalistit ja senaattorit esitettiin roistoina.⁽⁵⁾ ”Ei enää *Vihan hedelmiä* eikä *Tupakkateitä*, enää emme tee elokuvia joissa käsittelevät amerikkalaisen elämän kääntöpuolta. Enää ei esitetä pankkiiria roistona”, Eric Johnston, kansallisen elokuvajärjestön päämies, sanoi 1946.⁽⁶⁾

Hollywoodin kuulustelut saivat maailmanlaajuista mediajulkisuutta. Kansainväliset mediat kiinnittivät huomiota elokuvatähtiin ja muihin julkkiksiin ja paisuttelivat siinä yhteydessä kysymystä kommunistien "soluttautumisesta" Hollywoodiin. Julkisuus selittää ainakin osaksi, miksi jotkut poliitikot halusivat niin aktiivisesti osallistua prosessiin. Hollywoodissa politikoinneet menestyivät myöhemminkin. Kalifornian kongressiedustaja Richard Nixon oli komitean jäsen ja pääsi presidentiksi. Hänen aktiivisuutensa suuntautui pian State Departmentissa toimineen vakoilija Alger Hissin tapaukseen, mutta Hollywood-julkisuuden tähti- ja salamavaloloiste kyllä kelpasivat. Toisenkin presidentti, tuolloin tosin vasta näyttelijäkikillä, todisti ns. ystävällismielisenä todistajana. Ronald Reagan ajatteli asian siten, että Hollywood oli "suuri, maailmanlaajuinen propagandatukikohta" taistelussa kommunismia vastaan. "Kuka tahansa kontrolloisikaan amerikkalaisia elokuvia", Reagan varoitti yleisöään, "heillä olisi pääsy viikoittain 500 miljoonaan ylettyvän yleisön sieluihin."⁽⁷⁾

Tutkimuksen kohteeksi valikoituivat Hollywoodin vasemmistolaiset, enimmäkseen kirjoittajat.

Komitean tutkimusten tuloksena valmistettiin ns. musta lista ja televisio- ja radioalalla ns. harmaa lista. Mustalle listalle joutui 212 elokuvatyöntekijää, harmaalle enemmän. Käytännössä musta lista oli varsin tehokas väline estämään listalle syystä tai toisesta joutuneita filmi-ihmisiä työskentelemästä Hollywoodissa, vaikkakin erilaisia kiertoteitä järjestettiin. Käsikirjoittajat saattoivat julkaista toisten nimissä, hankkia kulisseeja ("front") ja säilyttää siten toimeentulomahdollisuudet. Mutta näyttelijöille tilanne oli vaikeampi. Mustalla listalla oli nimittäin heidän kasvonsa. James Cagneyta ja Shirley Templeä ei listoille saatu, vaikka yritystä oli jopa siihen. Mustan ja harmaan listan heijastuksia näkyi merten takanakin. Kun Suomi-Amerikka Yhdistys halusi 1950-luvun alussa Gregory Peckin Suomeen – Peck oli suosittu paitsi näyttelijäntaitonsa ja ulkonäkönsä vuoksi myös suomalaisen aviovaimon herättämän kiinnostuksen perusteella – State Department suositteli Helsingin lähetystölle toista valintaa, koska Peckin taustoja vasta tutkittiin ja sieltä oli löytymässä yhtä ja toista epäilyttävää.(8)

Matti Salo kirjoittaa mustan listan käsikirjoittajien elämää kuvaavassa teoksessaan listan lopusta: "[Kirk] Douglas tunnetusti ensimmäisenä, samanaikaisesti Otto Premingerin kanssa, rohkeni nostaa Trumbon nimen mustan listan pimemmoista yleisön nähtäväksi elokuvan *Spartacus* valmistuttua 1960. Siitä vuodesta, presidentti J. F. Kennedyn liberalisoivan kauden alusta, lista ryhtyikin kunnolla rakoilemaan...". Silti jotkut mustalle listalle joutuneet kirjoittajat saivat odottaa vapautuksen vuoroa melko pitkään.(9)

Kylmän sodan ulkopoliittinen ulottuvuus toi informaatiopoliittikan tekijäksi myös CIA:n tapaisen organisaation. CIA teki järjestelmällistä yhteistyötä Hollywoodin kanssa, osin salassa, osin suoraan. Kyse ei siis ollut vain elokuvateollisuuden yhteistyöstä Antiamerikkalaista toimintaa tutkivan senaatin komission kanssa tai sellaisesta yhteistyöstä valtioelimiä kanssa, jonka tuloksena ulkomaille toimitettaisiin Yhdysvalloille suotuisia elokuvia. CIA sijoitti agentejaan elokuvateollisuuteen myös muokatakseen elokuvien sisältöjä. CIA piti yhteyttä elokuvastudioiden sensuuripäälliköihin, jotka puolestaan toimivat estääkseen epäilyttävien elokuvien toiminnan. Säilyneestä kirjeenvaihdosta päätellen osa yhteydenotoista tehtiin, jotta toisten yhtiöiden toimintaa mustattaisiin.(10)

Tammikuussa 1954 C. D. Jackson, CIA:n mies Hollywoodissa, määritteli Hollywoodin paikaksi, jossa ymmärrettiin parhaiten Yhdysvaltojen "propagandaongelmat". Juuri sieltä löytyi tekijöitä, jotka olivat valmiita "sisällyttämään käsikirjoituksiinsa ja toimintaansa oikeita ideoita oikealla sublimiteetilla (sublecy)". Eikä Jacksonin työnantajalleen tarjoama lista ollut suinkaan mitätön. "Ystävät" joiden voitiin odottaa avustavan hallitusta olivat elokuvateollisuuden merkkihenkilöitä, niihin kuuluivat Cecil B. DeMille, Spyros P. Skouras ja Darryl Zanuck Foxista, MGM:n presidentti Nicholas Schenk ja saman yhtiön tuottaja Dore Schary, Paramountin presidentti Barney Balaban, Warner Brothersin Harry ja Jack Warner, RKO:n presidentti James R. Grainger, Universalin presidentti Milton Rackmil, Columbia Picturesin presidentti Harry Cohn, Republic'in presidentti Herbert Yates, Disney-yhtiöiden Walt ja Harry Disney ja elokuva-alan yhteistyöjärjestön MPA (Motion Picture Association) presidentti Eric Johnston.(11)

CIA pyrki ujuttamaan poliittisesti merkityksellisiä elokuvia Itä-Eurooppaan ja se jopa valmisti niitä: George Orwellin teoksiin

perustuvat elokuvat *Eläinten kapina* (*Animal Farm*, 1955, o. John Halas & Joy Batchelor) ja Michael Andersonin *1984* (1955) olivat CIA:n ja Yhdysvaltain hallituksen rahoittamia ja myös sen institutionaalisessa ohjauksessa. Orwell itsekin oli jo 1940-luvun lopussa antanut lausuntoja kulttuurialan ihmisistä suoraan CIA:n käyttöön.(12) CIA pyrki myös vahvistamaan vastapropagandaa Neuvostoliiton kehittämään ”mustien sorto”-teesiin. Elokuvissa piti näkyä keskiluokkaisia, hyvin koulutettuja ja kunnollisia mustia kansalaisia. Klassisen elokuvan rasisista äänenpaineista piti päästä irti, jotta vastustaja ei saisi niistä propaganda-asetta. Tehtävä osoittautui vaikeaksi.(13)

