

LÄHIKUVA L

2-3/2024 (37. vuosikerta)



SOTA

LÄHIKUVA 

2–3/2024 • 37. vuosikerta

ISSN 2343-399X

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu, joka on avoin kirjoitusfoorumi kaikille.

JULKAISIJAT

Lähi kuva-yhdistys ry:n jäsenet sekä
Lähi kuvan kannatusyhdistys:

Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry
Turun elokuvakerho ry
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

Mediatutkimus, Turun yliopisto

TOIMITUS

Päätoimittajat

Maiju Kannisto ja Mari Pajala
maiju.kannisto@utu.fi – mari.pajala@utu.fi

Toimitussihteeri

Antti Lindfors antti.lindfors@helsinki.fi

Numeron 2–3/2024 vastaavat toimittajat
Riina Haanpää, Simo Laakkonen, Rami Mähkä ja
Marika Österlund

Toimituskunta

Outi Hakola outi.hakola@uef.fi
Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi
Heidi Kosonen heidi.s.kosonen@jyu.fi
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi
Minna Rainio minna.rainio@gmail.com
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi
Laura Seppälä laura.seppala@tuni.fi

Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuva: Yhdysvaltalaisen sukellusveneen
tähtystäjä tarkkailee horisonttia toisen maailmanso-
dan aikana. Kuva: National Museum of the US Navy.
Wikimedia Commons.

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähi kuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku
<https://journal.fi/lahikuva>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita
myy Tiedekirja ja Lähi kuva-yhdistyksen sihteeri
Päivi Valotie: paivi.valotie@utu.fi



Lähi kuvan tekstiaineistoja koskee avoimen julkaisemisen
lisenssi Creative Commons Attribution 4.0 International
(CC BY 4.0). Lisenssin ulkopuolelle on rajattu Lähi kuvassa
julkaistut kuvat, joiden kohdalla noudatetaan alkuperäisen
teoksen käyttö- ja tekijänoikeuksia.



SISÄLLYS

Pääkirjoitus

Riina Haanpää, Simo Laakkonen, Rami Mähkä ja Marika Österlund
Sotia medioiden välittämänä 3

Artikkelit 

Noora Kotilainen
Vallitseva kuva – häviävä ääni:
Butsan verilöylyn mediatodistaminen 10

Anssi Männistö
Ukrainan puolustusministeriön videoviestinnän käyttö,
keinot ja uudet muodot 28

Veera Ojala
Kylmästä sodasta kuumaan:
Tšernobylin suojavyöhykkeen merkityksestä sodan ajan
uutisoinnissa neljän Ukrainan tiedeyhteisön jäsenen kokemana 50

Riku Kauhanen ja Olli Kleemola
Mustavalkoinen, sinikeltainen, sinivalkoinen:
suomalaiset toisen maailmansodan valokuvat Ukrainan
sodan some- ja meemimaisemassa 70

Rami Mähkä ja Damon Tringham
It Happened Here ja Kolmannen valtakunnan visuaalinen ja
temaattinen vetovoima 89

Petri Saarikoski
"Ja taivaalta satoi öljyä..."
– *Merijalkaväen mies* ja Persianlahden sota tavallisen
rintamamiehen kokemana 108

Virpi Vairinen
Katastrofien videotaide Don DeLillon romaanissa *Nolla kelviniä* 126

Katsaukset

Liia-Maria Raippalinn, Suvi Mononen, Pasi Ikonen,
Turo Uskali, Markus Mykkänen ja Antero Holmila
Kohti emotionaalista totuutta: Venäjän–Ukrainan sodan
visuaalinen journalismi suomalaisessa mediassa 143

Laura Seppälä
Neuvostoarmeijan representaatiot ja vihollisen mekaaninen
dehumanisaatio suomalaisissa toista maailmansotaa
kuvaavissa 2000-luvun sotaelokuvassa 150

Näkökulmat

Kaspero Kainulainen
Snuffia todellisuudesta: Ukrainan sodan ääri väkivallan
videotaltiointit Combat Footage UKR -Telegram-kanavalla 160

Katriina Heljakka
Tuhon tuojat, lohdun luoajat: lelu sodan kuvastossa 168

Haron Walliander ja Rami Mähkä
Suomen sisällissota *Wars Across the World: Finland 1918*
-videopelissä 177

Kirja-arviot

Jaana Semeri ja Leena Virtanen (2023) *Neitoperhot ja pahan-
hautojat: naiset tekevät elokuvia* (Kati Aakkonen) 185

Abstraktit – Abstracts 188

SOTIA MEDIOIDEN VÄLITTÄMÄNÄ

”Ehei, pojat, sota on kaukana, Balkanilla asti”, vastaa jääkärikapteeni Kaarna miehilleen näiden tiedustellessa, ovatko he lähdössä sotaan Väinö Linnan romaanissa *Tuntematon sotilas* (1954). Eräs miehistä ei ole vakuuttunut kapteenin rauhoittelusta vaan toteaa, että ”sota nykyään on kova kulkemaan. Salamasotaa kun on.” Nykyään sodankäynnin nopein ja välittömin eskaloituminen tapahtuu sosiaalisessa mediassa, mutta konkreettisesti veriset taistelut käydään edelleen rintamalla.

Kun Venäjä hyökkäsi Ukrainaun helmikuussa 2022, olimme sokissa: miten voi olla mahdollista, että Euroopan alueella käydään kansallisvaltioiden välistä sotaa?¹ Tiesimme, että aggressio oli jo toteutunut vuonna 2014 Krimin valtauksena, mutta silti. Kuulimme uutisraportit Venäjän joukkojen keskityksistä, mutta toivo eli: painostusta, eiköhän diplomaattinen ratkaisu ole vielä mahdollinen.

Euroopan sotien piti olla ohi näkemättömään tulevaisuuteen. Kävi salamanopeasti ilmi, ettei Venäjä sellaista selkeästi edes halunnut. Euroopassa alkoi täysimittainen valloitusota, ensimmäistä kertaa sitten toisen maailmansodan päättymisen keväällä 1945. Varsinkin Suomessa, aiheesta, tilannetta verrattiin talvisotaan. Vertaus on validi, sillä molemmilla kerroilla pienemmän ennustettiin kaatuvan hyvin nopeasti. Näin ei kuitenkaan tapahtunut, vaan sota Ukrainan alueella jatkuu raakana kulutusodankäyntinä, jossa molempien osapuolien tavoite on aiheuttaa vastustajalle niin suuret tappiot, että aseleponeuvottelut voidaan aloittaa. Käytännössä tästä kehityskulusta ei ole vielä konkreettisia merkkejä julkisuuteen tullut. Sota siis jatkuu.

Tämä *Lähikuvan* teemanumero keskittyy sotaan. Mutta mitä sota oikein on, miten se on muuttunut ja mistä se koostuu?

Sota ei ole satunnaisia ”tappeluja” vaan pitkäkestoisesti valmisteltua ja keskitetysti johdettua tappavan väkivallan kollektiivista käyttöä toista osapuolta vastaan. Sotaan vievän kehityskulun taustalla on useimmiten vähintään kahden osapuolen kilpailu, joka johtaa poliittiseen vastakkainasetteluun ja joka muuttuu lopulta sodaksi, jonka tavoitteena on pakottaa väkivalloin puolustava osapuoli alistumaan hyökkääjän tahtoon. (Shaw 1988.) Sota on osa ihmisluontoa niin henkisesti kuin ruumiillisesti. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että ihminen haluaisi käydä sotaa, vaan sitä, että ihminen kykenee sodankäyntiin. Sota, kuten muukin sosiaalinen käytöksemme, on kulttuurisesti määriteltyä ja riippuvaista yhteiskunnallisesta tilanteesta. Hyvin usein ihmiset

1 Esimerkiksi Unkarin vuoden 1956 ja Tšekkoslovakian vuoden 1968 kansannousuja ei kansallisista konteksteista huolimatta voi verrata kansallisvaltioiden välisiin sotiin, sillä mainitut maat olivat toisen maailmansodan seurauksena Neuvostoliiton imperiumin alusmaita vailla tosiasiallista suvereniteettia.

lähtevät sotaan vain pakolla ja välttävät, jos vain mahdollista, tappamasta toisia ihmisiä (ks. Keegan 2005).

Esiteolliselle sodankäynnille ominaista oli, että sotien päävaikeutena oli luonto. Hankalat luonnonolot, vuodenajat ja vuorokauden ajat pakottivat lopettamaan sodankäynnin, ja kulkutaudit oli joukkojen suurin tappaja. Sotatarvikkeet ja välineet valmistettiin lähinnä käsityönä. Sodankäynti perustuikin paikallisiin uusiutuviin luonnonvaroihin ja energiaan: ihmisten ja eläinten lihasvoimaan, polttopuuhun ja tuuleen. Aseiden käyttö perustui pääasiassa ihmisten lihasvoimaan. Sodat olivat pitkiä, mutta piirityksiä lukuun ottamatta taistelut olivat pääsääntöisesti suhteellisen pienten armeijoiden lyhytaikaisia kohtaamisia avoimilla kentillä maalla tai merellä. (Laakkonen 2007, 37–38.) Esiteollinen sodankäynti oli siten satunnaista, lyhytaikaista ja paikallista työvoimavaltaista lähitappamista – raa’asti sanoen tehotonta.

Teollinen sodankäynti käynnistyi teollistumisen myötä 1800-luvun jälkipuoliskolla. Luonnon esteet madaltuivat mutta eivät poistuneet kokonaan. Sotia ryhdyttiin käymään uusiutumattomien energiavarojen, kuten hiilen, öljyn ja kaasun avulla. Höyry-, poltto- ja suihkumoottorien käyttöönotto laajensi ja nopeutti sotatoimiyhtymien liikettä maalla, merellä ja nyt myös ilmassa. Ihmisen lihasvoimien lisäksi uusi aseistus hyödynsi kemikaaleja, räjähteitä, myrkykaasuja ja uraania. Teollistuvat kansallisvaltiot kykenivät ylläpitämään pitkiä rintamalinjoja ja kulutusotaa (Laakkonen 2007, 39–40). Teollisesta sodankäynnistä tuli jatkuvaa, ympärivuotista ja pääomavaltaista etätappamista – huomattavan tehokasta sellaista.

Teollistumisen ansiosta armeijoiden koko, tuhovoima ja kulutus kasvoivat merkittävästi. Jos joukkojen määrä 1700-luvulla oli yleensä kymmeniä tuhansia sotilaita, niin 1800-luvulla ne olivat satoja tuhansia ja 1900-luvulla miljoonia sotilaita. Taistelukenttien koko laajeni vastaavasti muutamista hehtaareista neliökilometreihin ja lopulta lähes kokonaisuksi mantereisiin. Sotien tappavuus nousi vastaavasti. Kun 1800-luvulla sodissa kuoli vuosittain keskimäärin 13 000 ihmistä, niin 1900-luvulla vuosittain kuoli jo yli 450 000 ihmistä, joista yhä suurempi osa oli siviilejä. (Holdstock 2002; Seifert 2002.) Lisäksi luonto kärsi teollisesta sodankäynnistä. Viime vuosisadan aikana sodankäynnin ekologinen jalanjälki on talouden lailla vähintään kymmenkertaistunut (ks. Laakkonen et al. 2017).

Sodankäynti on siis muuttunut historian aikana ihmiskuntien rakenteellisten kehitysvaiheiden mukaan. Yksinkertaistaen voidaan sanoa, että sodankäynti loi esiteolliset valtiot ja valtiot teollisen sodankäynnin. Sotahistoria voidaan siten jakaa kahteen päävaiheeseen: esiteolliseen ja teolliseen sodankäyntiin. Tämän teemanumeron kohteet edustavat teollisen aikakauden sotia.

Päällisin puolin tuntuu siltä, että maailmasta on tullut teollisen sodankäynnin myötä ihmisille yhä vain vaarallisempi paikka. Näin ei ole kuitenkaan käynyt, jos katsomme yhteiskuntien ja sotien pitkää kehityskaarta. Esiteollinen heimoyhteiskuntien hallitsema maailma on ollut suhteellisesti ottaen ylivoimaisesti väkivaltaisinta aikaa ihmisen historiassa. Väestön sosioekonomisen tilan vähittäinen nousu, koulutuksen laajeneminen, poliittisten järjestelmien demokratisoituminen, väestöryhmien tasa-arvoistuminen sekä valtioiden ja kansallisvaltioiden muodostuminen on vähentänyt niin sotien, sotavuosien kuin arkipäiväisen väkivallan vaatimien uhrien määrää koko maailmassa dramaattisesti (Roser 2013; ks. Our World in Data). Muutos esiteollisista teollisiin yhteiskuntiin on ollut siis sodankäynnin ja ihmisten tappamisen kannalta – niiden kuvatusista tehostumisesta huolimatta – myös erittäin myönteinen asia. Sodista on tullut yhä harvinaisempia maapallon kehittyneimmillä seuduilla

mutta myös muualla. (Gleditsch et al. 2013.) Tämä on yksi syy, miksi Venäjän hyökkäys Ukrainaan sekä Hamasin hyökkäys Israeliin ja sitä seurannut, edelleen jatkuva Gazan sota ovat nousseet niin voimakkaasti esille julkisuuteen ja tietoisuuteemme, kuten tämä teemanumerokin osoittaa.

Sodat ja konfliktit eivät ole hävinneet maailmasta. Nykymaailmaa kuvaa ehkä parhaiten sodankäynnin sosioekonominen nelijako, missä asevoimien rakenne ja konfliktien luonne määräytyvät pitkälti yhteiskuntien voimavarojen ja siitä nousevan teknistieteellisen kehitystason mukaan. Voidaan sanoa, että köyhimmillä kehitysmailla on kevyeen maasotaan kykeneviä joukkoja, mikä ei tarkoita kuitenkaan tehottomuutta. Kehittyvillä mailla on maa-, meri- ja ilmavoimiakin, mutta ei muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta kehittyneitä tekniikkaa. Kehittyneillä mailla on vahvat maa-, meri- ja ilmavoimat sekä aseteollisuutta. Suurvaltojen asevoimat kykenevät tarvittaessa operaatioihin ympäri maailman, ja niillä on avaruustekniikkaa ja erilaisia joukkotuhoaseita. Maailmalla käydään periaatteessa siten neljää erilaista kuumaa tai kylmää sotaa ja paikallisesti niiden erilaisia yhdistelmiä.

Sotien, aseellisten konfliktien ja levottomuuksien luonne noudattaa pitkälti näitä yleisluontoisia jakolinjoja, joita puolestaan sekoittavat erilaiset liittolaisuudet, yhteiskunnalliset ideologiat ja paikoin uskonnot. Lisäksi tiedon saaminen ja välittäminen sodasta on poikkeuksellisen vaikeaa niin sanotun sodan sumun vuoksi. Teollisen aikakauden sodat ovat alkaneet niin idässä kuin lännessä säännönmukaisesti valheilla, niitä on käyty harhautuksen ja propagandan voimin ja ne ovat päättyneet peittelyyn.

”War. War never changes.”², todetaan ydinsodassa tuhoutuneessa Fallout-videopelin (1997) maailmassa. Sodan menetelmät ja välineet voivat muuttua, mutta se johtaa aina järjettömään tuhoon ja kuolemaan. Sodan ymmärtämisessä ja sen vaikutuksissa yhdistyvät sen moniaikaisuus ja monimerkityksellisyys. Kuten useat tämänkin lehden artikkelit ja katsaukset todistavat: Sodan vauhti ehkä kiihtyy (median ja sen näkyvyyden näkökulmasta), mutta nykyisten sotien osalta palataan kuitenkin usein myös menneisiin sotiin ja niiden tuotamiin merkityksiin. Menneisyyden sotien läsnäolo voi tuoda esimerkiksi keinoja jaksaa nykyisissä sotatilanteissa, mutta myös auttaa ymmärtämään sotien raakuutta ja järjettömyyttä. Sota ei siis ole vain yksi sota, vaan sotien voi nähdä rakentuvan toistensa päälle, toimivan monessa eri ajassa tuottaen jatkuvasti uusia merkityksiä – ja sosiaalisen median myötä yhä kiihtyvässä tahdissa.

Suomalaiset ovat nyt konkreettisemmin sodan kanssa tekemisissä kuin sitten toisen maailmansodan päättymisen, koska sotaa käydään Euroopassa. Tästä ei ole nähdäksemme epäselvyyttä. Onneksemme sota on verrattain kaukana – joka tapauksessa kauempana kuin tilanteessa, jossa kapteeni Kaarna puhui miehilleen vuonna 1941, kun Suomi oli valmistautunut hyökkäämään Neuvostoliittoon Saksan rinnalla 1941 saadakseen hyvityksen talvisodan aluemenetyksistään. Mutta olemme väistämättä koko ajan sodan mahdollisuudesta täysin uudella tapaa tietoisia.

Vaikka sotien määrä on siis absoluuttisesti vähentynyt selvästi, joudumme kohtaamaan sen hyvin ikävän tosiasian, että sotiminen on aina ollut osa ihmisluontoa. Wikipedia-artikkeli ”Luettelo sodista” osoittaa, että maailmalla on sodittu oikeastaan koko ajan. Kehotammekin lukijaa tutustumaan vain 1900- ja 2000-lukuihin valitettavan johtopäätöksemme perustaksi.³ Sotia on monenlaisia, mutta todellakin, nyt on menossa kolmatta vuotta kansallisvaltioiden sota Euroopan alueella.

2 Fallout intro, Fallout Wiki, https://fallout.fandom.com/wiki/Fallout_intro. Tarkistettu 25.9.2024.

3 Ks. https://fi.wikipedia.org/wiki/Luettelo_sodista. Tarkistettu 24.9.2024.

Teemanumeron kanneksi valikoitui lopulta kuva, johon törmäsimme satunnaisten asiasanahakujen kautta. Toisen maailmansodan aikana yhdysvaltalainen sukellusvene on noussut pintaan lataamaan akkujaan, ja tähystäjä tarkkailee horisonttia ja ilmatilaa mahdollisten uhkien varalta. Veneen tornin periskoopit piirtyvät taivasta vasten. Niiden tehtävä on toimia aluksen silminä sukelluksissa oltaessa.

Kuva kertoo, miten tarvitsemme teknologioiden – medioiden – välittämää tietoa suoraan ihmissilmälle välittymättömien näkökulmien saamiseksi varsinkin kriisien aikaan. Olemme riippuvaisia medioista nähdäksemme kauemmas. Tarvitsemme lisäksi asiantuntijoiden ja tutkijoiden analyyssejä siitä, mitä mediat tietoisesti tai tiedostamattaan meille välittävät. Tässä *Lähikuvan* teemanumerossa on kyse juuri tästä – moninäkökulmaisesta tutkimuksesta sodan tapahtumiin ja niiden välittymiseen niin nykyhetkessä kuin historiassa, erilaisten medioiden tuottamina, eri sodista, joskin suurin osa kirjoittajista käsittelee jatkuvaa Ukrainan sotaa.

Mediaalisuus ei tarkoita etäännytyistä, vieraantumista, vaan sotaa paikan päällä kokemattomalle medioiden välittämät kuvat ja tarinat herättävät ajatusten, skeptisyydenkin, ohella refleksiivisyyttä – ja varmasti erilaisia, ristiriitaisiakin tunteita.

Ajatus tästä teemanumerosta syntyi Turun yliopiston Digitaalisen kulttuurin, maiseman ja kulttuuriperinnön tutkinto-ohjelman ”Ukrainan teillä? Näkökulmia 1900-luvun merkittävimpään sotiin” -kurssin johdannaista. Päätös kurssin järjestämisestä syntyi vain viikkoja Venäjän hyökättyä Ukrainaan helmikuussa 2022, sillä arvelimme, että on syytä tarjota opiskelijoille opetusta, joka tarjoaa heille perspektiivejä aihepiiriin, joka ei muuten kuulu tutkinto-ohjelmamme sisältöihin. Saimme kurssin opettajien rinnalle tuemme vierailevia luennoitsijoita, joilla on asiantuntemusta nykyhetkestä.

Tämän teemanumeron *call for papers* aiheutti poikkeuksellisen artikkelitarjousmäärän, minkä johdosta numerosta tuli tupla. Esittelemme seuraavaksi lyhyesti numeron artikkelit. Löydätte pidemmät tutkimusartikkelien tiivistelmät suomeksi ja englanniksi Abstraktit–Abstracts-osiosta numeron lopusta.

Tutkimusartikkelit

Noora Kotilaisen artikkelissa tarkastellaan kuvan ja äänen suhdetta Butšan verilöylyn mediarepresentaatioissa. Kotilainen käsittelee erityisesti äänen asemaa ja affektiivista vaikuttavuutta ja pohtii, miksi kuva on muodostunut keskeiseksi kärsimyksen ja hirmutekujen todistamisessa ja ääni puolestaan jäänyt lähes huomiotta. Kotilainen kysyykin, mitä ja miten kuulisimme, jos olisimme voineet kuulla autenttisia ääniä Butšasta.

Anssi Männistö analysoi artikkelissaan, millaisia lajityyppejä ja keinoja Ukrainan puolustusministeriö (MDU) on käyttänyt videoviestinnässään kertoessaan Venäjän hyökkäyssodasta Ukrainaan. Tarkastelun kohteena ovat MDU:n virallisella Twitter-sivulla julkaistut videot asemasodan vaiheessa keväällä 2023. Videoviestintä on osa Ukrainan sodanjohdon strategista viestintää ja julkista diplomatiaa, ja Männistö osoittaa, miten MDU hyödyntää viestinnässään audiovisuaalisen kerronnan keinoja ja samalla uudistaa puolustussotaa käyvän maan sodan aikana tapahtuvaa viestintää.

Veera Ojala analysoi, miten Venäjän hyökkäys muutti Tšernobylin onnettomuusalueen suojavyöhykkeen merkitystä ydinonnettomuusuhan retoriikassa Ukrainassa. Ojala identifioi Ukrainan historiaan kytkeytyviä kulttuurisia

kokemuksia ydinvoimasta ja analysoi kriisitilanteen ydinvoimaretoriikkaa neljän asiantuntijahaastattelun kautta. Ojala myös osoittaa artikkelissaan, miten sodankäynnin myötä miehitetyistä ydinvoimakohteista tuotettavaa disinformaatiota vastaan voidaan taistella.

Riku Kauhanen ja **Olli Kleemola** tarkastelevat sosiaalisessa mediassa käytettyä toisen maailmansodan aikaista kuvastoa, jota nostetaan esiin Ukrainan sotaan liittyvien keskustelujen yhteydessä. Etenkin talvisodan aikaiset valokuvat ovat muodostuneet ikoniseksi kuvastoksi erilaisten julkaisujen kuvituksina ja verkkomeemien pohjana. Kauhanen ja Kleemola pohtivatkin, millaista kontekstia näille kuville annetaan ja millaista narratiivia niiden avulla rakennetaan.

Rami Mähkä ja **Damon Tringham** tarkastelevat Kevin Brownlow'n ja Andrew Mollon vuonna 1964 ensi-iltansa saanutta brittiläistä elokuvaa *It Happened Here* Kolmannen valtakunnan tematiikan näkökulmasta. Kirjoittajat kiinnittävät huomiota siihen, millaisiin kulttuurisiin konteksteihin elokuvan visuaaliset, tyylilliset ja sisällölliset elementit liittyvät ja miten fasistinen ideologia elokuvassa esitetään. Tarkastelussa painottuu myös vaihtoehto-historiallinen kysymys siitä, miten saksalaismiehitykseen olisi mahdollisesti reagoitu, jos sellainen olisi toisen maailmansodan aikana tapahtunut.

Petri Saarikosken artikkelissa tarkastellaan vuonna 1991 käydyin Persianlahden sodan kuvausta Sam Mendesin ohjaamassa elokuvassa *Merijalkaväen mies* (2005), joka perustuu kaksi vuotta aikaisemmin julkaistuun Anthony Swoffordin muistelmateokseen. Saarikoski kysyy, miten elokuvassa ja muistelmateoksessa käsitellään tavallisten rintamamiesten kokemuksia sekä sodan ongelmallisia jälkiseuraamuksia. Tarkastelussa otetaan huomioon myös Persianlahden sodan historian laajempaa kontekstia ja korostetaan muun muassa Vietnamin sodan ja Persianlahden sodan kokemuksellisuuden jatkuvuutta myös Irakin sodassa (2003).

Virpi Vairinen käsittelee artikkelissaan Don DeLillon romaania *Nolla kelviniä* (2016), joka varsin osuvasti kuvaa nykymaailmaa ja ihmisten elämää erilaisten olemassa olevien ja mahdollisesti myös tulevien katastrofien keskellä. Vairinen nostaa esiin romaanin kerrontaan upotettuja montaasimaisia katastrofivideoita ja niiden kaunokirjallisia funktioita ja kehystää tarkasteluun *ekfrasiksen* perinteen, Sergei Eisensteinin elokuvateorian ja mediafeno-menologisten näkökulmien kautta.

Katsaukset

Liia-Maria Raippalinna, Suvi Mononen, Pasi Ikonen, Turo Uskali, Markus Mykkänen ja **Antero Holmila** luovat katsauksen Ukrainan sotaan suomalaisen median kautta. He toteavat, että vaikka kyseessä olevasta konfliktista on saatavilla runsaasti uutismateriaalia, ennätysmäärä – satakunta – suomalaisia journalisteja on lähetetty paikan päälle välittämään eri näkökulmia konfliktin todellisuuteen. Visuaalinen journalismi mahdollistaa välittömän samastumisen, mutta sisältää huomattavia eettisiä näkökohtia.

Laura Seppälä tarkastelee vihollisen dehumanisaatiota ja kasvottomaksi massaksi kuvaamista suomalaisessa 2000-luvun toista maailmansotaa kuvaavissa elokuvissa. Dehumanisoinnin kohde on Neuvostoliiton Puna-armeija, joka kuvataan elokuvassa suomalaisten edessä ylivoimaisena massana. Dehumanisaation keinot ovat ensisilmäyksellä ristiriitaiset, sillä yhtäältä vihollinen kuvataan jopa rasistisia piirteitä omaavalla tavalla eläimelliseksi, toisaalta koneeksi, kuten panssarivaunuiksi ja lentokoneiksi.

Näkökulmat

Kasper Kainulainen tarkastelee Telegram-palvelussa toimivaa, ukrainamielistä Combat Footage UKR -kanavaa sodan todellisuuden välittäjänä. Kanavan sisällössä korostuvat lennokki- ja toimintakameravideot, joita voi pitää omina audiovisuaalisina lajityyppeinään. Kainulainen soveltaa elokuvatermiä *snuff* näihin videoihin, joiden attraktio perustuu äärimmäisen väkivallan esittämiseen. Tarkoituksena on välittää sodasta realistista, raakaa ja tunteisiin vetoavaa kuvaa.

Katriina Heljakka käsittelee lelujen kaksi äärimmäisyyttä käsittävää luonnetta suhteessa sotaan. Sotaleluilla, kuten aseilla, on pitkä historia, kuten on laajemmin väkivaltaleikeillä. Leluteollisuus pitää yllä tätä perinnettä. Myös taide on hyödyntänyt leluja luodessaan poleemisia representaatioita sodasta. Tämä liittyy laajempaan lelujen tulemiseen osaksi taiteen välineistöä. Lelut ovat kuitenkin myös ”lohdun tuojia”, kuten Heljakka kirjoittaa. Sota-alueiden lapsille varsinkin pehmolelut ovat tärkeä inhimillisyyden fyysinen symboli.

Rami Mähkä ja **Haron Walliander** tarkastelevat *Wars Across the World* -strategiapelialustan lisäosan *Finland 1918* välittämää kuvaa Suomen sisällissodasta. Peli mukaillee konfliktin visuaalista puolta taitavasti, ja pelin tekijät ovat selvittäneet ja mallintaneet sen kulkua varsin uskollisesti. Silti esitystä ei voi pitää varsinaisen tarkkana historian kuvauksena, vaan se on, kuten pitääkin olla, ennen kaikkea peli, jossa kumpi vain osapuoli voi voittaa.



Haluamme lopuksi mitä lämpimimminkin kiittää numeron kirjoittajia loistavista teksteistä, tutkimusartikkelien vertaisarvioitsijoita asiantuntemuksensa – ja aikansa – käyttöömme saattamisesta, *Lähikuvan* päätoimittajia ja toimituskuntaa vahvasta tuesta, toimitussihteeri Anttia aktiivisesta, taidokkaasta viime portaan toimitustyöstä ja taitosta vastannutta Päiviä. Koko prosessi on ollut hieno kokemus – kiitos vielä!

Viimeinen kiitos Sinulle, hyvä lukija. Toivottavasti nautit näistä hienoista artikkeleista yhtä paljon kuin me!

Porissa syyskuussa 2024

Riina Haanpää, Simo Laakkonen, Rami Mähkä ja Marika Österlund

Lähteet

Gleditsch, Nils Petter, Steven Pinker, Bradley A. Thayer, Jack S. Levy & William R. Thompson. The Decline of War. *International Studies Review* 15(3), 396–419. Saatavilla: <http://www.jstor.org/stable/24032901>. Haettu 25.9.2024.

Holdstock, Robert (2002) Morbidity and mortality among soldiers and civilians. Teoksessa Ilkka Taipale (toim.) *War or Health? A Reader*. Lontoo: Zed Books, 183–197.

Keegan, Paul (2005) *Sodankäynnin historiaa*. Jyväskylä: Ajatus Kirjat.

Laakkonen, Simo (2007) Sota, ympäristö ja yhteiskunta. Teoksessa Simo Laakkonen ja Timo Vuorisalo (toim.), *Sodan ekologia: nykyaikaisen sodankäynnin ympäristöhistoriaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 35–69.

Laakkonen, Simo; Tucker, Richard P. & Vuorisalo, Timo (2017) (toim.) *The Long Shadows. A Global Environmental History of the Second World War*. Corvallis: Oregon State University Press.

Our World in Data. Saatavilla: <https://ourworldindata.org/>. Haettu 25.9.2024.

Roser, Max (2013) Data review: ethnographic and archaeological evidence on violent deaths. *OurWorldinData.org*, August 2013. Saatavilla: <https://ourworldindata.org/ethnographic-and-archaeological-evidence-on-violent-deaths>. Haettu 25.9.2024.

Seifert, Ruth (2002) *The Female Body As A Symbol And A Sign. Gender-Specific Violence and the Cultural Construction of War*. Teoksessa Ilkka Taipale (toim.) *War or Health? A Reader*. Lontoo: Zed Books, 183–197.

Shaw, Martin (1988) *Dialectics of War: An Essay in the Social Theory of Total War and Peace*. Worcester: Pluto Press.



SUOMEN ELOKUVATUTKIMUKSEN SEURA

SUOMEN ELOKUVATUTKIMUKSEN SEURAN SYYSSEMINAARI 8.11.2024

SETS järjestää perinteisen vuosiseminaarin Helsingissä Tieteiden talossa salissa 505 (Kirkkokatu 6, 00170 Helsinki) perjantaina 8. päivä marraskuuta 2024.

Ohjelmassa on ajankohtaiseen tutkimukseen tutustumista, materiaaliesittelyjä, keskusteluja ja verkostoitumista. Mukaan ovat tervetulleita kaikki elokuvaa, televisiota, pelejä, av-mediaa tai niihin liittyviä aiheita tutkivat ja tutkimuksesta kiinnostuneet – niin graduntekijät, väitöskirjantekijät kuin väitelleekin.

Osallistujia pyydetään valmistelemaan noin 20-minuuttinen esitys omasta tutkimusaiheestaan. Esitelmien maksimipituus ja aikataulu varmistuvat, kun tiedetään osallistujamäärä. Tilaisuuteen voi osallistua myös ilman esitystä. Seminaarin jälkeen pidetään Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry:n syyskokous.

Ilmoittaudu esitelmän pitäjäksi viimeistään ma 28.10.2024 sähköpostilla osoitteeseen elokuvatutkimuksen.seura@gmail.com

Kerro viestissä nimesi, yhteystietosi, organisaatiosi (esim. yliopisto ja oppiaine) ja esityksesi alustava otsikko.

Seminaari pyritään järjestämään hybridimallina niin, että halukkaiden on mahdollisuus osallistua tapahtumaan myös etäyhteyksin. Toivomme esitelmän pitäjien ilmoittavan etukäteen, mikäli haluavat osallistua etänä.

HUOM! Poikkeus aikaisempiin vuosiin: kattaaksemme seminaarista koituvia kuluja sekä turvataksemme seuran aktiivisen toiminnan ja syysseminaarien jatkumisen pyydämme tänä vuonna 15 euron osallistumismaksun esitelmän pitäjiltä, jotka eivät ole SETS:n jäseniä. SETS:n jäsenille osallistuminen on ilmaista.

SETS:n jäsenenä tuet seuran lisäksi alan suomenkielistä julkaisutoimintaa, sillä osuus seuran jäsenmaksuista menee Lähikuva-lehden julkaisukuluihin. Lisätietoja jäsenyydestä voi kysyä s-postilla osoitteesta elokuvatutkimuksen.seura@gmail.com.

Tervetuloa joukolla mukaan!

Noora Kotilainen

Noora Kotilainen, VTT, poliittinen historia, Helsingin yliopisto

VALLITSEVA KUVA – HÄVIÄVÄ ÄÄNI

Butšan verilöylyn mediatodistaminen



Miksi katsomme niin paljon sodan kauhuja, mutta emme kuule niitä? Artikkelitarkastelee kuvan ja äänen suhdetta väkivallan ja hirmutekijöiden mediatodistamisen ja affektiivisen todistamisen konteksteissa Butšan verilöylyn mediarepresentaatioiden kautta. Se pohtii, miksi äänen tarkastelu on jäänyt kuvan varjoon, ja ehdottaa monimodaalista huomioimista, väkivallan äänen tarkempaa kuuntelua väylänä toisten kärsimyksen empaattisempaan kohtaamiseen ja väkivallan vastustukseen.

Venäjän joukot hyökkäsivät helmikuussa 2022 Ukrainaan, ja koko Euroopan turvallisuustilanteen mullistanut verinen sota alkoi. Valko-Venäjän rajan yli tulleet venäläisjoukot etenivät pian kohti pääkaupunki Kiovaa vallaten sen läheisiä esikaupunkialueita. Pääkaupungin valtaus ei kuitenkaan onnistunut, ja huhtikuun alussa venäläisten joukot vetäytyivät alueelta. Kun Ukrainan joukot valtasivat takaisin pääkaupunkia ympäröiviä esikaupunkeja ja kyliä, he kohtasivat venäläisten joukkojen jälkeensä jättämää suunnatonta hävitystä ja hirmutekoja: satoja ruumiita, merkkejä siviilien ja sotavankien kidutuksesta, arkisten askareiden keskelle ammuttuja ihmisiä ja joukkohautoja. Kansainvälinen huomio kiinnittyi erityisesti ennen sotaa hyvinvoineeseen ja rauhalliseen, noin 24 kilometriä Kiovan luoteispuolella sijaitsevaan pieneen Butšan kaupunkiin. Järkyttävät kuvat Butšan verilöylystä vyöryivät julkisuuteen ja muodostuivat vaikutusvaltaiseksi speksaakkeliksi, joka vaikutti vahvasti käsityksiin venäläisten joukkojen tuhoamissodan julman rikollisesta luonteesta ja sai suurta huomiota kansainvälisessä politiikassa (ks. Kotilainen, tulossa; Hamarowski & Lompe 2024).

Sotien mediakohtaamisissa kärsimyksen ja hirmutekijöiden kuvat ovat usein keskeisellä sijalla vahvan tunteita nostavan potentiaalinsa vuoksi. Kuvat väkivallasta ja hirveyksistä vaikuttavat voimakkaasti siihen, miten konfliktit ja sodat ymmärretään, miten niitä arvioidaan, miten niihin reagoidaan ja miten ne muistetaan. Sotakuvasto ja sodan esittäminen kuvissa ovat erottamaton osa sotaa. Kuten Butšan kohdalla, sodan ja väkivallan kuvat ovat usein todisteita tapahtuneesta väkivallasta. Ne paljastavat sotarikoksia, sodan julmuuksia ja sen aiheuttamaa sanoin kuvaamatonta kärsimystä. Kuvilla voidaan nostattaa

vihollisuutta ja korostaa sankaruutta sekä näyttää, mitä ihmisen julmuus ja sodan väkivaltainen logiikka tarkoittavat sodan jalkoihin jääville ihmisille. Sotakuvastossa näemmekin usein sodan jälkeensä jättämää tuhoa ja inhimillistä kärsimystä sekä rikottuja ja kuolleita ruumiita. (Kotilainen 2016; Chouliaraki 2006; Zelizer 2010; Moeller 1989; Dauphinée 2007; Sliwinski 2011.)

Kuvien voima ja funktio tiedonvälityksessä on niiden (juridisen) todistettavuuden lisäksi usein *mediatodistajuudessa* tai *medioidussa todistajuudessa*: katsoessamme mediakuva kuolleesta tai kärsivästä ruumista meistä tulee toisten kohtaaman väkivallan ja kärsimyksen mediatodistajia (Frosh & Pinchevski 2009). Kärsimyksen ja väkivallan mediaesitykset voivat synnyttää katsojissaan myös *affektiivista todistajuutta*, jossa nimenomaan asetutaan toisten mediavälitteisesti todistettujen tunteiden, kuten kauhun, pelon, surun, vihan ja empatian, todistajiksi ja mahdollisesti myös myötätuntijoiksi (Richardson & Schankweiler 2019, 167; ks. myös Kotilainen 2023). Visuaalisen mediatodistajuuden kautta voi syntyä myös *tunnustusta*: paitsi toisen kohtaaman kärsimyksen ja kuoleman myös hänen elämänsä ja ihmisarvon huomioimista ja tunnustamista (Taylor 1992; Honneth 1995; Rousiley 2014; Harju & Kotilainen 2023; Zelizer 2023). Kuvat sisältävätkin vahvaa poliittista voimaa ja johtavat empaattisiin reaktioihin, humanitaarisiin tunteisiin ja kärsimyksen helpottamisen tarpeeseen sekä väliintuloihin. Kärsimyksen visuaaliset kohtaamiset voivat johtaa edelleen myös poliittisiin reaktioihin, valtiolliseen ja kansainväliseen toimintaan, väkivaltaan puuttumiseen ja sotien vastustamiseen, mutta myös interventionistisiin operaatioihin, jopa sotiin. (Kotilainen 2016; Kotilainen, tulossa; Zelizer 2023; 2010; Moeller 1989; Boltanski 1999; Perlmutter 1998; Robinson 2002.)

Visuaalisen ja kuvallisen tason lisäksi sota on hyvin äänekkästä. Ääni on sodassa ja sen kokemuksessa keskeistä sekä sotilaille että siviileille – sota on niin kovaäänistä, että se jopa kuurouttaa. Ääni sinänsä voi olla väkivaltaa, aiheuttaa kipua ja kärsimystä sekä herättää pelkoa ja kauhua. Äänet myös kertovat ja todistavat väkivallasta. Kuvan tapaan ääni on vahvasti kehollista ja luo autenttisuuden mielikuvia. Väkivallantekojen ja kärsimyksen äänen kuuleminen luo todistajuutta ja herättää voimakkaita tunteita. (Hast 2018; Daughtry 2014; Cavarero 2005; Ampuja 2007.) Puhumme sodan ja hirmutekujen todistamisen yhteydessä kuitenkin lähes ainoastaan kuvista ja vain harvoin sodan äänistä ja niiden todistusvoimasta tai emotionaalisesta ja poliittisesta mahdista. Sodan ja hirmutöiden ääniä on sodan kohtaamisen, medioidun todistamisen ja tunnustuksen näkökulmista tutkittu melko vähän (vrt. Birdsall 2009; Lacey 2009).

Tässä artikkelissa tarkastelen kuvan ja äänen suhdetta hirmutekujen mediatodistamisen kontekstissa. Lähestyn aihetta empiirisesti Butšan verilöylystä pääasiassa länsimaisessa mediassa huhtikuussa 2022 esitetyn visuaalisen ja audiovisuaalisen materiaalin kautta. Tuon esiin Butšan verilöylystä esitetyjä keskeisiä kuvallisia esitystapoja ja esittelen uutisoinnista identifioimani visuaaliset mediakehystyypit, joita ovat mittakaava-, uhri-, kalmokauhu- ja todistekehukset. Ristiintarkastelen sodan, hirmutöiden ja kärsimyksen kuvan sekä (ihmis)äänen asemaa todistamisen ja mediakohtaamisen konteksteissa. Tarkastelen kuvan dominanssia ja äänen altavastaajan aseman muotoutumista kahdessa kategoriassa eli äänen häviävyydessä ja äänen epäluotettavuudessa. Nämä ääneen liitetyt ominaisuudet vaikuttavat osaltaan siihen, miksi ääni ja sen tarkastelu on jäänyt pienemmälle huomiolle suhteessa kuvaan. Käsittelen erityisesti juuri sodasta ja hirmutöistä tuottuneita ihmisääniä ja niiden asemaa väkivallan mediakohtaamisissa, hirmutöiden (affektiivisessa)

todistamisessa ja tunnustuksen syntymisessä, mutta huomioin myös muunlaisten äänten potentiaalista affektiivista vaikuttavuutta. Pohdin, miksi kuva on muodostunut keskeiseksi kärsimyksen ja hirmutekojen kohtaamisessa tai medioidussa todistamisessa ja näiden tutkimuksessa, ja miksi ääni on jäänyt niin vahvasti kuvan huomioimisen jalkoihin. Pohdin myös, mitä tarkoittaisi, jos kohtaisimme sodan kauhut vahvimmin myös todistusvoimaisen ja tunteita herättävien äänten kautta.

Äänekäs sota

Muistamme järkyttävät kuvat holokaustin ruumiskasoista (1945), napalmityttö Kim Puchin (1972), Mai Lain verilöylyn tuhot (1968), Syyrian Ghoutan kaasuiskujen uhrit (2013) ja hukkuneen pakolaispojan Alan Kurdin (2015) sekä artikkelissa tarkasteleman Butšan sotarikosten (2022) ikoniseksi jähmettyneet kuvat. Susan Sontag (1977) kuvaa tätä kuoleman ja kärsimyksen kuvaamisen piirrettä: hirmutöiden jäljet esitetään meille ja tapaamme nähdä sekä muistaa ne juuri yksittäisinä, pysähtyneinä ja joskus mieltämme vainoamaan jäävinä kuvina (ks. myös esim. Moeller 1999, 39; Zelizer 2010, 2). Edelleen, digitalisaatiosta, monimediallisuudesta ja mobiiliteknologian mahdollistamasta äänen ja kuvan reaaliaikaisen välittämisen helppoudesta huolimatta sodan kohtaamisen kontekstissa pysähtynyt kuva – joka esittää jo tapahtunutta väkivaltaa, kuolleita ruumiita tai väkivaltaisten tekojen jättämiä visuaalisesti aistittavia jälkiä ja merkkejä – on keskeisellä sijalla sotien ja väkivallan mediavälitteisissä kohtaamisissa. Mutta still-kuva on mykkä (Barthes 1977, 15–31) monella eri tasolla.

Puhumme hyvin usein sodan kuvista ja melko harvoin äänistä, vaikka ääni on sodassa hyvin keskeistä ja sodankäynti sekä sodan todellisuus ja kauhut äänekkäitä. Mieleeni on jäänyt lapsuudesta isoisäni, talvi- ja jatkosodan veteraanin kertoma, kuinka hän oli tykistökeskityksen pauhun lakatessa säpsähtänyt hereille: yhtäkkiä on hiljaista – mitä on tapahtunut! Ville Kivimäki (2013) kuvaa tykistökeskitysten rumputulen ja sen hirvittävän äänen sotilaille aiheuttamia vaurioita: ääni paitsi tuhosi kuulon myös vammautti henkisesti, lamautti ja herätti kauhua, josta jotkut eivät enää selvinneet ennalleen. Sodan äänet traumatisoivat. (Ks. myös Ampuja 2007; Daughtry 2014.) *Shell shock* tai sodan aiheuttama posttraumaattinen stressihäiriö (PTSD) liittyy usein sodan ääniin, jotka voivat laukaista muistot ja reaktion ja joiden pois sulkeminen ei ole mahdollista edes sodan loppumisen jälkeen (ks. esim. Paulson & Krippner 2010; Ampuja 2007). Kansainvälisen Punaisen Ristin perustajajäsen ja *Solferinon muisto* -kirjan (1862) kirjoittaja Henri Dunant kuvaa, miten ei voinut saada päästään Solferinon taistelulentälle hylättyjen haavoittuneiden sotilaiden valitusta ja tuskanhuutoja. Uhrien kärsimyksen visuaalisen kohtaamisen lisäksi nimenomaan kammottavat kärsimyksen äänet eivät jättäneet Dunantia rauhaan. Kärsimyksen, niin audittiivisen kuin nähdynkin, kohtaaminen ohjasi Dunantin muotoilemaan ensimmäisiä, yhä edelleen sodankäyntiä, sotilaiden ja siviilien kohtelua ja humanitaarista työtä koskevia ohjesääntöjä, Geneven sopimuksia. (Rosen 2022, 21–29.)

Myös Ukrainan sodan kokeneille siviileille ja sotilaille sodan audittiivinen olemus eli äänen keskeisyys, vaikutus ja koskettavuus lienevät itsestään selviä. Ukrainan sotaa Ylälle raportoiva Maxim Fedorov on kuvannut, kuinka hänelle on aiheutunut ”elinikäinen herkkyys” sodan taivaalta kuuluvia ääniä kohtaan ja kuinka ukrainalaiset ovat oppineet tunnistamaan vaaran erilaisten

ohjusten ja räjähdysten äänistä ja toimimaan niiden ohjaamana (Gustafsson 2023). Toisaalta, ”pelko saapuu ensin korvan kautta”, lausui ensimmäisessä maailmansodassa taistellut kirjailija J. P. Priestley (Ampuja 2007, 313). Susanna Hast kuvaakin kirjassaan *Sounds of War* (2018), kuinka kuuro tšetšerialainen poika Sharpuddin kertoo kuurouden olevan hyvä asia: kuulonsa menettäneen ei tarvitse pelätä sotaa samalla tavalla (Hast 2018, 2–3; ks. myös Politkovskaja et al. 2003, 37). Ääntä onkin käytetty sodassa epävarmuuden ja pelon lietsoamiseen aina sotahuudoista alkaen. Myös aseita on suunniteltu vastapuolen sotilaiden ja siviilien hermoja repiviksi ja paniikkia lietsoviksi psykologisiksi meluaseiksi. Tästä esimerkkeinä saksalaiset ulvovat Junkers Ju 87 -syöksypommittajat ”Stukat” ja niin ikään ulvovaa ääntä pitävät Stalinin uruiksikin kutsutut Katjusha-raketinheitimet. (Ampuja 2007, 319–322.)

Ääntä sodassa on käsitelty tutkimuksissa paitsi itsessään väkivaltana ja väkivaltaisena myös sotilaiden ja siviilien sodan kokemuksissa sekä musiikin ja kuulemisen konteksteissa (Hast 2018; Kivimäki 2013; Williams 2019; Daughtry 2014; Ampuja 2007). Musiikkia, väkivaltaa, sodankäyntiä ja näiden suhdetta sekä väkivallan kulttuuriin liittyviä ääniä on tarkasteltu tutkimuksissa myös historiallisista näkökulmista, sota-ajan musiikkikulttuurin ja sotilaallisten ryhmien musiikillisia käytänteitä sekä muun muassa väkivallasta kertovien uutislähetysten musiikkivalintoja analysoimalla (Mononen 2018; Williams 2019; Daughtry 2014; Ampuja 2007; Deaville 2007). Me sodan välittömältä kokemiselta välttyneet kohtaamme väkivallan ja sodan ääniä (uutis- ja sosiaalisen) median esitysten, elokuvien, kirjallisuuden ja taiteen kautta ja voimme siksi ymmärtää äänten keskeisyyttä sodissa (Mononen 2018; Birkenstein et al. 2010; Sumera 2013; Daughtry 2014; Välimäki 2008).

Hirnutöiden todistamisen hiljainen tutkimus

Vaikka ääni on sodan todellisuudelle hyvin keskeistä, sodan mediakohtaamisia ja todistajuutta on tarkasteltu pääsääntöisesti ääntä huomioimatta. Kärsimyksen ja sodan tuhoja ja julmaa todellisuutta representoivia kuvia ja niiden asemaa mediassa on puolestaan tarkasteltu teoreettisesti ja empiirisesti varsin runsaasti, myös mediakohtaamisten ja todistamisen sekä tunnustuksen suhteen (ks. esim. Andén-Papadopoulos 2014; Austin 2022; Chouliaraki 2014; 2015; Zelizer 2010; 2023; Harju & Kotilainen 2023; Kotilainen, tulossa). Huolimatta sodan ja väkivallan kokemisen ja tekemisen äänekkyiden ilmeisyydestä ja audittiivisen rekisterin huomioimisen lisääntymisestä muissa tutkimuksellisissa konteksteissa, sodan kauhun äänien kuuntelu ja mediakohtaamisten audittiivisuuden tarkastelu on erityisesti kokijoiden tai aiheuttajien ja ihmisäänen näkökulmista jäänyt marginaaliin (vrt. Lacey 2020; Dreher 2012; ks. myös *Sound Lifeline: War Soundscape of the besieged Sarajevo*).

Viime vuosikymmeninä visuaalisten ja esteettisten käänneiden myötä on muun muassa yhteiskuntatieteiden, historiatieteiden, mediatutkimuksen ja kansainvälisen politiikan tutkimuksen piirissä tarkasteltu enenevästi maailmaa multimodaalisena, erityisen runsaasti juuri näkemisen, kuvan ja visuaalisen rekisterin perspektiiveistä (ks. esim. Mitchell 1990; Burke 2001; Lacey 2020; Bleiker 2001; Ramel & Prévost-Thomas 2018). Siitä huolimatta, että tunnustamme kokemuksemme maailmasta olevan monimodaalinen, eli näkyvä ja myös kuuluva sekä värillinen ja haisevakin, sotien ja kärsimyksen mediarepresentaatioita, niiden vastaanottoa, voimaa, vaikuttavuutta ja todistajuutta on tarkasteltu pääasiassa retorisen ja tekstuaalisen ohella visuaalisena

(ks. esim. Chouliaraki 2005; 2013; Moeller 1999; Kotilainen 2016; Zelizer 2010), mutta edelleen mykkänä, huomioimatta auditiivista tasoa ja kuuntelun merkitystä (vrt. Birdsall 2009; Lacey 2020; Deaville 2007).

Visuaalisen vallitsevuuden taustalla on varmasti kuvan ominaisuus pysyvänä, pysäyttävänä esityksenä sekä sen materiaalisuus suhteessa äänen välittömyyteen, temporaalisuuteen ja häviävyyteen, mutta myös kuvan kyky näyttää väkivalta tunteiden tasolla pysäyttävästi fyysisessä (ihmis)ruumiissa. Kuvan tarkastelun dominanssia yli äänen selittää osaltaan myös kuvan ja äänen tallentamisen ja mediateknologian kehitys.

Ääntä ja sen asemaa yhteiskunnassa ja politiikassa tarkastellaan musiikkitieteen ja yleisemmän äänitutkimuksen piirissä (ks. esim. Eidsheim & Meizel 2019; Deaville 2007). Ihmisen tuottaman ruumiillisen äänen tarkastelu onkin saapunut myös arkipäivän (Hoegaerts & Schroeder 2023), muistamisen historian (Birdsall 2009) ja poliittisen filosofian (Cavarero 2005) tutkimukseen. Myös diplomatian, sodan ja kansainvälisen politiikan tutkimuksessa ääni ja auditiivinen rekisteri ovat nousseet viime vuosina esiin niin sanottujen esteettisten ja akustisten käänteiden siivittämänä (Guillaume & Grayson 2021; Hast 2018; Ramel & Prévost-Thomas 2018).

Teknologisista edellytyksistä huolimatta vielä nykyäänkin väkivallasta ja sodan kauhuista tuottuneet välittömät äänet haihtuvat usein ilmaan ja jäävät mediayleisöjen kuulumattomiin sekä siten myös tutkijoiden analyysin ulkopuolelle (vrt. Lacey 2020). Näin on, vaikka kännykkäkamerat, sosiaalinen media, kansalaisjournalismi ja kuvan sekä äänen reaaliaikainen live-lähtettäminen kriisi- ja sota-alueilta sekä -tilanteista ovat arkipäivää (Andén-Papadopoulos 2014; Andén-Papadopoulos & Pantti 2011; Chouliaraki 2014; 2015; Austin 2022; Kotilainen 2023). Nykymedia tarjoaa kuitenkin mahdollisuuksia sota- ja kriisejä kokevien ja elävien yksilöiden äänen suoralle ja monimuotoiselle välittämislle.¹

Keskeistä väkivaltaisten tapahtumien, sodan ja terrori-iskujen mediaesitysten välittömästi tallennetulle äänimaisemalle ovat räjähdysten ja aseiden latautuneet äänet sekä erilaiset väkivaltaisten tapahtumien taustäänet. Tunteiden, todistamisen ja tunnustuksen kannalta erityinen on kuitenkin juuri ihmisen ääni: väkivallan uhrien ja paikallaolevien todistajien usein hätäiset äänet, läheisensä menettäneiden tuskan huudot tai vihaiset ja lohduttomat äänet, paniikissa terrori-iskuja pakenevien kirkuna ja haavoittuneiden tai kuolevien valitus ja huuto välittömän sekasorron keskellä. (Ampuja 2007; Cavarero 2005.)

Butšan verilöylyn mediarepresentaatioissa kuvan vallitsevuus hirmutöiden todistamisessa, äänen altavastaisuus, kuin myös temporaalisuuden asettamat rajoitukset todistamiselle hahmottuvat selvästi. Näimme runsaasti kuvia rikotuista ruumiista, joukkohaudoista ja jälkiä kidutuksesta ja siviilien kylmäverisestä murhaamisesta sekä näiden tekojen jälkien peittelystä. Näistä kuvista ja niiden poliittisesta todistusvoimasta myös keskusteltiin valtavasti. Voimme kuitenkin vain kuvitella, miltä tapahtumat ja kidutettujen siviilien tai heidän kiduttajiensa äänet kuulostivat. Seuraavaksi tarkastelen hirmutöiden ja sodan mediarepresentaatioita, -kohtaamisia ja todistamista kuvan ja äänen näkökulmista Butšan verilöylyn kontekstissa.

1 Kuvan ja äänen yhteen kiemtoutuminen sotautisoinnissa ja sodan kauhujen mediatodistamisessa ajoittuu laajasti televisioitun Vietnamin sodan aikaan 1960- ja 1970-luvuille (ks. esim. Herman & Chomsky 1988; Hallin 1989).

Butšan hiljaa huutavat jäljet: väkivallan visuaalinen speaktaakkeli ja autenttisen äänen puute

Huhtikuussa 2022 venäläisten joukkojen vetäytyttyä Kiovan lähialueilta paljastuneita sotarikoksia ja joukkomurhia esiteltiin länsimaisessa ja myös suomalaisessa journalistisessa mediassa poikkeuksellisen runsaan ja järkyttävän kuva-aineiston kautta (ks. esim. Kotilainen 2022; Kotilainen, tulossa). Seurasin ja kartoitin länsimaisen journalistisen median (*Helsingin Sanomat*, *Yle*, *The Guardian*, *The BBC*, *The New York Times*) Butša-uutisointia erityisesti kuvien käytön ja niihin tehtyjen poliittisten viittausten näkökulmasta, alkaen hirmutöiden paljastumisesta huhtikuun alusta kuun loppuun saakka (ks. Kotilainen, tulossa). Butša-uutisoinnista hahmottuu tiettyjä, toistuvia kuvallisia tapoja esittää tapahtumia eli *mediakehyksiä*.² Vakiintuessaan tiettyjä piirteitä korostavat ja toisia piiloon jättävät visuaaliset esitystavat eli kehykset saavat valtaa määrittää sitä, kuinka tapahtumat, niiden luonne, merkitys ja julkinen keskustelu aiheesta rakentuvat. Tämän vuoksi kehysten tarkastelu on mielekästä media-aineistoa ja sen välittämiä mielikuvia sekä myös mediatodistajuutta tarkasteltaessa. (Mediakehyksistä ks. esim. D’Angelo & Kuypers 2010; Entman 2004; visuaalisista mediakehyksistä mm. Hellmueller & Zhang 2017; Kotilainen 2021.)

Butšasta esitetyissä kuvissa hahmottuu neljä keskeistä visuaalista kehystä, jotka ovat melko tyypillisiä paljon mediahuomiota saavien äkillisten ja raakojen hirmutekujen mediarepresentaatioissa (ks. Kotilainen 2016; 2018). Keskeiset kehykset (ks. Kotilainen, tulossa) ovat:

- 1) Mittakaavakehys (*scale frame*), joka korostaa tapahtumien mittakaavaa ja hirvittävää luonnetta ja jonka keskiössä on ruumiiden (visuaalisesti välittyvä) määrä, joukkohaudat ja tuhon laajuus.
- 2) Uhrikehys (*victim frame*), jossa keskiössä on uhrien (visuaalisesti havaittava) status siviileinä ja joka näin ollen korostaa tekojen järkyttävää laittomuutta ja tuomittavuutta.
- 3) Kalmokauhukehys (*body horror frame*), jossa tekojen raakuus korostuu järkyttävissä kuolleita ja rikkinäisiä ruumiita esittelevissä kuvissa.
- 4) Todistekehys (*proof frame*), jossa korostuu tapahtumien kulkua ja tekojen syyllisyyttä verifioivan kuvaston todistusvoimaisuus ja joka ilmenee Butšassa esimerkiksi satelliittikuvina tapahtumapaikoista.

Butšan kuvat ja tapahtumat saivat yhä suurempaa näkyvyyttä, mediajulkisuutta ja painoarvoa, kun maailman poliittiset johtajat tuomitsivat teot ja viittasivat toistuvasti tuhosta kertoviin kuviin tunteita herättävissä mutta myös poliittisia johtopäätöksiä linjaavissa kannanotoissaan. YK:n pääsihteeri António Guterres linjasi, ettei koskaan unohda näkemiään kuvia Butšan kuolleista siviileistä ja varoitti, että Venäjän aggressio, sen intensiteetti, luonne ja lopputulokset uhkaavat koko kansainvälistä järjestelmää. (BBC 5.4.2022.) Kuvat nähtyään Yhdysvaltain presidentti Joe Biden kutsui Butšan tapahtumia yksiselitteisesti kansanmurhaksi ja Venäjän presidentti Putinia sotarikolliseksi (*The New York Times* 4.4.2022). Teot tuomittiin kovin sanoin myös Suomessa, esimerkiksi Alexander Stubb lausui kuvien julki tultua: ”On aika eristää presidentti (Vladimir) Putinin Venäjä kokonaan. Lopettaa kaikki öljy- ja kaasuvienti välittömästi. Aloittaa sotarikosten tutkinta. Maailma ei voi seistä vieressä ja katsoa näitä raakuuksia ilman välittömiä seuraamuksia Venäjän hallinnolle.” (*Helsingin Sanomat* 3.4.2022.) Näissä lausunnoissa viitattiin kuvien tarjoamaan

2 Butšan mediarepresentaatioista niin sanotussa länsimaisessa mediassa ks. Kotilainen, tulossa.

järkyttävään näkymään, niiden (juridiseen) todistusvoimaan, kertomaan syyllisyydestä ja teoista seuraaviin poliittisiin toimiin. Lausunnoissa luotiin myös käsitystä siitä, että kuvien katsominen ja kuvien kautta tapahtumien (media)todistaminen on ympäröivän maailman moraalinen velvollisuus. (Kotilainen, tulossa.)

Butšan kuvien ympärille muodostui vaikutusvaltainen mediaspektaakkeli, joka muokkasi vahvasti ympäröivän maailman käsitystä Venäjän hyökkäyssodan luonteesta ja vaikutti myös poliittisiin linjauksiin ja päätöksentekoon Ukrainan sodan suhteen (Kotilainen, tulossa). Butšan tapahtumista ja kuvista syntynyt mediaspektaakkeli on tyyppiesimerkki siitä, kuinka kärsimyksen ja kuoleman kuvat luovat medioitua affektiivista todistajuutta (Frosh & Pinchevski 2009; Richardson & Schankweiler 2019) ja kuinka väkivallan ja sodan uhrien kärsimyksen poliittinen tunnustus (Honneth 1995; Rousiley 2014; Harju & Kotilainen 2023) syntyy visuaalisissa mediakohtaamisissa.

Eräs merkittävä visuaalisesti syntyvää affektiivista todistajuutta luonut tapa representoida mediassa Venäjän joukkojen tekemiä hirmutekoja oli näyttää paikan päälle matkustaneita poliitikkoja ja päättäjiä todistamassa hirmutekojen jälkiä. Silminnäkijöiden vakavat ja järkyttyneet, vahvoja tunteita välittäneet ilmeet ja fyysiset, visuaalisesti aistittavat reaktiot näkemänsä äärellä olivat keskeisiä mediatodistamisen muodostumisen näkökulmasta. Näimme Ukrainan presidentti Zelenskyn murheen murtaman ilmeen paikan päällä Butšassa sekä Euroopan Komission puheenjohtaja Ursula von der Leyenin kauhistuneen ilmeen ja säpsähdyksen joukkohaudan reunalla (BBC 4.4.2022; *The Wall Street Journal* 8.4.2022; *The Guardian* 8.4.2022). Suomen mediassa käytiin keskustelua erityisesti kuvasta, jossa pääministeri Sanna Marin todisti toukokuussa Irpinissä ja Butšassa venäläisten aiheuttamia tuhoja. Erityisesti keskusteltiin luotiliivissä kuvatun Marinin poikkeukselliseksi nimetystä ilmeestä, jonka nähtiin kuvastavan epätoivoa ja surua hirmutöiden todistamisen äärellä. (*Helsingin Sanomat* 27.5.2022; 26.5.2022.) Juuri pääministerin ”paljaan” ilmeen nähtiin lisäävän katsojien samaistumista hänen tunteisiinsa silminnäkijänä pahuuden ja sodan kauhujen tapahtumapaikoilla (*Helsingin Sanomat* 27.5.2022). Affektiivisessa todistamisessa erityisesti juuri toisen – välittömän todistajan – visuaalisesti aistittujen tunteiden näkeminen mediarepresentaatioissa tuottaa katsojissa vahvaa tunnepitoista todistamista (Richardson & Schankweiler 2019).

Butšan hirmutöiden mediarepresentaatioiden ja tapahtumiin liittyvien poliittisten lausuntojen sekä silminnäkijöiden reaktioiden voi nähdä luoneen affektiivisen todistamisen lisäksi myös diskurssin katsomisen velvollisuudesta. Katsomisen moraalinen imperatiivi liitetään uhrien kärsimyksen tunnustamiseen, toisten hätään reagoimiseen ja edelleen velvollisuuteen toimia poliittisesti kohtaamisen luoman todistamisen mukaisesti (Kotilainen 2018; 2016; tulossa).

Butšan mediarepresentaatioita, staattisia ruumiskuvia katsellessani sekä niiden päälle tuotettua journalistista ja poliittista puhetta ja kehystyksiä analysoidessani – vuosikautia juuri sodan ja kärsimyksen visuaalisuutta ja (media) kuvia tarkastelleena tutkijana – pysähdyin yhtäkkiä verilöylyjen kauhujen äänettömyyden äärellä. Autenttisen äänen poissaolo kiinnitti huomioni ja jäin pohtimaan äänen puuttumista ja asemaa paitsi Butšan hirvittävien sotarikosten kohdalla myös laajemmin sodan kauhujen ja raakuuksien mediakohtaamisissa.

Tapahtumien luonteen vuoksi – kuten usein on jälkikäteen paljastuneiden sotarikosten tai muun äkillisen kärsimyksen suhteen – todistimme pääsään-

töisesti paikan päällä Butšassa kuvattua videota ja sille tarttunutta (ääni) maisemaa sekä uhrien ruumiiden kuvien päälle tuotettua (journalistista) kommentaaria, tilannetta selittävää ja kuvailevaa ääntä. Butšan tapauksessa tämä johtui siitä, että ukrainalaiset vapautusjoukot ja tuhoa paikan päälle sankoin joukoin dokumentoimaan saapuneet kansainvälisen median journalistit kuvasivat aiemmin tapahtuneiden hirmutöiden tapahtumapaikkoja ja väkivallan taakseen jättämiä jälkiä. Median representaatiot eivät siis voineet tavoittaa tapahtumien varsinaisia, välittömiä, temporaalisesti sidottuja, jo ilmaan haihtuneita ääniä.

Butšan mediarepresentaatio on kuvaava esimerkki siitä, miten kohtaamme sodan hirmutöistä vain varsinaisista tapahtumista jäljelle jääneet, myöhemmin dokumentoidut todisteet, jotka ovat usein visuaalisia. Nykyisen digitaalisen median auditiivisuudesta ja äänen dokumentoinnin ja kierrättämisen teknisistä mahdollisuuksista huolimatta (Andén-Papadopoulos 2014; Andén-Papadopoulos & Pantti 2011; Chouliaraki 2014; 2015; Austin 2022; Kotilainen 2023) autenttista (ihmis)ääntä ei vielä kukaan usein nähdä todisteena tai ääntä auditiivisessa ulottuvuudessa useinkaan huomioida merkityksellisenä. Butšan medianäkyvyyden suhteellinen hiljaisuus alleviivaa äänen alisteista asemaa kuvan suhteen ja selittää sitä, kuinka ikonisia kuvia sodan kauhuista on satoja ja tutkimusta hyllymetreittäin, mutta sosiaalisen median ja kännykkäkameroidenkaan aikakaudella on tuskin yhtään ikoniseksi nimettyä tai mediaspektaakkeliksi muodostunutta ääntä, joka kertoisi meille kulttuurisesti jaettua tarinaa sotien ja väkivallan hirveyksistä.

Varsinainen kärsimyksen ääni – väkivallanteoista tuottunut ja aiheutunut ääni – on hetkellistä ja katoavaa, emmekä useinkaan pääse siihen käsiksi hirmutöiden dokumentoinnin kautta. Kun kuvalla on olemuksellisesti kyky pysäyttää hetki, äänen suhteen juuri sen temporaalisuus ja katoavaisuus on keskeistä (Eidshem & Meizel 2019; Cavarero 2005; Nancy 2007). Kuva käsitteään usein hetkestä tuottuneena, pysähtyneenä todistusvoimaisena jälkenä, digitaalisuudesta huolimatta konkreettisenä artefaktina, jopa esineenä, jonka voi ottaa käteen ja jota voi tarkastella jokseenkin muuttumattomana eri aikoina. Konkreettisen esineellisyyden lisäksi kuvalla on taipumus ja mahdollisuus pysäyttää tai jähmettää hetki. Vastakkaisesti ääni on tulemista ja ohi menevää, mutta myös itsepintaisen tunkeutuvaa ja yllättävää, eikä sitä voi tarkastella samalla tavalla kuin kuvaa (Wahlfors 2015; Nancy 2007; Barthes 1977). Äänen tallentaminen onnistuu vain reaaliajassa – väkivallan jälkien tallentaminen ja dokumentoiminen visuaalisesti on yksinkertaisempaa kuin ilmaan katoavan ja hetkellisen äänen.

Ääni myös ymmärretään perinteisesti luotettavaksi todisteeksi miellettyä kuvaa epämääräisemmäksi, jopa epäluotettavaksi todistajaksi (Cavarero 2005) – ääni jättää usein jäljelle paljon kysymyksiä.³ Tämä siitäkin huolimatta, että erityisesti sodan, kärsimyksen ja kuoleman ääni on hyvin itsepintaista ja erittäin tunnepitoista, usein lahjomatonta ja pakottavaa, kehollista, ruumiillistavaa ja syvästi affektiivisesti vaikuttavaa (Cavarero 2005).

Vaikka mediassa ja politiikassa pääasiassa olivat kuvat ja niiden kertoma (ja tutkimus), Butšan hirmutöistä kuitenkin julkaistiin ja kierrätettiin länsimaaisessa mediassa jonkin verran audiovisuaalista materiaalia, käytännössä lähinnä journalistista videota tapahtumista. Syvennyin kuuntelemaan ja pohtimaan Butšasta kantautuvia ääniä rajatumman, ainoastaan suomalaisesta mediasta keräämäni aineiston valossa (*Helsingin Sanomat* 4.4.2022; Yle 3.4.2022a; Yle 3.4.2022b; Yle 25.9.2023). Pohdin seuraavissa alaluvuissa, miksi sodan representaatioiden ja mediakohtaamisen tutkimuksessa ei juuri huomioida sodan ja

3 Kuten jättäisi myös kuva ilman tekstuaalista/verbaalista kehystä, selitystä ja kontekstuaalisointia.

väkivaltaisuuksien ääniä. Miksi emme ole huomioineet todistajuutta ja äänen affektiivista, poliittista voimaa lähellekään samalla intensiteetillä kuin kuvaa? Entä mitä meiltä jää puuttumaan, kun emme kuule tai kuuntele tai analysoi väkivallan ääniä niiden auditiivisuutta huomioiden?

Auditiivisen affektiivisen todistamisen hienovaraisuus

Äänet, joita kuulumme median kautta suoraan Butšasta kuvatuilla videoilla, olivat pääsääntöisesti hirmutekojen jälkiä paikan päällä todistaneiden journalistien selittävää, deskriptiivistä ääntä tai paikalle tuotujen kansainvälisten poliitikkojen ja paikallisten viranomaisten äänityksiin tarttunutta puhetta kuvien katsomisen äärellä tai heidän lausuntojaan tapahtumista ja niiden merkityksestä. *Helsingin Sanomien* ja Ylen Butšasta esittämien (harvojen) videoiden äänimaisemassa päällimmäisenä kuuluu journalistien tilannetta ja sen brutaaliutta kuvaileva selostus. Näissä selostuksissa vilhtelevat taajaan viittaukset joukkohautoihin ja uhrien määrään, kertomukset mielivaltaisesta tappamisesta ja kidutuksesta, ja niissä mainitaan toistuvasti kadulle jätetyt ruumiit ja kuvien todistevoimaisuus. Näin verbaalisissa selostuksissa vahvistetaan ja syvennetään kuvien kertomaa jopa makaabereilla anekdooteilla siitä, mitä paikalla venäläismiehityksen aikana ja toimesta tapahtui (esimerkiksi kuinka ruumiita ei annettu haudata, kuinka koirat söivät hautaamattomia ruumiita ja kuinka venäläiset sitoivat siviilejä antautumista ilmaiseksi valkoisilla kangassuikaleilla ennen kuin teloittivat heidät). (*Helsingin Sanomat* 4.4.2022; Yle 3.4.2022a; Yle 3.4.2022b; Yle 25.9.2023.)

Äänen ja kuulemisen tasolla kohtasimme tapahtumat pääsääntöisesti sekundaaristen silminnäkijätodistajien kertomusten kautta: toimittajat kertovat videoilla mediayleisölle, mitä he verilöylyn jäljistä paikan päällä todistavat, ja median seuraajat kuulevat todistajan äänen ja näin heistä tulee kertoman mediatodistajia (Frosch & Pinchevski 2009). Journalistisen puhekehystyksen eli todistajaäänien kertoma noudattelee kuitenkin pitkälti aiemmin mainittuja journalistisia kuvallisia avainkehyksiä eikä lisää kuvien päälle juurikaan sellaista tietoa, jota mediakatsoja ei olisi saanut myös mykästä mediasta.

Videoiden verbaalisen selityksen ulkopuoliset auditiiviset piirteet ja taustäänimaisema osoittautuvatkin puheen sanomaa kiinnostavammiksi, avaaviksi ja koskettaviksi. Enemmän kuin toimittajan kertoma videoilla, nämä muut auditiiviset aspektit lisäävät tapahtumien todistamiseen omia piirteitään ja ovat affektiivisen todistamisen (Richardson & Schankweiler 2019) syntymisen suhteen merkittäviä. *Helsingin Sanomien* (4.4.2022) videolla paikanpäältä raportoiva toimittaja on silminnähden järkyttynyt seisoessaan hirmutöiden tapahtumapaikalla, ja järkytys myös kuuluu toimittajan äänestä. Selkeästä järkytyksestä ja synkästä, melkein toivottomasta tunnelmasta huolimatta (tai sen vuoksi) toimittajan ääni on lakonisen toteava, lähes turta, ja puheen muodostus lisäksi ilmeisen viileän sään vuoksi vieläpä hieman kankea.

Todistusta kuunnellessa kuulijankin olo muuttuu kolkoksi, epäuskoiseksi, jopa hieman epätoivoiseksi: hirveä määrä ruumiita ja kärsimystä vetää hiljaiseksi. Kauhua ja toisten kärsimyksen herättämää kunnioitusta saatetaan tällaisilla hetkillä ilmaista hyvin sanattomasti, myös hillityllä hiljaisella tyyllillä. Se, mitä toimittaja todistaa paikan päällä, vaikuttaa myös hänen ääneensä – kärsimyksen todistaminen kuuluu ihmisen äänestä ja välittyy kuulijalle. Hiljaisuus sinänsä on äänen tarkastelun suhteen kiinnostavaa. Vaikka, kuten Peter Englund *Hiljaisuuden historia* -kirjassaan (2005) toteaa, hiljaisuuden (his-

torian) tarkastelu on usein äänen (tai sen puutteen) ja jopa metelin historiaa. Se, miten eri aikoina ja konteksteissa koemme äänen ja hiljaisuuden, liittyvät niin kiinteästi toisiinsa, että niitä on vaikeaa erottaa. Vaikka hiljaisuus ei aina ole sitä, että jotakin jää sanomatta tai kuulematta, sen tarkastelu on äärimmäisen hankalaa.

Toimittajan äänen lisäksi kuulemme kiinnostavasti paikan päältä videolle tarttunutta ukrainankielistä puheensorinaa, paikallisten asukkaiden huudahduksia, sotilaiden puhetta, ohiajaviene ajoneuvojen – myös panssarivaunujen – ääntä, koirien haukuntaa ja variksen raakuntaa, sateen ropinaa sekä mikrofoniin tarttuvan tuulen. Nämä spontaanit äänet tuovat esiin hirveyksiä juuri todistaneen kaupungin tilallisuuden, paikan arkisuuden ja tavallisuuden – tuoreista hirmutöistä huolimatta. Vaikka välittömän kauhun äänet ovat jo karanneet, jäljelle on jäänyt sureva ja tuhottu esikaupunki, jonka elossa pysyneet yksilöt jatkavat elämäänsä ja äänтелеvät edelleen: kuulemme videoilta heidät ja heidän olemassaolonsa ja äänensä sekä tapahtuneen väkivallan hienovaraiset kaiut. (*Helsingin Sanomat* 4.4.2022; *Yle* 3.4.2022a; *Yle* 3.4.2022b.)

Videoiden kautta – kun niiden muitakin kuin aivan ilmeisiä ääniä sekä äänen sävyjä ja viittauksia pysähtyy kuuntelemaan – avautuu myös toisenlainen todistamisen taso: jaettu ja tuttu, ja näin arkisen identifikaation ja samuuden (yhteisen haurauden) ymmärtämisen mahdollisuus. Äärettömän kärsimyksen ja väkivallan kuvat, ilman arkisia, jaettavia ja tuttuuden tuntemuksia luovia vivahteita, päätyvät yhdistävän identifikaation sijaan usein pikemminkin etäyttämään katsottuja ja katsojia ja heidän kuviteltuja elinpiirejä toisistaan. Jatkuva kuvavirta äärettömästä kärsimyksestä ja sen uuvuttavasta mittakaavasta saattaa aiheuttaa myötätuntoväsymystä ja ajatusta siitä, että uhrien elämä (tai kuolema) on kovin kaukana meistä. Tuollainen epäonni, järkyttävä totaalinen tuho koetaan oman psyyken suojelunkin vuoksi joksikin, joka ei niinkään kosketa meitä, vaan meidän kanssamme jokseenkin erilaisia, heitä. Tämä piirre on todettu usein muun muassa humanitaarisen kuvan sekä sotien ja kärsimyksen mediakuvan konteksteissa. (Ks. esim. Cohen 2001, 216–218; Moeller 1999.)

Kuva kärsimyksestä ja kauhusta näyttää väkivallan tulokset rikotussa ja tuskaisessa ruumiissa, ja on näin usein melko ilmeinen ja raju, paljastava ja henkilökohtainen, joskus jopa mässäilevä tai pornografinen. Siksi sen esittäminen ja kierrättäminen on myös eettisesti kyseenalaista (ks. esim. Dauphinée 2007). Sekundaarisen todistajan ja tapahtumapaikan audittiivinen todisteääni taas saattaa olla hienovaraisempi, vähäeleisempi ja kunnioittavampi, mutta kuitenkin tilannetta ja sen herättämiä tunteita tehokkaasti välittävä, affektiivista todistajuutta luova. Tässä todistamisen visuaalinen raju ilmimuoto – verinen tai eloton ruumis – ja hienovaraisempi audittiivinen todistaminen asettuvat kontrastiin. Toimittajan äänen ja siitä välittyvän tunteen (tai turtuuden ja pyrkimyksen rauhallisuuteen) lisäksi videoilta kuuluvat arkiset äänet voivat herättää kuvastosta poikkeavaa tunnetta, tuottaessaan mediatodistamiseen arkisen ja tunnistettavan, tuttuudessaan jaettavan ulottuvuuden ja näin mahdollisuuden henkilökohtaiseen identifikaatioon, joka on keskeistä mediavälitteisen empatian heräämisessä (Cohen 2001, 216–218; Moeller 1999; Kotilainen 2016; 2023.) Butšan veritekojen jälkeen jättämiä jälkiä esittelevien videoiden helposti sivuutetut arkiset äänet, kuten tapahtumapaikan äänimaisema ja todistajien äänen paljastamat sävyt, huokaukset ja niiskutukset, mahdollistavat affektiivisen kohtaamisen ja potentiaalisesti syventävät sitä.

Näin ollen hirmutekojen äärellä usein ehkä merkityksettömäksi äänimaisemaksi tai jopa taustameluksi kuitatut arkiset äänet voisivat kertoa meille

kuuntelemaan pysähtyessämme paljon. Näiden äänten hienovaraisempaa potentiaalia sodan ja kauhujen kohtaamisessa olisi kiinnostavaa tarkastella laajemminkin. Onkin harmi, että vaikka olemme jo pitkään – erityisesti digitaalisen ja mobiilin mediateknologian mutta myös jo vuosikymmeniä uutismedian suorien ympärivuorokautisten lähetysten kautta – voineet kuulla suoraan väkivaltaisista tapahtumista tuottunutta, varsin todistusvoimaista, jopa hyytävää ihmisääntä, on äänen aseman tarkastelu erityisesti tunteiden, todistajuuden ja tunnustuksen näkökulmasta jäänyt tutkimuksessa hyvin vähäiseksi.

Moraalinen velvollisuus todistaa katsoen – entä kuunnellen?

Sodan ja väkivallan suhteen kuvan usein jopa juridinen todistefunktio sekä usko sen välittämään pitävään, lähes kiistämättömään tietoon tarjoamastaan näkymästä ovat keskeisiä. Valokuva on keksimisestään lähtien mielletty jossain määrin objektiiviseksi kuvajaiseksi todellisuudesta ja tämän vuoksi todistusvoimaiseksi jäljeksi tapahtuneesta. (Sontag 1977; 2003; Barthes 1977; Burke 2001.) Butšan kuviin viitattiin niin median esityksissä kuin poliitikkojen lausunnoissa usein niiden todistevoiman kautta. Ne näyttivät enemmän kuin sanat voivat kertoa, ne mykistivät hirvyydellään, mutta toivat tietoon myös sen, mikä oli jopa meidän moraalinen velvollisuutemme todistaa (Kotilainen, tulossa). Butšassa keskeisiä todistefunktion kannalta olivat paitsi ruumiit ja rauniot, myös veritekojen tapahtuma-alueesta eri aikoina otetut satelliittikuvat, joiden näkymä todisti tapahtumien ajankohdan ja osoitti näin Venäjän syyllisyyden tekoihin: ruumiit olivat paikoillaan jo silloin, kun venäläisjoukot pitivät aluetta hallussaan (ks. esim. *The New York Times* 4.4.2022). Tekninen satelliittikuva miellettiin vastaanpanemattomaksi todisteeksi tapahtumien kulusta, ja kuvastoa käytettiin todisteina myös valtiollisissa ja kansainvälisissä tutkimuksissa (Kotilainen, tulossa; vrt. 2018).

Kuten todettua, on kuvien esittämän todistusaineiston katsominen Butšan kohdalla jopa ympäröivän maailman moraalinen velvollisuus. Kuvien todistevoima ulottui siis valokuvan teknisen todistuksen lisäksi uhrien kärsimyksen validoimiseen ja ihmisarvon tunnustukseen sekä tämän kautta tekijöiden brutaaliuden ja rikollisen luonteen huomioimiseen ja tuomitsemiseen. (Kotilainen, tulossa.) Väkivallan ja sodan kuvien todistevoimaisuus näyttäytyykin ainutkertaisen ihmisruumiin haavoittuvuuden tunteita herättävän todistamisen ja tunnustuksen kautta. Sodan, väkivallan ja kärsimyksen kuva nähdään todistusvoimaisena sen ruumiillistavien ominaisuuksien vuoksi: ainutkertaisissa (ihmis)ruumiissa näkyvien merkkien ja näiden tunteita sekä toimintaa herättävän potentiaalin kautta. (Kotilainen 2016; Scarry 1985; Sliwinski 2011.)

Vaikka väkivallan äänestä puhutaan todistevoimaisuuden kohdalla vain vähän, väkivallasta tuottuvalla ja sitä todistavalla (ihmis)äänellä on monia samoja tunteita ja tunnustusta herättäviä sekä todistusvoimaisia ominaisuuksia kuin kuvallakin. Aivan kuten reagoimme kärsivän ruumiin visuaaliseen esitykseen samaistuttavuuden, yhteisen ruumiillisen haurauden ja visuaalisen empatiaa vahvistavan kuvittelukykyämme vuoksi (Kotilainen 2016; Scarry 1985; Chouliarakis 2015; Sliwinski 2011), reagoimme kärsivän ihmisen ääneen hyvin vahvasti ruumiillisella ja tunnetasolla (Hast 2018; Cavarero 2005; Nancy 2007). Ääni on vahva todistusvoimaisuuden näkökulmasta erityisesti kaikumisen (Scott 2001) ja resonaation (Nancy 2007), kuulijaansa koskettavien ja liikuttavien ominaisuuksien vuoksi sekä ihmisäänen autenttisuuden ja (ihmis)yksilöiden

yksilöllistä ainutkertaisuutta ja ruumiillisuutta alleviivaavien ominaisuuksien näkökulmista (Cavarero 2005). Ihmisääni tulee ja tuottuu ainutkertaisesta yksilöstä – se muodostuu ruumiissa, kurkussa ja äänihuulilla; ääni kuuluu aina jollekin yksilölle ja on tunnistettava, autenttinen ja ainutkertainen. Näin (toisen) ääni (kuten ruumiskin) on jälkensä kautta (olkoot se visuaalinen tai auditiivinen) tunnistettava ja ainutkertainen. Sillä on myös potentiaali luoda todistajuutta ja avata mahdollisuuksia empatialle, toisen elämän ja arvon tunnustukselle, sillä ääni koskettaa, soi meissä, resonoi, leviää ja kurottaa affektiivisesti kohti kuuntelijaa.

Kuitenkin ääni asettuu usein mielikuvissa kuvaa epäluotettavammaksi todistajaksi. Väkivallan medioituja representaatioita onkin paljastavaa lähestyä todistusvoiman näkökulmasta pohtien, millaisen (affektiivisen ja informaatio-) aukon äänen puuttuminen aiheuttaa mediatodistamisen kontekstissa. Jos ajattelemme esimerkiksi yhdysvaltalaisen Eric Garnerin murhasta (2014) sivullisen kuvaamaa ja laajasti levitettyä videota, josta syntyi Black Lives Matter-liikkeen slogan ”I can’t breath”, ymmärrämme äänen – ei vain sanojen, vaan ihmisäänen – merkityksen väkivallan tunteellisessa mediatodistamisessa (ks. video *The Guardian* 2014). Garnerin kuoleman näyttävällä videolla poliisit pitivät väkisin maassa makaavaa miestä kaulaan kohdistuvalla otteella, ja videolla kuuluu, kuinka Garner toistaa lukuisia kertoja, tukahtuneella äänellä lauseen ”I can’t breath”. Garnerin hätäisestä äänestä ja vetoomuksesta huolimatta poliisi ei hellitä otettaan, ja lopulta mies kuolee sivustakatsojien ja kännykkäkameroiden todistaessa ahdistavaa tilannetta. Ilman ääntä (ei vain Garnerin, mutta osin myös videota kuvaavan sivustakatsojan, poliisien ja ympäristön), pelkän kuvan valossa, videon tunteellinen ja liikuttava voima ei olisi sitä, mitä se nyt on: vahva, ahdistava, epäoikeudenmukainen ja vainoamaan jäävä. (Ks. McMurray 2019.)

Mitä kuulisimme, jos olisimme voineet kuulla autenttisia ääniä Butšasta? Tapetuksi tuleminen, kuolema ja kidutus eivät ole äänettämiä tapahtumia. Uhrien tuskantäyteisen äänen lisäksi myös hirmutekijöiden tekijät tuottavat ääntä, joka on paitsi todistevoimaista myös äärimmäisen vahvasti tunteisiin vetoavaa, ja näin ollen toisen kärsimykselle ja elämän arvolle tunnustusta ja affektiivista todistajuutta luovaa. Avunhuudot, vastustelu ja tuskanhuudot sekä väkivallan tuottajien äänet, komennot, laukaukset ja huudot eivät kantautuneet Butšasta korviimme saakka. Garnerin viimeisiä hetkiä todistavan videon kautta äänen asema identifiointiossa ja affektiivisen mediatodistamisen synnyssä osoittaa keskeisyytensä. Tukahtunut ääni, jonka videolla kuulemme, ei jätä rauhaan vaan luo vahvasti todistajuutta, koska se välittää hätää ja pelkoa, hetken ennen kuolemaa. Richardson ja Schankweiler (2019) näkevätkin affektiivisen mediatodistamisen voimistuvan juuri mobiililaitteiden ja reaaliaikaisen kuvan ja äänen jakamisen aikakaudella, sillä kansalaisten tallentamassa henkilökohtaisessa materiaalissa – somekuvissa ja videoissa – korostuu juuri spontaanisuus, kokemus, subjektiivinen ja tunne. Nykymediateknologian aikakaudella väkivallan välittömien todistajien kuvaamat, äänittämät ja välittämät otokset voimistavat sitä, kuinka todistamme. Meille välitetään juuri välitöntä tunnetta, joka saattaa saada meidät tunnustamaan toisten tuskan – identifioitumaan, liikuttumaan ja kokemaan tunteita.

Tämän vuoksi myös äänen tarkastelu ja analysoiminen erityisesti väkivallan ja sotien esitysten kohdalla on yhä merkityksellisempää. Väkivaltaisia tapahtumia niiden keskellä mobiililaitteillaan tallentavien kansalaisjournalistien välittämien videoiden todistusvoimaisuuden auditiivinen tarkastelu ja analyysi voivat avata meille aivan uusia väyliä kärsimyksen todistamiseen

myös sodan kontekstissa. Aivan kuten Adriana Cavarero kääntää kirjassaan *For More than One Voice* (2005) länsimaisen teksti-, kuva- ja näköfetišistisyyden toisin päin ja pohtii maailmaa semanttisen ja visuaalisen sijaan vokaalisena ja auditiivisena, voisimme keskittyä kärsimyksen todistajuuden kontekstissa paljon enemmän myös ääneen, pohtia millaisia tarinoita ääni – ei vain puhe ja kuva – meille kertoo. Sillä se kertoo paljon, emme vain useinkaan pysähdy analyttisesti kuuntelemaan.

Butšasta emme voineet olosuhteista johtuen kuulla autenttista ja välitöntä kokijoiden tai silminnäkijöiden ääntä. Tällöin kuulemamme Butšan suhteen on suurimmaksi osaksi ulkopuolisten jälkikäteen antamia selvityksiä siitä, mitä oli tapahtunut, sekä verbaalisia ja tekstuaalisia ohjeistuksia sille, miten meidän piti kuvia katsoa ja mitä niissä nähdä, kuinka niiden kertoman mukaan kuului toimia. Vaikka Butšan suhteen emme pääse välittömään ääneen käsiksi, usein – ja nykymedian ansioista yhä enemmän – kuitenkin kuulemme autenttista ääntä suoraan ja lähes välittömästi hirmutöiden ja sodan kauhujen ääreltä, mutta harvoin silloinkaan analyttisesti kuuntelemme sitä. Kärsimyksen ja sodan kauhujen tarkkakorvaisempi kuunteleminen avaa väylää vahvempaan affektiiviseen todistamiseen ja toisten kärsimyksen ja näin ollen elämän ja ihmisarvon tunnustukseen sekä menetetyin elämän arvon ja sen surtavuuden (Butler 2009) huomioimiseen.

Tottumuksemme pääsääntöisesti hiljaisen kärsimyksen todistamiseen – eli kuuroutemme kidutettujen ja kärsivien ja heidän läheistensä aidolle äänelle – yhdistyy turtumukseemme sodan ja väkivallan hirveyksille. Kärsimyksen monimodaalinen kohtaaminen sekä visuaalisena että auditiivisena voi mahdollistaa vahvemman yhteyden meidän ja median kautta kohtaamiemme kärsivien välille. Butšan kuvien suhteen korostui argumentti ympäröivän maailman moraalisen velvollisuudesta todistaa näkemällä. Pitäisikö meidän uskaltaa antaa traumatisoivien kuvien lisäksi myös sodan ja kärsimyksen äänien vainota meitä (vrt. Sontag 2003)? Vaikka väkivallan ja toisen kärsimyksen vainoavien ja tahmeiden (vrt. Ahmed 2004; Zelizer 2023) äänten kohtaaminen ja kuuntelu voikin olla häiritsevää ja hankalaa – ehkä lähes sietämätöntä – tarkkakorvaisempi kuuntelu voisi johtaa paitsi reflektioon ja kohtaamiseen myös väsymättömämpään väkivallan ja sodan vastustamiseen.

Lopuksi

Ihmisen tai muiden eläinten äänen ruumiillinen ja tunteita herättävä potentiaali ja sen merkitys sodan aiheuttaman kärsimyksen, hirmutöiden huomioimisen ja mediakohtaamisen kontekstissa on ilmiselvää. Olemme kuitenkin edelleen näille äänille yllättävän kuuroja ja tottuneet pääsääntöisesti hiljaisen kärsimyksen todistamiseen. Näemme valtavasti ruumiita ja raunioita ja puhumme niiden näkemisestä, mutta emme huomioi tai kuuntele kidutettujen ja kärsivien ja heidän läheistensä aitoa ääntä.

Vaikka ääni sodan todellisuuteen ja sodan todistamiseen kiinteästi kuuluu, sen heikko asema väkivaltaisten tapahtumien kohtaamisen ymmärryksessä ja akateemisessa tutkimuksessa kertoo paljon erisuhtaisesta suhtautumisestamme visuaaliseen ja auditiiviseen ympärillämme. Olen artikkelissani pohtinut äänen asemaa väkivallan mediarepresentaatioissa ja -kohtaamisissa sekä todistajuuden ja toisten kärsimyksen tunnustuksen muodostumisessa näissä kohtaamisissa. Butšan hirmutöiden kuvien ja medianäkyvyyden kautta voi tarkastella äänen ja kuvan asemaa kärsimyksen (media)todistamisessa ja

sodan uhrien kärsimyksen ja arvon tunnustamisessa sekä äänen ja kuuntelun potentiaalia näissä konteksteissa. Butšan esimerkki tuo esiin myös äänen tarkastelun haasteita ja autenttisen äänen puutteen ja kuulumattomiin jäämisen vaikutuksia toisten kärsimyksen kohtaamisessa.

Väitän, että sotien, kriisien ja väkivallan äänten sekä väkivallan uhrien autenttisen äänen kuuleminen ja aktiivinen, jopa analyttinen kuuntelu voisivat saada meidät kuulemaan ja ymmärtämään toisten kokemuksia laajemmin ja syvemmin. Tarkempi ja herkkäkorvaisempi sekä hienovaraisesti kärsimyksestä todistavien äänten kuuntelu voisi johtaa myös realistisempaan ja monipuolisempaan, monimodaalisempaan näkökulmaan toisten kärsimyksestä sekä sotien ja niiden kokemisen todellisuudesta. Kuvan lisäksi ja ohella tarvitsemekin lisää äänen tarkastelua ja sen vakavasti ottamista. Äänen ja auditiivisen rekisterin tarkastelu ja asema vertautuu tässä kontekstissa pakostikin sensorisiin vastinpareihinsa kuvaan ja visuaaliseen. Aivan kuten ilman kuvallista tiedonvälitystä ja kuvanlukutaitoa emme ymmärrä konflikteja tai muiden kohtaamaa kärsimystä, myös ilman ääntä, sen huomioimista ja äänten lukutaitoa ja analyysiä jää meiltä puuttumaan paljon. Jos haluamme ymmärtää paremmin, lähentyä toisten todellisuutta, todistaa, tunnustaa ja puolustaa kriisien keskellä elävien elämän arvoa, tarvitsemme niin kuvan kuin äänenkin yhtäaikaista huomioon ottamista.

Visuaalinen ja nähtävä ruokkii auditiivista ja kuultavaa ja toisin päin. Tässä Butša toimii avaavana esimerkkinä. Jos emme olisi nähneet verilöylyn hirvittävää, raakaa kuvastoa, ei paikan päällä kuvattujen videoiden arkisilla äänillä olisi sitä affektiivista ja koskettavaa potentiaalia mediatodistajiinsa, jonka niiden voi nyt – visuaalisen ja auditiivisen kertoman yhdistyessä ja näitä samaan aikaan tarkastellessa – nähdä sisältävän. Täytyy myös muistaa, että ääni on vahvasti altavastaaja, meidän sokea kohtamme. Tämä vääristää käsityksiämme paitsi median toiminnasta myös todellisuudesta ja jopa ihmisyydestä laajemmin. On tärkeää muistaa, että väkivalta sekä sen tuottaminen ja kohtaaminen ovat äänekkäitä, eikä kuolemakaan läheskään aina ole hiljaista. Jos kuuntelisimme tarkemmin näitä monin tavoin vaikeita, ahdistavia ja vainoavia, mutta paljastavia ja koskettavia ääniä väkivallan kohtaamisen ja tunnustuksen konteksteissa ja kiinnittäisimme huomiota myös niiden puuttumiseen sekä pohtisimme niiden valtaa ja vaikutusta, kuvakin asettuisi paremmin kontekstiinsa.

Butšan kohdalla aidon äänen puuttuminen alleviivaa kiinnostavasti kuvan luonnetta representaationa: jälkikäteen otettuna, rajattuna ja tuotettuna otoksesta jostain olemassa olevasta, kuvana, ei todellisuutena. Molemmat, sekä kuultava että visuaalisesti nähtävä, kuuluvat väkivallan tapahtumien todellisuuteen, mutta tieteellisessä tutkimuksessa tarkastelemme niistä useimmiten vain toista, tai sitten ääntä ja kuvaa toisistaan erillisinä tai jätämme toisen modaliteetin kokonaan huomiotta. Tällaisen tarkastelun kautta tavoitamme tapahtumat hyvin eri tavalla kuin niiden välittömät kokijat. Äänet päällä väkivalta ja sen kohtaaminen (ja aiheuttaminen) on vielä hirveämpää, todellisempaa, kehollisempaa ja tunteen tasolla sivusta seuraajiinsa ja mediatodistajiinsakin vaikuttavampaa kuin korvat kiinni. Artikkelini ehkä optimistisena väittämänä esitänkin, että korvat auki voisimme tuntea ja nähdä enemmän, oppia väkivallan todistamisesta ja sen uhrien ihmisarvon tunnustuksesta. Voisiko monimodaalisempi kohtaaminen jopa johtaa organisoidun väkivallan eri ilmenemismuotojen voimakkaampaan vastustamiseen?

Lähteet

Aineisto

Kaikki linkit tarkistettu 18.6.2024.

BBC 4.4.2022. "Ukraine war: President Zelensky visits site of alleged atrocities in Bucha". Saatavilla: <https://www.bbc.com/news/av/world-europe-60989412>.

BBC 5.4.2022. "Ukraine war: Zelensky tells UN of horrors of Russian invasion". Saatavilla: <https://www.bbc.com/news/world-europe-61002914>.

Helsingin Sanomat 3.4.2022. Vainio, Sara; Vasama, Tanja & Aholainen, Saara. "Vetäytyvien venäläisten jäljiltä paljastuu yhä karmeampia raakuuksia: Butšassa palaneita ruumiita kaduilla ja siviilien joukkohauta, Ukrainan presidentti kutsuu joukkotuhonnaksi". Saatavilla: <https://www.hs.fi/ulkomaat/art-2000008726026.html>.

Helsingin Sanomat 4.4.2022. Tuohinen, Petteri. "Butšassa vieraili pahuus". Saatavilla: <https://www.hs.fi/ulkomaat/art-2000008729080.html>.

Helsingin Sanomat 26.5.2022. Ilkka, Ilmo; Häkkinen, Henri & Junkkari, Marko. "Pääministeri Marin matkusti Ukraina – "Oli erittäin vaikea katsoa sitä kaikkea, mitä Venäjä on näille kaupungeille tehnyt". Saatavilla: <https://www.hs.fi/politiikka/art-2000008843989.html>.

Helsingin Sanomat 27.5.2022. "Kuva surumielisestä pääministeri Marinista Ukrainassa herätti huomiota – Miksi kaikki puhuvat juuri tästä kuvasta?" Saatavilla: <https://www.hs.fi/politiikka/art-2000008845459.html>.

The Guardian 4.12.2014. "I can't breathe": Eric Garner put in chokehold by NYPD officer" -video. Saatavilla: <https://www.theguardian.com/us-news/video/2014/dec/04/i-cant-breathe-eric-garner-chokehold-death-video>.

The Guardian 8.4.2022. "Unthinkable: Ursula von der Leyen shown mass grave in Bucha" -video. Saatavilla: <https://www.theguardian.com/world/video/2022/apr/08/unthinkable-ursula-von-der-leyen-shown-mass-grave-in-bucha-video>.

The New York Times 4.4.2022a. "Biden Calls Putin a War Criminal After Images from Bucha Surface". Saatavilla: <https://www.nytimes.com/video/us/politics/10000008287834/bucha-ukraine-russia-biden-war-crime.html>.

The New York Times 4.4.2022b. Browne, Malachy; Botti, David & Willis, Haley. "Satellite images show bodies lay in Bucha for weeks, despite Russian claims". Saatavilla: <https://www.nytimes.com/2022/04/04/world/europe/bucha-ukraine-bodies.html>.

The Wall Street Journal 8.4.2022. "European Officials Visit Bucha, Meet Zelensky in Kyiv". Saatavilla: <https://www.wsj.com/livecoverage/russia-ukraine-latest-news-2022-04-08/card/european-xx-wWhPSaHIN0GgIr6tZ4PR>.

Yle 3.4.2022a. "Venäläisjoukkojen vetäytyminen paljasti Butšan kokemat kauhut: kaduilla ruumiita ja palaneita autoja, rakennuksia tuhottu ja poltettu". Saatavilla: <https://yle.fi/a/3-12388478>.

Yle 3.4.2022b. "Ukraina syyttää Venäjää siviilien teloittamisesta Butšassa – videon kuvat saatavat järkyttää". Saatavilla: <https://areena.yle.fi/1-62148987>.

