

# **KYLMÄN SODAN PELKOJA JA FANTASIOITA**

Muukalaisten invaasio 1950-luvun  
yhdyshaltalaisessa tieteiselokuvassa



TURUN YLIOPISTON JULKAISUJA  
ANNALES UNIVERSITATIS TURKUENSIS

---

SARJA – SER. C OSA – TOM. C 361

SCRIPTA LINGUA FENNICA EDITA

# **KYLMÄN SODAN PELKOJA JA FANTASIOITA**

Muukalaisten invaasio 1950-luvun  
yhdysvaltalaisessa tieteiselokuvassa

**Kimmo Ahonen**

TURUN YLIOPISTO  
UNIVERSITY OF TURKU  
Turku 2013

*Yleinen historia*

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos  
Humanistinen tiedekunta  
Turun yliopisto

*Ohjaajat*

Professori Auvo Kostiainen, Turun yliopisto  
Professori Hannu Salmi, Turun yliopisto

*Esitarkastajat*

Professori Markku Henriksson, Helsingin yliopisto  
Dosentti Jari Sedergren, Helsingin yliopisto

*Vastaväittäjä*

Dosentti Jari Sedergren, Helsingin yliopisto

Tämä teos on akateeminen väitöskirja, ja kuvia on käytetty tieteellisessä tarkoituksessa. This publication is an academic dissertation and all illustrations are used for scholarly purposes.

Kansien kuvat: mainosjulisteet elokuvista *The Man from Planet X* (1951), *Lentävien lautasten hyökkäys* (Earth vs. the Flying Saucers, 1956), *Killers from Space* (1954) ja *Robot Monster* (1953).

Taitto: Henri Terho

Tekijänoikeudet: Kimmo Ahonen

ISBN 978-951-29-5354-7 (Painettu/PRINT)

ISBN 978-951-29-5355-4 (Sähköinen/PDF)

ISSN 0082-6995

Painosalama, Turku 2013

# Sisällys

Kiitokset . . . . .	7
<b>I JOHDANTO . . . . .</b>	<b>11</b>
1.1. Ääniä taivaalta – kylmän sodan muukalaiset . . . . .	11
1.2. Laskeutuminen – muukalaiset tutkimuksessa . . . . .	16
1.3. Muukalaisten lähestyminen – kysymyksenasettelu, metodit ja rakenne . . . . .	24
1.4. Muukalaisten jäljillä – tieteiselokuvien lähdeaineistot. . . . .	30
<b>II TIETEISKIRJALLISUUDESTA INVAASIOELOKUVAAAN. . . . .</b>	<b>45</b>
2.1. Tieteiskirjallisuuden muukalaiset . . . . .	45
2.2. Lentävät lautaset mediailmiönä . . . . .	53
2.3. Hollywoodin poliittiset ja taloudelliset haasteet. . . . .	62
2.4. Tieteiselokuvan kehityskaari lajityyppinä . . . . .	71
2.5. Invaasioelokuvan erityispiirteet . . . . .	82
<b>III KOMMUNISMI IDEOLOGISENA VIHOLLISENA . . . . .</b>	<b>97</b>
3.1. Antikommunistinen elokuva ja invaasiovaara . . . . .	104
3.2. <i>Punainen planeetta</i> ja ateistinen neuvostokommunismi . . . . .	125
3.3. Yhdysvaltain uskonnollinen kutsumustehtävä. . . . .	140
<b>IV INVAASIOELOKUVIEN MUUKALAISET, TIEDEMIEHET JA SOTILAAT . . . . .</b>	<b>169</b>
4.1. Epäilyttävä tiedemies – <i>Se toisesta maailmasta</i> . . . . .	171
4.2. Sotilaat WASP-Yhdysvaltain puolustajina – <i>Maailmojen sota</i> ja <i>Lentävien lautasten hyökkäys</i> . . . . .	200
4.3. Vainottu muukalainen – <i>Uhkavaatimus maalle</i> . . . . .	224
4.4. Kylmän sodan yhtenäiskulttuurin kritiikki – <i>Yön meteori</i> . . . . .	259

V MENETETTY RUUMIS, KADOTETTU SIELU . . . . .	283
5.1. Dehumanisaation juonikaava ja koneihmisyys. . . . .	285
5.2. <i>Avaruuden pöirut</i> ja mielen valtaaminen . . . . .	305
5.3. Aivopesun ja salaliiton uhrin . . . . .	325
VI LAUMAIHMISTEN YHTEISKUNTA. . . . .	347
6.1. <i>Varastetut ihmiset</i> ja kollektivismiin uhkakuvat. . . . .	348
6.2. Massakulttuurin kritiikki ja esikaupunkien yhteisöllisyys . . .	365
6.3. Uhkaava konformismi ja yksilöllisyyden häviäminen . . . . .	383
6.4. Muukalaisena avioliitossa – <i>I Married a Monster</i> <i>from Outer Space</i> . . . . .	408
INVAASIOELOKUVAT KYLMÄN SODAN KULTTUURISSA. . . . .	431
LÄHDELUETTELO . . . . .	439
LIITTEET. . . . .	463
SUMMARY: COLD WAR ANXIETIES AND FANTASIES – ALIEN INVASION IN AMERICAN SCIENCE FICTION FILMS OF THE 1950S . . . . .	466

# Kiitokset

Tieteiselokuva *Avaruuden pirut* esitettiin Suomen televisiossa 30 vuotta sitten, 3.5.1983. Olin silloin 13-vuotias. Elokuvan marsilaiset mutantit tuntuivat uhkaavilta ja pelottavilta, mutta myös tahattoman koomisilta. Seitsemän vuotta myöhemmin aloitin opiskeluni Turun yliopistossa pääaineenani yleinen historia. Siitä seitsemän vuotta myöhemmin valmistui pro gradu -työni, joka käsiteli 1950-luvun yhdysvaltalaisista tieteiselokuvaa. Siitä taas alkoi asteittain väitöskirjaprosessi, jossa tein syvemmin tuttavuutta elokuvien avaruusmuukalaisiin. Prosessin ajattelutyö jatkuu, mutta sen kirjallinen päätepiste – tai ainakin väli-tilinpäätös – on nyt tässä.

Jälkikäteen katsoen tämäkin kehityskulku näyttää johdonmukaisemmalta kuin mitä se tosiasiaassa oli. Pro gradu -työni aiheen valintaan vaikutti kiinnostus Yhdysvaltain lähihistoriaan ja kylmään sotaan. Tieteiselokuva valikoitui vasta sen jälkeen tutkimuksen lähdemateriaaliksi. Väitöskirjatyössäni pääsin syvemmälle 1950-luvun tieteiselokuvan ihmeelliseen maailmaan, josta aiempi elokuvaharrastus oli antanut jo jotain osviittaa. Elokuvaharrastukseni alkupistettä en osaa nimetä, mutta luultavasti se oli 9-vuotiaana valkokankaalta näkemäni Stanley Kubrickin *2001: Avaruusseikkailu*. Sen jälkeen maailma ei näyttänyt enää samalta. Tosin alkupiste saattoi olla myös silloin katsomani Bud Spencer & Terence Hill -elokuva *Senkka nenästä, pojat!* Tai ehkä elokuvaharrastus alkoi sittenkin vasta myöhemmin, kun luin Turun sanomista Tapani Maskulan analyttisiä elokuvakritiikkejä.

Tämän väitöskirjan reseptissä ei lukenut tietoa sen kypsennysajasta. Kypsäntäminen vei aikansa, eikä se olisi ollut mahdollista ilman ohjaajieni työpanosta ja kollegojen tukea. Ensinnäkin kiitän yleisen historian professori Auvo Kostiaista ja kulttuurihistorian professori Hannu Salmea työni ohjaamisesta. Erityisen arvokkaita olivat ne yhteispalaverit, joissa käsikirjoitusta käytiin läpi kolmistaan. Kannustavat ja rakentavan kriittiset keskustelut ja korjausehdotukset pitivät työni loppuvaiheen aikataulussa. Yleisen historian professorina Auvo on antanut varauksettoman tukensa väitöskirjatyölleni. Hannun johtama ja Suomen Akatemian rahoittama *Cinematic Cartographies of European Histo-*

ry -hanke oli ratkaisevan tärkeää väitöskirjani valmistumiselle. Se antoi minulle mahdollisuuden palata päätoimiseen tutkijantyöhön.

Toiseksi kiitän esitarkastajiani huolellisesti kirjoitetuista ja asiantuntevista lausunnoista. Väitöskirjani esitarkastajat professori Markku Henriksson ja dosentti Jari Sedergren esittivät erinomaisia kommentteja ja korjausehdotuksia, jotka auttoivat tarkentamaan työtäni. Kiitän Jari Sedergreniä myös suostumisesta työni vastaväittäjäksi. Tutkimustyöni ovat mahdollistaneet rahoittajat, joita kiitän luottamuksesta työtäni kohtaan. Suomen Akatemian rahoituksen ohella merkittävää on ollut se säätiörahoitus, jota olen aiemmin saanut Suomen Kulttuurirahastolta (Paavo Koskisen rahasto) ja Turun Yliopistosäätiöltä. Emil Aaltosen säätiön apuraha mahdollisti arkistomatkan Los Angelesiin.

Minulla on ollut etuoikeus työskennellä kahdessa hienossa työyhteisössä Turun yliopistossa: Turussa yleisen historian oppiaineessa sekä Porissa kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen koulutusohjelmassa. Olen saanut myös olla mukana Turun yliopiston avoimen yliopiston ja Porin yliopistokeskuksen yhteisöissä. Kiitos kuuluu kaikille teille yhdessä ja erikseen.

Monet kollegat ovat matkan varrelle lukeneet tekstejäni. Opettajani Risto Hämäläinen luki tekstejäni tarkasti, antoi nautittavan suorasanaista kommentteja ja kannusti eteenpäin. Riina Haanpää teki ison savotan kommentoidessaan käsikirjoituksen viimeistelyvaiheen kieliasua. Petri Saarikosken jämäkkä tekstikommentointi ja osaaminen kuvien editoinnissa edesauttoivat työn valmistumista. Mika Suonpää auttoi englanninkielisen tiivistelmän laatimisessa, ja ilman Henri Terhon taitto-osaamista hiuksissani olisi nykyistä enemmän harmaata väriä. Lämmin kiitos myös muille tekstejäni lukeneille ja kommentoineille, kuten esimerkiksi seuraaville: Matti Männikkö, Silja Laine, Anna Sivula, Jaakko Suominen, Sami Louekari, Laura Keihäs ja Max Ryyänen.

Professori Taina Syrjämaata haluan kiittää mahdollisuudesta työskennellä historian tutkijoiden kansainvälisessä Cliohres-tutkimusverkostossa vuosina 2005–2010. Verkoston kokoukset eri puolilla Eurooppaa ja artikkelien kirjoittaminen Cliohres-julkaisuihin opettivat minulle paljon enemmän kuin osasin edes odottaa. Kiitos siis koko Cliohres-porukalle monista ikimuistoisista hetkistä.

Yleisen historian emeritusprofessorit Kalervo Hovi ja Reino Kero sekä yliopistonlehtori Eero Kuparinen ovat antaneet tärkeää tukea suhtautumalla tutkimukseeni aina myönteisesti. Reino kannusti minua jatko-opintoihin eli kiitos väitöskirjatyöni aloittamisesta kuuluu hänelle.

Cartographies -hankkeen tutkijoiden kanssa olen käynyt monia antoisia keskusteluja, jotka antoivat potkua myös väitöskirjan kirjoittamiselle. Raita Merivirran, Rami Mähkän ja Heta Mularin kanssa olikin ilo tehdä yhteistyötä *Fron-*



*tiers of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945–2010* -teoksen toimittamisessa.

Jatko-opintojeni alkaessa oli mukana perustamassa *Film-O-Holic* ja *Wider Screen* -verkkolehtiä. Siitä yhteistyöstä ja avunannosta kumarrus koko Filmi-verkon porukalle ja erityisesti sielunveli Janne Rosenqvistille. Tutkimukseni olisikin tyssännyt alkuunsa ilman muiden alan harrastajien apua elokuvien hankkimisessa ja taltioinnissa. Kiitän Petteri Halinia, Jouni Perhovaaraa ja Kari Koivusta pyyteettömästä avusta elokuvien metsästämisessä. KAVA:n kirjaston ja Varsinais-Suomen elokuvakeskuksen henkilökunta on myös auttanut minua tutkimustyössäni. Tulostamisissa ja monissa käytännön asioissa apua on antanut yleisen historian toimistos sihteeri Erja Aarnio.

Viime kädessä kiitos työni valmistumisesta kuuluu sellaiselle koulutusjärjestelmälle, jossa televisionkorjaajan ja perushoitajan poika voi opiskella yliopistossa ilman lukukausimaksuja. Väitöskirja ei olisi kuitenkaan valmistunut ilman perheeni, ystävieni ja sukulaisteni tukea. Näitä rivejä kirjoittaessani huomaan, että on vaikea löytää sanoja, joilla osaisin kylliksi kiittää heitä. Äitini Anneli Ahonen on kannustanut minua elämäni eri vaiheissa. Väitöskirjani omistan hänelle ja isälleni Pawel Ahoselle (1932–2003), isoäidilleni Eeva Niirilalle (1916–2000) sekä ystävälleni Marko Karesluodolle (1969–2003).

Porissa, 3.5.2013

Kimmo Ahonen



# I

## JOHDANTO

### 1.1. Ääniä taivaalta – kylmän sodan muukalaiset

Avaruudesta tuli lauma vihreitä hirviöitä, jotka kaappaavat ihmisiä teh-  
däkseen heistä kavalien pyrkimystensä välikappaleita! Armeijan kenraali  
muuttuu... sabotööriksi! Luotettavat poliisit muuttuvat... tuhopolttajiksi!  
Vanhemmat muuttuvat... raivoisiksi tappajiksi!<sup>1</sup>

Vuonna 1953 valmistuneen tieteiselokuvan *Avaruuden pirut* (Invaders from Mars) mainosjulistite tiivistää elokuvan asetelman. Pikkupoika huomaa, että hänen vanhempansa ovat muuttuneet muukalaisiksi ja vieraan elämänmuodon välikappaleiksi. Muukalaisten kohtaamisen uhka ja mahdollisuus olivatkin tieteiselokuvien keskeisiä teemoja 1950-luvulla. Tämän tutkimuksen aiheena ovat 1950-luvun Yhdysvaltain kulttuuriset pelot ja toiveet sekä niiden ilmene-  
mismuodot tieteiselokuvan lajityypissä. Vuosikymmenen runsas tieteiselokuva-  
tuotanto tarjoaa historiantutkijalle ikkunan aikakauden kollektiivisten pelkojen  
ja toiveiden tutkimiseen. Tutkimukseni on kylmän sodan kulttuurihistoriaa,  
jonka lähdemateriaalina ovat avaruusmuukalaisten kohtaamista käsittelevät tie-  
teiselokuvat. Tutkimuksessa tarkastellaan, millä tavoin tieteiselokuvat kuvasivat  
avaruusmuukalaisten invaasiota ja miten muukalaisten kohtaaminen on kon-  
tekstoitavissa Yhdysvaltain 1950-luvun poliittisiin ja kulttuurisiin muutoksiin.

Käsitteellä ”kylmä sota” tarkoitetaan yleisesti Yhdysvaltain johtaman län-  
siblokin ja Neuvostoliiton johtaman itäblokin poliittis-sotilaallista konfliktia  
vuosina 1947–1991. Kylmän sodan siemenet oli kuitenkin kylvetty jo kauan en-  
nen vuotta 1947. Liittoutuneiden rintama oli kestänyt toisen maailmansodan

<sup>1</sup> “Invaders from Mars Attack Planet Earth”. Exhibitor’s Campaign Book, 2. KAVA:n lei-  
kekansio 2532, Avaruuden pirut.

loppuvaiheet, mutta Yhdysvaltain ja Neuvostoliiton ideologinen ja geopoliittinen vastakkainasettelu alkoi kärjistyä pian Potsdamin konferenssin jälkeen.<sup>2</sup> Atomipommien pudottaminen Hiroshimaan ja Nagasakiin elokuussa 1945 sietoi Yhdysvaltain aseman supervaltana. Yhdysvaltain sotilaallinen voima ja tieteellis-teknologinen kapasiteetti olivat ratkaisseet toisen maailmansodan liittoutuneiden eduksi. Atomipommien pudottaminen oli samalla lähtölaukaus kylmän sodan konfliktille, joka hallitsi Yhdysvaltain ulkopoliittikkaa 1940-luvun lopulta 1990-luvun alkuun.<sup>3</sup> Suurvaltasuhteiden lientymiskausinakin kommunismin leviämisen estäminen oli Yhdysvaltain ulkopoliittikan tärkein kysymys. Neuvostoliiton ja kommunismin aiheuttama uhka ei ollut vain poliittinen, vaan yhtä lailla moraalinen ja kulttuurinen.

Kylmän sodan poliittinen kamppailu ilmenikin monin eri tavoin 1950-luvun Yhdysvaltain kulttuurissa. Kylmän sodan vastakkainasettelu perustui ideologisen vihollisen määrittelyyn ja tunnistamiseen. Viholliskuvan ylläpitäminen vaikutti myös yhdysvaltalaiseen identiteettiin kylmän sodan vuosina.<sup>4</sup> Suurvaltakamppailun kulttuurista ulottuvuutta tutkinut yhdysvaltalainen historioitsija David Caute (2003) toteaa, että kylmä sota oli kahden vastakkaisen ideologisen järjestelmän konflikti, jossa kulttuurituotteilla oli tärkeä osa oman järjestelmän pönkittämisessä ja vihollisen mustamaalaamisessa. Kylmää sotaa ei Cauten mukaan pidä ymmärtää vain sotilaallisena konfliktina, vaan yhtä lailla suurvaltojen kulttuurihegemonisena kamppailuna.<sup>5</sup> Populaarikulttuurista ja erityisesti fiktioelokuvasta tulikin tärkeä propaganda-ase kylmän sodan kilpajuoksussa.

Tässä tutkimuksessa käsitettä kylmä sota käytetään kulttuurihistoriallisessa merkityksessä kuvaamaan sitä ideologista ja kulttuurista kamppailua, jonka kommunismin vastainen taistelu Yhdysvalloissa aiheutti. Kylmän sodan kulttuurihistorian tutkimiseen elokuva tarjoaa oivallisen lähdemateriaalin, sillä suurvaltojen välinen jännitystila näkyi, joskus suorasti ja useimmiten epäsuorasti, elokuvissa sekä idässä että lännessä. Kylmä sota oli jo käsitteenä metaforinen kuvaus suurvaltojen keskinäisen kyräilyn täyttämästä rauhantilasta, joka oli vaarassa aktualisoitua maailmansodaksi. Käsitteen vertauskuvalliselle luon-

<sup>2</sup> Gaddis 2005, 6, 27; Hobsbawm 1999, 288–291.

<sup>3</sup> Kysymys atomipommien käytön oikeutuksesta ja motiiveista herättää yhä kiistoja yhdysvaltalaisessa historiantutkimuksessa. Gar Alperowitz väitti vuonna 1965 ilmestyneessä tutkimuksessaan, että atomipommien pudottamisen syynä oli paitsi Japanin kukistaminen myös sen estäminen, että Neuvostoliitto ehtisi mukaan Japanin valloitukseen. Alperowitzin mukaan tämä ”atomidiplomatia” käytännössä aloitti kylmän sodan. Couvares et al 2000, 271. Alperowitzin tutkimuksen kritiikistä ks. esim. Herman 2000, 325.

<sup>4</sup> Engelhardt 1995, 10 ja passim.

<sup>5</sup> Caute 2003, 3–5. Myös Neuvostoliiton ja Yhdysvaltain kulttuurivaihto-ohjelmia tutkinut Simo Mikkonen käyttää tästä kamppailusta ilmaisua ”kulttuurinen kylmä sota”. Mikkonen 2011, 393–395.

teelle onkin kuvaavaa, että sitä käytti ensimmäisten joukossa kirjailija George Orwell vuonna 1946 ilmestyneessä esseessään.<sup>6</sup> Yhdysvaltain sisäpolitiikassa metaforaa jäsennettiin yksinkertaisilla analogioilla, joissa Neuvostoliittoa kuvattiin vaaralliseksi pedoksi ja kommunismia tarttuvaksi taudiksi. Metaforien käyttö kuului olennaisena osana myös yhdysvaltalaisen science fictionin tyylilivalikoimaan. Atomipommikeskustelua tutkineen historioitsija Paul Boyerin (1994) mukaan 1940- ja 1950-luvun yhdysvaltalaisista science fictionia voi lukea juuri aikalaiskommentaarina.<sup>7</sup> Tieteiskirjallisuudessa, -sarjakuvassa ja -elokuvasa pohdittiin niin ydinsodan, totalitarismin kuin invaasion uhkakuvia.

Yhdysvaltalaisessa historian tutkimuksessa 1950-lukua on kuvattu monien ristiriitojen aikakaudeksi. Talouden rajua nousukautta, esikaupunkien kulutuskulttuuria ja nousevan nuorisokulttuurin ajanjaksoa varjostivat mccarthyismi, Korean sota ja etnisten ryhmien epätasa-arvo.<sup>8</sup> Historioitsija Alan J. Levine väittää poleemisessa teoksessaan *”Bad Old Days”: The Myth of the Fifties* (2008), että historian tutkimuksen välittämä kuva 1950-luvusta on tarkoitushakuisen negatiivinen ja että tosiasiaa vuosikymmen oli taloudellisen ja yhteiskunnallisen edistyksen aikaa.<sup>9</sup> Vuosikymmenen kulttuuriperintö onkin jatkuvan historiapoliittisen väittelyn aihe. Akateemisen historian tutkimuksen tuottamat kuvat 1950-luvusta ovat kuitenkin vain pieni osa menneisyyskäsitteiden moninaista kirjoa. Yhdysvaltalaisen populaarikulttuurin tuottamassa historiakäsityksessä vuosikymmen näyttäytyy usein viattomuuden ajanjaksona ennen Vietnamin sotaa ja radikaalia 1960-lukua. Mielikuva 1950-luvusta ”onnen päivien” huolettomana kautena on seurausta elokuvien ja tv-sarjojen luomasta nostalgisesta illuusiosta.<sup>10</sup> Nostalgiaa on käytetty myös poliittisena lyömäaseena 1960-luvun radikalismia vastaan. Nostalginen suhde 1950-luvun ”perinteisiin arvoihin” oli

<sup>6</sup> Tieteiskirjallisuuden klassikon *Vuonna 1984* (Nineteen Eighty-Four, 1949) kirjoittanut brittiläinen Orwell vaikutti siis myös kylmän sodan käsittehistoriaan. Esseessä ”You and the Atom Bomb” (1946) Orwell pohti atomipommin vaikutusta sodankäyntiin ja kansainväliseen politiikkaan. Yhdysvalloissa käsitteen kylmä sota popularisoi kuitenkin journalisti Walter Lippmann pitkässä esseessään ”The Cold War”, joka ilmestyi *New York Herald Tribune*ssa artikkelisarjana vuonna 1947. Ks. Orwell 1946 ja Lippmann 1972 (1947).

<sup>7</sup> Boyer 1994, 258.

<sup>8</sup> Chafe 1995, 144.

<sup>9</sup> Levine 2008, 1–4. Levine kritisoi ankarasti aiempaa tutkimusta, jossa 1960-luvun ihanoidun radikalismien vastapainoksi on rakennettu kuva 1950-luvun ”huonoista vanhoista ajoista”. Erityisesti Levinen kritiikin kohteena on Arthur Marwickin teos *The Sixties* (1998). Levinen puheenvuoro on avoimen poliittinen hyökkäys liberaalia ja ”vasemmistolaista” historian tutkimusta kohtaan.

<sup>10</sup> Marcus 2004, 2, 9. Suosittu tv-sarja *Onnen päivät* (Happy Days, 1974–1984) pohjusti 1950-lukuun kohdistunutta nostalgiaa. Yhdysvaltalaiset konservatiivit hyödynsivät tätä mielikuvaa idealisoidusta 1950-luvusta. Siihen kuului ajatus Yhdysvaltain vankasta johtotasemasta, maan vaurastumisesta, yhtenäisistä heteroseksuaalisista perheistä ja markkinoiden ohjaamasta, rajoitetun valtiovallan yhteiskunnasta.

osa konservatismiin nousua, joka huipentui Ronald Reaganin valintaan presidentiksi vuonna 1980.<sup>11</sup>

Suurten massojen monipuolisin kulutushyödyke, Hollywood-elokuva, avaa näkökulman 1950-luvun yhdysvaltalaisen yhteiskunnan mentaliteettien tutkimiseen. Elokuvahistorioitsija Peter von Bagh (2002) kutsuukin elokuvaa 1900-luvun vaihtoehtoiseksi historiaksi: ellei sen näyttämää elämää ole ollut, se olisi voinut olla.<sup>12</sup> Von Bagh viittaa tällä elokuvan todellisuussuhteeseen ja elokuvan merkitykseen historian todistajana. Ajatus vaihtoehtohistoriasta sopii kuitenkin erityisesti tieteiselokuvaan, joka elokuvan lajityypeistä on eniten keskittynyt siihen, millainen maailma, tulevaisuus, nykypäivä, historia tai yleensä ihminen *voisi* olla. Kulttuurihistorioitsija Hannu Salmen (1993) mukaan fiktioelokuvaan on koodautunut informaatiota yhteiskunnan suhteesta ajankohtaisiin kysymyksiin. Siksi elokuva on erityisesti mentaliteettihistoriaa tutkittaessa arvokas lähde, sillä se on ”todellisuuden kuvauksen lisäksi saanut erivapauden päästää mielikuvituksen valloilleen”.<sup>13</sup> Kaikista yhdysvaltalaisen elokuvan lajityypeistä juuri tieteiselokuvassa mielikuvituksen annettiin estottomimmin lentää. Lajityypin nousua ja vakiintumista 1950-luvulla siivittivät sellaiset ilmiöt kuten tieteiskirjallisuuden ja -sarjakuvan kasvava suosio, keskustelu ”lentävistä lautasista” sekä yleinen kiinnostus teknologian ja tieteen kehitykseen.

Tieteiselokuvan lajityyppikuvastoa tutkinut J. P. Telotte (2001) on todennut, että tieteiselokuvalla on kolme keskeistä mielenkiinnon kohdetta. Telotte luokittelee lajityypin historiaa määrittäneitä aihealueita, joita suurin osa lajityypin elokuvista käsittelee. Sellaisia ovat ensinnäkin ihmisen kokemuspöydän ulkopuolisten voimien kohtaaminen, toiseksi tieteen ja teknologian tuomat muutokset yhteiskuntaan ja kulttuuriin sekä kolmanneksi ihmisyyden korvaavat muodot ja teknologiset variaatiot. Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat niin muukalaisten invaasiota, aikamatkailua kuin vieraiden planeettojen valloittamista käsittelevät elokuvat. Niissä ihmisen todellisuuskäsitys muuttuu hänen kohdatessaan omasta itsestä poikkeavia voimia tai paikkoja. Toiseen ryhmään kuuluvat elokuvat, joissa käsitellään ihmisyyden tulevaisuutta tai tieteen ja teknologian seurannaisvaikutuksia. Kolmannessa käsitellään kyborgien kaltaisia teknologian ja ihmisyyden liittymiä ja tieteen sovellusten inhimillisiä vaikutuksia.<sup>14</sup> Telotten luokittelussa siis ihmisten ulkopuolisten voimien kohtaaminen määritellään

<sup>11</sup> Marcus 2004, 36–37; Henriksson 1990, 262.

<sup>12</sup> von Bagh 2002, 21.

<sup>13</sup> Salmi 1993, 128.

<sup>14</sup> Telotte 2001, 12–14. Telotten esittämä luokittelu on selkeä, mutta myös yksinkertaistava. Esimerkiksi 1950-luvulla suosittu hirviökauhu-elokuvat sopivat huonosti siihen. Toisaalta sen tarkoituksena ei olekaan toimia kattavana luokitteluna, vaan lajityypin tärkeimpien tunnuspiirteiden hahmottajana.

yhdeksi tieteiselokuvan tärkeimmistä aihealueista. Suurimman osan tieteiselokuvista voidaankin katsoa käsittelevän tätä ”toisen kohtaamisen” problematiikkaa. Yhdysvalloissa 1950-luvulla tehdyt, muukalaisten kohtaamista kuvanneet invaasioelokuvat ovat tyylipuhtain esimerkki lajityypin kestoaiheesta.

Erilaisten ”muukalaisten” kohtaaminen on myös laajemmin ymmärrettyä Yhdysvaltain historian suuria kertomuksia. Suhtautuminen toiseen, vieraaksi koettuun ihmisryhmään, rotuun tai kulttuuriin on määrittänyt yhdysvaltalaisista yhteisöllisyyttä. Yhdysvaltalaisen politiikan tutkija Michael Paul Roginin (1987) mukaan viholliskuvien luominen on ollut keskeinen osa Yhdysvaltain poliittista kulttuuria jo kansakunnan perustamisesta lähtien. Vihollisen stigmatisointi ja epäinhimillistäminen ovat edesauttaneet mitä erilaisimpien poliittisten päämäärien ajamista. Demonisoinnin kohteena ovat olleet erityisesti etniset ja poliittiset vähemmistöryhmät. Verenhimoinen intiaani, musta raiskaaja, kumousta vehkeilevä kommunisti ja pommi-iskuja suunnitteleva terroristi ovat kaikki olleet käyttökelpoisia uhkakuvia.<sup>15</sup> Elokurat antoivat toiseuden erilaisille muodoille konkreettiset kasvot – oli kyse sitten D.W. Griffithin ohjaaman *Kansakunnan synnyn* (*The Birth of a Nation*, 1915) afroamerikkalaisista tai lännenelokuvan intiaaneista.<sup>16</sup> Pahuus tyyteltiin Hollywood-elokuvassa amerikkalaista elämäntapaa tavalla tai toisella uhkaaviin ryhmiin. Intiaanien, gangsterien ja erilaisten etnisten ryhmien jatkoksi muukalaisgalleriaan tulivat 1950-luvulla avaruusoliot.<sup>17</sup>

Pelkojen kulttuurihistoriaa tutkinut uusiseelantilais-brittiläinen Joanna Bourke (2005) korostaa, että kulttuurisilla peloilla on sekä yksilöllinen että yhteisöllinen ulottuvuus. Kulttuurituotteet tarjoavat yksilöille ja yhteisöille kanavan pelkojen ja toiveiden jäsentämiseen.<sup>18</sup> Tieteiselokuvienkin muukalaiskuvat limittyvät käsityksiin oman kulttuurin erilaisista tulevaisuuskuvista – uhista, peloista ja fantasioista. Muukalaisten kohtaamisen erilaisten muotojen tutkiminen avaa näkökulman Yhdysvaltain 1950-luvun kulttuurihistoriaan ja kylmän sodan mentaliteettihistoriaan Yhdysvalloissa.<sup>19</sup> Tässä tutkimuksessa analysoidaan, millä tavoin tieteiselokuvat käsitelivät oman aikansa uhkakuvia. Tutki-

<sup>15</sup> Rogin 1987, xiii–xiv (preface).

<sup>16</sup> *Kansakunnan synty* osoitti fiktioelokuvan mahdollisuudet historiatietoisuuden ja historiallis-poliittisen propagandan levittämisessä. Griffithin elokuva kuvasi Yhdysvaltain sisällissotaa ja Etelävaltioiden jälleenrakennusaikaa avoimen rasistisesta näkökulmasta. Ks. Sorlin 1980, 43–44, 95–101 ja Seppälä 2012, 112–113.

<sup>17</sup> Biskind 1989, 112.

<sup>18</sup> Bourke pohtii, millä tavoin sanaa ”pelko” käytetään erilaisissa kulttuurisissa puhetoissa. Bourke käsittelee etupäässä pelkojen konkreettisia historiallisia ilmenemismuotoja, mutta käyttää kulttuurituotteita lähdemateriaalina niiden tutkimiseen. Bourke 2005, 6–7, 74–75, 353–354.

muksessa myös paikannetaan, millä tavoin tieteiselokuvien muukalaisuuden elokuvalliset esittämistavat ovat osa laajempaa uhkakuvien jatkumoa.

## 1.2. Laskeutuminen – muukalaiset tutkimuksessa

Tutkimuksessani kohtaavat erilaiset ja eri tieteenaloista lähtöisin olevat tutkimustraditiot. Ne tutkimukselliset keskustelut, joihin työni osallistuu, voidaan jakaa karkeasti kahteen pääluokkaan. Ensimmäiseen kuuluvat 1950-luvun Yhdysvaltain kulttuurihistoriaa sekä kylmää sotaa käsittelevä tutkimuskirjallisuus. Toisen osan muodostaa aikakauden tieteiselokuvia käsittelevä tutkimuskirjallisuus. Tutkimuskeskustelujen erilaisuudesta johtuen niitä on mielekästä käsitellä myös erilaisina tutkimuslinjoina. Seuraava tutkimuskeskustelujen analyysi vastaa siten kahteen kysymykseen: ensinnäkin siihen, miten kylmän sodan kulttuurihistoriaa on tutkittu, ja toiseksi siihen, miten 1950-luvun tieteiselokuvaa on tutkittu.

Kylmän sodan synnystä ja mccarthyismista on yhdysvaltalaisessa historiantutkimuksessa kiistelty 1960-luvulta lähtien. Väittely muistuttaa pitkälti sitä keskustelua, jota kansainvälisten suhteiden historian tutkijat ovat yleensäkin käyneet kylmän sodan alkuvaiheista. Brittiläisen historioitsija Eric Hobsbawmin (1999) mukaan kiistely siitä, kenen syytä kylmä sota oli, muistutti tennisottelua.<sup>20</sup> Avainkysymyksenä debatissa oli se, kumman osapuolen katsottiin olevan enemmän vastuussa kylmän sodan rintamalinjojen muodostumisesta. Yhdysvaltalaisessa historiantutkimuksessa kiistelevät osapuolet ryhmittäytyivät 1960-luvulta alkaen ”traditionalistien” ja ”revisionistien” leireihin. Traditionalistit korostivat Neuvostoliiton valtaapyrkimyksiä, kun revisionistien painopiste oli Yhdysvaltain taloudellisissa ja poliittisissa hegemoniapyrkimyksissä.<sup>21</sup> Revisionistinen tulkinta hallitsi keskustelua 1970-luvulla. Viimeistään 1990-luvulla etualalle nousi taas uustraditionalistinen, Stalinin diktatuurin valtatavoitteita

<sup>19</sup> Esimerkiksi Joyce Evans korostaa, että kylmän sodan ideologia läpäisi yhdysvaltalaisen kulttuurin 1950-luvulla. Kylmän sodan mentaliteetilla tarkoitankin ajattelutapaa, joka vaikutti niin politiikassa, kulttuurituotteissa kuin arkielämän asenteissa. Evans 1998, 53–54. Mentaliteettien historian tutkimusperinteestä sekä mentaliteetti- ja mentaalihistorian eroista ks. Korhonen 2001, 40–42, 47–49.

<sup>20</sup> Hobsbawm 1999, 301. Kylmän sodan syntyvaiheista käydystä keskustelusta ks. myös luku 3.

<sup>21</sup> Eri koulukuntien määritelmät tosin vaihtelevat. Yhdysvaltain kylmän sodan politiikasta historiografisen katsauksen kirjoittaneet Couvares, Saxton, Grob & Billias (2000) nimeävät kolme koulukuntaa: ”orthodox, revisionist, realist”. Näistä ”orthodox” viittaa traditionalisteihin ja viimeiksi mainittu ”realisteihin”, jotka korostivat kylmän sodan luonnetta valtakonfliktina. Couvares et al 2000, 266 ja passim.



painottava tulkinta kylmän sodan synnystä. Sen tunnetuin puolestapuhuja on historioitsija John Lewis Gaddis.<sup>22</sup> Brittiläinen kulttuurihistorioitsija Patrick Wright (2007) väittää poleemisesti, että kylmän sodan historiasta on 1990- ja 2000-luvun Yhdysvalloissa tullut voitonriemuisesti esitetty ja yksinkertaistettu tarina, jonka onnellisessa loppuratkaisussa ”hyvät kaverit kukistivat pahat kaverit” kuin takkatulen äärellä kerrottavassa sadussa.<sup>23</sup> Wright liioittelee, mutta on sikäli oikeassa, että keskustelu on hyvin politisoitunutta ja sen rintamalinjat määräytyvät usein konservatiivi/liberaali -jaottelun mukaisesti.<sup>24</sup>

Jakolinja näkyy myös 1950-luvun antikommunismista käydyssä keskustelussa, joka roihahti uudestaan liekkeihin 1990-luvulla Neuvostoliiton arkistojen avauduttua. Revisionistisessa tulkinnassa (esimerkiksi Kovel 1994 ja Schrecker 1998) 1950-luvun antikommunismi esitetään taantumuksen aikakautena, jolloin maan poliittista ilmapiiriä leimasi suvaitsemattomuus ja suoranainen hysteria.<sup>25</sup> Revisionistista tulkintaa vastaan on 1990-luvulta lähtien esitetty uustraditionalistisia tulkintoja (esimerkiksi Haynes 1996 ja Haynes & Klehr 2003), joissa keskitytään Neuvostoliiton Yhdysvalloissa suorittamaan vakoilutoimintaan. Niissä antikommunismi nähdään, ylilyönneistään huolimatta, rationaalisena puolustusreaktiona yhdysvaltalaisista demokratiaa vastaan kohdistuneeseen todelliseen uhkaan.<sup>26</sup> Tämä polarisaatio näkyy myös Yhdysvaltain 1950-luvun historiasta kirjoitetuissa yleisesityksissä.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Gaddis tosin nimesi oman näkökulmansa 1980-luvulla traditionalismiin ja revisionismiin synteetiksi, ”jälkirevisionismiksi” (post-revisionism). Näkemyksiltään Gaddis on silti lähellä traditionalisteja korostaessaan Stalinin diktatorisia motiiveja. Gaddisin vuonna 2005 ilmestynyt *The Cold War* -teos on erinomainen synteesi hänen näkemyksistään kylmän sodan historiasta. Couvares et al 2000, 279; Gaddis 2005, ks. esim 11–12.

<sup>23</sup> Wright 2007, 384. Wright siteeraa David Cautea, joka kritisoi Gaddisin *The Cold War* -teosta tällaisista yksinkertaistuksista *Spectatorissa* ilmestyneessä (14.1.2006) kirjarviossaan.

<sup>24</sup> Käsitteitä revisionisti ja traditionalisti käytetään tutkimuksessa surutta leimakirveenä. Antikommunismista käydyistä keskustelusta ks. tarkemmin Ahonen 2002 ja Ahonen 2006.

<sup>25</sup> Joel Kovel (1994) väittää, että kylmän sodan asetelmien muodostuminen oli lännen vastuulla. Antikommunismi oli Kovelille taantumuksellinen, uskontoa muistuttava voima, joka vuosikymmenten ajan ohjasi Yhdysvaltain politiikkaa. Kovelialta maltillisempaa näkemystä edustaa Ellen Schrecker (1998), joka kuitenkin myös korostaa, että mccarthyismi myrkytti Yhdysvaltain poliittisen ilmapiirin.

<sup>26</sup> Haynes 1996, 199–200. John Earl Haynes ja Harvey Klehr hyökkäsivät kovasanaisesti revisionisteja vastaan teoksessaan *In Denial* (2003). Revisionistit ovat heidän mukaansa kommunismia romantisoivia ”antiamerikkalaisia” idealisteja, jotka ”vääristelevät” historiaa. Haynes & Klehr 2003, 8–9, 232–233.

<sup>27</sup> Yleisesityksistä mainittakoon David Halberstamin aiempaa tutkimusta siteeraava *The Fifties* (1993) sekä William L. O Neillin sujuvasti kirjoitettu ja näkemykseltään konservatiivinen *American High* (1986). Analyttisempää lähestymistapaa edustaa esimerkiksi J. Ronald Oakleyn (1990) tutkimus *God's Country*.

Yhdysvaltain sisäisen antikommunismien tutkimuksessa 1940- ja 1950-luvun Hollywoodin kommunistivainoista on kirjoitettu runsaasti tutkimuksia ja artikkeleita.<sup>28</sup> Kylmää sotaa ei kuitenkaan tutkita enää vain poliittisen historian näkökulmasta, vaan myös kulttuurihistoriallisesta perspektiivistä, jossa keskeistä on politiikan ja kulttuurituotteiden välinen dialektiikka. Historioitsija Elaine Tyler May käsitteli jo teoksessaan *Homeward Bound* (1988) kylmän sodan kulttuurin vaikutusta 1950-luvun yhdysvaltalaisperheiden arkeen ja sukupuoli-rooleihin.<sup>29</sup> Kulttuurihistoriaan painottuva näkökulma tuli esiin myös monissa 1990-luvulla ilmestyneissä tutkimuksissa (esimerkiksi Whitfield 1991 ja Engelhardt 1994), joissa tarkasteltiin mccarthyismin ja kylmän sodan vastakkainasettelun käytännön vaikutuksia yhdysvaltalaiseen kulttuuriin. Merkittävä poikkeus tästä Yhdysvaltoihin keskittyvästä tutkimuksesta on David Cauten (2003) teos, jossa vertaillaan yhdysvaltalaista ja neuvostoliittolaista elokuvaa, teatteria ja kirjallisuutta.

Elokuvan historiallisuutta ja erityisesti historiallisen elokuvan tapaa rakentaa menneisyyskuvaa on käsitelty monessa tutkimuksessa, joista siteeratuimpia ovat yhdysvaltalaisen elokuvahistorioitsija Robert Rosenstonen analyysit historiallisen elokuvan kerrontakonventioista. Kuitenkin vuonna 2006 ilmestyneessä teoksessaan Rosenstone yhä väittää, että historioitsijat ovat osoittaneet hämmästyttävän vähän mielenkiintoa elokuvaa kohtaan.<sup>30</sup> Rosenstonen yleistys ei pidä paikkaansa, sillä historiantutkijoiden kiinnostus fiktioelokuvaa kohtaan on kasvanut tasaisesti 1970-luvulta lähtien. Tutkimustilanne on olennaisesti muuttunut 1990-luvun alun jälkeen ja elokuvan historiasta on tullut hyväksytty osa historiantutkimusta. Fiktioelokuva ei suinkaan ole enää vain arkistotutkimusta täydentävä lähdekuriositeetti. Tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavia eivät ole niinkään historiallisia elokuvia käsittelevät teokset – jotka ovat olleet tutkimuksen valtavirtana – vaan ne tutkimukset, joiden keskiössä ovat 1950-luvun yhdysvaltalaisen elokuvatuotannon ideologiset ja kulttuuriset kytkennät.

Yhdysvaltalaisesta 1950-luvun elokuvasta kirjoitettiin 1970- ja 1980-luvulla monia teoksia ja artikkeleita, joissa yksittäisiä elokuvia tarkasteltiin kylmän sodan propagandana tai kritiikkinä.<sup>31</sup> Perusteellisempaa analyysiä antikommunistisesta elokuvasta on luettavissa kirjallisuudentutkija Cyndy Hendershotin

<sup>28</sup> Larry Ceplairin ja Steven Englundin teos (1983) kuvaa Hollywoodin vasemmistoa ja epäamerikkalaista toimintaa tutkineen valiokunnan HUAC:n kuulusteluja 1930–1950-luvulla. Mustalle listalle joutuneiden käsikirjoittajien tuotantoa on seikkaperäisesti kartoittanut Matti Salo (1994), jonka muutkin teokset (1982 & 1991) ovat pioneeritöitä 1940- ja 1950-luvun Hollywood-elokuvasta.

<sup>29</sup> Ks. May 1988, esim. 13–15.

<sup>30</sup> Rosenstone 2006, 12.

<sup>31</sup> Esimerkkinä tästä on Nora Sayren (1982) elokuvalähtöinen esseekokoelma 1940–1960-luvun kylmän sodan elokuvista.

teoksesta *Anti-Communism and Popular Culture in the Mid-Century America* (2003), jossa elokuvat liitetään kommunismin vastaiseen aikalaikirjoitteluun. Sodanjälkeisestä Hollywoodista ja kylmän sodan vaikutuksesta elokuvaan on ilmestynyt myös temaattisesti laaja-alaisempia tutkimuksia. Näistä tärkeimpiä ovat yhdysvaltalaisen sosiaalishistorioitsija Lary Mayn (2000) ja brittiläisen elokuvahistorioitsija Tony Shaw'n (2007) tutkimukset. Mayn *The Big Tomorrow* sijoittaa elokuvien ideologisen analyysin yhdysvaltalaisen elokuvateollisuuden tuotannollis-historialliseen kehyykseen ja arvioi Hollywoodin roolia kansallisen kulttuurin uudelleenmuokkauksessa. Mayn mukaan 1930-luvun Hollywood-elokuva oli, New Dealin myötä, muuttunut suvaitsevammaksi, monikulttuurista pluralismia ja kriittisyyttäkin sallivaksi. Toinen maailmansota ja kylmä sota merkitsivät paluuta kansallisen yhtenäisyyden teemoihin: luokkaerot, vähemmistöjen asema ja muut yhteiskunnalliset ongelmat saivat väistyä hegemonistisen diskurssin tieltä. Toisaalta tätä diskurssia vastustavat äänet – film noirin kyyninen kuvasto ja beatnikit – toivat säröjä yhtenäiskulttuurin ihanteeseen.<sup>32</sup>

Tony Shaw'n *Hollywood's Cold War* on kokonaisvaltainen, historiantutkimuksen metodein tehty tutkimus kylmän sodan vaikutuksesta Hollywood-elokuvaan. Teoksen ajallinen kaari on laaja, mutta sen painopiste on kylmän sodan alkuvaiheissa ja antikommunistisissa elokuvissa. Shaw painottaa elokuvien merkitystä kylmän sodan epäsuoran propagandan välineenä. Hän osoittaa, kuinka likeiset yhteydet Hollywoodin studiojohtajilla oli Yhdysvaltain tiedusteluelimiin ja poliittisiin päättäjiin. Elokuvat eivät vain heijastaneet kylmän sodan doktriinia, vaan ne olivat mukana muokkaamassa siitä välittyneitä mielikuvia.<sup>33</sup> Shaw pohjustaa teoksessaan elokuva-analyysinsä käsittelemällä monipuolisesti elokuvien tuotantoa ja aikalaisvastaanottoa. Mayn ja Shaw'n teoksissa elokuvia tarkastellaan suhteessa aikalaiskulttuuriin ja kylmän sodan ideologisiin syvärakenteisiin. Lähestymistapa on ollut mallina myös omalle tutkimukselleni. Elokuvan ja elokuvateollisuuden yleistä kehitystä 1950-luvulla on käsitelty perusteellisesti elokuvatutkija Peter Levin toimittamassa teoksessa (2003), joka on osa yhdysvaltalaisen elokuvan historiaa käsittelevää massiivista teossarjaa. Elokuvahistorioitsija Thomas Doherty (2002) tarkastelee puolestaan 1950- ja 1960-luvun nuorisolle suunnattuja eksploitaatioelokuvia tuotantotaloudellisesta näkökulmasta ja huomioi elokuvien markkinoinnin ja vastaanoton. Elokuvien vastaanottoa analysoi myös journalisti ja kulttuurikriitikko J. Hoberman, joka on käsitellyt kylmän sodan alkuvaiheiden Hollywood-elokuvaa tuoreessa teoksessaan (2011). Hoberman käy kronologisesti ja laajan lähdemateriaalipohjan avulla läpi Hollywood-elokuvia vuosina 1946–1956.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> May 2000, 2–5.

<sup>33</sup> Shaw 2007, 4–5.

Kylmän sodan ja elokuvan historiaa käsittelevän kirjallisuuden ohella tutkimukseni kannalta tärkeää on myös pelkojen kulttuurihistoriaa ja ufokeskustelua koskeva tutkimus. Joanna Bourke (2005) tarkastelee yleisellä tasolla pelkojen kulttuurihistoriaa 1800- ja 1900-luvun länsimaisessa kulttuurissa. Yhdysvaltalaisen tieteiselokuvan tutkimukselle Bourken teos antaa yleisempää taustaa ja ajallista perspektiiviä. Sitä tärkeämpi teos tutkimukselleni on kuitenkin kulttuuri- ja aatehistorioitsija Paul Boyerin *By The Bomb's Early Light. American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age* (1985). Siinä Boyer tarkastelee atomipommin herättämiä pelkoja ja fantasioita sekä tiedemiesten julkisuuskuvaa 1940- ja 1950-luvun yhdysvaltalaisessa kulttuurissa. Monipuolisen lähdemateriaalin avulla Boyer osoittaa, kuinka atomipommin uhkakuva lävisti sodanjälkeisinä vuosina lähes koko yhdysvaltalaisen kulttuurin ja yhteiskunnan.<sup>35</sup> Maapallon ulkopuolisesta elämästä ja avaruusmuukalaisista on puolestaan kirjoitettu joukko teoksia, joilla on vain marginaalisesti tekemistä tieteellisen tutkimuksen kanssa. Poikkeuksia ovat aihepiiriä kiihkottomasti lähestyvät tutkimukset, kuten ilmailuhistorioitsija Curtis Peeblesin *Watch the Skies! A Chronicle of the Flying Saucer Myth* (1994), jossa yhdysvaltalaista ufokeskustelua tarkastellaan kriittisesti ja skeptisesti. Peeblesin teos onkin vaikiintunut kriittisen ufotutkimuksen perusteokseksi.<sup>36</sup> Se tarjoaa erinomaisen pohjan myös tieteiselokuvan muukalaiskuvien kontekstuaaliseen tarkasteluun suhteessa ufokeskusteluun.

Kylmän sodan kulttuurihistorian tutkimuksessa elokuvaa on käytetty lähdemateriaalina esimerkiksi Hendershotin, Shaw'n ja Mayn teoksissa. Niiden keskeisenä lähdemateriaalina ei kuitenkaan ole 1950-luvun invaasioelokuva. Tutkimukseni tavoitteena onkin liittää invaasioelokuvan tutkimus osaksi kylmän sodan kulttuurihistorian tutkimusta. Invaasioelokuvia on aiemmassa tutkimuksessa tarkasteltu yleensä osana tieteiselokuvia. J. P. Telotte jäsentää tieteiselokuvan tutkimushistoriaa viiden erilaisen näkökulman kautta: humanistisen, ideologiakriittisen, psykoanalyttisen, feministisen ja postmoder-

<sup>34</sup> Hoberman on *Village Voice* -lehden elokuvakriitikko, mutta hänen tutkimusotteensa on enemmän kulttuurihistoriallinen kuin elokuvatutkimuksellinen. Hobermanin teos osoittaaakin, että osa aihepiiristä merkittävästä tutkimuksesta tulee akateemisten yhteisöjen ulkopuolelta.

<sup>35</sup> Bourke 2005, ks. 5–9; Boyer 1994, xxi–xxii (Introduction). Boyerin tutkimus ilmestyi vuonna 1985, mutta olen käyttänyt vuonna 1994 ilmestynyttä, esipuheella täydennettyä uusintapainosta.

<sup>36</sup> Curtis Peebles tarkastelee teoksessaan ufohavaintoja ja niistä yhdysvalloissa käytyä julkista keskustelua 1940-luvulta 1990-luvulle. Peebles toteaa jo esipuheessa olevansa ufoskeptikko ja tarkastelevansa ufokeskustelua uskomusten historiana (ks. Peebles 1994, xi–xii). Toisena esimerkkinä kriittisestä ufokeskustelututkimuksesta on astrobiologi Steven J. Dickin (1996) teos maapallon ulkopuolisesta elämästä 1900-luvulla käydyistä keskustelusta.

nin.<sup>37</sup> Telotten tutkimuskatsaus sopii kolmen ensiksi mainitun näkökulman osalta myös 1950-luvun tieteiselokuvan tutkimukseen. Tieteiselokuvan tutkimushistoriassa postmoderni ja osittain feministinenkin tutkimus on nimittäin painottunut enemmän 1960–2000-luvun kuin 1950-luvun tieteiselokuvaan. Feministisen tutkimuksen huomiot lajityypistä pätevät suurelta osin myös 1950-luvun tieteiselokuvaan, mutta sen fokus on silti ollut myöhemmässä tieteiselokuvassa.<sup>38</sup>

Vuonna 1980 ilmestyneen *Limits of Infinity* johdannossa yhdysvaltalainen elokuvatutkija Vivian Sobchack totesi, että ennen hänen tutkimustaan tieteiselokuvasta oli kirjoitettu vain kaksi vakavasti otettavaa teosta.<sup>39</sup> Hän oli sikäli oikeassa, että tieteiselokuvaa käsittelevät teokset olivat olleet pitkälti yleisesityksiä. Yhdysvaltalaisen elokuvakriitikko Bill Warrenin kaksiosainen 1980-luvulla ilmestynyt teos on yleisesityksistä perusteellisin. Se on lajityypin perushakemisto, jossa käydään läpi kaikki 1950-luvulla tehdyt tieteiselokuvat. Tarkkoine juonireferaatteineen ja tuotantoon liittyvine yksityiskohtineen se piirtää seikkaperäisen kuvan lajityypin kehityksestä. Subjektiivisuudestaan huolimatta nämä yleisteokset sisältävät arvokasta tietoa elokuvien valmistusvaiheista ja vastaanotosta.<sup>40</sup>

Sobchackin tutkimus oli ensimmäinen monografia, jossa käsiteltiin perusteellisesti lajityypin ikonografiaa. Tieteiselokuvan tutkimushistoria pitää silti aloittaa yhdysvaltalaisen kulttuurikriitikko Susan Sontagin käännteentekevistä artikkeleista. Sontagin *Commentary*-lehdessä vuonna 1965 ilmestynyt ”Tuhon fantasiat” oli se pelinavaus, joka nosti tieteiselokuvan populaarikulttuurin tutkijoiden kiinnostuksen kohteeksi. Sontag näki tieteiselokuvat ”temaattisesti keskitettynä allegoriana, joka on täynnä nykyaikaisia standardiasenteita”.<sup>41</sup> Son-

<sup>37</sup> Telotte 2001, 33–35 ja passim. Näkökulmat eivät etene ajallisesti kronologisesti, mutta niissä voidaan nähdä ajallisia painotuksia. Elokuvatutkimuksellisesta näkökulmasta mielenkiintoinen yksityiskohta on se, että Telotte ei nimeä lainkaan kognitivistista/uusformalistista lähestymistapaa, joka kuitenkin on noussut tärkeään asemaan elokuvatutkimuksessa 1980- ja 1990-luvulla. Tieteiselokuvan tutkimuksessa ainakaan 1950-luvun tieteiselokuvasta ei ole kuitenkaan ilmestynyt uusformalistista tyylianalyysia. Siksi Telotten rajausta on tässä suhteessa oikea.

<sup>38</sup> Telotte pitää feministisen näkökulman tärkeimpänä edustajana Donna Harawayta, jonka kyborgeja ja tieteen maskuliinisuutta koskevat huomiot paikantuvat postmoderniin kulttuurikeskusteluun. Telotte 2001, 49–50. Yksittäisistä 1950-luvun elokuvista on kirjoitettu artikkeleita feministisestä näkökulmasta, kuten Nancy Steffen-Fluhrin (1984) analyysi *Varastetuista ihmisistä*.

<sup>39</sup> Vakavasti otettaviksi hän luokitteli journalisti John Baxterin (1970) tieteiselokuvan historiikin sekä *Focus on the Science Fiction Film* -artikkelikokoelman. Muita hän kutsui lähinnä kuvakirjoiksi. Vuonna 1987 Sobchack julkaisi saman teoksen yhdellä kappaleella täydennettynä versiona nimellä *Screening Space*. Sobchack 1980, 11; Sobchack 2001 (1987), 11.

<sup>40</sup> Subjektiivinen näkökulma on leimallista myös journalisti ja kirjailija John Brosnanin (1991) tieteiselokuvan historiikille.

<sup>41</sup> Sontag 1995 (1965), 71.

tag analysoi tieteiselokuvia merkitykseltään monisäikeisinä kulttuurituotteina. Siksi artikkelista tuli tieteiselokuvan tutkimuksen perusteksti, jota siteerataan yhä laajityypin viehätysvoimaa selitettäessä. J. P. Telotte nimittää tätä laajityypin historiaa tarkastelevaa näkökulmaa ”humanistiseksi” tutkimukseksi. Nähdäkseeni parempi määritelmä tälle näkökulmalle on esteettinen tutkimus, sillä siinä tieteiselokuvaa katsottiin usein arvottavasta näkökulmasta.

Lajityypin merkkiteoksia ylistäneiden yleisteosten ohella 1970-luvulla alkoi ilmestyä artikkeleita, joissa tieteiselokuvien nähtiin heijastavan aikakauden poliittisia ja yhteiskunnallisia paineita.<sup>42</sup> Yhdysvaltalaisista 1950-luvun elokuvaa tarkastellut journalisti Peter Biskind (1989) vei politisoivan tutkimusotteen asetta pidemmälle jakamalla tieteiselokuvia oikeistolaisiin, konservatiivisiin, liberaaleihin ja vasemmistolaisiin teoksiin. Biskindin mukaan vuosikymmenen Hollywood-elokuvista nimenomaan tieteiselokuvat taltioivat paljastavimmin kylmän sodan ”hysterian”.<sup>43</sup> Biskindin ideologiakriittinen näkökulma on yhä hedelmällinen lähestymistapa, elokuvaalähtöisyydestään huolimatta. Siinä 1950-luvun elokuvia käsiteltiin yhteiskunnallisina teksteinä, jotka kätkivät sisäänsä vastakkaisia ja osin ristiriitaisiakin ideologisia viestejä. Biskindin rohkean, mutta kategorisoivan analyysin jälkeen tieteiselokuvan tutkimuksessa ei ole nähty enää näin politisoivia tulkintamalleja.

Ideologiakriittisen tulkinnan vastapainoksi nousi psykoanalyttinen tutkimus, jonka mielenkiinto oli laajityypin kuvaston psykologisessa ulottuvuudessa ja universaalissa vetovoimassa. Yhdysvaltalainen elokuvatutkija Patrick Lucanio (1987) tutkii 1950-luvun tieteiselokuvia jungilaisten arkityyppien kautta ja painottaa niiden luonnetta myyttisinä kertomuksina, joiden ikonografiset kuvat ovat sidoksissa ”kollektiiviseen alitajuntaan”.<sup>44</sup> Lucanion teos on saanut vain vähän seuraajia, sillä psykoanalyttinen näkökulma jäi taka-alalle elokuvatutkimuksessa 1990-luvulla.<sup>45</sup> Lucanion tutkimus on kuitenkin tärkeä siksi, että se oli ensimmäinen monografia, jossa keskityttiin muukalaisten kohtaamista käsitelleisiin invaasioelokuvien.

Esteettisen, ideologiakriittisen ja psykoanalyttisen tutkimusnäkökulman jälkeisiä 1990-luvun tutkimuksia ei voi mielekkäästi niputtaa yhden yhdistävän

<sup>42</sup> Esimerkkinä tästä on elokuvakriitikko ja -ohjaaja Stuart Samuelson (1979) analyysi *Va-rastetuista ihmisistä*.

<sup>43</sup> Biskind 1989, 103.

<sup>44</sup> Patrick Lucanio tulkitsee invaasioelokuvia analyttisen psykologian viitekehyksestä. Hänen lähtökohtanaan ei ole kuitenkaan Freud vaan Jung. Invaasioelokuvien hirviöt ja muukalaiset eivät ole hänelle niinkään heijastuksia yksilön torjutusta alitajunnasta vaan pikemminkin yhteisön kollektiivisesta alitajunnasta.

<sup>45</sup> Cyndy Hendershotin *Paranoia, the Bomb and 1950s Science Fiction Films* (1999) oli tosin tavallaan jatkoa Lucanion psykoanalyttiselle tutkimusotteelle, vaikka se tulkinnaltaan ei ollutkaan niin elokuvaalähtöinen.

nimikkeeseen alle.<sup>46</sup> Nähdäkseen merkittävin 1990-luvulla ilmestyneistä tieteiselokuvan tutkimuksista on brittiläisen elokuvantutkija Mark Jancovichin (1996) teos *Rational Fears: American Horror in the 1950s*, joka tarkastelee 1950-luvun tieteis- ja kauhuelokuvia osana ”fordistisen” massakulttuurin kritiikkiä.<sup>47</sup> Jancovich käsittelee ensisijaisesti science fictionia, vaikka hän puhuu tieteiselokuvasta teoksen otsikon ”kauhu”-nimikkeeseen alla. Se osoittaa, kuinka tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan välinen rajanveto on tutkimuskirjallisuudessa paikoin häilyvää. Siksi 1950-luvun tieteiselokuvan tutkimushistoriaan kuuluvat myös sellaiset teokset, joissa lajityyppiä käsitellään osana kauhuelokuvan traditiota. Sellaisia ovat yhdysvaltalaisen journalisti ja David J. Skalin (1993 ja 1998) ja brittiläisen kulttuurihistorioitsija Christopher Fraylingin (2005) teokset, joissa tarkastellaan kauhuelokuvan kulttuurihistoriaa sekä tieteen ja tiedemiesten kuvia populaarikulttuurissa. Tieteiselokuvien atomipommikuvauksia analysoivat tutkimukset muodostavat oman lukunsa tieteiselokuvien tutkimushistoriassa.<sup>48</sup>

Tieteiselokuvan tutkimus on keskittynyt yhdysvaltalaisiin ja brittiläisiin yliopistoihin. Australialaisen Errol Viethin väitöskirja *Screening Science: Contexts, Texts and Science in Fifties Science Fiction Film* (1999) on jäänyt kansainvälisessä tutkimuksessa vähälle huomiolle. Vieth luo laajan katsauksen 1950-luvun tieteiselokuvan lajityyppimäärityksiin ja tuotannolliseen taustaan. Viethin tutkimus tieteiselokuvien kulttuurihistorialliseen kontekstointiin on metodisesti lähellä tämän tutkimuksen tavoitteita. Erona on kuitenkin se, että Viethin väitöskirjan elokuva-analyysin keskiössä eivät ole muukalaiset, vaan tieteen ja tiedemiesten elokuvalliset representaatiot.<sup>49</sup> Vaikka 1950-luvun yhdysvaltalaisesta tieteiselokuvasta on siis ilmestynyt monografioita, artikkeleita ja yleisteoksia, aihepiirissä on vielä runsaasti tutkittavaa.

Tieteiselokuvan tutkimuksessa lähtökohta on ollut pääsääntöisesti elokuva-tutkimuksellinen ja kulttuurintutkimuksellinen. Tällöin keskiössä ovat olleet itse elokuvatekstit ja niiden analysointi. Tony Shaw’n ja Lary Mayn tutkimusten historiallisesti kontekstoivaa metodia on aiemmassa tutkimuksessa hyödyn-

<sup>46</sup> Eräs tarpeettoman vähälle huomiolle jäänyt tieteiselokuvantutkimus on Per Schelden (1993) teos, jossa tieteiselokuvaa lähestytään uskontotieteen ja folkloristiikan näkökulmasta.

<sup>47</sup> Jancovich 1996, 2–3, 18.

<sup>48</sup> Elokuvatutkija Joyce Evans (1998) analysoi tieteiselokuvien atomipommikuvauksia suhteessa 1950-luvun yhdysvaltalaiseen kulttuuriin. Elokuvatutkija Jerome F. Shapiro (2003) pyrkii sen sijaan kytkemään atomipommikuvaukset pitemmän aikavälin apokalyptisten kertomusten traditioon. Atomipommielokuvia on käsitelty ansiokkaasti myös Kaarina Lehtisaloon (1999) pro gradu -työssä.

<sup>49</sup> Vieth 1999, 200–205. Viethin työ on kontekstoivalta otteeltaan ja elokuva-analyysiltään oivaltava, mutta tutkimuksellisesti paikoin hieman ohut.

netty vain rajoitetusti 1950-luvun invaasioelokuvan tutkimuksessa.<sup>50</sup> Kokoavaa historiantutkimuksellista lähestymistapaa invaasioelokuvaan ei ole sovellettu aiemmassa tutkimuksessa. Tutkimukseni tavoitteena on rakentaa siltaa kylmän sodan kulttuurihistorian ja tieteiselokuvan tutkimuksen välille. Oman aikansa pelkoja ja toiveita artikuloivat tieteiselokuvat ovat todistusvoimaisia lähteitä Yhdysvaltain kylmän sodan kulttuurihistorian tutkimiseen.

### 1.3. Muukalaisten lähestyminen – kysymyksenasettelu, metodit ja rakenne

Tutkimukseni käsittelee 1950-luvun yhdysvaltalaisista tieteiselokuvaa ja sen alalajia, avaruusmuukalaisten kohtaamista kuvannutta invaasioelokuvaa. Tarkastelen, **millä tavoin invaasioelokuvat käsittelevät oman aikansa uhkaku-  
via ja toiveita.** Tavoitteena on selittää, miksi invaasion teema oli niin keskeinen tieteiselokuvassa ja miten se on ymmärrettävissä Yhdysvaltain 1950-luvun sosiokulttuurisessa kontekstissa. Tarkastelen, millaisia olivat invaasioelokuvi-  
en rakentamat kuvat muukalaisten kohtaamisen uhista ja mahdollisuuksista. Keskityn sekä elokuvien poliittisiin viholliskuviin (tai niiden kritiikkiin) että elokuvien välittämään kuvaan yksilön ja yhteisön suhteesta. Käsittelem myös invaasioelokuviissa ilmenevää dehumanisaation, ihmisyyden ja yksilöllisyyden häviämisen teemaa ja sen yhtymäkohtia aikakauden massakulttuurikeskusteluun. Analysoin, millaisiin kulttuurihistorialisiin yhteyksiin elokuvat on kytkettävä, jotta ne olisivat ymmärrettävissä historiallisina lähteinä.

Tutkimusmetodinani on ristiinlukeminen, jossa elokuvia tarkastellaan suhteessa muihin aikakauden kulttuurituotteisiin ja poliittis-yhteiskunnallisiin teksteihin. Elokuvien ideologiaa ei lueta vain elokuvateksteistä itsestään, vaan ne sijoitetaan yksittäisiä teoksia laajempaan merkitysyhteyteen. Ristiinluvussa elokuvatekstiä verrataan toisiin elokuvaan, elokuvan käsikirjoitukseen, vastaanottoon ja muihin erilaisiin aikalaislähteisiin. Ristiinluvussa tarkastellaan sekä tieteiselokuvien *intertekstuaalista* suhdetta toisiin elokuvaan ja science fictioniin (tieteiskirjallisuus, -sarjakuvat ja televisiosarjat) että niiden *kontekstuaalista* suhdetta ympäröivään yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Tutkimuksen painopiste on jälkimmäisessä eli kulttuurisessa ja poliittisessä kontekstoinnissa. Jäsenän elokuvien artikuloimia muukalaiskuvauksia suhteessa poliittiseen ja yhteiskun-

<sup>50</sup> Mark Jancovichin ja Errol Viethin tutkimuksissa tieteiselokuvia on kontekstoitu ansiokkaasti, mutta niiden tutkimusote on silti pikemminkin kulttuurintutkimuksellinen kuin historiantutkimuksellinen.



nalliseen aikalaiskirjallisuuteen. Tekstuaalisen ristiinluvun ohella tutkimuksessa huomioidaan elokuvien tuotantoprosessi, elokuvantekijöiden intentiot ja aikalaisvastaanotto.

Ristiinluvun lähtökohtana ovat elokuvien esiin nostamat kysymykset, joita tarkastellaan suhteessa muuhun lähdemateriaaliin. Elokuvia vertaillaan toisiin elokuviin, elokuvien tuotanto- ja vastaanottomateriaaliin, tieteiskirjallisuuteen ja -sarjakuvaan ja aikalaiskirjallisuuteen. Elokuvia tarkastellaan sekä yleisellä tasolla – etsimällä elokuvasta toiseen toistuvia teemoja – että yksityiskohtien tasolla, elokuvien lähiluvulla, jossa pureudutaan yksittäiseen kohtaukseen. Elokuvia lähilukemalla paikannetaan niiden ilmaisemia aikalaiskeskusteluja. Aikalaiskeskustelujen esiin nostamat kysymykset vaihtelevat elokuvakohtaisesti ja myös vertailumateriaali on tapauskohtaisesti erilaista. Ristiinluvulla avataan päälähteiden – invaasioelokuvien – erilaisia merkitystasoja.<sup>51</sup> Elokuvatekstien dynamiikka perustuu tekstin ja kontekstien risteävään ja kompleksiseen suhteeseen, ja tutkimuskysymykset määrittelevät elokuvien relevantin tulkintayhteyden.<sup>52</sup> Alalukujen kysymyksenasettelu ohjaakin ristiinluvun rinnakkaisaineiston valintaa. Kyse ei ole vain elokuvien sijoittamisesta johonkin ennalta määrättyyn kontekstikenttään, vaan merkityksellisen asiayhteyden *etsimisestä*.

Elokuvatutkimuksen analyttiset työkalut ja tieteiselokuvan tutkimustraditio tarjoavat useita vaihtoehtoisia näkökulmia 1950-luvun tieteiselokuvan tutkimukseen. Kuten J. P. Telotte huomauttaa, tieteiselokuvan erilaiset tutkimussuuntaukset ovat lopulta vain erilaisia tapoja asettaa elokuville kysymyksiä.<sup>53</sup> Siksi niiden eroja ei pidä liiaksi dramatisoida. Kun työn tavoitteena on valottaa elokuvien kulttuurista ja yhteiskunnallista merkitystä, voidaan näkökulmiltaan hyvinkin erilaisia tutkimuksia käyttää teoreettisina avaimina elokuvien tulkinnassa. Siksi niin Peter Biskindin ideologia-analyysi, Patrick Lucanion jungilaiset arkkityypit, Susan Sontagin estetiikka-analyysi kuin Mark Jancovichin kulttuurintutkimuksellinen näkökulma ovat kaikki yhtä arvokkaita lähestymistapoja.<sup>54</sup> Tutkimusotteeni on moninäkökulmainen: elokuvia tarkastellaan

<sup>51</sup> Ristiinluvun metodista ks. Koivunen 1995, 54–55 ja Seppälä 2012, 20–21. Tekstuaalisen ja kontekstuaalisen näkökulman eroista elokuvatutkimuksessa ks. Turner 1993, 131–132.

<sup>52</sup> Laine 1999, 32, 66–67.

<sup>53</sup> Telotte 2001, 34.

<sup>54</sup> Tässä tutkimuksessa niitä käytetään ilman kiinteää ”sitoutumista” tiettyyn elokuvatutkimuksen teoriaperinteeseen. David Bordwell (1989) on osuvasti todennut, että elokuvaa tulkitseva kriitikko ei toimi teoreetikkona, vaan artesanaanina, joka valitsee sopivat ainesosat – mukaan lukien ”teoriat” – muodostaakseen uskottavan kokonaistulkinnan. Bordwellin kommentti palautuu hänen yleiseen elokuvateoria-kritiikkiinsä, jossa korostetaan empirian merkitystä. Tosin Bordwell on myöhemmin tiukasti kritisoinut myös kulttuurihistoriallista lähestymistapaa, jota käsillä oleva tutkimus edustaa. Bordwell 1989, 250–251.

lähdekriittisesti muiden tekstien rinnalla sekä osana valmistumisajankohtansa yhteiskuntaa ja kulttuuria.

Monipolvisen tuotantoprosessin tuloksena syntynyt fiktioelokuva on metodisesti haastava historiallinen lähde. Prosessin jäsentämiseen riittää vain harvoin pelkkä valmiin tuotteen, elokuvan, tarkastelu. Kontekstualisoinnissa elokuva ei ole läsnä vain ideologisen sisällön purkamista odottavana merkkijonona, vaan monimutkaisen valmistusprosessin tuloksena syntyneenä kulttuurituotteena. Suomen valtion elokuvatarkastamon johtaja ja elokuvakriitikko Jerker A. Erikson luonnehti tehtävän haastavuutta jo vuonna 1984 ilmestyneessä artikkelissaan. Eriksonin mukaan elokuvan tulkitsijan pitäisi perehtyä käsikirjoitukseen, seurata asiakirjoihin nojautuen tuotantoprosessia ja tutustua elokuvaa koskevaan kirjeenvaihtoon, lehtikirjoitteluun ja kirjallisuuteen sekä tutkia elokuvan rakennetta leikkauspöydän ääressä.<sup>55</sup> Videotallenteiden ajalla leikkauspöytä ei ole välttämätön, ja Hollywood-elokuvan tutkimuksessa tuotantoprosessin asiakirjoja on usein vaikeaa tai mahdotonta löytää. Eriksonin ehdotus elokuvan kulttuurihistorian kontekstualisoivasta tutkimusotteesta on silti edelleen validi. Elokuvan kulttuurihistoria on, kuten suomalaista elokuvakritiikkiä tutkinut Ari Kivimäki (2001) toteaa, metodologisesti haastava lähestymistapa juuri kokonaisvaltaisten pyrkimystensä vuoksi. Elokuvatekstien ohella elokuvan kulttuurihistoriaan kuuluvat elokuvan levitys, tuotanto, vastaanotto ja tulkinta.<sup>56</sup>

Lajityyppinä tieteiselokuva ei ole kiinnostanut historiantutkijoita siinä määrin kuin dokumenttielokuva tai historiallinen fiktioelokuva. Historiantutkimuksen metodille tärkeä sisäisen lähdekritiikin ajattelutapa on hankalasti sovellettavissa tieteiselokuvaan.<sup>57</sup> Arvioitaessa tieteiselokuvia kulttuurihistoriallisina lähteinä on huomioitava yleisempi kysymys siitä, missä määrin fiktioelokuvat ylipäänsä käsittelevät tai heijastavat yhteiskunnallista todellisuutta. Saksalainen, Yhdysvaltoihin emigroitunut kulttuurikriitikko Siegfried Kracauer tarkasteli teoksessaan *Caligarista Hitleriin* (1947) 1920- ja 1930-luvun saksalaista elokuvaa kansallisen mentaliteetin ilmentäjänä. Elokuvatutkimuksen klassikoksi muodostuneessa teoksessaan Kracauer väitti, että elokuvat heijastavat kansalli-

<sup>55</sup> Erikson 1984, 9. Erikson tosin toteaa heti perään, ettei hänen John Fordia käsittelevä artikkelinsa täytä näitä kriteerejä, vaan hän pitäytyy ”esseistiseen” lähestymistapaan. Ks. myös Winberg 2000, 26.

<sup>56</sup> Kivimäki 2001, 282; Salmi 1993, 37, 43.

<sup>57</sup> Ulkoisen ja sisäisen lähdekritiikin soveltamisen malli on otettu Hannu Salmen teoksesta. Arvioidessaan elokuvien kuvauksen ja niiden kohteen välistä riippuvuutta Salmi jakaa elokuvia neljään luokkaan sen mukaan, ovatko elokuvakertomuksen kohde sekä käytetty materiaali tapahtunutta vai kuvitteellista. Tieteiselokuvissa molemmat ovat kuvitteellisia eli se on ”puhdasta” fiktioelokuvaa, johon ulkoisen ja sisäisen lähdekritiikin soveltaminen on varsin hankalaa. Tieteiselokuvat eivät yleensä suoraan kuvaa vallitsevaa todellisuutta, ja siksi ne on usein mielletty vain eskapistiseksi viihteeksi. Ks. Salmi 1993, 130–142.

sen psyyken salattuja kerroksia. Elokuva ei hänestä kuitenkaan ollut vain oman aikansa arvojen kuvaaja, vaan kansakunnan kollektiivisen mentaliteetin paljastaja.<sup>58</sup> Kracauerin teesien pohjalta redusoitua ”heijastusteoriaa” on elokuvatutkimuksessa myös monin tavoin kritisoitu.<sup>59</sup> Historiantutkimuksen näkökulmasta Kracauerin teos on kuitenkin säilyttänyt elinvoimaisuutensa, sillä elokuvien asemaa kulttuurituotteina on hedelmällistä tarkastella suhteessa oman aikansa yhteiskunnan kulttuuriin ja arvoihin.

Eniten kritiikkiä Kracauerin näkemyksissä on herättänyt ajatus elokuvista yhteiskunnallisten olosuhteiden heijastajina. Australialainen mediatutkija Graeme Turner (1993) tyrmääkin näkemyksen toteamalla, että elokuvat eivät heijasta todellisuutta. Sen sijaan elokuvat representoivat ja rakentavat kuvansa todellisuudesta niillä ehdoin, joita ympäröivä kulttuuri ja elokuva ilmaisumuotona asettavat.<sup>60</sup> Heijastussuhteen sijaan elokuvatutkimuksessa puhutaankin nykyään monipolvisesta ja interaktiivisesta vuorovaikutusprosessista.<sup>61</sup> Nähdäkseen kyse on *ilmaisusuhteesta*, jossa elokuvat ilmaisevat eri tavoin yhteiskunnallista todellisuutta ja oman aikansa arvoja. Kuten elokuvatutkija Anu Koivunen (1995) toteaa, yhteiskunnallinen, poliittinen ja kulttuurinen konteksti ”ei ole jotain, jota kuvat heijastavat, vaan ne ehdot, joilla kuvia konstruoidaan”. Elokuvat ovat aktiivisia merkitysten määrittäjiä ja sosiaalisen todellisuuden rakentajia.<sup>62</sup> Elokuvat samanaikaisesti sekä todistavat yhteisön käsityksistä että vaikuttavat niihin: ne eivät vain representoi olemassa olevia merkityksiä, vaan tuottavat uusia merkityksiä.

Taiteenlajina elokuva juoksee vikkellästi karkuun kaikkia yksinkertaistavia tulkintakaavoja. Laajan tekijäjoukon yhteistyönä syntyvä fiktioelokuva on moniääninen kokonaisuus, joka käy vuoropuhelua niin katsojan kuin ympäröivän kulttuurin kanssa.<sup>63</sup> Elokuvan tulkitsija on osa prosessia, jossa elokuvalla annetaan merkityksiä. Kuten yhdysvaltalainen elokuvatutkija David Bordwell (1989) toteaa, ”merkityksiä ei löydetä, vaan ne tehdään”.<sup>64</sup> Tieteiselokuvat eivät myös-

<sup>58</sup> Kracauer 1987, 10–11 ja passim.

<sup>59</sup> Ranskalainen sosiologi ja elokuvahistorioitsija Pierre Sorlin kritisoi Kracaueria elokuvien yhteiskuntasuhteen ylimalkaisesta kuvaamisesta, joka perustuu assosiativisiin heittoihin. Sorlin tähdentää silti, että Kracauerin teokset – *Caligari* ja *Nature of Film* (1961) – olivat elokuvaa tutkivalle historioitsijalle ohittamattomia perusteoksia. Sorlin 1980, 24–25. Heijastusteorian kritiikistä ks. Salmi 1993 152–156.

<sup>60</sup> Turner 1993, 130–131.

<sup>61</sup> Ks. esim. Hakola 2011, 54–55.

<sup>62</sup> Koivunen 1995, 29, 33. Ks. myös Sedergren 1999, 34. Elokuvien representaatiot eivät viittaa vain todellisuuteen, vaan yhtä lailla ne ovat suhteessa toisiinsa representaatioihin – muihin kuviin ja teksteihin.

<sup>63</sup> Salmi 1993, 127–129, 156.

<sup>64</sup> Bordwell 1989, 3.

kään olleet passiivisia heijastajia, jotka olisivat sellaisenaan siirtäneet ympäröivän kulttuurin uhkakuvia valkokankaalle, vaan ne yhtä lailla rakensivat näitä uhkakuvia.

Elokuvatutkimuksessa käydään edelleen väittelyä siitä, miten ideologia on luettavissa elokuvista. Onko se luettavissa tekijän intentioista, elokuvatekstistä, reseptiosta vai historiallisesta kontekstista?<sup>65</sup> Elokuvasta luettavat merkitykset ankkuroidaan usein joko tutkimusta ohjaavaan teoreettiseen kehykseen tai elokuva-aineiston empiriaan. Elokuvatutkija Kimmo Laineen (1999) mukaan elokuvan historiaa käsittelevillä tutkimuksilla on taipumus rajata tutkimuskohteeseen – ja merkitysten ensisijaiseksi ”syntypaikaksi” – milloin elokuvateksti, milloin taas tuotanto tai vastaanotto.<sup>66</sup> Tällöin olennaista on kysymys determinatiosta: mikä tai kuka ”määrää” elokuvan ideologian? Ääripäinä keskustelussa ovat olleet marxilais-althusserilainen ideologiakritiikki ja kuluttajan suvereeniutta korostava reseptiotutkimus. Erottavana tekijänä on erilainen käsitys katsojan roolista merkityksenantoprosessissa. Kärjistäen voidaan sanoa, että marxilaispohjainen tutkimus näkee katsojan ideologisen sumutuksen kohteena, kun taas vastaanoton tutkimus korostaa katsojan roolia merkitysten määrittäjänä.<sup>67</sup>

Marxilaispohjaisen tutkimuksen varianteissa fokuksessa on usein tuotantorakenne, mutta yhtä lailla itse elokuvatekstin poliittisuus. Tuotannollinen determinaatio, jossa elokuva heijastaa tuotantorakennetta, on korvattu tekstuaalisella determinatiolla, jossa elokuvan merkityssisällöt on löydettävissä suoraan elokuvateksteistä ideologia-analyysin keinoin. Vastaanotto ja tuotantoprosessi jäävät analyysissä tällöin usein vähemmälle huomiolle. Ideologiset ja poliittiset kysymykset ovat myös tämän työn keskiössä, mutta elokuva-analyysissä otan kuitenkin huomioon kriittikkovastaanoton ja elokuvien tuotantoprosessin. Elokuvatekstien ideologia-analyysi asetetaan työssäni siis historialliseen yhteyteensä.

Yhdysvaltalaisen elokuvahistorioitsija John E. O’Connorin (1993) mukaan Hollywood-elokuvaa tutkittaessa täytyy ottaa huomioon kerronnallisia, kaupallisia ja poliittisia näkökohtia.<sup>68</sup> Kerronnallisilla näkökohdilla tarkoitetaan koko sitä tapaa, jolla elokuva kertoo tarinansa. Kaupalliset näkökohdat puolestaan

<sup>65</sup> David Bordwell erottaa ”tekijäkeskeisen” ja ”objektikeskeisen” näkökulman elokuvien tulkinnassa. Rajapintana on se, ovatko merkitykset alisteisia vai riippumattomia suhteessa tekijän intentioihin. Bordwell 1989, 64–67.

<sup>66</sup> Laine 1999, 28–29.

<sup>67</sup> Laine 1999, 29–31. Yhdysvaltalainen mediatutkija Douglas Kellner (1998) esittää kritiikkiä vastaanottoa korostavaa kulttuurintutkimusta kohtaan. Kellner pitää sitä mielihyvää korostavana populismina ja poliittisesti kriittikkömänä puuhasteluna. Marxilaisen tutkimuksen traditiota arvostavan Kellnerin teksti on, kärjistyksistään huolimatta, hyvä johdatus Frankfurtin koulukunnan ja brittiläisen kulttuurintutkimuksen traditioihin ja eroihin. Kellner 1998, 47–56.

kuuluvat olennaisesti Hollywood-elokuvaan, joka perustui voiton maksimointiin ja mahdollisimman laajan yleisöpohjan hankkimiseen. Poliittisia näkökohtia ei voi sivuuttaa, sillä vaikka Hollywood-elokuvat olivat harvoin eksplisiittisesti poliittisia, ne kuitenkin sisälsivät tiettyjä ideologioita perusolettamuksina. Vivian Sobchack toteaa, että yhdysvaltalainen tieteiselokuva pohjautuu oman kulttuurinsa taloudellisiin ja poliittisiin reunaehtoihin, jotka myös näkyvät lajityypin elokuvien välittämässä ideologiassa.<sup>69</sup> Invaasioelokuvia tarkastellaankin tässä tutkimuksessa nimenomaan ideologisina puheenvuoroina.

Tutkimus jakautuu viiteen päälukuun. Luvussa II luodaan kronologista taustaa tieteiselokuvien tuotannolliselle kehityskaarelle ja invaasioelokuvien erityispiirteille tarkastelemalla niin muukalaiskuvausten historiaa, Hollywoodin tuotantorakennetta kuin ufokeskusteluakin. Käsittelyluvut muodostavat kukin case study -tyyppisen pienoistutkielman, joissa invaasioelokuvia kontekstualisoidaan ja tarkastellaan suhteessa valittuihin alakysymyksiin. Niissä edetään eksplisiittisistä poliittisista viholliskuvista (tai niiden kritiikistä) kohti implisiittisempiä ja tulkinnanvaraisempia uhkakuvien representaatioita<sup>70</sup>. Käsittelylukujen jaottelu on paitsi temaattinen myös jossain määrin elokuvalähtöinen. Kussakin käsittelyluvussa on kahdesta neljään keskeistä elokuvaa, joihin keskitytään tarkemmin ja joiden avulla analysoidaan kylmän sodan kulttuurihistorian eri puolia.

Luvussa III paneudutaan kommunismin eksplisiittisesti ilmaistuun uhkakuvaan tieteiselokuvissa. Vaikka kommunismia suoraan käsitelleitä elokuvia, kuten *Punainen planeetta* (Red Planet Mars, 1952), oli vain vähän, ne ovat kylmän sodan kulttuurihistorian näkökulmasta erityisen kiinnostavia lähteitä, joita tulkitaan luvussa antikommunistisen elokuvan viitekehyksessä. Miten invaasioelokuvat käsitelivät kylmän sodan konfliktia? Luvussa IV analysoidaan, millä tavoin avaruusmuukalaisia, tiedemiehiä ja sotilaita kuvattiin invaasioelokuvien syklin aloittaneissa elokuvissa *Se toisesta maailmasta* (The Thing from Another World, 1951) ja *Uhkavaatimus maalle* (The Day the Earth Stood Still, 1951). Tarkastelua laajennetaan *Yön meteoriin* (It Came from Outer Space,

<sup>68</sup> O' Connor 1993, 18–20. O' Connor soveltaa jaottelua tutkiessaan Hollywood-elokuvien intiaanikuva. Kuten O' Connor toteaa, näiden näkökohtien huomioon ottaminen tarjoaa hedelmällisen pohjan myös tieteiselokuvan tutkimiselle.

<sup>69</sup> Sobchack 2001 (1987), 302.

<sup>70</sup> Yleisesti ottaen representaatio merkitsee esittämistä ja kuvaamista. Sillä viitataan itse kohteen ja siitä tehdyn esityksen tai kuvauksen erillisyyteen. Representaation käsitettä on kuitenkin käytetty eri tavoin historian tutkimuksessa, kulttuurintutkimuksessa ja yhteiskuntatieteissä. Elokuvatutkimuksessa sillä yleensä viitataan jonkin asian elokuvalliseen konstruktion. Elokuvatutkija Graeme Turner määrittelee – miellyttävän käytännönläheisesti – representaation merkityksellistämisen prosessiksi. (”The social process of making images, sounds, signs stand for something”). Turner 1993, 40.

1953) sekä sen tiedemies- ja muukalaiskuvaan. Miten ja miksi elokuvien kuvat muukalaisista, sotilaista ja tiedemiehistä poikkesivat toisistaan?

Luvussa V käsitellään invaasioelokuvien kuvauksia mielen valtaamisesta eli dehumanisaatiosta, jossa avaruusmuukalaiset ottavat yksilön kontrolliinsa tai korvaavat hänet ihmistä muistuttavalla kopiolla. Luvussa analysoidaan dehumanisaatio-juonikaavan kehitystä sekä yksityiskohtaisemmin elokuvaa *Avaruuden pirut* (Invaders from Mars, 1953). Samalla kontekstualisoidaan elokuvissa ilmevä aivopesun teemaa aikakauden poliittisiin uhkakuviiin. Luvussa VI siirrytään dehumanisaatio-juonikaavan tunnetuimpaan elokuvaan *Varastetut ihmiset* (Invasion of the Body Snatchers, 1956). Miksi yksilöllisyyden häviäminen oli niin keskeinen teema invaasioelokuvissa? *Varastetut ihmiset* -elokuvaa analysoidaan suhteessa 1950-luvun yhdysvaltalaisen esikaupunkielämän yhdenmukaisuuden paineisiin ja konformismia kritisoineeseen massakulttuurikritiikkiin. Luvun lopuksi tarkastellaan muukalaisten invaasion sukupuoliasetelmia elokuvassa *I Married a Monster from Outer Space* (1958). Loppuluvussa esitetään johtopäätökset ja palataan vielä kysymykseen invaasioelokuvien poliittisuudesta.

Lukujen järjestyksessä on myös kronologinen ulottuvuus. Luvuissa III ja IV käsitellään etupäässä vuosina 1950–1956 ja luvuissa V ja VI vuosina 1953–1958 valmistuneita elokuvia. Vuosirajaukset ovat suuntaa-antavia ja kronologia ilmenee kussakin luvussa elokuvien vaikutushistorian pohtimisena. Vaikka pääluvuissa pitäydytään rajatussa teemassa ja elokuvajoukossa, ei rajaus ole ehdoton, vaan esimerkiksi kommunismin representaatioita invaasioelokuvassa käsitellään jokaisessa pääluvussa eri näkökulmista.

#### 1.4. Muukalaisten jäljillä – tieteiselokuvien lähdeaineistot

Tutkimukseni kohteena ovat tieteiselokuvien ehdottamat uhkakuvat, mutta rajaan tutkimukseni käsittelemään temaattisin perustein valittua tieteiselokuvien joukkoa. Yhdysvaltalaisesta 1950-luvun tieteiselokuvasta löytyy ainakin neljä pääteemaa. Kaksi yleisintä olivat (1.) säteilystä tai tiedemiesten kokeista syntyneet hirviöt ja (2.) muukalaisten invaasio. Lisäksi voidaan erottaa (3.) avaruusmatkoja kuvanneet elokuvat sekä (4.) maailmanloppua ja ydinsodan jälkeistä aikaa kuvanneet elokuvat. On myös merkittävä joukko elokuvia, jotka ovat leimallisesti tieteiselokuvia, mutta jotka eivät sovi mihinkään näistä temaattisista kategorioista. Moni tieteiselokuva myös sopii useampaan kuin yhteen niistä. Siksi kategoriat on ymmärrettävä enemmän työkaluiksi kuin ahtaasti rajatuiksi

karsinoiksi. Tämä tutkimus keskittyy muukalaisten invaasiota kuvaaviin tieteiselokuviin.