Vähemmistöjen edustus elokuvissa kasvoi, mutta vähemmistöjen roolina oli usein jakaantua kahteen eri luokkaan, hyviin ja huonoihin: tavallisimmin eri genreissä esiintyneet vähemmistöt kuvattiin niin, että hyvä vähemmistö mobilisoitiin taisteluun pahaa vähemmistöä vastaan. Sotaelokuvat, raamatulliset aiheet, ja Korean sodan antikommunistiset elokuvat ovat tästä esimerkkejä. Varsin usein vähemmistöt saivat edustaa myös elokuvan roistoja. Erottelun perusta näkyi siinäkin, että eri etnisten ryhmien välisiä rakastumisia esiintyi elokuvissa vain harvoin: varsin usein näissäkin tapauksissa valkoinen näytteli jotakin muuta etnistä ryhmää. Kylmä sota ulottui luokkaperustaiseen tulkintaankin, sillä eri sosiaaliluokkien väliset rakkaussuhteet vähenivät elokuvissa rajusti nekin. Elokuvien julkilausumattomana tavoitteena oli konsensus, sillä kylmän sodan elokuvat tähdensivät, että itsensä puhdistaminen yhdessä yhteiskunnan puhdistamisen kanssa voi johtaa ristiriidattomaan järjestykseen, jonka ytimessä on heteroseksuaalisuus ja lapset.(14)

Presidentti Dwight Eisenhowerin aikana hallitus ja Hollywood toimivat läheisessä yhteistyössä. Hallituksen viranomaiset saivat oikeudet levittää elokuvia kaikkialle maailmaan, kaikenlaisille ihmisille. Sama koski kirjoja. Hallitus varustikin 350 liikkuvaa elokuvayksikköä, jopa vene-elokuvateattereita, liekö idea napattu bolševikkien elokuvajunista Neuvosto-Venäjällä. Lisäksi United States Information Agency, USIA, esitti kirjastoissa ja informaatiokeskuksissa sekä Hollywood elokuvia että virallisesti tuotettuja lyhytelokuvia: miljoonat näkivät elokuvan *Life of President Eisenhower* eri puolilla maailmaa. Pari niistä kiellettiin Suomessakin: esimerkiksi 81 maassa esitetyt elokuvat *Polish Are Stubborn People* ja *My Latvia*.(15) joka vakuuttaa katsojille Latvian historian kautta: ”Don’t let it happen to Your Nation”.(16)

Kylmä sota ei ollut vain elokuvateollisuuden edusmiesten arkipäivää, vaan myös monet huippuohjaajat ”näyttivät väriä” ja yhteiskuntakelpoisuuttaan tekemällä propagandaelokuvia. Useimmille näytöksi riitti yksi propagandaelokuva, joka sijoitti heidät poliittiselle kentälle tavalla, jota ei käynyt kiistäminen. Delmer Daves, William Dieterle, Stanley Donen, Samuel Fuller, Henry Hathaway, Elia Kazan, William Wellman ja Billy Wilder ovat esimerkkejä tunnetuimmista propagandaelokuvien ohjaajista. Vastaavaa aktiivisuutta voidaan nähdä Neuvostoliitossa, kun katsoo mitä ohjasivat Mihail Romm, Avraam Room, Grigori Aleksandrov ja Mihail Kalatozov. Propagandaelokuvia ei muistella. Ohjaajien elämäkertoissa ja ohjaajista tehdyissä dokumenttelokuvissa viittaukset kylmän sodan propagandaelokuviin on usein minimoitu. Kaikesta voi päätellä, että kylmä sota otettiin vakavasti elokuvien tuotantoprosessissa.

Kylmän sodan elokuvista 1940–60 -luvuilla

Mitä sitten jäi jäljelle, kun kommunismin paha ajettiin pois amerikkalaisesta elokuvasta. Lary Mayn mukaan kylmän sodan aikaiset amerikkalaiselokuvien yleisenä tavoitteena kylmän sodan uudessa konsensuksessa oli tuottaa luokattoman ja ristiriidattoman yhteiskunnan kuvauksia ja edistää amerikkalaisen yritystoiminnan imagoa. Mayn tutkimusten mukaan roistomaisten liikemiesten tai rikkaiden moraalittomuuden kuvaukset vähenivät, edellinen viidenneksellä ja jälkimmäinen puoleen sotaa edeltävästä ajasta. Sosiaalisten uudistusten kuvaus ei sinällään vähentynyt, mutta reformeja eivät saaneet aikaan kansalaisyhteiskunnan toimijat, vaan ekspertit jotka operoivat vakiintuneiden instituutioiden sisällä. Samalla sisäisen kumouksellisuuden kuvaukset kiihtyivät. Kun sodan aikana niitä sisältyi yhteen filmiin kymmenestä, vuosina 1945–55 niitä sisälsi jo joka neljäs filmi. Vanhat radikaalit ideat olivat kumouksellisuutta, ja sankarit tekivät kääntymykseen uuteen konsensukseen. Eränä esimerkkinä tästä mainittakoon omaa kääntymystensä todistaneen Elia Kazanin ja Budd Schulbergin *Alaston Satama (On the Waterfront, 1954)* ja Edward Dmytrykkin *Kapina laivalla (The Caine Mutiny, 1954)*, joka päinvastoin kuin edellinen versio 30-luvulta, kuvasi kapinoivat miehet kypsymättömiksi. Laivasto teki yhteistyötä elokuvaa valmistettaessa, vieläpä sillä perusteella, ettäokuva "oikeuttaisi järjestelmän".

Korean sotaa (1951–53) kuvaavat amerikkalaiset elokuvat eivät koskaan päässeet sotaelokuvagenren ytimeen. Korean sodan mielikuvamaailmasta puuttui se propagandistinen gloria, jonka voitokas toinen maailmansota synnytti. Michael Lee Lanningin mukaan Hollywood valmisti 55 elokuvaa Korean sodasta. Suurimmaksi osaksi ne noudattivat aiemmista sotafilmeistä tutuksi tulleita propagandan muotoja. Elokuvien asetelmat olivat selkeitä: meidän puolemme oli oikeassa, vihollinen petollinen ja häikäilemätön, meidän asiamme oli oikeutettu ja meidän sotilaamme asialleen omistautuneita, rohkeita ja väsymättömiä. Kiitokset siitä, ettei elokuvien ”tekeminen olisi ollut mahdollista ilman Puolustusministeriön tukea”, näkyvät melko monen elokuvan alkutai lopputeksteissä.(17)

Elokuvien tekotapakin oli kaavamainen. Suurimmat elokuvastudiot kaivoivat Korean sodan elokuvia varten arkistoistaan vanhoja, toisen maailmansodan aikana syntyneitä käsikirjoituksia, ja he muuntelivat ne sopivaksi uuteen tilanteeseen, etsivät niihin sopivia näyttelijöitä ja valmistautuivat osallistumaan uuteen sotaan kuten edelliseenkin. Amerikan lippua heilutteleva kansalliskiihko ja innostus olivat toimineet aiemmissä konflikteissa. Yleisemminkin voidaan sanoa, ettei amerikkalainen elokuvateollisuus huolestunut kylmän sodan politiikasta. Se oli taloudellisesti hyödyllistä, sillä sota tarjosi oivallisen väylän korvata niitä tappioita, joita syntyi kun sodanjälkeinen yleisö ei enää jaksanut katsoa sotafilmejä. Vuoteen 1952 mennessä Hollywood saavutti sotafilmeissään lähes samanlaisen rutiinin kuin toisen maailmansodan aikana. Suurin osa Korean sotaa käsittelevistä elokuvista ei pannut kovinkaan paljon painoa sodan ideologialle, pohjoiskorealaiset ja heitä tukevat kiinalaiset kommunistit kuvattiin yksinkertaisesti murhaavina petoina. Sotatoimia elokuvissa tekivät oikeastaan vain amerikkalaiset. Eteläkorealaisia tai muita YK:n joukkojen kansallisuuksia saa niistä turhaan hakea.