Yle 3.4.2022c. "Butšassa kymmenittäin kuolleita joukkohaidoissa – videon kuvat voivat järkyttää". Saatavilla: <https://areena.yle.fi/1-62149027>.

Yle 5.4.2022. Kokkonen, Yrjö. "Nämä kuvat Butšasta muuttivat maailmaa – Ukrainan sota paljastui entistä julmemmaksi". Saatavilla: <https://yle.fi/a/3-12390797>.

Yle 25.9.2023. Byman, Kai. "Ukrainan sodassa julmuuksien näyttämönä olleen Butšan pormestari: "Suomi on Ukrainalle esikuva". Saatavilla: <https://yle.fi/a/74-20051781>.

Tutkimuskirjallisuus

Ahmed, Sara (2004) *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ampuja, Outi (2007) Ääni ja melu modernissa sodankäynnissä. Teoksessa Simo Laakkonen & Timo Vuorisalo (toim.) *Sodan ekologia. Sodankäynnin ympäristöhistoriaa*. Helsinki: SKS, 304–339.

Andén-Papadopoulos, Kari & Pantti, Mervi (toim.) (2011) *Amateur Images and Global News*. Bristol: Intellect.

Andén-Papadopoulos, Kari (2014) Citizen Camera-Witnessing: Embodies Political Dissent in the Age of "Mediated Mass Self-Communication". *New Media and Society* 16(5): 753–769. <https://doi.org/10.1177/1461444813489863>.

- Austin, Jonathan (2022) Seeing All Evil: The Global Cruelty of Digital Visibility. *Global Studies Quarterly* 2, 1–11. <https://doi.org/10.1093/isagsq/ksac001>.
- Barthes, Roland (1977) *Image, Music, Text*. Fontana Press.
- Birdsall, Carolyn (2009) Earwitnessing: Sound Memories of the Nazi Period. Teoksessa Karin Bijsterveld & José Van Dijck (toim.) *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 167–181.
- Birkenstein, Jeff; Froula, Anna & Randell, Karen (toim.) (2010) *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the "War on Terror"*. Lontoo: Bloomsbury Publishing.
- Bleiker, Roland (2001) The Aesthetic Turn in International Political Theory. *Millenium* 30(3), 559–533. <https://doi.org/10.1177/03058298010300031001>.
- Boltanski, Luc (1999) *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*. New York: Cambridge University Press.
- Burke, Peter (2001) *Eyewitnessing: Uses of Images as Historical Evidence*. Cornell University Press.
- Butler, Judith (2009) *Frames of War: When is life Grievable?* Lontoo: Verso.
- Cavarero, Adriana (2005) *For More Than One Voice: Towards a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press.
- Chouliaraki, Lillie (2006) *The Spectatorship of Suffering*. Lontoo: Sage.
- Chouliaraki, Lillie (2013) *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*. Lontoo: Polity.
- Chouliaraki, Lillie (2015) Digital Witnessing in War Journalism: The case of post-Arab Spring conflicts. *Popular Communication. The International Journal of Media and Culture* 13(2), 105–119.
- Cohen, Stanley (2001) *Knowing about Atrocities and Suffering*. Lontoo: Polity.
- D'Angelo, Paul & Kuypers, Jim A. (2010) *Doing News Framing Analysis: Empirical and theoretical perspectives*. Lontoo: Routledge.
- Daughtry, Martin (2014) Thanatosonics: Ontologies of Acoustic Violence. *Social Text* 32, 2/119, 25–51.
- Dauphinée, Elizabeth (2007) The Politics of the Body in Pain: Reading the Ethics of Imagery. *Security Dialogue* 38(2). http://doi.org/10.1057/9780230235762_1.
- Deaville, James (2007) The Sounds of American and Canadian Television News After 9/11 Entoning Horror and Grief, Fear and Anger. Teoksessa Jonathan Ritter & Martin J. Daughtry (toim.) *Music in the Post-9/11 World*. Lontoo: Routledge.
- Dreher, Tanja (2012) A Partial Promise of Voice: Digital Storytelling and the Limits of Listening. *Media International Australia* 142(1), 157–166. <https://doi.org/10.1177/1329878X1214200117>.
- Dunant, Henry (2020 [1862]) *Solferinon muisto*. Kansainvälinen Punainen Risti.
- Englund, Peter (2005) *Hiljaisuuden historia*. Helsinki: WSOY.
- Entman, Robert (2004) *Projections of Power. Framing News, Public Opinion, and U.S. Foreign Policy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Frosh, Peter & Pinchevski, Amit (2009) Introduction: Why Media Witnessing? Why Now? Teoksessa Paul Frosh & Amit Pinchevski (toim.) *Media Witnessing: Testimony in the Age of Mass Communication*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 1–19.
- Guillaume, Xavier & Grayson, Kyle (2021) Sound Matters: How Sonic Formations Shape the Nuclear Deterrence and Non-Proliferation Regimes. *International Political Sociology* 15(2), 153–171. <https://doi.org/10.1093/ips/olaa024>.
- Gustafsson, Marko (2023) Ukrainan kirjeenvaihtaja Maxim Fedorov: Viilipyttymäinen mielenlaatuni pitää minut toimintakykyisenä. *Yle* 30.11.2023.
- Hallin, Daniel C. (1989) *The Uncensored War: The Media and Vietnam*. Oakland: University of California Press.
- Hamarowski, Bartosz & Lompe, Maria (2024) Digital witnesses to the crime: Visual representation of the Bucha massacre across social media platforms. *Media, Conflict & War*. Online first. <http://doi.org/10.1177/17506352241243302>.
- Harju, Anu & Kotilainen, Noora (2023) Encounters between Violence and Media: An Introduction. *International Journal of Communication* 1/2023, 1269–1278.
- Hast, Susanna (2018) *Sounds of War. Aesthetics, Emotions and Chechnya*. Bristol: E-International Relations.

- Hellmueller, Lea & Zhang, Xu (2017) Visual Framing of the European Refugee Crisis in Der Spiegel and CNN International: Global journalism in news photographs. *International Communication Gazette* 79/3.
- Herman, Edward S. & Chomsky, Noah (1988) *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon.
- Hoegaerts, Josephine & Schroeder, Janice (2023) *Ordinary Oralities. Everyday Voices in History*. De Gruyter Oldenbourg.
- Honneth, Axel (1995) *The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kivimäki, Ville (2013) *Murtuneet Mielet. Taistelu suomalaissotilaiden hermoista*. Helsinki: WSOY.
- Kotilainen, Noora & Pellander, Saara (2022) (Not) Looking Like a Refugee: Symbolic Borders of Habitus in Media Representations of Refugees. *Media History* 28(2), 278–293. <https://doi.org/10.1080/13688804.2021.1932445>.
- Kotilainen, Noora (2016) *Visual Theaters of Suffering. Constituting the Western Spectator in the Age of Humanitarian World Politics*. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-2568-2>.
- Kotilainen, Noora (2018) Investigating and Understanding Social Media Image Flows: Framings of the Ghouta Attack in Mainstream Media and International Politics. Teoksessa Silja Pitkänen & Olli Kleemola (toim.) *Photographs and History: Interpreting Past and Present Through Photographs*. Turku: k&h, 233–260. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7481-8>.
- Kotilainen, Noora (2021) Poliisiautoja, raja-aitoja, joutilaita ja pimeitä katuja. Pakolaiskriisin kuvalliset metaforat suomalaisessa mediassa. Teoksessa Noora Kotilainen & Jussi Laine (toim.) *Muuttoliike murroksessa. Metaforat, mielikuvat ja merkitykset*. Helsinki: Into Kustannus, 94–122.
- Kotilainen, Noora (2022) Julmuuksista kertovien kuvien julkaisu vaatii tarkkaa harkintaa. *Helsingin Sanomat* 22.4.2022. Saatavilla: <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000008763629.html> (linkki tarkistettu 18.6.2024).
- Kotilainen, Noora (2023) Resisting Deportation Live: Affective Witnessing and Recognition of Airplane Deportation Protests. *Nordic Journal of Migration Research* 13(4): 5, 1–18.
- Kotilainen, Noora (tulossa) The more we see, the more we care: Emotional authority and political ambiguity in media spectacle of atrocity. Teoksessa *The Handbook of Journalism and Emotions: Theory, Production, Content, and Responses*. Wiley Blackwell.
- Lacey, Kate (2020) Media Studies. Teoksessa Debra Worthington & Graham Brodie (toim.) *The Handbook of Listening*. Wiley Online Library: John Wiley & Sons.
- Mcmurray, Peter (2019) Witnessing Race in the New Digital Cinema. Teoksessa Nicholas Cook; Monique M. Ingalls & David Trippet (toim.) *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 124–146. <https://doi.org/10.1017/9781316676639.011>.
- Moeller, Susan (1989) *Shooting War: Photography and the American Experience of Combat*. Basic Books.
- Moeller, Susan (1999) *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*. New York: Routledge.
- Mononen, Sini (2018) *Soiva vainotieto: vainoamiskokemuksen lähikuuntelu neljässä elokuvassa*. Turku: Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7460-3>.
- Nancy, Jean-Luc (2007) *Listening*. New York: Fordham University Press.
- Paulson, Daryl S. & Krippner, Stanley (2010) *Haunted by Combat: Understanding PTSD in war veterans*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Perlmutter, David D. (1998) *Photojournalism and Foreign Policy. Icons of Outrage in International Crisis*. Praeger.
- Politkovskaja, Anna et al. (2003) *A Small Corner of Hell: Dispatches from Chechnya*. Chicago: University of Chicago Press.
- Richardson, Michael & Schankweiler, Kerstin (2019) Affective Witnessing. Teoksessa Jan Slaby & Christian von Scheve (toim.) *Affective Societies: Key Concepts*. New York: Routledge.
- Robinson, Piers (2002) *The CNN Effect. The Myth of News, Foreign Policy and Intervention*. New York: Routledge.
- Rosen, Gunnar (2022) *Sata sodan ja rauhan vuotta. Suomen punainen risti 1877–1977*. Helsinki: Suomen Punainen Risti.

- Rousiley, Maia (2014) *Recognition and the Media*. New York: Palgrave Macmillan.
- Scarry, Elaine (1985) *The Body in Pain: Making and the Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press.
- Scott, Joan (2001) Fantasy Echo: History and the Construction of Identity. *Critical Inquiry* 27(2), 284–304.
- Sliwinski, Sharon (2011) *Human Rights in Camera*. Chicago: Chicago University Press.
- Sontag, Susan (1977) *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Sontag, Susan (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Sound Lifeline: War Soundscape of the besieged Sarajevo*. Saatavilla: <https://b-air.infinity.radio/en/research/sound-of-war-trauma-through-sound/> (linkki tarkistettu 18.6.2024).
- Sumera, Matthew (2013) Understanding the Pleasures of War's Audiovision. Teoksessa Carol Vernallis, Amy Herzog & John Richardson (toim.) *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. Oxford: Oxford University Press, 310–324.
- Taylor, Charles (1992) The Politics of Recognition. Teoksessa Amy Gutman (toim.) *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press, 25–73.
- Välimäki, Susanna (2008) *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.
- Wahlfors, Laura (2015) Äänen kutsu. Mitä Jean-Luc Nancyn Nancyn kuuntelemisen filosofia antaa musiikintutkijalle. *Niin & Näin* 3/2015, 67–74.
- Williams, Gavin (toim.) (2019) *Hearing the Crimean War. Wartime Sound and the Unmaking of Sense*. Oxford: Oxford University Press.
- Zelizer, Barbie (2010) *About to Die. How News Images Move the Public*. Oxford: Oxford University Press.
- Zelizer, Barbie (2023) Sticky Violence. *International Journal of Communication* 1/2023.

Anssi Männistö

Anssi Männistö, YTT, viestintätieteet, Tampereen yliopisto

UKRAINAN PUOLUSTUSMINISTERIÖN VIDEOVIESTINNÄN KÄYTTÖ, KEINOT JA UUDET MUODOT



Artikkelissa selvitetään, millaisia videoviestinnän lajityyppejä ja keinoja Ukrainan puolustusministeriö (MDU) on käyttänyt kertoessaan Venäjän hyökkäyssodasta Ukrainaan. Aineistona ovat MDU:n virallisella Twitter-sivulla julkaistut videot (245 kpl) asem sodan vaiheessa 1.1.–31.5.2023. Artikkelissa videoviestintää tarkastellaan osana Ukrainan sodanjohdon strategista viestintää ja sen harjoittamaa julkista diplomatiata.

Tarkastelen artikkelissani, millaisia videoviestinnän lajityyppejä ja keinoja Ukrainan puolustusministeriö (MDU)¹ on käyttänyt kertoessaan Venäjän hyökkäyssodasta Ukrainaan. Artikkelin aineistona ovat MDU:n virallisella Twitter-sivulla², sen Media-osastossa julkaistut videot ajalla 1.1.–31.5.2023. Tuota ajanjaksoa voi kutsua asem sodan³ vaiheeksi. Syksyllä 2022 Ukraina oli menestynyt torjuntataisteluissa ja valloittanut takaisin osan Venäjän aiemmin samana vuonna miehittämistä alueista. Se myös sai tuolloin länsimailta suuret määrät aseistusta sekä koulutusta niiden käyttöön. Keväällä 2023 rintamalinjoissa ei tapahtunut merkittäviä muutoksia, vaan lähinnä odoteltiin Ukrainan vastahyökkäyksen alkamista.

Teoreettisena viitekehyksenä artikkelissa on videoviestinnän tarkastelu osana Ukrainan sodanjohdon strategista viestintää ja julkista diplomatiata. Strategisella viestinnällä tarkoitetaan tässä mediatutkija Kirk Hallahanin (et al. 2007, 3, 27) tavoin viestintää, joka ”tarkoituksellisesti täyttää tai tukee organisaation mission toteuttamista ja vaikuttaa tärkeiden tavoitteiden saavuttamiseen”. Julkinen diplomati puolestaan on alan veteraanitutkijan Hans N. Tuchin mukaan ”hallituksen prosessi, jossa se viestii ulkomaisille yleisöille tarkoituksena tuottaa ymmärrystä sen kansallisista ajatuksista ja ideaaleista, sen instituutioista ja kulttuureista samoin kuin kansallisista tavoitteista ja sen hetkisistä politiikan toimenpiteistä” (Tuch artikkelissa Löffelholz et al. 2015, 440).⁴

Kylmän sodan aikana politiikan tekijät ja akateeminen tutkimus keskittyivät paljolti niin sanotun kovan voiman, eli erityyppisen aseistuksen, määrrien ja

1 Artikkelissa käytettävä lyhenne MDU viittaa Ukrainan puolustusministeriön englanninkieliseen nimeen sen virallisella Twitter/X-sivulla: ”Official page of the Ministry of Defense of Ukraine”. Sivun osoite on www.twitter.com/DefenceU.

2 Käytän artikkelissa termejä ”Twitter-viesti”, ”Twitter-video” tai ”twiitti”, sillä aineisto on kerätty alkuvuonna 2023, jolloin viestipalvelun nimi yhä oli Twitter. Myöhempään ajankohtaan viitattaessa terminä on ”Twitter/X”.

3 Venäjän hyökkäyssodassa Ukrainaan oli keväeseen 2023 mennessä ollut karkeasti ottaen seuraavat vaiheet: 1) eskalaation uhan kasvu, syksy 2021 – helmikuu 2022; 2) hyökkäyssodan alku, helmikuun loppu 2022 – alkusyksy 2022; 3) Ukrainan torjuntataistelujen eteneminen, alkusyksy 2022 – vuodenvaihte 2022/23; 4) asem sodan, vuodenvaihte 2022/23 – kevät 2023; 5) Ukrainan vastahyökkäyksen alku, touko-kesäkuu 2023. Artikkelissa käytetyt vaiheiden nimitykset ovat luonteeltaan alustavia. Vakiintuneet termit sodan vaiheille asiantuntijat voivat määrittellä vasta sodan jälkeen.

4 Edmund Gullion määritteli julkisen diplomati vuonna 1965 tarkoituksena vapauttaa se kaikista propagandistisista tendensseistä. Hänen mukaansa julkinen diplomati tarkoittaa ”keinoja, joilla hallitukset,

kyvykkyysien pohtimiseen. Kuten politiikantutkija Laura Roselle tutkijaryhmineen (et al. 2014, 71) toteaa, aseistuksen määrän rinnalle on nykyisin tullut pehmeän voiman välineiden, kuten Twitterin (sitemmin X), Facebookin ja viranomaisten kielenkäytön, tutkiminen. Kirjoittajat esittävät, että strategiset narratiivit – palaan käsitteeseen alla – ovat 2000-luvun olennaista pehmeää voimaa. Strategisen narratiivin näkökulma nivoo myös yhteen pehmeän ja kovan voiman käsitteet. Kova voima (aseet ja taloudelliset resurssit) halutaan yleensä pitää reservissä, mutta pehmeää voimaa tulee käyttää ja näyttää jatkuvasti. Kirjoittajat pitävät sotilasvoimien tapaa hyödyntää pehmeää voimaa erityisen kiinnostavana (emt. 2014, 73–75). MDU:n Twitter-aineiston videot vaikuttavatkin tällaiselta hyvin otolliselta tutkimuskohteelta – etenkin, kun tuo aineisto osoittautui jo esitutkimusvaiheessa paitsi säännöllisesti ja huolellisesti laadituksi myös innovatiiviseksi niin sisällöltään kuin muodoltaankin.

Tämä tutkimus on osaltaan luomassa pohjaa Ukrainan virallisen, strategisen viestinnän muotojen selvittämiseksi. Aihetta on toistaiseksi tutkittu kovin vähän Venäjän vuonna 2022 aloittaman hyökkäyssodan kontekstissa.⁵ Mediatutkimuksessa on sen sijaan tutkittu laajasti Venäjän sotapropagandaa ja sen strategisia narratiiveja,⁶ tiedotusvälineitä ja sosiaalisen median kanavia (mm. Claessen 2023; Grigor & Pantti 2021; Makhortykh & Sydorova 2017; Patrona 2022; Wagnsson & Lundström 2023) näkökulmista, jotka osin hyödyttävät tätä tutkimusta. Irina Grigor ja Mervi Pantti (2021, 141) huomioivat, että visuaalinen aineisto on saanut strategisten narratiivien tutkimuksessa vain vähän huomiota. Heidän omassa analyysissään, joka selvitti Venäjän television esittämiä perusteluja Itä-Ukrainan konfliktille, visuaaliset kuvat toimivat ”affektiivisina ankkureina”, joita voi käyttää kollektiivisen muistin aktivointiin. Tämä on antoisa näkökulma myös tälle tutkimukselle.

Luon aluksi katsauksen keskeisiin teoreettisiin käsitteisiin, strategiseen viestintään, strategisiin narratiiveihin ja julkiseen diplomatiaan. Sen jälkeen esittelen aineistoni sekä sen analyysissä ja luokittelussa sovellettavan Bill Nicholsin (2001) esittämän dokumentaarisen muodon kuusikohtaisen typologian. Seuraavaksi pohdin strategisten narratiivien ilmenemistä aineiston videoissa tulkintakehysanalyysin (Entman 1993; Karvonen 2002) avulla. Lopuksi kokoon havainnot yhteen ja esitän johtopäätökseni.

Artikkelissani esiteltävä tutkimusasetelma muistuttaa lähestymistavaltaan Ilan Manorin ja Rhys Crilleyn tutkimusta vuodelta 2018. Siinä on selvitetty Israelin ulkoministeriön (MFA) vuoden 2014 Gazan sotaa koskevan Twitter-viestinnän visuaalisia tulkintakehysjä. Kirjoittajat hyödyntävät analyysissään sekä strategisen narratiivin käsitettä että Robert Entmanin lanseeraamaa tulkintakehys-paradigmaa, osin samalla tavoin kuin tässä artikkelissa tehdään. Manor ja Crilley myös pohtivat kuvien asemaa tulkintakehysten ja narratiivien muodostamisessa nykyaikaisessa mediaympäristössä.⁷

Teoreettinen tausta, keskeiset käsitteet ja tutkimuskysymykset

Strategisen viestinnän tutkimusalan juuret ovat sotatieteessä, josta se on erkaantunut toisen maailmansodan jälkeen (Zerfass et al. 2018, 489–490; Juholin & Rydenfelt 2020, 80). Tämä kiinteä yhteys sotiin ja niiden johtamiseen on hyödyllinen asetelmassa, jossa tutkitaan puolustusotaa käyvän maan puolustusministeriön julkaisemaa aineistoa. Sotilaallisen hyökkäyksen kohteeksi joutunut valtio, kuten Ukraina, käyttää niukat voimavaransa selkeiden tavoitteiden ja periaatteiden mukaisesti. Virallisen viestinnän tehtävä on ajaa

yksityiset ryhmät ja yksilöt vaikuttavat toisten ihmisten ja hallitusten asenteisiin ja miellepitteisiin tavalla, joka muuttaa niiden ulkopoliittisia ratkaisuja” (teoksessa Löffelholz et al. 2015, 439–440). Määritelmää voi pitää melko yleisenä ja voi kysyä, missä määrin yksilöt voivat olla tässä aktiivisia toimijoita hallituksista erillään. Sen sijaan H. N. Tuchin saman termin määritelmä kylmän sodan jälkeisessä tilanteessa vuonna 1990 on täsmällisemmin rajattu ja siksi hyödyllinen myös käsillä oleville pohdintoille Ukrainan puolustusministeriön harjoittamasta julkisesta diplomatiasta.

5 Tätä tutkimusta varten on tuloksetta etsitty laajasti eri tietokannoista sekä Google Scholarista englanninkielisiä selvityksiä Ukrainan toteuttamasta virallisesta valtiollisesta viestinnästä Venäjän hyökkäyssodan aikana. Ukrainan harjoittamaa viestintää sivuavat kuitenkin esimerkiksi Clark (2024) ja Tschirky & Makhortykh (2024). Naton roolia hyökkäyssodan alkuvaiheessa on mittavan Twitter-aineiston analyysillä selvittänyt Kobilke et al. (2023). Venäjän omia strategisia narratiiveja ja niitä sivuavia teemoja on puolustusalan ja kansainvälisen politiikan tutkimuksessa ja asiantuntijakirjoituksissa selvitetty paljon jo Krimin sodan jälkeen (esim. Asmolv 2022; Fridrichová 2023; Hill et al. 2022; Snyder 2022; Stent 2022; Terkulova 2023; Tsygankov 2022; Zygar 2023).

6 Venäjän strategiseen narratiiviin on Brownin (2017, 177) mukaan kuulunut jo syksystä 2013 lähtien jännite sen oman ja läntisten narratiivien välillä suhteessa yhtäältä Ukrainan asemaan ja toisaalta Venäjän rooliin kansainvälisessä järjestelmässä. Venäjän narratiivi on korostanut ”venäläisen maailman” aluetta, jolla on oma ainutlaatuinen identiteetti ja kulttuuri ja jota uhkaa USA:n, Naton ja EU:n edustama läntinen liberalismi.

7 MFA:n Twitter-viestintää on tutkittu varsin paljon näkökulmista, jotka osin hyödyttävät tätä tutkimusta, aiheina muun muassa julkinen diplomatia (Moreno-Mercado & Calatrava-García 2023) ja strateginen viestintä (Massa & Anzera 2023).

näitä tavoitteita. Tätä tukee esimerkiksi strategisen viestinnän tutkijan Ansgar Zerfassin (et al. 2018, 487) ajatus, jonka mukaan strateginen viestintä ohjaa kaikkea viestintää, joka on ”keskeistä tietyn organisaation hengissä pysymiselle ja jatkuvuudelle”.

Strategisen viestinnän ytimessä ovat merkitykset, joita organisaatio pyrkii välittämään (Hallahan et al. 2007, 23). Sitä koskevasta teoriasta nousee useita kysymyksiä tutkimusaineistolle. Näitä ovat: (1) miten organisaatio [tässä Ukrainan sodanjohto] ”esittää ja edistää itseään” ja (2) miten se on ”kanssakäymisessä yleisöjensä kanssa” videoiden avulla. (Hallahan et al. 2007, 16.) Olennaista strategisessa viestinnässä on ajatus vaikuttamisesta; suostuttelu on sen ytimessä (emt. 24). Tältä pohjalta muotoiltu kysymys kuuluu: (3) millaista suostuttelua videoiden narratiivit rakentavat, millaisiin seikkoihin se kohdistuu ja miten perustelut esitetään.

Strategiseen viestintään liittyy myös *strategisen narratiivin* käsite. Alisther Miskimmon ja Ben O’Loughlin (2017, 284) määrittävät sen seuraavasti: ”Strategiset narratiivit ovat poliittisten toimijoiden käytössä olevia keinoja rakentaa kansainvälisen politiikan menneisyyttä, nykyisyyttä ja tulevaisuutta koskevia jaettuja merkityksiä, joiden avulla muokataan kotimaisten ja ulkomaisten toimijoiden käytöstä.” Strategisten narratiivien tutkiminen auttaa ymmärtämään, miten konfliktin kaikki puolet määritellään, rakennetaan ja ymmärretään nykyaikaisessa mediaympäristössä. Niiden avulla konfliktin eri vaiheet kerronnallistetaan, asetetaan syy-seuraussuhteeseen, ja niille annetaan merkitystä suhteessa konfliktin kokonaisnarratiiviin. (Roselle et al. 2014, 79.) Strategisia narratiiveja voikin pitää niin perustavina linjauksina ja rajauksina, jotka eräänlaisina pääotsikoina yhdessä ja erikseen julistavat sotaa käyvän maan tavoitteita ja tulkintoja.

Ulospäin suunnattujen viestien valikointi ja kehystäminen halutulla tavalla on keskeistä sodan aikaiselle strategiselle viestinnälle. Sotaa käyvän maan sodanjohdon tuottama viestintäaineisto on lähtökohtaisesti myös sekä vahvasti painottunutta että sensuroitua. Hyökkäyksen kohteeksi joutunut, alivoimaisesti sotaa käyvä maa, kuten Ukraina helmikuun 2022 jälkeen, kokee eksistentiaalista, eli maan olemassaoloa koskevaa, uhkaa. Ukrainan puolustusministeriön ulospäin suuntautuva viestintä on siksi mitä suurimmassa määrin strategista ja tavoitteellista, ja se haluaa tulkita ja määritellä tapahtumat omien ensisijaisten strategisten päämääriensä ja niitä tukevien narratiiviansa mukaan.

Nykyaikana sotiin ja konflikteihin vaikuttaa yhä laajempi ja intensiivisempi viestinnän läsnäolo, totesi Roselle (et al. 2014, 80) jo vuosikymmen sitten. Sittemmin tämä laajeneminen on vain kasvanut, kun kamerat taltioivat jatkuvasti sodankäynnin kaikkia puolia – Ukrainassakin sotilaiden kypäräkameroiden, tiedustelu- ja taisteludronejen ottamisessa lähikuvissa ilmassa ja merellä, lämpökameroiden yönäkymissä ja niin edelleen. Vastaavasti intensiivisyys on lisääntynyt, kun yhtäältä viralliset ja epäviralliset ja toisaalta omien, vihollisten ja ulkopuolisten toimijoiden sosiaalisen median kanavat julkaisevat, kommentoivat ja olettavat herkeämättä taistelukentän ja kotirintaman tapahtumia.

Tämä intensiivinen viestintä ei nykyaikana – kylmän sodan jälkeen – ole mikään kansainväliseen politiikkaan nähden erillinen tai marginaalinen alue, vaan olennainen osa ”pehmeää voimaa”. Roselle (et al. 2014, 72, 74) viittaa Yhdysvaltojen apulaispuolustusministerinäkin toimineen valtiotieteilijä Joseph Nyen 1990-luvun alussa esittämiin jo klassisiin määritelmiin kansainvälisen politiikan luonteen muuttumisesta ja pehmeän voiman merkityksestä osana tuolloin muotoutumassa ollutta uutta maailmanjärjestystä. Nye painotti, että

pehmeän voiman merkityksen tunnustaminen tuo sen tärkeäksi ja keskeiseksi osaksi kansainvälistä politiikkaa (emt. 71–72, 80).

Nyen (2004, 7) mukaan kova ja pehmeä voima ovat suhteessa toisiinsa, sillä ne molemmat ovat aspekteja kyvyssä saavuttaa omia tavoitteita vaikuttamalla toisten käyttäytymiseen. Ero niiden välillä on vaikuttamisen luonteessa ja tavoissa. Määräävä, kova voima on kykyä pakon avulla muuttaa sitä, mitä toiset tekevät. Omaksumista painottava pehmeä voima tarkoittaa puolestaan ”kykyä muokata sitä, mitä toiset haluavat, ja se perustuu kulttuurin ja arvojen houkuttelevuuteen ja kykyyn manipuloida poliittisten valintojen agenda” (Nye 2004, 7). Pehmeä voima kuuluu Nyen katsannossa demokraattisen politiikan teon päivittäiseen keinovalikoimaan. Yksittäisen valtion pehmeä voima nojaa ensi sijassa kolmeen resurssiin: sen kulttuuriin, poliittisiin arvioihin ja ulkopolitiikkaan. Nyelle julkinen diplomatia on väline, jolla hallitukset mobilisoivat näitä resursseja ja viestivät toisten maiden yleisöjen kanssa houkutellessaan niitä. (Nye 2008, 95–96.)

Yksi keskeinen käsite tälle tutkimukselle onkin julkinen diplomatia. Martin Löffelholz (et al. 2015, 440) summaa julkisen diplomatian tavoittelevan suoraan tai epäsuorasti yhtäältä valtiota koskevien negatiivisten kliseiden ja ennakkoluulojen vähentämistä ja toisaalta sympatian ja ymmärryksen luomista kansallisia ideaaleja kohtaan, läheisten suhteiden solmimista liittolaisten kesken sekä ulkomaisten investointien hankkimista. Näin määriteltynä julkinen diplomatia näyttyy yhtenä olennaisena välineenä, jolla jokin hallitus viestii ulospäin omia sen hetkisiä strategisia narratiivejaan.⁸

Julkisella diplomatialla on Nyen (2008, 102) mukaan kolme ulottuvuutta. Ensinnäkin on päivittäinen viestintä, jossa selostetaan tehtyjen poliittisten päätösten sisältöjä. Ulkomaiset viestimet ovat tässä tärkeä kohde. Tähän kuuluu myös varautuminen kriiseihin ja nopea reagointi väärään tai harhaanjohtavaan informaatioon. Toinen ulottuvuus on strateginen viestintä, jossa valtio kehittää joukon yksinkertaisia teemoja lujittaakseen keskeisiä viestejään tai edistääkseen hallituksen erityisiä tavoitteita. Tässä esiteltävän tutkimusaineiston perusteella MDU käyttää Twitter-viestintää aktiivisesti näillä kahdella ulottuvuudella.

Julkisen diplomatian kolmas ulottuvuus on kestävien suhteiden kehittäminen avainhenkilöiden välille (Nye 2008, 102). Nye mainitsee esimerkkinä tästä tutkijavaihdot, erilaiset kahdenväliset tapaamiset ja mediatyhteistyön. Puolustussotaa käyvän Ukrainan osalta tämä ulottuvuus rajautuu pitkälti virallisiin valtioiden välisiin tapaamisiin Ukrainassa ja sen ulkopuolella. Siihen nähden, että Kiova on sotaa käyvän maan pääkaupunki, siellä on helmikuun 2022 jälkeen käynyt hämmästyttävän paljon ulkomaisia valtiojohtajia. Noihin tapaamisiin liittyvät viralliset tiedotustilaisuudet ovat olleet Ukrainalle tärkeä pehmeän voiman näyttämö: esiintymällä siellä ulkomaiset vieraat ovat pönkittäneet omaa arvovaltaansa kotimaissaan ja luoneet samalla pysyvää suhdetta Ukrainan valtiojohtoon. Ukrainan kannalta keskeistä on ollut, että näiden vierailujen ansiosta maan tukemisen agenda on pysynyt jatkuvasti kansainvälisen median huomion kohteena.

Kansainvälisen viestinnän tutkijan, Robin Brownin mukaan strategiset narratiivit ovat tulleet vaikutusvaltaisiksi ainakin osittain sen vuoksi, että valtiot ovat kehittäneet organisaatioita ”kertomaan niiden tarinaa maailmalle”, julkisen diplomatian alueella. Valtiollinen toimija voi strategisten narratiivien avulla menestyksekkäästi edistää omaa asemaansa maailmassa. Ne myös tarjoavat yksinkertaisen ja suostuttelevan tavan sitoa yhteen liittoumaa ja houkutella neutraaleja valtioita puolelleen. (Brown 2017, 164–165.) Osa Brownin

8 Nyen (2004, 107) mukaan skeptikot pitävät julkista diplomatiata vain kiertoilmauksena propagandalle. Nyen mielestä tällainen näkemys osuu harhaan. Hän toteaa, että propaganda on usein vailla uskottavuutta ja voi siksi vaikuttaa kielteisesti. Hyvän julkisen diplomatian täytyy sen vuoksi mennä propagandan tuolle puolen. ”Julkinen diplomatia, joka degeneroituu propagandaksi, ei ainoastaan epäonnistu vakuuttamisessa vaan voi myös heikentää pehmeää voimaa.” (Nye 2008, 107.) Propagandan ja pehmeän voiman käytön välille on kuitenkin osin hankala vetää tiukkaa rajaa. Propagandatutkimuksen klassikon, Harold Lasswellin (1927, 627) mukaan propaganda tarkoittaa ”kollektiivisten asenteiden hallitsemista merkityksellisiä symboleita manipuloimalla”. Propagandan strategiana on kohteen esittäminen kulttuurissa sellaisella tavalla, että tietyt kulttuuriset asenteet voidaan järjestää tukemaan sitä. Propagandistin ongelma tällöin on, miten voimistaa niitä asenteita, jotka ovat suosiollisia hänen pyrkimyksilleen, ja miten kääntää vihamielisiä asenteita ja houkutella välinpitämättömiä. (Lasswell 1927, 630.)

huomioista strategisten narratiivien hyödyntämisessä vaikuttaa erityisen osu-
viltä Ukrainan kontekstissa. MDU:n harjoittama virallinen Twitter-viestintä
on tästä hyvä esimerkki.

Tämän tutkimuksen taustoitukseen kuului tutustuminen MDU:n Twitter-
viestinnän muotoutumiseen pidemmällä aikajänteellä. Taustoituksen perus-
teella voi todeta, että vielä vuoden 2022 alussa MDU:n Twitter-viestinnän
sisältö oli hajanaista ja sen visuaalinen ilme oli jäsentymätön ja heterogeeni-
nen. Päivitykset olivat myös lähes yksinomaan ukrainankielisiä. MDU pystyi
kuitenkin jo keväällä 2022 määrätietoisesti suunnittelemaan ja toteuttamaan
yhdenmukaisen ja ammattimaisen visuaalisen ilmeen ja lähestymistavan
Twitter-sisällöilleen. Päivitykset muuttuivat 26.5.2022 alkaen kokonaan eng-
lanninkielisiksi, minkä ansiosta MDU pystyi paremmin tavoittamaan ulko-
maisia yleisöjä, jotka ovat julkisen diplomatian ensisijainen kohde.

MDU:n videoiden lajityyppien määrittely

Keräsin artikkelini aineistoksi ajalla 1.1.–31.5.2023 sellaiset Ukrainan puolus-
tusministeriön julkaisemat Twitter-päivitykset, jotka sisältävät viestitekstin
lisäksi videon.⁹ Aineistosta on siten rajattu pois sellaiset twiitit, joissa visuaali-
sena sisältönä on pelkästään valokuvia tai grafiikkaa. Näin rajaten aineistoon
sisältyy 245 videota. Niistä on kirjattu Excel-taulukkoon julkaisuajankohta
(päivämäärä ja kellonaika), kesto sekunteina, audiokerronnan sisältö ja videon
lajityyppi. Videoiden lajityypit on sitten määritelty niiden dokumentaarisuu-
den muodon mukaan.

Lajityyppinä on eroteltu yhdeksän kappaletta (ks. taulukko 1), ja niiden
määrittelyssä on käytetty ennen kaikkea Nicholsin (2001, 99–138) esittämää
typologisoitua dokumentaarisen elokuvan muodoista. Mainosmaisten kiitos-
videoiden tyypittelyssä on hyödynnetty myös Juha Herkmanin (2001, 101–108)
luokittelua audiovisuaalisen kerronnan tasoista sekä Nando Malmelinin (2003,
65–68) demonstraatio- ja draamamainoksia koskevaa teoretisointia. Nicholsin
dokumentaarisien elokuvan muotoa koskeva luokittelu on kuusikohtainen: ru-
nollinen, selittävä, osallistuva, havainnoiva, refleksiivinen ja performatiivinen
muoto.¹⁰ Aineistoa luokiteltaessa ilmeni, että siitä puuttuvat selkeät esimerkit
refleksiivisestä dokumentaarisuuden tyypistä. Tämän vuoksi lajityyppien
erottelussa käytetään tässä vain viittä mainituista luokista.

Lajityypit on tässä jaettu kolmeen pääkategoriaan, ei-narratiivisiin, narra-
tiivisiin ja performatiivisiin. Luokittelujen perusteet selostetaan jäljempänä
lajityyppien esittelyn yhteydessä, lukuun ottamatta performatiivisia laji-
tyyppinä. Niitä käsitellään yksityiskohtaisesti useissa kohdissa, sillä niissä
kulminoituvat analyysin keskeiset havainnot.

Ei-narratiiviset videot (luokat 1–2) eivät sisällä leikkauksia, haastatteluita,
musiikkia tai muita kerronnallisia elementtejä. Ne esittävät tietyn tilanteen,
ja teksti kertoo yleensä jokseenkin neutraalisti, mitä tapahtui ja missä. Nar-
ratiivisissa videoissa (luokat 3–6) kerrontaa ja tarinaa sen sijaan rakennetaan
monin keinoin (kohtausrakenne, leikkaus, kuvakoot, musiikin käyttö jne.), ja
ne sisältävät yleensä jonkin voimakkaan näkökulman tai tulkinnan tilanteesta.

Monet MDU:n videot ylittävät luovasti eri generajoja. Siten ne sisältävät
elementtejä Nicholsin (2001, 132–134) luokittelun performatiivisesta tyypistä:
ne yhdistelevät vapaasti erilaisia ilmaisutekniikoita antaakseen kerronnalle
tekstuuria ja syvyyttä. Näitä keinoja ovat muun muassa musiikin käyttö,

9 Twitter-päivitykset, eli twiitit, voivat koostua enintään 280 merkin mittaisesta tekstistä ja korkeintaan neljästä kuvasta, yhdestä gif-animaatiosta ja yhdestä videosta. Tässä tutki-
muksessa päivitysten teksteistä käytetään termiä "viesti-
teksti". Esimerkiksi kuvan 7 viestiteksti on seitsemän rivin
mittainen ja alkaa lauseella: "We have a dream..."

10 Nicholsin termit ovat eng-
lanniksi: *poetic, expository, participatory, observational, reflexive* ja *performative*.

	Videon lajityyppi dokumentaarisuuden kannalta	Kerronta	Dokumentaarisuuden muoto				
			Havainnoiva	Osallistuva	Selittävä	Performatiivinen	Poeettinen
1a	Uutismaiset lyhyet videot kotirintamalta	Ei-narratiivinen	x				
1b	Uutismaiset lyhyet videot tulirintamalta	Ei-narratiivinen	x				
1c	Muut uutismaiset lyhyet videot	Ei-narratiivinen	x				
2	Sotilaan näkökulma -videot taistelutilanteessa	Ei-narratiivinen		x			
3	Lohdutusta tuovat tai voitontahtoon kannustavat videot	Narratiivinen		x	x		
4a	Kotirintaman arki ja selviytyminen	Narratiivinen	x				
4b	Tulirintaman arki ja selviytyminen, ilman tulitoimintaa	Narratiivinen	x	(x)			
5a	Sotilaallisen menestyksen tai harjoittelun esittäminen	Narratiivinen		<u>x</u>	x		
5b	Venäjäin aiheuttamien tuhojen esittäminen	Narratiivinen	x	(x)		(x)	(x)
6	Pitkät dokumentaarit	Narratiivinen	x		<u>x</u>		
7	Mainosmaiset tietoisut	Performatiivinen	x		x	x	
8	Musiikkivideomaiset yhteistyön ja propagandan videot	Performatiivinen	x		x	<u>x</u>	
9	Mainosmaiset: (9a) laitepyyntövideot, (9b) laite-esittelyt ja (9c) kiitosvideot	Performatiivinen	x		x	<u>x</u>	

Taulukko 1. Dokumentaarisuuden muoto ja kerronta Ukrainan puolustusministeriön (MDU) Twitter-sivun Media-osastossa julkaistuissa videoissa 1.1.–31.5.2023. Useita dokumentaarisuuden muotoja sisältävissä lajityypeissä on alleviivattu vahvin tai ensisijainen muoto, jos sellainen on. Vastaavasti, jos jokin dokumentaarisuuden muoto esiintyy epäsäännöllisesti, merkintä on sulkeissa.

subjektiiviset tuntemukset ja retoriset tekniikat sekä katsojien puhuttelu ensisijaisesti tunteen ja ekspressiivisyyden kautta, pikemmin kuin osoittamalla maailmaa koskevia tosiseikkoja. Tällaisten videoiden kategoria on tässä nimetty performatiivisiksi videoiksi (luokat 7–9). Siihen kuuluvat videot erottuvat poikkeuksellisen ja rohkean muotokielensä ansiosta: ne ovat joko musiikkivideomaisia, tiheästi leikattuja yhteistyön ja propagandan teoksia tai mainosmaisia laitteiden esittelyjä, aseavun pyytämistä tai siitä kiittämistä. Niissä on hylätty uutisellisuuden edellyttämä objektiivisuuden ja neutraaliuden lähestymistapa tai alistettu perinteinen asiapitoisen, havainnoivan tai selittävän dokumentin muoto räiskyvälle, parodiselle tai ironisoivalle ilottelulle.

Yhteistä MDU:n julkaisemille performatiivisille videoille on, että ne tyyppillisesti viittaavat länsimaisen populaarikulttuurin tunnettuihin teoksiin ja tekijöihin, kuten elokuvaan, televisiosarjoihin, näyttelijöihin ja musiikkiin, ja liittävät Ukrainan tulevaisuutta koskevat toivetilat näihin kulttuurisiin viittauksiin. Nämä videot voivat ensisilmäyksellä vaikuttaa musiikkivideoiden tai mainoselokuvien kepeiltä pastisseilta, mutta niissä todentuu kaikkein voimakkaimmin yksi Ukrainan sodanjohdon tärkeimmistä strategisista tavoitteista: tunnistamalla ja tekemällä merkitykselliseksi länsimaisen populaarikulttuurin kaanonin ja elämäntavan viitteitä nämä videot ovat kiinnittämässä Ukrainaa ja ukrainalaisia kulttuurisesti ja poliittisesti länsimaiseen arvoyhteisöön.

Dokumentaarisuuden lajityypit MDU:n videoissa

Tässä luvussa esitellään se, miten MDU:n havaintojaksolla julkaisemat videot jakautuvat dokumentaarisuuden muodon mukaan. Taulukossa 2 on esitetty tulosten koonti. Kunkin lajityypin videoiden sisältöjä, määriä ja erityispiirteitä tarkastellaan sen jälkeen erikseen.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	kpl	%
1. Uutismaiset lyhyet videot	10	3	5	6	1	7	3	3	4	6	48	19,6
2. Sotilaan näkökulma taistelutilanteessa	0	0	0	0	0	1	2	0	1	1	5	2,0
3. Lohdutus ja voitontahto	2	0	5	0	2	1	3	5	0	0	18	7,3
4. Arki ja selviytyminen	8	2	2	2	4	0	4	1	0	6	29	11,8
5. Sotilaallinen menestys ja tuhot	4	2	5	8	5	7	2	3	4	6	46	18,8
6. Pitkät dokumentaarit	1	7	5	6	6	5	1	0	2	0	33	13,5
7. Mainosmaiset tietoisut	1	1	6	1	2	8	1	2	2	2	26	10,6
8. Musiikkivideomaiset: yhteistyö ja prop.	1	0	1	1	2	1	2	0	2	2	12	4,9
9. Mainosmaiset ase- ja kiitosvideot	3	3	2	1	1	1	5	3	3	6	28	11,4
Yht.	30	18	31	25	23	31	23	17	18	29	245	100

Taulukko 2. Videoiden lajityypit Ukrainan puolustusministeriön (MDU) julkaisemissa videoissa. Tutkimuksen havaintojakso 1.1.–31.5.2023 on jaettu perättäisiin viidentoista päivän pituisiin jaksoihin (poikkeuksena jakso 10, joka on pituudeltaan 16 päivää). Sarakkeissa 1–10 esitetään kunkin lajityypin videoiden kappalemäärä noilla jaksoilla.

1. Uutismaiset lyhyet videot

Nicholsin typologiassa tämän lajityypin videot kuuluvat havainnoivaan luokkaan, joka kertoo, ”millaista on olla tiettyssä tilanteessa” (Nichols 2001, 116) ja sitä luonnehtii ”elokuvan tekijän poissaolo” (emt. 125) sekä spontaanisuuden tuntu ja voyeristinen katse (emt. 111). Äänikerronnan osalta nämä videot poikkeavat muista videotyypeistä siinä, että niiden ainoat äänilähteet ovat diegeettisiä, tapahtumasta itsestään johtuvia, kuten ambulanssien sireenit, raivauskoneiden meteli, ohikulkijoiden huolestuneisuus, tykkien ampumapauhu ja niin edelleen. Niissä ei kuulla haastatteluääntä tai taustakerrontaa. Videoiden saatteena on lyhyt kuvaileva teksti, joka selittää tapahtunutta, mutta ei yleensä ota vahvasti kantaa siihen. Uutismaiset videot on tässä jaoteltu kolmeen ryhmään: (1a) kotirintamaa ja (1b) tulirintamaa koskeviin sekä (1c) muihin uutismaisiin videoihin.

Uutismaiset lyhyet videot ovat aineiston suurin lajityyppi. Niiden osuus on lähes viidennes (48 kpl, 19,6 %) koko aineistosta. Eniten niitä julkaistaan aivan havaintojakson alussa, jolloin niitä on 15 päivän jaksolla kolmannes. Nämä videot ovat myös aineiston lyhyimpiä, videoiden keskimääräinen mitta on vain 31 sekuntia (lyhin 4 s, pisin 119 s).

2. Sotilaan näkökulma taistelutilanteessa -videot

Nicholsin typologiassa tämä lajityyppi lukeutuu osallistuvaan luokkaan. Se kertoo, ”millaista filmintekijälle on olla tiettyssä tilanteessa” (Nichols 2001, 116). Tällaista videota katsoessa odotusarvona on, että siinä todistetaan tiettyä historiallista tapahtumaa, johon kuvaaja osallistuu aktiivisesti (emt. 116). Nämä videot on kuvattu sotilaiden käyttämällä kypäräkameroilla tai kamerapuhelimilla. Kuvissa nähdään yksittäisen sotilaan tai hänen ryhmänsä yleensä menestyksekkästä taistelutoimintaa, sotilaan aidosta omasta näkökulmasta. Videolla ei kuulla haastatteluääntä tai taustakerrontaa. Äänilähteet ovat diegeettisiä, tapahtumasta itsestään johtuvia, kuten komennot, käskyt ja aseiden tuliäänet.

Sotilaan näkökulma -videoiden keskimääräinen mitta on 49 sekuntia (lyhin 8 s, pisin 83 s). Niitä on aineistossa ainoastaan 5 kpl (2 %). Videoiden määrä on siten ennako-odotuksia pienempi. Asemasodan vaihe, jossa taistelutoiminta ei ole erityisen aktiivista, selittänee osaltaan tämän videotyyppin pientä mää-

rää. Kypäräkameravideoita nähdään kuitenkin myös joissakin narratiivisissa videoissa, esimerkiksi kun kerrotaan taisteluja käyvän tulirintaman arjesta ja selviytymisestä (luokka 4b).

3. Lohdutusta tuovat tai voitontahtoon kannustavat videot

Monet tämän lajityypin videoista sisältävät Nicholsin typologiassa sekä osallistuvan että selittävän luokan piirteitä. Video voi osallistuvan tyyppin mukaisesti kertoa ”millaista filmintekijälle on olla tietyssä tilanteessa” (emt. 116). Toisaalta se voi olla osoitettu suoraan katsojalle ja sisältää tietyn perspektiivin, tai edistää jotain argumenttia (emt. 105), kuten selittävä tyyppi edellyttää.

Nichols jakaa selittävän tyyppin kahtia (a) ”Jumalan ääni” kommentointiin, jolloin puhuja kuullaan muttei koskaan nähdä, ja (b) ”auktoriteetin ääni” kommentointiin, jossa puhuja sekä nähdään että kuullaan. Tämän aineiston videot lukeutuvat jälkimmäiseen tyyppiin. Lähes kaikissa tämän tyyppin videoissa taustamusiikilla on tärkeä tehtävä myönteisen ja lohdullisen ilmapiirin luomisessa. Musiikki on pääosin joko kevyttä poppia tai pianoballadeja, osassa ei kuulla lainkaan puhetta, vaan äänikerronta on kokonaisuudessaan musiikkia. Tämän aineiston videoissa Ukrainan valtionjohto, yleensä presidentti Volodymyr Zelensky, reagoi koettuihin tappioihin tai paljastuneisiin hirmutekoihin. Toisissa videoissa valetaan uskoa Ukrainan voittoon.

Tämän lajityypin videoita aineistossa on 18 kpl (7,3 %). Videoiden keskimääräinen mitta on toiseksi pisin, 69 sekuntia (lyhin 8 s, pisin 239 s), minkä vuoksi katsoja ehtii paneutumaan niihin kunnolla.

4. Koti- tai tulirintaman arkea ja selviytymistä esittelevät videot

Tämä lajityyppi on jaettu kahtia, yhtäältä (4a) kotirintaman ja toisaalta (4b) tulirintaman arkea ja selviytymistä esitteleviin videoihin. Näissä videoissa on piirteitä Nicholsin typologian kahdesta luokasta, havainnoivasta ja osallistuvasta tyyppistä. Havainnoivan tyyppin piirteitä ovat spontaanilta vaikuttavat tilanteet, joissa videon tekijä on taka-alalla, mutta tallentaminen itsessään on merkityksellistä koko tapahtumalle. Osallistuvaa piirrettä tulirintaman arkea esittäviin videoihin tuo puolestaan se, että miltei kaikki niistä on kuvattu joko kypäräkameralla tai kamerapuhelimella läheltä. Aiheena on tyyppillisesti taistelutoveri jossain arkisessa puuhassa tai hassuttelemassa. Kuvaaja siten ”osallistuu aktiivisesti” tilanteeseen (Nichols 2001, 116). Genreltään tämän tyyppin videot muistuttavat *human interest* -journalismia, joka vetoaa tunteisiin ja herättää kiinnostusta tai sympatioita.

Näihin videoihin on rakennettu selkeä narratiivi, joka yleensä esittää jonkin ukrainalaisille suojelemaan tapahtuman, seurauksen tai lopputuloksen. Tällaisia aiheita ovat esimerkiksi kotiinpaluu rintamalta tai jälleennäkeminen, sodan arjesta selviytyminen, eri siviiliväestöryhmien huolto, sotavammoista toipuminen, hiuksenhienot pelastumiset, eläinten auttaminen ja niin edelleen. Suurimmassa osassa tämän tyyppin videoita kuullaan taustamusiikkina joko romanttista, ylevää tai kepeää musiikkia (muun muassa pop, folk, calypso ja kansanmusiikki) mutta myös rankempia lajityyppejä (punk, rap ja heavy).

Tämän lajityypin videoita aineistossa on 29 kpl (12 %). Videoiden keskimääräinen mitta on 35 sekuntia (lyhin 8 s, pisin 167 s).

5. Sotilaallinen menestys ja tuhot

Tämä lajityyppi on jaettu kahtia, (5a) sotilaallisen menestyksen tai harjoittelun esittämiseen ja (5b) Venäjän aiheuttamien tuhojen esittämiseen. Ukrainan sotilaallista menestystä rintamalla (5a) esitellään pääasiassa droneista kuvatuilla videoilla. Niissä kerrotaan tyypillisesti lähtötilanne ja näytetään taistelun eteneminen ja lopputulos. Kohtausrakenteeltaan ja leikkaukseltaan ne jäljittelevät sotavideopelejä. Näissä videoissa on piirteitä Nicholsin typologian kahdesta luokasta, osallistuvasta ja selittävästä. Kuvaaja tai dronen kamera todistaa tiettyä tapahtumaa osallistuen siihen erittäin aktiivisesti – monesti lopulta tuhoutuen, kun räjähdettä kuljettava ja lentoaan kuvannut drone osuu kohteeseensa. Selittävän tyyppin piirteitä näihin videoihin tuo sisäänrakennettu, propagandistinen argumentaatio. Suurimmassa osassa näitä videoita musiikki on aggressiivista heavyä, rappia tai teknoa. Taustamusiikissa sanoitusten kieli ei tällöin ole vain englantia, vaan niissä kuullaan myös yhtyeitä, jotka laulavat ukrainaksi ja mahdollisesti myös venäjäksi.

Koko aineistossa poikkeuksellista estetiikkaa sisältävät videot, joissa esitellään Venäjän aiheuttamia tuhoja (5b). Useissa noista videoista on havaittavissa ainoana koko aineistossa Nicholsin tarkoittamaa poeettisen tyyppin kerrontaa, joskaan ei täysin puhtaassa muodossa. Nicholsin (2001, 102) mukaan poeettinen muoto hylkää jatkuvan leikkauksen konventiot ja tarkkaan määritellyn paikan ja ajan tunteen, mikä on seurausta assosiaatioiden ja kuvioiden tutkimisesta. Esimerkkinä tällaisesta on 26.3.2023 julkaistu, liikkuvan auton etulasin läpi kuvattu video, jossa kerrostalojen palavat rauniot ikään kuin leijuvat pimeässä maisemassa. Visuaalisuus on niukkaa, loimuavien ikkunaristikoiden vuolasta virtaa, joka ei kiinnity suoraan mihinkään paikkaan. Teksti kertoo, että kuvassa on Bahmutin kaupunki yöllä. Taustalla soi herkkä ambient-tyyppinen pianomusiikki.

Tämän lajityypin videoita julkaistaan tasaisesti koko kevään ajan, eniten helmikuun lopulla, jolloin niitä on 15 päivän jaksolla noin kolmannes koko aineistoista. Yhteensä näitä videoita on 19 % (48 kpl: 5a 42 kpl ja 5b 6 kpl) koko aineistosta. Videoiden keskimääräinen mitta on 42 sekuntia (lyhin 11 s, pisin 103 s).

6. Pitkät dokumentaarit

Aineiston pitkät dokumentaarit ovat muodoltaan perinteisiä television ajankohtaisdokumenteja niin sisällöltään kuin käsittelytavaltaankin. Lähes jokainen näistä videoista on osa pidempää, 15–30 minuutin mittaista dokumenttielokuvaa, joka on jaettu kolmeen tai neljään osaan (ks. kuva 1). Näitä osista koostuvia, pitkiä dokumenttielokuvia on aineistossa kaikkiaan kahdeksan kappaletta. Ne kertovat siviiliväestön kokemista julmuuksista ja kärsimyksistä venäläismiehityksen alla useissa ukrainalaisissa kaupungeissa (muun muassa Mariupol, Harkova, Tšernihiv) vuonna 2022. Kussakin videossa on useampia päähenkilöitä, ennen kaikkea naisia, lapsia ja vanhuksia, joiden haastattelujen ympärille kerronta rakentuu. Henkilöiden kokemat dramaattiset tapahtumat luovat siten kerrontaan vahvan emotionaalisen latauksen, jota tukee tummasävyinen ambient-musiikki.

Nicholsin typologiassa nämä videot kuuluvat ensisijaisesti selittävään luokkaan, koska ne on ”osoitettu suoraan katsojalle ja sisältävät tietyn perspektiivin tai edistävät jotain argumenttia” (emt. 105). Haastattelujen lisäksi ja ohessa useissa videoissa vierailaan autenttisilla tapahtumapaikoilla tai esitetään

uutiskuvia ja siten näytetään, ”millaista on olla tietystä tilanteesta”, mikä tuo kerrontaan myös havainnoivan dokumentaarisuuden muodon piirteitä.

Tämän lajityypin videoita aineistossa on 33 kpl ja niiden keskimääräinen mitta on 443 sekuntia (lyhin 88 s, pisin 600 s). Vaikka videoiden kappalemäärä onkin vain 13,5 % koko aineistosta, pitkien dokumentaarien yhteiskesto, runsas neljä tuntia, on peräti noin 60 % koko tutkimusaineiston kestoista (n. 6 h 47 min). Eniten niitä julkaistaan kahden kuukauden jaksolla tammikuun puolivälistä maaliskuun puoliväliin, jolloin niiden määrä (24 kpl) on noin neljännes koko aineistosta. Ukrainan strategisten narratiivien näkökulmasta tuohon sydäntalven vaiheeseen ajoittuu perustelujen esittäminen sekä kansallisen ja kansainvälisen tuen hankkiminen jossain vaiheessa kevättä odotettavissa olleelle vastahyökkäykselle. Riipaisevat kertomukset siviilien kohtaamasta kärsimyksestä venäläismiehityksen alla toimivat vahvana todisteena tällaiselle suostuttelulle.

11 Näitä mainosmaisia tietoisuuksia, jotka liittyvät olympialaisiin, on julkaistu 1.2., 3.2., 11.2., 9.3., 26.3. ja 29.3.2023.



Kuva 1. Alkuvuonna 2023 MDU julkaisee kahdeksan 15–30 minuutin pituisia dokumenttielokuvaa. Tämä 6.3.2023 julkaistu elokuva on esimerkki teoksesta, joka koostuu kolmesta osasta. Teos kuuluu laajempaan sarjaan ”Kids of Bomb Shelters”. Kuvakaappaus videoista.

7. Mainosmaiset tietoisuudet

Näitä videoita yhdistää selkeä kannanotto, väite tai näkökulman esittäminen johonkin Ukrainan kannalta olennaiseen seikkaan kyseisessä sodan vaiheessa. Dokumentaarisuuden muodon osalta tämän lajityypin videot muodostavat tässä aineistossa siirtymän narratiivisten ja performatiivisten videoiden välillä. Osa videoista on rakenteeltaan ja narratiiviltaan konventionaalisia lyhytdokumentteja, jotka esittävät väitteitä Venäjän sotatoimien heikkoudesta tai arvostelevat yleisesti Venäjän toimia. Toiset videot sen sijaan sisältävät performatiivisia elementtejä, kun ne ironisoivat erilaisin intertekstuaalisin keinoin Venäjää tai kritisoivat dramaattisin rinnastuksin ja taitavaa äänen ja kuvan leikkausta hyödyntäen esimerkiksi venäläisten urheilijoiden oikeutta osallistua olympialaisiin (ks. kuva 2).¹¹

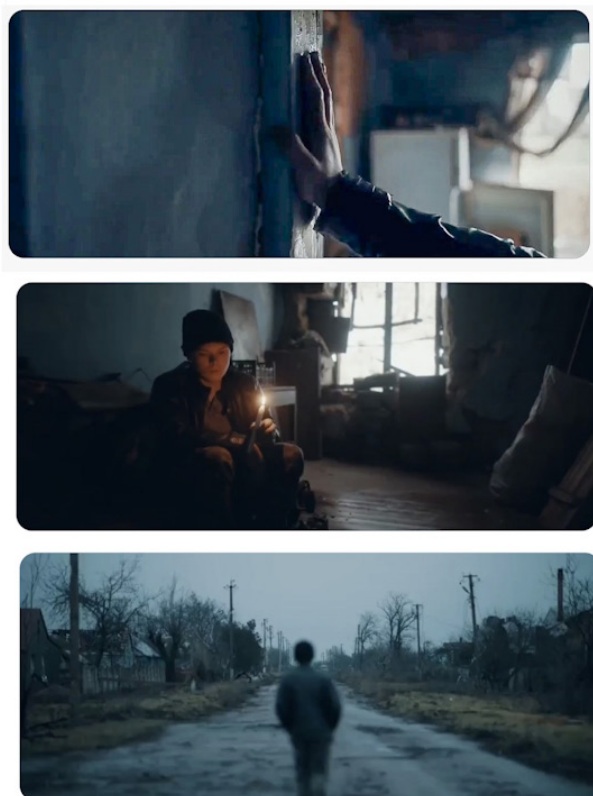
Mainosmaisia tietoisuuksia aineistossa on 26 kpl (10,6 %). Videoiden keskimääräinen mitta on 56 sekuntia (lyhin 13 s, pisin 235 s).



Kuva 2. Helmi-maaliskuussa 2023 Ukraina julkaisee useita tietoiskumaisia videoita, joissa tuomitaan aikeet päästää venäläiset urheilijat olympialaisiin. 11.2.2023 julkaistussa videossa yhdistetään taitavan leikkauksen keinoin venäläisen lentopalloilijan iskemän pallon lentorata seuraavan kuvan kohtaan, jossa venäläisohjus osuu ukrainalaiskaupunkiin. Kuvakaappaus videosta.

8. Musiikkivideomaiset yhteistyön ja propagandan videot

Nämä videot ovat huolella käsikirjoitettuja ja leikattuja teoksia. Ne kertovat kansainvälisestä sotilaallisesta yhteistyöstä, jossa Ukraina on osallisena tai



Kuva 3. Ukrainalaispojan tarina on teknisesti tyylipuhdas, perinteisen musiikkivideon kaltainen teos (julkaistu 10.5.2023). Riipaiseva tarina kerrotaan englanninkielisillä teksteillä ja visuaalisesti matkana kylän laidalta tuhouttuun kotitaloon ja sieltä pois. Kuvakokojen käyttö – yleiskuvista puolikuviiin, lähikuviin ja yksityiskohtiin – on harkittua. Kamera liikkuu otoksissa pehmeästi kohti kuvan keskustaa tai siitä poispäin. Värimääritys ja estetiikka istuvat brittiläisen Coldplay-yhtyeen kappaleen sinisenharmaaseen melankoliaan. Kuvakaappaus videosta.

esittävät jonkin painokkaan viestin vihollisen suuntaan. Nicholsin (2001, 132) määrittelyssä performatiiviset dokumentit puhuttelevat katsojaa ensisijaisesti tunteen ja ekspressiivisyyden kautta. Tämän tyyppin videoissa tarkkaan valittu musiikki on olennainen tunnetta välittävä ja viestintää ohjaava, performatiivisuuteen luettava tekijä. Monien videoiden toteutus muistuttaa myös leikkauksen osalta musiikkivideoita (ks. kuva 3). Nämä videot sisältävät yleensä jotain Ukrainan strategista narratiivia tukevan sanoman, joka on osoitettu kotirintamalle, yhteistyövaltioille tai viholliselle.

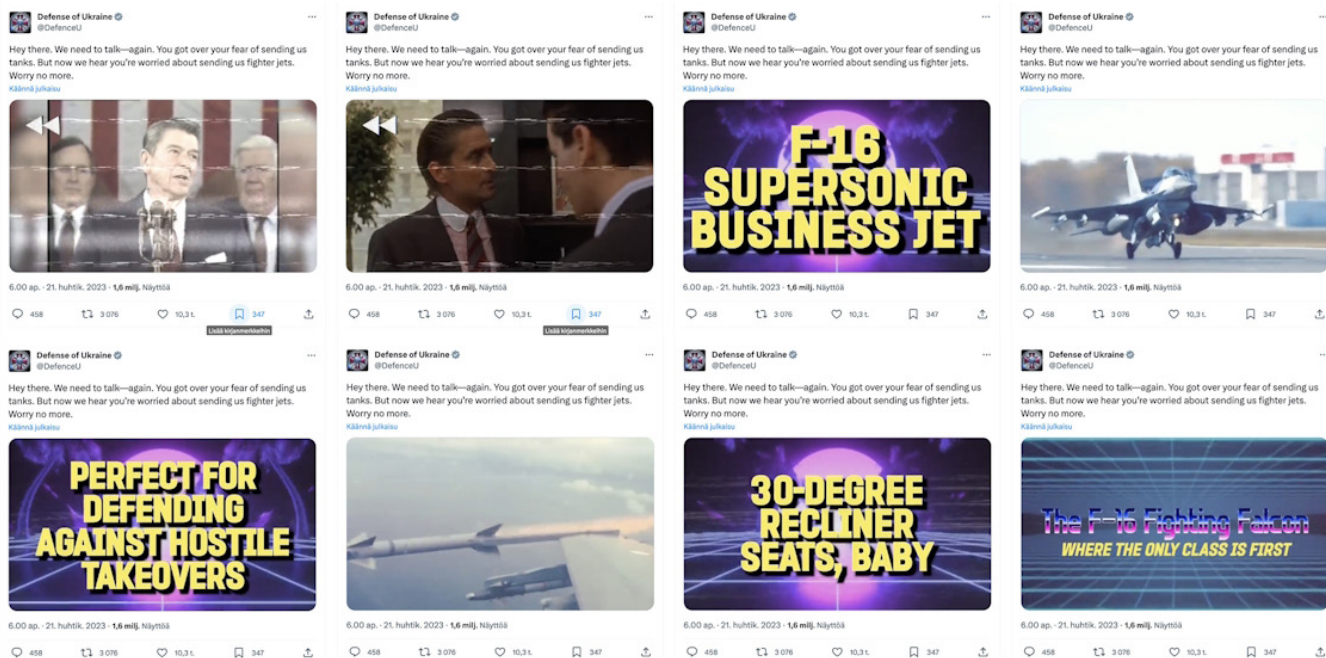
Tämän lajityypin videoita aineistossa on 12 kpl (4,9 %). Videoiden keskimääräinen mitta on 63 sekuntia (lyhin 15 s, pisin 198 s).

9. Mainosmaiset ase- ja kiitosvideot

Mainosmaiset videot on tässä jaettu kolmeen ryhmään: (9a) asepyyntöihin, (9b) ase-esittelyihin ja (9c) aseapua tai taloudellista tukea koskeviin kiitosvideoihin. Videoiden keskimääräinen mitta on 63 sekuntia (lyhin 21 s, pisin 171 s). Enimmillään niitä on huhti-toukokuussa, kahden kuukauden jaksolla viidennes koko aineistosta. Koko havaintojaksolla niitä on 11,4 % aineistosta (28 kpl).

Asepyyntövideoissa (9a) Ukraina vetoaa suoraan johonkin yksittäiseen maahan tai yleisemmin länsimaihin, jotta ne lähettäisivät tiettyä aseistusta (kuva 4). Ase-esittelyissä (9b) ukrainalaiset puolestaan testaavat erilaista uutta aseistusta ja kalustoa.¹² Asepyyntö- ja -esittelyvideoiden ilmaisu muistuttaa television *extreme*-lajien harrastusohjelmia tai moottoriurheilun laite- ja autoesittelyjen genrejä. Musiikkina niissä on yleensä aggressiivista heavya tai rappia. Kiitosvideoissa (9c) Ukraina esittää kiitokset aseavusta ja

12 Esimerkiksi ase-esittelyvideossa, joka on julkaistu 11.4.2023, nähdään Ukrainan Australialta saamia miehistönkuljetusvaunuja. Keltainen, ruostetäpläinen typografia ja taustakuvastot viittaavat yhtäältä aavikoiden toimintaelokuviin ja toisaalta *Tango & Cash* -elokuvaan (1989). Videon taustalla soi australialaiselta AC/DC-yhtyeeltä kuulostava raskas rock.



Kuva 4. Esimerkki asepyyntövideosta (9a). Yhdysvalloille osoitettu video (21.4.2023), jossa Ukraina pyytää siltä F-16-hävittäjiä, rakentuu kokonaisuudessaan 1980- ja 1990-lukujen populaarikulttuurin viittauksille: tuon ajan poliittikkoihin, elokuviin, graafisiin tyyliin ja typografioihin. Videon taustalla soi 1990-luvun alun jättimenestyksestä, *Top Gun* -elokuvasta tuttu kappale ”Take my breath away”. Kyseisen elokuvan päähenkilöt ovat F-16-hävittäjien lentäjiä. Päivityksen teksti on: ”Hey there. We need to talk – again. You got over fear sending us tanks. But now we hear you’re worried about sending us fighter jets. Worry no more.” Kuvakaappaus videosta.

taloudellisesta tuesta yksittäiselle valtiolle. Kiitosvideot poikkeavat kaikkein eniten koko muusta aineistosta sekä audio- että visuaalisen kerronnan osalta.

Perinteinen videomuoto kiitosten osoittamiseen toiselle valtiolle olisi valtionjohtajan tai ministerin asiapitoinen vetoisuus tai tunnustus suoraan kameralle jossain virallisissa puitteissa. Ukraina on kuitenkin valinnut täysin toisen käsittelytavan. Kiitosvideoiden lajityyppi rikkoo ”genrekonventioita”, joita sodanaikaisessa viestinnässä on totuttu näkemään. Tämä ”odotushorisonttien rikkominen” aiheuttaa ”humoristista etäisyyttä genren perinteeseen”, kuten Herkman (2001, 114–115) luonnehtii.

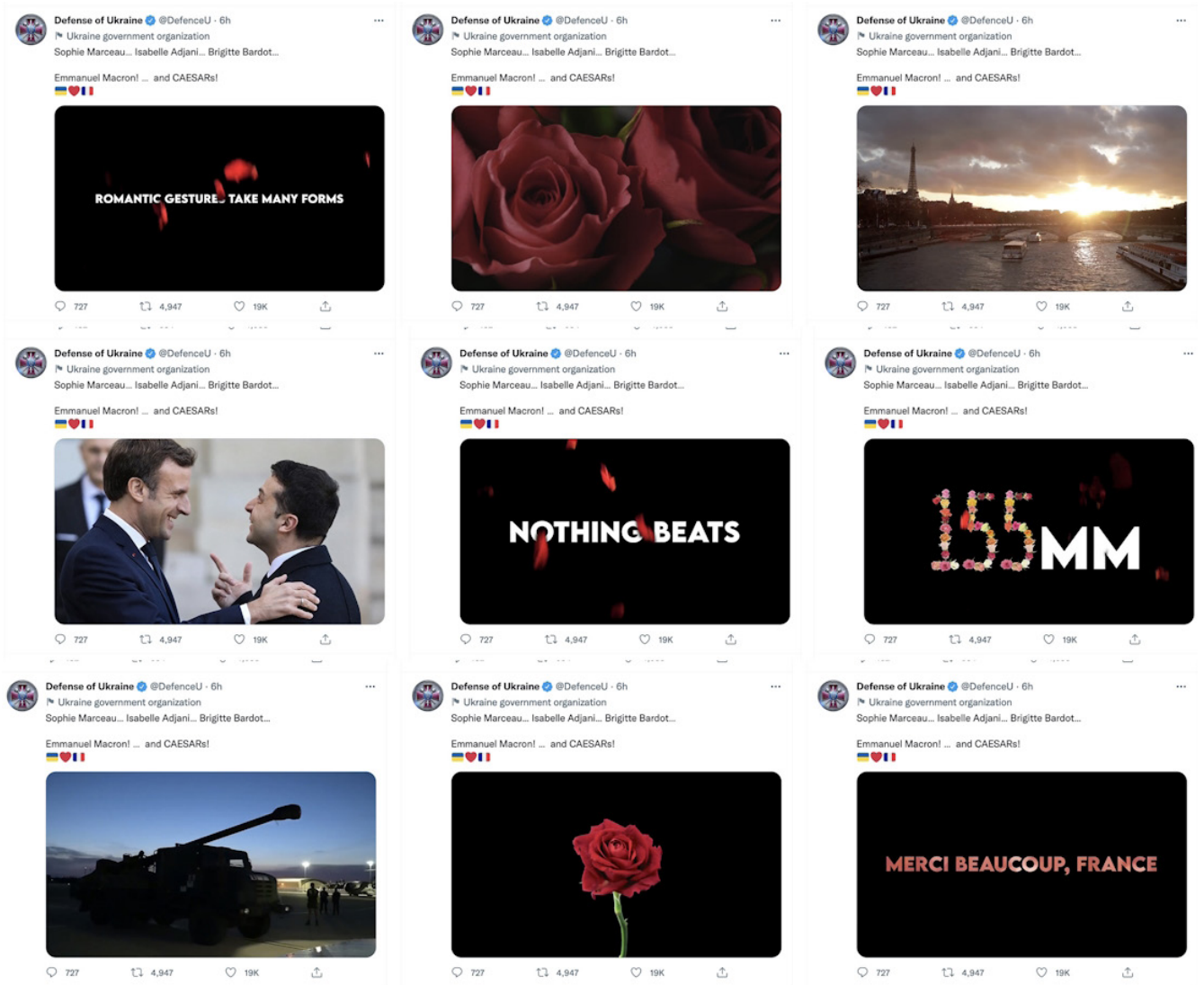
MDU:n julkaisemat kiitosvideot hyödyntävät ilmaisussaan performatiivisuuden koko repertuaaria. Vakavan ja asiallisen lähestymistavan sijaan videot pursuavat huumoria, viiltävää ironiaa ja lämmintä parodiaa. Erilaisia graafisia elementtejä käytetään niissä runsaasti. Esimerkiksi videon sisällä nähtävien tekstiplanssien typografialla video voi viitata suoraan johonkin aikakauteen tai elokuvien lajityyppiin. Tätä tukee yleensä myös kyseistä aikakautta edustava musiikki, mikä korostaa näiden videoiden vahvaa intertekstuaalista luonnetta.

Ensimmäiset mainosmaiset kiitosvideot on julkaistu syksyllä 2022. Tämän aineiston rajaukseen, kevääseen 2023, sisältyvät kiitosvideot seuraaville valtioille: Suomi (10.1.), Hollanti (30.1.), Tanska (13.2.), Slovakia (1.3.), Liettua (24.4.) ja Yhdysvallat (19.5.).¹³ Noiden videoiden narratiivit ovat yllätyksellisiä ja erityisen huolella hiottuja. Videoiden visuaalisuus käyttää rohkeasti tiettyä maata koskevia positiivisia kulttuurisia stereotyyppioita. Videoiden alku muistuttaakin vaikkapa Eurovision laulukilpailujen maaesittelyjä (ks. esim. Eurovision 2021 ja 2023). Audiokerronta vahvistaa näitä mielikuvia. Ilon ja myönteisyyden kuvista kerronta etenee vaihkeaa aseavun luonteeseen. Narratiivinen käänne on tällöin hätkäyttävä.

Yksi tehokkaimmista genererajojen ylittämistä sisältyy Ranskalle osoitettuun kiitosvideoon, joka on julkaistu 12.10.2022 ja uudelleen 24.8.2023 (kuva 5). Sen narratiivi rakentuu rakkauden teeman ympärille: lähikuvia ruusuista, kuva- ja tekstiviittauksia ranskalaiseen populaarikulttuuriin sekä Pariisin maisemiin. Taustalla soi Serge Gainsbourgin ja Jane Birkinin vuonna 1969 levyttämä kappale ”Je t’aime”, joka pursuaa suorasukaista eroottista kuis-kailua. Kerronnan käänne on kohdassa, jossa ruusun terälehdet putoilevat ja tekstiplanssissa nähdään terälehdillä kirjoitettu teksti ”155 mm”. Se viittaa 155 mm:n kaliiberin Caesar-kenttätykkeihin, jotka Ranska on lahjoittanut Ukrainalle. Äänen miksauksessa yhdistetään Birkinin voihkinta ja tykkien laukausäänet hämmäntävällä tavalla.

Muodoltaan kiitosvideot muistuttavatkin enemmän televisiomainoksia kuin dokumentaarisia esityksiä. Siten niitä on mahdollista tarkastella myös esimerkiksi demonstraatio- ja draamamainoksia koskevan teoretisoinnin valossa. Malmelinin (2003, 66–68) esittelemä jaottelu koskee erityisesti televisiomainontaa, mutta kuten hän toteaa, sitä voi soveltaa mainonnan muotoihin yleisemminkin. Malmelinin (2003, 66) mukaan demonstraatiomainosten avulla mainosviesti esitetään nopeasti ja tehokkaasti. Ne ovat tiiviitä ja ytimekkäitä ja usein kestoltaan lyhyitä. Niissä käytettävät ilmaisutavat vaihtelevat, mutta yleensä ne ovat varsin selkeitä ja yksinkertaisia. Draamamainokset puolestaan kertovat tarinoita, ne ovat ilmaisultaan kuin viihdettä – elokuvia tai näytelmiä. Ukrainan puolustusministeriön julkaisemat kiitosvideot ovat jonkinlaisia hybridejä tästä jaottelusta: ne ovat demonstraatiomainosten kaltaisia tiiviitä ja ytimekkäitä teoksia, mutta ne ovat samalla ilmaisultaan kuin viihdettä, kuten draamamainokset ovat.

13 Tämän lisäksi kiitosvideoita ovat saaneet ainakin Australia, Espanja, Japani, Italia, Ranska ja Ruotsi.



Kuva 5. Ranskalle osoitetun mainosmaisen kiitosvideon (12.10.2022) narratiivi ja visuaaliset metaforat rakentavat rakkauden teeman ympärille. Päivityksen teksti on: "Sophie Marceau... Isabelle Adjani... Brigitte Bardot... Emmanuel Macron! ... and CAESARs! UA♥FR". Kuvakaappaus videosta.

Strategiset narratiivit MDU:n videoaineistossa

Edellä kuvattu videoiden lajityyppien erottelu antaa vastauksia etenkin artikkelin alussa esitettyyn, strategisen narratiivien määrittämistä koskevaan ensimmäiseen kysymykseen, (1) miten organisaatio (MDU) esittää ja edistää itseään. Osaltaan lajityypit ja videoiden jakautuminen niihin kertovat myös siitä, (2) miten MDU on kanssakäymisessä yleisönsä kanssa videoiden avulla. Tämän jälkimmäisen kysymyksen tarkempi selvittäminen edellyttää kuitenkin yksityiskohtaisempaa strategisten narratiivien tarkastelua. Sama pätee kolmanteen kysymykseen, (3) millaista suostuttelua videoiden narratiivit rakentavat, millaisiin seikkoihin se kohdistuu ja miten perustelut esitetään.

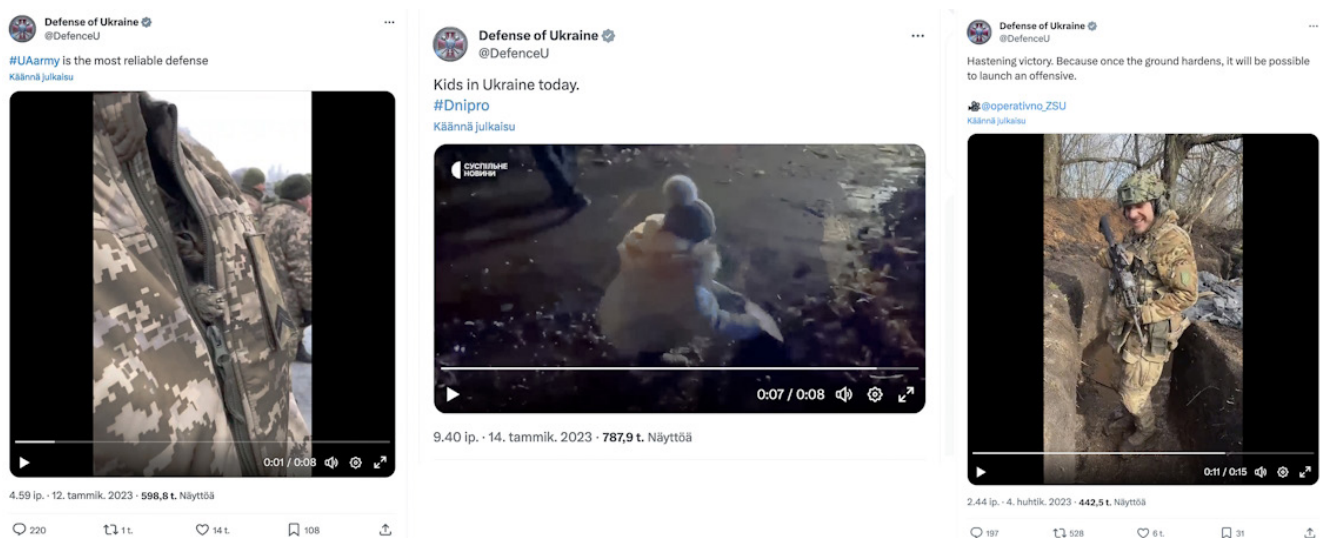
MDU:n strategisia narratiiveja on tässä määritelty induktiivisesti, eli aineistolähtöisesti, tutkimalla aineiston Twitter-päivitysten viestitekstejä, joita siinä on sama määrä kuin videoita, eli 245 kappaletta. Viestitekstien sisällöstä on lähiluennalla etsitty sellaisia lausumia, jotka "sanallistavat tietyn ongelman tai asetelman, esittävät sen toimijoita koskevia moraalisia arvioita ja toimin-

tasuosituksia tai ratkaisuja”. Nämä seikat ovat keskeisiä Entmanin (1993, 52) määrittämässä kehysanalyysin funktioissa.

Narratiivien sanallisissa luonnehdinnoissa (taulukko 3) pyrittiin huomiomaan Rosellen (et al. 2014, 75–76) määrittämät strategisen narratiivin neljä osaa: (1) Henkilöt tai tahot, jotka ovat tärkeitä toimijoita narratiiville. (2) Asetelma, ympäristö tai tila, joka kertoo, missä toiminta tapahtuu. Kansainvälisen politiikan yhteydessä asetelma viittaa siihen, miten tuota järjestelmää kuvataan ja miten se toimii. (3) Konflikti tai toiminta, joka kertoo, kuka tekee mitä ja kenelle, ja millaista vuorovaikutusta siitä syntyy. (4) Ratkaisu tai ehdotettu ratkaisu konfliktiin tai epäjärjestykseen. Aineistosta pystyttiin sanallistamaan seitsemän erilaista strategista narratiivista, jotka on kuvattu taulukossa 3. Ne ovat sodan tilannetta tai Ukrainan tulevaisuutta tulkitsevia suostuttelevia kehystarinoita, jotka on muotoiltu konkreettisesti tukemaan Ukrainan strategisia päämääriä sodassa.

Aineiston kaikkien videoiden tekstit eivät suinkaan sisällä erityistä suostuttelua. Kuten lajityyppien määrittelyssä ilmeni, monissa uutismaisissa videoissa lähinnä näytetään tietty tilanne ja teksti toteaa sen neutraalisti ja lyhyesti. Tuollaiset videot eivät kuitenkaan ole merkityksettä strategisten narratiivien kannalta. Tässä artikkelissa esitetäänkin, että suhteessa strategiisiin narratiiveihin Twitter/X-aineistosta voidaan erotella kahden tyyppisiä videoita: yhtäältä (1) tilannetta kehystäviä videoita, joiden viestitekstit suostuttelevat jonkin strategisen narratiivin mukaista tulkintaa videon esittämästä tapahtumasta, ja toisaalta (2) vailla verbaalista suostuttelua ja tulkintaa olevia videoita, joiden viestitekstit pelkästään toteavat jonkin asiantilan, esimerkiksi että Ukraina on osa länttä tai että se on saanut menestystä rintamalla. Video voi myös todistaa Venäjän harjoittamaa terroria.

Tyyppin 1 videoita kutsutaan tässä *kehystäväiksi videoiksi* ja tyyppin 2 *toteaviksi* tai *todistaviksi videoiksi*. Kehystävien videoiden yhteydessä oleva viestiteksti tulkitsee tai suostuttelee jotain tiettyä strategista narratiivista. Noiden videoiden määräksi on tässä analyysissä saatu 65 kpl (taulukko 3), mikä on noin



Kuva 6. Kolme esimerkkiä toteavista tai todistavista videoista tämän aineiston Twitter-päivityksissä. Niiden yhteydessä on julkaistu lyhyt, neutraali viestiteksti vailla erityistä suostuttelua. Videossa kissa kurkistaa sotilaan takin sisältä (“#UAArmy is the most reliable defence”, 12.1.2023), lapsi kerää romua kadulta ohjusiskun jälkeen (“Kids in Ukraine today. #Dnipro”, 14.1.2023) ja hymyilevä sotilas tanssii mutaisessa juoksuhaudassa (“Hastening victory. Because once the ground hardens, it will be possible to launch an offensive”, 4.4.2023).

viidennes koko havaintojakson videoaineistosta. Esimerkkejä kehystävistä videoista ovat kuva 2 (narratiivi 6), kuvat 4 ja 5 (narratiivi 2) ja kuva 7 (narratiivi 3). Toteavia tai todistavia videoita (kuva 6) ovat sitten kaikki muut, eli 180 kappaletta. Jonkin verran aineistossa oli myös rajatapauksia, mutta videot kuitenkin sijoitettiin lopulta jompaankumpaan ryhmään.

Rosellen (et al. 2014, 80) mukaan poliittisten ja sotilasjohtajien pitää luoda useita narratiiveja, jotka vetoavat erityyppisiin yleisöihin, joilla on erilaiset intressit. Taulukon 3 sarakkeessa ”Strategisen narratiivin taso” on arvioitu tahoja, jolle kyseinen narratiivi on erityisesti suunnattu. Siinä on hyödynnetty Rosellen (et al. 2014, 76) jaottelua, jonka mukaan narratiivit toimivat kolmella tasolla: (1) kansainvälisen järjestelmän narratiivit (kuva 7) kertovat, miten maailma on järjestynyt ja toimii ja keitä sen toimijat ovat, (2) kansalliset narratiivit (kuva 4) kertovat valtion tai kansakunnan tarinaa, mitä arvoja ja tavoitteita sillä on ja (3) asialähtöiset narratiivit (kuva 2) kertovat, miksi jotain toimenpidettä tai politiikkaa tarvitaan, miksi se on suotavaa ja miten se voidaan menestyksekkäästi toteuttaa. Mainitut kolme tasoa voivat myös olla vuorovaikutuksessa keskenään. Tämän vuoksi osassa taulukon 3 narratiiveja on ilmaistu kaksi narratiivin tasoa.

Yksi strategisten narratiivien ulottuvuus on ajallisuus. Jokin erityinen tai yhtäkkinen seikka voi nopeasti kasvaa niin tärkeäksi, että se edellyttää suostuttelua, joka puetaan asialähtöisen strategisen narratiivin muotoon. Esimerkki tällaisesta on narratiivi numero 6, ”Venäjää ei pidä hyväksyä olympialaisiin, koska se terrorisoi toista suvereenia valtiota”. Se on painokkaasti esillä aineistossa, mutta vain helmi- ja maaliskuussa (ks. kuva 2).

Strategisen narratiivin sisältö	Strategisen narratiivin taso	Kpl
1. Venäjä pitää pysäyttää, koska se uhkaa Ukrainan suvereniteettia, kieltä ja historiaa	Kansallinen	12
2. Ukraina tarvitsee aseita, jotta se voi voittaa sodan	Kansallinen	8
3. Lännen jatkuva taloudellinen ja sotilaallinen tuki osoittaa, että kv-yhteisö on sitoutunut auttamaan Ukrainaa voittamaan sodan	Kansainvälinen järjestelmä	14
4. Ukraina puolustaa taistelullaan koko läntistä arvoyhteisöä	Kansallinen ja kv-järjestelmä	5
5. Koko Ukraina taistelee Venäjää vastaan ja tulee voittamaan sodan, huolimatta takaiskuista	Kansallinen	12
6. Venäjää ei pidä hyväksyä olympialaisiin, koska se terrorisoi toista suvereenia valtiota	Asialähtöinen ja kv-järjestelmä	5
7. Venäjä syyllistyy sotarikoksiin ja rikkoo Geneven sopimusta ja tulee siksi saattaa edesvastuuseen	Kansainvälinen järjestelmä	9

Yht. 65

Taulukko 3. Strategisten narratiivien sisältö ja taso sekä niiden videoiden kappalemäärä, joiden viestiteksti sanallistaa kyseisen narratiivin mukaista tulkintaa videon esittämästä tilanteesta. Aineistona Ukrainan puolustusministeriön julkaisemat videot havaintojaksolla 1.1.–31.5.2023.

MDU:n julkaisemissa videoissa yksi tärkeimmistä strategisten narratiivien näkyväksi tekemisen tavoista on taitava viittaaminen kulttuurisesti tunnetuihin symboleihin tai historiallisiin analogioihin ja stereotypioihin. Videot ovat tässä tarkoituksessa erityisen taipuisia todistelun ja suostuttelun välineitä. Taulukossa 3 mainitusta 65 kehystävästä videosta lähes kolmannes (21 kpl) kuuluu performatiivisten videoiden Mainosmaiset ase- ja kiitosvideot-lajityyppiin. Niissä nähdään lukemattomia viittauksia eri vuosikymmenten klassikkoelokuviin, typografiaan ja tyyleihin (ks. kuva 7). Videoiden taustal-

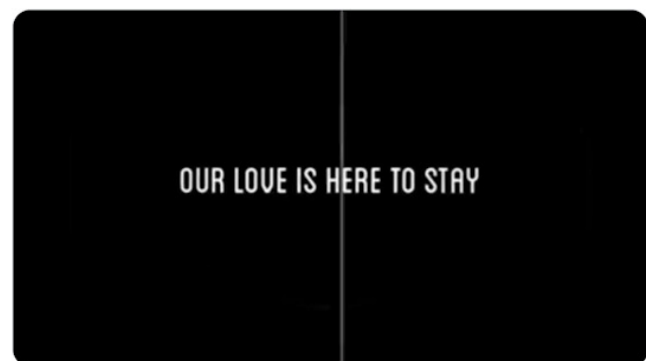
la ja tapahtumia kommentoimassa kuullaan popin, rockin, rapin, heavyn ja monien muiden musiikkityylien kaikkein tunnetuimpia kappaleita.¹⁴

Tämä kulttuurinen viittaaminen muistuttaa Grigorin ja Pantin (2021, 143–144) huomioita strategisten narratiivien suostuttelevuudesta, kun historiallisia ideoita artikuloidaan nykypäivään. MDU:n videot toimivat siinä tehtävässä tunteita nostattavina ”affektiivisina ankkureina”. Strateginen viesti on tällöin kaksisuuntainen: Ukraina kuuluu kiinteästi länsimaiseen arvo yhteisöön ja taistelullaan myös puolustaa sitä.

14 Esimerkkejä tunnetun musiikin käytöstä videoissa havaintojaksolla: droneis-kuissa venäläisten aseisiin tai tuhotun venäläiskaluston esittelyissä kuullaan mm. seuraavia kappaleita, Louis Armstrongin ”What A Wonderful World” (4.1.), Steve Warinerin ”Some Fools Never Learn” (25.2.), Lou Reedin ”Perfect Day” (2.3.), Black Sabbathin ”Paranoid” (20.3.).



7.41 ip. · 19. toukok. 2023 · 443,2 t. Näyttöä



Kuva 7. Ukraina kiittää vuolaasti Yhdysvaltoja aseavusta ja ennakoii humoristisesti F-16-hävittäjien saamista videolla (19.5.2023). Video on esimerkki kansainvälisen järjestelmän tason strategisesta narratiivista, jonka sisältönä on kansainvälisen yhteisön sitoutuminen auttamaan Ukrainaa voittamaan sodan. Videon estetiikka ja grafiikat viittaavat 1950-luvun yhdysvaltalaisiin televisio-ohjelmiin. Taustalla soi Frank Sinatran esittämä ”Our Love Is Here to Stay”.

Johtopäätökset

Tässä artikkelissa on selvitetty, millaisia videoviestinnän lajityyppejä ja keinoja Ukrainan puolustusministeriö (MDU) on käyttänyt kertoessaan Venäjän hyökkäyssodasta. Aineistona olivat MDU:n Twitter-sivullaan julkaisemat videot (245 kpl) sodan asemotavaiheessa 1.1.–31.5.2023. Videoita tarkasteltiin esimerkkeinä Ukrainan sodanjohdon harjoittamasta strategisesta viestinnästä ja ulkomaisille yleisöille suunnatusta julkisesta diplomatiasta. Tuo aihe on ollut toistaiseksi vain vähän mediatutkimuksen tai kansainvälisen politiikan tutkimuksen agendalla.

Analyysivälineenä käytettiin sekä videoiden luokittelua lajityyppeihin että videoiden yhteydessä julkaistuihin viestiteksteihin perustuvaa strategisten narratiivien määrittelyä. Lajityyppejä on eroteltu yhdeksän kappaletta ja ne on jaettu kolmeen pääkategoriaan, ei-narratiivisiin, narratiivisiin ja performatiivisiin. Lajityyppien määrittely Nicholsin (2001) typologiaa soveltamalla antaa konkreettisen ja hienosyisen tavan vertailla videoiden sisällöllisiä eroja ja niiden erilaista asemaa strategisessa viestinnässä. Tässä esiteltyjä analyysivälineitä voi käyttää laajemminkin sosiaalisen median visuaalisten aineistojen tutkimisessa.

Lajityyppien nimien tasolla videot näyttävät järjestyvän ennen muuta aiheperustaisesti ja varsin geneerisesti (ks. taulukko 1). Ei-narratiiviset, uutismaiset lyhyet videot ovat journalistista perusaineistoa. Koti- tai tulirintaman arjen esittely hyödyntäen perustasoisen narratiivisen audiovisuaalisen kerronnan keinoja puolestaan on tuttua featuremaisesta ja *human interest* -tyyppisestä journalistisesta kerronnasta. Pitkät dokumentaarit taas muistuttavat television ajankohtaistoimitusten dokumenttielokuvia.

Kun tarkasteluun otetaan mukaan Nicholsin määrittämä dokumentaarisen elokuvan muotojen luokittelu, lajityyppien kerrontatavoista paljastuu merkittäviä eroja. Tärkein huomio on, että MDU pystyy käyttämään performatiivisen lajityypin keinoja innovatiivisesti ja puhuttelemaan yleisöjä uusilla tavoilla. Performatiivisen kategorian videot erottuvat poikkeuksellisen ja rohkean muotokielensä ansiosta. Ne ovat joko musiikkivideomaisia, tiheästi leikatun, länsimaisella musiikilla kyllästettyjä yhteistyön ja propagandan teoksia tai mainosmaisista laitteiden esittelyjä, tietoiskuja tai kiitosvideoita. Niissä kaikissa on hylätty objektiivisuuteen ja neutraaliuteen viittaava uutisellinen lähestymistapa. Vaihtoehtoisesti niissä on alistettu perinteinen asiapitoisen, havainnoivan tai selittävän dokumentin muoto räiskyvälle, parodiselle tai ironisoivalle ilottelulle. Niissä todentuu kaikkein voimakkaimmin yksi Ukrainan sodan johdon tärkeimmistä strategisista tavoitteista: tunnistamalla ja tekemällä merkitykselliseksi länsimaisen populaarikulttuurin kaanonin elokuvia, musiikkia, kirjallisuutta ja elämäntavan viitteitä nämä videot ovat keskeisesti kiinnittämässä Ukrainaa ja ukrainalaisia kulttuurisesti ja poliittisesti länsimaiseen arvoyhteisöön.

Lajityyppianalyysi kertoo erilaisista videokerronnan muodoista sinänsä, mutta yksin sillä ei pystytä valaisemaan sitä, miten videot osallistuvat strategisten narratiivien muotoiluun. Strategisia narratiiveja voi pitää niinä perustavina linjauksina ja rajauksina, jotka eräänlaisina pääotsikoina yhdessä ja erikseen julistavat sotaa käyvän maan kulloisiakin tärkeimpiä tavoitteita. Niiden selvittämiseksi videoista on luettu tulkintakehysanalyysin avulla myös niiden yhteydessä julkaistut viestitekstit. Tulkintakehysanalyysiin nojaava strategisten narratiivien tutkiminen paljastaa niitä toimijoita, aiheita ja

tulevaisuuden toivetoivoja, joita Ukraina kulloinkin pitää merkityksellisimpinä. Strategisia narratiiveja määriteltiin siten seitsemän kappaletta.

Artikkelissa esitetään, että suhteessa strategiin narratiiveihin Twitter/X-aineistosta voidaan erotella kahden tyyppisiä videoita. Yhtäältä on (1) *kehystäviä videoita*, joiden yhteydessä oleva viestiteksti kehystää tulkinnan erityisellä, tarkoituksellisella tavalla ja suostuttelee omaksumaan jonkin tietyn strategisen narratiivin videon esittämästä tapahtumasta. Toisaalta on (2) *toteavia* tai *todistavia videoita*, joiden viestitekstin sisältö on vailla varsinaista verbaalista suostuttelua tai tulkintaa; ne pelkästään toteavat tai todistavat jonkin asiantilan tai vihjaavat siitä. Kehystäväksi videoiksi on tässä määritelty noin viidennes aineistosta (65 kpl) ja toteaviksi videoiksi loput, eli 180 kpl. Kehystävistä videoista yli puolet (36 kpl) kuuluu performatiivisten videoiden lajityyppeihin (luokat 7–9, taulukko 1) ja lähes kolmannes (21 kpl) yksinomaan lajityyppiin 9 (Mainosmaiset ase- ja kiitosvideot). Performatiivisten videoiden voi siten todeta olevan erityisen otollisia strategisten narratiivien ilmentäjiä.

Strategisten narratiivien julkilausumat pääotsikot vuorottelevat MDU:n Twitter-päivitysten virrassa niitä eri tavoin sanallistavissa kehystävissä videoissa. MDU ruokkii niitä säännöllisesti – miltei päivittäin – videoilla, jotka sisältävät toteamuksia, todisteita ja vihjeitä siitä, että asioiden tila on strategisen narratiivin esittämällä tolalla. MDU myös tuo toisinaan virtaan uusia temaattisia narratiiveja, jotka voivat olla lyhytkestoisempia. Esimerkkinä tästä on vaatimus, että venäläisiä urheilijoita ei saa päästää olympialaisiin. Narratiivit voidaan myös osoittaa erilaisille yleisöille, kansainvälisille tai kansallisille, tai ne voivat olla asiapohjaisia. Julkisen diplomatian näkökulmasta Ukrainan puolustusministeriön Twitter-aineistossa korostuvat sympatian ja ymmärryksen luominen Ukrainan sotaponnisteluille ja myös aivan konkreettisesti taloudellisten investointien (aseistuksen ja rahallisen avun) pyytäminen. Vastaavasti isona teemana on Venäjän vastainen narratiivi ja Venäjän esittäminen mahdollisimman kielteisessä valossa, sen tekemiä tuhoja esillä pitäen.

Strategisessa viestinnässään Ukraina ei yritä saada muita maita olemaan kuin Ukraina, vaan se yrittää saada ne toimimaan Ukrainan puolesta. Se käyttää kanavia ja narratiiveja, joilla se tekee itsestään houkuttelevan tukemiskohteen. Tässä Ukrainan tapa hyödyntää pehmeää voimaa poikkeaa esimerkiksi Yhdysvaltojen – supervallan – käyttämästä. Yhdysvalloille pehmeä voima on keino tehdä omasta maasta ja sen kulttuurista ja arvoista houkuttelevia. Ukrainan puolustusministeriö osoittaa julkaisemillaan Twitter-videoilla, että se tuntee lännen arvot ja kulttuuriset kerrokset, arvostaa niitä ja haluaa olla osa länttä. Venäjä puolestaan käyttää sodan (tai ”erikoisoperaation”) perusteluissa kaksoiskieltämisen periaatteita: se arvostelee länttä ja sen arvoja, ja haluaa samalla kiistää Ukrainan itsenäisyyden ja ennen muuta sen, että Ukraina kuuluisi länteen. Videot näyttäytyvät tässä tärkeänä psykologisena ja ideologisena taistelulenttänä molemmille osapuolille.