Tutkimukseni lähdemateriaalina ovat vuosien 1950–1959 aikana valmistuneet yhdysvaltalaiset elokuvat, joiden aiheena on muukalaisten invaasio tai joissa yleensä käsitellään ihmisten ja muukalaisten (tai korkeamman sivilisaation) kohtaamisen problematiikkaa. Käytän näistä elokuvista käsitettä invaasioelokuva. Tieteiselokuvan nousu lajityyppinä alkoi vuonna 1950, vaikka ensimmäiset invaasioelokuvat tulivatkin valkokankaille vasta keväällä 1951. Vuoteen 1959 mennessä elokuvien tuotantomäärä oli kasvanut, mutta lajityypin kehityksen kannalta merkittäviä invaasioelokuvia ei enää ilmestynyt vuosina 1960 ja 1961.<sup>71</sup>

Tieteiselokuvien esityskopioita on elokuva-arkistoissa, mutta VHS- ja erityisesti DVD-julkaisut ovat tuoneet suuren osan elokuvista tutkijan käden ulottuville. Lähes kaikki 1950-luvun tärkeimmät tieteiselokuvat on julkaistu Yhdysvalloissa VHS- tai DVD-formaatissa. Julkaisemattomiakin elokuvia silti löytyy yhä.<sup>72</sup> Elokuvien ulkoisen lähdekritiikin näkökulmasta on tärkeä tuntea elokuvan kopiohistoria. Invaasioelokuvista suurin osa oli keskisuuren tai pienen budjetin elokuvia, joiden esityskäytännöt ovat saattaneet vaihdella alueellisesti. Voidaan silti perustellusti olettaa, että käsiteltävien elokuvien DVD-julkaisut tiettävästi vastaavat alkuperäisiä esityskopioita.<sup>73</sup> Kopioiden eroavaisuudet tai jo elokuvien tuotantoprosessin aikana tehdyt muutokset on noteerattu siinä määrin kun niistä on ollut löydettävissä tietoa.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Esimerkiksi Bill Warren päättää 1950-luvun tieteiselokuvia käsittelevän hakuteoksensa vuoteen 1962, mutta toteaa, että vuoteen 1960 mennessä lajityyppi oli kuihtunut, vaikka tieteiselokuvien tuotantomäärä säilyi korkeana vielä 1960–1962. Warrenin mukaan tieteiselokuva korvautui vuosien 1959–1962 aikana pitkälti kauhuelokuvalla. Warren viittaa tällä aikuisen makuun tehtyyn tieteiselokuvaan, joka oli vallitsevana 1950-luvun alkupuolella ja joka jäi tieteiskauhun jalkoihin. Kuihtuminen oli kuitenkin vain väliaikaista. Aikuisille suunnattu tieteiselokuva palasi 1960-luvun aikana, huipentuen Stanley Kubrickin *2001: Avaruusleikkailun* (2001: A Space Odyssey, 1968) menestykseen. Warren 1986, xvii

<sup>72</sup> Lajityyppiin kuuluvan aiheiden kierrätyksen vuoksi elokuvat toistavat samoja teemoja. Siksi kaikkien Warrenin listaamien elokuvien näkeminen ei ole mitenkään välttämätöntä. Olen nähnyt Yhdysvalloissa vuosina 1950–1959 levitetyistä 206 elokuvasta 110 elokuvaa, mikä on antanut tuntumaa lajityypin ikonografian tunnistamiseen. Lähteenä käyttämistäni elokuvista lähes kaikki on julkaistu VHS- tai DVD-muodossa. Kasvavien DVD-markkinoiden myötä muutamista tieteiselokuvista – *Varastetut ihmiset, Avaruuden pirut ja Uhkavaatimus maalle* – on julkaistu erilaista lisämateriaalia sisältävät juhlapainokset.

<sup>73</sup> Levityskopioiden eroja on myös kommentoitu tutkimuskirjallisuudessa. Esimerkkinä on *Avaruuden pirut*, jonka eurooppalainen levityskopio poikkesi yhdysvaltalaisesta. Molemmat versiot on julkaistu elokuvan yhdysvalloissa ilmestyneessä dvd-julkaisussa.

<sup>74</sup> Pienen budjetin elokuvien osalta mahdollisia kopioiden eroavaisuuksia on tosin vaikea todentaa.

Genren eli lajityypin käsite liittyy olennaisesti klassiseen Hollywood-elokuvaan. Nopeaan tahtiin elokuvia tehtaillaessa Hollywoodissa vakiintuneet lajityypit helpottivat tuotannon standardisoimista ja elokuvien markkinointia, ja voittoa metsästävätsä tuottajat satsasivat menestyneiksi havaittuihin tarinoihin ja visuaalisiin tyylikeinoiniin. Katsoja oppi tunnistamaan saman lajityypin elokuvat monista erilaisista kerronnallisista ja visuaalisista yksityiskohdista.<sup>75</sup> Genreä on yritetty määritellä lukuisin eri tavoin: toisille tutkijoille lajityyppi määräytyy elokuvien visuaalisen tyylin, toisille taas kerronnallisen kaavan mukaan.<sup>76</sup> Toisaalta genren voi määritellä myös kokonaisvaltaisemmin, jolloin kerronnan ja visualisoinnin lisäksi otetaan huomioon myös tuotannolliset tekijät, markkinointi ja yleisön odotukset.<sup>77</sup>

Elokuvatutkija Veijo Hietala (1994) korostaa, että lajityyppien kestävyys ymmärtäminen perustuu kuvakieltä ja kerronnan rakenteita syvällisemmille tekijöille, sosiaalisille ja ideologisille myyteille. Kukin lajityyppi sisältää eräänlaisen ”myyttisen peruskonfliktin”, jota lajityypin elokuvat muuntelevat. Turvallista kaavaa soveltavat tai sitä uudistavat genre-elokuvat voidaan silloin nähdä yhteisöllisinä rituaaleina, jotka omalla tavallaan vahvistavat katsojien yhteenkuuluvuutta ja uskoa (yhdysovaltalaisiin) ideologisiin perusarvoihin. Lajityyppiä ritualistisesta näkökulmasta lähestyvä elokuvatutkija Thomas Schatz (1981) lukeekin klassisen Hollywood-elokuvan lajityyppiä ”yhdysovaltalaisuuden” ylisyyksenä ja yhdysovaltaisten arvojen vahvistusriittinä, jossa elokuvat toimivat yhteisön hyvinvointia kiusanneen konfliktin ratkaisijoina.<sup>78</sup>

Schatzin näkemys on yleistävä, kuten elokuvatutkija Rick Altman (2002) on aiheellisesti huomauttanut. Altman on kritisoinut genretutkimusta liiallisesta pyrkimyksestä selvärajaisten lajityyppien etsimiseen. Altmanin mukaan genretutkimus on usein ylihistoriallista: lajityypit nähdään toisistaan erottuvina kate-

<sup>75</sup> Hietala 1996 (b), 97–98; Gledhill 1999, 137. Lajityypin käsite on ankkuroitu Hollywoodin suurten studioiden ”kultaisiin vuosiin” 1930–1950-luvulle. Jaakko Seppälä osoittaa kuitenkin väitöskirjassaan, että lajityyppien ja tähtijärjestelmän varaan rakentuva standardisointi oli Hollywood-elokuvan myyntivaltti jo 1920-luvun alkupuolella. Seppälä 2012, 371.

<sup>76</sup> Genren määrittelystä elokuvatutkimuksessa ks. Hayward 1996, 159–168 ja Gledhill 1999, 138–140.

<sup>77</sup> Schepelern 1986, 14. Elokuvatutkija Peter Schepelernin (1986) mukaan lajityypiksi kutsutaan ”joukkoa elokuvia, joissa käytetään sellaista dramaturgisista, temaattisista ja tyyllisistä aineksista koostuvaa järjestelmää, joka on saanut kaupallisen ja taiteellisen, sekä yleisön että kriitikkojen hyväksymisen.” Tosin Schepelernin määritelmässä on nähdäkseen se heikkous, että se liittää kriitikkojen antaman tunnustuksen osaksi lajityypin hyväksyntää. Kuitenkin esim. 1950-luvun tieteiselokuvan vakiintumisessa ei elokuvakriitikkojen tunnustuksella ollut suurta merkitystä.

<sup>78</sup> Hietala 1994, 169–170; Schatz 1981, 31–32. Hietala kritisoi Schatzin näkemystä huomauttamalla, että Hollywood-elokuvan globaalinen suosio on yltänyt myös sinne, missä amerikkalainen arvomaailma ei ole tunnettua tai muuten suosiossa.



gorioina, joilla on oma identiteetti ja joiden välinen rajapinta on selkeästi määriteltävissä.<sup>79</sup> Altman puolestaan korostaa lajityyppien historiallista muuttuvuutta ja elastisuutta. Genre ei ole yhtenäinen käsite, vaan jatkuva kamppailujen ja uudelleenmääritysten arena.<sup>80</sup> Altman on oikeassa korostaessaan lajityyppien prosessuaalista luonnetta. Sen sijaan Altmanin muita genreteoretikkoja kohtaan esittämä kritiikki on osittain yksipuolista. Altmanin genreanalyysi pyrkii ottamaan huomioon lajityyppien historiallisen ja käyttäjäsidonnaisen luonteen, mutta sen heikkoutena on mallin huono sovellettavuus genre-elokuvien käytännön analyysiin.<sup>81</sup> Lajityypin sisäisen maailman ymmärtäminen myyttisenä, kuten Schatz ja Hietala tekevät, tarjoaa edelleen validin jäsenystavan genre-elokuvan – myös tieteiselokuvan – ymmärtämiseen.

Paitsi lajityypeistä myös *tieteiselokuvasta* ja *science fictionista* on esitetty lukuisia erilaisia määritelmiä. Brittiläinen kirjallisuudentutkija ja tieteiskirjailija Adam Roberts (2000) toteaaakin, että käsitettä science fiction on vaikea määritellä tyhjentävästi, vaikka suurimmalla osalla tieteiskirjallisuuden lukijoista on varsin selkeä käsitys siitä, mitä tieteiskirjallisuus on.<sup>82</sup> Siksi tieteiselokuvaa määriteltäessä kannattaa lähteä liikkeelle yleisimmistä tieteiskirjallisuuden määritelmistä. Skotlantilainen tieteiskirjallisuuden toimittaja David Pringle (1985) on todennut, että tieteiskirjallisuus on fantasiakirjallisuutta, joka käyttää hyväkseen modernin tieteen tarjoamia mielikuvituksellisia mahdollisuuksia.<sup>83</sup> Määritelmä on väljä, mutta juuri siksi käyttökelpoinen. Se on rajoittuneempi kuin tieteiskirjallisuuden nyansoidummat määritelmät. Se sopii myös huonosti viime vuosikymmeninä yleistyneeseen ”spekulatiiviseen fiktion”, jonka rajanveto fantasiaan on yhä hankalampaa.<sup>84</sup> Rajoituksistaan huolimatta Pringlen tiivistys sopii hyvin sekä 1900-luvun alkupuolen tieteiskirjallisuuteen että 1950-luvun tieteiselokuvaan. Monet tieteiselokuvasta esitetyt luonnehdinnat ovat sikäli samantyyppisiä, että niissä painotetaan lajityypin pyrkimystä loogisuuteen ja tieteelliseen uskottavuuteen.<sup>85</sup> Myös Errol Vieth korostaa tätä ”tieteellistä”

<sup>79</sup> Altman 2002, 29–35.

<sup>80</sup> Altman 2002, 45–46, 252–253. Altman ei toki ole ainoa genrekaanoneita kritisoinut tutkija. Tieteis- ja kauhuelokuvia tutkinut brittiläinen Andrew Tudor (1989) toteaa, että genre on kulttuuri- ja aikasidonnainen käsite, ja siksi sen määrittelyssä kannattaa välttää liian ahtaita rajoituksia. Kauhuelokuvien eläviä kuolleita tutkinut Outi Hakola (2011) korostaa Altmanin lailla lajityyppien dynaamisuutta ja prosessiluonteisuutta. Tudor, 1989, 6; Hakola 2011, 22–23.

<sup>81</sup> Altman kutsuu mallia ”semanttis-syntaksis-pragmaattiseksi” lähestymistavaksi lajityyppitutkimukseen. Altman 2002, 257–260.

<sup>82</sup> Roberts 2000, 1–2.

<sup>83</sup> Pringle 1985, 9. Science fictionin yleismääritelmistä ks. Sobchack 2001 (1987), 17–20.

<sup>84</sup> Yksipetäjä 2005, 30. Spekulaatiivinen fiktio kattaa science fictionia väljemmin fantasia- ja kauhutarinat. Adam Robertsin teoksessa on erinomainen katsaus tieteiskirjallisuuden vaihtoehtoisista määritelmistä. Roberts 2000, 7–19.

elementtiä: tieteiselokuvassa käsitellään tieteen ja ihmisyyden kohtaamispintoja. Bill Warren on 1950-luvun tieteiselokuvia luokitellessaan päätyneet lähes samanlaiseen määritelmään kuin mitä David Pringle esitti tieteiskirjallisuudesta. Warrenin mukaan tieteiselokuva on fantasiaa, jossa ylikuonnollinen elementti on järjeistetty.<sup>86</sup> Tämä määritelmä kelpaa myös oman työni lähtökohdaksi.

Tieteiselokuvan tarkempi ja yksityiskohtaisempi määrittely on jo haasteellisempaa.<sup>87</sup> J. P. Telotte on huomauttanut, että tieteiselokuvan lajityyppiin kuuluu olennaisesti kaikkien kiinteiden määritelmien pakeneminen. Telotten mukaan tieteiselokuva toimii lajityyppinä alati laajenevana supertekstinä, joka pitää sisällään joukon hyvin erilaisia elokuvia.<sup>88</sup> Tieteiselokuva onkin osoittautunut yhdeksi joustavimmista elokuvan lajityypeistä. Errol Vieth toteaaakin, ettei mikään määritelmä voi lähtökohtaisesti kattaa kaikkia tieteiselokuvia tai määrittää lajityypin rajoja, sillä tieteen paradigmat ja kontekstit ovat historiallisesti muuttuvia.<sup>89</sup> Elokuvien kategorisoinnin sijaan on pohdittava, miksi ne saavuttivat menestystä ja mikä oli niiden kulttuurinen merkitys. Genret ovat analyyttisiä työkaluja. Ne ovat historiallisesti muuttuvia ja jatkuvan uudelleenarvioinnin kohteena olevia käsitteitä, yrityksiä määrittää tietyn elokuvajoukon yhteisiä piirteitä.

## Elokuva-aineiston valintaperusteet

Käytän käsitettä science fiction yläkäsitteenä, joka kattaa tieteiskirjallisuuden, tieteiselokuvat, televisiolle tehdyt tieteissarjat ja tieteissarjakuvat.<sup>90</sup> Tieteiselokuva on lajityyppinä osa science fictionia ja invaasioelokuva on sen alalaji. Olen havainnollistanut tätä kokonaisuutta seuraavassa kuviossa:

<sup>85</sup> Esimerkiksi elokuvatutkija Stanley Solomon on korostanut tieteiselokuvan rakentavan fantasiamaailmansa ja jännityksensä rationaaliselle, uskottavan tuntukselle pohjalle. Solomon 1976, 116–117.

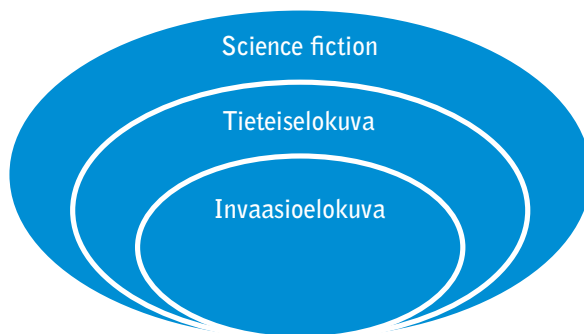
<sup>86</sup> Warren 1982, XI.

<sup>87</sup> Tieteiselokuvan määrittelemisen on myös tuskastuttanut eräitä tutkijoita niin, että he luottavat lukijan lajityyppituntemukseen ja jättävät käsitteen tarkemmin määrittelemättä. Esimerkiksi Carlos Clarens toteaa science fictionin käsitteestä, että sitä on ”vaikea määrittää abstraktisesti, koska se muuttuu tunnistamattomaksi painetussa tekstissä”. Clarens 1967, 118.

<sup>88</sup> Telotte 2001, 10.

<sup>89</sup> Vieth 1999, 17–18. Eksploitaatioelokuvaa tutkinut Thomas Doherty kiertää genremäärittelyn ongelman näppärästi toteamalla, että monenkirjavan nuoriselokuvan lajityyppiä määriteltäessä ”miksi” -kysymys on kiinnostavampi kuin ”mitä” -kysymys. Doherty 2002, 11–12.

<sup>90</sup> Mainitessani science fictionin tarkoitan koko tätä tieteiskulttuurin yleiskenttää, kun taas käsitellessäni science fiction -kirjallisuutta käytän käsitettä tieteiskirjallisuus.



Olen temaattisin perustein valinnut invaasioelokuvat tutkimuksen kohteeksi. On silti huomattava, että käsite invaasioelokuva on jälkikäteisnimitys joukolle tieteiselokuvia, jotka käsitelivät muukalaisten kohtaamista. Kun tieteiselokuvista kirjoitettiin yhdysvaltalaisissa 1950-luvun elokuvalehdissä, ei arvioissa käytetty juuri lainkaan käsitettä invaasioelokuva (alien invasion film), eikä tieteiselokuvia aina muutenkaan erotettu omaksi genrekseen.

Bill Warrenin mukaan vuosien 1950–1957 aikana Yhdysvalloissa oli teatterileivityksessä 134 tieteiselokuvaa ja vuosien 1958–1959 aikana 72 tieteiselokuvaa, siis yhteensä 206 elokuvaa.<sup>91</sup> Lukema on summittainen, sillä lajityyppiin ilmieselvästi kuuluvien elokuvien ohella siinä on mukana myös elokuvia, jotka sisältävät vain joitain tieteiselokuvan elementtejä.<sup>92</sup> Kaikki elokuvat eivät myöskään ole Yhdysvalloissa tuotettuja. Menestyneitä ja merkittäviä tieteiselokuvia tehtiin 1950-luvulla myös muun muassa Iso-Britanniassa ja Japanissa.<sup>93</sup> Osa niistä levitettiin myös Yhdysvaltoihin, mutta levitettyjen elokuvien vuosittainen määrä rajoittuu muutamaankin elokuvaan. Warrenin listaus on edelleen pätevä kuvaamaan Yhdysvalloissa julkaistua tieteiselokuvaa.<sup>94</sup> Vertailukohdaksi voidaan

<sup>91</sup> Lukemassa on mukana *Immediate Disaster* (aka *Stranger from Venus*, 1954, GB), jolle Warren ei ole löytänyt Yhdysvaltain ensi-iltaa, mutta jonka hän on silti kelpuuttanut mukaan teokseensa.

<sup>92</sup> Warren on lukenut tieteiselokuviksi myös sellaisia elokuvia, joilla on hyvin vähän tekemistä lajityypin valtavirran kanssa. Käytetty luokitteluperuste on kyllä johdonmukainen, mutta myös lajityyppirajat ylittävä. Mukana on esimerkiksi kolme Abbot ja Costello -komediaa. Warren on laskenut mukaan myös Howard Hawksin komedian *Rakas, minä nuorrun* (*Monkey Business*, 1952) ja ”viidakkoelokuvan” *Jungle Jim in the Forbidden Land* (1952). Kumpikin elokuva edustaa kuitenkin ensisijaisesti eri lajityyppiä kuin tieteiselokuvaa. Ks. Warren 1982, 442–445 ja Warren 1986, 776–779.

<sup>93</sup> Yhdysvaltalaisen tieteiselokuvan menestys selittää osittain sen, miksi niiden tuotanto yleisty myös muualla. Silti tieteiselokuvan menestykselle on löydettävissä omia kansallisia piirteitä esimerkiksi juuri Japanista ja Iso-Britanniasta. Brittiläisiä Quatermass-elokuvia tutkinut Peter Hutchings korostaa, että ne eivät olleet vain yhdysvaltalaisien elokuvien vanavedessä syntyneitä kopioita, vaan päinvastoin brittiläiseen kansalliseen identiteettiin kytkeytyneitä itsenäisiä elokuvia. Hutchins 2004 (1999), 337–338.

<sup>94</sup> Kaikki merkittävät invaasioelokuvat myös levitettiin Yhdysvaltoihin, ainoana poikkeuksena japanilainen *Uchūjin Tōkyō ni arawaru* (*Warning from Space*, 1956).

ottaa brittiläisen journalisti Phil Hardyn toimittama tieteiselokuvan hakuteos, jonka mukaan vuosina 1950–1959 tehtiin globaalisti 219 tieteiselokuvaa. Hardyn lukemassa ovat mukana kaikki tieteiselokuvat, eivät vain Yhdysvalloissa teatterilevityksessä olleet tieteiselokuvat niin kuin Warrenilla.<sup>95</sup> Teosten vertailu osoittaa, että suurin osa 1950-luvulla tehdyistä tieteiselokuvista valmistettiin Yhdysvalloissa tai levitettiin Yhdysvaltoihin. Olen rajannut tutkimukseni Yhdysvalloissa tehtyyn tieteiselokuvaan.

Kuinka suuri osa vuosina 1950–1959 Yhdysvalloissa teatterilevityksessä olleista tieteiselokuvista voidaan luokitella invaasioelokuviksi? Kävin läpi Warrenin listauksen 206 elokuvan juonireferaattit ja tarkastelin, kuinka monessa elokuvassa aiheena oli muukalaisten kohtaaminen. Poimin joukosta tieteiselokuvat, joiden aiheena oli avaruudesta tulleen vieraan elämänmuodon tai invaasion kohtaaminen. Rajausperusteena oli ensinnäkin se, että elokuvassa on avaruusmuukalainen/muukalaisia (alien) tai että siinä saadaan kontakti muukalaisiin. Toisena rajausperusteena oli se, että muukalaiset kohdataan Maassa. Toisin sanoen muukalaisuuden uhka tai mahdollisuus on luonteeltaan maapallon ulkopuolinen (extraterrestrial), eikä esimerkiksi ydinsäteilystä syntynyt hirviö. Vuosien 1950–1959 aikana Yhdysvalloissa oli levityksessä 46 elokuvaa, jotka täyttävät nämä invaasioelokuvan kriteerit. Kun lukema suhteutetaan Warrenin väljän luokituksen kokonaismäärään (206 elokuvaa), muukalaiselokuvien prosentuaalinen osuus on noin 22 % levityksessä olleista tieteiselokuvista. Näistä 46 muukalaiselokuvasta seitsemän oli brittiläistä ja yksi japanilainen tuotanto.<sup>96</sup> Koska keskityn yhdysvaltalaiseen tieteiselokuvaan, rajasin nämä pois. Jäljelle jää 38 Yhdysvalloissa tehtyä elokuvaa, joista olen nähnyt 36 elokuvaa ja joista valtaosasta käytössäni on ollut VHS- tai DVD-kopio. Nämä 36 elokuvaa ovat

<sup>95</sup> *The Aurum Film Encyclopedia: Science Fiction Film*, 124–193. Hardyn lista tosin perustuu pitkälti Warrenin teokseen, mutta siihen on lisätty myös sellaisia elokuvia, jotka eivät saaneet levitystä Yhdysvalloissa.

<sup>96</sup> Nämä kahdeksan elokuvaa olivat (valmistusmaa sulussa, vuosiluku tarkoittaa levitysvuotta Yhdysvalloissa): *Devil Girl from Mars* (-54, GB), *Immediate Disaster* (aka *Stranger from Venus*, -54, GB), *The Creeping Unknown* (*The Quatermass Experiment*, -56, GB), *Enemy from Space* (*Quatermass II*, -57, GB), *The Crawling Eye* (*The Trolenberg Terror*, -57, GB), *Cosmic Monsters* (aka *The Strange World of Planet X*, -58, GB), *First Man into Space* (-59, GB), *The Mysterians* (-59, JAP).

<sup>97</sup> Nämä 36 elokuvaa ovat aikajärjestyksessä lueteltuna ohessa. Luettelossa on käytetty vain englanninkielisiä nimiä (tuotantomaa kaikissa USA): *The Man from Planet X* (1951), *The Thing from Another World* (-51), *The Day The Earth Stood Still* (-51), *Red Planet Mars* (-52), *Invaders from Mars* (-53), *Phantom from Space* (-53), *It Came from Outer Space* (-53), *Robot Monster* (-53), *The War of the Worlds* (-53), *Killers from Space* (-54), *Target Earth* (-54), *This Island Earth* (-55), *Beast with a Million Eyes* (-55), *Invasion of the Body Snatchers* (-56), *Earth vs. the Flying Saucers* (-56), *It Conquered the World* (-56), *Kronos* (-57), *Invasion of the Saucer Men* (-57), *20 Million Miles to Earth* (-57), *The 27<sup>th</sup> Day* (-57), *The Monolith Monsters* (-57), *Not of This Earth* (-57), *The Brain from Planet*

tutkimukseni keskeinen lähderyhmä.<sup>97</sup> Puuttuvat kaksi elokuvaa eivät ole tutkimuksellisesti merkittäviä.<sup>98</sup>

Rajauksen ulkopuolelle jäivät elokuvat, joissa elokuvassa kuvattu välitön uhka oli seuraus ihmisen toiminnasta, kuten tiedemiesten kokeista tai atomipommiteknologiasta. Pois jäivät myös ne avaruusmatkoja kuvaavat elokuvat, joissa muukalaisia kohdataan vierailta planeetoilla: ainakin seitsemässä avaruusmatkasta kertoneessa elokuvassa nähtiin vieraan elämänmuodon edustajia, mutta niitä ei voida siis luokitella invaasioelokuviksi.<sup>99</sup> On myös huomattava, että yksittäisessä elokuvassa saatetaan käsitellä hyvin monta erilaista uhkakuvaa, eikä luokittelussa koskaan päästä tilanteeseen, jossa jokainen lajityypinokuva olisi sijoitettavissa vain yhteen, ennalta määrättyyn kategoriaan. Varsinkin 1950-luvun jälkipuoliskolla tehtiin lajityyppihybridejä, joissa yhdisteltiin tieteis- ja kauhuelokuvan juonikuvioita ja alkuperältään erilaisia hirviöitä.<sup>100</sup> Voidaan silti todeta, että muukalaiselokuvien listaaminen tuottaa selkeästi määritellyn rajauksen. Sen ulkopuolelle jäisi kuitenkin joitain elokuvia, jotka kuuluisivat samaan kategoriaan muukalaiselokuvien kanssa, vaikka niiden representoima uhkakuva ei olisikaan eksplisiittisesti maan ulkopuolista elämää koskeva. Ensimmäinen ufoelokuva *The Flying Saucer* (1950), Neuvostoliiton invaasiota Yhdysvaltoihin kuvanneet *Kuolemanlaboratorion arvoitus* (*The Whip Hand*, 1951) ja *Invasion U.S.A* (1952) sekä ”supertietokoneen” kapinaa käsittelevä *S.O.S. avaruuslaiva* (*The Invisible Boy*, 1957) kuuluvat myös tutkimukseeni kylmän sodan kulttuu-

Arous (-58), *The Astounding She-Monster* (-58), *War of the Satellites* (-58), *The Space Children* (-58), *The Brain Eaters* (-58), *Space Master X-7* (-58), *The Blob* (-58), *I Married a Monster from Outer Space* (-58), *Attack of the 50 Feet Woman* (-58), *Night of the Blood Beast* (-58), *The Cosmic Man* (-59), *The Invisible Invaders* (-59), *Plan 9 from Outer Space* (-59) ja *Teenagers from Outer Space* (-59).

<sup>98</sup> Puuttuvat elokuvat ovat *Missile Monsters* (1958) ja *Satan’s Satellites* (-58). Ne ovat aiemmin ilmestyneiden sarjaelokuvien *Flying Disc Man from Mars* (-50) ja *Zombies of the Stratosphere* (-52) pohjalta kokoon kursittuja elokuvia, eivätkä ne ole vaikuttaneet olennaisesti lajityypin kehitykseen. Olen kuitenkin käyttänyt molempia sarjaelokuvia lähde-materiaalina.

<sup>99</sup> Käytän näitä elokuvia tapauskohtaisesti vertailumateriaalina, mutta ne eivät kuulu työni keskeiseen lähdeaineistoon. Niissä invaasiota tekivät yhdysvaltalaiset, jotka saapuivat muukalaisten hallitsemaan ympäristöön Kuussa tai vierailta planeetoilla. Tällaisia tieteiselokuvia olivat: *Raketimatka Marsiin* (*Rocketship X-M*, 1950), *Matka avaruuteen* (*Flight to Mars*, 1951), *Cat Women of the Moon* (1953), *Kielletty planeetta* (*Forbidden Planet*, 1956), *Mars – kuoleman planeetta* (*It! The Terror from Beyond Space* 1958), *Queen of Outer Space* (1958) ja *Missile to the Moon* (1958). Elokuvajoukkoon kuuluu myös komedia *Abbott and Costello Go to Mars* (1953). Lisäksi mukaan voidaan niin haluttaessa laskea *Angry Red Planet* (1960), joka IMDB:n mukaan sai ensi-iltansa jo marraskuussa 1959.

<sup>100</sup> Tällaisena rajatapauksena on mainittava ainakin *The Lost Missile* (O: Lester Wm. Berke, 1958), jossa avaruudesta tuleva ja alkuperältään tuntematon ohjus lähestyy New Yorkia. Vaikka elokuvaa markkinoitiin invaasiokuvauksena, siinä ei kuvattu vieraan elämänmuodon kohtaamista, vaan ohjusiskuun reagoimista. Siksi se ei ole mukana 38 elokuvan listassa.

rihistoriaa avaavina lähteinä. Tuloksena on 40 elokuvan joukko, jota täydennetään vertailemalla niitä sekä lajityypin muihin elokuviin että aikakauden muihin yhdysvaltalaisiin elokuviin.

Muukalaiselokuvien suuren määrän vuoksi niiden analyttisessä käsittelyssä on tehtävä priorisointia. Edellä mainitusta 40 elokuvasta olen valinnut joukon avainelokuvia, joita käsittelemän tarkemmin ja painokkaammin. Näitä keskeisiä elokuvia ovat: *The Man from Planet X* (1951), *Se toisesta maailmasta* (The Thing from Another World, -51), *Uhkavaatimus maalle* (The Day The Earth Stood Still, -51), *Punainen planeetta* (Red Planet Mars, -52), *Maailmojen sota* (The War of the Worlds, -53), *Avaruuden pirut* (Invaders from Mars, -53), *Yön meteori* (It Came from Outer Space, -53), *Varastetut ihmiset* (Invasion of the Body Snatchers, -56), *It Conquered the World* (-56), *Lentävien lautasten hyökkäys* (Earth vs. the Flying Saucers, -56), *Maihinnousu avaruudesta* (The 27<sup>th</sup> Day, -57) ja *I Married a Monster from Outer Space* (-58). Nämä 12 elokuvaa muodostavat työni keskeisen lähderyhmän ja ne edustavat tuotannollisesti Hollywoodin elokuvatuotannon ääripäitä. Niihin kuuluu niin suuren budjetin tuotantoja, keskisuuren budjetin invaasioelokuvia kuin kengännauhabudjetin elokuvia.

Toisen ryhmän muodostavat ne 13 elokuvaa, joita käsitellään avainelokuvien vertailukohtana ja myös yksityiskohtaisemman analyysin kohteina: *The Flying Saucer* (1950), *Kuolemanlaboratorion arvoitus* (-51), *Invasion USA* (-52), *Robot Monster* (-53), *Killers from Space* (-54), *Tuntematon maailma* (This Island Earth, -55), *Beast with a Million Eyes* (-55), *Not of This Earth* (-57), *The Brain from Planet Arous* (-58), *Avaruuden kosto* (The Space Children, -58), *The Brain Eaters* (-58), *Night of the Blood Beast* (-58) ja *War of the Satellites* (-58). Myös muita invaasioelokuvia ja tieteiselokuvia käytetään näiden elokuvien vertailumateriaalina. Vertailua tehdään tapauskohtaisesti myös muuhun 1940- ja 1950-luvun yhdysvaltalaiseen elokuvaan.

Yhteistä tutkimuksessa käsitellyille elokuville on *invaasion* teema. Nämä elokuvat ovat invaasioelokuvia siinä mielessä, että niissä päähenkilöt joutuvat kohtaamaan vieraan elämänmuodon tai vieraan ideologian. Muutamaa avainelokuvaa, kuten *Varastetut ihmiset* ja *Uhkavaatimus maalle*, on analysoitu runsaasti aiemmassa tutkimuksessa. Suurin osa elokuvista on kuitenkin sellaisia, joita on tutkittu varsin vähän tai joitain ei juuri lainkaan.<sup>101</sup> Lähdeluetteloon on merkitty keskeiset tieteiselokuvat, niiden tekijätiedot sekä keskeisten roolien näyttelijät. Olen käyttänyt teosten suomenkielisiä nimeä aina kun mahdollista.<sup>102</sup> Muis- ta lähteenä käytetyistä elokuvista, joita on käsitelty yksityiskohtaisemmin, on merkitty lähdeluetteloon tuotantoyhtiö, ohjaaja ja käsikirjoittaja. Kun viittaaan

<sup>101</sup> Hyvin vähän tutkittuja elokuvia ovat esimerkiksi *It Conquered the World*, *I Married a Monster from Outer Space*, *Beast with a Million Eyes*, *Not of This Earth* ja *The Brain from Planet Arous*, *Night of the Blood Beast* ja *Maihinnousu avaruudesta* ja *Avaruuden kosto*.

elokuvien yksittäisiin kohtauksiin, lähdeviitteeseen on merkitty VHS/DVD -kopion minuuttilukema.<sup>103</sup> Käytän vertailukohtana myös muita elokuvia, joista on tekstissä ensimmäisen kerran käsiteltäessä mainittu valmistusvuosi ja osasta myös ohjaaja. Olen kääntänyt elokuvista ja muusta materiaalista ottamani sitaatit suomeksi.<sup>104</sup>

## Elokuvien tuotanto- ja vastaanottomateriaali

Kontekstualisoivan historiantutkimuksellisen metodin ytimessä on elokuvien tarkastelu osana oman aikansa kulttuuria. Tutkimuksen alkuperäismateriaaliksi eivät riitä vain elokuvat, vaan tarvitaan muuta materiaalia, joka avaa elokuvien merkityssisältöä historiallisina lähteinä. Elokuvia tarkastellaan esimerkiksi suhteessa käsikirjoitukseen, alkuperäisromaaniin ja aikalaisvastaanottoon. Muu lähdemateriaali on jaettavissa kolmeen osaan: ensinnäkin elokuvaan liittyvä tuotanto- ja vastaanottomateriaali, toiseksi muu science fiction -materiaali sekä kolmanneksi aikalaiskirjallisuus.

Elokuviin liittyvään materiaaliin kuuluvat elokuvantekijöiden haastattelut ja muistelmat. Yksittäisten ohjaajahaastattelujen lisäksi materiaalia on julkaistu kirjoina, mistä esimerkkinä ovat tieteis- ja kauhuelokuvien ohjaajia, tuottajia, käsikirjoittajia ja näyttelijöitä haastatelleen Tom Weaverin teokset. Haastattelujen perusteella voi jäljittää paitsi tekijöiden erilaisia intentioita myös elokuvien tuotantoprosessia. Elokuva-alan tärkein tietokanta Internet Movie Database (IMDB) mainitsee budjettitiedot osasta elokuvista. Ongelmallisempaa on kuitenkin jäljittää, mihin nämä tiedot perustuvat. Ohjaajien ja tuottajien haastateluisissa ilmaisemat arviot budjetista ovat usein siirtyneet tutkimuskirjallisuuteen ja sieltä tietokantoihin. Invaasioelokuvien budjettitietojen vertailu paljastaa – tämä lähdekriittinen varaus huomioon ottaen – niiden tuotannolliset eroavaisuudet. Tuotannollisiin edellytyksiin kuului myös Hollywoodin tuottajavaltainen studiojärjestelmä, jossa studioiden johtajat saattoivat halutessaan leikkauttaa valmiin elokuvan uusiksi. 20<sup>th</sup> Century-Foxin johtajan Darryl F. Zanuckin

<sup>102</sup> Suurin osa valitsemistani tieteiselokuvista on saanut elokuvateatterileivityksen Suomessa jo 1950-luvulla tai esitetty televisiossa myöhemmin. Jos elokuvasta on käytetty eri nimeä ensi-illalla ja televisioesityksessä, olen käyttänyt alkuperäistä nimeä. Osasta elokuvista ei ole suomenkielistä nimeä. Nimitiedot on saatu KAVA:n leikekensisistä ja Elonet-tietokannasta.

<sup>103</sup> Merkintä ”*Punainen planeetta* 1952, 0: 27–0: 28.” tarkoittaa siis kyseisen elokuvan 27:nnele minuutille ajoittuvaa kohtausta. Minuuttilukema on merkitty aina silloin kun kyseessä on selvästi paikannettava kohtaus tai sitaatti elokuvasta. Kun elokuvaan viitataan yleisemmällä tasolla, minuuttilukemaa ei ole merkitty.

<sup>104</sup> Mikäli käännöksessä on tulkinnanvaraisia tai muuten erityistä huomiota vaativia kohtia, sitä on kommentoitu alaviitteessä. Käännökset ovat omiani, jos ei toisin mainita.

muistiot *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan käsikirjoitusvaiheessa ovat esimerkkejä lähteistä, joista ilmenee tuottajan suora vaikutus elokuvan valmistusprosessissa. Koska tällaista materiaalia on löydettävissä vain harvasta elokuvasta, katse on käännettävä muuhun lähdemateriaaliin.

Elokuvien tuotantoprosessia valottavaan materiaaliin kuuluvat käsikirjoitukset. Ohjaajapainotteisessa elokuvakritiikissä ohjaaja nostetaan elokuvanteon tärkeimmäksi toimijaksi ja käsikirjoittajan rooli on jäänyt taka-alalle. Käsikirjoitusten tarkastelu tarjoaa mahdollisuuden vertailuun, jota aiemmassa tutkimuksessa on harjoitettu niukasti.<sup>105</sup> Käsikirjoituksen ja elokuvan vertailu edesauttaa elokuvan merkityssisällön arviointia, mutta tavoitteena ei ole vain eroavaisuuksien mekaaninen kirjaaminen. Erojen esiintuominen on tarpeellista vain silloin, kun ne paljastavat jotain olennaista elokuvan tuotantoprosessista. Olen lukenut käsikirjoituksia Margaret Herrick Libraryssa (The Academy of Motion Pictures Arts And Sciences, AMPAS), UCLA:ssa sekä Louis B. Mayer Libraryssa Los Angelesissa. Joitain käsikirjoituksia on myös julkaistu internetissä tai olen hankkinut niitä yhdysvaltalaisista kirjakaupoista.<sup>106</sup> *Varastetuista ihmisistä* ja *Tuntemattomasta maailmasta* on julkaistu kokoomateos, johon on käsikirjoituksen ohella painettu myös muuta tuotanto- ja vastaanottomateriaalia.

Elokuvien vastaanoton tutkimisen haasteena on se, miten ja millaisin lähtein voidaan arvioida niiden herättämiä tunteita. Herrick Libraryssa on koottuna *Variety*-lehden listat vuosilta 1950–1959 vuoden menestyneimmistä elokuvista. Niissä menestyksen mittarina ei ollut lipputulojen määrä, vaan elokuvakopioiden levittämisen studiolle tuottamat vuokraustulot. Lukema antaa osviittaa tieteiselokuvien kaupallisesta menestyksestä.<sup>107</sup> Aikalaisvastaanoton tutkimiseen dollarilukemia merkittävämpi lähde on kriitikkovastaanotto, joka osoittaa, millä tavoin elokuvia arvotettiin ja miten niitä liitettiin aikalaiskeskusteluihin. Vaikka kriitikon mielipide ei aina kerro paljoakaan laajemmasta aikalaiskokemuksesta, se on silti konkreettinen jälki katsomiskokemuksesta. Elokuvakritiikki myös kertoo niistä tavoista, joilla elokuvia luokiteltiin ja joilla lukijoiden mielipiteisiin pyrittiin vaikuttamaan.<sup>108</sup>

<sup>105</sup> Bill Warren on teoksessaan käynyt läpi myös elokuvien käsikirjoituksia. Muuten tieteiselokuvan tutkimus on ollut hyvin elokuvalähtöistä. Esimerkiksi Hendershotin, Lucanion, Jancovichin ja Viethin tutkimuksissa ei ole hyödynnetty käsikirjoituksia.

<sup>106</sup> Käytössäni on joissain tapauksissa ollut valmis käsikirjoitus, kun taas toisista elokuvista kyse on ollut varhaisesta versiosta, johon on myöhemmin tehty muutoksia. Kirjakaupoista hankitut käsikirjoitukset (*It Conquered the World* ja *Yön meteori*) ovat samoja kuin mitä löytyy AMPASin kokoelmista.

<sup>107</sup> Vuosittain *Variety*ssä ilmestyneet tilastot on koottu AMPASissa kansiksi (Variety's Rental Charts). Niihin oli listattu elokuvat, jotka olivat yltäneet yli miljoonan dollarin vuokraustuloihin.



Kriitikkovastaanottoon kuuluvat sanomalehtien (esimerkiksi *The New York Times* ja *Los Angeles Times*), aikakauslehtien (esim. *Time*) ja elokuva-alan julkaisujen (esim. *Variety* ja *Motion Picture Herald*) elokuva-arvostelut. Kriitikkovastaanoton ja muun lehtimateriaalin tutkimisessa olen hyödyntänyt Kansallisen audiovisuaalisen arkiston kirjaston ja erityisesti Herrick Libraryn leikekansioita ja kokoelmia.<sup>109</sup> Osa käyttämistäni elokuvakritiikeistä on Herrick Libraryn leikekansioista, osa on otettu suoraan sanomalehdistä tai elokuvalehdistä. Kriitikoiden ohella erityisesti elokuvalehdistä löytyy myös muita tieteiselokuvaan liittyviä artikkeleita. Lisäksi olen käyttänyt arkistoista löytämäni elokuvien markkinointiin liittyvää materiaalia (mainokset, lehdistötiedotteet, ohjeet elokuvan levittäjille jne.). Elokuvakriitikoiden tekstien ja elokuva-alan lehdissä ilmestyneiden artikkelien hyödyntäminen tuo tutkimukseen aikalaisnäkökulmaa, joka puuttuu monesta aiemmasta tieteiselokuva käsittelevästä tutkimuksesta.<sup>110</sup> Elokuvan markkinointiin liittyviin materiaaleihin kuuluvat myös elokuvien ”trailerit” eli noin kahden minuutin pituiset mainoselokuvat, joita on julkaistu sekä VHS/DVD -formaattissa että internetissä. Niitä ei ole käytetty aiemmassa tieteiselokuvan tutkimuksessa vertailevana lähdemateriaalina.

## Science fiction -materiaali ja aikalaiskirjallisuus

Tutkimuksen alkuperäismateriaaliin kuuluu myös muu science fiction -materiaali eli tieteiskirjallisuus ja tieteissarjakuvat. Tieteiselokuvien tarkastelu vaatii niiden kirjallisen taustan huomioon ottamista. Kyse ei ole vain elokuvien pohjana olevista novelleista, vaan yleisemmin 1930–1950-luvun yhdysvaltalaisesta tieteiskirjallisuudesta. Vertailua toteutetaan tapauskohtaisesti silloin, kun se on elokuvan merkityssisällön analyysissä tarpeellista. Lähdemateriaaleina olen käyttänyt elokuvien pohjana olevia alkuperäisromaaneja, kuten H.G. Wellsin *Maaailmojen sotaa* (1898), Jack Finneyn *The Body Snatchersia* (1955) ja John Mantleyn *27th Day* -romaanin. Elokuvia verrataan myös muuhun tieteiskirjallisuuteen, kuten Ray Bradburyn, Philip K. Dickin ja Fredrik Pohlin 1950-lu-

<sup>108</sup> Laine 2009, 80–82. Ari Kivimäen mukaan elokuva-arvostelu onkin ”kirjalliseen muotoon siirretty jälki elokuvan reseptikokemuksesta” – ja valitettavan usein myös ainoita jälkiä, joilla vastaanottoa voidaan arvioida. Kivimäki 2001, 285–286.

<sup>109</sup> Käyttäessäni Herrick Libraryn (AMPAS) elokuvakohtaisia leikekansioita, mikrokortteja tai lehdistömateriaalikoelmia olen käyttänyt noottimerkintää: ”AMPAS production files, clippings (tai microfiches/pressbooks): elokuvan nimi”.

<sup>110</sup> Aikalaisnäkökulman puuttuminen näkyy erityisesti sellaisissa tutkimuksissa, joissa analyysi on voimakkaasti elokuvaalähtöistä (kuten Lucanion ja Sobchackin teoksissa). Päinvastainen esimerkki on Thomas Dohertyn (2002) tutkimus, jossa elokuvalehdistön ja kriitikkovastaanoton hyödyntäminen on keskeinen osa tutkimusmetodia.

vun tuotantoon. E.C. Comicsin julkaisemat tieteissarjakuvat *Weird Fantasy* ja *Weird Science* (1950–1954) alkoivat ilmestyä samaan aikaan kun tieteiselokuvatuotanto lähti nousuun.<sup>111</sup> E.C. Comicsin tieteissarjakuvien vertailua elokuvaan ei ole aiemmassa tutkimuskirjallisuudessa tehty juuri lainkaan. Lähdemateriaalina se avaa tuoreen tarkastelukulman invaasioelokuvan käsittelyyn.

Käsittelen tutkimuksessani myös televisiolle tehtyjä tieteissarjoja. Aiemmassa tutkimuksessa invaasioelokuvia ei ole tällä tavoin vertailtu 1950-luvun alkupuolen televisiosarjoihin.<sup>112</sup> Television tieteissarjojen tutkimuksellista paitsioasemaa selittää osittain se, että 1950-luvun sarjojen episodeja oli pitkään huonosti saatavilla. Televisiosarjojen DVD- ja verkkojulkaisut ovatkin 2000-luvulla muuttaneet tutkimuskenttää.<sup>113</sup> Käytänkin tutkimuksessani invaasioelokuvien vertailumateriaalina television tieteissarjoja, erityisesti *Tales of Tomorrow*'n (1951–1953) episodeja. Tieteissarjojen ohella olen käyttänyt lähteenä myös 1940- ja 1950-luvulla tehtyjä sarjaelokuvia<sup>114</sup>, joita ei myöskään ole käytetty vertailumateriaalina aiemmassa invaasioelokuvan tutkimuksessa.

Tutkimuksen lähdemateriaalina käytettävään aikalaikirjallisuuteen kuuluu hyvin erilaista materiaalia poliittisista pamfleteista mielipidetiedusteluihin ja ufologisesta kirjallisuudesta yhteiskuntatieteilijöiden massakulttuuridebattiin. Diplomaatti John Foster Dullesin teos *War or Peace* (1951) on hyvää lähdemateriaalia kylmän sodan retoriikan analysointiin. Antikommunistisia teoksia ilmestyi muutenkin runsaasti 1950-luvun alussa samaan aikaan kun tieteiselokuva vakiintui lajityyppinä. Herbert A. Philbrick kuvasi menestysteoksessaan *I Led 3 Lives* (1952) elämänsä kommunistiseen puolueeseen soluttautuneena FBI-agenttina. Whittaker Chambersin *Witness* (1952), William F. Buckleyn

<sup>111</sup> Molempia sarjakuvia ilmestyi vuosien 1950–1954 välillä 22 numeroa, siis yhteensä 44 numeroa, minkä jälkeen ne yhdistettiin keskenään. Uuden julkaisun nimi oli *Weird Science-Fantasy*, jota ilmestyi kaksi vuotta yhdistämisen jälkeen. Ahonen 1998, 23–24.

<sup>112</sup> Tieteissarjojen ja tieteiselokuvan tutkimus on usein ollut erillään toisistaan. J. P. Telotte ja Errol Vieth kylläkin noteeraavat tieteissarjat ansiokkaasti tutkimuksissaan. Niissäkään sarjoja ei kuitenkaan käsitellä suhteessa invaasioelokuvaan, kuten teen omassa tutkimuksessani.

<sup>113</sup> *Tales of Tomorrow* oli ABC-yhtiön tuottama, live-esityksenä toteutettu sarja, jonka kukin episodi muodosti itsenäisen kokonaisuuden. Vuosina 1951–1953 esitettyä sarjaa tehtiin yhteensä 85 episodina, joista noin puolet on julkaistu DVD:nä tai verkossa. Osa televisiomateriaalista on silti edelleen tutkijoiden ulottumattomissa. Esimerkiksi samantyyppistä aikuisille suunnattua tieteissarjaa *Out Therea* (12 episodina, 1951–1952) ei ole julkaistu lainkaan.

<sup>114</sup> Sarjaelokuvia tehtiin jo mykän elokuvan kaudella, ja idealtaan ne olivat samanlaisia kuin myöhemmin tv-sarjat. Viikoittain esitettävä, kahden kelan mittainen episodi loppui ”Cliffhangeriin”: tiukkaan tilanteeseen, jossa yleensä sankari oli pulassa ja joka houkutteli yleisöä katsomaan seuraavan osan. Toisen maailmansodan jälkeen sarjaelokuvien suosio alkoi laskea sitä mukaa kun televisiovastaanottimet yleistivät. Viimeinen varsinainen sarjaelokuva tehtiin vuonna 1956.

*God and Man at Yale* (1951) tai FBI-johtaja J. Edgar Hooverin *Masters of Deceit* (1958) olivat avoimesti kommunismin vastaisia aikalaiskommentareja.

Sosiologi Samuel A. Stoufferin johtaman työryhmän haastattelututkimus *Communism, Conformity, and Civil Liberties: A Cross-Section of the Nation Speaks its Mind* (1955) on kiintoisa aikalaislähde siitä, miten kylmän sodan uhkakuvat mahdollisesti näkyivät kansalaismielipiteessä. Teoksessa esitellään tuloksia mielipidekyselystä, jossa vuoden 1954 aikana haastateltiin yli 6000:ta yhdysvaltalaisista. Haastateltavat oli valittu edustamaan erilaisia alueellisia ja sosiaalisia ryhmiä.<sup>115</sup> Otannan perusteella ei voi tehdä liian pitkälle meneviä johtopäätöksiä koko maan mielipide-ilmastosta. Mielipidetiedustelut antavat silti konkreettista informaatiota yhdysvaltalaisien suhtautumisesta esimerkiksi kommunismiin ja mccarthyismiin.

Lentävät lautaset tulivat Yhdysvalloissa ilmiönä julkisuuteen kesä–heinäkuussa 1947 ufohavaintojen myötä. Aihe nousi julkiseksi keskustelunaiheeksi ja poiki 1950-luvun alussa runsaasti kirjallisuutta, jossa esitettiin mitä mielikuvituksellisimpia väitteitä ufojen alkuperästä. Donald Keyhoen ja George Adamskin teokset lentävien lautasten ”arvoituksista” olivat myös myyntimenestyksiä. Tämä ns. ufologinen kirjallisuus on erittäin kiinnostava vertailukohta tieteiselokuvalle, koska se kukoisti samaan aikaan, kun muukalaisten invaasiota kuvanneet tieteiselokuvat hakivat muotoaan.<sup>116</sup> Aikalaiskeskustelujen jäljittämiseen ja tarkasteluun olen käyttänyt lähdemateriaalina sanomalehtimateriaalia, kuten *The New York Times*issa ja *The Washington Post*issa ilmestyneitä artikkeleita liittyen science fictioniin, ufokeskusteluun ja kommunismin uhkakuviin.

Massakulttuuri ja sen kritiikki oli näkyvästi esillä 1950-luvun yhteiskunnallisessa keskustelussa. Tämä populaaritieteellinen keskustelu tarjoaa mielenkiintoisen vertailukohdan invaasioelokuvien muukalaiskuville. Tarkoitan massakulttuurikritiikillä aikalaiskeskustelua, jossa pohdittiin yksilön ja yhteisön suhdetta yhtä hyvin kuin kulutuskulttuurin ja populaarikulttuurin vaikutusta amerikkalaiseen elämäntapaan. Individualismi ja kollektivismi, omaehtoinen ajattelu ja konformismi, yksilö ja organisaatio – siinä tälle keskustelulle tyypillisiä vastakohtapareja. David Riesman (1950) analysoi yhdysvaltalaisien ”persoonallisuustyyppien” muutosta, William H. Whyte Jr. (1956) esikaupunki-

<sup>115</sup> Stoufferin teoksen mielipidekyselyn prosenttiluvut viittaavat kyselyn osioon ”National Cross-Section”, ellei toisin mainita. Haastateltavista ja haastattelun metodeista ks. Stouffer 1955, 13–19.

<sup>116</sup> Käsite ufo (unidentified flying object) ei ollut vielä 1950-luvun alussa vakiintunut yhdysvaltalaisessa populaarijulkisuudessa, vaan silloin kirjoitettiin vielä lentävistä lautasista. Käytän kuitenkin termiä ufologinen kirjallisuus yleiskäsitteenä kuvaamaan tätä kirjallisuutta. Ufologisesta kirjallisuudesta ks. tarkemmin luku 2.2.

kulttuurin yhteisöllisyyttä, C. Wright Mills (1951) valkokaulustyöläisiä ja Erich Fromm (1955) automatisaatiota ja vieraantumista. Näitä teoksia on hedelmällistä vertailla invaasioelokuvien kuvauksiin mielen valtauksesta ja persoonallisuuden menettämisestä.

Millaisiin historiallisiin merkitysyhteyksiin invaasioelokuva pitäisi asettaa? Seuraavassa luvussa perehdytään yksityiskohtaisemmin tieteiselokuvan moniin taustamuuttujiin. Tarkastelun kohteena ovat 1950-luvun Hollywoodin poliittiset muutokset ja tieteiselokuvan lajityypin muotoutumiseen vaikuttaneet tekijät sekä lajityypin tuotannolliset ja tyyllilliset erityispiirteet. Juuri kontekstien moninaisuus on invaasioelokuvaa määrittävä tekijä.

## II

# TIETEISKIRJALLISUUDESTA INVAASIOELOKUVAAN

Tieteiselokuvien 1950-luvun tuotantocyklin aikana yhdysvaltalainen elokuvateollisuus kävi läpi murroskauden, jossa vanha studiojärjestelmä alkoi näivettyä, levitysjärjestelmä ja elokuvien kohderyhmä muuttuivat ja televisio muutti elokuvan asemaa mediakentässä. Tieteiselokuvan nousua ei voi kuitenkaan selittää vain elokuvateollisuuden sisäisten lainalaisuuksien pohjalta. Millaisiin kontekstuaalisiin yhteyksiin 1950-luvun yhdysvaltalainen tieteiselokuva ja sen muukalaisteema olisi asetettava? Muukalaisten invaasio ei ollut 1950-luvun tieteiselokuvan keksintö, vaan sitä on tarkasteltava osana science fictionin muukalaiskuvausten historiaa ja ufohavainnoista käytyä aikalaiskeskustelua. Tässä luvussa invaasioelokuvat sijoitetaan ensin tieteiskirjallisuuden muukalaiskuvien ja ufokeskustelun jatkumoon. Kolmannessa ja neljännessä alaluvussa tarkastellaan 1950-luvun Hollywoodin tuotannollista ja poliittista kontekstia sekä jäsennetään tieteiselokuvan kehityskaarta lajityyppinä. Lopuksi pureudutaan tarkemmin invaasioelokuvan tyyllisiin erityispiirteisiin ja kriitikkovastaanottoon.

### 2.1. Tieteiskirjallisuuden muukalaiset

Maailman ulkopuolisen elämän kuvitteluun liittyy tieteiskirjallisuuden tai -elokuvan lajityyppihistoriaa pidempään historialliseen tarinaperinteeseen. Muukalaisten kohtaamisen ”esihistoria” voidaan ulottaa ajallisesti antiikkiin asti.<sup>117</sup>

<sup>117</sup> Tunnetuin esimerkki on syyrialaisen Lukianoksen (n. 125–180) kirjoittama *Tosi tarina*, joka satirisoi antiikin matkakertomuksia kertomalla värikkäästi Kuun ja Auringon asukkaista ja heidän sodastaan. *Tosi tarina* mainitaan *Encyclopedia of Science Fiction*issa esimerkkinä antiikin ajan kirjallisuudesta, jossa on eräitä tieteisfantasialle ominaisia elementtejä. Nähdäkseni on silti harhaajohtavaa luokitella Lukianoksen villi parodia ”tieteiskirjallisuuden” jatkumoon. *Encyclopedia of Science Fiction* 1993, 739–740.

Vieraita taivaankappaleita asuttavien olioiden elämää pohtivat niin Kreikan luonnonfilosofit kuin eräät keskiajan teologitkin. Vieraiden olentojen olemus ja hengenelämä kiinnostivat filosofeja, runoilijoita ja tiedemiehiä 1600- ja 1700-luvun Euroopassa. Esimerkiksi Johannes Keplerin *Somniumissa* (1632) kerrotaan kuumatkasta ja elämästä Kuussa. Kepler kuvaa villin ja karun Kuun erilaisia elämänmuotoja: käärmemäisiä, pitkäjalkaisia tai siivekkäitä oliota, jotka poikkeavat ihmisen tuntemista eläinlajeista.<sup>118</sup>

Keplerin kuvitelmista on pitkä matka 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun science fictionin muukalaiskertomuksiin. Vielä 1600- ja 1700-luvun muukalaispohdintoissa painottuvat kysymykset ”tähtien asukkaiden” olemuksesta ja elämäntavasta sekä ihmistä korkeampien olentojen kohtaamisen teologisesta ongelmasta.<sup>119</sup> Kirjoitusten painopiste oli vieraiden maailmojen ja Maan ulkopuolisen elämän ominaisuuksien kuvauksessa, ei Maahan saapuvien muukalaisten ja ihmisten yhteentörmäyksessä. Vieraan elämänmuodon väkivaltainen tai rauhanomainen invaasio nousi teemana vasta 1800-luvun lopun tieteiskirjallisuudessa. Muukalaisten kohtaamisen *filosofinen* haaste muuttui science fictionissa *yhteiskunnalliseksi* haasteeksi

Mary Shelley'n *Frankenstein* (Frankenstein, or, The Modern Prometheus, 1818) tai H. G. Wellsin *Maailmojen sota* (The War of the Worlds, 1898) poikkesivat filosofien leikittelevistä muukalaispohdintoista, eikä kyse ollut vain kirjallisen lajityypin eroavaisuuksista.<sup>120</sup> Menneiden vuosisatojen filosofis-teologisella pohdinnalla ei ollut myöskään painoarvoa, kun tieteiskirjallisuus nosti kirjallisuuden lajityyppinä suosiotaan 1930-luvun Yhdysvalloissa. H. G. Wellsiä lukeneet yhdysvaltalaiset tieteiskirjailijat olivat kiinnostuneempia modernin teknologian mahdollisuuksista kuin vaikkapa Voltairen pohdintoista vieraiden maailmojen olemuksesta. Siksi myöskään tieteiselokuvia ei voida ilmiönä suoraan kytkeä maapallon ulkopuolisen elämän kuvausten pitkään tarinaperinteseen. Sen sijaan ne kytkeytyvät kyllä tiiviisti tieteiskirjallisuuden muukalaiskuvausten historiaan. Tieteiselokuvan nousua 1950-luvulla ei voi tyydyttävästi selittää käsittelemättä samalla tieteiskirjallisuuden kehitystä.

Luokitellessaan tieteiskirjallisuuden käsittelemiä aiheita kirjallisuudentutkija Kai Ekholm (1983) on päätenyt seitsemään teemaan, joista yksi on ”maahan kohdistuneet muiden olentojen valloitukset, väkivaltaiset tai rauhanomaiset”.<sup>121</sup>

<sup>118</sup> Siukonen 2003, 58–59 ja passim.

<sup>119</sup> Muukalaispohdinnat saatettiin kääntää oman ajan ennakkoluuloille virnuilevaksi satiiriksi, kuten Voltaire teki teoksessaan *Mikromegas* (1752). Siukonen 2003, 125.

<sup>120</sup> Tieteiskirjallisuuden historia aloitetaan yleensä juuri Shelley'n *Frankensteinista*. Romanin syntyvaiheista ks. Skal 1998, 34–39. 1800-luvun ja 1900-luvun alun tieteiskirjallisuus ei silti syntynyt tyhjästä: esimerkiksi *Ensimmäiset ihmiset kuussa* -romaanin (1901) kirjoittaessaan H.G. Wells otti vaikutteita Keplerin *Somniumista*.

Muukalaisteema oli 1800-luvun tieteiskirjallisuudessa kytkeytynyt keskusteluun tieteellisestä kehityksestä ja evoluutioteoriasta sekä spekulatioon muiden maailmojen olemassaolosta. Muukalaisten pohtimisen pitkään aatehistorialliseen traditioon suhteutettuna on oikeastaan yllättävää, että kirjallisuuteen avaruusmuukalaiset ilmaantuivat vasta 1800-luvun viimeisellä kolmanneksella. Ensimmäiseksi tieteiskirjailijaksi kutsuttu ranskalainen Jules Verne ei käsitellyt avaruusmuukalaisia, mutta hänen maanmiehensä J.-H. Rosny ainén romaanissa *Les Xipehux* (1887) kuvattiin maahan saapuvien olioiden kohtaamista.<sup>122</sup> Science fictionin muukalaiskuvan kannalta huomattavasti ratkaisevampia olivat saksalaisen Kurt Lasswitzin *Auf Zwei Planeten* (1897) sekä erityisesti englantilaisen H. G. Wellsin vuotta myöhemmin julkaistu *Maailmojen sota*. Lasswitzin romaanissa kuvattiin hyväntahtoisia muukalaisia ja Wellsin dystopiassa muukalaisten väkivaltaista invaasiota. Wellsin romaani osoittautui vaikutusvaltaisemmaksi, ja vasta sen saavuttama menestys aloittaa muukalaisten esiinmarssin tieteiskirjallisuudessa.<sup>123</sup>

Tieteiskirjallisuuden historiasta yleisesityksen kirjoittaneet Dieter Wuckel ja Bruce Cassiday (1983) ovat jakaneet ihmisten ja muukalaisten kohtaamiset kahteen ryhmään. Ensimmäisessä variantissa korkeamman sivilisaation edustajat saapuvat maahan rauhallisesti, usein tavoitteenaan varoittaa ihmiskuntaa tulevasta tuhosta. Toisessa variantissa epäinhimilliset muukalaiset tulevat maahan raivatakseen ihmiset maan päältä tai alistaakseen heidät uusien isäntien tottelevaisiksi orjiksi. Vihamielisten muukalaisten hyökkäystä kuvaavan tieteiskirjallisuuden kantateoksena on H. G. Wellsin *Maailmojen sota*.<sup>124</sup> Kumpikin variantti siirtyi myös 1950-luvun tieteiselokuvaan.

*Maailmojen sota* toi avaruusmuukalaisen yhdeksi tieteis- ja fantasiakirjallisuuden perushahmoista. Yhdysvaltalainen, Tarzan-kirjoillaan maailmanmaineeseen noussut Edgar Rice Burroughs kuvasi avaruusmuukalaisia Mars-kirjoissaan (yhteensä kymmenen osaa vuosina 1912–1948) ja loi pohjaa sellaiselle

<sup>121</sup> Ekholm 1983, 11.

<sup>122</sup> Dick 1996, 222–226. Jules Vernen laajasta tuotannosta ei löydy avaruusmuukalaisia. Steven J. Dickin mukaan tämä selittyy Vernen pyrkimyksellä pitäytyä tarinoissa, joiden mielikuvituksellisuus ei liiaksi ylittäisi tieteellisyyden rajoja. Ainén *Les xipeux* -romaanissa muukalaiset ovat ihmiskuntaa uhkaavia ”eläviä mineraaleja”, jotka eivät pysty kommunikoimaan ihmisten kanssa.

<sup>123</sup> *The Encyclopedia of Science Fiction* 1979, 310–311. Se ei tosin ollut ensimmäinen invaasioromaani, sillä australialainen Robert Potter oli jo vuonna 1892 julkaissut aihetta sivuavan teoksen *The Germ Growers*. Potterin romaani jäi ja on jäänyt varsin tuntemattomaksi, joten Wellsin vaikutusvaltaista teosta voidaan pitää ensimmäisenä varsinaisena invaasioromaanina. *The Encyclopedia of Science Fictionin* uudemmassa painoksessa (1993) Potterin romaania ei enää mainita, vaan todetaan *Maailmojen sodan* tehneen invaasiosta keskeisen elementin muukalaisten kohtaamisen kuvittelemisessa.

<sup>124</sup> Wuckel & Cassiday 1989, 238–239.

”avaruusopperalle”, joka oli hallitsevana muottina 1920-luvun tieteiskirjallisuudessa. Burroughsin seikkailullisten fantasioiden vastapainoksi 1930-luvun tieteiskirjailijat alkoivat suosia ”tieteellisempää” lähestymistapaa sekä lajityyppiin yleensä että myös sen muukalaiskuvauksiin. Tarinoiden tieteellistä uskottavuutta painottanut *Astounding Science Fiction* -julkaisun päätoimittaja John W. Campbell nousi 1930-luvun tieteiskirjallisuuden tärkeäksi vaikuttajaksi.<sup>125</sup> Jälkikäteen Campbellin kausi on nostalgisesti nimetty yhdysvaltalaisen tieteiskirjallisuuden kultaiseksi kaudeksi. Edistysusko ja käsitys teknologisen kehityksen siunauksellisuudesta olivat vahvasti läsnä 1930-luvun ja 1940-luvun alun yhdysvaltalaisessa tieteiskirjallisuudessa.<sup>126</sup> *Astoundingin* kaltaisilla tieteislukemistoilla<sup>127</sup> oli hallitseva rooli yhdysvaltalaisessa tieteiskirjallisuudessa. Kirjallinen status oli tieteislukemistojen toimittajille sivuseikka, sillä tärkeämpää oli lukijakunnan mieltymysten palveleminen.<sup>128</sup> Brittiläinen kirjallisuudentutkija ja toimittaja Farah Mendlesohn (2009) korostaa, että avaruusmuukalaisten hyökkäys vakiintui yhdeksi yhdysvaltalaisen tieteiskirjallisuuden keskeisistä aiheista vasta 1930-luvun tieteislukemistoissa.<sup>129</sup> Mulkosilmäisten muukalaisten invaasio tuli osaksi yhdysvaltalaisen tieteislukemistojen vakioaiheita, mutta yksiulotteisten hirviöiden rinnalle tuli myös kompleksisimpia vierailijoita.<sup>130</sup>

Invaasiotarinat nousivat julkiseen keskusteluun vuonna 1938, kun Orson Wellesin johtama Mercury Theatre on Air sovitti *Maailmojen sodan* radiokuunnelmaksi (tai pikemminkin radionäytelmäksi). Howard Kochin muokkaamassa ja 30.10.1938 esitetystä radionäytelmässä H. G. Wellsin tarina marsilaisten

<sup>125</sup> Campbellin kaudesta ks. Dick 1996, 238–245.

<sup>126</sup> Wuckel & Cassiday 1989, 114–115; Stableford 1987, 56–59. Campbell oli pitkään (1937–1971) *Astoundingin* päätoimittajana. Tosin 1950-luvulla lehti jäi uusien, kirjallisesti moni-ilmeisimpien tieteislukemistojen varjoon.

<sup>127</sup> ”Tieteislukemistoilla” tarkoitan ensisijaisesti lehtiä, jotka julkaisivat tieteisnovelleja (science fiction magazines). Tieteislukemistojen ohella tieteisnovelleja julkaistiin monissa muissakin aikakauslehdissä. Tieteislukemistojen ohella 1930–1950-luvulla kukoistivat myös fanzinet eli alan harrastajien omakustannejulkaisut. Käsitteiden ”SF magazine”, ”fanzine” ja ”pulp science fiction” käyttö on tosin tutkimuskirjallisuudessaakin kirjavaa. Tieteislukemistojen historiasta ks. *The Encyclopedia of Science Fiction* 1993, 1066–1071 (hakusana: SF Magazines).

<sup>128</sup> Davies 1990, 2–3.

<sup>129</sup> Mendlesohn 2009, 54–55. Mendlesohnin 1930-luvun tieteiskirjallisuudessa oli kolme keskeistä aihetta: invaasio, tutkimusmatka/avaruusmatka ja tieteellinen keksintö.

<sup>130</sup> Olof Stapledon kuvasi romaanissa *Viimeiset ja ensimmäiset* (Last and First Men, 1930) maapallon kehitysvaiheita tulevan 2 miljardin vuoden aikana. Vaikka muukalaisilla ei ole Stapledonin visiossa suurta painoarvoa, oli muukalaisten kohtaaminen silti siinä osa ihmiskunnan kulttuurirevoluutiota. Stapledonin ohella toinen 1930-luvun alussa voimakkaasti yhdysvaltalaiseen tieteiskirjallisuuteen vaikuttanut kirjoittaja oli Stanley G. Weinbaum, jonka romaanissa *A Martian Odyssey* (1934) keskityttiin tieteellisen yksityiskohtaisesti marsilaisten ominaispiirteisiin ja muukalaisuuden erilaisiin variaatioihin. Weinbaumista ks. esim. Mendlesohn 2009, 57.



hyökkäyksestä oli sijoitettu sen hetken Yhdysvaltoihin. Näytelmän dokumentaarinen tyyli sai osan kuulijoista todella luulemaan, että invaasio oli alkanut ja että kansakunta oli hälytystilassa. Joanna Bourke (2005) väittää, että lähetystä kuunteli kuusi miljoonaa ihmistä, joista jopa viidennes olisi uskonut marsilaisten invaasion todenperäisyyteen. Esityksen herättämä polemiikki vastasi mainiosti Wellesin ja Kochin sensaatiohakuksia tavoitteita.<sup>131</sup>

Wellesin *Maailmojen sota* toimi suunnannäyttäjänä muukalaiskuvausten mediahistoriassa. Ensinnäkin se osoitti, kuinka radiota voitiin käyttää menestyksellisesti yleisön manipuloinnin välineenä. Toiseksi se todisti, että muukalais-teema todella kiinnosti suurta yleisöä ja että banaaleiltakin vaikuttavilla muukalaistarinoilla oli kaupallista potentiaalia. Esityksen saama julkisuus osoitti muukalaisilla pelottelun oppoavan hedelmälliseen maaperään. Kolmanneksi, sen tapa kuvata invaasiota uutisraporttien avulla etenevänä mediatapahtumana loi sentyyppisen invaasionarratiivin, jonka kaikuja on nähtävillä 1950-luvun invaasioelokuvissa. Radionäytelmän saamaa mediahuomiota todistaa sekin, että vielä 1950-luvun alussa esitystä parodioitiin tieteissarjakuvissa. Al Feldsteinin piirtämässä, *Weird Sciencessa* vuonna 1950 ilmestyneessä sarjakuvassa ”Panic” kommentoidaan *Maailmojen sodan* herättämiä reaktioita.<sup>132</sup> Feldsteinin sarjakuvan ymmärtäminen edellytti tietoisuutta Wellesin 12 vuotta aiemmin esitetyin radionäytelmän herättämästä kohusta.

Tieteiskirjallisuuden suosio kasvoi toisen maailmansodan jälkeen. Kolme vuosikymmentä tieteislukemistoja olivat luoneet kirjallisuudenlajille oman identiteetin, mikä näkyi 1950-luvun alussa korkeatasoisempina julkaisuina, kritiikin kehittymisenä ja tieteiskirjailijoiden siirtymisenä novelleista romaaneihin. George Orwellin *Vuonna 1984:n* (1949) saama menestys ja mediahuomio rohkaisi kustantajia antamaan tieteiskirjailijoille mahdollisuuden kokeilla siipään pitemmän formaatin raameissa. David Pringle (1985) aloittaakin tieteiskirjallisuuden merkkiteoksia esittelevän teoksensa vuodesta 1949, koska vasta silloin tieteiskirjallisuuden pääasiallinen painopiste siirtyi tieteislukemistoista

<sup>131</sup> Bourke 2005, 178–182; Frayling 2005, 82–83; Skal 1998, 159–161. Bourke ei mainitse lähdettä, mutta lukema 1,2 miljoonasta invaasioon uskoneesta kuulijasta lienee peräisin Hadley Cantrillin vuonna 1940 julkaisemasta haastattelututkimuksesta. Bourke väittää myös, että jopa sadattuhannet ihmiset olisivat lähteneet kodeistaan pakoon marsilaisten invaasiota, esittämättä kuitenkaan perusteita arviolleen.

<sup>132</sup> *Weird Science* No 4, June 1993 (#15 1950). Sarjakuvan kerronta alkaa kevästä 1939, jolloin nuori lahjakkuus (young dramatic genius) nimeltä Carson Walls herättää maanlaajuisen paniikin marsilaisten invaasiosta kertovalla radio-ohjelmallaan. Vuosia myöhemmin Carson päättää tehdä ohjelmansa uusiksi ja tällä kertaa sekasorto halutaan välttää kertomalla ohjelmasta etukäteen tiedotusvälineissä. Yleisö odottaa Carsonin ohjelmaa, mutta nyt marsilaiset hyökkäävät oikeasti. Sarjakuvan viimeisessä ruudussa marsilainen kertoo, kuinka maa valloitettiin ja kuinka kiitos tästä kuului Carson Wallsin radio-ohjelmalle, joka vei pohjan maan vastarinnalta.

romaaneihin. Kirjallisuudentutkijat Robert Scholes ja Eric Rabkin (1977) toteavat, että Campbellin kauden sijaan 1950-luku oli tieteiskirjallisuuden todellista kulta-aikaa.<sup>133</sup> Väite on järkeenkäypä. Myös Rob Latham (2009) korostaa, että 1950-luku on vaikutusvaltaisin vuosikymmen science fictionin historiassa.<sup>134</sup>

Jo *The New York Times*issa 19.6.1955 ilmestyneessä jutussa todettiin, että tieteiskirjallisuus oli menneinä vuosisatoina vain ”satunnaista mielikuvituksen lentoa”, mutta nyt se oli hyvin tuottava ”teollisuuden ala”, jolla oli lajiin erikoistuneita julkaisuja ja kustantamoita.<sup>135</sup> Tieteislukemistojen levikki kasvoikin nopeasti 1940–1950 -luvun taitteessa.<sup>136</sup> Muutoksia tapahtui paitsi lehtien määrässä myös niiden laadussa. Tieteelliseen uskottavuuteen ja teknologisetieteelliseen optimismiin painottunut ”kova” tieteiskirjallisuus, joka oli ollut hallitsevana 1930- ja 1940-luvulla, alkoi väistyä. Painopiste siirtyi teknologisista kysymyksistä sosiologisiin ja poliittisiin kysymyksiin. Vaikutusvaltaisin tieteiskirjailija 1950-luvun alussa oli Ray Bradbury, jonka menestysteos *Marsin aikakirjat* (*The Martian Chronicles*, 1950) poikkesi Campbellin kauden teknologiapainotteisuudesta. Esiin nousi uusia kirjoittajia: Theodore Sturgeonin, Frederik Pohlin ja Philip K. Dickin 1950-luvun tuotannossa korostui yhteiskuntakriittinen näkökulma.<sup>137</sup> Rob Latham mukaan yhteiskunnallinen dystopia ja ydinsodan jälkeinen tuho olivatkin keskeisiä teemoja 1950-luvun tieteiskirjallisuudessa, johon tuli aiempaa pessimistisempiä ja satiirisempia sävyjä. Tieteiskirjallisuuden kirjallinen status nousikin merkittävästi vuosikymmenen aikana.<sup>138</sup>

Tammikuussa 1952 *The New York Times*issa ilmestyneessä artikkelissa tieteiskirjailija Villiers Gerson arvioi science fictionin kehitystä kuvailemalla, kuinka tieteiskirjallisuuden menekki oli tasaisesti kasvanut ja kuinka julkaisujen määrä oli noussut. Gersonin mukana suurin osa science fictionista oli ”primitiivistä” viihdettä, jota edustivat erityisesti tieteiselokuvat ja television tietesarjat. Näiden vastapainoksi Gerson nosti ”aikuistuneen” tieteiskirjallisuuden, joka käsitteli syvällisesti inhimillisiä peruskysymyksiä.<sup>139</sup> Tällainen kahtiajako tasoltaan korkeaan ja matalaan science fictioniin näkyy myös myöhempien tutkijoiden kirjoituksissa tieteiselokuvan ja tieteiskirjallisuuden suhteesta. John

<sup>133</sup> Pringle 1985, 13; Scholes & Rabkin 1977, 69–70.

<sup>134</sup> Latham 2009, 80.

<sup>135</sup> ”Science fiction”. *The New York Times* 19. 6. 1955, E8.

<sup>136</sup> Vuonna 1946 tieteislukemistoja ilmestyi seitsemän ja huippuvuonna 1953 peräti 36. Vuonna 1960 julkaisujen määrä oli laskenut yhdeksään. Ekholm 1983, 13.

<sup>137</sup> Latham 2009, 81–83; *The Encyclopedia of Science Fiction* 1993, 1068–1069.

<sup>138</sup> Latham 2009, 86–87.

<sup>139</sup> Villiers Gerson: ”Spacemen’s Realm”. *The New York Times* 13.1.1952, BR22. Esimerkkinä Gerson mainitsee Ray Bradburyn, mutta myös Robert Heinleinin ja Clifford Simak.

Baxterin (1970) mukaan tieteiskirjallisuus on yleensä filosofisesti ja poliittisesti radikaalia, kun taas tieteiselokuva kannattaa oman aikansa moraalisia ja poliittisia arvoja.<sup>140</sup> Myöhemmät tutkijat ovat kritisoineet Baxterin väitettä. Esimerkiksi Vivian Sobchack toteaa väitteen olevan aivan liian yksinkertaistava.<sup>141</sup> Rajusti yleistävä määritelmä antaakin yksipuolisen ja suorastaan virheellisen kuvan tieteiselokuvasta. On kuitenkin todettava, että 1950-luvun yhdysvaltalaisessa science fictionissa tieteiskirjallisuus on monisyisempää ja teemoiltaan vaihtelevampaa kuin tieteiselokuva. Tieteislukemistojen kouluma lukijakunta oli tieteiselokuvan katsojakuntaan verrattuna melko eriytynyttä. Vaikka Hollywoodissa alettiinkin tiedostaa erityisryhmien tarpeet, elokuvia tehtiin 1950-luvun alussa silti yhä keskivertoyleisön makua vastaaviksi.

Tieteiskirjallisuuden ja tieteiselokuvan menestys ruokkivat toinen toistaan. Tuottaja Edward L. Alperson totesi vuonna 1953 *Avaruuden pirujen* kampanjalehtisessä, että tieteislukemistojen suosio osoittaa science fictionissa piilevät potentiaaliset mahdollisuudet.<sup>142</sup> Näiden mahdollisuuksien hyödyntäminen olikin alkanut jo muutamaa vuotta aiemmin Hollywoodissa. Vuonna 1950 valmistuneen elokuvan *Matka kuuhun* (Destination Moon, O: Irving Pichel) käsikirjoittajana oli tieteiskirjailija Robert Heinlein, joka painotti *Astounding Science Fictionissa* ilmestyneessä artikkelissaan avaruusmatkasta kertovan elokuvan ”tieteellistä uskottavuutta”. Heinlein pelkäsi, että tieteiselokuvat vajoaisivat ”sarjakuvien tasolle”, eivätkä piittäisi tieteen lainalaisuuksista.<sup>143</sup> Heinleinin näkemys kuvastaa yleisemminkin monien tieteiskirjailijoiden pyrkimystä vetää tiukka raja tieteiskirjallisuuden ja fantasian välille. Heinleinin ohella 1950-luvun tunnetuista tieteiskirjailijoista Ray Bradbury oli mukana tieteiselokuvien käsikirjoittajana: Bradbury oli käsikirjoittamassa *Yön meteorin*.

Heinlein ja Bradbury olivat poikkeuksia, sillä vain harvat tieteiskirjailijat olivat aktiivisia elokuvakäsikirjoittajia 1950-luvulla. Tämän tutkimuksen kohteena olevista invaasioelokuvista *Maailmojen sota*, *Varastetut ihmiset* ja *Maihinnousu avaruudesta* perustuivat aiemmin julkaistuun tieteisromaniin. *Maihinnousu avaruudesta* oli myös sikäli harvinainen tieteiselokuva, että romaanin kirjoittaja John Mantley toimi myös käsikirjoittajana.<sup>144</sup> Tieteisnovelleja sen sijaan

<sup>140</sup> Baxter 1970, 12.

<sup>141</sup> Sobchackin mukaan tieteiselokuvan ja -kirjallisuuden lähtökohdat ovat erilaisia eikä kumpikaan niistä ole muuttumattomana säilynyt monoliitti. Siksi liialliset yleistykset ovat harhaanjohtavia. Sobchack 2001, 20–26.

<sup>142</sup> ”Invaders from Mars Attack Planet Earth”. Exhibitor’s campaign book, 3. KAVA:n leikkansio 2532, Avaruuden pirut.

<sup>143</sup> Heinlein, Robert A.: ”Shooting Destination Moon”. FSFF, 52–53. Heinleinin artikkeli ilmestyi alun perin heinäkuun 1950 *Astounding Science Fictionissa*.

<sup>144</sup> John Mantleyn romaani *27<sup>th</sup> Day* oli ilmestynyt vuonna 1956, ja Mantley palkattiin tekemään sen pohjalta elokuvakäsikirjoitus. Warren 1982, 394.

löytyy useammankin elokuvan käsikirjoituksen taustalta.<sup>145</sup> Tieteiskirjailijoita ei välttämättä tarvittu käsikirjoittajiksi, sillä tieteislukemistoissa ilmestyneet novellit kelpasivat käsikirjoitusten raakamateriaaliksi. Hyödynnettävien novellien lisäksi tieteiskirjallisuus antoi elokuvantekijöille tukun ideoita, joista osa kirjattiin turhia häpeilemättä omiin nimiin.

Tieteiselokuvan lajityyppinousua siivitti myös tieteis- ja kauhusarjakuvien suosion voimakas kasvu. Sarjakuvien määrä ja menekki olivat kasvaneet tasaisesti toisen maailmansodan jälkeen.<sup>146</sup> Vuonna 1950 Yhdysvalloissa painettiin kuukausittain 50 miljoonaa sarjakuvalehteä, joita nuorten ohella lukivat yhtä lailla myös aikuiset.<sup>147</sup> Supersankaritarinoiden rinnalle tuli 1950-luvun alussa moniulotteisempia sarjakuvia, joissa hyvän ja pahan rajaviivat hämärtyivät. Kehitys kulminoitui William M. Gainesin johtamaan E.C. (Entertaining Comics) -yhtiöön ja sen uusia uria aukovaan julkaisupolitiikkaan, jonka merkittävyyttä ei tosin ole tunnustettu riittävästi tieteissarjakuvan tutkimuksessa.<sup>148</sup> Toukokuussa 1950 aloittaneet tieteissarjakuvat *Weird Fantasy* ja *Weird Science* uudistivat sarjakuvan ilmaisukieltä. E.C. Comicsin sarjakuvat alkoivat ilmestyä samaan aikaan kuin Hollywood iski kiinni science fiction -aiheisiin.<sup>149</sup>

E.C. Comicsin yksilöllisten, temaattisesti vaihtelevien tarinoiden idea oli pitkälti samanlainen kuin uusissa, kirjallisesti päämäärätietoisemmissä tieteislukemistoissa. Ne antoivat piirtäjille aivan eriasteisia vapauksia kuin supersankareiden ylivoimaisuutta hehkuttavat tai kiinteisiin henkilöasetelmiin sidotut sarjakuvat. Vakiintunut sarjakuvanarratiivi heitettiin nyt romukoppaan, sillä tarinoiden vaihtelevuus salli myös sen, ettei sarjakuvan tarvinnut päättyä onnellisesti. Yllätyksellisyydestä tuli E.C.:n tavaramerkki ja moni tarinoista päättyikin päähenkilöiden kannalta tuhoisaan tai muuten ristiriitaiseen loppuratkaisuun. Muukalaisten kohtaaminen esitettiin E.C.:n tieteissarjakuvissa usein eri tavoin kuin 1930–1940-luvun tieteislukemistoissa. Sarjakuvien kyyninen perusasenne poikkeaa merkittävästi Campbellin kauden tieteislukemistojen valtavirrasta, jossa lukijalle ei syntynyt turhia samaistumisongelmia rohkeiden sankarien

<sup>145</sup> *Uhkavaatimus maalle, Tuntematon maailma, Invasion of the Saucer Men ja Target Earth!* perustuivat tieteisnovelleihin, joita oli kuitenkin merkittävästi muutettu.

<sup>146</sup> Ensimmäisiä tieteissarjakuvia – tai science fictionin aineksia sisältäviä sarjakuvia – alkoi ilmestyä 1920- ja 1930-luvulla: Buck Rogers aloitti seikkailunsa 1929 ja Flash Gordon viittä vuotta myöhemmin. Ahonen 1998, 22.

<sup>147</sup> Skal, 1993, 230.

<sup>148</sup> Esimerkiksi *The Routledge Companion to Science Fiction* (2009) sivuuttaa merkillisesti *Weird Sciencen* ja *Weird Fantasyn*. Marek Wasielewskin artikkeli tieteissarjakuvan ”kulta-ajasta” keskittyy 1940-luvun supersankarisarjakuvaan. Ks. Wasielewski 2009.

<sup>149</sup> E.C. Comicsin eniten keskustelua herättäneet sarjakuvat olivat tosin kauhusarjakuvia, kuten *The Vault of Horror*. Piirtäjäjoukko oli osittain samaa kuin tieteissarjakuvissa. Arffman 2004, 48–49.

ottaessa mittaa kavalista avaruusmuukalaisista. Yllättävän moni sarjakuvatari-noista päättyi tilanteeseen, jossa muukalaiset ovat kukistaneet ihmiset tai jossa päähenkilöt tai koko ihmiskunta ovat hukanneet mahdollisuudet oman tuhoutumisen estämiseen.

Sarjakuvien poliittinen sisältö ei joutunut suurennuslasin alle, toisin kuin elokuvien. Sarjakuvien ideologisten arvolatausten sijaan kiinnitettiin huomiota niiden moraalisesti epäilyttävään sisältöön. Hyvä kohde syytöksille olivat Gainesin julkaisut, joissa väkivallan ja seksuaalisuuden käsittely uhmasi aikakauden tabuja ja joissa auktoriteetit saivat muutenkin kyytiä. Syntyi Comics Code (1954), sarjakuvien sisältöä valvova sensuurijärjestelmä, joka talutti villinä laukanneet sarjakuvanikkarit takaisin pilttuuseen. Koodin ohjeistus, jonka mukaan ”jokaisessa tilanteessa hyvän tulee voittaa paha”, olikin suora isku kohti E.C:n pyrkimyksiä. Sarjakuvien levittäjät ottivat myyntiin vain sensuurijärjestelmän läpäisseitä lehtiä, mikä johti siihen, että sarjakuvateollisuus joutui siivoamaan oman pesänsä hieman samaan tapaan kuin elokuvateollisuus oli 1930-luvulla joutunut tekemään.<sup>150</sup>

Tieteislukemistojen vuosikymmenien perinne sekä tieteissarjakuvan nousu avittivat tieteiselokuvan markkinointia. Tieteislukemistot olivat koulineet lukijakunnan, joka oli myös potentiaalista katsojakuntaa uuden lajityypin elokuville. Vaikka tieteiskirjallisuuden ja -elokuvan välillä oli likeinen vuorovaikutussuhde, tieteiselokuvan suosiota ei voida kuitenkaan selittää pelkästään lajityypin kirjalliseen pohjaan vetoamalla. Tieteiselokuvan suosiota nostatti myös lentävistä lautasista Yhdysvalloissa käyty julkinen keskustelu.

## 2.2. Lentävät lautaset mediailmionä

Vuonna 1950 valmistuneessa *The Flying Saucery Mystery* -dokumenttielokuvassa väitettiin, että ”lentävien lautasten arvoitus” herätti jatkuvaa keskustelua ja väittelyä.<sup>151</sup> Raflaavuudestaan huolimatta väite ei ollut aivan tuulesta temmatu. Ufohavaintoja oli käsitelty satunnaisesti tiedotusvälineissä jo kesästä 1947 lähtien.<sup>152</sup> Liikemies ja lentäjä Kenneth Arnold väitti nähneensä tunnistamatto-

<sup>150</sup> Ahonen 1998, 36–37; Skal 1993 233–237; Arffman 2004, 54. Koodin voimaantumisen jälkimainingeissa *Weird Science-Fantasy* lakkautettiin, mutta sitä seurasi vielä *Incredible Science Fiction* (1955–1956), jota ilmestyi kuitenkin vain neljä numeroa.

<sup>151</sup> *The Flying Saucer Mystery* 1950, 0: 00–0: 01.

<sup>152</sup> Kesän 1947 havainto-aalto käynnisti ufokeskustelun. Itse ilmiöllä on kuitenkin pitkä esihistoria. Jo 1896–1897 sanomahdet kirjoittivat havainnoista koskien tunnistamattomia lentäviä aluksia. Ks. esim. Skal 1998, 204.

mia lentäviä esineitä ilmatilassa lennollaan Washingtonin osavaltiossa 24. kesäkuuta 1947.<sup>153</sup> Arnoldin väitteitä seurannut kohu toi julkisuuteen lisää vastaavia havaintoja: Kaksi viikkoa myöhemmin lentävän lautasen kerrottiin syöksyneen maahan Roswellissa, Uuden Meksikon osavaltiossa. Vuosikymmeniä myöhemmin Roswellin tapaus nousi ufohavaintojen tunnetuimmaksi esimerkiksi, mutta aikalaisjulkisuudesta se katosi nopeasti.<sup>154</sup>

Lautashavaintojen yleistyminen johti Yhdysvaltain ilmavoimien suorittamiin tutkimusprojekteihin, joiden seurauksena syntyi lentäviä lautasia sofistikoituneempi määritelmä, UFO (Unidentified Flying Object). Termiä alettiin käyttää vasta vuonna 1952. Sen sijaan aikalaiskeskustelussa ufot olivat siihen asti – ja pitkään sen jälkeenkin – lentäviä lautasia. Ensimmäinen virallinen tutkimusprojekti, Project Sign, käynnistettiin tammikuussa 1948.<sup>155</sup> Project Signin salaiseksi luokiteltu loppuraportti helmikuussa 1949 jätti ovet avoimeksi erilaisille tulkinnoille, sillä mahdollisuutta vieraan sivilisaation olemassaolosta ei täysin hylätty, toisin kuin myöhemmissä raporteissa. Project Signin epäröinnin jälkeen ilmavoimien linja muuttui ja havaintoja tutkineet pyrkivät aina löytämään lentäville lautasille järkiperaisien selityksen, mikä ei vakuuttanut ”lautasmaniasta” innostuneita toimittajia.<sup>156</sup>

Science fictionin ja ufologisen kirjallisuuden yhtymäkohdista paljastavana esimerkkinä on ensimmäisen ufohavainnon tehneen Kenneth Arnoldin yhteistyö tieteenovelleja kirjoittaneen Raymond A. Palmerin kanssa. Curtis Peebles (1995) väittää, että nimenomaan Palmer ”sepitti” tarinan lentävistä lautasista.<sup>157</sup> Näin yksinkertaisesti ilmiö ei sentään syntynyt. Palmer pohjusti kyllä lautaskeskustelua *Amazing Stories* -julkaisun päätoimittajana. Hän julkaisi vuodesta 1944 alkaen tekaistuja lukijakirjeitä, joissa kerrottiin muukalaisten kohtaamisesta.<sup>158</sup> Kenneth Arnoldin havaintoja kesällä 1947 seurannut kohu tuli kuin tilauksesta Palmerille, joka väitti, että lukijakirjeiden fantasiat oli nyt ”todistettu

<sup>153</sup> Matthews 2007, 10. Arnoldin havaintoon liittyy mielenkiintoinen yksityiskohta. Koko käsite ”lentävä lautanen” palautuu nimittäin juuri Arnoldin havaintoon, vaikka hän ei edes kuvaillut näkemiään esineitä lautasenmuotoisiksi, vaan enemmänkin pitkänomaisiksi. Kuure et al 1993, 11–14.