Ensimmäinen Korean sotaa käsitellyt elokuva saapui valkokankaalle 1951. Se oli Samuel Fullerin *Teräskypärä* (*Steel Helmet*, Yhdysvallat 1951). Elokuva oli halpatuotantoa. Steel Helmet -elokuvan taistelukohtauksissa ei ollut oikeastaan mitään eroa aiemmin kuvattuun, ja vaikka vastustaja olikin nyt pohjoiskorealainen, heidät kuvattiin aivan yhtä barbaarisena ja verenhimoisena kuin mitä japanilaiset ja natsit olivat olleet. Pieniä uutuuksia vihollisen oveluudesta sentään elokuvaan sijoitettiin: vihollissotilas ryhtyy jopa roolileikkiin pukeutuessaan naiseksi amerikkalaisia lahdatessaan. Toinen, upseeri, piiloutuu Buddhan kuvan taakse.

Elokuva ei ole yksin kylmän sodan propagandaa. Fullerille tyypilliseen tapaan rasismi on esillä elokuvassa kriittisesti. Kun kersantti kiittelee henkensä pelastanutta korealaispoikaa kutsumalla tätä halventavalla gook-nimityksellä, tämä vastaa vihaisesti: ”I am not gook, I’m Korean”. Elokuva viittaa myös kulttuuritietämyksen välttämättömyyteen kansojen välisessä yhteisymmärryksessä. Kun kappalaisen apulainen soittaa ”Auld Lang Syne” -kappaletta, hän ihmettelee kuinka korealaiset laulavat kappaletta omalla kielellään vaikeuksitta. Hän oli täysin tietämätön siitä, että kyseinen kappale oli tuolloin myös Korean kansallislaulu.

Pentagon ei ollut yhtä vakuuttunut. Kun Fuller pyysi todellista taistelukuvaa filmiarkistosta elokuvaansa varten, hän ei sitä saanut. Elokuva oli armeijan mielestä ”ei-amerikkalainen” koska siinä esitettiin, kuinka kovin ottein vihollisen vankeja kohdeltiin. Vaikka amerikkalainen yleisö ei näyttänyt reagoivan siihen, kuinka amerikkalaiset palveluksessa olevat miehet ampuivat sotavankeja, sotilaat eivät halunneet näyttää sitä valkokankailla.

Kylmän sodan henki näkyy siinäkin, että sotafilmit, lännenfilmit ja raamatulliset aiheet – *Samson ja Delilah*, 1949, *Faaraoiden maa* (*The Land of the Pharaohs*, 1955) ja Cecil B. de Millen *Kymmenen käskyä* (*The Ten Commandments*, 1956) – edustavat yleisemmin filmejä, joissa väkivalta nousee keskeisten ongelmien ratkaisijaksi: yleisesti tämä näkökulma on liitetty sodan aikaisiin elokuviin, ei niinkään rauhan aikana tehtyihin. Neuvottelut ja kompromissit, juuri ne joita on pidetty demokratian ytimenä ja parhaimpana aseena totalitarismia vastaan, eivät siis saaneet vastinetta elokuvista. Elokuvien päähenkilöt kävivät yhä demonista taistelua tuhotakseen tai vangitakseen vihollisen.(18)

Ja kun elokuvien maailma ruokkii mielikuvitusta, vihollinen saattoi olla myös symbolinen: ”Punainen vaara” muovaantui muukalaishahmoiksi joukossa sci-fi -elokuvia, tunnetuimpina *Red Planet Mars* (1952) ja Don Siegelin *Varastetut ihmiset* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956).(19)

Kylmää sotaa käytiin erityisesti vakoilun maailmassa, ja salaisten palveluiden keskinäiset taistelut ja niihin usein sekoittuvat diplomaattiset pyrintöet ovat varsin yleisiä kylmän sodan elokuvien teemoja. Virallinen diplomatia kelpasi elokuvien aiheeksi vain karrikoidussa muodossa. Amerikkalaisten tunnetuimpia vakoiluelokuvia 1950- ja 1960-luvulla ovat *The Iron Curtain* (William Wellman, Yhdysvallat 1948) ja *Diplomaattikirjeenvaihtaja*, (*Diplomatic Courier*, Henry Hathaway, Yhdysvallat 1950), jossa Tyrone Power onnistuu tekemään tyhjäksi venäläisroistojen aiheet valloittaa Jugoslavia 1950. Nunnally Johnson ohjasi elokuva *Yöihmisiä* (*Night People*, 1954), joka käsittelee venäläisten kidnappausterrorismia Itä-Berliinissä.

Berliiniin sijoittuu monta muutakin kylmän sodan perspektiivistä kiinnostavaa elokuvaa, kuten Billy Wilderin *Yks', Kaks' Kolme* (*One, Two, Three*, 1962), Andre de Tothin *Man on a String*, ja Sidney Lumetin *The Prize*, jossa Paul Newman hakee Nobelia Tukholmasta ja hakeutuu Itä-Saksaan, joka osoittautuu kuitenkin pahemmaksi kuin tiedelohkari arvaakaan. Ei ole vaikea arvata, että nämä kuten myös esimerkiksiokuva *Pako Itä-Berlinistä* (*Escape from East Berlin*, 1962) eivät joko löytäneet halukkaita maahantuojaia tai evät läpäisseet suomalaista sensuuria. Elokuvat eivät kuitenkaan tarjonneet kovinta poliittista aineistoa: televisioyhtiö NBC-TV jopa rahoitti itäsaksalaisia loikkareita tehdäkseen ohjelman *The Tunnel* vuonna 1962.(20)

Kylmässä sodassa viholliset olivat sekä ulkomailla että sisämaassa. Sisäisiä vihollisia käsitellään esimerkiksi elokuvassa Gordon Douglasin *I Was a Communist for the FBI* (1951) jossa FBI:n agentti soluttautuu Amerikan kommunistipuolueeseen ja Leo McCareyn elokuvassa *Agentti 52* (*My Son John*, 1952), jossa keskiluokkaisen tyypillisen amerikkalaisen perheen poika "kasvaa kieroon" yliopistossa kommunistiseksi maanpetturiksi, joka voi sovittaa tekoaan vain kuoleamalla. Brittiläisamerikkalaista yhteistyötä oli Britannian ensimmäinen kylmän sodan elokuva, Victor Savillen *Conspirator* (Yhdysvallat/Iso-Britannia 1949), jossa brittiarmeijan upseeri osoittautuu kommunistivakoojaksi, joka on valmis uhraamaan vaimonsa asiansa eteen.

Kylmä sodan antikommunistisia elokuvia riittää katsottavaksi, tunnetuimpina mainittakoon R. G. Springsteenin *The Red Menace* (1949), George Sidneyn *The Red Danube* (1950), Edward Ludwigin *Big Jim Mclain* (1952), Alfred L. Werkerin *Walk East on Beacon* (1952), jonka todellinen rahoittaja ja käsikirjoittaja oli FBI J. Edgar Hooverin suojeluksessa, Samuel Fullerin *Taskuvaras* (*Pick Up on South Street*, 1953), Joseph von Sternbergin *Jet Pilot* (1957) ja Alfred Hitchcockin *North by Northwest* (1959). Ne olivat herkeämättömiä antikommunistisia melodraamoja, jotka varoittivat kaikkialla lymyilevästä kommunismista eivätkä ne häpeilleet ylistää sumeilematta amerikkalaista elämäntapaa.(21) Käänteisestä näkökulmasta, lukumääräisesti vain niukempänä, samankaltaisia elokuvia tekivät myös neuvostoliittolaiset.