Artikkelissa on pyritty osoittamaan, että Ukrainan puolustusministeriö hyödyntää viestinnässään taitavasti ja monipuolisesti audiovisuaalisen kerroksen erilaisia keinoja. Samalla MDU uudistaa puolustussotaa käyvän maan sodan aikana tapahtuvaa viestintää. Analyysissä pystyttiin erottamaan seitsemän erilaista strategista narratiivia, joiden mukaiseen tulkintaan asioiden tilasta useat videot suostuttelivat. Millaisia vaikutuksia näillä videoilla tosiasiassa on ollut, pitäisi luonnollisesti selvittää vastaanottotutkimuksen avulla. Tutkimuksessa erotellut seitsemän strategista narratiivia eivät myöskään välttämättä ole kattava kuvaus kaikista Ukrainan sodanjohdolle mainittuna aikana tärkeistä narratiiveista. Ne antavat kuitenkin varsin laajan käsityksen

noista narratiiveista, etenkin kun monet niistä ovat luonteeltaan generisiä ja voisivat koskea – muutettavat muuttaen – mitä hyvänsä hyökkäyksen kohteeksi joutunutta valtiota.

Kokonaisuutena ajatellen tässä esitellyt videoiden lajityyppien jakaumat ja strategiset narratiivit antavat poikkileikkauskuvan siitä, mitä ne ovat olleet sodan tiettyssä vaiheessa. Ne eivät millään muotoa ole yleistettävissä sodan kaikkia vaiheita kuvaavaksi näkymäksi. Todettakoon esimerkiksi, että pitkät dokumentaarit, joiden kappalemääräinen osuus oli noin 14 % tammi-toukokuun 2023 aineistosta, eivät kuulu MDU:n säännölliseen valikoimaan. Esimerkiksi loka-marraskuussa 2023 sellaisia ei julkaistu lainkaan. Videoiden lukumäärä väheni muutoinkin loppuvuonna 2023, niiden keskimääräinen kesto lyheni ja aihepiirit painoutuivat eri tavoin kuin tässä aineistossa.¹⁵ Siten Venäjän hyökkäyssodan Ukrainassa päätyttyä tai pysyvemmän tulitauon koitettua onkin tarpeen tutkia lähemmin sodan eri vaiheiden kuvastojen ja lajityyppien sisältöjä ja niitä strategisia narratiiveja, joita Ukrainan sodanjohto on kulloinkin pyrkinyt pitämään esillä.

15 "Kuoleman spehtaakkelin" kuvastot (Vettel-Becker 2002, 81) nousevat lokakuussa 2023 näkyvään asemaan MDU:n Twitter/X-päivityksissä. MDU julkaisee tuolloin lähes päivittäin videoaineistoa, joka näyttää lähietäisyydeltä tapahtuvaa vihollisen aseistuksen mutta myös vihollisyksilöiden ja joukkojen tuhoamista. Nämä havainnot perustuvat MDU:n Twitter/X-sivun silmäilevään läpikäymiseen, eikä siitä ole tehty vastaavaa empiiristä selvitystä kuin alkuvuoden 2023 aineistosta.

Lähteet

Alkuperäislähteet

Eurovision 2021. Postcards – Eurovision Song Contest 2021. *Youtube.com*. Saatavilla: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLmWYEDTNOGUJSeSDGz0EA2A0Hx9h-fLEX> (linkki tarkistettu 18.6.2024).

Eurovision 2023. All 37 picture perfect postcards – Eurovision Song Contest 2023 – BBC. *Youtube.com*. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=1w5ynXMCnVA> (linkki tarkistettu 18.6.2024).

Tutkimuskirjallisuus

Kaikki linkit tarkistettu 16.8.2024.

Asmolov, Gregory (2022) The transformation of participatory warfare: The role of narratives in connective mobilization in the Russia–Ukraine war. *Digital War* 3, 25–37. <https://doi.org/10.1057/s42984-022-00054-5>.

Brown, Robin (2017) Public Diplomacy, Networks, and the Limits of Strategic Narratives. Teoksessa Miskimmon, Alister et al. (toim.) *Forging the World: Strategic Narratives and International Relations*. University of Michigan Press, 164–189. <https://doi.org/10.3998/mpub.6504652>.

Claessen, Eva (2023) The making of a narrative: The use of geopolitical othering in Russian strategic narratives during the Ukraine crisis. *Media, War & Conflict* 16(1), 82–99. <https://doi.org/10.1177/17506352211029529>.

Clark, Janine Natalya (2024) Music, Resilience and ‘Soundscaping’: Some Reflections on the War in Ukraine. *Cultural Sociology* 18(1), 150–170. <https://doi.org/10.1177/17499755231151216>.

Entman, Robert M. (1993) Framing: Towards Clarification of a Fractured Paradigm. *Journal of Communication* 43(4), Autumn. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>.

Fridrichová, Kateřina (2023) Mugged by reality: Russia’s strategic narratives and the war in Ukraine. *Defense & Security Analysis* 39(3), 281–295. <https://doi.org/10.1080/14751798.2023.2201018>.

Grigor (Khaldarova), Irina & Pantti, Mervi (2021) Visual images as affective anchors: strategic narratives in Russia’s Channel One coverage of the Syrian and Ukrainian conflicts. *Russian Journal of Communication* 13(2), 140–162. <https://doi.org/10.1080/19409419.2021.1884339>.

Hallahan, Kirk; Holtzhausen, Derina; van Ruler, Betteke; Verčič, Dejan & Sriramesh, Krishnamurthy (2007) Defining Strategic Communication. *International Journal of Strategic Communication* 1(1), 3–35. <https://doi.org/10.1080/15531180701285244>.

- Herkman, Juha (2001) *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Hill, Fiona & Stent, Angela (2022) The World Putin Wants Distortions about the past feed delusions about the future. *Foreign Affairs*, September/October 2022. Saatavilla: <https://www.foreignaffairs.com/russian-federation/world-putin-wants-fiona-hill-angela-stent>.
- Juholin, Elisa & Rydenfelt, Henrik (2020) Strateginen viestintä ja organisaation tavoitteet. Mihin viestinnällä pyritään? *Media & viestintä* 43(1), 79–99. <https://doi.org/10.23983/mv.91081>.
- Karvonen, Erkki (2002) Tulkintakehys (frame) ja kehystäminen. *Tiedotustutkimus* 23(2002), 2. Saatavilla: <https://journal.fi/mediaviestinta/article/view/61529>.
- Kobilke, Lara; Kulichkina, Aytalina; Baghumyan, Ani & Pipal, Christian (2023) Blaming it on NATO? Framing the role of NATO in the full-scale Russian invasion of Ukraine on Twitter. *Frontiers in Political Science*, Vol. 5, 24.5.2023. <https://doi.org/10.3389/fpos.2023.1122439>.
- Lasswell, Harold D. (1927) The Theory of Political Propaganda. *The American Political Science Review* 21(3). <https://doi.org/10.2307/1945515>.
- Löffelholz, Martin; Auer, Claudia & Srugies, Alice (2015) Strategic Dimensions of Public Diplomacy. Teoksessa Holtzhausen, Derina & Zerfass, Ansgar (toim.) *The Routledge Handbook of Strategic Communication*. Lontoo: Routledge, 439–458.
- Makhortykh, Mykola & Sydorova, Maryna (2017) Social Media and Visual Framing of the Conflict in Eastern Ukraine. *Media, War & Conflict* 10(3), 359–381. <https://doi.org/10.1177/1750635217702539>.
- Malmelin, Nando (2003) *Mainonnan lukutaito. Mainonnan viestinnällistä luonnetta ymmärtämässä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Manor, Ilan & Crilley, Rhys (2018) Visually framing the Gaza War of 2014: The Israel Ministry of Foreign Affairs on Twitter. *Media, War & Conflict* 11(4), 369–391. <https://doi.org/10.1177/1750635218780564>.
- Massa, Alessandra & Anzera, Giuseppe (2023) The platformization of military communication: The digital strategy of the Israel Defense Forces on Twitter. *Media, War & Conflict*, 16(3), 364–382. <https://doi.org/10.1177/17506352221101257>.
- Miskimmon, Alister & O’Loughlin, Ben (2017) Understanding International Order and Power Transition: A Strategic Narrative Approach. Teoksessa Alister Miskimmon et al. (toim.) *Forging the World: Strategic Narratives and International Relations*. University of Michigan Press, 276–310. <https://doi.org/10.3998/mpub.6504652>.
- Moreno-Mercado, José Manuel & Calatrava-García, Adolfo (2023) Multilingual public diplomacy: Strategic communication of Israeli Defence Forces (IDF) in Twitter during Operation Guardian of the Walls. *Media, War & Conflict* 16(2), 282–299. <http://dx.doi.org/10.1177/17506352221082608>.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP.
- Nye, Joseph S. jr. (2004) *Soft Power, The Means for Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
- Nye, Joseph S. Jr. (2008) Public Diplomacy and Soft Power. *The Annals of the American Academy*, 616, March 2008. <https://www.jstor.org/stable/25097996>.
- Patrona, Marianna (2022) Snapshots from an information war: Propaganda, intertextuality, and audience design in the Russia–Ukraine conflict. *Violence: An International Journal* 3(2), 253–280. <https://doi.org/10.1177/26330024231162636>.
- Roselle, Laura; Miskimmon, Alister & O’Loughlin, Ben (2014) Strategic narrative: A new means to understand soft power. *Media, War & Conflict* 7(1), 70–84. <https://doi.org/10.1177/1750635213516696>.
- Snyder, Timothy (2022) Ukraine Holds the Future: The War Between Democracy and Nihilism. *Foreign Affairs*, September/October 2022. Saatavilla: <https://www.foreignaffairs.com/ukraine/ukraine-war-democracy-nihilism-timothy-snyder>.
- Stent, Angela (2022) The Putin Doctrine: A move on Ukraine has always been part of the plan. *Foreign Affairs*, January 27, 2022. Saatavilla: <https://www.foreignaffairs.com/articles/ukraine/2022-01-27/putin-doctrine>.
- Tschirky, Michael & Makhortykh, Mykola (2024) #Azovsteel: Comparing qualitative and quantitative approaches for studying framing of the siege of Mariupol on Twitter. *Media, War & Conflict* 17(2). <https://doi.org/10.1177/17506352231184163>.
- Tsygankov, Andrei P. (2022) At War with the West: Russian Realism and the Conflict in Ukraine. *Journal of Military and Strategic Studies* 22(2). <https://jmss.org/article/view/76590>.

Vettel-Becker, Patricia (2002) Destruction and Delight: World War II Combat Photography and the Aesthetic Inscription of Masculine Identity. *Men and Masculinities* 5(1), 80–102. <http://dx.doi.org/10.1177/1097184X02005001004>.

Wagnsson, Charlotte & Lundström, Magnus (2023) Ringing true? The persuasiveness of Russian strategic narratives. *Media, War & Conflict* 16(3), 383–400. <https://doi.org/10.1177/17506352221101273>.

Zerfass, Ansgar; Verčič, Dejan; Nothhaft, Howard & Werder, Kelly Page (2018) Strategic Communication: Defining the Field and its Contribution to Research and Practice. *International Journal of Strategic Communication* 12(4), 487–505. <http://dx.doi.org/10.1080/1553118X.2018.1493485>.

Zygar, Mikhail (2023) Putin's New Story About the War in Ukraine How Russian Propaganda Went From "Denazification" to Fighting the West. *Foreign Affairs*, November 10, 2023. Saatavilla: <https://www.foreignaffairs.com/ukraine/putins-new-story-about-war-ukraine>.

Veera Ojala

Veera Ojala, YTM, kulttuuri-
perinnön tutkimus, Turun
yliopisto

KYLMÄSTÄ SODASTA KUUMAAN

Tšernobylin suojavyöhykkeen merkityksestä sodan ajan uutisoinnissa neljän Ukrainan tiedeyhteisön jäsenen kokemana



Venäjän hyökättyä Ukrainaan helmikuussa 2022 niin käytössä olleiden kuin käytöstä poistettujen ydinvoimaloiden merkitys sodan retoriikassa on noussut yhteiskunnalliseen tietoisuuteen ennen kokemattomalla tavalla. Sotakontekstissa sodan eri osapuolet pyrkivät hyödyntämään muiden teemojen ohella myös ydinvoimaa muodostamalla siitä erilaisia diskursseja ja mielikuvia, joiden avulla ydinturvallisuuteen liittyviä uskomuksia voidaan mobilisoida informaatio-sodassa. Ukrainan tiedeyhteisön jäsenet jatkavat työtään ydinvoimaloiden ja Tšernobylin suojavyöhykkeen piirissä kutistetuina rahoituksin Venäjän tuhoamisessa laboratoriossa.

Vladimir Putinin johtama häikäilemätön hyökkäyssota Ukrainaan pirstaloi Euroopan käsityksen turvallisuudesta sekä oletuksen rauhasta (Cohen 2022). Venäjä hyökkäsi Ukrainaan myös Valko-Venäjän kautta tunkeutuen Tšernobylin alueelle. Vaikka ydintutkimuslaitokset ovat olleet sotakohteina useasti aikaisemmin, venäläisten miehittämä Tšernobylin ydinvoimala suojavyöhykkeineen ja Euroopan suurin ydinvoimala, Zaporizžjan ydinvoimala, ovat vailla vastaavaa historiallista esimerkkiä (Budjeryn 2022; Przybylak 2023).

Sodan vaikutuksia siviileihin on tapana tarkastella lähinnä kahdella tavalla, joista ensimmäinen keskittyy sodasta selvinneisiin ja toinen sodan vuoksi pakolaisiksi joutuneiden kokemuksiin (Kurapov et al. 2023). Yksilöiden kokemuksia konfliktikontekstissa voidaan jakaa useisiin erilaisiin luokkiin, kuten fyysisiin, psykologisiin, uskonnollisiin, sosiaalisiin, subjektiivisiin ja tunnekokemuksiin (Fadhil et al. 2023).

Siviilien kokemuksia sodassa on tarkasteltu monipuolisesti muun muassa Syyrian konfliktissa elävien henkilöiden näkökulmasta (Howe 2023) sekä sotatilanteen psykologisten vaikutusten kannalta yksilöiden stressinsieto- ja



Kuva 1. Varoitus miinoista Tšernobylin suojavyöhykkeellä. Venäjän hyökkäyksen myötä vierailijavirrat suojavyöhykkeelle ovat katkenneet, mutta Ukrainan tiedeyhteisön jäsenet jatkavat työtään ydinvoimaloiden sekä Tšernobylin suojavyöhykkeen piirissä. Venäjän vetäytyttyä suojavyöhykkeeltä siitä tuli militarisoitu alue, joka kuuluu Ukrainan maanpuolustukseen ja jossa vaarana ei ole säteily vaan raskaasti miinoitettu maasto. Kuva: Denis Vishnevski (2023).

sopeutumiskykyyn (Schwarzer 2024). Konfliktitilanteen sosiaalinen todellisuus, joka muodostuu konfliktissa kokemusperäisenä ja vuorovaikutteisena, ei aina tule huomioiduksi analyysissä, sillä sodan todellisuus vaatii usein ripeitä ratkaisuja, joissa nojataan ulkopuoliseen asiantuntijuuteen. Sodan hektisyyden ja sotkuisuuden vuoksi yksilöiden kokemusperäisen tiedon huomiointi *in situ* konfliktikontekstissa voi jäädä vähemmälle huomiolle (Julian et al. 2019; Kurapov et al. 2023).

Aiempi tutkimus on avannut näkökulmia Ukrainan konfliktiin maailmanlaajuisen ydinasepelotteen sekä ydinturvajärjestelmän näkökulmista (Budjeryn 2022; Przybylak 2023). Tässä artikkelissa täydennän näitä näkökulmia konfliktikontekstin sosiaalisen ulottuvuuden ja kokemusperäisen tiedon näkökulmasta. Paikallisten, sodan todellisuudessa elävien yksilöiden kokemukset on sisällytettävä konfliktitutkimukseen, sillä nämä näkökulmat monipuolistavat ymmärrystä konfliktista elettyinä todellisuutena (Julian et al. 2019). Ukrainan konfliktissa arkeaan elävät asiantuntijat ovat keränneet arvokasta kokemusperäistä tietoa ja käytänteitä ydinvoimasta sekä radioaktiivisuudesta sodassa. He taistelevat eturintamassa mis- ja disinformaatiota vastaan.

Ukrainan tiedeyhteisön jäsenten kokemuksellisten narratiivien analyysi tuo tärkeää lisävaloa arvioitaessa laajemmin ydinvoimalaitosten rooleja hybridikonflikteissa ja informaatioisodassa, kontekstissa, jossa on tapahtunut ihmiskunnan tähänastisen historian tuhoisin ydinvoimalaonnettomuus. Artikkelini primääriaineiston muodostavat laadulliset haastattelut neljän ukrainalaisen tiedeyhteisön jäsenen kanssa, jotka työskentelevät erilaisissa asiantuntijatehtävissä ydinvoimasektorilla tai Tšernobylin suojavyöhykkeellä. Haastattelumetodi perustuu tutkivaan asiantuntijahaastatteluun (Bogner &

Menz 2009), joka soveltuu tiedon hankintaan ja perehtymiseen vähän tunnettuihin aihepiireihin.

Haastatteluiden aihepiireihin sisältyvät seuraavat kysymykset: Miten Venäjän hyökkäys vaikutti työskentelyyn suojavaikokkeella? Minkälaiset seikat vaikuttavat nykyhetken ydinvoimaretoriikkaan Ukrainassa? Millaisena haastateltavat näkevät Tšernobylin suojavaikokkeen tulevaisuuden? Asiantuntijahaastattelut avaavat mahdollisuuden vertailla kansainvälisen median ja paikallisten asiantuntijoiden näkemyksiä ydinvoimaan liitettävän uhan retorisisista ja visuaalisista merkityksistä.

Kylmästä sodasta nykyhetken ydinvoimaretoriikkaan

Yhdysvallat rakensi maailman ensimmäiset ydinreaktorit ja teki New Mexican autiomaassa ensimmäisen onnistuneen ydinkokeen kesäkuussa 1945, mistä alkoi varsinainen atomiaikakausi. Saman vuoden elokuussa Yhdysvallat pudotti kaksi atomipommia Japaniin, mikä päätti toisen maailmansodan. Sen jälkeen yksikään valtio ei ole käyttänyt ydinaseita sodankäynnissä. Ydinaseiden kehitystä seurasi energiantuotantoon tarkoitettujen ydinvoimaloiden rakentaminen ja käyttöönotto 1950-luvulla, jolloin tapahtuivat myös ensimmäiset onnettomuudet. Ydinase- ja säteilyonnettomuuspelolla on siten pitkä globaali historia, jonka kaiut juontavat kylmän sodan aikakaudelta. Nykyhetken konflikteille ominaista on niiden hybridimuotoisuus; sotakentät ovat paitsi fyysisiä paikkoja myös verkkoympäristöjä.

Historioitsija Yves Bouvier (2020) huomauttaa, että radioaktiivisuutta hyödyntävän teknologian pelko kytkeytyy usein puutteelliseen ymmärrykseen sotilas- ja siviilitarkoituksiin käytetyn ydinenergian eroista. Venäjän hyökkäys Ukrainaan on myös osoittanut, kuinka ydinonnettomuuden uhkaa voidaan tarkoituksella hyödyntää erilaisissa vaikutustarkoituksissa. Ydinvoimaretoriikka kietoutuu Ukrainassa modernin sodankäynnin tapaan hybridivaikuttamisen keinoihin, jolloin kehittyneen teknologian turvin on mahdollista levittää erilaisia todellisuustulkintoja. Informaatiiosodassa yleisölle esitetään tietoa tietyissä tarkoituksissa, päätavoitteena manipulointi, pelon, hämmennyksen ja hajaannuksen luominen virheellisen ja valheellisen informaation ja modernin teknologian keinoin (Konstankevych et al. 2022).

Informaatiiosodassa mis- ja disinformaatio kytkeytyvät uutisointiin. *Misinformaation* määritelmänä on tahattomasti levitetty virheellinen tieto, kun taas *disinformaatiolla* viitataan tarkoituksella jaettuun manipuloituun tietoon (Broda & Strömbäck 2024; Hameleers et al. 2023). Sotaolosuhteet luovat erityisen tapahtumakontekstin mis- ja disinformaatiolle, sillä sodan uutisointi ei läheskään aina ole objektiivista ja vääristeltyä tietoa voidaan tarkoituksella hyödyntää erilaisten päämäärien ja reaktioiden toivossa. Sodan eri puolten päämääriä disinformaation turvin pyritään vaikuttamaan saatavan tiedon tarkkuuteen investoimalla erilaisiin teknologisiin haittaohjelmiin, botteihin ja ihmistyövoimaan (Chang et al. 2022). Ukrainan sota alleviivaa virtuaalisen ulottuvuuden ja uusien tietoteknologioiden merkitystä osana modernia sodankäyntiä. Tähän kietoutuvat paitsi sosiaalisen median alustat, kuten Facebook, Instagram, Youtube, VKontakte, X, Telegram ja Tiktok, myös *provokatiivinen mediateollisuus* (Tuomi 2018; Tuomi 2022). Nämä yhdessä ruokkivat yleisön mielipiteitä ja vaikuttavat päätöksentekoon (Jensen & Ramjee 2023).

Provokatiivinen mediateollisuus ja klikkijournalismi saavat polttoaineensa tunteisiin vetoavuudesta, ja ne kuuluvat mediaailmiöinä laajempiin viih-

teellistymisen ja huomiohakuisuuden viitekehyksiin (Tuomi 2022; Munger 2020). Vian Bakir ja Andrew McStay (2017, 1) nimeävätkin tunnereaktioihin vetoamisen *tunteiden ekonomiaksi*, mikä tarkoittaa klikkijournalismin logiikassa sitä, miten tunteita hyödynnetään huomion ja katsomisajan vangitsemiseksi. Verkossa ja sosiaalisen median alustoilla toimiva mediateollisuus on toimintatavoiltaan varsin erilainen kuin perinteinen paperimedia. Uutisjuttujen tuottaminen ja levittäminen on halvempaa, minkä lisäksi uutisjutut saavat uskottavuutensa verkossa tapahtuneista jaoista, jolloin menestyminen perustuu potentiaalisen yleisön kasvattamiseen. Jokainen uutistarina kilpailee kuluttajien huomiosta bittiavaruudessa lukemattomien muiden uutisjuttujen kanssa. Uutistoimistoilla on yhä kovempi paine herättää lukijoiden huomio, mikä vaikuttaa juttujen muotoon ja sisältöön. (Munger 2020.) Sosiaalisen median alustoille rakentunut mediateollisuus jakaa informaationsodankäynnissä mobilisoitavia informaatorakenteita, joten se myötävaikuttaa virheellisen ja valheellisen tiedon hyödyntämiseen ja levittämiseen uutisisällöissään niiden uutisarvon vuoksi (Tsfati et al. 2020).

Medialla on ollut merkittävä rooli ihmiskunnan tuhoisimman ydinvoimalaonnettomuuden globaalin narratiivin ja kulttuurisen kokemuksen tuottajana. Tieto Tšernobylin ydinvoimalaitoksella lauantaina aamuyöllä 26. huhtikuuta 1986 tapahtuneesta onnettomuudesta saapui Suomeen myöhään maanantaina 28. huhtikuuta. Onnettomuusyön tapahtumat on sittemmin dokumentoitu hyvin. Ydinvoimalan nelosreaktorissa aamuyöllä ajettu turvallisuustesti aiheutti hallitsemattoman paineen nousun, jonka seurauksena yksi voimalan neljästä ydinreaktorista räjähti. Räjähdyksen muodostama saastepilvi levitti miljoonia radioaktiivisia partikkeleita voimalan välittömään läheisyyteen sekä ilmavirtojen mukana koko pohjoiselle pallonpuoliskolle. Kuvat räjähtä-



Kuva 2. Virallinen tiedonanto ydinvoimalaonnettomuudesta annettiin kolme päivää onnettomuuden jälkeen. Ylen tv-uutiset keskittyivät aiheissaan lähes täysin alueen asukkaiden evakuointiin. Neuvostoliiton virallisen tiedotteen mukaan onnettomuudessa oli kuollut kaksi henkilöä. Kertomatta jätettiin, ettei ydinvoimalan tulipalo ollut vielä hallinnassa. Ylen uutisointi onnettomuudesta noudatti varovaista linjaa, ja faktojen keräys oli hankalaa tietoliikenteen toimiessa lankapuhelimien ja telefaksien varassa. 1980-luvun lopussa analoginen televisio oli merkittävin audiovisuaalisen kulttuurin väline. Kuva: Kuvakaappaus Ylen uutislähetyksestä (ks. Kuvälähteet).

neestä reaktorista muodostivat nopeasti globaalin, kollektiivisen visuaalisen referenssin sekä synonyymien säteilyn vaaroille (Orvell 2023). Tšernobylin onnettomuus on mittakaavaltaan yksi historian suurimmista teknologisista katastrofeista ja kaikkien aikojen pahin onnettomuus ydinvoimaloiden historiassa (Chernousenko 1991; Medvedev 1990).

Tšernobylin onnettomuudella oli keskeisin merkitys sosialistisessa maailmassa: Neuvostoliitossa onnettomuus vaikutti teollisuuteen, poliittiseen johtoon ja kansalaisten asenteisiin. Tšernobylin onnettomuuteen asti prototyyppinen sosialistinen kansalainen hyväksyi ydinvoiman ja yhtyi sosialistisen insinöörin näkemykseen ”rauhan atomista” modernin yhteiskunnan tunnusmerkkinä (Kaijser et al. 2021, 39). Mihail Gorbatšovin kaudella keskustelukulttuuri muuttui avoimemmaksi, ja ydinvoimaa alettiin myös kyseenalaistaa. Myöhemmin Tšernobylin onnettomuus nähtiin yhdeksi pääsyyksi, joka johti Neuvostoliiton ja sosialistisen systeemin hajoamiseen (Chernousenko 1991; Higginbotham 2019; Kaijser et al. 2021; Plokhy 2019). Onnettomuuden jälkimainingeissa myös monissa Itä- ja Keski-Euroopan maissa ydinvoimaa vastustavat liikkeet voimistuivat ja liittyivät laajempaan sosialistisen järjestelmän vastarintaan. Tšernobylin onnettomuus loi merkittävän kanavan, jota kautta tyytymättömyys niin elinoloihin kuin poliittisen järjestelmään sai ilmaisumuotonsa (Baločkaitė & Rinkevičius 2008; Kaijser et al. 2021).

Jälkisosialistisella aikakaudella entisten sosialististen valtioiden asiantuntijat saavuttivat suhteellisen autonomian, joka toi mukanaan mahdollisuuden osallistua kriittisiin analyysiin ja rakentavaan vuoropuheluun poliittisen eliitin kanssa (Graef 2023). Putinin autokratian asteittainen rakennus sekä hyökkäys Ukrainaan ovat palauttaneet venäläisen asiantuntijayhteisön neuvosto aikaan ennen Gorbatšovia. Ukrainalaiset asiantuntijat voivat puolestaan arvioida sotaa ja sen seurauksia ilman valtion sensuuria ja käytäntöjensä tukahduttamista.

Ukrainan sodan verkottuneessa hybridiympäristössä toimimiseen tulisi kiinnittää tutkimuksellisesti enemmän huomioita, sillä konfliktissa arkeaan elävien yksilöiden kokemusperäinen tieto tuottaa arvokasta tietoa asiantuntijuuden merkityksestä sodassa. Ukrainan konfliktitilanteen kokemusperäinen tieto on tärkeä tietolähde kansainväliselle yleisölle ja asiantuntijoille, sillä näin saavutetaan syvempi ymmärrys siitä, miten pelon ja uhan diskursseja hyödynnetään ydinvoimaretoriikassa ja ydinturvallisuuteen liittyviä kokemuksia ja narratiiveja voidaan mobilisoida erilaisilla audiovisuaalisen median alustoilla informaatio sodassa.

Tšernobylin audiovisuaalisessa kulttuurissa

Tšernobylistä ei ole yhtä kerronnallista auktoriteettia. Kilpailevat retoriset ja visuaaliset narratiivit rakentavat Tšernobylin eri tavoin: ”terveydellisenä sekä ekonomisena kriisinä, tarinana epäonnistuneesta kriisinhallinnasta, varoituksena ihmiskunnalle ja ekologisena menestystarinana” (Hutchings & Linden 2018, 209–210). Viittaukset Raamattuun ja kirjallisuusanalogiat ovat vahvistaneet onnettomuuden moniäänisyyttä ja mahdollistaneet mystisen suojavaiohykkeen kulttuurisen rakentumisen, jota kuvataan *heterotooppisena* toiseuden paikkana (Stone 2013; ks. myös Foucault 1967).¹ Foucault käytti termiä kuvaamaan kulttuurisia tiloja, jotka ovat jollakin tavalla ”toisia”, ambivalentteja ja häiritseviä.

1 Michel Foucault'n (1967) mukaan heterotopia on muita tilatodellisuuksia yhdistävä, niitä heijasteleva ja tiettyjä merkitysyhteyksiä alleviivaava paikka.

Strugatskin veljesten tieteisromaani *Piknik na obotšine* (1972; engl. *Roadside Picnic* 1977; suom. *Stalker: Huviretki tienpientareelle* 1982) ja tälle väljästi perustuva Andrei Tarkovskin tieteiselokuva *Stalker* (Neuvostoliitto 1979) ovat jälkikäteen muokanneet Tšernobylin visuaalisia konstruktioita myyttisesti ja värittyneesti. Fantasia ja fiktio muodostavat monikerroksisen yhdistelmän erilaisia muistoja ja mielikuvia Tšernobylyssa (Ojala 2022). Audiovisuaalisen populaarikulttuurin merkitys Tšernobylin visuaalisen kuvaston sekä tunnelman luojana on kiistaton. Venäjän hyökkäys Ukrainaan vaikutti myös audiovisuaalisen kulttuurin tapoihin ja mahdollisuuksiin rakentaa Tšernobyli myyttisenä toiseuden paikkana. Venäjän hyökkäys loi suojavyöhykkeelle täysin uuden kokemuksen ja muistojen kerrostuman.



Kuva 3. Tieteiselokuva *Stalker* (1979) on sittemmin muodostunut audiovisuaalises-
sa populaarikulttuurissa referenssiksi Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuudelle.
Tarkovskin profetiallisenakin pidetty visio aavemaisesta autiosta vyöhykkeestä
realisoitui seitsemän vuotta elokuvan valmistumisen jälkeen räjähtäneen reaktori
numero neljän ympärille muodostetussa suojavyöhykkeessä. Neuvostoliiton vii-
meisillä vuosikymmenillä elokuvasta oli muodostunut kulttuurinen viite, joka kiteytti
lähestyvän tuhon ilmapiirin ja mystiset toiveet paremmasta elämästä. Kuva: Kuva-
kaappaus Youtubesta (ks. Kuvälähteet).

Asiantuntijahaastattelut ja tutkimuksen metodologia

Artikkelissani analysoin, miten Venäjän hyökkäys muutti Tšernobylin on-
nettomuuden ja alueen suojavyöhykkeen merkitystä ydinonnettomuusuhan
kilpailevissa narratiiveissa Ukrainassa. Ydinvoimaloiden historiassa ei ole
ennakkotapausta siviilivoimalaitosten miehittämisestä, joten akateemista
kirjallisuutta aiheesta, joka kiinnittää huomiota tämän tyyppiseen aggressi-
oon, on varsin vähän (Przybylak 2023). Artikkeliani varten haastattelin neljää
ukrainalaisen tiedeyhteisön jäsentä, jotka työskentelevät ydinvoimasektorilla
tai Tšernobylin suojavyöhykkeellä. Kaikki neljä haastateltavaa ovat työsken-
nelleet erilaisissa asiantuntijatehtävissä ydinvoimaan ja säteilyyn liittyen ja
he kaikki jatkavat työskentelyään Ukrainan konfliktitilanteessa. Haastatel-

tavat rekrytoitiin allekirjoittaneen kollegiaalisesta verkostosta, ja lisäksi yksi haastateltava tavoitettiin lumipallo-otannalla, jossa haastateltava henkilö johdatti seuraavan sopivan haastateltavan luokse (ks. Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006).

Haastatelluista asiantuntijoista Olena Pareniuk on radiobiologi ja tekee mikrobiomista tutkimusta suojavyöhykkeellä. Hänen kanssaan samassa projektissa on työskennellyt geneetikko Katerina Shavanova, toinen haastatelluista henkilöistä. Denis Vishnevski on Tšernobylin luontoreservaatin ekologisen tutkimusyksikön johtaja, ja Aleksandr Kupnyi työskenteli Tšernobylin voimalalla vuosina 1988–2009. Tällä hetkellä Kupnyi työskentelee mediassa kommentaattorina radioaktiivisuuden liitettävistä uhista ja pyrkii taistelemaan disinformaatiota vastaan Youtube-kanavansa kautta. Sosiaalinen media ja digitaalinen audiovisuaalinen kulttuuri mahdollistavatkin sisältöpalveluiden ja todellisuutta jäsentävän tiedon tuottamisen yleisölähtöisesti.

Haastattelumallini perustuu tutkivaan asiantuntijahaastatteluun (Bogner & Menz 2009), joka soveltuu tiedon hankintaan ja perehtymiseen vähän tunnettuihin aihepiireihin. Haastattelut noudattelivat tutkimustematiikan ympärille rakennettua haastattelurunkoa. Haastatteluiden aihepiireihin sisältyivät seuraavat kysymykset: Miten Venäjän hyökkäys vaikutti työskentelyyn suojavyöhykkeellä? Minkälaiset seikat vaikuttavat nykyhetken ydinvoimaretoriikkaan Ukrainassa? Minkälaisena haastateltavat näkevät suojavyöhykkeen tulevaisuuden?

Youtube-alustalta kerätyt kuvakaappaukset erilaisilta audiovisuaalisen median alustoilta käyvät vuoropuhelua asiantuntijoiden haastatteluiden kanssa ja havainnollistavat esimerkein mis- ja disinformaationarratiiveja konfliktikontekstissa sekä audiovisuaalisen kulttuurin merkitystä ydinvoimaan liitetävän uhan retoriikassa. Tarkoitukseni on havainnoida haastateltavien



Kuva 4. Ydinturvallisuusasiantuntija Aleksander Kupnyi isännöi Youtubessa omaa kanavaansa "Kahvia Tšernobylillä maustettuna". Kanavallaan Kupnyi analysoi ydinturvallisuuteen liittyviä päivänpolttavia kysymyksiä ja pyrkii myös kumoamaan Tšernobyliin liitettyjä perättömiä uskomuksia. Keskustelua siivittävät asiantuntijavieraat, erilaiset kuva- ja äänielementit sekä Kupnyin omiin kokemuksiin pohjautuvat selvitykset Tšernobylin onnettomuuden seurauksista. Kuva: Kuvakaappaus Youtubesta (ks. Kuvalähteet).

diskursiivista toiminta-alaa asiantuntijoiden toimijuuden kautta (ks. Döringer 2021). Kokemusperäisellä tiedolla tarkoitetaan artikkelissani tietämisen tapoja, jotka perustuvat tilanteessa olemiseen (Julian et al. 2019). Fokuksena on kokemuksen kuuntelu, eli miten konfliktin todellisuudessa elävät haastateltavat kuvaavat omia kokemuksiaan, käsityksiään ja tietojaan. Kuvakaappaukset eri media-alustoilta vastaavat haastatteluisia esiin nousseita tyypillisiä ydinonnettomuusuhan mis- ja disinformaationarratiiveja sekä haastateltavien oma-kohtaisia kokemuksia näistä narratiiveista, joiden leviämiseen mediateollisuus myötävaikuttaa. Ukrainan konfliktin kokemuksen narratiivien analysointi tuo lisävaloa ydinvoimaturvallisuuden sota-alueilla.

Venäjän hyökkäyksen vaikutus suojavyöhykkeen toimintaan

Suojavyöhykkeellä tehtiin ennen Venäjän hyökkäystä myös kansainvälistä biologista ja ekologista tutkimusta, ja osin käytössä ollut voimalaitos oli työpaikka tuhansille ihmisille. Venäjän hyökkäys mullisti suojavyöhykkeellä tehtävän tieteen mahdollisuudet, mutta voimalaitoksen purkutöitä ja radiologisia mittauksia oli myös jatkettava. Tässä kontekstissa alueella työskentelevät biologit ja ekologit sanoittavat onnettomuuden historiasta juontavia kulttuurisia ja vaikeammin artikuloitavia kokemuksia uudelleen.

Valko-Venäjältä Ukrainaaan hyökänneet Venäjän joukot etenivät Polesian alueen ja Tšernobylin suojavyöhykkeen läpi kohti pääkaupunkia Kiovaa. Ensimmäinen taistelukontakti oli 20 kilometriä suojavyöhykkeeltä Ivankivin taajamassa. Tšernobylin voimalaitoksen työntekijät otettiin panttivangeiksi yli kuukaudeksi, kunnes Venäjän joukot vetäytyivät suojavyöhykkeeltä Ukrainan armeijan vastarinnan pakottamina. Panttivangeiksi jääneitä työntekijöitä vaihdettiin kerran vaativan eritysoperaation avulla. Normaali junareitti, joka kulkee Valko-Venäjän kautta ydinvoimalalle, oli poistettu käytöstä ja venäläissotilaat olivat tuhonneet suojavyöhykkeen infrastruktuuria. Työntekijöitä voimalaitoksella vaihdettiin vapaaehtoisvoimin ja heitä kuljetettiin voimalaitokselle Pripjat-joen yli veneillä.

Panttivangeiksi jääneiden työntekijöiden yhtämittaisen työvuoron pituudeksi tuli yli 600 tuntia. Pisin työvuoro ydinvoimaloiden historiassa. (Katerina Shavanova.)

Tšernobylin suojavyöhyke koostuu luonnonsuojelualueesta ja teollisesta alueesta. Teollisen keskuksen toimintaan kuuluu muualta Ukrainasta tuotavan käytetyn ydinpolttoaineen varastointi ja suljetun voimalaitoksen ja räjähtäneen nelosreaktorin vähittäinen purkaminen.

Viimeksi lukemani dokumentti oli purkusuunnitelma seuraavalle sadalle vuodelle. Työskentely radioaktiivisten materiaalien parissa vaatii astrofyysistä aikakäsitystä. Purkutöiden parissa työskentelevillä on todella pitkän ajan aikaperspektiivi. (Denis Vishnevski.)

Venäjän hyökkäys vaikutti suojavyöhykettä ja voimalaitosta ylläpitäviin pakkolisiin toimenpiteisiin. Räjähtäneen reaktorin purku- sekä tutkimustyöt ja käytetyn ydinpolttoaineen käsittely ja varastointi keskeytyivät, kun logistiset yhteydet suojavyöhykkeelle katkesivat. Tämä vaikutti kolmen muun toiminnassa olevan Ukrainan ydinvoimalan käyttömahdollisuuksiin. Aleksandr Kupnyi kuvaa tilannetta:

Käytetyn ydinpolttoaineen säiliö otettiin tänä vuonna uudelleen käyttöön, joten muualta Ukrainasta voimalaitoksilta tuotava polttoaine voidaan sijoittaa sinne ja toiminnassa olevat voimalaitokset voidaan uudelleen ladata. Ukrainan ydinvoimalaitokset toimivat taas täydellä teholla.

Voimalaitoksen ja ydinjätteen loppusijoituksen kannalta tärkeimpiä toimintoja on pyritty palauttamaan, mutta suojavyöhykkeellä radiobiologista ja ekologista tutkimusta tekevien tutkijoiden työt ovat toistaiseksi keskeytyneet. Venäläiset joukot tuhosivat tutkijoiden laboratoriot ja varastivat laitteet. Lisäksi venäläiset ottivat suojavyöhykkeellä sijaitsevat laboratoriot disinformaatiokampanjansa kohteeksi väittämällä, että laboratorioissa rakennettiin ”likaista pommia”, jossa tavanomainen räjähdettä levittää radioaktiivista ainetta lähiympäristöön. Kyseisen kaltaiset disinformaationarratiivit leviävät vaivatta sosiaalisen median ympäristöissä ja levitysrakenteissa. Ilmiötä tukevat uutiskierron välittömyys sekä disinformaation nopea eteneminen sosiaalisen median käyttäjien ja propagandistien välityksellä (Bakir & McStay 2017). Kyseinen uutinen viittasi Olena Pareniukin laboratorioon:

Instituuttimme ryöstettiin ja Venäjä levitti tietoa, että Tšernobylin laboratorioissa tehdään likaista pommia ja että se oli minun laboratorioni, jossa huhuttiin valmistettavan radioaktiivista pommia. Voin vakuuttaa, että en ole koskaan ennen tuota huhua ajatellut, että olisin vaarallinen henkilö.

Suojavyöhykkeestä tuli Venäjän hyökkäyksen myötä militarisoitu alue, jossa nykyhetken vaarana ei ole ainoastaan radioaktiivisuus vaan myös raskeasti miinoitettu maasto. Suojavyöhyke, jossa eläimet pystyivät aiemmin kulkemaan vapaasti Ukrainan ja Valko-Venäjän rajojen yli, on nyt jakaantunut



Kuva 5. Intialainen Oneindia News uutisoi maaliskuussa 2022 ukrainalaisten tutkijoiden rakentavan ”likaista pommia” Tšernobylin laboratorioissa. Uutisoinnin pohjana toimi venäläismedian julkaisema juttu, jossa nimettömän lähteen mukaan Ukrainan laboratorioissa olisi rakennettu plutonium-pohjaista radioaktiivista asetta, kuitenkin ilman viittauksia tiedon alkuperään. Sosiaalisen median rakenteet mahdollistavat sensaatiotyypisten ja yksinkertaisten disinformaationarratiivien leviämisen helposti. Kuva: Kuvakaappaus Youtubesta (ks. Kuvälähteet).

kahteen erilliseen vyöhykkeeseen, ja raja-alue on venäläisten miinoittama. Denis Vishnevski kertoi muuttuneista työskentelyolosuhteista ja paluusta suojavyöhykkeelle puolentoista vuoden jälkeen:

Menetimme pääsyn Valko-Venäjän suuntaan, alue on nyt suljettu osa maanpuolustusta, joten tiedämme vähemmän nykyhetken tilanteesta siellä. Yksikkömme työskentelykapasiteetti kutistui myös, sillä meidän täytyy olla valmiina evakointiin uhan ilmaantuessa.

Denis Vishnevski sai päätettyä kansainvälisenä yhteistyönä toteutetun projektin radioaktiivisten vyöhykkeiden ekologiasta ja jatkaa alueen ekologista monitorointia. Monien muiden tutkijoiden on ollut mahdotonta jatkaa tutkimuksiaan suojavyöhykkeellä, sillä rahoitus on katkennut esimerkiksi Olena Pareniukin mikrobiologisen tutkimuksen osalta. Tutkimustiloista on niin ikään katkaistu lämmitys ja juokseva vesi. Olena Pareniuk kertoo:

Venäläiset varastivat kaiken, minkä tarkoituksen he ymmärsivät: tietokoneet, mikroaaltouunit, jääkaapit, vedenkeittimet, muistitikut ja emolevyt. Jos he eivät ymmärtäneet esineen tarkoitusta tai jos siinä oli radioaktiivisuusvaroitus, he eivät koskeneet siihen. Onneksi työskentelen korkea-aktiivisten näytteiden parissa, joten he eivät koskeneet laitteisiini. Osa laitteistosta oli mennyt rikki, kuten sentrifugi, ja minulla on meneillään varainkeruu tätä varten. Rahoitus on kuitenkin ongelma, sillä Valko-Venäjän läheisyys saa kansainväliset rahoittajat skeptisiksi.

Vain voimalan toiminnan kannalta kriittinen henkilöstö, joka monitoroi laitoksen toimintaa ja jätteen loppusijoitusta, on voinut jatkaa työskentelyä. Olena Pareniuk tiivistää suojavyöhykkeen toiminnan:

Ei ole muuta vaihtoehtoa kuin jatkaa tärkeimpiä toimia, kyse on radionuklideista. Ne hajoavat, eikä niille voi sanoa, että ”kuulkaas kaverit, meillä on sota, voitteko lopettaa hetkeksi”. Siksi voimalan työntekijät ja kollegani jatkoivat suojavyöhykkeen miehityksen aikana työtänsä, koska sitä ei voi lopettaa. Työ siis jatkuu, mutta voimalaitokselta ja instituutilta katkaistiin kaikki rahoitukset, jotka eivät ole välttämättömiä.

Tutkijoiden tilojen, työn, laitteistojen ja tietentekemisen mahdollisuuksien tuhoaminen on paitsi suuri menetys kansainväliselle tiedeyhteisölle myös raskas psykologinen kokemus. Olena Pareniukin ja Katerina Shavanovan mikrobiologisten tutkimusprojektien ollessa toistaiseksi keskeytyneet on sota pakottanut ja ohjannut tutkijat muihin tehtäviin. Nyt Pareniuk ja Shavanova työskentelevät ydinvoimaloiden turvallisuusongelmien instituutissa. Pareniuk kartoittaa ydinvoimaloiden riskejä ja turvallisuutta sotakontekstissa. Shavanova työskentelee radioaktiivisuuteen liitettävän mis- ja disinformaation parissa. Denis Vishnevski jatkaa suojavyöhykkeen ekologian monitorointia ja viettää siellä säännöllisesti aikaa tutkimalla alueen lajistoa jäljityskameroiden avulla. Aleksandr Kupnyi oikoo ydinvoimaan ja radioaktiivisuuteen liitettävää disinformaatiota Youtube-kanavallaan.

Tšernobyliin onnettomuuden vaikutus Ukrainan ydinvoimaretoriikkaan

Venäläisjoukot hyökkäsivät Ukrainaan lyhyintä tietä pohjoisesta. Tšernobylin alueen haltuunotto oli vain yksi askel matkalla pääkaupunkiin Kiovaan. Ukrainalaistutkijoiden mielestä Tšernobylin suojavyöhyke ei ollut koskaan

varsinaisesti Venäjän armeijan mielenkiinnon kohde, vaan ennemminkin Ukrainan vastarinta pakotti venäläisjoukot jäämään alueelle. Venäläissotilaiden toimet suojavyöhykkeellä saivat osakseen laajaa kansainvälistä huomiota, joka kohdistui paitsi voimallaitoksen miehittämiseen ja panttivankien pitoon myös venäläisten sotilaiden tekemiin kaivantoihin Punaisessa metsässä. Tämä voimallaitoksen läheisyydessä oleva mäntymetsäalue tuli tunnetuksi onnettomuuden radioaktiivisesta laskeumasta. Metsä sijaitsi saastepilven kulkuväylällä, joten puusto muuttui radioaktiivisuuden vuoksi ruosteenpunaiseksi. Tästä juontaa alueen nimitys ”Punainen metsä”.

Venäläisjoukkojen säteily sairauksista raportoitiin laajasti länsimaiden medioissa (ks. esim. Oliver 2023; Kika 2023). Uutinen oli kuitenkin misinformaatiota puhtaimmillaan. Olena Pareniuk vahvistaa kyseessä olleen vitsistä napatun ja asiayhteydestään poistetun väitteen. Pareniukilla oli Punaisessa metsässä biologisia monitorointilaitteita, joiden pohjalta hän kykeni laskemaan mahdollisen altistuksen määrän. Tutkijan mukaan altistus ei ole niin suuri, että se olisi voinut aiheuttaa säteily sairautta. Olena Pareniuk kertoo:

Myöhemmin IAEA:n virkailijat ottivat myös näytteitä Punaisen metsän kaivannoilta, ja heidän laskelmansa osoittivat vielä matalampaa tulosta kuin omani, joten kyseessä on vain huhu ja satu. Säteilymäärät eivät ole niin isoja, että ne olisivat voineet aiheuttaa säteily sairauden oireita.

Kansainvälinen atomienergiajärjestö (IAEA) ei ole myöskään vahvistanut, että kaivuista olisi koitunut venäläisille haittavaikutuksia (IAEA 2022). Katerina Shavanova toi asian haastattelussa esiin:

Valeutiset koskien Tšernobylin Punaista metsää olivat suuri ongelma. Se oli vähän kuin, miten voi olla mahdollista, että tästä samasta asiasta täytyy puhua näin



Yhdysvaltalaisen NBC- uutiskanavan uutisointia huhtikuussa 2022. Laajalle levinneen misinformaationnarratiivin mukaan venäläisjoukot sairastuivat säteily sairautteen suorittuaan kaivauksia Punaisessa metsässä ja vetäytyivät tämän seurauksena. Uutisen lähteenä käytetään toisinaan ukrainalaismediaa, ukrainalaisviranomaisia tai alueen turismitoimijoita. Väite akuutista säteily sairaudesta oli kuitenkin vitsistä napattu ja asiayhteydestään poistettu lause, joka on elänyt kansainvälisessä mediassa sitkeästi virheellisydestään huolimatta. Kuva: Kuvakaappaus YouTubesta (ks. Kuvalähteet).

monta kertaa? Että venäläisjoukot olivat niin tyhmiä, että menivät Tšernobyliin. Ei se ollut heidän valintansa. Heidän piti kulkea suojavyöhykkeen läpi, mutta ei heidän tarkoituksensa ollut jäädä sinne. Ukrainan armeija pysäytti heidät sinne. Ja näistä kaivauksista, että se olisi suuri terveysongelma. Joitakin ongelmia ehkä, mutta ei mitään niin vakavaa. Ei siis niin kuin olisimme halunneet asioiden olevan. Asiantuntijoina meidän pitää välittää oikeaa tietoa.

Valeuutinen Tšernobylin Punaisen metsän kaivauksista on elänyt kansainvälisessä mediatilassa sitkeästi aina Venäjän hyökkäyksestä saakka. Punaisen metsän ”säteilysairauksien” kaltainen sensaatiouutinen menestyy nimenomaan narratiivin reaktiivisuuden ja tunteita nostattavan kapasiteetin vuoksi, mikä on tyypillinen klikkiuutisoinnin toimintamekanismi (Munger 2020). Mahdollista on myös, että korostamalla säteilyn uhkia alueesta on pyritty luomaan vaarallisempaa kuvaa kuin se todellisuudessa on. Historiansa vuoksi suojavyöhykkeen tapahtumista saa huomiota herättäviä otsikoita, mikä lienee merkittävä tekijä kyseisen uutisen takana. Huomattava on sekin, että länsimaisessa mediassa ei ole juurikaan pyritty oikaisemaan sen itsensä välittämää misinformaatiota.

Tšernobylin lakkautetun voimalan lisäksi Ukrainassa on neljä sähköä tuotavaa ydinvoimalaa: Etelä-Ukrainan, Rivnen, Hmelnytskyin ja Zaporizžjan voimalat, joista viimeksi mainittu on kuudella reaktorillaan Euroopan suurin ydinvoimala. Se on ollut syksystä 2022 lähtien venäläismiehityksen hallinnassa. Kansainvälisen uutisoinnin lisäksi ydinvoiman kansallinen kokemus ja retoriikka kytkeytyvät Ukrainan historiaan. Tšernobylin onnettomuus on kansallinen referenssipiste, josta muodostetaan informaatiotosodassa uhkakuva liittyen samankaltaisen onnettomuuden toistumisen mahdollisuuteen ja pyritään näin lietsomaan paniikin ja pelon ilmapiiriä (Konstankevych et al. 2022). Kupnyi perustelee, miksi Zaporizžjan ja Tšernobylin voimaloita ei voi kuitenkaan vertailla keskenään:

Kyseessä ovat aivan erityyppiset reaktorit. Ulkoapäin on erittäin vaikeaa vahingoittaa suojakuorta siten, että iso määrä radioaktiivisuutta päätyisi ympäristöön, ja tässäkin tapauksessa laskeumaa tulisi voimalan läheisyyteen. Vain siinä tapauksessa, että aktiivinen reaktorisydän vaurioituu, vahingot ovat merkittäviä – ja sitä ei ole helppo tehdä.

Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuus on erityinen kollektiivinen kokemus, joka näyttäytyy nykyhetken mediatilassa ja ydinvoimaretoriikassa paradoksina. Olena Pareniuk pohtii tapahtuneen onnettomuuden ja nykyhetken suhdetta:

Tšernobylin onnettomuus on kehää kiertävä narratiivi. Onnettomuuden takia voimme samaistua meneillään olevaan tilanteeseen, ja nykyhetken vuoksi voimme käsitellä tätä menneisyyden kokemusta, josta ei puhuttu aikanaan tarpeeksi. Ymmärrämme paremmin nyt, mitä evakuointi merkitsi pohjoisten alueiden kansalaisille. Keskustelemme onnettomuuden seurauksista, ja tämä tilanne auttaa meitä kestämään sekä Tšernobylin että sodan.

Tutkijat kertovat haastatteluissa, että Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuus on trauma ukrainalaisille, eikä katastrofista ole ollut keinoja puhua riittävästi. Ydinvoimalaonnettomuutta koskevissa haastatteluissa onnettomuusalueen evakuointi ja evakuoitujen kohtelu toistuu aiheena, jota on vaikea sanoittaa ja johon liittyvään kansalliseen traumaan voidaan vaikuttaa disinformaation keinoin. Katerina Shavanova peräänkuuluttaa oikean tutkitun tiedon merkitystä:

Onnettomuudesta pitäisi puhua enemmän. Yhtäkkiä tajuamme, kuinka paljon vieläkin elää täysin väärää tietoa ja myyttejä radioaktiivisuudesta 38 vuotta onnettomuuden jälkeen. Kysymme edelleen: onko punaviini hyväksi, jos tapahtuu ydinvoimalaonnettomuus?

Tšernobylin onnettomuudesta juurensa juontava radiofobia on ongelma, jonka Katerina Shavanova mainitsee vaikuttavan moniin nykyhetken käsityksiin:

Radiofobia on yksi Tšernobylin jälkeisistä traumaista. Koska emme puhu onnettomuudesta tarpeeksi, ihmiset eivät ymmärrä, miten ionisoiva säteily toimii. He eivät ymmärrä, mikä on vaarallista ja mikä ei. He eivät myöskään ymmärrä, että taustasäteily on normaalia ja luonnossa tapahtuva prosessi. Me emme luo sitä.

Kuten edellä mainitut esimerkit Punaisen metsän kaivauksista säteilyyn liittyvistä käsityksistä osoittavat, yhteiskunnalliseen keskusteluun vaikuttavat paitsi provokatiivinen mediateollisuus, klikkijournalismi ja disinformaatio (Konstankevych et al. 2022; Munger 2020; Tuomi 2022) myös äärimmäisten vaihtoehtojen esille nostaminen. Yksi tällainen äärimmäinen vaihtoehto on uuden ydinvoimalaonnettomuusuhan maalailu käyttämällä referenssipisteenä Tšernobylin ydinonnettomuutta. Zaporizžjan ydinvoimalan miehityksen myötä ydinvoiman uhkakuvat aktivoituivat sodankäynnissä ennennäkemättömällä tavalla. Potentiaalisen ydinvoimalaonnettomuuden vaikutuksissa on kuitenkin monia mahdollisuuksia ja muuttujia.

Media toimii yhä kilpailullisemmassa kontekstissa, jonka seurauksena vaikuttavimmat ja huomiota herättävimmät otsikot erottuvat ja pärjäävät mediakentän kilpailussa sensaatiohakuisuutensa vuoksi (Uzuegbunam 2013, 70). Audiovisuaaliselle mediateollisuudelle tällaiset yksinkertaiset rinnastuk-



TRT World -uutiskanavan raportointia Zaporizžjan ydinvoimalan miehityksen jälkeen. Raportissa kerrotaan, että Ukraina on jopa Tšernobylin onnettomuutta pahemman katastrofin kynnyksellä. Jutussa hyödynnetään kansallisesta historiasta kumpuavaa pelkoa ydinvoimalaonnettomuudesta rinnastaen Tšernobylin onnettomuus ja Zaporizžjan miehitys. Uutisoinnissa hyödynnetään sensaatiohakuisesti äärimmäisten vaihtoehtojen esille nostamista, kuitenkin sivuuttaen esimerkiksi teknologiset seikat sekä reaktoreiden erilaisuudet. Kuva: Kuvakaappaus Youtubesta (ks. Kuvalähteet).

set ovat keino luoda helposti tarttuvia uutisotsikoita ja kalastaa käyttäjien huomiota. Sensaatio-otsikot saavat polttoaineensa Tšernobylin ydinonnettomuuden globaalisti levinneistä mielikuvista ja narratiiveista. Sosiaalisen median alustat, kuten Facebook ja Youtube, ovat osa informaationsodan ekonomiaa, sillä audiovisuaalinen sisältö, joka yhdistää ääntä ja kuvaa, on helpoin ja houkuttavin tapa levittää tietoa laajasti suurelle yleisölle (Konstankevych et al. 2022).

Jotkin bloggaajat saattavat nostaa esille kaikista vaarallisimmat skenaariot, mitä on ylipäättään mahdollista kuvitella. Meillä on kuitenkin monia skenaarioita ja asioita, joista voi puhua vasta sitten kun ne ovat tapahtuneet. Asioissa on monia muuttujia: tuulten suunnat, säätila yleensä sekä erilaiset aseet ja ammukset. Meillä on instituutti, jossa valmistaudutaan erilaisiin vaihtoehtoihin, ja olemmekin valmistautuneet erilaisiin tilanteisiin, mutta keskusteluissa toistuu aina äärimmäisin vaihtoehto, esimerkiksi ydinpommi tai isku ydinvoimalaitoksiin. Onko se mahdollista? Itse en usko siihen, mutta ne ovat vaarallisimmat skenaariot. (Katerina Shavanova.)

Aleksander Kupnyi tuo esiin mekanismeja, jotka osaltaan tekevät äärimmäisistä narratiiveista menestyksekkäitä:

Monilla ukrainalaisilla – ja myös muilla – ei ole tarpeeksi tietoa säteilyturvallisuudesta. Siksi heitä pelottaa nykytilanne. Ihmiset usein kuuntelevat myös heitä, joilla on vaarallisimmat skenaariot, se on osa ihmismielen psykologiaa.

Ennen kaikkea Tšernobylin ikonisen alueen ja Zaporizžjan ydinvoimalan miehitys ovat mahdollistaneet Venäjän erilaiset informaatiovaikutuskampanjat, jotka hyödyntävät kansallisesta historiasta kumpuavaa ydinkatastrofin pelkoa. Globaalissa audiovisuaalisessa kulttuurissa kuka tahansa voi tuottaa ja kuluttaa konfliktien kuvastoa ja narratiiveja, jotka ovat voimakkaita poleemisia työkaluja. Sosiaalinen media kietoutuu alustaekologiansa kautta laajempaan informaationsodan infrastruktuuriin, jonka kautta myös virheellinen ja valheellinen tieto leviää vaivattomasti (Konstankevych et al. 2022). Mediateollisuus osaltaan myötävaikuttaa virheellisen tiedon leviämiseen, mutta tarkempaa tarkastelua vaativat erityisesti kysymykset miksi, miten ja millä laajuudella tätä tapahtuu (Tsfati et al. 2020). Haastatellut tutkijat kokevat tutkitun tiedon tarjoamisen ja avoimeen yhteistyöhön perustuvan dialogin tärkeimmiksi keinoiksi, joiden avulla mediakentän narratiivivääritymiä vastaan voidaan taistella.

Tulevaisuus – suojavyöhykkeen uudelleen määrittely

Tšernobylin tuhouttu infrastruktuuri vaikeuttaa edelleen kulkua niin suojavyöhykkeelle kuin ydinvoimalaitokselle. Aiemmin matka voimalaitokselle kesti 30 minuuttia Slavutytsin kaupungista, jossa moni työntekijöistä asuu. Junarata kulkee osin Valko-Venäjän alueella, joten tavallinen junareitti on nyt poikki. Kiertoteitä pitkin matkan kestää 5–6 tuntia, Vishnevski ja Kupnyi kertovat haastatteluissa. Voimalaitoksen työskentelyolosuhteet ovat muuttuneet tuhotun infrastruktuurin vuoksi vaativammiksi.

Aleksandr Kupnyi kuvailee sodan mukanaan tuomaa muutosta ja muuttuneita työskentelyolosuhteita:

Käytimme yleensä rautatietä, mutta nyt emme voi edes kuvitella tilannetta, jolloin olisi mahdollista käyttää reittiä, koska emme voi neuvotella Valko-Venäjän kanssa. Emme voi luottaa Valko-Venäjän hallitukseen, ja siksi vain pieni määrä tavallisesta henkilökunnasta voi kulkea töihin laitokselle.

Sota myös keskeytti voimalaitoksella tehtävät purkutytöt. Aleksandr Kupnyi kertoo tästä:

Oli tarkoitus, että joulukuussa 2023 alkaisi joidenkin epävakaiden rakenteiden purku räjähtäneen reaktorin sisällä sitä peittävän suojaakuoren alla, mutta sodan vuoksi näiden töiden aloitus siirrettiin vuoteen 2025.

Tutkijat tuovat haastatteluissaan esiin nykyhetken tarjoaman mahdollisuuden Tšernobylin suojavyöhykkeen uudelleen määrittelykselle ja sen näkemiselle resurssina. Venäjän hyökkäyksen seurauksena Ukrainaan suojavyöhykkeestä tuli osa kansallista puolustusta. Alueen käsitteellisellä määrittelyllä joko suojavyöhykkeeksi tai luontoreservaatiksi on mielikuvallista merkitystä. Termillä suojavyöhyke on audiovisuaalisen kulttuuriin tukemaa transgressiivista veto-voimaa: alueen kiehtovuus liittyy sen auraan epäonnistumisen ja katastrofin symbolina sekä vastakulttuurisiin mielikuviin ja narratiiveihin teknologisesta yhteiskunnasta sortavan sosiaalisen kontrollin perimmäisenä lähteenä (Orvell 2023). Onkin kyseenalaista, onko enää perusteltua puhua suojavyöhykkeestä, kuten Olena Pareniuk mainitsee:

On vain yksi vaihtoehto, sillä oikeastaan meillä ei ole enää suojavyöhykettä, meillä on reservaatialue. Ukraina on sitoutunut Euroopan unionin tavoitteisiin lisäämällä luonnonsuojelualueiden määrää. Monista Ukrainan miinoitetuista alueista tulee luontoreservaatteja. Tšernobyl on yksi näistä. Teollista osaa suojavyöhykkeestä voidaan hyödyntää ydinjätteen loppusijoituksessa ja muun raskaan ja vaarallisen teollisuuden alustana. Tulevaisuudessa siellä tulee olemaan teollisuusalue ja luontoreservaatti.

Venäjän hyökättyä Ukrainaan, Ukrainan ja Venäjän välinen sopimus käytetyn ydinpolttoaineen kuljettamisesta Venäjälle loppusijoitusta varten on purkautunut. Aleksandr Kupnyi näkee Tšernobylin suojavyöhykkeellä olevan potentiaalia loppusijoituksessa:

Olisi hyvä päätös sijoittaa alueelle yrityksiä, jotka toimivat ydinjätteen parissa, koska se on jo saastunut radioaktiivisilla partikkeleilla. Miksi emme hankkisi alueelle lisää toimijoita ja yrityksiä, jotka tekisivät yhteistyötä?

Kysymykseeni, voisiko turismilla olla sijaa suojavyöhykkeellä tulevaisuudessa, suhtautuvat kaikki neljä haastateltavaa kriittisesti. Olena Pareniuk painottaa:

Turismin täytyy olla tieteellistä. Meidän on muokattava suhtautumistamme säteilyriskeihin sekä säteilyturvallisuuteen, ja Tšernobylin suojavyöhyke on tietysti maailman paras paikka tutkia säteilyturvallisuutta, koska siellä tapahtui kaksi suurta onnettomuutta: ensimmäinen vuonna 1986 ja sitten toinen vuoden 2022 ydinterrorismi. Se voi tarjota kaiken asiantuntemuksen ja kaikki resurssit, kuten asuntoloita opiskelijoille. Sotatilanteen kokeneiden sidosryhmien kokemusta voisi myös hyödyntää, joten uskon, että aluetta pitäisi muuttaa tällä tavalla. Tarkoitin, että voimme avata Tšernobylin turisteille, mutta tieteellisiä tarkoituksia varten.

Kataryna Shavanova ohjaisi huomion niin ikään suojavyöhykkeen tarjoamiin biologis-ekologisiin tutkimusmahdollisuuksiin:

Meillä oli erittäin mielenkiintoisia kokeita meneillään suojavyöhykkeellä ja yhteistyökumppaneita kaikkialta maailmasta. Käytämme alueesta termiä open air-laboratorio. Voimme seurata tätä ekologista muutosta, mikä siellä tapahtuu ja oppia siitä.

Jälleenrakennus tulee vaatimaan paljon resursseja ja pitkäjänteisyyttä. Olena Pareniuk uskoo, että

[s]uojavyöhykettä ei tulla avaamaan; 25 prosenttia Ukrainan maaperästä on miinoitettu, pinta-ala on isompi kuin monien maiden. Totta kai tavoitteena on poistaa miinat ensimmäiseksi asutuilta alueilta. Kukaan ei enää asu pohjoisen suojavyöhykkeen alueella.

Haastateltavat siirtäisivät tulevaisuudessa painopistettä Tšernobylin luontoreservaatin eli luonnonsuojelualueen ja sen biologis-ekologisen tutkimuksen kehittämiseen. Turistien tavanomaisella aktiviteetilla suojavyöhykkeellä, raunioiden valokuvaamisella, on Olena Pareniukin mielestä vähäinen arvo:

Fukushimassakaan taloja ei saa kuvata, sillä talojen omistajat eivät todennäköisesti halua, että heidän kotinsa päätyvät sosiaaliseen mediaan. Sama pätee täällä, suojavyöhykkeen entiset asukkaat eivät koskaan halunneet, että kuvia heidän kodeistaan julkaistaan sosiaalisessa mediassa jonkin kauhumentin vuoksi.

Venäjän hyökkäys tuotti Tšernobylin suojavyöhykkeellä täysin uuden kokemuksen ja kokemuksia muokkaavan tiedon kerrostuman. Mahdollisuudet hyödyntää aluetta resurssina ja oppia suojavyöhykkeestä näyttäytyvät eri tavoin eri tieteenaloilla. Nämä erilaiset tavat jäsentää suojavyöhykettä kytkeytyvät audiovisuaalisen merkityksenannon kautta materiaaliseen maailmaan ja esitystapojen rakenteisiin. Tšernobylin suojavyöhykkeen tulevaisuus on avoin, mutta nykyhetki mahdollistaa sen radikaalin tarkastelun uudesta valosta.

Lopuksi

Olen tarkastellut artikkelissani Tšernobylin suojavyöhykettä yhtenä Ukrainan sodan symboleista. Olen pyrkinyt avaamaan ydinonnettomuusalueen suojavyöhykkeen nykymerkityksiä Ukrainan ydinturvallisuuden kannalta informaatio sodan puitteissa. Neljän ukrainalaisen tiedeyhteisön jäsenen ja sodan arkirealismien tuntevien yksilöiden haastattelut avaavat mahdollisuuden vertailla kansainvälisen median ja paikallisten asiantuntijoiden näkemyksiä ydinvoimaan liitettävän uhan retorista ja visuaalisista merkityksistä.

Ydinvoimaloiden sekä käytöstä poistettujen laitosten merkitys sodan retoriikassa on noussut yhteiskunnalliseen tietoisuuteen ja mediatilaan ennen kokemattomalla tavalla. Sotakontekstissa ydinvoimasta aktivoituvat diskurssit ja mielikuvat palauttavat reaalityttöisyyden, jossa radioaktiivisten substanssien ja niiden synnyttämien uhkien kanssa on elettävä ja selviydyttävä. Tšernobylistä 38 vuotta sitten tapahtunut katastrofi on Ukrainan konfliktin kontekstissa paitsi onnettomuus myös mahdollisuus. Historiallisen linssin läpi katsottuna ja lukemattomien visuaalisten representaatioiden läpi suodatettuna Tšernobylin tiivistää nykyisten yhteiskuntien paradoksin: sekä unelmat

ydinvoiman rauhanomaisista hyödyistä että pelot liittyen ydinjätteeseen ja säteilyyn (Orvell 2023). Nykyhetki katkaisee mahdollisuudet ydinvoiman mystifiointiin.

Osoitan artikkelissani, että strategisesti sijoitetut ydinvoimakohteet voivat tulla hyödynnetyksi ydinvoimaretoriiikassa ja ydinturvallisuuteen liittyviä uskomuksia voidaan mobilisoida informaationsodassa niin idässä kuin lännessä. Haastateltavien kertomukset osoittavat, että kriittinen ajattelu on tärkeä työkalu asiantuntijaidentiteetin hyödyntämisessä ja sen sopeuttamisessa sodan todellisuuteen. Haastateltavien kyky tehdä arvioita Neuvostoliiton ja Tšernobylin onnettomuuden perinnöistä sekä Putinin hyökkäyssodan totuuksista ja valheista mahdollistaa kamppailun valheellista ja virheellistä informaatiota vastaan. Haastateltavien kokemusnarratiivien ja visuaalisen median vertailu tuo lisävaloa ydinturvallisuuteen konfliktialueilla.

Sodan alusta lähtien Venäjän toimet Ukrainassa ovat haastaneet kansainvälisen ydinvoimajärjestyksen aggressiivisella retoriikalla (Pearson & Simpson 2022, 126; Tannenwald 2018) ja siviiliydinvoimaloiden miehityksellä. Tšernobylin ydinvoimalan ja suojavyöhykkeen sekä Zaporizžjan ydinvoimalan miehitykset avaavat mahdollisuuden tarkastella globaalia ydinvoimajärjestystä laajemmassa kontekstissa (Przybylak 2023). On ilmeistä, että kansainvälisellä ydinturvallisuusjärjestelmällä ei ole keinoja painostaa hyökkäävän osapuolen joukkoja lopettamaan uhkaavia toimia. Kylmän sodan ajalta juontava rauhanomaisen atomin retoriikka ja kansainväliset hallintoelimet eivät ole kehittäneet tehokkaita ratkaisuja siviiliydinvoimaloiden miehitykseen – Ukrainan kriisi on paljastanut järjestelmässä olevat heikkoudet (Budjeryn 2022).

Ukrainan sodan kaltaisilla konflikteilla on vaikutuksensa myös muihin yhteiskuntiin. Siksi kansainvälinen tutkimus ja keskustelu aiheesta on tärkeää. Konfliktialueilla työtään jatkavat asiantuntijat ja tiedeyhteisön jäsenet ovat tärkeä tietolähde kansainväliselle yleisölle ja asiantuntijoille, jotka etsivät totuutta sekä konfliktin taustojen ja todellisuuden nyanssien ymmärrystä.

Audiovisuaalisten representaatioiden äärimmäiset skenaarit, valeutiset ja disinformaatio pyrkivät nostattamaan yleistä ahdistusta ja reaktiivisuutta, mutta niillä on hyvin vähän tekemistä miehittyjen ydinvoimarakenteiden arkitodellisuuden kanssa. Usein disinformaatio ja narratiivivääristymät elävät omaa elämäänsä kansainvälisessä mediatilassa sivuuttaen todelliset mutta vähemmän viihdyttävät ongelmat paikallisella tasolla. Ukrainan kriisin aikana ydinpeloteroriikkaan ja vaikuttamispyrkimykseen mis- ja disinformaation avulla ovat osallistuneet monet sidosryhmät: ukrainalais- ja venäläistoimijoiden ohella myös länsimainen ja muu kansainvälinen mediateollisuus, joka elää klikkauksista. Paikallisten, sodan todellisuudessa elävien yksilöiden kokemukset on siksi sisällytettävä konfliktitutkimukseen, sillä heidän näkökulmansa monipuolistavat ymmärrystä konfliktista elettyinä todellisuutena ja läpivalaisevat konfliktitilanteen retorisia ja visuaalisia rakenteita. Kokemuseräisen tiedon tarjoaminen yhdistettynä avoimeen yhteistyöhön ja dialogiin eri toimijoiden välillä ovat tärkeimmät keinot, joiden avulla mediakentän narratiivivääristymiä vastaan voidaan taistella.

Artikkelin näkökulman ollessa rajattu neljään Ukrainan tiedeyhteisön jäsenen tutkimustulosten yleistettävyyteen tulee toki suhtautua kriittisesti. Artikkelini kontribuutio tutkimuskenttään on kuitenkin sen avaama tiedeyhteisön kokemuseräinen tieto Ukrainan kriisistä. Lisätutkimus voitaisiin toteuttaa suuremman haastateltavajoukon otannalla, asettamalla tutkimus laajempaan informaationsodan kontekstiin sekä tarkastelemalla eri toimijoiden

strategista vuorovaikutusta. Maailmanlaajuisen akateemisen yhteisön tulisi rakentaa kansainvälistä solidaarisuutta. Ukraina on erinomainen tapaustutkimuksen kohde kehittää uusia tapoja dokumentoida ja korjata sodan aikana tapahtuneita ympäristötuhoja sekä tarkentaa kansainvälisiä oikeusperiaatteita koskien ydinvoimaloita konfliktien keskellä. Ukrainalaisen asiantuntijayhteisön tiedollisen pääoman hyödyntäminen, osallistaminen keskusteluun ja tutkimukselliseen yhteistyöhön ovat nykyhetken ja tulevaisuuden imperatiivi.²

Lähteet

Haastattelut³

Aleksandr Kupnyi on työskennellyt Tšernobylin ydinvoimalassa vuosina 1988–2009. Hän on myös Chernobyl Cafe: Coffee with taste of Chernobyl / Kahvia Tšernobyllilla maustettuna -nimisen Youtube-kanavan perustaja. Haastattelu 11.12.2023.

Olena Pareniuk on vanhempi tutkija ukrainalaisessa ydinvoimaloiden turvallisuusongelmia tutkivassa instituutissa. Hän on yksi ukrainankielisen kirjan (”Tšernobylin hyvät, pahat ja rumat. Tuhosta laboratorioon”) kirjoittajista. Haastattelu 1.12.2023.

Katerina Shavanova toimii vierailevana tutkijana yllä mainitussa instituutissa ja on toinen ukrainankielisen kirjan (”Tšernobylin hyvät, pahat ja rumat. Tuhosta laboratorioon”) kirjoittajista. Haastattelu 11.12.2023.

Denis Vishnevski on Tšernobylin radioekologisen biosfäärialueen tieteellisen osaston johtaja. Hän on antanut luvan 5.12.2023 ottamiensa valokuvien käyttämiseen tässä artikkelissa. Haastattelu 5.12.2023.

Elektroniset lähteet

Bouvier, Yves (2020) Nuclear Fear in Europe: from Weapons to Power Stations. *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*. Saatavilla: <https://ehne.fr/en/encyclopedia/themes/material-civilization/risks-and-security/nuclear-fear-in-europe-weapons-power-stations> (linkki tarkistettu 30.12.2023).

Cohen, Roger (2022) Beyond Ukraine, the Target Is What Putin Calls America's 'Empire of Lies'. *New York Times* 24.2.2022. Saatavilla: <https://www.nytimes.com/2022/02/24/world/europe/us-putin-nuclear-war-nato.html> (linkki tarkistettu 30.12.2023).

Foucault, Michel (1967) *Of Other Spaces: Heterotopias and Utopias*. Saatavilla: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en/> (linkki tarkistettu 3.2.2024).

IAEA, International Atomic Energy Agency (2022) *Update 39 – IAEA Director General Statement on Situation in Ukraine*. Saatavilla: <https://www.iaea.org/newscenter/pressreleases/update-39-iaea-director-general-statement-on-situation-in-ukraine> (linkki tarkistettu 1.1.2024).

Jensen, Benjamin & Ramjee, Divya (2023) Beyond Bullets and Bombs: The Rising Tide of Information War in International Affairs. *CSIS – Center for Strategic and International Studies* 30.12.2023. Saatavilla: <https://www.csis.org/analysis/beyond-bullets-and-bombs-rising-tide-information-war-international-affairs> (linkki tarkistettu 10.6.2024).

Kika, Thomas (2023) Russian Soldiers Struck with Radiation Sickness after Digging by Chernobyl. *Newsweek* 1.5.2023. Saatavilla: <https://www.newsweek.com/russian-soldiers-struck-radiation-sickness-after-digging-chernobyl-1797649> (linkki tarkistettu 26.3.2024).

Oliver, Christian (2023) Russian troops 'went FISHING in the nuclear reactor cooling channel at Chernobyl' and are now suffering from radiation sickness. *Daily Mail* 30.3.2023. Saatavilla: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-12030417/Invading-Russian-troops-radiation-sickness-camped-Chernobyl-forest.html> (linkki tarkistettu 26.3.2024).

Orvell, Miles (2023) The Sarcophagus and the City: Reflections on Chernobyl and the Dystopian Imagination. *Interfaces* [Online], 49. Saatavilla: <http://journals.openedition.org/interfaces/6605> (linkki tarkistettu 8.2.2024).

Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna (2006) *KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarasto. Saatavilla: <https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/> (linkki tarkistettu 31.1.2024).

² Hyödyllinen tietokanta tässä suhteessa on esimerkiksi Science at Risk!, josta löytyy ukrainalaisia eri alojen tiedeyhteisön jäseniä, joita voi kutsua yhteistyöhön erilaisiin projekteihin.

³ Erityiskiitos myös tutkija Tomasz Rógille, Licznik geigera -blogin perustajalle tiedoista koskien Tšernobylin voimallatoksen nykytilannetta.

Kuvalähteet

Kuva 1. Denis Vishnevski (2023).

Kuva 2. Tšernobyli: paikka, jossa aika on pysähtynyt, *TLDR Deep*, *YLE Kioski* (7.11.2023). Saatavilla: https://www.youtube.com/watch?v=x_Y_1CfWz1E (linkki tarkistettu 23.7.2024).

Kuva 3. *Stalker* (Neuvostoliitto 1979). Ohjaus: Andrei Tarkovski. Tuotanto: Mosfilm. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3hBLv-HLEc> (linkki tarkistettu 23.7.2024).

Kuva 4. Aleksandr Kupnyi; A Kupnyi itsestään ja työstään (2.1.2024), *Coffee with taste of Chernobyl* [”Kahvia Tšernobyllilla maustettuna”]. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=RpXOurxsZhg> (linkki tarkistettu 23.7.2024).

Kuva 5. Ukraine is making nuclear ‘dirty bomb’ in Chernobyl, alleges Russia without evidence, *Oneindia News* (6.3.2022). Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=4GWRT4YdXio> (linkki tarkistettu 23.7.2024).

Kuva 6. Russian Soldiers Fled Chernobyl After Suffering Acute Radiation Sickness, *NBC News* (2.4.2022). Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=Dm2FQviiuS4> (linkki tarkistettu 23.7.2024).

Kuva 7. Zaporizhzhia stirs fears of second Chernobyl, *TRT World* (20.8.2022). Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=T3FSd-pcwFY> (linkki tarkistettu 23.7.2024).

Kirjallisuus

Bakir, Vian & McStay, Andrew (2017) Fake News and The Economy of Emotions: Problems, Causes, Solutions. *Digital Journalism*, vol. 6(2), 154–175. <https://doi.org/10.1080/21670811.2017.1345645>.

Baločkaitė, Rasa & Rinkevičius, Leonradas (2008) Sovietinės modernybės virsmas: Nuo Černobylio bei Ignalinos iki Žaliųjų judėjimo ir Sąjūdžio. *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, vol. 22(2), 20–40. <https://doi.org/10.15388/SocMintVei.2008.2.6056>.

Bogner, Alexander & Menz, Wolfgang (2009) The Theory-Generating Expert Interview: Epistemological Interest, Forms of Knowledge, Interaction. Teoksessa Alexander Bogner, Beate Littig & Wolfgang Menz (toim.) *Interviewing Experts: Research Methods Series*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 43–80. https://doi.org/10.1057/9780230244276_3.

Broda, Elena & Strömbäck, Jesper (2024) Misinformation, Disinformation, and Fake News: lessons from an interdisciplinary, systematic literature review. *Annals of the International Communication Association*, vol. 48(2), 139–166. <https://doi.org/10.1080/23808985.2024.2323736>.

Budjeryn, Mariana (2022) Distressing a system in distress: global nuclear order and Russia’s war against Ukraine. *Bulletin of the Atomic Scientists*, vol. 78, 339–346. <https://doi.org/10.1080/00963402.2022.2132742>.

Chang, Yanling; Kebelis, Matthew F.; Li, Ran; Iakovou, Eleftherios; White III, Chelsea C. (2022) Misinformation and Disinformation in Modern Warfare. *Operations Research*, vol. 70(3), 1577–1597. <https://doi.org/10.1287/opre.2021.2253>.

Chernousenko, Vladimir M. (1991) *Chernobyl: Insight from the Inside*. Berliini: Springer.

Döringer, Stefanie (2021) The problem-centred expert interview. Combining qualitative interviewing approaches for investigating implicit expert knowledge. *International Journal of Social Research Methodology*, vol. 24(3), 265–278. <https://doi.org/10.1080/13645579.2020.1766777>.

Fadhil, Abdullah; Basir, Salawati & Abd Aziz, Saidatul (2023) Review of Patterns of Experiences among Civilians in Conflict Zones. *Dirasat: Human and Social Sciences*, vol. 50(4), 48–54. <https://doi.org/10.35516/hum.v50i4.5636>.

Graef, Alexander (2023) The limits of critique: responses to the war against Ukraine from the Russian foreign policy expert community. *Journal of International Relations and Development*, vol. 26, 762–775. <https://doi.org/10.1057/s41268-023-00303-4>.

Hameleers, Michael; Tulin, Marina; de Vreese, Claes; Aalberg, Toril; van Aelst, Peter; Cardenal, Ana Sofia; Corbu, Nicoleta; van Erkel, Patrick; Esser, Frank; Gehle, Luisa; Halagiera, Denis; Hopmann, David; Koc-Michalska, Karolina; Matthes, Jörg; Meltzer, Christine; Mihelj, Sabina; Schemer, Christian; Sheaffer, Tamir; Splendore, Sergio; Stanyr James; Stepinska, Agnieszka; Stetka, Vaclav; Strömbäck Jesper; Terren, Ludovic; Theocharis, Yannis; Zoizner, Alon (2023) Mistakenly misinformed or intentionally deceived? Mis- and Disinformation perceptions on the Russian War in Ukraine among citizens in 19 countries. *European Journal of Political Research*. <https://doi.org/10.1111/1475-6765.12646>.

Higginbotham, Andy (2019) *Midnight in Chernobyl: The Untold Story of the World's Greatest Nuclear Disaster*. New York: Simon & Schuster.

Howe, Kimberly (2023) The ties that bind: Civilian adaptation and social connectedness during the Syrian Civil War. Teoksessa Jana Krause, Juan Masullo, Emily Paddon Rhoads & Jennifer Welsh (toim.) *Civilian Protective Agency in Violent Settings: A Comparative Perspective*. Oxford University Press; Oxford Scholarship Online, 44–62. <https://doi.org/10.1093/oso/9780192866714.003.0003>.

Hutchings, Tim & Linden, Katya (2018) Tourists at Chernobyl: Existential Meaning and Digital Media. Teoksessa Mattias Frihammar & Helaine Silverman (toim.) *Heritage of Death: Landscapes, Emotion and Practice*. Lontoo: Routledge, 209–221.

Julian, Rachel; Bliesemann de Guevara, Berit & Redhead, Robin (2019) From expert to experiential knowledge: exploring the inclusion of local experiences in understanding violence in conflict. *Peacebuilding*, vol. 7(2), 210–225. <https://doi.org/10.1080/21647259.2019.1594572>.

Kaijser, Arne; Lehtonen, Markku; Meyer, Jan-Henrik & Rubio-Varas, Mar (2021) *Engaging the Atom: The History of Nuclear Energy and Society in Europe from the 1950s to the Present*. Morgantown: West Virginia University Press.

Konstankevych Iryna; Kostusiak, Nataliia; Shulska Nataliia; Stanislav Olga; Yelova Tetiana; Kauza Iryna (2022) Media Manipulation as a Tool of Information Warfare: Typology Signs, Language Markers, Fact Checking Methods. *Ad Alta*, vol. 12(2), 224–230. Saatavilla: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/22040> (linkki tarkistettu 23.7.2024).

Kurapov, Anton; Pavlenko, Valentyna; Drozdov, Alexander; Bezliudna, Valentyna; Reznik, Alexander & Isralowitz, Richard (2023) Toward an Understanding of the Russian-Ukrainian War Impact on University Students and Personnel. *Journal of Loss and Trauma*, vol. 28(2), 167–174. <https://doi.org/10.1080/15325024.2022.2084838>.

Medvedev, Žores (1990) *The Legacy of Chernobyl*. New York: Norton.

Munger, Kevin (2020) All the News That's Fit to Click: The Economics of Clickbait Media. *Political Communication*, vol. 37(3), 376–397. <https://doi.org/10.1080/10584609.2019.1687626>.

Ojala, Veera (2022) Chernobyl Dreams: Investigating Visitors' Storytelling in the Chernobyl Exclusion Zone. *International Journal of Tourism Cities*. Ahead-of-print. <https://doi.org/10.1108/IJTC-04-2022-0094>.

Pearson, Frederic S. & Simpson, Erika (2022) How to De-escalate Dangerous Nuclear Weapons and Force Deployments in Europe. *International Journal*, vol. 77(1), 125–136. <https://doi.org/10.1177/0020702022110071>.

Plokhyy, Serhii (2019) *Chernobyl: History of a Tragedy*. UK: Penguin Random House.

Przybylak, Joanna (2023) Nuclear power plants in war zones: Lessons learned from the war in Ukraine. *Security and Defence Quarterly*. <https://doi.org/10.35467/sdq/174810>.

Schwarzer, Ralf (2024) Stress, resilience, and coping resources in the context of war, terror, and migration. *Current Opinion in Behavioral Sciences*, vol. 57. <https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2024.101393>.

Stone, Philip R. (2013) Dark tourism, heterotopias and post-apocalyptic places: The case of Chernobyl. Teoksessa Leanne White & Elspeth Frew (toim.) *Dark Tourism and Place Identity: Managing and Interpreting Dark Places*. Lontoo: Routledge, 79–93.

Tannenwald, Nina (2018) How Strong Is the Nuclear Taboo Today? *The Washington Quarterly*, vol. 41(3), 89–109. <https://doi.org/10.1080/0163660X.2018.1520553>.

Tuomi, Pauliina (2018) Groteski True Crime: Rikosdraamadokumentaariset formaatit inhon ja provokatiivisuuden näkökulmista. *WiderScreen*, vol. 21(3). Saatavilla: <http://widerscreen.fi/numerot/2018-3/groteski-true-crime-rikosdraamadokumentaariset-formaatit-inhon-ja-provokatiivisuuden-nakokulmista/> (linkki tarkistettu 23.7.2024).

Tuomi, Pauliina (2022) Kun rikollisuudesta ja kuolemasta tulee viihdettä: (Media)väkivalta viihteellistymisen näkökulmasta. *Lähikuva*, vol. 35(3), 52–63. <https://doi.org/10.23994/lk.121895>.

Tsfati, Yariv; Boomgaarden, Hajo; Strömbäck, Jesper; Vliegenthart, Rens; Damstra, Alyt & Lindgren, Elina (2020) Causes and Consequences of Mainstream Media Dissemination of Fake News: Literature Review and Synthesis. *Annals of the International Communication Association*, vol. 44(2), 157–173. <https://doi.org/10.1080/23808985.2020.1759443>.

Uzuegbunam, Chikezie (2013) Sensationalism in the Media: the right to sell or the right to tell? *Journal of Communication and Media Research*, vol. 5, 69–78.

Riku Kauhanen ja Olli Kleemola

Riku Kauhanen, FM, arkeologia,
Turun yliopisto

Olli Kleemola, VTT, poliittinen
historia, Turun yliopisto

MUSTAVALKOINEN, SINI- KELTAINEN, SINIVALKOINEN

Suomalaiset toisen maailmansodan valokuvat Ukrainan sodan some- ja meemimaisemassa



Artikkelissa tarkastellaan etenkin Twitterissä/X:ssä käytettyjä suomalaisia toisen maailmansodan aikaisia valokuvia, joita hyödynnetään Venäjän Ukrainaan tekemän hyökkäyksen yhteydessä laadituissa sosiaalisen median julkaisuissa. Tiedyt valokuvat etenkin talvisodasta ovat nousseet ikoniseksi kuvastoksi, jota käytetään toistuvasti erilaisten julkaisujen kuvituksena tai verkossa leviävien meemien pohjana. Esimerkiksi sodan alkua rinnastettiin voimakkaasti Suomen talvisotaan, ja myös keskustelu Suomen NATO-jäsenyydestä aiheutti kommenttitulvan, jossa valokuvien herättämiä mielikuvia käytettiin vastineena venäläismedian julkituloille. Tarkastelemme näiden valokuvien julkaisemisen yleisyyttä ja kontekstia sekä kuvien kautta rakennettua narratiivioia.

Venäjän hyökkäyksellä helmikuussa 2022 alkaneen Ukrainan sodan on sanottu merkittävän modernin sodan medianäkyvyydessä samanlaista käännekohtaa kuin Krimin sota (1853–1856) sanomalehdistön ja Vietnamin sota (1955–1976) television suhteen tai Persianlahden sota (1990–1991) taistelulentäältä saatuine ohjuskamerakuvineen. Ukrainan sota on yksi ensimmäisistä sodista, missä Internetissä tapahtuvalla reaaliaikaisella kommunikaatiolla on poikkeuksellisen vahva rooli (Bigalke & Richter 2022). Konventionaalisen sodankäynnin rinnalla tapahtuva informaatiovaikuttaminen on saanut aivan uudenlaisen merkityksen: verkkopalveluiden käyttäjistä on tullut informaatio-sodankäynnin osapuolia. Ukrainan sota onkin hyvä esimerkki disintermediaatio-ilmioistä, jossa mediatilat ja sanomalehdet ovat menettäneet ennen niille kuuluneen vallan mediasisällön portinvartijoina. Samalla kuvien rooli osana tiedonvälitystä on sosiaalisen median alustojen myötä kasvanut merkittävästi. (Nowotny & Reidy 2022, 7–9; Pantti 2017, 424–129.)

Ukrainan sotaa on eri yhteyksissä luonnehdittu ensimmäiseksi eurooppalaiseksi täysimittaiseksi sotilaalliseksi konfliktiksi sitten toisen maailmansodan. Sodan kuvasto on ollut myös pitkälti nimenomaan perinteisen sodankäynnin

kuvastoa ja eronnut siten viime vuosikymmeninä käytyjen uusien, epäsymmetristen sotien kuvastosta. Etenkin läntisissä maissa epäsymmetristen sotien, kuten 2000-luvun terrorisminvastaisten sotien, kuvanarratiivissa tyypillistä on, että kärsimystä ja kuolemaa ei näytetä, vaan sota estetisoidaan jonkinlaiseksi humanitaariseksi seikkailuksi, joka tapahtuu lännestä katsottuna eksoottisissa oloissa (Schreiber 2018, 24–101). Ukrainan sota poikkeaa näistä kuvauksista täydellisesti.

Tätä taustaa vasten ei ole yllättävää, että toisen maailmansodan aikaista kuvastoa on nostettu esiin sosiaalisessa mediassa Ukrainan sotaan liittyvien keskustelujen yhteydessä. Sodan eurooppalaisessa kontekstissa Suomen sota-historia ja sen kuvasto nousevat poikkeuksellisen vahvasti esille, sillä Ukrainan odotettua menestyksekkäämpää puolustustaistelua ja Venäjän joukkojen kokemia takaiskuja on eri yhteyksissä verrattu Suomen talvisotaan (esim. Brimelow 2022; Manninen 2022). Ilmiselvien samankaltaisuuksien (talvella alkaneet taistelut, sama hyökkääjä, hyökkäyksen kohteiksi joutuneiden valtioiden historiallinen asema keisarillisesta Venäjästä itsenäistyneinä valtioina ja sodan David & Goljat -asetelma) lisäksi talvisodan länsimaisesta näkökulmasta selkeä vastakkainasettelu aggressiivisen Neuvostoliiton ja viattoman Suomen välillä puhuttelee edelleen. Edellä mainitut tekijät selittänevät talvisotakuvas-ton suosiota Ukrainan sodan yhteydessä. Toisaalta myös Venäjä on pyrkinyt ammentamaan sodalle oikeutusta nimenomaan suuren isänmaallisen sodan narratiivista, johon talvisotakin liittyy. Toki talvisota on Venäjän muistamisen narratiivissa aiheena täysin marginalisoitu (Oivo 2023, 5).

Artikkelissa tarkastelemme sosiaalisesta mediasta keräämäämme kuva-aineistoa ja kysymme, miten 80 vuotta vanhoja kuvia ylipäätään käytetään: millainen konteksti niille annetaan, mitkä kuvat tunnistetaan Suomen sota-historiaan liittyviksi ja millaista narratiivia niiden avulla rakennetaan? Pohdimme myös, miten Ukrainan sodan synnyttämä moderni kuvasto vertautuu 80 vuotta vanhaan toisen maailmansodan kuva-aineistoon.

Sotien kulttuurinen muistaminen – digitaalinen sodankäynti muistoista

Kriisit, kuten sodat, aktivoivat kulttuurisessa muistissa olevaa perinnettä ja päivittävät sen uudelle ajalle. Ilmiö on monimuotoinen. Folkloristiikan tutkija Ulla-Maija Peltonen on todennut, miten Suomessa tämä on esimerkiksi näkynyt vanhojen vainolaistarinoiden kerrontana Suomen sisällissodasta. Isovihan aikaan (1713–1721) liitettyjä kauhutarinoita venäläisten julmuuksista kerrottiin vuoden 1918 tapahtumina ja yhdistettiin punaisiin tai valkoisiin. (Peltonen 1996, 136–202.)

Kirjallisuudentutkija Ellen Ruttenin mukaan 2000-luvun itäeurooppalaisen muistikulttuurin ymmärtämiselle on ensiarvoisen tärkeää tarkastella digitaalista muistia, jota tuotetaan ja jaetaan verkossa (Rutten 2013; Rutten et al. 2013). Media on samalla digitaalisen muistin tutkimuksen perusteella olennainen osa kulttuurista muistamista. Rutten viittaa kirjallisuudentutkijoihin Astrid Erlliin ja Ann Rigney'in ja korostaa, miten kulttuurinen muistaminen on täysin riippuvainen mediasta, sillä symboliset esineet toimivat välittäjinä yksilöiden välillä luoden yhteisöllisyyttä yli ajan ja paikan (Rutten 2013, 221). Näin ol- len esimerkiksi juuri valokuvat medioina ovat merkityksellisiä kulttuurisen muistamisen välineitä ja välittäjiä.

Jo useita vuosia ennen Krimin miehitystä ja Donbasin muuttumista sota- tantereeksi vuonna 2014 miljoonat venäläiset ja ukrainalaiset kamppailivat

verkossa ”verkkosodissa”. Rutten näkeekin verkkosodan yhtenä muistisodan taistelukenttänä. Keskeisenä sosiaalisen median alustana tälle sodalle on ollut Vkontakte, vuonna 2006 perustettu sosiaalisen median verkkosivusto, joka muistuttaa Facebookia ja on erittäin suosittu Itä-Euroopassa (Rutten 2013, 219, 222–223). Krimin alue oli jo ennen sodan alkua 2014 verkossa käytävän ankarana muistisodan aihe. Krimin kartat olivat esimerkiksi tärkeitä visuaalisen median välineitä osoittamaan, kummalle alue kuuluu, Ukrainalle vai Venäjälle. Ukrainalle kuulumista korostavissa kartoissa Ukraina esitettiin ja esitetään täysin yhtenäisenä alueena, kun taas venäläistä näkökantaa korostavissa kartoissa Ukrainan alueellisia eroja painotetaan ja samalla halutaan muovata mielikuvaa Krimistä Ukrainasta erillisenä alueena. Samoin Sevastopolista välitettiin verkkoon runsaasti valokuvia, joissa esiintyi Venäjän lippuja kaupunkikuvassa. Fyysistä hyökkäystä konkreettiselle Krimille edelsikin verkkohyökkäys; kuvin ja valokuvin täysin venäläiseksi luotu virtuaalinen Krim ja Sevastopol. (Pasholok 2013.)

Samalla tavalla kuin sisällissota sekä sittemmin talvi- ja jatkosota aktivoivat vanhaa perinnettä, on Ukrainan sota kriisinä aktivoinut suomalaisten kulttuurista muistia edellisistä sodista. Uudeksi areenaksi tälle muistelulle ja kerronnalle on muodostunut sosiaalinen media, jossa kerronnan rinnalla voidaan julkaista ja jakaa kuvitusta. Etenkin Suomessa talvisodan kuvasto on herännyt henkiin, muistuttaahan Venäjän hyökkäys Ukrainaan suuresti Neuvostoliiton hyökkäystä Suomeen vuonna 1939. Kuvaston aktivoituminen ei kuitenkaan ole vain suomalainen ilmiö. Esimerkiksi Baltian maissa Neuvostoliittoa vastaan taistelleiden metsäveljien/partisaanien kuvasto on aktivoitunut sosiaalisessa mediassa, ja virolaiset, liettualaiset ja latvialaiset jakavat näitä valokuvia (esim. Twitterissä käyttäjän @Spicosp julkaisu 11.7.2022). Näillä mielikuvilla on myös konkreettista vaikutusta: huhti–toukokuussa 2022 liettualaiset keräsivät viisi miljoonaa euroa rahoittaakseen Turkista ostettavan Bayraktar-ilma-aluksen Ukrainan armeijalle (censor.net 2022). Bayraktar sai nimekseen ”Vanagas”, Haukka, mikä oli liettualaisen partisaanijohtaja Adolfas Ramanauskasin (1918–1957) kutsumanimi. Merkittävimmin ilmiö näkyy luonnollisesti Venäjällä, missä suuren isänmaallisen sodan (1941–1945) eli toisen maailmansodan historia, kuvasto ja myytit ovat vahvasti esillä ja suoranaudessa suurkulutuksessa sotaa oikeutettaessa.

Suomen sotien kuvasto linkittyy itäeurooppalaiseen kontekstiin venäläisiä vastaan tehdyn vastarinnan vuoksi, mutta on siinä mielessä poikkeava, ettei Suomea miehitetty toisen maailmansodan seurauksena. Niinpä kuvastossa nousevat esille armeijan viralliset SA-kuvat sekä joissakin tapauksissa sotilaiden itse ottamat kuvat, kun taas itäeurooppalainen kuvasto perustuu esimerkiksi partisaanien itsestään neuvostomiehityksen aikana ottamiin valokuviin. Asetelmansa takia nimenomaan suomalainen kuvasto sopii erityisen hyvin esittämään vakinaisen kansallisen armeijan menestyksestä vastarintaa maahan tunkeutuvia venäläisiä vastaan.