<sup>154</sup> Antropologit Benson Saler, Charles A. Ziegler ja Charles B. Moore lähestyvätkin Roswellin tapausta kansantarina, jolla on myyttisen kertomuksen ominaisuuksia. Saler, Ziegler & Moore 1997, 1–2 ja passim.

<sup>155</sup> Tutkimusprojektin ensimmäisessä luonnoksessa kesällä 1948 pääteltiin, että lautaset tulivat ulkoavaruudesta, mikä ei tyydyttänyt kenraali Hoyt S. Vandenbergia, joka määräsi raportin tuhottavaksi. Dick 1996, 274.

<sup>156</sup> Project Signin seuranneissa Project Grudgessa (1949–1950) ja Project Blue Bookissa (1952–1968) ilmavoimat yrittivät kyseenalaistaa ufohavaintoja ja antaa niille rationaalisia selitysmalleja. Project Signin ja Project Grudgen loppuraporteista ks. Peebles 1995, 35–39, 49–50.

<sup>157</sup> Peebles 1995, 4.

oikeaksi”.<sup>159</sup> Fiktion ja faktan raja oli ufokeskustelussa jo sen alkuvaiheista lähtien veteen piirretty viiva.

Ufokeskustelu kiihtyi räjähdysmäisesti, kun majuri Donald E. Keyhoe julkaisi tammikuussa 1950 *True*-lehdessä artikkelin ”The Flying Saucers Are Real”, jonka pohjalta hän työsti samannimisen kesäkuussa 1950 ilmestyneen kirjan.<sup>160</sup> Ilmavoimien toimintaa rajusti arvostellut Keyhoe kyseenalaisti viralliset raportit ja väitti lentävien lautasten tulevan maapallon ulkopuolelta. Kenttä oli auki sensaatiohakuksille kirjoittajille, jotka esittivät omat olettamuksensa turhia empiroimattä tieteellisinä faktuina.<sup>161</sup> Kiistely ufoilmioon torjuvasti suhtautuvien viranomaisten ja niitä uskonnollisella kiihkolla lähestyvien asianharrastajien välillä alkoi jo tuolloin. David J. Skalin mukaan ufoväittelyn historia paljastaakin ”tiedeahdistuksen” kulttuurihistorian, missä muukalaisten kohtaaminen on osa modernin tieteen tuottamia pelkoja.<sup>162</sup>

Lentäviä lautasia käsitteleviä juttuja ja artikkeleita ilmestyi esimerkiksi *The Washington Post*issa keväällä 1950.<sup>163</sup> Myös *The New York Times*issa pohdittiin 9.4.1950 lentävien lautasten alkuperää ja esitettiin erilaisia teorioita. *The New York Times*issa todettiin, että ilmavoimien raportit – jotka antoivat havainnoille rationaalisen selityksen – eivät olleet hillinneet teorioita, vaan spekulatiot

<sup>158</sup> Peebles 1995, 5–7. Palmer oli jo vuonna 1944 alkanut julkaista Richard Shaverin lähettämiä ”lukijakirjeitä” nimellä ”Shaver Stories”. Palmer täydensi Shaverin mielikuvituksellisia kirjeitä, ja pian hän alkoi lisätä niihin viittauksia muukalaisten avaruusaluksesta, jotka vierailivat salaa maassa. Fiktiiviset lukijakirjeet nostattivat roimasti *Amazing storiesin* levikkiä. Palmer esitti Shaverin ja omat fantasiansa ”tositarinoina”, mikä karkotti monia *Amazing Storiesin* lukijoita, mutta toi – levikin kasvusta päätellen – myös uusia tilalle.

<sup>159</sup> Dick 1996, 272; Peebles 1995, 14, 27–28. Palmer suhtautui jo tuolloin vähätellen ja vihamielisesti lautashavaintoja tutkiviin viranomaisiin ja tuli samalla pohjustaneeksi sitä epäluuloa, joka leimasi koko ufologian kirjallisuutta 1950-luvulla. Palmer perusti *Fate*-lehden, johon Kenneth Arnold kirjoitti lentäviä lautasia käsitelleen artikkelin kesällä 1948. Curtis Peeblesin mukaan se oli ensimmäinen artikkeli, jossa lentävien lautasten sanottiin tulevan ulkoavaruudesta. Palmer auttoi Arnoldia kirjoittamaan havainnoistaan teoksen *The Coming of the Saucers* (1952): näin siis lautashavaintojen silminnäkijä ja tietetarinoiden kirjoittaja ”valistivat” lukijoita lentävien lautasten olemassaolosta.

<sup>160</sup> Peebles 1995, 43–44. Ilmavoimista majurina vuonna 1923 siviiliin siirtynyt Keyhoe oli 1930- ja 1940-luvulla ansainnut elantonsa vapaana kirjoittajana ja kirjoittanut myös novelleja pulp-lehtiin.

<sup>161</sup> Steven J. Dick on todennut, että ufokeskustelun kummallisista piirteistä on ollut tiedemiesten haluttomuus tarttua koko ilmiöön ja tarkastella sitä tieteellisten metodien mukaisesti. Tieteellisessä prosessissa tiedemiehet yrittävät vakuuttaa suurta yleisöä tekemiensä innovaatioiden merkittävydestä, mutta ufokeskustelussa ”massat” yrittivät vakuuttaa haluttomasta tiedeyhteisöstä ufojen olemassaolosta. Dick 1996, 267–269.

<sup>162</sup> Skalin 1998, 203.

<sup>163</sup> Näitä olivat esimerkiksi: ”Flying Disc’ Tales Still Widespread”, *The Washington Post* 15.3.1950, 5; ”Saucer’ Designed for Axis”, *The Washington Post* 26.3.1950, M5; Lonzo Dove: ”Are ‘Saucers’ Really Ships From Mars”, *The Washington Post* 21.5.1950, B3.

olivat vain käyneet entistä viltimmiksi. Jopa presidentti Truman joutui ottamaan kantaa havaintoihin. Artikkelissa kuitenkin suhtauduttiin sarkastisen pilkallisesti väitteisiin, joiden mukaan lentävät lautaset olisivat tulleet ulkoavaruudesta.<sup>164</sup>

Vastausta kysymykseen ufohavaintojen aikalaisjulkisuudesta voi hakea toukokuussa 1950 julkaistusta gallup-kyselystä. Kyselyn toteuttaneen George Gallupin mukaan lentävien lautasten arvoitus oli eniten julkisuutta saanut ilmiö sodanjälkeisen ajan Yhdysvalloissa. Kyselyn vastaajista 94 % oli kuullut tai lukenut lentävistä lautasista, kun taas 84 % vastaajista oli kuullut tai lukenut ammattiyhdistysten toimintaa rajoittaneesta Taft-Hartley -laista (1947) ja vain 65 % oli kuullut Marshall-avusta.<sup>165</sup> Otoksen laajuutta ei *The Washington Postin* jutusta selviä, minkä vuoksi liian pitkälle meneviä johtopäätöksiä sen pohjalta ei ole syytä tehdä. Joka tapauksessa kiinnostus lentäviä lautasia kohtaan oli kyselyn mukaan suurempaa kuin kiinnostus ulko- tai sisäpolitiikan kiistakysymyksiin. Gallupin mielipidekyselyssä vastaajilta kysyttiin myös, mitä lentävät lautaset olivat. Vain 5 % vastaajista uskoi, että lautaset olivat komeettoja, tähdenlentoja tai ”jotain” ulkoavaruudesta ja 3 % uskoi, että ne olivat venäläisten aseita. Vastaajista 32 % ilmoitti, ettei tiedä vastausta. Muuten selitykset jakautuivat seuraavasti: armeijan salaiset kokeet tai uusien aseiden testaaminen (23 %), optisia illuusioita, (16 %), jonkinlainen uusi lentokone (6 %), sellaisia ei ole olemassa (6 %), ei ole kuullut (6 %), sekalaisia arvauksia (3 %) ja säähavaintovälineitä (1 %).<sup>166</sup> Vain pieni osa kyselyn vastaajista siis uskoi, että lentävät lautaset olivat lähtöisin Neuvostoliitosta tai vierailta planeetoilta.

Gallupin kysely näyttäisi vahvistavan käsityksen lautasten saamasta julkisuusravosta, mutta kyseenalaistavan ajatuksen lautashavaintojen liittämistä ulkoavaruuden vierailijoihin. Kysely on kuitenkin tehty ennen kuin Donald Keyhoen kirja *The Flying Saucers Are Real* ilmestyi. Siksi kysely todentaa vain sen, että lautashavaintoihin suhtauduttiin epäilevästi ennen ufologisen kirjallisuuden yleistymistä ja tieteiselokuvan läpimurtoa. Keyhoe ei ollut ainoa, joka esitti tällaisia väitteitä. Syyskuussa 1950 ilmestyi Frank Scullyn kirja *Behind the Flying Saucers*, jossa todisteltiin lentävien lautasten ja maailman ulkopuolisen elämän yhteyttä vielä Keyhoeta innokkaammin.<sup>167</sup> Scully tunnettiin paremmin

<sup>164</sup> Nolan, Joseph: “Those Flying Saucers: Are or Aren’t They?”, *The New York Times* 9.4.1950, E10. Nolanin artikkelissa siteerataan Neuvostoliiton ulkoministeri Andrei Gromykin ironista kommenttia, jonka mukaan lautasilmiön aiheutti voimistaan tietämätön neuvostoliittolainen kiekonheittäjä.

<sup>165</sup> George Gallup: “Public Views Flying Saucers as Experimental U.S. Weapons”, *The Washington Post* 20.5.1950, B11.

<sup>166</sup> Ibid. Tuloksena oli 101 %, koska eräät vastaajat olivat vastanneet useampaan kohtaan.

<sup>167</sup> Scullyn teoksen väitteet osoitettiin jo aikalaiskeskustelussa kyseenalaisiksi ja osittain myös naurettaviksi. Saler, Ziegler & Moore 1997, 13–14; Peebles 1995, 56–58.



*Variety*n kolumnistina. Hollywoodin tunnetuimman elokuvalehden kolumnistin debytointi ufokirjailijana kertoo osaltaan lautastarinoiden fiktiivisestä kaikupohjasta.

Keyhoen ja Scullyn kirjat loivat pohjaa tieteiselokuvabuumille. Curtis Peeblesin mukaan vuodet 1950–1951 olivatkin ratkaisevia ”lautasmyytin” kehittymiselle. Silloin vakiintuivat ne mielikuvat, jotka ohjasivat myös tulevien vuosikymmenien ufokeskustelua. Keyhoen menestysteos kirjasi ylös lautaskeskustelun väitteet ja uskomukset sekä esitti ne lisäksi hyvin hyökkäävään sävyyn. Invaasioelokuvat antoivat visuaalisen muodon Keyhoen ja muiden asiasta julkista meteliä pitäneiden kirjoittajien väitteille, ja siksi niillä oli huomattava vaikutus lautaskeskustelun julkisuusarvoon.<sup>168</sup> *The Flying Saucers Are Real* sen enempiä kuin muukaan ufologinen kirjallisuus ei olisi riittänyt luomaan lautasmyyttiä. Ainakaan se ei olisi osoittautunut niin kestäväksi ilman Hollywoodin antamaa vetoapua. Tieteiselokuvien tuotantotahdin kiihtyessä myös ufologisen kirjallisuuden määrä ja menekki kasvoivat. Elokuviin ja ufologisen kirjallisuuden menestys ruokki toinen toistaan.<sup>169</sup>

Keyhoe jatkoi ilmavoimien arvostelua teoksissaan *Flying Saucers from Outer Space* (1953) ja *The Flying Saucer Conspiracy* (1955), joista ensiksi mainittu myi yli 500 000 kappaletta.<sup>170</sup> Samalla Keyhoen kritiikki viranomaisia kohtaan jyrkkeni teokselta. *Flying Saucers Are Realissa* (1950) päähuomio oli lautashavainnoissa, mutta *The Flying Saucer Conspiracyssa* käsiteltiin puolestaan jo lautashavaintojen ja avaruusmuukalaisten salaisuuksia pimittävää ”salaliittoa”. Ufologisen kirjallisuuden määrä kasvoi muutenkin: vuosina 1950–1953 ilmestyi kahdeksan aihepiiriä käsittelevää teosta, vuosina 1954–1956 peräti 18.<sup>171</sup> Määrän kasvaessa ufologisessa kirjallisuudessa tapahtui myös painopisteen muutos. Lautashavaintoja esittelevien ja ilmavoimien tarjoamia selitysmalleja herjaavien kirjojen ohella ilmestyi nyt teoksia, joissa kuvattiin yksityiskohtaisesti avaruusmuukalaisten kohtaamista. Ensimmäinen julkisuuteen noussut avaruusvieraiden kohtaaja oli George Adamski, puolalaissyntyinen yhdysvaltalainen, joka kirjoitti brittiläisen Desmond Leslien kanssa teoksen *Lentävät lautaset – onko niitä?* (*The Flying Saucers Have Landed*, 1953). Siinä Adamski väitti tavanneensa rauhanomaisia avaruusmuukalaisia. Adamskin ja Leslien

<sup>168</sup> Peebles 1995, 58–60.

<sup>169</sup> Vieth 1999, 72.

<sup>170</sup> Peebles 1995, 110.

<sup>171</sup> Peebles 1995, 135–136. Vain kahdessa teoksessa suhtauduttiin skeptisesti lentävien lautasten olemassaoloon. Ufoilmiöön kriittisesti suhtautuneita teoksia olivat myöhemmin ufoskeptikkona tunnetun Donald Menzelin *Flying Saucers* (1953) sekä Project Signin johtajan kapteeni Edward J. Ruppeltin *Report on the Unidentified Flying Objects* (1956). Toisin kuin sääilmiöistä selityksiä hakenut Menzel, Ruppelt ei varsinaisesti kiistänyt lentävien lautasten olemassaoloa.

teos sai pian seuraajia, joissa ”kontaktin saaneet” henkilöt kertoivat vierailleen-  
sa jo muukalaisten aluksella tai heidän kotiplaneetallaan.<sup>172</sup>

Lautaskeskustelua käsiteltiin tuoreeltaan sensaatiohakuaisessa dokument-  
tielokuvassa *The Flying Saucer Mystery* (1950), jossa haastateltiin Donald  
Keyhoeta ja Frank Scullya. Siinä pyrittiin objektiivisuusilluusion luomiseen  
leikkaamalla ristiin niin ilmavoimien edustajien, lautashavaintojen silminnä-  
kijöiden kuin ufologienkin haastatteluja. Illuusiota vahvisti vielä kaikkitietävä  
kertojanääni, joka pohti ”lautasmysteeriä” esittämällä erilaisia selitysvaihto-  
ehtoja. *The Flying Saucer Mysteryn* alussa kertoja esittää kysymyksiä lentävien  
lautasten alkuperästä ja tulee samalla määrittäneeksi siihenastisen keskustelun  
keskeiset teemat:

Mitä ovat lentävät lautaset? Mitä ihmiset näkevät ja joskus myös valoku-  
vaavat? Mitä on taustalla tässä ilmiössä, joka on päivittäin lehtien uutisot-  
sikoissa? Viiden vuoden tutkimusten jälkeen edes asiantuntijat eivät ole  
saavuttaneet yksimielisyyttä tästä.<sup>173</sup>

*The Flying Saucer Mysteryssä* on nähtävissä yhtymäkohtia myöhempiin invaa-  
sioelokuviin. Ensinnäkin monen invaasioelokuvan trailereissa käytettiin vastaa-  
via ilmaisukeinoja kuin siinä: kertojanääntä ja dokumentaarisuuden vaikutelmaa  
luovaa kuvaustapaa ja musiikkia. Toiseksi dokumenttielokuvan kerronnalliset  
konventiot muistuttavat invaasioelokuvien tyyliä rakentaa mielikuvitukselliselle  
tarinalle uskottavuuden auraa. Esimerkiksi *Uhkavaatimuksen maalle* tai *Len-  
tävien lautasten hyökkäyksen* alkukohtauksissa on käytetty hyvin samantyypp-  
pisiä elementtejä uskottavuusilluusion rakentamisessa.

Muukalaisten elokuvallinen invaasio kytkeytyi tiiviisti lautaskeskusteluun ja  
sen saamaan julkisuuteen. Elokvantekijät hyödynsivät ufologista kirjallisuutta  
kuvatessaan avaruusmuukalaisia tai ympätessään käsikirjoituksiin pseudotie-  
teellistä jargonia. Ensimmäinen lentäviä lautasia käsittelevä tieteiselokuva *The  
Flying Saucer* sai ensi iltansa jo tammikuussa 1950, sopivasti Donald Keyhoen  
artikkelin mediahuomion siivittämänä. Tieteisfiktion maustaminen ufologien  
tarjoamalla ”faktoilla” sai sen näyttämään uskottavammalta: Keyhoen kirja  
*Flying Saucers from Outer Space* oli innoittaja elokuvalla *Lentävien lautasten  
hyökkäys* (1956). Keyhoen teoksen mainitseminen *Lentävien lautasten hyök-*

<sup>172</sup> Peebles 1995, 128–129. Kontaktihenkilöiden tarinoiden saadessa yhä hurjempia kään-  
teitä tapahtui myös lautashavaintoihin uskovien kirjoittajien sisäinen hajaannus. Donald  
Keyhoe kutsui Adamskia ja muita muukalaisten kohtajia ”sekopäiksi”, jotka tahrasivat  
hänenkin maineensa.

<sup>173</sup> *The Flying Saucer Mystery* 1950, 0:00 – 0:01. Dokumenttielokuvan pituus on vain 15  
minuuttia. Sen sävy on pikemminkin eri osapuolten argumentteja esittelevä kuin valmiita  
vastauksia tyrkyttävä. Lautashavaintoja kommentoivat ufologit, mutta myös ilmiöitä mal-  
tillisemmin äänenpainoin lähestyneet tiedemiehet ja sotilaat.

*käyksen* alkuteksteissä kiinnitti elokuvan julkisuudessa käytyyn ufokeskusteluun ja vahvasti katsojan mielikuvaa sen ajankohtaisuudesta.

Elokuvien ja ufologisen kirjallisuuden levittämä ”lautaskuume” ei ollut viranomaisten mieleen. Armeija ei antanut kalusto-apua *Se toisesta maailmasta* -invaasioelokuvalle, jonka kuvauspaikaksi oli kaavailtu Yhdysvaltain ilmavoimien tukikohtaa. Näin ainakin elokuvan tuottanut Howard Hawks väitti aikalaishaastattelussa. *The New York Times* kertoi elokuvan kuvausvaiheessa marraskuussa 1950, että ilmavoimat oli kieltäytynyt yhteistyöstä. Lehtijutun mukaan yhteistyötä ehdottanut apulaistuottaja Edward Lasker sai ilmavoimien edustajalta seuraavan vastauksen: ”Olemme tuhlanneet puoli miljoonaa dollaria todistaaksemme, että lentäviä lautasia ei ole olemassa. Miksi meidän pitäisi auttaa teitä tekemään elokuva niistä?”<sup>174</sup> Lautasmyyttiä pönkittävän elokuvan valmistumista ei siis olisi haluttu tukea.<sup>175</sup> Tutkijoista J. Hoberman (2011) tosin epäilee koko tarinaa tuottaja Hawksin keksimäksi julkisuustempuksi, jossa Lasker vuoti tarinan tarkoituksella lehdistölle.<sup>176</sup>

Ufokeskustelua kommentoitiin tieteissarjakuvissa jo ennen kuin tieteiselokuvien tuotantosykli oli varsinaisesti alkanut. Erityisesti E.C. Comicsin piirtäjät tarttuivat innolla lautashysteriaan. Muukalaisten invaasio onkin aiheena yllättävän monessa *Weird Fantasy* ja *Weird Science* sarjakuvista. *Weird Science* alkoi ilmestyä kesällä 1950 ja jo toisessa numerossa oli Al Feldsteinin sarjakuva ”Flying Saucer Invasion”. Siinä kuvattiin ironiseen sävyyn, kuinka lautashavainnot yleistyvät ja kuinka ilmavoimat yrittää hillitä aiheesta noussutta hälyä.<sup>177</sup>

”Flying Saucer Invasion” -sarjakuvassa Feldstein kuvaa ylimielisiä viranomaisia, jotka selittävät lautashavaintojen olevan vain hallusinaatioita. Lautashavaintoihin otetaan kantaa niin Yhdysvaltain kongressissa kuin Neuvostoliitossa. Molemmissa maissa poliitikot tulkitsevat ne omaa yhteiskuntajärjestelmää vastaan suunnatuksi propagandaksi. Lautashavaintoja analysoiva psykologi puolestaan leimaa ilmiön tiedotusvälineiden ja sarjakuvien luomaksi illuusioksi, jonka taustalla on sodanjälkeinen turvattomuus ja taloudellinen epävarmuus. Lopulta viranomaiset onnistuvatkin mitätöimään kaikki havainnot ja selittä-

<sup>174</sup> *The New York Times*, 12.11.1950. AMPAS production files, clippings: The Thing from Another World.

<sup>175</sup> Turner 1991, 36. Elokuvasa kommentoidaan ilmavoimien haluttomuutta käsitellä lentäviä lautasia koskevaa tietoa. Avaruusmuukalaista vastaan kamppaileva miehistö ei saa apua ylemmiltä tahoilta. Eräs sotilaista lukee tiedotteen, jossa todetaan ilmavoimien jättäneen lentävien lautasten tutkimisen sillä perusteella, ettei todisteita niiden olemassaolosta ole löydetty. *Se toisesta maailmasta* 1951, 0: 24–0: 26.

<sup>176</sup> Hoberman 2011, 167. Hoberman ei tosin perustele väitettään. Hawks oli kyllä tunnettu siitä, että väritti kertomuksia haastatteluissa, joten Hoberman saattaa olla oikeassakin.

<sup>177</sup> *Weird Science* No. 2, December 1992 (#13, 1950). Kyseessä oli toinen numero, koska numero #12 oli tosiasiaa ensimmäinen numero.



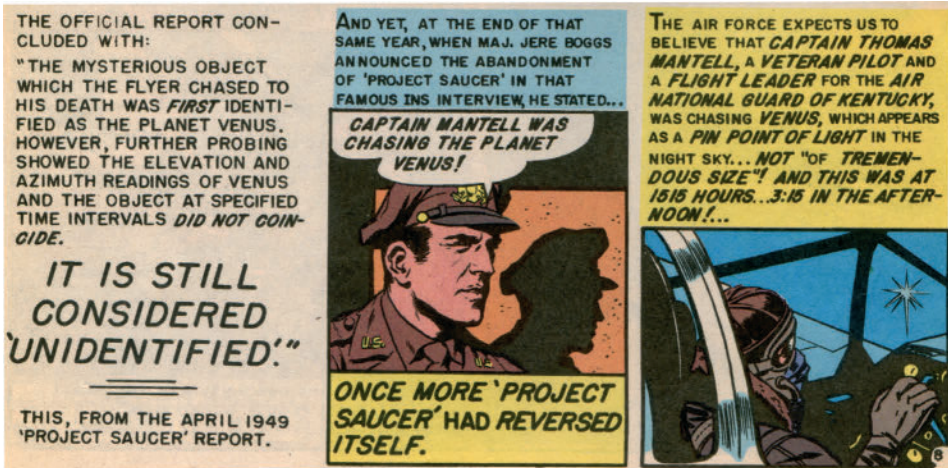
Kuva 1: *Weird Science* toisen numeron (#13 1950) kansikuva pilkkaa ilmavoimien lautashavaintoselityksiä.

mään ne psykologisista syistä johtuviksi. Tarinan lopussa ilmavoimien itsetyytyväisyys saa sitten palkkionsa lentävien lautasten hyökätessä maahan.<sup>178</sup> Feldsteinin tarina kokoaa näin yhteen aiheesta käydyin keskustelun ja esittää kärjistetyn tulkintansa eri osapuolien argumenteista. Kuvaus sarjakuvia kritisoivasta psykologista voidaan lukea tietoiseksi piikiksi, sillä keskustelu sarjakuvien vaarallisuudesta oli alkanut jo 1940-luvun lopulla. Osallistuminen sarjakuvasta käytävään keskusteluun – eräänlainen itsereflektiivisyys – oli tyypillistä yhtiön sarjakuville.<sup>179</sup>

Varsinainen kannanotto aiheeseen oli kuitenkin vuonna 1954 ilmestynyt *Weird Science-Fantasy* erikoisnumero. Numeron kannessa uhotaan, kuinka ”E.C. haastaa USA:n ilmavoimat kuvitetulla, totuudenmukaisella lautasrapor-

<sup>178</sup> *Weird Science* No. 2, December 1952 (#13, 1950).

<sup>179</sup> Ks. Ahonen 1998, 26–27; Arffman 2004, 49.



Kuva 2: Weird Science-Fantasy (1954) ufonumerossa kommentoitiin Mantellin tapausta.

tilla. Dokumentoidut todisteet!”<sup>180</sup> Numeron tarinat keskittyivätkin julkisuudessa näkyvästi puituihin ufotapauksiin, kuten kapteeni Thomas Mantellin kuolemaan tammikuussa 1948 johtaneeseen onnettomuuteen. Ilmavoimien lentäjä Mantell menetti koneensa hallinnan lähdettyään seuraamaan tunnistamatonta lentävää esinettä. Ilmavoimien tutkimuksissa todettiin vuonna 1952, että Mantell oli lähtenyt seuraamaan säähavaintopalloa.<sup>181</sup> Ufologisessa kirjallisuudessa Mantell esitettiin kuitenkin ufojen ensimmäisenä ”uhrina” ja tapaus nostettiin esimerkiksi ilmavoimien raporttien epäloogisuuksista.<sup>182</sup> Myös sarjakuvassa lentäjän kuolema selitetään ufon aiheuttamaksi ja heti perään siteerataan ilmavoimien julkaisemaa, lautashavainnot mitätöivää ”Project Saucer”-tutkimusta, jonka sisältö halutaan näin osoittaa naurettavaksi.<sup>183</sup>

Dokumentaarisuuden korostaminen huipentuu erikoisnumeron ruutujen alalaidassa vilahtaviin lähdeviitteisiin eli lainauksiin ”alkuperäisistä todista-

<sup>180</sup> *Weird Science-Fantasy* No 4, August 1953 (# 26, 1954). Ensimmäisellä sivulla, joka ilmavoimien tutkimusten kritiikkinä muistuttaa lähinnä syytekirjelmää, fiktion ja faktan suhde määritellään vielä tarkemmin: ”Tähän asti E.C. on käsitellyt lentäviä lautasia fiktiona sepittämällä tarinoita raportoitujen havaintojen ympäriltä. Tällä kertaa olemme jättäneet ’fiktion’ pois ja hyödyntäneet vain ’tosiseikkoja’”.

<sup>181</sup> Mantellin tapauksesta Peebles 1995, 21–25, 67. Ilmavoimat raportoivat ensin, että Mantellin seuraama kohde oli Venus-planeetta, kunnes vuonna 1952 viralliseksi selitykseksi todennettiin säähavaintopallo.

<sup>182</sup> Mantellin tapausta käsittelivät sekä Donald Keyhoe, Frank Scully että Desmond Leslie ja George Adamski. Keyhoe 1950, 15–17; Scully 1950, 20–21; Leslie & Adamski 1954, 16–17.

<sup>183</sup> *Weird Science-Fantasy* No 4, August 1953 (# 26, 1954). ”Project Saucer” oli lehdistön antama nimi Project Sign-tutkimukselle.

jalausunnoista”.<sup>184</sup> Yleensä E.C.:n sarjakuvien sisältämä kritiikki oli epäsuoraa, mutta nyt lukija pyrittiin vakuuttamaan siitä, että sarjakuvantekijät ovat vakavissaan paljastamassa ilmavoimien uforaporttien epäloogisuuksia. *Weird Science-Fantasy*’n lautasnumero päättyy lopputiivistelmään, jossa esitetään 17 raflaavasti muotoiltua kysymystä ilmavoimille. Lautasnumerossa heitetty haaste muistuttaa myöhempien vuosikymmenien ufokeskustelua: totuus ufoista on siellä jossain – arkistojen kätköissä, salaisissa sotilastukikohdissa tai jossain tietojen salaavien viranomaisten selän takana. Röyhkeän haastava sarjakuvan numero julisti tähtäävänsä siihen, että suuri yleisö pidettäisiin ajan tasalla tutkimuksissa ja että ilmavoimat lopettaisi lautashavaintojen ”vähättelyn”. Tällainen hyökkävyys kuitenkin puuttui invaasioelokuvista, joiden mielenkiinto fokusoitui enemmän esimerkiksi vihollisen ominaispiirteiden ja toiseuden määrittelyyn.

Lautashavainnoista käyty julkinen keskustelu toimi tärkeänä sysäyksenä siihen, että muukalaiselokuvien skenaarioita alettiin laatia niin Hollywoodin suurissa studioissa kuin pienstudioiden nyrkkipajoissa. Julkinen mielenkiinto ufoja ja avaruusmuukalaisia kohtaan kasvoi 1950-luvuna aikana, kun aihetta hyödynnettiin tieteiselokuvissa ja kun ufologista kirjallisuutta ilmestyi enemmän. Lentävien lautasten ”mysteeri” tuli näin osaksi yhdysvaltalaisista populaarikulttuuria.

### 2.3. Hollywoodin poliittiset ja taloudelliset haasteet

Kylmän sodan rintamalinjat vakiintuivat kansainvälisessä politiikassa vuosien 1946–1947 aikana (ks. luku 3). Yhdysvaltain sitoutuminen kylmän sodan kamppailuun tihensi kommunismin vastaista liikehdintää myös Hollywoodissa. Radikalismien leviämisen pelko merkitsi Hollywoodin viihdekoneiston joutumista suurennuslasin alle. Kaikista kulttuurituotteista juuri elokuvan ajateltiin tehokkaimmin manipuloivan katsojien mielipiteitä.

Maksimaaliseen voittoon tähtäävä elokuvateollisuus asetti jo vuonna 1934 omille tuotteilleen moraaliset standardit ns. Haysin koodin avulla. Hollywood-elokuvien muotokieltä ja sisältöä ohjannut koodi painottui seksin, väkivallan ja muiden kansalaisten siveellistä ryhtiä vaarantavien tekijöiden kitkemiseen.<sup>185</sup>

<sup>184</sup> *Weird Science-Fantasy* No 4, August 1993 (# 26, 1954).

<sup>185</sup> Haysin koodi syntyi 1930-luvun alkuvuosina, kun elokuvien moraalisesti ”kyseenalaisesta” sisällöstä huolestuneet piirit alkoivat vaatia koodistoa, joka määritteli sallitun ja kielletyn rajat. Koodin vakiintuminen vuonna 1934 laittoi elokuvantekijät tiukasti ruotuun: seksin ja väkivallan kuvaamiselle asetettiin tarkasti säännellyt ehdot. Lev 2003, 87–89; von Bagh 1998, 155–156.

Koodin noudattamista ja Hollywood-elokuvien moraalia valvoi Joseph I. Breenin johtama PCA (Production Code Administration), ja vuosina 1934–1954 Breen oli Hollywoodin vaikutusvaltaisimpia henkilöitä.<sup>186</sup> Koodin pedanttisuus ei kuitenkaan poistanut epäilyjä elokuvien poliittisista tarkoituseristä tai elokuva-alan työntekijöiden radikalismista. Vuonna 1938 kongressin edustajainhuone perusti epäamerikkalaista toimintaa tutkivan valiokunnan HUAC (House Un-American Activities Committee). Valiokunnan mielenkiinto suuntautui alusta asti elokuvateollisuuteen. Sen puheenjohtaja Martin Dies väitti vuonna 1940 monen merkittävän Hollywood-vaikuttajan olevan kommunisteja tai heidän myötäilijöitään. Vielä tuolloin filmikaupunki seiso yhtenäisenä sen sisäisiin asioihin puuttuvia tunkeilijoita vastaan ja Dies joutui perääntymään.<sup>187</sup> Syksyllä 1947 HUAC iski uudestaan Hollywoodiin, mutta tällä kertaa vastaanotto ei ollut yksimielisen torjuva.

Elokuvatuotantoa hallitsivat Hollywoodissa 1930- ja 1940-luvulla suuret studiot, joiden omapäiset johtajat katsoivat kauhulla vuosina 1945–1946 filmikaupunkia ravistellutta lakkotaistelua. Walt Disney, Louis B. Mayer, Jack Warner ja muut teollisuuden johtohahmot uskoivat kiihtyvien työtaistelujen olevan merkki kommunismin tunkeutumisesta elokuvabisnekseen. Heidän äänitorvena oli vuonna 1944 perustettu MPA<sup>188</sup>, joka koostui konservatiivisista elokuva-alan työntekijöistä, erityisesti tuottajista. Kaikenkarvainen radikalismi edusti heille paitsi ideologista vaaraa myös häiriötekijää, joka uhkasi ruostuttaa tuottoisan liiketoiminnan hyvin voidellut rattaat.<sup>189</sup> MPA tasoitti tietä HUAC:lle osoittamalla, että elokuvateollisuuden piiristä löytyi antikommunisteja, jotka olivat valmiita yhteistyöhön ja tarvittaessa todistamaan kollegoitaan vastaan.

Todistajia tarvittiinkin syksyllä 1947 HUAC:n kuulustelujen alkaessa Hollywoodissa. Ensin kuultiin ”ystävällisiä” todistajia, jotka vakuuttivat kommunistien soluttautuneen elokuvateollisuuteen. Varsinaiset kuulustelut alkoivat kuitenkin lokakuussa, jolloin paikalle kutsuttiin 19 ”epäystävällistä” todistajaa. Määritelmä epäystävällinen viittasi jo kuulusteltavien asemaan: he olivat tunnettuja Hollywoodin vasemmistoradikaaleja, enimmäkseen käsikirjoittajia, jotka olivat toimineet 1930-luvulta lähtien aktiivisesti erilaisissa vasemmistolaisiksi listatuissa järjestöissä. Valiokunnan penäämä keskeinen kysymys liittyi

<sup>186</sup> Doherty 2007, 7.

<sup>187</sup> Rose 1999, 27–28; Sklar 1975, 245.

<sup>188</sup> Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals.

<sup>189</sup> Lakkotaisteluista yksityiskohtaisemmin Sklar 1975, 258 ja Neve 1992, 88–89. Joillekin tuottajille kommunismin vastustaminen saattoi olla suoranaista pakkomielleä. Vuonna 1949 kuollut MPA:n ensimmäinen puheenjohtaja Sam Wood määräsi testamentissaan, että hänen perillistensä oli leskeä lukuunottamatta annettava valahtoinen todistus siitä, etteivät he ole eivätkä ole koskaan olleet kommunisteja. Ceplair & Englund 1983, 209–211.

sihen, olivatko kuulusteltavat olleet kommunistisen puolueen jäseniä. Kymmenen heistä kieltäytyi vastaamasta kysymyksiin perustuslain 1. tai 5. lisäyksen nojalla. Kieltäytyjiä alettiin kutsua ”Hollywoodin kymmeniköksi”, ja tapauksen herättämä kohu antoi pontta uusille kuulusteluille.<sup>190</sup> Kymmenikön taipumattomimpien jäsenten oikeustaistelu päättyi lopulta vankeusrangaistuksiin. Kun HUAC:n kuulustelut käynnistyivät uudestaan mccarthyismin hengessä vuonna 1951, filmikaupungin sisäinen vastarinta oli pääosin nujerrettu.<sup>191</sup>

Miksi epäamerikkalaista toimintaa tutkiva valiokunta sitten suuntasi toimintatarmonsaa juuri Hollywoodiin? Kommunistivainoja tutkineiden Larry Ceplairin ja Steven Englundin (1983) mukaan HUAC:lla oli kolme tavoitetta: saada julkisuutta kommunismin vastaiselle taistelulle, pelottaa elokuvatuottajat pois liian kriittisten aiheiden parista sekä tuhota Yhdysvaltain kommunistipuolueen CPUSA:n maine ja toimintakyky.<sup>192</sup> Jälkikäteen arvioiden voidaan todeta kaikkien tavoitteiden täyttyneen. Kuulusteluja seurannut julkisuusmylly loi pohjan kommunistivainojen kiristymiselle 1950-luvulla ja kommunistipuolueen jäsenmäärä kutistui pieneksi.<sup>193</sup> Tuottajien pelottaminen onnistui sekin tehokkaasti, sillä yhteiskunnallisesti kantaaottavien tai muuten valiokunnan toimintaa arvostelevien näkemysten esittäminen tiesi nyt vaikeuksia Hollywoodissa. Studiojohtajilla ei ollut mitään muutaman radikaalin uhraamista vastaan, olivatpa nämä sitten kommunisteja tai liberaaleja. Tuottajien etujärjestö antoi joulukuussa 1947 ns. Waldorfin lausunnon, jonka mukaan se ei palkkaisi kommunistia tai kumoukselliseen toimintaan tähtäävän järjestön jäsentä. Samalla tuomittiin Hollywoodin kymmenikön käytös. Lausunnossa tosin varoitettiin hysterian lietsomisesta ja elokuva-alan työntekijöiden turhasta vainoamisesta.<sup>194</sup>

<sup>190</sup> Kuulustelujen alkuvaiheista yksityiskohtaisemmin ks. Hoberman 2011, 52–54, 57–58; Schrecker 1998, 319–325; Caute 1978, 489–490.

<sup>191</sup> Ceplair & Englund 1983, 275, 361–362 ja passim. Ensimmäinen reaktio kuulusteluihin oli yleinen närkästys, joka konkretisoitui Hollywoodin liberaalien perustamana järjestönä ”Committee for the First Amendment” (CFA). HUAC:n painostus ja yleisesti kiihtyvä antikommunistinen mieliala kuitenkin mitätöivät sen ponnistelut muutamassa vuodessa. Kommunistiksi leimautumisen pelko alkoi varjostaa CFA:nkin jäseniä. Siksi esim. Humphrey Bogart kirjoitti artikkelin otsikolla ”I Am No Communist”. Vastaavat julkiset puhdistautumiset yleistyivätkin tämän jälkeen. Monet HUAC:n kuulusteluja vastustaneetkin hermostuivat Hollywoodin kymmenikön tiukkaan vaikenemiseen. Vain harva halusi vaarantaa oman uransa heidän puolestaan. Ceplair & Englund 1983, 291; Neve 2003, 65–66; Hoberman 2011, 61–62.

<sup>192</sup> Ceplair & Englund 1983, 438.

<sup>193</sup> Yhdysvaltain kommunistipuolueen CPUSA:n jäsenmäärä oli korkeimmillaan vuonna 1938, jolloin se oli 82 000. Toisen maailmansodan aikana jäsenmäärä laski, mutta nousi uudestaan sodanjälkeisinä vuosina. HUAC:n kuulustelujen alkaessa syksyllä 1947 puolueessa oli 75 000 jäsentä, minkä jälkeen jäsenmäärä romahti. Vuonna 1958 puolueessa oli 3000 jäsentä, joista merkittävä osa oli FBI:n maanalaisia agenteja tai ilmiantajia. Schrecker 1998, 15–20. Ks. myös Brown 2009, 95 ja Weiner 2012, 252.



Nämä varoitukset ennakoivat tulevan kehityksen, sillä hyväksymällä HUAC:n vetämän linjan osaksi Hollywoodin sisäisiä toimintaperiaatteita tuottajat samalla antoivat siunauksensa kommunistivainojen alkamiselle.

Kuulusteluihin joutuneella oli kaksi vaihtoehtoa: ryhtyä yhteistyöhön HUAC:n kanssa tai kieltäytyä vastaamasta sen esittämiin kysymyksiin perustuslain lisäysten nojalla. Ensimmäinen vaihtoehto tiesi julkista katumusta ja kommunismista irtisanoutumista sekä pahimmassa tapauksessa ”kommunistoverien” ilmiantamista, jälkimmäinen taas vuosia kestänyttä oikeustaistelua ja työtilaisuuksien loppumista Hollywoodissa. Kuulustelut johtivat nopeasti siihen, että elokuva-alan ihmiset ryhmiteltiin ideologisin perustein eri karsinoihin. HUAC:n syyttämiä tai epäilemiä henkilöitä listattiin myös elokuvastudioissa. Syytetyt sekä kommunistisympatioista epäillyt henkilöt joutuivat epäviralliselle, mutta tehokkaasti toimivalle mustalle listalle. Sille joutui kaikkiaan yli 300 elokuva-alan ammattilaista, joista suurin osa oli käsikirjoittajia ja näyttelijöitä. Kommunisteiksi tai vasemmistolaisiksi tiedettyjen kirjaaminen mustalle listalle ei vielä riittänyt, vaan sitä täydennettiin ns. harmaalla listalla, johon laitettiin vasemmistolaisia liiaksi ymmärtäviä liberaaleja.<sup>195</sup> Näin elokuvateollisuus tuki HUAC:n pyrkimyksiä siivoamalla joukostaan pois epäilyksenalaiset henkilöt.

Hollywoodin kommunistivainot herättävät edelleen polemiikkia myös yhdysvaltalaisessa historiantutkimuksessa. HUAC:n kommunistivainoja tutkinut John J. Gladchuck (2007) väittää, että Hollywoodin vasemmistolaiset ja kommunistit eivät muodostaneet minkäänlaista turvallisuusvaaraa Yhdysvalloille ja että HUAC:n toiminta oli Yhdysvaltain perustuslain vastaista mielipidevainoa. Hollywoodin vasemmistoa ja Neuvostoliiton Yhdysvalloissa harjoittamaa vakolutoimintaa tutkineet historioitsijat Ronald & Allish Radosh (2005) ovat täysin eri mieltä. He korostavat, että suurin osa Hollywoodin kymmeniköstä ja muista vasemmistovaikuttajista oli vakaumuksellisia, Neuvostoliittoa ihailleita stalinisteja, jotka noudattivat kuuliaisesti Yhdysvaltain kommunistisen puolueen – ja siten Kremlin – linjauksia.<sup>196</sup>

Hollywood tuki HUAC:n pyrkimyksiä myös tekemällä sisällöltään antikommunistisia elokuvia 1940–1950-luvun taitteessa. Kommunistivainojen merkitys näkyi kuitenkin väkinäistä propagandaa enemmän vaikenemisena ja yhteiskuntakriittisten aiheiden hyllyttämisenä. Toisen maailmansodan jälkeisinä

<sup>194</sup> Sklar 1975, 265–266; Ceplair & Englund 1983, 328–331. Sklar korostaa studiojohtajien osuutta kommunistivainoissa. Sen sijaan David Cauten mukaan vainoja veivät eteenpäin poliitikot, eivät Hollywoodin studiojohtajat tai -omistajat. Cauten 1978, 490.

<sup>195</sup> Salo 1994, 10, 15. Ks. myös Ceplair & Englund 1983, 387–388 ja Schrecker 1998, 330.

<sup>196</sup> Gladchuck 2007, 1–4; Radosh & Radosh 2005, 235–242. Tutkijoiden jakautumista kahteen leiriin todistaa sekin, että Gladchuck ei teoksessaan viittaa lainkaan Ronald Radoshiin, John Earl Haynesiin tai muihin antikommunistisiin ”ymmärtäjiin”.

vuosina tehtiin silti monia avoimesti yhteiskuntakriittisiä elokuvia: Abraham Polonskyn ohjaama *Pahan pauloissa* (Force of Evil, 1948) kuvasi kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmän korruptoituneisuutta ja Edward Dmytrykkin *Oikeutettu kosto* (Crossfire, 1947) antisemitismia. Vuonna 1948 *Variety* kuitenkin raportoi, kuinka studiot olivat tiputtamassa ohjelmistostaan ”kanta-aottavia” produktionia. Yhteiskunnallisia ongelmia käsitelleiden elokuvien määrä väheni vuosina 1948–1954, olkoonkin, että samaan aikaan tuotettiin runsaasti antikommunistisia elokuvia.<sup>197</sup>

Mustan listan seurauksena yhteiskuntakriittistä innostuneiden kirjoittajien joukko oli muutenkin harvennut. Se, millaisena myrkkynä kanta-aottavaa elokuvaa pidettiin, käy ilmi ”proletaarielokuva” *Maan suolan* (Salt of the Earth, 1954, O: Herbert Biberman) kohtalosta: virkavalta häiritsi elokuvan kuvauksia ja vain harvat teatterit suostuivat ottamaan sen ohjelmistoonsa. Elokuvateollisuuden johtavana periaatteena oli yleensä ollut mahdollisimman suuren katsojajoukon miellyttäminen, mutta nyt tärkeintä näytti olevan äänekkäiden antikommunististen painostusryhmien varominen.<sup>198</sup>

Tuotantopoliitikan varovaisuus ei kuitenkaan merkinnyt kriittisyyden häviämistä Hollywood-elokuvasta. Jo Haysin koodi oli kaventanut elokuvien ilmaisu-kieltä, mikä oli pakottanut elokuvantekijät turvautumaan peittelyyn ja kiertoilmaisuihin. Monista 1950-luvun Hollywood-elokuvista on luettavissa piilotettuja kommentteja aikakauden poliittisista ristiriidoista. Esimerkiksi Allan Dwanin westernissä *Ratsastavat hurjat* (Silver Lode, 1954) tarinan konnana on valheellisilla syytöksillä pikkukaupunkia otteessaan pitävä roisto, joka esiintyy sheriffinä. Roolihahmolle on annettu nimeksi Ned McCarty – suorana viittauksena senaattori Joseph R. McCarthyyn.<sup>199</sup> *Ratsastavat hurjat* on paljastava esimerkki 1950-luvun elokuvasta, jossa piilomerkitykset nousivat vähintään yhtä keskeiseksi asiaksi kuin sen varsinainen tarina. Tieteiselokuva ei lajityyppinä ollut samalla tavalla tarkkailun alla kuin suoraa yhteiskuntakritiikkiä yrittäneet elokuvat. Kuitenkin vain harva mustalle listalle joutuneista käsikirjoittajista oli 1950-luvulla kirjoittamassa tieteiselokuvia.<sup>200</sup> Invaasioelokuvista ainoastaan *Lentävien lautasten hyök-*

<sup>197</sup> May 2000, 225–226; Shaw 2007, 136–137; Sayre 1982, 80.

<sup>198</sup> von Bagh 1998, 328–329; Sklar 1975, 267–268; Neve 2003, 83–85.

<sup>199</sup> Shaw 2007, 145. *Ratsastavien hurjien* keskeiset tekijät, ohjaaja Allan Dwan ja käsikirjoittaja Karen DeWolf, eivät olleet poliittisesti profiloituneita. Ehkä siksi B-budjetin elokuvaan ei kiinnitetty suurta huomiota.

<sup>200</sup> Hollywoodin kymmenikön ehkä tunnetuin käsikirjoittaja Dalton Trumbo oli kylläkin mukana *Rakettimatka Marsiin* -elokuvan (1950) kirjoittamisessa. Krediiteissä hänen nimeään ei tietenkään mainittu. Matti Salo on uraauurtavassa tutkimuksessaan listannut ”mustan listan” elokuvaa 1940–1960 -luvulla, siis elokuvia, joiden kirjoittamiseen osallistuneet joutuneet. Tieteiselokuvan osuus jää siinä vähäiseksi. Salo listan 233 elokuvasta vain 8 on nähdäkseni luettavissa tieteiselokuviksi. Ks. Salo 1995, 492–510.

*käyksen, Robot Monsterin ja Varastettujen ihmisten* käsikirjoituksen laatimisessa oli mukana mustalle listalle joutuneita tekijöitä.<sup>201</sup>

Vuoden 1950 *Film Daily Yearbookin* päätoimittaja Jack Alicoate kuvasi esipuheessaan elokuvateollisuuden tulevaisuudennäkymiä uuden vuosikymmenen alkaessa. Haasteina olivat tuotannon ja levityksen erottamisen vaikutus elokuvateollisuuteen, drive-in- teattereiden nousu, ns. art house -elokuvan trendi ja kilpailu television kanssa.<sup>202</sup> Hollywood-tuotantoa olivat 1920-luvun lopulta lähtien dominoineet suuret elokuvastudiot (MGM, Warner Brothers, Paramount, Twentieth Century-Fox, RKO, Universal, Columbia, United Artists). Vuonna 1948 antitrustilakien soveltamiseen perustuneet oikeudenkäynnit kuitenkin mursivat niiden monopoliaseman. Elokuvien koko tuotantoketju oli ennen ollut studioiden hallinnassa, mutta nyt tuotanto, levitys ja teatterien omistus eriytettiin toisistaan. Studiot joutuivat luopumaan maanlaajuisista elokuvateatteriketjuistaan, mikä heijastui nopeasti elokuvien tuotantopolitiikkaan. Elokuvateatterit ajautuivat 1950-luvun alussa muutenkin vaikeuksiin, sillä katsojalukujen jatkuva lasku pakotti yhä useamman teatterin sulkemaan ovensa.<sup>203</sup>

Suuret studiot ja niiden johtavat tuottajat, studiomogulit, olivat olleet elokuvateollisuuden avainhenkilöitä. Elokuvastudiot eivät kuitenkaan enää tehneet kaikkea itse, vaan tuotannossa käytettiin yhä enemmän alihankkijoita, ja monet näyttelijät ja ohjaajat perustivat omia tuotantoyhtiöitään. Suurista studioista riippumattomien tuotantoyhtiöiden (independent production) nousu olikin johtava trendi 1950-luvun Hollywoodissa ja se muutti myös suurten studioiden profiilia. Massiivisen studiokoneiston ylläpitäminen ei ollut enää itsetarkoitus, vaan studiot siirtyivät enemmän rahoittajiksi ja levittäjiksi, jotka poimivat riippumattoman tuotannon houkuttelevimpia kukintoja oman ohjelmistonsa komistukseksi.<sup>204</sup> Kun aiemmin suuret studiot olivat tehneet massatuotantona runsaasti elokuvia, niin 1950-luvulla ne siirtyivät kohti ”package unit”-systeemiä: erikoistuneempaan tuotantoon ja elokuvakohtaisiin sopimuksiin. Suurilla

<sup>201</sup> *Robot Monsteria* tai *Lentävien lautasten hyökkäystä* ei voi kylläkään sanoa erityisen ”yhteiskuntakriittiseksi”. Matti Salon laatimassa mustan listan elokuvien luettelossa on kaksi invaasioelokuvaa: *Robot Monsterissa* (1953) käsikirjoituksen tekoon osallistui (mahdollisesti) Fred Rinaldo, kun taas *Lentävien lautasten hyökkäyksen* käsikirjoittaja Raymond T. Marcus oli mustalle listalle joutuneen Bernard Gordonin salanimi. Salon luettelo kattaa kirjoittajat, jotka joutuivat mustalle listalle. HUACin kanssa yhteistyöhön ryhtyneitä, kuten *Varastettujen ihmisten* käsikirjoitukseen osallistunutta Richard Collinsia, ei siksi ole listalla. Salo 1995, 497, 506.

<sup>202</sup> The 1950 Film Daily Year Book of Motion Pictures, Foreword. Art house -elokuvalla viitattiin ensisijaisesti eurooppalaiseen elokuvaan.

<sup>203</sup> Lev 2003, 1–4; von Bagh 1998, 327.

<sup>204</sup> Doherty 2002, 18; Staiger 1985, 330–331. Suurten studioiden ja riippumattoman tuotannon kokonaisvolyymien kehityksestä ja vertailusta ks. May 2000, 275–277.

studioilla oli elokuvien levittäjinä ja osarahoittajina silti määräysvaltaa myös itsenäisten tuottajien elokuvaan.<sup>205</sup>

Antitrustilait ja lipputulojen laskeva käyrä kiristivät studioiden välistä kilpailua. Kilpailija televisio oli lyötävä entistä suuremmilla ja näyttävimmillä spehtaakkeleilla, mikä merkitsi panostusta suuren budjetin teoksiin eli A-tuotantoon. 1930-luvulla oli luotu double bill -järjestelmä, jossa katsoja näki A-tuotantoa edustavan pääelokuvan kylkiäisenä toisen, tuotannollisesti vaatimattomamman B-elokuvan. Kaksoisnäytäntöihin perustuva käytäntö oli luonut halvalla tehdyille B-elokuvalle oivalliset markkinat, mutta 1950-luvun alussa käytäntö alkoi romuttua suurten studioiden investoidessa A-tuotantoihin ja supistaessa B-tuotantoa. Koska elokuvateatterit kuitenkin tarvitsivat B-elokuvia näytöstoiminnan ylläpitämiseen, eivät pelkät A-tuotannon kassamagneetit riittäneet niille.<sup>206</sup> *Film Daily Yearbookin* (1950) mukaan vuonna 1949 teattereita, jotka esittivät kaksi elokuvaa yhdellä elokuvalipulla (double features), oli selvästi enemmän kuin teattereita, joissa näytettiin vain yksiokuva (single features).<sup>207</sup> Niinpä suurten studioiden tuotantovajetta paikkasivat riippumattomat tuotantoyhtiöt. Niiden saavuttamasta menestyksestä sikisi uusi B-okuva, jota myös 1950-luvun jälkipuoliskolla levitettiin kahden elokuvan paketeissa.<sup>208</sup>

Käsitteen B-okuva käyttöä haittaa se, että sitä on käytetty mitä erilaisimmissa yhteyksissä. Riippumattomana tuottajana ja ohjaajana tunnettu Roger Corman kertoo muistelmissaan hermostuneensa, kun häntä kutsuttiin ”B-elokuvan kuninkaaksi”. Corman toteaa, että televisio, levitysmopolin vastaiset oikeustoimet ja yleisön maun suuntautuminen kalliisiin värielokuvaan olivat tappaneet B-elokuvan, eikä hän siten tehnyt yhtään oikeaa B-elokuvaa.<sup>209</sup> Cormanin määritelmä kiteyttää osuvasti vanhan B-elokuvan alasajoon vaikuttaneet

<sup>205</sup> Lev 2003, 25–26; Staiger 1985, 330–331. Peter Lev korostaa, että ”itsenäinen” tuotanto (independent production) oli vain harvoin oikeasti itsenäistä ja riippumatonta, sillä se oli jatkuvaa neuvottelua elokuvan levityksestä vastanneiden suurten (tai keskisuurten) studioiden kanssa.

<sup>206</sup> Doherty 2002, 24–25.

<sup>207</sup> Double features -teattereita oli 12 311, kun vain yhtä elokuvaa esittäviä single features -teattereita oli 7000. Tosin vain 30 % double features -teattereista esitti kaikki näytäntönsä double bill -käytäntönä. Vuoden 1953 painoksessa double features -teatterien määrää ei ole ilmoitettu, mutta single features -teatterimääräksi oli ilmoitettu 6548. Se oli sama lukema kuin edellisen vuoden painoksessa. Tilastoinnin tarkkuuteen on siis syytä suhtautua skeptisesti. *The 1950 Film Daily Year Book of Motion Pictures*, 81; *The 1952 Film Daily Year Book of Motion Pictures*, 129; *The 1953 Film Daily Year Book of Motion Pictures*, 129.

<sup>208</sup> Double feature toimi 1950-luvun lopussa kuitenkin eri periaatteella kuin 1940-luvun double bill -käytäntö, koska siinä kaksi pienen budjetin tieteiselokuvaa tai kauhuelokuvaa esitettiin samassa paketissa. Siinä ei ollut sellaista A- ja B-elokuvan erottelua kuin aiemmin double bill -käytännössä.

<sup>209</sup> Corman & Jerome 1992, 55–56.

seikat, mutta hänen kaltaisensa elokuvantekijät edustivatkin uutta, riippumattonta B-tuotantoa. B-elokuvan sijaan sitä on mielekästä kutsua B-budjetin elokuvaksi.<sup>210</sup>

Hollywoodin studiomogulien pahimman kilpailijan, television, invaasio katsojien olohuoneisiin alkoi heti sodan jälkeen. Aluksi kilpailevat televisiokanavat tarjosivat etupäässä suorana taltioitua tv-draamaa, mutta jo 1950-luvun jälkipuoliskolla varta vasten televisiolle tehdyt sarjat tai elokuvat täyttivät niiden ohjelmatarjonnan. Televisio imuroi Hollywoodissa työtilaisuuksia vaille jääneet nuoret lahjakkuudet ja vaikeuksien vuoksi irtisanotut vanhat ammattimiehet nopeasti palvelukseensa, mikä kohensi ohjelmien teknistä ja esteettistä laatua.<sup>211</sup> Samanaikainen televisiovastaanottimien yleistyminen kasvatti kehitysvauhtia ja kartutti televisioyhtiöiden voittoja – osittain elokuva-alan kustannuksella. Vuoteen 1953 mennessä 46,2 prosentilla yhdysvaltalaisperheistä oli televisio, kun taas elokuvien lipputulot olivat samaan aikaan tippuneet puoleen vuoden 1946 tasosta.<sup>212</sup>

Television äärelle juuttuneita katsojia yritettiin houkutella teattereihin tekemällä näyttävimpiä elokuvia. Vauhtia markkinointiin haettiin esitystekniikan viimeisimmistä saavutuksista. Syvyysvaikutelmaa korostavaa kolmiulotteista elokuvaa mainostettiin vuosina 1952–1953 sensaatioksi, joka nostaisi katsomis-kokemuksen uusiin sfääreihin.<sup>213</sup> Usko uuden tekniikan vallankumouksellisuuden oli muutenkin aluksi vahva Hollywoodissa. Elokuvateollisuuden etujärjestön MPAA:n<sup>214</sup> johtaja Eric A. Johnston uumoili vuoden 1953 *Film Daily Yearbookissa*, että vuosi 1953 jäisi elokuvateollisuuden historiaan kolmiulotteisen elokuvan vuotena.<sup>215</sup> Suuret elokuvastudiot eivät kuitenkaan panostaneet kolmiulotteiseen elokuvaan, ja innostus siihen väljähti kahdessa vuodessa.

Kolmiulotteinen tekniikka jäi kokeiluksi myös siksi, että samaan aikaan markkinoille tuli huomattavasti käytännöllisempi vaihtoehto, laajakangaselokuva. Sen ensimmäinen, tosin lyhytikäiseksi jäänyt muoto oli Cinerama. Twentieth Century-Foxin kehittämä CinemaScope oli eräs laajakangaselokuvan muoto, ja sen leviämistä edisti yhtiön kaukoviisas ratkaisu antaa myös kilpailijoiden so-

<sup>210</sup> Käyttäessäni käsitettä B-budjetin elokuva tarkoitan siis juuri tätä 1950-luvulla kukoistanutta, usein riippumattomien tuotantoyhtiöiden valmistamaa, pienellä budjetilla toteutettua elokuvaa.

<sup>211</sup> Bordwell 1985, 10; Wyver 1989, 193.

<sup>212</sup> Sklar 1975, 272.

<sup>213</sup> Ensimmäisenä kolmiulotteisena elokuva markkinoitiin Arch Obolerin ohjaamaa *Vii-dakon paholaista* (Bwana Devil, 1952). 3-D-tekniikan ajateltiin sopivan hyvin kauhu- ja tieteiselokuviin, sillä se loihti valkokankaille uuden shokkiefektin ja terästi illuusion vaikuttavuutta Lev 2003, 110; Salmi 1993, 96.

<sup>214</sup> The Motion Picture Association of America.

<sup>215</sup> The 1953 Film Daily Year Book of Motion Pictures, 55.

veltaa keksintöä. CinemaScope sai puolestaan myöhemmin kilpailijakseen esimerkiksi Panavisionin ja VistaVisionin. Laajakangaselokuva avarsi kuvakoon ja toi mukanaan elokuvaan stereoäänen tarjoten näin oivan vastineen televisiolle. Monet ensimmäisistä laajakangaselokuvista olivatkin mahtipontisia spehtaakkeleita. Ne olivat osa murroskauden vaikeuksissa painivan Hollywoodin yritystä näyttää pienelle televisioruudulle kaapin paikka. Laajakangaselokuva merkitsi elokuvabudjettien ja elokuvista saatavien voittojen kasvua, mutta samalla elokuvien tuotantomäärän putoamista. Suurten studioiden panostus A-budjetin menestyselokuvaan koitui siksi välillisesti riippumattomien tuotantoyhtiöiden eduksi, kun niiden tuottamille B-budjetin elokuville oli kysyntää.<sup>216</sup> Laajakangaselokuva osoittautui silti vain hetkelliseksi piristysruiskeeksi lipunmyyntiin. Elokuvissa kävijöiden määrä oli laskusuunnassa lähes koko 1950-luvun.<sup>217</sup>

Antitrustilakien ja television ohella laskevien lipputulosten eräänä syynä oli myös esikaupungistuminen, joka tuki television voittokulkua. Ydinperhe viihtyi nyt tilavassa esikaupunkikodissaan television äärellä eikä lähtenyt niin usein keskustan elokuvateattereihin. Homogeenisen massan sijaan elokuvia ryhdyttiin 1950-luvulla markkinoimaan tietyille kohdeyleisöille. Jo 1940-luvun jälkipuoliskolla tehdyt katsojatutkimukset osoittivat, että nuoret samoin kuin koulutetut ihmiset kävivät suhteessa muita enemmän elokuvissa. Tulos oli ristiriidassa studiojohtajien hellimän ”elokuva jokamiehelle” -ideologian kanssa. Haysin koodiin perustuvassa itsesensuurijärjestelmässä elokuvilla ei ollut ikärajoja, mikä osaltaan selittää koodin tiukkuutta. Vielä niin myöhään kuin 1958 veteraanituottaja Samuel Goldwyn totesi, että elokuvaan tulee voida ottaa koko perhe mukaan.<sup>218</sup> Ihanne yhdysvaltalaisesta yhteiskuntaa integroivasta, koko perheelle sopivasta elokuvasta oli kuitenkin jo tuolloin jäänyt eri katsojaryhmien tarpeiden jalkoihin. Menestyksen avain piili erikoistumisessa ja markkinoinnin suuntaamisessa oikealle kohdeyleisölle.

Ennakkoluulottomille elokuvatuottajille 1950-luvun nuorisokulttuurin murros merkitsi mahdollisuutta muhkeisiin voittoihin. Drive-in -teattereissa elokuvia ahmivilla teini-ikäisillä oli yleisen vaurastumisen seurauksena taloudellisia mahdollisuuksia aktiiviseen kuluttamiseen.<sup>219</sup> Kulutusikäytymistä pystyttiin ohjaamaan nuorison ryhmäidentiteettiä vetoamalla. Nuorison elokuvavalinto-

<sup>216</sup> Lev 2003, 115–117; Salmi 1993, 96–102.

<sup>217</sup> Dramaattisin pudotus tapahtui jo vuosien 1948 ja 1950 välillä, kun viikoittainen keskimääräinen kävijämäärä tippui 90 miljoonasta 60 miljoonaan katsojaan. Tästä lukemasta tultiin 1950-luvulla alaspäin niin, että vuonna 1960 viikoittainen kävijämäärä oli 40 miljoonaa katsojaa. Ainoa poikkeus laskusuunnassa oli vuosi 1953, jolloin katsojamäärä kasvoi edellisvuoteen verrattuna. Lähteenä ovat U. S. Census Bureau'n luvut. Lev 2003, 7–9.

<sup>218</sup> Doherty 2002, 50–52.

<sup>219</sup> Drive-in teatterin suhteellinen osuus kasvoi Yhdysvalloissa koko 1950-luvun ajan samaan aikaan kun elokuvateatterien määrä muuten väheni. Vieth 1999, 111–113.

jen ennakoimisessa onnistui erityisesti AIP (joka toimi vuosina 1954–56 nimellä ARC). AIP rymisteli markkinoille eksploitaatioelokuvilla: halvalla tehdyillä, näyttävästi mainostetuilla ja avoimen sensaatiohakuisilla elokuvilla. Monet AIP:n elokuvista olivatkin kauhu- ja tieteiselokuvia, joille sepitettiin mitä mielikuvituksellisimpia, nuorisoa houkuttelevia nimiä.<sup>220</sup> Hollywoodin moraalisiin-  
töjä tuulettavan tyylin teki mahdolliseksi Haysin koodin asteittainen murtuminen. Vuonna 1959 sensuurikoodi oli virallisesti edelleen voimassa, mutta sen tulkinta oli muuttunut aina vain sallivammaksi. Levitysmonopolin murtuminen ja kilpailu television kanssa murensivat asteittain koodin vaikutusvaltaa 1950-luvulla.<sup>221</sup>

Elokuvatutkija David Bordwell (1985) toteaa, että klassisen Hollywood-elokuvan aika päättyy vuoteen 1960.<sup>222</sup> Television läpimurto ja riippumattomien tuotantoyhtiöiden nousu oli mullistanut elokuva-alan ja kaikkivaltiaiden studioiden rooli oli olennaisesti muuttunut. Kulunut vuosikymmen oli ollut monien tuotannollisten murrosten ja poliittisten väistöliikkeiden aikaa elokuvateollisuudelle. Ironista kyllä, samaan aikaan klassisen Hollywood-elokuvan kanssa nuukahti myös tieteiselokuvan lajityyppi, joka oli puhjennut kukkaansa vuosikymmenen alussa.

## 2.4. Tieteiselokuvan kehityskaari lajityyppinä

Tieteiselokuvan historia on lähes yhtä pitkä kuin elokuvan historia. Ennen 1950-lukua tieteiselokuvia tuotettiin kuitenkin satunnaisesti, eikä yhtenäistä lajityyppiä ollut vielä syntynyt.<sup>223</sup> Lännenelokuva, musikaali ja gangsterielokuva olivat vakiintuneet lajityyppinä jo 1930-luvulle tultaessa. Yleisön totuttaminen tieteiselokuvaan olisi vaatinut useita elokuvia, mutta koska tieteiskirjallisuuden visioiden toteuttaminen vaati suuria panostuksia lavastukseen ja erikoistehosteisiin, ei moinen riski näyttänyt tuottoisalta sijoitukselta vielä 1930-luvulla. Vuonna

<sup>220</sup> James H. Nicholsonin ja Samuel Z. Arkoffin vuonna 1954 perustama ARC (American Releasing Corporation) vaihtoi vuonna 1956 nimekseen AIP (American International Pictures). AIP:stä ks. Doherty 2002, 125–131.

<sup>221</sup> Lev 2003, 94, Wyver 1989, 180–181.

<sup>222</sup> Bordwell 1985, 10.

<sup>223</sup> Ranskalaisen Georges Méliès'n elokuvaa *Matka kuuhun* (*Le voyage dans la lune*, 1902) voidaan pitää ensimmäisenä tieteiselokuvana. Trikkikuvilla ja leikkauksella Méliès venytti elokuvan esteettisiä rajoja ja loi perustan fantasiaelokuvan kehitykselle. von Bagh 1998, 25–26; Bessy 1972, 30. John Brosnan ei, toisin kuin Bessy tai von Bagh, anna Méliès'n tuotannolle kovinkaan suurta painoarvoa tieteiselokuvien varhaisvaiheiden esittelyssä. Brosnan 1991, 1–2.

1936 Iso-Britanniassa valmistuneen *Tulevia aikoja* -elokuvan (Things to Come, O: William Cameron Menzies) kaupallinen epäonnistuminen osoitti tieteiselokuvan riskialttiuden sijoituksena. H. G. Wellsin käsikirjoitukseen pohjautunut elokuva oli suurhanke, jonka lavastaminen ja kuvaaminen tulivat kalliiksi. Sijoitettu rahamäärä ei poikanut odotetun suuruista voittoa, vaan elokuva floppasi Yhdysvaltain ensi-iltakerroksellaan.<sup>224</sup> Vasta tieteislukemistojen hitaasti saavuttama lukijakunta antoi Hollywoodin elokuvantekijöille heidän kaipaamansa kohdeyleisön. Vaikka 1940-luvulla tehtiin vain vähän tieteiselokuvia, on tärkeää huomata sarjaelokuvien (serials) merkitys: ne voidaan nähdä myöhempien tieteiselokuvien ja erityisesti television tieteissarjojen esimuotoina. Sarjaelokuvat sivusivat teemoja, joita myöhemmin käsiteltiin perusteellisemmin 1950-luvun tieteiselokuvassa.<sup>225</sup>

Tieteiskirjallisuuden menestys loi otollisen pohjan tieteiselokuvatuotannon aloittamiselle. Tieteiskirjailija Brian M. Stablefordin (1987) mukaan tieteiselokuva vakiintuikin lajityyppinä vasta 1950-luvulla.<sup>226</sup> Elokuvatutkijoista myös Vivian Sobchack korostaa, että vasta silloin tieteiselokuvasta tuli myös kriitikoiden tunnustama, oman profiilinsa saanut genre.<sup>227</sup> Lajityypin elokuvia tuotettiin Yhdysvalloissa runsaasti ja sen muoto ja ikonografia muovautuivat yllättävänkin nopeasti. Patrick Lucanion mukaan lajityyppi löysi vakiintuneet uomansa lähes välittömästi vuosien 1951–1953 aikana.<sup>228</sup> Väite pitää osittain paikkansa, mutta tieteiselokuvien tuotantomäärän kasvu muutti myös niiden aihealueita. Tuotannon painopisteen siirtyminen kohti halvalla tehtyjä hirviöelokuvia muokkasi lajityyppejä, joten 1950-luvun tieteiselokuvien temaattinen kehitys ei suinkaan pysähtynyt vuoteen 1953. Tieteiselokuvien tuotanto kiihtyi vuosikymmenen loppua kohden ja samalla niiden ominaispiirteet tulivat yleisölle tutuksi. Avaruudesta tulleet hirviöt, ihmishahmon ottavat avaruusmuukalaiset ja ydinsäteilyn tuottamat mutaatiot olivat elokuvallisesti uusia aihepiirejä, vaikka tieteiskirjallisuudessa näitä teemoja oli käsitelty jo aikaisemmin.

Tieteiselokuvabuumin aloitti kesällä 1950 ensi-iltansa saanut *Matka kuuhun*, joka oli myös ensimmäinen värielokuvana kuvattu tieteiselokuva. Optimismi la-

<sup>224</sup> Frayling 2005, 81; Brosnan 1991, 26–29.

<sup>225</sup> Telotte 2001, 90–94; Telotte 2009, 50. Tieteiselokuvat käytännössä hävisivät Hollywoodin ohjelmistosta 1940-luvulla, joten sarjaelokuva piti tieteiselokuvan elokuvallisia muotoja tavallaan hengissä. Kun tieteiselokuva sitten löi itsensä läpi lajityyppinä 1950-luvulla, oli sarjaelokuvan vuoro väistyä. Sarjaelokuvan väistymistä edesauttoi myös television tulo.

<sup>226</sup> Stableford 1987, 61. Tutkijat ovat varsinkin yksimielisiä lajityypin syntyvuosista, sillä sekä Susan Hayward, Vivian Sobchack että Bill Warren näkevät tieteiselokuvan syntyneen lajityyppinä vasta 1950-luvulla. Hayward 1996, 302–303; Sobchack 2001 (1987), 12; Warren 1982, XV.

<sup>227</sup> Sobchack 2001 (1987), 12.

<sup>228</sup> Lucanio 1987, 56.



jityypin mahdollisuuksiin näkyi *Variety*n arvioissa kesäkuussa 1950. Elokuvan menestykseen uskottiin ja sen uumoiltiin aloittavan uuden, avaruuden valloittamista käsittelevien filmien syklin.<sup>229</sup> *The New York Times*issa 21.5.1950 ilmestyneessä jutussa ennakoitiin, kuinka ”tieteellisiin tosiasioihin” nojaavia elokuvia tehtäisiin lähivuosina runsaasti Hollywoodissa ja kuinka tähtinäyttelijöiden sijaan elokuvien pääosissa olisivat raketit. Suuret studiot olivat panostamassa lajityyppiin, jolle oli filmikaupungin ”ammattikielessä” kehitelty jo sopiva lyhenne: S.F.<sup>230</sup> Kuitenkin vasta seuraavana vuonna ilmestyneet *Uhkavaatimus maalle, Maailman sortuessa* (When Worlds Collide, O: Rudolph Maté) ja *Se toisesta maailmasta* olivat ne teokset, joiden menestys antoi lupauksia uuden lajityypin vetovoimasta. Tieteiselokuvat nousivatkin 1950-luvun alussa hetkellisesti Hollywoodin kuumimmaksi potentiaaliseksi myyntiartikkeliksi.<sup>231</sup>

Tuotannollisesti katsoen lajityypin 1950-luvun kehityskaaressa on nähtävissä siirtymä A-budjetin tieteiselokuvista kohti B-budjetin tuotantoja. Vuosikymmenen alkupuolen tieteiselokuvan johtava nimi oli tuottaja George Pal, jonka näyttävästi lavastetut ja värikylläiset teokset *Matka kuuuhun*, *Maailman sortuessa* ja *Maailmojen sota* osoittivat, että lajityyppiin panostaminen tuotti voittoa. Aikuiskatsojia miellyttävien, A-budjetilla toteutettujen elokuvien tekeminen tuli kuitenkin kalliiksi, mitä käytettiin myös mainosvalttina. Esimerkiksi *Tuntemattoman maailman* (1955) mainosjulistuksessa hehkutettiin, että elokuvan tekeminen oli kestänyt 2 ½ vuotta.<sup>232</sup> Käänteentekevää suurella (tai keskisuurilla) budjetilla toteutetun tieteiselokuvan kehitykselle oli kuitenkin juuri *Tuntemattoman maailman* ja *Kielletyn planeetan* (Forbidden Planet, O: Fred Willcox, 1956) laimeahko vastaanotto. CinemaScopena kuvattu *Kielletty planeetta* oli tuotantoyhtiönsä MGM:n ensimmäinen tieteiselokuva ja ensimmäinen fiktioelokuva, jonka ääniraita koostui vain elektronisesta musiikista. Muut Hollywoodin suuret studiot olivat jo testanneet tieteiselokuvan lajityypin kantokykyä. *Kielletyn planeetan* budjetti paisui 1,9 miljoonaan dollariin, lähes kaksinkertaiseksi alkuperäisestä. Menestys ei silti vastannut odotuksia.<sup>233</sup> *Variety*n vuoden

<sup>229</sup> ”Destination Moon”. *Variety* 28.6.1950. VCSFR, 84.

<sup>230</sup> Helen Gould: ”Scientific Films Staging Comeback”, *The New York Times* 21.5.1950, X4.

<sup>231</sup> Baxter 1970, 102.

<sup>232</sup> This Island Earth, Showman’s Manual, 6. Julkaistu teoksessa This Island Earth. The Original Shooting Script, 1990.

<sup>233</sup> Brosnan 1991, 58–59; Doherty 2002, 118. Kallit erikoiseffektit nostivat *Kielletyn planeetan* budjetin 1,9 miljoonaan dollariin. Brosnan spekuloi, että elokuvan tuotot jäivät vähän yli miljoonaan dollariin. Brosnanin lukema on virheellinen, minkä osoittaa jo *Variety*n vuoden 1956 top grossers -lista. Brosnanin esittämä tulolukema on myös erilainen kuin IMDB:ssä, jonka mukaan elokuva tuotti 3 miljoonan dollarin tulot. (<http://www.imdb.com/title/tt0049223/business>). IMDB:ssä ei kuitenkaan ole mainintaa, miltä aikaväliltä tulot on laskettu.

1956 Top Grossers -listalla *Kielletty planeetta* oli sijalla 62, 1,6 miljoonan dollarin tuotolla. Pienemmällä budjetilla tehty *Lentävien lautasten hyökkäys* oli sijalla 85, tuotettuaan 1,25 miljoonan dollarin tulot.<sup>234</sup> Rahojen sijoittaminen näyttäviin avaruusspektaakkeleihin ei näyttänyt kovin kannattavalta, kun halvemmalla tehdyt invaasioelokuvat menestyivät yhtä hyvin.

Tieteiselokuvien tuotantocykli oli suurten studioiden aloittama, mutta pienet tuotantoyhtiöt huomasivat nopeasti siinä piilevät kaupalliset mahdollisuudet. Vuosikymmenen kuluessa suuren budjetin tieteiselokuva väistyi määrällisesti kasvavan pientuotannon tieltä. Valtaosa 1950-luvun tieteiselokuvista oli B-budjetin elokuvia. Tieteiselokuvien vuosittainen tuotantomäärä kasvoi 1950-luvun loppua kohden vinhaa vauhtia. Bill Warrenin mukaan vuosina 1950–1955 Yhdysvalloissa levitettiin yhteensä 77 tieteiselokuvaa, kun vuosina 1956–1959 levityksessä oli yhteensä 128 tieteiselokuvaa. Vuosikymmenen huippuvuosi oli 1958, jolloin ilmestyi 41 tieteiselokuvaa – enemmän kuin vuosina 1950–1952 yhteensä.<sup>235</sup> Vuosittaiset määrät ovat toki sidoksissa luokittelukriteereihin: Bill Warrenin mukaan vuonna 1959 Yhdysvalloissa sai ensi-iltansa peräti 31 tieteiselokuvaa, kun taas Errol Viethin mukaan silloin ilmestyi vain 21 tieteiselokuvaa. Joka tapauksessa myös Vieth noteeraa tuotantomäärällisiksi huippuvuosiksi vuodet 1957–1959.<sup>236</sup>

Syynä tuotannon kasvuun oli lajityypin tarmokkaampi markkinointi nuorille katsojille sekä elokuvatuottajien pyrkimys mahdollisimman helppoihin voittoihin. Elokuvia kannatti Hollywoodissa muutenkin suunnata nuorille: vuonna 1957 tehty kyselytutkimus paljasti, että 72 % elokuvien katsojista oli alle 30-vuotiaita.<sup>237</sup> Uusi kohderyhmä heijastui myös tieteiselokuvien julkaisuajankohtaan. Vuosikymmenen alkupuolella ne yleensä julkaistiin talvella ja keväällä, jolloin studiot yrittivät houkuttaa aikuisväestöä. Vuosikymmenen loppua kohden julkaisuajankohta oli painottunut enemmän maalisi-syyskuuhun nuorten katsojien keräämiseksi.<sup>238</sup> Tuloksena oli yhä halvemmalla ja huolimattomammin tehtyjä elokuvia, joiden juonikuviot oli kopioitu aiemmista menestyselokuvista. Elokuvien markkinoinnin ja sisällön välillä saattoi olla melkoisia ristiriitoja. *Los Angeles Timesin* arviossa elokuvasta *The Brain from Planet Arous* (1958) kiin-

<sup>234</sup> *Variety Weekly* 1.2.1957. Kansiossa *Variety's Rental Charts*, Vol 1., AMPAS.

<sup>235</sup> Warren 1982, 442–444; Warren 1986, 776–778.

<sup>236</sup> Warren 1986, 777–778; Vieth 1999, 69. Vieth on tosin koonnut taulukon elokuvista *Variety*n arvioiden pohjalta eikä ilmoita tarkemmin luokittelukriteereitään. Hän ei ole käyttänyt Warrenin luokitusta lähteenä.

<sup>237</sup> Lev 2003, 214; Vieth 1999, 86–87.

<sup>238</sup> Warren 1982, XI. Warrenin toteamus julkaisuajankohdan muutoksesta koskee tieteiselokuvia yleensä. Tutkimieni invaasioelokuvien julkaisuajankohdissa ei kuitenkaan tapahdu dramaattista muutosta.

nitettiin huomiota mahtipontisten iskulauseiden ja esteettisesti surkean lopputuloksen väliseen ristiriitaan. Lehden kriitikon mukaan elokuva oli lähinnä läjä leikkauspöydän alta kerättyjä ylijäämäotoksia:

Nähtyämme elokuvan, joka kertoo Arous-planeetalta saapuvasta 'aivosta', voimme vain ihmetellä sen tuottaneen Howco Internationalin aivoituksia. Elokuva (...) on markkinoitu sellaisin ylisanoin (Ihmeellisin koskaan nähty tarina... ennen näkemätön), että meidän on valitettavasti kerrottava sen olevan vain puhdasta roskaa leikkaushuoneen lattialta.<sup>239</sup>

Vastaavanlaista kriitikon ärtyneisyyttä oli havaittavissa myös *The Brain Eatersin* (1958) arviossa, jossa todettiin, että lähes ainoa omaperäinen asia elokuvassa on sen nimi.<sup>240</sup> Myös monissa muissa aikalaisarvioissa noteerattiin lajityypin sisäinen ideoiden kierrätys.<sup>241</sup>

Kauhuelokuvan historiaa tutkinut Andrew Tudor (1989) toteaa, että lajityyppi kehittyi usein sykleissä, jotka käynnistyvät yhdellä tai useammalla menestyselokuvalla. Menestyselokuvaa seuraavat sitten sitä kopioimaan pyrkivät tai aiheetta eteenpäin kehittelevät teokset.<sup>242</sup> Tudorin huomio pätee myös 1950-luvun tieteiselokuvaan. Menestyneiden elokuvien vanavedessä seurasi joukko samalla idealla rahastavia teoksia. Tieteiselokuvien menestys innoitti myös *King Kongin* (O: Merian C. Cooper & Ernst B. Schoedsack, 1933) uudelleenjulkaisuun vuonna 1952. Tehokkaan markkinoinnin siivittämänä *King Kong* löysi uuden katsojasukupolven, mikä puolestaan herätti tuottajien kiinnostuksen hirviöelokuvaan.<sup>243</sup> Hirviöelokuvan kuvasto yhdistettiin tieteiselokuvan muodikkaisiin teemoihin: Gordon Douglasin ohjaama *Yön pedot* (Them!, 1954) kuvasi säteilyn seurauksena jättimäisiksi muuttuneiden muurahaisten hyökkäystä. *Yön petojen* saavuttama menestys tuotti uusia jäljittelijöitä.<sup>244</sup> Tuotannollista säästöä ilmeni myös siinä, että aiheiden ohella kierrätyksen kohteena olivat myös lavasteet ja erikoisefektit.<sup>245</sup>

<sup>239</sup> "Mad Brain Takes Over", *Los Angeles Times* 6.12. 1957. AMPAS production files, clippings: The Brain from Planet Arous.

<sup>240</sup> "The Brain Eaters", *Variety* 6.8.1958. VCSFR, 134.

<sup>241</sup> Esimerkiksi käy *Variety*n arvio elokuvasta *It! The Terror from Beyond Space* (O: Edward L. Cahn, 1958), missä kuvattiin elokuvan hirviötä seuraavasti: "It' is a Martian by birth, a Frankenstein by instinct, and a copycat". Elokuva nähtiin näin uusintana lajityypin tutuksi tullutta kuvastoa. "It! The Terror from Beyond Space", *Variety* 6.8.1958. VCSFR, 131.

<sup>242</sup> Tudor 1989, 23.

<sup>243</sup> Warren 1982, XIV. King Kongin julkaisua vauhditettiin radio- ja televisiomainoksilla.

<sup>244</sup> Hirviöelokuvien noususta ks. Baxter 1970, 130–134; Sobchack 2001, 43–45 ja Lehtisalo 1999, 137–139. Uusien hirviöelokuvien nousu ei rajoittunut vain Yhdysvaltoihin, vaan Japanissa tehtiin Godzilla-elokuvia, joissa säteilyn seurauksena syntyneet hirviöt riehuivat suurkaupungeissa.

Aiempien menestysfilmien juonirakenteita kierrättäneet pientuottajat näkivät tieteiselokuvassa lupaavan rahasammon, mahdollisuuden helppoihin voittoihin vähäisillä sijoituksilla. Tieteiselokuvien teemoja hyödyntäneet hirviöelokuvat yleistyivät vuosikymmenen loppupuolella ja edesauttoivat samalla kauhuelokuvan elpymistä. Frankenstein ja Dracula olivat maanneet arkuissaan 1950-luvun alkupuolen, joka oli ollut tieteiselokuvan läpimurtokautta, mutta nyt vanhoille hirviöille oli taas kysyntää.<sup>246</sup> Kauhuelokuvan noususuhdanne merkitsi paitsi tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan sekoittumista myös jälkimmäisen selkävoittoa edellisestä.

Vuosikymmenen jälkipuoliskon elokuvissa kierrätettiin estoitta aiemmista elokuvista tuttuja teemoja. Niiden aiheista taottiin uusia tuotteita yhdistelmällä vanhoja ja uusia ainesosia yli lajityyppirajojen. Tieteiselokuvien kiihtyvä tuotantotahti merkitsi samalla esteettistä alamäkeä, jonka huomasivat myös aikalaiskirjoittajat. Vuonna 1959 kriitikko Richard Hodgens totesi huolestuneena, että lajityyppi oli sekoittunut kauhuelokuvaan ja sen elokuvat olivat muuttuneet yhä surkeatasoisemmiksi.<sup>247</sup> Käytännössä tämä ryöstöviljely kuihdutti tieteiselokuvan lajityypin 1960-luvun alkuun mennessä. John Brosnan nimeää tieteiselokuvan historiikissaan vuodet 1950–1956 lajityypin ”kultaisiksi vuosiksi”, minkä jälkeen lajityyppi liukui vuosikymmenen lopulla alamäkeen.<sup>248</sup>

Elokuvateollisuuden näkövinkkelistä katsoen Brosnanin väite on oikea, mutta laajemmasta kontekstista katsoen kyseenalainen. 1950-luvun alkuvuosina yleistyivät nimittäin myös tieteisaiheiset tv-sarjat, joista suurin osa oli suoravii-  
vaisia Flash Gordon -tyyppisiä avaruusseikkailuja.<sup>249</sup> Tieteiselokuvissa ei nähty 1950-luvulla liiemmin supersankareita, mutta television tieteissarjoissa ne olivat keskeisiä hahmoja.<sup>250</sup> Seikkailullinen ”avaruusooppera” oli hallitseva, mutta ei suinkaan ainoa tieteissarjojen laji vuosikymmenen alkupuolella. Poikkeuksiakin oli, kuten itsenäisistä episodeista koostunut *Tales of Tomorrow* (1951–1953).<sup>251</sup>

<sup>245</sup> Esimerkiksi Columbian levittämässä *Maihinnousu avaruudesta* -elokuvassa käytettiin tuotantoyhtiön edellisen vuoden menestyselokuvan *Lentävien laustasten hyökkäyksen* ”lautasotoksia”. Warren 1982, 394.

<sup>246</sup> Kauhuelokuvan noususta 1950-luvun jälkipuoliskolla ks. Doherty 2002, 115–116, 121–122.

<sup>247</sup> Richard Hodgens: ”A Brief, Tragical History of the Science Fiction Film”. FSFF, 89–90.

<sup>248</sup> Brosnan 1991, 43.

<sup>249</sup> MacDonald 1985, 124. Tällaisia sarjoja olivat esim. *Captain Video and His Video Rangers* (1949–1957), *Space Patrol* (1950–1955) ja *Buck Rogers* (1950–1951).

<sup>250</sup> Jancovich & Johnston 2009, 74–75. Tieteiselokuvan ainoat supersankarielokuvat olivat 1950-luvulla Superman-elokuvat *Atom Man vs. Superman* (1950) ja *Superman and the Mole Men* (1951).

<sup>251</sup> *Tales of Tomorrow*’n (1951–1953) itsenäiset episodit paikoin muistuttavat myöhempiä *Hämärän rajamailla* -sarjaa. Jancovich & Johnston 2009, 75.

Tv-sarjojen määrä hiipui 1950-luvun puoliväliin mennessä eli tieteissarjojen kehitys on 1950-luvulla käänteinen suhteessa tieteiselokuvan tuotantomäärän kasvuun.<sup>252</sup> Tieteiselokuvan historian yleisesityksissä – ja osittain myös tutkimuskirjallisuudessa – annettu kuva 1950-luvun television tieteissarjoista onkin ollut liian yksioikoinen. Esimerkiksi *Hämärän rajamailla* (*The Twilight Zone*, 1959–1964) -sarjan voi nähdä suorana jatkumona 1950-luvun tieteiselokuvalle.<sup>253</sup> Vaikka tieteiselokuvan lajityyppi tilapäisesti uuvahti, sen käsittelemät teemat jäivät elämään tieteissarjoihin.

Tieteiselokuvan arvottamisesta paljastava esimerkki ovat *The New York Timesin* kriitikoiden vuosiaänestykset. Vaikka tieteiselokuvien tuotantomäärä kasvoi tasaisesti vuosikymmenen loppua kohden, vuosina 1950–1958 pääsi elokuvakriitikoiden listalle vain yksi tieteiselokuva, buumin aloittanut *Matka kuuuhun*. Sen jälkeen tieteiselokuvilla ei ollut siis asiaa kriitikoiden vuoden parhaat-listalle.<sup>254</sup> Osittain tämä selittyy tieteiselokuvan tuotantoprofilin muutoksesta vuosikymmenen jälkipuoliskolla. Se ei kuitenkaan selitä, miksi vuosikymmenen alun ”vakavat” tieteiselokuvat, kuten *Uhkavaatimus maalle* tai *Maaailmojen sota* eivät ole päässeet listalle, vaikka saivat muuten positiivisen vastaanoton. Lajityypin vähäinen arvostus näkyi Oscar-gaaloissa. George Palin tuottamat elokuvat saivat kyllä kiitosta elokuvateollisuuden sisällä: *Matka Kuuhun*, *Maaailman sortuessa* ja *Maaailmojen sota* saivat Oscarin erikoistehosteista.<sup>255</sup> Kokonaisuuksena tieteiselokuvien menestys jäi kuitenkin Oscareilla mitattuna hyvin vähäiseksi.<sup>256</sup> *Maaailmojen sota* oli tutkimuksen kohteena olevista invaasioelokuvista ainoa Oscarin saanut elokuva. Syy kriitikoiden ja elokuva-akatemian nihkeyteen oli todennäköisesti se, että tieteiselokuvan katsottiin olleen nuorille suunnattua viihdettä, joka ei kelvannut samaan kastiin aikuisille suunnattujen melodraamojen tai historiaspektaakkeliensa kanssa.

<sup>252</sup> Vieth 1999, 108–110. Vieth väittää, että tieteissarjoja suunnattiin 1950-luvun jälkipuoliskolla enemmän aikuisille, mistä esimerkkinä on *Science Fiction Theater* -sarjan ”tiedepainotteisuus”. En ole varma Viethin yleistyksen paikkaansa pitävyydestä, koska hän on valinnut tarkasteltaviksi vain osan sarjoista.

<sup>253</sup> *Hämärän rajamailla* -sarjasta ks. Worland 1996, 103–110.

<sup>254</sup> Kriitikoiden vuosittaiset listat teoksessa *The New York Times Film Reviews*, vol. 4, 1949–1958.