Kylmän sodan murros

Toisen maailmansodan aikana everstin arvolla armeijan palveluksessa olleen Frank Capran propagandaelokuvista (*Why we fight* -sarja) tutuksi tehty maailman jako vapaaseen maailmaan oli selvästi murentumassa silloin, kun presidentti John Fitzgerald Kennedy astui virkaansa. Myös kylmän sodan asetelmat menettivät vakauttaan, kun idän imperiumin yhtenäisyys säröili: Neuvostoliiton ja Kiinan välille oli syntynyt välirikko. Maailma kävi räjähdysten partaalla Kuuban kriisissä lokakuussa 1962, mutta tuloksena oli sopimus. Kuuban ohjuskriisin rauhanomaisen ratkaisun välittömiä poliittisia seurauksia olivat vuoden 1963 ydintestikielto ja sen seurauksiksi voidaan lukea myös strategisten aseiden rajoituksia tavoittelevat SALT-neuvottelut 1960-luvun loppupuolella. Sopimuksia aseistuksen rajoittamisesta saatiin aikaan vuosina 1969 ja 1972.

Kansainvälisen politiikan muutos antoi sysäyksen erilaiseen kulttuuriin. Toki aiemminkin muutoksia oli tehty poliittisten

suhdanteiden vuoksi: Länsi-Saksan Natoon liittymistä edelsi ja sitä seurasi joukko amerikkalaiselokuvia, jossa saksalaisille palautettiin sotilaskunniaa: *Rommel*, Henry Hathawayn *Erämaan kettu* (*The Desert Fox*, 1951), *The Sea Chase*, sekä Dick Powellin *Vihollinen syvydessä* (*The Enemy Below*, 1957). Mutta Kuuban kriisi toi neuvottelutuloksen myötä tietyn kunnioituksen. Ennen Kuuban kriisiä Neuvostoliitto oli elokuvissa selvästi Yhdysvaltojen päävastustaja: Kiinaa pidettiin taka-alalla, ja elokuvissa se nähtiin varsiin pitkälle Neuvostoliiton talutusnuorassa kulkevana toimijana. Tämä asetelma näkyy esimerkiksi John Frankenheimerin elokuvassa *Mantsurian kandidaatti* (*Manchurian candidate*, Yhdysvallat 1962), joka sijoittaa kiinalaiset aivopesijät neuvostoliittolaisten käskyttäväksi. Kiinalaiset ohittivat neuvostoliittolaiset vaarallisuudessa myös 1960-luvun puolivälin *UNCLE*-elokuvissa ja -televisiosarjassa. Frankenheimerin elokuvassa *Seitsemän toukokuun päivää* (*Seven Days in May*, 1964) asetelma on jo muuttunut. Elokuvassa Neuvostoliiton ja Yhdysvaltojen allekirjoittavat ydinsulkusopimuksen, joka herättää vastustusta äärioikeistolaisittain ajattelevissa kenraaleissa. Näin todellinen uhka ja vaara tulee amerikkalaisen yhteiskunnan sisältä, militaristisesta äärioikeistosta, joka on valmis käyttämään väkivaltaa ja terroria kaapatukseen vallan liberaaleilta. (22) Teemaa on sittemmin varioitu lukemattomissa elokuvissa ja televisiosarjoissa.

Kuuban kriisin aiheuttaman kompromissin lisäksi myös sisäpoliittiset tekijät olivat muutoksen takana. Keskustelun alkoi mahdollisimman korkealla tasolla, kun kenraalista presidentiksi noussut Dwight Eisenhower vuonna 1957 varoitti "militaaristeollisen kompleksin" aiheuttamista vaaroista. Sen jälkeen teemasta alkoi keskustelu kongressissa, tiedotusvälineissä ja pian myös elokuvissa. Ihmisetkään eivät enää ajatelleet samoin kuin Pentagon. Varsinkin Kuuban kriisi sai monet ajattelemaan ensimmäistä kertaa sitten toisen maailmansodan päätöksen, tarjosiko juuri militaarinen maailma takeen rauhalle. Kuuban ohjuskriisistä on valmistettu monia dokumentteja ja näytelmäelokuvia, kuuluisimpina tuoreeltaan NBC-televisioyhtymälle tehty, Fred Freedin ohjaama dokumentti *The Missile Crisis* (1964) ja uutismaisuutta hyväksikäyttävä Anthony Pagen *13 päivää jotka järkyttivät maailmaa* (*The Missiles of October* (1974) sekä näytelmäelokuva *Ladybug, Ladybug*. Viimeisin Kuuban kriisin ympärille rakennettu elokuva on varsin tarkkaan Valkoisen talon näkökulmaa kriisiin peilaava *Kolmetoista päivää* (*Thirteen Days*, 2001).

Kansainvälisen politiikan muutokset näkyvät hyvin myös Britanniassa valmistetuissa *James Bond* -elokuvissa, joissa Neuvostoliiton sijaan vastapooliksi nousee ensin Kiina, sittemmin erilaiset rikollis- ja huumejärjestöt ja lopulta Lähi-idän "roistovaltiot", vaikka Afganistan-teeman yhteydessä Neuvostoliittokin saa osansa juuri kylmän sodan päätöksen yhteydessä. Armeijojen, tiedustelu- ja turvallisuuspalvelujen moraalittomuus kaikissa kylmän sodan maissa on ollut vakioaihe kriittisissä amerikkalaiselokuvissa, tyypillisenä esimerkkinä John Hustonin *Kremlin kirje* (*Letter from Kreml*, 1969). Jo ennen varsinaisen glasnostin aikana venäläishahmot saivat aika ajoin inhimillisiä piirteitä, minkä esimerkiksi Warren Beatty'n *Punaiset* (*Reds*, 1981) ja Michael Aptedin *Gorkin puisto* -elokuva (*Gorky Park*, 1983) tuo selkeästi ilmi.

Ydinaseet elokuvissa

Yksi kylmän sodan elokuville tyypillinen piirre on atomisodan uhka. 1950-luvulla kilpavarustelu oli ajateltu välttämättömäksi pahaksi ja ydinaseisku Japaniin oli yleisesti hyväksytty sodan aikaisena välttämättömyytenä. Tyynenmeren testiräjähdykset vuonna 1946, vetypommin kehittäminen ja strategisen ilmakomentojärjestelmän (Strategic Air Command) kehittäminen osoittivat, että Yhdysvaltojen pyrkimys oli säilyttää ehdoton sotilaallinen ylivoima.

Sen jälkeen kun ydinaseet tulivat keskeiseksi, sotilaallisen strategian muotoina alettiin valmistaa myös valistusfilmejä. Yhdysvalloissa ensimmäinen laajaan levikkiin tarjottu opetusfilmi oli nimeltään *Pattern for Survival* (1950), joka valmisti amerikkalaisia nimeltä mainitsemattoman "hyökkääjäkansakunnan" (the aggressor nation) ydiniskuun. Suurelle amerikkalaiselle yleisölle ydinaikakauden uudet ilmastrategiat tehtiin tutuksi vuodesta 1956 vuoteen 1958 jatkuneessa televisiodokumenttisarjassa *Air Power* (CBS), jossa tunnetun uutisankkuri Walter Cronkiten suulla amerikkalaisille vakuutettiin Yhdysvaltojen ilmavoimien tärkeydestä ydinaseiden maailmassa, jossa juuri ilmahyökkäys oli suuri uhka. Eräässä jaksossa esitetyn ydinräjähdysten ensisekunnit sensuroitiin niin, etteivät vastapuolen tiedemiehet voisi tunnistaa pommin laatua. Tämän kaltaisesta sensuurista ydintestielokuvat vapautuivat vasta pari vuotta sitten.