Suomen talvisodan aikana syntyneitä valokuvia on jaettu verkossa Ukrainan sotaan liittyvien viestien yhteydessä laajalti, eivätkä kuvien jakajat useinkaan ole suomalaisia. Kuvia on käytetty esimerkiksi meemeissä, joilla on vastattu verkossa leviävään Venäjän propagandaan ja joita on jakanut itseään NAFOksi (North Atlantic Fella Organisation) nimittävä, löyhästi organisoitunut verkossa toimiva vapaaehtoisryhmä.¹ NAFO on sosiaalisessa mediassa Venäjän propagandaa vastaan suuntautunut pro-Ukraina vapaaehtoisryhmittymä, jonka pääasiallisina tehtävinä on Venäjän propagandan haastaminen etenkin pilkkaamalla, käyttäen pääasiassa sarkastisia ja ivallisia meemejä,

1 NAFOon ”liitytään” tekemällä lahjoitus Ukrainan hyväksi ja julkaisemalla todiste varainsiirrosta, kuten kuvakaappaus PayPalissa tehdystä siirrosta esimerkiksi United24:lle tai Ukrainassa taistelevalle Georgian Legioonalle. Tämän jälkeen lahjoittaja pyytää omaa Fella-avatarta eli profiilikuvaa, jonka joku NAFO:n kuvankäsittelijöistä laatii toiveiden mukaisesti. Avatarina käytetään pääasiassa verkkomeemi Shiba inu -rotuisen ”Cheemsin” pohjalta luotua koirahahmoa, mutta myös muita eläimiä käytetään NAFO-avatarina. (Ks. meemeistä Nowotny & Reidy 2022, 10–14; NAFOsta nafo-ofan.org 2023.) Laajemmin tämä kytkeytyy doge-meemiin, jossa ilmeikkäitä shiba inu -koiran kuvia kutsuttiin koiran, ”dog”, sijaan nimellä ”doge”, ja dogen kuvaan liitettiin kommentoiva teksti. Ks. <https://knowyourmeme.com/memes/doge>.

ukrainalaisten puheenvuorojen vahvistaminen, esimerkiksi jakamalla näiden julkaisuja sosiaalisessa mediassa, ja varainkeruu ukrainalaisten hyväksi.

Tarkastelumme perustuu ajatukseen, että tunnetut, ikoniset kuvat luovat odotuksia siitä, millaista kuvastoa vastaavissa tilanteissa tulevaisuudessa tuotetaan (Kotilainen & Pellander 2021, 278–280).² Siten esimerkiksi toisen maailmansodan aikainen, laajalle levinnyt propagandakuvasto määrittää tänäkin päivänä ymmärrystämme sodasta – sekä siitä, miten sotaa tulisi kuvata. Artikkelimme sijoittuu osaksi *visual history* -tutkimusperinnettä, jossa painotetaan kuvien merkitystä itsenäisinä, tekstistä riippumattomina toimijoina ja niiden kykyä konstruoida ja muokata todellisuuksia (Paul 2011).

Meemit muistamisen välineinä

Keskeistä verkossa tapahtuvalle muistelukulttuurille on kulttuurisen muistin ilmaisu meemeillä. Verkossa leviävä, humoristinen, usein tekstillä varustettu mediateos – kuva tai video – on yleisin konteksti, jonka yhteydessä käytetään termiä meemi. Laajimmillaan meemillä tarkoitetaan imitaation välityksellä levitettävää kulttuurista ilmiötä, joka voi olla periaatteessa mikä tahansa kommunikaation välityksellä ihmiseltä toiselle siirtynyt asia (Britannica.com; Heimo & Koski 2014, 5–6). Meemille on usein tunnusomaista toistamalla ja varioimalla tuotetut uudet versiot vanhemmasta meemistä, esimerkiksi Ukrainan sodan kontekstissa tuhottua venäläispanssaria esittävän valokuvan muokkaaminen uusin ja erilaisin tekstein, kuvankäsittelyin tai linkittämällä se muuten uusiin, yllättäviin yhteyksiin. Artikkelimme tutkimusaineiston kuvat esiintyvät usein sosiaalisessa mediassa sekä memeinä että tavallisina julkaisuina – jälkimmäisessä tapauksessa käytännössä julkaisua täydentävänä kuvituksena, eivätkä itsenäisenä sanomana. Usein yksittäinen uutiskuva tai kuvakaappaus uutisvideosta toimii pohjana meemille. Yksi keskeinen meemien genre ovatkin ”uutismeemit”, *newslore*, jolloin meemeillä otetaan kantaa ajankohtaiseen uutisaiheeseen (Heimo & Koski 2014, 8–10). Ukrainan sodan meemit ovat erinomaisia esimerkkejä *newslore*sta (Saarikoski et al. 2024).

Meemin kriteerinä pidetään viraaliutta (Heimo & Koski 2014, 6), eli sitä, että meemi on paljon katsottu, laajalti jaettu ja siitä tehdään uusia versioita. Modernin verkkosodan kontekstissa meemien käyttäytyminen eroaa spontaaneista tavallisten käyttäjien itse tekemistä meemeistä. On vaikeaa määritellä, mikä on aidosti viraali meemi, koska niiden levittämiseen ja näkyvyyden kasvatamiseen käytetään bottitilejä eli automaattisesti tykkäyksiä, uudelleenjakoja sekä kommentteja tekeviä tilejä. Verkossa on myös runsaasti palveluita, joilta voi ostaa näkyvyyttä eli tykkäyksiä, jakoja ja kommentteja sosiaalisen median julkaisuilleen. Ilmiö onkin levinnyt valtiollisen propagandan työkaluksi, tunnetuimpana esimerkkinä edesmenneen venäläisen liikemiehen Jevgeni Prigožinin Internet Research Agency (Агентство интернет-исследований) eli ”trollitehdas”, joka on pyrkinyt muun muassa vaikuttamaan vaalikeskusteluihin.

Ukrainan sodasta ja sen mediaulottuvuudesta on lyhyessä ajassa ilmestynyt melko paljon artikkeleita ja kirjoituksia. Mediatutkija Mervi Pantti on käsitellyt vuonna 2014 alkaneen Krimin miehityksen ja siitä käynnistyneen konfliktin kuvastoa, joka kuitenkin poikkeaa monella tavoin vuoden 2022 konfliktin kuvastosta. Pantti on keskittynyt ennen kaikkea perinteiseen mediakuvastoon, ei niinkään sosiaalisen median meemikuvastoon, vaikka onkin sivunnut mediakuvaston leviämistä sosiaalisen median alustoilla (Pantti

2 Ilmiö näkyy esimerkiksi pakolaisiin liittyvän kuvaston yhteydessä suomalaisessa kontekstissa siten, että kulttuurisessa muistissamme keskeisessä roolissa olevat evakkokuvat toisen maailmansodan ajalta luovat edelleen odotuksia siitä, millainen on ”hyvä” tai ”oikea” pakolainen, ja ongelmia syntyy, kun esimerkiksi vuoden 2015 pakolais-tilanteessa julkaistu kuvasto ei (lainkaan) vastannut näitä odotuksia.

2019; Ojala et al. 2017). Digitaalisen kulttuurin tutkija Petri Saarikoski julkaisi heinäkuussa 2022 artikkelin Ukrainan sodan meemeistä keväällä 2022. Myös hän on nostanut esiin talvisodan toistuvana teemana Twitterissä. (Saarikoski 2022.) Ukrainan sodan meemeistä on myös tuore digitaalisen kulttuurin tutkijoiden Petri Saarikosken, Jenna Peltosen ja Rami Mähkän artikkeli ”Natsit ja toinen maailmansota Ukrainan sodan meemeissä 2022–2023” (2024), jossa tarkastellaan Ukrainan sodan kontekstissa natsihin liittyviä meemejä, kuten erilaisia historiallisia rinnastuksia, osana sodan informaatorintamaa. Taistelu ”ukronatseja” vastaan eli ”Ukrainan puhdistaminen natsista” on keskeinen osa Venäjän käyttämää ja tuottamaa sodankäynnin ideologiaa. Meemeissä käytetään muun muassa rinnastuksia, joissa toisen maailmansodan aikainen propagandakuva asetetaan tämän päivän kuvan viereen. (Saarikoski et al. 2024, 72–75.)

Aineisto ja metodit

Tarkasteltavana aineistona on Riku Kauhasen pääasiassa Twitteristä/X:stä sekä Redditistä keräämä, useita tuhansia viestejä kattava kokoelma Ukrainan sotaan liittyviä kuvia ja keskusteluja.³ Aineiston pääosa on kerätty Twitteristä 27. helmikuuta 2022 alkaen, ja tallettaminen Redditistä alkoi myöhemmin huhtikuussa 2022. Kuvakaappausten ajankohta ei tosin kerro, milloin kuva tai video on alun perin julkaistu. Materiaalia myös kierrätetään paljon, ja uutiset tai tietyt mediat nousevat esille yleensä vasta, kun riittävän näkyvä tili julkaisee ne. Aineiston keruu ja dokumentointi ovat perustuneet päivittäiseen sosiaalisen median julkaisujen tallentamiseen kuvakaappauksina, ja poikkeuksellisten tapahtumien yhteydessä on dokumentoitu myös julkaisun saamia vastauksia. Tarkkaa aiheajasta ei Ukrainan sodan sisällä ole tehty, koska on melko vaikeaa todentaa, mikä julkaisu on misinformaatiota, disinformaatiota tai aito julkaisu. Samoin on hankala ennustaa, mikä ilmiö jää pysyväksi ja mikä on vain lyhytaikainen kuriositeetti.

Reddit soveltui paremmin videoiden tutkimiseen ja tallentamiseen, koska verkkosivustolla ei ole Twitterin tapaan rajoituksia videoiden pituudelle. Usein Twitterissä julkaistut, lyhennetyt videot löytyivät Redditistä aiemmin julkaistuinä ja pidempinä versioina. Reddit soveltui kuitenkin huonommin valokuvien tutkimuksen lähteeksi, sillä sen keskustelualustoilla eli aliredditeissä ei yleensä käytetä kuvia vastauksissa tai osina keskusteluja. Aineistonkeruuta varten on seurattu useita Ukrainan sotaa seuraavia alireddittejä, kuten r/LoveForUkraine, r/RussiaUkraineWar2022, r/ukraine, r/UkraineWarReports, r/UkraineWarVideoReport sekä r/UkrainianConflict.

Täydensimme aineistoamme sen määrällisen edustavuuden varmentamiseksi Twitterissä/X:ssä sekä Redditissä tehdyillä englanninkielisillä sanahauilla, kuten tiettyyn ajanjaksoon rajoitetuilla hauilla sekä esimerkiksi hakusanoilla ”Winter War Ukraine”. Valitsimme kieleksi englannin, koska sillä kommunikoidaan myös kansainvälisen yleisön, ei vain samankielisten käyttäjien kanssa. Käytettyjä kieliä vertaillen huomattavaa on, että pelkätään suomen kielellä tehty haku samalta ajanjaksolta tuottaa kaksi mediaa sisältävää tulosta, joissa on talvisodan kuvamateriaalia: kuva talvisodan pommituksessa menehtyneestä Armi Metsäpellostä sekä meemikuva Simo Häyhästä, kumpikin julkaistu 27.2.2022.⁴

Sosiaalisen median palvelujen algoritmien vuoksi hakutuloksissa eivät kuitenkaan näy kaikki hakuehdot täyttävät tulokset: mitä pidempi ajanjakso

3 Hakutuloksiin sisältyi valokuvien lisäksi myös talvi- ja jatkosodan aikana tuotettua propagandamateriaalia, kuten lentolehtisiä, pilapiirroksia ja muita vastaavia kuvia, joita julkaistiin Ukrainan sodan kontekstissa. Etenkin talvisotaa esittävät piirrookset ovat olleet tiheästi kierrätettyjä. Rajaamme ne kuitenkin tässä artikkelissa tutkimuksen ulkopuolelle ja keskityimme valokuviin.

4 Hakulausekkeena tämä on Twitterissä eli X:ssä muotoa: talvisota Ukraina since:2022-02-24 until:2022-03-06. Tulokset käyttäjiltä @SMartinen 27.2.2022 (kuva Metsäpellostä) ja @JMTVainio 27.2.2022 (meemi Simo Häyhästä).

on tarkasteltavana, sitä enemmän erittäin osuviakin tuloksia jää näyttämättä. Esimerkiksi sodan alkupäiviin rajoitettuna hakuaikana 24.2.2022–6.3.2022 hakusanat ”Winter War Ukraine” sekä rajaaminen mediaan eli videon tai kuvan sisältäviin julkaisuihin⁵ tuottaa tätä kirjoittaessa X:ssä viisi tulosta, joissa on suora viittaus talvisotaan ja Ukrainaan sekä kuvituksena suomalainen talvisodan aikainen tai sellaiseksi väitetty valokuva (25.10.2023 tehty haku, tulokset käyttäjiltä @bokoel1 26.2.2022, @RT_Uruguay Mar 5.3.2022, @432Elevate 25.2.2022, @NotesFASMil 28.2.2022 sekä @MnlDin 27.2.2022.). Ongelma on, että mikäli jokin kuva on julkaistu X:ssä ilman tekstiä, ei sitä pysty löytämään sanahauulla. Pidennetty haku samoilla hakusanoilla sodan alusta kesäkuun 2022 (”talvisota Ukraina since:2022-02-24 until:2022-06-01”) alkuun tuottaa kuusi sopivaa tulosta. Talvisota onkin sitä jakavien tilien kielen ja kotimaan perusteella kansainvälinen aihe. Erityisen aktiivinen käyttövaihe Ukrainan sodan kontekstissa osui sodan alkuun helmi–huhtikuulle 2022. Kuvien käyttö yleistyi myöhemmin huomattavasti Suomen NATO-jäsenyyttä koskevan keskustelun parissa sekä kommentteina venäläisten medioiden ja poliitikkojen puheenvuoroihin.

Sosiaalisen median, etenkin Twitterin/X:n moderoinnin vuoksi kuvakaappaukset osoittautuivat ainoaksi luotettavaksi tavaksi tallettaa tietoa pitkälle aikavälille. Osana verkkoalustojen informaatioisotaa osapuolet pyrkivät jäädyttämään massaraportoinnilla toisen osapuolen sosiaalisen median tilejä, ja tässä tutkimuksessa käytetyn aineiston alkuperäisiä jakajia jälkikäteen etsiessä ja tarkastellessa monet tilit sisältöineen olivat jo kadonneet sosiaalisesta mediasta. Tämä tekee määrällisestä analyysistä vaikeampaa, koska suosittuakin sisältöä on kadonnut. Yleensä jäädytys uhkaa äärimmäisintä materiaalia, kuten väkivaltaan yllyttävää tai sitä ylistävää materiaalia jakavia tilejä, mutta myös tavalliset journalistit, tutkijat ja jopa hyväntekeväisyysjärjestöt saattavat joutua massaraportoinnin vuoksi jäädytetyiksi. Jotkin tilit ovat näkyvyydeltään rajoitettuja (*shadow banned*), jolloin ne eivät lainkaan nouse esille hauissa. Lisäksi sosiaalisen median algoritmit muokkaavat ennalta-arvaamattomasti sitä, minkälaisia tuloksia haut antavat. Kaikenlaisia kvantitatiiviseen otokseen pyrkiviä hakutuloksia on siis syytä pitää suuntaa antavina, ellei aihe ja rajaus ole erittäin spesifi, kuten yksittäiseen tiliin kohdistuva analyysi. Tästä syystä esitämme kvantitatiiviset hakutulokset ja erilaisten kuvien käytön karkeina arvioina ”satoja”, ”kymmeniä” tai ”yksittäisiä”.

Tarkastelumme perustuu pääasiassa kuva-aineiston tyyppittelyyn ja kuvien historialliseen kontekstointiin sekä vertailevaan tutkimusotteeseen. Kontekstoimalla historiallista kuvastoa ja vertaamalla sitä modernien sotien kuvastoon pohdimme, onko kuvien merkitys uudessa tilanteessa ja välityskanavassa säilynyt ennallaan suhteessa niille syntyäkään annettuun merkitykseen, vai onko niille annettu uusia merkityksiä. Yksittäisten kuvien analyysin ohella ja avulla pohdimme laajemmin Ukrainan sodan kuvallista viestintää.

Jaottelimme kuvat ennen varsinaista analyysia kuvatyyppeihin. Kuvatyyppillä tarkoitamme usean valokuvan muodostamaa kuvajoukkoa, jonka kuvat sisältävät samoja avainelementtejä ja näin muistuttavat visuaalisesti toisiaan (Mietzner & Pilarczyk 2005, 119–120). Tyyppittelyn jälkeen ryhmittelimme kuvatyypit laajemmiksi kokonaisuuksiksi niiden yleisen kuva-aiheen perusteella. Kuva-aiheella tarkoitamme tässä kuvatyyppejä yhdistävää, abstraktimpaa teemaa, jonka voi usein tunnistaa vain aineiston historiallisen kontekstoinnin kautta. Näitä ovat muun muassa yksilösankarit, kuten Simo Häyhä, puolustajan moraalin nostajina sekä hyökkääjän kärsimät tappiot, kuten Suomen sodissa tuhottu venäläiskalusto. Muita tarkastelemiamme kuva-aiheita ovat

5 Hakulausekkeena tämä on Twitterissä eli X:ssä muotoa: Winter War Ukraine until: 2022-03-06 since:2022-02-24.

yksittäinen SA-kuva polttopullolla aseistautuneesta suomalaisotilaasta, yksittäiskuva suomalaisesta konekivääriryhmästä talvisodan Lemetissä, kaatuneista venäläisistä sotavuosina otetut kuvat sekä muut vähäisemmät teemat. Pohdimme myös harvemmin käytettyjä kuvia, jotka muissa konteksteissa, kuten jatkosodan historian esityksissä, ovat ikonista kuvitusta, mutta joita ei juurikaan esiinny Ukrainan sodan kontekstissa niiden ”meemipotentiaalista” huolimatta. Koska käytetty kuvasto keskittyy likimain kokonaan talvisodan aikana otettuihin kuviin, voidaan Ukrainan sodan kontekstissa puhua talvisotameemeistä.

Simo Häyhä ja ”Kiovan aave” moraalinen nostajana

Talvisodan aikaista tarkka-ampuja Simo Häyhää käsitteleviä kuvallisia julkaisuja löytyy Ukrainan sodan kontekstissa X:stä runsaasti. Simo Häyhä on jo ennen Ukrainan sotaa esiintynyt erilaisissa meemeissä, kuten häntä esittämissä kuvissa tai liitettynä valmiisiin meemipohjiin. Ukrainan sota on tälle ilmiölle jatkumoa, mutta voidaan todeta, että Häyhä-kuvastosta on tullut samalla viraali. Aikaisemmin Häyhä on ollut lähinnä historia-/sotahistoria-meemejä tehneiden aihe, joka on rajautunut pienehkön piiriin käyttöön.

Koska Simo Häyhän kuviin ei aina ole liitetty tekstiä, mikä vääristää löydöksiä määrää, voidaan perustellusti olettaa, että kuvaa on sodan aikana käytetty sellaisenaan tai muokattuna useita satoja kertoja. Esimerkiksi käyttäjän @pmakela1 meemijulkaisu Simo Häyhästä 25.4.2022 keräsi kolmessa tunnissa 2 215 tykkäystä, 272 uudelleenjakoa ja 26 kommenttia (@pmakela1 julkaisu Twitterissä/X:ssä 25.4.2022); käyttäjän @TallbarFIN julkaisu 19.8.2023 väritetystä Simo Häyhän kuvasta keräsi 1 244 tykkäystä, 35 uudelleenjakoa ja 63 kommenttia (@TallbarFIN julkaisu X:ssä 19.8.2023). Yleisin muokkausten pohjana käytetty valokuva on Loimolassa 1.2.1940 otettu SA-kuva, jossa Häyhä hymyilee kivääri kainalossa talvisessa maisemassa (SA-kuva 9479). Myös klassinen, Simo Häyhään virheellisesti liitetty valokuva ruotsalaisvapaaehtoisesta pakkasmaskissa esiintyy usein X-alustan julkaisuissa (esim. @JoaoPacheco91 julkaisu X:ssä 20.9.2023).

Vaikka kuva lumipukuisesta sotilaasta talvisodan maisemassa ei suoranaisesti liity Ukrainan tilanteeseen, kuvalla voidaan nähdä olevan kaksi eri merkitystä osana sosiaalisissa medioissa sodan alussa rakentunutta sotanarratiivia. Ensimmäinen, tärkeämpi merkitys oli muistuttaa siitä, että lukumääräisesti alivoimaiset vastustajat olivat ennenkin pärjänneet määrällisesti ylivoimaisen Venäjän (talvisodan tapauksessa Neuvostoliiton) armeijaa vastaan. Häyhän kuvaa käytettiin siis eräänlaisena moraalisen kohottajana, jolle olikin tarvetta, olivathan monien länsimaiden arviot Ukrainan mahdollisuuksista pärjätä Venäjää vastaan varsin pessimistisiä, mikä näkyi esimerkiksi Yhdysvaltojen Ukrainan presidentti Zelenskyille tarjoamassa evakuoinnissa (Kessler 2022). Häyhän kuvaa käytettiin sodan alussa läntiselle yleisölle viestittäessä, kuten Twitterissä @Hanorich vastauksessa ”Simo Häyhä, the white death. God bless Ukraine” Viron entiselle presidentille Toomas Ilvekselle (@IlvesToomas) 25.2.2022 (@Hanorich julkaisu Twitterissä/X:ssä 25.2.2022). Kuvaa on käytetty myös sosiaalisen median palveluissa leviävään venäjämieliseen propagandaan vastattaessa. Tuloksiin kuuluu esimerkiksi käyttäjän @RadioOpornik julkaisu 25.2.2022, jossa tekstinä on ”Halo #Putin next time You will send your empty threats to #Finlandia please remember this man SIMO HÄYHÄ just remember” (@RadioOpornik 25.2.2022) tai käyttäjän @danielmkim uudelleenjulkaisu



Kuva 1. Ote Simo Häyhästä osana epäaitoa uutiskuvaa Ukrainan sodasta. Käyttäjän @Smarttinen julkaisema meemi Twitterissä 27.2.2022. Julkaisussa on selitystekstinä "Talvisotameemejä puskee nyt vähän joka suunnasta. Tämä on hyvä. #Ukraina #talvisota #simohäyhä".

26.2.2022 vastauksena Venäjän ulkoministeriön (Ministry of Foreign Affairs of Russia eli @mfa_russia) julkaisuun (@danielmkim 26.2.2022; @mfa_russia 25.2.2022). Käyttäjä @CDRMichaelBurn vastasi kyseiseen ulkoministeriön julkaisuun suoraan kommenttina Simo Häyhän kuvalla ja tekstillä "Simo has entered The Chat" (@CDRMichaelBurn 26.2.2022). "X has entered the chat" viittaa meeminä vanhaan verkon keskustelukanavien tapaan ilmoittaa uuden käyttäjän liittymisestä keskusteluun ilmoituksella "Käyttäjä X on liittynyt keskusteluun", joka humoristisissa meemeissä on saattanut esimerkiksi ilmoittaa USA:n liittymisestä ensimmäiseen tai toiseen maailmansotaan "1917/1941: USA has entered the chat".

Simo Häyhän avulla korostettiin venäläisillä kyllä olevan lukumääräinen ylivoima, mutta todettiin samalla, että taidoiltaan ylivoimaiset sotilaat tekisivät materiaalsen ylivoiman merkityksettömäksi.

Vastaava funktio voidaan nähdä olleen myös "Kiovan aaveella", ukrainalaisella hävittäjälentäjällä, jonka sodan alkuvaiheissa kerrottiin pudottaneen

lukuisia venäläislentokoneita, mutta joka sittemmin paljastui tarinaksi. Moraalia kohottavien sankaritarinoiden kerronta onkin tyypillinen osa sotapropagandaa kaikissa sodissa. Kiovan Aaveen, ”Ghost of Kyiv”, alkuperä ei ole ollut Ukrainan propagandakoneistossa, vaan tarina käynnistyi sosiaalisessa mediassa sotapeli Warthunderin pelaajan @ScOttishKoala julkaistua 24.2.2022 Twitterissä videon hävittäjästä. Ukrainassa tartuttiin tarinaan sen alkaessa levitä meemimuodossa. Tarina kumottiin parin kuukauden kuluttua. Käyttäjän theScottishKoala - ArmorCast (@ScOttishKoala) alkuperäinen julkaisu, jonka hän twiittasi 24.2.2022, on poistettu, mutta siitä on runsaasti kuvakaappauksia eri lähteissä (Peter 2022; ks. Know Your Meme 2023).

Yksi erityinen suomalaisten toisen maailmansodan sotakuvien käyttöyhteys liittyy NAFO:n kuvastoon, johon liittyneillä on käytössään Fella-avatat eli profiilikuvat shiba inu -koirista, jotka on muokattu ”Fellaksi” tilaajan toiveen mukaisesti esimerkiksi sotilaaksi, historialliseksi hahmoksi, tietyn ammatin edustajaksi tai julkisuuden henkilöksi. Felloja on liitetty digitaalisilla kuvamuokkauksilla vanhoihin sota-ajan kuviin. Simo Häyhä on hyvin suosittu Fella-avatatien aihe. Myös muut kuin suomenkieliset Twitterin käyttäjät ovat halunneet Häyhään perustuvan ”tarkka-ampuja Fellan” kuvan (esim. @MsRandomFinn 14.7.2022; @vatchokli 4.10.2022; @DaveSparky4 4.10.2022; @himars_lover 12.10.2022; @himars_lover 21.12.2022; @JuhaFIN 9.7.2023). Häyhän kuvalla on siis roolinsa moraalin kohottajana. Samalla Häyhän kuva vahvistaa kansainvälisen yhteisön silmissä talvisodan ja Ukrainan taistelujen välistä yhteyttä – kuuluihan Häyhä talvisodan ajan tunnetuimpiin hahmoihin, ja kuvat lumipukuisista sotilaista puolestaan ovat aina olleet talvisodan ikonisinta kuvastoa (Kleemola 2015).

Häyhä on käytössä myös Ukrainan virallisessa valtiollisessa propagandassa. Ukrainan kiitosvideossa Suomelle korostetaan Suomen avun tärkeyttä ja määrää sekä esitetään siitä kiitokset. Videon lopulla on kuva talvisesta maisemasta, johon on upotettu Simo Häyhän ikonisesta valokuvasta leikattu hahmo. Suomalaisia nimitetään videossa ”talvisodankäynnin mestareiksi” ja Ukrainan ystäviksi (@DefenceU 24.8.2023). Näin myös Ukrainan virallisessa



Kuva 2. Kuvakaappaus Ukrainan virallisesta kiitosvideosta Suomelle. Video julkaistiin Ukrainan puolustusministeriön Twitter-tilillä (@DefenceU) 24.8.2023 Ukrainan itsenäisyyspäivänä. Video on ollut hyvin suosittu, saaden ainakin 23 000 tykkäystä, 3 000 uudelleenjakoa ja 754 000 katselukertaa. Kuva: @DefenceU 24.8.2023.

propagandassa rakennetaan yhteyttä talvisodan ja Ukrainan taistelun välille sekä korostetaan siten Suomen ja Ukrainan välistä kohtalonyhteyttä.

Venäjän kalusto- ja miestappiot

Suomen sotia ja Ukrainan sotaa toisiinsa vertaava kuvasto esittää useissa tapauksissa rinnakkain kuvia suomalaisten tuhoamasta venäläiskalustosta sekä vastinparina niin ikään tuhottua kalustoa esittävän kuvan Ukrainan sodan ajalta. Kuvissa on usein haettu samankaltaisuutta, esimerkiksi tuhotut panssarivaunut on kuvattu samasta kuvakulmasta tai tienvarsi täynnä hylättyjä ja tuhottua kalustoa on sommitelmaltaan samanlainen. Esimerkkejä on useita kymmeniä: Venäjän hyökkäyksen alussa Kiovan ympäristön taistelujen aikana sosiaalisen median palveluissa käytetty kuvamateriaali esitti talvisodan aikaisia mottitaisteluja ja etenkin Lemetin moteissa, Suomussalmella tai Raatteen tiellä tuhottuja venäläiskolonnia. Esimerkiksi käyttäjä @bokoen1 rinnasti Twitterissä 26.2.2022 tuoreella kuvalla ja talvisodan aikaisella kuvalla tuhotuista kolonnista sodat suoraan toisiinsa (@bokoen1 26.2.2022). Aktiivisessa käytössä oli ja on edelleen esimerkiksi Raatteen tieltä tammikuussa 1940 otettu SA-kuva (SA-kuva 2984) ja Suomussalmen Hulkonniemeltä otettu SA-kuva (SA-kuva 2878) samalta ajalta. Kaikkiaan esimerkeissä on käytetty ainakin 6–8 eri kuvaa, joista yleisimmin jaettuja on käytetty muutamia kymmeniä kertoja.

6 Sotasammossa kuvan SA-tunnukseksi on annettu numero 106481, mutta vastaa kuvaa ei löydy SA-kuva.fi palvelusta.



KUVA 3. Käyttäjän @Based_FIN 7.8.2022 julkaisemassa kuvassa verrataan vasemmalla olevaa SA-kuvaa⁶ Raatteen tien "ruuhkasta" sekä Ukrainasta otettua kuvaa tuhotusta venäläiskolonnasta. *Ilta-Sanomat* käytti samaa SA-kuvaa 5.3.2022 julkaistussa artikkelissa "Raatteen tie 1940, Butsha 2022 – talvisodan ja Ukrainan sodan erot ja yhtäläisyydet", verraten sitä Butshasta Kiovan lähellä 1.3.2022 otettuun uutiskuvaan tuhotusta venäläiskolonnasta.

Kuvatyyppi vaikuttaa olleen erityisesti suomalaisten sosiaalisten medioiden käyttäjien suosiossa. Yhtenä syynä tähän on varmasti Raatteen tien kuvaston keskeinen asema osana talvisodan ikonista kuvastoa (Kleemola 2015). Tuhottuja venäläiskolonnia esittävä kuvasto perustuu, kuten edellä on mainittu, ainoana tässä tarkasteltavana kuvatyyppinä selkeästi nimenomaan vertailuun. Vastaavia rinnastuksia on rakennettu myös suomalaisessa mediassa (Manninen 2022).

Niin Ukrainassa kuin Raatteen tiellä talvisodassa otettujen kuvien funktio on aikanaan ollut todistaa vihollisen kärsimistä tappioista. Kuvat on nähty tässä tarkoituksessa tekstiä todistusvoimaisempina. Samalla ne ovat nostaneet oman kansakunnan ja kansainvälisen yhteisön moraalia ja uskoa puolustautujan – tässä tapauksessa Ukrainan – mahdollisuuksiin. Kuvilla pyritään nyt myös nakertamaan venäläisten sekä näiden kannattajien moraalia.

Hyökkääjän kärsimistä suurista tappioista kertomaan on käytetty Ukrainan sodan kontekstissa myös jonkin verran Suomen viime sotien aikana otettuja kuvia neuvostoliittolaisista kaatuneista. Erityisesti kaksi kuvaa kiertää sosiaalisessa mediassa: toinen esittää pystyyn ”tienviitaksi” nostettua jäätynyttä venäläissotilasta, toinen taas ylösalaisin käännettyä vainajaa, joka on hangella pää lumeen hautautuneena. Tienviitaksi pystytettyä kaatunutta esittänyt kuva on yksityiskokoelmasta, ja se on ilmeisesti päätynyt laajaan levitykseen Wikimedian kautta (ks. commons.wikimedia.org).

Ylösalaisin käännetyn vainajan kontekstista on ristiriitaisia tietoja: yleensä sen väitetään Ukrainan sodan kontekstissa esittävän talvi- tai jatkosodan aikaista suomalaiskuvaa venäläisvainajasta, mutta on myös esitetty sen olevan neuvostoliittolaisen kuvaajan ottama. Valokuvaa on väitetty toisen maailmansodan aikana *Krasnoarmeyskaya Pravdassa* työskennelleen Mikhail Savinin ottamaksi, ja kuvassa olisi näiden tietojen mukaan Stalingradissa 1942 kaatunut saksalaissohilas, jonka neuvostoliittolaiset sotilaat ovat pystyttäneet hankeen ylösalaisin (ks. Witty 2023). Historianet.fi:n artikkeli ”Hitler aikoi näännyttää Leningradin nälkään” liittyy saman kuvan Leningradin taisteluihin selostuksella ”Venäläiset tyrkkäsivät kuolleita saksalaissohilaita esimerkiksi päälleen lumeen” mainiten Mikhail Savinin kuvaajaksi (Cancel 2022). Koska kuva on jo lähtökohtaisesti alkuperältään epäselvä, on sen ujuttaminen uusiin konteksteihin helppoa.

Kaatuneita sohilaita esittävät kuvat esiintyvät usein mustan huumorin sävyttämänä meeminä, ja niihin on liitetty tekstiä. ”Tienviitta”-kuvaa on julkaistu X:ssä esimerkiksi tekstillä ”Russian signpost in Finland shows the way to Moscow” (@RockOla69 19.8.2023) tai ”Yes, Russia. Winter is coming” (@TainaKarttunen 20.9.2023). Jälkimmäinen on kommentti ukrainalaisen poliitikon Anton Gerashchenkon (@Gerashchenko_en) julkaisuun X:ssä, jossa esitetään video venäläisen tv-ohjelman propagandistien Suomea koskevasta keskustelusta. Videolla keskustelijat olivat tuhtuneita autokiellosta ja ehdottivat Suomeen menemistä panssarivaunuilla (@Gerashchenko_en julkaisu X:ssä 20.9.2023). Samansisältöinen keskustelu samanlaisilla kuvilla käytiin Gerashchenkon julkaistua 20.11.2023 venäläisen propagandistin Keosayan uhkaus Suomelle maan suljettua raja-asemia. Vastauksena olevissa kuvissa on useita kuvia Raatteen tiellä ja muissa moteissa tuhotusta neuvostokalustosta ainakin kuudelta käyttäjältä. Vastauksissa on lisäksi Simo Häyhän valokuvia.⁸

Kaatuneita venäläisiä esittävät kuvat ovat vaikeasti etsittävässä, koska ne on yleensä julkaistu pelkkinä kuvina, mutta niiden levitetään sadoissa julkaisuissa, joita tehdään jatkuvasti eli käyttö ei ole rajoittunut vain sodan alkuun. Etenkin Suomen liittyminen NATO:on sekä venäläisten poliitikkojen

7 Meemi viittaa *Game of Thrones* -fantasiasarjaan, jonka Stark-suvun ikoninen tunnuslause oli ”Talvi on tulossa”, ”Winter is coming”, millä viitataan vaikeiden aikojen lähestyvän.

8 Käyttäjän @Gerashchenko_en julkaisu X:ssä 20.11.2023. Julkaisu oli 21.11.2023 vajaan vuorokauden sisällä saanut yli 4 000 tykkäystä, yli tuhat uudelleenjakoa ja yli tuhat kommenttia. Vastauksissa oli esillä kuvituksessa mottitais-teluissa tuhottu kalusto (mm. käyttäjiltä @KreusHarri, @FinlandNATO2023, @VSuomk, @samifian, @ChPalme, @Dan0888888); Simo Häyhä (mm. @ChroniclesofWa1, @NukeSavesLives ja @Rodrigo-7Javelin); kaatunut ”venäläinen” ylösalaisin (@RuokolainenNiko); pystyyn kyltiksi nostettu venäläinen jäätynyt vainaja (@Dirrn).

ja propagandistien käyttäytyminen Suomea kohtaan ovat innoittaneet kuvien käyttöön. Myös varsinaisia SA-kuvia on käytetty tässä yhteydessä: Käyttäjä @MolliOlli69 vastasi Dimitri Medvedevin Suomea pilkkaavaan julkaisuun (@MedvedevRussiaE 19.8.2023) SA-kuvalla (SA-kuva 5210) ja tekstillä "Russian tourists, eastern Finland, circa 1939" (@MolliOlli69 19.8.2023). Kuva on otettu helmikuun 1940 alussa niin sanotussa "Rykmentin motissa" kaatuneista venäläissotilaista Laatokan koillispuolelta.



Kuva 4. Jäätynyt venäläissotilas. Kuvaa on käytetty pohjana ironisessa meemissä lisäämällä esimerkiksi teksti "What comrade doing?", jonka muun muassa käyttäjä @FlogginFella julkaisi X:ssä 19.8.2023. "What X doing?" on Ukrainan sotaan liittyvä meemi, jonka taustalla on Twitter-tili ZOKAn (@200_zoka, tili poistettu) 9.8.2022 kirjoittama kommentti "What airdefense doing?" Ukrainan onnistuttua ilmaiskussa Sakin tukikohtaan Krimin niemimaalla. Kuva: commons.wikimedia.org.



Kuva 5. Kuvankäsittelyn keinoin venäläisten kaatuneiden kuvat on yhdistetty samaan kuvaan Simo Häyhää esittävän NAFO-avataarin kanssa. Kuva: X/@JuhaFIN 6.12.2022.

Suomen viime sotien aikana neuvostoliittolaisia kaatuneita esittäviä kuvia käytettiin etenkin viholliselle suunnatussa lentolehtispropagandassa. Talvisodassa näitä kuvia otti muun muassa Otso Pietinen, jonka tiedetään kuvanneen ainakin 5 000 viholliskaatuneen ruumiit. Kuvien tarkoitus oli herättää kauhua puna-armeijan sotilaisissa ja siten nakertaa näiden moraalialia. Sota-aikaisissa suomalaislehdissä kuvia sen sijaan ei julkaistu: kaatuneiden, myös viholliskaatuneiden kuvien julkaiseminen vaikuttaa olleen ainakin jonkinasteinen tabu sodanajan Suomessa (Kleemola 2016, 109–112). Ukrainan sodan kontekstissa näitä kuvia on otettu uudelleen alkuperäistä tarkoitustaan vastaavaan käyttöön, vaikka levityskanavat ovatkin muuttuneet paperisista lappusista sosiaalisen median palveluihin. Monissa meemeissä tekstit on kirjoitettu muotoon, joka osoittaa meemien tekijöiden halunneen puhutella venäläisiä ja muistuttaa näitä rintamalla mahdollisesti odottavasta kohtalosta (esim. @Chris6339976 21.9.2023; @HaikuStasi 20.9.2023; @RockOla69 19.8.2023; @FlogginFella 19.8.2023).

Kuvien yhteydessä esiin nousee korostetusti myös sosiaalisen median julkaisualustojen merkitys, sillä niitä eivät sido perinteisen median eettiset säännöt. Sosiaalisessa mediassa rankkojenkaan aiheiden, kuten kaatuneiden kuvien julkaisulle ei ole minkäänlaisia pidäkkeitä. Sosiaalisen median moderaattorit saattavat kuitenkin toisinaan esimerkiksi X:ssä lukita tai jäädyttää väkivaltaista kuvastoa julkaisevia tilejä, mutta tämä koskee yleensä uusia kuvia, harvemmin historiallista kuvastoa. Jopa avoimesti uusnatsismia kannattavien tilien levittämät halventavat kuvat holokaustin uhreista saattavat jäädä useiden käyttäjien raportoinnista huolimatta pitkäksi aikaa alustalle. Tuoreet kuvat ja videot Ukrainassa kaatuneista ovat paljon käytettyä ”aseita” eri alustoilla, ja ne ovat yleisiä niin Redditissä kuin X:ssä. Niiden levittämisen tarkoitus on selvästi järkyttää vastapuolta, vakuuttaa omat sotatoimien menestyksellisyydestä, väsyttää vastustajia kuvaston paljoudella sekä mahdollisesti myös provosoida harkitsemattomaan käytökseen verkkoympäristössä.

Yhtäläisyyksiä ja satunnaisia kuvia

Sosiaalisessa mediassa suosittu kuva on myös 8.3.1940 otettu SA-kuva ”Tankin tuhoaja valmiina polttopullo vyöllä” (SA-kuva 6138), jota käytettiin etenkin sodan alkuvaiheessa ukrainalaisten valmistautuessa kaupunkitaisteluihin valmistamalla polttopulloja. Kuva oli erittäin suosittu Twitterissä ja myös sanomalehdissä helmi–maaliskuussa 2022 (esim. @RustyBertrand julkaisu Twitterissä 17.4.2022; @markoolavi 5.3.2022; @ikbendaf 5.3.2022). Kuvan käyttöön lienee tässä yhteydessä johtanut sodan alkuvaiheessa kiivaasti käyty keskustelu Ukrainan käyttämästä osin improvisoidusta aseistuksesta. Kuva-aineiston joukossa toistuva teema ovat Ukrainassa esiintyvät toisen maailmansodan aikaiset aseet, kuten ”urkupyssyt” eli ilmatorjuntakonekivääri, jossa useat Maxim-konekiväärit on asennettu rinnakkain. Tämä ilmatorjunta-ase tai sen variantteja on otettu uudelleen käyttöön lennokkeja eli droneja torjuttaessa. Monet sosiaalisen median käyttäjät ovat huomanneet samankaltaisuuden talvisodan kuvamateriaaliin, esimerkkinä käyttäjä @1stFinFreecorps SA-kuvalla varustettu kommentti ”When the old is new again” käyttäjän @KrzysztofJan15 21.9.2023 tekemään videojulkaisuun (tili on tällä hetkellä jäädytetty X:ssä), jossa kolmen Maximin improvisoitu ase esitellään Anti-Shahedina eli iranilaisdroonien torjuntaan tarkoitettuna aseena (Heninen.net).⁹

9 Kuva on SA-kuva, mutta ei löydy SA-kuvapalvelusta, eikä Sotasammosta. Lähteenä lienee ollut Heninen.net. Ks. http://heninen.net/view_f.htm?F=raatteentie&P=148.jpg.

Niin ikään suosittu kuva, jota on julkaistu toistuvasti, on talvisodan aikana Lemetin motissa taistelevaa suomalaista konekivääriryhmää esittävä valokuva (SA-kuva 3534). Kuva esiintyy Twitterissä ainakin käyttäjän @AnonOpsSE julkaisussa 13.5.2022, @ScreenwriterM julkaisussa 12.1.2023 sekä @taaji1990 29.9.2023 julkaisussa, joista viimeiseen on otettu kuvitukseksi Wikipedian talvisotaa käsittelevästä artikkelista kuvakaappaus. Lemetin konekivääriryhmää esittävä kuva on varsin tunnettu, sillä se on usein esillä talvisotaa käsittelevissä julkaisuissa niin Suomessa kuin ulkomailla. Kuvan suosioon sosiaalisessa mediassa liittyy se, että se on kyseisen Wikipedia-artikkelin ensimmäinen kuvituskuva (Winter War – Wikipedia). Kuvan yleisyys julkaisuissa ei siis välttämättä liity sen aikaisempaan käyttöön talvisotaa käsittelevissä kirjallisissa julkaisuissa, vaan sen saatavuuteen avoimesta, helposti löydettävissä olevasta verkkolähteestä. Kuten Molotovin cocktailia esittävää kuvaa, on tätäkin käytetty joitakin kymmeniä kertoja etenkin talvisodan symbolina. Kuva oli kerran kuvituksena myös aiemmin mainitussa julkaisussa venäläispropagandistin reaktioon Suomen rajojen sulkemisesta (@anttikorhonen kommentti @Gerashchenko_en julkaisuun X:ssä 20.11.2023), eli se on selvästi aktiivikäytössä oleva kuva.

Jatkosodan kuvasto on sosiaalisessa mediassa silmiinpistävän vähän jaettua, vaikka valokuvia tuhotuista panssareista, sotasaaliista ja venäläiskaatuneista on sodan aikana otettu suuret määrät. Tämä korostaa suomalaisten sosiaalisen median käyttäjien suhdetta Ukrainan kamppailuun ”talvisotana”. Ainoa Ukrainan sodan kontekstissa hieman yhtä kertaa enemmän julkaistu jatkosodan aikainen kuva on ikoninen valokuva Tali-Ihantalan taisteluista 30.6.1944, jossa suomalaissotilaat panssarinyrkit olallaan kulkevat tuhotun venäläispanssarin ohitse (SA-kuva 155431). Tämänkin kuvan käyttö on jäänyt vain muutamiin kertoihin, yleensä vastauksena venäläispropagandaan, esimerkiksi X:ssä käyttäjän @hRintsi julkaisu 20.9.2023 tekstillä ”From the last visit” vastauksena @Gerashchenko_en aikaisemmin mainittuun videoon (@hRintsi 20.9.2023).

Jatkosodan kuvituksen puuttumisessa on erikoista, että valokuvat suomalaisista jatkosodan sotasankareista, esimerkiksi Lauri Törnistä ja muista Mannerheim-ristin ritareista ovat äärimmäisen harvinaisia Ukrainan sodan ja sitä seuranneen NATO-keskustelun kontekstissa. Pieni piikki Lauri Törnin kohdalla nähtiin helmikuussa 2023, jolloin yksi Suomesta Ukrainan armeijalle luovutettu auto nimettiin hänen mukaansa, mutta sosiaalisen median näkyvyys jäi vähäiseksi. Kyseinen julkaisu (@ukrainatuki 10.2.2023) sai 105 tykkäystä, kuusi uudelleenjakoa ja yhden kommentin. On huomattava, ettei julkaisun kuvituskuva kuitenkaan ollut Törnistä, vaan autojen luovutustilaisuudesta. Valtaosassa tämän sodan aikana julkaistuissa Törniä käsittelevissä julkaisuissa ei mainita Ukrainaa laisinkaan, ja Törni esiintyy meemeissäkin hyvin vähän ja usein ilman, että hänen omaa kuvaansa käytetään. Törni symboloi tällöin ”koko Suomea”, ja usein vieläpä Simo Häyhän parina (esim. @ValenarS 13.5.2022 ja 5.4.2023). Samoin esimerkiksi kaksinkertainen Mannerheim-ristin ritari Ilmari Juutilainen on esiintynyt kuvan kanssa ilmeisesti vain kerran sosiaalisen median keskusteluissa, kun käyttäjä @MarkkuLaara julkaisi maaliskuussa 2022 Juutilaisen kuvalla (SA-kuva 97209) kuvitetun kommentin ”Maybe Ukrainian Hero Pilots have read books about Finnish Pilot Ace Ilmari Juutilainen?” twiittiin ukrainalaisesta Mig-29 lentäjästä (@MarkkuLaara 24.3.2022).

Vähemmän käytettyjä aiheita ovat kuvaparit, joissa Ukrainan siviilikohteiden pommitukset rinnastetaan Suomen pommituksiin. Ainakin yksi tällai-

nen löytyy: Käyttäjä @PaavoHeiskanen vertasi maaliskuussa 2022 Ukrainan tuhoja Twitterissä SA-kuvaan (SA-kuva 1508), jossa on Abrahaminkadun ja Lönnrotinkadun kulmassa Helsingissä pommitusten aiheuttama tulipalo talvisodan ensimmäisenä päivänä 30.11.1939 (@PaavoHeiskanen 13.3.2022). Tämä uhrinäkökulman vähäisyys kertoo, että suomalainen sotakuvasto halutaan tuoda esille nimenomaan sankarillisen vastarinnan näkökulmasta. Tätä nimenomaista SA-kuvaa on käytetty runsaasti verkossa talvisodan kuvituksena, esimerkiksi vuoden 2019 aikana, jolloin talvisodan syttymisestä tuli kuluneeksi 80 vuotta, melkein jokaisen merkittävän suomalaisen uutissivuston kirjoittamassa verkkoartikkelissa. Kuva on siis useaan otteeseen käytettynä helposti verkkohauissa esille nouseva, eikä se ole tuntematon ulkomaalaisille.

Kaksi sotaa, samat kuvat: vihollisen tappioita, moraalien nostoa ja kansojen kohtalonyhteyttä

Olemme edellä tarkastelleet etenkin Ukrainan sodan alkuvaiheessa korostunutta suomalaisten historiallisten sotakuvien käyttöä sosiaalisessa mediassa ja osoittaneet, että vaikka meemintekijöiden käyttämä suomalaisten sotakuvien joukko on lukumääräisesti lopulta melko pieni, kuvia käytettiin aktiivisesti ja niistä luodut meemit levisivät varsin laajalle. Tämä näkyy kuvaston tykkäysten ja uudelleenjakojen määrässä sekä niiden toistuvassa käytössä, eli niiden pohjalta tuotetaan aina uutta newslorea reagoimalla tapahtumiin.

Suomalaista alkuperää olevien kuvien esiintymistiheys kertoo, että suomalaisilla sotakuvilla on sosiaalisen median käyttäjillä tarvetta selitettäessä ja ymmärrettäessä Ukrainan sodan kontekstia. Niiden avulla voidaan tehdä näkyväksi Neuvostoliiton vuosikymmeniä aikaisemmin Suomea vastaan käymää, monessa suhteessa Ukrainan sotaa muistuttavaa talvisotaa. Samalla kuvat suomalaisvoitoista valavat uskoa siihen, että pienempi valtio voi tehdä vastarintaa suurempaa hyökkääjää vastaan. Historiallisilla kuvilla voidaan myös korostaa Venäjän armeijan epäpätevyyttä ja sitä kautta Ukrainan selviämismahdollisuuksia. Tässä mielessä käytettiin ainakin Simo Häyhän kuvia sekä kuvia venäläisten tuhotusta kalustosta ja kaatuneista. Tämä viestintä lienee ollut suunnattu paitsi ukrainalaisille myös koko Ukrainaa tukevalle kansainväliselle yhteisölle.

Kuvat vaikuttivat pääosin kytkeytyvän jo olemassa olevaan, enemmän tai vähemmän vakiintuneeseen narratiiviin. Yrityksiä haastaa tai kyseenalaistaa Ukrainan sodasta olemassa ollutta narratiivia suomalaisin kuvin ei tarkastelun aikana havaittu. Kiinnostusta nimenomaan Suomen historiasta lähtöisin olevia kuvia kohtaan voi osaltaan selittää kansainvälisesti jo vuonna 2014 Krimin valtauksen yhteydessä esillä ollut keskustelu, jossa Ukrainan ja Venäjän välisiin suhteisiin esitettiin ratkaisuksi Suomen ja Neuvostoliiton keskinäisiä suhteita kylmän sodan aikana mukailevaa mallia (Lasheras 2014). Aiheesta käyty keskustelu ei johtanut tuloksiin, mutta saattoi osaltaan herättää ajatuksia Suomen ja Ukrainan tilanteen vertailtavuudesta Ukrainan tilanteen kriisiytyttyä entisestään vuonna 2022.

Sosiaalisessa mediassa levitettyjen suomalaisten sotakuvien käyttöön liittyy selvästi niiden saatavuus. Ei ole viitteitä siitä, että sosiaalisen median käyttäjät tutkisivat erikseen avointa SA-kuva-arkistoa julkaisujensa kuvittamiseksi, vaan kuvissa turvaututaan muista avoimista lähteistä, kuten Wikipediasta tai aikaisemmin muissa medioissa julkaistuihin helposti löydettäviin kuviin. Todennäköisesti kuvitus sosiaalisen median julkaisuihin etsitään nopealla

verkkohaulla, syöttämällä Googlen kuvahakuun hakusanaksi ”talvisota” tai ”winter war”, eikä esimerkiksi SA-kuva-arkistoa tai Sotasampoä käyttämällä, vaikka kummatkin ovat avoimia ja laajoja kokoelmia.¹⁰ Tiettyjen ikonisten kuvien helppoa löydettävyyttä korostaa sekin, että myös muut kuin suomalaiset luovat Ukrainan sodan kommentointiin talvisotameemejä näistä kuvista. Kuten Ellen Rutten (2013) toteaa, Itä-Euroopassa verkkosota muistista ja historiasta on ukrainalaisten ja venäläisten välillä vellonnut jo vuosia. Voidaan todeta, että liittämällä omat kuvatulkinnat toisesta maailmansodasta tähän keskusteluun Ukrainan sodan kontekstissa myös suomalaiset ovat aktiivisesti alkaneet ottaa osaa muistisotaan ”taistelijoina”, aktiivisina muistin välittäjinä ja tuottajina käyttäen valokuvia keskeisinä medioina.

Talvisotaan liittyvällä historiallisella kuvastolla voidaan havaita olleen monenlaisia käyttötarkoituksia Ukrainan sodan aikana sosiaalisen median kontekstissa. Yksi merkittävimmistä on Venäjän armeijan kärsimien tappioiden ja kalustomenetysten sekä niiden kautta sodanjohdon ja sotilaiden epäpätevyyden korostaminen nimenomaan historiallisten kuvien avulla. Tällä lienee ollut oma merkityksensä nimenomaan vastattaessa sosiaalisessa mediassa levitettyyn Venäjä-mieliseen propagandaan. Venäjän pohjatessa omasta näkökulmastaan Ukrainan sodan oikeutuksen nimenomaan historialliseen suuren Isänmaallisen sodan narratiiviin, reagoivat yksittäiset henkilöt ja laajemmat epämuodolliset yhteenliittymät vastaamalla venäläispropagandaan talvisodan kuvastolla. Tämä kertoo yhtäältä sosiaalisen median toimintalogiikasta, toisaalta siitä, miten talvisota ymmärrettiin ”hyvänä” sotana, johon viittaaminen ei ole yhtä ongelmallista kuin moniin muihin. Myöhemmin viralliset tahot – kuten Ukrainan hallinto – tarttuivat niin ikään talvisotateemaan osana viestintäänsä.

Artikkelimme lopulla käsitellyt yksittäiset kuvat, kuten kuva polttopullosta tai konekivääriryhmästä Lemetissä, kuvaavat puolestaan ihmisten tarvetta löytää kuvia julkisessa keskustelussa kulloinkin esillä olleista asioista (ukrainalaisten käyttämät polttopullot, Ukrainan sodan ja talvisodan yhtäläisyydet). Nämä kuvat osoittavat yhtäältä, miten herkästi visuaalista materiaalia nykyään etsitään ymmärryksen tueksi ja jaetaan eteenpäin. Samalla ne kuvaavat hyvin myös ikonisten tai ainakin tunnettujen kuvien kiertoa: valmiiksi tunnetut ja helposti saatavilla olevat kuvat jaetaan herkästi edelleen, vaikka ne eivät välttämättä edes sovi parhaalla mahdollisella tavalla asiayhteyteen. Tämä puolestaan vahvistaa kuvien asemaa osana ikonista kuvastoa.

10 Verkkohakujen tulosten käyttöä korostaa sekin, ettei osaa SA-kuvastosta enää löydy SA-kuva-arkistosta.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Heninen.net. Talvisodan monumentti. Saatavilla: http://heninen.net/view_f.htm?F=raatteentie&P=148.jpg (linkki tarkistettu 24.11.2023).

Twitter.com/x.com. Tweetit/julkaisut seuraavilta tileiltä. Julkaisut on talletettu ja arkistoitu kuvakaappauksina:

@1stFinFreecorps 21.9.2023	@432Elevate 25.2.2022
@AnonOpsSE 13.5.2022	@anttikorhonen 20.11.2023
@Based_FIN 7.8.2022	@bokoen1 26.2.2022
@CDRMichaelBurn 26.2.2022	@ChPalme 20.11.2023
@Chris6339976 21.9.2023	@ChroniclesofWa1 20.11.2023
@Dan0888888 20.11.2023	@danielmkim 26.2.2022

@DaveSparky4 4.10.2022
 @Dirrn 20.11.2023
 @FlogginFella 19.8.2023
 @HaikuStasi 20.9.2023
 @himars_lover 12.10.2022 ja 21.12.2022
 @hRintsi 20.9.2023
 @JMTVainio 27.2.2022
 @JuhaFIN 6.12.2022 ja profiilikuva 9.7.2023
 @KrzysztofJano15 21.9.2023
 @markoolavi 5.3.2022
 @mfa_russia 25.2.2022
 @Moscester 14.10.2023
 @MsRandomFinn 14.7.2022
 @NukeSavesLives 20.11.2023
 @pmakela1 25.4.2022
 @RockOla69 19.8.2023
 @RT_Uruguay 5.3.2022
 @RustyBertrand 17.4.2022
 @ScreenwriterM 12.1.2023
 @Spicosp 11.7.2022
 @TainaKarttunen 20.9.2023
 @ukrainatuki 10.2.2023
 @vatchokli 4.10.2022
 @200_zoka 9.8.2022

@DefenceU 24.8.2023
 @FinlandNATO2023 20.11.2023
 @Gerashchenko_en 20.11.2023
 @Hanorich 25.2.2022
 @Historian_Matt 24.2.2022
 @ikbendaf 5.3.2022
 @JoaoPacheco91 20.9.2023
 @KreusHarri 20.11.2023
 @MarkkuLaara 24.3.2022
 @MedvedevRussiaE 19.8.2023
 @MnlDin 27.2.2022
 @MolliOlli69 19.8.2023
 @NotesFASMil 28.2.2022
 @PaavoHeiskanen 13.3.2022
 @RadioOpornik 25.2.2022
 @Rodrigo7Javelin 20.11.2023
 @RuokolainenNiko 20.11.2023
 @samifian 20.11.2023
 @SMarttinen 27.2.2022
 @taaji1990 29.9.2023
 @TallbarFIN 19.8.2023
 @ValenarS 13.5.2022 ja 5.4.2023
 @VSuomk 20.11.2023

Reddit, reddit.com

r/Yuropean. Ciaran123C julkaisu Winter War 2, Ukrainian Boogaloo. Saatavilla: https://www.reddit.com/r/YUROPE/comments/14a3cgo/winter_war_2_ukrainian_boogaloo/ (linkki tarkistettu 24.11.2023).

SA-kuva-arkisto, SA-kuva.fi

SA-kuva 1508
 SA-kuva 2878
 SA-kuva 2984
 SA-kuva 3534
 SA-kuva 5210
 SA-kuva 6138
 SA-kuva 9479
 SA-kuva 97209
 SA-kuva 155431

Sotasampo, <https://www.sotasampo.fi/fi/photographs/>

SA-kuva 106481 (Sotasampo.fi tunnus)

Wikimedia.org. Saatavilla:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dead_Russian_soldier_in_the_Winter_War_1939.jpg (linkki tarkistettu 19.5.2024).

Muu primääriaineisto

Bigalke, Katja & Richter, Marcus (2022) Ukraine und Soziale Medien. Der transparenteste Krieg aller Zeiten. *Deutschlandfunk Kultur* 26.3.2022. Saatavilla: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ukraine-russland-krieg-soziale-medien-osint-100.html> (linkki tarkistettu 21.11.2023).

Brimelow, Benjamin (2022) Russia's military struggles in Ukraine are starting to look like a bloody Soviet attack on a smaller neighbor during World War II. *Business Insider* 21.3.2022. Saatavilla: <https://www.businessinsider.com/russian-war-in-ukraine-draws-comparison-to-winter-war-finland-2022-3?r=US&IR=T> (linkki tarkistettu 21.11.2023).

Britannica.com. meme. Cultural concept. Saatavilla: www.britannica.com/topic/meme (linkki tarkastettu 29.1.2024).

Cancel, Claus (2022) Hitler aikoi näännyttää Leningradin nälkään. *Historianet.fi* 22.10.2022. Saatavilla: <https://historianet.fi/sota/toinen-maailmansota/hitler-aikoi-naannyttaa-leningradin-nalkaan> (linkki tarkastettu 18.5.2024).

Cencor.net (2022) “Bayraktar “Vanagas”, which was bought with funds of Lithuanian people, arrived in Ukraine” Saatavilla: https://cencor.net/en/news/3353011/bayraktar_vanagas_which_was_bought_with_funds_of_lithuanian_people_arrived_in_ukraine_po (linkki tarkistettu 21.11.2023).

Kessler, Glenn (2022) Zelensky’s famous quote of ‘need ammo, not a ride’ not easily confirmed. *Washington Post* 6.3.2022. Saatavilla: <https://www.washingtonpost.com/politics/2022/03/06/zelenskys-famous-quote-need-ammo-not-ride-not-easily-confirmed/> (linkki tarkistettu 21.11.2023).

Know Your Meme (2023). ‘Ghost of Kyiv’ EXPLAINED. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=h6OOpWh-hQk> (linkki tarkistettu 19.11.2023).

Knowyourmeme: Doge. Saatavilla: <https://knowyourmeme.com/memes/doge> (linkki tarkistettu 19.5.2024).

Manninen, Tuomas (2022) Raatteen tie 1940, Butsha 2022 – talvisodan ja Ukrainan sodan erot ja yhtäläisyydet. *Ilta-Sanomat* 5.3.2022. Saatavilla: www.is.fi/kotimaa/art-2000008655603.html (linkki tarkistettu 21.11.2023).

Peter, Laurence (2022) How Ukraine’s ‘Ghost of Kyiv’ legendary pilot was born. *BBC.com*. Saatavilla: <https://www.bbc.com/news/world-europe-61285833> (linkki tarkistettu 21.11.2023).

Witty, Patrick (2023) The Soldier in the Snow. A dark journey down the rabbit hole of war photos, blanketed in snow. *patrickwitty.substack.com*. Saatavilla: <https://patrickwitty.substack.com/p/the-soldier-in-the-snow> (linkki tarkistettu 23.11.2023).

Tutkimuskirjallisuus

Heimo, Anne & Koski, Kaarina (2014) Internet memes as statements and Entertainment. *FF Network* 44/2014, 4–14. Saatavilla: https://www.folklorefellows.fi/wp-content/uploads/FFNetwork_44.pdf (linkki tarkistettu 17.5.2024).

Kleemola, Olli (2015) Talvisota – valkoisten lumipukujen muuttumaton kuvakertomus? *Ennen ja nyt: Historian tietosanomat* 4/2015. Saatavilla: <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108665> (linkki tarkistettu 21.11.2023).

Kleemola, Olli (2016) *Valokuva sodassa. Neuvostosotilaat, neuvostoväestö ja neuvostomaa suomalaisissa ja saksalaisissa sotavalokuvissa 1941–1945*. Turku: Sigillum.

Kotilainen, Noora & Pellander, Saara (2022) (Not) Looking Like A Refugee. Symbolic Borders of Habitus in Media Representations of Refugees. *Media History* 28(2), 278–293. <https://doi.org/10.1080/13688804.2021.1932445>.

Lasheras, Francisco de Borja (2014) *The Finlandisation of Ukraine*. *European Council of Foreign Relations*. Saatavilla: https://ecfr.eu/article/commentary_the_finlandisation_of_ukraine342/ (linkki tarkistettu 21.11.2023).

Mietzner, Ulrike & Pilarczyk, Ulrike (2005) Methods of image analysis in research in educational and social sciences. Teoksessa Ulrike Mietzner, Kevin Myers, Nick Peim (toim.) *Visual History. Images of Education*. Bern: Peter Lang.

Nafo-Ofan.org. Saatavilla: <https://nafo-ofan.org/pages/we-are-nafo> (linkki tarkistettu 21.11.2023).

Nowotny, Joanna & Reidy, Julian (2022) *Memes. Formen und Folgen eines Internetphänomens*. Bielefeld: Transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839461242>.

Oivo, Teemu (2023) Suuri isänmaallinen, muttei sota: sotilaskuolemien diskursiivinen mediatapahtuma Venäjän Karjalassa. *Ennen ja nyt: Historian tietosanomat* 3/2023. <https://doi.org/10.37449/ennenjanyt.126120>.

Ojala, Markus; Pantti, Mervi & Kangas, Jarkko (2017) Whose War, Whose Fault? Visual Framing of the Ukraine Conflict in the Western European Newspapers. *International Journal of Communication* 11, 474–498. Saatavilla: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/5917> (linkki tarkistettu 16.9.2024).

Pantti, Mervi (2019) The Personalisation of Conflict Reporting: Visual coverage of the Ukraine crisis on Twitter. *Digital journalism* 7(1), 124–145. <https://doi.org/10.1080/21670811.2017.1399807>.

- Pasholok, Maria (2013) Between Runet and Ukrnet. Mapping the Crimean web war. Teoksessa Ellen Rutten, Julie Fedor & Vera Zvereva (toim.) *Memory, Conflict and New Media: Web Wars in Post-Socialist States*. Lontoo: Routledge, 175–181.
- Paul, Gerhard (2011) Die (Zeit-)Historiker und die Bilder. Plädoyer für eine Visual History. Teoksessa Saskia Handro & Bernd Schönemann (toim.) *Visualität und Geschichte*. Berliini: LIT Verlag.
- Peltonen, Ulla-Maija (1996) *Punakapinan muistot: tutkimus työväen muistelukerronnan muotoutumisesta vuoden 1918 jälkeen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rutten, Ellen (2013) Why Digital Memory Studies Should Not Overlook Eastern Europe's Memory Wars. Teoksessa Uilleam Blacker, Aleksandr Ètkind & Julie Fedor (toim.) *Memory and Theory in Eastern Europe*. New York: Palgrave Macmillan, 219–231. https://doi.org/10.1057/9781137322067_11.
- Rutten, Ellen; Fedor, Julie & Zvereva, Vera (2013) *Memory, Conflict and New Media: Web Wars in Post-Socialist States*. Lontoo: Routledge.
- Saarikoski, Petri (2022) Ukrainan sodan meemit keväällä 2022. Saatavilla: <https://agricolaverkko.fi/tietosanomat/ukrainan-sodan-meemit/> (linkki tarkistettu 24.11.2023).
- Saarikoski, Petri; Peltonen, Jenna & Mähkä, Rami (2024) Natsit ja toinen maailmansota Ukrainan sodan meemeissä 2022–2023. *Kulttuurintutkimus* 41(1), 60–79. Saatavilla: <https://journal.fi/kulttuurintutkimus/article/view/129315> (linkki tarkistettu 17.5.2024).
- Schreiber, Juliane (2018) *Bilder als Waffen: Die ikonische Ästhetisierung der neuen Kriege*. Baden-Baden: Tectum Verlag.
- Winter War – Wikipedia. *Wikipedia.org*. Saatavilla: https://en.wikipedia.org/wiki/Winter_War (linkki tarkistettu 20.9.2024).

Rami Mähkä ja Damon Tringham

Rami Mähkä, FT, digitaalinen kulttuuri, Turun yliopisto

Damon Tringham, FL, englannin kieli, Turun yliopisto

IT HAPPENED HERE JA KOLMANNEN VALTA- KUNNAN VISUAALINEN JA TEMAATTINEN VETOVOIMA



Artikkelimme tarkastelee Kevin Brownlow'n ja Andrew Mollon vuonna 1964 ilmestynyttä brittiläistä indie-elokuvaa It Happened Here Kolmannen valtakunnan tematiikan ja estetisoinnin näkökulmista. Sittemmin arvostettuna elokuvaohjelmantekijänä tunnettu Brownlow ja hänen toverinsa, myöhemmin sotilasunivormuasiantuntija Mollo, olivat nuorukaisia tehdessään elokuvan, joka vaatimattomasta budjetistaan ja mittakaavastaan huolimatta aiheutti kuvaustensa ja myöhemmin ensi-iltansa aikaan julkista pahennusta, jopa raivoa. Vaihtoehtohistoriaa edustavassa elokuvassa natsi-Saksa on onnistunut miehittämään Britannian toisessa maailmansodassa ja saksalaisjoukot marssivat Trafalgar Squarella hakaristilippujen liehuessa.

1 Suomennos: "Saksalaiset nousivat maihin Englannissa brittien vetäytyttyä Dunkerquesta. Vahvasta vastarinnasta johtuen saksalaisilla kesti kuukausia saada maa hallintaansa. Vailla ulkopuolista apua toiminut vastarintaliike murskattiin." Kaikki suomen-nokset englanninkielisistä lähteistä kirjoittajien.

Britanniaan on hyökätty uudella ja uusimmalla ajalla harvoin, mutta saari-valtakunnan kertomusperinteessä asia on toisin. Ehkä kysymys on valtavan imperialistisen perinnön omaavan valtakunnan mielikuvituksesta, viihteestä ja peloistakin. Joka tapauksessa kertomus- ja skenaariokirjo on rikas. (Hutchings 1999, 33.) Toinen maailmansota on ollut yleinen historiallinen konteksti tälle mielikuvittelulle, ja erityisesti natsi-Saksan maihinnousu (tai muu hyökkäys) Britanniaan on ollut toistuva teema (ks. esim. Gallagher 2018), mikä ei ole siinä mielessä yllätys, että Saksa todella valmisteli maihinnousua Britanniaan vuonna 1940.

The German invasion of England took place in July 1940 after the British retreat from Dunkirk. Strongly resisted at first, the German army took many months to restore order. But the resistance movement, lacking outside support, was finally crushed. (*It Happened Here*, 1964.)¹

Tällä dramaattisella taustoituksella alkaa Kevin Brownlow'n ja Andrew Mollon brittiläinen indie-elokuva *It Happened Here*, joka sai ensi-iltansa vuonna 1964. Elokuva edustaa kontrafaktuaalista vaihtoehtohistoriaa, sillä sen tarinassa natsi-Saksa on miehittänyt toisessa maailmansodassa Britannian.

Natsisotilaat marssivat elokuvassa Lontoon Trafalgar Squarella, minkä kuvaaminen suututti lontoolaisia 1960-luvun puolivälissä. He olisivat saattaneet suuttua enemmänkin, jos olisivat tiedneet, että sotilaiden näyttelijät eivät näytelleet vain saksalaisia sotilaita vaan myös brittiläisiä vapaaehtoisia, jotka olivat elokuvan tarinassa liittyneet miehittäjän sotavoimiin. (Ks. myös Mähkä 2011, 140–141; Mähkä 2016, 191–195.) Elokuvassa nähdään aitoja natsi-Saksan univormuja, aseita ja sotakalustoa, joiden ristiriitainen viehäytys länsimaisessa populaarikulttuurissa on tulkintamme mukaan elokuvan avainelementtejä – viehäytys, joka jatkuu edelleen, kuten esimerkiksi taannoisen suomalaiselokuvan *Sisun* (Jalmari Helander, 2023) menestys osoittaa.

Tarkastelemme tässä artikkelissa ilmiötä yhden mielenkiintoisen historiallisen tapauksen kautta. Tutkimusongelmamme on: Miten *It Happened Here* audiovisuaalisena teoksena käsittelee Kolmannen valtakunnan tematiikkaa sen visualisoinnin ja estetisoimisen näkökulmasta, ja mihin kulttuurisiin konteksteihin elokuvan niin tyylilliset kuin sisällölliset elementit liittyvät? Miten fasistinen ideologia esitetään elokuvassa? Tarkastelemme elokuvaa brittiläisen elokuvan ja laajemmin länsimaisen populaarikulttuurin konteksteissa painottaen audiovisuaalisen estetiikan ja elokuvan sisällöllisen toteutustavan ristiriitaisuuden näkökulmia. Viimeksi mainitussa myös elokuvan aikalauskriittikkovastaanotto on merkittävä konteksti.

Artikkelimme keskeisin lähdeaineisto muodostuu itse elokuvasta, Brownlow'n elokuvan teosta seikkaperäisesti kertovasta kirjasta *How It Happened Here* (2007/1968) sekä dokumenttifilmistä *It Happened Here – Behind the Scenes* (2012/1956/1966).² Tämän lisäksi alkuperäisaineistoa ovat Brownlow'n haastattelut ja lehtiartikkelit. Yllä mainitsemastamme aikalauskriittikkomateriaalista on todettava, että käytössämme on vain toisissa lähteissä siteerattuja katkelmia. Katsomme kuitenkin, että ne sisältävät arvokasta materiaalia elokuvan teemojen ja niiden käsittelytavan kulttuuriselle ymmärtämiselle elokuvan brittiläisessä aikalauskontekstissa. Tutkimusotteemme on laadullinen sisällönanalyysi.

It Happened Here on brittel elokuvan konteksteissa, saati laajemmin, marginaalinen teos, mutta aiheemme – natsismin ja toisen maailmansodan estetiisoinnin – kannalta tapauksena sitäkin hedelmällisempi. *It Happened Here*n natsiunivormut Lontoon kaduilla herättivät siis suuttumusta. Toisaalla länsimaisessa populaarikulttuurissa ne puolestaan olivat yhä yleisempi attraktio, ääri-ilmiönään eroottinen fetissimäisyys, josta Susan Sontag kirjoitti vuoden 1975 esseessään ”Fascinating Fascism”: ”Saappaat, nahka, kahleet, kiiltelevät rautaristit, hakaristit, lihakoukut ja isot moottoripyörät [...] niistä on tullut erotiikan salaisin ja tuottoisin artikkeli. Miten seksuaalisesti repressiivisestä natsi-Saksasta on tullut eroottinen?” Sontag pohtii, että myös erittäin suosittu, ”viaton” militaria on pikemminkin rinnakkainen kuin vastakohtainen ilmiö fetisseille ja erityisesti italialaiselle aikakauden natsieksploraatioelokuvalle. (Sontag 1975, 101–103; ks. myös Stiglegger 2011, 30–31; Lopez & Godard 2013; Saarenmaa 2018, 189–190.)

Esipuheessaan Brownlow'n *How It Happened Here* -muistelmateoksen (1968) uusintapainokseen (2007) elokuvan tuoreeltaan nähnyt elokuvakriitikko David Robinson (2007, 16–17) kirjoittaa, että elokuvan ”intentio on intohimoisen antifasistinen”. Yhdymme tulkintaan, mutta elokuvantekijöiden ilmiselvä viehtymys saksalaisiin univormuihin ja sotilaskalustoon tuo elokuvaan tulkinnanvaraista moniselitteisyyttä. Elokuvaa tutkinut brittisthistorioitsija John Ramsden (2006, 379) toteaa tämän suoremmin: [Brownlow'n] ”pasifistiset näkemykset” sopivat huonosti yhteen [Mollon] ”viehättymiseen natsiuni-

2 Emme viittaa kirjaan kuin tärkeimmiltä osin, sillä Brownlow kirjoittaa jokaisesta kohtauksesta, filmaamiseen liittyvistä monitasoisista teknisistä ratkaisuista jne., joten tekstimme täytyisi viittauksista kirjaan. Suosittelemme elokuvasta syvemmin kiinnostuneita tutustumaan teokseen.

vormuista”. Juuri tämä dualismi tekee *It Happened Here* mielenkiintoisen tutkimuskohteen ja -lähteen aikakautensa brittiläisistä konteksteista koskien toisen maailmansodan muistoa ylipäätään ja erityisesti natsi-Saksan ja fasismin roolia siinä. Käsittelemme tätä jännitettä alla.

Artikkelimme etenee seuraavasti: Elokuvan tarinan avaamisen jälkeen tarkastelemme elokuvan tunnetuimman piirteen, eli historiallisen kontrafaktuaalisuuden ulottuvuuksia tutkijoiden keskusteluissa. Seuraavaksi tarkastelemme elokuvan tekijöitä suku-/ikäpolvinäkökulmasta, sillä sodan aikana kasvaminen sekä sotaelokuvat, -sarjakuvat ja -lelut olivat iso osa ajan brittipoikien kulttuuria. Tämän jälkeen asetamme elokuvan tyylillisesti sen jäljittelemien uutisfilmien kontekstiin sekä aikakauden brittiläisen elokuvan kehityskulkuihin. Viimeisenä teemanamme on brittifasismin ristiriitainen esitystapa elokuvassa sekä elokuvan vastaanotto mediassa. Lopuksi asetamme elokuvan natsitematiikan kehitykseen angloamerikkalaisessa valtavirran elokuvassa, sillä uskomme tämän osaltaan auttavan ymmärtämään, miksi elokuvan vastaanotto oli sen ilmestymisaikana niin kriittinen kuin oli.

Elokuvan tarina ja provokatiivinen perusasetelma

It Happened Here sijoittuu vuoteen 1944. Elokuvasa natsi-Saksa on voittanut ”taistelun Englannista” ja onnistunut nousemaan maihin Britanniassa ja miehittämään sen. Britannia on antautunut, ja natsihallinto pyörittää maata. Saksa taistelee edelleen muilla rintamilla Yhdysvaltoja ja Neuvostoliittoa vastaan, ja näyttää siltä, että se tulisi lopulta häviämään maailmansodan. Joka tapauksessa saksalaiset joutuvat siirtämään joukkojaan taistelemaan muualle, ja tilalle värvätään joukoittain brittejä, erityisesti brittifasisteja.

Elokuvan alkuperäinen traileri puhuttelee katsojaa suoraan: ”Jos se tapahtuisi täällä, mitä tekisit? Voisitko olla kollaboraattori? Jos se tapahtuisi sinulle, mitä tekisit? Kestäisitkö ihmisten katseet, tuijottamisen? Ketkä olisivat ystäviäsi? Voisitko luottaa heihin? Voisivatko he luottaa sinuun?” Loppua kohti traileri haastaa katsojan suoraan: ”Et voi paeta, se tapahtui täällä”; lopuksi ruudulle ilmestyy teksti: ”Not just a film – Challenge”. (Original UK Trailer 2018.) Vaikka viimeksi mainittuun suhtautuisi lähinnä markkinalauseena, on selvää, että Brownlow ja Mollo todellakin ovat päättäneet haastaa potentiaaliset yleisöt indie-elokuvallaan. Kyseessä on yksilön sisäisen pohdiskelun lisäksi brittiläisen ”kansanluonteen” (*national character*) haastaminen – viimeksi mainittu on kirjallisuudentutkija Catherine Gallagherin mukaan aina eksplisiittisesti tai implisiittisesti tarkastelun ja haastamisen kohteena brittiläisissä toista maailmansotaa koskevissa vastahistoriallisissa skenaarioissa, olivat ne sitten vakavia poliittisia pohdintoja sodan ajalta tai myöhempiä spekulatioita (Gallagher 2018, 192–193, 237–239, passim.). Ajatuksen ”kansanluonteesta” on nähty olevan enemmän tai vähemmän myyttisenä ideana laajemminkin läsnä populaareissa brittiläisissä esityksissä toisesta maailmansodasta (ks. esim. Dawson & West 1984; ks. myös Mähkä 2019, 41–42).

Elokuvasa lyöty ja maan alle painunut brittiläinen vastarintaliike alkaa hyökkäillä saksalaismiehittäjiä ja näiden brittiläisiä yhteistoimintahenkilöitä vastaan Yhdysvaltain tuella. Elokuvan keskushahmo on Pauline (Pauline Murray), joka evakuoidaan vastarintataistelijoiden – joista elokuvassa käytetään kriittisissä asiayhteyksissä myös nimitystä partisaani – hyökkäyksen kohteeksi joutuvasta kotikylästään Lontooseen. Hän alkaa vastentahtoisesti työskennellä natsihallinnolle sairaanhoitajana. Hän yrittää pysytellä poliittisesti neutraali-



Kuva 1. Britit pyörittävät maassaan fasistista hallintoa natsi-Saksan alusmaana elokuvassa *It Happened Here* (Rath Films, Iso-Britannia, 1964). Kuvakaappaus dvd:ltä.

na, mutta alkaa nähdä miehittäjien politiikan brutaalin puolen todistaessaan pidätyksiä ja ”ali-ihmisten” likvidointeja lääketieteellisin keinoin.

Sairaanhoitajien koulutus on sotilaallista ja ideologista, heidän univormussaan on sama fasistien käsivarsinauha kuin poliiseilla ja heidät opetetaan ampumaan käsiaseilla. Koulutuksen edetessä naiset näyttävät indoktrinoituvan ja suorastaan nauttivan vaativasta koulutuksesta – he laulavat marssilauluja hymyssä suin ja yleinä sulkeisharjoituksissa, myös Pauline. Elokuvantekijät selvästi vihjaavat indoktrinaation mahdollisuudesta kenen tahansa kohdalla, mikä vastaa yllä käsiteltyä trailerin retoriikkaa.

Elokuvan katsojalleen asettama ”haaste” tulee hyvin ilmi myös siinä, että heti seuraavassa otoksessa elokuvan keskushenkilö Pauline ystävättärineen keskustelelee kriittisesti vastarintaliikkeestä. Ystävätär tuhahtaa jotain kylässä ennen sotaa asuneista ”bolsuista”, jotka ovat sittemmin kadonneet – hän uskoo partisaanien olevan ”kommunisteja”. Pauline ja pieni joukko siviilejä ei mahdu miehittäjän evakuoitkolonnaan, ja he jäävät yöksi kylään. Vastarintaliike kuitenkin hyökkää kylään ja teurastaa siviilit pakoon pääsevää Paulinea lukuun ottamatta. Tämä johtaa Paulinen näkemään saksalaiset/kollaboraattorijoukot ja vastarintaliikkeen samanlaisina brutaaleina tappajina.

Elokuvan lopussa vastarintaliike niittää konetuliasein antautuneet englantilaiset SS-joukot pellolle – jälleen eräs epäilemättä ristiriitaisia tunteita brittikatsojissa herättänyt asia, varsinkin kun viimeisessä kuvassa Pauline hoitaa vangittuna vastarintaliikkeen haavoittuneita fasistiorganisaation univormu edelleen päällään. Pauline on elokuvan päähenkilö, mutta ei missään vaiheessa tapahtumiin vaikuttava henkilö, vaan oikeastaan enemmänkin näkökulma tapahtumien ja asetelmien seuraamiseen.³ Saavuttuaan Lontooseen ja jouduttuaan hallinnon painostuksen kohteeksi hän ilmoittaa, että hyväksyy ehdotuksen ottaa vastaan sairaanhoitajan tehtävä. Hänelle ilmoitetaan tyylysti, ettei hän ”hyväksy” mitään, vaan tekee niin kuin häntä käsketään. Muutkin Paulinen yritykset ohjailla kohtaloaan tyrmätään välittömästi.

Kuten Brownlow’n tuotannosta ilmeisen kiinnostunut elokuvantutkija John C. Tibbets (2000, 230–231) toteaa, Pauline ei ole sankari eikä konna, vaan sel-

3 Henkilöhahmoa, jonka kautta tapahtumat nähdään mutta joka ei vaikuta tapahtumiin, kutsutaan narratologiassa eli kertomusteoriassa näkökulmahenkilöksi (*point of view character*) tai henkilöfokalisoiduksi (*person focalizer*).

vitäkseen hengissä hän antaa tapahtumien heitellä häntä tilanteesta toiseen, ensin partisaanien hyökkäyksestä selvinneenä sairaanhoitajaksi natseille, sitten myöhemmin partisaanien vangiksi joutuneena hoitamaan näiden haavoittuneita. Samalla hän kuulee molempien propagandaa, näkee osapuolia tappamassa toisiaan – hänestä näyttää siltä, että osapuolilla ei ole oleellista eroa, vaan ”tarvitaan fasistisia menetelmiä pääsemään eroon fasismista”, kuten hänen tuttavansa, tohtorismies, hänelle toteaa (ks. myös *ibid.*). Elokuvan saama ristiriitainen vastaanotto selittyy tältäkin osin: fasistien likvidointi ilman oikeudenkäyntiä on ”fasistinen”, mutta, kuten mainittu tohtorikin toteaa, ”välttämätön” keino. Tämä moraalinen jännite on natsiestetiikan ohella elokuvan voimakkain elementti.

Kontrafaktuaalinen vaihtoehtohistoria alalajityyppinä

Historioitsija Niall Ferguson kysyy kirjassaan *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals* (1997, 1–3) miksi historiasta pitäisi pohtia sitä, mitä *ei* tapahtunut, eikä olisi järkevää keskittyä analysoimaan sitä, mitä tosiasiallisesti tapahtui? Hän kuitenkin myös muistuttaa, että (arki)elämämme täyttyy tällaisista kysymyksistä: entä jos en olisi tehnyt sitä ratkaisua tai tavannut tätä ihmistä? Vastaavasti kirjallisuudessa vaihtoehtoisten historioiden ja tulevaisuuksien käyttäminen tapahtumaympäristöinä on ollut suosittua, mutta kuten Ferguson (1997, 7–8) toteaa, tyyppillisesti kyseessä on lähinnä poikkeuksellinen ”taustakangas” perinteiselle jännäriille tai seikkailulle. Audiovisuaalisuuden takia elokuvan tapauksessa asetelman voi nähdä hieman toisin (ks. lisää Mähkä 2018, 46–47). Palaamme tähän alla.

Vaihtoehtohistoria on termi, jolla tarkoitetaan spekulatiota siitä, millaiseksi historia olisi muuttunut, mikäli joku tai jotkin asiat tai ilmiöt olisivat tapahtuneet toisin kuin yleisesti hyväksytty tulkinta historiasta. Elokuvatutkija Harrison Renee Gale toteaa kuitenkin osuvasti, että termi on oikeastaan harhaanjohtava, sillä vaihtoehtohistoria ei tyyppillisesti ole historiaa lainkaan, sillä sen kuvaamia tapahtumia ei koskaan tapahtunut (Gale 2020, 3). Spekulatio ja jossittelu kuuluvat kuitenkin oleellisesti historioitsijoiden ajatteluun, ja vaihtoehtohistoriasta on muodostunut hyödyllinen käsite, jolla voidaan kriittisesti tarkastella valittua tematiikkaa.

Ferguson on siis puolustanut vaihtoehtohistoriallista lähestymistapaa, mutta hänen mukaansa se on uskottavaa ja hyödyllistä vain silloin, kun aikalaiset ovat itse – lähdeaineistojen perusteella – pohdiskelleet vastaavia mahdollisuuksia ja toteutumattomia skenaarioita (Ferguson 1997, 83–87; ks. myös Tibbets 2000, 235–236; Jokisipilä & Niemi 2006, 12–13). *It Happened Here* skenaario, eli saksalaisten invaasion alla oleva Britannia, täyttää tämän vaatimuksen. Vuonna 1937 ilmestyi englantilaisen kirjailijan Katherine Burdekinin romaani *Swastika Night*, joka kuvasi natsi-Saksan miehittämää Britanniaa ja laajemmin eurooppalaisen fasismin nousua (ks. Fallis 2022). Vuotta aiemmin ilmestyi niin ikään englantilaisen Storm Jamesonin romaani *In the Second Year* (1936), joka natsi-Saksan tapahtumien innoittamana pohdiskeli fasistisen Britannian syntyä vastaavissa puitteissa (ks. esim. Hubble 2021).⁴

Tässä artikkelissa käsiteltävän elokuvan nimi, *It Happened Here*, olisi helppo nähdä viittauksena yhdysvaltalaiskirjailija Sinclair Lewisin romaanin *It Can't Happen Here* vuodelta 1936. Romaani kertoo yhdysvaltalaisesta populistipoliitikosta ja autoritaarisen yhteiskunnan mahdollisuudesta – ja mahdottomuudesta – USA:ssa. (Teoksesta ks. myös Kallioniemi & Kärki 2021,

4 Yhtenä tuoreena tapauksena voi mainita Sampsa Rydmanin kirjan *Valtakunta: vaihtoehtoinen historia* (2024), joka luo natsi-Saksan vaihtoehtohistorian 1930-luvulta 1960-luvulle. Kirjassa Britannia on solminut rauhan Saksan kanssa. Jälkimmäisestä tulee toisen maailmansodan jälkeen supervaltio Yhdysvaltojen tapaan.

448–449.) Toinen viittauspiste voisi olla englantilaiskirjailija J. C. Squiren toimittama kirja *If It Had Happened Otherwise* (1932), joka pohdiskelee vaihtoehtoisia historiakulkuja, kirjoittajanaan muun muassa Winston Churchill. Brownlow on kuitenkin todennut, ettei tunne edellä lueteltuja teoksia, ja että elokuvan nimen inspiraationa oli brittiläinen sodanajan sanonta ”It couldn’t happen here”. (Tibbets 2000, 235; Lewisin teoksesta ks. myös Burston 2017.)⁵ Vaikka edellä mainituilla kirjoilla ei ole ilmeisesti suoraa yhteyttä – esimerkiksi Brownlow’n inspiraationlähteinä – katsomme, että ne selittävät kulttuurista ilmiötä, johon *It Happened Here* viittaa: fasistihallinnon mahdollisuutta anglo-amerikkalaisessa maailmassa sekä jo toista maailmansotaa edeltävänä aikana ajatuksena natsi-Saksan miehittämästä Britanniaista.

It Happened Here tapauksessa kontrafaktuaalinen vaihtoehtohistoria on ennen kaikkea varsin staattinen asetelma, jossa elokuvan hahmot ja toimijat (fasistihallinto, vastarintaliike sekä enemmistö, eli siviiliväestö, joka elää mahdollisuuksien rajoissa ”normaalia arkea”) vaikuttavat. Elokuvan tapahtumien kesto ei kerrota, mutta arviona voisi esittää jonkun kuukauden Paulinen ilmestymisestä keskushenkilöksi, koulutusvaiheesta ja toiminnasta sairaalossa liittoutuneiden tukeman vastarintaliikkeen voittoon, joka tosin kuvataan vain Paulinen kuunteleman radiolähetyksen kautta. Niinpä tapahtumien käänteestä – Britannian kokonaisvaltaisen vapautuksen alkamisesta – vaihtoehtohistoriallinen asetelma ei varsinaisesti muutu. Emme saa esimerkiksi tietää, millaisiin rankaisutoimenpiteisiin miehittäjiä ja yhteistoimintahenkilöitä vastaan päädyttiin, emmekä näe hakaristilippujen alas repimistä Lontoossa ja niin edelleen. Tilanne jää tiettyssä mielessä samaksi kuin elokuvan alussa (ks. myös Sorlin 2004, 64; ks. myös Mähkä 2016, 191–195), siis vaihtoehtohistoriallisena asetelmana. Ehkä tämäkin ärsytti aikalaiskriitikoita.

Toinen maailmansota elokuvan tekijöiden kokemushorisontissa

Vuonna 1938 syntynyt Brownlow on kertonut, että hänen elävimpiä lapsuusmuistojaan ovat saksalalaisten V-1-rakettien iskut sodan loppuvuosina. Koulussa opettajat tyynnyttelivät oppilaita rakettien jyrinältä tarjoten näille appelsiinimehua. Brownlow’n mukaan opettajat eivät tajunneet, että oppilaat olivat innoissaan katsoessaan rakettien lentävän taivaalla, perässään brittien torjuntahävittäjät, jotka tulittivat raketteja konekivääreillään; ”V-1:n näkeminen ei merkinnyt meille kuolemaa vaan sitä, että kohta saa appelsiinimehua”. (Sit. Tibbets & Welsh 1999, 79–80.)

Sotaa seurannut vuosikymmen oli Britanniaassa monessa suhteessa puutetta ja sodan tuhojen keskellä elämistä. Sota oli jättänyt jälkensä vähän kaikkeen. Fyysisesti ja visuaalisesti tämä näkyi selvimmin tuhoutuneina rakennuksina, vaurioituneena infrastruktuurina, vammautuneina ihmisinä ja yleisenä köyhyytenä. Henkisesti sota oli jättänyt jälkensä niin sotilaisiin, siviileihin kuin lapsiin – Brownlow’kin on kertonut muistavansa, kun lihan säännöstely loppui hänen 16-vuotissyntymäpäivänsä tienoilla (Fletcher 2009).

Brownlown ikäluokka – Mollo oli häntä kaksi vuotta nuorempi – kasvoi sodan kyllästävässä fyysisessä ja kulttuurisessa miljöössä. Sota oli läsnä kouluopetuksessa, sanomalehdissä, valkokankaalla ja muissa vapaa-ajan aktiviteeteissa. Jälleenrakennus oli alkanut, mutta joka puolella oli pommitettuja alueita ja niistä tuli lasten suosikkileikkipaikkoja talonraunioineen. Vaarat eivät pidätelleet lapsia, vaan pikemminkin vetivät puoleensa – sota tuotti uusia uhreja leikeissä (Staveley-Wadham 2022). Myös Brownlow tovereineen oli

5 Erikoisuutena voi mainita Richard Dresserin romaanin *It Happened Here* (2021), joka viittaa Lewisin romaaniin mutta ei mitenkään Brownlown ja Mollon elokuvaan.



Kuva 2. Raakafilmiä *It Happened Heren* kuvauksista. Britannia oli sodan jäljiltä täynnä maan tasalle pommitettuja kaupunkialueita. Kuvakaappaus *Behind the Scenes* -dokumentista (2021).

innoissaan raunioalueiden tarjoamista leikkimahdollisuuksista. Tuhoutuneet rakennukset ja umpeenkasvaneet suuret piha-alueet tarjosivat heille korttelien mittaisia seikkailu- ja leikkialueita (Fletcher 2009).

Sotaelokuvat olivat osa Brownlow'n lapsuutta ja nuoruutta. Silloinkin, kun hän ei itse päässyt elokuvaan, elokuvamainokset olivat aina näkyvästi esillä niin katukuvassa kuin sanomalehdissä. Brownlow on muistellut, että merisota-aiheiset elokuvat kuten *Julma meri* (*The Cruel Sea*, Charles Frennd, 1953) inspiroivat häntä haaveilemaan laivastourasta, mutta hänen likinäköisyytensä oli este. (Fletcher 2009.) Sotaelokuvilta ei voinut välttyä ajan Britanniassa, ja tähtinäyttelijöineen sotaelokuvien vaikutus nuoriin oli valtaisa.

Englantilaiskriitikko G. W. Stonier totesikin kitkerästi vuonna 1958, että britit eivät ole suinkaan saaneet sodasta tarpeekseen, vaan he ovat epätoivoisen rakastuneita siihen: mitä enemmän Britannia menettää kansainvälistä statussaan, sitä enemmän kansakunta "paisuu" valkokankaan tarjoaman "peilin" edessä. Britanniaa nöyryytettiin Suezin kriisissä (1956), mutta valkokankaalla britit rökittävät Luftwaffen ja Rommelin kerta toisensa jälkeen – "vain todetakseen, että viimeksi mainittu oli herrasmies". (Sit. Hewison 1981, 152.) Stonier viittaa toiseen maailmansotaan sijoittuvien elokuvien määrään ja suosioon 1950-luvun Britanniassa. Nämä elokuvat eivät suinkaan kuvanneet sotaa romantisoitujen tai päätöksellisesti, vaan Stonierin argumentti on, että nykyisyyden ja tulevaisuuden epävarmuus on saanut britit orientoitumaan menneeseen, minkä seurauksena toinen maailmansota on kaikista uhrauksista huolimatta alkanut saada jopa nostalgista merkitystä. Samalla yhä useampi britti ajatteli toisesta maailmansodasta, että "Britannia voitti sodan mutta hävisi rauhan" (McFarlane 1998, erit. 93–95), mihin Stonierkin kitkerästi viittaa yllä. Ehkä tämä osaltaan selittää reaktiota *It Happened Heren* Lontoon lokaatiokuvauksiin, joihin palaamme alla.

Myös sotalelut ja pienoismallit vyöryivät brittilästen elämiin. Kaikkein tunnetuin pienoismallivalmistaja, myöhemmin käsitteeksi muodostunut Airfix aloitti vuonna 1952. Ensimmäinen malli oli 1500-luvun kaljuuna, mutta

seuraavana vuonna julkaistiin läpimurtomalli, toisen maailmansodan brittiläinen Spitfire-hävittäjä. Erilaiset hävittäjä- ja panssarivaunumallit, sotalaivat ja leikkisotilassarjat, konfliktien pääosapuolilta, seurasivat vuosikymmenen vaihteessa. Sotaelokuvien, televisio-ohjelmien, lelujen ja pienoismallien rinnalle nousi myös sodan mielikuviin voimakkaasti vaikuttaneet sotasarjakuvat. Tämän viihteen ja vapaa-ajan kautta Brownlow'n ikäluokan brittipojat tottuivat näkemään natsi-Saksan estetiikkaa univormuineen, hakaristeineen ja "ikonisine" sotakoneineen, kuten Stuka-syöksypommittaja ja Tiger-taisteluvaunu – ne tulivat osaksi pitkäaikaista sotalelukurkkuutta näkyvällä tavalla. (Ks. esim. Paris 2000, 235–236; Loarridge 2019, 378–381; Turner 2023, 16–41.)



Kuva 3. Natsi-Saksan sotakalustoa (Kübelwagen-maastoauto ja Jagdpanther-panssarintorjuntavaunu) Englannissa *It Happened Here* propagandaelokuvan sekvenssissä. Kuvakaappaus dvd:ltä.

Kirjassaan brittisarjakuvasta populaarikulttuurihistorioitsija James Chapman (2011, 84–85) toteaa, miten ennen 1950-lukua brittisarjakuvissa esiintyi lähinnä yksityiskoulutustaisia, miekkaa heiluttavia menneiden aikojen seikkailijoita, mutta kohti vuosikymmenen loppua toinen maailmansota alkoi olla yhä yleisempi aihe. (Ks. myös *ibid.* 67–68; Paris 2000, 231–235; Summerfield 2013, 31–32; Murray 2016, 46–48). Sarjakuvalehdet kuten *Thriller Picture Library*, *War Picture Library* ja *Air Ace Picture Library* saivat 1960-luvun alussa kilpailijoikseen *Battle Picture Libraryn*, *The Victorin* ja epäilemättä lehdistä tunnetuimman, *Commandon*.⁶ Niiden perustarinamaailma oli selvä: alakynnessäkin pelottomat ja urhoolliset "tommyt" rökittivät "fritzejä" sotänäyttämöltä ja taistelukentältä toiseen, ja usein epilogissa viitattiin liittoutuneiden tulevaan voittoon maailmansodassa. Samaan aikaan Airfix-pienoismallit ja *Commando*-sarjakuvat tekivät Wehrmacht/Luftwaffe/Kriegsmarine/SS-estetiikasta Boys Own -henkisen lukemiston ja "jokapojan" harrastuksen kohteita brittisankarien rinnalle. "Vihollinen" olikin pian yhtä validi innostuksen kohde kuin "omat".⁷ Näiden lapsille suunnattujen tuotteiden sekä kaikenikäisille suunnattujen sotaelokuvien vaikutuksen voi luottavaisesti tulkita ratkaisevaksi sille, että *It Happened Here* tehtiin.

6 Lähes kaikkien, ellei kaikkien, näiden lehtien tarinoita julkaistiin vuosikymmenen saatossa Suomessa *Korkeajännityksen* ja *Siivet*-lehden sivuilla.

7 Ks. esim. Caddick-Adams 2006; James May on *Airfix Kits* 2016.

It Happened Heren elokuvatyyllillinen synteesi

It Happened Here on elokuvallisesti mielenkiintoinen sekoitus lajityyppejä, jossa tietoiset valinnat, budjetin rajoitukset ja aikakauden brittielokuvan trendit muodostavat omaperäisen kokonaisuuden. Elokuva alkaa uutisfilmipastisina, jossa selitetään, miten elokuvan asetelmaan – saksalaismiehitykseen – on päädytty. Elokuvan alkupuolen montaašinomainen sekvenssi vaihtuu uutisfilmien tyyllilajista vaihteleviin otoksiin, joissa eri elokuvan alalajityypit vaihtuvat spontaanin oloisesti, heijastaen tuotannon niukkaa budjettia.

Formaattien päälle päin triviaali vaihtelu luo kuitenkin elokuvaan omaperäisen, puolidokumentaarisen tunnelman (ks. myös Sorlin 2004, 64). Uutisfilmiosuuden lopuksi kertojääni varoittaa miehitetyn maan kansalaisia välittömästä kuolemantuomiosta, joka on määrätty siviiliasussa vastarintaa tekeville. Tyyli muuttuu kuin lennossa sodanajan koulutusfilmiksi ja taistelukuvaukseksi. Näkökulma on koko ajan saksalaisten. Erään talon valtauksessa taltioituu saksalaissotilaan kaatuminen partisaanien tullessa; vaikutelma on sekoitus fiktiosotaelokuvaa ja TK-kuvamateriaalia (jos kohta tuskin TK-kuvaaja olisi edennyt hyökkäyksen mukana).

Taistelukohtaukset ovat itse asiassa vakuuttavia ottaen huomioon olemattoman budjetin. (Ks. myös Tibbets 2000, 234–235.) Tekijöiden tavoitteena on selvästi ollut luoda sisällissodan illuusio esittämällä kuvastoa, joka näyttää TK-kuvaajien raakamateriaalilta. Tavoiteltu mielikuva on, että osa filmimateriaalista on elokuvan tarinamaailmassa tarkoitettu hallinnon ja armeijan käyttöön ja me, *It Happened Heren* katsojat, ikään kuin saamme nähdä sensuroimattoman version. Kertojäänen puuttuminen tuo tälle materiaalille tyyllillistä autenttisuutta, vaikka kyse on fiktioelokuvasta. Sekvenssi päättyy otokseen, jossa Wehrmachtin ja SS:n sotilaat murhaavat konetuliasein, hymyssä suin, lähinnä naisista koostuvan brittisiviilien joukon. Tätä elokuvan fiktiiviselle yleisölle suunnattuun uutisfilmiin ei olisi sisällytetty.