<sup>255</sup> Saleh 1979, 61.

<sup>256</sup> Vuosikymmenen mittaan tieteiselokuvat saivat joitain ehdokkuuksia kuvauksesta (*Maaailman sortuessa* 1951), leikkauksesta (*Matka kuuuhun*, 1950) ja taiteellisesta suunnittelusta (*Maaailmojen sota* 1953). Oscar-mittapuulla menestyneimmäksi tieteiselokuvaksi voidaan nostaa *Syzyyksiens hirviö* (*The Beast from 20,000 Fathoms*, O: Eugène Lourié, 1953), joka sai kaksi Oscaria vuoden 1954 gaalassa, taiteellisesta suunnittelusta ja erikoisefekteistä.

Elokuvan historian yleisesityksissä ohjaajat ovat yleensä keskiössä. Myös 1950-luvun tieteiselokuvaa on houkuttelevaa tarkastella ohjaajan merkitystä painottavasta auteur-näkökulmasta.<sup>257</sup> Tieteiselokuvan ohjaajakeskeistä tarkastelua kuitenkin hankaloittaa se, että monet ohjaajat tekivät vain yksi tai kaksi tieteiselokuvaa. Merkittävänä poikkeuksena ovat Jack Arnold ja Roger Corman. Arnold ohjasi vuosina 1953–1958 yhteensä seitsemän tieteiselokuvaa. Tuottaja-ohjaaja Corman ohjasi vuosien 1955–1959 kuusi tieteiselokuvaa ja oli mukana tuottamassa useita muita. Muita lajityyppiin profiloituneita ohjaajia, jotka tosin ovat jääneet tieteiselokuvan historian yleisesityksissä vähemmälle huomiolle, olivat esimerkiksi Kurt Neumann, Edward L. Cahn ja Nathan Juran (joka käytti myös nimeä Nathan Hertz). Kun tarkastelu rajataan 38 invaasioelokuvaan, ohjaajakohtainen elokuvamäärä on vielä pienempi. Roger Corman ja Nathan Juran ohjasivat kolme invaasioelokuvaa, Jack Arnold kaksi, W. Lee Wilder kaksi ja Edward L. Cahn kaksi invaasioelokuvaa.

Tieteiselokuvaan sisältyy useita erityispiirteitä, jotka erottavat sen muista lajityypeistä 1950-luvulla. Sellaisia ovat ainakin (1.) tuntematon näyttelijäkaarti, (2.) erikoisefektit, (3.) elokuvan ”tieteellisyyden” korostaminen, (4.) omintakeinen äänimaailma sekä (5.) ajankohtaisuuteen pyrkiminen ja elokuvien villit markkinointikampanjat. Lajityypin yksittäisestä edustajasta on harvoin löydetävissä kaikki edellä mainitut piirteet. Silti näillä erityispiirteillä oli, erityisesti vuosikymmenen alkupuolella, tärkeä merkitys lajityypin elokuvien tuotannossa ja markkinoinnissa.

Tieteiselokuvissa esiintyneet näyttelijät eivät olleet suuria tähtiä, eikä lajityyppi tarjonnut näyttelijälle edes ponnahduslautaa kuuluisuuteen. Tieteiselokuvat keskittyivät yleensä enemmän tapahtumiin kuin henkilöihin. Tähän sisältyy mielenkiintoinen ristiriita, sillä klassinen Hollywood-elokuva perustui tähtijärjestelmään, jossa elokuvatähtien vetovoima ohjasi katsojien valintoja. Tieteiselokuvien markkinointi ei kuitenkaan nojannut tähtinäyttelijöiden varaan, mikä näkyy esimerkiksi siinä, kuinka näyttelijävalintoja perustellaan *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan mainoslehtisessä. Sen mukaan yleisö ei hyväksynyt tunnettujen näyttelijöiden käyttöä tieteiselokuvassa, ja siksi elokuvaan oli tietoisesti haettu tuntemattomia näyttelijöitä.<sup>258</sup> Toisin sanoen tuntemattomat näyttelijät

<sup>257</sup> Ranskalaisten elokuvakriitikoiden (ja elokuvantekijöiden) 1950-luvun aikana kehittäessä auteur-suuntaus korosti ohjaajan merkitystä näkijänä ja tekijänä. Se pyrki ohjelmallisen elokuvakritiikin keinoin erottamaan todelliset taiteilijat keskinkertaisuuksista. Ohjaajien ihailu vaihtui auteur-teoriaksi vasta 1960-luvulla, kun Andrew Sarris listasi yhdysvaltalaisen elokuvan ohjaajakaanonia. Auteur-teoriasta tarkemmin Hietala 1994, 71–76 ja yhdysvaltalaisesta Auteur-teoriasta Cook 1999, 256–259.

<sup>258</sup> ”Rennie Finds Space Tales Boon to Unknown Actors”, elokuvan levittäjille tarkoitettussa materiaalissa ”The Day the Earth Stood Still” (Exhibitor’s Campaign Book), 19. KAVA:n leikekansio 21399, Uhkavaatimus maalle. Väite ei tosin pitänyt aivan paikkansa, sillä sivuosissa oli Sam Jaffe, joka oli tunnettu näyttelijä.

jättivät tilaa katsojan mielikuvitukselle enemmän kuin aiemmista elokuvista tutut tähtinäyttelijät. Uusien näyttelijäkasvojen etsimiselle oli myös tuotannollisesti käytännönläheisimpiä perusteluja. Koska tieteiselokuvien lavastaminen nieli varoja, kalliiden tähtinäyttelijöiden palkkaamiseen ei ollut varaa. Tieteiselokuvissakin oli omat vakionäyttelijänsä, jotka eivät olleet suuria tähtiä lajityypin ulkopuolella, mutta jotka erikoistuivat tiettyihin rooleihin lajityypin sisällä. Tieteiselokuvien vakionäyttelijät olivat nimenomaan miesnäyttelijöitä.<sup>259</sup>

Avaruusalkut, sortuvat kaupungit ja vieraiden planeettojen maisemat asettivat lavastajille ja erikoisefektien tekijöille suorituspaineita. Erikoistehosteet olivat ja ovat yhä olennainen osa genren tuottamaa nautintoa ja eräs sen tunnistettavimpia piirteitä. Tehosteiden tuottama illuusio koettiin tärkeäksi tieteiselokuvan uskottavuudelle.<sup>260</sup> Erityisesti 1950-luvun alun aikalaiskritiikkeissä ihasteltiin elokuvien erikoistehosteita. Errol Vieth vetää tästä sen johdopäätöksen, että erikoisefektit olivat tieteiselokuvien ”tähtiä” ja erottamaton osa lajityyppiä.<sup>261</sup> Siksi myös kolmiulotteinen elokuva kiinnosti tieteiselokuvien ja kauhuelokuvien tekijöitä vuosina 1953–1954. Innostus haihtui kuitenkin nopeasti, mistä on esimerkkinä *Yön meteori*, joka tehtiin alun perin kolmiulotteisena, mutta levitettiin vuosi valmistumisensa jälkeen esimerkiksi Suomeen kaksiulotteisena versiona. Kolmiulotteisuuden vetovoimaan ei enää uskottu.<sup>262</sup>

Tieteiselokuvien tyylikeinoiniin kuului tärkeänä osana äänimaailma, joka perustui usein theremin-soittimen tai elektronisen musiikin käyttöön osana ääniraitaa. Venäläisen Leon Thereminin jo vuonna 1918 kehittämää soitinta käytettiin jo 1940-luvun jälkipuoliskolla monissa jännityselokuvissa. Kurt Neumannin ohjaama *Rakettimatka Marsiin (Rocketship X-M, 1950)* oli ensimmäinen tieteiselokuva, jossa käytettiin thereminiä.<sup>263</sup> Vuoden 1951 muukalaiselokuvissa *Se toisesta maailmasta* ja *Uhkavaatimus maalle* kuultiin thereminiä osana ääniraitaa. Elektroninen musiikki huomioitiin myös lajityypin elokuvien

<sup>259</sup> Vieth 1999, 39–42; Lucanio 1987, 56–60. Useita rooleja tieteiselokuvissa tekivät Kenneth Tobey, Richard Carlson, Arthur Frantz ja John Agar sekä erityisesti Morris Ankrum ja Thomas Browne Henry.

<sup>260</sup> Grant 2004, 19. 1950-luvun tieteiselokuvan ehkä tunnetuin efektinikkari oli Ray Harryhausen, joka niitti mainetta erityisesti näyttävillä nukkeanimaatioillaan. Harryhausenin efektit nousevat näissä elokuvissa oikeastaan itse juoniaineiksi tärkeämmäksi. Erikoistehosteiden merkityksestä ks. Lucanio 1987, 67–68 ja Saleh 1979, 99–103.

<sup>261</sup> Vieth 1999, 44–47.

<sup>262</sup> Salmi 1993, 105. Elokuva sai ensi-iltansa Yhdysvalloissa kesäkuussa 1953 ja Suomessa heinäkuussa 1954.

<sup>263</sup> Laatikosta ja kahdesta antennista koostuvaa Thereminiä soitetaan liikuttelemalla käsiä antennien läheisyydessä, säädelleen äänen voimakkuutta ja korkeutta. *Rakettimatka Marsiin* -elokuvaan musiikin tehneen Albert Glasserin mukaan Thereminin käyttö ääniraidalla oli tullut yleiseksi sen jälkeen kun Miklos Rozsa käytti sitä Alfred Hitchcockin *Noidutussa* (Spellbound, 1945). Glasserin haastattelu teoksessa Weaver 1991, 101.

mainostamisessa. *Uhkavaatimuksen Maalle* kampanjalehtisessä mainostettiin elokuvan ”erikoista” ääniraitaa, joka ”ei ollut tästä maailmasta”.<sup>264</sup> *Uhkavaatimuksen maalle* arvioissa *Variety*ssä huomioitiinkin Bernard Herrmannin musiikki ja siinä erityisesti ”oudon” thereminin käyttö jännityksen luomisessa.<sup>265</sup> Thereminin soittajana oli useassa tieteiselokuvassa Samuel Hoffmann.<sup>266</sup> Hoffmannin soittama theremin loi elokuvaan tavallisesta poikkeavan äänimaailman. Se vakiintui osaksi lajityypin ikonografiaa, siitäkin huolimatta, että thereminiä ei enää 1950-luvun alkuvuosien jälkeen juurikaan käytetty lajityypin elokuvissa.

Elokvien tieteellisyyden alleviivaaminen oli tärkeä mainoskikka. *Matka Kuuhun* -elokuvan mainosmateriaalissa korostettiin, että elokuva ei ole mitään ”sensaatiomaista sarjakuvaa tai pulp-lehtien fantasiaa”, vaan se perustuu ”faktoihin”. Elokuvan konsultteina olivat mainosmateriaalin mukaan toimineet ”johtavat fyysikot, insinöörit, avaruusrakettien asiantuntijat ja tähtitieteilijät”.<sup>267</sup> Tarve erottaa tieteiselokuva fantasiasta näkyy myös invaasioelokuvien trailerissa. Esimerkiksi *Avaruuden pirujen* mainoselokuvassa julistetaan, että elokuva on ”fantasiaa, mutta mahdollista – se voisi tapahtua jo huomenna!”<sup>268</sup> Elokvaa mainostettaessa oli siis tärkeä osoittaa, että sen kuvaamat tapahtumat voisivat olla uskottavia tai että ne olisivat ainakin *kerronnallisesti* uskottavia. *Tuntemattoman maailman* kampanjalehtisessä vakuuteltiin, että elokuvan juoni on ”tieteistarinaksi uskottava” ja että siinä ”realistinen” kuvaus yhdistyy vakuutaviin erikoisefekteihin.<sup>269</sup> Uskottavuuden illuusiolla ei ollut merkitystä vain katsojille, vaan myös kriitikoille. Esimerkiksi *Motion Picture Heraldin* arviossa *Lentävien lautasten hyökkäyksestä* todettiin, kuinka katsoja poistuu teatterista

<sup>264</sup> ”Weird Sounds”, elokuvan levittäjille tarkoitettussa materiaalissa ”The Day the Earth Stood Still” (Exhibitor’s Campaign Book), 16. KAVA:n leikekansio 21399, Uhkavaatimus maalle.

<sup>265</sup> ”The Day the Earth Stood Still”, *Variety* 5.9.1951. VCSFR, 88. David J. Skal toteaa, että se oli ensimmäinen tieteiselokuva, jossa thereminiä käytettiin ”musikaalisesti”. Skal 1998, 178.

<sup>266</sup> Samuel Hoffman soitti thereminiä vuosina 1951–1953 elokuvissa *Rakettimatka Marsiin*, *Uhkavaatimus maalle*, *Se toisesta maailmasta*, *Yön meteori* ja *Phantom from Space*. Hoffman oli jo levyttänyt theremin-musiikkia vuonna 1948 ilmestyneeseen albumiin, jonka nimi oli osuvasti *Music out of the Moon*. Kolme vuotta myöhemmin soitinta käytettiin jo tieteiselokuvissa antamassa ääniä maailman ulkopuoliselle elämälle. Wierzbicki 2002, 129–130.

<sup>267</sup> ”Facts about Destination Moon”. AMPAS production files, microfiches: Destination Moon.

<sup>268</sup> ”It’s fantastic, but possible! It could happen tomorrow!” *Invaders from Mars 1953*, *Theatrical trailer*.

<sup>269</sup> ”Believable Science Fiction Film Enhanced by Effects”. This Island Earth, Showman’s Manual, 1. Julkaistu teoksessa This Island Earth. The Original Shooting Script, 1990.



tietäen, ettei ”mitään tällaista ole tapahtunut, mutta että sellaista voisi tapahtua”.<sup>270</sup>

Kerronnallisen uskottavuuden korostaminen liittyi tieteiselokuvien pyrkimykseen hyödyntää ajankohtaisia aiheita. Aiheenvaihtoa ohjasivat aiempien menestyselokuvien antama esimerkki ja käsikirjoituksen ideoiden kustannustehokas toteuttaminen, mutta myös aiheen ajankohtaisuus. Neuvostoliitto laukaisi Sputnikin lokakuussa 1957, mikä aiheutti valtavan julkisen kohun Yhdysvalloissa ja herätti myös elokuvantekijät reagoimaan aiheeseen. Elokuva-studiot halusivat oman ”satelliittielokuvansa”. Jos sellaista ei ollut tekeillä, niin saatettiin julkaista uudelleen aiemmin valmistunut, aihetta sivunnut elokuva.<sup>271</sup> Roger Corman väittää muistelmissaan, että Sputnikin laukaisun jälkeen hän olisi ehdottanut tuotantoyhtiö Allied Artistsille voivansa ohjata satelliittiaiheisen elokuvan ja saavansa sen levitykseen kahdessa tai kolmessa kuukaudessa – vaikkei edes käsikirjoitusta ollut tuossa vaiheessa laadittu.<sup>272</sup> Kahdeksan kuukautta myöhemmin ensi-iltansa saaneessa *The War of the Satellites*ssa itse satelliiteilla oli vain pieni osa elokuvan juonessa, mutta se ei estänyt hyödyntämistä satelliittiteemaa elokuvan markkinoinnissa.<sup>273</sup> B-budjetin tieteiselokuvissa villit ja mielikuvitukselliset markkinointikampanjat ohjasivat usein koko tuotantoprosessia. Esimerkiksi ARC/AIP:n varhaisissa elokuvissa suunniteltiin ensin elokuvan nimi, lehdistömateriaali, julisteet ja markkinointi. Kun mainoskampanja oli valmis, laadittiin käsikirjoitus.<sup>274</sup> Markkinointi ei ollut vain elokuvanteon jatke, vaan jopa sitä ohjaava tekijä.

<sup>270</sup> ”One leaves the show knowing nothing like this ever happened, but that it *could*, and that is Grade-A science fiction”. Lawrence J. Quirk: “Invading Saucermen. Earth Versus the Flying Saucers”. *Motion Picture Herald*, 2.6.1956.

<sup>271</sup> Doherty 2002, 124–125. Esimerkiksi Paramount julkaisi Sputnik-kohun innoittamana uudelleen vuonna 1954 valmistuneen *Avaruuden valloituksen* (*The Conquest of Space*, O: Byron Haskin).

<sup>272</sup> Corman & Jerome 1992, 67–68; Warren 1986, 207. Cormanin kertoman anekdootin paikkaansa pitävyys on tosin varsin kyseenalainen, koska hänellä oli haastatteluissaan taipumusta liioitteluun.

<sup>273</sup> Myös *Space Master X-7* (1958) hyödynsi Sputnik-kohua. Elokuvan julisteessa on avaruusrakettin kuva ja yllä teksti ”Satellite terror strikes the Earth”. Mainos viittaa siis avaruuden valloituksesta kertovaan elokuvaan. Kuitenkaan elokuvassa ei alkukuvien jälkeen nähdä avaruusraketteja – vieraista planeetoista puhumattakaan.

<sup>274</sup> Palmer 1997, 21–22.

## 2.5. Invaasioelokuvan erityispiirteet

Edellä on käsitelty 1950-luvun tieteiselokuvan tuotannollis-esteettistä kehityskaarta lajityypinä. Sama kehityskaari ja ominaispiirteet sopivat kuvaamaan myös invaasioelokuvaa. Kuitenkin invaasioelokuvalla oli myös tiettyjä erityispiirteitä. Seuraavassa tarkastellaan lähemmin tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan rajapintaa sekä ensimmäisten muukalaiselokuvien vastaanottoa ja markkinointia. Elokvien tutkijareseptio ja aikalaisvastaanotto poikkeavat monilta osin merkittävästi toisistaan.

Kauhun ja science fictionin yhteys on likeinen sekä kirjallisuudessa että elokuvassa. Monia keskeisiä tieteiskirjallisuuden (Mary Shelley'n *Frankenstein*) ja tieteiselokuvan (*Se toisesta maailmasta*) perusteoksia on luettu sekä science fictionina että kauhuna. Rajanveto tieteiselokuvan (science fiction film) ja kauhuelokuvan (horror film) välillä onkin tuottanut päänvaivaa elokuvatutkijoille. Vähäpätöiseltä tuntuva luokittelukysymys nousee 1950-luvun tieteiselokuvaa tutkittaessa yllättävän tärkeäksi, sillä vuosikymmenen loppua kohden tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan raja hämärtyi. Stanley Solomonin (1976) mukaan kauhuelokuvan vaarat ovat omien painajaistemme symboleja, heijastuksia sisäisestä todellisuudestamme, kun taas tieteiselokuvassa vaarat ovat tieteen ja modernin maailman tuotteita, osoituksia yhteiskunnallisesta rappiosta. Määritelmä on hieman liian yksinkertaistava, sillä tieteiselokuvat hyödyntävät monia kauhuelokuvalla ominaisia elementtejä – ja päinvastoin.<sup>275</sup>

Lajityyppien eroja monipuolisemmin tarkastellut Vivian Sobchack korostaa, että kauhu- ja tieteiselokuvan raja on häilyvä. Hän ei sulje pois yliluonnollisia elementtejä tieteiselokuvien tunnusmerkeistä.<sup>276</sup> Kuitenkin myös Sobchack löytää tiettyjä eroavaisuuksia: hänen mukaansa molemmat lajityypit käsittelevät kaaosta, mutta kauhuelokuva käsittelee moraalista kaaosta, kun taas tieteiselokuva käsittelee sosiaalista kaaosta. Tieteiselokuvassa yhteiskunnan instituutiot ovat konfliktissa keskenään tai konfliktissa muukalaisten kanssa.<sup>277</sup> Invaasioelokuvia tutkinut Patrick Lucanio on osin samoilla linjoilla korostaessaan, kuinka

<sup>275</sup> Solomon 1976, 115. Samoilla linjoilla Solomonin kanssa on myös Thomas Doherty, jonka mukaan tieteiselokuvassa uhka on luonteeltaan ulkoista, kun taas kauhuelokuvassa se on sisäistä. Tieteiselokuva on yhteisöllistä ja herättää ihmetystä, kun taas kauhuelokuva on yksilöllistä ja aiheuttaa pelkoa. Selkeiltä kuulostavien määritelmien käytännön soveltamisen vaikeutta kuvaa se, kuinka eri lailla nämä kaksi tutkijaa luokittelevat *Varastetut ihmiset* -elokuvaa. Solomonille, kuten myös suurimmalle osalle muista tutkijoista, *Varastetut ihmiset* on tieteiselokuva, kun taas Doherty katsoo sen kuuluvan kauhuelokuvan genreen. Doherty 2002, 117.

<sup>276</sup> Sobchack 2001 (1987), 63.

<sup>277</sup> Sobchack 2001 (1987), 29–30. Myös Errol Vieth tekee samantyyppisen erottelun tieteis- ja kauhuelokuvan välille. Vieth 1999, 28–31.

kauhuelokuva on kiinnostunut ”sisäisestä” maailmasta, kun taas tieteiselokuva enemmän ”ulkoisesta” maailmasta. Kauhuelokuvan henkilöhahmot ovat ”eksoottisia”, usein hyvän ja pahan symbolisia representaatioita. Tieteiselokuva on taas kiinnostunut enemmän ”jatkuvasta”, sosiaaliseen todellisuuteen selkeämmin kytkeytyvästä maailmasta. Jos kauhuelokuva painottaa henkilöiden luonteenpiirteitä, tieteiselokuvissa pääosassa on elokuvan juoni.<sup>278</sup> Elokuvatutkija Bruce Kawinin (1995) mukaan kauhuelokuva käsittelee tiedostamatonta, kun taas tieteiselokuva ”tietoista”. Vaikka molemmat genret käsittelevät uhkaavaa ”toista” – on kyse sitten hullusta tiedemiehestä, hirviöstä tai muukalaisista – niin silti ne vastaavat Kawinin mukaan erilaisiin tarpeisiin.<sup>279</sup> Kauhuelokuvaa ja tieteiselokuvaa tutkineen Barry Keith Grantin (1999) mukaan lajityyppien erot palautuvatkin tieteiselokuvan erityisluonteeseen genrenä: science fiction keskittyy enemmän mieleen, kauhu ruumiiseen.<sup>280</sup>

Vaikka Vivian Sobchackin määrittely kauhuelokuvan ja tieteiselokuvan rajoista on vakiintunut eräänlaiseksi standardiksi, se on myös kyseenalaistettu. Mark Jancovich, jonka teos käsittelee 1950-luvun tieteis- ja kauhuelokuvia sekä tieteis- ja kauhukirjallisuutta, käyttää aineistostaan vain yleiskäsitettä ”yhdysvaltalainen kauhu”. Hän kritisoi sekä Sobchackin että Lucanion pitkiä määritelmiä ja yleisemmin genretutkijoiden pyrkimyksiä hermeettisiin luokitteluihin. Hän ei tarjoa tilalle omaa määritelmää, vaan korostaa lajityyppien historiallista muutosta ja erilaisten sosiaaliryhmien katsojakokemusten heterogeenisyyttä. Jancovich korostaa, että Sobchack ja Lucanio ottavat kauhuelokuvan mallin goottilaisesta kauhusta, joka ei ollut enää 1950-luvulla hallitseva kauhuelokuvan laji. Siksi heidän määritelmänsä kauhuelokuvan erityispiirteistä sopivat hänen mukaansa huonosti sekä 1950-luvun että sen jälkeisen kauhu- ja tieteiselokuvan kehitykseen. Jancovich myös huomauttaa, että aikalaisille tieteis- ja kauhuelokuvan lajityyppirajoilla ei ollut juuri mitään merkitystä.<sup>281</sup>

Tutkijat paikantavat eri tavoin myös invaasioelokuvien lajityyppiasemaa. Sobchack korostaa, kuinka erityisesti 1950-luvun hirviö- ja invaasioelokuvat olivat eräänlaisia lajityyppihybridejä, jotka yhdistivät tieteis- ja kauhuelokuvan elementtejä. Lucanio käsittelee invaasioelokuvia tieteiselokuvan omana alagenrenä, joka erottuu kauhuelokuvasta. Jancovich puolestaan ohittaa koko

<sup>278</sup> Lucanio 1987, 11–18.

<sup>279</sup> Kawin 1995, 313–321. Kawin korostaa kauhuelokuvan varoittavan liiallisen uteliaisuuden vaarasta, siinä missä tieteiselokuva rohkaisee älyllistä uteliaisuutta. J. P. Telotte on tosin huomauttanut, että jo monien tieteiselokuvan lajityypin tunnetuimpien edustajien (esim. *Se toisesta maailmasta*) analyysi osoittaa Kawinin väitteen kyseenalaiseksi. Telotte 2001, 9–10.

<sup>280</sup> Grant 2004 (1999), 17–19.

<sup>281</sup> Jancovich 1996, 9–14.

kysymyksen ja analysoi invaasioelokuvia piittaamatta, kumpaan ryhmään ne pitäisi luokitella.<sup>282</sup> Jancovich on oikeassa korostaessaan, että aikalaisvastaanoton kontekstista katsoen tutkijoiden halu piirtää tarkkoja genererajoja on varsin hedelmätöntä puuhastelua. Hän on myös oikeassa siinä mielessä, että elokuvien tekstuaalista analyysiä voi tehdä mainiosti ilman, että niitä kytketään kumpaankaan lajityyppitraditioon. Jonkinlaisia rajanvedon perusteita silti tarvitaan. Jancovichin oma lähestymistapa, jossa invaasioelokuvat niputetaan käsitteen ”horror” alle, ei sekään ole ongelmaton. Itse pidän invaasioelokuvia Lucanion lailla tieteiselokuvan alagenrenä, vaikka en ole vakuuttunut hänen jungilaisen lähestymistapansa ohjaamista perusteluista. Pyrkimys ”rationaalisuuteen”, uskottavuuden illuusion, erottaa tieteiselokuvat kauhuelokuvasta tai puhtaasta fantasiasta. Tutkimukseni kohteeksi valitut muukalaiselokuvat, jopa rajatapaukset, ovat selkeästi tieteiselokuvia enemmän kuin kauhuelokuvia.

Aikalaihorisontista katsoen tieteis- ja kauhuelokuvan lajityyppimäärityksillä ei ollut suurta merkitystä. Elokuvien markkinoinnissa asiaan otettiin silti kantaa erityisesti vuosikymmenen alkupuolella, kun tieteiselokuvan lajityypille haluttiin luoda kauhuelokuvasta erottuvaa profiilia. *Avaruuden pirujen* lehdistömateriaalissa tuottaja Edward L. Alperson korosti tieteiselokuvan eroavan perinteisestä Dracula-kauhusta, sillä yliluonnollisten selitysten sijaan siinä annetaan tuntemattomille asioille uskottavuutta ”tieteellisiä faktoja” hyväksikäyttämällä.<sup>283</sup>

Invaasioelokuvien aikalaisreseptio poikkeaa huomattavasti tutkijareseptiosta, sillä elokuvakritiikissä lajityyppikäsitteitä käytettiin hyvinkin sattumanvaraisesti. Aikalaismateriaalin valossa tutkijoiden väittely lajityypin rajoista näyttääkin enemmän teoreettiselta luokitteluongelmalta kuin aineistolähtöiseltä kysymykseltä. Itse termi ”science fiction film” ei ollut mikään itsestään selvä nimike elokuvien markkinoinnissa tai niiden kriittikkovastaanotossa. Vielä ennen elokuvan *Uhkavaatimus maalle* ensi-iltaa *Los Angeles Timesin* jutussa niputettiin muun muassa *Matka kuuhun*, *The Man from Planet X* ja *Uhkavaatimus maalle* ”tieteellisiksi trillereiksi” (scientific thriller), joiden uskottiin tulevan vakituiseksi osaksi elokuvastudioiden tuotantoa.<sup>284</sup> Invaasioelokuvien trailereissakin toistuvat ”science”-sanon ohella yhtä lailla myös ”terror” tai ”monster”.

Hollywoodin vaikutusvaltaisimman elokuvalehden *Variety*n arvioiden tarkastelu paljastaa, missä määrin käsitettä science fiction käytettiin invaasioelokuvien aikalaisvastaanotossa. *Variety*a lukivat erityisen tarkasti elokuvien

<sup>282</sup> Sobchack 2001 (1987), 43–45; Lucanio 1987, 1–2, 20–21; Jancovich 1996, 9–14.

<sup>283</sup> ”Invaders from Mars Attack Planet Earth”. Exhibitor’s Campaign Book, 3. KAVA:n leikekansio 2532, Avaruuden pirut.

<sup>284</sup> ”Scientific Thriller to Be Regular Studio Fixture”, *Los Angeles Times* 8.4.1951. AMPAS production files, microfiches: The Day the Earth Stood Still.

levittäjät. Julkaisun elokuva-arvioiden keskeisenä tavoitteena ei ollut niinkään kunkin elokuvan hyvyyden tai huonouden arvottaminen, vaan ennen kaikkea sen tulo-odotusten arviointi. Käsitettä ”science fiction film” käytettiin yleisesti kuvaamaan lajityypin elokuvia, mutta sen käyttö oli sattumanvaraista ja epämääräistä. Se yhdistettiin muihin määreisiin ja sitä esiintyy sellaisenaan vain harvassa aikalaisarviossa 1950-luvun alkupuolella. Yleisempi oli esimerkiksi ”science-fiction thriller”, jota käytettiin mm. elokuvien *Maailmojen sota*, *Yön meteori*, *Tuntematon maailma*, *Kielletty planeetta* ja *Not of This Earth* -elokuvien yhteydessä.<sup>285</sup> Tämä tieteistrilleri on kuitenkin käsite, jota ei tutkimuskirjallisuudessa näe: sen sijaan väittely on keskittynyt tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan välisiin eroavaisuuksiin.

*Variety*n arvioitsijoille science fiction oli siis vain yksi lajimääre, jota täydennettiin tarvittaessa muilla määreillä. Jossain tapauksissa sitä ei käytetty lainkaan. Esimerkiksi elokuvia *Se toisesta maailmasta* (1951) ja *Punainen planeetta* (1952) ei kutsuttu *Variety*n arviossa tieteiselokuviksi, vaikka myöhemmin molemmat elokuvat on luokiteltu lajityyppiin kuuluviksi. Tieteiselokuva ei siis käsitteenä ollut itsestään selvä tai tarkkarajainen. Käsitteen käyttö yleistyi tosin arvioissa vuoden 1952 jälkeen. Yhä useamman lajityypin elokuvan arvioiden ingressissä on jokin viittaus science fiction -käsitteeseen: science-fictioner, science-fiction programmer tai edellä mainittu science-fiction thriller.<sup>286</sup>

Millä tavoin suuret elokuvastudiot tarttuivat tieteiselokuvan invaasiootemaan? Tutkimuskirjallisuudessa on käsitelty vain hyvin yleisellä tasolla tieteiselokuvien studiokohtaista jakautumista. Siksi kokosin taulukon (ks. liite 1) 38 invaasioelokuvan tuotanto- ja levitystiedoista. Se osoittaa, että invaasioelokuva oli leimallisesti pienten tuotantoyhtiöiden leipälaji.<sup>287</sup> 38 invaasioelokuvasta vain 6 oli sellaisia, joiden sekä tuottajana että levittäjänä oli joku suurista elokuvastudioista. 15 elokuvassa tuottajana oli pieni tuotantoyhtiö ja levittäjänä joku suurista. Peräti 17 elokuvassa sekä tuottajana että levittäjänä oli pieni tuotantoyhtiö. Taulukko ei kuvaa koko tieteiselokuvan lajityypin tilannetta: siihen on koottu vain invaasioelokuvat, ja siksi suurten tuotantoyhtiöiden osuus jää pienemmäksi kuin koko tieteiselokuvan genressä. Kuitenkin

<sup>285</sup> Käsitettä oli käytetty arvioiden ingressissä. *Variety*n arviot: ”War of The Worlds” 4.3.1953, ”It Came from Outer Space” 27.3.1953, ”This Island Earth” 30.3.1955, ”Forbidden Planet” 14.3.1956, ”Not of This Earth” 27.3.1957. VCSFR, 95, 99, 107, 112, 120.

<sup>286</sup> Kuitenkin vuosikymmenen jälkipuoliskolla käytettiin myös muita määreitä. Esimerkiksi *It Conquered the Worldin* (1956) määriteltiin olevan ”low-budget flying saucer epic”. ”It Conquered the World”. *Variety* 12.9.1956, VCSFR, 117.

<sup>287</sup> Käytän käsitettä ”pieni tuotantoyhtiö”, jota on myös kutsuttu ”riippumattomaksi” tai ”itsenäiseksi” tuotannoksi (independent production). Tämänkin luokan sisällä on suurta hajontaa, sillä se kattaa niin AIP:n kaltaiset, runsaasti elokuvia tuottaneet yhtiöt kuin yhden elokuvan tekemiseen perustetut tuotantoyhtiöt.

taulukko todistaa, että nimenomaan invaasioelokuva oli suurista studioista riippumattoman tuotannon pelikenttä. Osaltaan tätä todentaa sekin, että 38 invaasioelokuvasta vain kolme oli värielokuvia (*Maailmojen sota*, *Avaruuden pirut* ja *Tuntematon maailma*).

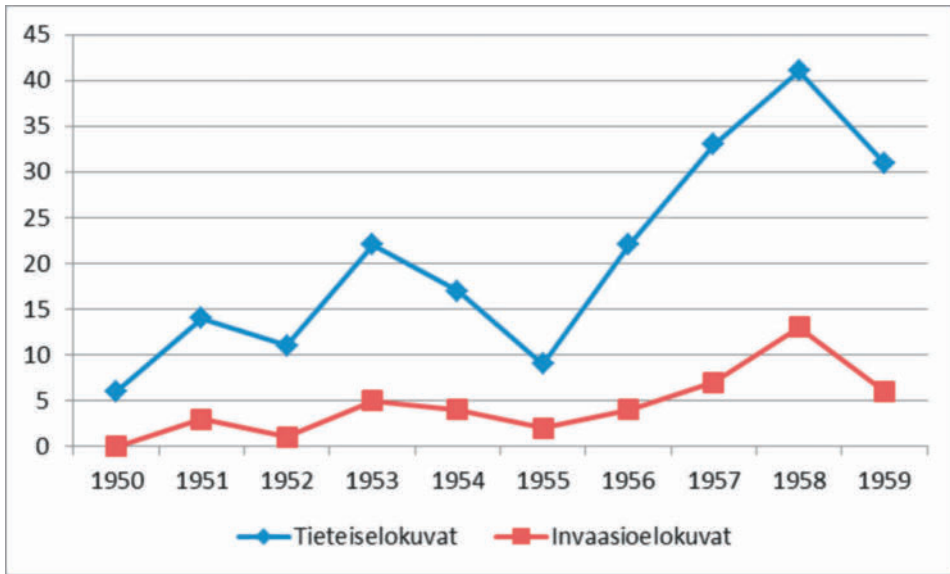
Laajakangaselokuvan yleistyminen näkyy invaasioelokuvissa vuoden 1953 jälkeen. Vuosina 1954–1959 julkaistuista 29 invaasioelokuvasta 11 on luokiteltavissa laajakangaselokuvaksi.<sup>288</sup> Invaasioelokuvien budjeteissa oli suuria eroja. Paramountin tuottama *Maailmojen sota* maksoi mahdollisesti kaksi miljoonaa dollaria, kun samana vuonna valmistuneen, riippumattonta tuotantoa edustaneen *Robot Monsterin* budjetin on väitetty olleen vain 16 000 dollaria. Mikäli nämä luvut pitäisivät paikkansa (mikä on epätodennäköistä), *Maailmojen sodalla* olisi ollut reilusti yli satakertainen budjetti *Robot Monsteriin* nähden.<sup>289</sup> Suhteessa Hollywood-elokuvien keskimääräisiin tuotantokustannuksiin *Maailmojen sota* ei kuitenkaan ollut vielä kallis elokuva. Vertailukohtana voi pitää esimerkiksi MGM:n vuosien 1953–1954 elokuvien keskimääräistä budjettia, joka oli 1 511 000 dollaria.<sup>290</sup> Tieteiselokuvien pieni tai keskisuuri budjetti vaikutti myös elokuvien aihevalintaan. Invaasioaiheita oli halvempi toteuttaa kuin avaruuden valloituksesta kertovia interventioaiheita<sup>291</sup> Tämä tuotantotaloudellinen kannattavuuskysymys on yksi selittävästä tekijöistä pohdittaessa avaruusmuukalaisista kertovien elokuvien yleistymistä 1950-luvulla. Invaasioelokuvien vuosittainen määrä suhteessa tieteiselokuvaan selviää oheisesta kuviosta. Siihen on koottu sekä Yhdysvalloissa ensi-iltansa saaneiden tieteiselokuvien että niiden osana invaasioelokuvien vuosittainen määrä vuosina 1950–1959. Se osoittaa, että levityksessä olleiden invaasioelokuvien kehitys seuraa tieteiselokuvan yleistä tuotantotrendiä.

<sup>288</sup> *Kronos -tuntemattoman* ja *Space Master X-7:n* (kuvattu Regalscopena) kuvasuhde oli 2:35:1, *Varastettujen ihmisten* (kuvattu Superscopena) ja *Tuntemattoman maailman* kuvasuhde oli 2.0:1. Muut olivat 35 mm laajakangaselokuvia, joiden kuvakoko oli joko 1.66:1 tai 1.85:1. Kuvakoon 1.85:1 elokuvia olivat *Killers from Space*, *Lentävien lautasten hyökkäys*, *Venuksen valloittajat* (20 Million Miles to Earth), *Uhka avaruudesta* (The Monolith Monsters), *Avaruuden kosto*, *I Married a Monster from Outer Space*, *Jättiläisnaisen hyökkäys* (Attack of the 50 Feet Woman), *The Cosmic Man* ja *Teenagers from Outer Space*. Kuvakoon 1.66:1 elokuvia olivat *Target Earth* ja *Valuva kuolema*. Kuvasuhdetietojen lähteenä on käytetty IMDB:tä.

<sup>289</sup> Tosin Bill Warren pitää *Maailmojen sodan* kahden miljoonan budjettia liioiteltuna ja epäilee todelliseksi lukemaksi alle miljoonaa dollaria. Myös *Robot Monsterin* budjetti saattoi olla 50 000 dollaria. Tässäkin tapauksessa ero olisi 20-kertainen. Warren 1982, 146, 154; IMDB, *The War of the Worlds* (<http://www.imdb.com/title/tt0046534/business>) ja *Robot Monster*, (<http://www.imdb.com/title/tt0046248/business>).

<sup>290</sup> Lev 2003, 14. MGM:n elokuvien vuosittainen keskibudjetti vuosien 1949–1954 välillä oli 1,31–1,525 miljoonaa dollaria.

<sup>291</sup> Clarens 1967, 128.



*Invaasioelokuvienv vuosittainen määrä suhteessa tieteiselokuviin vuosina 1950–1959 (Yhdysvalloissa levityksessä olleet elokuvat).*

Ensimmäisen muukalaiselokuvan saamisesta elokuvateattereihin käytiin suorastaan kilpailua keväällä 1951. Joulukuussa 1950 *The New York Times*issa kerrottiin, että Audrey Wisberg ja Jack Pollexfen olivat perustaneet uuden tuotantoyhtiön (Mid-Century Productions) tuottaakseen elokuvan *The Man from Planet X*. Heidän mukaansa tavoitteena oli tehdä elokuva kiireellisesti pienellä budjetilla, jotta se ehtisi levitykseen ensimmäisenä muukalaisten saapumista käsittelevänä elokuvana.<sup>292</sup> *Los Angeles Daily News*in kolumnisti Erza Goodman raportoi talvella 1950–1951 elokuvien *Se toisesta maailmasta* ja *The Man from Planet X* kilpajuoksusta. Vaikka *Se toisesta maailmasta* -elokuvan kuvaukset oli aloitettu jo kuukautta aiemmin, niin *The Man from Planet X* näytti ehtivän ensimmäiseksi. Syynä oli elokuvan nopea tuotantoaikataulu. Kustannusten säästäminen vietiin mahdollisimman pitkälle ja kuvaukset tehtiinkin *Orleansin neitsyen* (Joan of Arc, 1948) lavasteissa. Goodmanin mukaan elokuva kuvattiin kuudessa päivässä, ja sen budjetti oli alle 50 000 dollaria.<sup>293</sup> Tämä oli todella pieni summa budjetti B-budjetin elokuvankin mittakaavassa.

<sup>292</sup> Thomas F. Brady: “2 Scenarists Form New Film Company”, *The New York Times* 2.12.1950, 8.

<sup>293</sup> Erza Goodman: “Double Takes”, *Los Angeles Daily News*. Päiväämätön lehtileike. Todennäköiseksi ilmestymisajankohdaksi arvioisin tammi-helmikuun 1951. AMPAS production files, clippings: The Man from Planet X. *The Man from Planet X:n* tuottaja/käsikirjoittaja Jack Pollexfenin mukaan elokuvan budjetti oli lopulta 41 000 dollaria. Pollexfenin haastattelu teoksessa Weaver 1988, 275.

Edgar G. Ulmerin ohjaama *The Man from Planet X* ilmestyikin muukalais-elokuvista ensimmäisenä valkokankaille maaliskuussa 1951. Elokuvan kriitikovastaanotto paljastaa, millaisia odotuksia muukalaisten elokuvallinen invaasio herätti ja mihin lajityyppeihin sitä kategorisoitiin:

Jos ihmisen vierailuja toisille planeetoille kuvaavien elokuvien menestys lippuluukulla on todiste elokuvien yleisestä kysynnästä, ei liene epäilystä, että myös muiden planeettojen asukkaiden vierailuja maahan kuvaavilla elokuvilla on hyvät tulo-odotukset.<sup>294</sup>

Näillä sanoin *Motion Picture Heraldin* William R. Weaver arvioi *The Man from Planet X*:n menestymismahdollisuuksia, todeten ne hyviksi, kun kysyntää muukalaiselokuville näytti olevan siinä missä avaruusmatkoja kuvaaville elokuville. Itse asiassa kysyntää oli jopa enemmän, sillä muukalaiselokuvia tuotettiin jo lähivuosina määrällisesti enemmän kuin avaruusmatkoja kuvanneita elokuvia.

*Variety* arvioi *The Man from Planet X*:n kuuluvan ”uuden syklin” elokuviin, joiden aiheena olivat ”vierailijat toisilta planeetoilta”.<sup>295</sup> Myös *Los Angeles Timesin* John L. Scott totesi *The Man from Planet X*:n etuna olevan, että se on ensimmäinen avaruusmuukalaisia käsittelevien elokuvien ”uudessa syklissä”.<sup>296</sup> Samoilla linjoilla oli myös *Hollywood Citizen News*, jossa todettiin elokuvan olevan esimerkki elokuvantekijöiden ”nykyisestä villityksestä outoihin tieteellisiin tarinoihin”.<sup>297</sup> Kaikissa kolmessa arvioissa siis todettiin, että *The Man from Planet X* edusti muukalaisten invaasiota kuvaavaa uudentyyppistä elokuvaa, jota ei nimetty kuitenkaan tieteiselokuvaksi. *Los Angeles Examinerin* kriitikko vertasi elokuvaa Edgar Rice Burroughsin Mars-kirjoihin ja totesi, kuinka nykypäivän lapset ovat innoissaan ”pulp-lehdistä ja sarjakuvista”, jotka käsittelevät samanlaisia teemoja. Koska lapsia ei kuitenkaan pystytty täysin ”huijaamaan”, oli elokuvaan tungettu mukaan ”tieteellistä jargonia”.<sup>298</sup>

*The Man from Planet X* oli tuotannollisesti heikkolaatuisempi elokuva kuin myöhemmin vuonna 1951 markkinoille tulleet muukalaiselokuvat. Siksi sen arviot olivat osin myös tyrmääviä. *Los Angeles Daily Newsin* kriitikko Erza Good-

<sup>294</sup> “...”current craze for weird scientific tales”. William R. Weaver: “The Man from Planet X”, *Motion Picture Herald* 17. 3.1951. AMPAS production files, clippings: The Man from Planet X.

<sup>295</sup> ”The Man from Planet X”, *Variety* 14.3.1951. VCSFR, 85–86.

<sup>296</sup> John L. Scott: “Man from Planet X Weird Tale”, *Los Angeles Times* 21.4.1951. AMPAS production files, clippings: The Man from Planet X.

<sup>297</sup> “The Man from Planet X Is a Formula Movie in Scientific Vein!”, *Hollywood Citizen News* 21.4.1951. AMPAS production files, clippings: The Man from Planet X.

<sup>298</sup> ”The Man from Planet X”, *Los Angeles Examiner*, (päiväystä ei leikkeessä, arvio lienee ilmestynyt maaliskuuhun 1951 siinä missä muutkin kansion päivälehtikriitikit). AMPAS production files, clippings: The Man from Planet X.



man piti elokuvaa mitättömänä B-budjetin tekeleenä ja totesi, että sen nimi pitäisi pikemminkin olla ”Man from Planet B”.<sup>299</sup> *The New York Timesin* Howard Thompsonin arvio oli vielä murskaavampi. Thompson kutsui elokuvaa ”säälittäväksi pikkubudjetin jätökseksi”: sen näyttelijät harhailevat pahvikulisseissa ja toistavat ilmeettömästi ala-arvoista dialogia, jonka ”taso loukkaisi lastakin”.<sup>300</sup> Vastanotosta voi vetää sen johtopäätöksen, että muukalaiselokuville nähtiin olevan tilausta, mutta *The Man from Planet X* ei elokuvana vastannut kriitikoiden odotuksia. Samana vuonna ensi-iltansa saaneiden *Se toisesta maailmasta* ja *Uhkavaatimus maalle* -elokuvien vastaanotto oli huomattavasti myönteisempää ja paikoin ylistävääkin.

Tarkastellessaan sotaelokuvan ja erityisesti ”taisteluelokuvan” genreä elokuvahistorioitsija Jeanine Basinger (2003) esittää lajityypin kehitystä kuvaavan mallin, jota voi soveltaa myös kuvaamaan invaasioelokuvan kehitystä. Basingerin mukaan taisteluelokuvan lajityyppi syntyy, kehittyy ja muokkautuu identifioitavaksi kaavaksi, Kun lajityypin kaava on vakiintunut, se siirtyy ”evolutionaariseen prosessiin”, jossa sen ideologinen merkitys muuttuu, sen narratiivi laajenee tai sen henkilöahmot muuttuvat lähes referentiaalisiksi abstraktioiksi. Lajityyppi säilyi silti tunnistettavana. Prosessin aikana kaavaa varioidaan tavalla, jota leimaa lajityyppirajat ylittävä teemakirjo.<sup>301</sup> Taisteluelokuvan lajityyppiirteet pätevät osittain myös 1950-luvun invaasioelokuvan kehitykseen. Siitäkin voidaan erottaa konventioiden synty- ja vakiintumisvaihe sekä hybridivaihe, jossa kaavaa varioidaan lajityyppirajoja ylittävällä tavalla. Ajallisesti invaasioelokuva on jaettavissa kolmeen vaiheeseen: syntyvaihe (1950–1951), vakiintumisvaihe (1952–1956) sekä lisääntyvien variaatioiden kausi (1957–1959). Tämä väljä vaihe-erottelu antaa kuvan siitä muutosprosessista, jossa 1950-luvun alkuvuosina syntynyt ja vakiintunut invaasioelokuva muuttui vuosikymmenen jälkipuoliskolla – muiden tieteiselokuvien tapaan – lähes itseään parodioivaksi kliseeksi.

Tieteiselokuvan aineksia yhdisteltiin kauhuelokuvaan lajityyppien alkaessa sulautua yhä enemmän toisiinsa. Esimerkkinä ideoiden kierrätyksestä on Roger Cormanin ohjaama *Not of This Earth* (1957), jossa Mark Hannan ja Charles B. Griffithin käsikirjoitukseen on ängetty koko joukko tieteis- ja kauhuelokuvien ominaispiirteitä. Jo elokuvan alkukohtaus, jossa kaksi nuorta suutelee avoautossa, poikkeaa 1950-luvun alkupuolen tieteiselokuvasta ja muistuttaa pikemminkin nuorille suunnattua ”teinielokuvaa”.<sup>302</sup> Elokuva julkaistiin helmikuussa 1957, ja se ilmestyi kolme kuukautta ennen kuin *Nuori ja uhmaava* (*I Was a Teenage*

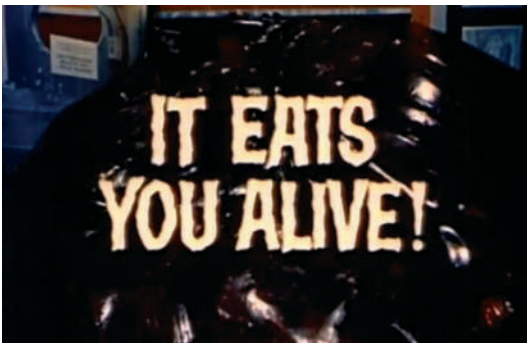
<sup>299</sup> Erza Goodman: ”The Man from Planet X”, *Los Angeles Daily News* 21.4.1951. AMPAS production files, clippings: The Man from Planet X.

<sup>300</sup> Howard Thompson (nimimerkki H.T.T): ”The Man from Planet X”, *The New York Times* 9.4.1951. *The New York Times Film Reviews*, 2510.

<sup>301</sup> Basinger 2003, 206.

Werewolf, O: Gene Fowler Jr., 1957), joka aloitti nuorisokuvausten, kauhuelokuvan ja tieteiselokuvan lajityyppihybridit.<sup>303</sup> *Nuoren ja uhmaavan* kanssa double feature -näytöksissä esitetty invaasioelokuva *Invasion of the Saucer Men* (1957) oli jo varsin kaukana vuoden 1951 muukalaiselokuvien vakavuudesta. Elokuvassa teininuoret kohtaavat pieniä vihreitä avaruusmuukalaisia, ja sen kepeän itseironisessa trailerissa pilailtiin ilkkurisesti katsojan lajityyppiä odotuksilla.<sup>304</sup>

Lajityypin elokuvien tuotantomäärän kasvu näkyy aikalaisarvioissa. Maaliskuussa 1958 *Variety* arvioi *The Brain from Planet Arous* -elokuvan olevan osa ”ilmeisen loputonta tieteiselokuvan sykliä”.<sup>305</sup> Tieteiselokuvien kasvava tuotantomäärä näytti jo väsyttävän arvioijaa. Invaasioelokuvien tuotannollisten arvojen heppoisuus näkyy muissakin lehden arvioissa 1950-luvun lopulla. B-budjetin *Näkymättömien vihollisten* (*The Invisible Invaders*) arvio toukuussa 1959 on kuvaava esimerkki invaasioelokuvien nihkeästä vastaanotosta. Arviossa todetaan elokuvan olevan ”nuorille suunnattu, tylsä tieteiselokuva”, joka ei tarjoa aikuisyleisölle juuri mitään.<sup>306</sup> Samalla kuitenkin aikalaisarvioissa huomattiin uusien kohderyhmien merkitys tieteiselokувalle. *Variety* veikkasi



Kuva 3: Valuva kuolema oli suunnattu nuorille, mikä näkyi myös sen eksplotiivisessa trailerissa.

<sup>302</sup> Alkukohtauksessa kaksi nuorta suutelee avoautossa. Taustalla soi saksofoni ja tunnelma on kuin mistä tahansa tuon ajan teininuorisolle suunnatusta elokuvasta. Tyttö nousee autosta ja lähtee kotiovelleen. Hän kuulee epäilyttäviä ääniä ja kääntyy. Niiden lähteenä näyttää olevan kotipihalla oleva huuhkaja. Sen jälkeen tyttö törmää kotiovellaan pukuun ja aurinkolaseihin sonnustautuneeseen muukalaiseen, joka surmaa hänet katseellaan. Vasta tämän jälkeen alkavat elokuvan alkutekstit. *Not of this Earth*issa teininuorisoa ei enää esiinny alkukohtauksen jälkeen, vaan päähenkilöt ovat aikuisia. *Not of This Earth* 1957, 0:00 - 0:02.

<sup>303</sup> *Nuoren ja uhmaavan* budjetti oli 150 000 dollaria. Thomas Doherty väittää sen tuottaneen yli 2 miljoonan dollarin tulot. Heinäkuussa ensi-iltaan tullutta elokuvaa ei kuitenkaan löydy *Variety*n vuoden 1957 top grossers-listalta, johon pääsivät yli miljoona dollaria tuottaneet elokuvat. Doherty 2002, 130–132; *Variety Weekly* 8.1.1958. *Variety's Rental Charts*, AMPAS.

<sup>304</sup> *Invasion of the Saucer Men, Theatrical Trailer* 1957.

<sup>305</sup> "The Brain from Planet Arous", *Variety* 8.1.1958. VCSFR, 127.

<sup>306</sup> Arvion mukaan *Näkymättömien vihollisten* pieni budjetti heijastui suoraan sen tekniiseen toteutukseen: "Suuri osa filmiaineistosta on topattu täyteen uutiskuvia tulvista, tulipaloista ja muista katastrofeista". "Invisible Invaders", *Variety* 13.5.1959. VCSFR, 138.

nuorisokuvausta ja invaasioelokuvaa yhdistelleelle *Valuva kuolema* -elokuvalle (The Blob, 1958) hyvää tuottoa, koska se oli niin selvästi suunnattu ”nuoremille elokuvissa kävijöille”. Myös sen dialogi ja asetelmat olivat arvion mukaan ”räätelöity teininuorison maun mukaiseksi”, ja nuorison odotettiin ”vastaavan tähän kohteliaisuuteen lippuluukulla”.<sup>307</sup> Nuoriso vastasikin, sillä elokuva tuotti miljoonan dollarin tulot vuoden 1958 aikana.<sup>308</sup>

AIP:n johtajilta James Nicholsonilta ja Samuel Z. Arkoffilta kysyttiin vuonna 1958 *The New York Timesin* haastattelussa yhtiön elokuvien vaikutuksesta nuoriin katsojiin. Nicholson halusi häivyttää tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan rajaa kutsumalla yhtiön elokuvia vain fantasiaksi:

Tarinamme ovat puhdasta fantasiaa, ilman mitään pyrkimystä realismiin. (...) Suunnitellessamme elokuvien hirviöitä pyrimme epäuskottavuuteen. Teini-ikäiset, jotka ovat suurin yleisömmme, ymmärtävät tämän. He enemminkin nauravat karrikoiduille hahmoille kuin värisevät pelosta. Aikuiset, tai ehkä vakavamielisemmät heistä, eivät ymmärrä tämän vit-sailun tarkoitusta.<sup>309</sup>

Jos kommenttia verrataan *Uhkavaatimus maalle* tai *Se toisesta maailmasta* -elokuvien markkinointiin, ero on ilmeinen. Siinä missä 1950-luvun alkupuolen tieteiselokuvien markkinointiin kuului lajityypin erottaminen fantasiasta, moissella erottelulla ei ollut enää merkitystä etupäässä teini-ikäisille suunnatuissa halpatuotannoissa. Nicholson määritteli myös yhtiön suhtautumisen elokuvan-tekoon perustuvan ”kieli poskella” -asenteeseen.<sup>310</sup> AIP:n itseironinen linja oli tyystin erilainen kuin vuosikymmenen alkupuolen tieteiselokuvassa, sillä esimerkiksi George Palin elokuvat olivat olleet hyvin totisia.

Vaikka Nicholsonin toteamus kohderyhmästä – teini-ikäiset – pitääkin paikansa, ei lausuntoa kannata kuitenkaan ottaa liian vakavasti. Elokuvien ”realismia” vähättelevä kommentti on paljastava esimerkki siitä kaksoisstrategiasta, jolla eksplöitaatioelokuvilla menestynyt AIP onnistui samanaikaisesti sekä vetämään teini-ikäistä yleisöä elokuvateattereihin että koettelemaan sensuurin rajoja. Toisin kuin Nicholson väitti, ”uskomattomat” tarinat eivät suinkaan olleet AIP:n tavoitteena, vaan päinvastoin tavoitteena oli omassa lajissaan uskottavien kauhu- ja tieteiselokuvien tuottaminen. Elokuvasensoreille asia kannatti kui-

<sup>307</sup> ”The Blob” *Variety* 10.9.1958. VCSFR, 132. Jo *Valuvan kuoleman* alkukuvat ja niiden taustalla soiva letkeä musiikki poikkesivat merkittävästi 1950-luvun alkupuolen invaasio-elokuvista. Kyse oli selvästi nuorisolle suunnatusta elokuvasta. Ks. *Valuva kuolema* 1958, 0:00–0:02.

<sup>308</sup> *Variety Weekly* 7.1.1959. *Variety’s Rental Charts*, AMPAS.

<sup>309</sup> Irving Rubine: ”Boys Meet Ghouls, Make Money”, *The New York Times* 16.3.1958, X7.

<sup>310</sup> ”Mr Nicholson avers that American International has tongue-in-cheek approach to picture-making”. *Ibid.*

tenkin esittää toisin ja kuitata elokuvat vain teini-ikäisille suunnattuina harmittomina vitseinä. Siksi Nicholson korosti, että yhtiön elokuvilla ”ei ole koskaan ollut suuria ongelmia” sensuurin kanssa.<sup>311</sup> Tällä tavoin Arkoff ja Nicholson toittivat yhteistyöhalukkuuttaan sensorien kanssa.<sup>312</sup> Elokuvien väkivaltaisuutta vähäteltiin siis haastatteluissa, mutta samalla sitä korostettiin entistä näyttävämmin niiden mainoskampanjoissa.

Arthur L. Mayer ja James D. Ivers käsitelivät elokuussa 1958 *Motion Picture Heraldin* jutuissaan kauhuelokuvan ja tieteiselokuvan suosiota ja summasivat kiinnostavalla tavalla sekä tieteiselokuvan että kauhuelokuvan kehityksen 1950-luvulla. Mayerin mukaan kauhuelokuva oli 1930-luvun kukoistuskautensa jälkeen seuraavan 20 vuoden aikana taantunut kaupallisesti, kunnes muutama Englannista tuotu ”B-kauhuelokuva” osoittautui menestykseksi ja aloitti uuden kauhuelokuvabuumin. Syyksi kauhuelokuvien menestykseen Mayer nimeää kauhuelokuvia innolla kuluttavan nuorison. ”Turhautuneet, päämäärättömät ja katkerat” nuoret ovat kyllästyneet katsomaan Hollywoodin heille tarjoamaa koko perheen kesyää viihdettä. Sievistelyjen sijaan nuoriso haluaa ”punaista lihaa” eli ihmissusia ja avaruushirviöitä, jotka yllättäen tarjosivat myös enemmän samaistumiskohteita kuin Hollywoodin isolla rahalla tehdyt pönäkät draamat.<sup>313</sup> Mayerin huomio piti paikkansa, sillä television läpimurto pakotti Hollywoodin etsimään keinoja erottautua televisiotarjonnasta. Halpatuotantona tehdyt, sensaatiohakuiset tieteis- ja kauhuelokuvat (weirdies) olivat tosiaan jotain sellaista, jota television ohjelmatarjonnasta ei löytynyt.<sup>314</sup>

Mayer ei jutussaan erottanut kauhuelokuvaa tieteiselokuvasta, vaan kirjoittaa niistä synonyymeinä. Myös James D. Iversin jutussa käsiteltiin kauhuelokuvan suosion syitä, mutta hän pohti sen ohella lajityyppien eroavaisuuksia. Ivers laski, että vuonna 1958 tammikuusta lokakuuhun yhdeksän tuotantoyhtiötä tuotti yhteensä 24 perinteistä kauhuelokuvaa (straight horror picture) ja 17 tieteiselokuvaa, jotka olivat lähempänä ”kauhua kuin tieteiselokuvaa”. Vaikka kauhuelokuva oli erottamattomasti yhdistynyt tieteiselokuvaan, ”taiteentuntija” saattoi Iversin mukaan havaita joitain eroavaisuuksia:

<sup>311</sup> Ibid. Artikkelissa kerrottiin myös, kuinka Nicholson ja Arkoff olivat esikaupungissa asuvia perheellisiä miehiä ja vieläpä vanhempainyhdistys PTA:n jäseniä. AIP:n johtajat ymmärsivät, että kunniallinen imago ei ollut lainkaan pahitteeksi kyseenalaista mainetta nauttivien eksploitaatioelokuvien tuottajille.

<sup>312</sup> Yhteistyöhalukkuutta ilmeisesti oli, sillä vuonna 1958 kaikki AIP:n 16 elokuvaa saivat PCA:n hyväksynnän. Doherty 2002, 130–131.

<sup>313</sup> Englantilaisella B-kauhuelokuvalla viitattiin Hammer-studion kauhuelokuviin, joista esimerkiksi *Frankensteinin kirous* (The Curse of Frankenstein, O: Terence Fisher, 1957) menestyi hyvin Yhdysvalloissa. Mayer, Arthur L.: ”Horror – It’s Getting More and More Horrible”. *Motion Picture Herald*, 16.8.1958, 18.

<sup>314</sup> Strinati 2000, 91.

Puhdas kauhuelokuva, kuten Dracula, saa tunnelmansa aavemaisista, outoista tai yliluonnollisista tapahtumista. Se ei tarvitse todellisia tai kuvitteellisia tieteellisiä selityksiä tarinamaailmansa selittämiseen. Eri luokassa ovat ne elokuvat, jotka seuraavat Frankensteinin, tuon modernin ajan suuren klassikon, perintöä. Niissä hullu tai muuten häiriintynyt tiedemies luo tai kohtaa hirviön, tai sellainen hirviö saapuu ulkoavaruudesta. Kauhu jatkuu niin kauan kunnes tervejärkinen tiedemies tai sankari tuhoaa sen. Atomiaika antoi jälkimmäisen tyyppin elokuville uuden pelikentän.<sup>315</sup>

Tapa, jolla Ivers määritteli lajityyppien erot, muistuttaa Patrick Lucanion ja muiden myöhempien akateemisten tutkijoiden linjauksia. Kauhuelokuvaa leimasi outous ja yliluonnollisuus, kun taas tieteiselokuva pohjautui Frankensteinin perintöön.

Tieteiselokuvan tutkimus on usein keskittynyt tarkastelemaan lajityyppin sisäistä kehitystä enemmän kuin sen vuorovaikutusta muiden lajityyppien kanssa. Kun vuorovaikutusta on pohdittu, vertailukohtana on ollut nimenomaan kauhuelokuva. Kuitenkin tieteiselokuvalla on monia merkittäviä yhtymäkohtia 1940-luvun jälkipuolen ja 1950-luvun alun rikoselokuvaan, film noirin. Tieteiselokuvan ja film noirin yhteyttä on käsitelty yllättävän vähän tutkimuskirjallisuudessa.<sup>316</sup> Film noir on lajityyppirajat ylittävä käsite: ranskalaisten kriitikoiden 1940-luvulla nimeämä tyyliuunta oli Hollywoodin rikoselokuvalla annettu jälkikäteisnimitys. Matti Salon (1982) mukaan tyyliuunnan kriteerit täyttäviä tai siitä vaikutteita saaneita elokuvia tehtiin monissa lajityypeissä. Kaikki film noir -elokuvat eivät olleet rikoselokuvia, mutta rikos oli film noirin tyypillisin ja yleensä keskeinen ainesosa.<sup>317</sup> Elokuvakriitikko ja -ohjaaja Paul Schrader (1972) määritteli film noirin alkavan John Hustonin *Maltan haukasta* (The Maltese Falcon, 1941) ja päättyvän Orson Wellesin *Pahan kosketukseen* (Touch of Evil, 1958). Myöhemmässä tutkimuksessa on korostettu, että tyyliuunta alkoi jo aiemmin ja että sille ei voida osoittaa yhtä selkeää päätepistettä.<sup>318</sup> Film noir haastoi Hollywoodin elokuvakerronnan perusteet tarjoamalla kokeellisia kerronnallisia malleja ja tyylikeinoja.<sup>319</sup>

<sup>315</sup> Ivers, James D.: ”Horror, Horror – Who’s Got the Horror Films?” *Motion Picture Herald*, 16.8.1958, 20.

<sup>316</sup> Poikkeuksiakin on, mutta silloinkin kyse on enemmän kursorisista huomioista (esim. Sobchack 2001, 109) kuin film noirin ja tieteiselokuvan erojen ja yhtäläisyyksien analysoinnista. Esimerkiksi edellä mainituissa Lucanion ja Jancovichin tutkimuksissa tieteiselokuvan film noir -yhteyksiä ei käsitellä lainkaan tai hyvin vähän.

<sup>317</sup> Salo 1982, 10–12. Ks. myös von Bagh 2009, 227–229.

<sup>318</sup> Schrader 1995 (1972), 46; Telotte 1989, 2. Nykytutkimuksessa ensimmäisenä film noir-elokuvana pidetään Boris Ingsterin ohjaamaa *Murha 3. kerroksessa* (Stranger On The Third Floor, 1940). Film noirin määritelmistä ks. tarkemmin Hayward 1996, 116–121.

<sup>319</sup> Bordwell 1985, 74–75; Telotte 1989, 3.

Yhteys film noiriin on nähtävillä monessa invaasioelokuvassa, mutta ei suinkaan kaikissa. Osittain tämä liittyy elokuvien budjettiin. Yleistäen voidaan sanoa, että mitä suurempi budjetti invaasioelokuvalla oli, sitä kauempana se oli film noirin tyyllivalikoimasta. *Maailmojen sota* oli värillisenä speaktaakkelina kaukana keskiverrosta film noir -elokuvasta, kun taas B-budjetin halpatuotanto *Phantom from Space* on tyyllillisesti hyvin lähellä film noiria. Ohjaajien tausta selittää osittain tyyllillistä yhteyttä: monet invaasioelokuvien ohjaajista olivat aiemmin tehneet film noiria. Esimerkiksi Robert Wise (*Uhkavaatimus maalle*), Don Siegel (*Varastetut ihmiset*) ja Edgar G. Ulmer (*The Man from Planet X*) olivat ohjanneet merkittäviä rikoselokuvia. Monissa invaasioelokuviissa hyödynnettiin film noirille ominaisia kerronnallisia ja tyyllillisiä keinoja, kuten puolidokumentaarisuutta, kertojanäänän ja takautumarakenteen käyttöä, uniratkaisuja ja subjektiivista kameraa.<sup>320</sup>

Vaikka edellä on korostettu invaasioelokuvien erityispiirteitä, voi niitä tarkastella yhtä lailla myös Hollywoodin standardikaavan elokuvina. Hollywood-elokuvina invaasioelokuvat noudattivat valtavirtaelokuvan yleisempiä kerronnallisia kaavoja. Ensinnäkin yhdysvaltalaiselle valtavirtaelokuvulle on ollut ominaista pitäytyminen klassiseen aristoteeliseen kerrontaan. Hollywood-elokuva seuraa lineaarista syy ja seuraus -ketjua. Sen kerronta on ”näkömätöntä” ja pyrkii saumattoman illuusion luomiseen.<sup>321</sup> Alun tasapainotilaa seuraa ongelma, jonka korjaaminen ja tasapainotilan palauttaminen muodostaa tarinan jännitteen. Uudessa tasapainotilassa on otettu huomioon ongelma, johon on saatu jonkinlainen ratkaisu. Toiseksi Hollywood-elokuvulle on ominaista myös ”realismi”, jolla ymmärretään näennäistä todellisuuden tuntua tarinan omissa puitteissa.<sup>322</sup> Tämä ei sulje pois science fictionia tai fantasiaa, vaan se tarkoittaa tarinan sisäistä uskottavuutta. Kolmanneksi elokuvan lopussa asiat saavat ratkaisunsa, eikä katsojalle jää epäselväksi, mitä elokuvassa on tapahtunut. Yleensä ratkaisu ja järjestyksen palautuminen on sidottu sankarin toimintaan. Kaikki nämä piirteet löytyvät invaasioelokuvista. Vaikka ne noudattivat Hollywood-elokuvien kielioppia, on joissain elokuvissa, erityisesti *Varastetuissa ihmisissä*, nähtävissä pyrkimystä kaavan tietoiseen kyseenalaistamiseen.

Järjestyksen palauttava kerrontakaava on houkuttelevaa nähdä ideologisena työkaluna, jossa pönkitetään vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä. Dominic Strinatín (2000) mukaan kerrontakaavan ideologisuutta ei kuitenkaan pidä ylikoostaa. Tasapainotilan järkkäminen ja palautus eivät ole sama asia kuin eloku-

<sup>320</sup> Telotte 1989, 12–13. Telotte nimeää neljä film noirin keskeistä kerronnallista strategiaa. Niitä ovat: 1) klassinen, kolmannen persoonan kerronta, 2) kertojanääni/takautuma, 3) subjektiivinen kameratekniikka ja 4) dokumentaarinen tyyli.

<sup>321</sup> Bordwell 1985, 3, 24–25.

<sup>322</sup> Turner 1993, 156.

van ideologisuus. Elokuvat eivät siis automaattisesti ole konservatiivisia, vaikka niissä olisi ristiriidat palauttava onnellinen loppu.<sup>323</sup> Invaasioelokuva kuitenkin tarjosi, kerrontakaavan raameissa, mahdollisuuden eksplisiittiseen ja implisiittiseen poliittiseen kommentointiin.

Missä määrin invaasioelokuvia pitäisi tulkita pitkän muukalaisia käsittelevän tarinaperinteen jatkajina? Atomipommielokuvia tutkinut Jerome F. Shapiro (2002) korostaa, että atomipommielokuvien suosiota ei voi selittää vetoamalla aseteknologian kehityksen tai kilpavarustelukierteen eskaloitumisen luomiin pelkoihin. Poliittisten aikalaisuhkakuvien sijaan ne ovat palautettavissa ”apokalyptiseen mielikuvitukseen”, maailmanloppua ja erilaisia katastrofeja kuvanneiden tarinoiden pitkään traditioon.<sup>324</sup> Shapiro on oikeassa pyrkiessään liittämään atomipommielokuvat kylmää sotaa laajempaan kontekstiin. Apokalyptiseen mielikuvitukseen vetoaminen ei silti sekään yksin selitä tieteiselokuvan lajityyppinousua 1950-luvun alkuvuosina. Invaasioelokuvien muukalaiskuvaukset ovat toki kytkettävissä antiikista juontuvaan, vieraiden elämänmuotojen kohtaamista käsittelevään kertomustraditioon. Vaikka invaasioelokuvia onkin mielekästä tarkastella osana tuota traditiota, ei traditio itsessään selitä lainkaan sitä, miksi invaasioteema oli voimakkaasti esillä 1950-luvun tieteiselokuvassa. Tieteiskirjallisuuden muukalaiskuvaukset loivat pohjan invaasioelokuille, mutta tarinoiden kirjallinen tausta ei yksistään selitä niiden vetovoimaa. Kylmän sodan kulttuuri, laajasti ymmärrettyinä, antoi muukalaisten kohtaamiselle ratkaisevan mausteen. Siksi invaasioelokuvia on tarkasteltava nimenomaan kylmän sodan kulttuurihistorian kontekstissa.

Johtopäätöksinä voidaan todeta, että tieteiselokuva vakiintui lajityyppinä 1950-luvulla ja sen yhtenä rakennuspuuna oli tieteiskirjallisuuden muukalaiskuvausten traditio, josta myös tieteissarjakuva ammensi aiheita. Julkisuudessa vellova ufokeskustelu antoi lajityypin invaasiokuvauksille ajankohtaisuutta: ufologinen kirjallisuus eli symbioosissa invaasioelokuvan kanssa. Poliittisten ja taloudellisten haasteiden kiusaaman Hollywoodin näkökulmasta lajityyppi näytti 1950-luvun alkuvuosina lupaavalta mahdollisuudelta. Vuosikymmenen jälkipuoliskolla tieteiselokuvat ja erityisesti invaasioelokuvat olivat jo enimmäkseen B-budjetin elokuvia. Invaasioelokuva liikkui kauhuelokuvan ja osittain myös film noirin rajapinnoilla, mutta kiinnittyi silti selvästi tieteiselokuvan lajityyppiin.

<sup>323</sup> Strinati 2000, 28–34.

<sup>324</sup> Shapiro 2002, 10–15, 192. Shapiro perustelee väitettä sillä, että kylmän sodan päättymisen jälkeen atomipommielokuvia on tehty edelleen runsaasti. Kilpavarustelun lientymisen ei poistanut kiinnostusta atomipommielokuviin, joiden todellisena katalysaattorina on Shapiroon mukaan siis apokalyptisen mielikuvituksen pysyvyys. Shapiroon tarkoitushakuisen kritiikin maalitauluna ovat Paul Boyer ja erityisesti Joyce Evans.





### III

## KOMMUNISMI IDEOLOGISENA VIHOLLISENA

Itämeren rannalta Stettinistä aina Triesteen Adrian merelle asti maan-  
osan halki on laskettu rautaesirippu. (...) Kommunistiset puolueet, jotka  
ovat olleet hyvin pieniä kaikkialla Itä-Euroopassa, on nostettu kannatus-  
lukemiaan huomattavasti suurempaan valta-asemaan, ja ne pyrkivät saa-  
vuttamaan totalitaarisen kontrollin kaikkialla.<sup>325</sup>

Winston Churchill määritteli 5.3.1946 Fultonissa, Missouriissa pitämässään  
rautaesirippupuheessa sodanjälkeisen Euroopan kahtiajaon.<sup>326</sup> Rautaesirip-  
pu-vertausta oli käytetty Neuvosto-Venäjään liittyvänä poliittisena metaforana  
Britanniassa jo vuonna 1920, mutta vasta kylmä sota teki siitä vakiintuneen, Eu-  
roopan ideologista jakoa kuvaavan käsitteen.<sup>327</sup> Rautaesiripun lailla käsite ”kyl-  
mä sota” oli metaforinen ilmaus konfliktille, joka ei vielä siinä vaiheessa ollut  
aktualisoitunut sotilaalliseksi yhteenotoksi. Neuvostoliittolaisessa historiantut-  
kimuksessa Churchillin puhetta pidettiin kylmän sodan alkupisteenä, mutta  
kuten kommunismin historiaa tutkinut Archie Brown (2009) on huomauttanut,  
kylmän sodan synnylle ei voida osoittaa yhtä alkamispäivämäärää. Todellinen  
syy Euroopan kahtiajaolle oli kuitenkin Itä-Euroopan maiden muuttuminen  
Neuvostoliiton ohjaimiksi ”kansandemokratioiksi”, mikä tapahtui vastoin

<sup>325</sup> Winston Churchill, ‘Sinews of Peace’ address at Westminster College in Fulton, Mis-  
souri on March 5, 1946.

<sup>326</sup> David Cauten mukaan Churchillin puheen metafora, jossa Neuvostoblokki kuvattiin  
suureksi vankileiriksi, oli ”vastustamaton” läntiselle medialle ja sen vaikutushistoria jatkui  
siten koko kylmän sodan ajan. Cauter 2003, 27.

<sup>327</sup> Patrick Wright on kartoittanut rautaesirippu-käsitteen ”esihistoriaa” teatterilavoilta  
poliittiseen diskurssiin. Labour-poliitikko Charles Roden Buxton käytti käsitettä jo vuon-  
na 1920 kuvatessaan, kunka bolsevismia vastustaneet voimat olivat rakentaneet Neuvosto-  
Venäjän ympärille ”rautaisen sermin” (iron wall of partition). Churchill käytti ilmaisua  
päinvastaisessa merkityksessä kuvaamaan bolsevikkien luomaa rautaesirippua. Wright ko-  
rosta, että vasta Churchillin puheen jälkeen käsite vakiintui merkitsemään idän ja lännen  
sekä vapauden ja tyrannian välistä aseistettua rajaa. Wright 2007, 375–376 ja passim.

kansalaisten enemmistön tahtoa. Se oli myös tärkein yksittäinen tekijä siinä monopolivisessä prosessissa, joka johti kylmän sodan muotoutumiseen.<sup>328</sup>

Yhdysvaltain ja Neuvostoliiton suhteiden asteittainen kiristyminen vuoden 1946 aikana toi Churchillin sanoille uutta painoarvoa. Harry S. Trumanin hallinto alkoi suunnata varoja Länsi-Euroopan jälleenrakentamiseen, jonka uskottiin ehkäisevän kommunistien valtaannousua. Rahavirtojen suuntaaminen Eurooppaan herätti kuitenkin vastustusta kongressissa, ja samanaikaisesti monet republikaanit syyttivät Trumanin hallintoa pehmeystä kommunismia kohtaan. Niinpä Trumanin oli puolustauduttava isolationismiin taipuvaisia republikaaneja vastaan jyrkkäsanaanaisemmalla ulkopoliittisella ohjelmalla.<sup>329</sup>

Trumanin oppi maaliskuussa 1947 nosti kommunismin uhan näyttävästi Yhdysvaltain ulkopoliitiikan ydinkysymykseksi.<sup>330</sup> Kreikassa riehuva sisällissota tarjosi kohteen, jonka varjolla voitiin esittää uusi ulkopoliittinen doktriini. Truman kuvasi puheessaan kongressille 12.3.1947 kahta elämäntapaa, joista ensimmäinen perustui enemmistön tahtoon, edustukselliseen demokratiaan ja laajoihin kansalaisvapauksiin. Toinen elämäntapa perustui enemmistön väkivaltaisesti alistaneen vähemmistön pakkovaltaan, järjestettyihin vaaleihin, tiedotusvälineiden kontrolliin ja yksilönvapauksien tukahduttamiseen. Yhdysvaltain oli nyt otettava näkyvä rooli tässä demokratian ja totalitarismin välisessä taistelussa patoamalla kommunismin leviämistä. Siksi kommunistien kanssa kamppailevaa Kreikan hallitusta oli aktiivisesti tuettava.<sup>331</sup> Portti oli aukaistu Marshall-avulle ja samalla Yhdysvalloista tuli ”vapauden soihdun” globaali kantaja taistelussa kommunismia vastaan. Trumanin hallinto ei käynyt vain puolustustaistelua, vaan se yritti salaisilla operaatioilla edesauttaa Itä-Euroopan ”vapauttamista” kommunismista. Yhdysvaltain tiedustelutoimintaa ja kylmän sodan propagandataistelua tutkinut Kenneth Osgood (2006) toteaa, että Trumanin kauden ulkopoliittikka oli huomattavasti aggressiivisempaa kuin mitä patoamispolitiikan käsite antaa ymmärtää.<sup>332</sup>

<sup>328</sup> Brown 2009, 148–149, 176–178. Puna-armeijan läsnäolon luoma poliittinen paine edesauttoi kommunististen (tai aluksi sosialistikoalitioiden) valtaannousua niin Bulgariassa, Itä-Saksassa, Puolassa kuin Romaniassa. Vain Albaniassa ja Jugoslaviassa (sekä osittain Tšekkoslovakiassa) kansalliset kommunistit pääsivät valtaan ilman Neuvostoliiton apua. Titon johtaman Jugoslavian myöhempi väliirikko Staliniin ja neuvostokommunismiin selitty osittain myös tältä pohjalta.

<sup>329</sup> Gaddis 2005, 30–32. Gaddisin tulkinta Euroopan kahtiajaosta on kovin erilainen kuin esim. Eric Hobsbawmin. Gaddis painottaa Stalinin valtapyrkimyksiä. Hobsbawm puolestaan toteaa, että Neuvostoliitto otti Itä-Euroopan valtiot satelliiteikseen vasta sen jälkeen, kun USA oli estänyt Italiassa kommunistien vaalivoiton. Gaddis 2005, 10–14; Hobsbawm 1999, 302–303.

<sup>330</sup> Gaddis 2005, 94–95.

<sup>331</sup> President Harry S. Truman’s address before a joint session of Congress, 12. 3. 1947. DWP, 111–115.

Kommunismia vastustavaan politiikkaan sitoutumisella oli kauaskantoisia ulko- ja sisäpoliittisia seurauksia. Opin painoarvo kasvoi suunniteltua dramaattisemmaksi. Kommunistien valtaannousu Kiinassa vuonna 1949 muutti Trumanin hallinnon suhtautumista Aasian strategiseen merkitykseen. Yhdysvaltain kylmän sodan strategiaa luonnosteltiin valkoisen talon turvallisuusneuvoston salaisessa raportissa (NSC-68) huhtikuussa 1950. Kylmä sota määriteltiin siinä ”totaaliseksi sodaksi”, jota käytiin niin sotilaallisin, poliittisin kuin taloudellisin keinoin. NSC-68 toimi kasvavan kilpavarustelun oikeuttajana, mutta asevarusteluun panostamisen ohella siinä suositeltiin myös laajamittaista psykologista sodankäyntiä vihollisideologiaa vastaan.<sup>333</sup> Pohjois-Korean hyökkäys Etelä-Koreaan kesällä 1950 otettiin vakavana uhkana Yhdysvaltain ulkopoliittikan uskottavuudelle. Yhdysvaltain täysimittainen osallistuminen sen perinteisestä intressialueesta kaukaiseen konfliktiin osoitti, että kommunismia ei enää padottu vain taloudellisesti, vaan tarvittaessa myös sotilaallisesti.<sup>334</sup> Myöhemmät presidentit varioivat oppia, mutta se säilyi perusteiltaan samanlaisena aina Neuvostoliiton hajoamiseen asti.<sup>335</sup> Yhdysvaltain ulkopoliittikan kulmakivenä oli koko kylmän sodan ajan kommunismin vastustaminen.

Antikommunismi näkyi ulkopoliittikan kurssinmuutoksen jälkeen entistä enemmän myös Yhdysvaltain sisäpolitiikassa. Valtaapitävien demokraattien antikommunismi suuntautui ulkopoliittikkaan, kun taas republikaanit hakivat kannatusta etsimällä kommunismille kumartavia vihollisia Yhdysvalloista. Richard Nixonin antikommunismista uralleen saama noste osoitti, kuinka kannattavaa oli esiintyä periamerikkalaisten arvojen takuumiehenä.<sup>336</sup> Toisaalta antikommunismi sopi myös niille liike-elämän edustajille, jotka samaistivat kaikki lakoilla työväen asiaa ajaneet aktivistit kommunisteihin. Larry Ceplair ja Steven Englund (1983) korostavatkin, että suurliikemiesten ja tunnettujen republikaanipoliitikkojen välinen yhteisymmärrys oli ratkaiseva tekijä antikommunismin voimistumisessa.<sup>337</sup>

Väitteet kommunistien salaliitosta saivat vuonna 1949 lisäpontta, kun Alger Hissin oikeudenkäynti nousi julkiseksi puheenaiheeksi. Sen erikoisissa kään-

<sup>332</sup> Osgood 2006, 39–40.

<sup>333</sup> Osgood 2006, 41–43.

<sup>334</sup> Ks. esim. Oshinsky 2005 (1983), 165–167 ja Gaddis 2005, 40–46.

<sup>335</sup> Esimerkiksi Dwight D. Eisenhower, joka oli kritisoinut Trumanin ulkopoliittikkaa, toisti Trumanin opin ideologiset perusväittämät 16.4.1953 pitämässään ”A Chance for Peace”-puheessa. Yhdysvaltain sanomalehtien päätoimittajille puhunut Eisenhower käytti erilaista ja vähemmän sotaisaa retoriikkaa kuin Truman. Osgood 2006, 63–65.

<sup>336</sup> Schrecker 1998, xii–xiii; Fried 1990, 3, 17. Nixonin toiminnasta HUAC:ssa ks. Rose 1999, 57–58.

<sup>337</sup> Ceplair & Englund 1983, 201–206.

teissä oli kaikki ainekset suurta yleisöä kiehtoneeseen oikeussalidraamaan, joka edesauttoi myös Hissin tapausta julkisuudessa pitäneen Richard Nixonin poliitista nousua. Sivistynyt ja sulavakäyttöksinen Hiss edusti republikaaneille paitsi itärannikon eliittiä myös New Dealin ideologiaa. Hiss oli Rooseveltin hallinnon luottomiehiä, joka joutui epäamerikkalaista toimintaa tutkivan valiokunnan HUAC:n kuulusteltavaksi. Ensin Hissiä kuulusteltiin kommunistiyhteyksistään ja sen jälkeen häntä syytettiin vakoilusta Neuvostoliiton laskuun. Oikeudenkäynnin todistaja, ex-kommunisti Whittaker Chambers väitti, että Hiss oli 1930-luvulla toimittanut vakoiluringissä salaiseksi luokiteltuja tietoja neuvostoliittolaisille. Hissin oikeudenkäynti päättyi vankilatuomioon tammikuussa 1950.<sup>338</sup> Alger Hissin syyllisyydestä väitellään edelleen yhdysvaltalaisessa historiantutkimuksessa. Hissiä pidettiin 1970- ja 1980-luvulla kommunistivainojen uhriksi joutuneena marttyyrinä, mutta 1990-luvulla kuva muuttui ratkaisevasti. Venona-asiakirjojen<sup>339</sup> julkistaminen ja Moskovan arkistojen osittainen avautuminen toivat todisteita Hissin osallisuudesta vakoiluun.<sup>340</sup>

Hissin tapaus oli merkittävä voitto Nixonille ja muille republikaaneille, jotka pystyivät näin osoittamaan, että mielikuvituksellisia pidetyt väitteet kommunistivakoilijoista näyttivätkin pitävän paikkansa. New Dealin perintöä vastaan sotineet republikaanit käyttivät Hissin tapausta todisteena siitä, että kommunistit olivat soluttautuneet valtahierarkian huipulle ja että kommunisteja mielistelevät liberaalit olivat liian ”pehmeitä” Neuvostoliittoa kohtaan. Oikeudenkäynnin saama julkisuus pohjusti republikaanisenaattori Joseph (Joe) R. Mc-

<sup>338</sup> Hiss sai viiden vuoden tuomion, ei tosin vakoilusta vaan väärästä valasta. Hän pääsi vapaaksi kolmen ja puolen vuoden vankeuden jälkeen. Hissin tapauksen yksityiskohdista ks. Ahonen 2002, 600–603.

<sup>339</sup> Venona oli koodinimi tiedusteluhankkeelle, jossa purettiin kryptografisella analyysillä Neuvostoliiton salattua viestiliikennettä. Yhdysvaltain armeija oli toisen maailmansodan aikana onnistunut saamaan kopiot sähkeistä, joita oli lähetetty Neuvostoliitosta Yhdysvaltoihin, sekä sähkeiden salauskoodien kopiot. FBI teki armeijan ja Iso-Britannian sotilas-tiedustelun kanssa yhteistyötä viestien purkamisessa. Suurin osa puretuista viesteistä oli vuosilta 1942–1945. Venona antoi viranomaisille uutta tietoa neuvostovakoilusta Yhdysvalloissa. Edes CIA ei tiennyt Venona-operaatiosta, ja koko laajuudessaan se paljastui vasta kylmän sodan jälkeen. Historioitsijat John Earl Haynes ja Harvey Klehr ovat käyttäneet Venona-dokumentteja keskeisinä lähteinä tutkimuksissaan, jota käsittelevät neuvostovakoilua Yhdysvalloissa. Venonasta tarkemmin Haynes & Klehr 2002, 97–101 ja Weiner 2012, 196–198.

<sup>340</sup> John Earl Haynes ja Harvey Klehr ovat syyttäneet ”revisionistisia” historioitsijoita siitä, että nämä eivät suostu myöntämään Hissin syyllisyyttä, vaikka todistusaineisto on ”kiistaton”. Haynes väitti vuonna 1996 ilmestyneessä tutkimuksessaan, että Hiss oli Neuvostoliiton vakooja. Myös aiemmin Hissin syyttömyyteen uskonut Ellen Schrecker (2000) on todennut, että Hiss oli todennäköisesti vakooja. Tosin tutkijoilla on päinvastainen käsitys siitä, kuinka merkittävää Hissin vakoilutoiminta lopulta oli. Haynes & Klehr 2002, 168–169; Haynes 1996, 79–88; Schrecker 2000. Hissin tapauksen tulkinnoista ks. Ahonen 2006, 139–140.

Carthyn astumista parrasvaloihin.<sup>341</sup> Kylmän sodan alkuvuosia tutkineen historioitsija Lisle A. Rosen (1999) mukaan vuonna 1950 Yhdysvaltain politiikassa tapahtui ratkaiseva käänne, sillä silloin Korean sota ja mccarthyismin nousu sitoivat kansakunnan tiiviisti kylmän sodan konfliktiin.<sup>342</sup>

Senaattori McCarthy piti 9.2.1950 Ohiossa Wheelingissä vaikutusvaltaiseksi osoittautuneen puheen. Siinä hän piti kädessään paperia, jonka hän väitti olevan luettelo 205:stä kommunistiseen puolueeseen kuuluvasta ulkoministeriön virkamiehestä. Senaattorin mukaan Yhdysvallat oli häviämässä kylmän sodan, koska Trumanin hallinto oli täynnä ”pettureita ja kommunistien sätkynukkeja”.<sup>343</sup> McCarthy puhe sai mittavasti julkisuutta ja hän vakiinnutti nopeasti asemansa maan kovaäänisimpänä kommunistijahtaajana.<sup>344</sup> McCarthy väitteitä tutkinut senaatin valiokunta totesi ne nopeasti perättömiksi, mutta tämä ei suinkaan hillinnyt asiastaan innostunutta Wisconsinin senaattoria.<sup>345</sup> Populistisia yleistyksiä, karkeita herjoja ja suoranaisia valheita viljellyt McCarthy eteni uusiin sisäpoliittisiin interventioihin ja vertasi vuoden 1952 presidentinvaaleissa demokraattien ehdokas Adlai E. Stevensonia Alger Hissiin.<sup>346</sup> McCarthy näkemykset olivat tyypillisiä republikaanisen puolueen konservatiivisille, mutta uutta sen sijaan oli tulikivenkatkuisten syytösten suora osoittelevuus sekä sensaatiomaiset väitteet kommunistien salaliitosta.

McCarthy osasi hyödyntää mediaa ja luoda näkyvän julkisen imagon.<sup>347</sup> Niinpä McCarthyta tuli 1950-luvun alkuvuosien seuratuimpia mediapersoonia, jonka yhä jyrkemmiksi käyneet väitteet kiinnostivat uutisotsikoita metsästäviä tiedotusvälineitä ja jota haastateltiin säännöllisesti televisiossa. Ironista kyllä, televisio oli avainasemassa myös McCarthy suosion romahtaessa vuonna 1954.

<sup>341</sup> Oshinsky 2005 (1983), 99–102. Yhdysvaltalaisen antikommunismien historiaa tutkineen Richard Gid Powersin mukaan Hissin tapaus pelasi valttikortit McCarthyille ja oli siksi tuhoisaa paitsi Trumanin hallinnolle myös liberaalille antikommunismille. Samalle se käänsi painopisteen antikommunistisen liikkeen sisällä, kun jyrkempi ”vastavallankumouksellinen” linja syrjäytti liberaalien antikommunistien linjaukset. Powers 1998, 225.

<sup>342</sup> Rose 1999, 311 ja passim.

<sup>343</sup> McCarthy piti puheensa republikaanisen puolueen naisjaostolle. Seuraavissa puheissa McCarthy korjasi vakoilijoiden määrää 57:ään. Oshinsky 2005 (1983), 108–110; Schrecker 1998, 241–242.