Siviilipuolustusvalmistelut, joiden ajateltiin tarjoavan suojaa ydinaseiskua vastaan, nousivat vahvasti esille yhdysvaltalaisessa julkisuudessa 1950-luvulla. *Alert Today – Alert Tomorrow* (1956) oli RKO:n valmistama elokuva Liittovaltion siviilipuolustus hallinnolle. Se sijoittuu pikkukaupunkiin, jossa vallitsee ”naapuriystävällisyys”, amerikkalaisuuden tunnusmerkki. Yhteisöllisyyttä kuvaa myös elokuvan katsaus Amerikan historiaan, pioneerien puolustautumisesta alkuperäisväestöä, intiaaneja, vastaan aina uudisasukkaiden kärrykaravaaneihin. Siitä edetäänkin sujuvasti vetypommin uhan kollektivisoivaan luonteeseen: yhteistyö ja toisten auttaminen on kansallisen selviytymisen ydinasia. Järjestäytyneen siviilipuolustusorganisaation avulla – kyse on vapaaehtoisista pienessä kaupungissa ”joka voisi olla mikä tahansa amerikkalainen pikkukaupunki” - käydään läpi yhteiskunnan kriisivalmiusrakenteita Neuvostoliiton ydinhyökkäyksen varalta. Siviilipuolustusta tutkineen Guy Oakesin mukaan elokuva käsittelee ydinhyökkäystä johtamisproblematiikan kautta. Kuri ja järjestys yhteisössä on säilytettävä, vaikka voimalla, sillä mahdollinen paniikki on otettava haltuun. (23)

Vielä 1950-luvun science fiction -elokuviissa atomienergia ja atomipommikin oli kuvattu lopulta rauhan tuojana ja ylläpitäjänä, ja jopa kauhu- ja jännityselokuviissa radioaktiivisuus ja säteily eri muodoissaan olivat varsin harmittomia lisiä näkymättömiin ja siksi halpoihin kauhuelementteihin. Niinpä Leslie H. Martinsonin elokuvassa *The Atomic Kid* (1954) radioaktiivisuus on vain avuksi, kun FBI nappaa vakoilijaringin. Elokuvassa *The Creature with the Atom Brain* (1955) radioaktiivisuus taas auttaa hirviötä jäljitettäessä sillä geigermittari raksuttaa informoivasti. Vaaraa radioaktiivisuudesta ei näytä aiheutuvan. Elokuvan juoni on sinällään mitä mainioin tutkimuskohde: elokuvassa hullu natsitohtori avittaa amerikkalaisia gangstereita vallan kaappaamisessa.

Dokumentaarinen ote ydinaseeseen oli alkanut jo varhain elokuvalla *Atomic Warfare* (1946) ja *Atomic Power* (1946). Paljon lainattu – varsinkin kohtaukset jossa ihmiset syöksyvät pöydän alle ja peittävät päänsä käsillään - *Duck and Cover – Atomic Bomb Educational Film*

(1948) teki tutuksi iskulauseen ”sukella ja suojaa” tavalla jota eivät ylitä edes kotoperäisten Puolustusvoimien 1960-luvun valistusfilmien havusiivous poteroiden ympäriltä. Kuitenkin yksityiskohtaiseen käsittelyyn päästiin vasta 1970- ja sitä seuranneilla vuosikymmenillä: *The Day the Sun Blowed Up* (1976) ja Roland Joffen ohjaama, tarkasti tapahtumaprosessia dokumentoiva dokudraama *Fat Man and Little Boy* (1989) kuvasivat ydinpommin kehittelyn toteuttanutta Manhattan-projektia. Samasta projektista on tehty myös useita näytelmäelokuvia kuten *The Beginning or the End* (1947) ja *The Decision to Drop the Bomb* (1965). Pommin pudottamisen seurauksia nähdään dokumenteissa *Hiroshima-Nagasaki – August, 1945* (1968) ja *Hiroshima-Nagasaki* (1970), jotka molemmat käyttivät hyväkseen myös ydinpommiräjätysten kokeneiden haastatteluja. Samaan teemaan voi liittää myös Peter Watkinsin BBC:lle ohjaaman pseudodokumentaarin *War Game* (1966), joka kuvasi fiktiivistä ydinaseiskua Englannin kaupunkiin. BBC kielsi elokuvan esittämisen sillä se määriteltiin liian fatalistiseksi, katkeraksi, toivottomaksi ja julmaksi. ”Kauhua herättävänä” se ei sopinut ”koko perheen” katseltavaksi. Näytelmäelokuvan ja dokumentaarin yhteispelistä esimerkiksi kelvannee Alain Resnais'in elokuva *Hiroshima, rakastettuni* (*Hiroshima, mon amour*, Ranska 1959), joka kuvaa japanilaisen arkkitehdin ja ranskalaisen näyttelijättären lyhyttä suhdetta Hiroshimassa pian pommin pudottamisen jälkeen. Elokuva käyttää hyväkseen dokumentaarisia otoksia tuhotusta kaupungista, joita yhdistellään rakastelevien parien kuviin.

Melvin Frankin ja Norman Panaman näytelmäelokuva *Above and Beyond* (Yhdysvallat 1952) kuvasi ensimmäisen atomipommin pudottajan, eversti Paul Tibbettin tarinan, länkkäriohjaajana tunnetun Anthony Mannin *Strategic Air Command* (Yhdysvallat 1955) taas Curtis LeMayn pommittajia tärkeimpänä esteenä kommunistien maailmanhallinnalle. Elokuva on omistettu amerikkalaispommittajille ja ”nuorille amerikkalaisille miehille, jotka eräänä päivänä ottavat paikan heidän rinnallaan”.(24) Gordon Douglasin *Bombers B-52* (1957) tarjosi SAC:sta tarkempaa tietoa, vaikka Korean sodan ajan kautta alkuun saatettu tarina kiertyykin kersantin ja everstin henkilösuhteiden kuvaukseksi, mutta myös siihen kuinka riitaisuudet jäivät taka-alalle isänmaallisten velvollisuuksien vuoksi. Ilmakomentojärjestelmän toimintaa teki tunnetuksi myös kylmän sodan ajan myyntimenestys, Pat Frankin apokalyptinen romaani *Alas, Babylon* (1959), jonka inspiroijana oli Neuvostoliiton satelliittiteknologia ja sen mukanaan tuoma mahdollisuus Neuvostoliiton ensi-iskuun. SAC valmistautui paitsi ydinsotaan, myös reagoimaan vahingossa puhjenneseen kriisiin. Tältä pohjalta SAC:n myös luotettiin, kuten Delbert Mannin ohjaama elokuva *Gathering of Eagles* (1963) osoittaa.

Kaikkia näitä elokuvia yhdistää melodramaattinen rakkaustarina: nämä elokuvat oli suunnattu myös naisille. Naisen ja ydinsodan yhteys rakennettiin varsin tietoisesti: ”bombshell” oli ollut sotaisa termi naiseudelle jo 1930-luvulta lähtien, toisessa maailmansodassa erityisesti lentokoneet koristeltiin eroottisilla kuvilla vähäpukaisista naisista. Kylmä sota toi sekin mukanaan monia uusia termejä. Bikinin atollin räjäytykset yhdistettiin Rita Hayworthin seksikkäseen valokuvaan, ja niin pintaa paljastava uima-asu sai markkinoijan nimittämään niitä ”bikineiksi”. Ydinaseen räjähtävä voima kytkettiin vahvasti naisen seksuaalisuuteen, jolla varsinkin elokuvissa oli tuhoavaa voimaa — ennen kuin se ”säilöttiin ja kesytettiin”, kuten Elaine Tyler May kirjoittaa.(25)

Ensimmäinen ydinkriittinen elokuva oli Neville Shuten romaaniin perustuva *On the Beach* (1959), jonka ohjasi Stanley Kramer. Se kuvaa Australiaan pelastautuneen sukellusvenemiehien kautta koko maailman tuhoa ydinsodassa. Pentagon kieltäytyi auttamasta elokuvanteossa, muodollisena perusteenaan se, ettei elokuvan tarjoama kuva ollut tieteellisesti kestävä. Elokuva sai aikaan keskustelun kauhun tasapainon problematiikasta, ts. siitä, kykeneekö juuri atomipommi itse estämään kolmannen maailmasodan. Atomipommi- ja atomisota –diskurssien kautta kritiikki voitiin kohdistaa juuri sotaan ja sen aatteeseen, militarismiin, eikä välttämättä esimerkiksi armeijan kaltaisten vahvojen ja kunniastaan tarkkoihin instituutioihin. Sen laatuista kritiikkiä on turha etsiä varhaisemmista elokuvista kuten Jerry Hopperin elokuvasta *The Atomic City* (1952), joka kertoo vieraan vallan agenttien järjestämästä lapsen kidnappauksesta Los Alamoksessa.