Kuten Gale (2020, 5–6) toteaa, vaihtoehtohistoriallisissa elokuvissa visuaalisuudella ylipäätään ja fotorealismilla erityisesti on keskeinen merkitys katsojan viettelemisessä elokuvan fiktiiviseen tarinaan. Kuvitellun – kontrafaktuaalisen – ja todellisuuden toisistaan ammentava vuorovaikutus (ibid.) on osa fiktioelokuvan luonnetta ylipäätään, mutta vaihtoehtohistoriallisissa (tai tulevaisuutta kuvaavissa) elokuvissa tämä elementti on ratkaiseva.

Elokvuussa on myöhemmin kohta, jossa Pauline istuu lontoalaisessa elokuvateatterissa katsomassa natsihallinnon tuottamaa propagandaelokuvaa. Miehitäjät eivät vain marssi paraatissa Lontoon kaduilla, vaan heitä nähdään liikkumassa kaupungilla lähinnä vapaa-ajallaan, seurustelemassa paikallisten kanssa kahviloissa sekä kulkemassa käsikynkässä brittinaisten kanssa – sotilaita nähdään jopa leikkimässä keskenään lumisotaa.

Haluttu vaikutelma on, että elämä saksalaisten miehittämässä Lontoossa jatkuu normaalina ja että miehittäjät tuovat sodan keskelle turvallisuudentunnetta. Tämä elementti olikin keskeinen natsi-Saksan tuottamissa uutisfilmeissä miehitystä maista, kuten Sigfried Kracauerin jo toisen maailmansodan aikana tekemä tutkimus osoitti. Uutisfilmejä ei ollut suunnattu suinkaan vain saksalaisille vaan myös miehittyjen ja neutraalien maiden katsojille. Visuaalisuudella oli tässä tärkeä merkitys. Kuvat loivat sanattomia mielikuvia: esimerkiksi hakaristilippuja hulmuamassa Versaillesin palatsissa ja Eiffel-tornissa miehityksessä Ranskassa. (Kracauer 1943, 337–338, 342; ks. myös Winkel 2004.) Juuri vastaavien kohtausten kuvaaminen *It Happened Hereen* Lontoon julkisten monumenttien miljöössä suututti paikalle sattuneet lontoolaiset.



Kuva 4. *It Happened Here* propagandafilmiä katkeltessa kuvataan miehitetyn Lontoon arkipäivää, kuten esimerkiksi tässä lehtimyyntikojun myyntiartikkeleita suljetun parlamenttitalon maisemassa Thamesin rannalla. Kuvakaappaus dvd:ltä.

Brownlow totesi myöhemmin uutisfilmisekvensseistä, että ne olivat ”montaasi atmosfäärisiä kuvia”, joiden tavoitteena oli vakuuttaa yleisö, että sen näkemä oli ”todellista” (Glaessner & Brownlow 1976, 20). Vastaavasti uutisfilmien narraatio seuraa historiallisten brittiuutisfilmien niin sanottua BBC-englantia, jolloin kertojan reipas, mieltä ylentävä tyyli ylistämässä fasisistihallinnon ”upeita saavutuksia” luo otoksiin (tarkoituksellista) historiallisesti vinoutunutta todellisuudentuntua. (Ks. myös Gale 2020, 12–13.) Myös aikalaiskritiikki nosti asian esiin myönteisessä valossa. *Monthly Film Bulletin* kirjoitti, miten elokuvassa on ”lattea, uutisfilmimäinen kuvanlaatu, joka lisää taustamiljöön autenttisuutta [...] sodanajan Lontoo näyttää juuri siltä kuin muistamme” (sit. Frost 2017, 32).⁸

Brownlow toteaa elokuvan teosta tehdyssä dokumentissa, että he halusivat ”esitellä ajatuksen miehityksestä lempeästi”. Samalla kun hän sanoo näin, nähdään Saksan asevoimien kenttäpastori järjestelemässä englantilaisessa kirkossa virsikirjoja ja taustalla saksalainen upseeri soittamassa kirkon urkuja. (*Behind the Scenes* 2021.) Elokuva esittää todellakin miehityksen eri aspektoja useista näkökulmista. Mainitussa otoksessa on rauhallinen ja jopa lempeä tunnelma, mihin Brownlow’kin viittaa.

Brittiläiset toiseen maailmansotaan sijoittuneet 1950-luvun elokuvat olivat uutisfilmien tavoin mustavalkoisia. Pääsääntöisesti liikkuvan kuvan ja myös sarjakuvien toinen maailmansota oli *It Happened Here* tekijöille ja yleisöille mustavalkoinen. Mielenkiintoinen piirre monissa 1950-luvun brittiläisissä elokuvissa on lisäksi, että niissä jäljiteltiin sodanajan uutisfilmien tyyliä ja jopa sen hetkistä heikompaa teknistä kuvanlaatua ”autenttisuuden” lisäämiseksi, ja sellaisenaan ne sopivat aikanaan mainiosti esitettäväksi teknisesti vielä rajoittuneeseen televisioon – elokuvan nousussa olleeseen pahimpaan kilpailijaan (Ramsden 1998, 35–38). Tässäkin mielessä kriitikoiden huomiot *It Happened Here* heidän mielestään heikosta teknisestä laadusta selittyvät elokuvan julkaisuajan, eli 1960-luvun puolivälin kontekstissa.

8 Vuonna 1960, eli keskellä *It Happened Here* tuotantoa, *The Daily Mail* julkaisi sarjan kirjoittaja C. S. Foresterin kirjoituksia, joissa tämä pohti, olisiko natsi-Saksan invaasio voinut onnistua vuonna 1940 (ei olisi, oli hänen vankkumaton lopputulemansa). Luettuaan ensimmäisen kirjoituksen Brownlow ja Mollo tarjosivat artikkelien kuvitukseksi pysäytyskuvia elokuvastaan. Lehti kieltäytyi aluksi, mutta julkaisi jatkossa joitain kuvia. (Brownlow 2007/1968, 116.)

Samaan aikaan kun Bronlow ja Mollo aloittelivat elokuvansa tuotantoa vuonna 1956, heitä paljon nimekkäämmät elokuvantekijät ja -kriitikot, muun muassa Tony Richardson, Karel Reisz, Lindsay Anderson ja Penelope Houston, alkoivat kirjoittaa elokuva-alan lehtiin kuten *Sequence* ja *Sight and Sound* kirjoituksia, joissa peräänkuulutettiin irtautumista brittielokuvateollisuuden kaupallisuudesta ja ajankohtaisten sosiaalisten kysymysten käsittelemistä taiteellisesti kokeilevilla tavoilla. Tämän seurauksena syntyi myöhemmin kansainvälisesti ylistetty brittielokuvan ”uusi aalto”, jota on myös usein kutsuttu nimellä *kitchen sink*. (Ks. esim. Tibbets 2000, 228.) Uuden aallon elokuvantekijät olivat nuorukaisia, joita Stanley Kubrick ja Tony Richardson tukivat muun muassa lainaten välineistöä (Kermode 2019; 1960-luvun tästä suuntauksesta ks. myös Richards 1992). *It Happened Heressa* Paulinen tarinaa seuraava kerronta muistuttaa uutta aaltoa vähäeleisine, arkipäiväisine tyyleineen. Mielenkiintoinen irtautuminen elokuvan realistisesta tyylistä on otos, jossa saksalaisupseeria ammutaan konepistoolilla naamaan – sokkiefektiksi selvästi suunnitellun erikoislähikuvan maskeeraus muussaantuneista kasvoista muistuttaa pikemminkin aikakauden B-luokan kauhuelokuvaa kuin realistista sotaelokuvaa.

Toisaalta *It Happened Heren* tuotannon aloitusvuotta 1956 ei leimannut Britanniassa ainoastaan Suezin kriisi vaan ”nuorina vihaisina miehinä” tunnettujen brittikirjailijoiden esiinnousu John Osbornen näytelmän *Nuori viha* (*Look Back in Anger*, elokuva em. Richardson, 1959) johdolla. Näytelmässä päähenkilö Jimmy Porter, sivistynyt työväenluokkainen nuori mies, antaa yhteiskunnan kuulla kunniansa. Ivan kohteena ovat ennen kaikkea kansalliset instituutiot, valtakulttuuri, historia, surkastuva imperiumi ja sotanostalgia. Olisi keino- tekoista rinnastaa brittikirjailijoita suoraan Brownlow’hon ja Molloon, mutta yhteistä molemmille oli kansallisen menneisyyden kriittinen tarkastelu sekä valtavirrasta irtautuva elokuvaestetiikka. Lisäksi Mollolla oli suora yhteys uuteen aaltoon, sillä hän toimi tuotantoavustajana sekä kolmantena apulaisohjaajana muun muassa uuteen aaltoon luettavassa elokuvassa *Hunajan maku* (*A Taste of Honey*, Tony Richardson, 1961). (Brownlow 2007/1968, 129; ks. myös Richards 1992; Gallagher 2018, 277–278.)

Arkisiin ympäristöihin sijoittuneet *kitchen sink* -elokuvien päähenkilöt olivat tyyppillisesti nuoria miehiä, vaikka naisuhteilla oli toki niissä merkittävä rooli. Sota- ja vaikkapa natsuja käsittelevät elokuvat ja muut populaarikulttuurin tuotteet mielletään vastaavasti miesten tekemäksi ja kuluttamaksi viihteeksi. Onkin merkillepantavaa, että uuden aallon tyyllillä toteutetun sotaelokuvan *It Happened Heren* päähenkilö on nainen. Ehkä yksi syy valinnalle on se, että protagonistia ei joutu valitsemaan, kumman puolelle värvätään tai värväytyy taistelemaan – ehkä sotaviihteen kontekstissa siviilinä pysyttäytyvää miestä olisi pidetty pelkurina. Koska päähenkilö on hoivatyötä tekevä nainen, elokuvan katsojille on luotu mahdollisuus itse arvioida osapuolten toimintaa.

Uuden aallon taustalla oli samalla laajempi ja pidempi, 1920–1930-luvuilta alkava brittiläisen elokuvan perinne, niin kutsuttu dokumentaristis-realistinen traditio, jonka estetiikalle brittiläiset toisen maailmansodan uutis- ja propagandafilmit rakentuivat. Ne puolestaan ”välittivät” perinnettä eteenpäin, tässä kuvattuun uuden aallon brittielokuvaan 1950-luvun lopulta 1960-luvun alkupuolelle (Higson 1986, erit. 72, 74, 81–82), eli aikakauteen, jolloin Brownlow ja Mollo tekivät elokuvaansa – heidän dokumenttielokuvapastissinsa sulki tavallaan ympyrän edellä mainittuun traditioon.

Brittifasistit elokuvan esiintyjinä ja elokuvan vastaanotto

Brownlow on todennut: ”Ei ole mitään järkeä tehdä historiallista elokuvaa, ellei näytä, mitä tapahtui” (sit. Tibbets 2000, 227). Kun ajatellaan *It Happened Here* kontrafaktuaalista tarinaa, voidaan yhtäältä ajatella, että elokuva pohdiskelee manner-Euroopan miehitettyjen maiden historiaa, miehityksen alla elävien valintoja ja kohtaloita. Toisaalta elokuvan voi nähdä kommentoivan tekoaikaansa, eli meneillään olleita historiallisia kehityskulkuja fiktiiviseen menneisyyteen sijoitettuna. Tibbetsin mukaan Brownlow’n historiallisille elokuville tyypillistä onkin menneisyyden avoin tarkastelu nykyhetkestä käsin (ibid.) – eli jotain, jota historioitsijoiden tulisi periaatteessa välttää. Brownlow määrittää siis historiallisen elokuvan funktion nykyhetken käsittelyn työkaluksi.

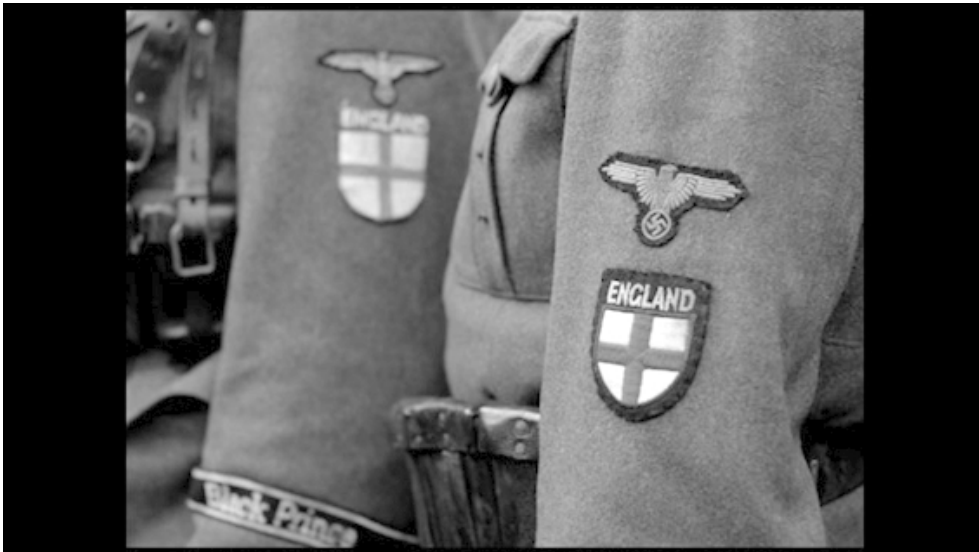
Brittiläisen aristokraatin, Sir Oswald Mosleyn johtama British Union of Fascists -puolue saavutti vaatimatonta poliittista menestystä toimiessaan vuosina 1932–1940, mutta brittihallitus asetti jo muutenkin alamäkeen ajautuneen puolueen natsi-Saksaa vastaan puhjenneen sodan takia toimintakieltoon vuonna 1940. Puolue saavutti kuitenkin aikanaan näkyvyyttä univormuineen, lippuineen ja paraateineen (Pugh 2006). *It Happened Here* viittaa tähän historiaan otoksessa, jossa Pauline tovereineen katsoo elokuvateatterissa propagandaelokuvaa, jossa ”mustapaidat” esitetään Englannin ja Saksan ”veljeyden” marttyyreina, joiden työn ”kommunistit” yrittivät tuhota. ”Kansainvälinen juutalaisuus” oli fiktiivisen propagandaelokuvan mukaan toinen syy, miksi toinen maailmansota alkoi (ks. myös Frost 2017, 32–33). Myös tämä vastaa Mosleyn toista maailmansotaa edeltänyttä retoriikkaa. Samalla *It Happened Here* pyrkii varoittamaan 1960-luvun brittiyleisöä Euroopassa kasvussa olevasta äärioikeistolaisuudesta ja uusnatsismista.

Elokevassa sen tuotantoajan brittifasistit esittävät näkemyksiään kansallissosialismin ylivertauisuudesta. Kyseinen kohta on sijoitettu oivaltavasti seuraamaan elokuvassa esitettyä propagandaelokuvaa, jonka ydinsanomana on saksalaisten ja englantilaisten vuosisatainen kohtalonyhteys sekä aatteellinen kamppailu kommunismia ja ”kansainvälistä juutalaisuutta” vastaan. Kun fasisteilta kysytään elokuvassa, miksi arjalainen kulttuuri on ylempi kuin juutalainen, eräs heistä vastaa, että kyse on siitä, että juutalaisuus on kaiken alapuolella. Erikoista – ja elokuvan vastaanoton kannalta (ks. alla) ratkaisevaa – on, että esiintyjät ovat aitoja brittifasisteja, jotka Brownlow pestasi elokuvaansa.

Brownlow’n mukaan yhteys brittiläisiin fasisteihin syntyi, kun hänen ja Mollon natsi-Saksan univormujen ja muiden muistoesineiden kokoelmasta oli levinnyt huhuja. Eräänä päivänä heiltä tultiin kysymään lainaan hakaristolippua ”juhlaa varten”. Kyseessä oli uusnatsien järjestämä Hitlerin syntymäpäiväjuhla, jonne heidätkin kutsuttiin. Mollo ja Brownlow ymmärsivät, etteivät he pystyisi kirjoittamaan millään kaikkea kuulemaansa muistiin, mistä syntyi ajatus päästää fasistit elokuvaan esittämään näkemyksiään; ”tuomitsemaan itsensä omilla sanomisillaan”. (Tibbets 1999, 87; ks. myös Brownlow 2007/1968, 75–77.) Kohtaukset, joissa fasistit esittävät näkemyksiään, ovat hyvin lähellä *cinema vérité*tä, jos kohta ne voi tulkita myös tavoitteiltaan puhtaan satiirisiksi, kuten Gallagher (2018, 276) tekee.⁹

Brownlow on todennut, että hän piti tuolloin natsismia suurena mysteerinä, ja siksi hän halusi saada sen edustajien näkemyksiä taltioitua elokuvaansa. Tuotannon alkuvaiheen kiinnostus saksalaismiehitykseen alkoi muuntua kriittiseksi kiinnostukseksi brittifasismiin. (Gallagher 2018, 275–276.) Toi-

9 Slavoj Žižekin mukaan fasismissa on karnevalistinen elementti (ks. Noys 2002, 310–311). Tällaisen piirteen voi nähdä Hitlerin syntymäpäivän juhlinnassa 1960-luvun Britanniassa – ja ehkä jopa kuvatussa *It Happened Here* kohtauksessa, sillä karnevalismi on hetkellistä vallitsevien normien rikkomista.



Kuva 5. *It Happened Here* -elokuvan fiktiivisen englantilaisen Black Prince -SS-legioonan hihatunnukset erikoislähikuvassa. Kuvakaappaus dvd:ltä.

10 Sontagin (1975, 98–105) mukaan natsiestetiikasta juuri SS-univormut tunnuksineen ja kunniamerkkeineen olivat fasismin ja fetisismin kohde.

saalta Brownlow on myös todennut suoraan, miten brittikansallissosialistien tapaaminen vakuutti hänet siitä, että ”natsien uudelleen nousun bakteeri” oli juurtunut Englantiin ja miten tämän tajuaminen toi heidän elokuvalleen ”odotettua ja hälyttävää ajankohtaisuutta” (Brownlow 1968/2007, 70, 75–76; ks. myös Tibbets 2000, 232). Tämä hienovarainen, mutta lopulta tavoitteiltaan – varoitus nykyhetkessä – aktiivinen ambivalenssi hallitsee koko elokuvaa.

Samoihin aikoihin kun *It Happened Here* sai ensi-iltansa, Britanniassa perustettiin äärioikeistolainen National Front -puolue. Sekään – edellä mainitun Mosleyn puolueen tavoin – ei sen johtajaa Enoch Powellia lukuun ottamatta saavuttanut merkittävää asemaa, eivätkä puolueen jäsenet pukeutuneet univormuihin arkielämässä. Pelkkä (esteettis-)vastakulttuurinen toiminta nosti kuitenkin puolueen näkyvyyttä. (Ks. lisää Mähkä 2016, 192–196.) Brownlow ja Mollo värväsivät näitä aitoja brittifasisteja esittämään elokuvassaan toisessa maailmansodassa luopioiksi kääntyneitä SS-miehiä, antaen heidän varsin vapaasti ilmaista mielipiteitään elokuvan puolifiktiivisinä hahmoina. Toisen maailmansodan aikaiset SS-univormut Englannin lippu -hihamekillä varustettuna antavat heidän näkemyksilleen ambivalentin historiallisen kontekstin samalla kun ne jälleen kerran kertovat natsiestetiikan kiehtovuudesta.¹⁰

It Happened Here edustaa kontrafaktuaalista vaihtoehtohistoriaa, mutta elokuvan tapaa tarttua brittifasismiin voidaan tulkita myös toisenlaisesta historiaa koskevasta näkökulmasta. Demokraattisissa maissa sodan jälkeisinä vuosikymmeninä esiintyneen fasismin voi nähdä *vastamuistina*, kuten kirjallisuudentutkija Benjamin Noys toteaa. Noys viittaa fasismintutkija Roger Eatwellin argumenttiin, jonka mukaan taistelu natsi-Saksaa ja fasistista Italiaa vastaan johti siihen, että antifasismi alettiin mieltää brittiläisen kansallisen identiteetin avainpiirteeksi. Tämä merkitsi myös sitä, että muistutukset ja viittaukset brittiläiseen fasismiin koettiin loukkauksina kansalliselle historialle. (Noys 2002, 307–308.) Siksi aihe esiintyykin yllä kuvattujen fasistipiirien ulkopuolella tyypillisesti marginaalisessa viihteessä. Esimerkiksi erilaista natsiaiheista materiaalia kierrätettiin kansainvälisesti vaihtelevin motiivein – myös nuorempien sukupolvien valistamiseksi (Saarenmaa 2018). *It*

Happened Here voi nähdä tässä kontekstissa – se tarttui vaikeaan aiheeseen, eli brittifasismiin, ja tekijöillä oli selvä valistustarkoitus.

Brownlow'n mukaan *It Happened Here* oli "ainoa amatöörielokuva", joka pääsi Lontoon West Endin suureen elokuvateatteriin, Pavilioniin. Aikalaisfilmissä näkyy, että elokuvan mainoskangas – Lontoossa marssivine saksalais-sotilaineen ja goottilaisine kirjaimineen – on klassillisen teatterirakennuksen julkisivulla peräti kahden kerroksen korkuisena. Brownlow'n mukaan United Artists – yksi maailman suurimmista elokuvayhtiöistä – sijoitti elokuvan markkinointiin tuhansia puntia. Samassa teatterissa oli edellisenä pääelokuvana pyörinyt uusin James Bond -elokuva *Pallosalama* (*Thunderball*, Terence Young, 1965). Aikalaisfilmissä ihmiset jonottavat korttelin ympäri katsomaan elokuvaa. *The Evening Standard* kirjoitti elokuvasta sen olevan sekä "mukaansa tempaavaa viihdettä" että "silmiä avaava elokuva", mikä nostettiin elokuvan mainonnassa näkyvästi esiin (Ford 2018). Suosiosta huolimatta tekijät eivät ansainneet elokuvasta mitään, ja näin väitti myös jakeluyhtiö United Artists. Brownlow toteaa kuitenkin sardonisesti, että "joku varmasti teki elokuvalla rahaa". (*Behind the Scenes* 2021.)



Kuva 6. *It Happened Here* -elokuvan näyttävät, provosoivat mainoslakanat arvovaltaisen Pavilion-elokuvateatterin julkisivulla Lontoossa. Markkinoinnin maksoi jakelija United Artists. Kuvakaappaus *Behind the Scenes* -dvd:ltä.

Lontoossa elokuvan vastaanotto vaihteli eturivin kriitikoiden ja elokuvantekijöiden ylistyksestä murska-arvioihin. Viimeksi mainittujen mukaan elokuva halvensi Britannian sotaponnistuksia ja antoi äänen fasisteille (Kermode 2019). United Artists uhkasi vetää elokuvan pois, mikäli juutalaisjärjestöjen (ks. tarkemmin Brownlow 2018, 11–15) antisemitistisinä pitämiä kohtauksia ei leikata pois. Toisaalta muun muassa Britannian eturivin teatterikriitikoihin kuulunut Kenneth Tynan puolusti elokuvaa ylistäen Brownlown rohkeaa tapaa tuoda julkisuuteen Britannian fasistisia ja antisemitistisiä näkemyksiä. Samaa mieltä oli muun muassa British Film Instituten johtaja Stanley Reed, jonka mielestä elokuvan "kokonaisargumentti on ylitsevuotavan antifasistinen". Kriitikko Lenny Rubenstein puolusti elokuvaa *Cineasten* sivuilla vielä kymmenisen vuotta myöhemmin (Tibbets 2000, 233–234), jolloin kontekstina olivat epäilemättä National Front -puolueen marssien aiheuttamat levottomuudet.



Kuva 7. Oteita Brownlow'n leikekirjasta dokumentissa *It Happened Here Again* (1976). Kuvakaappaus dvd:ltä.

Aikalaisarviossaan *Sight and Soundin* David Robinson oli puolestaan lähempänä tämän artikkelin tulkintoja. Vaikka tekijöiden antifasistinen intentio on hänen mukaansa ilmiselvää, ”elokuvantekijät ovat antaneet vietellä itsensä”, ja heidän ”ihastuksensa uniformuihin ja sotaväkeen näkyy”. Elokuvasa on kunnioitettavan taitavasti lavastettu esimerkiksi natsien soihtuspektaakkeli. ”Tällainen on salakavalaa [...], kuten historia on osoittanut”, Robinson muistuttaa ja toteaa, että elokuva on niin taiten tehty, että väärälle yleisölle se voi olla ”kuumaa tavaraa”. (Sit. Tibbets 2000, 234.) Todellakin, tekijöiden ilmeinen viehtymys uniformuihin ja sotakalustoon yhdistettynä cinéma vérité -hengessä ääneen päästettyihin fasisteihin tuovat elokuvaan kiistatonta ambivalenssia.¹¹

Natsiteeman ja -estetiikan myöhempi lähihistoria

Natsi-Saksasta ja sen estetiikasta tuli ”normaalista” viihdettä angloamerikkalaisessa populaarikulttuurissa, erityisesti elokuvassa, *It Happened Here* ensi-illan jälkeisinä vuosina.¹² 1960-luvun suurella budjetilla tehdyt, transatlanttista tuotantoa edustavat sotaseikkailut, kuten *Navaronen tykit* (*The Guns of Navarone*, J. Lee Thompson, 1961), *Telemarkin sankarit* (*The Heroes of Telemark*, Anthony Mann, 1965) ja *Kotkat kuuntelevat* (*Where Eagles Dare*, Brian G. Hutton, 1968) saavuttivat suuren yleisösuosion (ks. esim. Murphy 2000, 7). Niissä sen hetken suurimpiin elokuvatähtiin kuuluneet nimet kuten Richard Burton, Clint Eastwood, David Niven ja Anthony Quinn esiintyvät natsiunivormuissa, vaikkakin yleensä vain peitetehtävissä saksalaisiksi naamioituneina. Ihmiskunnan tulevaisuuteen optimistisesti orientoituneessa tieteissarjassa *Star Trekissä* (1966–1969) kapteeni Kirk (William Shatner) ja Mr Spock (Leonard Nimoy) käyskentelevät Wehrmachtin univormussa, toki naamioituneina natsiksi, jaksossa ”Patterns of Force” (1968). Natsiestetiikasta alkoi tulla viimeistään nyt standardimateriaalia kaupalliseen viihteeseen.

Osuva esimerkki angloamerikkalaisten tähtien esiintymisestä natsi-Saksan univormussa ja laajemmin natsiestetiikan vetovoimasta on englantilaisnäyttelijä Michael Caine. Hän esitti brittiupseeria 1800-luvun siirtomaasotiin

11 Vastaanotosta ks. myös Brownlow 2007/1968, 183–184.

12 Normalisointi-debatista ks. laajemmin esim. Rosenfeld 2015.

sijoittuvassa elokuvassa *Zulu* (Cy Enfield, 1964). Agentti- ja gangsterielokuvien lomassa hän näytteli RAF-lentueenjohtajaa eturivin brittinäyttelijöiden tähdittämässä sotaepoksessa *Taistelu Englannista* (*The Battle of Britain*, Guy Hamilton, 1969). (Ks. tarkemmin Mähkä 2016, 204–205.) Siinä toista lentueenjohtajaa esitti niin ikään englantilainen Robert Shaw, joka *It Happened Heren* ilmestymisvuonna oli tähdittänyt amerikkalaista *Ardennien taistelu* -elokuvaa (*The Battle of the Bulge*, Ken Annakin, 1965) esittäen pahamaineiselle SS-panssarikomentaja Jochim Peiperille perustunutta fanaattisen kyynistä upseeria. Vastaavasti brittel elokuvan ikoni Dirk Bogarde oli sadistinen SS-upseeri eroottisessa trillerissä *Yöportieri* (*The Night Porter*, Liliana Cavani, 1974).

Vuonna 1976 Caine esitti ammattimaista mutta ambivalentin sympaattista (ks. myös Murphy 2000, 256) saksalaista laskuvarjojääkärieverstiä sotaseikkailussa *Kotka on laskeutunut* (*The Eagle Has Landed*, John Sturges), englantilaisen Donald Pleasancen esittäessä psykopaattisen oloista Heinrich Himmleriä, englantilaisen Anthony Quaylen jämää amiraali Canarisia ja yhdysvaltalaisen Robert Duvallin jäykkää mutta sympaattista saksalaista tiedustelueverstiä. Brittiviihteen asenne natsisaksalaisia sotilaita kohtaan oli muuttumassa pehmeämmäksi. (Ks. myös Kallioniemi & Kärki 2019, 68–69.)

Aikalaiskriitikko John Mariani (1979) esitti suorapuheisesti närkästyksensä tähän trendiin: hänestä elokuvat ”valkopesivät natseista arjalaisia idealisteja”, ”väärin johdettuja heimolaisia”. Marianin suorastaan häkellyttävän historiallisen katsauksen lopputulema on, että natsit muuttuivat ”yleviksi germaaneiksi” 1970-luvun kuluessa. Eräänlainen huipentuma Marianille on Sam Peckinpahin *Rautaristi* (*Cross of Iron*, 1977), jossa Neuvostoliittoa vastaan taistelevat saksalaisotilaat kuvataan epätoivoisesti taistelevina ”piruparkoina”, jotka vihaavat natsismia. Mariani toteaa sardonisesti, että saksalaisupseeria esittävä Maximilian Schell on univormussaan vetävämpi kuin elokuvan naishahmot (ibid.).¹³

Alussa esittelemämme Sontagin essee ”Fascinating Fascism” tarttui samaan aiheeseen neljää vuotta aiemmin kuin Mariani, keskittyen saksalaisrepresentaatioiden sijaan natsiestetiikan erotisoitumiseen sotaa seuranneina vuosikymmeninä. Molemmissa näkökulmissa avain on estetiikassa, josta on tullut välittömästi tunnistettavaa ja, Sontagia mukaillen, ilmeisen ”fasinoivaa” materiaalia viihdekulttuurille. Elokuvatutkija Tony Barta (1998, erit. 127) kiteyttää asianlaidan: kun Indiana Jones-elokuvassa (1989) nimihenkilö toteaa ”Nazis. I hate those guys!”, viihdekulttuurin näkökulmasta todenmukainen lausuma olisi ”Nazis. We love those guys!” (Ks. myös Mähkä 2011, 141–142.) *It Happened Heren* ilmestymisajan Britanniassa asianlaita ei vielä ollut näin – fasinaatio oli vasta aluillaan.

Lopuksi

Käsittelimme artikkelissa *It Happened Here* -elokuvaa eri medioissa rakentuvan ja tuotetun sodan estetiikan sekä Kolmannen valtakunnan tematiikan ja visuaalisen vetovoiman näkökulmasta. Kontekstualisoimme elokuvan sen tekijöiden ikäpolvikokemukseen sodan aikaisessa ja jälkeisessä Britanniassa, jossa sota oli kaikkialla, leikeistä sarjakuviin ja elokuviin. Ne tekivät Kolmannesta valtakunnasta ja erityisesti sen univormuista ja sotakalustosta tuttuja valtavirran tasolla. Tekijöiden viehtymys sotaan oli ilmeistä. Heidän omat jännittävät nuoruudenmuistonsa herättivät syvän kiinnostuksen niin sotaan kuin sodanaikaiseen päiväiholliseen, sekä tämän ideologiaan että univormuihin ja sotakalustoon.

13 Äärimmäisen tulkinnan natsiestetiikan vetovoimasta on tehnyt populaarikulttuurin tutkija Greil Marcus, jonka mukaan se, että brittipunkkarit ottivat hakaristin omaan estetiikkaansa, todistaa, että natsismi itse asiassa ”oli voittoa toisessa maailmansodassa”. Marcus 1989, 116–119; Mähkä 2011, 141; Mähkä 2016, 195–196.

Pienestä budjetista huolimatta elokuvan visuaalinen ja tyyllinen ilme on vakuuttava. Tämä oli seurausta uutisfilmien tuntemuksesta, brittisotaelokuvien katsomisesta sekä vaikutteiden ottamisesta brittiläisen elokuvan uudesta aallosta. Tekijät olivat havainneet nousussa olleen äärioikeistolaisuuden ja fasismin ja halusivat herättää yleisöjen tietoisuutta ilmiöstä elokuvallaan. Puheenvuoron antaminen aidoille brittifasisteille auttoi siinä, että tekijät onnistuivat tavoitteessaan luoda brittikatsojat ”haastava” – kuten elokuvan trailerissa julistettiin – elokuva vaihtoehtohistoriallisesta kysymyksestä eli siitä, miten britit olisivat mahdollisesti reagoineet saksalaismiehitykseen, jos sellainen olisi tapahtunut. Elokuvan taustalla onkin ristiriitaisempi vihjaus, jonka mukaan britit olisivat voineet olla yhtä alttiita natsismin houkutuksille kuin saksalaiset olivat olleet (ks. myös Mähkä 2011, 140–141). Tämän provokatiivisen vihjauksen ymmärtäminen näkyi vahvasti elokuvan aikalaiskriittikkovastaanotossa.

Lähteet

Alkuperäislähteet

[*It Happened Here*] *Behind the Scenes* (2021). Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=npFXaHXfOUY> (linkki tarkistettu 10.1.2024).

Brownlow, Kevin (2007/1968) *How It Happened Here*. Alkuperäinen julkaisuvuosi 1968. Lontoo: UKA Press.

Caddick-Adams, Peter (2006) ‘Airfix made me the man I am’. *BBC News*, 1.9.2006. Saatavilla: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/5304780.stm (linkki tarkistettu 15.8.2024).

Fletcher, Tony (2009) Face to Face with Kevin Brownlow. *Celluloid Tapestry/YouTube*. October 22, 2018. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=GAE1c1WaD8> (linkki tarkistettu 29.1.2024).

Ford, Lynsey (2018) How we made *It Happened Here*, the film that imagined England under the Nazis. *BFI Homepage*. Saatavilla: <https://www.bfi.org.uk/interviews/it-happened-here-kevin-brownlow> (linkki tarkistettu 28.1.2024).

Glaessner, Verina & Brownlow, Kevin (1976) Winstanley: An Interview with Kevin Brownlow. *Film Quarterly* 30(2) (Winter, 1976–1977), 18–23. <https://doi.org/10.2307/1211757>.

Hubble, Nick (2021) Storm Jameson’s *In the Second Year* (1936) as SF Text. *Prospective Cultures*, March 24 2021. Saatavilla: <https://prospectiveculture.wordpress.com/2021/03/24/storm-jameson-in-the-second-year-1936-as-sf-text/> (linkki tarkistettu 26.1.2024).

It Happened Here (1965). Ohjaus: Kevin Brownlow ja Andrew Mollo. Käsikirjoitus: Brownlow, Mollo & Dinah Brooke. Rath Films. Käytetty versio: *It Happened Here* Blu-ray/DVD. Lontoo: British Film Institute.

It Happened Here Again (1976). Ohjaus: Eric Mival. Saatavilla: https://www.youtube.com/watch?v=t_cChOYdHfw (linkki tarkistettu 12.4.2024).

James May on Airfix Kits (2016). James May’s Top Toys. BBC Studios. YouTube-kanava 24.3.2016. Saatavilla: https://www.youtube.com/watch?v=M_vRI9ETHNM (linkki tarkistettu 12.4.2024).

Kermode, Mark (2019) Mark Kermode reviews *It Happened Here*. *British Film Institute / BFI Player*. Saatavilla: https://www.youtube.com/watch?v=cE_-AX50TU (linkki tarkistettu 10.1.2024).

Mariani, John (1979) Let’s Not Be Beastly to the Nazis. *Film Comment*, Jan-Feb 1979, Vol. 15, No. 1, 49–53. <https://www.jstor.org/stable/43451024> (linkki tarkistettu 19.8.2024).

[*It Happened Here*] Original UK Trailer (2018). British Film Institute / BFI Player.

Robinson, David (2007) Introduction. Teoksessa Kevin Brownlow: *How It Happened Here*. Lontoo: UKA Press, 11–20.

Sontag, Susan (1975) Fascinating Fascism. *New York Review of Books* 6.2.1975. Saatavilla: <https://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/> (linkki tarkistettu 12.7.2024).

Staveley-Wadham, Rose (2022) 'War Scars' – Living with Bomb Sites in 1950s Britain. *British Newspaper Archive*. Saatavilla: <https://blog.britishnewspaperarchive.co.uk/2022/05/19/living-with-bomb-sites-in-1950s-britain/> (linkki tarkistettu 9.1.2024).

Turner, Luke (2023) *Men at War: Loving, Lusting, Fighting, Remembering 1939–1945*. Lontoo: Weidenfeld & Nicolson.

Tutkimuskirjallisuus

Barta, Tony (1998) *Film Nazis: The Great Escape*. Teoksessa Tony Barta (toim.) *Screening the Past: Film and Representation of History*. Westport, CT & Lontoo: Praeger, 127–148.

Burston, Daniel (2017) "It Can't Happen Here": Trump, Authoritarianism and American Politics. *Psychotherapy and Politics International* 15(1): e1399. <https://doi.org/10.1002/ppi.1399>.

Chapman, James (2011) *British Comics: A Cultural History*. Lontoo: Reaktion Books.

Dawson, Graham & West, Bob (1984) Our Finest Hour? The Popular Memory of World War II and the Struggle over National Identity. Teoksessa Geoff Hurd (toim.) *National Fictions: World War Two in British Films and Television*. Lontoo: British Film Institute, 9–11.

Fallis, Sara (2022) *Realities and Dystopias: The Literary Response to the Rise of Fascism in 1930s Europe in Katharine Burdekin's "Swastika Night"*. Honors Thesis, Texas State University, joulukuu 2022. Saatavilla: <https://digital.library.txst.edu/items/a6abdb1-9373-42d9-8866-3e61e027dc5e> (linkki tarkistettu 17.7.2024).

Ferguson, Niall (1997) Introduction: Towards a 'Chaotic' Theory of the Past. Teoksessa Niall Ferguson (toim.) *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*. Lontoo: Penguin Books, 1–90.

Frost, Andrew (2017) Bad Future: Real-Time Alternate History. *Studies in the Fantastic*, No. 5, Winter 2017 / Spring 2018, 26–46. <http://dx.doi.org/10.1353/sif.2017.0001>.

Gale, Harrison Renee (2020) Nothing But the Truthiness: Facts and Fiction in Alternate World War II History Films. *Academic Commons*, Columbia University. <https://doi.org/10.7916/d8-14vj-m922>.

Gallagher, Catherine (2018) *Telling It Like It Wasn't: The Counterfactual Imagination in History and Fiction*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.

Hewison, Robert (1981) *In Anger: Culture in the Cold War*. New York: Oxford University Press.

Higson, Andrew (1986) 'Britain's Outstanding Contribution to the Film': The Documentary-Realist Tradition. Teoksessa Charles Barr (toim.) *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*. Lontoo: British Film Institute, 72–97.

Hutchings, Peter (1999) "We're the Martians Now": British SF Invasion Fantasies of the 1950s and 1960s. Teoksessa I. Q. Hunter (toim.) *British Science Fiction Cinema*. Lontoo & New York: Routledge, 33–47.

Jokisipilä, Markku & Niemi, Mari K. (2006) Vahingollista, viihdyttävää vai jopa välttämätöntä? Myös tapahtumaton kuuluu historiaan. Teoksessa Markku Jokisipilä & Mari K. Niemi (toim.) *Entäs jos... Lisää vaihtoehtoista Suomen historiaa*. Helsinki: Ajatus Kirjat, 7–17.

Kallioniemi, Kari & Kärki, Kimi (2019) Populaarikulttuurin estetisoima ja normalisoima natismi. *Lähikuva* 32(1), 67–71. <https://doi.org/10.23994/lk.80167>.

Kallioniemi, Kari & Kärki, Kimi (2021) Viihdettä vai valistusta? Fasistiset ja äärikonservatiiviset vaihtoehtohistoriat 2010-luvun televisioviitteessä ja uuspopulistisessa ruohonjuuritason politiikassa. *Historiallinen Aikakauskirja* 119(4), 445–456. <https://doi.org/10.54331/haik.113158>.

Kracauer, Sigfried (1943) The Conquest of Europe on Screen: The Nazi Newsreel, 1939–40. *Social Research* September 10(3), 337–357. <https://doi.org/10.1353/sor.2015.0017>.

Loarridge, Euan (2019) War Through the Eyes of the Toy Soldier: A Material Study of the Legacy and Impact of Conflict 1880–1945. *Critical Military Studies* 7(4), 367–383. <https://doi.org/10.1080/23337486.2019.1659626>.

Lopez, David A. & Godard, Ellis (2013) Nazi Uniform Fetish and Role Playing: A Subculture of Erotic Evil. *Popular Culture Review* 24(1), 69–78. <http://dx.doi.org/10.1002/j.2831-865X.2013.tb00253.x>.

Marcus, Greil (1989) *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Lontoo: Secker and Warburg.

McFarlane, Brian (1998) Losing the Peace: Some British Films of Postwar Adjustment. Teoksessa Tony Barta (toim.) *Screening the Past: Film and Representation of History*. Westport, CT & Lontoo: Praeger, 93–107.

- Murphy, Robert (2000) *British Cinema and the Second World War*. Lontoo & New York: Continuum.
- Murray, Chris (2016) British Comics. Teoksessa Frank Bramlett, Roy T. Cook & Aaron Meskin (toim.) *The Routledge Companion to Comics*. Lontoo: Routledge, 44–51.
- Mähkä, Rami (2011) A Killer Joke? World War II in Post-War British Television and Film Comedy. Teoksessa Hannu Salmi (toim.) *Historical Comedy on Screen: Subverting History with Humour*. Bristol: Intellect, 129–151.
- Mähkä, Rami (2016) *Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy*. Väitöskirja. Kulttuurihistoria, Turun yliopisto.
- Mähkä, Rami (2018) "Jokaisen on valittava puolensa": Suomen sisällissota 2000-luvun suomalaisessa elokuvassa. *Lähikuva* 31(1), 44–63. <https://doi.org/10.23994/lk.70451>.
- Mähkä, Rami (2019) Natsikortin jäljillä. Natsit, toinen maailmansota ja natsikortti Monty Pythonin komediassa. *Kulttuurintutkimus* 36(2), 43–59. Saatavilla: <https://journal.fi/kulttuurintutkimus/article/view/94450> (linkki tarkistettu 19.8.2024).
- Noys, Benjamin (2002) Fascinating (British) Fascism: David Britton's *Lord Horror*. *Rethinking History* 6(3), 305–318. <https://doi.org/10.1080/13642520210164526>.
- Paris, Michael (2000) *Warrior Nation: Images of War in British Popular Culture, 1850–2000*. Lontoo: Reaktion Books. Saatavilla: <https://archive.org/details/warriornationima0000pari/page/n91/mode/2up> (linkki tarkistettu 19.8.2024).
- Pugh, Martin (2006) *'Hurray for the Blackshirts!': Fascists and Fascism in Britain Between the Wars*. Lontoo: Pimlico.
- Ramsden, John (2006) *Don't Mention the War: The British and the Germans since 1890*. Lontoo: Abacus.
- Richards, Jeffrey (1992) New Waves and Old Myths: British Cinema in the 1960s. Teoksessa Bart Moore-Gilbert & John Seed (toim.) *Cultural Revolution: The Challenge of the Arts in the 1960s*. Lontoo & New York: Routledge, 218–235.
- Rosenfeld, Gavriel D. (2015) *Hi Hitler! How the Nazi Past is Being Normalized in Contemporary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saarenmaa, Laura (2018) Circulating Nazi Imagery: Wars, Weapons, and Generational Layers of Cultural Remembrance. Teoksessa Marie Cronqvist & Lina Sturfelt (toim.) *War Remains: Mediations of Suffering and Death in the Era of the World Wars*. Göteborg: Kriterium, 189–213. Saatavilla: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/29476> (linkki tarkistettu 19.8.2024).
- Sorlin, Pierre (2004[1991]) *European Cinemas, European Societies, 1939–1990*. Lontoo: Taylor & Francis.
- Stiglegger, Marcus (2011) Cinema beyond Good and Evil? Exploitation in the Cinema of the 1970s and its Heritage. Teoksessa Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridges & Kristin T. Vander Lugt (toim.) *Nazisploitation!: The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*. Lontoo: Bloomsbury, 21–37. <http://dx.doi.org/10.5040/9781628928228.ch-001>.
- Summerfield, Penny (2013) The Generation of Memory: Gender and the Popular Memory of the Second World War in Britain. Teoksessa Lucy Noakes & Juliette Pattinson (toim.) *British Cultural Memory and the Second World War*. Lontoo: Bloomsbury, 25–45.
- Tibbets, John C. (2000) Kevin Brownlow's Historical Films: *It Happened Here* (1965) and *Winstanley* (1975). *Historical Journal of Film, Radio and Television* 20(2), 227–251. <https://doi.org/10.1080/713669715>.
- Tibbets, John C. & Welsh, James M. (1999) Life to Those Shadows: Kevin Brownlow Talks about a Career in Films. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (14)1, 79–94. <https://doi.org/10.17161/jdtc.v0i1.3321>.
- Winkel, Roel Vande (2004) Nazi Newsreels in Europe 1939–1945: The Many Faces of Ufa's Foreign Weekly Newsreel (Auslandstonwoche) versus German's Weekly Newsreel (Deutsche Wochenschau). *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24(1), 5–34. <https://doi.org/10.1080/0143968032000184470>.

Petri Saarikoski

Petri Saarikoski, FT, digitaalinen kulttuuri, Turun yliopisto

”JA TAIVAALTA SATOI ÖLJYÄ...” – Merijalkaväen mies ja Persianlahden sota tavallisen rintamamiehen kokemana



Artikkeli tarkastelee Persianlahden sodan (1991) kuvausta Sam Mendesin ohjaamassa elokuvassa Merijalkaväen mies (2005), joka perustuu Anthony Swoffordin samannimiseen muistelmateokseen (2003, suom. 2004). Mediahistoriallisessa tutkimuksessani osoitan, miten ne käsittelevät tavallisen rintamamiehen kokemusta konfliktista ja sen jälkiseuraamuksista. Populaarikulttuuristen vertailujen avulla analysoin, miten Vietnamin sodan sekä vuonna 2003 alkaneen Irakin sodan vaikutus on läsnä elokuvassa ja muistelmateoksessa. Tarkastelen näihin näkökulmiin suhteutettuna myös teosten vastaanottoa.

Vuonna 1991 käyty Persianlahden sota (eng. *Gulf War*) oli merkittävin Lähi-idän alueen konflikteista 1990-luvulla. Lähestyn sodan kulttuurihistoriaa tarkastelemalla Sam Mendesin ohjaamaa sotaelokuvaa *Merijalkaväen mies* (*Jarhead*, USA 2005) sekä sen käsikirjoituksen pohjana olevaa Anthony Swoffordin (s. 1970) samannimistä muistelmateosta *Merijalkaväen mies* (alkuteos *Jarhead: A Marine's Chronicle of the Gulf War and Other Battles*, 2003, suom. 2004). Tutkimuksen kannalta tärkeimmiksi vertailukohtiksi nousevat Vietnamin sota ja Irakin sota. Millaiset ovat näiden konfliktien mediahistorialliset vaikutusyhteydet teokseen ja elokuvaan? Entä miten niissä käsitellään tavallisten rintamiesten kokemuksia sekä sodan ongelmallisia jälkiseuraamuksia? Näihin kysymyksiin pureutuen avaam myös teoksen ja elokuvan saamaa vastaanottoa.

Tutkimuksellisten intressien osalta ensisijaisena päämääränä on osoittaa yhden sotilaan näkökulman rakentumisen kulttuurihistorialliset kontekstit. Tästä syystä käyn artikkelissa läpi rinnakkain elokuvan ja muistelmateoksen perustarinan ja kiinnitän laadullisiin, sisällönanalyttisiin menetelmin huomiota sen avainkohtauksiin. Kirjan analyysissä keskityn erityisesti Swoffordin omaelämäkerrallisiin kokemuksiin. Elokuvan osalta analysoin kohtausten toimintaa ja kuva-asetelmia sekä osittain käytyä dialogia. Vertailen samalla elokuvan yhtäläisyyksiä vanhempiin Vietnam-elokuviin. Lisäksi kontekstualisoin elokuvassa (johon viitataan jatkossa *Jarhead* 2005) ja muistelmateoksessa (jatkossa Swofford 2004) esitettyjä tapahtumia suhteessa Persianlahden sodasta julkaistuihin tutkimuksiin ja dokumentteihin. Tarkoitukseni ei ole silti ottaa laajemmin huomioon esimerkiksi sodan yhteiskunnallisia, poliittisia ja talou-

dellisiä kysymyksiä. Olen valinnut tutkimukset siten, että ne muodostavat riittävän hyvän kokonaiskuvan konfliktin sotahistoriallisista ulottuvuuksista. Artikkelin näkökulmassa ei pyritä valitsemaan mitään ideologista näkökulmaa esimerkiksi Persianlahden sodan oikeutukseen tai sen jälkiseuraamuksiin.

Tutkimusten osalta olen valinnut tärkeitä sotaa käsitteleviä julkaisuja, joista useimmat ilmestyivät jo 1990-luvulla – suuren yleisön ja tutkijoiden kiinnostuksen ollessa korkeimmillaan. Valitut tutkimukset käsittelevät sodan tapahtumia, sen taustahistoriaa sekä suurvaltapoliittisia kytköksiä (vrt. Bulloch 1991; Darwish 1991; *The Gulf War*, Part 1 & Part 2; Houlahan 1999). Omana erityistutkimuksen osa-alueena olen valinnut mukaan julkaisuja, jotka käsittelevät veteraanien sodan jälkeen kohtaamia vakavia terveysongelmia (ks. esim. Hersh 1998). Kolmantena tutkimuksen osa-alueena tulevat julkaisut, jotka käsittelevät Vietnamin sotaa ja sitä käsittelevää populaarikulttuuria tärkeänä taustavaikuttajana (ks. esim. Ahonen 2016; Koivisto 2016a; 2016b). Persianlahden sota muistetaan mediajulkaisuuden osalta erityisen hyvin ”videopeliosotana”. Yhdysvaltain johtama 42 maan liittokunta pääsi konfliktin aikana käyttämään menestyksekkäästi uusinta huipputeknologiaansa. Sodasta haluttiin välittää mahdollisimman kliininen kuva ja osoittaa voimatoimien olleen oikeutettuja. Näitä kysymyksiä on tarkasteltu kriittisesti tutkimuksissa (ks. esim. Luostarinen 1994). Osoitan, miten elokuva ja kirja toimivat tämän julkisuuskuvan ilmeisenä vastateesinä.

Irakin sota näyttäytyy tärkeänä vertailukohtana ja historiallisena kontekstina sekä muistelmateokselle että elokuvalle. *Merijalkaväen mies* -muistelmateos osui ilmestymisajankohtanaan käännekohtaan Irakin ja Yhdysvaltojen jännitteisissä suhteissa. Maiden välit olivat edenneet kriisistä toiseen sodan päättymisen jälkeen, kun Irakin presidentti Saddam Husseinin hallinto ei ollutkaan kaikkien odotusten vastaisesti kaatunut. Syyskuun 2001 terrori-iskujen jälkimainingeissa Yhdysvallat aloitti terrorismin vastaisen sodan, johon liittyi uhkarohkea pyrkimys kaataa vanhoja vihollisia. Maaliskuun 20. päivä 2003 – kuusitoista päivää Swoffordin teoksen ilmestymisen jälkeen – syttyi Irakin sota. Husseinin hallinto kaadettiin, mutta konflikti jatkui hyökkäysvaiheen päätyttyä miehityksenä, terrori-iskuina ja sissisotana. (Ks. esim. Ahsan 2019.) Teokseen perustuva elokuva ilmestyi puolestaan aikana, jolloin Irakin sotaa oli käyty yli kaksi vuotta ja myös Yhdysvalloissa kriittinen suhtautuminen konfliktiin oli kasvanut merkittävästi, mikä näkyi myös elokuvan saamassa vastaanotossa.

Tavallisia rivimiehiä: omaelämäkerrallinen tarina ja sen filmatisointi

Elokuva alkaa pimeällä ruudulla kuultavasta tarinasta: sodan kokenut mies, joka kuvittelee jättäneensä kaiken taakseen, ei pysty unohtamaan ”aseen kosketusta” (*Jarhead* 2005). Lyhyt monologi tiivistää tarinan sisäänajokulman: sota on kokemus, jonka vaikutus yksilössä on aina pysyvää. Tarina vie Swoffordin omaelämäkertaa mukailleen oikeaan, historialliseen tilanteeseen, jossa hän (Jake Gyllenhaalin näyttelemänä) astuu merijalkaväen palvelukseen vuonna 1989. Kasarmilla koulutuksesta vastaava kersantti pitää alokkaille karskin puhuttelun, jossa heitä ei käsitellä enää yksilöinä vaan massana, ”vihreinä”. Sanomaa korostetaan rivolla kielenkäytöllä, henkilökohtaisilla herjauksilla ja väkivaltaisella simputuksella. Kersantti tietää, että Swoffordin isä palveli Vietnamin sodassa ja tivaa, että ”oliko sillä munaa kuolla siellä?” (kuva 1).



Kuva 1. Kasarmilla aloituskohtauksessa seisovat alokkaat ovat muuttumassa yksilöistä sotakoneiston osiksi. Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.

Aloituskohtaus on analyysin kannalta tärkeä, koska se on selvä viittaus Stanley Kubrickin vastaavalle kohtaukselle Vietnamin sotaa käsittelevässä elokuvassa *Full Metal Jacket* (USA/UK 1987). Kubrickin ohjaustyö alkaa täsmälleen samanlaisella sisäänajolla, jossa merijalkaväen veteraanialipuseeri nöyryyttää alokkaita ”humoristisilla” loukkauksilla. Viittauksia Kubrickin ohjaustyöhön nähdään elokuvassa myöhemmin erityisesti kouluttajien käyttämässä fraaseissa (esimerkin tavoissa, joilla sotilaiden käsketään puhutella aseitaan ”ystävinä”). *Full Metal Jacket* ja *Merijalkaväen mies* kuvaavat molemmat myös sotilaiden keskinäistä, raadollista simputusta.

Yhdysvaltojen edellinen suuri konventionaalinen sota näkyi konkreettisesti myös Swoffordin henkilökohtaisessa elämässä. Muistelmateos käsittelee yksityiskohtaisesti tähän liittyviä traumaattisia kokemuksia. Hänen isänsä oli Vietnamin sodan läpikäynyt ilmavoimien sopimussotilas, jolle kertyi uransa aikana yli 20 vuoden työkokemus. Teoksessa valotetaan isän kokemuksia, jotka varjostivat pysyvästi hänen uudelleensopeutumistaan yhteiskuntaan. Isä kärsi posttraumaattisista stressioireista, mutta hän ei hakenut niihin psykiatrista apua. Swoffordin perhe eli näiden henkisten sotavammojen uhrina ja pyrki sopeutumaan niihin parhaansa mukaan. Vanhempien avioero ja isän arvaamaton käytös jättivät nuoreen mieheen pysyvän muistijäljen. Elokuvassa isän sotatraumoihin viitataan vain lyhyesti takaumakohtauksessa, jossa isä istuu tärysten ja selvästi humalaisena keittiön pöydän ääressä pistooli kourassaan. Swoffordin kertojajääni toteaa tiivistetysti: ”Te ette halua kuulla tästä enempää.” (Swofford 2004, 48–51; *Jarhead* 2005.) Yhdysvalloissa Vietnamin sodan tappio oli erityinen, koska se oli ensimmäinen laajamittainen konflikti, jonka suurvalta oli koskaan hävinnyt. Swoffordin isän tapaus on tähän suhteutettuna hyvin tyypillinen. Vaikka sodan jäljet näkyivät erityisesti 1970- ja 1980-luvulla kaikkialla yhteiskunnassa, siitä tuli kansalaisten kiistämä tabu. Sen vaikutusta isä–poika-suhteisiin voidaan tuskin aliarvioida – varsinkaan niissä suvuissa, joissa oli perinteisesti hakeuduttu sotilasuralle. Wardin ja Burnsien seikkaperäisessä Vietnamin sotaa käsittelevässä tutkimuksessa veteraanit kuvasivat asetelmaa ”perheenisän alkoholismiksi”: jos joku otti asian esille, häntä pyydettiin välittömästi vaikenemaan. (Ward & Burns 2017, 299, 578–579, 758–759.)

Muistelmateoksessa isän tarjoamaa mallia ja Vietnamin sodan syvää varjoa käsitellään useasta näkökulmasta. Swofford nostaa esille, että kun hän yritti ensimmäisen kerran väräytyä 17-vuotiaana, isä ei antanut siihen lupaa, koska

”hän tiesi armeijasta jotain, mitä esitteissä ei kerrottu”. Swofford pyrkii tiivistämään tähän liittyen ajatuksensa: ”Liityin merijalkaväkeen osaksi siksi, että saisin elämäni järjestystä, löytäisin kodin.” (Swofford 2004, 62, 120.) Elokuvasa koko tausta valotetaan lyhyesti, mutta selitys on sama: nuori Swofford kulkee isänsä polkua ja valitsee merijalkaväen yliopiston sijaan. Hän tekee ratkaisunsa kuvitellessaan pystyvänsä parempaan ja uskovansa korjaamaan jotain aikaisemmin menetettyä.

Teoksessa selityksiin palataan useaan kertaan, ja ne kiertävät aina samaa rataa. Liittyminen ymmärretään polttavalla tarpeella tulla hyväksytyksi suvun miesten joukkoon. Swofford on myöhemmin haastattelussa arvellut, että häneen kasvatuksessa iskostettu ”epäonnistumisen pelko” sai hänet väräytymään. (Weich 2003.) Muistelmateos tarjoaa myös hedonistisia selityksiä ratkaisulle. Värvääjän epäviralliset kertomukset eri maissa tarjolla olevista prostituutiopalveluista saivat nuoren miehen innostumaan. Isän kuullen näistä asioista ei puhuttu, vaikka niiden merkitys oli perheessä hyvin tiedossa. Hänen kenttäkomennuksensa aikaisista naisseikkailuista ei vain yksinkertaisesti puhuttu ääneen. (Swofford 2004, 38–42, 226–231.)

Näistä lähtökohdista Swofford saa ammattiinsa kuuluvan koulutuksen suoritettua, ja hänestä tulee tiedustelija/tarkka-ampuja. Swoffordin sivistyksellistä puolta valottaa ainoastaan hänen jatkuva kiinnostuksensa kirjallisuuteen. Teoksessa johdannon jälkeen siirrytään suoraan tilanteeseen, jossa valmiiksi koulutettu merijalkaväen yksikkö saa tiedon Irakin suorittamasta Kuwaitin valtauksista 2. elokuuta 1990. Yksikkö marssii muodostelmassa parturiin. Heistä tulee ”lattapäitä” (eng. *jarheads*), yhteen hiileen puhaltavia, käskyjä automaattisesti toteuttavia tappokoneita. Elokuvasa myös avataan ”lattapäin” muita tulkintoja: sillä voidaan viitata myös oluttölkkiin tai tyhjän astiaan. (*Jarhead* 2005; Swofford 2004, 38–41.)

Teoksessa Vietnamin sota nousee jälleen esiin populaarikulttuurisena referenssinä, kun sotilaat käyvät kenttäkomennusta odotellessa vuokraamassa kaikki kaupungista löytyvät Vietnam-elokuvat ja katsovat niitä kolme päivää putkeen juomalla ”hivittävän määrän” olutta. Katselulistalta mainitaan erikseen *Full Metal Jacket*, *Ilmestyskirja*. *Nyt* (*Apocalypse. Now*, USA 1979) ja *Platoon – nuoret sotilaat* (*Platoon*, USA 1986). Sotilaiden tulkinnat niistä eivät noudata tavallisten siviilien katseluhorisonttia, jossa kiinnitetään usein huomiota ohjaajien (Kubrick, Coppola, Stone) esiin nostamaan sodan veriseen mielettömyyteen. He nimenomaan arvostavat ja ihannoivat elokuvissa esitettyä sodan väkivaltaa ja moraalittomuutta. Tässä tilanteessa heille rauhanpuolustajat ja ”munattomat siviilit” ovat pelkän halveksunnan kohde. Elokuvasa vastaava asetelma tuodaan tiivistetysti esiin, kun sotilaat nähdään katsomassa hurraa-huutojen säestyksellä Francis Coppolan *Ilmestyskirja*. *Nyt* -elokuvan kuuluisaa, Wagnerin musiikin säestyksellä tapahtuvaa helikopterihyökkäystä vietnamilaiseen kylään. Elokuvaesitys keskeytetään näyttävästi, kun yksiköille annetaan käsky siirtyä hälytysvalmiuteen. Heillä on nyt valmius lähteä tappamaan ”irakilaisia kusipäitä”. (Swofford 2004, 12–15, 38; *Jarhead* 2005.) Swoffordin tulkinnat Vietnam-elokuvista eivät muuttuneet myöhemmin vuosikymmeninä. Hänen näkemyksensä mukaan ne olivat kaikki ”sodankäyntiä ihannoivia” riippumatta siitä, millaisia muita, kriittisiä näkökulmia niihin oli sisällytetty. (Ks. Weich 2003.)

Komennuksen saanut yksikkö saapuu elokuussa 1990 Saudi-Arabiaan. Seuraavien kuukausien aikana heidän sotainnostuksensa alkaa laskea. Elokuvasa ja teoksessa kuvataan melko yhtenäisillä kuvauksilla sotilaiden puuduttavaa arkea tulikumalla hiekka-aavikolla: rankkoja ja merkitykset-

tömiltä vaikuttavia harjoituksia, veden jatkuvaa juomista, pölyävän hiekan tunkeutumista joka ruumiinosaan: ”Päivämme ovat täynnä hiekkaa, vettä, hikeä ja kusta” (Swofford 2004, 19; *Jarhead* 2005). Seksuaalista turhautuneisuutta puretaan rutiininomaisella masturbaatiolla. Kotipuoleen jääneiden vaimojen ja tyttöystävien uskollisuutta aletaan epäillä. Parisuhteita katkeaa säännöllisesti ja entisten kumppanien valokuvia kerätään leirissä näkyvälle ”häpeäseinälle”. Kotimaasta lähetettyihin, usein nuorten naisten kirjoittamiin kannustuskirjeisiin suhtaudutaan rivolla huumorilla. Tylsyyden ja yksinäisyyden tunteita torjutaan myös satunnaisesti alkoholin turvin – esimerkiksi hankkimalla ohjesääntöjen vastaisesti omatekoista ”aavikkopontikkaa”, jonka käytöstä Swoffordin yksikkö joutuu vaikeuksiin. (*Jarhead* 2005; Swofford 2004, 75–76, 79, 105–108.)

Muistelmateos kuvailee sotilaiden hiljalleen herääviä epäilyksiä heidän tehtävänsä luonteesta. Sotilaat alkavat esittää kriittisiä kysymyksiä: miksi he ovat aavikolla ja miksi heille on annettu käsky vain odottaa ja pitää yllä taisteluvälmiyttä? Swofford avaa asetelmaa kyynisin sanakääntein: sotilaat olivat turvaamassa suurvallalle tärkeitä öljyvarantoja. Kaikki muu oli vain sen ympärille rakennettua propagandaa. He olivat toteuttamassa ”Washingtonin eliitin” tahtoa. Aivan samoja kysymyksiä olivat sotilaat esittäneet myös Vietnamin sodan aikana. Erona oli, että Vietnamin sota oli jatkuvasti läsnä, mutta syksyllä 1990 Persianlahdelle koottu sotakoneisto vain odotti tulevaa. (Swofford 2004, 18–19; Ward & Burns 2017, 528–537.) Elokuvassa öljypolitiikka nostetaan esiin yksikköä komentavan everstin puheessa, jossa hän alleviivaa myös Irakin diktaattori Saddam Husseinin häikäilemättömyyttä sekä Irakin ja Iranin vastaisen sodan opetuksia. Heillä on vastassa valtava veteraaniarmeija, joka ei epäröisi turvautua joukkotuhoaseisiin. Sanojensa vahvistukseksi hän esittelee valokuvaa napalmin haavoittamasta kurdilapsesta. Hän viittaa lopuksi epämääräisesti ”valitettavaan byrokraatiin”, joka estää heitä käymästä tositoimiin ja pyytää sotilailta kärsivällisyyttä. Merijalkaväen motivaatio herää hetkeksi eloon, mutta vain hetkeksi. Sotilaiden lyhyissä kriittisissä puheenvuoroissa muistutetaan, että vasta hetki sitten Irak oli Yhdysvaltojen liittolainen, jolle toimitettiin länsimaisia aseita. Kaikessa hiljaisuudessa everstin puheen kaksinaismoralismi ymmärretään hyvin. (*Jarhead* 2005.)

Persianlahden sodan kokemus, taustat ja mediasota

Elokuvassa ja muistelmateoksessa seurataan lähinnä Swoffordin kokemusten kautta merijalkaväen henkisen sietokyvyn vähittäistä rapistumista. Swoffordin mitta tulee täyteen, kun hän joutuu alaisensa rikkeen takia polttamaan dieselillä vessojen jätetynnyreihin kertyneitä ulosteita. Asetelmaltaan täsmälleen samanlainen kohta nähdään edellä mainitussa Vietnam-elokuvassa *Platoon* (1986). Swofford tiivistää tunteensa: ”Useimpiin ongelmiin on sotaväessä patenttiratkaisu. Jos sairastuu, pitää mennä sairastuvalle. Jos haavoittuu, pitää kutsua lääkintämies. Jos kuolee, pitää ilmoittautua hauturille. Mutta jos tulee hulluksi, mitään patenttiratkaisua ei ole.” (*Jarhead* 2005; Swofford 113–115, 155–157; kuva 2.) Sama asetelma toistuu *Full Metal Jacketissa*, jossa ”hulluksi tullut” alovak ampuu kouluttajansa. *Jarheadissa* tähän viitataan Swoffordin itsemurhaan liittyvien ajatusten huipentumisella tilanteessa, jossa uhkailaan sotilastoveria aseella. Swofford saa kuitenkin hillittyä itsensä ja katuu myöhemmin murhanhimoista purkaustaan. Swoffordin hiljalleen kasvanut pahan olon tunne ja sen purkautuminen tiivistyvät elokuvan kohtauksessa,



Kuva 2. Rikkeestä arvonalennuksen saanut Swofford ajautuu raivokohtaukseen ja purkaa aggressiotaan uhkailemalla rynnäkkökiväärillä toveriaan. Kohtauksen jälkeen hän harkitsee itsemurhaa. Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.

jossa hänen nähdään oksentavan aavikon hiekkaa lavuaariin. Leikkauksen jälkeen kohtauksen osoitetaan olleen vain pahaa painajaista. Swofford herää todellisuuteen ja tajuaa olevansa rintaman selustassa ”hermolomalla”. (*Jarhead* 2005.) Näistä asetelmista siirryn tarkastelemaan yksityiskohtaisemmin konfliktin laajempaa, historiallista kontekstia.

Toimettomuus ja huonot kenttäolosuhteet ovat maailmanhistorian aikana olleet minkä tahansa armeijan toiminnan kannalta vakavia haasteita. Merijalkaväkisotilaiden kokemuksia, joita elokuvassa ja muistelmateoksessa käsitellään yksityiskohtaisesti, on 1990-luvulta lähtien analysoitu tutkimuksissa ja tietoteoksissa. Joukkojen turhautuneisuus selittyy osittain heidän sijoituspaikkansa ongelmallisuudella. Islamilaisessa ja konservatiivisessa Saudi-Arabiassa erityisesti kontaktit naisväestöön olivat ehdottomasti kiellettyjä, ja sama poliittisesti väritynyt linjaus näkyi tiukassa alkoholipolitiikassa, jota pyrittiin noudattamaan myös selustassa. Asetelma oli täysin päinvastainen kuin Vietnamin sodan aikana, jolloin armeijan johto salli kyseiset vapaa-ajan huvit sotilaille. (Ward & Burns 2017, 477.)

Lisäksi Yhdysvaltojen armeijan logistiikka oli paikoin huomattavissa vaikeuksissa syksyllä 1990. Tämä näkyi konkreettisesti kaikessa armeijan toimintaan liittyvässä, koskivat ne sitten tietoliikenneyhteyksiä tai huoltoa. Suurin syy ongelmiin johtui siitä, että suurvallan ennakkosuunnitelmissa ei ollut varauduttu näin massiiviseen operaatioon maassa, jossa Yhdysvalloilla ei ollut pysyvää tukikohtaa eikä sitä tukevaa infrastruktuuria. Pääosa puhtaasti sotilastekniikan käyttöön liittyvistä ongelmista pystyttiin ratkaisemaan sotaa edeltävien kuukausien aikana, mutta erityisesti tavallisten sotilaiden huolto- ja moraali-ongelmat jäivät pysyviksi haasteiksi. (Houlahan 1999; Pimlott & Badsey 1992.)

Elokuvassa ja muistelmateoksessa sotilaiden näkökulmasta esitettyä kritiikkiä on aiheellista verrata konfliktin historiaa tarkasteleviin tutkimuksiin. Niiden mukaan Persianlahden öljyvarantojen hallinta oli todellakin suurin yksittäinen syy sodan syttymiseen. (Esim. Houlahan 1999; Saarikoski 1997, 35–51; Bulloch & Morris 1991; Darwish & Alexander 1991.) Taustalla vaikutti myös 1980-luvulla käyty Irakin ja Iranin välinen sota, jonka päättyminen ei lopettanut Persianlahden alueen voimapolitiittista epävakautta. Yhdysvallat ja muut länsimaat olivat antaneet Irakille aseellista ja taloudellista tukea sodan

aikana. Kylmän sodan pelisääntöjen mukaisesti Neuvostoliitto aseisti ja tuki aktiivisesti Irania, mutta toimitti tästä huolimatta aseistusta myös Irakille. Iran edusti erityisesti Yhdysvalloille uhkaa ja Irakin tukeminen – vaikka maan tiedettiin elävän Saddam Husseinin verisen diktatuurin alla – näyttäytyi tässä skenaariossa järkevältä reaalipolitiikalta. Tilanne kääntyi päällelleen, kun Saddam Hussein päätti ratkaista talous- ja sisäpoliittiset ongelmansa sekä rajaristiriidat Kuwaitin kanssa ja toteutti erikoisoperaatiolla naapurimaansa valtauksen. Irak hallitsi nyt huomattavaa osaa Lähi-idän öljyvaroista ja uhkasi samalla maailman suurinta öljyntuottajavaltiota Saudi-Arabiaa.

Tutkimusten mukaan Kuwaitin valtaus tuli presidentti Bushin hallinnolle täytenä yllätyksenä, vaikka sotilastiedustelu oli välittänyt varoituksia tilanteen eskaloitumisesta kesän 1990 aikana. Yhdysvallat päätti liittolaisineen valloittaa Kuwaitin takaisin. Tapahtumien kulkua selittävät myös suurvaltapolitiittiset käänteet. Kylmä sota oli päättynyt ja Neuvostoliiton – Irakille tärkeän aseiden toimittajan – vaikutusvalta oli nopeasti heikkenemässä, mikä lisäsi selvästi Yhdysvaltojen toimintamahdollisuuksia. (Ks. esim. Houlahan 1999; Saarikoski 1997, 35–51; Bulloch & Morris 1991; Darwish & Alexander 1991.)

Näihin laajempiin historiallisiin taustoihin ei elokuvassa tai muistelmateoksessa viitata kuin hyvin ylimalkaisesti – sama yleispiirre on havaittu Vietnamin sotaan sijoittuvien yhdysvaltalaiselokuvien tutkimuksessa (Ahonen & Mähkä 2020). Mediassa käytiin laajaa debattia erityisesti syksyllä 1990 Yhdysvaltojen voimapolitiikan oikeutuksesta. Länsimaiden suurten mediayhtiöiden edustajat myös vierailivat alueella ja raportoivat näkemästään. Konfliktin mediahistoriaa valottavissa tutkimuksissa on korostettu, että liittokunta pyrki aktiivisesti vaikuttamaan tiedotusvälineiden raportointiin. Suoranaista sensuuria ei ollut käytössä, mutta muuten median toimintaa oli rajoitettu. Tarjolla oli runsaasti liittokunnan tarjoamaa propagandaa ja muunneltua totuutta. Taktiikka toimi erityisesti yhdysvaltalaismedioiden kohdalla, vaikka kriittisiä äänenpainoja esiintyi. Sen sijaan Yhdysvaltoihin lähtökohtaisesti kielteisesti suhtautuneiden maiden journalisteja ei edes päästetty alueelle. Tiedotusstrategiaan vaikuttivat suoraan Vietnamin sodan kokemukset. Armeija uskoi, että kotirintaman moraalin romahtaminen oli osittain johtunut siitä, että tiedotusvälineet olivat päässeet välittämään liian raadollista ja rehellistä kuvaa konfliktista. (Ks. esim. Pimlott & Badsey 1992, 227–228; Luostarinen 1994, 142–148.) Tätä kuvataan muun muassa *Full Metal Jacketissa*, jossa merijalkaväen miehet osoittavat medialle avoimen halveksuntansa sodan virallista oikeutusta kohtaan.

Käynnistyneestä mediasodasta näkyy selkeitä, humoristisia viitteitä sekä elokuvassa että kirjassa. Sotilaat olivat tietoisia armeijan välittämän media-kuvaston valheellisyydestä, ja katkeruutta purettiin hallitusti luotettavassa porukassa. Mutta he eivät voineet puhua ajatuksistaan vapaasti medialle. ”Työsopimuksensa mukaisesti” he tyytyivät toistamaan hyväksytyjä lauseksia: he olivat puolustamassa vapaata maailmaa, he olivat patriootteja ja uskoivat ylipäällikkönsä. Elokuvassa Swofford livauttaa kritiikkinsä ja epäilyksensä median edustajille, koska luulee kameran olevan sammutettu. Tietenkin koko kohta tallentuu toimittajalle, joka janoaa kuulla muutakin kuin pelkkiä toisiaan muistuttavia tyhjänpäiväisyyksiä.

Turhautuneisuuden parhaana ilmentymänä sekä elokuvassa että muistelmateoksessa kuvataan yksikön medialle esittämä jalkapallo-ottelu, joka suoritetaan kemiallisiin suojauskuihin varustautuneena 45 asteen tukahduttavassa helteessä. Ottelu päättyy toverilliseen, mutta rivoon ”kentänaintiin”, joka saa yksikön ylikersantin menettämään malttinsa. Muistelmateoksessa rivon aktin tunnepuolta avataan yksityiskohtaisemmin. Sotilaiden käytöksen oikeaksi

kohteeksi osoitetaan kaikki tahot, joita he inhosivat kenraaleista kotipuolen rauhanpuolustajiin. Mutta ennen kaikkea he purkivat turhautumistaan olosuhteisiin, joissa he joutuivat elämään viikosta ja kuukaudesta toiseen. (Swofford 2004, 27–32; *Jarhead* 2005.)

Armeijan ylin johto oli toki tietoinen sotilaiden vaikeista kenttäolosuhteista ja sen vaikutuksesta moraaliin. Liittokunta halusi tästä syystä konfliktille nopean päätöksen, ja voimatoimia kannattavat tahot pääsivät voitolle poliittisessa pelissä. Tästä syystä hyökkäyssodan mahdollisuuksia nostettiin heti marraskuussa 1990. (*The Gulf War, Part 1*; Woodward 1991, 344.) Swoffordin kaltaisille merijalkaväen sotilaille näistä tapahtumista välittyi tietoa rajoitettusti. Elokvassa viittaukset ulkomaailman tapahtumiin näkyvät ainoastaan muutamissa puheenvuoroissa. Muistelmateos avaa lähestyvään sotaan liittyvää kokemuksellisuutta laajemmin. Sotilaat esimerkiksi joutuivat kiertämään armeijan omaa tiedotusta kuuntelemalla ulkomaisten radioasemien lähetyksiä. Ulkomaailmasta tihkui myös tietoja kotimaasta tulleiden pakettien, kirjeiden ja puhelinsoittojen välityksellä. (Swofford 2004, 110–111, 149.) Johtopäätöksenä oli, että heidän tuli valmistautua veriseen yhteenottoon. Kuten edellä totesin, innostus vaihtui nopeasti turhautuneeseen kyynisyyteen.

Tie helvettiin: pelot ja sodan kaottisuus

Merijalkaväen yksikölle sotatoimien alkaminen 17. tammikuuta 1991 näyttäytyy elokuvassa helpottavana, vaikkakin pelottavana käänteenä. Sotatoimi oli massiivinen, eikä mitään vastaavaa ollut nähty sitten toisen maailmansodan. (Houlahan 1999; *Conduct of the Persian Gulf War* 1992, 220–222.) Liittokunta saavutti odotetusti ilmaylivoiman heti ensimmäisenä päivänä, mutta merijalkaväen miehet joutuivat seuraamaan tapahtumia sivusta. Swoffordin muistelmissa sodan alkaminen esitetään spehtaakkelina. Päivisin lentokoneja helikopterimuodostelmat lensivät heidän päidensä yläpuolella. Ja öisin he seurasivat taistelulentokoneiden armadan pieniä punaisia pisteitä, jotka kaikki suuntasivat pohjoista kohden. Sähköistyneeseen tunnelmaan liittyi myös epäluulon tunteita. Elokvassa ja muistelmateoksessa kuvataan, miten sotilaat purnaavat heille jaetuista lääkkeistä, joiden upseerit kertoivat suojaavan kemiallisilta aseilta ja hermokaasuilta. Muistelmateoksessa pillereiden ottamista kuvataan laajemmin, ja siihen on lisätty Swoffordin katkera tilitys niiden mahdollisista haitallisista vaikutuksista. Sotilaiden piti allekirjoittaa vastuuvapauslomake, sillä lääkkeitä ei oltu testattu asiaan kuuluvalla tavalla. Swofford söi tunnollisesti pillerinsä, koska oikeasti pelkäsi. (Swofford 2004, 196–206; *Jarhead* 2005.)

Pelkoa vahvistivat upseerien esiin nostamat arviot tuhansiin nousevista tappioista. Muistelmissa väitteiden todenperäisyyttä myös testattiin sotilaiden tekemillä omilla karttajarjoituksilla. Kuwaitin rajalla, jonne merijalkaväen pääosa oli sijoitettu, vihollisella oli tiedustelutietojen perusteella kolme kertaa enemmän joukkoja paikalla kuin Yhdysvalloilla. Pelot linkittyivät armeijan johdon aitoon huoleen edessä olevan sodankäynnin luonteesta. Ennakoivat pelot on mainittu myös tutkimuksissa ja sodan jälkeen tehdyissä haastatteluissa. Liittokunnan sotavoimalla tiedettiin olevan laadullinen ylivoima vastustajaansa nähden, mutta edessä olevista vaikeuksista esitettiin vain valistuneita arvauksia. Arvaamattomuuden vuoksi mahdollisten raskaiden tappioiden esittäminen oli tapa varustautua ”pahimman varalle”. Sotaa käsittelevien tutkimusten ja aikalaishaastattelujen perusteella merijalkaväen

asemaa pidettiin erityisen haavoittuvana. Sodan veteraanien 1990-luvulla kerättyjen muistelmien perusteella joukkoja oli pyydetty varautumaan jopa 20–30 prosentin tappioihin. (*The Gulf War*, Part 2; Houlahan 1999; Saarikoski 1997, 110; Pimlott & Badsey 1992, 148, 167.) Näihin liittyen Swoffordin muistelmateoksessa ja elokuvassa upseerit nostivat esille, että avoimella aavikkokentällä sodankäynnistä tulisi todella nopeaa. Omat joukot kokisivat hetkessä hirvittäviä tappioita, jos ne joutuisivat avomaastossa tarkan tykistökeskityksen tai kemiallisten aseiden iskun kohteeksi. (Swofford 2004, 178–179; *Jarhead* 2005.)

Maataistelujen lähestyessä yksikkö siirretään lähemmäksi rajaa, ja joukot joutuvat kestävänsä vihollisen tykistö- ja ohjuskeskityksiä. Muistelmateoksen kuvaamassa kohtauksessa partio päätyy vihamieliseen maastoon miinakenttien keskelle vailla kunnollista suojaa. Elokuva ja muistelmateos kuvaavat siirtymää armeijan harjoitteluvaiheesta oikeaan sodankäyntiin ”uudestisyntymäksi”. Tulikaste ja sitä seuraava tietoisuus kuolemanvaarasta terävöittivät aistit. Koulutus tarjosi selviytymiskeinoja – äkillisen kuolemanvaaran olemassaolo muuttui kontrolloiduksi, mutta kulutti väistämättä hermoja. (Swofford 2004, 2012–2016; *Jarhead* 2005.) Tämä vastanee liittouman joukkojen kokemuksia sodan kulusta.

Maasota käynnistyi 24. helmikuuta 1991 pääpainon ollessa aluksi Kuwaitin vastaisella rintamalla (*The Gulf War: Part 2*; Houlahan 1999). Swofford kuvaa kirjassaan, miten yksikkö saa taistelukäskyn ja hyökkää hiekkavallien yli eikenenkään maalle. Elokuvassa tapahtumaa alleviivataan kohtauksella, jossa armeijan panssarit murtavat rynnäkön alussa intensiivisen musiikin säestyksellä yksikön eteen työnnetyt, suojaavat hiekkavallit. Omien joukkojen tuloisuuden ansiosta taistelu muuttuu nopeasti yksipuoliseksi. Vihollinen ei pysty muodostamaan tehokasta vastarintaa, vaan tykistö ja lentokoneet tuhoavat heidän asemansa etenevän yksikön edestä. Vihollinen yrittää tulittaa etenevää hyökkäyskiilaa, mutta kranaatti-iskut ovat niin epätarkkoja, etteivät he välitä edes suojautua. He etenevät pikavauhtia, kuin ”nousuhumalan” siivittämänä, jolloin taisteluosastoilla on välillä hankaluuksia tunnistaa omia joukkoja. (Swofford 2004, 241–249.) Tämä itse asiassa muistuttaa hätkähdyttävällä tavalla edellä kuvatusta elokuvien pönkittävästä ”tappohuumasta” yksikön koulutusaikana.

Swofford kuvaa, miten merijalkaväkeä kuolee ja haavoittuu, kun he joutuvat vahingossa omien tulituksen kohteeksi. Elokuvassa puolestaan nähdään, kun A-10-maataistelukone hyökkää hetkeksi yksikön kimppuun, kun lentäjä erehtyy luulemaan heitä irakilaisiksi. (Swofford 2004, 242–243; *Jarhead* 2005.) Swoffordin kertomus vastasi melko tarkkaan sodan jälkeen tehtyjä virallisia arvioita ja tutkimuksia: liittokunnan pommitusten seurauksena irakilaiset eivät pystyneet enää johtamaan joukkojaan. Tästä syystä maasodan alettua Irakin joukot pyrkivät lähinnä antautumaan tai pakenemaan. Vain harvat yrittivät muodostaa vakavaa vastarintaa, ja jos näin tapahtui, yksiköt tuhoitiin nopeasti. Rintamalinja eteni niin nopeasti, että liittokunnan joukoilla oli jatkuvasti vaara joutua omien ilmavoimien pommituksen uhriksi. (*The Gulf War* 1996, Part 2; Houlahan 1999.)

Swofford kuvaa teoksessa taistelukentän helvetinnäkymiä, kun he ohittavat tuhattuja vihollisen muodostelmia. Piikkilankavyöhykkeiden taakse survotut, antautuneet viholliset herättävät hänessä ristiriitaisia tunteita. Hän tietää heidän pelkäävän henkensä puolesta, mutta tajuaa vihollisen olleen vasta hetki sitten valmiina tappamaan amerikkalaisia. ”Kuolema on kaikkialla. Palavien miehistönkuljetusvaunujen ja panssarivaunujen hylyistä nousevat leikit ovat kuin pakanallisia kunnianosoituksia vainajille.” (Swofford 2004, 251–253.)

Olosuhteet muuttuvat lähes sietämättömiksi, kun perääntyvät irakilaiset räjäyttävät öljylähteitä tuleen vihollisen etenemisen hidastamiseksi. Eloku- vassa valtavat öljysoihdut muodostavat horisonttia sumentavan infernaalisen näkymän: ”nouseva savu muuttuu mustemmaksi ja taivas pimenee kuin keskiyöllä”. (*Jarhead* 2005.) (Kuva 3.) Olosuhteiden painajaismaista epätodel- lisuutta alleviivataan sekä elokuvassa että teoksessa. Ilma muuttuu vaikeasti hengitettäväksi ja taivaalta sataa jatkuvasti myrkyllisiä öljypisaroi- ta. Varoituksia mahdollisista kaasuhyökkäyksistä tulee tasaisesti, mutta merijalkaväki ei jaks- a enää kiinnittää niihin huomiota. Sotilaat yskivät ja oksentavat ja pyrkivät siirtymään ympärillä riehuvien savupilvien ulkopuolelle. Eloku- vassa olosuhteiden painajaismaista epätodellisuutta alleviivataan kohtauksessa, jossa öljyn peittämä, vauhkoontunut hevonen eksyy Swoffordin tielle. (Swofford 2004, 257–258; *Jarhead* 2005.)

Sotilaiden tietämättä myrkyllisten kemikaalien ja öljysavun hengittäminen altisti joukot terveyshaitoille, jotka opittiin tuntemaan 1990-luvulla ”Per- sianlahden sodan syndroomana”. Seuraavina vuosikymmeninä vakavasti sairastuneita veteraaneja oli kymmeniä tuhansia ja kuolemantapausten määrä oli huomattavasti suurempi kuin Yhdysvaltojen alueella kokemat henkilo- sötappiot. Syndrooma toi uudelleen mieleen Yhdysvaltojen Vietnamin sodan aikana käyttämät vahvat kasvimyrryt (tunnetuimpana Agent Orange), joita kylvettiin viidak- koon, vaikka niiden käytön terveyshaitat olivat kiistattomat. Molempien tapahtumien seurannaisvaikutukset ovat vuosikymmenien ajan herättäneet kitkerää syytelyä ja kritiikkiä Yhdysvalloissa. (Hersh 1998; Gulf War Illness 2008; Ward & Burns 2017, 530–531.) Swoffordin teoksessa tai elokuvassa edessä olevaan terveysepidemiaan ei viitata kuin osoittamalla, kuinka vaarallisissa olosuhteissa taisteluja jatkettiin. Eloku- vassa lakoninen ja toteava tyyli jatkuu työntämällä ilmeisen tulkinnan katsojalle: vaikka luodit ja kranaatit eivät haavoita heitä, taivaalta satava myrkkyy tekee saman tehtä- vän (kuva 3). Voi olettaa, että sekä kirjan että elokuvan yleisöt olivat tietoisia ainakin jollain tasolla näistä terveysvaikutuksista. Ehkä juuri siksi asiaa ei käsitellä kummassakaan sen enempää.

Eloku- vassa yksikkö kohtaa edetessään tuhotun viholliskolonnan. Maantiel- lä on silmän kantamattomiin ulottuva jono ajoneuvojen romuja ja kaatuneita sotilaita (kuva 4). He toteavat ääneen, että vihollissotilaat olivat vain yrittäneet



Kuva 3. Swoffordin yksikkö kaivautuu aseisiin palavien öljylähteiden valossa. Hen- gitysilmän myrkyllisyyden vaikutukset näkyivät vasta vuosien jälkeen veteraanien terveysongelmina. Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.

päästä karkuun liittouman joukkoja, mutta epäonnistuneet. Maastossa näkyy kuwaitilaisilta ryöstettyä omaisuutta ja suuri osa tuhotuista ajoneuvoista on siviiliautoja. Elokuvasa kohtaus viittaa selvästi yhteen Persianlahden sodan tunnetuimpaan tapahtumaan. Liittokunnan hyökkäyksen edetessä Irakin Kuwaitissa olleet joukot lähtivät perääntymään kohti Basran kaupunkia. Kaoottisissa olosuhteissa yksiköt pakkautuivat hitaasti edenneeksi saattueeksi, joka muodosti helpon maalin liittokunnan ilmavoimille. Seuranneessa rypälepommituksessa maantielle tuhottiin tuhansittain ajoneuvoja, ja paikka nimettiin myöhemmin ”kuoleman maantiekseksi”. (*The Gulf War* 1996, Part 2; Pimlott & Badsey 1992, 70–71, 160.) Tapahtunutta on verrattu toisen maailmansodan ”Falaisen taskun” ”tappokenttään”, jossa liittoutuneet teurastivat tuhansittain perääntyviä saksalaisjoukkoja Ranskassa elokuussa 1944 vastavalla helppoudella. (Falaisesta ks. esim. Beevor 2012.)

Basran tien verilöylystä taltioidut video- ja valokuvat symboloivat Persianlahden sodan lähes täydellistä yksipuolisuutta. Varsinkin kansainvälisessä mediassa tapahtumat herättivät purevaa kritiikkiä. Heti sodan jälkeen tehtyjen tutkimusten perusteella puolustushaarakomentajien neuvoston puheenjohtaja Colin Powell suositteli siksi vihollisuuksien nopeaa lopettamista. Yhdysvaltojen maineesta huolestuneelle Powellille tärkeintä oli, että operaation ensisijainen tavoite eli Kuwaitin takaisinvaltaus oli varmistumassa ja lyöty Irakin armeija oli lähes ajettu maasta pois. ”[Tässä tilanteessa] olisi ollut moraalitonta jatkaa irakilaisien nuorukaisten tappamista”, on Powell myös valottanut myöhemmin haastattelussa. (*The Gulf War* 1996, Part 2.) On merkillepantavaa, että elokuvassa visuaalisesti näyttävä, groteski kohtaus, jossa Basran tien tapahtumat muodostavat selkeän ja tunnistettavan allegorian, puuttuu kokonaan Swoffordin muistelmateoksesta, vaikka jälkimmäisessä muuten kuvataan yksityiskohtaisesti Irakin armeijan merkittäviä kalustotappiota. Ehkä aihe on ollut liian vaikea sanoitettavaksi.

Maasodan loppuvaiheessa yksikkö saapuu Kuwaitissa sotilaslentokentän viereen, joka on yhä vihollisen hallussa. Swofford saa lennonjohtotornissa irakilaisia joukkoja komentavat upseerit tähtäimeensä, mutta hänen harmikseen komppanianpäällikkö evää tulipyynnön. Teoksessa kuvataan hänen turhautumistaan, kun jalkaväki valtaa lentokentän ja muut saavat ottaa kunnian itselleen. (Swofford 2004, 256–257.) Elokuvasa kohtauksen merkitystä



Kuva 4. Basran maantien tuhoiset tapahtumat siirrettyinä elokuvan kuvastoon.
Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.

alleviivataan ja se muodostaa juonen antikliimaksin, joka saa tarkka-ampujan raivokohtauksen syytymään. He ovat kokeneet kovia ja heiltä evätään aivan viime hetkillä mahdollisuus edes yhteen ”tappoon” (*Jarhead* 2005).

Kohtauksen jälkeen tulitauko astuukin voimaan ja merijalkaväen yksikkö alkaa juhlia riehakkaasti aavikolla. Tiedustelija/tarkka-ampuja Swofford on päättänyt sodan ampumatta laukaustakaan taisteluissa ja tuntee itsensä hyödyttömäksi, vaikka on tyytyväinen lopputulokseen. Vietnamin sodan tappion haamu eli vahvana Persianlahden sodan kiistattoman voiton juhlinnassa. Elokuva ja muistelmateos kuvaavat tapahtumia yhtenevällä tavalla. Ilonpidon keskellä sotilaat muistavat voiton historiallisuuden. Vietnamin sodan tappion tuntu laimenee. Korostaakseen vertailukohtaa he soittavat täysillä laitteistaan ”edellisen sodan” musiikkia: Rolling Stonesin, The Doorsin, The Whon ja Jimi Hendrixin tuotannolla siivitetään euforista voitontanssia. Yksilötasolla tunteet sekoittuvat ymmärrykseen siitä, että he selvisivät hengissä ja omien joukkojen tappiot ovat minimaalisia. (Swofford 2004, 257–258; 260–263; *Jarhead* 2005.)

Muistelmateos kuvaa vielä yksityiskohtaisesti taistelujen päättymisen jälkeistä siivousoperaatiota. Sotilaat pääsevät näkemään lähietäisyydeltä, mitä omat ilmavoimat ja tykistö ovat saaneet aikaan Kuwaitiin kaivetuissa bunkkereissa ja juoksuhaudoissa. Paikalta löytyy myös kirjeitä, joita Swofford ei tietenkään pysty lukemaan, mutta hän arvaa niiden sisällön: hekin olivat lähettäneet ja vastaanottaneet samanlaisia kirjeitä, joihin he purkivat tunteitaan ja koti-ikävänsä. Hän haluaa haudata kuolleet vihollissotilaat asiallisella tavalla. Hän avaa omaa inhimillistä puoltaan kuvaillessaan, miten tunti suurempaa myötätuntoa kuolleita kuin eläviä kohtaan. Säädyllyisyyttä tavoittelevista ajatuksistaan huolimatta hän varastaa kuolleilta muutamia tuntolevyjä, vaikka katuu myöhemmin tekoaan. On mahdollista, että tämän vuoksi jotkut irakilaiset perheet eivät koskaan saaneet varmistettua tietoa pojan tai isän kaatumisesta. (Swofford 2004, 263–271, 279.)

Elokuvassa vastaava jälkinäytös puuttuu kokonaan, sen sijaan Swoffordin tunteet esitetään edeltävässä ”kuoleman maantietä” kuvaavassa kohtauksessa, jossa hän pysähtyy istuvaan asentoon kuolleen irakilaissotilaan vieraan, oksentaa ja puhuttelee myötätuntoisesti hiiltynyttä ruumista naama harmaana: ”Eikö ole ollut hemmetinmoinen päivä?” (*Jarhead* 2005). Lyhyeksi jääneen maasodan nopeus ja raadollisuus muodostivat pohjaa kokemuksille, joiden purkamisen kanssa veteraanien oli nyt elettävä aseiden vaikenemisen jälkeen.

Sodan katkera jälkinäytös

Palatessaan Yhdysvaltoihin sotilaat saavat sankarin vastaanoton. Maa oli voittanut ensimmäisen laajan konventionaalisen sodan Vietnamin tappion jälkeen. Tutkimuksissa ja sodan jälkeen julkaistuissa haastatteluissa on nostettu esiin, että kylmän sodan päättymisen yhteyteen sattunut Persianlahden sota nosti Yhdysvaltojen poliittista arvovaltaa globaalilla tasolla ja kohotti ainakin hetkellisesti kansalaisten luottamusta suurvallan armeijan toimintakykyyn. (Ks. esim. *The Gulf War* 1996, Part 2; Houlahan 1999.) Tähän käänteeseen Swofford ei viittaa teoksessaan sanallakaan, ja elokuvassakin voitokasta kotiinpaluuta kuvataan maltillisesti. Sen sijaan Vietnamin sodan katkeran perinnön jälkipuinti jatkuu.

Elokuvassa ja muistelmateoksessa tätä alleviivaa kohtaus, jossa rujo Vietnam-veteraani hyppää sotilaiden bussiin ja julistaa vavisten heidän korjanneen suuren vääryyden ja tuottaneen merijalkaväelle ansaittua kunniaa.

Teoksessaan Swofford kuvasi kohtausta vaivaannuttavaksi, mutta toivoi silti sen auttaneen veteraaneja löytämään takaisin oman itseluottamuksensa murusia. (Swofford 2004, 277–278; Jarhead 2005.) Elokuvan kohtaus on paljon tulkinnanvaraisempi. Swofford on myöhemmin haastatellussa muistellut kohtaamista ja sen merkitystä. Hän myös tapasi useita Vietnamin sodan veteraaneja, ja heille Persianlahden sodalla oli ollut vapauttava vaikutus. Hän piti sitä yksinomaan tervetulleena konfliktin sivuvaikutuksena. (Weich 2003.)

Sodan jälkeen Swoffordin ilonaiheet ovat kuitenkin harvassa. Teoksen jälkinäytöksessä hän tajuaa isänsä tavoin vasta vuosien kuluessa, että kaikkein vaarallisimmat konfliktit ja kuolettavimmat sodat käydään aseiden vaikenemisen jälkeen jokaisen entisen sotilaan pään sisällä. (Swofford 2004, 274–275.) Tappokoneiksi koulutetut veteraanit joutuvat vuosiksi tuuliajolle. He tuntevat itsensä yhteiskunnan ulkopuolisiksi hylkiöiksi. Töiden saaminen on vaikeaa ja parisuhteet eivät kestä paineita. Murheita yritetään hukuttaa alkoholilla. Swoffordin ystävä kuolee ajettuaan humalassa autonsa päin puuta. Ystävän alamäki, jota myös elokuvassa sivutaan, alkoi siitä, että hän oli kärehtänyt armeijan huumetestissä eikä ammattitaitoisuudestaan huolimatta saanut jatkosopimusta. Surun murtama Swofford osallistuu toveriensa kanssa hautajaisiin, ja he lopettavat tilaisuuden tappelemalla humalassa baarissa. Muistelmateoksessa kertomukset on ripoteltu sotatapahtumista kertovien osuuksien väleihin. Siviilielämään paluun karu arki on elokuvassa tiivistetty loppuun kerronnan draaman kaaren sulkemisen tehostamiseksi. (Swofford 2004, 86–94; Jarhead 2005.)

Elokuvan ja muistelmateoksen kuvaukset sopivat tutkimuksiin, joissa myöhemmin 2000-luvulla vahvistettiin, että sodan veteraaneilla oli merkittäviä terveydellisiä ja henkisiä ongelmia. Osa tutkimuksista tehtiin armeijan veteraanijärjestöjen toivomuksesta, mutta armeija oli itsekin kiinnostunut keräämään tutkittua tietoa sodan pitkäaikaisvaikutuksista. Näiden selvitysten ja tilastojen perusteella veteraaneilla esiintyi muun muassa alkoholin suurkulutusta ja he olivat osallisena keskimääräistä useammin vakavissa liikenneonnettomuuksissa. Tulokset muistuttivat tässä suhteessa paljonkin Vietnamin sodan veteraanien kokemia ongelmia, vaikka taistelustressistä kärsineitä oli huomattavasti vähemmän. Toisaalta huikeat 24–34 prosenttia kaikista Persianlahden sodan veteraaneista kärsi taisteluolosuhteiden aikaisista altistumisista myrkyille. (Ks. erit. *Gulf War Illness* 2008.) Swoffordin kuvaus veteraanien kohtaamista vaikeuksista on karua kokija-aineistoa konfliktin jälkiseuraamuksista. Niitä voidaan verrata esimerkiksi suomalaisten veteraanien vastaaviin kokemuksiin toisen maailmansodan ajalta tai vaikkapa nykyisin Ukrainan sodan vapaaehtoistaistelijoiden traumoihin. (Ks. esim. Kivimäki 2015; Caselius 2023.)

Toisin kuin monet taistelutoverinsa, Swofford kuului lopulta selviytyjiin. Hänen myöhemmät elämänvaiheensa toimivat selityksenä ja analyysin osana. Swofford palasi hylkäämiensä yliopisto-opintojen pariin ja aloitti pian sen jälkeen aktiivisen kirjoittamisen 1990-luvun puolivälissä. Jatkuvassa lukemisessa ja kirjoittamisessa oli jotain samaa kuin mitä oli tapahtunut armeija-aikana. Työ perustui rutiiniin ja vaikeuksien sietämiseen, mutta toisin kuin sotilasuralla tällä työllä oli erilainen merkitys ja päämäärä: Swofford pystyi nyt ajattelemaan itsenäisesti ilman käskytystä. Tällä oli merkittävä, henkisesti parantava vaikutus. Hän sai englannin kielen loppututkinnon valmiiksi ja loi itselleen lopulta uran yliopistomaailmassa. Vuonna 2003 ilmestynyt muistelmateos kiteytti ja tiivistä entisen sotilaan tunteet ja kokemukset, joita Swofford oli joutunut käsittelemään yli kymmenen vuoden aikana. (Weich 2003.)