<sup>344</sup> McCarthy nousi viidessä kuukaudessa tuntemattomuudesta erääksi maan tunnetuimista poliitikoista, jonka kasvat koristivat niin *Timen* kuin *Newsweekin* kanta. Oshinsky 2005 (1983), 141, 158–159.

<sup>345</sup> Senaattori Tydingsin (dem.) johtama senaatin valiokunta tutki McCarthy väitteet valtionhallintoon pesiytyneistä kommunisteista. Valiokunnan heinäkuussa 1950 jättämä loppuraportti, jota republikaanit eivät tosin lainkaan hyväksyneet, kritisoi ankarasti McCarthy metodeja. Oshinsky 2005 (1983), 168–171; Fried 1990, 128–129.

<sup>346</sup> Oshinsky 2005 (1983), 242–243; Fried 1990, 22.

<sup>347</sup> Oshinsky 2005 (1983), 506–507.

Hän johti epäamerikkalaista toimintaa tutkivaa senaatin valiokuntaa ja väitti, että kommunisteja oli pesiytynyt Yhdysvaltain armeijaan aina korkeinta sotilasjohtoa myöten. McCarthyn syytöksiä seurannut kiistely ratkaistiin valiokunnan kuulusteluissa, jotka ABC-televisioyhtiö esitti suorina lähetyksinä keväällä 1954. Televisoidut 187 kuulustelutuntia paljastivat McCarthyn räyhäävän tyylin ja häikäilemättömyyden. Suosion hiipussa McCarthy yritti korjata tilannetta ulottamalla kommunistivihjailut presidentti Eisenhoweriin asti, mikä johti hänet poliittiseen paitsioasemaan myös republikaanisen puolueen sisällä.<sup>348</sup>

Mediatutkija J. Fred MacDonald (1985) kutsuu McCarthya poliitikoksi, joka reivasi enemmän kuin kukaan muu maan politiikan kurssia 1950- ja 1960-luvulla.<sup>349</sup> Väite on vahvasti liioiteltu. Esimerkiksi Samuel Stoufferin vuoden 1955 mielipidekyselyssä 30 % vastaajista ei osannut nimetä ainoatakaan poliitikkoa, joka olisi ollut aktiivinen kommunismin vastaisessa taistelussa – ei edes Joe McCarthy.<sup>350</sup> MacDonald on kyllä sikäli oikeassa, että antikommunismi ohjasi Yhdysvaltain ulko- ja sisäpolitiikkaa vielä pitkään mccarthyismin liekkien sammuttua, mutta se ohjasi sitä jo ennen mccarthyismiä. Joe McCarthyn suosio olikin vain yksi osa kommunismin vastaista liikehdintää Yhdysvalloissa.

Ellen Schreckerin (1998) mukaan mccarthyismille löytyi elintilaa siksi, että lähes jokainen huippupoliitikko oli tuohon aikaan muutenkin ristiretkellä kommunismia vastaan. Siten sille ei löytynyt merkittävää vastavoimaa.<sup>351</sup> Myös moni kongressin demokraateista oli vakaumuksellinen antikommunisti.<sup>352</sup> Mccarthyismin luoma paine pakotti yhdysvaltalaispoliitikot ottamaan kantaa demagogin väitteisiin ja tekemään kommunistien toimintaa rajoittavia päätöksiä. Korean sota ja alkava kilpavarustelu loivat ulkopoliittiset kehykset mccarthyismille, jota vakoiluskandaalit ruokkivat sisäpolitiikassa.<sup>353</sup> Senaattorin puheilla kommunistien salaliitosta ei ollut juurikaan todellisuus pohjaa, mutta mccarthyismi

<sup>348</sup> MacDonald 1985, 54–57; Oshinsky 2005 (1983), 464–465; Fried 1990, 137–139; Schrecker 1998, 262–264.

<sup>349</sup> Macdonald 1985, 49.

<sup>350</sup> Stouffer 1955, 85.

<sup>351</sup> Schrecker 1998, xiii, 265. Schreckerin mukaan mccarthyismi oli enemmän prosessi kuin organisoitu poliittinen liike.

<sup>352</sup> Esimerkiksi senaatin vaikutusvaltainen demokraatti Pat McCarran ei ollut poliittisilta linjauksiltaan kovin kaukana Joe McCarthystä. Hän oli fanaattinen antikommunisti ja suhtautui kriittisesti New Dealiin. McCarranin ajama sisäisen turvallisuuden laki (internal security act) rajoitti kommunistiksi epäiltyjen kansalaisoikeuksia. Sernaatti hyväksyi lain syyskuussa 1950, Harry S. Trumanin vetosta huolimatta. Oshinsky 2005 (1983), 173–174, 208–209.

<sup>353</sup> Kovel 1994, 67–68. Joel Kovel pitää McCarthya julkisuushakuisena opportunistina, joka hyödynsi kommunismin vastaista ilmapiiriä. McCarthyn elämäkerran kirjoittanut David Oshinsky puolestaan korostaa, että McCarthy uskoi oman asiansa oikeutukseen. Oshinsky 2005 (1983), 506.

operoikin nimenomaan mielikuvien tasolla.<sup>354</sup> Se määritteli ”oikean amerikkalaisuuden” kriteerit yhtä säälimättömästi kuin stalinismi oikean sosialismin ihanteet. Mccarthyismi vaikutti myös elokuvateollisuuteen, jossa kommunistijahti oli alkanut jo muutamaa vuotta aiemmin.

Kylmän sodan retoriikkaan kuului sekä ulkoisen että sisäisen vihollisen torjunta. Presidentti Harry S. Trumanin vuosipuhe kongressille 8.1.1951 tuo esiin nämä erilaiset uhkakuvat. Siinä Truman totesi, että ”Neuvostoliiton imperiaalistit” yrittivät levittää ”tuhoisia” aatteitaan kahdella eri tavalla. Heidän metodeinaan olivat toisaalta soluttautumisen tapahtuva kumous (subversion and internal revolution) ja toisaalta aggressiivinen ulkopolitiikka (external aggression).<sup>355</sup> Uhkakuvana oli siis toisaalta Neuvostoliiton sotilaallinen hyökkäys, toisaalta ”viidennen kolonnan” kommunistien avittama vallankaappaus Yhdysvalloissa. Sisäisen ja ulkoisen vihollisen etsintä näkyi monin eri tavoin 1950-luvun yhdysvaltalaisessa populaarikulttuurissa. Cyndy Hendershotin (2003) mukaan populaarikulttuuri lisäsi ulkoisen ja sisäisen (kommunisti)vihollisen etsintään ”vainoharhaisen” ulottuvuuden.<sup>356</sup> Molemmat uhkakuvat on löydetävissä myös invaasioelokuvista.

Hollywood osallistui kylmän sodan kamppailuun tuottamalla 1940–1950-luvun taitteessa joukon elokuvia, jotka käsitelivät kommunismin aiheuttamaa ulkoista ja sisäistä uhkaa Yhdysvalloille. Suurin osa niistä oli rikoselokuvia tai draamoja, mutta mukana oli myös tieteiselokuvia. Tässä luvussa käsitellään invaasioelokuvia, joissa oli eksplisiittisesti antikommunistinen sanoma. On kuitenkin huomattava, että 1950-luvun yhdysvaltalaisista tieteiselokuvista vain pieni osa oli avoimesti kommunismin vastaisia. Vuosikymmenen tieteiselokuvatuotannon kokonaistarkastelu osoittaa, että eksplisiittisesti antikommunistiset tieteiselokuvat olivat lajityypissä harvinaisia. Vuosina 1950–1959 valmistuneista tieteiselokuvista sellaisia ovat nähdäkseni vain seuraavat viisi elokuvaa: *The Flying Saucer* (1950), *Kuolemanlaboratorion arvoitus* (1951), *Punainen planeetta* (1952), *Invasion USA*<sup>357</sup> (1952) ja *Maihinnousu avaruudesta* (1957).

<sup>354</sup> McCarthyn toiminta ja väitteiden oikeellisuus on herättänyt voimakasta polemiikkaa myös historian tutkimuksessa. Ellen Schrecker painottaa, että mccarthyismin aika edusti laajalle levinneitä ja pitkäaikaisinta poliittista sortoa Yhdysvaltain historiassa. Se osoitti, kuinka demokraattisia instituutioita hyväkseen käyttäneet poliitikot pystyivät tukahduttamaan kansalaisvapauksia ja luomaan maahan pelon ilmapiirin. Sen sijaan esimerkiksi Arthur Herman ihailee McCarthyä ja pitää häntä liberaalien ja vasemmistolaisten historioitsijoiden parhaana marttyyrinä. Hermanille McCarthy oli, ylilyönneistään huolimatta, oikealla asialla kommunismin vastaisessa taistelussaan. Schrecker 1998, 360–361, 413–415; Herman 2000, 3–5.

<sup>355</sup> The State of the Union: Message by the President to the Congress, 8.1.1951. Teoksessa: American Foreign Policy. Basic Documents 1950–1955, Vol.1, 19–20.

<sup>356</sup> Hendershot 2003, 3, 27.

Tuotannollisesti elokuvat muistuttivat sikäli toisiaan, että ne olivat pienen budjetin elokuvia ja *Kuolemanlaboratorion arvoitusta* lukuun ottamatta pienten tuotantoyhtiöiden tekemiä.<sup>358</sup>

Yhteistä näille elokuville oli se, että niissä oli selväpiirteisesti määritelty ideologinen vihollinen: Neuvostoliitto ja kommunistit. Avaruusmuukalaisten kohtaamista käsitelleiksi invaasioelokuviksi näistä voidaan lukea *Punainen Planeetta* ja *Maihinnousu avaruudesta*. Kolme muutakin kuvaavat kyllä invaasiota, mutta niissä hyökkääjinä tai hyökkäyksen suunnittelijoina ovat neuvostoliittolaiset, joiden tukena ovat yhdysvaltalaiset kommunistit. Vaikka eksplisiittisesti antikommunistisia tieteiselokuvia on vain vähän, ne ovat ideologisessa paljastavuudessaan tutkimuksellisesti sitäkin kiinnostavampia. Miten ne rakensivat ideologisen viholliskuvan? Mitä yhtäläisyyksiä niiden välittämällä ideologialla oli kommunismin vastaiseen aikalaiskirjallisuuteen tai toisen maailmansodan aikaisiin propagandaelokuvaan?

Tarkastelen tieteiselokuvia osana antikommunistisen elokuvan tuotantotyyliä ja vertailumateriaalina on myös muita elokuvia, kuten *Guilty of Treason* (1950) ja *I Was a Communist for the FBI* (1951). Ensimmäisessä alaluvussa tarkastellaan antikommunistisen elokuvan tuotantotyyliä ja kommunismikuvaa yleisesti sekä invaasion uhkakuvaa elokuvissa *The Flying Saucer* ja *Invasion USA*. Toisessa alaluvussa analysoidaan *Punainen planeetta* ja *Maihinnousu avaruudesta* -elokuvien Neuvostoliitto-kuvaa. Kolmannessa alaluvussa käsitellään elokuvien fasismikuvaa, elokuvien uskonnollista ulottuvuutta sekä elokuvien vastaanottoa. Millä tavoin nämä tieteiselokuvat käsitelivät kommunismia kohtaan tunnettuja pelkoja?

### 3.1. Antikommunistinenokuva ja invaasiovaara

Huhtikuussa 1950 presidentti Harry S. Truman totesi puheessaan Yhdysvaltain sanomalehtiyhdistykselle, että kylmä sota oli ennen kaikkea kamppailua ihmisten mielistä.<sup>359</sup> Myös tieteiselokuvat osallistuivat kylmän sodan retoriseen

<sup>357</sup> Elokuvan tullessa ensi iltaan vuonna 1952 sitä markkinoitiin nimellä *Invasion U.S.A.* IMDB:ssä elokuvasta kuitenkin käytetään nimeä *Invasion USA* erotuksena samannimisestä, vuonna 1985 valmistuneesta Chuck Norrisin tähdittämästä elokuvasta *Invasion U.S.A.*

<sup>358</sup> *The Flying Saucerin* tuottanut Colonial Productions, *Punaisen planeetan* tuottanut Melaby Pictures ja *Maihinnousun avaruudesta* tuottanut Romson jäivät kaikki yhden elokuvan tuotantoyhtiöiksi.

<sup>359</sup> Pells 1997, 65.



kamppailuun. *The New York Times*issa 6.2.1954 ilmestyneessä artikkelissa kerrottiin, että tieteiselokuvia oli kommentoitu neuvostolehdistössä. Siinä siteerataan ”G. Avarinin” neuvostoliittolaiseen elokuvalehteen kirjoittamaa artikkelia, jossa käsitellään yhdysvaltalaisia tieteiselokuvia ja niiden yrityksiä oikeuttaa kilpavarustelua. Niiden tehtävänä oli Avarinin mukaan pelottaa yhdysvaltalaisia veronmaksajia, jotta nämä mukisematta hyväksyisivät asevarustelun kustannukset. Avarinin mukaan 1940-luvulla, kun Yhdysvalloilla oli vielä atomipommin tuoma monopoliaseema, Bernard Baruch ja James V. Forrestal<sup>360</sup> olivat määränneet Hollywoodin tuottamaan elokuvia, jotka pelottaisivat ”rauhaa rakastavia” katsojia Yhdysvaltain ydinasemonopolilla. Neuvostoliiton oman atomipommin jälkeen Hollywood sai uudet ”ohjeet” tehdä avaruusmuukalaisten hyökkäyksiä ja universumin valloittamisesta kertovia elokuvia, joissa korostettiin tulevan sodan väistämättömyyttä.<sup>361</sup>

Avarin mainitsee tällaisina avaruuselokuvina elokuvat *Matka kuuhun*, *Maailman sortuessa* ja *Punainen planeetta*. Hän selittää tieteiselokuvan lajityypin nousun amerikkalaisen ”imperialismin” kehityksellä: vanhan ja uuden maailman rajat ja markkina-alueet ovat käyneet liian ahtaiksi. Siksi ”jenkkien pyrkimyksen maailmanherruuteen on ilmevä uusissa, avaruusmatkailusta kertovissa kirjoissa, radiokuunnelmissa ja elokuvissa”.<sup>362</sup> Avarin luki tieteiselokuvia propagandatuotoksina ja osana kylmän sodan kulttuuritaistelua. Vaikka Avarinin esittämä yleistys tieteiselokuvasta imperialismin välikappaleena sivuutettaisiin propagandana, hän oli kyllä oikeassa siinä, että Hollywood oli 1940-luvun lopulla lähtenyt mukaan kommunismin vastaiseen taisteluun. Sen ensisijaisena elokuvallisena aseena eivät kuitenkaan olleet tieteiselokuvat, vaan vakoilu elokuvat.

Invaasion uhkakuva oli yhdysvaltalaisen tieteiselokuvan ydinaiheita 1950-luvulla. Sen sijaan neuvostoliittolaisessa elokuvassa, sen enempiä tieteiselokuvassa kun muussakaan elokuvatuotannossa, invaasion teema ei ollut juuri lainkaan esillä.<sup>363</sup> Syitä voi etsiä niin neuvostojärjestelmän tuotannollisista kuin poliit-

<sup>360</sup> Bernard Baruch toimi Yhdysvaltain edustajana YK:n atomienergiakomissiossa. James V. Forrestal oli Trumanin hallinnon puolustusministerinä vuosina 1947–1949 (Forrestal kuoli vuonna 1949).

<sup>361</sup> ”Russian Press Gives Space to Capt. Video”, *The New York Times*, 6.2.1954, 1, 3. On vaikea sanoa, kuinka paljon Avarinin tekstiä on *The New York Timesin* jutussa muokattu. Alkuperäiseksi lähteeksi ilmoitetaan neuvostoliittolainen elokuvajulkaisu ”Art of the Cinema”, mikä tarkoitti *Iskusstvo Kino* -julkaisua.

<sup>362</sup> Ibid. Avarinia siteerattiin artikkelissa seuraavasti: ”American imperialism felt itself too crowded in the boundaries and markets of the old and new worlds, so the Yanks’ striving for world rule had to find its expression in a new bath of novels, radio plays and films about interplanetary adventures”.

<sup>363</sup> Shcherbenok 2010. Tieteiselokuvia tuotettiin 1950-luvun Neuvostoliitossa vain muutamia.

tisista tekijöistä. Toisaalta syy voi olla yhtä lailla myös historiallinen: maa oli kokenut todellisen invaasion toisessa maailmansodassa. Yhdysvalloissa vihollisten, todellisten ja kuviteltujen, invaasiolle sen sijaan oli fiktiivistä kysyntää.

Vuosina 1947–1948 kommunismin vastaisten kirjojen ja lehtiartikkelien määrä kasvoi räjähdysmäisesti.<sup>364</sup> Uhkakuva oli siis ajankohtainen ja elokuvan tekijöiden hyödynnettävissä. Antikommunistisen elokuvan tuotantopsyklin katoaan alkaneen William A. Wellmanin ohjaamasta, toukokuussa 1948 julkaisusta *The Iron Curtainista*, joka lainasi nimensä Winston Churchillin rautaesi-rippu-puheesta.<sup>365</sup> Elokuva julkaistiin näyttävän mainoskampanjan saattelemana. Tutkijoista J. Hoberman väittääkin, että se sai vuonna 1948 todennäköisesti enemmän julkisuutta kuin mikään muu elokuva.<sup>366</sup>

Tony Shaw (2007) kuitenkin muistuttaa, että antikommunistista elokuvaa on tarkasteltava kylmän sodan alkuvuosia pidemmällä aikaperspektiivillä. Ensimmäiset kommunismin vastaiset elokuvat ilmestyivät valkokankaille jo vuonna 1919 kommunistivainojen ensimmäisen aallon alkaessa. Näiden varhaisten antikommunististen elokuvien viholliskuvissa on monia yhtymäkohtia myöhempiin, kylmän sodan alkuvaiheiden elokuviin.<sup>367</sup> Yhdysvalloissa oli suhtauduttu sosialistisiin oppeihin torjuvasti jo ennen bolsevikkien valtaannousua Venäjällä. Kuitenkin vasta Venäjän lokakuun 1917 vallankumous muutti sosialismin todelliseksi poliittiseksi uhkatekijäksi. Kommunisteja pidätettiin ja karkotettiin maasta aktiivisesti vuosina 1919–1920. Maailmanvallankumouksen pysähtyminen Venäjälle taittoi terän hysteerisimmiltä peloilta, muttei poistanut epäilyä sosialismiin viittaavia näkemyksiä kohtaan.<sup>368</sup> Shaw'n huomio on tärkeä, koska se osoittaa, että antikommunistinen elokuva ei ollut vain kylmän sodan tuote. Erona oli kuitenkin se, että maailmansotien välisen ajan antikommunistiset elokuvat olivat pikemminkin yksittäisiä elokuvia, joiden tekemisen taustalla ei ollut sellaista ohjelmallisuutta kuin toisen maailmansodan jälkeisissä elokuvissa.

Yhdysvaltain liittyminen Saksan vastaiseen rintamaan toisessa maailmansodassa aiheutti ideologisen täyskäännöksen Hollywoodin Neuvostoliittokuvauksessa. Vuonna 1943 valkokankaille tuli kolme elokuvaa, joissa liittolaista kuvattiin aivan eri sävyyn kuin aiemmin. Michael Curtizin ohjaama *Tehtäväni Moskovassa* (Mission to Moscow) esitti ymmärtävän tulkinnan Stalinin näy-

<sup>364</sup> Rose 1999, 34–35.

<sup>365</sup> Swann 1995, 52.

<sup>366</sup> *The Iron Curtain* myös menestyi kohtuullisesti ja tuotti 2 miljoonaa dollaria. Hoberman 2011, 71–75.

<sup>367</sup> Ensimmäiseksi elokuvaksi Tony Shaw nimeää *Bolsevism on Trialin* (O: Harley Knoles), joka sai ensi-iltansa huhtikuussa 1919. 1920–1930-luvun antikommunistisesta elokuvasta ks. Shaw 2007, 11–16.

<sup>368</sup> Schrecker 1998, 55–60; Oshinsky 2005 (1983), 85–89.

tösoikeudenkäynneistä ja nosti Stalinin lähes sankariksi. Lewis Milestonen ohjaama *Pohjantähti* (The North Star) kuvasi Neuvostoliiton kansan uhrautuvaa kamppailua natsseja vastaan. Musikaalin *Laulu Venäjistä* (Song of Russia, O: Gregory Ratoff) neuvostoliittolaiset olivat rakastettavia ja iloisia tovereita.<sup>369</sup>

Syksyllä 1947 HUAC:n kuulusteluissa neuvostomyönteisiä elokuvia käytettiin todistusaineistona kommunismin leviämisestä Hollywoodiin, vaikka ne olivat uskollisesti toteuttaneet syntyhetkensä hyväksytyä ulkopoliittikkaa.<sup>370</sup> Syytettyjen penkille eivät kuitenkaan joutuneet tuotantoprosessin käynnistäneet studiojohtajat, vaan elokuvien käsikirjoittajat.<sup>371</sup> Elokuvien tutkijareseptio on kahtiajakautunut. Elokuvaesseeisti Nora Sayre (1982) kritisoi *Tehtäväni Moskovassa* -elokuvan kuvaa näytösoikeudenkäynneistä, mutta pitää Neuvostoliittoa sympatisoineita elokuvia muuten tahattoman koomisina teoksina, joiden tekijät joutuivat syyttä suotta HUAC:n tulilinjalle. Sen sijaan Ronald ja Allis Radoshin mukaan Neuvostoliittoa ihailleet elokuvat olivat todiste kommunistipuolueen vaikutusvallan kasvusta Hollywoodissa. Erityisesti *Tehtäväni Moskovassa* oli täynnä härskiä stalinistista propagandaa.<sup>372</sup> Hollywoodin kommunisteihin Radosheja huomattavasti ymmärtäväisemmin suhtautuva Matti Salo korostaa hänkin, että *Tehtäväni Moskovassa* on Stalinin ihailussaan Hollywoodin historian räikeimpiä propagandaelokuvia.<sup>373</sup>

Epäamerikkalaista toimintaa tutkivan valiokunnan kuulustelujen myötä elokuvien ideologiseen sisältöön ryhdyttiin tuotantovaiheessa kiinnittämään entistä tarkempaa huomiota. Tony Shaw'n mukaan HUAC ja muut antikommunistiset painostusjärjestöt iskivät kyntensä ensimmäisenä juuri Hollywoodiin, koska filmitoiminnan katsottiin toimivan epäamerikkalaisen maailmankuvan

<sup>369</sup> Christensen 1987, 67–68; Salo 1994, 127. Salo tosin käyttää *The North Starista* suomenkielistä nimitystä *Urheat soturit*.

<sup>370</sup> HUAC:n näkemyksiäkin jyrkempi antikommunisti Dan Gilbert hyökkäsi elokuvaa vastaan *Moscow over Hollywood*-kirjassa väittäen sitä Hollywoodin ”pahimmaksi Stalinin glorifioinniksi”. Gilbertin mukaan elokuva kuitenkin epäonnistui, koska sen propaganda oli liian läpinäkyvää eikä tarpeeksi ”sokeroitua” kuten ”vasemmistopropaganda” yleensä. Gilbert 1948, 30–32.

<sup>371</sup> *Tehtäväni Moskovassa* käsikirjoittajaksi merkitty Howard Koch, *Laulun Venäjistä* käsikirjoittaneet Paul Jarrico ja Richard Collins sekä *Pohjantähden* käsikirjoittaneet Lillian Hellman ja Edward Chodorov joutuivat kaikki mustalle listalle – tosin Collins vain tilapäisesti, koska suostui yhteistyöhön HUAC:n kanssa. Salo 1994 395–396, 529, 531.

<sup>372</sup> Sayre 1982, 57–68; Radosh & Radosh 2005, 89–108. Sayren ja Radoshien näkökulmaero paljastuu suhtautumisessa Ayn Randin esiintymiseen HUAC-kuulusteluissa. Menetykskirjailija Ayn Rand – kommunismin vastustaja ja libertariaani – oli eras HUACin ystävällis-  
mielisistä todistajista syksyllä 1947. Rand kritisoi *Laulu Venäjistä* -elokuvan Neuvostoliitto-kuvaa propagandaksi. Sillä ”huijattiin” yhdysvaltalaisyleisöä antamalla ihanteellinen kuva neuvostojärjestelmästä, joka tosiasiaa perustui ”orjuuttamiseen”. Nora Sayre pitää Randin lausuntoa naurettavana, kun Radoshien mukaan Rand oli täysin oikeassa.

<sup>373</sup> Salo 1994, 262–265.

levittäjänä. Hollywood oli heille yksi vihollisista. HUAC:n aloittaessa toimintansa vuonna 1938 antikommunismi ei ollut poliittista asenneilmastoa hallitseva tekijä. Syksyllä 1947, HUAC:n kuulustelujen alkaessa Hollywoodissa, se oli Yhdysvaltain ulko- ja sisäpolitiikan ytimessä.<sup>374</sup>

Kylmän sodan rintamalinjojen kiristyessä elokuvateollisuuden johtohahmot halusivat kantaa kortensa kekoon kommunismin vastaisessa taistelussa. Jos neuvostoliittolaisia inhimillistänyt *Pohjantähti* oli palvellut sodanaikaisen liittoutumispolitiikan tarpeita, sodanjälkeiset antikommunistiset elokuvat palvelivat sekä ulko- että sisäpolitiikassa käytyä kamppailua kommunismia vastaan. HUAC:n kuulustelujen alettua Richard Nixon oli esittänyt toiveen siitä, että valkokankailla nähtäisiin enemmän kommunismin vaaroista varoittavia elokuvia.<sup>375</sup> Toive toteutui, sillä sisällöltään antikommunististen elokuvien tuotantomäärät kasvoivat samaan aikaan kun valiokunnan kuulustelut kiristyivät Hollywoodissa. Tutkijoiden esittämät arviot näiden elokuvien määrästä vaihtelevat riippuen luokitteluperusteista. Peter Biskindin (1989) mukaan vuosina 1948–1953 tuotettiin noin 200 tällaista elokuvaa.<sup>376</sup> Tätä summittaista ja perustelematonta arviota realistisempia ovat Terry Christensenin (1987) ja Thomas Dohertyn (1988) laskelmat. Christensenin mukaan vuosina 1947–1954 valmistettiin ainakin 33, kun taas Dohertyn mukaan vuosien 1948–1954 välillä tehtiin n. 40 antikommunistista elokuvaa.<sup>377</sup>

Nora Sayren mukaan studiot tekivät antikommunistisia elokuvia todistaakseen isänmaallisuutensa ja halunsa olla mukana kommunismin vastaisessa rintamassa.<sup>378</sup> Kommunismin vastaisia elokuvia tutkinut historioitsija Dan Leab (2000) on puolestaan korostanut, että pelkkä pyrkimys HUAC:n miellyttämiseen ei selitä studiojohtajien halua tuottaa antikommunistisia elokuvia. Leabin mukaan he todella uskoivat elokuvien myös menestyvän.<sup>379</sup> Leab on sikäli oikeassa, että kustannustietoiset studiojohtajat eivät innostuneet taloudellisesti kannattamattomista elokuvista edes ideologisista syistä. Toisaalta, mikäli taloudellinen voitto oli tärkeämpää kuin ideologia, miksi antikommunistisiin elokuviin ei tosissaan panostettu? Taloudelliset tavoitteet vaikuttivat elokuvan ideologiseen sisältöön, mutta eivät silti determinoineet sitä.<sup>380</sup> Kommunismin vastaisia elokuvia ei tehtykään vain pakon sanelemana, vaan myös aatteellisista

<sup>374</sup> Shaw 2007, 44–45.

<sup>375</sup> Ceplair & Englund 1983, 340.

<sup>376</sup> Biskind 1983, 162.

<sup>377</sup> Christensen 1987, 89; Doherty 1988, 15.

<sup>378</sup> Sayre 1982, 79–80.

<sup>379</sup> Leab 2000, 89–90.

<sup>380</sup> Doherty 2002, 12–13.

ja kansallisista syistä.<sup>381</sup> Jos tähtäimessä olisi ollut puhtaasti taloudellinen voitto, olisi voinut olettaa, että elokuvien budjetit olisivat olleet suurempia ja näyttelijäkaarti tunnetumpaa kuin mitä toteutuneissa elokuvissa oli. Siksi ideologiseen taisteluun osallistuminen on edelleen uskottava selitysmalli, varsinkin kun monet studioiden johtajista olivat jyrkkiä kommunismin vastustajia.

Liiketaloudellisten tavoitteiden ohella Hollywoodin studiojohtajat halusivat kirkastaa liiketoiminnan ulkoista kuvaa tekemällä elokuvia, joiden tiedettiin tuottavan vain vähän voittoa, mutta joilla oli moraalinen tai poliittinen tehtävä. Niiden tarkoituksena oli toimia elokuvateollisuuden tuottamien voittojen oikeuttajana. Vaikka taloudellisen voiton maksimointi oli Hollywoodissa ensisijaista, on nähdäkseen virheellistä tulkita sen merkitsevän sitä, että pyrkimys taloudelliseen voittoon olisi säännönmukaisesti ohittanut muut intressit. Pyrkimys mahdollisimman suuriin lipputuloihin ei ollut jokaisen elokuvan tuotantoprosessia ohjannut lainalaisuus. Warner Brothersin johtajan Jack L. Warnerin mukaan Hollywood-elokuvien tavoitteena oli olla *kunniallista* viihdettä.<sup>382</sup> Warner halusi siis tehdä viihdettä, joka oli säädyllistä ja joka tuotti tekijöilleen taloudellisen menestyksen ohella myös prestiisiä.

Tämä arvovaltakysymys näkyy elokuvan *I Was a Communist for the FBI* tuotantomateriaalissa. Elokuva oli Warner Brothersin tuenilmaus FBI:n ja HUAC:n toiminnalle. *Motion Picture Heraldin* haastattelussa heinäkuussa 1951 Jack Warner totesi sen olevan ”suuri amerikkalainen antikommunistinen tarina, jota olemme odottaneet”. Hän myös hehkutti, kuinka Warner-yhtiö yhdistää ”hyvän kansalaishengen hyvään elokuvantekoon”.<sup>383</sup> Elokuvan oli siis tarkoitus viihdyttämisen ohella myös valistaa katsojaa. Jack Warnerilla oli myös muita syitä toittotaa kommunismin vastaisuuttaan. Warner Brothers oli tuottanut *Tehtäväni Moskovassa* -elokuvan, joka oli epäamerikkalaista toimintaa tutkivan valiokunnan mukaan malliesimerkki kommunistipropagandasta Hollywoodissa.<sup>384</sup> Antikommunistinen elokuva oli myös Jack Warnerille väline syytöksistä puhdistautumiseen.

Vaikka studiojohtajat korostivat halukkuuttaan tehdä kommunismin vastaisia elokuvia, niin tosiasiaassa sijoitus kohdistui enemmän määrään kuin laatuun. Antikommunistiset elokuvat olivatkin tuotannollisesti enimmäkseen B-budjetin elokuvia. Poikkeuksena oli Leo McCareyn ohjaama *Agentti 52*, joka oli A-budjetin tuotanto. Sen ilmestyessä huhtikuussa 1952 *Motion Picture Heraldin* ar-

<sup>381</sup> Shaw 2007, 43–44.

<sup>382</sup> Warner-sitaatti ks. Kracauer 1964 (1949), 260–261.

<sup>383</sup> ”Warner Cites Response to I Was a Communist for the FBI –Film”, *Motion Picture Herald* 7.7.1951. AMPAS production files, microfiches: I Was a Communist for the FBI.

<sup>384</sup> Warner oli jo HUAC:n kuulusteluissa joutunut selittelemään, miksi elokuva glorifioi Stalinin hirmuvaltaa. Radosh & Radosh 2005, 96–97.

viossa spekulointiin, josko käsillä olisi vihdoinkin menestystä saavuttava antikommunistinen elokuva. Arvion mukaan mikään aiemmista kommunismin vastaisista elokuvista ei ollut saavuttanut huomattavaa menestystä.<sup>385</sup> Havainto piti sikäli paikkansa, että suurin osa niistä oli menestynyt keskinkertaisesti tai suorastaan kehnosti.<sup>386</sup> Antikommunistiset elokuvat olivat etupäässä Yhdysvaltoihin sijoittuvia vakoiluelokuvia tai rikoselokuvia, joiden juonen keskiössä olivat kommunistien kumoushankkeet.<sup>387</sup> Vakoilun nousu uhkakuvana ei ollut seurausta vain kylmän sodan kiristymisestä, vaan elokuvat voidaan nähdä jatkona toisen maailmansodan aikana ja sodan jälkeen tehdyille vakoiluelokuville.<sup>388</sup> Kylmän sodan uhkakuvat antoivat atomivakoilulle kuitenkin uutta ajankohtaisuutta.

Viidestä antikommunistisesta tieteiselokuvasta neljä valmistui vuosien 1950–1952 aikana. Ne ovat luettavissa kuuluviksi antikommunistisen elokuvan sykliin, joka kuihtui vuoden 1952 jälkeen. *Maihinnousu avaruudesta* kuuluu sisällöllisesti samaan sarjaan näiden elokuvien kanssa, vaikka se valmistui vasta vuonna 1957. Viidestä elokuvasta *The Flying Saucer* tuli ensimmäisenä markkinoille vuonna 1950. Se oli myös ensimmäinen elokuva, jossa hyödynnettiin ufokeskustelun saamaa julkisuutta. Elokuva tuli valkokankaille jo tammikuussa, joten se ilmestyi reilusti yli vuotta ennen kuin *The Man from Planet X* ja muut invaasioelokuvat. *The Flying Saucer* kuitenkin poikkeaa invaasioelokuvista ratkaisevasti, sillä vaikka siinä nähdään lentävä lautanen, se ei kerro muukalaisten invaasiosta. Siinä vihollisena ovat muukalaisten sijaan neuvostoliittolaiset. Mike Trent (Mikel Conrad) lähtee Alaskaan tutkimaan lautashavaintoja ja törmää venäläisiin vakoojiin, jotka ovat kaapanneet ufon sen suunnitelleelta tiedemieheltä.

*The Flying Saucer* oli käsikirjoituksesta, ohjauksesta ja pääosan esittämisestä vastanneen Mikel Conradin projekti. Tosin Conradian tuskin voidaan sanoa varsinaiseksi ”auteuriksi”, sillä *The Flying Saucer* oli amatöörimäisesti tehty ja esteettisesti kömpelö elokuva.<sup>389</sup> Sen juoni muistutti enemmän vakoiluelokuvaa

<sup>385</sup> ”My Son John”, *Motion Picture Herald* 19.4.1952. AMPAS production files, microfiches: My Son John.

<sup>386</sup> Poikkeuksiakin toki oli, kuten samana vuonna valmistunut, John Waynen tähdittämä *Salahanke Havaijilla* (Big Jim McClain, 1952, Suomen ensi-ilta vasta 1959), jossa Wayne esittää kommunisteja jahtaavaa FBI-agenttia. Elokuva nousi 2,6 miljoonan dollarin tuotollaan *Variety*’n vuoden 1952 Top Grossers -listalla sijalle 27. *Variety Weekly* 7.1.1953, kansiossa *Variety’s Rental Charts Vol 1.*, AMPAS.

<sup>387</sup> Suurin osa antikommunistisista elokuvista sijoittui Yhdysvaltoihin (*The Iron Curtainin* tapauksessa Kanadaan), mutta poikkeuksiakin oli, kuten Unkariin sijoittuva *Guilty of Treason*. Rikoselokuvien ja draamojen ohella kommunismin vastaista sanomaa ujutettiin myös lännenelokuvaan. Roy Rogersin tähdittämässä *The Bells of Coronadossa* (1950) lännenelokuvan lajityyppikuvastoon olikin yhdistetty atomivakoilua.

<sup>388</sup> Frayling 1995, 197. Hollywood tarttui myös atomivakoilun uhkakuvaan jo heti sodan jälkeen, mistä on esimerkkinä Alfred Hitchcockin *Notorious – kohtalon avain* (Notorious, 1946).

kuin tieteiselokuvaa, sen musiikki oli kuin romanttisesta seikkailuelokuvasta ja siitä puuttui spekulatiivinen elementti ja muut tieteiselokuvan lajityypilliset tunnuspiirteet. Lajityyppicoctailin omintakeisuus huomattiin myös aikalais-arvioissa, joissa elokuvaa ei kutsuttu tieteiselokuvaksi, mutta kylläkin eksploitaatioelokuvaksi, seikkailuelokuvaksi tai jopa melodraamaksi.<sup>390</sup>

Vaikka *The Flying Saucerin* nimeäminen tieteiselokuvaksi on sisällöllisesti kyseenalaista, se on elokuvan markkinointistrategia huomioiden perusteltua. *The Flying Saucerin* mainoselokuvassa pyrittiin hyödyntämään ufokeskustelua viittaamalla Donald Keyhoen kohuttuun True-lehden artikkeliin ”The Flying Saucers Are Real”.<sup>391</sup> Toukokuussa 1950 *The Washington Postissa* ilmestyneessä *The Flying Saucerin* mainoksessa kerrotaan, kuinka elokuva ”antaa vastauksen vuosisadan kiehtovimpaan kysymykseen”. Mainoksessa kysytään, ovatko lautashavainnot ”faktaa vai fiktiota”.<sup>392</sup> Näin mainos kiinnittää elokuvan ufokeskusteluun, jota oli käyty julkisuudessa keväällä 1950. Ohjaaja Mikel Conradin on myös väitetty yrittäneen saada julkisuutta kertomalla, kuinka elokuvan lautasotokset olivat ”todellisia” ja suoraan hallituksen ”salaisista arkistoista” otettuja.<sup>393</sup> Conradin julkisuustemppu ei vakuuttanut yleisöä eikä varsinkaan kriitikkoja sen enempää kuin itse elokuva. Arvosteluissa huomautettiin, että elokuva pyrki vain rahastamaan katsojia ajankohtaista ilmiötä kohtaan tunnetulla mielenkiinnolla.<sup>394</sup> Sensaatiomaisesta aiheesta huolimatta ei ollut mikään ihme, että elokuva jäi sekä ohjaajansa että tuotantoyhtiönsä ainokaiseksi.

*The Flying Saucer* oli ensimmäinen elokuva, jossa käsiteltiin ufoja. Se oli myös ainoa, jossa ufojen arvoituksen selityksenä oli Yhdysvaltain ja Neuvosto-

<sup>389</sup> *The Flying Saucerin* näyttelijäsuoritusten jäykkyys ja toistuvat stock footage -otokset muistuttavat 1950-luvun jälkipuoliskon pienen budjetin tieteiselokuvia. Heikkojen tuotannollisten arvojen ohella elokuva on harvinaisen epäammattimaisesti toteutettu. Alaskan maise makuvat nousevat elokuvassa lentäviä lautasia keskeisempään asemaan ja siitä puuttuu B-budjetin elokuvan tavaramerkki, ekonomisen tarinankerronta.

<sup>390</sup> ”Saucers Contrived Alaskan Melodrama”. *The Hollywood Reporter* 11.1.1950; *Motion Picture Herald*, 14.1.1950; *Variety* 11.1.1950. Mainitut arvostelut ovat kansioista AMPAS production files, clippings: The Flying Saucer.

<sup>391</sup> ”’True’ Magazine Says: The Flying Saucers are REAL! Now...See for Yourself!”. *The Flying Saucer*, *Theatrical Trailer* 1950.

<sup>392</sup> *The Washington Post*, 17.5.1950, 16.

<sup>393</sup> Tarinan todenperäisyyteen on tosin syytä suhtautua varauksellisesti. Bill Warrenin mukaan Conrad olisi huijannut tuotantoyhtiön tiedottajia vakuuttamalla nämä elokuvan lautaskuvausten aitoudesta. Lähteeksi Warren mainitsee *The Hollywood Reporterin* 25.10.1949. Luettuani kyseisen numeron AMPASissa en kuitenkaan löytänyt sieltä mainintaa Conradin elokuvasta.

<sup>394</sup> Esimerkiksi *Motion Picture Heraldin* kriitikko kirjoitti: ”As it could be expected with the all reports about flying saucers around, the subject has been brought to the film to cash in on the current attention given this mysterious matter.” *Motion Picture Herald*, 14.1.1950. AMPAS production files, clippings: The Flying Saucer.



*Kuva 4 ja 5: The Flying Saucerin mainosjuliste ja kuva trailerista. Elokuva hyödynsi markkinoinnissaan ufokeskustelun saamaa julkisuutta.*



liiton salainen asekehittely. Tulevissa invaasioelokuvissa uhkana olivat avaruusmuukalaiset, ja niissä poliittisia vihollisia osoiteltiin epäsuoremmin kuin *The Flying Saucerissa*, jossa vihollinen paikannettiin rautaesiripun taakse. Historiallisesti kiinnostavan elokuvasta tekee sen pyrkimys yrittää saada menestystä yhdistämällä kaksi ajankohtaista teemaa, ufot ja neuvostovakoilun.

Lentävien lautasten uhkakuva kytketään jo elokuvan alussa Neuvostoliittoon. Lautashavaintoja pohtiva Hank (Russell Hicks) kertoo alaiselleen Trentille lentävien lautasten olevan asevarustelukilpailun väline:

Se on ilmeisesti suunniteltu vain yhtä tarkoitusta varten, atomipommin kuljettamiseen. Ensimmäinen maa, joka selvittää lentävän lautasen salaisuuden, tulee hallitsemaan maailman ilmatilaa. Ja minä en halua, että se maa on Venäjä.<sup>395</sup>

*The Flying Saucerin* kommunistit kuvataan epäilyttäväiksi, englantia vahvas-  
ti murtaen puhuviksi konniksi.<sup>396</sup> Roistojen rooli Neuvostoliiton vakoojina jää juonessa varsin hämäräksi yksinkertaisesti siitä syystä, että katsojan on vaikea erottaa kommunisteja muista rikollisista.<sup>397</sup> Kömpelö tapa kuvata venäläiset vakoojat gangstereina ei jäänyt huomaamatta aikalaisarvostelijoilta, jotka pääsääntöisesti teilasivat Conradin elokuvan. *The New York Timesin* vaikutusvaltainen kriitikko Bosley Crowther kirjoitti murskaavan arvion, jossa hän kritisoi elokuvan viholliskuvan kömpelyyttä. Crowtherin mukaan elokuvan venäläiset olivat ”joukko paksupäisiä tyyppjejä, jotka puhuvat hitaasti ja toimivat käsittämättömän typerästi”.<sup>398</sup>

*The Flying Saucer* voidaan nähdä eräänlaisena siirtymänä, jossa tieteiselokuvan lajityyppikonventiot olivat vasta muotoutumassa. Se yritti huonolla menestyksellä rahastaa lautaskeskustelulla, epäonnistuen myös vakoiluelokuvana. Vaikka lopputulos oli esteettinen floppi, elokuva näytti tietä tuleville muukalaiskuvauksille, jotka hyödynsivät ufokeskustelun tarjoamia mahdollisuuksia sitä tehokkaammin. *The Flying Saucerin* kiintoisin piirre on se, että ensimmäinen lautaselokuva oli myös antikommunistinen elokuva. Kaksi uhkakuvaa yhdistettiin näin heti toisiinsa kytkemällä lentävät lautaset Neuvostoliiton invaasiovaaraan. *The Flying Saucer* on tällaisena eri uhkakuvien kombinaationa huo-

<sup>395</sup> *The Flying Saucer* 1950, 0: 03–0: 05.

<sup>396</sup> Ks. erityisesti kohtaus, jossa Trent tapaa ensimmäistä kertaa kommunistien laskuun työskentelevän Hansin (Hantz van Teuffen), joka näyttää epäilyttävältä ja puhuu vieraalla aksentilla. *The Flying Saucer* 1950, 0: 16–0: 17.

<sup>397</sup> Elokuvan kommunistivakoojat muistuttavat lähinnä joukkoa surkeita pikkurikollisia. Ks. *The Flying Saucer* 1950, 0: 46–0: 47.

<sup>398</sup> ”...the Russians are a handful of thick fellows who move slowly and act unspeakably dumb” Bosley Crowther: ”Ready, Aim, Fire!”. *The New York Times* 5. 1.1950, 36.

mattavasti merkittävämpi elokuva kuin sen aikalaisvastaanotto tai myöhempi tutkijareseptio antaisi ymmärtää. Lentävien lautasten arvoitus liitettiin siinä heti kylmän sodan pelkoihin.

## Kylmän sodan vaihtoehtoiset tulevaisuuskuvat – *Invasion USA*

Antikommunistiset elokuvat määrittivät eri tavoin vihollisen edustamaa uhkaa. *The Flying Saucerin* roistoina olivat kumousjuonia hautovat venäläiset, mutta kaksi vuotta myöhemmin valmistuneessa *Invasion USA*:ssa sisäinen kumous oli muuttunut puna-armeijan suoraksi invaasioksi. Alfred E. Greenin ohjaama *Invasion USA* (1952) kuvasi sellaista ulkoista uhkaa, josta Harry S. Truman oli puheissaan varoittanut: kyseessä oli todellakin ”external aggression”.<sup>399</sup> Kolmatta maailmasotaa kuvaavana tieteiselokuvana se oli poikkeuksellinen invaasiokuvaus. Elokuvasa ei ollut avaruusmuukalaisia, hirviöitä tai edes tiedemies-tä, vaan se toimi lähitulevaisuuteen sijoitettuna sotaelokuvana ”ensimmäisestä vihollisjoukkojen invaasiosta USA:n maaperälle sitten vuoden 1812 sodan”.<sup>400</sup> Elokuva on silti perusteltua tarkastella invaasioelokuvana siinä missä muukalaisten hyökkäystä kuvanneita tieteiselokuvia. Sitä voidaan tutkia paitsi kylmän sodan propagandana myös vaihtoehtohistoriana, sillä se tarjoaa katsojalle kaksi tyystin vastakkaista tulevaisuuskuvausta. Elokuva tuo esille kylmän sodan konkreettisen tuho kuvauksen, mutta esittää sille myös vaihtoehtoisen tulevaisuuskuvausta. Se vie katsojan aikamatkalle lähitulevaisuuteen.

Robert Smithin käsikirjoitus, jota elokuva tarkasti seuraa, oli tuhofantasia Neuvostoliiton hyökkäyksestä Yhdysvaltoihin. Robert Smith toimi myös elokuvan tuottajana yhdessä Albert Zugsmithin kanssa. Käsikirjoittaja/tuottaja Smith vastasikin elokuvan ideologisen sisällön jyrkkyydestä todennäköisesti enemmän kuin pitkän linjan rutiiniohjaaja Alfred E. Green.<sup>401</sup> Elokuvan alussa viisi henkilöä istuu newyorkilaisessa ravintolassa keskustellen liittovaltion menojen kasvusta ja kommunismin uhasta. Mukana keskustelussa ovat kongressiedus-

<sup>399</sup> Tämän alaluvun *Invasion USA* -elokuva käsittelevä osio perustuu osittain artikkeliini: ”Kylmän sodan aikakone – vaihtoehtoiset tulevaisuuskuvat elokuvassa *Invasion USA* (1952)”. Artikkelini on ilmestynyt teoksessa: *Historian aikakoneessa. Onnittelevä kirja Hannu Salmelle*. Toim. Silja Laine, Maarit Leskelä-Kärki, Kari Kallioniemi, Harri Kiiskinen, Petri Paju ja Heli Rantala. k & h, Turku 2011.

<sup>400</sup> *Invasion USA* 1952, 1:00–1:01.

<sup>401</sup> Green oli ohjannut ensimmäisen pitkän elokuvansa jo vuonna 1917. Elokuvahistorian yleisesityksissä Greeniä harvoin mainitaan muuta kuin kursorisesti, ohjaajan laajasta tuotannosta huolimatta. Häntä on pidetty persoonatonta jälkeä tehneenä Hollywood-ammattilaisena. Bill Warren toteaa, että Greenin persoonattomuus ohjaajana oli selitys sille, miksi hänet valittiin ohjaamaan *Invasion USA*:ta: hän pysyi käsikirjoituksessa ja budjetissa. Warren 1982, 79.

taja, karjankasvattaja, traktoritehtaan omistaja ja hänen seurassaan ravintolaan saapuva nainen sekä television uutistenlukija. Kaikki heistä kammoavat periaatteessa kommunismia, mutta eivät ole halukkaita sijoittamaan enempää verovarvoja puolustusmenoihin. Kongressiedustaja kertoo saavansa kirjeitä, joissa vastustetaan kommunismia, mutta samaan hengenvetoon myös ”verovarojen tuhlausta Euroopan avustamiseen”.<sup>402</sup>

Keskustelua seuraa sivusta salaperäinen mies nimeltä Ohman (Dan O’Herlihy), joka esittäytyy ”ennustajaksi” ja joka kommentoi sarkastisesti muiden mielipiteitä. Ohmanin mukaan tyväestö haluaa ”lisää kulutustuotteita ja 30-tuntisen työviikon”, kun taas liikemies haluaa ”suuremmat ilmavoimat ja isomman Cadillacin”. Opiskelija kannattaa vahvempaa armeijaa haluamatta itse väräytyä. Perheenäiti haluaa ”turvallisuutta ja astianpesukoneen”. Kaikki haluavat ”vahvemman Amerikan”, mutta ilman uhrauksia. Voittaakseen sodan kommunismia vastaan kansakunnan on kuitenkin Ohmanin mukaan pystyttävä ”keskittymään olennaiseen”.<sup>403</sup>

Keskustelun jälkeen television uutistenlukija kertoo, että Neuvostoliiton pommikoneet ovat saapuneet Yhdysvaltain ilmatilaan. Neuvostokoneiden pudotettua ensimmäisen atomipommin Yhdysvaltain presidentti kutsuu kansalaisia ”liittymään lopulliseen taisteluun pahan voimia vastaan”. Vastassa on presidentin mukaan voimia, jotka eivät lepää ”ennen kuin ne ovat valloittaneet maan tai kunnes vapaiden ihmisten yhdistetyt voimat ovat lyöneet ne”.<sup>404</sup> Presidentti julistaa, että maata on kohdannut ”toinen häpeän päivä” eli hyökkäys rinnastetaan näin Pearl Harboriin. Päähenkilö vertaa vihollisen ensimmäisen atomipommin pudotusta ”Kamikaze-iskuun”.<sup>405</sup> Neuvostoliittolaiset rinnastetaan japanilaisiin ja venäläisiksi mielletyt piirteet toimivat siten sodanaikaisten viholliskuvien lisämausteena. Elokuva muuttuu sotakuvaukseksi, jossa Yhdysvaltain suurkaupungit tuhotaan yksi toisensa jälkeen.<sup>406</sup> Lopulta neuvostojoukot riehuvat New Yorkissa ja Washingtonissa, kongressiedustajat teloitetaan ja päähenkilöt ovat menehtyneet. Elokuvan lopussa päähenkilöt kuitenkin heräävät taas ravintolassa. Nyt paljastuu, että kyse olikin vain ”joukkohypnoosista”.

<sup>402</sup> *Invasion USA* 1952, 0:05–0:10.

<sup>403</sup> *Invasion USA* 1952, 0:10–0:12.

<sup>404</sup> *Invasion USA* 1952, 0:27–0:29; *Invasion U.S.A.* Screenplay by Robert Smith, 27 (kohde 57), UCLA.

<sup>405</sup> *Invasion USA* 1952, 0:23–0:24, 0:29–0:30.

<sup>406</sup> Tutkimuksessa vähäiselle huomiolle jäänyt yksityiskohta elokuvassa on presidentin kommentti, jossa hän kertoo Yhdysvaltain vastanneen vihollisen hyökkäykseen. Presidentti kertoo Yhdysvaltain pudottaneen Neuvostoliittoon kolminkertaisen määrän atomipommeja kuin mitä Neuvostoliitto on pudottanut Yhdysvaltoihin. Tämä ei näytä millään lailla hillitsevän vihollisen hyökkäystä. *Invasion USA* 1952, 0:44–0:45.

Ohman järjesti sen todistaakseen, kuinka tärkeää on tukea puolustusvalmiuden nostamista.

Monissa antikommunistisissa elokuvissa kommunisteja kuvattiin säälimättömiksi murhaajiksi.<sup>407</sup> Myös *Invasion USA* kuvaa neuvostojoukkoja ja yhdysvaltalaisia kommunisteja brutaaleiksi tappajiksi. Ideologia on heille vain veruke, sumuverho, joka peittää rikolliset ja epäinhimilliset teot. Neuvostoliitto tuhoaa New Yorkin pilvenpiirtäjien kaltaiset kansalliset symbolit ja lopulta neuvostojoukot tunkeutuvat kongressiin. *Invasion USA* esittää ainakin kolme karikatyyriä vihollisesta: neuvostosotilaan, neuvostokenraalin ja yhdysvaltalaisen kommunistin muotokuvan. Karikatyyreillä tuodaan esille vihollisen erilaisia puolia.

Robert Smithin käsikirjoituksessa vihollisia kuvataan ”harmaiksi” sotilaksi, jotka puhuvat ”nopeasti ja slaavilaisittain”.<sup>408</sup> Neuvostosotilaat ovat likaisia ja juopottelevia, siviilejä armotta teloittavia raiskaajia ja murhaajia. Heitä johtavat kenraalit ovat jäykkiä byrokraatteja, jotka antavat kylmästi laskelmoiden käskyjä atomipommien pudottamisesta. Cyndy Hendershot (2003) väittää, että *Invasion USA*:n viholliset rinnastetaan myös natseihin, sillä neuvostokenraalit on puettu SS-univormuja muistuttaviin asuihin.<sup>409</sup> Hendershotin perustelu ontuu, koska erityistä SS-viittausta on vaikea nähdä elokuvassa. Paljon kiinnostavampi yksityiskohta on se, että Neuvostoliiton laskuvarjojoukot ovat pukeutuneet yhdysvaltalaisen sotilaiden univormuihin. Vihollisen hyökkäykseen limittyä näin soluttautumisen uhkakuva.

Huoli sisältäpäin tulevasta viidennen kolonnan kumouksesta toistui sekä kommunismin vastaisessa aikalaiskirjoittelussa että antikommunistisissa elokuvissa.<sup>410</sup> Invaasio ei elokuvassa olisi mahdollinen ilman sisältä päin tulevaa kumousapua. Sellaista löytyy yhdysvaltalaisesta työväenluokasta. Luokkataistelu näyttää olevan kommunisteille vain väline siihen, että Yhdysvallat muutetaan Neuvostoliiton orjuuttamaksi maaksi.<sup>411</sup> Neuvostosotilaat hyökkäävät traktoreita valmistavaan tehtaaseen ja traktoritehdas saa nyt tehtäväkseen rakentaa panssarivaunuja puna-armeijalle. Tehtaan ikkunanpesijä nimittää itsensä uudeksi

<sup>407</sup> Shaw 2007, 49; Sayre 1982, 83.

<sup>408</sup> *Invasion U.S.A.* Screenplay by Robert Smith, 38 (kohtaus 86), 82 (kohtaus 247), UCLA.

<sup>409</sup> Hendershot 2003, 60.

<sup>410</sup> Lary May on tarkastellut ”kumouksellisuus-narratiivin” (narrative of subversion) yleisyyttä Hollywood-elokuvassa vuosina 1914–1958 lähdemateriaalinaan *Motion Picture Heraldin* arviot, joita on analysoitu otantaperiaatteella. Mayn mukaan kumouksellista toimintaa käsittelyvi elokuvien määrä nousi ensimmäisen maailmansodan aikana (1914–1918), toisen maailmansodan kynnyksellä ja sen alkuvuosina (1938–1942) sekä kylmän sodan alkuvuosina (1946–1950). Huippuvuosia olivat 1918 ja 1950, jolloin peräti 20 % otannasta oli tällaisia elokuvia. May 1950, 279.

<sup>411</sup> Shcherbenok 2010.

tehtaanjohtajaksi. Hän haukkuu tehtaan omistajaa ”kapitalistiseksi rotaksi” ja ammuttaa kapinoivat työtoverinsa.<sup>412</sup> Lopussa ikkunanpesijä seisoo puku päällä venäläisten kenraalien kanssa, kun nämä julistavat, että kaikki johtavat yhdysvaltalaispoliitikot ja kenraalit tullaan tappamaan.<sup>413</sup> Ikkunanpesijän rooliin oli valittu turkkilais-syntyinen Aram Katcher, joka puhui englantia sopivasti vieraalla aksentilla. Näin elokuva vihjaa, että potentiaaliset petturit eivät edusta aitoja yhdysvaltalaisia työläisiä, vaan että pettureita löytyy etnisistä vähemmistöistä. Invaasiovaaran ohella Yhdysvaltoja uhkaa sisäisen kumouksen vaara. Moskovalle uskolliset yhdysvaltalaiset kommunistit odottavat tilaisuutta päästä johtamaan maata invaasion koittaessa.

Lapsille suunnatussa siviilipuolustuspropagandassa myös tähdennettiin, että ydinsodasta oli mahdollista selvitä ja että yhteiskunnan instituutiot keativät hyökkäyksen. Tunnetuin näistä opetuselokuvista on puolustusministeriön rahoittama *Duck and Cover* (1951), jonka animaatiojaksossa kilpikonna Bert suojautuu atomipommin räjähdykseltä. Opetuselokuvaa esitettiin ja siihen liitettyä pamflettia jaettiin tuhansissa kouluissa ympäri maata.<sup>414</sup> Myös *Invasion USA:n* lehdistötiedotteessa todettiin, että elokuvan oli tarkoitus edistää tietoisuutta siviilipuolustuksen merkityksestä. Mainoskampanjassa elokuva yritettiin kytkeä siviilipuolustukseen ehdottamalla erilaisia julkisuustemppejuja. Teatterinomis-tajien toivottiin käyttävän hälytyssireenin ääntä elokuvan alussa sekä levittä-vän julisteita, joissa kansalaisia kehoitettiin liittymään siviilipuolustusjoukkoi-hin katsomalla *Invasion USA*.<sup>415</sup> Myös elokuvan trailerissa hekumoititiin kuvilla atomipommien tuhoamista suurkaupungeista.<sup>416</sup> Näyttikin siltä, että elokuvan mainoskampanjaan laitettiin enemmän rahaa ja vaivaa kuin itse filmauspro-sessiin, joka hoidettiin kuluja säästäten ja nopeasti halvoissa lavasteissa. Pienen budjetin elokuva koostui staattisista sisäkohtauksista sekä pitkistä stock footage -lainaotoksista.<sup>417</sup> Ilmataistelujuja ja atomipommin räjähdyskiä kuvaavien otosten

<sup>412</sup> Ks. *Invasion USA* 1952, 0: 43–0: 46.

<sup>413</sup> *Invasion USA* 1952,1: 10–1: 11. Käsikirjoituksessa kenraalin julistus on pitempi. Siinä todetaan, että Washingtonin valtauksen jälkeen yhdysvaltalaiset kommunistit ottavat val-lan (”our American comrades take over”). *Invasion U.S.A.* Screenplay by Robert Smith, 82 (kohtaus 247), UCLA.

<sup>414</sup> Jacobs 2010, 28.

<sup>415</sup> Dixon 2003, 135–137.

<sup>416</sup> *Invasion USA, Theatrical Trailer* 1952. Trailerssa näytettiin kuvia tuhoutuvista suur-kaupungeista ja teksti: ”See New York disappear! See Seattle blasted! See San Francisco in flames! See paratroops take over the capital!”

<sup>417</sup> Ainoastaan lopun New Yorkin tuhoaminen oli tehty pienoismalleilla. Muuten elokuvan tehosteet koostuivat lähinnä toisen maailmansodan sotaelokuvien ja armeijan koulutuselo-kuvien ylijäämäotoksista. Niiden jatkuva käyttö tekee elokuvan jälkipuoliskosta esteettises-ti puuduttavan. Warren 1982, 78.

määrä oli jo aikalaiskriitikoiden mukaan poikkeuksellisen suuri.<sup>418</sup> Elokuvan sotakuvaukset muistuttavatkin toisen maailmansodan dokumenttifilmejä, mikä selittyy armeijan kalustoa esittelevien stock footage -otosten runsaudella.

Elokuvan musiikissa on viitteitä Neuvostoliiton hymnistä, mikä oli säveltäjä Albert Glasserin mukaan tarkoituksellista.<sup>419</sup> Hymniä käytettiin invaasion uhkaavuutta tehostavana lisämausteena. Musiikin käyttöä on kiintoisa rinnastaa Hollywoodin kymmenen vuoden takaiseen Neuvostoliitto-kuvaan. Neuvostoliittoa idealisoineessa *Laulu Venäjästä* -elokuvassa Yhdysvaltain kansallislaulua oli käytetty taustamusiikkina kohtauksessa, jossa kuvattiin joukkoa neuvostokommunisteja. Näin ainakin kirjailija Ayn Rand väitti todistaessaan lokakuussa 1947 HUAC:lle, kuinka vastenmielistä propagandaa elokuva oli. Libertariaani Randin mukaan tämä Yhdysvaltain kansallislaulun rinnastaminen ”sirppiin ja vasaraan” oli ”oksettavaa”.<sup>420</sup> Vuonna 1943 oli poliittisesti tarkoituksenmukaista korostaa Yhdysvaltain ja Neuvostoliiton hyviä suhteita; vuonna 1952 sirppi ja vasara olivat enää vihollisen symboli.

*Invasion USA* muuttuu lopussa elokuvalliseksi varoitukseksi. Vaikka se on tulevaisuudella spekuloiiva tieteiselokuva, se muistuttaa antikommunistisia vaikoiluelokuvia, joiden tyylillisenä keinona oli usein puolidokumentaarisuus.<sup>421</sup> *Invasion USA*:n jälkeen ei kolmannen maailmansodan syttymistä kuvanneita tieteiselokuvia tehty 1950-luvulla.<sup>422</sup> Kolmatta maailmansotaa hyödynnettiin kyllä teemana ydinsodan jälkeistä maailmaa kuvanneissa tieteiselokuvissa, joissa pieni joukko taisteli henkiinjäämisestä. Niissä ei kuitenkaan kuvattu vihollisen hyökkäystä, vaan henkiin jääneiden selviämistä sodan raunioittamassa maailmassa.<sup>423</sup> *Invasion USA* tarjosi katsojalle aikakoneen, jossa kurkistettiin

<sup>418</sup> Sekä *BoxOfficen* että *Timen* arviossa elokuvan huomautettiin koostuvan uutisfilmeistä pömituista lainaotoksista. *BoxOffice* 6.12.1952 & *Time* 16.2.1953. AMPAS production files, clippings: *Invasion U.S.A.*

<sup>419</sup> Glasserin haastattelu teoksessa Weaver 1991, 103. Musiikilliset viitteet ovat tosin varsin huomaamattomia.

<sup>420</sup> Ayn Rand’s HUAC Testimony. a full transcript of the testimony by Ayn Rand before the United States House of Representatives’ Committee on Un-American Activities (HUAC) on October 20, 1947.

<sup>421</sup> Caute 2003, 167; Sayre 1982, 85.

<sup>422</sup> Seuraava maailmansodan syttymistä kuvannut elokuva oli Barry Mahonin ohjaama halpatuotanto *Rocket Attack USA* (1961). Elokuvan alussa kertojanääni toteaa, kuinka Sputnikin laukaiseminen merkitsi uutta vaihetta varustelukilpailussa. Lopussa, New Yorkin tuhouduttua, lopputeksti varoittaa, että ”emme voi antaa tämän tapahtua”. *Rocket Attack U.S.A.* oli vielä *Invasion USA*:ta halvemmallalla ja tökerömmän tehty, joten ei ole ihme, että esim. *Encyclopedia of Science Fiction* ei mainitse sitä lainkaan. Ks. elokuvasta tarkemmin Warren 1986, 441–443.

<sup>423</sup> Ahonen 1999, 302–304. Näitä post-apokalyptisiä elokuvia olivat esim. *Viimeiset viisi* (Five, 1952, O: Arch Oboler) ja *The Day the World Ended* (1955, O: Roger Corman).

lähitulevaisuuteen katsomaan kylmän sodan konfliktin lopputulosta. Elokuvan joukkohypnoosi-loppuratkaisu korostaa tarinan spekulatiivista ”mitä jos...”-rakennetta. Siinä esitetään skenaario vallitsevan ”piittaamattomuuden” tuhoisista seurauksista. *Invasion USA* rakentaa negatiivisen tulevaisuuskuva, jonka mahdolliseksi vaihtoehdoksi esitetään lopussa vastakkainen, positiivinen visio paremmasta huomisesta.

Negatiivisessa tulevaisuuskuva kylmä sota muuttuu kuumaksi sodaksi, koska Yhdysvallat päästää Neuvostoliiton edelle varustelukilvassa. Siinä sotilasmenojen kasvua vastustavat poliitikot ja erilaiset intressiryhmät laittavat oman hyvinvointinsa yhteisen edun edelle eikä kommunismin uhkaan suhtauduta riittävällä vakavuudella. Neuvostoliiton hyökätessä resurssit osoittautuvat riittämättömiksi torjumaan invaasiota. Seurauksena on ydinsodan tuhoama maa. Neuvostoliittolaiset ottavat – yhdysvaltalaisien kommunistien suosiolla avustuksella – vallan käsiinsä ja julistavat radiossa, että uusi ”kansanhallitus” tuo kansalaisille ”vapauden” kapitalismin ikeestä. Tämä vapaus ”perustuu järjestykselle ja uskollisuudelle puolueen johtajaa kohtaan”.<sup>424</sup> *Invasion USA* haluaa osoittaa, että negatiivinen tulevaisuuskuva on lähes väistämätön seuraus vallitsevasta asenneilmastosta. Loppukohtauksessa kuitenkin esitetään tuhoon johtavalle kehitykselle myös vaihtoehtoinen skenaario. Siinä kansalaiset tiedostavat vastuunsa ja ryhtyvät oma-aloitteisesti tukemaan hallitusta ja puolustusvoimia.

Elokuvan päähenkilöt kokevat muutoksen: hypnoosin aikana he ovat parantuneet itsekkäistä pyrkimyksistään.<sup>425</sup> Miehiensä kanssa flirttaileva Carla (Peggie Castle) kertoo alussa, että hän oli työskennellyt toisen maailmansodan aikana tehtaassa, mutta oli lopettanut, koska työ pilasi hänen kätensä. Vihollisen invaasion edetessä hän menee vapaaehtoistyöhön veripankkiin ja muutenkin vakavoi- tuu. Traktoritehtaan omistaja vastustaa alussa puolustusvoimien pyyntöjä siitä, että hänen tehtaansa valmistaisi traktorien sijaan panssarivaunuja. Herättyään hypnoosista hän on muuttanut mielensä. Kongressiedustaja sanoo elokuvan alussa, että kansa ei halua uutta sotaa ja vastustaa siksi puolustusmenojen lisäämistä. Vihollisen hyökätessä Washingtoniin hän kuitenkin julistaa kongressille, että sen on ”näytettävä taistelevan amerikkalaisuuden esimerkkiä koko kansakunnalle”.<sup>426</sup> *Invasion USA* julisti, että varustautuminen sotaan Neuvostoliittoa vastaan on parasta rauhantyötä. Huominen rakentuu tämän päivän poliittisista valinnoista eli kuten Ohman lopussa toteaa: ”Jos haluat muuttaa sitä, miksi tu-

<sup>424</sup> *Invasion USA* 1952, 1: 20–1: 21.

<sup>425</sup> Hendershot 2003, 62.

<sup>426</sup> ”Let us set an example of fighting Americanism for the whole nation to follow”. *Invasion USA* 1952, 1: 16–1: 18.

let, muuta ensin sitä, mitä olet.”<sup>427</sup> Elokuvan avoin kutsuhuuto puolustusketjun yhteiseksi lujittamiseksi poikkesi Hollywoodin ilmaisukeinojen standardeista ja sen julistavuus olikin lähempänä armeijan tuottamia propagandaelokuvia.

Vaihtoehtoisten tulevaisuuksien viuhka pelkistetään elokuvassa yksinkertaiseen valintaan: varustaudu tai tuhoudu. Elokuvan lopussa siteerataan George Washingtonia: ”Sotaan valmistautuminen on eräs tehokkaimpia keinoja rauhan säilyttämiseen.”<sup>428</sup> Washington-sitaatti toimii elokuvan mottona ja sen ideologian kiteyttäjänä. Kansakunnan on varauduttava pahimpaan ja pidettävä huolta, ettei vihollinen pääse varustelukilpailussa edelle. Sotilaallisen iskukyvyyn säilyttäminen oli kansallisen turvallisuuden olennaisin kysymys. Sen rinnalla arkinen nurina veroista, tulojen riittämättömydestä ja valtion menojen kasvusta näytti itsekkäältä oman edun varjelemiselta.

Neuvostoliiton sotilaallista hyökkäystä Yhdysvaltoihin kuvannut *Invasion USA* oli poikkeuksellinen elokuva tieteiselokuvan lajityypissä. Television tietesarjoista löytyy kuitenkin vertailukohta, joka tehtiin ennen *Invasion USA*:ta ja jota ei ole lainkaan noteerattu aiemmassa tutkimuksessa: *Tales of Tomorrow* -sarjan episodissa ”Sneak Attack” (1951) vihollinen hyökkää Yhdysvaltoihin robottien ohjaamalla pommikoneilla.<sup>429</sup> Detroit tuhotaan täydellisesti ja Yhdysvalloilta vaaditaan ehdotonta antautumista, jonka vaihtoehtona on täysmittainen ydinhyökkäys. Tapahtumat on sijoitettu vuoteen 1960 ja vaikka vihollisia ei suoraan nimetä, heidän itäeurooppalaisesta aksentistaan ei voi erehtyä. ”Sneak Attackin” loppusanoissa väsynyt presidentti kytkee vihollisen yllätyshyökkäyksen Pearl Harborin tapahtumiin:

(...) 1941, 1960 – milloin tämä loppuu? Koska he tajuaavat, että olemme tottuneet vapauteen ja kuolemme mieluummin kuin eläisimme polvillään heidän edessään? Koska he tajuaavat että haluamme vain rauhaa ja vapautta?<sup>430</sup>

Jakso esitettiin 7.12.1951 eli Pearl Harborin 10-vuotismuistopäivänä. Heti alussa kertojanäni kysyykin: ”Voisiko Pearl Harbor toistua”. Sekä ”Sneak Attack” että *Invasion USA* esittivät, että kolmas maailmansota oli edessä ja että vihollinen valmistautui Pearl Harborin kaltaiseen hyökkäykseen. Vaikka ”Sneak Attackin”

<sup>427</sup>”Tomorrow springs from today like water from a rock. If you want to change what you will become, first change what you are”. *Invasion USA* 1952, 1: 26–1: 27.

<sup>428</sup> *Invasion USA* 1952, 1: 27–1: 28.

<sup>429</sup> Jaksoa ei tosin voida pitää edustavana esimerkkinä *Tales of Tomorrow* -sarjassa, jonka episodien teemat olivat hyvin kirjavia. Syynä jakson unohtukseen on toisaalta televisiosarjojen tutkimushistorian ohuus suhteessa tieteiselokuvan tutkimukseen, toisaalta materiaalin saatavuuden ongelma. Esimerkiksi Winston Wheeler Dixon (2008) ei mainitse *Tales of Tomorrow*:ta lainkaan 1950-luvun tietesarjoja käsittelevässä artikkelissaan.

<sup>430</sup> ”Sneak Attack”. *Tales of Tomorrow*, jakso on esitetty 7.12.1951, 0: 21–0: 22.



asetelma on samantyyppinen kuin *Invasion USA*:ssa, sen ideologinen viesti on silti olennaisesti erilainen. Siitä puuttuvat *Invasion USA*:n patrioottiset kommentit varustautumisen välttämättömyydestä. Presidentin loppusanoissa on päinvastoin havaittavissa apeutta ja turhautuneisuutta. Saavutettu torjuntavoitto oli vain väliaikainen hengähdystauko suurvaltojen välisessä sodassa. ”Sneak Attackissa” kylmä sota ei ollut voitettavissa, vaan konfliktin eskaloituminen sodaksi näytti väistämättömältä. *Invasion USA*:ssa sen sijaan korostettiin, että vihollisen hyökkäyksen estäminen edellytti valppautta ja panostusta sotateollisuuteen.

*Invasion USA* herätti keskustelua *The New York Timesin* elokuvapalstalla, mikä oli harvinaista tällaiselle B-budjetin tieteiselokuvalla. Larry Evansin mielipidekirjoituksessa, joka ilmestyi 10 kuukautta ensi-illan jälkeen, elokuvaa kutsuttiin ”räikeäksi propagandaksi”. Se tyrkytti pelkoa ja tarjosi ratkaisuksi ”poliisivaltioita”, jossa rauha oli vain välivaihe sotien keskellä ja jossa rauhan säilyttäminen vaati jatkuvaa varustautumista. Evansin mukaan Joe McCarthy olisi mielissään elokuvan sanomasta. Evansille elokuva olikin todiste ”sisäisen fasismin” uhasta.<sup>431</sup> Evansin kirjoitus ei kuitenkaan jäänyt ilman vastakaikua, sillä antikommunistina tunnettu kolumnisti Victor Lasky kirjoitti sille vastineen.<sup>432</sup> Lasky leimasi, itse elokuvaa näkemättä, Evansin kirjoituksen ”hysteeriseksi hölynpölyksi”.<sup>433</sup> Evansin ja Laskyn sananvaihto on vain yksittäistapaus, mutta se todistaa, että *Invasion USA*:n poliittisuus jakoi katsojia ja että osa katsojista ei kakistelematta niellyt sen paksua propagandaa.

*Invasion USA* ei saanut mitenkään innostunutta kriitikkovastaanottoa. *Saturday Review*:n arvostelussa todettiin, että elokuvan ideologisten opetusten ja keuhkojen tuotannollisten arvojen välillä oli ristiriita. Arvion mukaan pieni budjetti näkyy karusti lopputuloksessa.<sup>434</sup> Myös *Los Angeles Timesin* mukaan elokuva oli ”hukattu mahdollisuus”, joka luokiteltiin eksploitaatioelokuvaksi.<sup>435</sup> Budjetissa pysyminen olikin haasteellista pienen budjetin tieteiselokuville, jotka pyrkivät toistamaan suuremmalla budjetilla tehtyjen tieteiselokuvien menestystä. Esteettinen kömpelyys ei kuitenkaan estänyt elokuvan taloudellista onnistu-

<sup>431</sup> Larry Evans: ”On Invasion U.S.A.”, *The New York Times* 25.10.1953. AMPAS production files, clippings: Invasion U.S.A.

<sup>432</sup> Lasky oli kirjoittanut yhdessä Ralph de Toledanon kanssa teoksen *Seeds of Treason* (1950), joka käsittelee Alger Hissin tapausta.

<sup>433</sup> Victor Lasky: ”Counter-Attack”. 8.11.1953. AMPAS production files, clippings: Invasion U.S.A.

<sup>434</sup> ”Unfortunately far more energy went into the problems of keeping down the budget than keeping up the morale”. ”Invasion U.S.A.”, *Saturday Review*, 5.5.1953. AMPAS production files, clippings: Invasion U.S.A.

<sup>435</sup> Edwin Schallert: ”Invasion U.S.A. Deals with Atomic War Threat”, *Los Angeles Times* 15.1.1953. AMPAS production files, clippings: Invasion U.S.A.

mista. Tuottaja Albert Zugsmithin mukaan *Invasion USA* menestyi hyvin tuotantokustannuksiinsa nähden. Zugsmith kertoi elokuvan maksaneen 127 000 dollaria ja tuottaneen lähes miljoonan dollarin box office -tulot.<sup>436</sup> Elokuva tuotti siihen sijoitetut rahat moninkertaisesti takaisin, joten kaupallisesti se ei ollut mitenkään epäonnistunut hanke. Zugsmith jopa väitti, että elokuva nosti hänen arvostustaan tuottajana. Väite tuntuu vahvasti liioitellulta, siitä huolimatta, että Zugsmith profiloitui 1950-luvulla halpatuotantojen ohella myös joidenkin nimikkäiden ohjaajien tuottajana.<sup>437</sup>

Miksi sitten *Invasion USA* jäi kaupallisesta menestyksestään huolimatta lähes lajinsa ainoaksi maailmansodan syttymistä kuvanneeksi elokuvaksi? Vastausta voi hakea sekä tuotannollisista, poliittisista että esteettisistä syistä. Antikommunististen elokuvien tuotantomäärä laski merkittävästi vuoden 1952 jälkeen. Keskeinen syy ei ollut niinkään poliittisen ilmapiirin muuttuminen vaan yksinkertaisesti elokuvien keskimäärin huono menestys. *Invasion USA* menestyi tuotantokustannuksiinsa nähden erinomaisesti, mutta se ei muuttanut sitä tosiasiaa, että suurin osa antikommunistisista elokuvista ei ollut menestynyt riittävän hyvin. *Invasion USA* oli maailmansodan uhkakuvaan eksplotiivisesti hyödyntänyt B-budjetin elokuva. Se oli tuotannollisesti ja esteettisesti heikotasoinen kokonaisuus, joka oli kaukana seuraavana vuonna valmistuneen *Maailmojen sodan* värikylläisestä spehtaakkelinomaisuudesta. Siihen verrattuna *Invasion USA* näytti propagandaa tihkuvalla ja halvalla tehdyllä sotaelokuvalla. Se ei toiminut innostavana esimerkkinä jatkotuotannoille sen enempää kuin antikommunistiset elokuvat yleensäkin. Muukalaisten invaasiota kuvanneet elokuvat osoittautuivat sen sijaan heti menestyksellisiksi ja ne saivat seuraajia, samalla kun konkreettiset viholliskuvaukset jäivät sivuraiteelle. Vihollisen allegorinen kuvaaminen jätti myös elokuvantekijöille enemmän mahdollisuuksia uhkakuviin monitasoiseen käsittelyyn.

Siegfried Kracauer kommentoi vuonna 1949 ilmestyneessä artikkelissaan Hollywood-elokuvan kansallisia stereotyyppioita. Hänen mukaansa Hollywood-elokuvan venäläishahmot olivat punnittujen muotokuvien sijaan karkeita projektioita, jotka muuttuivat sitä mukaa, kun Yhdysvaltain poliittiset suhdanteet vaihtelivat.<sup>438</sup> Kracauerin määritelmä sopii hyvin myöhemmin valmistuneiden

<sup>436</sup> Todd McCarthy & Charles Flynn: ”Interviews: Albert Zugsmith”. Teoksessa *King of the B’s* (1975), 412–415. Ks. myös Hoberman 2011, 222.

<sup>437</sup> Zugsmith oli myöhemmin tuottamassa mm. Douglas Sirkin *Tuuleen kirjoitettua* (Written on the Wind, 1956) ja Orson Wellesin *Pahan kosketusta* (1958). Tieteiselokuvaan hän palasi vuonna 1957 tuottaessaan Jack Arnoldin elokuvaa *Mies joka kutistui* (The Incredible Shrinking Man). Zugsmith teki vielä myös kommunismin vastaisen elokuvan vuonna 1957 tuottamalla elokuvan *Girl in the Kremlin* (O: Russell Birdwell).

<sup>438</sup> Kracauer 1964 (1949), 273.

*The Flying Saucerin* ja *Invasion USA:n* venäläisiin, jotka ovat vain tietyn ideologian karikatyyrimaisia henkilöitymiä. Määritelmä ei kuitenkaan sovi kaikkiin antikommunistisiin elokuviin, sillä niiden viholliskuva oli sittenkin monisyisempi kuin mitä Kracauer esitti. Myöhemmässä tutkimuksessa on silti toistettu Kracauerin havaintoja venäläiskuvauksen stereotyyppioista. Leonard Quartin ja Albert Austerin (1984) mukaan antikommunistiset elokuvat tuomitsivat kommunistit enemmän heidän rikollisen tai muuten moraalisesti kelvottoman luonteensa kuin heidän ideologiansa vuoksi. Ideologiaa ei tarvinnut tämän tarkemmin määritellä tai eritellä.<sup>439</sup> Väite ei nähdäkseni pidä paikkaansa. Esimerkiksi *Guilty of Treason* ja *Agentti 52* määrittivät vihollisideologian hyvinkin seikkaperäisesti. Totta kuitenkin on, että kommunistit tyypiteltiin useissa kommunismin vastaisissa elokuvissa yksiselitteisesti rikollisiksi. Tyypittely saattoi olla tarkoitushakuista: esimerkiksi tuottaessaan *The Iron Curtainia* Darryl F. Zanuck opasti käsikirjoittajia, etteivät nämä keskittyisi liikaa aatteellisiin yksityiskohtiin.<sup>440</sup> Hollywoodin kerronnallisten konventioiden noudattaminen oli tärkeämpää kuin viholliskuvan ideologinen määrittely.

Kommunistien vakoilu- ja sabotaasitoimintaa ja Yhdysvaltain sisäistä kumousuhkaa käsitelleistä elokuvista löytyy toisiaan muistuttavia kommunistihahmoja. Elokuvien *The Iron Curtain* (1948) *The Red Menace* (1949), *I Married a Communist* (1949) ja *I Was a Communist for the FBI* (1951) luonnehdinnat kommunismista ja kommunisteista olivatkin varsin yhteneväisiä. Niissä kommunistisen puolueen jäseniltä edellytettiin täydellistä kuuliaisuutta ja puolueen ideologisen linjan noudattamista. Puolueorganisaatioon kuului rikollisia, jotka puoluejohdon käskystä eliminoivat linjasta poikkeavat jäsenet. Puoluejohto sai ohjeet suoraan Moskovasta, mutta sen jäsenet toimivat aktiivisesti erilaisissa peiteorganisaatioissa.

Puolueeseen kuului myös naisia, jotka kuvattiin yliseksuaalisiksi vampeiksi tai epäseksuaalisiksi politrukeiksi. Vampit houkuttelivat pahaa-aavistamattomia miehiä mukaan puolue toimintaan, kun taas politrukit vastasivat puolueen ideologisesta puhtaudesta. R. G. Springsteenin ohjaaman *The Red Menacen* jääkylmä politrukki Yvonne Kraus (Betty Lou Gerson) kuvataan miehiäkin tiukemmaksi fanaatikoksi: hän haluaa likvidoida kaikki sellaiset puoluejäsenet, jotka kyseenalaistavat puoluejohdon määräykset.<sup>441</sup> Puolueen ideologit ovat kivikasvoisia, tunteensa kätkeviä hahmoja, joiden koko elämä on alistettu aatteen palvelemiseen. *I Was a Communist for the FBI:n* puoluejohtoon kuuluu polit-

<sup>439</sup> Quart & Auster 1984, 43.

<sup>440</sup> Custen 1997, 304.

<sup>441</sup> *The Red Menace* 1952, ks. esim. 0: 36–0: 40. Elokuvasta ks. lähemmin Hendershot 2003, 32–34 ja Hoberman 2011, 92.

rukkiensa lisäksi myös samppanjalaseja kilisteleviä arroganteja aristokraatteja.<sup>442</sup> Kommunistien joukossa ei ollut ”oikeita” työläisiä, vaan lakkoilevia huligaaneja. Yhdysvaltalainen työväenluokka on kommunistien propagandan kohteena ja kommunistit leimataan myös rasisteiksi, jotka huijaavat afroamerikkalaisia kannattajikseen.<sup>443</sup>

Antikommunistista tieteiselokuvista on myös löydettävissä tällaisia kommunistirepresentaatioita, sillä elokuvien *The Flying Saucer* ja *Kuolemanlaboratorion arvoitus* kommunistit ovat samantyyppisiä rikollisia kuin *The Red Menaces* ja muissa edellä mainituissa elokuvissa. Erona on tosin se, että kommunistien ideologiaa käsitellään vielä näitäkin elokuvia vähemmän: heidät on projisoitu vain vallanhaluisiksi rikollisiksi. Myös *Invasion USA*:n tapaan kuvata kommunistien ja yhdysvaltalaisien työläisten eroja muistutti *I Was a Communist for the FBI*:n suoraviivaista tyyppittelyä. Elokvakriitikot eivät välttämättä innostuneet näistä karikatyyreistä. *Timen* arvostelussa *I Was a Communist for the FBI*:sta todettiin, että elokuva esittää kommunistit rahanahneina ja vallanhaluisina gangstereina. Arvion mukaan kommunismin uhka-kuva olisi vaatinut syvempää käsittelyä kuin vain gangsterielokuvasta otettua mallia, sillä ”tosielämän kommunistit eivät ole näin yksinkertaisia”. Päinvastoin, heidän ”kyyninen opportunistinsa pohjautuu kieroutuneeseen, mutta kiihkeään idealismiin”, mikä teki heistä paljon ”hirmuisempia vihollisia” kuin mitä elokuva esitti.<sup>444</sup> Sen sijaan Harry Hornerin ohjaama tieteiselokuva *Punainen planeetta* voidaan nähdä yrityksenä vihollisen ideologian tarkempaan puntarointiin.

Keskimääräisessä antikommunistisessa elokuvassa tai invaasioelokuvassa ei liiemmin panostettu tarinankerronnan eleganssiin. Peter von Bagh (2006) on todennut, että yleisesti ottaen kylmän sodan elokuvantekoa hallitsi keskinkertaisuus. Bagh viittaa tällä antikommunistisiin propagandaelokuviin, joiden ohjaajista monet olivat rutiinitekijöitä ja joita leimasi ”tyylillinen anonymiyys”.<sup>445</sup> Totta onkin, että R.G. Springsteen, Harry Horneria tai Mikel Conradia ei

<sup>442</sup> Elokuvan alussa kommunistijohtajat ovat illalliskutsuilla herkuista notkuvan pöydän ääressä. Eräs heistä toteaa, että ”tällaista elämä on kun pääsemme valtaan”. Sen sijaan työläiset tulevat silloinkin ”pysymään työläisinä”. *I Was a Communist for the FBI* 1951, 0: 08–0: 11.

<sup>443</sup> Rärkeimmin tämä näkyy kohtauksessa, jossa kommunistiagitaattori puhuu etupäässä afroamerikkalaisista koostuvalle yleisölle. Puheen jälkeen hän toteaa tovereilleen takahuoneessa, että ”nekrut nielaisivat syötin”. Elokuva leimasi näin sekä kommunistit rasisteiksi että mustien kansalaisoikeusliikkeen vähintäänkin epäilyttäväksi. *I Was a Communist for the FBI* 1951, 0: 12–0: 14. Elokuvan ideologiasta ks. myös Leab 2000 sekä Hoberman 2011, 163–166.

<sup>444</sup> ”I Was a Communist for the FBI”. *Time* 7.5.1951. AMPAS production files, microfiches: I Was a Communist for the FBI.

<sup>445</sup> von Bagh 2006, 15.

ole noteerattu elokuvan historian yleisesityksissä. Toisaalta on todettava, että antikommunistisia elokuvia tekivät myös aikalaisten arvostamat Hollywood-ammattilaiset, kuten William A. Wellman ja Leo McCarey. Bagh on kuitenkin oikeassa todetessaan, että huonossakin elokuvassa tavoitteet liitelivät korkealla. *Punainen planeetta* on paljastava esimerkki rutiininomaisesti toteutetusta elokuvasta, jonka käsikirjoitus on täynnä villiä fantasiointia.

### 3.2. *Punainen planeetta* ja ateistinen neuvostokommunismi

Antikommunistisessa retoriikassa kommunismi nähtiin epäamerikkalaisena aatteena, jonka kivijalkoina olivat ateismi, kollektivismi ja internationalismi. Vastakkainasettelu ”amerikkalaisen elämäntavan” ja vieraan aatteen välillä antoi antikommunismille patrioottista hehkua.<sup>446</sup> Kommunismin uhan ohella monen elokuvan ytimenä oli juuri amerikkalaisen elämäntavan määrittely ja puolustus. Leo McCareyn perhedraama ja vakoilutarina *Agentti 52* oli kunnianhimoisin yritys kommunismin ja ”oikean” amerikkalaisuuden erojen kuvaamiseen. McCarey totesi lehtihaastattelussa, että hänen tavoitteenaan oli muukin kuin kommunismin ideologinen mustamaalaaminen:

Elokuva on kertomus kommunismista Amerikassa. Mutta elokuva, joka on ainoastaan kommunismin vastainen, ei täytä tehtäväänsä. Minusta on tärkeää olla positiivinen. Ei riitä, että näyttää kommunismin pahuuden, vaan on myös näytettävä, että amerikkalainen elämäntapa on parempi.<sup>447</sup>

Pelkkä kommunismin vastaisuus ei riittänyt McCareylle, jonka tavoitteena oli elokuvallaan todistaa, miksi amerikkalainen elämäntapa oli parempi kuin kilpaileva aatejärjestelmä. McCareyn ideologiset pyrkimykset eivät saaneet yleisöltä tai kriitikoilta liiemmin vastakaikua, mutta ne osoittavat, että kommunismin uhkakuvaan liittyi yhtä lailla pohdinta siitä, mikä oli se amerikkalaisuus, jota oltiin puolustamassa.<sup>448</sup> *Agentti 52*:n tavoin myös *Punainen planeetta* osallistui sekien arvojen uudelleenmäärittelyyn esittämällä utopian hengellisestä vallankumouksesta.

Melaby Picturesin tuottama *Punainen planeetta* sai ensi-iltansa toukokuussa 1952.<sup>449</sup> *Punaisen planeetan* voimakas ideologisuus erottaa sen tieteiseloku-

<sup>446</sup> Rose 1999, 25–26; Ceplair & Englund 1983, 202–203.

<sup>447</sup> Bob Thomas: ”My Son John Hits Heart of Red Effort”. *Hollywood Citizen-News*. 17.4. 1951. AMPAS production files, microfiches: My Son John.

<sup>448</sup> *Agentti 52* oli Leo McCareylle henkilökohtainen projekti, ja hän suuttui elokuvaa haukkuneille kriitikoille. Elokuvan vastaanotosta ks. Ahonen 2009, 130–131.

van valtavrasta. Siihen nähden tutkimuskirjallisuudessa sitä on käsitelty yllättävänkin vähän. Carlos Clarens (1967) toteaa, että *Punainen planeetta* jää historian lehdille järjettömänä ja kohtuuttomana heijastuksena ajastaan. Thomas Doherty (1988) pitää sitä naurettavimpana esimerkkinä antikommunistisesta elokuvasta.<sup>450</sup> Ankaraa propagointia harjoittanut *Punainen planeetta* on hysteerisesti kommunismin vastainen elokuva, jossa tiivistyvät antikommunismin ideologiset perusväittämät. Kommunismin vastaisuutensa ohella elokuva kuitenkin myös kommentoi Yhdysvaltain henkistä ja hengellistä tilaa ja esittää optimistisen tulevaisuusvision. Siksi elokuvaa on kiintoisaa verrata kommunismin vastaiseen aikalaiskirjoitteluun.