Muutos asenteessa oli selvä. Mikäli 1960-luvun elokuviin oli uskomista, atomipommi oli omiaan tuhoamaan koko maailman. Elokuvat muuttuivat militaarisen systeemin kritiikiksi myös siksi, että armeijojen nähtiin vastoin kaikkea järkeä sitoutuneen ydinaseisiin ja mikä pahinta myös niiden käyttöön. Lännessä ydinsotateema sai tunnetuimmat suorat ilmauksensa vasta 1960-luvulla. Ydinsotaa on käsitelty erilaisissa genreissä, esimerkiksi sotaelokuvissa kuten sukellusveneisiin keskittyvässä James B. Harrisin elokuvassa *The Bedford Incident* (Yhdysvallat 1965) ja ilmavoimien asemaa ydinuhkan luojana esimerkiksi Sidney Lumetin elokuvassa *Pommin varjossa* (*Fail-Safe*, Yhdysvallat 1964) ja Stanley Kubrickin elokuvassa *Tri Outolempi* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Yhdysvallat 1964), joka on mustan huumorin klassikko.

Strangelove perustui Peter Georgen novelliin *Red Alert* (*Two hours to Doom*, 1958). Se kertoo kenraalista, joka määrää B-52 -hävittäjät pommittamaan Venäjää siinä toivossa, että syntyvä sota pyyhkäisisi kommunistisen uhan maan päältä. *Pommin varjossa* taas perustuu Eugene Burdickin ja Harvey Wheelerin samannimiseen journalistiseen romaaniin (1962), jossa sodan ja sen vuoksi Moskovan ja New Yorkin tuhoutumisen aiheuttaa viallinen tietokone. Kuten hieman aikaisemmin ilmestyneessä *Tri Outolemmessä*, tässäkin elokuvassa kummankaan puolen kenraalit eivät kykene pysäyttämään pommitusmatkalle lähtenyt ydinpommituslentuetta, sillä tekniikan ylivalta ihmisiin nähden on tietyn rajan jälkeen ehdoton. Molempien elokuvien viesti on se, ettei armeija kykene kontrolloimaan pommia. Ennemmin tai myöhemmin looginen seuraus tilanteesta on ydinaseonnettomuus. Elokuvien kritiikki kohdistuu siis koko militaariseen systeemiin, mikä oli läntisessä elokuvassa uusi ilmiö.

Teemaa varioitiin myöhemmin Robert Aldrichin elokuvassa *Hyökkäys tukikohtaan* (*Twilight's last gleaming*, 1977), jossa vankilasta paennut kenraali ottaa haltuunsa SAC:n tukikohdan ja sen myötä yhdeksän Neuvostoliittoon ja Kiinaan suunnattua Titan-ohjusta. Kenraali haluaa julkistaa mm. Vietnamin sodan aikaisen dokumentin, joka todistaa Yhdysvaltojen olevan valmis käyttämään ydinaseita Neuvostoliittoa vastaan säilyttääkseen johtoaseman kylmässä sodassa. Elokuvan presidentti tyrmistyy tiedoista: nykyiset, todelliset presidentit varmaankaan eivät hämmentyisi. Yksi elokuvan taustatekijöistä oli se tunnettu tosiasia, että John F. Kennedya oli syytetty vaalitaistelussa Yhdysvaltojen jääneen jälkeen ydinaseistuksessa ("missile gap"). Armeija vastasi elokuvaan, että

ydinpommituskäskyyn piti aina saada eksplisiittinen varmistus: siinä mielessä elokuvan asetelma ei pitänyt paikkaansa. (26)

Suoranaisista valistuselokuvista ei luovuttu 1960- ja 1970-luvuillakaan. Yhdysvalloissa televisiolle valmistettuja tunnettuja valistuselokuvia olivat *Countdown to Zero* (1966) ja *Footnotes on the Atomic Age* (1969), joka keskittyi asevarusteluun 1960-luvulla ja toi esiin useita aiemmin vaiettuja "läheltä piti" -tilanteita. Dokumentti puuttui myös ydinaseiden ja talouden väliseen suhteeseen. Britanniassa BBC:n tuottama *Rumours of War* keskittyi myös suurvaltojen atomiasevarusteluun 1970-luvun alussa.

Aina dokumenttielokuvan näkökulma ei ollut kriittinen. Ydinaseistamista kannatti amerikkalainen dokumenttielokuva *Only the Strong* (1972), jonka valmisti Institute for American Strategy tarkoituksenaan vastustaa presidentti Richard Nixonin aikeita ajaa määrärahoja alas kongressissa. Se esittää Neuvostoliiton ylivoimaisena Yhdysvaltoihin nähden ja väittää että rauhan voisi taata vain vahva, hyvin varusteltu armeija Yhdysvalloissa. Elokuva ei levitetty suurissa televisioverkoissa, vaan nimellistä vuokraa vasten 16 mm:n kopioina kirkkojen, veteraaniorganisaatioiden, erilaisten palvelujärjestöjen ja koulujen järjestämissä tilaisuuksissa. Kyse oli sisäisestä propagandasta.

Post-apokalyptiset elokuvat

Näytelmäelokuviissa varsin yleinen teema on ydinsodan jälkeinen maailma. Ensimmäinen varsinainen postapokalyptinen elokuva oli vuonna 1951 valmistunut *Five* (Yhdysvallat 1951), jonka ohjasi Arch Oboler. Siinä viisi ydinaseiskusta selvinnyttä ihmistä, neljä valkoista ja yksi musta, muodostaa eri tyyppisiä persoonallisuuksia kuvaavan ryhmän ristiriitoineen. Usko, hysteria, pragmaattisuus ja poliittinen vakaumus kulkevat kuvauksessa rinnakkain. Sitä tosin oli edeltänyt ainakin elokuva *Atomic Attack* (Yhdysvallat 1950), joka kuvasi ydinpommin pudotusta New Yorkiin ja sitä seurannutta pakomatkaa Walther Matthaun tähdittämänä.