Teoksen ja elokuvan vastaanoton kontekstualisointi

Swoffordin muistelmateos herätti heti ilmestyessään kriittistä arvostusta (Weich 2003; Froula et al. 2004). Lähtökohdiltaan ja tyylyltään sitä on verrattu ennen kaikkea Vietnamin sodasta kertoviin vastaaviin teoksiin. Näistä mainittakoon erityisesti Michael Herrin *Dispatches* (1977), Philip Caputon *Pelätä ja tappaa* (*A Rumor of War*, 1977), Gustav Hasfordin *Metallivaippa* (*The Short-Timers*, 1979) ja Tim O'Brienin *The Things They Carried* (1990). (Koivisto 2016a, 377–383; 2016b, 115–118; Fuchs 2010.) Näistä varsinkin *Metallivaippa* muodostaa selkeän tyyllillisen vertailukohdan *Merijalkaväen miehelle*.

Hasfordin osittain omaelämäkerrallisessa romaanissa kuvataan hyvin inhorealisisesti merijalkaväen sotilaiden koulutusvaihetta ja elämää Vietnamin sodan keskellä vuonna 1968. Tätä vahvistaa myös Hasfordin romaanin hyödyntäminen *Full Metal Jacket* -elokuvan (1987) käsikirjoituksessa. (Ahonen 2016, 446–447.) Kubrickin ohjaustyön vaikutukset Sam Mendesin omassa elokuvassa ovat täysin kiistattomia, kuten edellä on viitattu. Elokuvan käsikirjoituksen pohjana olleesta *Metallivaipasta* puuttuu kuitenkin täydellisesti taustoittava konteksti sekä veteraanien vaikean kotiinpaluun käsittely. Näiltä osin *Merijalkaväen mies* tulee temaattisesti lähemmäksi Vietnamin sodan perinnön kriittisiä esityksiä, joista Tim O'Brienin *The Things They Carried* on tunnetuimpia esimerkkejä. On tuskin sattumaa, että akateemisen uransa aikana Swofford piti O'Brienin teosta kurssiensa tärkeänä ja puhuttelevana lukumateriaalina (Weich 2003).

Myöhemmin Swofford kirjoitti muun muassa vuonna 2013 ilmestyneen yleisesityksen Irakin sodassa palvelleen tarkka-ampuja Chris Kylan elämäntarinoista (Swofford 2013). Swoffordin oma ura merijalkaväen tarkka-ampujana epäilemättä vaikutti aiheenvalintaan. Kylan urasta ja elämästä ilmestyi juuri tuohon aikaan muitakin muistelmia ja yleisteoksia. Chris Kylan tarina nähtiin seuraavana vuonna Clint Eastwoodin ohjaamassa menestyselokuvassa *American Sniper* (USA 2014), joka kuvasi Irakin sodan tapahtumia ja valotti Kylan henkilökohtaisia sotatraumoja. Eastwoodin lähestymistapa oli korostuneen patrioottinen, mikä oli selvässä ristiriidassa Swoffordin kriittisten lähestymistapojen kanssa.

Muistelmateoksessa syttymässä olevaan Irakin sotaan viitataan lyhyesti ja katkerin sanankääntein: ”Lisää pommeja on tulossa. Kaivakaa itsellenne potero Luojan teille suomin käsin [--] Tämä ei lopu koskaan. Anteeksi.” (Swofford 2004, 281–282.) Talvella 2003 julkaistuissa varhaisissa kirja-arvioissa ja tulkinnossa lähestyvä Irakin sota nähtiin tärkeänä vertailevana taustatekijänä. Teos tulkittiin ennen kaikkea konkreettisenä varoituksena tulevasta. (Ks. esim. Weich 2003.)

Elokuva sai sen sijaan ilmestyessään vuonna 2005 ristiriitaisen vastaanoton, mitä voidaan selittää ainakin osittain taidekriittisin perustein. Elokuvakritiikeissä kiinnitettiin huomiota siihen, miten Sam Mendesin ohjauksessa muistelmateos levitettiin yli kaksi tuntia kestäväksi absurdiksi tarinaksi. Elokuvassa ei ollut selkeästi tunnistettavia sankareita tai konnia – ainoastaan lauma merijalkaväen ”ruokottomia lattapäitä”, joihin katsojan saattoi olla hyvin vaikea samaistua. Osittain tyyllilliset epätasaisuudet johtuvat ilmeisistä vaikeuksista sovittaa Swoffordin omaelämäkerrallista tilitystä valkokankaalla toimivaksi ja puhuttelevaksi viihteeksi. (Ks. esim. Rotten Tomatoes 2023.)

Kriitikot ovatkin suhtautuneet varauksellisesti erityisesti henkilöhahmojen kuvauksiin. Sotaelokuvana *Merijalkaväen miestä* pidetään edelleen 2020-luvulla kiinnostavana, henkilökohtaisena kuvauksena Persianlahden sodasta, vaik-

ka toteutus on jäänyt kriitikoiden mukaan keskinkertaiseksi. Katsojat olivat myös samaa mieltä, ja elokuva oli tuotantokustannuksiinsa nähden pettymys. *Merijalkaväen mies* (2005) tuotti maailmanlaajuisesti yhteensä 97 miljoonaa dollaria, kun tuotantobudjetti oli 72 miljoonaa. Elokuva ei tuottanut voittoa, mutta ei ollut varsinaisesti suuri floppikaan. (Ks. esim Rotten Tomatoes 2023; Box Office Mojo 2023.) On myös mahdollista, että elokuvan melko heikko menestys lippuluukuilla selittyi Irakin sodan jälkivaiheilla. Epäsuosituksi nousseen konfliktin taustoja vasten oli ymmärrettävää, että edellisen sodan kuvaus valkokankaalla herätti katsojissa liikaa ristiriitaisia tunteita.

Elokuvan ohjaaja Sam Mendes oli aikaisemmin tullut tunnetuksi mustan huumorin väritymistä teoksista, kuten menestyselokuvasta *American Beauty* (USA 2000), mutta sotaolosuhteisiin siirrettynä huumori ei toiminut enää yhtä hyvin. *Merijalkaväen miestä* voidaan verrata David O. Russellin ohjaamaan elokuvaan *Kolme kuningasta* (*Three Kings*, USA 1999), joka niin ikään lähestyi Persianlahden sotaa mustan huumorin keinoin. Neljän sotilaan tarina aartenetsinnästä Kuwaitin alueella maasodan päättymisen jälkeen kertoo ilkkurisesti armeijan leivissä olevien ammattilaisten löyhästä moraalista ja oman edun tavoittelusta. Elokuvassa on pasifistinen pohjavire, mutta esitettävä huumori on huomattavasti kepeämpää.

Heikohkosta kaupallisesta menestyksestään huolimatta elokuvan englantinkielisestä alkuperäisnimestä (*Jarhead*) tuli tunnettu populaarikulttuurinen iskusana, ja sitä käytettiin myös kolmessa, vain suoratoistopalveluissa saatavilla olevissa jatko-osissa: *Jarhead 2: Field of Fire* (USA 2014), *Jarhead 3: The Siege* (USA 2016) ja *Jarhead: Law of Return* (USA 2019). Nämä jatko-osat olivat täysin fiktiivisiä ja käsittelivät erityisesti Syyrian ja Afganistanin konflikteja.

Merijalkaväen mies yhdistää vahvasti Persianlahden sodan ja Irakin sodan toisiinsa. Elokuvan loppupuolella muodostetaan alleviivaava jatke näiden kahden konfliktin välillä. Kohtauksessa nähdään lyhyesti merijalkaväen sotilaita taistelussa jossain Lähi-itään viittaavalla alueella. Katsojalle on täysin selvää, että kohtaus liittyy Irakin sotaan. Loppukuviissa Swofford istuu työhuoneessa surumielisen musiikin soidessa taustalla, huoneessa on auki televisio, joka lähettää uutiskuvaa Irakin sotatapahtumista, mutta hän ei seuraa sitä vaan tuijottaa jonnekin kaukaisuuteen. Näkymä ulkoikkunasta vaihtuu aavikoksi, jossa ”lattapäät” jatkavat marssiaan horisontissa. Kertojaääni päättää tarinan toteamukseen: ”Me olemme yhä aavikolla.” (*Jarhead* 2005.)

Lopuksi: muiston paino

Swoffordin rehellinen ja raadollinen muistelmateos ja sen pohjalta tehty, Mendesin ohjaama versio valkokankaalla, korostavat Vietnamin sodan ja Persianlahden sodan kokemuksellisuuden jatkuvuutta. Tämä näkyy veteraanien traumojen ja omakohtaisten menetysten painolastina, joka varsinkin Swoffordin tulkintana esittää sotien kulttuurihistorian kytkeytyvän toisiinsa. Yhtäläisyyksistä huolimatta hän korostaa omien kokemustensa ja sodan tapahtumahistorian ainutkertaisuutta merijalkaväen tavallisten rivimiesten perspektiivistä tarkasteluna. Elokuva ja teos ovat yhdessä Persianlahden sodan kulttuurihistoriallinen läpileikkaus ja tulkinta sekä välitilinpäätös, joka on rakennettu yksilötarinaksi. Lisäksi erityisesti elokuva voidaan nähdä populaarikulttuurisena kannanottona vuonna 2003 alkaneeseen Irakin sotaan. Analyysi osoittaa, että käsittely on vihjailevaa, mutta katsojalle tarjottavat tulkintamahdollisuudet ovat täysin itsestään selviä.

Merijalkaväen mies käyttää elokuvassa hyväkseen aikaisemmista Vietnam-filmatisoinneista tuttuja asetelmia, mikä näkyy erityisesti merijalkaväen koulutusjaksojen raadollisissa kuvauksissa ja sotilaiden yleisessä käyttäytymisessä. Näistä tärkeimmäksi nousee Stanley Kubrickin *Full Metal Jacket* (1987), jonka vaikutus näkyy paitsi henkilöasetelmissa myös kohtausten kuvaratkaisuissa. Molempien elokuvien näkökulmaa voi pitää kriittisenä, mutta ne eivät olleet pasifistisia kannanottoja. Pasifismin puutteella tarkoitan, että kummassakaan teoksessa ei ideologisesti esitetä vahvan kriittisiä tulkintoja kummastakaan konfliktista – syyllisten etsiminen jätetään tekemättä. Swoffordin kyyninen asenne muistelmateoksessa ja sen heijastuminen elokuvassa ei ole luonteeltaan edes omaksuttua sodankäyntiä kritisoiva. Selitysten ja kontekstin riisumisen ilmeinen tarkoitus oli välttää liian suoria kannanottoja asiaan.

Vastaavia yhtymäkohtia oli löydettävissä myös Oliver Stonen Vietnam-elokuvasta *Platoon* (1986). Sotilaisiin iskostetun militarismin kuvauksista selkeästi tärkein Vietnam-viite on puolestaan Coppolan *Ilmestyskirja. Nyt* (1979). *Merijalkaväen mies* kuvaa armeijan koulutuksen epäinhimillisyyttä ja sodankäynnin mielettömyyttä sysimustan huumorin keinoin. Laajemmin tarkasteltuna elokuva jatkoi kaikkien niiden sotaelokuvien perintöä, joiden näkökulma keskittyi tavallisten rivimiesten kokemuksiin. Samaan tapaan on osoitettavissa, että Swoffordin muistelmateoksen tyyllisiä esikuvia voidaan löytää omaelämäkerrallisista Vietnam-romaaneista, joista Gustav Hasfordin *Metallivaippa* (1979) ja Tim O'Brienin *The Things They Carried* (1990) ovat ilmeisimmät vertailukohtat.

On myös huomattavaa, että Swoffordin teos ja sen filmatisointi sivuuttavat modernin sodan kuvauksille tyypillisesti sodan strategiset päämäärät, politiikan ja talouden. Pääosaan nousevat kuolema ja kärsimys sekä sotakoneiston kouluttamien yksilöiden moraalinen rapistuminen. Sodan johtajia ja poliitikkoja kohtaan esitetään toki kyynistä mutta lyhyesti ilmaistua halveksuntaa. Muistelmateoksessa sodan kontekstia valotetaan enemmän, vaikka esiin nostettavia taustatietoja sivutaan korostuneen lyhyesti ja ylimalkaisesti. Ne toimivat lähinnä lukijaa palvelevana, ohuesti ja pinnallisesti rakennettuna kontekstina. Swofford ei ollut akateemisesta urastaan huolimatta kiinnostunut esittämään laajoja selityksiä tapahtumille, vaan pääpaino oli suorasukaisessa kerronnassa.

Hiekka-aavikon ankeat olosuhteet johtavat naurettavilta vaikuttaviin rivouksiin – niin kielenkäytön kuin käyttäytymisen osalta. Taidekriittisesti tarkasteluna kerrontaa voidaan tulkita katsojaa vieraannuttavaksi. Siitä puuttuu *Kolmen kuninkaan* (1999) kepeä, musta huumori ja *American Sniperin* (2014) patrioottinen pohjavire, mikä voi osaltaan selittää elokuvan saamaa laimeaa vastaanottoa. Elokuvaa on poliittisesti epäkorrekti, mikä saattaa olla osasyynä siihen, miksi se ei edes ilmestymisajankohtanaan menestynyt lippuluukuilla. Oman tulkintani mukaan tähän on vaikuttanut myös merijalkaväen kuvauksissa nähtävä selkeä soviniismi, jossa naiset nähdään korostuneen ja kieroutuneen seksuaalisen turhautuneisuuden läpi. Lyhyitä, välähdyksenomaisia poikkeuksia lukuun ottamatta sotilaat nähdään antisankareina, joihin katsojan on vaikea samaistua. Sodan kuvauksissa keskitytään ainoastaan maasodankäynnin raadollisuuteen ja taistelujen helvetinnäkymiin, joita elokuvan visuaalinen kerronta myös korostaa. Tarina muistuttaa raporttia, jossa sotilaat toimivat silminnäkijöinä ja kokemusten välittäjinä.

Merijalkaväen mies myös kuvaa sodan veteraanien kohtaamia vaikeuksia heidän siirtyessään takaisin siviilielämään. Niissä Vietnamin sodan varjo ja traumaattiset kokemukset toistavat itseään. Muistelmateos kertoo tästä kohtalonyhteydestä yksityiskohtaisemmin, elokuva tiivistää yhteydet huo-

mattavan korostuneesti loppukohtauksien yhteydessä. Elokuvasa ja muistelmateoksessa sotatraumojen käsittely nähdään tärkeänä avainteemana, joka aloittaa ja sulkee tarinan. Swoffordille kaikki tiivistyy etsintämatkaan, jossa hän kaipaava selitystä isänsä Vietnamin sodan kokemuksille. Vasta veteraanina hän konkreettisesti koki, millaista oli elää sotilasuran jälkeisessä tyhjiössä.

Mediahistoriallisesti tarkasteluna *Merijalkaväen mies* muodostaa niin teoksena kuin elokuvana harvinaisen rehellisen ja kaunistelemattoman esityksen Persianlahden sodasta. Swoffordin kertomana tapahtumat muuttuvat henkilökohtaiseksi selviytymistarinaksi. Elokuva tuo lyhyesti esiin Persianlahden sodan merkityksen Irakin sodan esinäytöksenä, ja teoksen loppusanoissa ja erityisesti elokuvan loppukohtauksessa viitataan samanlaisiin jatkuvuuden periaatteisiin. Tässäkään yhteydessä Mendesin ohjaustyössä ei nosteta esiin alkuperäiselle teokselle uskollisesti mitään näkyvää kannanottoa tai tulkintaa. Menneet ja käynnissä olevat sodat kietoutuvat toisiinsa. Swoffordin kirjan tavoin elokuvakaan ei pyri opettamaan katsojalle ja lukijalle mitään. Se kertoo meille vain tarinaa, jolle ei näy loppua.

Lähteet

Aineisto

Elokuva

Merijalkaväen mies (*Jarhead*, 2005). Ohjaus: Sam Mendes. Käsikirjoitus: William Broyles Jr. ja Anthony Swofford. Tuottaja: Lucy Fisher ja Douglas Wick. Musiikki: Thomas Newman. Kuvaaja: Roger Deakins. Pääosissa: Jake Gyllenhaal, Peter Sarsgaard, Chris Cooper ja Jamie Foxx. Tuotantoyhtiö: Universal Pictures, DVD (15.8.2023). Pituus: 123 min.

Muistelmateos

Swofford, Anthony (2004) *Merijalkaväen mies: kertomus Persianlahden sodasta ja muista taisteluista*. Englanninkielinen alkuteos *Jarhead: A Mariner's Chronicle of the Gulf War and Other Battles* (2003). Suomentanut Heikki Karjalainen. Helsinki: WSOY.

Dokumentit

The Gulf War (1996), Part 1. Tuotantoyhtiö: Frontline, CPB. Pituus: 114 min. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=EmCe1hblnfg> (linkki tarkistettu 20.6.2024).

The Gulf War (1996), Part 2. Tuotantoyhtiö: Frontline, CPB. Pituus: 104 min. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=red2pP3Exol> (linkki tarkistettu 20.6.2024).

Verkkosivut

Rotten Tomatoes. 2023. "Jarhead". Fandango. Saatavilla: <http://www.rottentomatoes.com/m/1152567-jarhead> (linkki tarkistettu 12.12.2023).

Box Office Mojo. 2023. "Jarhead (2005)". IMDb. Saatavilla: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=jarhead.htm> (linkki tarkistettu 12.12.2023).

Kirjallisuus

Ahonen, Kimmo (2016) Hollywoodin Vietnamin sota. Teoksessa Hanne Koivisto, Kimi Kärki & Maarit Leskelä-Kärki (toim.) *Ilmestyskirja: Vietnamin sodan kulttuurihistoria*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 435–452.

Ahonen, Kimmo & Mähkä, Rami (2020) Imperialistinen trippi Kaukoitään: Coppolan *Ilmestyskirja*. *Nyt Vietnamin sodan historiatulkintana*. *Lähikuva* vol. 33(3–4), 25–43. <https://doi.org/10.23994/lk.100438>.

Ahsan I, Butt (2019) Why did the United States Invade Iraq in 2003? *Security Studies* vol. 28(2), 250–285. <https://doi.org/10.1080/09636412.2019.1551567>.

- Beevor, Antony (2012) *Normandia 1944: maihinnoususta Pariisin vapauttamiseen*. Englanninkielinen alkuteos *D-Day: The Battle for Normandy* (2009). Suomentanut Jorma-Veikko Sappinen. Helsinki: WSOY.
- Bulloch, John & Morris, Harvey (1991) *Saddam's War: The Origins of the Kuwait Conflict and the International Response*. Lontoo: Faber & Faber.
- Conduct of the Persian Gulf War* (1992) United States Department of Defense. Saatavilla: <https://apps.dtic.mil/sti/citations/ADA249270> (linkki tarkistettu 12.12.2023).
- Caselius, Annu (2023) Koulukiusattu Topi Huhtala lähti Ukrainaan todistaakseen epäilijöille, että pystyy sotimaan työkseen – tappamisesta tuli arkipäivää. *Yle* 15.9.2023. Saatavilla: <https://yle.fi/a/74-20050463> (linkki tarkistettu 30.6.2024).
- Darwish, Adel & Alexander, Gregory (1991) *Unholy Babylon. The Secret History of Saddam's War*. Lontoo: Gollancz.
- Froula, Anna; Mayer, Danny; Vincent, Jonathan & Woodward, Keith (2004) Global Wars and Writing Warrior Culture: disclosure interviews Anthony Swofford. *disclosure: A Journal of Social Theory* vol. 13(8), 95–105. <https://doi.org/10.13023/disclosure.13.08>.
- Fuchs, Regula (2010) *Remembering Viet Nam: Gustav Hasford, Ron Kovic, Tim O'Brien and the Fabrication of American Cultural Memory*. Vol. 466. Peter Lang.
- Gulf War Illness and the Health of Gulf War Veterans* (2008) Research Advisory Committee on Gulf War Veterans' Illnesses. Saatavilla: <https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/ADA490518.pdf> (linkki tarkistettu 12.12.2023).
- Hersh, Seymour M. (1998) *Against All Enemies: Gulf War Syndrome. The War Between America's Ailing Veterans and Their Government*. Ballantine Books.
- Houlahan, Thomas (1999) *Gulf War: The Complete History*. Schrenker Military Pub.
- Kivimäki, Ville (2015) *Murtuneet miehet: taistelu suomalaissotilaiden hermoista 1939–1945*. Helsinki: WSOY.
- Koivisto, Hanne (2016a) Viidakkosota ja ihmisen pimeä puoli – kolme kertomusta Vietnamin sodasta. Teoksessa Hanne Koivisto, Kimi Kärki & Maarit Leskelä-Kärki (toim.) *Ilmestyskirja: Vietnamin sodan kulttuurihistoria*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 377–423.
- Koivisto, Hanne (2016b) Michael Herr ja reportaasi kuolemasta. Teoksessa Hanne Koivisto, Kimi Kärki & Maarit Leskelä-Kärki (toim.) *Ilmestyskirja: Vietnamin sodan kulttuurihistoria*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 155–129.
- Luostarinen, Heikki (1994) *Mielen kersantit. Julkisuuden hallinta ja journalistiset vastastrategiat sotilaallisissa konflikteissa*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Pimlott, John & Badsey, Stephen (1992) *The Gulf War Assessed*. Lontoo: Arms and Armour.
- Saarikoski, Petri (1997) *Vuosien 1990–1991 Kuwaitin kriisi yhdysvaltalaisen Time ja Newsweek viikkolehtien pohjalta: kylmän sodan jälkeisen kansainvälisen kriisin julkisuuskuva*. Turku: Turun yliopisto.
- Swofford, Anthony (2013) *Death of an American Sniper: The Extraordinary Life and Tragic End of Navy SEAL Chris Kyle, the Country's Most Lethal Soldier*. Byliner Inc.
- Ward, Geoffrey C. & Burns, Ken (2017) *The Vietnam War. An Intimate History*. Lontoo: Ebury Press.
- Weich, Weich (2003) Anthony Swofford Opens His Jar: Buzz Spreads Far and Wide. Saatavilla: <http://www.powells.com/authors/swofford.html>. Haettu Internet Archivesta (linkki tarkistettu 12.12.2023).
- Woodward, Bob (1991) *The Commanders*. New York: Pocket Star.

Virpi Vairinen

Virpi Vairinen, FM, yleinen
kirjallisuustiede, Turun yliopisto

KATASTROFIEN VIDEOTAIDE DON DELILLON ROMAANISSA NOLLA KELVINIÄ



Yhdysvaltalaisen kirjailijan Don DeLillon romaani Nolla kelviniä (2016) kuvaa nykymaailmaa, jossa ihmiskunta elää monenlaisten olemassa olevien ja tulevien katastrofien keskellä. Konvergenssi-nimisessä laitoksessa varakkaat hakeutuvat kryojäädytykseen samalla kun ilmastotuhot pahenevat ja Ukrainassa käynnistyy uusi sotilaallinen konflikti. Tässä artikkelissa tarkastelen Nollaa kelviniä elokuvoallisenä romaanina, jonka kerrontaan on upotettu montaasimaisia katastrofivideoita. Analysoin audiovisuaalisen taiteen funktioita ekfrasiksen perinteen, Sergei Eisensteinin elokuvateorian ja mediafenomenologisten näkökulmien valossa.

Yhdysvaltalaisen kirjailijan Don DeLillon (s. 1936) 1970-luvulla alkaneessa tuotannossa on useita teemoja ja aiheita, jotka varioituvat vuosikymmenestä toiseen. Tuotanto on monimuotoinen kudelma toistuvia elementtejä, joita ovat kieli, terrorismi, elokuvat, aavikot, amerikkalainen identiteetti ja tuotannon edetessä lisääntyvässä määrin epätavalliset, jopa eksentriset taideteokset (vrt. Cowart 2012, 32). DeLillon romaanit ovat yhteiskunnallisia ja hänen voi sanoa käsittelevän nykymaailman katastrofeja kaunokirjallisessa tuotannossaan (Osteen 2022, 218; Greene 1999, 573–574).

DeLillon tuotanto sisältää kuvauksia useista eri taiteenlajeista, kuvitteellisista taiteilijoista ja kuvitteellisista sekä todellisista taideteoksista. Vuonna 2023 ilmestyneen kokoomateoksen *Don DeLillo and the Arts* toimittanut Catherine Gander erittelee DeLillon haastatteluissa mainitsemia taiteellisia vaikutteita. Yhdysvaltalaisen jazzin, kuvataiteen ja runouden lisäksi olennaisia vaikutteita löytyy eurooppalaisesta elokuvasta, teatterista ja kirjallisuudesta. (Gander 2023.) Populaarikulttuuria edustavan television lisäksi audiovisuaalinen taide sekä elokuva- ja videotaide ovat olleet läsnä DeLillon tuotannossa jo varhaisessa vaiheessa: esikoisromaanin *Americanan* (1971) päähenkilö oli mainosalalla työskentelevä mies, joka tavoitteli uutta uraa avantgardististen elokuvien tekijänä. Vuoden 2011 *Omegapiste*-romaanissa päähenkilö on kokeellinen dokumenttielokuvantekijä, joka pyrkii vangitsemaan sodan olemuksen. *Nolla kelviniä* -romaanissa audiovisuaalinen taide on läsnä installoiduissa videoteoksissa, joiden alkuperä jää tuntemattomaksi. Artikkelissa avataan

audiovisuaalisen taiteen tutkimuksen mahdollisuuksia romaanien kontekstissa ja tarkastellaan kirjallisten ja elokuvallisten keinojen ja kokemuksellisuuden käyttöä monimedialaisesti. Se osallistuu myös kansainvälisesti lisääntyneeseen taiteen tutkimukseen Don DeLillon tuotannossa. Romaaneissa on viittauksia niin Jean-Luc Godardin, Sergei Eisensteinin kuin Alfred Hitchcockinkin tuotantoon liittyen (Coward 2012). DeLillon vuoden 1997 romaanissa *Alamaailma* käyttämien kirjallisten keinojen on nähty puolestaan muistuttavan Sergei Eisensteinin elokuvissaan käyttämiä keinoja, kuten montaasia, dialektista rinnakkainasettamista ja kollektiivisen kokemisen esilletuomista (Morley 2006).¹ Montaasi on keskeinen keino myös tässä artikkelissa tutkituissa videotaiteen teoksissa.

Nolla kelviniä (2016, suom. Helene Bützow 2017, jatkossa viitteissä NK)² on Don DeLillon kuudestoista romaani. Se kuuluu DeLillon 2000-luvun myöhäistuotantoon, jonka leimallisina piirteinä on pidetty romaanien aiempaa pienempää sivumäärää sekä eri tavoin eri tulkinnoissa paikantuvaa vaikeutta verrattuna aiempiin romaaneihin (esim. Shipe 2016, 5). Vuonna 2016 ilmestyneessä romaanissa amerikkalainen päähenkilö Jeffrey Lockhart matkustaa syrjäisellä entisen Neuvostoliiton alueella sijaitsevaan kryoniikkaan erikoistuvaan laitokseen, jossa hänen isänsä puoliso on päättänyt säilöä aivonsa tulevan kuoleman hetkellä, jotta hänet voitaisiin herättää henkiin myöhemmin, kun teknologia olisi tarpeeksi kehittynyt luomaan hänelle uuden ruumiin. Kryoniikka on matalia lämpötiloja tutkivan kryogeniikan käytännön sovellutus, jossa elollisia organismeja säilötään matalissa lämpötiloissa aineenvaihdunnan ja solutason rappeutumisen pysäyttämiseksi. Romaanin kryogeniikassa, tai ainakin sen markkinoinnissa, merkittävänä viitepisteinä pidetään lämpötilan absoluuttisen asteikon, Kelvin-asteikon, lukua 0, eli -273,15 celsiusastetta. Itse laitos on yhdistelmä teknologiaa ja monimuotoista taidetta: mannekiineja, veistoksia, arkkitehtonisia käsitteellisiä maalauksia, videotaidetta ja installaatioita, kuten kokonaan keinotekoinen puutarha. Romaania on tutkittu laajimmin posthumanistisesta ja teknologiaan liittyvistä näkökulmista. Keskeinen osa romaanin juonta on Venäjän vuonna 2014 aloittama Krimin niemimaan miehitys, johon päähenkilönkin elämä hänen naisystävänsä adoptiopojan myötä kietoutuu.

Videotaiteen teosten ja erityisesti niiden katsomisen kuvaukset ovat lisääntyneet DeLillon teoksissa 2000-luvun mittaan. Tässä artikkelissa käytän termiä *ekfrasis* rajaamaan teoskuvaukset ja teosten katsojuuden kuvaukset muusta kerronnasta. Ekfrasista on käyttänyt tutkimuksessaan myös muun muassa Graley Herren, joka kuvailee *Nolla kelviniä* -romaanin laitosta kryogeniikkatoiminnan ja avantgardistisen museon yhdistelmäksi (Herren 2023, 204). Ekfrasiksen merkitykset ovat laajentuneet antiikin ajan minkä tahansa näkyvän sanallisesta kuvailusta moneen erilaiseen määrittelyyn, joista yleisimmin käytetty on visuaalisen taideteoksen sanallinen kuvaus (Heffernan 2015, 35–36). Murray Kriegerin määritelmä ekfrasiksesta kaunokirjallisen, ajallisesti etenevän, diskurssin pysäyttävänä tilallisena tutkiskeluna (Krieger 1992, 7) rajaa onnistuneesti ekfrastisen kuvauksen sitä ympäröivästä arkielämälle tutummasta kerronnasta. Claus Clüverin laajempi määritelmä vastaa taas paremmin liikkuvan kuvan mukanaan tuomaan teoksen laajentumiseen kohti ajallisuutta ja toisaalta kiinnittää huomion myös merkityksenmuodostamiseen olennaisena osana taideteosta. Clüverille ekfrasis on ei-verbaalisessa järjestelmässä luodun todellisen tai kuvitteellisen tekstin verbaalinen esitys (Clüver 1997, 26).

1 Romaani oli myös nimetty siinä esiintyvän fiktiivisen Eisensteinin elokuvan mukaan (Sheehan 2021, 1986).

2 Käytän artikkelissa tekstin sujuvuuden vuoksi käännettujen teosten suomenkielisiä nimiä ja suomennettuja lainauksia Kääntäjä on Helene Bützow.

Muita mahdollisia lähestymistapoja taideteosten käsittelemiselle olisivat esimerkiksi intermediaalisuuden ja transmediaalisuuden tutkimustraditioihin liittyvät käsitteet, mutta ekfrasiksen pitkä historia jo antiikista alkavana retorisenä ilmiönä mahdollistaa nykyistenkin tutkimuskohteiden sijoittamisen visuaalisuuden ja sanallisuuden välisen suhteen pitkään jatkumoon.³ Tutkin ekfrastisten kohtausten merkitystä eräänlaisina merkitystihentyminä, jotka sitovat yhteen romaanin käsittelemiä teemoja ja toimivat mahdollisesti myös avaimina sen keskeiseen kysymykseen siitä, miten kohdata sotaa ja kärsimystä.

Tässä artikkelissa keskityn analysoimaan romaanissa kuvatun laitoksen arkkitehtuuriin ja sitä kautta romaanin kerrontaan upotettuja videotaiteen teoksia, jotka kuvaavat erilaisia luonnonkatastrofeja, sotaa sekä väkivaltaisia poliittisia protesteja. Tarkastelen, millaisena romaanissa näyttäytyy audiovisuaalinen media kokemisen kohteena ja välineenä, sekä millaista voi olla sodan ja muiden katastrofien katsoisuus ja kokemuksellisuus, kun tämä tapahtuu audiovisuaalisen median kautta. Tähän liittyy myös kysymys siitä, miten ruumiillinen samastuminen voi audiovisuaalisen median yhteydessä tuoda esille eettisiä kysymyksiä. Sovellan mediafenomenologista ja erityisesti Maurice Merleau-Pontyn ajatuksista ammentavaan ruumiin fenomenologiaan liittyviä näkökulmia.⁴ Käsittelem myös lyhyesti Sergei Eisensteinin elokuvaan ja kollektiiviseen kokemiseen liittyviä näkemyksiä, jotka tuovat esille uusia näkökulmia romaaniin teemaan liittyen. Eisensteinin soveltama ja teoretisoima montaasi on keskeinen keino tässä artikkelissa käsitellyissä videotaiteen teoksissa. Taide ja sen kokeminen on DeLillon tuotannon läpileikkaava elementti, joten on perusteltua tarkastella *Nolla kelviniä* -romaanin myös vasten muutamia aiempia DeLillon romaaneja, joissa tapahtuu vastaavankaltaisia temaattisia ja filosofisia kytkentöjä ekfrasiksen kautta.

Katastrofien maantiede: kaikkialla

Nolla kelviniä alkaa New Yorkissa asuvan päähenkilön vierailulla rikkaiden kryojäädätykseen erikoistuneeseen laitokseen. Tällaisia laitoksia on olemassa todellisuudessakin, esimerkiksi Yhdysvaltojen Arizonassa sijaitseva 1972 perustettu Alcor. Romaanissa Kazakstanin lähetyvillä sijaitseva laitos on yksi Konvergenssi-nimisen liikkeen ylläpitämistä laitoksista, ilmeisesti sen pääpaikka. Liikkeen taustafilosofiaa erittelevässä kohtauksessa laitoksen kuvaillaan olevan paikka, jossa suunnitellaan vastausta planeettaa kohtaavaan lopulliseen katastrofiin. Mutta tästä planeetan hauraudesta huolimatta ihmisen kuolema ei tulevaisuudessa enää olisi hyväksyttävää (NK, 67). Laitokseen kertoja-päähenkilö Jeffrey vie hänen isänsä monisairaana puolison valinta säilöä aivonsa ennen aikaisen kuoleman hetkellä. Taustalla vaikuttaa myös Jeffreyn äidin kuolema, joka toimii läpi romaanin jonkinlaisena viitepisteenä luonnolliseen suhtautumiseen läheisen ihmisen kuolemaan (vrt. Herren 2023, 207). Fiktiivisessä liikkeessä on mukana eri alojen tutkijoita tulevaisuuden ja ilmaston tutkimuksesta neurotieteeseen ja etiikkaan sekä kielitieteeseen. Liikkeen nimi, Konvergenssi, on käsite, joka kuvaa usean eri osa-alueen yhdistymistä suuremman päämäärän muodostamiseksi. Käsite läpäiseekin romaanin usealla eri tasolla. Tässä artikkelissa käsitelty videotaide on osa laitoksen arkkitehtuuria, ja yhtäkkiä käytäville laskeutuvien valkokankaiden kautta kävijöille tarjotaan audiovisuaalista materiaalia erilaisista katastrofeista ympäri maailmaa.

3 Ekfrasiksesta Don DeLillon 2000-luvun tuotannossa ks. myös Vairinen 2022.

4 Käytän sanaa ruumis ja ruumiillisuus niiden luontevuuden ja suomenkielisessä filosofiasa kerääntyneiden nyanssien takia, vaikka Merleau-Pontyn eloisaa ruumiskäsitystä luonnehtisi paremmin sana keho.

DeLillon tuotannossa toistuvaan tapaan romaanille keskeinen paikka sijoittuu perifeeriselle alueelle. Romaani jakautuu kahteen osaan, joista ensimmäinen osa on nimeltään Tseljabinskin aikaan. Tseljabinsk on Venäjällä sijaitseva noin miljoonan asukkaan kaupunki lähellä Kazakstanin rajaa.⁵ Tseljabinskin nimeämisen syyksi on ehdotettu myös siellä vuonna 2013 tapahtunutta meteoriräjähdystä, jonka symbolista merkitystä Graley Herren avaa kirjassaan. Yhtäältä meteori iski yllättäen ja se huomattiin vasta myöhäisessä vaiheessa, toisaalta siitä saatu videomateriaali muistuttaa esimerkiksi kylmän sodan aikaisista ohjuskokeista. (Herren 2019, 199.) Toinen romaanin osa on nimeltään Konstantinovkan aikaan. Konstantinovka on itäukrainalainen kaupunki ja osa Donetskin aluetta, josta Venäjän vuoden 2014 sotilaallisen toiminnan myötä muodostettiin Venäjän käytännössä hallinnoima Donetskin kansantasavalta. Konstantinovka on joutunut iskujen kohteeksi myös kirjan ilmestymisen jälkeen vuonna 2022 alkaneen sodan aikana ja samana vuonna Venäjä liitti Donetskin alueen osaksi Venäjää. Romaanin tapahtumat sijoittuvat jäädytyslaitokseen sekä New Yorkiin, jossa päähenkilö asuu. Toisen osan nimeävä Konstantinovka tulee esille vain juonelle olennaisen, sotaa käsittelevän videoteoksen tapahtumapaikkana. Osien nimeäminen näiden paikkojen mukaan korostaa maantieteellisen paikan ja siellä koettujen tapahtumien vaikutusta, nimet symboloivat kokemuksia ja aikakauden muutosta. Kahden osan välissä on päähenkilön isän naisystävän Artis Martineaun mukaan nimetty sisäisen monologin osio jäädytyksen jälkeiseltä ajalta.

Kiihtyvien luonnonmullistusten aikakausi on 1900-luvun puolivälistä alkaen osunut yhteen audiovisuaalisen median ja taiteen nousun kanssa.⁶ Tätä kuvaa hyvin *Nolla kelviniä* -romaanin hetki, jossa päähenkilö ja hänen kumppaninsa katsovat New Yorkissa taksissa pieneltä ruudulta lähetystä: " - - ja mies ja nainen ruudussa puhuivat etäiseen sävyyn arktisen alueen kiihtyvistä sulamisesta, ja odotimme jonkinlaista kuvamateriaalia, amatöörivideota tai televisioyhtiön helikopterista kuvattua pätkää, mutta he vain siirtyivät toiseen aiheeseen, - - " (NK, 176). Audiovisuaalisuus onkin kietoutunut hyvin tiiviisti jokapäiväisen elämän kokemiseen nyky-yhteiskunnassa eri teknologioiden kautta.

Romaanin laitoksen videoissa kuvatut katastrofit tapahtuvat monella eri maantieteellisellä ja yhteiskunnallisella alueella tulvista sairausepidemioihin, itsensä tuleen sytyttävistä munkeista metsäpaloihin ja sotaan. Päähenkilön ensimmäisessä kohtaamisessa käy ilmi, miten vaikea videoteoksilta on välttyä ja myös olla katsomatta niitä.

Viimeisen käytävän päässä kattorakenteesta työntyi ulos valkokangas. Se alkoi laskeutua, ylsi leveyssuunnassa melkein seinästä seinään ja alhaalla lattianrajaan. Menin hitaasti lähemmäs. Aluksi kuvassa oli vain vettä. Vesi kohisi metsämaisemassa ja hyökyi joen törmien yli. Joissakin kuvissa sade pieksi pengerrrettyjä peltoja, pitkiä toveja oli pelkkää sadetta, sen jälkeen kaikkialla juoksevia ihmisiä, toiset avuttomina pienissä veneissä jotka poukkoilivat koskissa. Kuvassa näkyi veden alle jääneitä temppeleitä, rinteitä alas vyöryviä asuintaloja. Katsoin kuinka vesi kohosi kaupungin kaduilla, autot ja kuljettajat hautautuivat sen alle. Screenin koko teki kuvasta vaikuttavamman kuin televisiouutisissa. Kaikki kohosi edessä uhkaavana, näkymät kestivät paljon pitempään kuin tavalliset uutisvälähdykset. Kaikki oli edessäni, minun tasollani, välittömänä ja todellisena. Luonnollisen kokoinen nainen istui kaltevalla tuolilla mutavyöryn tempaamassa talossa. Joku mies, kasvot, tuijotti minua veden alta. - - Ääntä ei ollut. (NK, 16.)

5 Kazakstan on esillä jo *Ala-maailma*-romaanissa (1997).

6 Vrt. esim. 1972 julkaistu Rooman klubin *Kasvun rajat* -raportti (Rush 2003).

Videoissa tuho näyttäytyy välittömästi käsillä olevana ja laajamittaisena (Petrovic 2022, 93). Luonnonkatastrofien esimerkit romaanin alkupuolella viittaavat laajoihin todellisiinkin muutoksiin globaalissa ekosysteemissä. Myöhemmin tässä artikkelissa käsiteltävää montaa rakennetta mukaileva video alkaa metsäpalon sammutuksella, sitä seuraa palavassa kaupungissa kävelevä hahmo, sitten kuvaus savuvanoista maisemassa. Tätä seuraavat kuvaukset:

Nyt jossakin muualla ihmisiä joilla on kasvosuojukset, heitä liikkuu kameran korkeudella sadoittain, he kävelevät tai heitä kannetaan, ja oliko tämä jokin sairaus, jokin virus, hitaasti eteneviä miehiä ja naisia pitkissä riveissä, ja onko tämä jotakin mitä hyönteiset tai tuhoeläimet levittävät tai joka leviää ilmaa pölyhiukkasten välityksellä, nyt tuhansittain ihmisiä, joilla on kuolleet silmät ja joiden lamaantuneesta kävelytahdistista tuli mieleen ikuisuus.

Sitten nainen joka istuu vähän matkan päässä autonsa katolla pidellen päätään, liekkejä – taas liekkejä – auton vieressä rinnettä alas.

Sitten tasangolla leviävä ruohikkopalo ja biisonilauma siluettina tulen loimussa, laukkaamassa piikkilanka-aidan viertä kuvan ulkopuolelle. (NK, 119–120.)

Sodan ja terrorismin merkitys katastrofin lajina kasvaa romaanin loppua kohden etenkin filosofisissa luennoissa laitoksen sisällä. Romaani kattaa noin kahden vuoden ajanjakson, jonka loppupuolella läsnä oleva sota on Venäjän ja Ukrainan välinen sotilaallinen konflikti Krimin niemimaalla (esim. Collins 2022, 45). Päähenkilö seurustelee naisen kanssa, joka on adoptoinut Ukrainasta pojan, joka myöhemmin lähtee sotimaan synnyinmaansa puolesta. Romaanin edetessä laitoksella luentoja pitävien teoreetikkojen fokus ja kuvattujen videoteosten aiheet siirtyvät luonnonkatastrofeista yhä enemmän erilaisiin sotilaallisiin konflikteihin eri puolilla maailmaa: ”Ja laskemmeko jo päiviä siihen kun kehittyneet, tai eivät ehkä kovin kehittyneet, valtiot alkavat käyttää kaikkein hirveimpiä aseita? Kaikki salaiset kuppikunnat eri puolilla maailmaa. - - Olemmeko turvassa täällä maan alla?” (NK, 241). Toisena osaluena teknologiaan liittyvät vaarat nostavat myös päätään: ”Teknologiasta on tullut luonnonvoima. Emme pysty hallitsemaan sitä.” (NK, 242). Ratkaisuna tähän esitetään kuulijoille toistuvasti kryojäädädytykseen hakeutumista, laitoksen ”turvallista ilmaa [jossa] eletään kaukana taisteluvietistä ja verisestä epätoivosta - - ” (NK, 242). Päähenkilö valitsee toisin, vaikka hänellä onkin käytössään isänsä tarjoama maailmankuva ja varallisuus.

Varakkaiden kokemisen tilat

Ristiriitaa tai vastakkainasettelua taloudellisesti etuoikeutettujen ja katastrofeista kärsivien yksilöiden välillä (esim. Petrovic 2022, 92) rakennetaan jo romaanin alussa. Päähenkilön isä, sijoittaja-multimiljonääri Ross Lockhart, on tunnettu muun muassa luonnonkatastrofien tuotto-odotuksia koskevista analyyseistaan (NK, 17–19). Päähenkilöllä, romaanin kertojalla Jeffreyllä on perijän asema ja mahdollisuus työskennellä yhtiössä korkeassakin asemassa, mutta hänen työelämänsä koostuu työttömyysjaksoista ja vaihtuvista työpaikoista, joista osa liittyy yhtiöön, osa ei. Raha mahdollistaa taloudellisesti päättämättömyyden oman elämän suurista valinnoista työpaikkaan ja asumiseen liittyen. Kerronnassa tämä vaikuttaa Jeffreyllä kanavoituvan tilanteesta toiseen ajalehtimiseen ja ympäristön ja itsen liki pakonomaiseen tarkkailuun ja jäsentämiseen kielen ja informaation mahdollisimman tarkkaan määrittävin yksiköin.

DeLillo on käsitellyt yhteiskunnallista eriarvoisuutta erityisesti yhdenpäivänromaanissaan *Cosmopolis* (2003), jossa monimiljardööri matkustaa New Yorkin halki limusiinissaan kohdaten muun muassa kapitalismia vastustavia väkivaltaisia mielenosoittajia ja lopulta hänet tappavan katkeroituneen irtisanotun miehen. *Cosmopolista* ja *Nolla kelviniä* -romaania yhdistää myös fyysisen tilan merkitys siinä, miten rikkaat ja etuoikeutetut rajaavat itsensä ulos tavallisen elämän lainalaisuuksista. Suurkaupunkina New York on moniaistinen kaaos, mutta Eric Packerin limusiinissa kuvaillaan vallitsevan niin äärimmäinen hiljaisuus, että romaanista elokuvan ohjannut David Cronenberg kertoi ohjeistaneensa äänisuunnittelijoita välttämään jopa auton moottorin ääntä taustaaänenä.⁷ *Nolla kelviniä* -romaanissa taas laitos sijaitsee syrjäisessä, karussa ja kuumassa maisemassa, jonka säätily jää kuitenkin seinien ulkopuolelle. Rakennukset kuvaillaan kaikin tavoin suljetuksi ympäröivältä maailmalta, niiden ikkunatkin ovat näkymättömissä ulkoapäin (NK, 11). Artis Martineau kehottaa suhtautumaan laitokseen ”keskeneräisenä projektina, maisemataiteen muotona” (NK, 15).⁸ Maisemataide määrittellään yleensä paikakasidonnaiseksi alueen omaa orgaanista materiaalia hyödyntäväksi taiteeksi.⁹ Luonnehdinta tuottaa näin omaehtoisen kryokuoleman lisäksi toisenkin vaikutelman varakkuuden mahdollistamasta itsemäärittelystä tavasta elää suhteessa luontoon ja sen lainalaisuuksiin. Laitoksen suunnitelleet miehet toteavatkin luentoihinsa osallistuville: ”Ikuinen elämä kuuluu niille, jotka ovat henkeäsalpaavan rikkaita.” (NK, 78.)

Päähenkilö Jeffrey vaeltaa pitkin valtavan laitoksen käytäviä ihmetellen sen arkkitehtonisia yksityiskohtia. Hän miettii, onko niillä tarkoitus olla jokin merkitys ja analysoi itseään ihmisenä, jolla on tarve luoda aina merkityksiä paikkoihin, joihin astuu (NK, 15). Jeffreyyn jatkuvaa kohtaamiensa paikkojen, ihmisten ja esineiden kuvailua ja näitä kuvaavien sanojen määrittelyä on tulkittu myös yrityksenä sisällyttää oma ruumiillinen olemassaolo ympäröivän maailman järjestelmiin (Ward 2023, 232). Jeffreyyn pohdinnan keskeyttää katosta käytävälle laskeutuva videoprojisointikangas. Kankaalle heijastuu video, jossa sade ja tulva pyyhkivät mennessään metsää, peltoja, kyliä ja hukuttavat ihmisiä. Kyseessä ei ole uutisten audiovisuaalinen materiaali vaan video esitetään ilman minkäänlaista kontekstointia. Videokangas keskeyttää Jeffreyyn pohdinnat tavalla, jota on mahdollista lukea rinnakkain sen kanssa, miten nykyisessä kommunikaatioteknologisessa ympäristössä jatkuvasti esilläoleva uutis- ja videomateriaali keskeyttää sen, mitä ihminen ikinä olikaan tekemässä. Nykyisessä jokapäiväisen olemassa olemisen tavassa astumme herätessämme puolivirtuaaliseen tilaan, jossa teknologia mahdollistaa jatkuvat audiovisuaaliset keskeytykset niiden sisällöstä ja psykologisista seurauksista riippumatta. Romaanissa projisointikankaan ilmestymisen yhtäkkisyys tuo esille kokemuksen tästä yllättävyydestä ruumiillisena ja tilaan asetettuna vertauskuvana. Jeffrey jatkaa kävelyä käytävillä ja teokset muuttuvat pian itsestäänselväksi osaksi kokemusta paikasta.

Median tutuimpia määritelmiä lienee Marshall McLuhanin teoretisoima median luonne ihmisen ulottuvuutena tai laajentumana (*extension*) sekä väliinena, jossa media on myös viesti itsessään (McLuhan 1984, 27). McLuhanin mukaan ”jokainen teknologia luo asteittain kokonaan uuden inhimillisen ympäristön” (McLuhan 1984, 14). Teknologisen kehityksen luomien lisäulottuvuuksien vaikutus ei rajaudu vain ruumiinosaan, jota se fyysisesti koskee, vaan se liittyy myös psyykkiseen ja sosiaaliseen olemassaoloon (McLuhan 1984, 24). McLuhanin media kattaa hyvin monenlaisia teknologioita. DeLillon romaaneissa teknologia ei koskaan ole itsestäänselvää, vaan vieraannuttami-

7 Tämä tulee esille New York Timesin Cronenbergin DeLillo-adaptaatiota käsittelevässä haastattelussa 2012.

8 Maisemataide on käänös termistä *land art*, suomalaisille tutumpi termi lienee maataide.

9 Katherine da Cunha Lewin on tutkinut maataidetta Don DeLillon tuotannossa, erityisesti kivien toistuvuutta ja niiden merkityksiä. Myös tässä romaanissa henkilöahmot pysähtyvät kiven äärelle, tällä kertaa galleriassa. Da Cunha Lewin kiinnittää huomion siihen, miten maataiteeksi kuvaillun rakennuksen kerrotaan ikään kuin romahtavan tai laskostuvan itseensä, jälleen yhtenä symbolina konvergenssin ideasta.

sen, korostamisen ja liioittelun kautta sen luonne ihmisestä erillisenä, mutta ihmiseen perustavaa laatua vaikuttavana käy usein selväksi. Teknologiaa DeLillon tuotannossa tutkinut Randy Laist kuvaa suhdetta teknologioiden ja niitä käyttävien ihmisten välillä fenomenologiseksi (Laist 2022, 190). Mediafenomenologian näkökulmasta median voikin myös nähdä muuttavan sen olemassaoloa edeltänyttä olemisen tapaa. Ihmisen olemassaolon piirteitä ovat ajallisuus ja paikallisuus, ja median kautta ihmisen on mahdollista olla toisenlaisessa suhteessa niihin (vrt. Puro 2012, 47).

DeLillo on käsitellyt ihmisen ja teknologian välistä suhdetta 9/11-iskuja seuranneessa esseessään ”In the ruins of the future” (2001). Essee kuvaa konkreettisia tapahtumia, mutta tarjoaa myös pohdintaa niihin johtaneista syistä ja purkaa me-muotoisella kerronnalla hybristä, jonka teknologian kehitys yhdysvaltalaiselle kulttuurille DeLillon näkemyksen mukaan tuottaa. ”Teknologia on kohtalomme, totuutemme. Sitä tarkoitamme kun kutsumme itseämme ainoaksi supervallaksi planeetalla. - - Ihme on se, mitä me itse tuotamme, järjestelmät ja verkostot, jotka muuttavat tapamme elää ja ajatella.” (”In the ruins of the future”, oma suomennos, ei sivunumeroita). Terroristinen väkivalta asettuu esseessä teknologian luomaa hybristä vastaan, osin myös sen omin teknologisin keinoin. DeLillon esseen teknologiasuhde on mahdollista lukea osana jatkumoa, jossa *Nolla kelviniä* edustaa teknologian tuottaman hybrisen ja väkivallan siirtymistä yhteisestä todellisuudesta rinnakkaisiin todellisuuksiin ja kuitenkin yritystä tuoda ne yhteen päähenkilön kokemusten kautta. Esseessä ”WTC-tornit eivät olleet vain edistyneen teknologian tunnus vaan tavallaan oikeutus teknologian vastustamattomalle halulle toteuttaa kiinteässä muodossa mikä tahansa teoriassa mahdollinen. Kun raja määritellään, se täytyy tavoittaa” (DeLillo 2001b). *Nolla kelviniä* -romaanissa raja ei ole rakennuksen korkeus vaan ihmisen kuolevaisuus. Ja siitä huolimatta väkivaltainen todellisuus sotineen ja katastrofeineen on joillekin toisille yhä olemassa.

Montaaseja katastrofista

DeLillon tuotannossa elokuva oli keskeisin median laji vuoden 1985 *Valkoinen kohina* -romaanin asti, jolloin televisio ja erityisesti uutiset otti sen paikan audiovisuaalisena mediana. Myöhemmissä teoksissa median lajeja on ollut useampia ja elokuvakin on tehnyt paluun ajoittain (ks. esim. Sheehan 2021, 1697). 2000-luvulla DeLillo on tuotannossaan siirtynyt audiovisuaalisissa lajeissa videotaiteen teosten kuvaukseen, ja esimerkiksi vuoden 2001 *Esittäjä* -romaanissa nimeämättä jäävät äärimmäiset performanssi- ja kehotaiteen teokset sijoittuvat osaksi myös videotaiteen historiaa (vrt. Rush 2003). 1960-luvulta eteenpäin teknologian kehitys oli mahdollistanut videomuotoisen ilmaisun aiempaa laajemmalle taiteilijajoukolle, ja 1970-luvulta eteenpäin yhä kiihtyen videotaide lähti kehittymään omana taiteen muotonaan (Rush 2003, 7–8). DeLillon romaaneissa videotaide on yksi eri näkökulmista yhä uudelleen esiin nousevista 1900-luvun puolivälin jälkeisistä taiteen suuntauksista.

Nolla kelviniä -romaanissa kuvattu videotaide on ”vanhanaikaista”, se ei vilku näytöillä ohikulkiessa tai ole integroitu älysilmälaseihin, vaan sen esityspintana on valkokangas, *screen*. Installoitu teoksen kohtaamistilanne tekee katsomisen kuvauksesta tietyllä tapaa ajattoman, sillä vastaavalla periaatteella toimiva projisointitekniikka on ollut käytössä kauan ja on yhä. Tosin vasta nykyteknologia on mahdollistanut niin korkealaatuisen kuvan, että kertojakin

voi kokea sen liki edessään olevana todellisuutena. Romaanin videoteosten estetiikka lainaa ristiin erilaisia audiovisuaalisen median lajeja. Audiovisuaalisia teoksia ei enää määrittele niiden elokuvallinen muoto tai aihe vaan esittämistila, ja ne voidaan lukea videoinstallaatioksi (Sheehan 2021, 1701).

Montaasi muodostaa paitsi videoteosten rakenteen myös toistuu satunnaisissa tilanteissa, joissa rinnastuvat laitoksen teoreetikoiden korkealentoiset pohdinnat ja Jeffrey'n spekulatiot puhujien yksityiselämästä samaan tapaan kuin Sergei Eisensteinin analysoimassa Gustave Flaubertin *Rouva Bovary* -romaanin (1857) maatalousnäyttelykohtauksessa (Eisenstein 1978, 65). Kahden toisistaan tyyllillisesti radikaalisti poikkeavan puhutavan limittäinen yhdistäminen päättyy kummassakin alleviivaamaan toisen banaaliuden avulla toisen kohosteisuuden keinotekoisuutta. DeLillon tuotannon estetiikkaa on luonnehdittu montaasimaiseksi, ja sen on nähty yhdistyvän muihin nykytaiteen lajeihin siten eksplisiittisten intertekstuaalisten viittausten lisäksi myös estetiikan tasolla (Coward 2012, 31). Montaasin tunnettuun teoretisoijaan ja soveltajaan Sergei Eisensteiniin (1898–1948) tulkinnassa viittaaminen ja viittausten tunnistaminen tuokin mukanaan estetiikan lisäksi myös laajempia ideologisia näkökulmia.

Eisenstein oli neuvostoliittolainen ohjaaja ja hänen teoriakirjoituksiinsa sisältyy vahvoja käsityksiä siitä, mikä tietynlaisen taiteen, tässä elokuva-taiteen, yhteiskunnallinen funktio on. 1920–1950-luvuilla seitsemän pitkää elokuvaa tehneelle Eisensteinille ”yhä täydellistyvät ilmaisuvälineet ovat vain maailmankatsomuksen ylevien muotojen, kommunismin ylevien ideoiden olennoimisen välineitä” (Eisenstein 1978, 38–39). Nimetyn poliittisen suuntauksen sateenvarjon alle kuuluu Eisensteinin kirjoituksissa monia ideoita, kuten aate yhteisestä ja jakamattomasta maailmasta vastakohtana ”itsekkäille ja omahyväisille” valtioille ja maille, jotka ”ovat valmiita talleamaan yleisen hyvinvoinnin jalkoihinsa oman ahneutensa nimissä” (Eisenstein 1978, 40). Kollektiivinen kokemus on keskeinen osa Eisensteinin elokuvia ja myös romaanissa esitettyjä videoteoksia. Tekstissään *Keskimmäinen kolmesta* Eisenstein käsittelee *Lakko*-elokuvansa aikaan syntynttä näkemystä, jossa joukko nostetaan sankariksi yksilön sijaan. ”Porvarillinen elokuva” näyttäytyy yksilöä korostavana ja sen vastapainoksi tulee kollektiivista kokemusta luonnehtiva ”yhteistunto” ja joukkojen toiminta (Eisenstein 1978, 69).

Eisensteinin esiin loitsiminen asettaa samalla rinnakkain Eisensteinin ihanteet ja tavoitteet ja DeLillon romaanin esittelemän maailman, jossa joukko kärsii katastrofeista ja yksilöt valitsevat optimaalisen kuolintavan. Kollektiivinen kokemus ilmenee romaanissa monella tasolla, sekä laitoksen varakkaiden ihmisten maailmasta pois suljettujen yhteisenä katastrofien kokemuksena että siinä, miten päähenkilö samastuu ruumiillisesti näiden esittämiseen videoteoksissa laitoksen sisällä.¹⁰ Videoteosten henkilöahmot eivät edusta yksilöitä tai näyttäydy yksilöinä, vaan ovat teoksissa aina osa suurempaa ihmisjoukkoa ja munkkien kyseessä ollessa osa aatetta, jossa yksittäinen ihminen ei ole keskiössä.

Eisensteinin montaasi on elokuvan muoto, jossa toisistaan riippumattomia kuvia yhteen törmäyttämällä, esittämällä rinnakkain tai peräkkäin, katsojalle muodostuu vaikutelma, joka ei syntyisi yksistään vain toisesta kuvasta tai kuvista erikseen esitettyinä. Yksittäistä kuvaa Eisenstein kutsuu kuvarajakukseksi, montaasin soluksi (Eisenstein 1978, 96). Rinnakkain asettaminen voi noudattaa dialektisuuden periaatetta, jossa kaksi rinnastettua käsitettä muodostavat uuden käsitteen (Eisenstein 1978, 108) ja erilaisten otosten tulkinnallinen sisältö voi muuttua rinnastuksilla tapahtuvien yhdistämisten

10 Kollektiivisuus ja joukko-kokemus ovat esillä myös esimerkiksi DeLillon romaanin *Mao II* moonilaisten joukkohäähä-kohtauksessa, jota DeLillo itse kuvailee joukkomielen (*mass mind*) kuvaukseksi (Passaro 2005, 81).

kautta (Eisenstein 1978, 63). Eisenstein käsittelee myös montaasin mahdollistamaa emotionaalista dynamiikkaa ja sitä, miten juuri montaasin osista ja rinnakkaisuuksista syntyvä miellelyhtymien kasautuminen tuottaa emotioita, kuten kompositiokin (Eisenstein 1978, 129, 131, 242). Hän laittaa merkille, että katsojaan on mahdollista vaikuttaa jopa fysiologisesti (Eisenstein 1978, 131) ja esille tulee myös päätöksen käsite: ”päätöksellistä on se mikä saa katsojan ponnahtamaan tuoliltaan” (Eisenstein 1978, 276). Vaikka Eisenstein formalistina painottaa elokuvan muodollisia asioita, hän nostaa esille myös, miten olennaista on, että taideteos operoi sekä älyllisellä että aistimusten tasolla ja toteaa, että elokuvan kerronnassa ”tunteva ja ajatteleva ihminen ovat erottamattomat” (Eisenstein 1978, 229, 297).

DeLillon romaanin montaasitekniikalla toteutetuissa videoissa keskeistä on juuri niiden päähenkilölle luoma emotionaalinen vaikutelma ja ruumiillisuuden kautta tapahtuva samastuminen ja sitä kautta pääsy yksilötason ylittäviin, kollektiivisiin kokemuksiin.

-- kokonaisia kortteleita maan tasalla, koulubussi kyljellään, mutta myös hitaasti lähestyviä ihmisiä, jotka näyttivät melkein tulevan kuvasta käytävään, he kantoivat mukanaan kaikkea sitä minkä olivat saaneet pelastetuksi, lauma miehiä ja naisia, mustia ja valkoisia, marssimassa vakavina, ja kuolleet oli nostettu etupihoille rikkoutuneiden lankkujen päälle. Kuva viipyi pitkään vainajissa. Väkivaltaisen kuoleman merkkejä oli vaikea katsoa. Mutta minä katsoin, se tuntui olevan velvollisuuteni jotakin ja jotakuta kohtaan, ehkä uhreja kohtaan, ja ajattelin itseäni ainoana silminnäkijänä joka oli ottanut tehtävän hoitaakseen.

Nyt, jossakin muualla, toisessa kaupungissa, toiseen vuorokauden aikaan, nuori nainen polki pyörällä ohi etualalla, oudon koomisin liikkein, nopeasti ja nykivästi, screenin toisesta laidasta toiseen, taustalla mailin levyinen myrsky, kurimus joka oli vielä kaukana, ryömi esiin maankuoren ja taivaan saumasta, sitten leikkaus ylipainoiseen mieheen joka horjahti alas kellarin portaita, hyperrealistista, autotallissa kyyhöttäviä perheitä, kasvoja pimeässä, ja sitten taas sama pyöräilevä tyttö -- (NK, 39.)

DeLillo on aiemmin käsitellyt esimerkiksi romaanissa *Putoava mies* (2007) sitä, miten katastrofia käsittelevä audiovisuaalinen materiaali on läsnä nykyisessä yhteiskunnassa. Siinä syyskuun yhdenentoista päivän terrori-iskujen videomateriaali näkyy televisiossa uudelleen ja uudelleen. Materiaali kutoutuu osaksi yhteistä muistia ja kokemusta tapahtumista, mutta samalla sen määrä ja toisto uhkaa mahdollisuutta muodostaa käsitystä tapahtuneesta, esimerkiksi suhteessa politiikkaan (Gleich 2014). Romaanissakin median sensaatiohakuinen tapa käsitellä tapahtumia uhkaa hukuttaa alleen sen kokeneiden henkilöhahmojen oman narratiivin, sen miten asiat heille tapahtuivat (Gleich 2014, 164). Myös *Nolla kelviniä* -romaanin päähenkilö elää kulttuurissa, jossa katastrofikuvastoon on totuttu, mutta sen kohtaamisesta tekee erilaisen esitystilanne ja keskittynyt katsominen.

Konvergenssi romaanin avainterminä

Konvergenssi on eri aloilla käytössä oleva termi, jonka voi selittää esimerkiksi asioiden tai olioiden suhteessa toisiinsa tapahtuvaksi lähenemiseksi. Nimi toimii avaimena halki romaanin sen eri tasoilla rakenteesta yksittäisiin hahmoihin, kohtauksiin ja taas laajemmin teemoihin. Taide ja tiede yhdistyvät laitoksen ja liikkeen kokonaisideassa, ihmiset kokoontuvat yhteisen kuoleman

idean äärelle, päähenkilön elämässä henkilökohtaiset ihmissuhteet alkavat yhdistyä yhteiskunnallisiin murrokseen, eri murrokset toisiinsa ja runsaat ekfrastiset kohtaukset tuovat kirjallisuutta lähemmäs muita taiteenlajeja ja niiden keinoja vaikutuksen ja merkityksen välittämiseksi.

Paul Sheehan yhdistää Don DeLillon muihin 1930-luvulla syntyneisiin tunnettuihin kirjailijoihin E. L. Doctorowista Joan Didioniin ja Thomas Pynchoniin. Heille elokuva ei ollut enää vain viihdettä vaan omanlaisensa kieli, kuten proosakirjallisuuskin, jonka he ottivat vakavasti myös osaksi kirjallisuutensa kuvaamaa amerikkalaista elämää (Sheehan 2021, 1685). DeLillon tuotantoa on tutkittu Suomessakin *cinematic novel* -genreä edustavana (Hardwick 2017). *Cinematic novel*, elokuvallinen romaani, määrittyy muun muassa David Banashin (2015) ja Cristina Garrigósin (Garrigós 2023, 264) DeLillon tuotantoa koskevassa tutkimuksessa David Kellmanin määritelmän mukaan. Kellmanin mukaan tällaiselle proosan tyylille on leimallista esimerkiksi kuvien painottaminen, kuvaustekniset elementit, kuten kuvauskulmien, kuvaruutujen, kameran liikkeiden ja editoinnin vaikutelmat ja projisoinnin ja näyttöjen läsnäolo (Banash 2015, 6–7). Toinen elokuvaan DeLillon tutkimuksessa liittyvä termi on *cinematic ekphrasis*, elokuvallinen ekfrasis (Pagan 2023, 1). Siinä missä Gilles Deleuzen *time image* -käsitteen kautta DeLilloa analysoivan Paganin mukaan 2000-luvun kahden toisen elokuva- ja videotaidetta sisältävän teoksen, *Esittäjän* ja *Omegapiste*, voidaan sanoa keskittyvän ajan ja elokuvan yhdistämiseen (Pagan 2023, 2), *Nolla kelviniä* -romaanissa keskiössä on videotaiteen ja paikan ja ruumiillisuuden välinen yhteys tai pikemminkin sen tuoma mahdollisuus ylittää paikan ja ruumiillisuuden rajat.

Sota on yksi DeLillon romaaneissa esiintyvistä aiheista muiden yhteiskunnallisten ilmiöiden ohella. Yi 50 vuoden aikajännteellä liikkuva *Alamaailma*-romaanin (1997) käsittelee muiden vuosikymmenten keskeisten tapahtumien ja hahmojen lisäksi kylmää sota. *Omegapiste* (2010) päähenkilöinä ovat Kalifornian aavikolle eläköitynyt kenraali ja dokumentaristi, joka yrittää saada häntä esittämään sotaan liittyviä näkemyksiään videoteoksessa.¹¹ Taiteenlajit ovat vaihdelleet DeLillon 2000-luvun tuotannossa, mutta sekä *Omegapisteessä* että *Nolla kelviniä* -romaanissa juuri videotaide on valikoitunut lajiksi, jonka kautta käsitellä tai yrittää käsitellä katastrofia ja sota. Laitoksen videoteoksessa montaasina esitetty sota näyttäytyy kaoottisena joukkotapahtumana, jossa yksittäisellä ihmisellä on hyvin vähän mahdollisuutta hallita tapahtumien kulkua. Tapahtumat sijoittuvat videon lopussa eksplikoidusti Konstantinovkaan, Itä-Ukrainan Donetskin alueelle. Jeffrey katselee yhtäkkiä taas käytävälle ilmestyneellä kankaalla ensin hetken erästä miestä, tämän yritystä selvittää ja toimia eri suunnista tulevan tulituksen keskellä, kunnes miehen tultua ammutuksi kamera näyttää hänen kasvonsa ja Jeffrey tunnistaa tämän naisystävänsä Emman pojaksi Stakiksi: ”Hän kaatuu ja kamera kääntyy pois, ja juuri hän se oli, poika” (NK, 261). Tätä ennen mies on kuin kuka tahansa ulkoisesti kuvailtu hahmo tilanteessa, mutta tunnistamisen hetki on lyhyt kuin Thomas Mannin ensimmäistä maailmansotaa edeltävää aikaa kuvaavan *Taikavuori*-romaanin (1924) Hans Castorpin tuntemattoman kohtalon kuvaus tämän jouduttua sotaan: kamera kääntyy pois, kerronta lakkaa, ihminen katoaa sodan melskeeseen (Mann 1957, 722–726). Mannin yli 700-sivuista, sveitsiläiseen parantolaan sijoittuvaa romaania on pidetty ensimmäistä maailmansotaa edeltävän yhteiskunnallisen ilmapiirin ja eri yhteiskunnallisten ryhmien sielunmaiseman kuvauksena, joka liittyy sen myös temaattisesti *Nolla kelviniä* -romaanin asetelmiin.

11 Tämän romaanin onkin sanottu käsittelevän Yhdysvaltojen 9/11-iskujen jälkeisen ulkopoliittikan moraalisia ja poliittisia seurauksia (Shipe 2016, 8).

Stakin halu lähteä sotaan ei ole tullut tyhjästä. Toisin kuin DeLillon romaaneissa, joissa todellisuuden representaation, kuten kartan tai uutiskuvan, voi välillä sanoa peittävän itse todellisuuden Jean Baudrillardin simulaatioteorian mukaisesti, tässä romaanissa todellisuuden representaatio, Stakin huoneensa seinälle kiinnittämä Neuvostoliiton kartta, ajaa hänet sen esittämästä todellisuudesta jonain jo menneenä asiana romaanin nykyhetkeen, jossa valtion pyrinnot muistuttavat poliittisissa analyyseissa aiempien alueen hallintojen pyrkimyksiä.¹² Hänen äitinsä kutsuu sitä muistoseinäksi, se on ”Romaniasta Alaskaan ulottuvan historiallisen konfliktin laaja kaari. Jokaisella vierailulla tuli hetki, jolloin poika seiso i vain katsomassa, sovitti omat vahvat hylkäämiskokemuksensa kollektiivisiin muistoihin vanhoista rikoksista, Stalinin järjestämistä nälkävuosista jotka tappoivat miljoonia ukrainalaisia.” (NK, 186.) Pojan kuvaillaan puhuvan asioista isänsä kanssa, jolla on etäisiä ukrainalaisia juuria, mutta äitinsä kanssa tämä puhuu vain Putinista. Karttaa katsoessaan Jeffrey keskittyy representaatioon pohtien Tseljabinskin nimen nähdessään, että tuollako hän todella oli laitoksessa käydessään. Jeffrey n isän uraa ovat olleet luonnonkatastrofien tuottoanalyysit, Stak aloittaa internet-vedonlyönnin onnettomuuksista, terrorismi-iskuista ja poliittisten henkilöiden murhista (NK, 192). Mutta siinä missä Jeffrey n isä pyrkii pelastautumaan kuvittelemansa ikuiseen elämään, Stak päättää sotia omaan elämäänsä liittyvää, myös muita koskettavaa katastrofia vastaan tietäen, että saattaa kuolla tai haavoittua vakavasti. Mark Osteen muotoilee tämän vielä kärjekkäämm in vastakkainasetteluksi hölmön, mutta egon ylittävän syyn vuoksi kuolemissen ja ”terminaalises ti narsististen” laitoksessa kuolevien välillä (Osteen 2022, 222). Stak lopettaa koulun ja vanhemmat kokevat itsensä voimattomiksi estää hänen pyrkimyksiään, joita eivät edes tunne tämän yhtäkkiä kadotessa. Vasta eristäytyneen laitoksen estetisoidun katastrofin videoissa Jeffrey näkee, mihin Stak katosi.

Ruumiillinen samastuminen siltana ajan ja paikan yli

Videotaiteen juuret ovat tekijän tai kuvattujen ihmisten ruumiillisuuden hyödyntämisessä osana taideteosta. Myös käsitteellisyys on nähty oleellisena osana taiteenlajia alkuajoista asti. (Rush 2003, 9.) Romaanin kerronnan ekfrastiset kohtaukset toteuttavat näiden yhteenliittymää. Vahva ihmisten ruumiillinen läsnäolo, johon kertoja samastuu videoteoksissa, yhdistyy käsitteelliseen tasoon, siihen, millaisia merkityksiä videoteokset kerronnassa saavat. Vaikka päähenkilö Jeffrey n tapa käyttää kieltä saa romaanissa paljon huomiota, Laura Barrettin luennassa jaettu ruumiillisuus on päähenkilön kokemusmaailmassa kuitenkin oleellista: se muodostaa eräänlaisen sillan ihmisten välille ja yhdistyy myös kieleen ja kuolevaisuuteen siinä, että juuri näiden rajoitukset tekevät meistä ihmisiä (Barrett 2018, 118). Jeremy Greenin analyysissa DeLillon varhaisemman tuotannon audiovisuaalisesta katastrofikuvastosta kärsivät ruumiit näyttäytyvät myös samastumisen kohteena (Green 1999, 574), mutta pikemminkin älyllisesti: yleisö voi kuvitella itsensä joukoksi, joka on alttiina uhalle, joka taas on pohjimmiltaan teknologian epäonnistuminen (Green 1999, 581–582).

Yksi mahdollinen lähestymistapa ruumiillisuuteen ja audiovisuaalisen taiteen kokemukseen romaanissa on fenomenologia, ja erityisesti suuntaus, jota ranskalainen Maurice Merleau-Ponty on kehittänyt eteenpäin Edmund Husserlin teorioiden pohjalta, ja hieman eri suuntiinkin. Fenomenologia löytyy

12 Tunnetuin esimerkki tästä on *Valkoinen kohina* -romaanin Amerikan kuvatuin lato. Ks. esim. Wilcox 1991; Allen & Handley 2018.

nimettynä myös kohtauksesta, jossa päähenkilö pohtii seinällä näkemäänsä maalausta ja sitä, miten se ”vaikutti jonkin syvällisen tutkimusmenetelmän, kenties fenomenologian, arvoiselta kohteelta, mutta tehtävä ylitti kykyäni.” (NK, 249.) Maurice Merleau-Ponty kirjoittaa esseessään *Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie* ([1945], tässä artikkelissa englanninkielinen käännös *The Film and the New Psychology* [2019]) kirjoittamisajankohdan psykologian havaitsemista koskevista käsityksistä ja tuon ajan elokuvataiteesta. Keskeinen huomio on ihmisen käytöksen ja ulkoisen ilmaisun oleellisuus vuorovaikutuksessa ja elokuvan erityislaatu tämän esille tuomisessa, proosakerronnan sisäistä maailmaa korostavaan kerrontaan verrattuna. Myös Barrett nostaa romaanin analyysissa esille ruumiillisten eleiden merkityksen jaetussa ruumiillisuudessa, ne muodostavat sen ”kieliopin” (Barrett 2018, 118). Käytän Merleau-Pontyn näkemystä lähestymistapani pohjana, vaikka tarkalleen ottaen hän viittaakin elokuvaan eikä videotaiteeseen.

Tämän takia elokuvat voivat olla niin mukaansatempaavia esittäessään ihmistä: ne eivät anna meille hänen *ajatuksiaan* kuten romaanit ovat niin kauan tehneet, vaan ihmisen tavan toimia (*conduct*) tai käyttäytymisen (*behaviour*). Ne esittävät meille suoraan ihmisen erityisen tavan olla maailmassa, toimia esineiden ja toisten ihmisten kanssa, sen, jonka näemme eleiden merkkikielessä ja katseissa ja joka selvästi määrittää jokaista tuntemaamme ihmistä. (Merleau-Ponty 2019, 110–111, oma suomennos.)

Videoteosten katsojuudessa keskeistä on tapahtumien, käyttäytymisen ja eleiden katsojuus, samastumisen kokemus, joka toisten ihmiskehojen toiminnasta syntyy. Eräässä romaanin alkupuolen videoteoksessa kolme munkkia tekee polttoitsemurhan. Kohtaus muistuttaa vuoden 1963 Thích Quảng Đức -nimisen vietnamilaisen buddhalaismunkin polttoitsemurhasta, joka tallentui ikoniseksi myöhemmin muuttuneisiin valokuviin. Jeffrey kokee katsomansa yhtä vahvasti, kuin hahmot olisivat todellisia ja samassa tilassa, hänen kasvossa vääristyvät reaktiona videolla näkyvän miehen toimintaan ja hän kokee ahdistusta miehen puolesta, kun kaksi muuta miestä syttyy palamaan mutta yksi epäonnistuu itsensä sytyttämisessä (NK, 62–63). Jeffreyyn ruumiillinen samastuminen ulottuu miehen ruumiillisuudesta vielä siihenkin, miten tämän hänen tulkintansa mukaan täytyy kokea muiden läsnäolo samassa tilassa suhteessa itseensä. Tämä mukailee Merleau-Pontyn R. Leenhardtin artikkelista inspiroitunutta analyysia elokuvallisen montaasin ilmaisuvoimasta, sen mahdollisuudesta tuottaa katsojalle aistimus (*sense*) kanssaolemisesta (*coexistence*) ja elämien yhtäaikaisuudesta samassa maailmassa tavalla, jossa elokuvan (tässä *Broadway Melody*) näyttelijät ovat olemassa toisilleen, mutta yhtä aikaa myös katsojalle. (Merleau-Ponty 1964, 108.) Tämä tulee esille myös romaanin kohtauksessa, jossa videolla näkyy juoksevia ihmisiä, joiden kertoja tulkitsee pakenevan jotakin ”pelottavaa näkyä tai jylisevää uhkaa” (NK, 150). Hän kuvailee kokemusta niin todenmukaiseksi, että ”hengityksen ja tömistävien jalkojen joukkosykkeen voi melkein kuulla” (NK, 150). Kuin median voimasta säikähtäneenä hän tosin alkaa yhtäkkiä epäillä, että ehkä kaikki teokset ovatkin vain digitaalisia tuotoksia, kunnes sama ihmisjoukko juoksee hänen ohitseen laitoksen käytävässä, ”valkokankaalta vyöryvät kuvat lihaksi tulleina” (NK, 151).

Merleau-Ponty kirjoittaa elokuvien soveltuvan erityisen hyvin ruumiin ja mielen sekä mielen ja maailman yhteenkietoutuneisuuden ilmentämiseen ja sen ilmaisemiseen, millä tavoin ne ilmenevät toisissaan (Merleau-Ponty 2019 [1945], 111). Siinä missä koko muu laitos ilmentää pyrkimystä erottaa ruumis

ja mieli säilömällä aivot erikseen ja balsamoimalla ruumiit, videoteosten kuvaukset esittävät, miten perustavaa laatua oleva osa ihmisen psyykeä on jaettu ruumiillisuuden kokemus. Kuvaus jo säilötyn päähenkilön isän puolison, Artisin päänsisäisestä monologista operaation jälkeen alleviivaa tietoisuuden pirstaloitumista sen tultua erotetuksi kaikista sosiaalisista ja fyysisistä kytköksistä. Vaikka videoteosten tarkoitus lieneekin osoittaa kärsimyksen olemassaoloa maailmassa ja toimia perusteena eskapistiseen pelastautumiseen, ne on mahdollista lukea päähenkilölle juuri tuon kärsimyksen kautta maailmaan liittymiseksi, ei sen takia siitä erkaantumiseksi.¹³

Graley Herren toteaa artikkelissaan ”Don DeLillo’s Art Stalkers” (2014), että DeLillon tuotannon toistuvissa taideteosten kuvauksessa yhtä olennaista kuin teosten kuvaus on niiden katsojuuden kuvaus. Päähenkilön tunteiden ja videolla tapahtuvien tapahtumien, kameran kuvakulmien ja leikkausten lisäksi DeLillon sotavideoteos-kohtauksen kerronta sisältää päähenkilön reflektiota jaetusta katsojuudesta: ”Käytävät ovat pullollaan ihmisiä jotka katsovat valkokankaita. He kaikki ajattelevat minun ajatuksiani” (NK, 258). Jeffrey ei näe muita katsojia, mutta olettaa heidän kokevan kuten hän. Oletusta jaetusta katsojuudesta tulee osa hänen katsomiskokemustaan, jopa niin, että kokemuksen kollektiivisuus, tai tunne siitä, korvaa sen subjektiivisuuden tai kokemuksen siitä (vrt. Petrovic 2022, 95). Jeffrey ei kuitenkaan voi jakaa kokemaansa katsojuuden kokemusta täysin kenenkään toisen kanssa. Hänet on eristänyt muista katsojista se, että hänellä on emotionaalinen side yhteen kuvatuista ihmisistä, joka kuoli hänen silmiensä edessä. Toisaalta hänet eristää pojan tunteneista ihmisistä, kuten tämän äidistä se, että hän on videolta nähnyt tämän kuolevan. Jeffrey ei kykene kertomaan tätä Stakin äidille myöhemminkään, heidän suhteensa vähitellen päättyessä, mutta tämä saa sen myöhemmin itse selville. Jaettava media kykenee luomaan jakamattoman tragedian. Kohtaus myös jatkaa DeLillon *Putoava mies* -romaanin katastrofimateriaalin katsomiseen liittyvien ongelmien käsittelyä. Audiovisuaalinen materiaali voi muuntaa todelliset ihmiset katsojalle pelkiksi tapahtuneen symboleiksi ja estetisoiduiksi objekteiksi, joita kohtaan tunteiden tunteminen voi olla vaikeaa (Gleich 2014, 165). *Nolla kelviniä* -romaanissa tämä turtumus purkautuu paitsi ruumiillisen samastumisen myös toisen ihmisen henkilökohtaisen tunnistamisen kautta.

Jeffrey yrittää hallita hallitsematonta sotavideoteoksen näkemisen kokemusta yrittämällä hallita katselutilannetta. Siinä missä katsomiseen liittyy vapaaehtoisuus ja intentionaalisuuskin, päätös kiinnittää huomio johonkin, näkeminen ei ole aina valinnainen kokemus, vaan muiden aistien tavoin näköaisti voi heittää ihmisen keskelle aistimusten ja niiden merkityksellistämisen ryöppyä. Jeffreyyn seuraava hetki jakautuu kahtia: hän jää yhtä aikaa odottamaan, että näkisi vielä vilauksen pojasta videokankaalla ja päättää hallitsemattomassa tilanteessa olevan ihmisen epätoivon ehdottomuudella, että jää käytävään pimeyteen ja hiljaisuuteen, jos niin ei käy (NK, 261). Jeffrey haluaa sulkea silmänsä, katsomisesta on tullut näkemistä, josta hän haluaa kieltäytyä. Katsomisen hallitseminen samastuu ajatusten hallitsemiseen: ”Kun pimeys on täydellinen, seison vain odottamassa, teen kaikkeni jotta en ajattelisi mitään.” (NK, 262.) Kohtauksesta ei selviä, mitä tapahtuu, sillä seuraava luku alkaa toisesta ajankohdasta. Paul Petrovicin mukaan Stakin kohtalo on ”profeetallinen arvio” siitä, että nykyhetken nuorille ruumiillisessa vaarassa oleminen tulee olemaan perustavaa laatua olevasti jokapäiväinen kokemus (Petrovic 2022, 94). Tähän näkökulmaan Jeffrey ei vanhemman sukupolven ihmisenä pääse käsiksi.

13 Myös Jiena Sunin videoteoksia W. J. T. Mitchellin ekf-rasis-teorioiden näkökulmasta käsittelevässä artikkelissa ne luovat jaettuuden ja yhteisyyden tunteen, mutta kokemus paikantuu vain haavoittuvuuden tunteeseen (Jiena 2022, 184, 186).

Kohtauksessa tapahtuva kärsimyksen, ruumiillisuuden ja paikan yhteenkietoutuminen löytyy yhdenlaisena versiona jo DeLillon vuoden 1971 romaanista *Americana*, joka on usein nostettu esille sen elokuvaan liittyvien elementtien takia (Sheehan 2021). Eräässä kohtauksessa päähenkilö katsoo Vietnamin sotaan liittyvää valtavaa valokuvaa mainostoimistossa (DeLillolle tyypillisesti tätä kuvaa samaan aikaan toinen ihminen). Kuvassa vietnamlainen nainen pitelee käsissään kuollutta lasta. Peter Boxall kirjoittaa, miten valokuvan läpinäkyvä kerros on ainoa, joka ”erottaa New Yorkin Vietnamista, rikkaat köyhistä, nykyhetken menneisyydestä ja sen mikä on traagista siitä, mikä on banaalia” kameran ikään kuin hävittäessä ajan ja etäisyyden (Boxall 2008, 47). Kameran voima on tuoda yhteen eri ulottuvuuksia ja rooleja ja luoda ”syvällisellä tavalla vaikealta tuntuva jaettu olemassaolo” (*a deeply troubling shared presence*; Boxall 2008, 47). *Nolla kelviniä* -romaanin kohtaaminen tuo lukijalle mahdollisuuden kuvittelun kautta asettaa itsensä tilanteeseen, jossa sotaa koskeva audiovisuaalinen materiaali muuttuisi yhtäkkiä henkilökohtaiseksi. Romaanin lukeminen mahdollistaa sotakuvaston kohtaamisen uudeltaisessa valossa maailmanpoliittisen tilanteen muututtua Euroopassakin. Väkivaltaa käsittelevän taideteoksen ja katsojan väkivallan kokemisen aihe on ollut esillä jo DeLillon aiemmissa teoksissa, kuten *Omegapiste* ja novelli *Baader-Meinhof*. Näissä ekfrasiksia sisältävä kerronta purkaa estetisoidun väkivallan takaisin väkivallan ruumiilliseen olemukseen ja näyttää, miten erilainen merkitys sillä on arkisen elämän tasolla (ks. esim. Herren 2019).

Katastrofin kohtaamisen yhteisöllisyys

Romaanin taustana on kurjuuden ja kärsimyksen maailma, jossa ”jokin lähestyy aivan riippumatta siitä kuinka turvallisiksi tunnet olosi siksi että mobiiliteknologia on niin paljon” (NK, 126).¹⁴ Monologit laitoksen filosofeilta sisältävät näkemyksiä katastrofista käsitteenä: katastrofi on ”sisäänrakennettu jo muinaisiin aivoihin”, se on ”pakotie henkilökohtaisesta kuolevaisuudesta”, katastrofissa ”kohtaamme lopun, mutta emme yksin” ja siinä on mahdollisuus ”kadottaa itsensä myrskyn ytimeen” (NK, 67–68). Katastrofi kokemuksena näyttäytyy siis yksilöllisyydestä yhteisöllisyyteen siirtymisenä ja johonkin itseään suurempaan liittymisenä. Katastrofin kokemus on joukkokokemus, yhteisöllinen idea, joka on mahdollista tuoda käytäntöön jaettuuden kautta. Katastrofin kohtaaminen on yhteisöllistä, sen pakeneminen ei välttämättä. Kryojäädytyksen odottaminen ja tulevaisuudessa uudelleenheräämisen visio esitetään mahdollisuuksina yhteisöllisyyteen, mutta niitä vasten asettuu hyvin konkreettisesti yksinäisyys kryojäädytyksessä (NK, 68).

Katastrofioiden esittämisestä videotaiteen kautta romaanissa on mahdollista tehdä tulkinta audiovisuaalisen median merkityksen säilymisestä sen liki kaikkialla olevuuden ja turruttavuuden keskelläkin. Audiovisuaalinen media, videotaide, on ollut DeLillon romaaneissa aiemminkin kytköksissä sekä sotaan, väkivaltaan että maantieteellisiin etäisyyksiin. *Omegapisteessä* Douglas Gordonin videoteoksen *24 Hour Psycho* katsomisen kuvaus avaa ja sulkee romaanin, jonka triptyykkirakenteen (Hardwick 2017, 110) sisällä nainen katoaa. *Esittäjä*-romaanissa Yhdysvaltojen itärannikolla asuvan kehotaiteilijapäähenkilön esitykseen päättyy hänen pitkiä aikoja katselemaansa maantiekameran kuvaa tien laidasta Kotkasta, Suomesta: ”Kotka oli toista maailmaa, mutta hän saattoi nähdä sen todellisena, sen omat tunnit, minuutit ja sekunnit.” (DeLillo 2001a, 42.) Myös *Nolla kelviniä* -romaanissa audiovisuaalinen media

14 DeLillon seuraava romaani *Hiljaisuus* (2022) käsittelee mobiili- ja muun sähköisen teknologian yhtäkkiä hajoamista.

mahdollistaa ajan ja paikan rajojen ylittämisen ja jaettuuden kokemuksen, katastrofin äärellä olemisen hahmottamisen ihmiselle, jonka on mahdoton ymmärtää sitä jokapäiväisyydestään ja ruumiistaan käsin. Audiovisuaalisen kulttuurin tutkimuksen parissa ilmiötä on käsitelty muun muassa ruumiillisen simulaation, affektiivisen mimiikan, somaattisen empatian ja peilineuronien toiminnan kautta (Eder 2022, 361). Kiinnostavaa onkin, missä määrin tällaisen teoksen kaunokirjallinen kuvaus, ekfrasis, voi herättää vastaavia tunteita vastaavalla tavalla. Ja silti, kuten romaanissa, katsojuus tai samastuminenkaan ei välttämättä johda toimintaan.¹⁵ Romaanin lopussa Jeffrey vetäytyy rauhallisen kampuksen virkamieheksi, joka yhä näkee valveunia videoteoksessa kuolevasta pojasta.

15 Tästä Paul Petrovic ryöpyttää romaanin henkilöahamoja varakkuuteen perustuvan vastuun perusteella (Petrovic 2022).

Lähteet

- Allen, David & Handley, Agata G. (2018) 'The Most Photographed Barn in America': Simulacra of the Sublime in American Art and Photography. *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture* 8(8), 365–385. <https://doi.org/10.1515/textmat-2018-0022>.
- Banash, David (2015) Alfred Hitchcock's 'Psycho' and the Cinematic Novels of Don DeLillo and Manuel Muñoz. *Literature Film Quarterly* 43(1), 4–17.
- Barrett, Laura (2018) '[R]Adiance in Dailiness': The Uncanny Ordinary in Don DeLillo's Zero K. *Journal of Modern Literature* 42(1), 106–123.
- Baudrillard, Jean (1983) *Simulations*. Engl. Paul Foss, Paul Patton & Philip Beitchmann. Yhdysvallat: Semiotext[e].
- Boxall, Peter (2008) DeLillo and Media Culture. Teoksessa John N. Duvall (toim.) *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. New York: Cambridge University Press, 43–52.
- Collins, Cornelius (2022) The World: DeLillo Abroad. Teoksessa Jesse Kavadlo (toim.) *Don DeLillo in Context*. New York: Cambridge University Press, 39–46.
- Cowart, David (2012) The Lady Vanishes: Don DeLillo's 'Point Omega'. *Contemporary Literature* 53(1), 31–50.
- Clüver, Claus (1997) Ekphrasis Reconsidered: On verbal representations of non-verbal texts. Teoksessa Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund & Erik Hedling (toim.) *Interart poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, 19–33.
- da Cunha Lewin, Katherine (2023) DeLillo and Land Art. Teoksessa Catherine Gander (toim.) *The Edinburgh Companion to Don DeLillo and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 385–400.
- DeLillo, Don (1999) [1997] *Alamaailma (Underworld)*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi.
- DeLillo, Don (2011) [2002] Baader-Meinhof. Teoksessa *The Angel Esmeralda: Nine Stories*. London: Picador.
- DeLillo, Don (2003) *Cosmopolis (Cosmopolis)*. Suom. Helen Bützow. Helsinki: Tammi.
- DeLillo, Don (2001a) *Esittäjä (The Body Artist)*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi.
- DeLillo, Don (2001b) In the ruins of the future. *The Guardian*. Saatavilla: <https://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo> (linkki tarkistettu 26.11.2023).
- DeLillo, Don (2020) *Hiljaisuus (Silence)*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi.
- DeLillo, Don (2017) [2016] *Nolla kelviniä (Zero K)*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi.
- DeLillo, Don (2011) [2010] *Omegapiste (Point Omega)*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi.
- DeLillo, Don (2008) [2007] *Putoava mies (Falling Man)*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Tammi.
- Eder, Jens (2022) Film: The Affective Specificity of Audiovisual Media. Teoksessa Patrick Colm Hogan; Bradley J. Irish & Lalita Pandit Hogan (toim.) *The Routledge Companion to Literature and Emotion*. Lontoo: Routledge, 354–365.
- Eisenstein, Sergei (1978) *Elokuvan muoto*. Suom. Antero Tiusanen, Vesa Oittinen, Veli-Pekka Makonen, Timo Nieminen, Sakari Toiviainen & Anssi Sinnemäki. Helsinki: Love Kustannus Oy.

Gander, Catherine (2022) Time: Still Life. Teoksessa Jesse Kavadlo (toim.) *Don DeLillo in Context*. New York: Cambridge University Press, 270–280.

Gander, Catherine (2023). Introduction – Ways of Seeing/Don DeLillo and the Arts. Teoksessa Catherine Gander (toim.) *The Edinburgh Companion to Don DeLillo and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–22.

Garrigós, Cristina (2023) Thematic Equivalence and the Ontological Ambivalence: Film Adaptations of the Works of Don DeLillo. Teoksessa Catherine Gander (toim.) *The Edinburgh Companion to Don DeLillo and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 264–277.

Gleich, Lewis S. (2014) Ethics in the Wake of the Image: The Post-9/11 Fiction of DeLillo, Auster, and Foer. *Journal of Modern Literature* 37(3), 161–176.

Green, Jeremy (1999) Disaster Footage: Spectacles of Violence in DeLillo's Fiction. *Modern Fiction Studies* 45(3), 571–599.

Hardwick, Hannasofia (2017) *The Narrative Role of Films in Four Contemporary Novels*. Helsinki: University of Helsinki.

Heffernan, James A. W. (2015) Ekphrasis: Theory. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of Intermediality: Literature – image – sound – music*. Berliini: De Gruyter, 35–49.

Herren, Graley (2015) Don DeLillo's Art Stalkers. *Modern Fiction Studies* 61(1), 138–167. Saatavilla: https://www.exhibit.xavier.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1560&context=english_faculty (linkki tarkistettu 25.9.2024).

Herren, Graley (2019) *The Self-Reflexive Art of Don DeLillo*. New York: Bloomsbury Academic.

Krieger, Murray (1992) *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Herren, Graley (2023) Ekphrasis. Teoksessa Catherine Gander (toim.) *The Edinburgh Companion to Don DeLillo and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 195–208.

Mann, Thomas (1998) [1957] *Taikavuori*. Suom. Kai Kaila. Helsinki: WSOY.

McLuhan, Marshall (1984) [1964] *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Suom. Antero Tiusanen. Helsinki: WSOY.

Merleau-Ponty, Maurice (2019) [1945] The Film and the New Psychology. Teoksessa Christopher Kul-Want (toim.) *Philosophers on Film from Bergson to Badiou: A Critical Reader*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 97–112.

Morley, Catherine (2006) Don DeLillo's Transatlantic Dialogue with Sergei Eisenstein. *Journal of American Studies* 40(1), 17–34.

Osteen, Mark (2022) Death: (Not) Moving Deathward: The Living and the Undead in DeLillo's Late Works. Teoksessa Jesse Kavadlo (toim.) *Don DeLillo in Context*. New York: Cambridge University Press, 217–226.

Pagan, Nicholas O. (2023) Cinematic Consciousness and Time Images: Don DeLillo's The Body Artist and Point Omega. *Critique - Bolingbroke Society*. Ahead-of-print, 1–11.

Passaro, Vince (2005 [1991]) Dangerous Don DeLillo. Teoksessa Thomas DePietro (toim.) *Conversations with Don DeLillo*. University of Mississippi Press, 75–85.

Petrovic, Paul (2022) Prescience: The Idea of the Future. Teoksessa Jesse Kavadlo (toim.) *Don DeLillo in Context*. New York: Cambridge University Press, 91–98.

Puro, Jukka-Pekka (2012) Avaus mediafenomenologiaan: media Martin Heideggerin eksistentiaalifenomenologian näkökulmasta. *Media & viestintä* 35(3–4), 40–55. <https://doi.org/10.23983/mv.62881>.

Rush, Michael (2003) *Video Art*. Lontoo: Thames & Hudson.

Sheehan, Paul (2021) Don DeLillo's Cinematic Imaginary: From A(mericana) to Z(ero K). *Textual Practice* 35(10), 1685–1705.

Shipe, Matthew (2016) War as Haiku: The Politics of Don DeLillo's Late Style. *Orbit: A Journal of American Literature* 4(2), 1–23. <https://doi.org/10.16995/orbit.102>.

Sun, Jiena (2022) Ekphrasis and Ways of Seeing in DeLillo's Zero K. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 63(2), 176–189.

Vairinen, Virpi (2022) Kehotaide ekfrasiksen teorioiden valossa Don DeLillon romaanissa *Esitettä*. Teoksessa Laura Piippo & Juha-Pekka Kilpiö (toim.) *Intermediaalinen kirjallisuus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Ward, Kiron (2023) Joycean DeLillo. Teoksessa Catherine Gander (toim.) *The Edinburgh Companion to Don DeLillo and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 222–234.

Wilcox, Leonard (1991) Baudrillard, DeLillo's 'White Noise,' and the End of Heroic Narrative. *Contemporary Literature* 32(3), 346–365.

The World Behind the Tinted Window. New York Times. Saatavilla: <https://www.nytimes.com/2012/08/05/movies/cosmopolis-cronenbergs-take-on-don-delillo.html> (linkki tarkistettu 17.7.2023).

Liia-Maria Raippalinna

FT, Kieli- ja viestintätieteiden laitos, Jyväskylän yliopisto

Pasi Ikonen

FM, Kieli- ja viestintätieteiden laitos, Jyväskylän yliopisto

Markus Mykkänen

FT, Kieli- ja viestintätieteiden laitos, Jyväskylän yliopisto

Suvi Mononen

FM, Kieli- ja viestintätieteiden laitos, Jyväskylän yliopisto

Turo Uskali

FT, Kieli- ja viestintätieteiden laitos, Jyväskylän yliopisto

Antero Holmila

PhD, Historian ja etnologian laitos, Jyväskylän yliopisto

KOHTI EMOTIONAALISTA TOTUUTTA Venäjän–Ukrainan sodan visuaalinen journalismi suomalaisessa mediassa

Sota on suuri uutinen. Sen kuvaaminen on kuitenkin vaikeaa ja vaarallista, ja kokonaiskuvan hahmottaminen melkein mahdotonta. Journalistien pääsyä sotatoimialueille rajoitetaan, huhut leviävät ja propaganda sekä disinformaatio kuuluvat osapuolten sotastrategioihin (Knightley 2004). Sotauutisoinnin taso on monissa historian tutkimuksissa osoitettu heikoksi; sitä on kuvattu jopa heikkolaatuisimmaksi journalismin lajiksi (Kotisoiva 2019, 15). Ensimmäiset journalistiset sotavalokuvat otettiin Meksikon–Amerikan sodassa (1846–1848), Krimin sodassa (1853–1856) ja Yhdysvaltain sisällissodassa (1861–1865) (O’Hearn 2016). Sotakirjeenvaihtajien historia ulottuu Krimin sotaan (1853–1856), jolloin Lontoon *The Times* -sanomalehti lähetti ensimmäisen sotakirjeenvaihtajansa (Michailidis 2020, 122).

Tässä katsauksessa keskitymme Venäjän–Ukrainan sotaan ja etenkin sen suomalaisen uutisointiin. Katsauksemme pohjautuu alustaviin havaintoihin Sodan sumusta -tutkimushankkeen suomalaisten sotakirjeenvaihtajien ja -kuvaajien haastatteluista¹ (N=38) uutismedia-aineistoihin sekä 2000-luvulla julkaistuihin visuaalisen kriisijournalismin etiikkaa käsitteleviin tutkimuksiin. Niitä hyödyntäen tuomme esiin Venäjän–Ukrainan sotaa käsittelevän visuaalisen journalismin erityispiirteitä tarkastellen erityisesti esittämisen eettisiä rajoja.