*Punainen planeetta* yhdisti tieteistarinan poliittis-uskonnolliseen julistamiseen. Franz Calder (Herman Berghof), entinen natsi, on keksinyt vetyputken, joka mahdollistaa yhteyden Marsiin. Neuvostoliiton laskuun työskentelevä Calder pyrkii saamaan kontaktin punaiseen planeettaan. Samaa yrittävät myös keksinnön kopioineet yhdysvaltalaiset tiedemiespariskunta Chris ja Linda Cronynin (Peter Graves ja Andrea King) johdolla. He vastaanottavatkin Marsista viestejä, jotka käsittelevät aluksi marsilaisten elinikää ja Marsin teknologista kehitystä. Tiedot marsilaisten kehittyneemmästä kulttuurista, jossa ei tarvita lainkaan fossiilisia polttoaineita, saattavat koko länsimaisen talousjärjestelmän vakavaan kriisiin. Neuvostojohtajat iloitsivat länsimaiden ahdingosta, mutta pian viestien sävy kuitenkin muuttuu hengelliseksi. Jumalallisten viestien seurauksena kommunistinen järjestelmä romahtaa Venäjällä ja valtaan astuu ortodoksisen patriarkan johtama väliaikaishallitus. Jo tämä juonireferaatti osoittaa, kuinka avoimesti elokuva paljastaa ideologiset korttinsa.

Elokuvan ohjaajaksi kiinnitettiin lähinnä lavastajana ja tuotannon suunnittelijana ansioitunut Harry Horner. *Punaisen planeetan* keskeiseksi auteuriksi voidaan ohjaajan sijaan nostaa myös tuottaja/käsikirjoittaja Anthony Veiller. Elokuvan levittäjänä toiminut United Artists tarjosi muita suuria studioita edullisempia sopimusehtoja riippumattomille tuottajille ja tuotantoyhtiöille, jollainen Melaby Pictures myös oli.<sup>451</sup> Elokuvan puhelias, jatkuvasti eri suuntiin haarautuva ja haudanvakava käsikirjoitus ei vaikuttanut Hollywood-ammattilaisten laatimalta. Kuitenkin sen tekijät Veiller ja John L. Balderston olivat me-

<sup>449</sup> Tämän luvun *Punainen planeetta* -elokuva käsittelevät osiot pohjautuvat osittain kahteen artikkeliini: "Hollywoodin ristiretki kommunismia vastaan – tieteiselokuva Punainen planeetta antikommunismin manifestina", *Historiallinen aikakauskirja* 2/2002 ja "How to Win the Cold War – Borders of the Free World in Guilty of Treason (1950) and Red Planet Mars (1952)", teoksessa *Frontiers of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945–2010*, eds. Raita Merivirta, Rami Mähkä, Heta Mulari, Kimmo Ahonen, Intellect, Bristol & Chicago 2013.

<sup>450</sup> Clarens 1967, 128; Doherty 1988, 15.

<sup>451</sup> Lev 2003, 27.

ritoituneita pitkän linjan tekijöitä Hollywoodissa.<sup>452</sup> Käsikirjoituksen pohjalla on Balderstonin ja John E. Hoaren jo vuonna 1932 laatima näytelmä *Red Planet*, joka ainakin henkilögallerialtaan poikkeaa olennaisesti elokuvasta.<sup>453</sup>

Veillerin ja Balderstonin käsikirjoituksen julistuksellisuutta voi selittää pyrkimys mahdollisimman monen ajankohtaisen aiheen hyödyntämiseen. Harvaan tarinaan on ängetty mukaan niin monta erilaista teemaa: kommunismi, natsismi, hengellinen herääminen, tiedemiehen vastuu ja vieraan sivilisaation kohtaaminen. Veiller kehui haastattelussa, kuinka elokuvassa on uusia näyttelijäkasvoja ja kuinka tunnettujen elokuvatähtien puute kääntyy elokuvan ”eduksi”, kun huomio kiinnittyy itse tarinaan.<sup>454</sup> Veiller näytti siis uskovan, että elokuvan ideologinen sisältö vetoaisi yleisöön. Veillerin kaunisteleavan selitysmallin taustalla olivat tuotannolliset realiteetit, sillä tähtinäyttelijöiden palkkaukseen ei ollut varaa.

*Punainen planeetta* esittää jyrkän tulkinnan neuvostojärjestelmästä ja sen edustaman ideologian perimmäisestä luonteesta. Arjenian (Marvin Miller) toimii neuvostojohdon ja Calderin välisenä viestintuojana, ja hänet kuvataan liukaskieliseksi opportunistiksi, joka liehakoi sekä Calderia että Kremlin kommunistijohtajia. Arjenian on kuitenkin ainoa kommunistihahmoista, jossa on edes joitain sympaattisia piirteitä. Neuvostoliiton kommunistijohtoa leimaa sen sijaan kivikasvoinen kylmyys ja jatkuva laskelmointi. Neuvostokenraali kommentoi läntisen talousjärjestelmän kriisiä ja pohtii, miksi Neuvostoliiton johtajat haluavat aloittaa sodan länttä vastaan:

He haluavat aloittaa sodan nyt, kun siihen ei ole tarvetta. Stalin ei tehnyt sitä, koska ei voinut kukistaa lännen vapaata talouselämää. Nyt se järjestelmä on raunioina. Länsimaiden mahti haihtuu kuin tuhka tuuleen. Heidän sivilisaationsa häviää. Lenin uneksi maailmasta, joka olisi hänen käsissään. Stalin yritti ottaa sen omiinsa. Meidän pääministerimme on siinä onnistuva. Me rakennamme uuden maailman lännen raunioille.<sup>455</sup>

<sup>452</sup> Warren 1982, 89. Balderston oli käsikirjoittajana jo 1930-luvulla mm. James Whalen *Frankensteinissa* (1931).

<sup>453</sup> *Red Planetin* ensi-ilta oli Cort-teatterissa 17.12.1932. Näytelmää esitettiin vain 7 kertaa. Näytelmätekstiä ei ole julkaistu tai tietääkseni muutenkaan saatavilla: on vaikea sanoa kuinka paljon elokuvassa on jäljellä alkuperäisestä näytelmästä. Näytelmän roolihenkilöiden luettelossa ei ainakaan ole venäläisiä nimiä. Internet Broadway Database: <http://www.ibdb.com/production.asp?ID=11543>.

<sup>454</sup> *Los Angeles Daily News* 30.12.1951. AMPAS production files, clippings: *Red Planet Mars*. Samaa kaunistelevaa selitysmallia käytettiin monen muunkin tieteiselokuvan mainonnassa. Kun lavasteet ja erikoiseffektit nielaisivat merkittävän osan budjetista, ei tähtinäyttelijöiden palkkaukseen ollut varaa.

<sup>455</sup> *Punainen planeetta* 1952, 0: 44–0: 46.

Neuvostojohdajat tavoittelevat maailmanherruutta ja näyttävät vain odottavan merkkiä länsimaiden heikkoudesta. Elokuva kuvaa Neuvostoliittoa jähmeän totalitaristiseksi ja kansalaisia alistamaan pyrkiväksi yhteiskunnaksi. Kuva neuvostojärjestelmästä muistutti patoamispolitiikan alkuperäisen ideologin, diplomaatti George F. Kennanin näkemyksiä. Kennanin 22.2.1946 Moskovasta lähettämä ”pitkä sähkö” nosti poliittisen myrskyn Washingtonin sisäpiirissä ja vaikutti merkittävästi Trumanin opin muotoutumiseen. Kennanin näkemykset tulivat yleisempään tietoisuuteen, kun hän kirjoitti *Foreign Affairs* -julkaisuun heinäkuussa 1947 artikkelin ”The Sources of Soviet Conduct”, jonka tekijäksi oli tosin merkitty vain nimimerkki ”X”. Kennanin näkemykset neuvostojärjestelmän olemuksesta siirtyivät nopeasti osaksi poliitikkojen vakiofraseologiaa.<sup>456</sup>

X-artikkelissaan Kennan kuvasi Neuvostoliiton johtajia häikäilemättömiksi fanaatikoiksi, jotka vaativat kansalta ehdotonta kuuliaisuutta puolueelle. Turvatakseen valtansa säilymisen he olivat valmiit käyttämään kaikkia keinoja, sillä heitä eivät sitoneet ”sen enempää Jumalan kuin ihmisen” asettamat moraaliset rajoitukset. Neuvostoliiton kommunistinen puolue ei sietänyt minkäänlaista oppositiota. Tuhottuaan sisäiset ”vihollisensa” se etsi nyt uusia ulkoisia vihollisia, joiden vastustamisella voitaisiin edelleen perustella puolueen yksinvaltaa. Neuvostojohdon lähtökohtana oli kommunismin ja kapitalismin yhteensovittamattomuus ja se suhtautui läntisiin demokratioihin lähtökohtaisen epäluuloisesti ja vihamielisesti. Neuvostojohdanto pyrki levittämään kommunistivaltaa yhä laajemmalle, mutta se ei lähtenyt yltiöpäisesti uusiin sotiin, vaan odotti rauhallisesti tilaisuutta oman valtansa vahvistamiseen. Yhdysvaltain oli vastustettava näitä pyrkimyksiä ”pitkäaikaisella, kärsivällisellä ja määrätietoisella” politiikalla, jossa Neuvostoliiton pyrkimykset valtansa laajentamiseen ”padottaisiin”.<sup>457</sup>

Artikkeli toimi Trumanin opin ideologisena perusteluna, ja vaikka Kennan itse irtisanoutui patoamispolitiikan käytännön toimista, Trumanin hallinto manifestoi Kennanin ajatukset poliittiseksi linjanvedoksi.<sup>458</sup> Harry S. Trumanin puheista on luettavissa sama vastakkainasettelu vapaan maailman ja kommunismin edustaman orjuuden välillä. Myös *Punainen planeetta* esittää neuvostokommunismin amerikkalaisten arvojen vastakohtana ja maailmanvalloitukseen tähtäävänä ideologiana. Siinä todistellaan, että Neuvostoliiton johtajat näkevät

<sup>456</sup> Brown 2009, 177–178; Costigliola 1997, 1331–1333. Costigliola tarkastelee – hyvin tekstilähtöisesti – Kennanin kielikuvia ja väittää, että sähkö heijasteli kirjoittajansa viha/rakkaus -suhdetta Venäjään. Kennanin sähköstä ks. myös Kovel 1994, 42–57.

<sup>457</sup> X (George F. Kennan), ”The Sources of Soviet Conduct”. Teoksessa Lippmann 1947, 53–76.

<sup>458</sup> Kennanille patoamispolitiikka oli ensisijaisesti strateginen väline, ei sotilaallinen manifesti. Kennan vastusti esimerkiksi vetypommin kehittämistä. Rose 1999, 97–98; Brown 2009, 178; Henriksson 1990, 219.



länsimaiden talouskriisissä mahdollisuuden maailmanvallankumouksen toteuttamiseen. Ajatus siitä, että talouden kriisi edesauttaa kommunistien valtaannousua, oli esitetty myös Trumanin opissa. Truman totesi, että totalitarismi leviää köyhyyden myötä ja siksi Yhdysvaltojen on tuettava liittolaisiaan taloudellisesti.<sup>459</sup> Patoamispolitiikan oppien mukaan kansainvälinen kommunismi käytti hyväkseen länsimaiden taloudellista ahdinkoa ja pyrki levittäytymään kaikkialle missä sen etenemiselle ei asetettu rajoja. Vastaava näkemys on luettavissa antikommunistisesta aikalaiskirjallisuudesta, kuten Herbert A. Philbrickin *I Led 3 Lives* -teoksesta. Kommunistiseen puolueeseen 1940-luvun alussa soluttanut Philbrick kertoi kirjassaan kokemuksistaan FBI:n kaksoisagenttina. FBI tuki myös aktiivisesti kirjan kirjoittamista.<sup>460</sup> Philbrickin mukaan kommunistit pyrkivät kaikin keinoin käyttämään propagandassaan hyväkseen kapitalistisen järjestelmän ongelmia sekä levittämään luokkavihaa ja -konflikteja.<sup>461</sup>

*Punaisen planeetan* kommunistieliitin kyyninen piittaamattomuus paljastuu kohtauksessa, jossa Marsin tulleiden viestien innoittamana kapinaan lähtenyt kansanjoukko laulaa virsiä Moskovassa:

Suuri väestön pakkosiirto saattaa taas olla tarpeellinen. Synnytimme 30 vuotta sitten nälänhädän. Synnyttäkäämme uusi. Annetaan 20–30 miljoonan näistä lampaista kuolla. Katsotaan sitten kauanko uskonnollisuus elää. (...) Uskonnollinen herätys oli mielestämme tarpeen kansan saamiseksi taistelemaan saksalaisia vastaan. Toinen sellainen nostaa sen länttä vastaan.<sup>462</sup>

Käsitteilyssä on kansojen pakkosiirroista vielä yksityiskohtaisempi kuvaus, joka on kuitenkin jätetty elokuvasta pois.<sup>463</sup> Kenraalin tilityksen jälkeen katsojille esitetään ensimmäistä kertaa Neuvostoliiton ”pääministeri”. Keppi kädessä kulkevan ja ulkoisesti hieman Leniniä muistuttavan pääministerin katseen sanotaan käsitteilyssä ”hehkuvan kylmyyttä”.<sup>464</sup>

<sup>459</sup> President Harry S. Truman’s address before a joint session of congress, 12.3.1947. DWP, 115.

<sup>460</sup> Philbrick kuului kommunistiseen puolueeseen vuosina 1944–1949, mutta hän oli aloittanut tietojen toimittamisen FBI:lle jo vuonna 1940. Vuonna 1949 hän ilmestyi yllätystodistajaksi entisiä puoluetovereitaan vastaan käydyssä oikeudenkäynnissä. Philbrickin todistuslausunto johti lopulta kuuden kommunistipuolueen johtohenkilön vankilatuumioihin. Hendershot 2003, 115–116; Weiner 2012, 193–194.

<sup>461</sup> Philbrick 1952, 300 & 307.

<sup>462</sup> *Punainen planeetta* 1952, 1: 02–1: 03.

<sup>463</sup> Pois on jätetty kohta, jossa puhutaan yksityiskohtaisemmin kansojen pakkosiirroista: ”Ukrainians to the Caucasus...Lithuanians to the Urals...Georgians to the Baltic Provinces. Red Planet Mars, Final Script, 82, UCLA.

<sup>464</sup> Red Planet Mars, Final Script, 84 (kohtaus 19), UCLA.



*Kuva 6: Punaisen planeetan pääministeri (oik.) muistuttaa V. I. Leniniä.*

*Punaisen planeetan* kuvaus Kremlien kylmäverisistä johtajista muistutti samana vuonna valmistunutta, nuorille suunnattua opetuselokuvaa *Communism*. Kymmenminuuttisessa elokuvassa käytiin läpi kommunismin ja Neuvostoliiton historiaa sekä kansainvälisen politiikan kehitystä toisen maailmansodan jälkeen. Karl Marxin tavoitteena todettiin olleen maailmanvallankumouksen edistäminen, ja neuvostokommunismi oli puolestaan Stalinin johdolla rakentanut sotakoneiston voidakseen saavuttaa maailmanherruuden. Opetuselokuvassa korostettiin kommunismin olevan ekspansionistinen aate, joka kielsi uskonnon ja yksilönvapaudet.<sup>465</sup> *Punainen planeetta* kuvasi, fiktion keinoin, neuvostojärjestelmää samantyyppisesti kuin uutisfilmeistä koottu opetusokuva.

*Punaisen planeetan* kuva despottisesta neuvostoeliitistä muistutti kommunismin vastaisen aikalaikirjoittelun argumentteja. John Foster Dulles kirjoitti vuonna 1950 teoksen *War or Peace*, jossa hän visioi Yhdysvaltain ulkopolitiikan periaatelinjauksia. Dullesin näkemyksistä löytyy yllättävän paljon yhtymäkohtia

<sup>465</sup> *Communism*. Coronet Instructional Films 1952. Coronet films tuotti 1940- ja 1950-luvulla erilaisia opetus- ja valistuselokuvia, jotka oli suunnattu erityisesti nuorille. Opetuselokuvan mukaan Suomen talvisota oli lopullisesti paljastanut Neuvostoliiton valloitushaluisen ulkopolitiikan.

*Punaisen planeetan* välittämään sanomaan. Dulles kirjoitti teoksen epäsuoraksi kritiikiksi Trumanin patoamispolitiikalle, jota hän piti liian passiivisena reaktiona Neuvostoliiton valtauskonkirjoihin. Kaksi vuotta myöhemmin Dulles pääsi Eisenhowerin hallinnon ulkoministerinä toteuttamaan visioitaan käytännössä. Dulles oli tiukka kommunismin vastustaja, jolle Yhdysvaltain ja Neuvostoliiton valtataistelussa oli kyse dualistisesta hyvän ja pahan taistelusta.<sup>466</sup> Dullesin kehittämiä massiivisen vastaiskun opin mukaan Yhdysvallat vastaisi Neuvostoliiton hyökkäykseen koko ydinasekapasiteetillaan.<sup>467</sup>

George F. Kennanin tavoin Dulles kuvasi neuvostojohtajat kyynisiksi ja vallanahneiksi fanaatikoiksi. Dulles kuitenkin näki suurvaltakonfliktin huomattavasti mustavalkoisempana kuin reaalipoliitikko Kennan. Mahtipontisiin korulauseisiin mieltyneen Dullesin mukaan Yhdysvaltain päävastustaja ei ollut Neuvostoliiton kansa, vaan sitä kovalla kädellä hallitseva kommunistipuolue. Venäjän kansaa kuvaillaan teoksessa lämpimien sanankääntein, kun taas kommunistijohtajia kuvataan häikäilemättömiksi dogmaatikoiksi, joiden vallanhalu on kylyttömätön ja jotka ovat valmiita käymään heikompien valtioiden kimppuun.<sup>468</sup> Stalinin johtaman Neuvostoliiton ”velvollisuutena” on levittää kommunistinen järjestelmä koko maailmaan.<sup>469</sup> Myös *Communism*-opetuselokuvassa korostettiin Venäjän kansan kovaa kohtaloa: tsaarin sortovalta orjuutti kansan ja sortaminen vain paheni, kun kommunistit anastivat vallan ”Nikolai Leninin” (!) johdolla. Venäläisyys ja kommunismi haluttiin näin erottaa toisistaan opetuselokuvassa.<sup>470</sup>

Elokuvan *Punainen planeetta* antama kuva Neuvostoliitosta oli lähellä Dullesin näkemyksiä. Dullesin mukaan kommunistinen järjestelmä ei tunnustanut yksilönvapauksien jumalallista alkuperää, eikä siten uskonut yksilöllisen persoonan pyhyteen. Koska kommunismi ei tunnustanut Jumalaa, siihen ei kuulunut myöskään Jumalan antamia oikeuksia, ”moraalista lakia” eikä yksilönvapauksia. Kollektiivisen ideologian kannalta hankalat tapaukset voitiin surutta raivata pois ”edistyksen” tieltä.<sup>471</sup> *Punainen planeetta* kuvaa Neuvostoliiton johtajat piittaamattomiksi kansan kärsimyksistä: tavallisia venäläisiä halveksiva eliitti pysyy vallassa vain väkivaltakoneistonsa turvin. Kansa on kommunistijohtajille vain ruuskittava karjalauma, jota tarvitaan sotilaallisten ja valtopoliittisten

<sup>466</sup> Henriksson 1990, 226; Macdonald 1985, 67.

<sup>467</sup> Presidentti Eisenhower ei tosin varauksetta hyväksynyt massiivisen vastaiskun oppia. Eisenhowerin mielestä se painotti liikaa asevarustelun merkitystä, kun psykologinen sodankäynti oli vähintään yhtä tärkeää kylmän sodan konfliktissa. Osgood 2006, 72–73.

<sup>468</sup> Dulles 1950, 68–76. Dullesin antikommunismista ks. Kovel 1994, 68–72.

<sup>469</sup> Dulles 1950, 9.

<sup>470</sup> *Communism*. Coronet Instructional Films 1952.

<sup>471</sup> Dulles 1950, 8.

päämäärien saavuttamiseen. Kommunistipuolueen eliitti on valmis pakkosiirtoihin ja teloituksiin, jotta uskonnollinen herääminen saataisiin pysäytettyä.

Seikä *Invasion USA* että *Punainen planeetta* kuvaavat neuvostoliittolaiset kommunistit tunnekylmiksi, ideologiaansa sokeasti seuraaviksi fanaatikoiksi. *Invasion USA*:n viholliskuva on leimallisesti rasistisempi kuin *Punaisen planeetan*, jonka kuva neuvostojohdosta on hieman nyansoidumpi kuvatessaan myös Kremlin sisäisiä jännitteitä. Totalitaristisen valtion sisäinen eripuraisuus ja urkkimismentaliteetti paljastuvat kohtauksessa, jossa kenraali puhuu alaisensa kanssa venäjän sijasta englantia, koska ei halua muiden toverien ymmärtävän häntä.<sup>472</sup>

John Foster Dullesin pamfletissa esitetyt väitteet eivät olleet ainutlaatuisia, sillä myös moni muu aikalaiskirjoittaja pohti neuvostojärjestelmän totalitaristista luonnetta. Filosofin Hannah Arendt käsitteli totalitarististen järjestelmien ominaispiirteitä vaikutusvaltaisessa teoksessaan *Totalitarismin synty* (*The Origins of Totalitarianism*, 1951), joka ilmestyi Korean sodan alettua ja vaikutti merkittävästi akateemiseen totalitarismi-keskusteluun.<sup>473</sup> Myös Arendt korosti, että totalitarismiin kuului olennaisena osana yksilön arvon mitätöinti ja alistaminen valtajärjestelmän kuuliaisiksi palvelijaksi. Toisinajattelijoiden eliminointi oli looginen seuraus totalitarismin luonteesta.<sup>474</sup> Whittaker Chambers, Alger Hiss -oikeudenkäynnin päätödistaja, kuvasi menestysteoksessaan *Witness* (1952) kommunistien julmia toimintatapoja. Myös Chambers totesi, että teloitukset kuuluivat kommunismin koodistoon ja että siinä terrori oli politiikan luonnollinen ja historian oikeuttama väline.<sup>475</sup>

Kommunistieliitin epäinhimillisyyden vastapainoksi Venäjän kansa nostetaan *Punaisessa planeetassa* jalustalle. Köyhissä oloissa elävien ja syvästi uskonnollisten venäläisten tiedollisena valopilkkana on Voice of American venäjänkielinen lähetys. Voice of America (VOA) olikin Yhdysvaltain kylmän sodan propagandan tärkeimpiä kanavia. Vuonna 1951 sen ohjelmia lähetettiin 45 eri kielellä eri puolille maailmaa.<sup>476</sup> Elokuvasa *Punainen planeetta* esitetty ajatus siitä, että nimenomaan VOA toisi Venäjän kansalle vastarintaan yllyttävät viestit, oli linjassa Trumanin hallinnon kulttuuripropagandan tavoitteiden kanssa. Elokuvasa VOA:n kuuntelu salataan neuvostosotilailta, jotka yrittävät kotiet-

<sup>472</sup> *Punainen planeetta* 1952, 0: 44–0: 45.

<sup>473</sup> Arendtin teoksen merkityksestä totalitarismikeskusteluun ks. Gleason 1995, 108–113.

<sup>474</sup> Arendt 1994 (1951), 163–164.

<sup>475</sup> Chambers 1969 (1952), 7–8, 14.

<sup>476</sup> Osgood 2006, 43. VOA ei ollut ainoa kanava: Radio Free Europe lähetti Länsi-Saksasta Itä-Eurooppaan sunnattuja propagandalähetyksiä eri kielillä, ja Radio Liberty suuntasi lähetykset Neuvostoliittoon. Lähetysten kuuluvuus oli parempi maaseudulla kuin kaupungeissa. Brown 2009, 473–4.

sinnällä paikallistaa talonpoikien radiovastaanottimen. Kansan symbolina on harmaapartainen mies, joka istuu hartaana perheensä keskellä kuuntelemassa VOA:n lähetystä. Marsin jumalallisten viestien innoittamana hän ottaa Stalinin kuvan pois seinältä ja kaivaa esiin vanhat ortodoksiset tunnukset, jotka kirjaimellisesti olivat olleet kätkeytyinä maan alle.

## Venäjän urhea kansa Yhdysvaltain liittolaisena

Elokuvassa *Punainen planeetta* Venäjän kansa edustaa traditioita, joita kommunistihallinto on yrittänyt tukahduttaa. Harmaapartainen mies paljastuu ortodoksipapiksi, joka johdattaa joukkonsa rukoilemaan lähestyvistä neuvostotilaista huolimatta. Sotilaat tulittavat rukoilevaa joukkoa, mutta hengellisen heräämisen aaltoa he eivät onnistu pysäyttämään. Neuvostoliiton pääministeri menettää lopullisesti malttinsa kuullessaan uskonnolliseen hurmukseen virityneen kansanjoukon laulavan. Sotilaiden tulittaessa kansanjoukkoja hän hymyilee ja toteaa: ”Mitä nuo taikauskoiset moukat luulevat mahtavansa aseillemme?”<sup>477</sup> Tässä kohdin elokuva hieman lieventää käsikirjoituksen sanomaa. Elokuvasta on jätetty pois käsikirjoituksen repliikki, jossa pääministeri toteaa, että Neuvostoliitto hyökkää Yhdysvaltoihin ja nuo ”typerykset taistelevat jälleen kerran Äiti Venäjän puolesta sillä aikaa, kun me olemme turvassa.”<sup>478</sup> Kansannousu kuitenkin jatkuu ja neuvostojohtajat näkevät, kuinka Stalinin ja pääministerin kuvat sytytetään palamaan.

Kansannousun seurauksena kommunistivalta kaatuu ja valtaan nousee ortodoksisen patriarkan johtama väliaikaishallitus. Patriarkka käskää neuvostojoukkojen vetäytyä miehitetystä maista ja julistaa kirkot avatuiksi. Iso-Britannian suurlähettiläs kuvaa tilannetta ”12 päivän ihmeeksi”, jolloin ”kansakunta löysi sielunsa”. Suurlähettiläs kertoo, kuinka ”vanha usko täytti Venäjän kansan sydämet”, mikä johti spontaaniin kansannousuun.<sup>479</sup> Kuten Dullesin teoksessa, myös elokuvassa *Punainen planeetta* väärintekijöinä ovat kommunistit eikä Venäjän kansa. Dialektisen materialismin nimiin vannova kommunismi sortuu, kun sen polkema kristinusko nousee uuteen kukoistukseen. Sortoon perustuva hallintopyramidi kaatuu oikeamielisen kansan noustessa kapinaan. Elokuva uhkuu näin juuri sitä hengellistä idealismia, jota Dulles kirjassaan peräänkuullutti. Dulles jatkoi samoilla linjoilla myös helmikuussa 1952 lähetetyssä televisiohaastattelussa, jossa hän korosti, että yhdysvaltalaiset olivat olleet liian nega-

<sup>477</sup> *Punainen planeetta* 1952, 1: 05–1: 06.

<sup>478</sup> Red Planet Mars, Final Script, 87, UCLA.

<sup>479</sup> *Punainen planeetta* 1952, 1: 06–1: 08; Red Planet Mars, Final Script, 88, UCLA.

tiivisia ja menettäneet ”vanhan hyvän ajan dynaamisuuden” tuijottamalla liikaa omiin heikkouksiinsa. Dulles korosti, että Yhdysvalloilla oli valtavat resurssit ja että se tarjosi toivoa kommunismin alistamille kansoille.<sup>480</sup> Toukokuussa 1952 ensi-iltansa saanut *Punainen planeetta* tarjosi tosiaankin Dullesin kaipaamaa positiivisuutta katsojille.

*Punaisen planeetan* Neuvostoliitto-kuva oli käänneinen verrattuna toisen maailmansodan aikana tehtyihin, Neuvostoliittoon myötämielisesti tai jopa ihailevasti suhtautuneisiin elokuvaan *Tehtäväni Moskovassa*, *Pohjantähti* tai *Laulu Venäjältä*.<sup>481</sup> *Laulu Venäjältä* -musikaalin iloinen, laulava Venäjä, joka oli valmis taistelemaan saksalaisia vastaan, oli muuttunut synkän totalitaariseksi valtioksi. Joitain samankaltaisuuksiakin silti löytyy, vaikka elokuvien ideologiset tarkoitukset olivat päinvastaisia. *Laulu Venäjältä* ja *Pohjantähti* loivat kuvan Yhdysvaltain apua tarvitsevista venäläisistä, jotka taistelivat kotiensa puolesta saksalaisia vastaan. *Pohjantähdessä* Neuvostoliiton yhteiskuntajärjestelmä sivuutetaan – kommunismista ei elokuvassa puhuta – ja keskitytään talonpoikien kamppailuun saksalaisia vastaan.<sup>482</sup> Kansaa kuvataan samalla tavoin pyhimysmäiseen sävyyn kuin elokuvassa *Punainen planeetta*. Erona on kuitenkin se, että *Punainen planeetta* glorifioi uskonnollisesti oikeamielisen kansan taistelua nimenomaan kommunismin sortovaltaa vastaan. Myös *Punainen planeetta* kuvaa Venäjän kansan tarvitsevan Yhdysvaltain apua, mutta nyt kyse oli materiaaliavun ja sotilas yhteistyön sijaan vallitsevan sosialistisen yhteiskuntajärjestelmän kaatamiseen tarvittavasta moraalista tuesta.

*Punaisen planeetan* kuvaus Neuvostoliitosta oli myös päinvastainen verrattuna yhdeksän vuotta aiemmin tehtyyn *Tehtäväni Moskovassa* -elokuvaan. Sodanaikainen, liittolaista ihannoiva propaganda ja kylmän sodan antikommunistinen propaganda tarjosivat yhdysvaltalaisille tyystin erilaisen kuvan Neuvostoliitosta. *Tehtäväni Moskovassa* pohjautui Moskovassa suurlähettiläänä (1936–1938) toimineen Joseph. E. Daviesin menestyskirjaan ja se meni Neuvostoliitto-ihailussaan niin pitkälle, että siinä oikeutetaan jopa Stalinin 1930-luvun puhdistusten näytösoikeudenkäyntejä. Elokuvan mukaan Nikolai Buharin ja muut oikeudenkäynneissä syytetyt suunnittelivat Lev Trotskin johdolla sekä Saksan ja Japanin tuella sotilasvallankaappausta, jossa vallan olisi ottanut marsalkka Mihail Tuhatševskin johtama ”fasistinen” hallitus. Davies vaikutti merkittävästi elokuvan käsikirjoituksen ideologisiin painotuksiin vaatimalla, että oikeudenkäynnissä syytettyjen syyllisyys ei saa jäädä katsojalle epäselväk-

<sup>480</sup> John Foster Dulles, interviewed by William Bradford Huie and Henry Hazlitt. *Longines Chronoscopes*, 18.2.1952, 0: 04–0: 05, 0: 11–0: 12.

<sup>481</sup> Elokuvien Neuvostoliitto-kuvasta tarkemmin ks. Sayre 1982, 61–68.

<sup>482</sup> Salo 1994, 127, 395–396. Elokuvan käsikirjoituksen oli laatinut vasemmistolainen näytelmäkirjailija Lillian Hellman, joka sittemmin joutui mustalle listalle.

si.<sup>483</sup> Neuvostoliiton tavoitteita ymmärtävä diplomaatti Davies (Walter Huston) onkin elokuvan päähenkilö, jota kuvataan ihailevaan sävyyn. Elokuvassa myös väitetään, että talvisota oli Suomen syytä, koska ”Hitlerin ystävä Mannerheim” kieltäytyi alueluovutuksista.<sup>484</sup>

*Tehtäväni Moskovassa* -elokuvan alussa nähdään itse suurlähettiläs Davies, joka kertoo suoraan kameralle, että Neuvostoliiton johtajat ovat ”kunniallisia” miehiä, jotka ovat ”vilpittömästi omistautuneet maailmanrauhan edistämiseen”.<sup>485</sup> Elokuva esittää Stalinin leppoisasti piippua polttavaksi johtajaksi, joka haluaa vain rauhaa maalleen ja ihmiskunnalle. Neuvostojärjestelmä toimii ja tuottaa hyvinvointia kansalaisilleen. Järjestelmän sisällä on kuitenkin fasistien käytyinä toimivia sabotöörejä, jotka yrittävät kaataa Stalinin hallituksen. Elokuvan *Punainen planeetta* kuva on päinvastainen: neuvostojärjestelmä perustuu diktatuuriin ja kansan orjuuttamiseen. *Tehtäväni Moskovassa* -elokuvan isoisämäisen miellyttävästä Stalinista on pitkä matka *Punaisen planeetan* kylmäkiskoiseen, kansanjoukkoja teloituttavaan pääministeriin.

*Tehtäväni Moskovassa* tehtiin poliittisiin tarpeisiin siinä missä antikommunistiset elokuvat viittä vuotta myöhemmin. Sen tavoitteena oli totuttaa yhdysvaltalaisia ajatukseen Neuvostoliitosta sotakumppanina ja liittolaisena. *Tehtäväni Moskovassa* oli A-budjetin elokuva ja se menestyi myös vähintään kohtuullisesti, toisin kuin *Punainen planeetta* ja valtaosa antikommunistisista elokuvista.<sup>486</sup> Nämä elokuvat käyttävät Neuvostoliittoa kuvaavia uutisfilmejä vastakkaisilla tavoilla. *Tehtäväni Moskovassa* -elokuvassa näytetään minuuttikaupalla Neuvostoliiton sotilasparaattia. Kohtauksen sävy on ihaileva ja stock footage -otos ten tarkoituksena on korostaa puna-armeijan mahtia.<sup>487</sup> Muutamaa vuotta myöhemmin vastaavia kuvia käytettiin antikommunistisissa elokuvissa visualisoimaan Neuvostoliiton aiheuttamaa uhkaa: esimerkiksi *Guilty of Treason* alkaa ”uutisfilmillä” Neuvostoliiton sotilasparaatista.<sup>488</sup>

<sup>483</sup> Radosh & Radosh 2005, 99–100; Salo 1994, 263–264.

<sup>484</sup> *Tehtäväni Moskovassa* 1943, 1: 57–1: 59.

<sup>485</sup> *Tehtäväni Moskovassa* 1943, 0: 01–0: 04.

<sup>486</sup> Radosh & Radosh 2005, 104–105. Warner Brothers panosti elokuvan markkinointiin. Yhtiö julisti, että sen mainoskampanja maksoi puoli miljoonaa dollaria. IMDB:n arvion mukaan elokuvan budjetti oli 1,5 miljoonaa dollaria, ja se tuotti 945 000 dollarin lipputulot. Budjettiinsa nähden elokuvaa ei voi pitää menestyksenä. Budjettiltaan elokuva oli joka tapauksessa aivan toista luokkaa kuin suurin osa myöhemmistä kommunismin vastaisista elokuvista.

<sup>487</sup> *Tehtäväni Moskovassa* 1943, 1: 26–1: 30.

<sup>488</sup> *Guilty of Treason* 1950, 0: 01–0: 03. Elokuva alkaa ”uutisfilmillä” Moskovan sotilasparaatista. Aggressiivinen kertojanääni julistaa, kuinka ”kommunismin voittokulku” jatkuu kaikkialla maailmassa ja kuinka Neuvostoliitto on maailman ”mahtavin ja rauhanomaisin” valtio. Pian selviää, että kyse on neuvostoliittolaisesta propagandafilmitä, jota yhdysvaltalaiset journalistit ovat kokoontuneet katsomaan.

Stalinistista propagandaa myötäilevää *Tehtäväni Moskovassa* ja hurmoshenkisen antikommunistista *Punaista planeettaa* on vaikea uskoa saman tuotantojärjestelmän sisällä tehdyiksi elokuviksi. Niiden erilaisuus kuitenkin osoittaa, kuinka nopeasti Hollywoodin studiojohtajat olivat valmiit reagoimaan poliittisiin muutoksiin. *Punaisen planeetan* voikin nähdä myös kiteyttäneen elokuvateollisuuden kylmän sodan sotureiden näkemyksiä. Kymmenen Hollywood-vaikuttajaa (mm. Cecil B. De Mille, Louis B. Mayer ja John Wayne) julkaisivat syyskuussa 1950 lausunnon, jossa todettiin, että Korean sodassa ”yhdyshyönteiset sotilaat kuolevat taistelussa orjuutta vastaan”.<sup>489</sup> Neuvostoliittoa kuvataan elokuvassa orjavaltioksi samaan sävyyn kuin filmikaupungin konservatiivien julistuksessa.

*Punainen planeetta* ei ollut ainoa antikommunistinen elokuva, jossa tehtiin ero kommunistipuolueen ja Venäjän kansan välille. Felix E. Feistin ohjaama *Guilty of Treason* teki samantyyppisen erottelun. Unkariin sijoittuvan elokuvan tapahtumien taustalla oli kardinaali József Mindszentyn oikeudenkäynti keväällä 1949. Unkarin katolisen kirkon johtohahmoa syytettiin maanpetoksesta ja hänet tuomittiin elinikäiseen vankeuteen. Hän oli vastustanut Unkarin kommunistisen puolueen pyrkimyksiä ottaa maan katoliset koulut hallintaansa.<sup>490</sup> Mindszentyn tapausta oli seurattu yhdysvaltaisissa sanomalehdissä vuodenvaihteessa 1948–1949. Mindszentyn näytösoikeudenkäynnin mediaseuranta vahvisti kuvaa kommunismista uskonvihollisena, joka polkee Itä-Euroopan katolisten ja ortodoksien oikeuksia.<sup>491</sup> Käsikirjoittaja Emmet Lavery oli jo aiemmin etsinyt aihetta elokuvalle, joka paljastaisi ”neuvostotyrannian” todelliset kasvot ja sellaiset se sai Mindszentyn dramaattisesta oikeudenkäynnistä.<sup>492</sup>

*Guilty of Treasonin* pääosassa ei kuitenkaan ole Mindszenty (Charles Bickford), vaan Unkarin tilannetta seuraava lehtimies Tom Kelley (Paul Kelly). Mindszenty toteaa Kelleylle, että hän ei vastusta venäläisiä ”rotuna tai kansana”, vaan sitä kommunismin pakkovaltaa, johon Venäjän kansa on alistettu ja johon Unkari ”tullaan alistamaan”. Kommunismi oli siis jotain aivan muuta kuin ve-

<sup>489</sup> “Let Us Make No Mistake About It”, 9.9.1950. *Harrison’s Reports and Film Reviews*, Vol 11, 1950–1952, 143.

<sup>490</sup> Mindszentyn näytösoikeudenkäynti merkitsi Unkarin kommunistisen puolueen voittoa katolisesta kirkosta. Unkarin kansannousun aikana Mindszenty vapautui tilapäisesti vankeudesta, ja hän pakeni Yhdysvaltain lähetystöön neuvostopanssarien vyöryessä Budapestiin. *Czetz* 2007, 169–173.

<sup>491</sup> Oikeudenkäyntiä seurasivat tiiviisti sekä *The New York Times* että *The Washington Post*. “Mindszenty Admits Some Guilt But Not Treason”, *The Washington Post*, 4.2.1949, 1; “Final act in Drama”, *The New York Times*, 8.2.1949, 3.

<sup>492</sup> Lavery käsitteli elokuvan syntyprosesseja ja poliittisia motiivejaan *The New York Timesissa* julkaistussa artikkelissa. Emmet Lavery, “Footnotes on Film of the Mindszenty Trial”, *The New York Times* 27. 11. 1949, 5.



näläisyys: Venäjän kansa oli kommunismin ”orjuuttama” ja sama orjuutus oli luvassa unkarilaisille, jos he luovuttavat päätäntävällän ”Kremlille uskollisille miehille”.<sup>493</sup> Neuvostoliiton Unkarin-suurlähettiläs Belov (Roland Winters) näyttääkin olevan maan todellinen hallitsija, joka sanelee toimintaohjeet unkarilaisille kommunisteille. Liukaskielinen Belov kuvataan käsikirjoituksessa ”kylmäveriseksi fanaatikoksi”, joka rinnastetaan Neuvostoliiton silloiseen ulkoministeri Andrei Vyšinskiin.<sup>494</sup>

*Guilty of Treason* ja *Punainen planeetta* paikallistavat vihollisen ideologisesti, ei maantieteellisesti tai etnisesti. Ne korostavat, että tavalliset venäläiset (ja unkarilaiset) eivät kannattaneet Itä-Eurooppaa hallitsevaa kommunistieliititä. Yhtymäkohdistaan huolimatta *Guilty of Treasonin* ja *Punaisen planeetan* välillä on merkittävä ideologinen ero. *Guilty of Treason* on sävyltään synkkä ja pessimistinenkin elokuva. Sen lopussa kardinaali Mindszenty istuu elinkautista tuomiota vankilassa ja kommunistit näyttävät murskanneen unkarilaisten vastarinnan. Maa on muuttunut totalitaariseksi poliisivaltioksi. Yhdysvalloilla ei näytä olevan muita mahdollisuutta kuin hyväksyä tapahtuneet tosiasiat ja yrittää estää kommunismin eteneminen muualla. *Guilty of Treason* toimiikin varoituksena siitä, millaiseksi Länsi-Eurooppa saattaisi muuttua, jos Yhdysvallat ei valvo siellä etujaan.<sup>495</sup> Rautaesiripun takaisten olojen muuttamiseen *Guilty of Treason* ei sen sijaan anna toivoa. Itä-Eurooppa näyttää luisuneen Neuvostoliiton etupiiriin. *Punaisen planeetan* lopetus tarjoaa aivan päinvastaisen vision. Siinä ortodoksisesta Venäjästä tulee malliesimerkki uudesta, hengelliseen herätykseen nojaavasta maailmanjärjestyksestä. *Punainen planeetta* on kylmän sodan utopia: Neuvostoliitto on kukistunut, Itä-Eurooppa on vapautettu ja kylmä sota on päättynyt Yhdysvaltain täydelliseen voittoon.

Vuosi 1952 merkitsi käännekohtaa antikommunistisen elokuvan tuotantokykliissä. Sanomaltaan avoimesti antikommunistisia tieteiselokuvia ei juurikaan tehty vuosina 1953–1956. Antikommunistinen tieteiselokuva näyttikin jäävän vain kuriositeetiksi, sillä ideologisen julistamisen sijaan tieteiselokuvat keskittyivät nyt peiteltympiin ilmaisukeinoihin. Kommunismin vastainen elokuva sai kuitenkin jatkoa vielä viisi vuotta *Punaisen planeetan* jälkeen, jolloin studioiden satsaus propagandaan oli jo päättynyt. William Asherin ohjaama, John Mantleyn romaaniin ja käsikirjoitukseen pohjautuva *Maihinnousu avaruudesta* käsitteli

<sup>493</sup> *Guilty of Treason* 1950, 0: 21–0: 24; *Guilty of Treason*, Shooting Script, 48.

<sup>494</sup> *Guilty of Treason*, Shooting Script, 20.

<sup>495</sup> Tämä huomattiin myös aikalaisarvioissa. *The New York Timesin* Thomas M. Pryor totesi, että elokuva varoittaa katsojia Euroopan uhkaavasta tilanteesta: “*Guilty of Treason* serves as a sharp warning that the lights are dim once more in Europe and may go out altogether at any time”. Thomas M. Pryor: “Mindszenty Trial Reviewed as Film”, *The New York Times*, 11.4. 1950, 26.

kommunismiin uhkaa ja muukalaisten invaasiota tavalla, jossa on yhtymäkohtia *Punaisen planeetan* aatteelliseen saarnaan.

*Maihinnousu avaruudesta* erosi monella tavoin valmistumisajankohtansa invaasioelokuvista. Ensinnäkin ideologinen kommentointi tapahtui vuosikymmenen jälkipuoliskon tieteiselokuvassa yleensä allegorisella tasolla. *Maihinnousu avaruudesta* edusti kuitenkin *Punaisen planeetan* tapaan eksplisiittistä ideologista julistamista.<sup>496</sup> Toiseksi elokuvassa oli vain vähän erikoisefektejä, eikä siinä ollut lainkaan kamppailua hirviötä tai muukalaisia vastaan.<sup>497</sup> *Punaisen planeetan* lailla sen käsikirjoitus oli puhelias ja pohdiskeleva. Elokuvan alussa muukalaiset kaappaavat avaruusalukseensa viisi eri kansallisuutta edustavaa henkilöä (kiinalainen, neuvostoliittolainen, yhdysvaltalainen, englantilainen ja saksalainen). ”Kuolevaa sivilisaatiota” edustava muukalainen (Arnold Moss) antaa heidän käyttöönsä kapselin, jonka käyttäjä voi 27 päivän kuluessa tuhota jonkun toisen kansakunnan totaalisesti. Ihmisten tuhoutuminen jättäisi maapallon muukalaisille. Muukalaisten ”moraalikoodi” estää ihmisten tuhoamisen, joten he ”testaavat” ihmiskuntaa antamalla kansakunnille mahdollisuuden tuhota toisensa.

Kaikki kapselin saaneet yrittävät piilotella sitä oman maansa viranomaisilta. Kiinalainen tyttö tekee itsemurhan ennen kuin sotilaat saavat aseensa käsiinsä. Venäläinen sotilas Ivan (Azemat Janti) yrittää piilotella asetta, jotta maata despoottisesti hallitseva ”suuri johtaja” (Stefan Schnabel) ei saisi sitä käsiinsä. Mantleyn romaanissa Neuvostoliiton johtaja kuvataan lyhyeksi, lihavaksi mieheksi, jolla on ”sian silmät” ja jota kaikki alaiset pelkäävät. Häntä luonnehditaan ”uudeksi Hitleriksi”, vallanhimoiseksi diktaattoriksi, jonka lähipiiri on ”aivopesty” olemaan hänelle täysin lojaaleja.<sup>498</sup> Jo George F. Kennan kuvasi X-artikkelissaan, kuinka neuvostokommunistit noudattavat sokeasti puolueen tahtoa. Puolueen ideologisen indoktrinaation läpikäyneet yksilöt ovat vain ”koneiston osia”. He suhtautuvat epäluuloisesti kaikkeen puolueen totuudesta poikkeavaan informaatioon – opetetun koiran lailla he kuulevat vain ”isännän äänen”.<sup>499</sup>

Mantleyn romaanin kuva johtajasta on siirtynyt elokuvaan. Jo ensimmäisessä kohtauksessa hän osoittautuu epäluuloiseksi, maailmanvalloitusta havittelevaksi tyranniksi, joka haluaa kaikin keinoin kiristää tiedot kapseleista Ivanilta.<sup>500</sup>

<sup>496</sup> *Maihinnousun avaruudessa* tekijäkaartista löytyy myös suora yhteys aiempiin antikomunistisiin tieteiselokuviin. Elokuvan vastaavana tuottajana oli Lewis J. Rachmill, joka toimi myös *Kuolemanlaboratorion arvoituksen* tuottajana.

<sup>497</sup> Muukalaisten avaruusalus oli jo aiemmin nähty valkokankaalla, sillä Columbia-tuotantoyhtiö kierrätti otoksia *Lentävien lautasten hyökkäyksestä*. Warren 1982, 394.

<sup>498</sup> Mantley 1958, 196–197, 212–213.

<sup>499</sup> X (George F. Kennan), ”The Sources of Soviet Conduct”. Teoksessa Lippmann 1947, 65.

<sup>500</sup> Ks. *Maihinnousu avaruudesta* 1957, 0: 22–0: 25.

Johtajaa esittävä Schnabel oli näytellyt kommunistia jo *The Iron Curtainissa*, mikä myös liittyy *Maihinnousun avaruudesta* antikommunistisen elokuvan jatkumoon. Kremlin johtajat ovat siinä samanlaisia sotaisia fanaatikkoja kuin elokuvissa *Invasion USA* ja *Punainen planeetta*.

Muukalaisen tarjoama kapseli antaa Moskovan kommunistijohdolle avaimen kylmän sodan voittoon. Uudesta aseesta innostunut johtaja uhoaa olevansa valmis ”pyyhkäisemään kaiken elämän Pohjois-Amerikasta”, jos USA ei vetäydy Euroopasta ja Aasiasta. Johtajan näkemystä epäilevä marsalkka (Mel Welles) pelkää, että USA iskisi ensin, mutta johtaja pitää kiinni näkemyksestään läntisten demokratioiden heikkoudesta:

Historian antamat opetukset ovat teiltä hukassa. Demokratiat suosivat myöntöväisyysspolitiikkaa. Varsinkaan yhdysvaltalaisia ei saa millään provosoitua mukaan sotaan – heitä on pommitettava mukaan siihen!” He uhkailevat ja mahtailevat – pitävät vihaisia puheita – ja tekevät lopulta juuri niin kuin käskemme!<sup>501</sup>

Käsikirjoitukseen sisältyy vielä johtajan kommentti, jossa täsmennetään uhkausten tavoitteita toteamalla, että Yhdysvalloilla on kaksi vaihtoehtoa, muuttua Neuvostoliiton satelliitiksi tai tuhoutua. Kommentti on jätetty pois elokuvasta – kohtauksen sanoma tulee muutenkin tarpeeksi selvästi esille.<sup>502</sup> Kun neuvostojohtajan uhkavaatimus saapuu Pentagoniin, sen todetaan edustavan vain yhden miehen, eikä Venäjän kansan ääntä.<sup>503</sup> Venäjän kansa erotetaan *Punaisen planeetan* lailla tässäkin kommunistijärjestelmästä. Sotilas Ivan yrittää viimeiseen asti estää kapselia joutumasta Kremlin johtajien käsiin, mutta hän joutuu armottoman painostuksen ja kidutuksen kohteeksi.<sup>504</sup> Ivan on marttyyri, joka yrittää epätoivoisesti kamppailla Kremlin väkivaltakoneistoa vastaan.

*Maihinnousu avaruudesta* ja *Punainen planeetta* korostivat, että Venäjän kansa ja maata hallitseva kommunistieliitti eivät ole synonyymejä. Mantleyn romaanissa sotilas Ivan, joka ei halua luovuttaa kapselia johtajalle, on tarinan todellinen sankari. Ivan kuvataan pelokkaaksi ja araksi nuorukaiseksi, joka ei lainkaan muistuta mielikuvaa kivikasvoisesta neuvostosotilaasta.<sup>505</sup> Neuvostojärjes-

<sup>501</sup> *Maihinnousu avaruudesta* 1957, 0: 53–0: 55.

<sup>502</sup> *The Twenty-Seventh Day*. Revised Final Draft. 21.8.1956. Screenplay by Joseph Mantley, 92–93 (kohtaus 260), AMPAS. Marsalkka kysyy, mitä tapahtuu, jos yhdysvaltalaiset hyväksyvät uhkavaatimuksen. Johtaja vastaa. ”Then they are a colony! If they object, we destroy them, and their vast resources and industries will be ours for the taking”. Myös Mantleyn romaanista löytyvät nämä johtajan kommentit. Mantley 1958, 198–199.

<sup>503</sup> ”This is not their people speaking, it is one man” *Maihinnousu avaruudesta* 1957, 0: 55–0: 56.

<sup>504</sup> *Maihinnousu avaruudesta* 1957 0: 33–0: 35, 0: 47–0: 49.

<sup>505</sup> Mantley 1958, 29.

telmä pyrkii murskaamaan Ivanin vastarinnan. Mantleyn kirja ja sen pohjalta tehty *Maihinnousu avaruudesta* väittävät, että Neuvostoliitto on aggressiivinen suurvalta, jonka johtajat ovat valmiita aloittamaan suursodan. Samanaikaisesti niissä kuitenkin todetaan, että neuvostojärjestelmän vankina on rehellisiä ja rauhantahtoisia ihmisiä, jotka ovat valmiit oman henkensä uhallakin vastustamaan kommunismin maailmanherruuspyrkimyksiä.<sup>506</sup> Ivanin urheudessa henkilöityy Venäjän kansan kommunisminvastaisuus samalla tavalla kuin *Punaisen planeetan* nöyrissä, mutta uskossaan vahvoissa talonpojissa.

*Punainen planeetta* ja *Maihinnousu avaruudesta* -elokuvia tuleekin tarkastella Hollywoodin Neuvostoliitto-kuvausten jatkumossa. On huomattava, että petollinen bolševikki ei tyyppinä ollut antikommunististen elokuvien keksintö, vaan perua jo 1920-luvun Hollywoodista. Kriittisiä kuvauksia bolševismista oli nähty jo monissa 1920- ja 30-luvun taitteen yhdysvaltalaisissa elokuvissa.<sup>507</sup> *Pohjantähti* ja muut sodanaikaiset, Neuvostoliittoa idealisoineet elokuvat on siksi nähtävä poikkeuksena Hollywoodin Neuvostoliitto-kuvausten sarjassa. *Punaisen planeetan*, *Invasion USA:n* ja *Maihinnousun avaruudesta* Neuvostoliitto-kuva poikkesikin merkittävästi sodanaikaisista neuvostomyönteisistä elokuvista. Sodanjälkeiset antikommunistiset elokuvat elvyttivät bolševismiin kriittisesti suhtautuneiden elokuvien perinteen ja vahvistivat sitä korostamalla kilpailevien järjestelmien pysyvää vastakkainasettelua. *Punainen planeetta* tuomitsee sekä kommunistit että kommunismin: Moskovan kommunistit olivat rikollisia ja kommunismi oli historiallisesti kestämaton, vääriin ihanteisiin perustuva aate. Miten Yhdysvaltain olisi sitten vastattava kommunismin ideologiseen ja ennen kaikkea moraaliseen haasteeseen?

### 3.3. Yhdysvaltain uskonnollinen kutsumustehtävä

Elokuvassa *Punainen planeetta* Jumala puhui Marsista suoraan ihmiskunnalle.<sup>508</sup> Elokuva esitti kärjistetyn kuvan hengellisen herätyksen ihanteesta, joka oli monilla tavoin läsnä 1950-luvun Yhdysvaltain kulttuurissa. Uskonnolla ja eri-

<sup>506</sup> Hendershot 2003, 45–47.

<sup>507</sup> Venäjän vallankumousta käsitteleviä tai ainakin vuoden 1917 tapahtumiin sijoittuvia elokuvia olivat esim. elokuvat *Mockery* (1927, O: Benjamin Christensen) *Tempest* (1928, O: Sam Taylor) ja *Viimeinen määräys* (The Last Command, 1928, O: Josef von Sternberg). Vallankumoustaapahtumat toimivat niissä usein vain romanssin taustakullassina.

<sup>508</sup> *Punainen planeetta* ei ollut ainoa elokuva, jossa korkeammat voimat lähettivät viestejä ihmiskunnalle. Jumala puhui radion välityksellä yhdysvaltalaisille vuonna 1950 valmistuneessa elokuvassa *The Next Voice You Hear* (O: William A. Wellman). Hoberman 2011 xiii–xviii (introduction); Matthews 2007, 75–77.

laisilla kristinuskoon nojaavilla painostusryhmillä oli ja on suuri vaikutus Yhdysvaltain poliittiseen päätöksentekoon, vaikka perustuslaki erottaa valtion ja uskonnon tiukasti toisistaan. Yhdysvalloissa 1950-luvun hengellisen herätyksen keulahahmoksi nousi karismaattinen saarnaaja Billy Graham, jonka viikoittaiset televisio-ohjelmat alkoivat vuonna 1952. Konservatiivisia poliittisia näkemyksiään avoimesti julkituonut Graham näki ateistisen Neuvostoliiton vapaata maailmaa ja kristinuskoa uhkaavana voimana. Graham totesi kommunismin olevan ”paholaisen versio uskonnosta”.<sup>509</sup> Antikommunistinen retoriikka oli täynnä tämänäköisiä uskonnollisia kielikuvia, joita viljelivät saarnamiesten ohella myös poliitikot. Monet 1950-luvun uskonnollisen liikehdinnän johtohahmot allekirjoittivat ilomielin hallituksen kommunismia patoavan ulkopoliitikan.<sup>510</sup> Myös television ja radion uskonnolliset ohjelmat esittivät ateistisen kommunismin pelottavana vihollisena.<sup>511</sup> Kommunismi ei siis ollut vain ideologinen vihollinen, vaan myös uskonvihollinen, jota aikalaiskirjoittelussa kuvattiin usein eräänlaisena vääränä uskontona.<sup>512</sup>

Ateistisen kommunismin vastustaminen yhdisti hyvin erilaisia – ja osittain myös toisiaan kammoavia – kristinuskon haaroja fundamentalistisista protestanteista katolisiin. Kristillistä oikeistoa tutkinut Markku Ruotsila korostaa, että uskonnollispohjainen antikommunismi oli enemmän sääntö kuin poikkeus Yhdysvaltain 1940- ja 1950-luvun politiikassa. Vielä 1920-luvulla monet johtavat protestanttivaikuttajat pitivät darwinismia ja kulutuskulttuurin tuomaa moraalilöystymistä suurempana uhkana kuin etäistä neuvostokommunismia, mutta viimeistään toisen maailmansodan jälkeen kommunismin vastaisuus yhdisti opillisesti toisistaan hyvinkin kaukana olevat kristilliset ryhmät protestanttisista evankelistaista vanhoillisiin katolisiin.<sup>513</sup> Antikommunismi sopi kirkkojen institutionaalisiin tarpeisiin, sillä se toimi niin niiden sisäisiä rivejä yhdistävänä kuin keskinäisiä ennakoluuloja laimentavana voimana. Niinpä kommunismin vastaisuus tarjosi esimerkiksi katolisille – joita oli vielä vuosisadan alussa usein syytetty epäamerikkalaisiksi vieraan maan palvojiksi – mahdollisuuden vahvistaa sekä omaa katolista että yhdysvaltalaisista identiteettiään.

<sup>509</sup> Whitfield 1991, 80–81.

<sup>510</sup> Uskonnollisten johtajien sympatiat antikommunismia asiaa kohtaan näkyivät kenraali McArthurin erottamisesta syntyneessä kohussa. McArthur, joka olisi Korean sodassa ollut valmis käyttämään atomipommia kiinalaisjoukkoja vastaan, näytti taipumattomalta sankarilta. Billy Graham totesikin erottamisesta: ”kristikunta on kärsinyt taas yhden suuren takaiskun”. Whitfield 1991, 59–60.

<sup>511</sup> MacDonald 1985, 126.

<sup>512</sup> Esimerkiksi *The Washington Postin* Neuvostoliittoa käsittelevässä artikkelissa (11.2.1951) kommunismia verrattiin uskontoon ja todettiin, että Stalinin aatteen ”oli ainoa sallittu profetia”. ”Stalinism Has a Strength of a Religion”, *The Washington Post*, 11.2.1951: B3.

<sup>513</sup> Ruotsila 2008, 80–81.

Antikommunistisissa vakoiluelokuvissa vierasta ideologiaa kuvattiin uskonnollisin käsittein. Esimerkiksi *The Red Menace* kertojanääni julisti kommunismin olevan ”sokeroitu” versio ateismista ja nimesi Marxin, Engelsin, Leninin ja Stalinin oppijärjestelmän ”apostoleiksi”.<sup>514</sup> Vihollista paikannettiin myös suhteessa fasismiin. Monissa antikommunistisissa elokuvissa kommunistit perivät sen paikan, joka natsilla oli vielä muutamaa vuotta aiemmin ollut rooli-hahmojen galleriassa. *Punaisen planeetan* henkilöhahmoista löytyy, harvinaista kyllä, molemmat uhkakuvat: kyyninen kommunisti ja räyhäävä natsi. Elokuvan natsihahmo Franz Calder on monella tapaa kiintoisa esimerkki kommunismin vastaisen elokuvan pyrkimyksistä määrittää vihollisen ideologian erilaisia puolia. Ennen Calderin hahmon tarkempaa analyysiä on kuitenkin syytä tarkastella yleisemmin antikommunistisen elokuvan natsihahmoja.

Elokuvatutkija Siegfried Kracauer huomasi jo vuonna 1949 antikommunistisen elokuvan yhteydet natsivastaiseen propagandaelokuvaan. Kracauerin mukaan antikommunistisessa elokuvassa toistuivat usein samat piirteet kuin sodanaikaisissa natsien vakoilua kuvanneissa elokuvissa. Kracauer vertasi *The Iron Curtainia* (1948) Anatole Litvakin ohjaamaan vakoiluelokuvaan *Confessions of a Nazi Spy* (1939). Molemmat kertoivat vihollisen vakoiluringistä. Vaikka vihollinen oli vaihtunut, elokuvien puolidokumentaarinen ja propagandistinen sävy oli hyvin samanlainen. Kracauerin mukaan negatiivisesti kuvattujen natsihahmojen ilmaantuminen elokuvaan heijasteli yleisen mielipiteen muuttumista 1930-luvun lopulla ja 1940-luvun alussa. Vastaavasti venäläisiä roistoja alkoi kolme vuotta sodan jälkeen ilmaantua elokuvaan yhtä töksähtelevän propagandistisella tavalla.<sup>515</sup>

*The Iron Curtainin* vertailu *Confessions of a Nazi Spy* -elokuvaan on sisällöllisesti relevanttia. Yhdenmukaisuutta lisäsi vielä se, että molemmissa elokuvissa oli sama käsikirjoittaja, Milton Krims. Litvakin *Confessions of a Nazi Spyssa* natsija luonnehdittiin samantyyppisesti kuin sodanjälkeisissä antikommunistisissa elokuvissa. Elokuvassa nähdään uutiskatsaus, jossa käydään läpi natsi-Saksan rikoksia. Fasistisessa yhteiskunnassa ”jokaisen miehen, naisen ja lapsen on puhuttava, ajateltava ja toimittava samalla tavoin”. Tämä ”uusi uskonto” vaatii alaisiltaan ”sokeaa kuuliaisuutta”.<sup>516</sup> *I Was a Communist for the FBI:n* lehdistömateriaali tukee Kracauerin havaintoa natsi- ja kommunistikuvausten samankaltaisuudesta. Warner Brothersin lehdistötiedotteessa todetaan elokuvan jatkavan samaa perinnettä kuin *Confessions of a Nazi Spy*, joka oli myös Warner Brothersin tuottama elokuva. Vihollisena olivat vain nyt ”piiloon kät-

<sup>514</sup> *The Red Menace* 1952, 0: 33–0: 34.

<sup>515</sup> Kracauer 1964 (1949), 263–264.

<sup>516</sup> *Confessions of a Nazi Spy* 1939, 0: 35–0: 39.

keytyneet, soluttautuneet kommarit”, joiden ”salamyhkäiset ja petolliset” toimet muodostivat ”ehkä suurimman uhan kansakunnan historiassa”<sup>517</sup> Viittaus natseihin toimi sekä muistutuksena aiemmasta menestyselokuvasta että poliittisena kommenttina kommunistiuhan aktualisuudesta. Samaistaminen näkyy myös itse elokuvassa. *I Was a Communist for the FBI* rinnasti kommunistien metodit natseihin väittämällä, että kommunistit hyödynsivät kansallissosialisteilta opittua taktiikkaa voidakseen luoda sekasortoa Yhdysvaltoihin.<sup>518</sup>

Kaikki elokuvantekijät eivät kuitenkaan olleet innoissaan vanhan viholliskuvan korvaamisesta toisella samanlaisella. *Agentti 52*:n kuvausvaiheessa tehdystä haastattelussa Leo McCarey totesi, että aiemmat antikommunistiset elokuvat olivat sota-ajan elokuvien uudelleenfilmatisointeja, joissa kommunistit olivat ottaneet natsien paikan. McCarey korosti myös, että hänen elokuvassaan ei tule esiintymään ”viiksekkäitä tovereita, joilla on paksu aksentti”.<sup>519</sup> McCarey halusi painottaa, että hänen elokuvansa olisi muutakin kuin kaavamainen kommunismin vastainen vakoilu-elokuva.

Tony Shaw’n mukaan antikommunistinen elokuva on nähtävä suorana jatkeena toisen maailmansodan aikaiselle propagandaelokuvalle. Elokuvateollisuuden, viranomaisten ja erilaisten painostusryhmien yhteistyölle oli olemassa valmis malli, jota vain päivitettiin, kun vihollinen oli vaihtunut natseista kommunisteiksi.<sup>520</sup> Siegfried Kracauerin väite siitä, että elokuvat olisivat heijastelleet pelkästään yleisen mielipiteen muuttumista, onkin hieman yksioikoinen. Elokuvat eivät vain heijastelleet, vaan pyrkivät aktiivisesti *muuttamaan* yleistä mielipidettä. Tämän muutoksen aikaansaaminen, siis kansalaismielipiteeseen vaikuttaminen, oli kommunismin vastaisten elokuvien tärkeimpiä tavoitteita. *Punainen planeetta* ja muut antikommunistiset elokuvat käsitelivät eri tavoin natsismin ja kommunismin yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia.

*Punaisen planeetan* Franz Calder ei ollut suinkaan ainoa tieteiselokuvissa nähty saksalainen tiedemiesahmo. Kommunistien laskuun työskenteleviä tiedemiehiä löytyi myös muista tieteiselokuvista. Viholliskuvan muutos natseista kommunisteihin saattoi tapahtua hyvinkin nopeasti. Jo vuotta ennen *Punaista planeettaa* valmistunut *Kuolemanlaboratorion arvoitus* (1951) kuvasi saksalaisen tiedemiehen maailmanvalloitushaaveita. Se oli paljastavin esimerkki

<sup>517</sup> ”I Was a Communist for the FBI blows the lid off the treasonable and underhanded activities of the burrowing, infiltrating Commies who constitute perhaps the greatest menace in the nation’s history”. Production Notes on I Was a Communist for the FBI. AMPAS production files, microfiches: I Was a Communist for the FBI.

<sup>518</sup> *I Was a Communist for the FBI*: ssa kommunistijohtaja usuttaa alaisensa esiintymään natsina, koska reaktio natseja vastaan johtaisi kommunistien kannatuksen kasvuun.

<sup>519</sup> Bob Thomas: ”My Son John Hits Heart of Red Effort”. *Hollywood Citizen-News* 17.4.1951. AMPAS production files, microfiches: My Son John.

<sup>520</sup> Shaw 2007, 65.

sodanjälkeisestä viholliskuvan vaihtumisesta, sillä vain ani harvan Hollywood-elokuvan tuotantohistoriasta on löydettävissä sellainen ideologinen käänne kuin *Kuolemanlaboratorion arvoituksessa*. Alkuperäisessä käsikirjoituksessa Adolf Hitler piileskeli pienessä yhdysvaltalaisessa kalastajakylässä tavoitteenaan valankaappaus Yhdysvalloissa. Ohjaaja William Cameron Menzies oli jo viimeistelemässä sen pohjalta tehtyä elokuvaa. Tuotantoyhtiö RKO:n johtaja, monimiljonääri ja antikommunisti Howard Hughes kuitenkin vaati, että natsien paikalle elokuvan roistoiksi vaihdetaan kommunistit. Niinpä Hitler poistettiin ja tilalle tuli saksalainen tiedemies, joka oli vaihtanut natsismiin kommunismiin ja joka yritti nujertaa Yhdysvallat biologisilla aseilla.<sup>521</sup> *Kuolemanlaboratorion arvoitus* rakensi siltaa vanhan ja uuden viholliskuvan välille. Elokuvan tiedemiehen, Wilhelm Bucholtzin, tausta selvitetään katsojalle kuvalla lehtileikkeestä, jossa spekuloidaan, työskentelikkö biologiseen sodankäyntiin erikoistunut ”tunnettu natsitiedemies” nyt kommunistien hyväksi.<sup>522</sup> Bucholzia esittänyt Otto Waldis näytteli monissa muissa 1950-luvun elokuvissa vastaavatyypistä tiedemiehen tai vieraan vallan agentin roolia.<sup>523</sup>

*Kuolemanlaboratorion arvoitus* kuvaa kommunistijohtajien olevan sääli-mättömiä myös omia aatetovereitaan kohtaan. Bucholz käyttää ihmiskokeissaan koekaniineina ”asialleen omistautuneita kommunisteja” sekä aatteensa hylänneitä ”pettureita”. Kokeiden tarkoituksena on tuottaa tuho vaikutukseltaan valtava biologinen ase. Loppukohtauksessa paljastuu Bucholzin kaunaisuus Yhdysvaltoja kohtaan. Kun biologinen ase olisi tappanut suuren osan yhdysvaltalaisista, kommunismi ”hallitsisi maailmaa”. Kommunismi ei näytä olevan edes ideologia, vaan vain tuhovimmaista pyrkimystä sabotaasiin.

*Punaisen planeetan* saksalainen Calder tekee myös yhteistyötä neuvostoliittolaisten kanssa, tosin vastentahtoisesti, sillä hän ei ole kommunisti, toisin kuin *Kuolemanlaboratorion arvoituksen* Bucholz. Calderin taustaa käsitellään tarkemmin kuin Bucholzin, jonka motiiveja ei pohjusteta juuri lainkaan. *Punaisen planeetan* sankaritar Linda Cronyn toteaa sarkastisesti Calderin olinpaikasta: ”Hän on siellä, missä muutkin etevät tutkijat joista ei kuulla... Venäjällä kai.” Calder on paennut neuvostoliittolaisten avustuksella ja työskentelee nyt heidän laskuunsa. Chris Cronyn toteaa hänen olevan ”älykäs rikollinen, jolla on vain vihaa sydämessään”. Samalla selviää myös Calderin synkkä menneisyys julmia

<sup>521</sup> Warren 1982, 66–67. Elokuvan alkuperäinen nimi oli ”The Man He Found”, mutta se muutettiin muotoon The Whip Hand.

<sup>522</sup> *Kuolemanlaboratorion arvoitus* 1951, 0: 55–0: 56.

<sup>523</sup> Englantia saksalaisella aksentilla puhunut Waldis oli tyypillinen tiettyyn rooliin erikoistunut sivuosanäyttelijä. *Kuolemanlaboratorion arvoituksen* lisäksi hän näytteli myös muissa tieteiselokuvissa, esimerkiksi elokuvissa *The Unknown World* (1951), *The Night the World Exploded* (1957) ja *Jättiläisnaisen hyökkäys* (1958).



ihmiskokeita tehneenä ihmishirviönä.<sup>524</sup> Calderin hahmo kytketään näin natsi-Saksan tuhoamisleirien ihmiskokeisiin.

Vihollisideologioiden rinnastaminen heijasteli sodanjälkeistä keskustelua punaisesta fasismista eli kommunismin ja fasismin samankaltaisuudesta. Hannah Arendt käsittelee bolševismin ja kansallissosialismin yhteyksiä *Totalitarismin synty* -teoksessaan. Molemmat olivat Arendtin mukaan luonteeltaan totalitaarisia järjestelmiä, jotka pyrkivät maailmanvalloitukseen. Molemmat käyttivät terroria ja propagandakoneistoa välineenä omien kansalaisten alistamiseksi yhden puolueen tai johtajan diktatuuriin. Väkivaltakoneiston käyttö ja vankileirijärjestelmä olivat molemmissa institutionalisoitu osa systeemiä.<sup>525</sup>

*Punainen planeetta* hyödyntää ilmeisen yleistä näkemystä jonka mukaan saksalaiset tiedemiehet olivat sodan jälkeen siirtyneet – tai heidät oli siirretty – Neuvostoliiton palvelukseen. Mielikuvan pysyvyys näkyy vielä vuosia myöhemmin ulkoministeri Dullesin lausunnoissa Sputnikin laukaisemisen jälkeen. Dulles totesi happamesti, että sodan jälkeen vangitut saksalaiset tiedemiehet olivat pitkälti Neuvostoliiton saavutuksen takana.<sup>526</sup> Tosiasiassa saksalaisia tiedemiehiä työskenteli yhtä lailla myös Yhdysvalloissa, sillä yhdysvaltalaiset olivat sodan jälkeen yrittäneet vangita saksalaisia tiedemiehiä siinä missä neuvostoliittolaiset. Yhdysvaltain avaruusohjelman tärkeimpänä ideapankkina olikin saksalainen Wernher von Braun.<sup>527</sup>

*Punaisen planeetan* loppukohtauksessa tulee esille Calderin edustaman kansallissosialistisen ideologian vaarallisuus maailmanrauhalle. Hän väittää lähettäneensä itse Marsista tulleet viestit tarkoituksenaan tuhota sekä Neuvostoliiton kommunistijärjestelmä että läntiset demokratiat. Linda Cronyn huomaa kuitenkin eron Marsista saapuneitten ja Calderin lähettämien viestien välillä. Oikeassa viestissä kerrotaan, että marsilaiset pystyvät kontrolloimaan oman teknologiansa tuhovoimaa ylimmän hengellisen johtajansa ohjeiden avulla. Calderin vääristely viesti sen sijaan muistuttaa kansallissosialismin rotuoppeja. Viestin mukaan ongelma ratkeaa sillä, että ”yhden heimon tulee pitää valta käsissään”. Loppukohtauksessa maaninen Calder siteeraa John Miltonin *Kadotettua paratiisia* (1667) kuvatessaan vihansa lähdettä ja ilmaistessaan sen jäl-

<sup>524</sup> *Punainen planeetta* 1952, 0: 26–0: 28.

<sup>525</sup> Arendt 1994 (1951), 76–79 ja passim. Mielikuvalla kommunismin ja fasismin samankaltaisuudesta oli tärkeä merkitys jo Harry S. Trumanin vuoden 1948 presidentinvaalikampanjassa, jossa Truman varmistui niukasti uudelleenvalintansa esiintymällä fasismia ja kommunismia vastustavana ”anti-totalitaristina”. Gleason 1995, 81–82.

<sup>526</sup> Whitfield 1991, 222.

<sup>527</sup> Frayling 2005, 87–89.

keen todellisen uskontonsa: ”Minun jumalani on Saatana. Lucifer on sankarini. Jumala kukisti hänet. Mutta minä olen kukistava Jumalan.”<sup>528</sup>

Calder hokee haltioituneena herransa nimeä ja paljastaa monologillaan es-toittoa ideologiansa antikristilliset juuret. Katkeroitunut natsi käy sotaansa paitsi demokratiaa myös kristinuskoa vastaan. Myös *Guilty of Treasonissa* kommunis-mia kuvattiin uskonvihollisena. Yhtymäkohdat *Punaisen planeetan* välittämään ideologiaan ovat ilmeiset. *Guilty of Treasonissa* Neuvostoliiton suurlähettiläs Belov toteaa paikallisille kommunisteille, että kardinaali Mindszenty ja hänen uskontonsa on häpäistävä, koska ”tämä uskonto, kuten kaikki uskonnot, on Neuvostoliiton valtion vihollinen.”<sup>529</sup> Kristinuskon ja kommunismin vastakkain-asettelu näkyy Mindszenty ja lehtimies Kelley’n dialogissa, jossa Mindszenty perustelee, miksi hän ei suostu luovuttamaan katolisia kouluja kommunistisen puolueen valvontaan:

Mindszenty: Niin kauan kun minä olen vastuussa niistä kouluista, siellä opetetaan Kristuksen evankeliumia eikä Karl Marxin tai komissaari Sta-linin oppeja.

Kelley: Olisiko mahdollista päästä jonkinlaiseen sopimukseen tai kompromissiin?

Mindszenty: Miten on mahdollista sopia Kristuksen ja Antikristuk-sen välillä?<sup>530</sup>

Kamppailu kommunismia vastaan on samalla uskonkampailua kristinuskon ja ateismin välillä. *Guilty of Treasonissa* antikristuksena on kommunismi, joka käyttää natsien metodeja. *Punainen planeetta* nimeää antikristuksen palvelijak-si natsin, joka on kommunistien palveluksessa.

*Guilty of Treasonin* käsikirjoittaja ja näytelmäkirjailijanakin kunnostautu-nut Emmet Lavery osasi kirjoittaa poliittista propagandaa, sillä hän oli toisen maailmansodan aikana kirjoittanut RKO-tuotantoyhtiölle elokuvat *Hitlerin lapset* (Hitler’s Children, 1943) ja *Japanilaista verta* (Behind the Rising Sun, 1943). Molempien ohjaaja oli Edward Dmytryk ja molemmat elokuvat myös menestyivät hyvin lippuluukulla, toisin kuin suurin osa myöhemmistä antikommunistisista elokuvista.<sup>531</sup> Lavery on epäilemättä ainoa käsikirjoittaja, joka kirjoitti sekä natsivastaista, japanilaisvastaista että kommunismin vas-

<sup>528</sup> *Punainen planeetta* 1952, 1: 19–1: 20; Red Planet Mars, Final Script, 101 (kohtaus 125), UCLA.

<sup>529</sup> *Guilty of Treason* 1950, 0: 35–0: 41; *Guilty of Treason*, Shooting Script, 67.

<sup>530</sup> *Guilty of Treason* 1950, 0: 21–0: 24; *Guilty of Treason*, Shooting Script, 47–48.

<sup>531</sup> Hoberman 2011, 3. Hobermanin mukaan *Hitlerin lapsien* budjetti oli alle 190 000 dol-laria ja se tuotti yli miljoona dollaria. IMDB antaa samansuuntaisen arvion budjetista (205 000 dollaria), mutta väittää elokuvan tuottaneen peräti 3,35 miljoonaa dollaria Yh-dysvalloissa ([www.imdb.com/title/tt0034856/business](http://www.imdb.com/title/tt0034856/business)).

taista propagandaa.<sup>532</sup> *Hitlerin lapsia* onkin kiintoisaa verrata *Guilty of Treasoniin*, sillä myös siinä ideologinen vihollinen paikannettiin uskonnollisen käsitteistön avulla. *Hitlerin lapsissa* natseja pakeneva Anna (Bonita Granville<sup>533</sup>) menee kirkkoon, jossa saarnaava piispa (H. B. Warner) hyökkää natsihallintoa vastaan:

Rakkaat seurakuntalaiset, en puhu tänä aamuna päivän evankeliumista, sillä tänään evankeliumi puhuu itse puolestaan. Se sijaan tulen puhumaan aivan toisenlaisesta evankeliumista, Adolf Hitlerin opeista. Sillä nyt teidän, rakkaat ystäväni, on tehtävä lopullinen valinta Kristuksen evankeliumin ja Hitlerin oppien välillä. Oikean ja väärän välillä ei voi olla kompromisseja.<sup>534</sup>

Molemmissa Laveryn käsikirjoittamissa elokuvissa siis todetaan painavasti, että kompromissi vihollisen kanssa on mahdotonta. Molemmissa kannanoton esittäjänä on kristillisessä vakaumuksessaan horjumaton pappi. Molemmissa kyse on uskontaistelusta, jossa vastakkain ovat kristilliset ja antikristilliset voimat. Lavery käyttää lähes samoja sanoja *Hitlerin lapsissa* ja *Guilty of Treasonissa* kuvaillaessaan uskonvihollista. Molemmissa vihollisen ideologia myös rinnastetaan uskontoon, sillä kummastakin käytetään määritelmää ”gospel according to” Karl Marx/Adolf Hitler, mikä korostaa vihollisideologioiden olemusta väärinä uskontoina. Yhdenmukaisuus on tässä kohdin suorastaan hämmästyttävää. Sitä ei ole käsitelty aiemmassa tutkimuskirjallisuudessa, vaikka juuri tämä yksityiskohta paljastaa selvimmin natsismin ja kommunismin vastaisen elokuvan kytkennät. Kompromissit eivät olleet mahdollisia natsien kanssa vuonna 1943 eivätkä kommunistien kanssa vuonna 1949, jolloin *Guilty of Treasonin* käsikirjoitus laadittiin.

*Punaisen planeetan* Anthony Veillerin ja John L. Balderstonin käsikirjoituksessa vihollisen ideologia eksplikoidaan yhtä avoimesti kuin Laveryn käsikirjoittamissa elokuvissa. Kommunistien ja natsien kuvauksessa on silti havaittavissa pieni, mutta merkittävä ero, joka samalla erottaa *Punaisen planeetan* muista kommunismin vastaisista elokuvista. *Guilty of Treasonissa* Lavery ko-

<sup>532</sup> Laverylle antikommunistisen elokuvan kirjoittaminen oli myös keino puhdistautua kommunistiepäilyistä. Käsikirjoittajien etujärjestön Screen Writers Guildin (SWG) puheenjohtaja Lavery kääntyi pian syksyn 1947 HUAC:n kuulustelujen jälkeen ”Hollywoodin kymmenikköä” vastaan ja kritisoi heidän linjaansa, joka hänen mukaansa vahingoitti SWG:tä. Radosh & Radosh 2005, 164; Hoberman 2011, 115–116.

<sup>533</sup> Bonita Granville näytteli siis pääosaa sekä *Hitlerin lapsissa* että *Guilty of Treasonissa*. Molemmissa hän oli totalitaristista järjestelmää vastaan kapinoiva marttyyri, joka sai maksaa vakaumuksesta henkensä.

<sup>534</sup> *Hitlerin lapset* 1943, 0:55 – 0: 56.

rosta toistuvasti, että Unkarin kommunistihallinto oli jatkoa natsihallinnolle. Kommunistit liittoutuvat Budapestin natsiryhmittymien kanssa ja käyttävät natseilta omaksuttua ”suuren valheen” propagandatekniikkaa mustamaalateksaan Mindszentyä. Elokuvan *Punainen planeetta* alussa natsi Franz Calderin todetaan olevan Neuvostoliiton palveluksessa. Tarinan edetessä natsismin ja kommunismin välille hahmottuu kuitenkin myös eroavaisuuksia. Kremlin kommunistit ovat kurinalaisia ja tunteettomia ideologeja, kun Calder on räyhäävä alkoholisti ja individualisti. Käsikirjoituksessa häntä kuvataan ”ylikireäksi ja yliherkäksi” hahmoksi, jolla on ”fanaatikon kasvot” ja ”ajamaton parta”.<sup>535</sup> Kommunistit uskovat aatteeseensa, mutta Calder haluaa vihassaan tuhota kaikki uskomusjärjestelmät.<sup>536</sup> Kommunistien ideologia on ateistinen, kun taas Calder tunnustaa elokuvan lopussa palvovansa pahan voimia: Calderin edustama natsismi on siis vielä enemmän kristinuskon vastainen voima kuin kommunismi.

Elokuvatutkija Cyndy Hendershotin mukaan *Punainen planeetta* antaa ymmärtää, että natsismi on yhdysvaltalaisille pahempi vihollinen kuin kommunismi, sillä siinä kristinuskon on ujutettu mukaan poliittiseen ideologiaan. *Punainen planeetta* eroaakin *Invasion USA*:sta merkittävästi juuri tässä suhteessa. *Invasion USA*:ssa kaksi vihollista sulautui samaksi uhkakuvaksi, kun taas *Punaisen planeetan* uhkakuvat ovat erilaisia.<sup>537</sup> Kumpikin aatejärjestelmä on eritavalla hylännyt kristinuskon ja demokratian periaatteet. Natsismi näyttää kuitenkin olevan pelottavampi uhkakuva, koska se jää jäljelle vielä punaisen vihollisen kukistuttua. Calderin aatemaailman yhteys kristinuskoon myös todennetaan elokuvan alussa: Calderin piilopaikan vieressä on Kristuksen patsas, josta neuvostoliittolaiset toteavat ivallisesti, että he löysivät Calderin ”seuraamalla Kristusta”.<sup>538</sup>

Cyndy Hendershotin tavoin myös Jerome F. Shapiro tulkitsee *Punainen planeetta* -elokuvaa uskonnollisena tekstinä. Hänen mukaansa Marsista tulevat lähetykset paljastavat taivaallisen kuningaskunnan siihen uskoville ja tuhoavat pahan voimat. Ihmiskunta joutuu tunnustamaan, että liberaalin yhteiskunnan lupaukset edistyksestä ovat vain totuuden vääristymiä. Pelastumisen edellytyksenä on vanhan uskon ehdoton hyväksyminen. Shapiro toteaa, että elokuvassa ”oikeauskoisten palkintona on noussut elintaso”. Väite on kummallinen ja suo-

<sup>535</sup> Red Planet Mars, Final Script, 14 (kohtaus 19), UCLA.

<sup>536</sup> Käsikirjoituksessa Calderin toteaa jo ensimmäisen kohtauksensa repliikeissä, että hän vihaa sekä kommunisteja että yhdysvaltalaisia ja ylipäättään ”kaikkia ihmisiä”. Elokuvasta tämä repliikki on poistettu, tosin vastaava sanoma tulee esille Calderin loppumonologissa. Red Planet Mars, Final Script, 18 (kohtaus 19), UCLA.

<sup>537</sup> Hendershot 2003, 58–60.

<sup>538</sup> *Punainen planeetta* 1952, 0: 18–0: 19.

rastaan virheellinen, sillä elokuvan lopusta on vaikea löytää mitään viitteitä oikeuskoisten elintason nousuun.<sup>539</sup> Pikemminkin elokuvassa todetaan, että yhdysvaltalaisien ongelmana on ollut liiallinen materian tavoittelu hengellisyyskustannuksella. Liberaalin yhteiskunnan lupauksia aineellisesta edistyksestä ei myöskään sellaisenaan tuomita elokuvassa. Sen sijaan siinä korostetaan, että elintason nostaminen ei riitä, jos kansakunta unohtaa kristilliset juurensa.

## Presidentti hengellisenä johtajana

*Punaisen planeetan* kiihkeä uskonnollisuus tekee siitä harvinaisen teoksen 1950-luvun tieteiselokuvatuotannossa, koska lajityypissä ei yleensä käsitelty uskonnollisia aiheita näin eksplisiittisesti. Ensimmäinen Marsista saapunut uskonnollinen viesti osoittaa, että kontakti Marsiin on samalla tilinteko Jumalan kanssa:

Teille annettiin tieto, ja käytitte sitä tuhoamiseen. Seitsemän elinikää sitten teitä käskettiin rakastamaan hyvyyttä ja vihaamaan pahuutta. Miksi olette kieltäneet totuuden?<sup>540</sup>

Marsilaisten eliniäksi oli ilmoitettu 300 vuotta, joten lukiessaan viestiä Linda Cronyn käsittää seitsemän eliniän viittaavan 2000 vuoden takaisin tapahtumiin. Viestit ovat hänelle ”vuorisaarna Marsista”. Marsilaisten ylimpänä auktoriteettina on hengellinen johtaja, joka viesteillään opastaa ihmiskuntaa oikealle tielle. Jumalallisen sanoman hyväksyminen ei kuitenkaan ole poliittiselle eliitille mikään itsestäänselvyys. Uusi politiikka vaatii suunnanmuutosta, jonka merkitys valkenee presidentille (Willis Bouchey) keskustelussa puolustusministeri Sparksin (Morris Ankrum) sekä Chris ja Linda Cronynin kanssa. Puolustusministeri pelkää kansallisen turvallisuuden vaarantuvan, jos Marsista saapunutta hengellistä viestiä julkaistaisiin. Myös Chris Cronyn haluaa salata sen, koska se on ”järjetön ja epätieteellinen”. Linda Cronyn kuitenkin toteaa presidentille, että viesti on ”meiltä unohtunut epätieteellinen totuus”:

Linda Cronyn: Herra presidentti, kansallinen turvallisuus huolettai teitä. Uhkaako sanakaan viestissä meidän tai muiden turvallisuutta?

<sup>539</sup> Shapiro 2002, 79–80. Shapiro analyysissä on muitakin kysymyksiä herättäviä kohtia. Hän sivuuttaa Calderin hahmon kokonaan analyysissään. Hän väittää, erheellisesti, että taantumuksellinen kristillinen vallankumous on elokuvassa ratkaisu atomipommin aiheuttamaan kriisiin. Marsilaisten kerrotaan kyllä hyödyntävän atomivoimaa, mutta atomipommilla ei ole käytännössä mitään sijaa elokuvan juonikuviossa.

<sup>540</sup> *Punainen planeetta* 1952, 0: 52–0: 53.

Presidentti: ”Eikä muuta ollut ratkaisua kuin valta yksin Kristuksen” (seuraa hiljaisuus, jonka aikana näytetään lähikuvia muiden kasvoista). Isäni piti Emersonista. Saanko nähdä sen viestin?

Chris Cronyn: Ette kai aio julkaista sitä?

Presidentti: Näkemyksenne tieteen vapauden puolesta vakuuttivat minut.

Sparks: Tällä kertaa Cronyn on oikeassa. Emme voi suunnistaa sen tähden mukaan.

Presidentti: Olemme vaihtaneet tähteä. Nyt me seuraamme Betlehemin tähteä. Viesti täytyy radioida kaikkialle, kaikilla kielillä.<sup>541</sup>

Linda Cronynin myötävaikutuksella presidentti ymmärtää, että Yhdysvaltain on asetettava globaalin hengellisen muutoksen johtoon. Taloudelliset haasteet tai kansallinen turvallisuus eivät enää ohjaa päätöksentekoa, sillä politiikan kurssi on nyt reivattu Betlehemin tähden viitoittaman suunnan mukaiseksi.

Willis Boucheyn esittämä presidentti muistutti ulkonäöltään tulevaa viranhaltijaa Dwight D. (”Ike”) Eisenhoweria. Boucheyn yhdennäköisyys Eisenhowerin kanssa on kiinnostava yksityiskohta. Onko kyse sattumasta vai onko yhdennäköisyys otettu tietoisesti huomioon näyttelijää valittaessa? Ajallisesti *Punainen planeetta* sijoittuu lähitulevaisuuteen, joten voidaan spekuloida, enakoivatko elokuvantekijät Eisenhowerin olevan seuraava presidentti ja valitsivat siksi osaan Boucheyn.<sup>542</sup> Marraskuussa 1951, jolloin käsikirjoitusta viimeisteltiin, vaalikamppailu republikaanisen puolueen ehdokkaasta ei ollut vielä edes käynnistynyt. Elokuvan tullessa valkokankaille toukokuussa 1952 se oli jo hyvässä vauhdissa, vaikka Eisenhowerin ehdokkuus varmistuikin vasta heinäkuun puoluekonventissa.<sup>543</sup>

Yhdennäköisyys huomattiin jo aikalaisarvioissa. *Variety*n arvostelussa arveltiin Boucheyn tulleen valituksi rooliin juuri siksi, että hän muistuttaa Eisenho-

<sup>541</sup> *Punainen planeetta* 1952, 0: 52–0: 55. Presidentin Ralph Waldo Emerson (1803–1882) -sitaatti osoittaa uuden hengellisen ajattelun suuntaviivat. Emersonin edustamassa transsendentalismissa kritisoitiin ankarasti institutionalisoitunutta uskontoa, joten Emersonsitaatin käyttäminen kristillisyyden esiintuojana on tässä suhteessa hyvin kiinnostavaa. Transsendentalismiin kuului toisaalta myös materialismin kritiikki, mikä taas sopii *Punaisen planeetan* sanomaan. Emersonista ks. esim. Henriksson 1990, 133–134.

<sup>542</sup> Ainoa ajallinen koordinaatti on puolustusministeri Sparksin kommentti, jossa hän tuskastuneena valittaa Marsin viestin mukanaan tuomaa taloudellista katastrofia. Sparks toteaa, että Chris Cronyn on ”tuhonnut läntistä talousjärjestelmää neljässä viikossa enemmän kuin venäläiset 11 vuodessa”. Toisin sanoen elokuvan tapahtumat sijoittuvat 1950-luvun jälkipuoliskolle.

<sup>543</sup> Dwight D. Eisenhower kävi tiukan kamppailun ehdokkuudesta puolueen konservatiivisiipeä edustavan Robert A. Taftin kanssa. Oshinsky 2005 (1983), 228–231.