Vuonna 1959 ilmestyi samaan aihepiiriin liittyvä elokuva Randal MacDougallin *The World, the Flesh and the Devil* (Yhdysvallat 1959). Elokuva tuo esiin useita aikansa keskustelunaiheisiin liittyntä huolta, ja pohdiskelee jopa rodullisesta näkökulmasta maailman tulevaisuutta silloin, kuin vain pieni ryhmä selviää ydinsodasta hengissä. Jack Smightin *Damnation Alley* (1972) kuvaa nuorten ryhmää, joka yrittää löytää toisia ydinsodasta selviytyneitä ryhmiä. Saman tapainen ydinsodan jälkeinen road movie – hevospelillä tosin – oli ollut jo *Glen and Randa* (Yhdysvallat 1971), jonka ohjasi Jim McBright. Se kuvasi ilman suuria lavasteita arkipäiväistä selviytymiskamppailua kahden teini-ikäisen nuoren kautta. Ray Millandin *Panic In the Year Zero* (Yhdysvallat 1962) on samalla tavalla realismivaikutelmaa korostava esitys henkiin jääneistä, jotka taistelevat anarkistisessa postapokalyptisessa maailmassa vähäisistä ruokavarannoista. Peter Brookin ohjaama *Kärpästen herra* (*Lord of the Flies*, Iso-Britannia 1963), joka perustuu William Goldingin tunnettuun romaaniin, kuvaa brittiläisten koulunuorten luomaa primitiivistä yhteiskuntaa autiolla saarella, johon he ovat paenneet Iso-Britanniaa uhkaavaa ydinsotaa. Teema toistuu myös nykyisissä nuorisolle tarkoitetuissa televisiosarjoissa.

Varsin mielenkiintoinen näkökulma ydinsodan jälkeiseen maailmaan on löydettävissä suosituista *Apinoiden Planeetta* -elokuvista (erit. Franklin J. Schaffnerin *The Planet of the Apes*, 1968), jossa etnisyyttä ja rodullisuutta tarkastellaan symbolisesti siten että ihmisen ja eläinten (simpanssit, gorillat) suhteet käännetään nurin. Elokuva korostaa sodanvastaista ja ydintuhosta varoittavaa teemaa. Ydinsodan jälkeinen väkivaltainen, oikeutta vailla oleva maailma on löydettävissä myös esimerkiksi kulttielokuvan maineesta nauttivasta australialaisesta George Millerin *Mad Max* -elokuvien sarjasta (1979, *Mad Max II/Asfalttisoturi* 1981). Teemat ovat olleet varsin usein käytössä myös 1980-luvulla kuten osoittavat elokuvat *Day After* (Nicholas Mayerin tv-elokuva, Yhdysvallat 1983), Paul Donovanin (surkea) *Def-Con 4* (Yhdysvallat 1984), Albert Puynin *Radioaktiivisia unia* (*Radioactive Dreams*, Yhdysvallat 1984) ja liittyipä joukkoon suomalainenkin elokuva, kun Mika Kaurismäki valmisti Lapin luonnon keskelle kansainvälisen selviytyjäjoukkonsa elokuvassa *Last Border* (Suomi 1993). Tunnetuin postapokalyptinen elokuvasarja lienee James Cameronin *Terminator – tuhoaja* (*Terminator*, 1984) ja *Terminator 2: tuhon päivä* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991), jonka ansiot liittyvät enemmän digitaalitekniikan tuomiin mahdollisuuksiin kuin elokuvan filosofisiin ulottuvaisuuksiin.

Ydintuhoelokuvia maailmalta

Sodassa tappion kärsineissä Japanissa, Saksassa ja Suomessakin sotafilmit palasivat elokuvagenrenä markkinoille vasta kymmenen vuotta tappiollisen sodan jälkeen. Ennen kuin ensimmäinen sodanjälkeinen sotafilmi *Tuntematon sotilas* (o. Edvin Laine, Suomi 1955) ilmestyi, sotakokemuksia oli käsitelty monissa elokuvissa lyhyesti esimerkiksi yksilöllisinä sotatraumoina tai kollektiivisina ilmiöinä kuten sodan kokeneiden miesten sopeutumisongelmina ja perheelle koituvina traumoina. Sodan päättänyt ydinsota ei suomalaisissa elokuvissa näkynyt juuri lainkaan: kannanoton tarvetta ei juuri ollut.

Japanissa tilanne oli toinen. Kun Yhdysvaltain miehitys Japanissa päättyi 1952, valmistui maassa useita post-holocaust -elokuvia Hirosiman ja Nagasakin hengessä. Varhaisina hyvin tunnettuina esimerkkeinä mainittakoon hirosimalaisen Keneto Shindon (1912-) elokuva, jonka englanninkielinen nimi on *Children of the Hiroshima* (*Kembaku no ko*, Japani 1952). Se sai maailmalla kiitosta idealismistaan ja kuvauksestaan, mutta kritiikkiä sentimentaalisuudestaan. Kaikkein tunnetuimpia ydinaseiden maailmaan liittyviä elokuvia maailmalla kuitenkin olivat Heideo Segikawan *Hiroshima, Hiroshima* (Japani 1953) ja Akira Kurosawan *Ikimono no kiroku* (Japani 1955), jotka kertovat atomisodan aiheuttamista peloista ja vaikutuksesta henkilöön, perheeseen ja yhteiskuntaan.

Atomiaseen käytön herättämän mielikuvituksen tuloksia oli myös hirviö *Godzilla* (jap. Gojira), jonka valkokankaalle saattoi Inoshiro (Ishiro) Honda. Honda (1911-) aloitti tällä elokuvallaan japanilaisen kauhuelokuvan: atomisodan mutaationa syntynyt hirviö uhkasi japanilaisia kaupunkeja ja koko sivilisaatiota. Vaikka Hondan työ päättyi 1970-luvulla, televisio pitää maailmanlaajuisesti klassikkoja esillä, ja molempia seurannut nykykatsoja näkee helposti monia

yhtäläisyyksiä Hondan luoman hirviömaailman ja lasten keskuudessa globaalisti suosittu *Digimonin* maailmojen välillä.

Ken Ichikawa (s. 1915) teki sodanvastaisen elokuvansa *Burmalainen harppu* (*Biruma no tatego*, Japani) vuonna 1956. Elokuvassa buddhalaisen herätyksen saanut entinen sotilas kiertelee buddhalaismunkkina hautaamassa sodassa kuolleita. Kolme vuotta myöhemmin valmistui *The Fires of the Plain* (*Nobi*, Japani 1959) joka kertoi japanilaisten kokemista kauhuista Filippiineillä varsin inhorealisticesti: sodan jälkeen nälkäiset sotilaat ajautuvat jopa kannibalismiin, ja vastustaa militaarista kunniakäsitystä. Ichikawan ura alkoi eräällä nukkeanimaatiolla vuonna 1946, mutta sen amerikkalaisten miehityshallinto takavarikoi ja tuhosi: mutta myöhemminkin hän jatkoi satiirisen komedian ja mustan huumorin keinoin, vaikka se on tunnetusti vaikeissa poliittisissa oloissa epävarma elokuvanlaji.

Ydinase voi olla esillä elokuvissa myös symbolisesti: muutamia esimerkkejä monista mainitakseni mieleen tulevat Akira Kurosawan *Seitsemässä samuraita* (Japani, 1954), joka sijoittuu 1600-luvulle, ja jonka uusi teknologinen asekeksintö toimii metaforana ydinaseelle. Ydinsodan jälkeinen maailma on ollut inspiraationa esimerkiksi Ingmar Bergmanille, jonka elokuva *Seitsemäs sinetti* (*Den sjunde segel*, Ruotsi 1956) tuo esiin seitsemän erilaista filosofista tapaa kuvata elämää yhdistävänä tekijänä aina ihmistä lähellä operoiva kuolema. Bergman palasi sodan kauhuihin vielä parisuhde-elokuvassaan *Häpeä* (*Skammen*, Ruotsi 1968). Paljon suurempia symboleita sisältävät esimerkiksi japanilainen sodan jälkeiseen aikaan sijoittuva, jo mainittu *Buddhalainen harppu*, Andrei Tarkovskin *Peilin* (*Zerkalo*, Neuvostoliitto 1975) sisältämä sienikuva ja myös *Stalkerin* (Neuvostoliitto 1979) maailmaan liittyvä radioaktiivinen säteily.

Näin muodostuva sarja on -- loputon?