Visuaalisen kriisijournalismin etiikkaa koskeva tutkimus on käsitellyt muun muassa eettisiä ohjeistuksia (Keith et al. 2006), uutismateriaalin valikointia (Fahmy 2005), julkaisupäätösten tekemistä (Smaele et al. 2017; Mäenpää 2021) sekä kuvamateriaalin vastaanottoa ja vaikutuksia yleisöön (mm. Dahmen 2015; Midberry 2020). Lisäksi on pohdittu kuvan, kuvaajan ja kuvattavan välisiä suhteita (Durham 2023; Matheson 2015), representaation ja eettisten näkökulmien (Dokuym Kim 2020; Okoye et al. 2022) konteksti- ja kulttuurisidonnaisuutta sekä eettisten paradigmojen muutosta (Chouliaraki 2013). Myös sosiaaliseen mediaan ja käyttäjälähtöiseen kuvamateriaaliin liittyviä kysymyksiä on käsitelty (mm. Chouliaraki & Al-Ghazzi 2022).

1 Helsingin Sanomien Säätiön rahoittamassa hankkeessa haastatellaan mahdollisimman monta suomalaiselle medialle Ukrainasta vuosina 2014–2024 raportoinutta toimittajaa ja kuvaajaa sekä heidän paikallisia avustajiaan.

Venäjä miehitti Ukrainalle kuuluneen Krimin niemimaan helmikuussa 2014 ja aloitti saman vuoden aikana sotatoimet Itä-Ukrainassa. Venäjän hyökkäyssota laajeni helmikuussa 2022 täysimittaiseksi, jolloin mediahuomio moninkertaistui. Sotaa onkin ehditty väittää historian eniten dokumentoiduksi (Myre 2023). Kyseessä on ensimmäinen täyden digitaalisen mittakaavan sota Euroopassa. Sen etenemistä on voitu seurata päivittäin satelliittikuvien ja sosiaalisen median välityksellä (ks. Mortensen & Pantti 2023). On esitetty, että perinteisten medioiden rooli on muuttumassa tietoa suodattavasta portinvartijasta sosiaalisen median ja avointen lähteiden sisältöjä hyödyntäväksi ja välittäväksi kuraattoriksi (ks. Fernández-Castrillo & Ramos 2022; Matthews 2023). Samaan aikaan ainakin suomalaisissa medioissa on korostettu läsnäoloon perustuvan journalismin merkitystä: Ukrainan tapahtumat halutaan nähdä omin silmin ja tavallisten ukrainalaisten elämästä halutaan kertoa suomalaista yleisöä kiinnostavalla tavalla.

Suomalainen sotakuvajournalismi Venäjän–Ukrainan sodassa

Vaikka Venäjän–Ukrainan sodasta on saatavilla runsaasti materiaalia, on ennätysmäärä suomalaisia journalisteja lähetetty seuraamaan tapahtumia paikan päälle. Sota on maantieteellisesti, geopoliittisesti ja emotionaalisesti lähellä suomalaisia, mikä on tehnyt siitä poikkeuksellisen kiinnostavan ja samaistuttavan. Vuonna 2022 Patricia Seppälän säätiö myönsi palkinnon kolmelle Ukrainasta raportoineelle kuvaajalle perusteena ”arvokas kuvajournalistinen työ” sodan seuraamiseksi:

Heidän kuviensa välityksellä me suomalaiset olemme pystyneet *samaistumaan* ukrainalaisten hätään ja *myötäelämään* heidän suurta kriisiänsä. [...] suomalaiset Ukrainasta raportoineet kuvaajat, ovat toimineet *silminämme* sodassa, jotta voisimme ymmärtää paremmin, mitä Ukrainassa tapahtuu. (Patricia Seppälän säätiö 2023, kurssiivit lisäty.)

Ukrainasta on raportoinut satakunta suomalaista journalistia. Joukossa on toimituksissa eri osastoilla työskenteleviä toimittajia ja kuvaajia. Tämä on monipuolistanut sotajournalismia, koska aikaisemmin sodista ovat raportoineet lähinnä kriiseihin erikoistuneet toimittajat. Leimallista raportoinnille on ollut pyrkimys päästä sekä fyysisesti että emotionaalisesti lähelle sodan todellisuutta kertomaan, mitä sota merkitsee ukrainalaisille. Monille lähelle meneminen on tarkoittanut etulinjan pyrkimisen sijasta sodan inhimillisten vaikutusten ja sen puitteissa jatkuvan elämän kuvaamista. Tämä vastaa myös sitä yleisempää kehitystä, jossa sotakuvauksessa on siirrytty emotionaalisten ja psyykkisten vaikutusten kuvaamiseen fyysisten vaikutusten jäädessä taka-alalle (Chouliaraki 2013).

Läheisyys on kouriintuntuva Suvi Turtiaisen ja Rinna Härkösen videossa (YLE 2022), joka kuvaa äitejä ja vauvoja synnytys sairaalassa. Uutispodcastin haastattelussa (YLE 2023) kuvaaja Härkönen kertoo pyrkivänsä ”mahdollisimman lähelle ihmisiä ja tapahtumia”. Kysymys on kuvaajan ja kuvattavan välisen etäisyyden purkamisesta:

Musta se on ihanaa että, et ihmiset antaa tulla lähelle, että mua ei oo koskaan osoitettu ... että tulet nyt jonkun rajan yli, ja sen takia mä ite haluan pitää sen kameran mun käsissä enkä naaman edessä, koska mä haluan että ne näkee mun kasvot ja ilmeet et mää myötäelän sitä... hän [kuvattava] päästää mut todella lähelle aitoja, inhimillisiä tunteitaan. (YLE 2023.)

Sodan todellisuus on tuotu lähelle antamalla sille nimi ja kasvot. Niin siviilit kuin sotilaatkin esitetään inhimillisinä ihmisinä elämineen, kipuineen ja toiveineen.

Etäällä tapahtuvaa sotaa kuvatessaan media tuottaa toiseutta ja etäännyttää yleisöä kuvauksen kohteesta (Dokyum Kim 2020). Suomalaisessa Ukrainan uutisoinnissa on päinvastoin tuotettu samaistumista ja läheisyyttä, jota tuskin ennen sotaa koettiin.



Kuva 1. Ylen toimittajat tekemässä reportaasia ukrainalaisessa synnytys sairaalassa. Kuvakaappaus A-studiosta 7.12.2022 (YLE 2023).

Sotakuvajournalismin etiikka ja näyttämisen rajat

Raadollisten ja väkivaltaisten kuvien näyttäminen uutiskuvissa on yksi keskeisimmistä ja pitkäikäisimmistä visuaalisen journalismin etiikkaa koskevista keskusteluista (Dahmen 2015). Näyttämisen rajoittamisella pyritään sekä kuvattavien yksityisyyden kunnioittamiseen että suojelemaan katsojia. Samalla median tehtävänä olisi sensuroimaton uutisointi. Kuvien valikointi onkin tasapainoilua tiedon välittämisen, sensaatiohakuisen tirkistelyn ja liiallisen sensuurin välillä. (Dahmen 2015.) Suomalainen kuvajournalismi on verrattain kesyä (Mäenpää 2021), mutta nyt sielläkin on nähty tavanomaista järkyttävämpää materiaalia, esimerkiksi kuolleita ruumiita Mariupolissa, Irpinissä ja Butšassa.

Suomen rikoslain puitteissa kuvaamista ja kuvien julkaisua rajoittavat yksityisyyteen, kotirauhaan ja kunnianloukkauksiin liittyvä lainsäädäntö, erityisesti salakatselua ja yksityiselämää loukkaavan tiedon levittämistä koskevat pykälät (Rikoslaki 2000/531 24 § 6 ja § 8). Alan itsesäätelyä ohjaavissa *Journalistin ohjeissa* (JSN 2013) todetaan, että ”julkisella paikalla tapahtuvaa toimintaa on yleensä lupa selostaa ja kuvata ilman asianosaisten suostumusta”. Kuvan käyttöä rajaavat erityisesti yksityistä ja julkista käsittelevät ohjeet liittyen ihmisarvon kunnioittamiseen, yksityiselämän suojaan sekä onnettomuuksiin ja kuolemantapauksiin kytkeytyvään hienotunteisuuteen. Toisaalta ammatillisesta asemasta todetaan, että journalisti on vastuussa yleisölleen, jolla on oikeus saada tietää, mitä yhteiskunnassa tapahtuu, ja että tiedonvälitystä koskevat päätökset on tehtävä yksinomaan journalistisin perustein.

Näyttämisen rajoja määrittelevät ihanteet ja periaatteet jaetaan alalla laajasti (Mäenpää 2021), mutta eettiset ohjeet itsessään antavat vain väljiä suuntaviivoja sodan

visuaalista esittämistä koskeviin kysymyksiin (Keith et al. 2006). Käytännössä julkaisupäätökset tehdään tilanne- ja kuvakohtaisesti (Mäenpää 2021; Smaele et al. 2017; Fahmy 2005) pohtien, ”miksi kuvan julkaiseminen olisi tärkeää?” (Dahmen 2015). Julkaisu- ja kuvauspäätöksissä sekoittuvat ammatillinen etiikka, henkilökohtainen inhimillinen etiikka ja organisaation tyyli. Haastatteluissa toiset kuvaajat kertovat kuvaavansa lähes kaiken, toiset vain sen, mitä pitävät tekeillä olevan tarinan kannalta keskeisenä. Useimmat tarjoavat julkaistavaksi lähinnä sellaisia kuvia, joiden näkevät sopivan lehden linjaan tai haastavan sitä vain maltillisesti. Toimituksissa tehtävien julkaisupäätösten ja niitä edeltävien pohdintojen onkin todettu noudattavan organisaation sisäistettyä tapaa, ei työntekijöiden henkilökohtaisia näkemyksiä (Smaele et al. 2017).

Usein kuolleita ja väkivallan jälkiä kuvataan etäältä (Mäenpää 2021), sumennettuihin tai yksityiskohtien kautta ja niin, ettei kuvan kohteita voida tunnistaa. Yksityisyyden rajat ovat sitä tiukemmat, mitä lähempänä – maantieteellisesti ja kulttuurisesti – kärsimys tapahtuu (ks. Okoye et al. 2022). Haastattelujen perusteella kuvaajille tärkeintä on suostumuksellisuus ja kuvattavan kunnioittaminen, kun toimituksissa näyttämistä pohditaan ensisijaisesti yleisön näkökulmasta. Monet haastatellut pitävätkin nykyisiä, yleisön suojeluun perustuvia näyttämisen rajoja liian tiukkoina, koska ne estävät näyttämästä sotaa sellaisena kuin se on: myös järkyttävää materiaalia tulisi julkaista, mikäli sille on journalistiset perusteet (vs. shokeeraavuus).

Poikkeuksellisen järkyttäviä olivat suomalaisessakin mediassa levinneet uutistoimisto AP:n kuvat venäläisten valtaamasta Mariupolista. Vuonna 2023 Pulitzerpalkitussa kuvassa viimeisillään raskaana olevaa naista kannetaan paareilla rautapommitetun lastensairaalan pihalla. Kuvaa on luonnehdittu vastaavalla tavalla ikoniseksi kuin Nick Utin kuvaa ”Napalm-tytöstä” (1972), joka muodostui Vietnamin sodan kauhujen symboliksi. Tässä kuvassa esiintynyt Kim Phúc kärsi koko elämänsä ajan traumasta, jota jatkuva uudelleenjulkaisu ylläpiti (Durham 2023). Symbolisetkin kuvat kertovat todellisista, haavoittuvista ihmisistä. Onkin korostettu, että kuvaamisessa, kuvavalinnoissa ja niitä koskevissa eettisissä ohjeissa tulisi huomioida erityisesti kuvissa esiintyvät ihmiset ja heihin ja heidän yhteisöihinsä kohdistuvat vaikutukset; uutisarvon lisäksi kuvien ottamisessa ja valinnassa tulisi olla kyse huolenpidon etiikasta (Durham 2023; Matheson 2015).

Helsingin Sanomien Katriina Pajari ja Sami Kero (2022) todistivat haavoittuneen sotilaan taistelua elämästä ja kuolemasta ensihoitoklinikalla. Keron kuvat näyttävät veriset kengät, siteiden läpi verta tihkuvat jalat ja tuskissaan irvistävän ukrainalais-sotilaan – hyvin läheltä. Jälkeenpäin Kero ja Pajari saivat sotilaalta luvan kuvien julkaisemiseen, ja myöhemmin he palasivat tapaamaan häntä hänen kotiinsa. Tapaamisesta tehtyä juttua (Pajari & Kero 2023) voi pitää esimerkkinä kuvajournalistin *refleksiivisestä paluusta* (Matheson 2015). Käytäntö mahdollistaa kuvaajan ja kuvattavan kohtaamisen ja mahdollisten traumaattisten kokemusten läpikäymisen molemmille. Onnistuessaan se antaa puheenvuoron kuvattavalle, jonka yksilöllinen olemassaolo, kokemus ja toimijuus uhkaa peittyä kuvan symbolisen tai poliittisen merkityksen alle. (Emt.)

Representaation kontekstuaalisuus ja perusteltu puolueellisuus

Visuaalinen representaatio ja uutisten kehystäminen vaihtelee kansallisen, poliittisen ja kulttuurisen kontekstin mukaisesti. Median on todettu tuottavan ja käyttävän kuvaa, joka sopii olemassa oleviin uutiskehyksiin. Vastapuolen näyttämistä inhimillisessä valossa pyritään rajoittamaan, ja sodan uhrien esittämiseen vaikuttaa, nähdäänkö heidät surun arvoisina vai vihollisina. (Fahmy 2005.) Suomalaisessa

mediassa ukrainalaisten kärsimyksistä kertovia kuvia saatetaan kehystää esimerkiksi Venäjän ja Putinin moraalista koskevilla otsikoilla, kuten ”Putinin pahuuden uhrit” (Alenius et al. 2023).

Haastatteluaineiston pohjalta on selvää, että suomalaista journalismia leimaa ukrainamyönteisyys sekä samastumisen ja myötätunnon tuottaminen erityisesti ukrainamielisiä ukrainalaisia kohtaan. Venäjän Ukrainassa käymä sota näyttää haastatelluille suhteellisen selväpiirteisenä ja siten poikkeuksellisenä konfliktina: kansainvälisen oikeuden näkökulmasta kyse on vieraan vallan oikeudettomasta hyökkäyksestä toiseen valtioon. Tässä kontekstissa osapuolten näkökulmien tasapuolista käsittelyä ei pidetä perusteltuna. Samalla kun tapahtumista pyritään raportoimaan totuudenmukaisesti – totuudellisuus ja lähteiden tarkistaminen nähdään keskeisenä eettisenä velvollisuutena – suomalainen journalismi näyttää julkilausutusti puolueellisena.

Länsimaisen median rooli Ukrainan informaatio sodankäynnin välineenä tunnustetaan ja jossain määrin hyväksytäänkin, kunhan raportointi perustuu sensuroimattomiin havaintoihin ja tarkistettuihin lähteisiin. Samalla harmaan sävyjen vähäisyys myös arveluttaa. Useat haastateltavat korostavat, että kaikki inhimillinen kärsimys on samanarvoista; perusteltu puolueellisuus tulisi erottaa esimerkiksi ihmisarvoa loukkaavan venäläisvastaisuuden ruokkimisesta. Eräs kuvaaja kertoi itseään koskettaneesta ukrainalaisvanhuksen haastattelusta ja pohti, voisiko samankaltaista kuvaa tuottaa sodassa kuolleen venäläissotilaan äidistä.

Monet journalistit haluaisivat – ainakin periaatteessa – tuoda enemmän esiin myös venäläisten näkökulmaa, mutta tämä on käytännössä vaikeaa. Länsimedialla ei juuri ole pääsyä Venäjän puolelle rintamaa, Venäjän miehittämille Ukrainan alueille tai venäjämielisten ukrainalaisten kokemukseen. Lisäksi toimituksissa saatetaan miettiä, onko nyt sopiva aika tällaisille tarinoille: minkälaista kuvaa Venäjältä tai Ukrainasta on sopivaa välittää mediahuomion ollessa joka tapauksessa rajallinen?

Lopuksi

Vaikka uusi teknologia on mahdollistanut Venäjän–Ukrainan sodan seuraamisen ennen näkemättömällä tavalla, kokonaiskuvan muodostaminen on vaikeaa. Läsnäoloon ja journalistien omiin havaintoihin perustuvan journalismin avulla sodan vaikutuksia on pystytty kuvaamaan ruohonjuuritasolta. Lähelle meneminen tekee mahdolliseksi sodan emotionaalisen totuuden lähestymisen eli sodan keskellä elävien ihmisten kokemuksen kuvaamisen.

Tarve sodan totuudenmukaiseen näyttämiseen on johtanut poikkeuksellisen raakojen kuvien julkaisuun. Samaan aikaan on nähtävillä pyrkimys kuvattavan ja tämän yksityisyyden kunnioittamiseen. Journalistille ammatti – kuvaajalle eritoten kamera – tarjoaa suojan, jonka läpi raskaitakin asioita on mahdollista todistaa. Eettinen toiminta ja empatia ovat osa ammattitaitoa ja tärkeässä roolissa myös emotionaalisen totuuden tavoittelussa.

Sodan pitkittyessä toimittajien ja kuvaajien keskuudessa nousee huoli yleisön väsymyksestä, resurssien riittävyydestä ja paikan päältä tehtävän seurannan jatkumisesta. Uutistapahtumien seuraaminen loppuun saakka kuuluukin journalismin eettisiin periaatteisiin (JSN 2023).

Lähteet

Alenius, Jari; Nuutinen, Anna & Kauppinen, Ina (2023) Putinin pahuuden uhrin. *Ilta-Sanomat* 24.2.2023. Saatavilla: <https://www.is.fi/ulkomaat/art-2000009320038.html> (linkki tarkistettu 31.5.2024).

Chouliaraki, Lilie (2013) The Humanity of War: Iconic photojournalism of the battlefield, 1914–2012. *Visual Communication* 12(3). <https://doi.org/10.1177/1470357213484422>.

Chouliaraki, Lilie & Al-Ghazzi, Omar (2022) Beyond verification: Flesh witnessing and the significance of embodiment in conflict news. *Journalism* 23(3), 649–667. <https://doi.org/10.1177/14648849211060628>.

Dahmen, Nicole Smith (2015) Watchdog, voyeur, or censure? *Journalism Practice* 9(3), 418–432. <https://doi.org/10.1080/17512786.2014.950883>.

Dokyum Kim, Michael (2020) News values and human values in mediated terrorism: Photographic representations of the 2015 Beirut and Paris attacks by global news agencies. *Media, War & Conflict* 15(4). <https://doi.org/10.1177/1750635220974980>.

Durham, Meenakshi Gigi (2023) “Napalm Girl” at 50: On photojournalism and the ethics of care. *International Journal of Communication* 17.

Fahmy, Shahira (2005) Photojournalists’ and photo editors’ attitudes and perceptions: The visual coverage of 9/11 and the Afghan War. *Visual Communication Quarterly* 12(3/4), 146–163. https://doi.org/10.1207/s15551407vcq1203&4_4.

Fernández-Castrillo, Carolina & Ramos, Celia (2023) Social web and photojournalism: User-generated content of the Russo-Ukrainian war. *Comunicar, English Ed.* 31(77), 81–91. <https://doi.org/10.3916/C77-2023-07>.

JSN (2013) Journalistin ohjeet. Julkisen sanan neuvosto. <https://jsn.fi/journalistin-ohjeet/>.

Keith, Susan; Schwalbe, Carol B. & Silcock, B. William (2006) Images in ethics codes in an era of violence and tragedy. *Journal of Mass Media Ethics* 21(4), 245–264. https://doi.org/10.1207/s15327728jmm2104_3.

Knightley, Phillip (2004) *The First Casualty: The War Correspondent as Hero and Myth-Maker from the Crimea to Iraq*. 3rd edition. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.

Kotisova, Johana (2019) *Crisis Reporters, Emotions, and Technology*. Lontoo: Palgrave MacMillan.

Matheson, Donald (2015) When the photojournalist returns: Exploring reflexive moments in photojournalism. *Photography and Culture* 8(2), 173–190. <https://doi.org/10.1080/17514517.2015.1076243>.

Matthews, Jamie (2023) Open-source actors and UK news coverage of the war in Ukraine: Documenting the impacts of conflict and incidents of civilian harm. Teoksessa Mette Mortensen & Mervi Pantti (toim.) *Media and the War in Ukraine*. New York: Peter Lang, 79–96.

Michailidis, Iakovos (2020) Reporting from the Frontline. *Media History* 26(2), 122–136. <https://doi.org/10.1080/13688804.2018.1519389>.

Midberry, Jennifer (2020) Compassionate horror or compassion fatigue? Responses to human-cost-of-war photographs. *International Journal of Communication* 14, 4406–4427. Saatavilla: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/12539/3192> (linkki tarkistettu 31.5.2024).

Mortensen, Mette & Pantti, Mervi (2023) *Media and the War in Ukraine*. New York: Peter Lang.

Myre, Greg (2023) From drone videos to selfies at the front, Ukraine is the most documented war ever. *Gpb.org.news*. Saatavilla: <https://www.gpb.org/news/2023/08/08/drone-videos-selfies-at-the-front-ukraine-the-most-documented-war-ever> (linkki tarkistettu 8.12.2023).

Mäenpää, Jenni (2021) Distributing ethics: Filtering images of death at three news photo desks. *Journalism* 23(10), 2230–2248. <https://doi.org/10.1177/1464884921996308>.

O’Hearn, Megan (2016) Seeing is believing early war photography. Jstor.org, 11.11.2016. Saatavilla: <https://about.jstor.org/blog/seeing-is-believing-early-war-photography/> (linkki tarkistettu 8.12.2023).

Okoye, John-Bell S. et al. (2022) To Show or Not to Show? The depiction of terror and death in Nairobi. *Journal of Media Ethics* 37(4), 238–251. <https://doi.org/10.1080/23736992.2022.2142124>.

Pajari, Katriina & Kero, Sami (2022) Pysy elossa. *Helsingin Sanomat* 30.10.2022. Saatavilla: <https://alasin-delivery.datadesk.hs.fi/ec1e6f99-6b4b-474a-b5d1-2fda5b6dc713/index.html> (linkki tarkistettu 14.12.2023).

Pajari, Katriina & Kero, Sami (2023) Serhi, Ukrainalainen sotilas. *Helsingin Sanomat* 6.5.2023, *Ytimessä*. Saatavilla: <https://alasin-delivery.datadesk.hs.fi/ec1e6f99-6b4b-474a-b5d1-2fda5b6dc713/index.html> (linkki tarkistettu 14.12.2023).

Patricia Seppälän säätiö (2023) Säätiön kuvajournalistipalkinto Antti Hämäläiselle, Kalle Kopuselle ja Benjamin Suomalalle. Blogikirjoitus 13.4.2023. Saatavilla: <https://patriciaseppalansaatio.fi/saation-kuvajournalistipalkinto-antti-hamalaiselle-kalle-kopuselle-ja-benjamin-suomalalle/> (linkki tarkistettu 14.12.2023).

Rikoslaki 9.6.2000/531. (2000) Rikoslaki. <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1889/18890039001#L24>.

Smaele, Hedwig de; Geenen, Eline & Cock, Rozane De (2017) Visual Gatekeeping – Selection of News Photographs at a Flemish Newspaper. *Nordicom Review* 38(S2), 57–70. <https://doi.org/10.1515/nor-2017-0414>.

YLE (2022) Sodan kymmenen ensimmäistä kuukautta – Ukrainasta raportoineet kertovat käännekohtista. *YLE Uutispodcast*. 20.12.2022. Saatavilla: <https://areena.yle.fi/podcastit/1-64171436> (linkki tarkistettu 31.5.2024).

YLE (2023) Sotastressi näkyy naisten kehoissa – synnytysklinikalla Odessassa on huomattu, että raskaudet ovat alkaneet venyä. *YLE. A-Studio*. 7.12.2023. Saatavilla: <https://areena.yle.fi/1-64511983> (linkki tarkistettu 31.5.2024).

Laura Seppälä

FM, informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta, Tampereen yliopisto

Neuvostoarmeijan representaatiot ja vihollisen mekaaninen dehumanisaatio suomalaisissa toista maailmansotaa kuvaavissa 2000-luvun sotaelokuvissa

Tässä artikkelissa tarkastelen 2000-luvun suomalaisen sotaelokuvan viholliskuvaa dehumanisaation näkökulmasta. Vihollisen epäinhimillistäminen eli *dehumanisaatio* on ollut keskeinen osa sodankäyntiä ja sotapropagandaa läpi historian (Brough 2007). Sodassa dehumanisaatio toimii väkivallan oikeutuksena: kun sodan vastapuoli esitetään vailla ihmisille tyypillisiä ominaisuuksia, kuten moraalialta tai myötätuntoa, tullaan samalla perustelleeksi, miksi vihollisen pahuuteen ja turmeltuneisuuteen voi vastata vain väkivallalla (Thurstance 2017). Suomessa modernin median aikakaudella venäläisyyteen kohdistuneet epäinhimillistävät kuvaukset yleistyivät erityisesti vuoden 1918 sisällissodassa, kun valkoisten propaganda korosti eroa nationalististen, sivistyneiden valkoisten ja Venäjän vaikutusvallan alla olevien, eläimellisten ja raakalaismaisten punaisten välillä (Luostarinen 1986). Tätä historiallista taustaa vasten ei olekaan yllättävää, että toisen maailmansodan aikainen sotapropaganda hyödynsi vastaavanlaisia kuvauksia vihollisesta moraalittomana, sivistymättömänä, saastaisena ja eläimellisenä (Luostarinen 1986; Vihavainen 2013).

Tällaisten vihaa lietsovien näkemysten kohdistaminen venäläisyyteen on nähty kuitenkin merkittävästi vähentyneen toisen maailmansodan jälkeisten poliittisten, yhteiskunnallisten ja kulttuuristen muutosten seurauksena (Luostarinen 1989). On esitetty, että sotapropagandasta tuttu ”rasistisesti latautunut vihanlietsonta perivihollista kohtaan on nykyajalle niin vierasta”, ettei sitä ole haluttu tuoda esille 2000-luvun sotaelokuvissa (Vares 2007, 203). On totta, ettei 2000-luvun suomalaisista toista maailmansotaa kuvaavista elokuvista juuri löydy sotapropagandalle tyypillistä vihollista eläimellistä dehumanisaatiota. Tässä katsausartikkelissa esitän kuitenkin, että suomalainen nykysotaelokuvakin pyrkii häivyttämään vihollisen ihmisyyden, joskin eri keinoilla. Tarkastelen vihollisuuden esittämistä *mekaanisen dehumanisaation* käsitteen avulla. Minkälaista viholliskuvaa tuotetaan, kun vastassa onkin ihmisen sijasta kone?

2000-luvun suomalainen sotaelokuva

1990-luvun loppua ja 2000-luvun alkua voi pitää niin kutsutun ”sotaelokuvabuumin” alkamisen ajankohtana, jonka myötä toinen maailmansota teki paluun valkokankaalle ympäri maailmaa. Suomessa 2000-luvun ilmiöön vaikutti suuresti myös 1990-luvun loppupuolella alkanut kotimaisen elokuvateollisuuden nousukausi sekä *Rukajärven*

tien (Olli Saarela, 1999) suosio. Tässä artikkelissa tarkastelen vihollisuuden rakentumista *Rukajärven tien* lisäksi kuudessa muussa toista maailmansotaa kuvaavassa 2000-luvun suomalaisessa sotaelokuvassa.¹

Rukajärven tie perustuu elokuvan käsikirjoittajan Antti Tuurin Rukajärven tietä käsitteleviin teoksiin sekä arkisto- ja muistitietoaineistoihin. Elokuva seuraa luutnantti Perkolan (Peter Frantzén) johtaman osaston tiedusteluretkeä kesällä 1941, minkä lisäksi elokuvassa on romanttinen sivujuoni Perkolan ja tämän lottana toimivan kihlatun Kaarinan (Irina Björklund) välillä. Elokuva on kuitenkin suurelta osin melko tyypillinen taisteluja kuvaava sotaelokuva (eng. *combat war film*), jossa kuvataan joukkoa erilaisista taustoista tulevia miessotilaita, joista yksi (yleensä joukon johtaja) kuitenkin erottuu elokuvan varsinaisena päähenkilönä (Basinger 2003[1986]).

Hylätyt talot, autiot pihat (Lauri Törhönen, 2000) perustuu Laila Hietamiehen samannimiseen romaaniin (1982). Elokuva seuraa kahden naisen, Martan (Jonna Järnefelt) ja Helmi Elisan (Sari Puumalainen), evakkomatkaa Karjalan kannakselta sekä suomalaisten taisteluita Viipurissa. Elokuvassa sotaa pakenevien naisten kokemukset yhdistyvät sotaelokuvan lajityypille ominaisiin miessotilaiden näkökulmasta kuvattuihin taistelukohtauksiin.

Sisarteokset *Etulinjan edessä* (Åke Lindman, 2004) ja *Tali-Ihantala 1944* (Åke Lindman ja Sakari Kirjavainen, 2007) poikkeavat muusta aineistosta siten, että ne ovat pikemminkin sodan etenemistä ja historiallisten taisteluiden vaiheita esitteleviä ”draamadokumentteja” kuin varsinaisen juonen varaan rakentuvia näytelmäelokuvia. *Etulinjan edessä* kuvaa ruotsinkielisen jalkaväkirykmentin toimintaa jatkosodan aikana. Elokuva perustuu todellisiin taisteluihin ja todellisten henkilöiden kokemuksiin. *Tali-Ihantala 1944* puolestaan kuvaa nimensä mukaisesti jatkosodan lopulla käytyä Talin-Ihantalalan suurtaistelua, eikä siinä ole lainkaan varsinaisia päähenkilöitä.

Lupaus (Ilkka Vanne, 2005) kuvaa Lotta Svärd -järjestön toimintaa ja seuraa kolmea lottaa, Monaa (Laura Birn), Annaa (Karoliina Vanne) ja Ruthia (Hanna Lekander), läpi talvi- ja jatkosodan. Elokuva on suurelta osin Lotta Svärd Säätiön rahoittama. Koska lottien toiminta sijoittuu rintaman läheisyyteen, elokuvassa on myös muutama miessotilaiden näkökulmasta kuvattu taistelukohtaus.

Hiljaisuus (Sakari Kirjavainen, 2011) kuvaa kahden sotilaan, Einon (Joonas Saartamo) ja Antin (Lauri Tilkanen) ja kahden lotan, Jaanan (Terhi Suorlahti) ja Siirin (Joanna Haartti) toimintaa kaatuneiden evakuoitikeskuksessa jatkosodan aikana. Elokuvassa on hyvin vähän varsinaisia taistelukohtauksia, sillä elokuvassa rintamalla käydään vain hakemassa kaatuneiden suomalaissotilaiden ruumiit, eivätkä elokuvan päähenkilöt osallistu taisteluihin. Vihollisen läsnäoloa kuvataan pääasiassa evakuoitikeskuksen yli lentävillä pommikoneilla sekä kaukaa kuuluvilla taisteluiden äänillä.

Tunteimatonta sotilasta (Aku Louhimies, 2017) on Väinö Linnan samannimisen romaanin (1954) kolmas elokuvaversio. Elokuva tuli ensi-iltaan osana Suomi 100 -juhlavuotta. Suomen tunnetuimpaan sotakertomukseen perustuva elokuva seuraa suomalaisen konekiväärikomppanian toimintaa jatkosodassa.

1 Vuonna 1999 julkaistu *Rukajärven tie* ei toki kirjaimellisesti katsoen ole 2000-luvun sotaelokuva, mutta Suomen kontekstissa *Rukajärven tie* on keskeinen osa ”sotaelokuvabuumia”. Tekstin sujuvoittamiseksi viittaan aineistooni ”2000-luvun sotaelokuvina”, ”1990-luvun lopun ja 2000-luvun sotaelokuvien” sijasta. Koska tässä artikkelissa tarkastellaan nimenomaan neuvostoarmeijan representaatioita, en käsittele Lapin sotaan sijoittuvaa elokuvaa *Kättilö* (Antti J. Jokinen, 2015). Samoin olen jättänyt pois esimerkiksi elokuvan *Täällä Pohjantähden alla II* (Timo Koivusalo, 2010). Vaikka elokuvassa lyhyesti kuvataan talvi- ja jatkosotaa, se ei ole sotaa kuvaava elokuva siinä merkityksessä kuin aineistoni elokuvat.

Neuvostoarmeijan representaatiot

Neuvostoarmeijan ja sotilaiden esittämiseen vaikuttaa oleellisesti se, kenen näkökulmasta elokuva tarkastelee sotaa. Aineistossani rintamalla taistelevia sotilaita kuvaavissa elokuvissa vihollinen on useammin läsnä kuin elokuvissa, joissa taistelukohtauksia on vähemmän. Neuvostoarmeijan representaatiot voi jakaa karkeasti kolmeen ryhmään: 1) vihollinen taistelukohtauksissa, 2) vihollinen muissa kuin taistelukohtauksissa ja 3) vihollinen suomalaishahmojen puheissa. Taistelukohtauksissa neuvostoarmeija esitetään sotilashahmoina, panssarivaunuina ja pommikoneina, joiden lisäksi sotaelokuville hyvin tyypillinen representaatio on näkymätön vihollinen, eli niin katsoja kuin elokuvan suomalaishahmotkaan eivät näe metsän siimeksestä yllättäen tulittavaa vihollista. Muissa kuin taistelukohtauksissa kuvatut neuvostohahmot ovat tyypillisesti sotavankeja tai ohikulkevia sotilaita, joita suomalaishahmot tarkkailevat yleensä ohimennen.

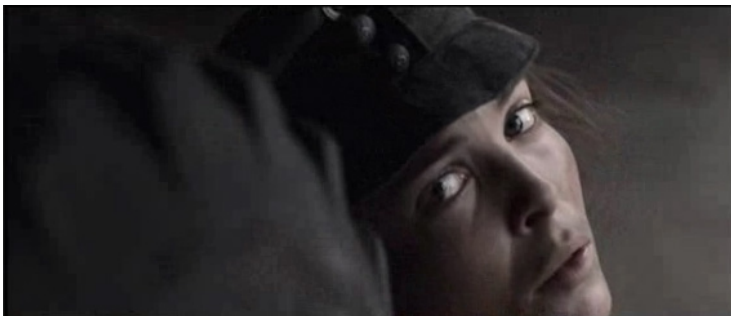
Käytän artikkelissani termejä *vihollinen* ja *viholliskuva*, sillä aineistoni elokuvat kuvaavat historiallisia tapahtumia eli sotia Suomen ja Neuvostoliiton välillä. On kuitenkin huomattava, että vihollisuus historiallisena tosiasiana ei tarkoita, että näissä elokuvissa kaikki neuvostohahmot esitettäisiin antagonistisina hahmoina. Elokuvatutkija Murray Smith (1995) esittää, että katsojan tunnereaktiot suhteessa elokuvissa esitettyihin hahmoihin syntyvät kolmella tasolla, joista tunnistaminen on ensimmäinen ja edellytys seuraaville tasoille eli suhteuttamiselle ja liittoutumiselle.² Tunnistaminen viittaa prosessiin, jossa katsoja voi tunnistaa elokuvan hahmon ihmiseksi ja yksilölliseksi sellaiseksi. Elokuvan on (yleensä visuaalisesti) tarjottava hahmosta tarpeeksi tietoa, jotta hahmon voisi tunnistaa samaksi ihmishahmoksi uudelleen eri tilanteissa.

Aineistossani vain harva neuvostosotilas on tunnistettavissa. Läheltäkin kuvattuja sotilashahmoja on vaikea erottaa toisistaan, sillä samanlaisiin univormuihin pukeutuneiden hahmojen kasvot jäävät kypärien varjoon. Lisäksi etäisyys kameraan ja kameran liikkeet sekä editointi tekevät tunnistamisesta usein mahdotonta. Tällaiset sekunnin ajan ruudulla vilahtavat tai anonyymiin sotilasmassaan kuuluvat sotilashahmot eivät tietenkään ole vain näiden elokuvien erikoisuus, vaan sotaelokuvan lajityypillinen konventio: juonen kannalta merkityksettömät sotilashahmot ovat kasvottomia – tai Smithin termein ilmaistuna ”tunnistamattomia”. Tämä koskee neuvostohahmojen lisäksi myös suomalaisia sotilashahmoja, joista suuri osa jää persoonattomiksi. Viholliskuvan rakentumisen kannalta on kuitenkin merkityksellistä, että valtaosalle näiden elokuvien kuvaamista neuvostohahmoista ei anneta käytännössä minkäänlaisia ominaisuuksia, sillä se tarkoittaa, että elokuvat eivät esitä tulkintoja näiden hahmojen moraalista tai motiiveista.

Vihollisen julmuutta korostavia poikkeuksiakin toki löytyy. *Lupauksessa* neuvostosotilas tappaa maassa makaavan puolustuskyvyttömän lotan pistimellä. Verrattuna suuriin, nopeatempoisiin taistelukohtauksiin, joissa sotilaiden kuolemia ei pysähdytä kuvaamaan läheltä, kohtausta tuo väkivallan eri tavalla lähelle katsojaa, minkä lisäksi pistin näyttäytyy erityisen henkilökohtaisena ja raakana aseena. *Rukajärven tiessä*

2 Suhteuttaminen viittaa katsojalle tarjottavaan tietoon siitä, mitä elokuvan hahmot tekevät, tietävät ja tuntevat. Liittoutuminen taas on lähimpänä arkikielessä käytettävää samastumisen käsitettä, eli katsojan tekemä moraalinen arvio elokuvan hahmoista. Smithin edustama kognitiivinen elokuvatutkimus esittää hypoteeseja katsojien mahdollisista tunnereaktioista analysoimalla niitä kerronnallisia ja elokuvallisia keinoja, joilla näitä tunnereaktioita voi potentiaalisesti herättää. Kognitiivisessa elokuvatutkimuksessa katsoja viittaa siis hypoteettiseen niin sanottuun *sisäiskatsojaan* (vrt. *sisäislukija* kirjallisuustieteessä), ei todelliseen katsojaan, jonka todellisiin tunnereaktioihin pääsisi käsiksi vain vastaanottotutkimuksen kautta.

neuvostosotilaita kuvataan ensimmäisen kerran kohtauksessa, jossa haavoittuneita sotilaita ja lottia kuljettavaa saattuetta kohti hyökätään ja kaikki paitsi Kaarina tapetaan. Auton renkaan takana piileksivän Kaarinan pelokkaista kasvoista leikataan otokseen hänen löytäneen virnuilevan neuvostosotilaan kasvoista.



Kuva 1. Kaarina kääntyy katsomaan neuvostosotilasta elokuvassa *Rukajärven tie* (1999). Kuvakaappaus DVD:ltä.



Kuva 2. Neuvostosotilas katselee Kaarinaa elokuvassa *Rukajärven tie* (1999). Kuvakaappaus DVD:ltä.

Elokuvan lopussa paljastuu, että Kaarina on selvinnyt hengissä, mutta on hyvin oletettavasti joutunut seksuaalisen väkivallan uhriksi.³ Aineiston kaikkiin viholliskuvauksiin suhteutettuna tällaiset representaatiot ovat kuitenkin selvästi vähemmistössä.

Mekaaninen dehumanisaatio ja vihollisen ylivoimaisuus

Vaikka aineistoni elokuvat pääasiassa välttävät liittämästä viholliseen sota-propagandasta tuttuja demonisoivia piirteitä, on kuitenkin syytä tarkastella sitä, mitä tapahtuu, kun vihollisen ihmisyyttä häivytetään erilaisilla visuaalisilla ja kerronnallisilla keinoilla. Anonyymien vihollismassan lisäksi panssarivaunut ja pommikoneet muodostavat merkittävän osan vihollisrepresentaatioista. Siinä missä yksittäisen metsässä juoksevan sotilaan voi jotenkuten tunnistaa ihmishahmoksi – vaikkakaan ei yksilölliseksi sellaiseksi – panssarivaunut ja pommikoneet piilottavat ihmishahmon täysin. Tällaisten representaatioiden voi nähdä tuottavan niin kutsutua mekaanista dehumanisaatiota. Mekaanisen dehumanisaation käsite tulee psykologian tutkija Nick Haslamin (2006) esittämästä dehumanisaation kaksoismallista, jossa dehumanisaatio jaetaan eläimelliseen (*animalistic*⁴) ja mekaaniseen (*mechanistic*) dehumanisaation. Haslamin mallissa erotellaan ihmisille ainutlaatuiset (*uniquely human*) ominaisuudet ihmisluonnolle (*human nature*) tyyppillisistä ominaisuuksista.

.....
3 Naisten sotakokemuksia kuvatessa seksuaalisen väkivallan uhka on usein läsnä, mutta on huomattava, että aineistossani uhka ei tule ainoastaan vihollisen puolelta: *Lupauksessa* suomalainen sotilas yrittää raiskata Monan ja *Hylätyt talot, autot pihat* -elokuvassa Martan kimppuun hyökkää rintamalta karannut suomalainen.

4 Muualla myös eläimellistävä, *animalising* (de Ruiter 2023).

Eläimellisessä dehumanisaatiossa vertailu tapahtuu vertikaalisesti ja alentavasti eli epäinhimillistetty toinen on ihmisen alapuolella, *vähemmän* kuin ihminen. Mekaaninen dehumanisaatio sen sijaan on horisontaalista ja etäännyttävää: toinen on *jotain muuta* kuin ihminen.

Mekaanisen dehumanisaation käsitettä on elokuvatutkimuksessa hyödynnetty kylmän sodan aikaisten Hollywood-elokuvien neuvostohahmojen analyysissä: Neuvostoliittoa edustavat antagonistit esitetään tunteettomina ja ilmeettöminä robottimaisina hahmoina, jotka toteuttavat ylhäältä annettuja käskyjä vailla omaa tahtoa tai omaatuntoa (Riabov 2020). Mekaaniseen dehumanisaatioon ei siis välttämättä liity samanlaista alentavaa toiseuttamista kuin eläimelliseen dehumanisaatioon, vaan vailla myötätuntoa ja sääliä toimivat hahmot ovat vapaita ihmisyyden rajoitteista ja siten lähes voittamattomia vastustajia. Suomalaisissa sotaelokuvissa neuvostoarmeijan esittäminen pysäyttämättöminä, eteenpäin vyöryvinä koneina alleviivaa erityisesti vihollisen sotilaallista ylivoimaa.

Taistelukohtausten lisäksi tätä neuvostoarmeijan ylivoimaa korostetaan myös hahmojen puheissa, monesti humoristissävyytteisesti. *Rukajärven tiessä* Perkolalle käskyjä antava majuri Kivikari (Kai Lehtinen) toteaa, että Suomen rintaman sadan kilometrin pituisesta aukosta voi tulla vaikka 100 000 venäläistä, mikä ei ole kuin yksi metriä kohden. *Etulinjan edessä* -elokuvassa käy ilmi, että suomalaisten kiinniottaman neuvostosotilaan rykmentin numero on 1061, kun taas suomalaisten on 61 – ”niitä on aina tuhat enemmän kuin meitä!” *Tuntemattomassa sotilaassa* toistetaan tuttua sanontaa siitä, kuinka yksi suomalainen vastaa kymmentä venäläistä, johon Lahtinen (Joonas Saartamo) toteaa: ”Mutta mites sitten tehdään, kun tulee se yhdestoista?” Lahtisen toteamus enteilee suomalaisten perääntymistä elokuvan loppupuolella, jolloin suomalaisjoukot joutuvat toistuvasti vetäytymään Neuvostoliiton hyökkäyksen alta. Vihollisen pysäyttämättömyyttä korostetaan entisestään kohtauksessa, jossa everstiluutnantti Karjula (Janne Virtanen) yrittää raivostuneena estää suomalaisia sotilaita perääntymästä ja tulee neuvostopanssarivaunun yliajamaksi.



Kuva 3. Karjula ja lähestyvä panssarivaunu elokuvassa *Tuntematon sotilas* (2017). Kuvakaappaus DVD:ltä.

Vastaavanlainen varsin kirjaimellinen miehen ja koneen vastakkainasettelu nähdään elokuvassa *Hylätyt talot, autiot pihat*, jossa elokuvan päähenkilö Aarne Heikkilä (Mats Långbacka) kohtaa neuvostopanssarivaunun niin sanotusti silmästä silmään. Kohtauksessa Heikkilän näkökulmaa vastaava otos panssarivaunusta seuraa panssarivaunun näkökulmaa vastaava otos Heikkilästä.

Heikkilää toki katselee panssarivaunun sisällä oleva sotilas eikä kone itsessään, mutta visuaalisesti vihollinen on kone, eikä ihminen: kohtausta korostaa alakynnessä olevan suomalaisen haavoittuvuutta siinä tilanteessa haavoittamattoman koneen edessä. Toisin kuin *Tuntemattoman sotilaan* Karjula, Heikkilä onnistuu pakenemaan panssarivaunun laukausta viime hetkellä ja selviytyy.



Kuva 4. Kone...
Kuvakaappaus DVD:ltä elokuvasta *Hylätyt talot, autiot pihat* (2000).



Kuva 5. ...vastaan mies.
Kuvakaappaus DVD:ltä elokuvasta *Hylätyt talot, autiot pihat* (2000).

Mekaaninen dehumanisaatio etäännyttämisen keinona

Koneita vastaan taistelevien suomalaisten kautta voidaan paitsi tuoda esiin vihollisen ylivoimaa, myös korostaa yksittäisten suomalaishahmojen sankaruutta ja uhrauksia lähes mahdottomalta vaikuttavan tehtävän edessä. Neuvostoarmeijan esittäminen koneena ei kuitenkaan rajoitu vain varsinaisiin taistelukohtauksiin, vaan vihollisen pommikoneita kuvataan myös kohtauksissa, joissa etäinen mutta pysäyttämätön vihollinen kohtaa puolustuskyvyttömän siviiliväestön. Tällaisia kohtauksia on esimerkiksi *Lupauksessa* Helsinkiin kohdistuvassa hyökkäyksessä ja *Hylätyt talot, autiot pihat* -elokuvassa. Kohtaukset rakentuvat yleensä samalla kaavalla: suomalaishahmojen näkökulmasta kuvattuja otoksia viholliskoneesta edeltää tai seuraa otos hahmojen pelokkaista tai kärsivistä kasvoista (kuvat 6–7).

Visuaalisesti ja kerronnallisesti kohtaukset etäännyttävät vihollisen lähinnä sotaelokuvan genrekonventioksi ja tuovat keskiöön suomalaishahmojen tunnereaktiot. Toisaalta tällaisilla kohtauksilla voidaan myös viitata vihollisen moraalittomuuteen. *Hylätyt talot, autot pihat* -elokuvan loppupuolella yli lentävästä Neuvostoliiton koneesta yritetään tulittaa suomalaisia sotilaita kuljettavaa ambulanssia, jolloin Pekka Karjalainen (Carl-Kristian Rundman), yksi elokuvan päähahmoista, huutaa raivoissaan taivaalle: ”Ettekö te saatanat kunnioita edes punaista ristiä?”⁵ Kuten

5 Punaisen ristin kunnioittamisen kyseenalaistamista voi pitää viittauksena *Tuntemattoman sotilaan* tunnettuun kohtaukseen, jossa loukkaantunut Hietanen saa surmansa Neuvostoliiton tulittaessa suomalaisia kuljettavaa ambulanssia. Kyseinen eri tavoin eri versioissa esitetty kohtaus löytyy myös vuoden 2017 *Tuntemattomasta*.



Kuva 6. Viholliskone lentää elokuvassa *Hylätyt talot, autiot pihat* (2000). Kuvakaappaus DVD:ltä.



Kuva 7. Maassa makaava Helmi Elisa katsoo yli lentävää konetta ja suojelee lapsia elokuvassa *Hylätyt talot, autiot pihat* (2000). Kuvakaappaus DVD:ltä.

todettu, vihollisen moraalittomuutta korostavat kohtaukset ovat silti pikemminkin poikkeuksia kuin läpi aineiston toistuvaa järjestelmällistä viholliskuvan rakentamista.

Vihollisen mekaanisen dehumanisaation tuottamien viholliskuvien merkitystä voi tulkita tarkastelemieni elokuvien kautta ainakin kahdella tavalla. Ensinnäkin, vihollisen etäännyttäminen niin kerronnallisesti kuin visuaalisestikin alleviivaa sitä, että nämä elokuvat ovat ennen kaikkea tarinoita suomalaisista sodassa, tarinoita sodan kokevien suomalaisten kärsimyksistä, uhrauksista ja sankaruudesta. Neuvostoarmeijan kuvaaminen edes jossain määrin on toki sotaelokuville ominaista, onhan vihollisen läsnäolo sotaelokuvan keskeinen genrekonventio (Basinger 2003[1986], 68). Voi kuitenkin olettaa, että pääasiassa suomalaisyleisölle suunnattujen, historiallisia tapahtumia kuvaavien elokuvien katsojilla on historiallista pääomaa (Sorlin 1980) eli kollektiivista ja kulttuurista ymmärrystä (kansallisen) yhteisön historian keskeisistä tapahtumista. Elokuvien ei tarvitse tuottaa vihollisuutta antipatiaa herättävien vihollishahmojen kautta, koska elokuvassa kuvattavien tapahtumien asetelmat ovat katsojan tiedossa jo etukäteen; Neuvostoliiton rooli Suomen vihollisena on katsojalle itsestään selvä.

Toiseksi, koska nämä elokuvat kuvaavat sotaa suomalaisten näkökulmasta, oletetaan katsojan olevan niin sanotusti suomalaisten ”puolella” ja kokevan sympatiaa suomalaishahmoja kohtaan. Elokuvissa konstruoitujen tunnerakenteiden kannalta on keskeistä, että elokuvan päähenkilöiden toiminnan voi tulkita olevan moraalisesti oikein (Smith 1995). Sodassa tappamista ei voi välttää, mutta suomalaisten käyttämän väkivallan on elokuvissa oltava oikeutettua ja tappamisen pakollista, ei nautinnollista. Koska vihollisen sotilaallista ylivoimaa edustavilta panssarivaunuilta tai kaupunkien ja kylien yli lentäviltä pommikoneilta ei voi odottaa myötätuntoa tai armoa, jää suomalaisten selviytymisen edellytykseksi siten vihollisen mahdollisimman tehokas torjuminen. Katsoja ei kuitenkaan näe räjäytettyjen panssarivaunujen sisällä kuolevia neuvostosotilaita, eikä nopeasti etenevissä taistelukohtauksissakaan pysähdytä kuvaamaan vihollissotilaiden kuolemia läheltä tai yksityiskohtaisesti.

Siinä missä lähikuvat haavoittuneiden tai kuolemaa tekevien suomalaissotilaiden kärsivistä kasvoista ovat sotaelokuvan konventioiden tapaan suomalaisillekin sotaelokuville tyypillisiä otoksia, vihollisen kuolemaa ei juuri koskaan esitetä samalla

tavalla, vaan katsoja etäännytetään suomalaisten sotilaiden toteuttaman tappamisen inhimillisistä seurauksista. Elokuvatutkija Carl Plantinga (1999) on esittänyt, että ihmiskasvoihin keskittyvät lähikuvaotokset voivat toimia niin sanottuina ”empathia-kohtauksina” (*scene of empathy*), jotka voivat herättää katsojassa empaattisen reaktion, mahdollisesti riippumatta siitä, minkälaisia arvioita katsoja on aikaisemmin tehnyt hahmosta. Vihollisotilaiden kasvojen lähikuvien merkityksen huomaakin silloin, kun elokuvat poikkeavat vihollisen ihmisyyden piilottavista esittämisen tavoista.

Vihollisen odottamaton inhimillisuus

Vaikka 2000-luvun suomalaisten sotaelokuvien vihollisrepresentaatiot pyrkivät sotaelokuvan lajityypille ominaisesti pääosin häivyttämään vihollisen ihmisyyden, on lopuksi kuitenkin syytä nostaa esille kaksi esimerkkiä, joissa poikkeuksellisesti tuodaan esiin vastapuolen ihmisyys ja inhimillisuus. Neuvostoliiton suurhyökkäystä kuvaava *Tali-Ihantala 1944* keskittyy lähinnä taistelun eri vaiheiden kuvaamiseen eikä siinä ole varsinaisia päähenkilöitä. Hieman yllättäen elokuvassa on kuitenkin kohtaus, jossa suomalaisen panssarivaunun divisioonan matka pysähtyy, kun metsästä ilmestyy neuvostosotilas kantaen haavoittunutta suomalaissotilasta. Sotilas laskee suomalaisen maahan, katsoo kameran suuntaan (eli tielle pysähtyneitä suomalaisia) ja kävelee takaisin metsään.

Vastaavanlainen kohtaus löytyy myös *Hiljaisuuden* lopusta. Eino on yksin kuljettamassa kaatuneiden suomalaissotilaiden ruumiita turvaan Neuvostoliiton hyökkäyksen alta, kun hän kohtaa joukon neuvostosotilaita. Sen sijaan, että sotilaat ampuisivat Einon tai ottaisivat hänet vangiksi, he päästävät hänet jatkamaan matkaa. Hänen kulkiessaan sotilaiden ohi, Einon näkökulmaa vastaava otos kuvaa melkein suoraan kameraan katsovia neuvostosotilaita.

Kohtaus on pysäyttävä, sillä elokuvan viholliskuvaukset ovat koostuneet pääasiassa evakuoitikeskuksen yli lentävistä pommikoneista ja näkymättömästä, metsän siimeksestä tulittavasta vihollisesta. Nämä kaksi esimerkkiä poikkeavat



Kuva 8. Neuvostosotilaat katsovat ohikulkevaa Einoa elokuvassa *Hiljaisuus* (2011). Kuvakaappaus DVD:ltä.



Kuva 9. Joukkonsa sivuun käsenyt neuvostokomentaja vie käden lipaan Einon kulkiessa ohi elokuvassa *Hiljaisuus* (2011). Kuvakaappaus DVD:ltä.

mekaanisen dehumanisaation traditiosta tuomalla vihollisen lähelle katsojaa ja selkeästi tunnistettavaksi ihmiseksi, mutta sen lisäksi kohtaukset rakentavat kuvaa vihollisesta, joka toimii poikkeuksellisen myötätuntoisesti ja oikeana pidettyihin moraalikäsitteisiin perustuen. Vihollisuutta tuottavien representaatioiden sijaan kohtaukset kutsuvat katsojan pohtimaan, edes hetkeksi, sodan jaettua tragediata.

Lopuksi

Tässä artikkelissa tarkastelin toista maailmansotaa kuvaavien 2000-luvun suomalaisen sotaelokuvien tuottamaa viholliskuvaa analysoimalla elokuvien konstruoimia neuvostoarmeijan representaatioita. Analyysi osoitti, että merkittävä osa aineiston vihollisrepresentaatioista koostuu sotaelokuvalla tyypillisistä näkymättömistä tai kasvottomista vihollishahmoista sekä pommikoneista ja panssarivaunuista. Tällaiset representaatiot tuottavat *mekaanista dehumanisaatiota*, joka suomalaisissa sotaelokuvissa yhtäältä korostaa vihollisen sotilaallista ylivoimaa ja toisaalta ylipäättään etäännyttää katsojan vastapuolen ihmisyydestä korostaen suomalaishahmojen kärsimystä ja sankaruutta.

Mekaaninen dehumanisaatio toimii etäännyttävänä elementtinä läpi käsittelemäni aineiston. Tällaisia vihollisrepresentaatioita voi pitää sekä lajityypillisinä että suomalaiselle historiakontekstille erityisinä – pienen Suomen taistelu suurta Venäjää vastaan on keskeinen osa suomalaista kansallista kertomusta. Aineistoni uusin elokuva on vuodelta 2017, joten nähtäväksi jää, tuleeko Venäjän vuonna 2022 aloittama hyökkäyssota Ukrainaan vaikuttamaan mahdollisten tulevien suomalaisten sotaelokuvien viholliskuvauksiin.

Lähteet

Elokuvat

Etulinjan edessä. Ohjaaja: Åke Lindman. Tuotantoyhtiö: Åke Lindman Film-Production Oy, 2004.

Hiljaisuus. Ohjaaja: Sakari Kirjavainen. Tuotantoyhtiö: Cine Works Koskinen & Rossi Oy, 2011.

Hylätyt talot, autiot pihat. Ohjaaja: Lauri Törhönen. Tuotantoyhtiö: Jörn Donner Productions Oy, 2000.

Lupaus. Ohjaaja: Ilkka Vanne. Tuotantoyhtiö: Fantasiafilmi Oy, 2005.

Rukajärven tie. Ohjaaja: Olli Saarela. Tuotantoyhtiö: MRP Matila Röhr Productions Oy, 1999.

Tali-Ihantala 1944. Ohjaaja: Åke Lindman, Sakari Kirjavainen. Tuotantoyhtiö: Åke Lindman Film-Production Oy, 2007.

Tuntematon sotilas. Ohjaaja: Aku Louhimies. Tuotantoyhtiö: Elokuvaosakeyhtiö Suomi 2017 Oy, 2017.

Kirjallisuus

Basinger, Jeanine (2003 [1986]) *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. Middletown: Wesleyan University Press.

Brough, Michael W. (2007) Dehumanization of the Enemy and the Moral Equality of Soldiers. Teoksessa Michael W. Brough; John W. Lango & Harry van der Linden (toim.) *Rethinking the Just War Tradition*. Albany: State University of New York Press, 149–167.

de Ruiter, Adrienne (2023) To Be or Not to Be Human: Resolving the Paradox of Dehumanisation. *European Journal of Political Theory* 22(1), 73–95. <https://doi.org/10.1177/1474885120984605>.

Haslam, Nick (2006) Dehumanization: An Integrative Review. *Personality and Social Psychology Review* 10(3), 252–264. https://doi.org/10.1207/s15327957pspr1003_4.

Luostarinen, Heikki (1986) *Perivihollinen. Suomen oikeistolehdistön Neuvostoliittoa koskeva viholliskuva sodassa 1941–44: tausta ja sisältö*. Tampere: Vastapaino.

Luostarinen, Heikki (1989) Finnish Russophobia: The Story of an Enemy Image. *Journal of Peace Research* 26(2), 123–37. <https://doi.org/10.1177/0022343389026002002>.

Plantinga, Carl (1999) The Scene of Empathy and the Human Face on Film. Teoksessa Carl Plantinga & Greg M. Smith (toim.) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Lontoo & Baltimore: The John Hopkins University Press, 239–255.

Riabov, Oleg (2020) The Red Machine: The Dehumanization of the Communist Enemy in American Cold War Cinema. *Quaestio Rossica* 8(2), 536–550. <https://doi.org/10.15826/qr.2020.2.479>.

Smith, Murray (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Sorlin, Pierre (1980) *The Film in History: Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell.

Thurstance, Angela J. (2017) Dehumanizing the enemy. Teoksessa Paul Joseph (toim.) *The SAGE Encyclopedia of War: Social Science Perspectives*. Thousand Oaks: SAGE Publications.

Vares, Vesa (2007) Kuitenkin me voitimme! Uuspatrioottiset tulkinnat talvi- ja jatkosodasta suomalaisissa populaäriesityksissä. Teoksessa Markku Jokisipilä (toim.) *Sodan totuudet: Yksi suomalainen vastaa 5,7 ryssä*. Helsinki: Ajatus, 183–221.

Vihavainen, Timo (2013) *Ryssäviha. Venäjän-pelon historia*. Helsinki: Minerva.

Kaspero Kainulainen

HuK, mediatutkimus, Turun yliopisto

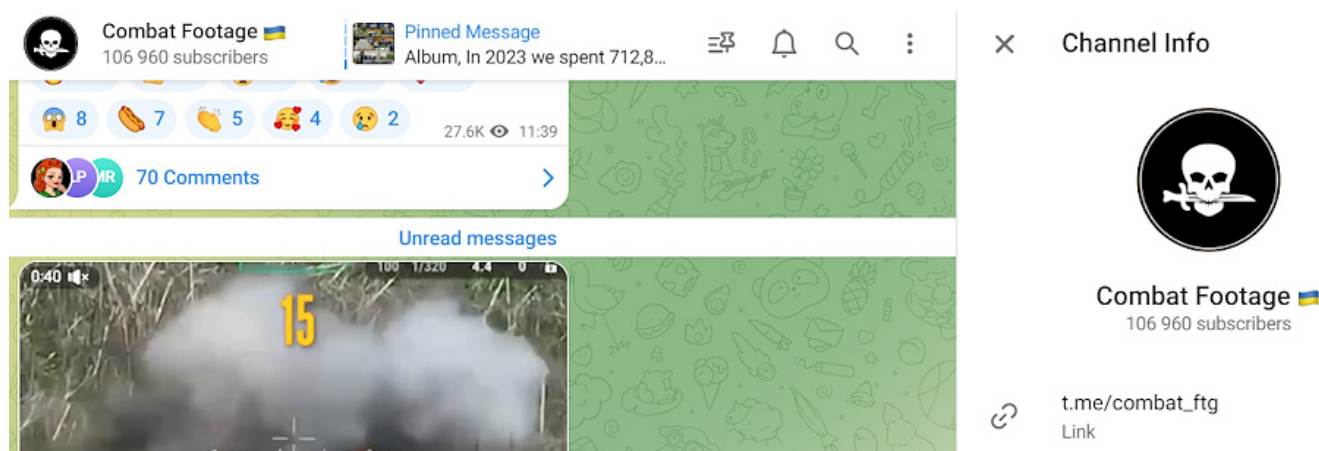
SNUFFIA TODELLISUUDESTA

Ukrainan sodan ääriväkivallan videotaltioinnit

Combat Footage UKR -Telegram-kanavalla

Sodan ja konfliktien esittäminen on sosiaalisen median aikana kokenut vallankumouksen (Mortensen & McCrow-Young 2023). Ammattijournalistien ohella niin sanotut kansalaistoimittajat ovat yhä enemmän nousseet sodan eri ulottuvuuksien kuvaajiksi. Paikallisina he ovat voineet nykyisillä kevyillä kameroilla kuvata lähempää kuin koskaan. Rakeisesta ja huonosti kuvatusta videomateriaalista on tullut eräänlainen taie todellisesta ja aidosta uutisesta. Tämä ilmeni ensi kertaa toden teolla vuonna 2011 alkaneessa Syyrian sisällissodassa, jonka myötä paikallisten kuvaamia amatöörivideoita ryhdyttiin käyttämään uutisissa. Sodan visuaalisesta todistusaineistosta tuli eri tarkoitukseen käytettyinä materiaalia valtion ja kapinallisten käymässä informaatioisodassa. (Allan 2023, 47–55.) Nyt, noin vuosikymmen myöhemmin, sama logiikka on sosiaalisen median merkityksen kasvun myötä ollut käytössä aivan uudessa mittakaavassa Ukrainan sodan lukemattomissa esityksissä.

Ukrainan sodan yhteydessä Telegram-pikaviestipalvelusta on tullut suosittu alusta jakaa sotaa ja väkivaltaisuuksia esittävää kuvastoa. Myös yhteisöalustana toimivasta sovelluksesta on Ukrainan median ja viestinnän instituutin tutkimuksen mukaan tullut pääasiallinen uutisten lähde ukrainalaisille (ks. Dutsyk et al. 2023, 12). Telegram-alustan aiheeseen liittyvillä kanavilla on eri toimintaperiaatteita sekä aatteellisia viitekehyksiä. Osa kanavista toimii sodan seuraamiseen tarkoitettuina alustoina, jossa ihmiset jakavat videoita ja kuvia uutisten tapaan. Tällaiset kana-



Kuva 1. Havainnekuva Combat Footage UKR:n seinämästä (eng. feed). Kanavan nimessä UKR-lyhenne on merkitty Ukrainan lippu -emojilla. Kuvakaappaus.

vat toimivat tiedonlähteinä, joilla on uutisten kaltaista, informatiivista merkitystä siviileille (ks. Nazaruk 2022). Toiset kanavat, kuten esimerkiksi venäjämielinen RemyLind23, taas keskittyvät jakamaan videoita taisteluista. Tällaisten kanavien tarkoitusperä ei ole perinteisen journalistinen, vaan kanavat ovat propagandakoneita. Lisäksi sotakanavien joukkoon kuuluu myös puolueettomien kanavien osasto, jonka eetos perustuu vain ja ainoastaan mahdollisimman graafisen sisällön, esimerkiksi teloitusvideoiden uudelleenjakamiseen.

Tässä artikkelissa keskityn taisteluvideoita levittävään ukrainamieliseen Combat Footage UKR -kanavaan. Combat Footage UKR on englanninkielinen ukrainalainen kanava, joka on aloittanut Telegramissa todennäköisesti sodan alkuaikoina vuonna 2022. Kanava on perustettu sen omien tietojen mukaan näyttämään Ukrainan asevoimien onnistumisia, mikä viittaa kanavan aloittaneen sodan syttymisen jälkeen sekä sen motiiviin toimia omaehtoisesti Ukrainan puolen propagandakanavana.

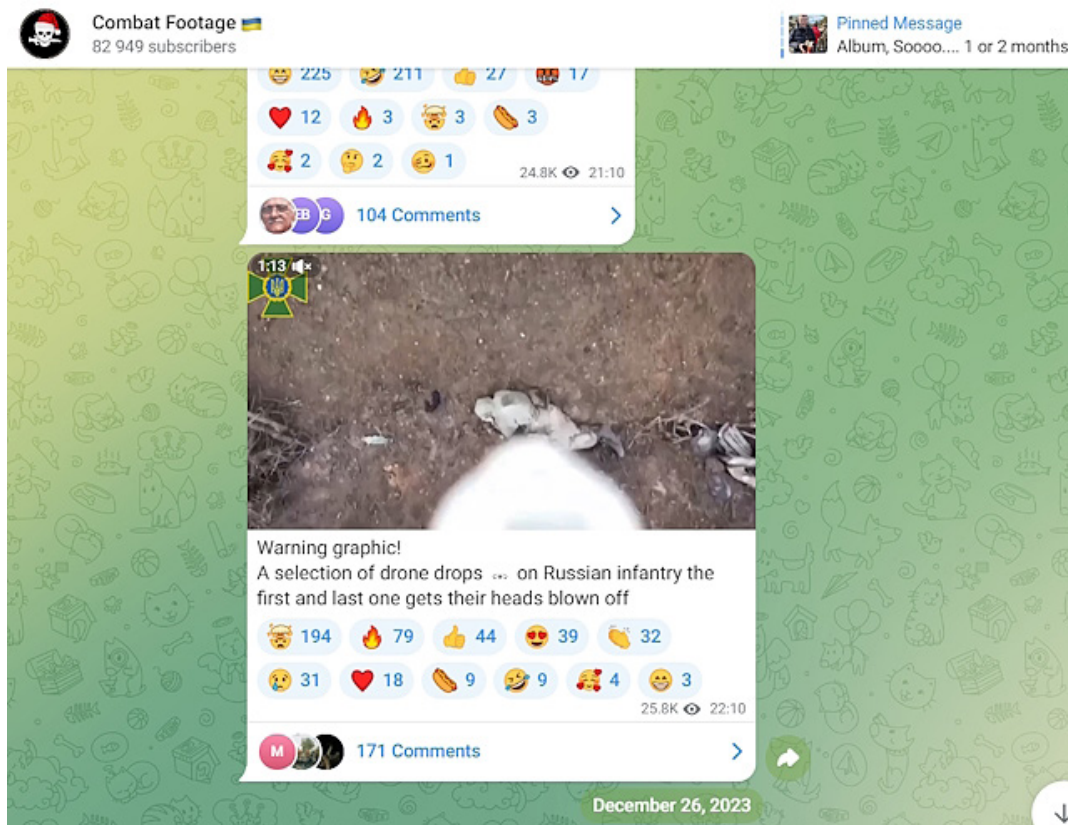
Combat Footage UKR -kanavan erittäin raat videosisällöt

Combat Footage UKR -kanavan levittämässä sisällössä korostuvat lennokki- ja toimintakameravideot, jotka ovat omia audiovisuaalisia lajityyppejään. Lennokki-videoiden piirteitä on lintuperspektiivi; kaksiulotteinen *mise-en-scène* ja kameran taistelutilanteita kartoittava katse. (Barishya 2022, 25–27.) *Mise-en-scène* tarkoittaa kaikkea mikä liikkuvassa kuvassa on järjestetty ruudun sisään, esimerkiksi kuvasomittelua (Bordwell, Thompson & Smith 2017, 112). Sodankäynnin viitekehyksessä lennokki-videoiden lajityyppiin kuuluu myös konevälitteinen väkivalta, eli ilma-alusten tekemät tapot (Richardson 2023, 203). Videoissa lennokit tekevät väkivaltaa pudottamalla kranaatteja ihmisten ja panssariajoneuvojen päälle, tai ne kuvaavat erilaisia taisteluoperaatioita sivusta.

Yhtenä esimerkkinä voi mainita tapauksen, jossa 25.12.2023 kanavalle lisättiin video¹, jossa on leikattu yhteen kolme todennäköisesti samassa tilanteessa ja paikassa tapahtunutta ilmaiskua. Videossa lennokki tiputtaa väsyneiden tai haavoittuneiden venäläisten sotilaiden päälle kranaatit, mikä johtaa hurmeiseen kuolemaan. Hurme (eng. *gore*) on äärimmäistä väkivaltaa kuvaavista elokuvista kumpuava visuaalinen ainesosa, johon liittyy verisyys ja ruumiiden hajottaminen väkivallalla (Jackson 2016, 10). Video itse on erittäin brutaali. Se ylittää elokuvaväkivallan esitykset groteskiudesta kuvaamalla sotilaiden ruumiinosien hajoamisen räjähdyksissä. Ensisijaista tarkoitusperää videolle on vaikea määrittellä. Toisaalta sen reaktioissa (kuva 2) näkyy pääosin positiivisia ja humoristisia emojetteja, mikä ohjaa tulkitsemaan videon aatteellisenä villitsemisenä. Toisaalta video on sisällöltään järkyttävä ja jopa oksettava, mikä taas ohjaa tulkitsemaan videon pääasiallisesti snuff-elokuville tyypillisenä eksploitaatiiviihteenä.

Videot ovat uuden median ajan snuff-elokuvia, johon liittyy snuffille tyypillinen katsojan halu nähdä äärimmäistä väkivaltaa sen tabuluonteen ja käsittämättömyyden takia. Snuff on audiovisuaalisen median muoto, joka kuvaa äärimmäistä ja todelliselta vaikuttavaa tai jopa todellista väkivaltaa, kuten raiskauksia tai murhia (Jackson 2016, 2–5, 14.) Snuff on lennokki- ja toimintakameravideoiden tapauksessa samalla epäesittävää ja semioottisesti tulkittavaa. Tällä tarkoitan sitä, että sen epäesittävyyks kumpuaa sen liian todelliselta vaikuttavan sisällön luonteesta. Katsoja ei ikään kuin voi ymmärtää, että yleensä sepitetyissä mediateksteissä näkemä äärimmäinen

1 Combat Footage UKR (25.12.2023). "Warning graphic! A selection of drone drops on Russian infantry the first and last one gets their heads blown off..".



Kuva 2. Reaktiot venäläisten sotilaiden kuolemaan ovat esimerkissä pääosin positiivisia. Kuvakaappaus Combat Footage UKR -kanavalla.

väkivalta voi myös tapahtua todellisesti. Videot ovat vain tallennuksia tapahtumista, joita ei ole lavastettu tai muokattu, ne vain tapahtuvat ilmankin, että kamera olisi siinä kuvaamassa niitä. Kuitenkin Combat Footage UKR -kanavan videoiden snuffissa on epäesittävydestään huolimatta tiettyjä semioottisia ominaisuuksia. Kanavan sisällön tapauksessa katsoja tulkitsee videoiden snuff-kuvastoa metonymisesti, koska videoista on medioituneena ilmiönä muodostunut merkeillä tulkittava ilmiö.

Aiempi tutkimus lennokkivideoista on keskittynyt yhdysvaltalaisien miehittämättömien pommituslennokkien korkealta ja kaukaa tallentamaan kuvaan. Ukrainan sodassa yleistyneet lennokkivideot kuvaavat lähempää ja näyttävät ihmiset selvemmin. Isojen, rakennuksia tuhoavien tulipalloräjähdyksien sijaan näemme mullan pölähdyksiä ja ihmisten ruumiiden pirstaloitumisia. Nämä lennokkivideot ovat siis paljon raaiempia ja todellisemman tuntuisia kuin aiemmat saman lajityypin sodasta kertovat videot. Raakuus tekee niistä voimakkaita ideologisia aseita (ks. myös Jackson 2016, 11). Videot täyttävät snuff-elokuville tyypillisesti katsojan väkivallan himon, mutta samalla ne myös vahvistavat kuvaa toisen sotivan osapuolen ylivoimasta, mikä vuorostaan ohjaa katsojaa käsittämään ukrainalaiset voittoisina.

Lajityyppinä toimintakameravideot ovat nousseet yleiseen suosioon esimerkiksi urheilukuvaamisen myötä, josta niiden käyttö on valunut taistelutantereille. Toimintakameravideoiden lajityypillinen omintakeisuus perustuu niiden ensimmäisestä persoonasta kuvattuun liikkuvaan ja vangitsevaan toiminnan kuvaukseen (Vannini & Stewart 2017, 151–152). Videoissa yleistä on kaoottinen ja ammuttavideopelejä muistuttava mise-en-scène. Esimerkiksi 3.1.2024 Combat Footage UKR -kanavalla ilmestyneessä videossa (kuva 3) nähdään, kuinka ukrainalaiset sotilaat hyökkäävät

juoksuhaataan.² Videossa taisteluiden ahdistavuus ilmenee verenvuodatuksen sijaan huonona eteenpäin näkyvyytenä ja siitä johtuvan pelon tunteena. Sekä videon sotilas että katsoja eivät tiedä tarkkaan vastustajan sijaintia, vaan joutuvat etenemään ilman tarkkaa tietoa, mistä päin väkivaltaa tulee.



Kuva 3. Taistelutilanteen kaaottisuus ilmenee ensimmäisestä persoonasta kuvattuna videona. Kuvakaappaus Combat Footage UKR -kanavalta.

Ruumiillisen haavoittumisen ajatus ja ylipäättään pelon tunteet ovat läsnä videoissa (ks. myös Richardson 2023, 204, 208–209). Lennokkivideoissa ukrainalaisen lentoaluksen kameran katseen (eng. *gaze*) maalaama venäläisten sotilaiden kuolema on lajityyppi viitekehysten takia jo katsojan tiedossa ennen kuin maassa makaavat uhrin ovat edes menehtyneet. Venäläissotilaiden kokema sensuroimaton ja raaka väkivalta on katsojalle puhtain *affektiivisuuden* muoto. Affektiivisuudella tarkoitetaan esikielellistä tunnekokemusta, jolla selitetään katsojan reaktiota katsomaansa aineistoon (Koivunen 2008, 6). Toimintakameravideoissa affektiivisuus syntyy kameramiehen kehon mukana liikkuvasta kameratyöstä, joka tuntuu keholliselta ja näkökykyä matkivalta kokemukselta. Toimintakameravideot kuvataan yhden henkilön näkökulmasta, jonka rajattu kuvatila luo jännitteen ja vaaran tunnetta. Jännitteen tunnetta voidaan selittää katsojan katsomistottumuksilla kauhuelokuviiin liittyen. Kauhuelokuvissa ensimmäisen persoonan kuva merkitsee vaaran olemassaoloa ja lähentymistä (ks. Hart 2018).

Mediatisaatio sodan todellisuuden luojana

Telegram-alustan sotilaiden kuvaamat lennokki- ja toimintakameravideot ovat *mediatisaation* tuottama ilmiö. Mediatisaatiolla tarkoitetaan mediavälitteisen sisällön leviämistä elämän joka kolkkaan. Käsite on kehittynyt tuomaan uutta viitekehystä,

2 Combat Footage UKR (3.1.2024). "A fragment of footage from from the 12th "Azov" Special Forces Brigade of the NSU of the storming of Russian positions in the Serebryansky forest, the Luhansk region".

joka pystyisi selittämään uusien medioiden tuomia vaikutuksia. (Couldry & Hepp 2013.) Mediatisaation ytimessä on arkipäiväisten vuorovaikutuksien siirtyminen medioituneihin tiloihin. Käsite sopii aiheeseen, sillä sotaa ja sen väkivaltaa ei ole ennen internet-aikaa voitu kokea näin läheltä taistelukenttien ulkopuolella. Mediatisaation myötä sodan kuvaamisesta on tullut lähes live-lähetysten kaltainen, suoraan todellisuudesta ruudulle -tyyppinen tiedon välittämisen muoto. Kyse on siis samasta autenttisuudesta kuin mitä kansalaisjournalismi on verrattuna perinteiselle journalismille.

Ukrainan sodan alettua Telegramiin on muodostunut oma mediaympäristö sodasta viestimiseksi, josta jotkut mediankuluttajat ovat kokonaan riippuvaisia saadakseen tietoa Ukrainan sotatapahtumista (ks. Dutsyk et. al. 2023). Combat Footage UKR -kanavan toimintalogiikka perustuu propagandamaisen tiedon tuottamiseen sosiaalisen median alustalle syntyneessä puolueellisessa kaikukammiossa. Kanavan video ymmärretään samalla aikaa heijastukseksi todellisuudesta ja aatteelliseksi kannattamiseksi. Sotatilanteessa on yleistä, että konfliktin vaikutuksen alle joutuneet ihmiset pyrkivät etsimään uutislähteitä, jotka vahvistavat heidän omaa näkökantansa (Melki & Kozman 2021, 98; Dutsyk et. al. 2023).

Tässä asetelmassa vastaanottajien ja sisällöntuottajien toisiaan vahvistava vuorovaikutus tuottaa puolueellisesti painottunutta todellisuutta heijastavan mediaympäristön. Kulttuuristen merkkien kautta tulkittava median todellisuus korvaa filosofi Jean Baudrillardin mukaan oikean maailman todellisuuden, muuttaen ihmisen havaintomaailman käsittämisen simulaatioksi. *Simulaatio* on Baudrillardin teoriassa median määrittelemää todellisuutta, jossa ihmisen omien havaintokokemusten luoma todellisuuskuva korvaantuu mediasyötteen, olkoon se sitten kartta tai TV-uutiset, luomalla todellisuudella (Baudrillard 1981, 2–4.) Median luoma simulaatio voidaan nähdä vallankäyttönä, jossa tietty kuva esimerkiksi sodasta muokkaa ihmisten käsityksiä konfliktista. Ihmiset ikään kuin luulevat simulaation luomaa esitystä itseriittoiseksi kuvaukseksi tapahtumista. Combat Footage -kanavan videot muokkaavat ja kehystävät Ukrainan sodan kanavan tarkoitusperiä ajaviin muotoihin, kuten lennokki- ja toimintakameravideoiksi. Sodan kokeminen suorana katsomishavaintona on kanavalla mediavälitteistä; todellisen ja simuloidun rajapinnoilla liikkuvaa käsittämistä.

Baudrillardin simulaatioteoriaan liittyy median kokoaikainen vaikutus yksilöön. Combat Footage UKR -kanavalla julkaistaan päivittäin taisteluvideoita muutamista useisiin kymmeniin kappaletta. Koska Telegram on niitä harvoja isoja alustoja, josta Ukrainan sodan voi kokea näin ”läheltä”, kanavilla on periaatteessa yksinoikeus muokata seuraajiensa käsitystä sodan ”todellisuudesta”. Simulaatioteorian ytimessä on käsitys median tuottamasta todellisuudesta, joka on ainoa tapamme päästä käsiksi todellisuuteen. Myös *mediatisaatioteoriassa* puhutaan samasta todellisuuden esittämisen mekaniikasta, sillä mediatisaation myötä käytännön tavat tehdä asioita muuttuvat materiaalisista kokemuksista mediavälitteisiksi (Couldry & Hepp 2013, 191).

Telegram-alustan tarjoama mediatisaatio-simulaatio sotatilanteesta merkillistää Ukrainan sodan tapahtumia todellisuuden esityksiksi. Yksi taisteluvideoiden affektiivisuuden lähteistä on niiden *indeksisyys* ja väkivaltaisuuden todellisuusvaikutelma. Indeksisyys tarkoittaa semiotiikassa merkityn ja merkitsijän välistä merkityssuhdetta (Fiske 1990, 46).³ Sosiaalisen median ajalla taisteluiden raakuudet ovat päässeet yhä selvempään päivänvaloon ja nyt Telegramin kaltaisten alustojen avulla ne voivat yksinoikeudella rakentaa suodattamatonta kuvaa taisteluista.

.....
3 Esimerkiksi klassinen narskumisääni ja talsiminen lumihangessa.

Lennokki- ja toimintakameravideot Ukrainan sodan metonymioiden luojina

Ukrainan sotaa esittävien lennokki- ja toimintakameravideoiden affektiivisuus ei rajoitu vain videoiden kuvaamisen tapoihin ja näiden tapojen kehollisiin tuntemuksiin. Videoiden piirteissä on myös tunnistettava niiden kulttuurisiin merkein määrittynyt sisältö. Lennokki- ja toimintakameroiden muodolliset piirteet muodostavat audiovisuaalisen rungon, jota katsojat alkavat nopeasti tulkita *metonymioiden* kautta. Metonymia tarkoittaa merkin kulttuurisesti muodostunutta konnotatiivista merkitystä, jossa tietty tapahtuma tai näkökulma tiivistyy yhteen merkittävään merkkiin. (Fiske 1990, 95.) Metonymioiden avulla katsojat tulkitsevat videoilla nähdyn väkivallan muun medioidun väkivallan viitekehäksessä. Väkivallan teot videoissa ovat siis metonymisia viitteitä muihin audiovisuaalisiin väkivallan esityksiin.

Ukrainan konfliktin lennokki- ja toimintakameravideoiden metonymioita ovat esimerkiksi kaksiulotteisessa *mise-en-scène*ssä makaavat avuttomat ja kohta-kuolevat elolliset ihmisruumiit, joita kamera ”haluaa satuttaa” (vrt. Richardson 2023, 203–204). Väkivaltaa näyttävien videoiden esityksistä kumpuavat metonymiat rinnastuvat kauhuelokuvien affektiiviseen tapaan esittää verisyyttä ja kehollisuutta, vaikka videot ovat todellisuudesta ja kauhuelokuvat täysin sepitettyjä. Hurme ja ruumiillinen haavoittuminen ovat videoista päätellen yhtä iso osa lennokki- ja toimintakameravideoiden lajityypillisiä ominaisuuksia kuin niiden kuvausteknologiset piirteet.

Aineiston videoiden hurmeisuus on internet-ajan snuffia, jossa snuffiin yhdistetty myyttisyys särkyä ja kauhut raa’asta kuolemasta paljastuvat todeksi (vrt. Jackson 2016, 10–11). Oikean kuoleman todistamisessa on jotain syvällisesti affektiivista, jotain mitä Vivian Sobchack on kuvailut todellisen lataukseksi (Sobchack 2004, 258; ks. myös Kavka 2016, 49). Sobchackin teoria perustuu kuoleman näkemisen epäesittävyteen eli siihen, että kuolemaa ei tulkita kulttuurisesti, vaan se koetaan puhtaasti ja alkukantaisesti; refleksinomaisesti ja esikielellisesti. Oikean kuoleman näkeminen on esitiedollista, puhtaasti affektiivista, mikä kauhistuttaa ja tyydyttää katsojaa, joka on elämän lopun halunnut nähdä.

Snuff ei ole kuitenkaan kulttuurisen ymmärtämisen tuolla puolen, vaan se sisältää audiovisuaalisena mediatekstinä tiettyjä metonymian kaltaisia merkittäjiä. Metonyminen tulkintani lennokki- ja toimintakameralajityypin videoissa Telegram-alustalla perustuu Mette Mortensenin (2023) teesiin sosiaalisen median ikonien voimasta. Sosiaalisen median ikonit ovat ikonisiksi kokonaisuuksiksi muodostuneita kuvia tai kuvissa esiintyviä asioita, jotka edustavat omalla visuaalisella yksilöllisyydellään tiettyä tapahtumaa tai konfliktia. Esimerkkinä toimii valokuvaaja Robert Capan valokuva *Kaatuva sotilas* (1936) ja sen suora yhteys Espanjan sisällissotaan. Ikonit rakentavat Mortensenin mukaan jaetusti muistettavaa kuvaa konfliktista. Ikonit ovat eräänlaisia medioituja pisteitä, jotka alkavat edustamaan konfliktia ja sen luonnetta. Samalla tapaa Combat Footage -kanavan sotavideoiden metonymiassa katsojat yhdistävät formaatit (Telegram-alusta) ja lajityypin piirteet (tuhoutunut sotatanner, ylhäältä tai silmätasolta kuvattu, liikkeessä oleva kuva) tiettyihin paikkoihin ja asioihin. Lennokki- ja toimintakameravideoiden metonymiat toimivat Mortensenin sosiaalisen median ikoneiden lailla. Ne alkavat edustamaan itseään, omaa videotaan, laajempaa asiaa, eli Ukrainan sotaa.

Lopuksi

Combat Footage UKR -kanava rakentaa kuvaa Ukrainan sodan todellisuudesta valitsemillaan tyyllilajeilla. Kanavan luoma todellisuus perustuu snuff-tyylisen graafisen väkivallan esittämiseen perustuvalla todistuksellisuudella. Telegram-alusta

toistaa tätä uutta esittämäänsä todellisuutta uudelleen ja uudelleen, muodostaen yhtä näkökulmaa korostavan simulaation tapahtumista. Se houkuttelee ja ohjaa ymmärtämään asiat alustan mediavirtojen mukaan, joiden välittämä kuva sodasta on realistinen, tunteikas ja raaka.

On myös huomioitava katsojien toimijuus. Sosiaalisen median logiikka perustuu toistolle ja samankaltaisen aineiston kertymiselle yhden ihmisen digitaaliseen ympäristöön. Ne ihmiset, jotka Combat Footage UKR -kanavan videoita katsovat, löytävät itsensä videoiden parista joko niiden samanmielisyyden (Ukrainamyönteinen sota-propaganda) tai niiden raakuuden viehättävyyden (snuffin houkuttelevuus) takia.

Videoiden affektit kumpuavat niiden lajityypillisistä piirteistä ja näihin perustuvasta *metonymisyydestä*. Lajityyppiä piirteitä ovat ensimmäisen persoonan katse, ruumiiseen kiinnittynyt kamera ja niin ikään silmien liikettä matkiva kuvaus. Lajityypilliset piirteet muodostavat ruudulle visuaalisen konvention videoissa toistuvilla kuvakompositioilla, kameranliikkeillä ja sotilaiden kuolemilla. Näistä säännönmukaisuuksista välittävät myös metonymiat.

Videoiden diskursiivinen merkitys jää silti pimentoon. Toisinaan kanavan jakamalla sisällöllä on katsojaa valistava luonne inhorealistina sodan ilmentyminä. Mutta videoiden inhorealistentodistuksellisuus ei mielestäni välttämättä palvele mitään tietoa lisäävää päämäärää, eikä viihteellistäkään. Sen sijaan videot jäävät elämään todistusaineistona sodan kauheuksista ja heistä, jotka videoissa kuolevat tai niitä kuvaavat. Videoiden anti tässä suhteessa on niiden herättämä keskustelu Telegramissa, jota en tässä tekstissä tutkinut. Lisää tutkimusta aiheesta siis tarvitaan, sillä aineistoa syntyy koko ajan enemmän ja enemmän.

Lähteet

Aineisto

Combat Footage UKR (25.12.2023). "Warning graphic! A selection of drone drops on Russian infantry the first and last one gets their heads blown off..". Telegram. https://uk.tgstat.com/en/channel/@combat_ftg. Haettu 6.1.2024.

Combat Footage UKR (3.1.2024). "A fragment of footage from from the 12th "Azov" Special Forces Brigade of the NSU of the storming of Russian positions in the Serebryansky forest, the Luhansk region". Telegram. https://uk.tgstat.com/en/channel/@combat_ftg. Haettu 6.1.2024.

Tutkimuskirjallisuus

Allan, Stuart (2023) Incendiary Images: Visual Reportage of Syria's Civil War. Teoksessa Mette Mortensen & Ally McCrow (toim.) *Social Media Images and Conflicts*. New York: Routledge, 47–62.

Barishya, Anishya K. (2022) Through a Drone Darkly: Drone Media as Pandemic Witnessing. *BioScope South Asian Screen Studies* 13(1), 24–32. <https://doi.org/10.1177/09749276221097732>.

Baudrillard, Jean (1981) *Simulacra & Simulation*. E-kirja. Saatavilla: <https://0ducks.files.wordpress.com/2014/12/simulacra-and-simulation-by-jean-baudrillard.pdf>. Haettu 12.8.2024.

Bordwell, David; Thompson, Kristin & Smith, Jeff (2017) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill Education.

Couldry, Nick & Hepp, Andreas (2013) Conceptualizing Mediatization: Contexts, Traditions, Arguments. *Communication Theory* 23, 191–202.

Dutsyk, Diana; Plys, Anastasiya; Sychova, Anastasiia; Pochapska, Oksana & Yurkova, Olha (2023) *How Non-Institutionalized News Telegram-Channels Operate and Capture the Audience in Ukrainian Segment*. Ukrainian Media and Communication Institute. Saatavilla: https://www.jta.com.ua/wp-content/uploads/2023/03/Telegram-Channels-2023_EN.pdf. Haettu 12.8.2024.

Fiske, John (1990) *Introduction to Communication Studies*. New York & Lontoo: Routledge.

- Hart, Adam Charles (2018) Killer POV: First-Person Camera and Sympathetic Identification in Modern Horror. *Imaginations*, 1/9. <http://dx.doi.org/10.17742/IMAGE.p70s.9.1.6>.
- Jackson, Neil (2016) Introduction: Shot, Cut, And Slaughtered: The Cultural Mythology Of Snuff. Teoksessa Neil Jackson, Shaun Kimber, Johnny Walker & Thomas Joseph Watson (toim.) (2016) *Snuff: Real Death and Screen Media*. New York: Bloomsbury Publishing Plc. <https://doi.org/10.5040/9781501304590>.
- Kavka, Misha (2016) The Affective Reality of Snuff. Teoksessa Neil Jackson, Shaun Kimber, Johnny Walker & Thomas Joseph Watson (toim.) *Snuff: Real Death and Screen Media*. New York: Bloomsbury Publishing Plc. <https://doi.org/10.5040/9781501304590>.
- Koivunen, Anu (2008) Affektin paluu? Tunneongelma suomalaisessa mediatutkimuksessa. *Tiedotus-tutkimus* 31(3), 5–24.
- Melki, J. & Kozman, C. (2021) Media Dependency, Selective Exposure and Trust During War: Media Sources and Information Needs of Displaced and Non-displaced Syrians. *Media, War & Conflict* 14(1), 93–113. <https://doi.org/10.1177/1750635219861907>.
- Mortensen, Mette (2023) Social Media Icons: Evidence and Emotion. Teoksessa Mette Mortensen & Ally McCrow (toim.) (2023) *Social Media Images and Conflicts*. New York: Routledge. 63–77.
- Mortensen, Mette & McCrow-Young, Ally (2023) Introduction: Social Media Images and Conflicts: Power, Proximity and Performativity. Teoksessa Mette Mortensen & Ally McCrow (toim.) *Social Media Images and Conflicts*. New York: Routledge, 1–15.
- Nazaruk, Taras (2022) Subscribe and Follow. Telegram and Responsive Archiving the War in Ukraine. *Sociologica* 16(2), 217–226. <https://doi.org/10.6092/issn.1971-8853/15339>.
- Richardson, Michael (2023) Drone trauma: violent mediation and remote warfare. *Media, Culture & Society* 45(1), 202–211. <https://doi.org/10.1177/01634437221122257>.
- Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Vannini, Phillip & Stewart, Lindsay M. (2017) The GoPro Gaze. *Cultural Geographies* 24(1), 149–155. <https://doi.org/10.1177/1474474016647369>.

Katriina Heljakka

TaT, FT, digitaalinen kulttuuri, Turun yliopisto

TUHON TUOJAT, LOHDUN LUOJAT

Lelu sodan kuvastossa

Lelun ja sotateeman yhdistymistä on pohdittu jo vuosikymmenten ajan lasten väkivaltaisina pidettyjen sotaleikkien yhteydessä. Sotaleikki on kasvatustieteilijä Arleen Doddin (1992) mukaan leikkimistä lelulla, johon liittyy sodan tai muun väkivallan jäljittelyä. Kulttuurihistorioitsija Graham Dawson (1989) esittää, että sotalelujen paheksuminen perustuu uskomukseen, jonka mukaan ne herättävät kiinnostusta sotaan kohtaan edistäen militaristista henkeä. Sotalelut seuraavat aikansa vallitsevia mielikuvia sodasta ja antavat mahdollisuuden esittää niitä leikissä (Machin & Van Leeuwen 2009). Sota-aiheisen leikin negatiivisina vaikutuksina on nähty lisääntynyt aggressiivinen käyttäytyminen. Kasvatustieteilijä Mia Heikkilä (2023) huomioi sosiologi Rachel Roseniin (2015) viitaten, että sotaleikit voivat myös avata mahdollisuuksia keskustelulle ja mielikuvitukselliselle toiminnalle: väkivaltateemainen leikki voi luoda tilaa uusille sosiaalisille kuvitelmille, joiden kautta voidaan pohtia esimerkiksi maailman tilaa. Ympäristöhistorioitsija Simo Laakkosen (2011, 320–323) näkemyksen mukaan väkivaltaa jäljittelevät leikit kuvastavat pohjimmiltaan lasten kasvua osana ihmisen evoluutiota, lajin kykyä selviytyä.

Tässä näkökulmatekstissä irtauden sotaleikkiä käsittelevistä diskurssi- ja arvokysymyksistä ja keskityn leluihin esineinä. Tarkastelen leluja osana sodan kuvastoa erityisesti kuvataiteessa ja mediateksteissä. Lelu- ja leikkikulttuurien tutkijana minua kiinnostavat lulesineeseen solmitut suhteet leikkijän iästä riippumatta ja näiden suhteiden käsittely mediateksteissä, kuten Ukrainan sotaan liittyvässä uutisoinnissa. Kirjoituksen fokus on lelujen representaatiossa, eli siinä, mitä ja miten ne esittävät ja mitä merkityksiä ne näyttävät pyrkivän kanavoimaan.

Luentani leluista ja sodasta (valo)kuvattuina ja kuvailtuina esineinä ja hahmoina tukeutuu niin taiteelliseen kuin tieteelliseen toimintaani lelujen ja leikin tutkijana. Hyödynnän aineistonani aikaisempaa tutkimuskirjallisuutta, taideprojekteja ja mediassa viime vuosina julkaistuja uutisartikkeleita. Kysyn, missä rooleissa lelut näyttävät sodan tematiikan puitteissa, kun niitä tarkastellaan leluteollisuuden, taiteen ja uutismedian viitekehystä käsin.

Näkökulmia aiheeseen on tässä kirjoituksessa kolme. Ensinnä käsittelem lyhyesti sotateemaa leluteollisuuden markkinoimissa tuotteissa hyödyntäen aiheesta julkaistuja tutkimuksia. Toiseksi esittelen lelun sodan kuvastossa osana nykytaidetta kahden tapausesimerkin kautta, joissa lelun hyödynnetään osana valokuvateoksia ja joista toinen perustuu omaan taiteelliseen työskentelyyni. Kolmanneksi erittelen lelun roolia viime vuosien uutiskuvastossa ja aktivismissa. Kolmitahoinen lähestymistapa piirtää monipuolisen kuvan lelujen ja sotateeman yhtymäkohdista historiallisessa ja ajankohtaisessa merkityksessä. Tekemäni synteesi lelusta sodan kuvastossa esittää lelut tuhon tuojina mutta myös lohdun ja turvallisuudentunteen luoja.

Teollisuus: Sotateema leluissa

Ensimmäinen tämän kirjoituksen näkökulmista kohdistuu leluteollisuuden valmista- maan esineistöön, eli sota-aiheisiin leluihin itsenäisenä tutkimuskohteenaan. Roland Barthes’ n (1957, 53) mukaan lelut merkitsevät aina jotain. Ne kuvaavat aikuisten toimintojen maailmaa ja tutustuttavat lapset kyseenalaisiin käsitteisiin, kuten sotaan, byrokraatiaan ja rumuuteen. Sotalelut muistuttavat sodan olemassaolosta, kuten kirjallisuustieteilijä Margaret Higonnet (2007) huomioi. Sotateemaa hyödynnetään tarinallisessa leikissä. Leikin myötä sodan merkitykset vahvistuvat tai ne muutetaan vaarattommiksi leikkijän taustasta ja tarkoituksiperistä riippuen.

Yhtenä modernien lautapeliin historian alkupisteenä pidetään sotilaiden koulu- tuksessa käytettyjä strategiapelejä (Von Hilgers 2012). Nykyaikana sodankäynnin teema on merkittävässä roolissa monenlaisissa peleissä. Sotateema yhdistettynä teollisesti valmistettuihin leluihin tuo sen sijaan monelle mieleen leikkiaseet, mutta sotateemaisten lelujen kirjo on hyvinkin laaja ja ulottuu vuosituhansien taakse. Semi- ootikot David Machin ja Theo Van Leeuwen (2009) huomioivat lelujen osallistuneen sota-aiheen levittämiseen ainakin 200 vuoden ajan. Lelusotilaiden valmistuksella on tätäkin pidempi historia: Saksasta on löytynyt lyijystä valmistettujen lelusotilaiden palasia noin vuodelta 1250 ja varhaisimmat tunnetut löydökset Ranskasta ovat pe- räisin 1300- tai 1400-luvulta (Brown 1990).

Aiempina vuosisatoina sotalelut olivat olennainen osa kulttuuria ja lasten koulu- tusta, vaikka niihin on aina kohdistunut satunnaista kritiikkiä (Wegener-Spöhring 2004). Kirjallisuustieteilijä Lois Rostow Kuznetsin (1994) tulkinnassa esimerkiksi juuri lelusotilaat toimivat virikkeinä vihamielisyyden, kuoleman, rohkeuden, petoksen, kunnian ja isänmaallisuuden historiallisten kohtausten uudelleen esittämiseen. Tutki- muskirjallisuudessa on lisäksi käsitelty erimuotoisten leluaseiden haitallisuutta mo- nisanaisesti erityisesti lapsuusajan leikin kontekstissa (ks. esim. Dawson 1989; Dodd 1992; Heikkilä 2022). Leluaseiden valmistus aloitettiin Machinin ja Van Leeuwenin (2009) mukaan 1800-luvun puolivälissä. Suurin osa niistä tehtiin Yhdysvalloissa ja niiden lähtökohdat olivat transmediaalisia, eli eri mediarajat ylittäviä – ne perus- tuivat sodan sijaan aikansa populaariin rikos- ja mysteerikirjallisuuden genreihin.