Kuva 7: Punaisen planeetan *presidentti* (Willis Bouchey) muistutti Dwight D. Eisenhoweria.

weria.<sup>544</sup> Eisenhowerin ohella elokuvan henkilögalleriasta voi löytää viittauksen myös kenraali George Marshalliin, mikä tukee sitä, että myös Eisenhower-viittaus olisi tietoisesti harkittu ratkaisu.<sup>545</sup> Kenraali Eisenhowerin kansansuosiota siivitti ajatus paitsi jämerästä poliittisesta auktoriteetista myös hengellisestä johtajuudesta. Eisenhower puhui toistuvasti siitä, kuinka Yhdysvalloilla oli oltava moraalista lujuuutta ja uskoa amerikkalaisten arvojen ylivoimaisuuteen, mikä pitkällä aikavälillä johtaisi kommunismin tappioon.<sup>546</sup> Eisenhower totesikin Billy Grahamille, että hänet valittiin presidentiksi siksi, että hän ”johdattaisi Yh-

<sup>544</sup> Myös *Monthly Film Bulletinin* arvostelussa sanotaan elokuvan vihjaavan, että presidentti olisi Eisenhower. *Variety* 14. 5. 1952; *Monthly Film Bulletin*, no 225, vol 19, October 1952, 140–141.

<sup>545</sup> Dwight D. Eisenhowerin ja George Marshallin keskinäinen lojaalius oli tunnettu tosiasia. Eisenhower puolusti Marshallia, kun Joe McCarthy syytti Marshallia kommunistisympatioista. *Punaisessa planeetassa* presidenttiä avustavan kenraali George Burdetten (Tom Keene) voi nähdä viittauksena kenraali George Marshalliin. Presidentti toteaa kenraalille, että he ovat ”palvelleet yhdessä monia vuosia”. *Punainen planeetta* 1952, 0: 47 – 0: 48; *Red Planet Mars, Final Script*, 64 (kohtaus 69c), UCLA. Eisenhowerin ja Marshallin väleistä ks. Oshinsky 2005 (1983), 235–238.

<sup>546</sup> Osgood 2006, 54–55.

dysvallat uuteen uskonnolliseen herätykseen”.<sup>547</sup> Uskonnolla olikin tärkeä rooli Yhdysvaltain tiedustelu-elinten kulttuuripropagandassa Eisenhowerin kaudella. Eisenhower itse uskoi, että kommunismi oli voitettavissa vain kristinuskon avulla.<sup>548</sup>

Marsista saapuneen hengellisen viestin julkaisemisen jälkeen elokuvassa näytetään lehtiotsikoita, joiden mukaan ”Jumala puhuu Marsista”. Viestit aiheuttavat paitsi maailmanlaajuisen uskonnollisen herätyksen myös ennalta arvaamattoman poliittisen mullistuksen. Presidentti lukee televisiolähetyksessä toisen viestin, jossa todetaan: ”Sinä olet hyljännyt Herran sanan ja palvonut vääriä jumalia. Sinun kärsimyksesi on oman syntisi palkka.” Presidentin puhe sisältää ekumeenisen painotuksen: hän katsoo viestien edustavan kaikkien uskontojen ydinsisältöä, eikä siis vain kristinuskon. Viestit ovat tuoneet ”valoa pimeyden keskelle” ja toimineet rukouskutsuna kaikille maailman ihmisille. Käsikirjoituksessa ohjeistetaankin, että presidentin puhetta ennen näytetään kuvia kirkoista New Yorkista, Roomasta, Pariisista ja Lontoosta. Puhe on kuitenkin ristiriidassa muun elokuvan kanssa: globaalia hengellistä heräämistä kuvaavat dokumenttiotokset esittävät vain kristillisiä kirkkoja tai jumalanpalveluksia.<sup>549</sup> Ekumenia näyttää siis rajoituvan kristinuskon eri kirkkokuntiin, vaikka presidentin puheessa mainitaankin ”muhamettilaiset, buddhalaiset ja juutalaiset”.<sup>550</sup>

Venäjän kansa ottaa Yhdysvaltain presidentin sanat vakavasti ja nousee kapinaan kommunistivaltaa vastaan.<sup>551</sup> Ateistisen kommunistidiktatuurin tilalle astuu Moskovan ortodoksisen patriarkan johtama hallitus. Uusi maailmanjärjestys nojaa kristillisiin perusarvoihin, joita harhaanjohdetut ideologiat yrittivät turhaan murentaa. Yhdysvaltain presidentti toimii planeettojenvälisen ilosanoman esittäjänä ja jumalallisen sanoman lipunkantajana. Elokuvan nimi oli tuotantovaiheessa ”Ihme Marsista” (Miracle from Mars), mikä olisikin sopinut lopullista nimeä paremmin kuvaamaan elokuvan sanomaa.

Tieteellisen materialismin, ateismin ja kristinuskon suhde oli vahvasti esillä myös aikalaikirjoittelussa. William F. Buckley, Jr., josta tuli sittemmin konservatiivien merkittävimpiä ideologisia vaikuttajia, käsitteli teemaa teoksessaan

<sup>547</sup> Sit. Whitfield 1991, 90. Eisenhower ei tosin kuulunut mihinkään kirkkokuntaan pyrkinessään presidentiksi. Valituksi tultuaan hän liittyi presbyteriseen kirkkoon.

<sup>548</sup> Shaw 2007, 106.

<sup>549</sup> Red Planet Mars, Final Script, 73, UCLA; *Punainen planeetta* 1952, 0: 56–0: 58.

<sup>550</sup> *Punainen planeetta* 1952, 0: 57–0: 58. ”Kun nuo Marsista tulleet sanat kuulostavat meistä kristinuskon ytimeltä, niin alkäämme unohtako, että ne ovat muidenkin uskontojen ydin. Kristityt, muhamettilaiset, buddhalaiset juutalaiset: kaikki he kuulevat rukouskutsun ja polvistuvat nöyrinä etsimään jumalallista johdatusta”.

<sup>551</sup> Kapinoivia talonpoikia innostaa seuraava Marsista saapuva viesti, jonka mukaan: ”Hän, joka seuraa tyrannin lippua, joutuu tyrannin kahleisiin. Hän, joka kantaa Jumalan lippua, saa nähdä iankaikkisen elämän.” *Punainen planeetta* 1952, 0: 58–0: 59.



*God and Man at Yale* (1951). Nuori Buckley arvosteli Yalen antamaa opetusta siitä, että yliopisto oli unohtanut traditionsa ja liputti nyt ”kollektivismin” ja ”sekularismin” puolesta. Läpimurtoteoksensa esipuheessa hän kiteyttää aatteellisen kamppailun dualismin: ”Uskon, että kristinuskon ja ateismin välinen kaksintaistelu on tärkein asia maailmassa, ja että individualismin ja kollektivismin välinen kamppailu on osa samaa, toisella tasolla ilmenevää taistelua”.<sup>552</sup> Kollektivismi oli käsitteenä sateenvarjo, jonka alle mahtuivat tarvittaessa kaikki yhdysvaltalaisista individualismia kritisoidut tai uhkaavat tahot keynesläistä talouspolitiikkaa kannattavista liberaaleista kommunisteihin. Kapitalismi, perinteiset amerikkalaiset arvot ja kristinuskko muodostivat yhden näin yhden erottamattoman kokonaisuuden.

Myös John Foster Dulles korosti kommunismin ateistista luonnetta *War or Peace* -teoksessaan. Dulles vastusti marxilaista materialismia, jonka etäisyyksien hän näki levinneen myös Yhdysvaltain poliittiseen kulttuuriin. Dullesin mukaan Yhdysvallat ei voinut menestyksellisesti kamppailla neuvostokommunismia vastaan, jos se ei kansakuntana pystynyt löytämään uudelleen ”hengellistä” perustaansa. Hengellinen uudistuminen vaati marxilaisen materialismin rikkaruohojen kitkemistä ja ”uskonyhteyden” uudelleen löytämistä. Koko ajatus materiaalien tarpeiden ensisijaisuudesta oli väärä, ja sen tilalle hän tarjosi eräänlaista hengellistä idealismia:

Me voimme – ja meidän täytyy – hylätä marxilainen väite siitä, että aineelliset asiat ovat ensisijaisia ja hengelliset asiat vasta toissijaisia. Orjuus ja despotismi, vaikka ne vaikuttaisivat tarkoituksenmukaisilta, eivät voi koskaan olla oikein. Meidän on saatava takaisin uskomme inhimillisen vapauden ja oikeuden ensisijaisuuteen. Meidän on myös pidettävä kiinni siitä uskonnollisesta näkemyksestä, että ihminen on Jumalan luoma olento eikä vain aineellisen hyvän tuottaja, ja siksi hänen ensisijainen päämääränsä on jotain enemmän kuin vain fyysinen turvallisuus.<sup>553</sup>

Vain kutsumustehtävänsä vakavuuden tajunnut kansa pystyisi vastaamaan kommunismin asettamaan haasteeseen. Dullesin kritiikki kohdistuu yleisemmin läntisten yhteiskuntien materialismiin ja sekularisaatioon.

Tällainen hengen ja materian vastakkainasettelu oli tyypillistä kommunismin vastaiselle retoriikalle läpi vuosikymmenen. Herbert A. Philbrick määritteli *I Led 3 Lives* -kirjansa lopussa kahden vastakkaisen uskomusjärjestelmän eroja ja korosti, että kommunismi nojaa pelkoon ja luokkavihaan. Paras vastalääke siihen olisi ”vahvistaa luottamustamme siihen, että olemme kansakunta, joka

<sup>552</sup> Buckley 1951, xvi-xvii (foreword).

<sup>553</sup> Dulles 1950, 259. Aineellisten tarpeiden (material things) kritiikin voi ymmärtää myös marxilaisen materialismin filosofisena kritiikkinä.

pohjautuu uskoomme Jumalaan ja yksilön ihmisarvon pyhyyteen.”<sup>554</sup> Poliitikko John Foster Dullesin tavoin mainosmies Philbrick uskoi, että taistelu kommunismia vastaan vaatisi vanhan uskon uudelleenvahvistamista. Sama asetelma toistui myös Veillerin elokuvassa. *Punainen planeetta* halusi osoittaa, että länsimaisen sivilisaation voima ei piile materiaalisessa hyvinvoinnissa, vaan järkähtämättömässä uskossa, jonka hyvinvoinnin sokaisemat ihmiset olivat vain unohtaneet.

Dullesin peräänkuuluttama hengellinen herääminen tapahtuu elokuvassa *Punainen planeetta* globaalisti Yhdysvaltain johdolla. Elokuva uhkuu sellaista hengellistä idealismia, jota Dulles kirjassaan korosti. *Punainen planeetta* kehotti yhdysvaltalaisia palaamaan perusarvojen äärelle ja valitsemaan puolensa valon ja pimeyden välisessä taistelussa. Lähes vastaavalla tavalla Whittaker Chambers näki *Witness* -teoksessaan ”kommunismien ja vapauden” välisen kamppailun nimenomaan uskontaisteluna. Hän väitti, että kommunismi on vienyt rationalismin päätepisteeseensä asettamalla ihmisen ja ihmismielen Jumalan tilalle maailman keskeiseksi toimijaksi.<sup>555</sup> Chambersista tuli republikaanien oikean siiven sankari ja hänen kirjoituksillaan oli merkittävä vaikutus varsinkin Ronald Reaganin poliittiseen ajatteluun.<sup>556</sup>

Chambersin ja Buckleyyn kirjojen lailla *Punainen planeetta* toimi uskonnon ja kapitalismin puolustuspuheena kommunismia ja kollektivistiseksi määritettyä maailmankuvaa vastaan. Vaikka Dullesin, Chambersin että Philbrickin kirjat poikkeavat tyylillisesti huomattavasti toisistaan, niiden välittämän ideologian ytimessä oli *hengellinen* kamppailu kommunismia vastaan. Hengellinen hyvän ja pahan dualismi oli päällimmäisenä myös *Punaisen planeetan* arvo maailmassa. *Punainen planeetta* väittää kommunismin olevan vihasta ja pelosta sikiävä aate, jonka vastustaminen onnistuu parhaiten kristinuskoon turvaamalla. Ateistiset kommunistit ja paholaista palvelevat natsit eivät voi lopulta uhata Yhdysvaltoja, jos se kansakuntana on valmis seuraamaan jumalallisten viestien tarjoaman kompassin suuntaneulaa.

Amerikkalaisuuden ilosanoman vahvistaminen oli ollut myös elokuva-alan keskeisen vaikuttajan, MPA:n johtajan Eric Johnstonin tavoitteena. Johnston korosti monissa puheissaan ja kirjoituksissaan, kuinka luokkaristiriidat oli haudattava ja kuinka kansakunnan oli puolustettava uskonnollisia ja eettisiä pe-

<sup>554</sup> Philbrick 1952, 301. Philbrickin mukaan kommunistit uskoivat vain puolueensa voimaan, kun taas yhdysvaltalaiset uskoivat, että vahvin kansakunta on sellainen, jossa on ”suurimmat yksilönvapaudet”.

<sup>555</sup> Chambers 1969 (1952), 4–5, 9–10.

<sup>556</sup> Vielä vuonna 1983 Ronald Reagan siteerasi Chambersia kuuluisaksi tullessa ”pahan valtakunta” -puheessaan. Se osoitti antikommunistisen retoriikan uppoavan vielä 1980-luvullakin otolliseen maaperään. Powers 1998, 408–409.

rusperiaatteitaan. Idealisti Johnston uskoi elokuvateollisuuden voivan palvella kansallista yhdistymistä tekemällä tuotteita, joissa ylistettäisiin amerikkalaista elämäntapaa.<sup>557</sup> *Punainen planeetta* asettikin amerikkalaisen elämäntavan ihanteeksi korostaen kuitenkin samalla hengellisten arvojen merkitystä elämäntavan säilymisessä ja kehittämisessä. Se tavallaan vastasi Johnsonin idealistisiin pyrkimyksiin todistelemalla, että kansakunnan oli uudelleenlöydettävä hengellinen ”sielunsa” voidakseen nousta vapaan maailman keulakuvaksi.

Kommunismien vastaisen kamppailun esittäminen uskontoisteluksi vaikutti myös yleisiin mielikuviin aatteen edustamasta arvomaailmasta. Kun Samuel Stoufferin vuoden 1954 kyselytutkimuksen vastaajilta kysyttiin, mihin asioihin kommunistit uskovat, yleisimmäksi vastaukseksi nousi ”uskonnon vastaisuus” (24 % vastaajista). Se näyttäytyi kyselyn valossa jopa merkittävämpänä tekijänä kuin ”poliittinen diktatuuri” (18 % vastaajista).<sup>558</sup> Kun vastaajilta kysyttiin kommunistien aiheuttaman vaaran luonteesta, moni vastaajista kytki sen nimenomaan uskontoon. Stouffer poimii esimerkiksi wisconsinilaisen kotirouvan, joka mukaan kommunisteilla ”ei ole uskontoa eivätkä he usko Jumalaan”. Sen sijaan he pyrkivät ”tuhoamaan muiden uskon” opeillaan. Texasilainen pappi puolestaan kertoi, kuinka kommunistit opettivat kristinuskon vastaisia, ”jumalattomia oppeja”, mikä oli ”epäisänmaallista”.<sup>559</sup> Nämä siekailemattomat kommentit edustivat kuitenkin mielipidekirjon ääripäätä. Stoufferin työryhmän analyysin mukaan kyse ei ollut pelkästään ateismin vastustamisesta, vaan laajemmasta huolestumisesta yhteiskunnan yleisestä maallistumisesta.<sup>560</sup> Uskon ja epäuskon peruskonfliktia käsitellyt *Punainen planeetta* kuvasi kommunismin kristinuskon antiteesiksi: venäläiset talonpojat on pakotettu luopumaan uskostaan, mutta juuri siksi he nousevat kapinaan sortajiaan vastaan. *Punainen planeetta* kuvasi kommunismin ohella kuitenkin myös maallistumisen uhkakuvaa.

Elokuvan päähenkilöitä, Cronynin tiedemiespariskuntaa, kuvataan oikeaksi malliperheeksi. Cronynien tasapainoinen perhe-elämä esitetään kontrastina kommunistien kyynisyydelle ja Calderin öykkäroinnille. Vastakkainasettelu näkyy jo elokuvan alkupuolen kohtauksessa, jossa humalainen Calder kiistelee neuvostoliittolaisten kanssa. Kohtauksesta siirrytään suoraan kuvaan Neitsyt Maria -maalauksesta: ollaan Cronynien makuuhuoneessa, ja Linda laittaa perheen lapsia nukkumaan.<sup>561</sup> Cronynien perheharmonian kontrasti yksinäiseen, katkeroituneeseen natsiin ei voisi olla osoittelevampi.

<sup>557</sup> May 2000, 176–177.

<sup>558</sup> Stouffer 1955, 166 (Kategoriaan ”against religion” oli luokiteltu 24 % national cross sectionin vastauksista, kategoriaan ”political dictatorship 18 %).

<sup>559</sup> Stouffer 1955, 162.

<sup>560</sup> Stouffer 1955, 167.

<sup>561</sup> *Punainen planeetta* 1952, 0: 18–0: 19.



*Kuva 8: Calder (keskellä) paljastaa ideologiansa antikristilliset juuret Cronynin pariskunnalle.*

Cyndy Hendershot korostaa, että Linda Cronyn on elokuvassa uskon linnake, jonka vakaumus ei horju missään vaiheessa.<sup>562</sup> Linda onkin itsenäinen, mutta miehensä tukena seisova nainen, joka luottaa tieteen sijaan uskontoon. Kunnianhimoisena tiedemiehenä Chris Cronyn uskoo ensin, että kontakti Marsiin avaa portit ihmiskunnan tieteelliseen edistykseen. Viestit johtavat kuitenkin läntisen maailman taloudellisen katastrofin partaalle. Tiedemiehen usko tieteeseen murenee, mutta hänen vaimonsa uskoo vakaasti hengelliseen johdattukseen. Toisin kuin miehensä, Linda suhtautuu jo elokuvan alussa kriittisesti tieteellisen edistyksen ihmiskunnalle tuomaan hyvään. Linda epäilee ensin Marsista saapuvien viestien mielekkyyttä, koska ne ovat ”kaitselmuksemme vastaisia” ja koska tieteellinen kehitys voi yhtä lailla ”viedä maailman tuohon”.<sup>563</sup> Kun viestit muuttuvat hengellisiksi, hänestä tulee niiden julkaisemisen innokas puolestapuhuja, sillä hänen mukaansa viestit ovat ihmisten unohtama epätie-

<sup>562</sup> Hendershot 2003, 57.

<sup>563</sup> *Punainen planeetta* 1952, ks. esim. 0: 08–0: 10.

teellinen totuus. Loppukohtauksessa myös Chris on ymmärtänyt tehtävänsä jumalallisen sanoman välikappaleena.

Tasa-arvoisesti toimiva tiedemiespariskunta oli harvinaisuus 1950-luvun tieteiselokuvassa. *Punainen planeetta* nostaa kommunistien ja natsien valtapyrkimysten vastakohtaksi yhdysvaltalaisen tiedemiesnaisen. Loppukohtauksessa Linda huutaa Calderille, että hän ei anna tämän tuhota unelmaansa, koska miljoonat hänen kaltaisensa naiset ”tuntevat ensimmäistä kertaa olevansa turvassa”. Hän on valmis kuolemaan uskonsa puolesta ja toteaa Calderille: ”Jumala antoi ihmiselle vapaan tahdon. Se erottaa meidät eläimistä. Voimme valita hyvän ja pahan välillä. Mutta jos nyt valitsemme pahan, se on ihmiskunnan loppu.”<sup>564</sup> Lopussa vastakkain ovat siis Lindan usko ja Calderin antikristillinen maailmankuva. Nähdäkseni Linda Cronyn onkin elokuvan todellinen sankari ja päähenkilö.

Elokuvan lopussa pariskunta on valmis uhraamaan itsensä taatakseen maailmanrauhan säilymisen. Cronynien kuolema Calderin aiheuttamassa räjähdyksessä tekee heistä uuden maailmanjärjestyksen marttyyreja, jotka presidentin loppupuheessa nostetaan lähes pyhimyksiksi. Puheen aikana näytetään kuvia jumalanpalveluksista ja hartaina radiota kuuntelevista väkijoukoista. Presidentti julistaa, että ihmiskunta on kiitollinen Cronyneille heidän uhrauksestaan ja että ”kokemamme ihme on puhdistanut sielumme ja avannut silmämme”.<sup>565</sup> Maailma on tällä tavoin hylännyt väärät ideologiat ja ottanut Yhdysvaltain presidentin johdolla ”vanhan uskon” uudestaan ohjenuorakseen. Elokuvassa näytetään kolme kertaa samaa yhdysvaltalaispariskuntaa, millä osoitetaan konkreettisesti kansakunnassa tapahtunut muutos. Miehen aluspaita ja naisen papiljotit viestittävät katsojalle, että kyse on aivan tavallisesta, joskin koomiselta vaikuttavasta avioparista. Kuullessaan ensimmäisestä uskonnollisesta viestistä mies laskee olutpullon kädestään, käskee vaimoa ottamaan papiljotit päästään ja päättää, että on korkea aika lähteä kirkkoon. Lopussa pariskunta kuuntelee presidentin puhetta siististi pukeutuneena ja keskittyneenä – ikään kuin vakuuttuneena henkisen uudelleensyntymisen välttämättömyydestä.<sup>566</sup> Tavanomaisen ”The Endin” sijaan elokuva loppuukin hurmahenkisesti sanoihin ”The Beginning”. Yksityiskohta osoittaa, kuinka kauaksi elokuva oli hengellisessä julistamisessaan ajautunut Hollywoodin standardikaavoista.

Uskonnollista retoriikkaa pursuava ja katsojaa käännäyttävä *Punainen planeetta* oli poikkeus muusta tieteiselokuvatuotannosta. Uskonnollisia teemoja käsiteltiin toki monessa tieteiselokuvassa, mutta sanomaa julistettiin yleensä

<sup>564</sup> *Punainen planeetta* 1952, 1: 22–1: 23.

<sup>565</sup> *Punainen planeetta* 1952, 1: 24–1: 26.

<sup>566</sup> *Punainen planeetta* 1952, 0: 33–0: 34, 0: 56– 57, 1: 25–1: 26.

huomattavasti hienostuneemmin keinoin. Uskonnon (yli)korostamisen myötä *Punainen planeetta* ei ole vain kommunismin vastainen elokuva, vaan kommunismin ja natsismin ohella se kritisoi myös länsimaista sekularismia ja tieteen korottamista ylimmäksi auktoriteetiksi. *Punainen planeetta* väittää, että totalitarismin aiheuttaman ulkoisen uhan ohella Yhdysvaltain haasteena on myös oman kulttuurin moraalinen heikkous ja liiallinen panostus aineellisen hyvinvoinnin kasvattamiseen.

## Vapauden vihollisten kukistuminen

*Punaisen planeetan* tavoin myös *Maihinnousu avaruudesta* loppuu kommunismin kukistumiseen ja hengelliseen vallankumoukseen. *Maihinnousu avaruudesta* kuvaa saksalaiset tiedemiehet sankareiksi, jotka toimivat tiiviissä yhteistyössä yhdysvaltalaisien kanssa kamppailussa kommunisteja vastaan. Sen tiedemieskuva onkin erilainen kuin elokuvissa *Punainen planeetta* tai *Kuolemanlaboratorion arvoitus*, joissa saksalaiset tiedemiehet assosioidaan natseihin ja joissa he työskentelevät Neuvostoliiton laskuun. Eroa voi selittää *Maihinnousu avaruudesta* -elokuvan myöhäisempi valmistumisajankohta 1950-luvun jälkipuoliskolla, jolloin natsiviittaus ei ollut niin ajankohtainen kuin kylmän sodan alkuvuosina.

*Maihinnousun avaruudesta* loppuratkaisu hakee mielikuvituksellisuudessaan vertaistaan sekä tieteiselokuvan että antikommunistisen elokuvan historiassa. Siinä eri puolilta maailmaa tulee tietoja avaruudesta tulleiden säteiden aiheuttamista kuolemantapauksista. Uutistenlukija kertoo, että:

Tiedän, että se on uskomatonta ja fantastista, mutta ilmeisesti säteet ovat maailmanlaajuisesti tappaneet jokaisen sellaisen ihmisen, joka on tunnettu inhimillisen vapauden vakaumuksellisenä vihollisena. Kyllä, koko maailma on nyt yhdistynyt hengelliseksi ykseydeksi, jollaista ei ole nähty ihmiskunnan historiassa. Jotkut ehkä sanovat, ettei sellainen voi kestää – mutta rukoilkaamme, että se kestäisi!<sup>567</sup>

Ateistiset kommunistit ja muut ”viholliset” siis tuhoutuvat ja maailma yhdistyy suureksi uskonnolliseksi yhteisöksi.<sup>568</sup> Käsikirjoituksessa tätä yllättävää loppuratkaisua selitetään vielä päähenkilön selvennyksellä, joka on kuitenkin

<sup>567</sup> *Maihinnousu avaruudesta* 1957, 1: 07–1: 08.

<sup>568</sup> Mantleyn käsikirjoitusta on hieman muuteltu, sillä siinä puhutaan hengellisestä ”vallankumouksesta” (“A great spiritual revolution has overtaken the world”.) *The Twenty-Seventh Day*. Revised Final Draft. 21.8.1956. Screenplay by Joseph Mantley, 112 (kohtaus 338), AMPAS.

jätetty pois elokuvasta: ”Sen sijaan että säteet olisivat tuhonneet kaiken ihmiselämän, ne tuhosivatkin kaiken pahan ihmiselämän.”<sup>569</sup> Mantleyn romaanissa loppuratkaisua on selitetty vielä tarkemmin, sillä siinä yksilöidään, keitä nämä pahat ihmiset ovat. Siinä uhreihin kuuluu maailmanlaajuisesti ihmisiä kaikista sosiaaliryhmistä juurukolumnisteista poliitikkoihin. Hyvien ja pahojen raja ei romaanissa kulje vain aatejärjestelmien välillä, vaan ”vapauden vihollisia” löytyy myös Yhdysvalloista.<sup>570</sup> Mantleyn käsikirjoituksessa tai itse elokuvassa moisia täsmennyksiä ei kuitenkaan enää ollut. ”Pahojen” ihmisten – siis käytännössä vakaumuksellisten kommunistien – tuhoutuminen mahdollistaa uuden rauhan aikakauden maailmassa, jossa myös avaruusmuukalaisille on tilaa.

Mantleyn romaanissa loppuratkaisu on myös erilainen kuin käsikirjoituksessa tai elokuvassa. Romaanin lopussa muukalaiset lähestyvät toista planeettaa, jonka olioille annetaan samanlainen uhkavaatimus kuin mitä Maan ihmisille oli annettu. Käsikirjoitus ja elokuva loppuvat kuitenkin siihen, että muukalaiset toivotetaan tervetulleeksi Maahan. Muukalaiset ilmoittavat tulevansa kiittollisina ja uusi aikakausi voi näin alkaa.<sup>571</sup> *Maihinnousu avaruudesta* oli sanomaltaan antikommunistinen elokuva, jonka muukalaiskuva oli positiivinen. *Punaisen planeetan* lailla se esitti, että muukalaisten kohtaaminen avaisi portit muutokseen myös kansainvälisessä järjestelmässä ja ihmisten yleisessä ajattelutavassa. *Maihinnousu avaruudesta* oli kuitenkin ainoa 1950-luvun invaasio-elokuvista, jossa muukalaiset saapuvat maapallolle elääkseen rauhanomaisessa rinnakkaiselossa ihmiskunnan keskellä.

Sekä *Punainen planeetta* että *Maihinnousu avaruudesta* kuvaavat muukalaisten kohtaamisen edistävän ihmiskunnan kehitystä ja johtavan totalitarismin häviöön. Molemmat elokuvat väittävät, että parempi huomina merkitsee vapauden vihollisten kukistumista tai tuhoutumista. Kommunismin vastaisessa aikalaikirjoittelussa vapaus oli yleiskäsite, jossa yhdistyivät yhdysvaltalainen kapitalismi, yksilövapaudet ja kristinusko – koko ”amerikkalainen elämäntapa”. Myös *Communism*-opetuselokuvan lopussa kamppailu kommunismia vastaan kiteytetään kysymykseksi vapaudesta: ”Uskomme vapauteen. Vapauteen, joka syntyy vakaumuksesta, että jokainen ihminen on Jumalan lapsi ja siksi arvokas”. Tämän vapauden ilosanoman taustalla näytetään kuvia (venäläisistä) ihmisistä piikkilanka-aidan takana.<sup>572</sup> Myös sodanaikaisissa natsismin vastaisissa pro-

<sup>569</sup> ”Instead of destroying all human life, they merely destroyed all evil human life”. The Twenty-Seventh Day. Revised Final Draft. 21.8.1956. Screenplay by Joseph Mantley, 114 (kohtaus 344), AMPAS.

<sup>570</sup> Mantley 1958, 249–250.

<sup>571</sup> *Maihinnousu avaruudesta* 1957, 1: 11–1: 12; The Twenty-Seventh Day. Revised Final Draft. 21.8.1956. Screenplay by Joseph Mantley, 117, AMPAS.

<sup>572</sup> *Communism*. Coronet Instructional Films 1952. Kertojanääni toteaa, että ”näille ihmisille, meille kaikille, haluamme vapautta, emme tyranniaa”.

pagandaelokuvissa painotettiin Yhdysvaltain roolia vapauden puolustajana. Jo *Confessions of a Nazi Spyn* (1939) loppumonologissa todettiin, kuinka Yhdysvaltain oli ”puolustettava perustuslakia ja vapautta” natsismia vastaan.<sup>573</sup>

Antikommunistiset elokuvat jatkoivat siis natsivastaisten elokuvien viitoittamalla tiellä – niissä vain Neuvostoliitto ja sen ohjailemat yhdysvaltalaiset kommunistit olivat vapauden vastavoima. *Punainen planeetta* ja *Maihinnousu avaruudesta* esittävät, että tuo vastavoima oli kuitenkin voitettavissa. Niissä vapaus ei ollut vain uhattuna, vaan vapauden ideaali oli lopulta voittoa. Molempia elokuvia voi lukea kylmän sodan konfliktin utopioina, jossa vastapuoli häviää, koska se on moraalisesti heikompi. Kuitenkin vasta korkeampien voimien väliintulo pakottaa Yhdysvaltain johdon tarkastelemaan omaa arvopohjaansa. Hengelliset arvonsa uudelleenlöytänyt kansakunta on vahvempi kuin totalitaristinen Neuvostoliitto, jonka yhteiskuntajärjestelmä romahtaa joko kansannousun (*Punainen planeetta*) tai johtajien kuoleman (*Maihinnousu avaruudesta*) seurauksena.

Elokuvakriitikot suhtautuivat *Punaisen planeetan* kiihkeään julistamiseen nuivasti. Jopa yleensä neutraalin positiivisen *Variety*n arvioissa elokuvaa haukuttiin ”epäuskottavaksi hölynpölyksi”. Samoilla linjoilla oli myös *BoxOffice*, jonka mukaan elokuvassa oli ”enemmän vaihteita kuin ratapihalla”.<sup>574</sup> *The New York Timesin* arvioissa todettiin ”pseudotieteellisen” elokuvan ”tuottavan migreenin jopa kaikkein omistautuneimmalle roskaviihteen harrastajalle”.<sup>575</sup> Kriitikki ei niinkään kohdistunut elokuvan sisältöön, vaan pikemminkin kömpelöön tapaan, jolla se oli artikuloitu. Aikalaiskriitikoille *Punainen planeetta* oli siis vain yksi pienen budjetin tieteiselokuva muiden joukossa. *Maihinnousu avaruudesta* sai, ainakin verrattuna *Punaiseen planeettaan* ja *Invasion USA*:han, huomattavasti positiivisemmän tai ainakin neutraalimman kriitikkovastaanoton, mutta ei sitäkään pidetty muuna kuin keskitason tieteiselokuvana.<sup>576</sup>

Siegfried Kracauer (1949) totesi, että Hollywood-elokuvien oli voittonsa maksimoidakseen vedottava mahdollisimman laajoihin katsojaryhmiin, mikä usein merkitsi kiusallisten tai ristiriitojen herättävien aiheiden välttelyä. Tiettyyn kansanosaan tai uskontoon negatiivisesti suhtautuneet elokuvat olivat taloudellinen riski myös siksi, että negatiivinen tyypittely saattoi vähentää elo-

<sup>573</sup> *Confessions of a Nazi Spy* 1939, 1: 40–1: 41.

<sup>574</sup> *Variety* 14.5.1952; *BoxOffice* 24.5.1952. AMPAS production files, clippings: Red Planet Mars.

<sup>575</sup> A. Weiler: ”Red Planet Mars”, *The New York Times* 16.6.1952. *The New York Times Film Reviews*, Volume 4, 1949–1958, 2619.

<sup>576</sup> Esimerkiksi *The Hollywood Reporterin* James Powers kehui elokuvaa, vaikka moittikin sitä liiasta tendenssimäisyydestä. James Powers: ”27<sup>th</sup> Day Okay Science Fiction”, *The Hollywood Reporter* 15.5.1957. AMPAS production files, clippings: The 27<sup>th</sup> Day.



kuvien ulkomaista tuottoa.<sup>577</sup> Thomas Doherty (1988) on korostanut, että antikommunistinen elokuva poikkesi merkittävästi Hollywood-elokuvan yleisistä lähtökohdista. Kommunismin vastaisten elokuvien ideologinen paatos pikemminkin jakoi kuin yhdisti katsojia. Elokuvat siis toimivat Hollywoodin integroivan ideologian vastaisesti. Suurten studioiden peruskonsepti menestykseen oli ollut kaikkien kansankerrosten viihdyttäminen. Studiojohtajat olivat pitisi tarkkavainuisia liikemiehiä myös patrioottisia idealisteja, jotka näkivät elokuvan olevan kansalaisia yhdistävä voimatekijä. Klassinen Hollywood-elokuva perustui amerikkalaisen elämäntavan ja amerikkalaisen unelman ihannointiin. Viihdeteollisuus halusi miellyttää mahdollisimman monia ja ärsyttää mahdollisimman harvoja.<sup>578</sup>

Klassinen Hollywood-elokuva pyrki muutenkin tekemään ideologiansa näkymättömäksi. Sen viehätysvoima perustui kansalliset rajat ja luokkarajat ylittävään tunteellisuuteen.<sup>579</sup> Voimakkaiden poliittisten kommenttien esittäminen sen sijaan jakoi herkästi katsojia. Suuri yleisö ei ollut innoissaan elokuvan politisoitumisesta, vaan maksoi pääsylipun nauttiakseen viihteestä eikä ideologisista julistuksista. Liian jyrkkien vastakkainasettelujen välttäminen ei tosin ollut vain Hollywoodin studiokauden erityispiirre, vaan se kuuluu yleisemmin elokuvanteon prosessiin ja tarpeeseen miellyttää suurta yleisöä.<sup>580</sup> *Punainen planeetta* pakotti katsojan ottamaan kantaa, valitsemaan puolensa vapaan maailman ja kommunismin välisessä – kirjaimellisesti – universaalissa taistelussa. Se, kuten muutkin antikommunistiset elokuvat, toimi Hollywoodin integroivan, yhteisyyttä rakentavan perusideologian vastaisesti.

Vaikka studiot tekivät antikommunistisia elokuvia, niiden tuotanto-ohjelmistossa oli 1940-luvun lopulla edelleen myös sellaisia yhteiskuntakriittisiä produktioita, joita epäamerikkalaista toimintaa tutkiva valiokunta piti vasemistolaisina. Kommunistivainoja tutkinut Larry Ceplair huomauttaakin, että vuodet 1946–1950 olivat Hollywoodin historian yhteiskuntakriittisimpiä jaksoja. HUAC:n kuulustelujen alkaessa uudelleen keväällä 1951 kommunistivainot vaikuttivat suuremmin elokuvien sisältöön ja kantaaottavien elokuvien määrä väheni.<sup>581</sup> Ceplair ei kuitenkaan lue antikommunistisia elokuvia yhteiskunta-

<sup>577</sup> Kracauer 1964 (1949), 259.

<sup>578</sup> Doherty 1988, 16, 25.

<sup>579</sup> Bordwell 1985, 3.

<sup>580</sup> Pierre Sorlin (1980) toteaa, että elokuvatekijät ovat aina vältäneet aiheita, jotka saattavat suututtaa yleisön. Elokuvateollisuuden itesesensuuri luotiin näiden ylilyöntien välttämiseksi. Sorlin 1980, 12.

<sup>581</sup> Ceplair 2009, 257. Antikommunististen elokuvien kritiikin kärki tosin ei ollut yhdysvaltalaisen yhteiskunnan ongelmissa, vaan kommunismissa ja sen aiheuttamassa uhassa amerikkalaiselle demokratialle. Ne olivat oikeistolaista yhteiskuntakritiikkiä, vaikka pääsääntöisesti kömpelöä sellaista.

kriittisten (socially concious) elokuvien luokkaan – vaikka ne, jos mitkä, olivat avoimen poliittisia elokuvia. Ne eivät olleet yhteiskuntakriittisiä sanan yleisimmän käytetyssä (vasemmistolaisessa) merkityksessä, koska niiden yhteiskuntakritiikki oli leimallisesti oikeistolaista.

Dwight D. Eisenhowerin noustessa presidentiksi tammikuussa 1953 Yhdysvaltain kylmän sodan propagandastrategiassa tapahtui käänne. Eisenhower oli korostanut psykologisen sodankäynnin merkitystä jo presidentinvaalikampanjansa aikana pitämässään puheissa. Eisenhowerin hallinnossa kylmän sodan propagandaan ja psykologiseen sodankäyntiin kiinnitettiin runsaasti huomiota: tavoitteena oli voittaa ”vapaan maailman sydämet ja mielet” Yhdysvaltain puolelle. Kylmä sota ei ollut vain aseellinen konflikti, vaan kamppailua siitä, kuka ohjailisi parhaiten yleistä mielipidettä eri maissa.<sup>582</sup> Kommunismin tuomitsemisen sijaan painopistettä siirrettiin nyt kohti positiivisempaa näkökulmaa, jossa korostettiin yhdysvaltalaisen demokratian moraalista ylemmyyttä ja vapaan markkinatalouden tuottamaa vaurautta.<sup>583</sup>

Kiintoisaa kyllä, antikommunistisen elokuvan tuotantomäärät alkoivat laskea heti Eisenhowerin tultua presidentiksi. Olisi silti naiivia väittää, että Eisenhowerin hallinnon kulttuuripropagandan linjauksilla olisi suora yhteys eksplisiittisesti antikommunistisen elokuvan tuotantosyklin hiipumiseen. Monien elokuvien heikko menestys oli tärkeämpi syy. Antikommunistisen elokuvan tuotannollinen hiipuminen ei kuitenkaan ole suora synonyymi sen ideologisen merkittävyyden häviämislle. Suoraviivaiset vakoilutarinat siirtyivät televisio-ohjelmistoon esimerkiksi Herbert A. Philbrickin muistelmien innoittamassa sarjassa *I Led 3 Lives* (1953–1956), joka jatkoi samoilla linjoilla kuin *I Was a Communist for the FBI* ja muut kommunismin vastaiset fiktioelokuvat.<sup>584</sup> Hollywood-elokuvassa kuitenkin eksplisiittinen antikommunistinen propaganda siirtyi taka-alalle vuoden 1952 jälkeen. Hollywoodin merkittävimpiin elokuvamoguleihin kuulunut tuottaja-ohjaaja Cecil B. DeMille uskoi, että elokuvien vaikutus olisi tehokkaampi, jos niissä keskityttäisiin julistamisen sijaan hienovaraisempiin metodeihin.<sup>585</sup> Kylmän sodan konfliktin kuvaaminen jatkuikin epäsuoremmin allegorisella tasolla vuoden 1952 jälkeen.

<sup>582</sup> Osgood 2006, 48–53.

<sup>583</sup> Shaw 2007, 106–107.

<sup>584</sup> Philbrick osallistui aktiivisesti myös sarjan käsikirjoittamiseen. Katsojille uskoteltiin, että käsikirjoitetut tarinat perustuvat tositapahtumiin ja suoraan Philbrickin omiin kokemuksiin. MacDonald 1985, 102–104; Whitfield 1991, 66.

<sup>585</sup> Tavallaan DeMille sisäistikin Eisenhowerin hallinnon kylmän sodan propagandalinjaukset. DeMillen sanalla oli painoarvoa, sillä hän toimi USIAN (United States Information Agency) konsulttina ja siten linkkinä Eisenhowerin hallinnon tiedusteluelinten ja Hollywoodin välillä. Shaw 2007, 115.

✂ ✂ ✂

Tutkimuskirjallisuudessa 1950-luvun tieteiselokuvia on usein tarkasteltu poliittisten viholliskuvien areenana. Syynä on se, että sama tulkintakehikko on ohjannut 1950-luvusta käytyä keskustelua yleisemminkin. Mccarthyismi on muuttunut aikakautta kuvaavaksi yläkäsitteeksi, jolla on voitu yksinkertaistaen selittää mitä erilaisimpia yhdysvaltalaisen kulttuurin ilmiöitä. J. Ronald Oakleyn (1990) mukaan on virheellistä olettaa, että enemmistö kansalaisista olisi ollut suurten poliittisten kysymysten pauloissa ja että levottomuus ja pelko olisivat olleet yleisenä mielialana vuoden 1950 Yhdysvalloissa.<sup>586</sup> Myös Peter Filene (2001) korostaa, että kylmä sota oli eliittien kamppailua, joka ei suinkaan myrkyttänyt kansallista psyykeä, vaan vaikutti lopulta varsin vähän ”tavallisten” yhdysvaltalaisen elämään. Määritelmä 1950-luvusta kommunistihysterian aikakautena kuvaa hyvin mccarthyismin kiivaimpien vuosien henkistä ilmapiiriä, mutta sitä ei voi yleistää koko yhteiskunnan kehitystä selittäväksi rakenteeksi. Suurimmalla osalla yhdysvaltalaisista oli aivan muuta mietittävää kuin kommunismin tai mccarthyismin uhkakuvat. Sanomalehtien lukijat kiinnittivät enemmän huomiota sarjakuviin ja urheiluun kuin kansalliseen tai kansainväliseen politiikkaan.<sup>587</sup>

Samuel Stoufferin vuonna 1955 julkaistussa mielipidekyselyssä yhdysvaltalaisista tiedusteltiin, mistä asioista he ovat eniten huolissaan. Suurin osa vastaajista oli huolissaan henkilökohtaisista taloutteen tai terveyteen liittyvistä asioista. Vastauksia leimasi kuitenkin optimisismi: vain 13 % vastaajista uskoi, että viiden vuoden kuluttua asiat olisivat heidän elämässään huonommin kuin nyt. Tutkimus näytti osoittavan, että kommunismin uhkakuva oli marginaalinen. Vain alle yksi prosentti vastaajista oli huolissaan sen enempää kommunismin uhasta kuin kansalaisyhteiskunnan kaventumisesta Yhdysvalloissa.<sup>588</sup> Stoufferin tutkimusryhmä päättelikin, että kommunismin uhkaa, sen enempää kuin järjestäytyneen rikollisuuden uhkaa, ei koettu henkilökohtaisella tasolla.<sup>589</sup> Tutkimusryhmän johtopäätökset ovat paljastavia: he eivät löytäneet todisteita siitä, että Yhdysvallat olisi ”neuroottisen kommunistihysterian” vallassa.<sup>590</sup>

<sup>586</sup> Oakley 1990, 7.

<sup>587</sup> Filene 2001, 157–159, 169–170. Myös John Earl Haynes korostaa, että suuri enemmistö yhdysvaltalaisista oli 1940–1950 -luvulla kiinnostunut aivan muista asioista kuin kommunismin aiheuttamasta uhasta. Haynes 1996, 188.

<sup>588</sup> Stouffer 1955, 58–59.

<sup>589</sup> Stouffer 1955, 87.

<sup>590</sup> Stouffer 1955, 220. “We have found no evidence that the country as a whole is suffering from quivering fear or from an anxiety neurosis about the internal Communist threat (..) If there are sickness, the clinical symptoms are more likely to be dietary deficiency.”

Kommunismien uhan tulkitseminen aikakautta hallitsevaksi mentaliteetiksi on siis hyvin kyseenalaista. Stoufferin tutkimuksen valossa ei ole yllättävää, että kommunismin vastaiset elokuvat eivät menestyneet, olkoonkin, että kysely on tehty jo siinä vaiheessa, kun antikommunistisen elokuvan tuotantocykli oli laskunut. Monet johtavista poliitikoista käyttivät antikommunismia keppihevosenaan, mutta olisi liioiteltua väittää kaikkien kansankerrosten olleen mukana jakamassa kommunismin vastaista mentaliteettia. Kylmän sodan jännitteet näkyivät politiikassa ja kulttuurituotteissa, mutta se ei tarkoita, että kulttuurituotteita kuluttanut yleisö olisi jakanut niiden välittämän arvomaailman. Muutamien tieteiselokuvien antikommunistista aatemaailmaa ei voi myöskään yleistää koko genreä hallinneeksi ideologiaksi. Siitä huolimatta ne ovat yksittäistapauksinakin historiallisesti kiinnostavia ja paljastavia elokuvatekstejä.

Vuosien 1947–1960 välillä suuret elokuvastudiot julkaisivat yhteensä keskimäärin 300 elokuvaa vuodessa. Näistä vain harva elokuva oli eksplisiittisesti antikommunistinen. Sen sijaan monet elokuvat tukivat epäsuorasti kylmän sodan kamppailua ylistämällä yhdysvaltalaisia individualismia, patriotismia ja kulttuurikulttuuria.<sup>591</sup> Avoimesti kommunismin vastaiset elokuvat olivat harvinaisia tieteiselokuvan lajityypissä, eikä niiden pohjalta pidä vetää kattavia yleistyksiä 1950-luvun tieteiselokuvien ideologiasta.

*Punaista planeettaa* arvioitaessa on muistettava, että lopulta se oli vain pienellä budjetilla tehty ja vaatimattomasti menestynyt elokuva. Vaikka elokuvan tosikkomainen saarnaaminen ei kiinnostanut maksavaa yleisöä, sen julistuksellisuus ei silti ollut lainkaan niin marginaalista kuin elokuvan nuivasta vastaanotosta voisi päätellä. Sen sanoma noudatti antikommunistiselle retoriikalle ominaista tapaa jäsentää suurvaltakamppailua uskontoisteluksi. Elokuva kuvastuvat ne arvot ja asenteet, joita HUAC ja muut painostusryhmät toivat voimakkaasti esiin. *Punaista planeettaa* tai *Invasion USA*:ta ei kuitenkaan kriittikkovastaanotossa keuhuttu tai kritisoitu siinä määrin kun esimerkiksi *I Was a Communist for the FBI*:ta tai *Agentti 52*:a, jotka käsittelivät kommunistivakolua. Näiden antikommunististen elokuvien kriittikkovastaanotto jossain määrin myös heijasteli elokuva-alan jakoa konservatiiveihin ja liberaaleihin. Siksi esimerkiksi *I Was a Communist for the FBI* kirjoitti kommentteja, jotka paljastivat kriitikon omat poliittiset näkemykset. Hollywoodin vaikutusvaltaisimpiin kuulunut kolumnisti Louella Parsons oli haltioissaan elokuvasta ja kirjoitti innostuneesti sen olevan ”tähän asti vaikuttavin paljastus kommunismin hirveydestä.”<sup>592</sup> Sen sijaan *The New York Timesin* – myös vaikutusvaltainen – kriitikko

<sup>591</sup> Shaw 2007, 158.

<sup>592</sup> ”To my way of thinking, this is the strongest expose of dread communism to date”. Parsons kehui myös, kuinka elokuva ei ollut vain jännittävä melodraama, vaan myös ”paikkaansa pitävä” kuvaus kommunismin ”salakavalasta pahuudesta”. Parsons ei ollut kehu-

Bosley Crowther ja *Saturday Review*'n kriitikko esittivät murskaavaa kritiikkiä. Molempien mukaan *I Was a Communist for the FBI* samaisti härskisti kommunistit liberaaleihin sekä ay- ja kansalaisoikeustaistelun kumouksellisuuteen: elokuvan mustavalkoisessa maailmankuvassa jokainen ”harmaan sävy esitettiin vaaleanpunaiseksi”.<sup>593</sup>

Parsonsin ja Crowtherin vastakkaiset näkemykset osoittivat, kuinka anti-kommunistiset elokuvat toimivat pikemminkin olemassa olevien mielipiteiden vahvistajina kuin niiden muuttajina. Niinpä konservatiivi Parsons tulkitsi elokuvaa ”aitona” todisteena kommunistien kumousjuonista, kun taas liberaali Crowther näki sen todisteena antikommunismien vainoharhaisuudesta. *Punainen planeetta* ja *Maihinnousu avaruudesta* eivät herättäneet vastaavia tunteenpurkauksia, johtuen siitä, että tieteiselokuvina niitä ei pidetty sillä tavoin vakavasti otettavina kuin kommunistivakoilua kuvanneita rikoselokuvia. Antikommunististen elokuvien, olivat ne sitten vakoiluelokuvia tai tieteiselokuvia, ei voi katsoa heijastelevan ”kansallista mentaliteettiä”, mutta niitä voi kyllä arvioida kommunismin vastaisen kamppailun diskurssissa.

Antikommunistiset tieteiselokuvat ovat poikkeuksellisia verrattuna muihin invaasioelokuvaan, joissa vihollisia ei kuvattu eksplisiittisin poliittisin käsittein. Avoimesti kommunismin vastaiset tieteiselokuvat jäivät pitkälti kuriositeetiksi, kylmän sodan kulttuurin merkilliseksi, mutta ei mitenkään edustavaksi alaviitteeneksi. Niiden välillä oli silti suuria eroja, ja kommunismin vastainen taistelu sai niissä hyvinkin erilaisen ilmeen.<sup>594</sup> *The Flying Saucer, Invasion USA* ja *Kuolemanlaboratorion arvoitus* on luettavissa suorana jatkeena toisen maailmasodan aikaiselle propagandaelokuvalle. *The Flying Saucerissa, Kuolemanlaboratorion arvoituksessa* ja *Invasion USA:ssa* ei ole avaruusmuukalaisia, vaan niissä Neuvostoliitto ja kommunistit ovat todellisia muukalaisia. Sen sijaan elokuvissa *Punainen planeetta* ja *Maihinnousu avaruudesta* avaruusmuukalaisten kohtaa-

saan yksin, sillä myös *The Hollywood Reporterissa* ja *Hollywood Citizen-Newsissa* elokuva sai samansuuntaiset arviot. Louella O. Parsons: ”Insidious Peril Exposed”, *Los Angeles Examiner* 28.4.1951; W.R. Wilkerson: ”Trade News”, *The Hollywood Reporter* 19.4.1951, *Hollywood Citizen-News* 25.4.1951. Arviot löytyvät kansioista AMPAS production files, microfiches: I Was a Communist for the FBI.

<sup>593</sup> *Saturday Review*'n mukaan ”What Warner’s have to offer is the old fallacy of either/or, with everything either black or white – and shades of gray interpreted as shades of pink. Surely blind reaction is not the only answer to the Communist threat.” Samoilla linjoilla oli myös Bosley Crowther, jonka mukaan ”Many ideas and movements that are liberal (...) are made by this film to seem ’pink’”. *Saturday Review* 19.5.1951 (leikkeessä ei mainita jutun otsikkoa eikä kirjoittajaa); Bosley Crowther: ”Two Great Big Menaces Are Here in New Films”, *The New York Times* 6.5.1951. AMPAS production files, microfiches: I Was a Communist for the FBI.

<sup>594</sup> Cyndy Hendershot korostaa, että jopa virallinen antikommunistinen ”valistuselokuva”, kuten valtion rahoittama *Red Nightmare* (1962), oli kommunismin kuvauksessaan monikerroksista, eikä siis vain suoraviivaista propagandaa. Hendershot 2003, 4.

minen antaa mahdollisuuden maanpäällisten muukalaisten eli kommunistien kukistamiseen. Niiden antikommunismi oli astetta nyansoidumpaa.

*Punainen planeetta* ja *Maihinnousu avaruudesta* poikkesivat merkittävästi antikommunistisista vakoilu elokuvista ja draamoista, joiden aiheena oli vieraan ideologian aiheuttama uhka Yhdysvalloille. *I Was a Communist for the FBI*:n kaltaisissa elokuvissa kommunistit olivat jo soluttautuneet yhteiskuntaan. Siinä kyse oli puolustustaistelusta kommunismia vastaan. *Invasion USA* kuvasi puolestaan kylmän sodan vaihtoehtoisia tulevaisuuksia, ja sen lopussa kansakunta heräsi kamppailemaan ideologista vihollista vastaan. *Punainen planeetta* ja *Maihinnousu avaruudesta* sen sijaan menivät askeleen pidemmälle kuvittelemalla maailman, jossa kommunismia ei aatteena enää olisi olemassa. Molemmissa elokuvissa oli vain vähän erikoisefektejä ja niiden käsikirjoitukset olivat puheliaampia ja pohdiskelevampia kuin tieteiselokuvissa keskimäärin. Vieraan kohtaamisella on molemmissa välineellinen luonne: vasta kosketus vieraaseen sivilisaatioon auttaa ihmiskuntaa voittamaan pahuuden voimat. Tieteiselokuvien ohella molempia elokuvia voi tarkastella fantasioina, joissa muukalaisten kohtaaminen merkitsi mahdollisuutta poliittis-uskonnollisen utopian toteuttamiseen. Ne lietsoivat kommunismin uhkakuva, mutta esittivät sille samanlaisesti positiivisen vaihtoehdon. Ne siis artikuloivat sekä kylmän sodan uhkakuva että fantasioita. Juuri tämä utopia kylmän sodan päättymisestä erottaa ne muista kommunismin vastaisista elokuvista.

*Punainen planeetta* ja *Maihinnousu avaruudesta* maalasivat kuvan onnellisemmasta tulevaisuudesta. Ne ovat lajissaan harvinaisia poikkeuksia, sillä science fictionissa utopiat olivat viimeistään toisen maailmansodan jälkeen väistyneet dystopioiden tieltä.<sup>595</sup> *Punainen planeetta* ja *Maihinnousu avaruudesta* eivät yksityiskohtaisemmin kuvaile, millainen uusi ja onnellisempi maailma olisi. Paremminkin ne liittyvät utopioiden nostalgiseen traditioon, jossa onnellinen tulevaisuus on paluuta kadotettuun kulta-aikaan. *Punaisessa planeetassa* ihmiskunta löytää uudelleen ”vanhan uskon”, joten siinäkin kyse on eräänlaisesta paluusta menneisyyteen. Kadotettu hengellisyys on se mennyt kulta-aika, joka saa nyt kukoistaa uudessa maailmanjärjestyksessä. Muutoin kummankaan elokuvan tulevaisuuskuva ei voi pitää vain taaksepäin katsovan nostalgisena, koska hengellinen vallankumous on kiinteästi limittynyt korkeamman sivilisaation kohtaamiseen. Elokuvan *Punainen planeetta* lopussa viestit Marsista päättyvät, kun ihmiskunta on ohjattu oikealle polulle; elokuvan *Maihinnousu avaruudesta* lopussa muukalaiset saapuvat maahan elääkseen rauhanomaisesti ihmisten keskellä.

<sup>595</sup> Murphy 2009, 475.

Vaikka tieteiselokuvat hyödynsivät kylmän sodan asetelmia, niissä – ainakin eksplisiittisesti – uhka tuli yleensä avaruudesta eikä rautaesiripun takaa. *Punainen planeetta* ja *Maihinnousu avaruudesta* poikkesivat muukalaiskuvausten valtavirrasta, jossa vieraan sivilisaation kohtaaminen tarkoitti yleensä muukalaisten väkivaltaista invaasiota. Näiden kahden elokuvan jälkivaikutus saattoi kuitenkin olla merkittävämpi kuin aikalaisvastaanoton perusteella voisi päätellä. Ne kertoivat yleisölle, että kylmä sota oli voitettavissa oleva kamppailu, koska kommunismi oli poliittisesti ja moraalisesti kestävä aate. Ronald Reagan pohjusti voittonsa vuoden 1980 presidentinvaaleissa retoriikalla, jossa voi kuulla kaikuja näiden elokuvien optimismista.

Kylmän sodan alkuvaiheiden antikommunismi jätti pysyvät jäljet Reaganin poliittiseen ideologiaan.<sup>596</sup> Presidentiksi tullessaan Reagan uskoi – toisin kuin monet muut yhdysvaltalaispoliitikot ja politiikan asiantuntijat – että kylmä sota ei ollut pysyvä tila kansainvälisessä politiikassa. Lähes lapsenomaisessa optimismissaan Reagan kuvitteli maailman, jossa kylmä sota oli voitettu. Puheessaan Iso-Britannian parlamentille 8.6.1982 Reagan totesi, että kylmää sotaa eivät ratkaise aseet, vaan aatteet.<sup>597</sup> Kylmä sota kun oli ”hengellisen päättäväisyyden testi” länsimaille. Lopulta nimittäin ”demokratian ja vapauden voittokulku” siirtäisi marxismi-leninismiin ”historian roskatunkiolle”.<sup>598</sup>

Reaganin käyttämä retoriikka muistuttaa *Punaisen planeetan* presidentin puheita. Elokuvassa presidentti rukoilee, että rautaesiripun takana ihmiset ”avaisivat sydämensä rauhanviestille, jonka heidän johtajansa ovat heiltä kieltäneet”.<sup>599</sup> Presidentti Ronald Reagan puhui 30 vuotta elokuvan ensi-illan jälkeen lähes vastaavin sanakääntein Iso-Britannian parlamentille. Reagan kehotti ”tarjoamaan ihmisille toivoa” valoisammasta tulevaisuudesta. Ihmiskunta oli Reaganin puheessa astumassa uuteen aikakauteen, jossa kommunismi olisi pian historiaa: ”Kertokaamme maailmalle, että uusi aika ei ole vain mahdollinen vaan todennäköinen”.<sup>600</sup> Reaganin sanavalinnat olisivat varmasti tyydyttäneet *Punaisen planeetan* ja *Maihinnousun avaruudesta* käsikirjoittajia. Kylmän sodan uhkakuva vaihtui molemmissa utopiaksi paremmasta tulevaisuudesta.

<sup>596</sup> May 2000, 211–212, 219. Reagan oli näyttelijöiden liiton Screen Actors Guildin puheenjohtaja HUAC:n kuulustelujen aikana, ja hän tuki aktiivisesti valiokunnan pyrkimyksiä. Ks. Cannon 1991, 286–287.

<sup>597</sup> Gaddis 2005, 222–224.

<sup>598</sup> Ronald Reagan, Address to Members of the British Parliament, June 8, 1982.

<sup>599</sup> *Punainen planeetta* 1952, 0: 58–0: 59.

<sup>600</sup> Ronald Reagan, Address to Members of the British Parliament, June 8, 1982.





## IV INVAASIOELOKUVIEN MUUKALAISET, TIEDEMIEHET JA SOTILAAT

Tammikuussa 1961 presidentti Dwight D. Eisenhower varoitti televisioidussa jäähyväispuheessaan ”sotateollisen kompleksin” (military-industrial complex) liiallisesta vaikutusvallasta yhdysvaltalaiseen yhteiskuntaan. Eisenhowerin mukaan armeijan, poliitikkojen ja suuryritysten allianssi oli puolustuspoliittinen välttämättömyys, joka kahlitsemattomana saattoi kuitenkin vaarantaa demokratian peruseriaatteen. Vaikka puheesta jälkikäteen muistetaan juuri varoitus sotateollisen kompleksin kasvusta, Eisenhower kritisoi siinä myös ”tieteellis-teknologisen eliitin” ylikorostunutta roolia yhteiskunnassa.<sup>601</sup> Sotateollinen kompleksi oli kehittynyt ja vahvistunut juuri niinä vuosina, jolloin invaasio-elokuva kukoisti, vaikka käsite toki yleistyi vasta Eisenhowerin jäähyväispuheen myötä.

Invaasioelokuvat kuvasivatkin erilaisin tavoin sekä avaruusmuukalaisten motiiveja että tieteellis-teknologisen eliitin reaktiota muukalaisten saapumiseen. Muukalaisten elokuvallinen invaasio Yhdysvaltain valkokankaille alkoi maaliskuuhuhtikuussa 1951, kun *The Man from Planet X* ja *Se toisesta maailmasta* saivat ensi-iltansa. Ne ja syyskuussa 1951 valkokankaille tullut *Uhkavaatimus maalle* tarjosivat kaikki erilaisen kuvan ulkoavaruudesta saapuneista vierailijoista. *Uhkavaatimus maalle* ja *Se toisesta maailmasta* olivat lajityypin kehitykseen keskeisesti vaikuttaneita elokuvia, jotka myös menestyivät hyvin. Niiden vertailu paljastaakin 1950-luvun invaasioelokuvan kaksi päälinjaa suhtautumisessa muukalaisiin: toisessa muukalaiset olivat pahuuden ruumiillistumia, toisessa pelastuksen tuojia. Ensiksi mainittu negatiivinen muukalaiskuva oli invaasio-elokuvissa huomattavasti yleisempi. Valtavirran invaasioelokuva oli siis sellainen elokuva, jossa muukalaiset tyypiteltiin väkivaltaisiksi vihollisiksi.

Vielä vuosina 1951–1953 myönteisiä muukalaiskuvauksia nähtiin tieteiselokuvissa siinä missä hyökkäviä muukalaisia. Vuosikymmenen loppua kohden

<sup>601</sup> Dwight D. Eisenhower, Farewell Address, delivered 17 January 1961.

negatiivinen muukalaiskuva muuttuu kuitenkin jo hallitsevaksi piirteeksi tieteiselokuvan lajityypissä.<sup>602</sup> Niistä 38 invaasioelokuvasta, joita Yhdysvalloissa tehtiin vuosien 1951–1959 välillä, ainakin 29 elokuvassa oli negatiivinen muukalaiskuva.<sup>603</sup> Kolmessa elokuvassa muukalaiskuva voidaan luokitella lievästi negatiiviseksi tai empiväksi.<sup>604</sup> Vain kuudessa elokuvassa muukalaiskuva oli selkeästi positiivinen, ja niissäkin muukalaisten ”hyvyys” saattoi selvitä vasta elokuvan lopussa.<sup>605</sup> Erilaisen muukalaiskuvan ohella elokuvat tarjosivat vastakkaisia näkemyksiä tiedemiesten ja sotilaiden roolista muukalaisten kohtaamisessa.

Muukalaisten hyökkäys nosti yhteiskunnan puolustuskannalle, ja puolustuksen avainasemassa olivat sotilaat ja tiedemiehet.<sup>606</sup> Suurimmassa osassa invaasioelokuvista tiedemiehen ja/tai sotilaiden roolihahmot nousivat tarinassa keskeisiksi toimijoiksi.<sup>607</sup> Tiedemiesten elokuvalliset representaatiot paljastavat myös, nähtiinkö tieteellinen edistys siunauksena vai kirouksena.<sup>608</sup> Tässä luvussa käsitellään muukalaisten, tiedemiesten ja sotilaiden välistä kolmiödraamaa, jonka avulla invaasioelokuvien ideologiset koordinaatit ovat määriteltävissä.

<sup>602</sup> Melvin E. Matthews Jr., väittää, että vasta *Maailmojen sodan* saavuttama menestys muutti tieteiselokuvan muukalaiskuvan uhkapainotteiseksi. Matthews mukaan elokuvien muukalaiskuva oli positiivinen ennen *Maailmojen sotaa* (poikkeukseksi hän nimeää *Se toisesta maailmasta* -elokuvan). Väite on epätarkka, sillä *Avaruuden pirut* sai ensi-iliansa (toukokuu 1953) ennen *Maailmojen sotaa* (lokakuu 1953). On silti totta, että vuoden 1953 jälkeen vuosikymmenen invaasioelokuvissa nähtiin enää muutamia positiivisia muukalaiskuvauksia. Matthews 2007, 23.

<sup>603</sup> *Se toisesta maailmasta* (-51), *Avaruuden pirut* (-53), *Maailmojen sota* (-53), *Phantom from Space* (-53), *Robot Monster* (-53), *Killers from Space* (-54), *Target Earth* (-54), *Beast with a Million Eyes* (-55), *Varastetut ihmiset* (-56), *Lentävien lautasten hyökkäys* (-56), *It Conquered the World* (-56), *Kronos – tuntematon* (-57), *Invasion of the Saucer Men* (-57), *Venuksen valloittajat*, (-57), *Uhka avaruudesta* (-57), *Not of This Earth* (-57), *The Brain from Planet Arous* (-58), *The Astounding She-Monster* (-58), *War of the Satellites* (-58), *The Brain Eaters* (-58), *Space Master X-7* (-58), *Valuva kuolema* (-58), *I Married a Monster from Outer Space* (-58), *Jättiläisnaisen hyökkäys* (-58), *Missile Monsters* (-58), *Satan’s Satellites* (-58), *Night of the Blood Beast* (-58), *Näkymättömät viholliset* (-59) ja *Teenagers from Outer Space* (-59).

<sup>604</sup> Tällaisiksi välimuodoiksi voidaan lukea *The Man from Planet X* (1951), *Tuntematon maailma* (-55) ja *Plan 9 from Outer Space* (-59).

<sup>605</sup> *Uhkavaatimus maalle* (-51), *Punainen planeetta* (-52), *Yön meteori* (-53), *Maihinnousu avaruudesta* (-57), *Avaruuden kosto* (-58) ja *The Cosmic Man* (-59).

<sup>606</sup> Esimerkiksi Victoria O’Donnellin (2003) mukaan tiedemiehet ja sotilaat olivat 1950-luvun tieteiselokuvien vakiohahmoja, joiden tarkastelu valottaa elokuvien ideologisia asetuksia. O’Donnell 2003, 194–195.

<sup>607</sup> Ainoita selkeitä poikkeuksia tähän tiedemies- ja sotilaskeskeisyyteen ovat vuosikymmenen jälkipuoliskon pikkukaupunkikuvaukset, joissa muukalaisia kohtaavat joko tavalliset kaupunkilaiset (esim. *Varastetut ihmiset*) tai heidän teini-ikäiset lapsensa (esim. *Valuva kuolema*).

<sup>608</sup> Errol Vieth korostaakin, että nimenomaan tiedemies on tieteiselokuvan lajityypin tyyppillisin ja tunnistettavin hahmo. Vieth 1999, 38.

sä. Tarkastelun kohteina ovat erityisesti elokuvat *Se toisesta maailmasta*, *Maailmojen sota*, *Uhkavaatimus maalle* ja *Yön meteori*. Esitettiinkö muukalaisten kohtaaminen elokuvissa uhkana vai mahdollisuutena? Miksi sotilaiden ja tiedemiesten väliset konfliktit ovat monen elokuvan keskiössä ja millä tavoin elokuvat kuvaavat yhteiskunnan puolustusmekanismeja ja instituutioita?

#### 4.1. Epäilyttävä tiedemies – *Se toisesta maailmasta*

Nykyään kaikki tuntuvat pelkäävän tiedemiehiä. He tuntevat, että me tietäisimme jonkun syvällisen, pimeän salaisuuden elämän mysteereistä. Tosiasiassa he eivät pelkää sitä, mitä tiedemiehet tietävät. He pelkäävät, sitä, mitä he eivät itse tiedä.<sup>609</sup>

Vuonna 1959 valmistuneessa *The Cosmic Man*issa tiedemies Karl Sorenson (Bruce Bennett) pohtii tällä tavoin yhdysvaltalaisen suhtautumista tieteeseen ja tiedemiehiin. *The Cosmic Man*issa tiedemies on elokuvan sankari, joka asennoituu myönteisesti muukalaiseen. Vuosikymmenen invaasioelokuvat olivat kuitenkin esitelleet joukon hyvin erilaisia tiedemieshahmoja, joista on löydettävissä toisilleen vastakkaisia piirteitä.

Science fictionin voidaan sanoa olevan, valitusta lähdemateriaalista riippuen, sekä tieteen vastaista että sitä ihannoivaa. Ristiriitainen suhde tieteeseen näkyy jo Jules Vernen ja H. G. Wellsin tuotannossa.<sup>610</sup> Skotlantilainen Robert Louis Stevenson kuvasi tiedemiehen sisäistä kamppailua ja jakautunutta persoonallisuutta pienoisromaanissaan *Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde* (Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde, 1886), joka filmattiin useaan otteeseen jo mykän elokuvan kaudella – ensimmäisen kerran jo vuonna 1908.<sup>611</sup> Stevensonin romaanissa ja

<sup>609</sup> *The Cosmic Man* 1959, 0: 33–0: 35.

<sup>610</sup> Koska tieteiselokuvan pohjana ovat modernin tieteen tarjoamat mielikuvitukselliset mahdollisuudet, tieteen ihannointi kuuluu lajityyppiin. Avaruusmatkoista kertovissa elokuvissa, kuten *Matka Kuuhun*, tieteen edistysaskeleet mahdollistavat uusien rajaseutujen valloittamisen. Samanaikaisesti tieteiselokuvissa on luettavissa tieteen sovelluksiin huolestuneesti tai tuomitsevasti suhtautuva näkökulma. Ristiriita näkyy jo tieteiskirjallisuuden klassikoissa. Jules Verneä pidetään seikkailuhenkisen ja teknologiaa palvovan tieteiskirjallisuuden kantaisänä, mutta jo hänen viimeisistä teoksistaan löytyy pessimististä pohdiskelua, jossa tieteen avaamiin mahdollisuuksiin suhtaudutaan kriittisesti. Vernen tuotannosta ks. esim. Salmi 1996, 124–125.

<sup>611</sup> Merkittävin yhdysvaltalainen aiheen filmatisointi on Rouben Mamoulianin vuonna 1931 ohjaama *Tri Jekyll & Mr. Hyde* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde). Sen kuvaus laboratorioissaan salaisia kokeita tekevästä tiedemiehestä vaikutti paitsi 1930-luvun kauhuelokuviiin myös 1950-luvun tieteiselokuviiin. Jekyll & Hyde -filmatisoinneista ks. Skal 1998, 106, 134–135.

Mary Shelley'n *Frankensteinissa* tiede loi hirviön, ja aihepiiriä hyödyntäneissä 1930-luvun kauhuelokuvissa tiedemiehet olivat laboratorioihinsa sulkeutuneita erakkoja, joiden pakkomielteenä oli elämän ja kuoleman rajojen ylittäminen.<sup>612</sup> Uhkakuva tieteen hallitsemattomista seurauksista onkin löydettävissä yhtä lailla myös kauhuelokuvan lajityyppihistoriasta. Kauhuelokuvan historiaa tutkinut Andrew Tudor on arvioinut, että vuosina 1931–1984 lajityypin elokuvista neljänneksessä keskeinen uhkakuva oli perustaltaan tieteellinen. Tudorin väljä luokitus kattaa merkittävän osan myös tieteiselokuvista.<sup>613</sup>

Rikollinen, mielenvikainen tai kokeissaan liian pitkälle menevä tiedemies onkin hahmo, joka yhdistää kauhuelokuvan ja tieteiselokuvan genret. Stanley Solomon kuitenkin korostaa kauhuelokuvan ja tieteiselokuvan eroja. Tieteiselokuvalla on Solomonin mukaan tyypillistä tieteen kehitykseen sisältyvä yhteiskunnallinen rappio, ei niinkään yksilön rikos Jumalaa tai luonnonjärjestystä vastaan kuten kauhuelokuvassa. Joukkotuhoaseet, luonnon tuhoaminen ja ihmisen korvaaminen roboteilla ja tietokoneilla ovat osoitus tieteellisen ja teknologisen kehityksen liukumisesta väärään suuntaan.<sup>614</sup> J. P. Telotte on sen sijaan huomauttanut, että monet 1930-luvulla kauhuelokuvina markkinoidut elokuvat olivat temaattisesti lähellä myöhempiä tieteiselokuvia, vaikka ne on tutkimuskirjallisuudessa luokiteltu kauhuelokuviksi. Niiden traagisena hahmona oli tiedemies, joka yritti teknologisella keksinnöllä luoda uutta elämää tai teki ihmiskokeita. Tiedemiehen kokeet johtivat hirviömäisiin muodonmuutoksiin ja yleensä hänen omaan tuhoonsa.<sup>615</sup> ”Hulluja tiedemiehiä” käsitteleviä kauhuelokuvia nähtiin valkokankailla runsaasti vuosina 1939–1943.<sup>616</sup> Kokeillaan luonnonjärjestystä uhmanneet tiedemiehet olivat siis 1950-luvun yleisölle osittain

<sup>612</sup> Mary Shelley'n *Frankenstein*-romaanin ja James Whalen ohjaaman *Frankenstein*-elokuvan (1931) eroista ks. Frayling 2005, 109–117.

<sup>613</sup> Tudor 1989, 21–22. Tudor määrittelee kauhuelokuvan rajat väljästi ja siksi mukana on myös 1950-luvun tieteiselokuvia. Tudorin luokittelu perustuu siihen, että hän jakaa kauhuelokuvien kauhua aiheuttavat elementit eri ryhmiin (tieteellinen, yliluonnollinen, psykologinen jne.) ja tarkastelee, mikä niistä on kussakin elokuvassa ollut hallitsevana. Tällainen luokittelu on varsin mielivaltaista, mutta Tudor käyttääkin tilastojaan lähinnä omien analyysiensä lisämausteena.

<sup>614</sup> Solomon 1976, 117–118.

<sup>615</sup> Telotte 2001, 88–90. *Frankenstein*-elokuvat sekä hullu tiedemies -teeman erilaiset variaatiot *Kadonneiden sielujen saari* (Island of Lost Souls, 1932) ja *The Invisible Ray* (1936) käsittelevät tiedemiehiä tavalla, joka ylitti kauhu- ja tieteiselokuvien lajityyppierot. Vaikka nämä elokuvat olivat – osin saksalaista ekspressionismia mukailevan tyylinä vuoksi – lähempänä kauhuelokuvaa kuin tieteiselokuvaa, niiden tapa jäsentää tiedon ja tieteen rajoja muistutti myöhempiä tieteiselokuvia.

<sup>616</sup> Skal 1998, 167–169. Esimerkiksi Boris Karloff näytteli hullua tiedemiestä peräti viidessä elokuvassa vuosina 1939–1943.

tuttuja aiemmista kauhuelokuvista. Invaasioelokuvien tiedemieskuvaukset onkin nähtävä tässä jatkumossa.

Ensimmäiset invaasioelokuvat *The Man from Planet X* ja *Se toisesta maailmasta* hyödynsivät 1930-luvun kauhuelokuvan kuvastoa. Kun elokuvan sankarit Enid (Margaret Field) näkee muukalaisen aluksen ensimmäistä kertaa, alus on sumun ympäröimä ja muukalaisen kohtaaminen muistuttaakin goottilaisen kauhun hirviön kohtaamista (kuva 9). Kohtauksen esillepanoon vaikuttivat budjettisyys, sillä sumu peitti nopeasti kuvatun elokuvan lavastukselliset puutteet.<sup>617</sup> Pelkät tuotannolliset syyt eivät kuitenkaan selitä kohtauksen kauhuelokuvamaisuutta, sillä elokuvan estetiikassa on muutenkin yhtäläisyyksiä ohjaaja Edgar G. Ulmerin 1930–1940 -luvun kauhu- ja rikoselokuviin.<sup>618</sup> Kauhuelementtiä hyödynnettiin elokuvan trailerissa, joka keskittyy ”hirvittävän” muukalaisen esittelyyn.<sup>619</sup> Kauhuelementit olivat alusta asti siis osa invaasioelokuvia, jotka kuitenkin korostivat samanaikaisesti omaa tieteiselokuvaprofiiliaan.

Profilin haku näkyi tieteellistämisenä, jossa elokuvien epäloogisia juonenkäänteitä paikattiin monisanaisilla perusteluilla ja kvasitieteellisellä jargonilla.<sup>620</sup> Tieteellinen uskottavuus oli ollut tärkeä osa jo Campbellin kauden tieteiskirjallisuutta 1930-luvulla: monilla 1930–1940 -luvun tieteiskirjailijoista oli taustalla luonnontieteellisen tai teknisen alan yliopisto-opintoja.<sup>621</sup> Tieteellistäminen, jolla luotiin eräänlaista totuudellisuuden auraa, kuului myös 1950-luvun tieteiselokuvan lajityyppikonventioihin.<sup>622</sup> Sen tarkoitus oli osoittaa, että mielikuvituksellinen tarina saattoi tapahtua senhetkisessä maailmassa tai lähitulevaisuudessa. Se antoi lisämausteensa myös invaasioelokuvien muukalais-spekuloinneille. Howard Hawks totesi *Se toisesta maailmasta* -elokuvan lehdistötiedotteessa, että tieteellisen uskottavuuden vaikutelma erotti tieteiseloku-

<sup>617</sup> *The Man from Planet X* 1951, 0: 01–0: 02, 0: 17–0: 19.

<sup>618</sup> Itävaltalaisyntyinen, Saksasta Yhdysvaltoihin 1920-luvulla emigroitunut Ulmer teki Universalille vuonna 1934 menestyneen kauhuelokuvan *Musta kissa* (*The Black Cat*). Sen jälkeen Ulmerista tuli kuitenkin B-elokuvan ohjaaja, joka teki elokuvia osittain myös Hollywoodin studiojärjestelmän ulkopuolella. Unenomainen, kengännauhahudjetilla kuvattu rikoselokuva *Kiertotie* (*Detour*, 1945) on hämmäntävin esimerkki Ulmerin omintakeisesta estetiikasta. *Kiertotiehen* verrattuna *The Man from Planet X* on kerronnallisilta ratkaisuiltaan paljon tavanomaisempi elokuva, mutta siitäkin voi lukea jälkiä saksalaisen 1920-luvun ekspressionismin tyylikeinoista.

<sup>619</sup> *The Man from Planet X, Theatrical Trailer* 1951. Trailerin keskiössä on hirviömäisen muukalaisen kohtaaminen – vaikka itse elokuvassa muukalainen ei ole lainkaan niin hirviömäinen. Trailerin alussa kerrotaan, kuinka: “Your heart will pound...your pulse will throb...at the dreadful presence of the weirdest visitor...the world ever had!”

<sup>620</sup> Murphy 1972, 37; Sobchack 2001 (1987), 150.

<sup>621</sup> Haigh 2011, 16.

<sup>622</sup> Vieth 1999, 166.



*Kuva 9: The Man from Planet X ja invaasioelokuvan ensimmäinen avaruusmuukalainen, jonka aluksen kirkuva sankaritar Enid löytää sumun keskeltä kuin goottilaisessa kauhuelokuvassa.*

van kauhuelokuvasta.<sup>623</sup> Elokuvan trailerissa mainostettiin, että kyseessä on mielikuvitusta kutkuttava tarina ”modernista tieteestä”.<sup>624</sup>

Lähes kaikissa invaasioelokuvista nähtiin kohtaus, jossa esitettiin kvasitieteellistä pohdiskelua muukalaisten alkuperästä, olemuksesta ja tavoitteista.<sup>625</sup> Esimerkiksi *The Man from Planet X*:n alussa päähenkilö John Lawrence (Robert Clarke) keskusteleo tiedemies Robert Blanen (Gilbert Fallman) kanssa Maata lähestyvästä planeetasta. Keskustelu planeetan lähestymisen aiheuttamista seurauksista on kuitenkin juonen kannalta lähes merkityksetön. Elokuvan käsikirjoituksessa dialogi on tosin vielä pitempi, ja sen funktiona onkin osoittaa heti alkuun katsojalle elokuvan olevan vakavasti otettava tieteiselokuva. Uskot-

<sup>623</sup> Turner 1991, 35.

<sup>624</sup> Trailerissa luki teksti: ”A story of modern science that challenges imagination”. *The Thing from Another World, Theatrical Trailer* 1951.

<sup>625</sup> Yleensäkin moni 1950-luvun tieteiselokuva sisälsi kohtauksen, jossa katsojalle annettiin valistuksellinen opetustuokio esimerkiksi astrofysiikasta. Vieth 1999, 73.

tavuuden illuusion luominen on siinä tärkeämpää kuin päättelyn loogisuus tai edes mielekkyys juonen kannalta.<sup>626</sup>

Tiedemies oli invaasioelokuvissa pääsääntöisesti mies, mutta on huomattava, että niissä nähtiin myös tasa-arvoisesti toimivia tiedepariskuntia.<sup>627</sup> Tiedemieskuvauksessaan invaasioelokuvat erosivat jossain määrin muista 1950-luvun tieteiselokuvista. Errol Vieth korostaa, että 1950-luvun tieteiselokuvat käsittelivät, juonellisista eroavaisuuksistaan huolimatta, usein tieteen yhteiskunnallista funktiota. Tiede oli sekä pelastaja että tuhoaja, ja jo yksittäinen elokuva sisälsi ristiriitaisia näkemyksiä tieteellisen edistyksen yhteiskunnallisista seurauksista.<sup>628</sup> Invaasioelokuvissa kysymys tieteestä ja tiedemiehistä ei ollut kuitenkaan sillä tavoin keskeistä kuin esimerkiksi hirviöelokuvissa, joissa kuvattiin ydin säteilyn tai tieteellisten kokeiden tuhoisia seurauksia. Tiedemiehen rooli oli ensiarvoisen tärkeä myös invaasioelokuvissa, mutta se ilmeni erilaisella tavalla kuin muissa tieteiselokuvissa. Tiedemies saattoi olla joko yhteisönsä pelastaja tai sen kavaltaja, muukalaisille sielunsa myynyt petturi. Molemmat tyypit ovat löydettävissä jopa samasta elokuvasta. Avainkysymyksenä invaasioelokuvissa oli tiedemiehen suhde muukalaiseen ja omaan yhteisöönsä.

Atomivakoilua kuvattiin useissa puolidokumentaarisessa tyyliin tehdyissä rikoselokuvissa vuosina 1948–1954.<sup>629</sup> Jo antikommunistisessa vakoiluelokuvassa *I Walked a Crooked Mile* (1948, O: Gordon Douglas) kuvattiin vihollista avustavaa tiedemiestä. Siinä FBI jahtasi Neuvostoliitolle tietoja luovuttanutta ydinfyysikköä.<sup>630</sup> Tieteiselokuvan ensimmäinen petturitiedemies nähtiin myös antikommunistisessa *The Flying Saucerissa*. Lentävän lautasen kehittäneen tiedemies Lawtonin (Roy Engel) assistentti Turner (Denver Pyle) yrittää myydä esimiehensä keksintöä neuvostoliittolaisille. Lawton kuvataan naiiviksi ja hajamieliseksi professoriksi, kun taas Turner kuvataan roistoksi, joka on valmis pettämään maansa rahasta ja antamaan keksinnön vihollisen käyttöön.<sup>631</sup> *The*

<sup>626</sup> *The Man from Planet X* 1951, 0: 03–0: 06; *Man from Planet X*. Original Screenplay by Audrey Wisberg & Jack Pollexfen, 8–14, AMPAS. Myös esimerkiksi *Maailmojen sodassa* on kohtaus, jossa tiedemiehet pohtivat marsilaisten ominaispiirteitä. *Maailmojen sota* 1953, 0: 58–1: 00.

<sup>627</sup> Esimerkkinä tästä ovat *Punainen planeetta* ja *Tuntematon maailma*.

<sup>628</sup> Vieth 1999, 134–135.

<sup>629</sup> Evans 1998, 128–129. Evansin mukaan tiedemiehet olivat joko kaappauksen/kiristykseen kohteita tai sitten luopioita, jotka myyvät tietoja vihollisille. Evansinkin mainitsema *Varastettuja salaisuuksia* (*The Thief*, O: Russell Rouse, 1952) on hyvä esimerkki jälkimmäisestä variaatiosta.

<sup>630</sup> Hoberman 2011, 83–84.

<sup>631</sup> Turnerin kanssa yhteistyötä tehnyt kommunistijohtaja toteaa Lawtonille: “Sen sijaan, että keksintönne edistäisi Amerikan imperialistisia pyrkimyksiä, sitä käytetään nyt koko ihmiskunnan hyväksi”. *The Flying Saucer* 1950, 1: 21–1: 22.

*Flying Saucer* sisältää kaksi erilaista tiedemiestyyppiä, mutta tieteiselokuvan tiedemieskuvia käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa elokuva on sivuutettu. Tiedemiehen velvollisuudet eivät olekaan elokuvan keskiössä, ja molemmat tiedemiehet ovat sivuosahahmoja. *The Flying Saucer* on kuitenkin ensimmäinen 1950-luvun tieteiselokuvista, jossa nähtiin sekä keksijätiedemies että petturitiedemies. Sen tiedemieskuva on siksi myös erilainen kuin muissa eksplisiittisesti antikommunistisissa tieteiselokuvissa. *Punaisen planeetan* Calder ja *Kuolemanlaboratorion arvoituksen* Bucholz olivat katkeroituneita natsitiedemiehiä, jotka halusivat tuhota Yhdysvaltain maailmanmahdin tekemällä yhteistyötä kommunistien kanssa. *The Flying Saucer* asettaa uhkakuvaksi yhdysvaltalaisen tiedemiehen.

Ensimmäinen muukalaiselokuva *The Man from Planet X* jatkaa osittain samalla linjalla esittämällä kaksi tiedemiesahmoa. Professori Elliot (Raymond Bond) kuvataan hajamieliseksi tiedemiesneroksi, joka yrittää vilpittömästi ymmärtää maahan saapuvaa muukalaista. Hänen oppilaanaan on salamyhkäinen ja vankilasta hiljattain vapautunut tohtori Mears (William Schallert).<sup>632</sup> Muukalaisen aluksesta irronnutta kappaletta tutkittaessa muut ihailevat sen ominaisuuksia, kun Mears pohtii sen hyödyntämistä seuraavaa taloudellista voittoa.<sup>633</sup> Muukalaisen kohtaaminen näyttäytyy hänelle mahdollisuutena henkilökohtaiseen rikastumiseen. Hän suunnittelee, kuinka vieraan sivilisaation teknologiaa voitaisiin kaupallisesti hyödyntää ja kuinka se antaisi mahdollisuuden ”hallita maailman teollisuutta”. Innostuneen Mearsin reaktiota kuvataan elokuvan käsikirjoituksessa yksityiskohtaisesti. Audrey Wisbergin ja Jack Pollexfenin laatiman käsikirjoituksen mukaan Mearsin ”silmit hehkuivat turhautuneen kunnianhimon paloa.”<sup>634</sup> Tämä turhautuneisuus ja maaninen kaipuu menestykseen erottavat hänet professori Elliotista, joka on hyväsydäminen, mutta käytännöstä vieraantunut harmaahapsinen tiedemies. Mears on myös lahjakas tiedemies, mutta hän ei kanna eettistä vastuuta teoistaan. Elokuvan sankari John Lawrence (Robert Clarke) suhtautuu heti Mearsiin varauksellisesti: ”En pidä Mearsia järkevänä miehenä. Hän on kunnianhimoinen, briljantti ja häikäilemätön, mutta ei varmastikaan järkevä.”<sup>635</sup> Briljantti äly ja viisaus asetetaankin elokuvassa toistensa vastakohtaksi.

<sup>632</sup> Mearsin rikoksen laatu ei tosin selviä. Lawrence toteaa, että Mearsin ”olisi pitänyt saada 20 vuoden tuomio”. *The Man from Planet X* 1951, 0: 10–0: 11.

<sup>633</sup> *The Man from Planet X* 1951, 0: 13–0: 14.

<sup>634</sup> *The Man from Planet X*, 1951, 0: 14–0: 16; *Man from Planet X*. Original Screenplay by Audrey Wisberg & Jack Pollexfen, 34 (kohtaus 60), AMPAS. ”His eyes gleam with the inward, thwarted fires of frustrated ambition”.

<sup>635</sup> *The Man from Planet X*, 1951, 0: 41–0: 42; *Man from Planet X*. Original Screenplay by Audrey Wisberg & Jack Pollexfen, 77 (kohtaus 155), AMPAS. Elokuvan ja käsikirjoituksen sanamuoto ei ole aivan yhdenmukainen.



Mearsin roolihahmon taustat jäävät muuten ohuiksi, ja käsikirjoitusta on viimeistelyvaiheessa karsittu kohtauksesta, jossa kuvataan hänen luonteenpiirteitään. Poistetussa repliikissä Mears kuvataan kunnianhimoiseksi, mutta katkeroituneeksi, muiden tiedemiesten hylkäämäksi hahmoksi.<sup>636</sup> Saattaa olla, että tekijät ovat laskeneet yleisön tunnistavan pahan tiedemiehen ilman lisäselityksiä. Yksityiskohta paljastaa, että pahan tiedemiehen prototyyppiä ei tarvinnut yleisölle liiemmin esitellä. Se oli tuttu kauhuelokuvan perinteestä, josta pienellä budjetilla tehty *The Man from Planet X* muutenkin ideoitaan ammensi. Mears valehtelee Elliotille haluavansa ymmärtää muukalaista, mutta päästyään kahden muukalaisen kanssa hän muuttuu väkivaltaiseksi ja yrittää kiristää väkisin haluamansa tiedot. Kohdatessaan muukalaisen Mears toteaa: ”Sinun avullasi saan maailman polvilleen”.<sup>637</sup> Pienikokoinen muukalainen näyttää avuttomalta Mearsin hyökätessä hänen kimppuunsa. Muukalaisen pienikokoinen ulkomuoto on kiinnostava yksityiskohta, sillä edellisenä syksynä ilmestyneessä Frank Scullyn *Behind the Flying Saucers* -kirjassa avaruusmuukalaisia kuvattiin ”kääpiömäisiksi”, metrin mittaisiksi olioiksi.<sup>638</sup> Vasta Mearsin hyökkäys muuttaa muukalaisen vihamieliseksi: ahneen tiedemiehen väliintulo estää muukalaisen ja ihmisten välillä orastaneen yhteisymmärryksen.

Elokuvan lopussa Mears joutuu itse muukalaisen kontrolloimaksi. Kun sotilaat tulittavat muukalaista, Mears yrittää estää heitä, mutta kuolee itse räjähdyksessä. Käsikirjoituksessa Mearsin vallanhimo tulee korostetummin esiin. Elokuvasa Mearsin viimeisiä repliikkejä on kuitenkin leikattu. Poissa on Wisbergin ja Pollexfenin käsikirjoituksessa Mearsille kirjoitettu kohta: ”Maailman rikkaudet! Hän on minun! Valta, valta! – se on minun! Hän on minun!”<sup>639</sup> Karsintaa on tehty myös elokuvan loppudialogiin. Siinä sankari-pari John Lawrence ja Enid Elliott pohtivat, mitkä olivat lopulta muukalaisen tarkoitusperät:

<sup>636</sup> Karsimista on tosin tehty muutenkin runsaasti, mikä ei ole yllättävää, koska käsikirjoitus oli kovin puhelias ja hidas. Käsikirjoituksesta oli ylivivattu Lawrencen repliikki, jossa hän analysoi Mearsin persoonaa: ”Oh, he’s just an embittered man. Promising career ruined in disgrace – ostracised by his contemporaries – ambition frustrated. It’s enough to make any man – jaundiced.” *Man from Planet X*. Original Screenplay by Audrey Wisberg & Jack Pollexfen, 36 (kohtaus 60), AMPAS.