Viitteet:

1. Hyvä yleisesitys on Winkler Allan M., *The Politics of Propaganda. The Office of War Information 1942-1945*. New Haven and London: Yale University Press 1978.
2. Hixson Walter L., *Parting the Curtain. Propaganda, Culture and the Cold War 1945–1961*. Houndmills & London: Macmillan Press Ltd 1998, 3–8; Tuotannollisesta ja Euroopan ja Yhdysvaltojen välisen taistelun näkökulmasta: Ks. Puttnam David, *The Undeclared War. The Struggle for Control of the World's Film Industry*. London: Harper Collins Publishers 1997.
3. Lanning Michael Lee, *Vietnam at the movies*. New York: Fawcett Columbine 1994, passim. Teos sisältää tiiviin johdatuksen varhaisempaan sotaelokuvaan Yhdysvalloissa.
4. Elokuvista enemmän, ks. Internet Movie Database, <<http://imdb.com/>>. Sama tietolähde antaa perustiedot useimmista tuonnempana mainituista elokuvista.
5. Neve Brian, *Film and Politics in America. A Social Tradition*. London: Routledge 1992, passim.

6. Lary, *The Big Tomorrow. Hollywood and the Politics of the American Way*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000, 177.
7. Reaganista ks. May, 191–195.
8. Yhdysvaltain lähetystön kirjeenvaihtoa 1951, RG 84, Yhdysvaltain kansallisarkisto NARC, College Park, Maryland, Yhdysvallat.
9. Salo Matti, *Hiljaiset amerikkalaiset (The Brave Ones). Käsikirjoituksen tekijät Hollywoodin mustalla listalla*. Helsinki: Painatuskeskus ja Suomen elokuva-arkisto 1994, 20.
10. Saunders, 2000.
11. Sama, 288–289.
12. Sama, 293–301.
13. Sama koski myös intiaanien esittämistä lännenelokuviissa. May, 208–209.
14. May, 210.
15. Hixson, 124. Sensuuritiedot: Ulkoasiainministeriön arkisto, Muistiot ja Valtion elokuvatarkastamon päätöspöytäkirjat.
16. Elokuvia voi katsella Yhdysvaltain Kansallisarkistossa (College Park, Maryland, Yhdysvallat), jonne on lahjoitettu kaikki USIA:n filmit.
17. Lanning, passim. Seuraava esitys Korean sodan elokuvista perustuu Lanningin teokseen.
18. May, 206.
19. Ahonen Kimmo, *Marsilaisia ja marxilaisia. Muukalaisten kohtaaminen amerikkalaisessa tieteiselokuvassa 1951–1958*. Pro gradu –työ Turun yliopisto, yleinen historia 1997.
20. Televisiosta: Barnouw Erik, *The Image Empire. A History of Broadcasting in the United States*. Volume III from 1953. Oxford University Press: New York 1970, 217–219.
21. Monista näistä kirjoittaa mm. Whitfield Stephen J., *The Culture of the Cold War*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press 1991, 127–153.
22. Elokuvan todellinen käsikirjoittaja on elokuvaan merkityn Rod Sterlingin sijaan Nedrick Young, joka teki vallankaappausyrityksaiheesta uuden version Richard Sarafianin televisioelokuvaan *Shadow on the Land* (1968). Salo, 305–306.
23. Oakes Guy, *The Imaginary War: Civil Defense and American Cold War Culture*. New York. Oxford: Oxford University Press 1994, 5–7.
24. Roquemore Joseph, *History Goes To Movies*. New York: Doubleday 1999, 306–308.
25. Elaine Tyler May, "Explosive Issues: Sex, Women and the Bomb" teoksessa Lary May (ed.), *Recasting America. Culture and Politics in*

the Age of Cold War. Chicago and London: The University of Chicago Press 1989, 154–170.

26. Boyer Paul, "Dr. Strangelove" teoksessa Carnes Mark C., (general editor), *Past Imperfect. History According to the Movies*. London: Cassell 1995

Lähteet:

• Arkistot

- Ulkoministeriön arkisto, Muistiot.
- Valtion elokuvatarkastamon arkisto.
- Yhdysvaltojen kansallisarkisto, NARA, RG 84, Yhdysvaltain Helsingin-lähetystön asiakirjat, College Park, Maryland, Yhdysvallat

• Kirjallisuus

- Ahonen Kimmo, *Marsilaisia ja marxilaisia. Muukalaisten kohtaaminen amerikkalaisessa tieteiselokuvassa 1951–1958*. Pro gradu –työ, Turun yliopisto, yleinen historia 1997.
- Barnouw Erik, *The Image Empire. A History of Broadcasting in the United State*. Volume III from 1953. Oxford University Press: New York 1970.
- Bordwell David, Steiger Janet & Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul 1985.
- Gaddis John Lewis, *Now We Know. Re-thinking Cold War History*. Oxford: Clarendon Press 1977.
- Hixson Walter L., *Parting the Curtain. Propaganda, Culture and the Cold War 1945–1961*. Houndmills & London: Macmillan Press Ltd 1988.
- Landy Marcia, *The Cinematic Uses of the Past*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press 1996.
- Lanning Michael Lee, *Vietnam at the movies*. New York: Fawcett Columbine 1994.
- Kwiatkowski Aleksander, "Amerikanska och Sovietisk film i det kalla kriget" Teoksessa K. Betz, J. Brorström & A. Kwiatkowski (red.): *Film, samhälle och propaganda. Filmens användning för opinionspåverkan och propaganda under den ryska revolutionen, den svenska beredskapen och det kalla kriget*. Stockholm: Beredskapsnämnden för psykologiskt försvar 1980.
- Liehm Anton J. & Liehm Mira, *The Most Important Art. Soviet and East European Film after 1945*. Berkeley: University of California Press 1980.
- May Elaine Tyler, "Explosive Issues. Sex, Women, and the Bomb" Teoksessa May Lary (ed.), *Recasting America*, 1989.
- May Lary, *The Big Tomorrow. Hollywood and the Politics of the American Way*. Chicago and London: The University of Chicago Press 2000.
- May Lary (ed.), *Recasting America. Culture and Politics in the Age of cold War*. Chicago and London: The University of Chicago Press 1989.
- Neve Brian, *Film and Politics in America. A Social Tradition*. London: Routledge 1992.
- Oakes Guy, *The Imaginary War. Civil Defense and American Cold War Culture*. New York & Oxford: Oxford University Press 1994.
- Pronay Nicholas, "British Film Sources for the Cold War. The Disappearance of the Cinema-Going Public" *Historical*

- Journal of Film, Radio and Television*, 13, 1, 7–17, 1993.
- Puttnam David, *The Undeclared War, The Struggle for Control of the World's Film Industry*. London: Harper Collins Publishers 1997.
 - Roquemore Joseph, *History Goes To Movies*. New York: Doubleday 1999.
 - Saunders Frances Stonor, *Who paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta Books 2000.
 - Schwartz Richard A., *Cold War Culture. Media and the arts 1945-1990*. New York: Checkmark Books 1998.
 - Scott, Ian, *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2000.
 - Sedergren Jari, *Filmi poikki... Poliittinen elokuvasesensuuri Suomessa 1939–1947*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura 1999.
 - Whitfield Stephen J., *The Culture of the Cold War*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press 1991.
 - Winkler Allan M., *The Politics of Propaganda. The Office of War Information 1942–1945*. New Haven and London: Yale University Press 1978.

* * *

Kirjoittaja Jari Sedergren on valtiotieteen tohtori ja työskentelee Suomen Akatemian tutkijatohtorina Helsingin yliopiston yhteiskuntahistorian laitoksessa poliittisen historian oppiaineessa.

ENNEN JÄNYT
Historian tietosanommat