Leluaseiden rinnalle asettuu toinenkin kategoria, *hahmolelut*. Sellaisia ovat esi- merkiksi feminiinisinä pidetyt nuket, maskuliinisina nähdyt toimintafiguurit ja su- kupuolineutraaleina leluina usein esiintyvät pehmoeläimet. Hahmoleluiksi voidaan ymmärtää ihmisen-, eläimen- tai fantasiaolennon kaltaiset hahmot, joita leikkijät hyödyntävät niin roolileikeissä kuin mielikuvituskumppaneiden materiaalisina ulottuvuuksina. Nuket, nallet ja muut elollistamiseen kutsuvat kasvolliset hahmot (Heljakka 2013) ovat olleet läsnä sodissa ja kriisiaikoina turvaleluina. Nämä lohdun luojat ovat sodan kuvastossa myös toivon tuojia, eräänlaisia *resilienssiobjekteja* (Hel- jakka 2023). Esineinä ne toimivat kontekstista riippumatta ihmisen kuvina – kanssa- kärsijöinä ja kanssakulkijoina, yhteisen hyvän puolesta, viattomuutta puolustaen ja selviytymiseen kannustaen. Seuraavassa huomio kiinnittyy varsinaisten sotalelujen sijaan näihin leikittäviin esineisiin tuhon tuojina ja lohdun luojina sodan kontekstissa.

Taide: Lelujen, sodan ja taiteen suhteista

Leikki on väistämättä tärkeä aihe myös leluja hyödyntävästä taiteesta puhuttaessa. Leikintutkija Yrjö Hirn väittää *Barnlek*-teoksessaan (1916), että jossain mielessä kaik- ki taide voidaan nähdä leikkinä. Taiteen ja lelujen suhdetta on sen sijaan pohdittu paljon vähemmän. Leluja on käytetty pitkään visuaalisena ja temaattisena resurssina taideteoksissa, jotka kanavoivat ajatuksia lapsuuden viattomuudesta, vapaudesta

ja itseilmaisullisesta leikistä. Nykyaikaisessa lelujen kapasiteetti ylittää kyvyn toimia onnellisen lapsuuden ja huolettoman leikin symboleina. Taide on *leullistunut* (ks. esim. Thibault & Heljakka 2019), eli taideteokset ovat muuttuneet estetiikaltaan lelumaisemmiksi.

Yhä useammat nykytaiteilijat etsiytyvät lelujen pariin inspiraation saamiseksi. Taiteilijat ovat viime vuosikymmeninä omaksuneet useita näkökulmia leluihin käyttämällä niitä valmisesineinä ja tekniikkana, eli materiaalisena resurssina taiteentekemisessään, tai innoittajana tai aiheilmana teoksissaan kiinnittäen lelut lasten harjoittaman leikin ulkopuolelle asettuviin todellisen maailman ilmiöihin (Heljakka 2013). Lelusta on tullut 2000-luvun taiteentekemisessä *tabula rasa*, eli alusta taiteelliselle ilmaisulle, väittää sarjakuvataiteilija ja kirjailija Woodrow Phoenix (2006, 84).

Leikki itsessään voidaan nähdä esteettisenä esityksenä (Sutton-Smith 1997, 34), mutta lelujen käyttäminen joko inspiraatiomateriaalina tai materiaalisena resurssina taiteen tekemisessä herättää väistämättä kysymyksiä lapsuudesta, lapsekkuudesta, leikkillisestä asernoitumisesta ja estetiikasta (Heljakka 2013, 391). Toisaalta lelun – joka usein representoi lapsuuden viattomuutta – käyttäminen vakavien yhteiskunnallisten aiheiden käsittelyssä voi olla tehokas yhdistelmä. Leluja hyödynnetään taiteessa yhä enemmän viestittäessä vakavista inhimillisistä haasteista, ja niitä käytetään keskusteluissa ihmisten tunteista aseiden ja sodankäynnin uhkien keskellä. Esimerkiksi hahmolelujen, kuten viattomina näyttäytyvien nukkejen tai pehmolelujen, käyttäminen sota-aiheen käsittelyssä voi kontrastisuudessaan herättää vahvoja reaktioita (kuva 1). Lapsuuteen perinteisesti liitettyjen hahmolelujen hyödyntäminen väkivaltaa käsittelevien kuvien yhteydessä muistuttaa sodan uhkan koskevan niin ihmistä kuin eläimiä, ikään tai sukupuoleen katsomatta.

Lelujen käyttö valokuvataiteessa kiinnostaa sekä ammattitaiteilijoita että amatöörivalokuvaajia. Higonnet'n (2007) mukaan kirjallisuudessa esiintyvät lelutarinat sijoittuvat aina sosiaaliseen simulaatioon tai jäljittelyyn, perustuen inhimillistä kokemusta tarkasteleviin tai toisintaviin tapahtumiin. Leluaiheisten *kuvaleikkien*, eli valokuvatun tai videokuvatun ja siten dokumentoidun leikin lähtökohtana voi taas olla epätodellinen fantasia tai maailman tapahtumiin kiinnittyvä todellisuus (Heljakka 2011). Kriisejä ja sotia on tutkittu myös leluvalokuvauksessa, jolloin luodaan



Kuva 1. *Predator*, 2014. Kirjoittajan kuvaleikkiä.

kytkös ”epätodellisen” leluesineen ja todellisen maailman välille. Olen taiteellisen työni kautta tutkinut hahmolelujen esiintymistä valokuvissa, jotka liittyvät kriiseihin poliittisen epävakauden ja sodan aikana.

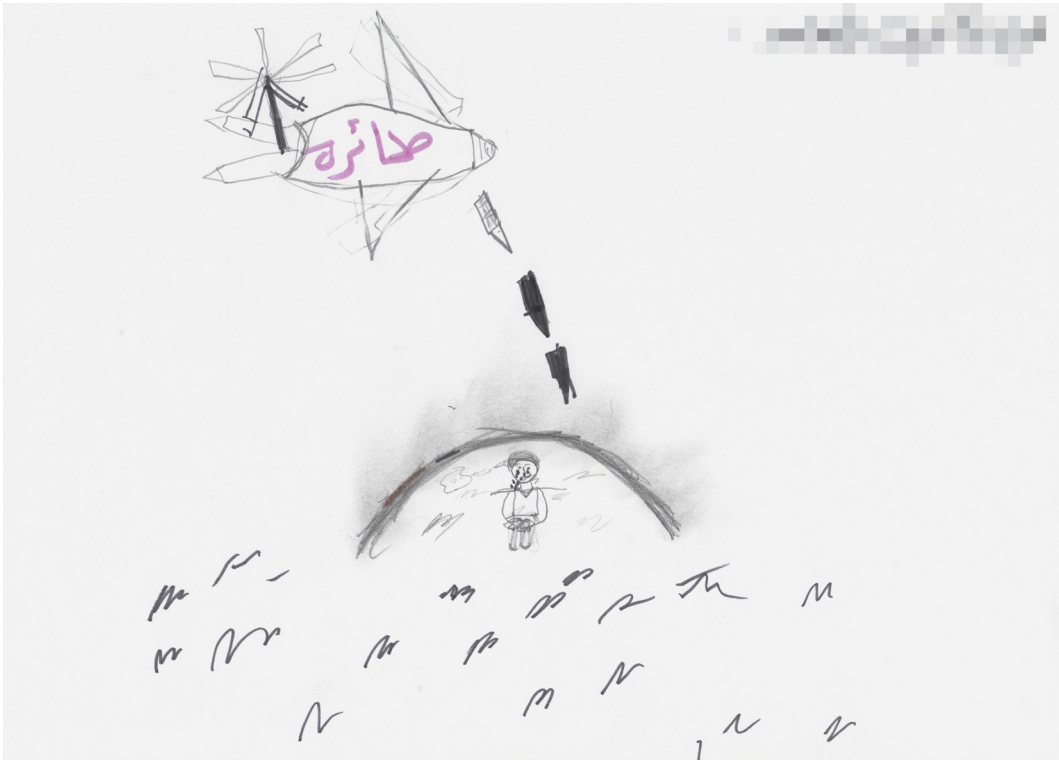
Leluleikki voi näin nähtynä olla selviytymisstrategia tai keino käsitellä vaikeita asioita. Omassa ”Play Away. Vapaus leikkiä” -näyttelyssäni (Heljakka 2014–2015; P-galleria 2014) sota on läsnä sodankäynnistä tutun välineistön, kuten nukkejen ja toimintahahmojen vaatetuksen, ja väkivaltaa kuvaavien elementtien, kuten aseiden kautta, mutta myös sodan herättämien tunnetilojen kuten pelon ja surun käsittelyssä (kuva 2.). Näissä teoksissa pyrkimykseni oli yhdistää harmittomana koetut leluhahmot sota-aiheen vakavuuteen tuodakseni esille sodan aikaansaamia voimakkaita tunteita.



Kuva 2. Vapaus leikkiä -näyttelyjuliste. Kirjoittajan hahmoleluja ja sotateemaa yhdistävää kuvaleikkiä.



Kuva 3. Nuken kuolema, 2014. Kirjoittajan kuvaleikkiä.



Kuvat 4 ja 5. Brian McCartyn kuvaleikki *Survivor Alone* (Bekaa Valley, Libanon 2016) perustuu todellisiin sotatapahtumiin lasten kertomana. Nuori syyrialainen pakolaistyttö paljasti piirustuksensa avulla eristäytyneisyyden ja syyllisyyden tunteensa siitä, että hän selviytyi ohjusiskusta, joka oli tappanut hänen koko perheensä. Kuvat on julkaistu tekijän luvalla.

Valokuvauksessani käytin useita erilaisia leluhahmoja, kuten Sylvaniaan Families -eläinfiguureja ja Blythe-nukkeja. Myös G. I. Joe -toimintahahmo tai ”miesnukke” on mukana sekä fantasia-aiheisissa skenaarioissa että dokumentoiduissa tosielämän tapahtumissa sota-ajan Suomesta. Innoituksena näyttelyn kuvilleni toimi vuoden 2015 pakolaiskriisi, mutta myös Suomen sotahistoriaan perustuva uutiskuvasto, jota hyödynsin toisen maailmansodan aikaan liittyvässä kuolemankuvauksessa. Teoksessa ”Nuken kuolema” rekonstruoin uutiskuvan, jossa suomalainen miessotilas on kumartuneena menehtyneen ja häpäistyn venäläisen naissotilaan ruumiin ylle (kuva 3).

Sotatraumoja käsitellään ja puretaan myös nykytaiteen osallistavissa taideprojekteissa, joissa sodan hetkiä on rekonstruoitu valokuviksi yhdessä lasten kanssa leluja käyttäen. Taiteilija Brian McCarty (2024) käyttää tälläkin hetkellä jatkuvassa WAR-TOYS-projektissaan leluja ja valokuvaa rakentaakseen uudelleen tilanteita, joita lapset ovat kuvanneet sodan koettelemilla alueilla. McCarty valokuvaesseen rekonstruoitujen kuvaleikkien lähtökohtana ovat lasten kertomukset: haastattelut ja piirustukset, jotka hän muuttaa kuvaelmiksi, jotka on rakennettu paikan päällä löydetyistä ja hankituista leikkivälineistä (kuvat 4 ja 5). Meneillään olevassa projektissaan taiteilija on tähän mennessä työskennellyt Libanonissa, Syyriassa, Länsirannalla, Gazan alueella ja Israelissa.

McCarty valokuvissa on nähtävissä juuri aiemmin kuvaamaani kontrastisuutta. Lelut tekevät taideprojektiin osallistumisesta saavutettavan lapsille. Aikuisille lelujen avulla toteutetut rekonstruktiot todellisista sotatilanteista lapsen silmin nähtynä, muisteltuina ja taiteilijalle kuvailtuina luovat jännitteisen tilan. Samalla kun lelut voivat luoda absurdin ja epätodellisen, keinotekoisin ja ”lelumaisen” vaikutelman teoksiin, ne voivat näyttäytyä myös groteskeina muistutuksina siitä, että aikuisten harjoittama sodankäynti on kenties peruuttamattomasti koetellut lapsen turvallisuudentunnetta ja horjuttanut uskoa inhimilliseen hyvään.

Todellisuus: Lelut sodassa ja aktivismissa

Kolmas ja viimeinen tässä kirjoituksessa käsitelty näkökulma tarkastelee lelun sodan kuvastossa todellisuutta käsittelevissä mediaesityksissä. Tutkimuskirjallisuudesta löytyy lukuisia viitteitä lelujen käytöstä sota-aikoina. Esimerkiksi toisessa maailmansodassa lentomiehistöt kuljettivat sotakoneissa mukanaan nalleja taistelumaskotteina (Dossey 2016).

Hahmoleluilla ja juuri nallekarhuilla on vankkumaton asema lohdun luojina yhteiskuntaa kohdanneissa kriiseissä: ”Nimeä sosiaalinen, terveys- tai ympäristökatastrofi, niin nalle seuraa”, lapsuuden tutkija Donna Varga (2009, 81) kirjoittaa osuvasti. Pehmeoläimiä on käytetty kollektiivisen surun hetkillä ja osana leikkijälähtöistä leluaktivismia. Leluaktivismilla (Heljakka 2020) tarkoitetaan erilaisten hahmolelujen, kuten nukkejen, toimintafiguurien ja eläinlelujen, valjastamista poliittisen tai eettisen tavoitteen näkyväksi tekemiseen ja edistämiseen. Leluaktivismissa on kyse todellisen maailman ja kuvitellun lelupersonan välisestä kohtaamisesta (Heljakka 2022).

Viime vuosien sota-aiheinen uutisointi liittyen Syyrian sisällissotaan, Ukrainan sotaan ja viimeisimpänä Israelin ja Hamasin väliseen konfliktiin osoittaa sekin lelujen ja sota-aiheen ajankohtaisen kytköksen. Samalla media-artikkelit tuovat esille juuri pehmeolelujen merkittävän roolin sota-aikoina. Onkin ilmeistä, ettei sota-alueilla kärsiville lapsille toimiteta mitään tahansa leluja, vaan lähtökohtaisesti juuri hahmoleluja.

Uutisartikkeli *Vantaan Sanomissa* vuodelta 2016 kertoo Rami Adhamista, jonka perustama Suomi–Syyria-yhteisö keräsi leluja vietäviksi muun muassa Aleppoon. Ylen haastattelema Adham totesi seuraavasti: ”Lelut ovat erittäin tärkeitä niille

lapsille, jotka kärsivät sodan seurauksista. Yksi ainoa lelu voi tuoda lapselle valoa pimeyteen, sillä leikkimällä lapsi saa takaisin palan normaalia elämää” (Pietiläinen 2016). Myöhemmin Adhamin toiminta paljastui peiteoperaatioksi, jossa lelujen rooli oli kyseenalainen. Ylen vuonna 2020 julkaiseman uutisen mukaan (Hämäläinen 2020) Helsingin hovioikeus tuomitsi ”lelusalakuljettajana” tunnetuksi tulleen Adhamin rikoksista ehdottomaan vankeusrangaistukseen. Tapaus osoittaa lelujen valjastamisen hämäräperäisiin tarkoituksiin, jotka etäännyttävät ne lapsuudesta ja leikistä.

Unicefin verkkosivuillaan vuonna 2022 julkaisema uutinen taas esittelee ”leusillan” Ukrainan ja Romanian rajalla. Pohjois-Romanian rajalla eräs isä alkoi tarjota ukrainalaisille lapsille tyttärensä pehmoleluja. Vapaaehtoiset, kansalaisjärjestöt ja viranomaiset liittyivät mukaan. Lelusillan ajatus on seuraava: ”Vapaaehtoiset, kansalaisjärjestöt ja rajapoliisi asettivat leluja ja hedelmiä sillalle ja kutsuivat lapsia auttamaan itseään. Pian yhä useammat paikalle saapuvat lapset pitivät tiukasti kiinni nallekarhuista, pingviineistä tai muista pehmoeläimistä” (Grämä 2022; kirjoittajan käänös).

Ylen kuvareportaasissa ”Nalleni on turvani” Ukrainasta sodan alkuvaiheessa perheensä kanssa lähteneet lapset esittelevät mukaansa ottamiaan pehmoleluja (Björkstén 2022). Loppuvuodesta 2023 julkaistussa *Helsingin Sanomien* uutisartikkelissa taas kerrotaan Gazan lasten tueksi järjestetystä pehmolelumielenosoituksesta: ”’Nallesulku’-mielenosoituksessa vaadittiin muun muassa välitöntä tulitaukoa, humanitaarisen avun toimittamista Gazaan ja Gazan saarron lopettamista.” Mielenosoittajien Helsingin suurkirkon portaille jättämät pehmolelut on tarkoitus lahjoittaa Suomen Punaiselle Ristille, joka toimittaa ne vastaanottokeskuksiin (Raita-aho 2023).

Edellä kuvatusta tapauksista voi päätellä, että lelut ovat ilmeinen osa lasten maailmaa sota-aikana, mutta lelut ovat palveleet ja palvelevat yhä myös aikuisia niin sotatilanteissa kuin sodan aiheuttamien traumojen jälkihoidossa. Eräänlaista leluaktivismia edustaa lelujen valmistaminen ja jako Afganistanin sotaan osallistuneiden sotilasperheiden lapsille: Matthew Bears -sarjan nallet on ommeltu kaatuneiden sotilaiden taisteluasuista ja niitä annetaan niiden sotilasperheiden lapsille, joissa palvelushenkilö on kuollut (Dossey 2016, 26).

Lääkäri ja tutkija Larry Dossey on tutkimusartikkelissaan kuvannut operaatiota, jossa pehmoleluihin on integroitu teknologiaa. Nalleista on tämän esimerkin mukaan tullut viestinviejiä hyvin konkreettisesti mielessä: Operaatio Military Support on lähettänyt satoja nallekarhuja Irakissa ja Afganistanissa palvelevalle amerikkalaisotilaille. ”Jokaisen karhun sisällä on ääninauhuri. Sotilaat äänittävät viestin perheilleen ja läheisilleen ja lähettävät sitten karhut kotiin” (Dossey 2016, 28).

Leluihin liittyvät tarkoitukset eivät kuitenkaan aina liity auttamiseen kuten tässä on esitelty, päinvastoin. Marraskuussa 2023 *Verkkouutisissa* ilmestyneessä uutisartikkelissa todetaan, miten venäläissotilaat jättävät Ukrainasta vetäytyessään jälkeensä räjähdeseosia, joita voidaan rakentaa jopa leluista (Perttula 2023). Tuhon tematiikka yhdistyy näin hyytävällä tavalla muutoin lohtua tuoviin hahmoleluihin.

Lopuksi

Lelut kytkeytyvät yhtäältä vahvasti lasten materiaaliseen kulttuuriin, joka samanaikaisesti tuhoutuu ja uudelleenrakennetaan sodan tapahtuessa. Toisaalta lelun tarkoitus syvenee aikuisten sille antamissa merkityksissä, kuten median tavassa representoida lapsuutta uutiskuvissa leluaiheisten kuvien avulla. Lelut ovat läsnä modernin sodankäynnin mediarepresentaatioissa kuvaamassa niin menetystä ja surua kuin tulevaisuudenuskoa.

Siinä missä sotalelut nähdään usein tuhon tuojina, jotka houkuttelevat sotaisiin leikkeihin, voi perinteisten hahmolelujen, kuten nukkejen, toimintahahmojen ja pehmolelujen nähdä toimivan myös päinvastaisesti – lohdun luojina. Esimerkit leluaktivismista osoittavat, miten nallekarhut ja muut pehmot on valjastettu eri-alaisten mielenilmaisujen keulahahmoiksi niin koronapandemian alkuaikoina kuin Helsingissä vuoden 2023 lopulla järjestetyssä mielenosoituksessa Länsirannan väkivaltaisuuksia vastaan.

Myös uutisartikkeleissa esiin tulevat lelujen kahdet kasvot tuhon tuojina ja lohdun luojina. Kuten voimme uutisoinnista lukea, meneillään olevassa Ukrainan sodassa leluja on hyödynnetty jopa räjähdeselementtien rakentamiseen. Toisaalta hahmolelut näyttävät nykyhetken sodan uhrien lohduttajina eräänlaisina resilienssiobjekteina muistuttaen näin pandemian aikaisesta nallehaasteesta, jossa pehmoleluja asetettiin ikkunaan kanavoimaan solidaarisuutta ja toiveikkuutta (Heljakka 2022).

Yhtä kaikki, lelut on mahdollista nähdä merkityksiltään moniulotteisina esineinä, joissa sota-aihe on läsnä teeman tai toiminnallisuuden kautta. Voidaan myös ajatella, että siellä missä on kärsimystä tai surua, sinne löytävät tiensä myös lelut. Hahmoleluilla on ihmeellinen taipumus ilmentää ymmärrystä ja turvaa. Leluja ei kuitenkaan voi pitää yksinomaan viattomina esineinä, vaikka ne tuovatkin lohtua monille. Sodan ja hädän keskellä ne muotoillaan toisinaan julmasti uudenslaisiin tarkoituksiin kylvämään tuhoa ja tragediaa. Siksikin lelut ovat ihmisen kuvia ai-doimmillaan pitäen yhtä aikaa sisällään niin hyvän kuin pahan voiman.

Lähteet

Verkkosivut

Kaikki linkit tarkistettu 4.6.2024 ellei toisin mainita.

Björkstén, Tuomo (2022). Nalleni on turvani. *Ylen verkkouutiset* 4.3.2022. Saatavilla: <https://yle.fi/a/3-12344876>.

Grămadă, Roxana (2022) Crossing the bridge of toys. Romania, Sighetu Marmației. *Unicef*. 18 March 2022. Saatavilla: <https://www.unicef.org/romania/stories/crossing-bridge-toys>.

Heljakka, Katriina (2014–2015) *Play Away*: Kati Heljakan kuvaleikkiä (taidenäyttely), P-galleria, Pori, Finland 2.12.2014–2.1.2015.

Hämäläinen, Veli-Pekka. (2020) Hovioikeus kovensi ”lelusalakuljettajan” tuomiota – katsottiin syylliseksi myös törkeään rahanpesuun. *Yle* 29.5.2020. Saatavilla: <https://yle.fi/a/3-11374856>.

McCarty, Brian (2024) *War-Toys*, Artist’s statement. Saatavilla: <http://wartoysproject.com/statement.html>.

P-galleria (2014) Kati Heljakka | Play Away – Vapaus leikkiä | 2.12.–21.12.2014. Saatavilla: <https://galleria.porintaiteilijaseura.fi/kati-heljakka-play-away-vapaus-leikkia-02-12-21-12-2014/>.

Perttula, Pentti (2023) Venäjä on miinoittanut Ukrainassa jopa lasten lelut. *Verkkouutiset* 10.11.2023. Saatavilla: <https://www.verkkouutiset.fi/a/venaja-on-miinoittanut-ukrainassa-jopa-lasten-lelut/#c61e2b95>.

Pietiläinen, Jari (2016) Helsinkiläismies on vienyt jo 25 lelu kuormaa sota-alueelle – ”Autan lapsia henkeni uhallakin.” *Vantaan Sanomat* 25.2.2016. Saatavilla: <https://www.vantaansanomat.fi/paikalliset/1785090>.

Raita-aho, Sanna (2023) Nalleprotestissa vaadittiin oikeutta Gazan lapsille. *Helsingin Sanomat* 5.11.2023. Saatavilla: <https://www.hs.fi/pkseutu/art-2000009970649.html>.

Kirjallisuus

Barthes, Roland (1957) *Mythologies*. Kääntäjä Anne Lavers. New York: Noonday Press.

Brown, Kenneth D. (1990) Modelling for War? Toy Soldiers in Late Victorian and Edwardian Britain. *Journal of Social History* 24(2), 237–254.

Dawson, Graham (1989) War Toys. Teoksessa Gary Day (toim.) *Readings in Popular Culture: Trivial Pursuits?* Lontoo: Palgrave Macmillan UK, 98–111.

Dodd, Arleen (1992) War and Peace: Toys, Teachers, and Tots. Paper presented at the Annual Conference of the Southern Association on Children Under Six 43rd, Tulsa, OK, March 23–28, 1992. Saatavilla: <https://eric.ed.gov/?id=ED348156>. (Linkki tarkistettu 10.9.2024.)

Dossey, Larry (2016) Solitude: On Dining Alone, Cellphones, and Teddy Bears. *Explore* 12(2), 77–83. <https://doi.org/10.1016/j.explore.2015.12.007>.

Heikkilä, Mia (2022) Boys, Weapon Toys, War Play and Meaning-making: Prohibiting Play in Early Childhood Education Settings? *Early Child Development and Care* 192(11), 1830–1841. <https://doi.org/10.1080/03004430.2021.1943377>.

Heljakka, Katriina (2011) Lelukuvasta kuvaleikkiin. Lelukulttuurin kuriositeetti ja kaksoisrepresentaatio valokuvassa. *Lähikuva* 24(4), 42–57. <https://doi.org/10.23994/lk.121119>.

Heljakka, Katriina (2013) *Principles of Adult Play(fulness) in Contemporary Play Patterns. From Wow to Glow to Glow*. Aalto University publication series, doctoral dissertations, 72/2013. Saatavilla: https://www.researchgate.net/publication/281291618_Principles_of_adult_playfulness_in_contemporary_toy_cultures_From_Wow_to_Flow_to_Glow. (Linkki tarkistettu 10.9.2024.)

Heljakka, Katriina (2020) Pandemic toy play against social distancing: Teddy bears, window-screens and playing for the common good in times of self-isolation. *Wider Screen* 11.5.2020. Saatavilla: <http://widerscreen.fi/numerot/ajankohtaista/pandemic-toy-play-against-social-distancing-teddy-bears-window-screens-and-playing-for-the-common-good-in-times-of-self-isolation/>. (Linkki tarkistettu 10.9.2024.)

Heljakka, Katriina (2022) Nallehaaste sosiaalisen hyvinvoinnin ja leikillisen resilienssin rakentajana: Tutkimus pandemian aikaisesta pehmoleluleikistä Suomessa. Teoksessa Jonne Arjoranta, Usva Friman, Raine Koskimaa, Frans Mäyrä, Olli Sotamaa, Jaakko Suominen, Tanja Välsälö & Petri Saarikoski (toim.) *Pelitutkimuksen vuosikirja*, 72–98. Saatavilla: <https://pelitutkimus.journal.fi/article/view/119330>. (Linkki tarkistettu 10.9.2024.)

Heljakka, Katriina (2023) Objects of resilience: Plush Perspectives on Pandemic Toy Play in Finland. Teoksessa A. Beresin & J. Bishop (toim.) *Play in a Covid Frame: Everyday Pandemic Creativity in a Time of Isolation*. Open Book Publishers, 143–166. <https://doi.org/10.11647/OBP.0326.07>.

Higonnet, Margaret R. (2007) War Toys: Breaking and Remaking in Great War Narratives. *The Lion and the Unicorn* 31, 116–131. Saatavilla: <https://www.proquest.com/docview/221775527?parentSessionId=V00QvOI%2BswNKTPV4o6I3U6Uw%2F2S3j%2BkwuCCr%2BnhFuM%3D&sourcetype=Scholarly%20Journals>. (Linkki tarkistettu 10.9.2024.)

Hirn, Yrjö (1916) *Barnlek: några kapitel om visor, danser och små teatrar*. Wahlström & Widstrand.

Kuznets, Lois Rostov (1994) *When Toys Come Alive: Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development*. New Haven: Yale University Press.

Machin, David & Van Leeuwen, Theo (2009) Toys as Discourse: Children's War Toys and the War on Terror. *Critical Discourse Studies* 6(1), 51–63. <https://doi.org/10.1080/17405900802560082>.

Laakkonen, Simo (2011) Asphalt kids and the matrix city: reminiscences of children's urban environmental history. *Urban History* 38(2), 301–323. <http://dx.doi.org/10.1017/S0963926811000423>.

Phoenix, Woodrow (2006) *Plastic Culture. How Japanese Toys Conquered the World*. Tokio: Kodansha International.

Rosen, Rachel (2015) Children's Violently Themed Play and Adult Imaginaries of Childhood: A Bakhtinian Analysis. *International Journal of Early Childhood* 47(2), 235–250. <https://doi.org/10.1007/s13158-015-0135-z>.

Sutton-Smith, Brian (1997) *The Ambiguity of Play*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Thibault, Mattia & Heljakka, Katriina (2019) Toyification. A Conceptual Statement. 8th International Toy Research Association World Conference, International Toy Research Association (ITRA), Jul 2018, Paris, France. hal-02083004. Saatavilla: <https://hal-univ-paris13.archives-ouvertes.fr/hal-02083004/document>.

Varga, Donna (2009) Gifting the bear and a nostalgic desire for childhood innocence. *Cultural Analysis* 8(1), 71–88. Saatavilla: https://www.ocf.berkeley.edu/~culturalanalysis/volume8/vol8_article4.html. (Linkki tarkistettu 10.9.2024.)

Von Hilgers, Phillip (2012) *War Games: A History of War on Paper*. Massachusetts, MA: MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/7995.001.0001>.

Wegener-Spöhring, Gisela (2004) War Toys in the World of Fourth Graders: 1985 and 2002. Teoksessa J. Goldstein, D. Buckingham & G. Brougère (toim.) *Toys, Games and Media*. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 19–35.

Haron Walliander

FM, digitaalinen kulttuuri, Turun yliopisto

Rami Mähkä

FT, digitaalinen kulttuuri, Turun yliopisto

Suomen sisällissota *Wars Across the World: Finland 1918* -videopelissä

Ranskalaista alkuperää olevan *Wars Across the World* -tietokonesotastrategiapelin lisäosan *Finland 1918* (Strategiae, 2017) mainostekstin mukaan peli on ”simulaatio” tsaarin Venäjän romahdusta seuranneesta ”traagisesta Suomen sisällissodasta”. Punaisten haasteeksi todetaan, että Neuvosto-Venäjän tuki ei tulisi jatkumaan loputtomasti, kun taas Mannerheim haluaisi voittaa sodan joutumatta turvautumaan Suomesta vasallivaltiota havittelevan Saksan apuun. Pelin kesto on määritelty tarkasti: 14 kymmenpäiväistä vuoroa historiallisella aikajaksolla tammikuusta toukokuuhun 1918, vastaten historiaa. Näille historiallisille koordinaateille perustuu tekijöiden ajatus pelistään ”simulaationa” Suomen sisällissodasta.

Pelin tekijät ovat olleet tietoisia Suomen sisällissodan piirteistä, ja kuvauksessa on jopa hyvin voimakkaita määrittelyjä siitä, mistä sodassa sen osapuolille oli kyse. Pelin representaatio Suomen sisällissodasta on analyysimme yksi päätaso: millaisen kuvan peli luo sodasta eri puolinen sekä tarjotun ekstradiegeettisen tiedon tasolla että pelikokemuksen kautta? Koska kyseessä on peli, taustalla on väistämättä myös kysymys, voiko kumpi tahansa osapuoli voittaa.

Kuten pelin nimi paljastaa, kyseessä on yksi osa laajasta, eri sotiin sijoittuvasta pelisarjasta, jota pelataan keskeisiin pelialustoihin kuuluvalla Steamilla. Kyseessä on strategiapeli, jota pelataan eteläisen Suomen kartan mallisella laudalla, ja peli pyrkii selkeästi historiallisuuteen. Peli on hyvin lautapelimäinen ja käyttää pelimekaniikkaan noppaa ja satunnaisesti vedettäviä kortteja, jotka vaikuttavat pelitapahtumiin.

Pyrimme osoittamaan ne historialliset erityispiirteet, jotka pelin tekijät ovat Suomen sisällissodasta nostaneet esiin niin tekstein kuin visuaalisin elementein. Käytämme pelin avaamiseen lajityypin, kerronnallisuuden ja simulaation käsitteitä. Tavoitteena on pelin analyysillä pyrkiä selvittämään, mitkä ovat Suomen sisällissodan representationaaliset erityispiirteet ja miten Suomen sisällissotaa ”pelataan”.

Aloitamme pelin yleisesittelyllä, eli millainen peli on kyseessä. Nostamme lyhyesti esiin pelin mielenkiintoiset lajityypilliset samankaltaisuudet suomalaisiin sisällissotalautapeleihin. Seuraavaksi tarkastelemme peliä historiallisena, eli historiaan sijoittuvana pelinä. Mitä sisällissodan historiasta kerrotaan ja miten tämä suhtautuu historiallisten pelien kerronnallisten ratkaisujen valtavirtaan? Tämän jälkeen kohteenamme on yllä viitattu ”simulaatio” historiasta – miten sisällissodan ”simulaatio” on toteutettu? Viimeisenä tarkastelukulmanamme on, miten ”realismi” ja pelattavuus on toteutettu: tiedämme sisällissodan lopputuloksen, eli lähtökohtaisesti peliä on tasapainotettava, jotta se toimisi pelinä.

Wars Across the World: Finland 1918 pelinä

Wars Across the World on tietokonesotastrategiapeli. Pelin Steam-sivun kuvaus luonnehtii peliä seuraavasti: ”WAW is a unique historical strategy turn-based game, in a boardgame spirit, which aims at simulating in one single system ALL kind of wars and conflicts throughout the world (and beyond) from Prehistoric times to nowadays, on the operational or strategic levels” (Steam 2017). Pelin tekijät korostavat alustansa ainutlaatuisuuttaan minkä tahansa sodan historialliseen mallintamiseen. Käytimme tässä suoraa siteerausta, sillä jatkossa käy ilmi, että historiallinen tarkkuus on vähän sinnepäin. Peli onkin kattaus erilaisia skenaarioita, joiden esittämien sotien laajuus vaihtelee pienestä maakunnasta mantereen kokoiseen alueeseen. Se on näin ennen kaikkea alusta erilaisille pelattaville sotaskenaarioille.

Pelin monetisaatiomallissa keskeinen idea on myydä yksittäisiä skenaarioita tai kausikortteja (*season pass*) lisäosille. Tällaisia yksittäin myytäviä skenaarioita on kirjoitushetkellä noin 65 kappaletta. Osa näistä skenaarioista käsittelee merkittäviä taisteluita, kuten Ardennien taistelu ja Kuuden päivän sota, kun taas osa lisäosista käsittelee pienempiä ja valtavirran vähemmän tuntemia sotia, kuten Jalkapallosota Hondurasin ja El Salvadorin välillä 1969, Viron itsenäisyystaistelu 1918 ja Ruotsin ja Venäjän taistelu Suomesta 1808. Epäilemättä Suomen sisällissota on vähemmän tunnettu sota. *Finland 1918*:n taustakuvailussa yhden pelikerran todetaan kestävän noin puolitoista tuntia.

Wars Across the Worldia voi kuvailla osuvimmin digitaaliseksi lautapeliksi.¹ *Finland 1918*:n pelialue on ylhäältäpäin kuvattu Suomen kartta. Kartta-ala kattaa koko eteläisen Suomen aina Vaasa–Kuopio-akselin korkeudelle. Pohjoisemmasta Suomesta Kokkolan, Oulun ja Tornion kaupungit on asetettu kartan yläosaan omaksi alueeksi, esittämään näiden kaupunkien merkittävyyttä, joskin etäistä sijaintia. Etelässä kartta rajoittuu mereen, ja eteläisin kaupunki Petrograd on punaisten hallussa. Kartan lounaiskulmaan Saksan rannikolle on sijoitettu Kielin satamakaupunki. Sama jako kahden suurvallan välissä toistuu myös pelikentällä, jossa Saksa ja Venäjä ovat selvästi osa karttaa.

Pelikartta on myös purettu pienempiin ruutuihin, joissa pelin yksiköt liikkuvat. Ruudut on nimetty kaupunkien mukaan, jotka ovat myös usein olleet merkittävien taisteluiden keskuksia, kuten Varkaus, Rautu tai Tampere. Kaupunkien nimien sekaan on livahtanut myös lukuisia kirjoitusvirheitä. Uusikaupunki on muodossa Uusikaupunki ja Lempäälä muodossa Lampaalla. Tämä ei ole mitenkään harvinaista, sillä peleissä on, etenkin Suomen kohdalla, usein kirjoitusvirheitä paikannimissä.²

Suomen sisällissotaskenaariossa erikoisuutena ovat molempien osapuolten käytössä olevat panssarijunat, jotka sopivat taustakuvailun mukaan hyvin Suomen vaikeaan ja vaikeakulkuiseen maastoon. Rautatieverkostosta syntyy pelin kannalta merkittävä, ja siksi pelin rautatiekeskukset nousevat pelissä strategisesti tärkeiksi kohteiksi.

Peli etenee vuoropohjaisesti. Kummankin pelaajan pelivuoro on jaettu neljään vaiheeseen: kortin nosto, osto (joka kolmas vuoro), täydennykset, liikkuminen

1 Mielenkiintoinen yhteensattuma on, että sisällissodasta tehtiin Suomessa tuoreeltaan – siis 1918 – useampikin lautapeli ja että samassa formaatissa julkaistiin lautapelejä sodan muistovuonna 2018. Näistä peleistä ks. Ylänen 2017; Heimo & Lintunen 2018, 13–14; Tainio 2019; Suominen 2019, 145–169; Mähkä 2024.

2 Esimerkiksi vuonna 1988 ilmestyneessä pelissä *F-19 Stealth Fighter* (Microprose 1988) Sodankylä on muodossa Sodanklyä, ja talvisotaan sijoittuvassa *SGS Winter War* -pelissä (Strategy Game Studio, 2017) muun muassa Käkisalmi on kirjoitettu muotoon Kakkisalmi. Vastaavia esimerkkejä Suomeen sijoittuvien pelien kirjoitusvirheistä voisi varmasti löytää paljon enemmänkin.



Kuva 1. *Wars Across the World: Finland 1918* -pelin alkuasetelma. Kuvakaappaus pelistä.

sekä taistelu. Molemmat pelaajat voivat pelata kortin nostovuorolla ja taisteluissa kortteja, joissa kirjoitetut tapahtumat vaikuttavat pelin kulkuun. Korttien sisältö voidaan jakaa pelissä kolmeen osaan: ensimmäisenä ovat kortit, jotka antavat pelaajalle lisää joukkoja. Näissä käytetään oikeiden yksiköiden kuvia ja nimiä luomaan immersiota historiallisista tapahtumista. Esimerkiksi Ruotsin "Frivillig"-kortti tuo valkoiselle puolelle ruotsalaisia vapaaehtoisia Vaasaan. Toisena ovat kortit, jotka antavat vastustajalle vähennyksiä voittopisteisiin tai rajoittavat vastustajan toimintaa tai antavat suoraa apua pelaajalle. Esimerkkinä tällaisesta punaisten kortti, jolla kansallistetaan Suomen pankki, ja punainen pelaaja saa nopanheiton osoittaman tuloksen verran "rahaa" ostaakseen lisää joukkoja. Kolmantena ovat kortit, jotka vaikuttavat suoraan taistelujen lopputulokseen. Taistelussa molemmat osapuolet heittävät noppaa ja nopan tulokset ratkaisevat taistelun lopputuloksen. Taistelu on siten varsin yksinkertaisesti simuloitu noppapeli.

Kerronnallistettu Suomen sisällissodan historia *Finland 1918*:ssa

Artikkelimme johdannossa viittaamamme pelin markkinointiteksti kuuluu seuraavasti:

Finlande [sic] 1918 is a simulation of tragic Finnish civil war that follosw [sic] the crumble of Czarist Russa [sic]. The Communists control the capital of Helsinki but Russian Soviet support won't last forever. Facing them, the Nationalists led by Mannerheim would love to defeat the Reds without having to resort German support as the latter are keen to make Finland another vassal of theirs. (*Wars Across the World: Finland 1918* 2017.)

Tässä tiiviissä, dramaattisessa historiallisessa tilannekuvassa on paljon informaatiota, jonka ei voi olettaa olevan tuttu suurimmalle osalle pelin potentiaalisesta yleisöstä. Oikoluku on jäänyt tekemättä, mikä luo vaikutelman toisella kädellä sutaistusta työstä. Voi vain spekuloida, näkikö peliyhtiö Suomi-lisäosan olevan *Wars Across the World* -pelikokonaisuudessa niin marginaalinen, ettei huolellisuudella ole ollut niin väliä, koska historiasta kiinnostuneet pelaajat löytäisivät pelin joka tapauksessa.

Suomen sisällissota asetetaan muuttuvan maailmanjärjestyksen kontekstiin. Tsaarin ajan Venäjä on luhistumassa. Vallankumouksellisilla on vahva sidos bolševikkien Venäjään. Samoin valkoisen Suomen yhteydet Saksaan ovat tärkeitä, mutta samalla tuodaan esiin ajatus, että kyse on pienen maan taistelusta itsenäisyydestä. Suomen sisällissota asetetaan näin osaksi ensimmäisen maailmansodan näyttämöä. Se on kahden, joskin horjuvan, suurvallan välissä. Saksaa ei esitetä vain pelastajana vaan jopa uhkana, johon on pahemman edessä turvauduttava. Bolševikkien Venäjä on myös arvaamaton. Samankaltainen pienen maan joutuminen keskelle suurvaltojen valtapyrkimyksiä tulee vielä paremmin esiin edellä mainitussa Viron itsenäisyystaisteluun sijoittuvassa lisäosassa *Estonia 1918* (2018), sillä Viro taistelee itsenäisyydestä samaan aikaan sekä Saksaa että Venäjää vastaan.

Pelitutkija Adam Chapman (2016, 136–170) erottaa historiallisista peleistä kaksi kerronnallista (*narrative*) tasoa, joiden sisällä pelataan. Ensimmäinen on kerronnallinen *kehystämisen* (*framing narrative*) taso, joka *Finland 1918* -pelin tapauksessa tarkoittaa sitä, mitä Suomen sisällissodan historiasta kerrotaan, mukaan lukien taistelevien osapuolien taustat, tilanne pelin alkaessa ja pelisuunnittelijoiden asettamat mutta historialle perustuvat tavoitteet. Tämä taso ikään kuin ajaa peliä vääjäämättä kohti historiallista sodan loppua, vaikka, kuten alla toteamme, peli voi päättyä kumman tahansa osapuolen voittoon.

Historiallisen kontekstin tavoittaminen pelissä tarvitsee tuekseen Suomen sisällissodan historian tuntemusta. Esimerkiksi Edward Hjeltin nimeä kantava kortti Saksan aseavun mahdollistajana jää avoimeksi, jos ei tiedä Hjeltin roolia sisällissodan aikana. Pelien tapauksessa historiallisen kontekstin ymmärtäminen ja hyväksyminen jää pelaajan omalle vastuulle. Pelien historiallinen esitys rakentuu usein historiallisen narratiivin kautta (Chapman et al. 2017, 361; Schott & Redder 2018).

Toinen Chapmanin (2016, 136–170) kerronnallinen taso on *pelillinen kerronta* (*ludonarrative*), jossa on läsnä edellä mainittu mahdollisuus historiallisesti kontrafaktuaaliseen lopputulokseen. Laajemmin pelillisessä kerronnassa on kyse pelaajan tekemistä ratkaisuksista, luovuudesta pelintekijöiden asettamien rajojen sisällä toimimisesta – eli pelaamisesta. *Deterministisissä* (*deterministic*), eli tässä tapauksessa varsin tiukasti tapahtunutta historian kulkua noudattavissa peleissä pelaajan mahdollisuudet oman pelillisen historian luomiseen ovat paljon rajallisemmat kuin laajemman historiallisen skenaarion peleissä. (Chapman 2016, 136–170.)

On kuitenkin huomattava, että historialliset pelit toimivat ilman pelaajan historiallista ymmärrystä. Autenttiseen historiaan perustuvat elementit rakentavat pelaajien käsitystä historiasta sekä luovat eräänlaista uskottavaa kuvaa historiasta, joka voi olla myös kontrafaktuaalista tai virheellistä historian kuvausta (Schut 2007, 229–231). Pelitutkijat Gareth Schott ja Ben Redder (2018) toteavat, että pelilliset mekaniikat ovat omiaan rakentamaan historiallisen pelin historiallista esittämistä, ja historiakuvaukset rakentuvat pelimekaniikan, sääntöjärjestelmien ja pelin sisällön yhteistyön kautta.

Finland 1918:ssa tämä tapahtuu pelikartan rakenteen ja korttien mekaniikan kautta. Pelikartalla, erityisesti rautateitse tapahtuva nopea liike määrittää sisällissodan kuvaa ja kulkua. Tämän takia pelikartalla taistelu Tampereesta on merkittävä kohta koko pelikartan hallinnassa. Lisäksi, kun tarkastellaan pelin historiallista lähestymistapaa, viime kädessä pelissä päätöksen tekee pelaaja. Pelaajilla on valta päättää

siitä, mihin suuntaan Suomen historia pelin todellisuudessa etenee (ks. Schut 2007, 231; Suominen & Sivula 2013, 10).

Suomen sisällissodan ”simulaatio”

Kuten edellä kävi ilmi, *Finland 1918* -pelin tekijät toteavat pelinsä olevan ”simulaatio” Suomen sisällissodasta. Chapman (2016, 59–89) erottaa historiallisista videopeleistä erilaisia simulaation tasoja. Niistä ilmeisin on audiovisuaalisen, *realistisen simulaation* (*realist simulation*) taso, joka on tyypillinen esimerkiksi *live action* -FPS-peleille, joissa näkymä on pelihahmon eli ensimmäisen persoonan, kuten lajityypin nimikin osoittaa. Tällaiset pelit sisältävät kuitenkin usein animoituja jaksoja ja niissä on mahdollista vaihtaa lintuperspektiiviin. Realismissa on tällöin kyse ensi sijassa siitä, miten olemme tottuneet ”näkemään” jonkin historian periodin tai tapahtuman audiovisuaalisena esityksenä – käytännössä elokuvissa. Sotapeleissä mahdollisimman autenttisella kalustolla, kuten aseilla, on suuri merkitys realismikokemukseen. Tällaisissa peleissä laajempi historiakuva avautuu ei-pelillisten elementtien kuten tekstien ja kuvituksen kautta. (Chapman 2016, 61–69.)

Lautapeliä muistuttava strategiapeli *Finland 1918* muistuttaa puolestaan *käsitteellisen simulaation* (*conceptual simulation*) mallia. Tällaisissa peleissä pelaajalle enemmänkin kerrotaan mitä tapahtui sen näyttämisen sijaan, ja asiat ja esineet ovat kaukaisempia – käsitteellisempiä – kuin detaljeihin kiinnittyvät realistiset simulaatiot. Pelin säännöt kuitenkin ohjaavat historiallista representaatiota, joka avautuu enemmän *proseduraalisena retoriikkana* (*procedural rhetoric*) kuin toiminnallisuutena: pelaajaa johdatetaan erilaisin retorisiin keinoin, kuten syy-seuraussuhtein. (Chapman 2016, 69–72.) *Finland 1918*:ssa eräs tällainen aspekti ovat toisiaan vastaan taistelevien armeijoiden komentajat, joilla on vahva vaikutus pelin kulkuun.

Kun tarkastelemme *Finland 1918*:n esittämää Suomeen sijoittuvaa sisällissotakuvausta, voimme todeta sen rakentuvan pääsääntöisesti kahden elementin varaan: historialliseen visuaaliseen kontekstointiin ja autenttisten historiallisten tapahtumien pelillistämiseen. Historiallinen visuaalinen konteksti rakennetaan ensisijaisesti Suomen kartan kautta, joka sijoittaa pelin tapahtumat täten luonnollisesti maantieteellisesti Suomeen. Maantieteellinen sijoittaminen ei itsessään ole riittävä, vaan myös karttaan valitut paikannimet lienevät harkittuja, sillä ne ovat pääosin todellisia sisällissodan taistelupaikkoja. Autenttiset tapahtumapaikat luovat pelikokemukselle kontekstin historiallisena tapahtuman simulaationa. Pelin jokaisella komentajalla on kasvokuva ja nimi. Jokaiselle pelin yksikölle on luotu oma yksilöllinen ulkonäkö ja nimi. Punakaartin joukot ovat usein ruskeisiin pukeutuneita parrakkaita sotilaita, venäläiset Viipurin laivastosotilaat esitetään venäläisessä merisotilaan asussa ja valkoiset jääkärit erottuvat ulkonäöllisesti muista valkoisista taistelijoista. Joukot on myös nimetty, ja osa näistä viittaa leväperäisesti historiallisiin yksiköihin nimillä kuten ”Jääkärirykmentti 27” tai punaisten puolella naiskaarti ”Naaraspataljoona”. Voidaan todeta, että pelissä osapuolille on rakennettu identiteetti, jonka pelaaja voi nopeasti havaita silmäilemällä pelikenttää. Tämä on osaltaan myös pelisuunnittelun tulos, sillä pelilaudan tulee olla selkeä ja pelaajien täytyy pystyä erottamaan eri osapuolet helposti.

Sodan historiallista luonnetta korostetaan myös korttien ja vallattavien kaupunkien kuvituskuvilla. Nämä kuvat ovat autenttisia kuvia niitä kuvaavista tapahtumista. Kuvalähteiden alkuperää peli ei mainitse, mutta voidaan olettaa niiden olevan vapaasti saatavista lähteistä. Esimerkiksi punaisten puolella kortissa esitetään Partisaani-nimisen panssarijunan kuva, joka on sama kuin Wikipediassa. Autenttinen kuvamateriaali sitoo tapahtumat pelin ja todellisuuden välillä ja luo täten historiallisen yhtymäkohdan.

Pelin ohjekirja kuvaa punaisten joukkoja heikkolaatuisiksi mutta määrältään suureksi, ja vastaavasti valkoisten joukkoja hyvälaatuisiksi mutta määrältään rajalliseksi. Erityisesti kerrotaan syyksi se, ettei osa joukoista ole vielä palannut Saksasta. Saksalaiset joukot ja jääkärit tulevat *mahdollisesti* pelin loppupuolella valkoisten avuksi. Näiden saapumisessa sotanäyttämölle käytetään nimittäin kortinpeluu-mekanismia. Punaisten puolella puolestaan sotii venäläisiä bolševikkijoukkoja.

Pelikentällä on myös molemmilla osapuolilla joukkojen johtajia, ja näillä on keskeinen rooli pelin säännöissä ja pelimekaniikassa. Esimerkiksi ilman johtajia joukot eivät voi hyökätä. Johtajien yksilölliset taidot myös määrittävät taistelevien joukkojen moraalin, ja siten niillä on ratkaiseva vaikutus taisteluiden menestykseen. Valkoisten puolella sodan alussa joukkoja johtavat Carl Gustav Mannerheim, Harald Hjalmarson, Martin Weltzer, Ernst Loefstroem [sic] ja Aarne Shivo [sic]. Punaisten puolella joukkoja johtavat Eero Haapaleinen [sic], Eino Rahja, Ali Aaltonen, Mihail Svetšnikov sekä A. Backman. Komentajien mahdollisesti kaatuessa heidät korvataan toisilla historiallisilla komentajilla. Mannerheimin kaatuessa tilalle nousee hänen veljensä Johan. Valkoisten puolella korttien kautta on pelillistetty Saksan tarjoama apu, jolloin valkoisten pelaaja saa Hankoon saksalaisen osaston, johtajanaan Von Der Goltz [sic].

Johtajien kyvyissä pelin tekijät ovat selvästi tehneet valintoja. Valkoisen puolen johtajat ovat kauttaaltaan kyvykkäämpiä kuin punaisten johtajat. Samoin valkoisten joukkojen taidot ovat parempia kuin punaisten. Vaikka pelin kuvauksessa kerrotaan, että molemmat osapuolet ovat tasaväkisiä, todellisuudessa valkoisen puolen asema on vahvempi parempien joukkojen ja johtajiston vuoksi.

Chapmanin (2016, 74) mukaan juuri käsitteellisen simulaation peleillä on mahdollisuus painottaa erilaisia historiallisia osatekijöitä suunnittelijoidensa tahdon mukaan. Realismista tinkiminen mahdollistaa pelillisesti toimivampia ratkaisuja. Pelaamisen kannalta tämä tarkoittaa sitä, että pelaajan käytössä olevien resurssien käytön ei tarvitse välttämättä käydä yksiin sen kanssa, mitä historiallinen vastinpari todennäköisesti tekisi – pelaajan toiminnalla ei tarvitse olla *diegeettistä*, eli pelimaailman sisäistä selitystä, kunhan laadittuja sääntöjä noudatetaan.

Realismi ”vs” pelattavuus *Finland 1918*:ssa

Chapman (2016, 198–199) korostaa *realistisen ajan* (*realist time*) merkitystä historiallisten toisintojen kokemuksellisuudelle, kuten historiallisessa tehtävässä onnistumiselle. Hän tosin puhuu reaaliaikaisista, eli käytännössä *live action* -videopeleistä, mutta kun laajennamme pelin mittakaavaa kokonaisen sodan tasolle – mitä FPS/live action -pelit harvoin mallintavat – Chapmanin mainitsema ”paine” menestyä toteutuu myös erilaisten genrejen peleissä. *Finland 1918* -pelissä tämä historiallisille vastinpareille perustuva ”paine” pärjätä pelissä toteutuu Suomen sisällissotaa mukailevan aikajanan kautta. Pelaajan mahdollisuudet noudattaa omaperäistä strategiaa on minimoitu – siis mikäli pelissä haluaa menestyä. Menestymisen mittarit perustuvat historialle.

Kuten edellä totesimme, *Finland 1918*:n tekijöillä on selvä pyrkimys sitoa Suomen sisällissota osaksi suurempaa konfliktia Saksan ja Venäjän välistä ensimmäisen maailmansodan rintamaa. Tämä tulee esiin osissa korteissa. Punainen puoli voi saada merkittävää aseapua venäläisiltä bolševikeilta, mikäli pelaaja saa pelattua kortin, joka takaa Suomen ja Venäjän välisen sopimuksen, ja lisäksi Neuvostoavun takaavan kortin. Mikäli punainen puoli ennättää saada tämä avun aikaan, tarkoittaa se merkittävää sotilaallista voimaa punaiselle puolelle. Tämä apu taas katkeaa, jos valkoinen puoli saa pelattua *Brest-Litovsk treaty* -kortin. Tämä kortti näin ollen ikään

kuin simuloi Brest-Litovskin rauhansopimusta, joka mahdollisti Saksan joukkojen siirtymisen länsirintamalle ja bolševikkien Venäjän siirtymisen Venäjän sisällissodan osaksi.

Pelissä tämä on toteutettu siten, että punaisten pelaajan on luovutettava kaikki venäläiset joukot pois. Saksan interventio Suomen sisällissotaan riippuu taas kortteista, joita pelaaja nostaa pakasta. On mahdollista, ettei interventiota koskaan tule, jos pelaaja ei saa siihen mahdollistavia kortteja. Itse interventio esitetään siten, että saksalaiset osastot nousevat maihin Hangossa. Samalla valkoisen puolen pelaaja saa huomattavan pistemenetyksen, joka osaltaan simuloi arvovaltamenetystä. Tällä tavoin yritetään ikään kuin esittää se, ettei Suomi halunnut Saksan tukea eikä erityisesti joutua Saksan vasalliksi.

Poliittisen filosofian tutkija Jon Garthoff (2018) toteaa, että realismin ja pelattavuuden välillä on usein jännitettä pelien sisällä. Hänen mukaansa mitä realistisempi peli on, sitä enemmän detalleja, mikä taas johtaa siihen, että peli vaikeutuu, sillä sääntöjä tulee väistämättä lisää. Garthoff kirjoittaa (fantasia-)roolipeleistä, mutta samaa ajatusta voi soveltaa strategiapeleihin, jollainen *Finland 1918* on – tosin rajoitetussa mittakaavassa ja varsin tiukoilla reunaehdoilla. Yhdistävä tekijä on sääntöjen lisäksi samastuminen pelattavaan hahmoon tai osapuoleen, jos ei historiallisena osapuolena niin pelin sisällä. On vaikea kuvitella, että monikaan haluaisi pelata historiallista osapuolta, johon ei samastu tai josta ei pidä, ja hävitä tahallaan. Sama koskee peliä, jossa osapuolella ei ole mitään voiton mahdollisuutta. Historiallista peliä on usein tasapainotettava (*game balance*) pelattavuuden lisäämiseksi. (Garthoff 2018, 13–15.) Juuri näin on menetelty myös *Finland 1918*:n tapauksessa.

Lopuksi

Wars Across the Worldin Suomeen sijoittuva skenaario *Finland 1918* on varsin löyhästi koottu historiallinen esitys Suomen itsenäistymisestä ja verisestä sisällissodasta. Tätä esitystä ei voi pitää varsinaisen tarkkana historian kuvauksena, vaan se on, kuten pitääkin olla, peli, jossa kumpikin osapuoli voi voittaa. Skenaarion toteutuksesta huokuu myös aavistuksen amatöörimäinen ote. Lukuisat kirjoitusvirheet kielivät hätäisestä tai lepsusta työstä. On myös huomattavaa nähdä eräänlainen historia-tieteellinen lepsuus pelin sisällössä. Vaikka peli hyödyntää aikakauden autenttisia kuvia, vähänkään historiaa tunteva nostaa näistä helposti esiin selkeitä virheitä.

Suomen sisällissodasta julkaistiin lautapelejä heti tuoreeltaan sodan jälkeen. On merkittävää, että katkerasta historiallisesta tilanteesta huolimatta jo ne olivat ensisijaisesti pyrkimyksiä olla *pelejä*. Tämä näkyi pelien säännöissä ja pelimekaniikassa, joissa kumpi tahansa osapuoli voi voittaa sisällissodan. Sama tendenssi on nähtävissä sata vuotta myöhemmin, sisällissodan muistovuonna 2018 julkaistuissa lautapeleissä.³ Onkin mielenkiintoista todeta, että *Wars Across the Worldin* Suomen sisällissotaa käsittelevä *Finland 1918* -lisäosa, joka on digitaalinen peli eikä lautapeli, vaikkakin varsin lautapelimäisellä otteella, on itse asiassa varsin tyypillinen pelillistetty käsitys sisällissodastamme. On myös mielenkiintoista huomioida, ettei Suomen sisällissotaa käsitellä muissa digitaalisissa peleissä juuri lainkaan. Edes itsenäisyyden muistovuosi ei kirvoittanut suomalaista tulkintaa sisällissodasta. *Wars Across the World* on tiettävästi ainoa kaupallinen digitaalinen peli, joka käsittelee

.....
 3 Esimerkiksi pelissä *1918: Veli veljeä vastaan* on kahdet säännöt: perussäännöt sekä ”historiallinen variantti”. Näistä ”variantti” on lähempänä historiallisia olosuhteita, eli pelin perussäännöissä osapuolien voimasuhteita on tasoitettu pelattavuuden lisäämiseksi. Ks. Mähkä 2024.

Suomen sisällissotaa. Täysin koskematon aihe se ei kuitenkaan ole digitaalisten pelien kontekstissa, mutta käsittely on rajoittunut pääasiassa harrastelijapohjalta tehtyihin modeihin tai skenaarioihin.

Lähteet

Alkuperäislähteet

Steam (2017) *Wars Across the World*. Steam store. Saatavilla: https://store.steampowered.com/app/341040/Wars_Across_The_World/ (linkki tarkistettu 12.1.2024).

World Across the War (2017) Strategiae.

Wars Across the World: Finland 1918 (2017) Saatavilla: https://store.steampowered.com/app/574961/Wars_Across_the_World_Finland_1918/ (linkki tarkistettu 25.6.2024).

Tainio, Marko (2019) Pelejä Suomen sodista: Osa 1 Sisällissota. *Huoltoreitti.fi* Saatavilla: <https://huoltoreitti.fi/suomen-sisallissota/> (linkki tarkistettu 8.1.2024).

Tutkimuskirjallisuus

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

Chapman, Adam; Foka, Anna & Westin Jonathan (2017) Introduction: what is historical game studies? *Rethinking History* 21(3), 358–371. <https://doi.org/10.1080/13642529.2016.1256638>.

Gartpoff, Jon (2018) Playability as Realism. *Journal of Philosophy of Games* 1(1).

Heimo, Anne & Lintunen, Tiina (2018) Luotauksia sisällissodan jälkeisiin. Teoksessa Tiina Lintunen & Anne Heimo (toim.) *Sisällissodan jäljet*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 7–23.

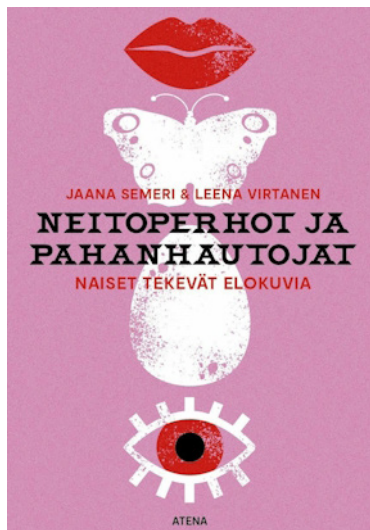
Mähkä, Rami (2024) Sinä vuonna 1918: Suomen sisällissota muistovuoden populaari- ja mediakulttuurissa. Teoksessa Jukka Kortti, Rami Mähkä, Mari Viita-aho & Alekski Marti (toim.) *Kansakunta kertomassa. Suomi ja suomalaisuus muuttuvassa historiakulttuurissa*. Helsinki: Gaudeamus, 197–207.

Schott, Gareth R. & Redder, Ben (2018) Presence at History: Toward an expression of authentic historical content as game rules and play. *DiGRA '18 – Proceedings of the 2018 DiGRA International Conference: The Game is the Message*, 1–11.

Schut, Kevin (2007) Strategic Simulations and Our Past the Bias of Computer Gamesin the Presentation of History. *Games and Culture* 2(3), 213–235.

Suominen, Jaakko & Sivula, Anna (2013) Gaming Legacy? Four approaches to the relation between cultural heritage and digital technology. *Journal on Computing and Cultural Heritage* 6(3), 1–18.

Ylänen, Henna (2017) Kansakunta pelissä. Nationalismi ja konfliktit 1900-luvun alun suomalaisissa peleissä. *Ennen ja nyt, Pelit ja historia* 1/2017.



SUOMALAISESTA ELOKUVASTA INTOHIMOISESTI MUTTA SEKAVASTI

Jaana Semeri & Leena Virtanen (2023) *Neitoperhot ja pahanhautoajat: Naiset tekevät elokuvia*. Jyväskylä: Atena. 225 s.

Jaana Semerin ja Leena Virtasen kirja *Neitoperhot ja pahanhautoajat* esittelee suomalaisen elokuvan naisia ja osoittaa kunnioitusta heidän panokselleen taiteen ja työolojen edistämiseksi. Kirjasta välittyy raivo alan epäkohdista sekä into, jota kirjoittajat ja heidän haastattelemansa elokuvantekijät tuntevat elokuvia ja niiden tekemistä kohtaan. Vaikka teoksessa käydään läpi epäoikeudenmukaisuuksia, jotka ilmenevät niin elokuvan opiskelun ja tekemisen kuin elokuvien representaatioiden ja näkökulmien tasolla, kirjassa painotetaan myös onnistumisia, solidaarisuutta ja elokuvien tekemisen ja katsomisen hauskuutta.

Kirjoittajat luonnostelevat elokuva-alan naisten historiaa, mutta keskittyvät 2010-luvulla alkaneeseen murrokseen, jossa alalla näkyy enemmän naisia opiskelijoissa, tekijöissä ja teosten hahmoissa. Tämä yhdistetään muutoksiin elokuvien taiteellisessa tasossa ja tuotantojen tunnelmissa. Kirjoittajat pohtivat muutoksien syitä lähestymällä elokuvaa taide-
muotona monipuolisesti: kirjan luvut eroavat kiitettävästi toisistaan käsitellessään muun muassa tuotantovaiheita, genrejä ja yksittäisten kohtausten lähilukua.

Neitoperhot ja pahanhautoajat on vahvimillaan ja antoisimmillaan, kun se rakentuu Semerin ja Virtasen tekemien haastattelujen ympärille. Haastateltavina on lähinnä ohjaajia, mutta kiinnostavaa sanottavaa alalta kuullaan myös muun muassa tuottajilta ja roolittajalta. Elokuvantekijät kuvailevat ja kritisoivat työoloja, kertovat esikuvistaan ja saamastaan kannustuksesta sekä refleктоivat omaa rooliaan

naisina elokuva-alalla. Kirjan tekijät asettavat haastateltavat keskusteluun keskenään, mikä rikastaa käsitystä siitä, miltä tuntuu naisena tehdä elokuvia.

Kirja vakuuttaa haastattelujen ja tilastojen avulla naisten marginaalisesta asemasta elokuva-alalla, mutta muistuttaa myös siitä, että naiset ovat aina olleet tekemässä elokuvia. Naisista ei tehdä passiivisia epätasa-arvon uhreja, vaan vaikeuksien huomioimisen lisäksi Semeri ja Virtanen kirjoittavat tekijöiden onnistumisista. Teos ei myöskään rajoitu alan tilan kritiikkiin, vaan kertoo tavoista, joilla naiset ovat alalla tukeneet toisiaan ja kehittäneet toimintatapoja tasa-arvon toteutumisen edistämiseksi. Kirjalla juhlistetaan aikaansaattaa muutosta ja osoitetaan sen olevan mahdollista.

Kunnianhimoista mutta sekavaa

Kirjoittajien kunnianhimoinen pyrkimys ymmärtää alan muutosta tekee kirjasta kiinnostavan, mutta siitä seuraa myös sen isoimmat ongelmat. Koska muutos alalla koskee koulutusta, tuotantoprosessia, elokuvien sisältöä ja alasta käytyä keskustelua, on hyödyllistä lähestyä aihetta monelta kantilta. Valitettavasti kirjoittajat eivät kuitenkaan usein solmi käsittelemiään aiheita yhteen, joten lukukokemuksena *Neitoperhot ja pahanhautoajat* on sekava ja hajanainen, mikä häiritsee kiinnostavaan aiheeseen uppoutumista ja viimein kokonaiskuvan luomista.

Kirjasta jääkin epätasainen vaikutelma.

Välillä teksti on erittäin sujuvaa, lukeminen nautinnollista ja sisältö tarjoaa uusia oivalluksia (kuten läheisyyskoordinoitua käsittelevä luku), toisinaan mutkia vedetään suoriksi melko kiusaannuttavallakin tavalla (erityisesti kauhun naiskuvaa käsittelevä luku). Lisäksi on osioita, joissa nytkähdellään vauhtiin ja pysähdyksiin lukemista häiritsevällä tavalla (esimerkiksi luku ”Paholainen on nainen”). Monet osiot tuntuvat kiireisesti tai huolimattomasti kootuilta, eivätkä aiheet aina muodosta yhteyttä toisiinsa edes lukujen sisällä, vaan lukija jätetään toistuvasti hämmentymään hyppäyksistä ja irrallisuudesta. Populaariksi tietokirjaksi teos odottaa liikaa lukijan kursivan teoksesta kokonaisuuden, varsinkin kun sidoksisuus on välillä kadoksissa jopa virketasolla.

Jäin kaipaamaan myös sitä, että Semeri ja Virtanen olisivat avanneet enemmän tekemään valintoja teoksen rajauksessa ja aiheiden järjestyksessä. Johdannossa kirjoittajat kertovat valikoineensa kirjoitettavaa lähinnä omien kiinnostuksenkohteidensa ja intuitioiden perusteella, mutta näinkin tehtyjä valintoja voisi silti reflektoida auki lukijalle. Teos olettaa hieman liikaa, että lukija on jo kirjoittajien kanssa samalla sivulla aiheesta, sen sijaan että käyttäisi aikaa tulkintojen ja valintojen parempaan perustelemiseen. Välillä tulee olo, että kirjoittajat ovat vedonneet henkilökohtaisuuteen ja rajauksen löyhyyteen osittain laiskuuttaan: näin valintoja ei tarvitse sen kummemmin perustella tai yhteyksiä osoitella.

Rentoutta on haettu myös kirjoitustyyllillä, josta kirjoittajat mainitsevatkin, että kirosoja lipsui tekstiin. Rupatteleva tyyli, johon kiroilun lisäksi kuuluvat muut puhekielisyydet ja englanninkieliset fraasit, toimii enimmäkseen, ja on mukavaa lukea tietokirjaa, joka ei yritä vaikuttaa asiantuntevalta muodollisuuksien avulla. Kirjan tekijät eivät välitä patriarkaalisen professionaalisuuden vaatimuksista ja hyvä niin. Mutta tästäkin herää epäily, että rentous ja kepeys on ollut toisinaan enemmän vaivannäön puutetta kuin perusteltua kapinaa.

Tekijyydestä ja vastuusta

Irrallisuuden ja sekavuuden lisäksi teoksen isoin ongelma on tekijyyden käsittelyn jääminen rajoittuneeksi. Kysymyksiin siitä, miksi

painotetaan ohjaajaa tai miksi keskitytään vain naisena olemiseen, ei syvällisesti ja tyydyttävästi vastata. Toisinaan tartutaan tekijöiden ikään ja opiskelutaustaan, mutta viimeistä lukua lukuun ottamatta tekijyyden mahdollisuuksia ei tarkastella intersektionaalisesti.

Valkoisten cisnaisten suhteen kirjoittajat ovat pyrkineet moniäänisyyteen: he ovat ottaneet mukaan kokemuksia ja näkemyksiä ihmisiltä, jotka ovat työskennelleet eri työtehtävissä eri vuosikymmeninä ja joilla on keskenään ristiriitaista sanottavaa aiheista. Tämä on arvokasta tilan ja ilman antamista keskustelulle, jolle kirjan viimeisellä sivullakaan ei ole tarkoitus laittaa lopullista pistettä. Teos olisi kuitenkin hyötynyt syvemmästä itserefleksivästä siitä, miten tekijäisyys ja ääni siinä näkyvät, ja mitä Semeri ja Virtanen niillä tarkoittavat.

Esimerkiksi johdantoluvussa tekijät esittävät oudon väitteen, että he ovat kirjoittaneet kirjan, mutta sen ääni on elokuva-alan naisten. Sitaattien valitseminen, toisiinsa liittäminen ja kontekstointi ovat kirjoittajien tekemiä valintoja, eli mitä vahvimmin heidän ääntään. Kirjoittajien vetoaminen objektiivisuuteen on keino vältellä vastuuta siitä, mitä sanotaan ja miten se kehystetään.

Tässä näkyy myös, miten intersektionaalisuus ei aivan yllä teoksen ytimiin, mistä räikein esimerkki on Yolanda Correa Brownin puheenvuoron siteeraaminen. Semeri ja Virtanen osallistuivat *Parvet*-elokuvan tuotantoa esittelevään tapahtumaan yleisönä ja lainaavat pitkän pätkän siellä esiintyneen Correa Brownin puheesta siitä, miksi on rankkaa olla ainoana marginalisoituna tuotannoissa mukana. Sitaattia ei kontekstoida edes maininnalla siitä, kuinka valkoisia suomalaiset elokuvatuotannot ovat, mutta puheenvuoro jää irralliseksi myös siksi, että sitä ei laiteta keskusteluun kirjan muiden haastattelujen kanssa.

Etnisyys, rodullistaminen ja rasismi, jotka vaikuttavat elokuva-alan naisten toimintaan ja kokemuksiin, otetaan puheenaiheeksi vasta viimeisessä luvussa. Osana sitäkin ne jäävät vain yhdeksi aiheeksi muun muassa äänisuunnittelun ja koronan jälkimaininkien käsittelyn rinnalle. Näin pidetään yllä käsitystä, että keskustelut elokuvan tasa-arvokysymyksistä koskevat pääasiassa valkoisia cisnaisia.

Jos kirjoittajat ajattelevat antavansa elokuvantekijöille äänen, ketkä he lopulta näkevät

kuuluvan tähän tekijöiden joukkoon ja millaiseksi he nuo äänet rakentavat? Ovatko äänet nivoutuneita yhteiseen keskusteluun vai irrallisia sivuhuomioita, jotka on kuin viime tipassa lisätty mukaan? Teoksen suhde marginaaliin ja marginalisoimiseen jääkin ongelmalliseksi, koska tämä sivuhuomioksi jääminen on tietysti jotain, mistä marginalisoidut ryhmät toistuvasti kärsivät.

Neitoperhot ja pahanhautojat ei siis ole järin viimeistelty kirja suomalaisesta elokuvasta ja sukupuolesta. Kirjan into, raivo ja välittäminen ovat kuitenkin tarttuvia, vaikka esimerkiksi raivon olisi toivonut kohdistuvan myös alan rasismia kohtaan. Erityisen hyvin kirjassa toimivat osiot, joiden keskiössä on haastateltavien panos ja jotka on aiheeltaan tarkasti rajattu, kuten rahoitusprosessia ja läheisyyskoordinaattorien käyttöä käsittelevät luvut. Sen sijaan Semerin ja Virtasen omat analyysit jäävät usein pinnallisiksi tai tuttua toistaviksi. Kirjoittajat ovat hyviä tunnistamaan kiinnostavia teemoja, mutta eivät aina hyviä selittämään niitä.

Kati Aakkonen

FM, väitöskirjatutkija, nykykulttuurin tutkimus, Jyväskylän yliopisto

ABSTRAKTIT – ABSTRACTS



Noora Kotilainen

VALLITSEVA KUVA – HÄVIÄVÄ
ÄÄNI: BUTŠAN VERILÖYLYN
MEDIATODISTAMINEN

Sotien mediakohtaamisissa kärsimyksen ja hirmutöiden kuvat ovat usein keskeisellä sijalla vahvan tunteita nostavan potentiaalinsa ja todistusvoimaisuutensa vuoksi. Kuvat ovat sodissa ja niiden ymmärryksessä keskeisiä, ja sodan visuaalisuutta ja kuvien vaikutuksia on tutkittu paljon. Visuaalisen ja kuvallisen tason lisäksi sota on kuitenkin myös hyvin äänekästä. Ääni on sodassa ja sen kokemuksessa keskeistä sotilaille ja siviileille, ja kuvien tapaan äänet myös herättävät voimakkaita tunteita, kertovat ja todistavat väkivaltaa ja luovat todistajuutta. Puhumme hirmutekojen todistamisen yhteydessä lähes ainoastaan kuvista ja vain harvoin äänten emotionaalisesta ja poliittisesta mahdista. Ääntä onkin tutkittu hyvin vähän sodan kohtaamisen, *medioidun todistamisen* ja *tunnustuksen* näkökulmista.

Artikkelissa tarkastellaan kuvan ja äänen suhdetta väkivallan ja hirmutekojen *mediatodistamisen* ja *affektiivisen todistamisen* konteksteissa. Kuvan ja äänen asemaa ja vaikuttavuutta tarkastellaan empiirisesti Butšan verilöylystä länsimaisessa mediassa huhtikuussa 2022 esitetyn visuaalisen ja audiovisuaalisen materiaalin kautta. Artikkelissa pohditaan, miksi kuva on niin keskeinen hirmutekojen medioidussa kohtaamisessa ja aiheen tutkimuksessa, ja miksi ääni on jäänyt niin vähälle huomiolle. Artikkelissa kysytään, mitä tarkoittaisi, jos kohtaisimme sodan ja väkivallan kauhut vahvimmin myös todistusvoimaisten ja tunteita herättävien äänten kautta.

Avainsanat: hirmutyöt, kuva, ääni, todistaminen, tunnustus, mediatodistaminen, affektiivinen todistaminen, kuuleminen, kuuntelu

DOMINANT IMAGE –
DISAPPEARING SOUND: MEDIA
COVERAGE OF THE BUCHA
MASSACRE

Visual images of war, suffering and atrocity are habitually at the forefront in media due to their probative emotional and affective potential. Images are central in war(fare), and strongly determine how wars are understood and reacted to. Visuality of wars and the status of visual images are moreover extensively studied. But in addition to being visually explicit and striking, war is also very loud. The audible dimension of war and violence is evident for the experience of war, for soldiers and civilians alike. Sounds of war arouse strong emotions, affective responses, bear witness to violence and generate *recognition* of the suffering of others. However, we rarely talk about or research the audible dimensions and sounds of war in the context of *mediated witnessing* and *recognition* – and the sounds of war remain scarcely studied.

The article analyses the relations of the visual and the audible registers – the image and the sound (voice) – of war, violence and atrocity, in the context of *media witnessing* and *affective witnessing*. The status and affectiveness of visual images and the audible are empirically approached through visual and audiovisual representations of the Bucha massacre (Ukraine April 2022) in the Western media. The article discusses the supremacy of visuality in mediated encounters and witnessing of atrocity, and asks why are the audible dimensions of encountering war and violence so often disregarded. It further asks, what could hearing and listening more carefully mean for encountering atrocity, war, and the suffering of others.

Keywords: atrocity, image, sound, witnessing, recognition, media witnessing, affective witnessing, hearing, listening



Anssi Männistö

UKRAINAN PUOLUSTUS-
MINISTERIÖN VIDEOVIESTINNÄN
KÄYTTÖ, KEINOT JA UUDET
MUODOT

Artikkelissa selvitetään, millaisia videoviestinnän lajityyppisiä ja keinoja Ukrainan puolustusministeriö (MDU) on käyttänyt kertoessaan Venäjän hyökkäyssodasta Ukrainassa. Aineistona ovat MDU:n Twitter-sivullaan julkaisemat videot (245 kpl) asemasotavaiheessa 1.1.–31.5.2023. Videota tarkastellaan esimerkkeinä Ukrainan sodanjohdon harjoittamasta strategisesta viestinnästä ja ulkomaisille yleisöille suunnatusta julkisesta diplomaatiasta ja pehmeän voiman käytöstä. Aihe on ollut toistaiseksi vain vähän mediatutkimuksen tai kansainvälisen politiikan tutkimuksen agendalla.

Analyysivälineenä käytetään sekä videoiden luokittelua lajityyppisiin että videoiden yhteydessä julkaistuihin viestiteksteihin perustuvaa strategisten narratiivien määrittelyä. Lajityyppisiä on eroteltu yhdeksän kappaletta ja ne on jaettu kolmeen pääkategoriaan: ei-narratiivisiin, narratiivisiin ja performatiivisiin.

Aineistosta erotellaan tulkintakehysanalyysin (Entman 1993) avulla seitsemän erilaista strategista narratiivia. Niiden kannalta aineistossa on kahden tyyppisiä videoita. Yhtäältä on *kehystäviä videoita*, joiden yhteydessä oleva viestiteksti kehystää tulkinnan erityisellä, tarkoituksellisella tavalla. Toisaalta on *toteavia* tai *todistavia videoita*, joiden viestitekstin sisältö on vailla varsinaista suostuttelua. Kehystäviä videoita on noin viidennes aineistosta (65 kpl) ja toteavia loput (180 kpl).

Kehystävistä videoista yli puolet kuuluu performatiivisten videoiden lajityyppisiin, jotka siten osoittautuvat erityisen otollisiksi strategisten narratiivien ilmentäjiksi. Tämän kategorian videot erottuvat muutoinkin poikkeuk-

sellisen muotokielensä ansiosta. Ne ovat joko musiikkivideomaisia, tiheästi leikattuja yhteistyön ja propagandan teoksia tai mainosmaisia laitteiden esittelyjä, tietoiskuja tai kiitosvideoita. Monien performatiivisten videoiden narratiivi rakentuu parodian tai ironian keinoille.

Artikkeli osoittaa, että MDU hyödyntää viestinnässään taitavasti ja monipuolisesti audiovisuaalisen kerronnan keinoja. Samalla MDU uudistaa puolustusotaa käyvän maan sodan aikana tapahtuvaa viestintää. Tässä esitellyt analyysivälineitä voi käyttää laajemminkin sosiaalisen median visuaalisten aineistojen tutkimisessa.

Avainsanat: strateginen viestintä, strategiset narratiivit, julkinen diplomatia, pehmeä voima, Ukraina, lajityypit, videot, Twitter/X

NEW FORMS, MEANS AND MODES OF COMMUNICATION IN VIDEOS BY THE UKRAINIAN MINISTRY OF DEFENSE

This article explores what kinds of video genres the Ukrainian Ministry of Defense (MDU) has utilized while reporting the Russian war of aggression in Ukraine. The material (245 videos) was collected from the official Twitter account of the MDU in the trench war phase 1.1.–31.5.2023. These videos are observed as being part of strategic communication, public diplomacy and soft power exercised by the MDU.

Videos were divided into nine genres utilizing the typology of “documentary modes” described by Nichols (2001). By examining the captions or texts published with the videos and using the frame analysis (Entman 1993), seven different strategic narratives were then defined.

In videos defined as *frame setting videos*, the accompanying text frames the meaning of an event in a particular, purposeful manner. In *declaratory* or *evidential videos*, on the other hand, the accompanying text does not suggest any particular kind of persuasion. The number of frame setting videos is about one fifth of the whole material while the rest of the videos belong to the latter category.

More than half of the frame setting videos belong in the performative genres. Those genres prove thus to

be particularly suitable in conveying the strategic narratives, and they also stand out with exceptionally bold audiovisual language. They might be fast cut like music videos, celebrating e.g., cooperation with the allies, or they might resemble advertising e.g., in presenting the donated armory.

Narratives in many of the performative videos is filled with parody or ironizing the enemy. They are able to demonstrate one of the most important strategic aims the Ukrainian military command has: by recognizing the significance of well-known examples of Western popular culture, movies, music, signs of lifestyle and celebrities, etc., these videos are fastening the association of Ukraine culturally and politically into the Western community of values.

Keywords: strategic communication, strategic narratives, public diplomacy, soft power, Ukraine, genres, videos, Twitter/X



Veera Ojala

KYLMÄSTÄ SODASTA KUUMAAN: TŠERNOBYLIN SUOJAVYÖHYKKEEN MERKITYKSESTÄ SODAN AJAN UUTISOINNINNA NELJÄN UKRAINAN TIEDEYHTEISÖN JÄSENEKOKEMANA

Artikkelissani tarkastelen, miten Venäjän hyökkäys muutti Tšernobylin onnettomuusalueen suojavyöhykkeen merkitystä ydinonnettomuusuhan retoriikassa Ukrainassa. Analysoin neljän Ukrainan tiedeyhteisön jäsenen näkemyksiä ydinvoimaretoriikasta, peilaten näitä erityisesti sosiaalisen median audiovisuaalisten medioiden esityksiin, mutta keskustelen myös laajemmin Tšernobylin ydinonnettomuuden ja sen seurauksena perustetun suojavyöhykkeen audiovisuaalisen kulttuurin representaatioista. Tšernobylin suojavyöhykke mielletään artikkelissa linssinä, jonka kautta voidaan tarkastella niitä piirteitä, jotka rakentavat ymmärrystä ydinvoiman merkityksistä Ukrainassa.

Tarkastelen Tšernobylin suojavyöhykkeen merkitystä vertailemalla audiovisuaalisten representaatioiden ja

tuoreen haastatteluaineiston narratiiveja toisiinsa. Neljä ukrainalaisen tiedeyhteisön jäsentä avaavat asiantuntijahaastatteluissa kokemuksiaan Venäjän hyökkäyksestä Tšernobylin suojavyöhykkeelle sekä näkemyksiään Tšernobylin ja Zaporizžjan ydinvoimailoiden miehityksestä. Artikkelini osoittaa, että strategisesti sijoitetut ydinvoimakohteet voivat tulla hyödynnetyksi ydinvoimaretoriikassa, ja ydinturvallisuuteen liittyviä käsityksiä voidaan mobilisoida informaatiotosodassa.

Artikkelissani identifioin Ukrainan historiaan kytkeytyviä kulttuurisia kokemuksia ydinvoimasta sekä analysoin kriisitilanteen ydinvoimaretoriikkaa kokemuseräisten narratiivien tukemana. Ukrainalaisen tiedeyhteisön jäsenten narratiivit tuottavat arkitodellisuudesta kumpuavaa tietoa myös siitä, kuinka sodankäynnissä ennennäkemättömällä tavalla miehityksistä ydinvoimakohteista tuotettavaa disinformaatiota vastaan voidaan taistella.

Avainsanat: Ukraina, Tšernobylin suojavyöhyke, sota, ydinvoima, ydinvoimaretoriikka

FROM THE COLD WAR TO THE HOT WAR: ON THE SIGNIFICANCE OF THE CHORNOBYL EXCLUSION ZONE IN WARTIME REPORTING AS EXPERIENCED BY FOUR MEMBERS OF THE UKRAINIAN SCIENTIFIC COMMUNITY

In this article, I examine the impact of the Russian attack on the significance of the exclusion zone at the Chornobyl accident site in discussions about the threat of nuclear accidents in Ukraine. I examine the perspectives of four Ukrainian scientists on the rhetoric surrounding nuclear power, with a focus on how this is portrayed in audiovisual media on social platforms. Additionally, I will explore the broader cultural representations of the Chornobyl nuclear disaster and the resulting exclusion zone.

The Chornobyl exclusion zone is examined as a lens to understand the meanings attached to nuclear power in Ukraine. The significance of the exclusion zone is analysed by comparing narratives from audiovisual representations and recent interviews. In these interviews, four members of the Ukrainian scientific community share their experiences of the Russian

attack on the Chernobyl exclusion zone and their perspectives on the occupation of the Chernobyl and Zaporizhian nuclear power plants. I demonstrate that strategically located nuclear power sites can be used in nuclear power rhetoric, and that perceptions related to nuclear security can be mobilized in information warfare. I identify cultural experiences of nuclear power connected to the history of Ukraine and analyse the nuclear power rhetoric of the crisis, supported by experiential narratives. The narratives from members of the Ukrainian scientific community provide valuable insights into combating disinformation about nuclear power sites that have been occupied during warfare in an unprecedented manner.

Keywords: Ukraine, Chernobyl exclusion zone, war, nuclear power, nuclear power rhetoric



Riku Kauhanen & Olli Kleemola

MUSTAVALKOINEN,
SINIKELTAINEN, SINIVALKOINEN:
SUOMALAISET TOISEN
MAAILMANSODAN VALOKUVAT
UKRAINAN SODAN SOME- JA
MEEMIMAISEMASSA

Tässä artikkelissa tutkitaan sosiaalisen median verkkosivuilla, etenkin Twitte-rissä eli nykyisessä X:ssä käytettyjä suomalaisia toisen maailmansodan aikana otettuja valokuvia, joita hyö-dynnetään Venäjän Ukrainaan helmi-kuussa 2022 tekemän hyökkäyksen yhteydessä laadituissa julkaisuissa, kuten twiiteissä.

Keskeisenä havaintona tietyt valo-kuvat ja kuva-aiheet etenkin talvisodas-ta ovat nousseet ikoniseksi kuvastoksi, kuten kuvat Simo Häyhästä tai tuhotus-ta neuvostokalustosta. Näitä valokuvia käytetään toistuvasti erilaisissa julkai-suissa kuvituksena tai humorististen verkkomeemien pohjana. Esimerkiksi sodan alkua verrattiin heti sen alettua voimakkaasti Suomen talvisotaan (1939–1940), ja talvisodan kuvastoa rinnastettiin joissakin tapauksissa ku-vapareilla suoraan Ukrainasta saatuun kuva-aineistoon. Samalla keskustelu Suomen NATO-jäsenyydestä ja maan

jäsenhakemus aiheutti venäläisissä medioissa kommenttitulvan. Tässä yhteydessä sotavalokuvia käytettiin vastineena esimerkiksi venäläispropa-gandistien sanomille.

Artikkelissamme tutkimme näiden valokuvien julkaisemisen yleisyyttä, kontekstia ja sanomaa. Esittelemme ja tutkimme esiin nousseita keskei-siä valokuvia ja niiden julkaisemisen taustoja kollektiivisen kulttuurisen muistin, visuaalisen historian ja ikoni-sen kuvaston lähtökohdista. Tämä teoreettis-metodologinen viitekehys paljastaa samankaltaisuuksia ja eroja verrattuna itäeurooppalaiseen, kuten Baltian maiden tai Ukrainan verkko-ympäristössä käymään muistisotaan, jossa toinen osapuoli on venäläinen kollektiivinen historiallinen tulkinta toisesta maailmansodasta ja Neuvos-toliitosta. Suomalainen aineisto erottuu tässä kontekstissa, koska maata ei muiden itäisen Euroopan maiden tavoin miehitetty sodan seurauksena, joten kansallinen sotakuvasto, kuten SA-kuvat vastarinnasta, korostuu.

Avainsanat: meemit, talvisota, Ukrai-nan sota, valokuvat, Venäjä-kuva

BLACK AND WHITE, BLUE AND
YELLOW, BLUE AND WHITE:
FINNISH PHOTOGRAPHS FROM
WORLD WAR II IN SOCIAL MEDIA
AND MEMES OF THE WAR IN
UKRAINE

This article examines Finnish WW II photos that are used in social media publications such as Twitter/X about the Russian invasion of Ukraine that began in February 2022.

Key observation is that certain photos and themes especially from the Winter War (1939–1940) are used as iconic imagery, such as photos of the famous Finnish sniper Simo Häyhä and photos of destroyed Soviet equipment. These photos are repeatedly used in different social media publications and as basis for internet memes. Especially the beginning of the war in Ukraine was compared to Winter War, and in some cases direct comparisons between Winter War photos and recent images from Ukraine were made. At the same time Finland began to apply for NATO membership and the application process started a flood of comments in Russian medias. In this context the same Winter War images were used as

counterpart of Russian propagandist messages.

In this article we study the commonness, context, and message when these photos are published. We represent and study the essential photos through the frameworks of collective cultural memory, visual history, and iconic imagery. This theoretical and methodological framework reveals similarities and differences compared with eastern European “memory wars” that are waged in Internet by such countries as Baltic states and Ukraine. The other party in this “memory war” is Russia and its interpretation of WW II and the history of Soviet Union. In this context Finnish material differentiates, because the nation was not occupied as a result of WW II, and thus national war imagery of resistance is highlighted.

Keywords: memes, the Winter War, Russo-Ukrainian War, photographs, image of Russia



Rami Mähkä & Damon Tringham

IT HAPPENED HERE JA
KOLMANNEN VALTAKUNNAN
VISUAALINEN JA TEMAATTINEN
VETOVOIMA

Tarkastelemme artikkelissamme Kevin Brownlow'n ja Andrew Mollon vuonna 1964 ilmestynyttä brittiläistä indie-elo-kuvaa *It Happened Here* Kolmannen valtakunnan tematiikan ja estetisoinnin näkökulmista. Sittemmin arvostettuna elokuvahistorioitsijana tunnettu Brown-low ja hänen toverinsa, myöhemmin tunnettu sotilasunivormuasiantuntija Mollo, olivat nuorukaisia tehdessään elokuvan, joka vaatimattomasta budje-tistaan ja mittakaavastaan huolimatta aiheutti kuvauksiensa aikaan julkista pahennusta, mutta oli myös todellinen hetkellinen menestys Lontoon West Endin arvovaltaisessa miljöössä. Kontrafaktuaalista vaihtoehtohistoriaa edustavassa elokuvassa natsi-Saksa on onnistunut miehittämään Britannian vuonna 1940, ja saksalaisjoukot mars-sivat Trafalgar Squarella hakaristilippu-jen liehuessa.

Natsi-Saksa on ollut länsimaisen viihteen vakioaiheita viimeistään

1950-luvulta alkaen, ja se on sitä yhä. Argumenttimme on, että kolmannen valtakunnan ristiriitainen mutta samalla ilmeinen vetovoima populaarikulttuurissa perustuu pitkälle sen estetiikalle – ja estetisoinnille. Univormujen, standaarrien, ja kaiken tämän mahtipontisen ylöspanon lisäksi natsi-Saksan sotakalusto Tiger-panssarivaunuineen ja Stuka-syöksypommittajineen ovat toinen maailmansota -aiheisten esitysten keskeisintä materiaalia. Näin on myös Brownlow'n ja Mollon elokuvassa. Johdamme selityksen sodan aikana ja jälkeen kasvaneiden poikien kokemuspäiriin aikakauden Britanniassa.

Tarkastelemme *It Happened Here* tuotantoa ja aikalaisvastaanottoa, kontekstualisoiden sitä natsien sodanajan uutisfilmien, brittiläisen sotaelokuvan ja brittiläisen 1960-luvun uuden aallon elokuvan tyylillisiin piirteisiin. Elokuvan ristiriitaisin elementti, aitojen brittifasistien esiintyminen elokuvassa ja heidän näkemystensä esittämisen salliminen kytkeytyvät Britannian lähihistoriaan ja aikansa nykyhetken tekijöiden poleemisella motiivilla. Päättämme artikkelin asettamalla *It Happened Here* kolmannen valtakunnan estetiikan ja tematiikan myöhemmälle valtavirtaisuudelle 1960–1970-luvuilla, mikä osaltaan selittää Brownlow'n ja Mollon elokuvan silloista vihamielistä vastaanottoa.

Avainsanat: *It Happened Here*, Kevin Brownlow, kolmas valtakunta, natsies-tetiikka, vaihtoehtohistoria

IT HAPPENED HERE AND THE VISUAL AND THEMATIC MAGNETISM OF THE THIRD REICH

In this article we examine *It Happened Here*, a 1964 independent British film by Kevin Brownlow and Andrew Mollo, from the perspective of the visual and thematic aestheticisation of the Third Reich. Brownlow, who would later become an esteemed film historian, and Mollo, later establishing himself as a well-known expert and author on military uniforms, were mere youngsters when they made the film. Despite its very limited budget and scale, the film managed not only to become an ephemeral spectator success in London's West End but also to cause public indignation both during its shooting and after its theatrical

release. The film is counterfactual history as, in its story, Nazi Germany has managed to invade Britain in 1940 and are governing the country with the help of collaborators. In the film, Nazi troops are shown marching across Trafalgar Square, which is decorated with Swastika flags. It was this sight that made locals angry at the time of shooting.

Nazi Germany has been a staple of Western entertainment at least from the 1950s, and it remains one. In this article, our argument is that the controversial but very obvious attraction of the Third Reich in popular culture is notably based on its aesthetics – and, indeed, its aestheticisation. In addition to uniforms, standards and the pompous staging of it all, the war machinery of Nazi Germany, such as the Tiger tank or the Stuka dive bomber, dominate World War Two-themed presentations. This is also the case with the film by Brownlow and Mollo. We seek to explain this as stemming from the experiences of the makers, who grew up during and after the war.

We examine the production and contemporary reception of *It Happened Here*, and contextualise it to the Nazi Germany newsreels, the British war film and the British New Wave of the 1960s, with which the film shares key elements. The most controversial aspect of the film is without doubt the fact that it has contemporary British Fascists in it. They do not only play "wartime" Nazis but are allowed to share their worldviews, including open anti-Semitism. This element comments upon both the history of British Fascism and its then presence in Britain. Finally, we look briefly at how the aesthetics and thematic of the Third Reich became mainstream in the 1960s and 1970s, and how that phenomenon helps in understanding the often hostile reception of this film by Brownlow and Mollo.

Keywords: *It Happened Here*, Kevin Brownlow, the Third Reich, Nazi Aesthetics, counterfactual history



Petri Saarikoski

"JA TAIVAALTA SATOI ÖLJYÄ" – MERIJALKAVÄEN MIES JA PERSIANLAHDEN SOTA TAVALLISEN RINTAMAMIEHEN KOKEMANA

Artikkeli käsittelee Persianlahden sodan kuvausta Sam Mendesin ohjaamassa elokuvassa *Merijalkaväen mies* (*Jarhead*, 2005), joka perustuu Anthony Swoffordin samannimiseen muistelmateokseen.

Artikkeli perustuu vahvaan mediahistorialliseen lähestymistapaan, jolloin tarkoituksena on osoittaa, miten Vietnamin sodan kokemukset niin henkilökohtaisella tasolla kuin populaarikulttuurisena ilmiönä näkyivät elokuvassa ja teoksessa. Käsitellyssä käydään läpi myös, miten sota vaikutti sen läpikäyneisiin rintamaveteraaneihin. Tutkimus ottaa samoin huomioon Persianlahden sodan historian laajemman kontekstin, jolloin pohditaan sen asemaa ja merkitystä vuonna 2003 alkaneen Irakin sodan esinäytöksenä.

Avainsanat: Persianlahden sota, mediahistoria, sotaelokuva, Vietnamin sota, Irakin sota

JARHEAD: AN US MARINE'S CHRONICLE OF THE GULF WAR

The article focuses on the depiction of the Persian Gulf War (1991) in the war movie *Jarhead* (2005), directed by Sam Mendes and based on the personal memoir written by former marine Anthony Swofford (2003).

The article has a strong media historical approach. The purpose is to show how Vietnam War both on a personal level and as an important reference of popular culture were reflected in the film and the memoir. The article also examines how the war affected the front-line veterans. The study takes into account the wider context of the history of the Persian Gulf War, discussing its position and significance as a prelude to the Iraq War that began in 2003.

Keywords: Gulf War, media history, war movie, Vietnam War, Iraq War



Virpi Vairinen

KATASTROFIEN VIDEOTAIDE DON DELILLON ROMAANISSA *NOLLA KELVINIÄ*

Yhdysvaltalaisen kirjailijan Don DeLillon (s. 1936) romaani *Nolla kelviniä* (2016) kuvaa nykymaailmaa, jossa ihmiskunta elää monenlaisten olemassa olevien ja tulevien katastrofien keskellä. Konvergenssi-nimisessä laitoksessa varakkaat hakeutuvat kryojäädäyttykseen samalla kun ilmastotuhot pahenevat ja Ukrainassa käynnistyy uusi sotilaallinen konflikti. Artikkelinä käsittelee romaanin kerrontaan upotettuja montaasimaisia katastrofivideoita ja niiden kaunokirjallisia funktioita taideteoksen sanallisen kuvauksen, ekfrasiksen tutkimusperinteen, Sergei Eisensteinin elokuvateorian ja mediafenomenologisten näkökulmien valossa.

DeLillon 1970-luvulla alkanut tuotanto sisältää lukuisia taiteilijahahmoja, todellisten ja kuvitteellisten taideteosten kokemisen sekä taiteellisten prosessien kuvauksia. *Nolla kelviniä* -romaanissa päähenkilö oleilee laitoksessa, jossa erilaisia katastrofeja kuvaava installoitu videotaide on osa laitoksen monitaiteista kokonaisarkkitehtuuria.

Artikkelissa käsitellään sitä, millaisena romaanissa näyttäytyy audiovisuaalinen media kokemuksen kohteena ja välineenä sekä millaista voi olla sodan ja muiden katastrofien katsoisuus ja kokemuksellisuus, kun tämä tapahtuu audiovisuaalisen median kautta. Tähän liittyy myös kysymys siitä, miten ruumiillinen samastuminen voi audiovisuaalisen median yhteydessä tuoda esille eettisiä kysymyksiä. Audiovisuaalinen media näyttäytyy romaanissa edelleen voimakkaana keinona välittää katastrofeihin liittyvää inhimillistä ja ekologista kärsimystä, mutta katsoisuus ei välttämättä johda aktiiviseen toimijuuteen.

Avainsanat: Don DeLillo, mediafenomenologia, videotaide, Sergei Eisenstein, katastrofi

DISASTERS AND VIDEO ART IN DON DELILLO'S NOVEL *ZERO K*

American author Don DeLillo's (b. 1936) novel *Zero K* (2016) depicts a modern world in which humanity

lives in the midst of a wide variety of existing and future catastrophes. At an institution called Convergence, the wealthy seek cryofreezing, while climate damage worsens, and a new military conflict begins in Ukraine. The article discusses montage-like catastrophe videos embedded in the novel's narrative and their literary functions in the light of research tradition of ekphrasis, the verbal description of the artwork, Sergei Eisenstein's film theory, and media phenomenological perspectives.

DeLillo's oeuvre, which began in the 1970s, includes numerous artist characters, descriptions of real and fictional works of art, and depictions of artistic processes. In the novel *Zero K*, the protagonist stays in an institution where installed video art depicting various disasters is part of the facility's multidisciplinary architecture.

The article discusses how audiovisual media appears in the novel as an object and medium of experience, and what it can be like to watch and experience war and other catastrophes through audiovisual media. Embodied identification in the context of watching audiovisual media can also lead to larger ethical questions. Audiovisual media are still seen in the novel as a powerful means of conveying the human and ecological suffering associated with disasters, but in the novel viewership does not necessarily lead to active agency.

Keywords: Don DeLillo, media phenomenology, video art, Sergei Eisenstein, disaster