<sup>637</sup> *The Man from Planet X* 1951, 0: 34–0: 37. ”I will have world in my pocket with your help”.

<sup>638</sup> Scully kuvasi Azteciin, Uuden Meksikon osavaltioon syöksyneen ufon muukalaisia noin metrin mittaisiksi olioiksi. Scully 1950, 78–79 (tulostettu versio).

<sup>639</sup> *Man from Planet X*. Original Screenplay by Audrey Wisberg & Jack Pollexfen, 115 (kohtaus 250), AMPAS. ”The wealth of the world! He’s mine – the power! power! – It’s mine! He’s mine!”

Enid: Luulen, että olio oli ystävällinen. Mitä olisikaan mahtanut tapahtua jos tohtori Mears ei olisi pelästyttänyt häntä?

Lawrence: Kuka tietää? Ehkä ihmiskuntaa olisi kohdannut kaikkien aikojen suurin kirous...tai ehkä suurin siunaus.<sup>640</sup>

Wisbergin ja Pollexfenin käsikirjoituksessa Lawrence'n loppupuheenvuoro jatkui vielä seuraavasti: ”Emme tule koskaan tietämään, kuinka paljon me menetimme – ahneuden ja pelon vuoksi”.<sup>641</sup> Karsimisen myötä loppudialogin merkitys muuttuu, sillä käsikirjoituksen lopetus antaa enemmän painoarvoa tiedemiehen syllisyydelle kuin valmis elokuva. Karsimiselle oli kuitenkin elokuvalliset perusteensa, koska päähenkilön esittämä kysymys on tehokkaampi lopetus kuin käsikirjoituksen lisäselitys.

Muukalaisen kohtaaminen on *The Man from Planet X* -elokuvassa samanaikaisesti siunaus ja kirous, ja myös tiede on sekä mahdollisuus että pelottava uhka. *The Man from Planet X* todentaa erään tieteiselokuvan tyypillisimmistä peruskonflikteista: kaksijakoisen suhtautumisen tieteeseen ja teknologiaan.<sup>642</sup> Vivian Sobchack onkin todennut, että tieteiselokuva ei käsittele abstraktia tiedettä, vaan tieteen positiivisia ja negatiivisia yhteiskunnallisia seurauksia.<sup>643</sup> Tieteiselokuvaa folkloreen vertaava Per Schelde (1993) korostaa, että molemmille on yhteistä luonnon ja ihmisen välisen konfliktin dramatisointi. Tiede on ottanut uskonnon paikan maailmaa selittävänä järjestelmänä: uskonto tarvitsee papistonsa ja tiede tarvitsee tiedemiehensä. Tieteiselokuvat kertovat tieteestä siinä missä folklore kertoo yliluonnollisesta.<sup>644</sup> Schelden lailla David J. Skal näkee tieteiselokuvien (hullut) tiedemiehet ”nykyaikaisina pappeina”, jotka liikkuvat luonnontieteen ja taikauskon välimaastossa.<sup>645</sup>

Atomipommin kehittäminen antoi Yhdysvaltain sodanjälkeiselle johtoasemalle lujan sotilaallisen pohjan. Atomipommilla saavutettu etulyöntiasema osoittautui väliaikaiseksi, kun Neuvostoliitto vastasi haasteeseen räjäyttämällä oman atomipommin syyskuussa 1949.<sup>646</sup> Uusien aseiden luomien uhkakuvien sekä varustelulla hankittavan turvallisuuden ristiriita muutti suhdetta asetek-

<sup>640</sup> *The Man from Planet X*, 1951 1: 09–1: 11.

<sup>641</sup> *Man from Planet X*. Original Screenplay by Audrey Wisberg & Jack Pollexfen, 117–118 (kohtaus 261-, merkinnät kohtauksesta tässä kohdin käsikirjoituksessa epäselviä), AMPAS.

<sup>642</sup> Sama dilemma löytyy jo Stevensonin *Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde* -romaanista. Markku Envallin mukaan Jekyllin sammumaton tiedonjano ja kokeet merkitsevät ”tunkeutumista Jumalan valtapiiriin” ja johtavat siten väistämättä traagisiin seurauksiin. Envall 1988, 168–169.

<sup>643</sup> Sobchack 2001 (1987), 63.

<sup>644</sup> Schelde 1993, 2–5.

<sup>645</sup> Skal 1998, 315.

<sup>646</sup> Neuvostoliiton atomipommitestistä ks. esim. Boyer 1994, 336–337.

nologiaan. Riskien minimointi ja katastrofin estäminen muodostuivat turvallisuuskierteeseen joutuneen yhteiskunnan kohtalonkysymyksiksi.<sup>647</sup> Aseteknologiaa kehittäneet ja sen salaisuuksia säilyttäneet tiedemiehet olivat kansallisen puolustuksen avainhenkilöitä.

Hiroshiman ja Nagasakin atomipommien jälkeen pommin kehittäneet tiedemiehet nousivat Yhdysvalloissa julkisiksi hahmoiksi, joiden mielipidettä kysyttiin mitä erilaisimpiin asioihin. Monet tiedemiehet – Albert Einstein, J. Robert Oppenheimer, Arthur H. Compton – puhuivat kansainvälisen yhteistyön tarpeesta ja atomien energian rauhanomaisen käytön puolesta.<sup>648</sup> Yhdysvaltain tiedemiesliitto julkaisi keväällä 1946 myyntimenestykseksi osoittautuneen esseekokoelman *One World or None*, jossa pohdittiin, miten atomipommiteknologiaa voitaisiin hallita. Jo kokoelman nimi paljastaa sen agendan, sillä monien tiedemiesten unelmissa siinsi ajatus atomisalaisuuksia säilyttävästä kansainvälisestä järjestöstä tai peräti maailmanhallituksesta.<sup>649</sup> Aktivistitiedemiehiä ihailtiin laajalti vuosina 1945–1946 ja vuonna 1947 MGM julkaisi Norman Taurogin ohjaaman elokuvan *Alku vai loppu* (*The Beginning or the End*), jossa atomipommin kehittäneet tiedemiehet kuvattiin sankareiksi.<sup>650</sup> Vuoden 1947 aikana, kylmän sodan rintamalinjojen vakiintuessa, tuuli alkoi kääntyä ja tiedemiesten rauhanaktivismi muuttui epäilyttäväksi.<sup>651</sup>

Sankaritiedemiesten, joita oli ihailtu ja joiden mielipiteitä oli kuunneltu, ideologinen luotettavuus joutui jo 1940-luvun lopulla suurennuslasin alle. Atomivakoilu nousi julkiseksi keskustelunaiheeksi Alger Hissin oikeudenkäynnin aikana. Hissin oikeudenkäynti päättyi tammikuussa 1950 ja muutamaa viikkoa myöhemmin saksalais-brittiläinen fyysikko Klaus Fuchs pidätettiin Iso-Britanniassa vakoilusta. Toisen maailmansodan aikana Fuchs oli työskennellyt atomipommin kehittämiseen johtaneessa Manhattan-projektissa Los Alamosissa. Hän luovutti tietoja Neuvostoliittolaisille, mikä nopeutti ratkaisevasti Neuvostoliiton atomipommi-ohjelmaa.<sup>652</sup> Senaattori Joe McCarthy käytti taitavasti hyväkseen Hissin ja Fuchs in tapauksia lietsomalla atomivakoilun uhkakuvaa keväällä

<sup>647</sup> Salmi 1996, 187.

<sup>648</sup> Boyer 1994, 59–60.

<sup>649</sup> Federation of American Scientists -järjestön julkaisemasta *One World or None* -kokoelmasta ks. Boyer 1994, 76–81.

<sup>650</sup> Evans 1998, 33–34.

<sup>651</sup> Boyer 1994, 96. Niinpä kun MGM julkaisi vuonna 1952 toisen Hiroshiman pommitusta kuvanneen elokuvan *Hopeasiivet* (*Above and Beyond*, O: Melvin Frank & Norman Panama), sen sankareina olivatkin tiedemiesten sijaan sotilaat. Elokuvesta ks. Evans 1998, 47–50.

<sup>652</sup> Fuchs in pidätyksessä kyse ei ollut mistään kommunistivainojen tuottamasta ”vainoharhasta”, vaan Fuchs todella toimitti Neuvostoliittoon atomipommiin kehittämiseen liittyvää informaatiota, joka edesauttoi ratkaisevasti Neuvostoliiton atomipommi-kehittelyä. Rose 1999, 79–80, 104–105; Gaddis 2005, 39–40.

1950. Julius ja Ethel Rosenbergin pidättäminen myöhemmin samana vuonna ja maaliskuussa 1951 alkanut oikeudenkäynti näyttivät antavan pontta mediahahmoksi nousseen McCarthyn väitteille korkeisiin virkoihin soluttautuneista petteureista. Sitten 1960- ja 1970-luvun aikalaiskirjoittelussa ja revisionistisessa historian tutkimuksessa Rosenbergit kuvattiin kommunistivainojen viattomiksi marttyyreiksi. Rosenbergin tapausta tutkineet historioitsijat Ronald Radosh ja Joyce Milton (1983) kuitenkin osoittivat, että Julius Rosenberg ei ollut viaton sivustakatsoja, vaan laajan vakoiluoperaation koordinoija.<sup>653</sup> Myöhempi historian tutkimus on Venona-dokumenttien pohjalta vahvistanut Radoshin ja Miltonin teesit, vaikka Rosenbergin välittämien tietojen merkittävyys herättää yhä kiistelyä.<sup>654</sup>

Tiedemiesten eettinen vastuu ja luotettavuus olivat teemoina esillä aikalaiskirjoittelussa. Albert Einstein oli jo 1930-luvulta lähtien pohtinut tieteen eettisiä kysymyksiä ja tiedemiesten moraalialia. Kirjoittaessaan tieteen ja etiikan laeista vuonna 1950 Einstein eritteli tieteellisen ajattelun ja tiedemiesten ominaispiirteitä seuraavasti:

Tieteellisellä ajattelutavalla on se piirre, että ne käsitteet, joita se käyttää yksiselitteisten järjestelmiensä rakentamiseen, eivät ilmennä tunteita. Tiedemiehelle on olemassa vain ”oleminen”, mutta ei toivomista, ei arvostelmaa, ei hyvää, ei pahaa, ei päämäärää. (...) Totuutta etsivässä tiedemiehessä on jotain puritaanisen pidättyväistä: hän pysyttelee kaukana kaikesta tahdon oikuista riippuvasta tai tunteenomaisesta.<sup>655</sup>

Einsteinin määrittelyssä korostui tunteenomaisen ajattelun ja tieteellisen tiedon välinen ero: tiedemies siirsi tunteet syrjään etsiessään totuutta. Eräissä invaasioelokuvissa tiedemiesten puritaanisesta älyllisyydestä ja tunteiden väheksynnästä on kuitenkin tehty paheita, jotka osoittavat hänen etääntyneen yhteisönsä arvoista. Tunnetuin esimerkki on *Se toisesta maailmasta* -elokuvan tiedemieshahmo, tohtori Carrington (Robert Cornthwaite).

*Se toisesta maailmasta* -elokuvan tulkitsemisessa törmätään kysymykseen siitä, kuka on elokuvan todellinen auteur. Christian Nyby on merkitty elokuvan ohjaajaksi, mutta siinä näkyy tuottaja Howard Hawksin kädenjälki. Elokuva-

<sup>653</sup> Radosh & Milton 1983, 450–452. Radoshin ja Miltonin mukaan Julius Rosenberg oli syyllinen vakoiluun, mutta Ethel ei osallistunut toimintaan juuri millään tavoin.

<sup>654</sup> Schrecker 1998, 176–179. Revisionistista koulukuntaa edustava Ellen Schrecker toteaa Julius Rosenbergin olleen KGB:lle tietoja välittänyt vakooja. Hän kuitenkin kyseenalaistaa sen, että Rosenberg olisi ollut merkittävä vakooja. Tosin jo Radosh & Milton myönsivät, että Julius Rosenbergin neuvostoliittolaisille välittämät tiedot eivät olleet lainkaan niin merkittäviä kuin Klaus Fuchsin välittämät tiedot.

<sup>655</sup> Albert Einstein: ”Tieteen ja etiikan lait”. Atomisota vai rauha 1980, 110. Käännös Eva Isaksson.

kritiikin ohjaajakeskeisyys ei kuitenkaan ole vaikuttanut elokuvasta esitettyihin tulkintoihin, sillä sitä pidetään yleisesti Howard Hawksin teoksena. Esimerkiksi Robin Wood listaa sen Hawks-elokuvaksi ohjaajan tuotantoa käsittelevässä teoksessaan (1968). Nyby oli toki muodollisesti ohjaaja, mutta kuvaukset sujuivat Hawksin valvovan silmän alla.<sup>656</sup> Elokuvan trailerissa sitä mainostettiin Howard Hawks -elokuvana.<sup>657</sup> Myös levitysyhtiö RKO:n esittelylehtisessä puhutaan tuottaja Hawksin elokuvasta, kun taas Nyby mainitaan ohjaajana vain ohimennen.<sup>658</sup> Pääosaa esittäneen Kenneth Tobeyn mukaan Hawksin persoona hallitsi myös kuvaustilannetta. Myös Carringtonia näytelleen Robert Cornthwaiten mukaan Howard Hawks oli ehdoton auktoriteetti kuvauspaikalla.<sup>659</sup>

Suurten studioiden monopoliaseman päätyttyä vuonna 1948 monet ohjaajat ja näyttelijät olivat perustaneet omia tuotantoyhtiöitä. Howard Hawks 1950-luvun alussa oli 20th Century-Foxin palkkalistoilla ohjaajana, mutta hän oli perustanut Winchester-tuotantoyhtiön, jonka ensimmäinen elokuva oli hänen itsensä tuottama *Se toisesta maailmasta*.<sup>660</sup> Ohjaajakrediittien antaminen Nybylle oli luontevaa, sillä tämä oli ollut leikkaajana neljässä Hawksin elokuvassa 1940-luvulla.<sup>661</sup> Hawksin ohjaajaprofiilin kannalta saattoi myös olla viisasta, että arvostettu ohjaaja ei tahrannut nimeään ottamalla krediittiä teoksesta, joka oli filmikaupungin standardien mukaan B-budjetin elokuva tai joka näytti B-budjetin elokuvalta. Tosiasiassa se ei ollut sitä. Levitysyhtiö RKO:n esittelylehdisten mukaan budjetti oli peräti 1,3 miljoonaa dollaria, joka oli jo A-elokuvan budjettitasoa.<sup>662</sup>

*Se toisesta maailmasta* oli yleisömenestys ja se sijoittui *Variety*n vuoden 1951 Top Grossers -listalle sijalle 47. Vuoden loppuun mennessä tuloja oli kertynyt 1,95 miljoonaa dollaria ja elokuva oli myös menestynein vuonna 1951 julkaistuja tieteiselokuvista.<sup>663</sup> Myös kriitikkovastaanotto oli pääosin myönteinen.

<sup>656</sup> Wood 1968, 107. Myös Bill Warrenin mukaan Hawks on elokuvan todellinen ohjaaja. Warren 1982, 48–49.

<sup>657</sup> *The Thing from Another World, Theatrical Trailer* 1951. Ohjaaja Nybyä ei trailerissa mainita lainkaan, mikä tosin oli trailerille varsin tyypillistä. Tuottaja Hawksin nimen mainitseminen osoittaa, että elokuvaa haluttiin markkinoida nimenomaan Hawks-elokuvana.

<sup>658</sup> "Vital Statistics". AMPAS production files, clippings: *The Thing from Another World*.

<sup>659</sup> Tobeyn mukaan "Howard Hawks ohjasi elokuvan yhtä kohtausta lukuun ottamatta. Chris Nyby ohjasi kohtauksen, jossa tulemme ovesta sisään, ja se on elokuvan huonoin kohtausta". Haastattelut teoksissa Weaver 1994, 346 ja Weaver 1995, 117.

<sup>660</sup> Lev 2003, 31–32.

<sup>661</sup> Viimeisin näistä oli western-klassikko *Punainen virta* (Red River, 1948), joka toi Nybylle Oscar-ehdokkuuden leikkauksesta. *Se toisesta maailmasta* -ohjauksensa jälkeen Nyby palasi leikkaajaksi Hawksin westerniin *Korkean taivaan alla* (The Big Sky, 1952).

<sup>662</sup> "Vital Statistics". AMPAS production files, clippings: *The Thing from Another World*. Ks. myös Robert Cornthwaiten kommentti elokuvan budjetista, Weaver 1995, 21.

<sup>663</sup> *Variety Weekly*, 2.1.1952. Kansiossa *Variety's Rental Charts Vol 1*, AMPAS.

*The New York Timesin* Thomas M. Pryor kehui elokuvaa ja totesi, ettei siten Frankenstein-elokuvien valkokankailla oltu nähty yhtä vakuuttavaa science fictionia.<sup>664</sup> Myös *The Washington Postin* Orval Hopkins piti sitä parhaana ”pseudotieteellisenä trillerinä” sitten *Frankensteinin*.<sup>665</sup> Molemmissa arvioissa elokuva siis kytkettiin Frankenstein-traditioon. *The Motion Picture Heraldin* arvio oli kriittisempi, ja siinä elokuva liitettiin 1930-luvun sarjaelokuvaan määrittelemällä se ”eksploraatioelokuvaksi, jossa on nostalgisia kaikuja eilispäivän sarjaelokuvista”.<sup>666</sup>

Elokuvan budjettia ei käytetty suuriin näyttelijäpalkkioihin, sillä suurin osa rahoista meni erikoisefekteihin. Mainonnassa tähtien puutetta kompensoitiin korostamalla, kuinka elokuvaan oli haettu uusia ja lupaavia näyttelijäkasvoja. Vastaavaa mainosstrategiaa käytti samana vuonna ensi-iltaan tullut *Uhkavaatimus maalle*. Nimekkäiden elokuvatähtien puuttuminen oli tosin lajityypissä pikemminkin sääntö kuin poikkeus, sillä erikoisefektit ja lavasteet nielivät suuren osan budjetista.<sup>667</sup> John Baxter (1970) vetää tästä sen johtopäätöksen, että science fictionin ”sankarina” on itse juoni.<sup>668</sup> Toisin sanoen juoni tai keskeinen idea on tärkeämpää kuin uskottavien tai psykologisesti monisyisten henkilöhahmojen luominen. Baxterin yksinkertaistus ei kuitenkaan sovi ongelmitta *Se toisesta maailmasta* -elokuvaan, sillä sen juonirungossa henkilösuhteilla on tärkeämpi merkitys kuin invaasioelokuvissa keskimäärin.

*Se toisesta maailmasta* pohjautuu John W. Campbell, Jr:n (salanimellä Don A. Stuart) vuonna 1938 ilmestyneeseen novelliin ”Oleno” (Who Goes There?), jonka avaruusmuukalainen on ihmishahmon ottava hirviö. Novelli ei kirjallisesti tai temaattisesti poikennut tieteislukemistojen valtavirrasta, mutta sen jälkivaikutus oli kuitenkin merkittävä. Campbell vaikutti päätoimittajana siihen, että myös muiden kirjoittajien muukalaiskuvaukset alkoivat muistuttaa ”Olenon” asetelmia.<sup>669</sup> Campbell suosi – tai suorastaan vaati kirjoittajilta – tarinoita, joissa vihollisrotujen kuvauksissa oli käytetty esikuvina hyönteisiä, matelijoita ym. alempia eläimiä.<sup>670</sup> Lukijalle annettiin kuva kaikin puolin vas-

<sup>664</sup> ”The Thing from Another World”, *The New York Times* 3.5.1951, *The New York Times Film Reviews*, 2517. *Varietyssa* elokuva sai kuitenkin niivan vastaanoton, ja sitä kuvattiin määreellä ”exploitation special”. ”The Thing”, *Variety* 4.4.1951. VCSFR, 86.

<sup>665</sup> Orval Hopkins: ”The Thing a Good Chriller, Neatly and Swiftly Presented”, *The Washington Post* 5.4.1951, B14.

<sup>666</sup> ”The Thing”, *Motion Picture Herald*, 7.4.1951, 793.

<sup>667</sup> O’Donnell 2003, 171.

<sup>668</sup> Baxter 1970, 7–8. Näkemys juonesta tieteiselokuvan tähtenä ei ole tosin Baxterin oma, vaan hän siteeraa brittikirjailija Kingsley Amisia.

<sup>669</sup> John W. Campbell oli poliittisesti konservatiivi, ja vasemmistolaisten kirjoittajien oli julkaistava tekstinsä muualla. Mendlesohn 2009, 53.

<sup>670</sup> The Encyclopedia Of Science Fiction 1993, 624–625.

tenmielisestä ja säälimättä tuhottavaksi joutavasta vihollisesta. ”Oleno” jatkoi H. G. Wellsin viitoittamaa tietä kuvatessaan invaasiota yrittävän ja muotoaan muuttavan muukalaisen tuhoamisoperaatiota. Novellin tapahtumat sijoittuvat Etelänavalle. Muukalaisen jäätyneenä löytävä retkikunta huomaa, että vieras elämänmuoto ”piiloutuu” ihmiseen omimalla ihmishahmon ja tämän persoonallisuuden.<sup>671</sup> Novellin teho perustuukin arvuutteluun siitä, kuka miehistön jäsenistä on muukalainen.

Charles Ledererin käsikirjoitus on lähtökohdiltaan erilainen kuin novelli, ja elokuvan tapahtumat on siirretty Etelänavalta Pohjoisnavalle.<sup>672</sup> Kuvausten aikana Erza Goodman haastatteli Hawksia *Los Angeles Times*issa ilmestyneessä jutussa. Hawks totesi, että novellista käytettiin vain neljä sivua eli ”alkuperäinen idea”.<sup>673</sup> Yhteistä novellille ja käsikirjoitukselle on jään alta löytyvä hirviö sekä miehistön kamppailu sitä vastaan arktisissa olosuhteissa. Muukalainen on kuitenkin olennaisesti erilainen: Campbellin tarinassa olio muuttaa muotoaan, kun taas Ledererin käsikirjoituksessa kyse on ”älyllisestä vihanneksesta”, joka ei ota ihmisen hahmoa.<sup>674</sup> Ulkonäöltään muukalainen muistuttaa jossain määrin Boris Karloffin esittämää *Frankenstein*-elokuvan (1931) hirviötä, mikä sekin kytkee elokuvaa 1930-luvun kauhuelokuvaan. *Los Angeles Times*in jutussa Hawks kuitenkin korosti, että hänen uusi teoksensa ei ole kauhuelokuva, vaan kyseessä on uudenlainen, ”tieteellinen” tarina.<sup>675</sup> Kommentti on tosin ymmärrettävä pikemminkin markkinointia vauhdittavaksi heitoksi kuin pyrkimykseksi lajityyppimäärittelyyn: science fictionin kasvavan suosion vuoksi tieteellisillä tarinoilla oletettiin olevan kysyntää.

*Se toisesta maailmasta* kuvaa eristyksiin jääneen, tiedemiehistä ja sotilaista koostuvan ryhmän kamppailua muukalaista vastaan. Tiedemies Carringtonin ja elokuvan sankarin, kapteeni Hendryn (Kenneth Tobey) välinen ristiriita toimii muukalaisen kohtaamisen ohella elokuvan punaisena lankana ja myös sen ideologisen sisällön määrittäjänä. Muukalaisten uhkaa voi lukea kylmän sodan

<sup>671</sup> ”Olenon” tarinassa tiedemiehistä, jotka kohtaavat Etelämantereella vieraan elämänmuodon, on yhtymäkohtia kauhukirjailija H. P. Lovecraftin novelliin *Hulluuden vuorilla* (At the Mountains of Madness, 1931/julkaistu 1936). Lovecraft kuvaa novellissaan tarkasti muukalaisten sivilisaatiota, mutta siinä ei ole muotoaan muuttavaa hirviötä.

<sup>672</sup> Krediiteissä käsikirjoittajaksi on merkitty Lederer, ja hänen nimensä on etusivulla myös heinäkuussa 1950 laaditussa käsikirjoitusversiossa. Käsikirjoituksen laatimiseen otivat kuitenkin osaa myös Ben Hecht ja Howard Hawks.

<sup>673</sup> Erza Goodman: ”Behind the Camera”, *Los Angeles Daily News* 13.11.1950. AMPAS production files, clippings: The Thing from Another World.

<sup>674</sup> John Carpenterin ohjaama uusintafilmatisointi *The Thing – ”se” jostakin* (The Thing, 1982) on novellin idealle uskollisempi.

<sup>675</sup> Hawks käytti ilmaisua ”Scientific yarn”. Erza Goodman: ”Behind the Camera”, *Los Angeles Daily News* 13.11.1950. AMPAS production files, clippings: The Thing from Another World.

allegoriaksi. Alussa Hendry toteaa, kuinka venäläisiä pyörii Pohjoisnavalla ”kuin kärpäsiä”.<sup>676</sup> Lopussa lehtimies Scotty (Douglas Spencer) lähettää raporttinsa, jossa hän hehkuttaa oliota vastaan käydyn kamppailun sankarillisuutta ja kehoittaa kuulijoita katsomaan taivaalle (”Keep Watching the Skies”).<sup>677</sup> Loppupuhetta onkin tulkittu piilotetuksi viestiksi odotettavissa olevasta kommunistien hyökkäyksestä. Elokuvatutkija ja taidefilosofi Noël Carrollin (1990) mukaan elokuva varoittaa paitsi lentävistä lautasista myös Neuvostoliiton pommikoneista.<sup>678</sup> Carroll tulkitsee siis elokuvan kylmän sodan allegoriaksi.

Nähdäkseni Carrollin tulkinta on yliampuva, sillä elokuvasta ei ole löydettävissä näin eksplisiittistä poliittista viestiä. Suurin osa aikalaiskritikoista ei tulkinnut sitä antikommunistiseksi elokuvaksi tai kylmän sodan kuvaukseksi. Kuitenkin elokuvan tiedemieskuvassa on implisiittisiä yhtäläisyyksiä antikommunistiseen retoriikkaan. Tämä yhteys huomattiin myös eräässä aikalaisarvioissa.

Millaista tahansa hyytävää pelkoa hermostuneet keskivertokansalaiset ovatkin tunteneet niistä kahdesta uhasta ja mysteeristä, jotka kummittelevat populaaritetuudessa – puhumme nyt kommunisteista tässä maassa ja ulkoavaruuden vierailijoista – niin se ei ainakaan hälventynyt niistä elokuvista, jotka tulivat ensi-iltaan tällä viikolla. Itse asiassa pelot saattoivat jopa vahvistua (vaikka emme kuvittele tällaisen hämmennyksen sattuvan kenellekään, jolla on vahva ja rationaalinen mieli).<sup>679</sup>

*The New York Timesin* vaikutusvaltainen kriitikko Bosley Crowther vertasi näillä sanoilla kahta keväällä 1951 ensi-iltansa saanutta elokuvaa, *I Was a Communist for the F.B.I.* ja *Se toisesta maailmasta*. Ensiksi mainittu oli jännityselokuva kommunistien piiriin soluttautuvan agentin urheasta taistelusta vihollisten keskellä, jälkimmäinen tietiselokuva invaasiota yrittävästä, hirviömäisestä avaruusmuukalaisesta. Vaikka kyse oli eri lajityypin elokuvista, liberaali Crowther löysi niistä toisiaan muistuttavan, mutta silti erilaisen uhkakuvan. Hän vertasi sarkastisesti kommunisteja *Se toisesta maailmasta* -elokuvan älykkääseen kasviin: molemmat ehkä odottivat ”siepatakseen meidät”. Hänestä molemmat elokuvat olivat, erilaisista pyrkimyksistään huolimatta, tyypillisiä Hollywood-tuotteita, joiden uhkakuvat olivat luonteeltaan enemmänkin sensaatiohakuisia kuin rationaalisesti perusteltuja.<sup>680</sup> Tietiselokuvan ja antikommunistisen elo-

<sup>676</sup> *Se toisesta maailmasta* 1951, 0: 04–0: 05.

<sup>677</sup> *Se toisesta maailmasta* 1951, 1: 21–1: 23.

<sup>678</sup> Carroll 1990, 208.

<sup>679</sup> Bosley Crowther: ”Two Great Menaces Are Here in New Films”, *The New York Times* (leikkeessä vain merkintä ca. 5-51 eli toukokuussa 1951). AMPAS production files, microfiches: *I Was a Communist for the FBI*.

<sup>680</sup> *Ibid.*



kuvan sykli on tutkimuskirjallisuudessa yleensä erotettu toisistaan. Crowtherin tapa rinnastaa antikommunistinen agenttielokuva invaasioelokuvaan kuitenkin osoitti, miten samantyyppisiä uhkakuvia jo aikalaiskriitikot saattoivat katsoa niiden käsittelevän.

## Uhkaava älykkyys

Carringtonin tiedemiesahmon ja Hendryn johtaman sotilasjoukon vertailu paljastaa elokuvan ideologiset koordinaatit. Pohjoisnavalla sijaitsevassa tukikohdassa on sekä tiedemiehiä että sotilaita. Elokuvan alussa Hendry on johtava auktoriteetti sotilaille ja Carrington on tiedemiesten johtaja. Carrington kuvataan ansioituneeksi, Nobelin-palkinnon voittaneeksi tiedemieheksi, joka viihtyy paremmin omassa laboratoriossaan kuin muun miehistön seurassa. Kun Carringtonin nimi mainitaan ensimmäistä kertaa, selviää, että hän on ollut mukana ”Bikinillä”, millä tarkoitetaan Bikini-saarilla kesällä 1946 tehtyjä ydinkokeita.<sup>681</sup> Viittaus ydinkokeisiin antaa heti alussa Carringtonista kuvan merkittävänä tiedemiehenä: tiedemiesten rooli varustelukehityksen takuumiehinä antoi tieteen tuloksille painoarvoa.

Tiede näyttää olevan Carringtonin tärkein elämänsisältö, ja tieteellinen uteliaisuus määrittelee myös hänen suhteensa muukalaiseen.<sup>682</sup> Carrington on olemukseltaan hintelä älykkö, joka poikkeaa jo fyysisesti muusta miehistöstä. Poikkeavuus huomattiin jo aikalaisarvioissa. *Timen* arvostelussa todettiin, että hänet on ”vihjailevasti puettu venäläistä muistuttavaksi”, mikä viitannee muutamissa kohtauksissa nähtävään paksuun takkiin ja karvahattuun.<sup>683</sup> Elokuvassa nähtävä parrakas Carrington ei kuitenkaan muistuta Charles Ledererin ensimmäisessä käsikirjoitusversiossa annettua kuvaa tiedemiehestä. Ledererin käsikirjoitusversiossa Carringtonia luonnehditaan alati hymyileväksi, ”komeaksi ja lihaksikkaaksi mieheksi”.<sup>684</sup> Käsikirjoituksen sulavakäyttöinen tiedemies on kaukana valmiin elokuvan kylmänkalseasta tiedemiesahmosta. Elokuvassa Carrington ei hymyile eikä vitsaile, vaan päinvastoin erottuu muusta miehistöstä vakavuudellaan.

<sup>681</sup> *Se toisesta maailmasta* 1951, 0: 03–0: 04. Bikinillä testattiin ensimmäistä kertaa vedenalaista ydinräjähdystä. Boyer 1994, 22, 334.

<sup>682</sup> Katsellessaan jään alla olevaa muukalaisen alusta hän toteaa: ”Kohta meillä voi olla avain tähtiin. Miljoona vuotta historiaa odottaa jäissä”. *Se toisesta maailmasta* 1951, 0: 21–0: 22.

<sup>683</sup> *Time* 14.5.1951. AMPAS production files, clippings: The Thing from Another World.

<sup>684</sup> ”He is good looking, well built, soft spoken. His dominant character is a smile that seems never to leave his lips”. The Thing. First Draft Screenplay by Charles Lederer. July 31, 1950, kohtaus 10, AFI.



*Kuva 10: Se toisesta maailmasta -elokuvassa tiedemies Carrington (vas) ja kapteeni Hendry (keskellä) suhtautuvat vastakkaisilla tavoilla muukalaisen aiheuttamana uhkaan.*

Sotilaiden suojellessa miehistöä Carrington keskittyy suojelemaan oliota, sillä hänen tavoitteenaan on ”kommunikointi” sen kanssa. Hän ihailee älykästä oliota, jonka evoluutiokehitystä eivät olleet haitanneet ”tunteelliset tai seksuaaliset tekijät”. Jakautumalla lisääntyvän, ihmisverta ravintonaan käyttävän kasvi-olion sukupuolettomuus ja tunteettomuus kiehtovat tiedemiestä. Carrington toteaaakin: ”Ei tuskaa eikä mielihyvää kuten me tunnemme nyt. Ei tunteita, ei sydäntä. Täysin ylivoimainen meihin verrattuna.”<sup>685</sup> Carringtonille olio on inhimillisistä rajoitteista vapaa, muuntautumiskykyinen ja älyllinen olento, jonka suojeleminen on tiedemiehen velvollisuus.

Sotilaiden vihamielinen asenne olioon on Carringtonista silkkaa ymmärtämättömyyttä, sillä ”vain tiede voi kukistaa” muukalaisen. Tiedemiehelle muukalainen ei ole pelkkä vihollinen, vaan tutkittava kohde, joka voi laajentaa ihmiskunnan tietopotentiaalia.<sup>686</sup> Miehistön ja Carringtonin välinen ristiriita

<sup>685</sup> *Se toisesta maailmasta* 1951, 0: 44–0: 47.

<sup>686</sup> *Se toisesta maailmasta* 1951, 0: 57–1: 02. Keskustellessaan muiden tiedemiesten kanssa oliion vaarallisuudesta Carrington toteaa, että ”tieteellä ei ole vihollisia, on vain tutkittavia ilmiöitä”.

tiivistyy loppupuolen kohtauksessa, jossa Carrington yrittää vielä kerran perustella, miksi oliota ei saa tuhota:

Carrington: Tieto on tärkeämpää kuin elämä. Meillä on vain yksi syy olemassaoloon: ajatella, ottaa selvää, oppia.

Scotty: Mitä muuta me voimme oppia siltä kuin nopeamman tavan kuolla?

Carrington: Mitä meille tapahtuu on merkityksetöntä. Millään muulla paitsi ajatuksillamme ei ole väliä. Olemme ajattelemalla selvittäneet luonnon ihmeet. Olemme halkaisseet atomin...

Luutnantti Dykes: Ja se on todella tehnyt maailman onnelliseksi!

Carrington: Olemme lajimme aivoille velkaa kuolemamme täällä. Emme saa tuhota tiedonlähdettä.<sup>687</sup>

Kuten Scottyn ja Dykesin (James Young) kommentteista voi päätellä, miesporukka suhtautuu tohtorin saarnaamiseen lähinnä huvittuneesti. Tosikkomaisista Carringtonia ei oteta vakavasti. Hän on käytännöstä vieraantunut ja itsensä muista eristänyt teoreetikko, joka ei ymmärrä tosielämän realiteetteja. Carrington kääntyy muuta miehistöä vastaan ja yrittää estää olion tuhoamisen. Lopuksi hän puhuu oliolle:

Kuuntele, olen ystäväsi. Minulla ei ole aseita. (...) Haluan oppia tuntemaan sinut ja auttaa sinua. Usko minua, sinä olet viisaampi kuin mikään maan päällä. Käytä älyäsi! Katso minua ja ymmärrä, mitä haluan sanoa. En ole vihollisesi, olen tiedemies.<sup>688</sup>

Carrington luottaa olion äylliseen kapasiteettiin, kun muu miehistö luottaa yhteisön keskinäiseen solidaarisuuteen ja sen kykyyn tuhota vihollinen. Carringtonin nöyryminen mestarinsa edessä osoittaa, että hänelle tärkeintä on ihmislajin evolutiivinen kehitys. Yhden tukikohdan miehistöllä ei ole tiedemiehelle merkitystä, vaan heidät voidaan uhrata puhtaan äyllisyyden alttarille.

Carringtonin kaltaista roolihahmoa ei löydy Campbellin novellista, joka muutenkin oli hyvin erilainen kuin Ledererin sen pohjalta laatima käsikirjoitus. Novellin eräs tiedemiestä, Blair, puolustaa aluksi oliota, joka on hänelle ”luonnon legitiimi lapsi” siinä missä ihmisetkin.<sup>689</sup> Blair kääntyykin muuta miehistöä vastaan, mutta hänen motiivinsa ovat kuitenkin erilaisia kuin Carringtonilla. Blair ihailee oliota ja on valmis tuhoamaan retkikunnan, mutta syynä ei ole muukalaisen ymmärtäminen, vaan pyrkimys sen eristämiseen. Blairille mie-

<sup>687</sup> *Se toisesta maailmasta* 1951, 1: 13–1: 15.

<sup>688</sup> *Se toisesta maailmasta* 1951, 1: 17–1: 19.

<sup>689</sup> Novellissa Blair pitää miehistölle myös oliota puolustelewan puheen korostaen sen ”erilaisuutta”. John W. Campbell, Jr., ”Olento” 1991 (1938), 85.

histö on uhrattavissa, jotta vieras elämänmuoto ei pääse leviämään; Carringtonille miehistö on uhrattavissa, koska muukalainen edustaa sitä kehittyneempää elämänmuotoa. Carringtonin arvoasteikossa ajattelun kirkkaus ohittaa inhimilliset tunteet. Olio ei kuitenkaan kuuntele tiedemiehen vakuutteluja, vaan lyö tämän tylästi maahan. Vihollisen ymmärtämisen metodi on epäonnistunut, ja sotilaat tuhoavat olion.

Elokuvan muukalainen (kuva 11) muistuttaa ulkoisesti 1930-luvun kauhuelokuvien hirviöitä.<sup>690</sup> Elokuvatutkija Patrick Gonder (2003) lukee *Se toisesta maailmasta* -elokuvan samaan sarjaan kuin ne kauhuelokuvat, joiden pääosassa oli ”kapinoiva ruumis”, elossa pidettävä tai itsestään lisääntyvä ihmisruumiin jatke. Gonderin mukaan elokuvan hirviö ei ole poliittinen kylmän sodan hirviö, vaan rodullinen hirviö, joka representoi etnisiä vähemmistöjä kohtaan tunnettuja pelkoja. Hirviö ei tule ulkoavuudesta tai symbolisesti edes Neuvostoliitosta, vaan ”meistä”: se on tuhottava, jotta terveen ja normaalin kategoriat voidaan säilyttää.<sup>691</sup> Valitettavasti Gonderin analyysi jää kovin ohueksi ja epäselväksi. Sitä vaivaa



*Kuva 11: Tiedemies Carrington yrittää vedota muukalaiseen.*

<sup>690</sup> Vivian Sobchack sijoittaakin elokuvan tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan välimaastoon. Myös John Baxter näkee elokuvan painostavassa tunnelmassa yhtäläisyyksiä 1920-luvun saksalaiseen kauhuelokuvaan. Sobchack 2001 (1987), 55; Baxter 1970, 107.

<sup>691</sup> Gonder 2003, 40–41.

teorialähtöinen ja aikalaiskontekstista irrotettu yleistävyys, jossa ennalta arvattava teesi jyrää tutkimusaineiston yli. Vaikka olio muistuttaa kauhuelokuvan hirviötä, se on olennaisesti erilainen kuin Dracula tai Frankensteinin hirviö, ja ero paljastuu tavassa, jolla olio tuhotaan. Goottilaisen kauhukuvaston hirviöille langenneessa kohtalossa oli ollut mukana inhimillistä arvokkuutta ja surumielisyyttä. Avaruudesta saapuneen valloittajan hahmo on vain epäinhimillinen ja paha, mikä näkyy jo siinä, ettei sen kuolemaan liity mitään ylevää tai arvokasta. Olion tuhoamisoperaatio muistuttaa enemmän sähkötuolissa tapahtuvaa teloitusta kuin goottilaisen kauhuelokuvan hirviön kohtalonomaista kuolemaa.

*Variety*-lehden arviossa noteerattiin elokuvan tiedemieskuvan dilemma toteamalla, että elokuvan sivujuonena oli tiedemiesten ja sotilaiden vastakkainasettelu.<sup>692</sup> Tieteiselokuvan historiasta artikkelin vuonna 1959 kirjoittanut kriitikko Richard Hodgens kommentoi myös elokuvan vastakkainasettelua väittämällä, että lahjakkain tiedemies kuvataan elokuvan typerimmäksi henkilöhaamoksi.<sup>693</sup> Kulttuurihistorioitsija Christopher Fraylingin mukaan toiseudesta tuli tieteiselokuvan valtavirrassa niin uhkaava, että sitä vastaan oli taisteltava sotilaallisin keinoin. Tieteellinen analyysi tai muukalaisten ymmärtäminen ei tullut kyseeseen. Päinvastoin, tieteellisestä lähestymistavasta oli itsessään tullut muukalainen. Carrington oli esimerkki tästä. Hän on pehmeä myöntöväisyyspolitiikan kannattaja, jonka jälkiä sotilaat joutuvat siivoamaan.<sup>694</sup> Myös Peter Biskind tulkitsee Carringtonin olevan pehmoileva intellektuelli, joka kieltäytyy näkemästä kommunistien pahuutta ja joka vastarinnan sijaan pyrki ymmärtämään vierasta aatetta.<sup>695</sup> Hendryn ja Carringtonin ristiriita olisi allegorisella tasolla kuvaus kommunismia vastustavien kylmän sodan sotateiden ja pehmoilevien liberaalien välisestä kamppailusta.

Miksi liiallinen älykkyys näytti niin uhkaavalta? HUAC:n epäilyjen kohteena olivat vuosina 1948–1949 yliopistojen professorit ja koulujen opettajat, joiden katsottiin levittävän kumouksellisia aatteita. Maalitauluna olivat samalla myös New Dealia kannattaneet intellektuellit.<sup>696</sup> Mielikuva kumouksellisesta intellektuellista toistuikin antikommunistisessa kirjallisuudessa. Herbert A. Philbrick kuvasi *I Led 3 Lives* -teoksessaan, kuinka jalo idealismi ajaa tavalliset kansalaiset kommunistien punomiin ”hämähäkinseitteihin”, jotka muuttavat idealismin sokeaksi puolueuskollisuudeksi.<sup>697</sup> Eräs Philbrickin tyypittelemistä kom-

<sup>692</sup> ”The Thing”, *Variety* 4.4.1951. VCSFR, 86.

<sup>693</sup> Richard Hodgens: ”A Brief, Tragical History of Science Fiction”. FSFF, 83.

<sup>694</sup> Frayling 2005, 203–204.

<sup>695</sup> Biskind 1989, 127.

<sup>696</sup> Rose 1999, 36–37.

<sup>697</sup> Philbrick 1952, 112.

munistikarikatyypeistä oli ”harhaanjohdettu intellektuelli”. Philbrickin mukaan marxilaisuuden siemenestä syntyy myrkyllisiä hedelmiä, ja siksi kommunistien kaunis unelma paremmasta maailmasta johtaa väistämättä painajaiseen.<sup>698</sup>

Kirjoittaessaan pamfletteja kommunismin leviämisestä Hollywoodiin ”Stalinin tähtiä” jakanut Myron C. Fagan varoitteli myös kommunistiseen puoleeseen sitoutumattomista, mutta käytännössä sen ohjeita tottelevista ”kanssamatkustajista” (Fellow Travellers). Näytelmäkirjailija Fagan oli kiihkeä antikommunisti, jonka mukaan erityisen epäilyttäviä tyypejä olivat keskiluokkaiset intellektuellit: professorit, toimittajat, papit ja valtion virkamiehet.<sup>699</sup> Faganin kuvaus tyyppillisestä kanssamatkustajasta sopsisikin Carringtonin hahmoon. Carrington näyttää epäluotettavalta: vihollista ymmärtämään pyrkivä tiedemies saattaa olla potentiaalinen vakooja, samaan tapaan kuin atomisalaisuuksia neuvostoliittolaisille luovuttaneet Klaus Fuchs ja Julius Rosenberg. *Se toisesta maailmasta* tulikin ensi-iltaan juuri kun Rosenbergien oikeudenkäynti oli päättynyt.<sup>700</sup>

Carringtonin kaltainen roolihahmo, ylimielinen intellektuelli, löytyy monista antikommunistisista elokuvista. John Waynen tähdittämän *Salahanke Havaijilla* -elokuvan (1952) alussa kuvataan HUAC:n istuntoa, jossa professori kieltäytyy vastaamasta valiokunnan kysymyksiin vedoten perustuslaillisiin oikeuksiinsa. Waynen esittämä FBI-agentti toteaa vihaisena, että taloustieteen professori saattoi nyt palata yliopistolle ”myrkyttämään” nuorten mieliä. Professori rinnastetaan vihollisena pohjoiskorealaisiin kommunisteihin, joita vastaan yhdysvaltalaiset rintamalla sotivat.<sup>701</sup>

Samana vuonna valmistunut Leo McCareyn *Agentti 52* samaisti myös intellektualismin kumoukselliseen toimintaan. Ydinperheen katolisen uskon hylkäävä poika paljastuu kommunistivakoojaksi, joka pettää maansa ja perheensä. McCareyn perhedraamassa jääräpäinen isä ja lempeän uskonnollinen äiti edustavat aitoja Jumalaan ja isänmaahan luottavia patriootteja. Kaksi perheen kol-

<sup>698</sup> Philbrick 1952, 298–299.

<sup>699</sup> Myös Dan Gilbertin nimellä julkaistussa (mahdollisesta Faganin itsensä kirjoittamassa) pamfletissa *Moscow over Hollywood* väitettiin kommunistien ”piiloutuvan” erilaisten julkisivujen taakse. Sellaisia olivat ”rauhan asiaa” ajaneet järjestöt, jotka kätkivät taakseen bolsevismin ”barbarian”. Myron C. Fagan: ”Documentation of the Red Stars in Hollywood” (1951), teoksessa *Movies in Our Midst*, 546–547; Gilbert 1948, 67.

<sup>700</sup> *Se toisesta maailmasta* tuli Los Angelesissa ensi-iltaan 6.4.1951 (itärannikolla 27.4.1951). Rosenbergien oikeudenkäynti päättyi 28.3.1951, jolloin Julius ja Ethel Rosenbergin todettiin syyllistyneen vakoiluun. Rosenbergit tuomittiin kuolemaan 5.4.1951 ja teloitettiin 19.6.1953.

<sup>701</sup> *Salahanke Havaijilla* 1952, 0: 01–0: 04. Waynen roolihahmo toteaa, että hänen FBI-kollegansa Mal Baxter (James Arness) ”vihaa näitä ihmisiä”, koska he ”ampuivat häntä Koreassa”. Yhdysvaltalainen kommunistiprofessori oli siis samanlainen vihollinen kuin aasialaiset kommunistit.

mesta pojasta ovat sisäistäneet vanhempiensa opetukset, ja he lähtevät elokuvan alussa puolustamaan vapaata maailmaa Koreaan. Kolmas, yliopistossa opiskeleva poika John on näiden reippaiden baseball-pelaajien vastakohta, etäinen intellektuelli, joka ylenkatsoo vanhempiensa arvoja. Hän on omaksunut ”tieteellisen maailmankuvan” ja kritisoi avoimesti isänsä fundamentalistista Raamatun tulkintaa.<sup>702</sup> Aatteiden välinen kamppailu tiivistyy elokuvassa uskonkamppailuksi. Siinä ovat vastakkain kosmopoliitti ja ateisti John sekä hänen patrioottiset vanhempansa, jotka edustavat pikkukaupunkien konservatiivista kristillisyyttä. Äidilleen John väittää olevansa sorrettujen puolesta taisteleva liberaali, mutta tosiasiaa hän on kommunistivakooja, joka asettaa ihailemansa aatteen jopa äidinrakkauden edelle.<sup>703</sup>

*Agentti 52* samaistaa liberalismiin ja kommunismin sumeilematta toisiinsa. McCareyn elokuva kuvaa perusarvot unohtaneet intellektuellit potentiaalisina maanpettureina, joiden sivistyneesti ilmaistut lupaukset kätkevät taakseen kommunistien häikäilemättömiä kumousjuonia. Carringtonin tiedemieshahmolla on joitain yhtäläisyyksiä Johnin intellektuelliin maanpetturiin. Kumpikaan ei näyttänyt järin maskuliiniselta miestyypiltä. John on äidin pilalle hemmotelema ja fyysisesti veljiään heiveröisempi hahmo, jonka seksuaalinen identiteetti näyttää häilyvältä. Carrington ei kuulu maskuliiniseen miesporukkaan, vaan viihtyy omissa oloissaan laboratoriossa. Merkittävämpi yhteinen piirre on kuitenkin hahmojen älyllisyys ja viileä rationaalisuus. Tieteellinen maailmankuva tarkoittaa kummasakin elokuvassa tunteiden poissulkemista ja inhimillisen kokemusmaailman älyllistämistä. *Agentti 52*:ssa tieteellinen maailmankuva on lähes synonyymi ateismille ja marxilaisuudelle, kun *Se toisesta maailmasta* -elokuvassa Carringtonin kylmä älyllisyys tekee hänestä epäilyttävän henkilön.<sup>704</sup>

Historioitsija ja esseisti Richard Hofstadter käsitteli yhdysvaltalaisen kulttuurin älykkökammosa vaikutusvaltaisessa teoksessaan *Anti-Intellectualism in American Life* (1963). Hofstadterin mukaan intellektuellien mollaaminen näkyi erityisesti vuoden 1952 presidentinvaalikampanjassa, jossa republikaanit nimittelivät demokraattien Adlai Stvensonin kannattajia ylimielisiksi intellek-

<sup>702</sup> Isä toteaa Johnille uskovansa Raamatun jokaiseen sivuun, myös niihin joita ei ymmärrä, koska ”se on uskoa”. *Agentti 52* 1952.

<sup>703</sup> Ahonen 2009, 127–129. John vannoo – HUAC:n kuulustelujen tapaan – äidilleen käsi Raamatulla, ettei ole koskaan ollut kommunistipuolueen jäsen. Näin John pettää sekä perheensä että uskontonsa. *Agentti 52* 1952.

<sup>704</sup> Lopulta kumpikin joutuu maksamaan ”synneistään”. Olio vahingoittaa Carringtonia ja John joutuu kommunistitovereidensa ampumaksi. *Agentti 52*:n lopussa kuullaan nauhalta Johnin viimeinen todistus. Se on suunnattu valmistuville opiskelijoille ja toimii varoituksena vääränlaisesta idealismista, joka johtaa hyvää tarkoittavat nuoret vieraan aatteen pauloihin. John katu tekojaan ja kertoo olevansa petturi ja ”syntyperäinen amerikkalainen kommunistivakooja”. *Agentti 52* 1952.

tuelleiksi ("eggheads").<sup>705</sup> Älyllisyys samaistettiin herkästi kumouksellisuuteen, mutta epäilevä suhde intellektuelleihin ei ollut suinkaan vain mccarthyismiin liittyvä piirre. Hofstadter jäljitti anti-intellektualismin juuret jo Yhdysvaltain siirtokuntakauden puritaaneihin ja ilmiötä yhdysvaltalaisen "kansanluonteen" ominaispiirteenä. Hofstadterin mukaan käytännönläheisen, kristinuskoon nojaavan kulttuurin näkökulmasta intellektuellit olivat arrogantteja ja tärkeileviä teoretikkoja, joiden arvorelativismi tai kumouksellisuus oli yhteisön kannalta vaarallista. Käytännön kokemus, uskonto ja "sydämen" tarjoamat totuudet olivat tärkeämpiä kuin opillinen sivistys.<sup>706</sup> Nämä vastakohtat ovat luettavissa McCareyn ja osittain myös Hawksin elokuvista.

Nöel Carrollin mukaan marxilainen intellektualismi ja tieteellisyys asetettiin tieteiselokuvissa tunteellisuuden vastakohtaksi.<sup>707</sup> Ylirationaalinen älyllisyys ja tieteellisyys esitettiin monessa invaasioelokuvassa epäilyttävässä valossa. Vivian Sobchack toteaa Hawksin elokuvan olevan sekä tieteen että tiedemiesten vastainen: tiedemiesten liian ahnas tiedonjano on vaaraksi ihmiskunnalle.<sup>708</sup> *Se toisesta maailmasta* -elokuvan tieteen ja älyllisyyden vastaisuus ei kuitenkaan ole niin ilmeistä kuin mitä Sobchack ja Carroll väittävät. Carrington onnistuu auktoriteetillaan houkuttelemaan osan tiedemiehistä puolelleen, mutta lopussa hän on yksin koko muuta miehistöä vastaan. Tohtori Chapman (John Dierkes) toimii saumattomassa yhteistyössä sotilaiden kanssa ja kritisoi Carringtonia olion vaarallisuuden aliarvioimisesta ja siitä, ettei Carrington ole tehnyt yhteistyötä muiden tiedemiesten kanssa.<sup>709</sup> Chapman on osa Hendryn johtamaa yhteisöä, ja hän on Carringtonin kanssa alusta asti eri mieltä suhtautumisessa olion aiheuttamaan uhkaan. Hän on yhteisölleen lojaali tiedemies, joka suhtautuu epäluuloisesti Carringtonin edustamaan "puhtaan" tieteen ajatusmaailmaan.<sup>710</sup> Carringtonia lukuun ottamatta elokuvan tiedemieskuva onkin positiivinen. Chapmanin ja Carringtonin roolihahmojen erilaisuus paljastaa kaksi erilaista tiedekäsitystä. Vastakkain ovat inhimillinen, miehistön hyvinvoinnin etusijalle asettava tiedekäsitys sekä käytännöstä vieraantunut, kylmän tunteeton ja yliälyllinen tiedekäsitys. Ensiksi mainitussa tiede on väline, jälkimmäisessä se on itsetarkoitus.

<sup>705</sup> Hofstadter 1963, 9.

<sup>706</sup> Hofstadter 1963, 1–3, 22–23 ja passim. Vaikka Hofstadterin teosta on sittemmin kritisoitu liiallisesta yleistämisestä, se vaikutti merkittävästi anti-intellektualismista käytyyn keskusteluun.

<sup>707</sup> Carroll 1990, 208–209.

<sup>708</sup> Sobchack 2001 (1987), 23.

<sup>709</sup> *Se toisesta maailmasta* 1951, 1: 03–1: 04.

<sup>710</sup> Vieth 1999, 197–198.



Elokvakriitikko Robin Wood on korostanut, että Carringtonista annettu kuva on kuitenkin enemmän ymmärtävä kuin vihamielinen.<sup>711</sup> Rohkeaksi ja päättäväiseksi kuvattu Carrington seuraa velvollisuuksiaan, jotka ovat vain vääränlaisia. Siitä huolimatta hän on miehistön jäsen siinä missä muutkin.<sup>712</sup> Käsikirjoituksen ja elokuvan vertailu antaa tukea Woodin tulkinnalle. Elokuva nimittäin lieventää huomattavasti Ledererin ensimmäisen käsikirjoitusversion antamaa kuvaa Carringtonista. Käsikirjoituksessa Carringtonin kohtalo on erilainen, sillä hän kuolee lopussa, minkä jälkeen ”Skeely” (elokuvan rooli-hahmona lehtimies Scotty) toteaa: ”Molemmat hirviöt ovat kuolleet”.<sup>713</sup> Käsikirjoitus alleviivaa siis elokuvaa selvemmin, että yhteisönsä pettänyt tiedemies on elokuvan todellinen vihollinen. Elokuvan loppukohtauksessa hänen kuitenkin ilmoitetaan vain haavoittuneen lievästi, ja käsikirjoitusversioon verrattuna elokuva keventääkin Carringtonista annettua epämiellyttävää kuvaa. Työhönsä paneutunut Carrington menettää väsyneenä suhteellisuudentajunsa, mutta se ei tee hänestä rikollista. Tiedemiehen lojaaliutta yhteisölle problematisoiva *Se toisesta maailmasta* sisältää kyllä samantyyppisiä vastakkainasetteluja kuin antikommunistiset elokuvat. Se on silti temaattisesti lähempänä sotaelokuvaa, jossa sotatarinaa on maustettu ajankohtaisilla aiheilla, avaruusmuukalaisella ja tiedemiesproblematiikalla.

John Baxter korostaa, että Howard Hawksin elokuville tyypillisesti rooli-hahmot jakautuvat ammattilaisiin ja haihattelijoihin. Carrington on haihattelijaj, kun Hendryn johtamat sotilaat ovat ammattilaisia: toiminnan miehet ottavat vastuun haihattelijoiden jäädessä pyörittelemään peukaloitaan.<sup>714</sup> Samantyyppinen asetelma toistui monissa muissa Howard Hawksin elokuvissa. *Rio Bravon* (1959) lainvartijat selvittävät välinsä rikollisten kanssa ilman kaupunkilaisten apua, ja myös kapteeni Hendryn johtamat sotilaat tuhoavat oli-on ilman Carringtonin apua.<sup>715</sup> Muukalaista tutkimaan päässeet tiedemiehet ovat Hendryn mukaan ”kuin yhdeksänvuotiaat uuden lelun kimpussa”. Kylmähermoisten sotilaiden rinnalla uudesta löydöstä innostuneet tiedemiehet näyttävät haaveilevilta lapsilta, joilta tosipaikan tullen puuttuu realiteettien taju. Elokuvan tarjoama ratkaisumalli muukalaisen kohtaamiseen onkin so-ti-laallinen.

<sup>711</sup> Wood 1968, 111–112.

<sup>712</sup> Lehtimies Scottyn loppupuheenvuorossa, jossa hän raportoi tapahtumista, Carringtonin todetaan toipuvan ”taistelussa saamistaan vammoista”. *Se toisesta maailmasta* 1951, 1: 21–1: 23.

<sup>713</sup> The Thing. First Draft Screenplay by Charles Lederer. July 31, 1950, kohta 58, AFI.

<sup>714</sup> Baxter 1970, 106.

<sup>715</sup> *Rio Bravosta* tarkemmin esim. Wood 1968, 32–54.

Kamppailu muukalaisia vastaan rinnastetaan toiseen maailmansotaan, ja miehet viittaavat useaan otteeseen aiempiin taistelukokemuksiinsa.<sup>716</sup> Tapah-  
tumien puitteet ja vihollinen ovat erilaisia, mutta Hendryn johtamien miesten  
perusasenne samanlainen. *Se toisesta maailmasta* onkin yhtä lailla sotaelokuva  
kuin tieteiselokuva tai kauhuelokuva. Rintamalinjan toisella puolella ei vain nyt  
ole natseja tai japanilaisia, vaan avaruusmuukalaisia. Levitysyhtiö RKO:n leh-  
distömateriaalissa todettiinkin, että ”lähes jokainen elokuvan miesnäyttelijöis-  
tä taisteli toisessa maailmansodassa”.<sup>717</sup> Tämä mainostuksellinen yksityiskohta  
on merkityksellinen, koska se kytkee elokuvan sotaelokuvien jatkumoon.<sup>718</sup> Ny-  
byn/Hawksin elokuvassa tasa-arvoiset, toisiaan täydentävät miehet taistelevat  
epäinhimillistä vihollista vastaan. Monien muiden Hawksin elokuvien tapaan  
myös tässä teoksessa miesjoukon vastapainona tai sen osana on vahva nainen.  
Hawksin elokuville tyypillisesti pääparin keskinäinen suhde on kiusoitteleva ja  
dialogi lennokasta. Hendryn naisystävä Nikki Nicholson (Margaret Sheridan)  
on itsenäinen ja sanavalmis nainen. Siinä mielessä hän poikkeaa *Maailmojen  
sodan* ja *Lentävien lautasten hyökkäyksen* kirkuvista sankarittarista. Suku-  
puolten välinen työnjako on kuitenkin selvä, sillä olion vastaisessa kamppailussa  
Nikkin rooli on toimia ensisijaisesti kahvinkeitäjänä.

*Se toisesta maailmasta* -elokuvan viholliskuva muistuttaa jossain määrin  
Raoul Walshin ohjaamaa *Kosto Burmassa* -elokuvaa (Objective, Burma!, 1945),  
jossa kuvataan yhdysvaltalaisen sotilaiden armotonta sotaa viidakossa lymy-  
vää vihollista vastaan. *Kosto Burmassa* tiivistä sodanaikaisten propagandaelo-  
kuvien viholliskuvan, vaikka se oli keskivertopropagandaa näkemyksellisemmin  
toteutettu elokuva. Japanilaiset oli Walshin elokuvassa kuvattu raakalaismaisiksi,  
sotilaita ja siviilejä kiduttaviksi barbaareiksi. Heitä kutsutaan ”apinoiksi”, ”kii-  
lulasilmäisiksi paholaisiksi” ja ”heinäsirkkaparveksi”.<sup>719</sup> Yhdysvaltalaisilla soti-  
lailla on vastassaan tunteeton, metodeiltaan häikäilemätön ja älykäs vihollinen.  
Se piileksii viidakossa, ei noudata ”reilun pelin” sääntöjä, vaan voi iskeä salaka-  
valasti joukkojen selustaan. Sekä *Se toisesta maailmasta* että *Kosto Burmassa*  
-elokuvissa miesjoukko taistelee epäinhimillistä vihollista vastaan, ja vain jou-  
kon yhtenäisyys mahdollistaa, että hirviö/vihollinen on voitettavissa.

<sup>716</sup> Sotilasjoukkoon kuuluvaa reportereri Scottya ei haluta mukaan viimeiseen taisteluun  
oliota vastaan, mihin hän toteaa: ”enhän minä kuulunut El Alameiniin, Bougainvilleen tai  
Okinawalle”. *Se toisesta maailmasta* 1951, 1: 13–14.

<sup>717</sup> Esitteessä todettiin myös, että ”yhtä lukuun ottamatta he olivat upseereja – ja tuo yksi  
näytteli kenraalia”. ”Vital Statistics”. AMPAS production files, clippings: The Thing from  
Another World.

<sup>718</sup> Sotaelokuvat olivat olleet vuonna 1949 menestyksellisiä: esimerkiksi Allan Dwanin oh-  
jaama *Iwo Jima* (Sands of Iwo Jima 1949) oli Republic-studion historian siihen asti me-  
nestynein elokuva 4 miljoonan dollarin tuotollaan. Hoberman 2011, 110–112.

<sup>719</sup> Basinger 2003, 124–125; Salo 1994, 325.

Sotilaselämän ihannoinnin vastapainona elokuvassa on kuitenkin jatkuvaa vitsailua armeijan jäykästä byrokratiasta. Peter Biskind toteakin, että kapteeni Hendry epäonnistuu tehtävissään aina kun hän seuraa ylempiensä määräyksiä.<sup>720</sup> Hawksilaisena sankarina Hendry on toiminnan mies, joka ohjekirjan sijaan luottaa enemmän omaan intuitioonsa. Sotilaallinen byrokratia asetetaan elokuvassa toistuvasti naurunalaiseksi. Mark Jancovichin mukaan elokuvan kritiikin kohteena ovat sekä tiedemiehet että armeija instituutiona tai laajemmin ymmärrettynä tieteellis-tekninen rationaalisuus ja byokraattisuus. Sen vastapainoksi nousee miesjoukon solidaarisuus ja välitön kommunikaatio.<sup>721</sup> Myös Errol Vieth korostaa, että sotilaiden yhteisö, johon kuuluvat yhteistyöhön kykenevät tiedemiehet, on Yhdysvaltain mikrokosmos: ihanteellinen kuva demokraattisesta yhteisöllisyydestä.<sup>722</sup>

Elokuvan alkukohtaus, jossa sotilaat ja Scotty pelaavat korttia, osoittaa jo tämän kriittisyyden auktoriteetteja kohtaan. Kohtauksessa vitsaillaan sekä armeijan byrokratialle että tiedemiehille, jotka pitävät konferenssia etsien ”jäärkarhun häntää”.<sup>723</sup> Kapteeni Hendryn auktoriteetti ei perustu ulkoa päin annettuun hierarkiaan, vaan omiin ansioihin. Kriisitilanteessa kenraalin ohjeet tulevat myöhässä tai ovat vääriä. Auktoriteettien, olivat ne tieteen tai armeijan auktoriteetteja, seuraaminen ei elokuvassa johda mihinkään. Individualismia painottavassa yhdysvaltalaisessa kulttuurissa liittovaltion vastaisuudella on pitkä traditio, joka kiinnittyy erityisesti konservatiiviseen poliittiseen ideologiaan. Nähdäkseni elokuva kyseenalaistaakin kaiken ylhäältä päin tulevan (valtiollisen) ohjauksen, oli kyse sitten tiedemiehen arroganssista tai armeijan jäykästä komentoketjusta.

*Se toisesta maailmasta* poikkesi 1930-luvun kauhuelokuvien tiedemieskuvauksista, koska sen keskiössä eivät ole tiedemiehen työn tulokset, vaan hänen suhteensa muukalaiseen ja omaan yhteisöönsä. Samana vuonna ilmestyneissä tieteiselokuvissa negatiivisesti kuvatut tiedemieshahmot olivat joko lähtökohtaisesti epäilyttäviä (*The Man from Planet X*) tai hulluja (*Kuolemanlaboratorion arvoitus*). Carrington ei ole hullu tai rikollinen tiedemies, mutta hän on epälojaali tiedemies. Tiedemiehet, jotka toimivat yhteistyössä sotilaiden kanssa, on kuvattu elokuvassa positiivisesti, kiinteänä osana miehistä sotilasjoukkoa. Ratkaisevaa on siis se, pystyykö tiedemies yhteistyöhön. Hullun tiedemiehen tilalla tieteiselokuvan kauhugalleriaan oli astunut nyt epälojaali tiedemies. Perusamerikkalaiset arvot sisäistäneet tiedemiehet olivat teknistyvän yhteiskunnan tuki-

<sup>720</sup> Biskind 1989, 131.

<sup>721</sup> Jancovich 1996, 34–40.

<sup>722</sup> Vieth 1999, 196.

<sup>723</sup> *Se toisesta maailmasta* 1951, 0: 02–0: 04.

pilareita, mutta heidän kollegansa, jotka olivat älyn palvonnassaan unohtaneet yhteisölliset velvoitteensa, olivat vaarallisia.

Carringtonin epälojaali hahmo sai seuraajia, sillä tiedemiesten roolia sotilaiden ja muukalaisten välissä käsiteltiin *Se toisesta maailmasta* -elokuvan jälkeen monessa invaasioelokuvassa. Pienen budjetin elokuvassa *Killers from Space* (1954) muukalaiset ovat kiinnostuneet atomisalaisuuksista ja tiedemies joutuu heidän invaasiionsa välikappaleeksi. Invaasioelokuviissa muukalaisten mielenkiinnon kohteena oli juuri Maan teknologia ja tiede ja erityisesti atomipommiteknologia.<sup>724</sup> Joko se uhkaa muukalaisten omaa sivilisaatiota, kuten elokuvissa *Avaruuden pirut* tai *War of the Satellites*, tai muukalaiset tarvitsevat sitä oman ”kuolevan” sivilisaationsa pelastamiseksi, kuten elokuvissa *Killers from Space* ja *Tuntematon maailma*. Atomipommiteknologia on se hunaja, joka vetää muukalaisia puoleensa, ja tiedemiehet ovat elokuvien avainhenkilöitä.

*Killers from Space* alkaa – pitkälti stock footage -otoksista koostuvalla – kohtauksella, jossa kuvataan atomipommin räjäyttämistä. Prologi loppuu kertojan toteamukseen ”tämä on alku”, minkä jälkeen vasta seuraavat elokuvan nimi ja krediittitiedot.<sup>725</sup> Muukalaisten uhka kytketään heti alussa atomiaseiden kehittelyyn: he kaappaavat tiedemies Martinin (Peter Graves), joka työskentelee sotilastukikohdassa. Sotilaat luokittelevat epäilyttävästi käyttäytyvän Martinin ”turvallisuusriskiksi”, ja tiedemiehen lojaalius on näin alusta asti tarinan keskiössä. Muukalaisten kontrolloimana Martin varastaakin tietoja sotilastukikohdasta. Ollessaan kaapattuna Martin keskustelelee muukalaisen kanssa. Muukalainen kertoo myös olevansa ”tiedemies” ja pakottaa Martinin toimittamaan tietoja atomipommitesteistä.<sup>726</sup> Muukalaisten kotiplaneetta on tuhoutumassa ja he ovat etsimässä uutta asuinsijaa. Yhteys atomiteknoologiaan on konkreettinen: luolassa piileskelevät muukalaiset ”imevät” energiaa atomisäteilystä. Muukalaisia kiinnostava ”tiede” on siis atomipommiteknologiaa. Lopulta Martin onnistuu tuhoamaan kontrolloijansa. *Killers from Spacessa* petturitiedemiehestä tulee lopussa sankaritiedemies, joka ainoana ymmärtää muukalaisten hyökkäyksen todellisen uhan. Sen sijaan Roger Cormanin ohjaamassa elokuvassa *It Conquered the World* (1956) nähtiin muukalaisen puolelle asettuva epälojaali tiedemies

*It Conquered the Worldissa* kunnianhimoinen ja suuruudenhulluja unelmia elättelevä tohtori Tom Anderson (Lee Van Cleef) auttaa Venuksesta tullutta muukalaista tämän invaasiosuunnitelmassa. Muukalainen käyttää hyväkseen

<sup>724</sup> Joyce Evans korostaakin, että monissa tieteiselokuviissa muukalaisten kotiplaneetan tuhoutumisen syynä on atomipommiteknologia. Evans 1998, 125.

<sup>725</sup> *Killers from Space* 1953, 0: 00–0: 02.

<sup>726</sup> *Killers from Space* 1953 0: 10–0: 11, 0: 36–0: 38.

menestystä janoavan tiedemiehen kaunaisuutta ja houkuttelee hänet liittolaisekseen. Tiedeyhteisölle katkeroitunut, revanssia hakeva Anderson asettaa oman kunnianhimensa ystäviensä ja perheensä turvallisuuden edelle. Elokuvan alussa selviää, että Anderson on, Carringtonin tavoin, ollut mukana kehittämässä atomipommia, ei tosin Bikinillä vaan jo Manhattan-projektissa.<sup>727</sup> Atomipommin kehittämiseen johtanut Manhattan-projekti henkilöityi J. Robert Oppenheimeriin, joka oli noussut toisen maailmansodan jälkeen julkisuuteen arvostettuna tiedemiehenä, mutta jota syytettiin vuonna 1954 turvallisuusriskiksi ja kommunistien sympatisoijaksi.<sup>728</sup> Kylmän sodan ilmapiirissä viittaus kumoukselliseksi katsottuun toimintaan riitti mitätöimään tiedemiehen aiemat saavutukset. Mukanaolo Manhattan-projektissa ei siis enää ollut pelkkä ansio, vaan mahdollinen viittaus tiedemiehen perimmäiseen epäluotettavuuteen. Siksi jo Andersonin liittäminen Manhattan-projektiin tekee hänestä vähintäänkin epäilyttävän hahmon.

Anderson ottaa yhteyden Maata lähestyvään muukalaiseen ja ilmoittaa olevansa tämän ”ainoa ystävä”. Anderson hehkuttaa innoissaan, kuinka ihmiskunnan ”kaikki unelmat” ovat saavutettavissa muukalaisen avustuksella. Välinpitämätön suhtautuminen muukalaisen uhreihin ja muukalaisen ”älyllisyyden” sokea ihailu osoittavat, että Anderson on menettänyt suhteellisuudentajunsa suunnitellessaan uutta maailmanjärjestystä. *Se toisesta maailmasta* -elokuvan Carrington yritti ymmärtää muukalaista, mutta Anderson on jo muukalaisen invaasiopyrkimysten välikappale. Carrington oli yhteisölleen epälojaali, mutta Anderson on yhteisönsä petturi.

Muusta tiedeyhteisöstä eristäytynyt Anderson on Carringtonin tavoin paennut omaan todellisuuteensa, jossa ”puhdas äly” syrjäyttää inhimilliset tunteet. Andersonin vaimo Claire vertaakin miestään muukalaiseen, koska molemmat ovat yhtä heikkoja ja piileskelevät ”luolissaan” tekemässä likaista työtään.<sup>729</sup> Näin Anderson rinnastetaan muukalaiseen ja hänen osoitetaan olevan kammiossaan pysyvä pelkuri, joka haluaa kostaa kokemansa nöyryytykset koko ihmiskunnalle. Andersonia asettuu vastustamaan toinen tiedemies, hänen ystävänsä Paul Nelson (Peter Graves). Hänet kuvataan yhteisölleen lojaaliksi tiedemieheksi, joka kieltäytyy auttamasta Andersonia muukalaisen valtavoitteiden toteuttamisessa.

<sup>727</sup> *It Conquered the World* 1956, 0: 02–0: 03.

<sup>728</sup> Whitfield 1991, 181; Caute 1978, 473–479. Oppenheimer oli 1930-luvulla ollut mielipiteiltään ainakin jossain määrin vasemmistolainen. Mccarthyismin vaikutusvuosina hänen menneisyytensä joutui suurennuslasin alle: Oppenheimer leimattiin vuonna 1954 turvallisuusriskiksi. Whitfield tosin korostaa, että Oppenheimer ei menettänyt vapauttaan tai virkaansa, vaan vain asemansa hallituksen neuvonantajana.

<sup>729</sup> *It Conquered the World* 1956, 0: 53–0: 54.



*Kuva 12: It Conquered the Worldin loppukohtauksessa petturitiedemies tajuaa ihailmansa muukalaisen hirviömyönteisyyden.*

Kahden tieteenmiehen välinen väittely paljastaa samalla sankarillisen yhteistyötiedemiehen ja pahan epälojaalin tiedemiehen väliset erot. Anderson yrittää voittaa Nelsonin puolelleen vetoamalla historian ”opetuksiin”. Andersonin mukaan länsimaiden historia on kehittynyt suurina murroskausina ja edistys on aina vaatinut uhriensa. Kaaos ja kuolonuhrit ovat hinta, joka ihmiskunnan edistymisestä on maksettava: vasta Ranskan vallankumous toi demokratian Eurooppaan. Andersonin mukaan muukalaisen tulo olisi historian seuraava harppaus eteenpäin, joka sekin tietysti vaatisi omat uhriensa.<sup>730</sup> Andersonin esittämä näkemys muistuttaa erehdyttävästi marxilaista historiakäsitystä. Vallankumousten ja kärsimysten kautta etenevä historia kulkee deterministisesti kohti onnellista päätepistettä, ja murrosaikojen kärsimysnäytelmät kuuluvat uuden yhteiskunnan synnytystuskiin.

Nelson ei vakuutu Andersonin perusteluista, vaan toteaa, että vallankumoukset ovat aiheuttaneet edistyksen ohella vähintään yhtä paljon taantumusta. Muukalaisen maailman puhdas älyllisyys ja tunteiden häviäminen ovat hänen mielestään silkkaa orjuutta. Nelson leimaa Andersonin vihollisen kätyriksi, joka on epälojaali paitsi omalle maalleen myös koko ihmislaajalle. Kimpaantuneena hän huutaa Andersonille:

Kuulut elävään etkä kuolevaan rotuun. Tämä on sinun maasi, sinun maailmasi. Kätesi ovat ihmisen, mutta mielesi vihollisen. Olet petturi, An-

<sup>730</sup> *It Conquered the World* 1956, 0: 37–0: 38.

derson, kaikkien aikojen suurin petturi. Ja tiedätkö miksi? Siksi että et petä vain osaa ihmiskunnasta, vaan petät meidät kaikki.<sup>731</sup>

Andersonin ja Nelsonin dialogi löytyy myös Lou Rusoffin käsikirjoituksesta, mutta siitä on leikattu pois kohtia, jossa käsitellään tarkemmin muukalaisen tavoitteita ihmiskunnan orjuuttamiseen.<sup>732</sup> Elokuvan lopussa Anderson kääntyy kuitenkin muukalaista vastaan, ja molemmat kuolevat.

Tieteiselokuvien tarjoama tiedemieskuva, yhtä lailla kuin vakoiluoikeudenkäyntien jälkimainingeissa noussut keskustelu tiedemiesten lojaaliudesta, vaikuttanut yleisiin käsityksiin tiedemiehistä. Kulttuurikriitikko Dwight Macdonald kommentoi vuonna 1953 science fictionin ristiriitaista suhdetta tieteeseen ja tiedemieshahmon hyödyntämistä uhkakuvana. Macdonaldin mukaan Frankenstein-elokuvien kuvaama, laboratoriossaan työskentelevä valkotakkinen tiedemies oli yhtä pelottava hahmo kuin Dracula. Koska katsoja ei ymmärtänyt tiedettä, se mystifioitiin kauhistuttavaksi ja hallitsemattomaksi voimaksi.<sup>733</sup> Elokuvilla oli vaikutusta tiedemieskuvaan, mikä ilmenee epäsuorasti antropologi Margaret Meadin vuonna 1957 tekemästä haastattelututkimuksessa. Siinä kysyttiin nuorilta mielikuvia tiedemiehistä. Yleisin mielikuva oli valkotakkinen, iältään vähintään keski-ikäinen mies, joka työskenteli laboratoriossa. Hän laiminlyö perheensä ja keskittyy intohimoisesti tieteeseen. Häntä pidettiin eristäytyneenä ja hänen työtään salaisena, mahdollisesti vaarallisena, jos tiedemies ei ole lojaali maalleen. Meadin mukaan nuorten käsitys tiedemiehistä osoittautui varsin negatiiviseksi.<sup>734</sup> Mielikuva vastasi hyvin 1950-luvun invaasioelokuvan tarjoamaa tiedemieskuva.

Invaasioelokuvien epäilyttäviksi kuvatut tiedemiehet erosivat jossain määrin muiden tieteiselokuvien tiedemieskuvasta. Vastuuttomien tiedemiesten kokeiden tuloksena syntyneet hirviöt olivat osa science fictionin (ja kauhuelokuvan) perinnettä, mutta muukalaiselokuvien tiedemieskuvassa oli silti tiettyjä erityispiirteitä, jotka erottivat ne muista 1950-luvun tieteiselokuvista. Niissä uhkana eivät olleet tiedemiehen kokeet tai yleisemmällä tasolla tiede, vaan tiedemiehen ja muukalaisen liian likeinen suhde. *The Man from Planet X*:n muukalainen muuttuu viholliseksi vasta tiedemiehen väkivaltaisen hyökkäyksen jälkeen. Muukalainen on neutraali hahmo, jonka tiedemies muuttaa pahaksi. *Se toisesta maailmasta* -elokuvassa muukalainen on lähtökohtaisesti paha, mutta ylimielinen tiedemies kuvittelee voivansa ymmärtää vihollista. *Se toisesta maailmasta*- ja *It Conquered the World* -elokuvien tiedemieskuva oli kaksijakoinen.

<sup>731</sup> *It Conquered the World* 1956, 0: 38–0: 39.

<sup>732</sup> *It Conquered the World*. Screenplay by Lou Rusoff, 66–67.

<sup>733</sup> Macdonald 1964 (1953), 68.

<sup>734</sup> Meadin tutkimuksesta ks. Frayling 2005, 12–14.

Molemmissa nähtiin yhteisölleen epälojaali tiedemies, joka yritti ymmärtää muukalaista tai liittoutui tämän kanssa. Molemmissa epälojaalin tiedemiehen vastapainona olivat yhteisönsä arvoille uskolliset tiedemiehet. Jälkimmäinen tyyppi, muukalaisia vastaan taisteleva sankaritiedemies, olikin huomattavasti yleisempi 1950-luvun invaasioelokuvissa.

## 4.2. Sotilaat WASP-Yhdysvaltain puolustajina – *Maailmojen sota* ja *Lentävien lautasten hyökkäys*

Invaasioelokuvan valtavirrassa muukalaisten pahuus toimi peilinä, jota vasten tarkasteltiin yhteiskunnan selviytymismekanismeja kriisitilanteessa. Invaasioelokuvissa muukalaisten hyökkäys aiheutti sotatilan, jossa hyökkäyksen torjuntajina ja järjestyksen palauttajina olivat tiedemiesten ohella useimmiten sotilaat. Millä tavoin sotilaita ja sotaa muukalaisia vastaan kuvattiin invaasioelokuvissa? Avainelokuvia sotatilakuvauksiin ovat *Maailmojen sota* ja *Lentävien lautasten hyökkäys*, jotka paljastavat myös, millaisia perhe- ja uskontokäsityksiä invaasioelokuvat representoivat.

*Se toisesta maailmasta* -elokuvan olio toimi yksin, mutta *Maailmojen sodan* marsilaiset laskeutuivat maahan sankoin joukoin ja täydellä kapasiteetilla. Ero on pieni, mutta lajityypillisesti merkittävä. Hirviö on keskeinen hahmo 1930–1940-luvun kauhuelokuvissa ja määrittää niissä tarinan etenemistä ja henkilöhahmojen keskinäisiä suhteita. Katsoja identifioituu henkilöhahmojen kokemiin kauhun ja pelon tunteisiin, kun nämä kohtaavat hirviön.<sup>735</sup> *Se toisesta maailmasta* on osittain luettavissa kauhuelokuvan traditioon, koska siinä henkilöhahmojen suhde hirviöön on tarinan keskiössä. Se kuitenkin poikkeaa myöhemmistä invaasioelokuvista: olio, vaikka pystyykin jakautumaan, on silti yksittäinen hirviö, kun *Maailmojen sodassa* ja *Lentävien lautasten hyökkäyksessä* vihollinen on kollektiivinen. Hirviön kohtaamisesta on siis siirrytty muukalaisten kohtaamiseen.

Klassista Hollywood-elokuvaa tutkinut Thomas Schatz (1981) jakaa lajityypit kahteen kategoriaan, integraatio- ja järjestysgenreihin. Integraatiogenreihin kuuluvat esimerkiksi musikaalit ja melodraamat, järjestysgenreihin esimerkiksi lännenelokuvat ja gangsterielokuvat. Järjestysgenren elokuvat kertovat yleensä sosiaalisen järjestyksen kriisistä sekä yrityksistä palauttaa järjestys ennalleen yleensä väkivaltaisilla ratkaisumalleilla. Elokuvien keskushahmona on silloin yksilö, joka joutuu turvautumaan väkivaltaan konfliktitilanteiden ratkaisemi-

<sup>735</sup> Hakola 2011, 61–62, 91. Ks. myös Carroll 1990, 16–17.



seksi. Järjestysgenren elokuvien sankarit ovatkin usein yhteisön ulkopuolisia individualisteja, jotka ratkaisevat yhteisöä häiritsevän konfliktin, mutta eivät silti sopeudu sen sääntöihin.<sup>736</sup> Tieteiselokuvat, ja erityisesti 1950-luvun invaasioelokuvat, kuuluvat järjestysgenreen, vaikka niiden peruskonfliktit ovat erilaisia kuin lännenelokuvassa tai gangsterielokuvassa. Myös invaasioelokuissa muukalaisten hyökkäys aiheuttaa kriisin ja normaaliuden vaarantumisen, ja sankarit yrittävät palauttaa normaaliutta tuhoamalla muukalaiset. Sotilaat kuuluivatkin tieteiselokuvien vakituisiin roolihahmoihin, ja heitä esittivät usein myös samat näyttelijät. Esimerkiksi Morris Ankrum oli mukana 11 tieteiselokuvassa (mm. *Avaruuden pirit*, *Lentävien lautasten hyökkäys*) esittäen yleensä armeijan upseeria.<sup>737</sup>

Yhdysvaltain armeija pyrki aktiivisesti vaikuttamaan siihen, millaista kuvaa Hollywood-elokuvat sotilaista ja armeijasta välittivät. Sen vaikutusvalta oli osittain välillistä, sillä studiot tarvitsivat armeijan kalustoa tehdessään sotaelokuvia. Hollywoodilla ja Pentagonilla oli joka tapauksessa läheiset suhteen toisen maailmansodan aikana ja kylmän sodan alkuvuosina. Errol Vieth toteaa perustellusti, että tieteiselokuvat eivät vain ”viihdyttäneet” yleisöä, vaan niissä oli elementtejä armeijan ja sotilaskulttuurin ihannoinnista. Monet tieteiselokuvat toimivat siten kasvavan asevarustelun oikeuttajina.<sup>738</sup> Viethin huomio sopii moniin invaasioelokuviin, erityisesti *Lentävien lautasten hyökkäykseen* ja *Avaruuden piriin*.

Invaasioelokuvien sotaelokuvamaisuutta vahvistaa runsas stock footage -otosten käyttö. Invaasioelokuissa käytettiin usein lainamateriaalia, kuten kuvia atomipommin räjähdyksestä, panssarivaunuista tai rakettien ja ohjusten testauksesta. Patrick Lucanion mukaan nämä täytemateriaalilta vaikuttaneet otokset olivat osa 1950-luvun tieteiselokuvan lajityypin ikonografiaa.<sup>739</sup> Nähdäkseni stock footage -otokset olivatkin tärkeä lajityypillinen tunnusmerkki. Ne erottivat tieteiselokuvat kauhuelokuvista: 1930- ja 1940-luvun kauhuelokuvissa ei käytetty tällaisia armeijan lainaotoksia. Niiden käyttöä invaasioelokuviin ei selitä vain, että se oli pienen budjetin elokuvissa tuotannollisesti helppoa ja välttämätöntä. Stock footage -otoksia ei lisätty vain jälkituotantovaiheessa: esimerkiksi *Robot Monsterin* käsikirjoituksessa on maininta ”series

<sup>736</sup> Schatz 1981, 34–35. Kuten Schatz itsekin myöntää, jaottelu ei pyri olemaan tarkka luokittelu, vaan se on lähtökohta elokuvien analysoinnille. Väljästi ymmärrettynä se tarjoaakin hedelmällisen näkökulman Hollywood-elokuvan tutkimiseen.

<sup>737</sup> Lucanio 1987, 58–59.

<sup>738</sup> Vieth 1999, 75.

<sup>739</sup> Lucanio 1987, 69–71. Lainatoksien kierrätystä kuvaa hyvin se, että *Robot Monsterissa* oli mukana otoksia jo vuonna 1940 valmistuneesta elokuvasta *Tumak – luolaihminen* (*One Million B. C.*, O: Hal Roach Jr. & Hal Roach). Warren 1982, 146.

of stock shots”, mikä osoittaa, että lainaotosten käyttö kuului halpatuotannoissa elokuvanteon prosessiin jo suunnitteluvaiheessa.<sup>740</sup> Lisäksi on huomattava, että lainaotokset eivät olleet vain tärkeä osa elokuvia vaan myös elokuvien traileriteita. Esimerkiksi *Lentävien lautasten hyökkäyksen* trailerissa on stock footage -otoksia.<sup>741</sup> Aiemmassa tutkimuksessa ei ole tarpeeksi huomioitu näiden lainaotosten merkittävyyttä. Ne kytkivät tieteiselokuvat oman aikansa todellisuuteen ja uhkakuviin.

Sotaelokuvan, tai tarkemmin sanottuna taisteluelokuvan (combat film) kaavoja analysoinut Jeanine Basinger toteaa, että 1950-luvulla Korean sotaan sijoittuneet taisteluelokuvat eivät poikenneet toiseen maailmansotaan sijoituneista taisteluelokuvista – muilta osin kuin viholliskuvaltaan.<sup>742</sup> Taistelukuvausten keskiössä oli miesjoukko, jossa oli mukana etnisesti erilaisia ryhmiä, kuten taustaltaan italialais- tai irlantilaisperäisiä sotilaita. Lähtökohdiltaan erilaiset ja yleensä aluksi eripuraiset sotilaat sulautuivat tarinan aikana yhdeksi, yhtenäisesti toimivaksi ryhmäksi. Taisteluelokuvat glorifioivat yhdysvaltalaisen demokratian perinnettä kertomalla, kuinka itsenäisistä yksilöistä koostuva ryhmä on taistelutehtävien edessä tasa-arvoinen, mutta pystyy silti kunnioittamaan armeijan hierarkiaa. Juonikaava, jossa yhtenäiseksi ryhmäksi kasvava miesjoukko kamppailee yhdessä vihollista vastaan, ei ollut vain sotaelokuvalla tyypillinen, vaan Basingerin mukaan sitä varioitiin myös lännenelokuvan tai vankilaelokuvan lajityypeissä.<sup>743</sup> Basingerin huomiot taisteluelokuvista sopivatkin invaasioelokuviin, joiden pääosissa ovat muukalaisia vastaan kamppailevat sotilaat ja tiedemiehet. Esimerkiksi *Lentävien lautasten hyökkäys* edustaa järjestysgenren science fiction -variaatiota, jossa muukalaiset ottavat mittaa armeijan taistelukunnosta.

Vaikka invaasioelokuvat kuvasivat yhteiskunnan instituutioiden toimintaa kriisitilanteessa, niissä on yllättävänkin vähän viitteitä presidentteihin tai presidentti-instituutioon. Eisenhoweria muistuttanut *Punaisen planeetan* presidentti on roolihahmona poikkeuksellinen, sillä missään muussa invaasioelokuvassa presidentti

<sup>740</sup> Robot Monster, Script 1953, 5, AMPAS.

<sup>741</sup> *Earth vs. the Flying Saucers. Theatrical Trailer* 1950.

<sup>742</sup> Vaikka yhdistäviä piirteitä löytyy enemmän kuin erottavia, Basingerin mukaan toiseen maailmansotaan ja Korean sotaan sijoittuvien elokuvien erottavat tekijät paikantuivat erityisesti viholliskuvaan. Kommunismi kuvattiin paitsi rintamaviholliseksi myös ideologiseksi viholliseksi. Tässä oli ero toista maailmansotaa kuvanneiden elokuvien japanilaisvihollisiin, jotka edustivat barbariaa. Korean sotaan sijoittuvissa elokuvissa yhdysvaltalaissoitilaiden joukossa oli myös alkuperältään japanilaisia sotilaita. Heidät oli integroitu sotilaiden ryhmään, joiden vihollinen oli nyt ideologisesti, ei rodullisesti määrittynyt. Basinger 2003, 159–161.

<sup>743</sup> Basinger 2003, 240–241 ja passim. Nähdäkseni vankilaelokuvan nimeäminen omaksi lajityypikseen on tosin varsin kyseenalaista.

ei ollut niin merkittävässä osassa henkilögalleriaa.<sup>744</sup> Muutkin poliitikot olivat pääsääntöisesti vain pienissä sivurooleissa, kun etualalle muukalaisten hyökkäyksen torjumisessa nousivat sotilaat ja tiedemiehet. *Se toisesta maailmasta* -elokuvan sotilas vastaan tiedemies -asetelman sijaan tiedemiehet ja sotilaat taistelivatkin monissa elokuvissa rinta rinnan vihollisia vastaan. Yhteistyötiedemiehet olivat syrjäyttäneet skeptisemmät kollegansa myös tosielämässä. Vetypommin kehittäjästä ja asevarustelun innokkaasta puolestapuhujasta Edward Telleristä tulikin eräs 1950-luvun vaikutusvaltaisimpia tiedemiehiä.<sup>745</sup> *Maailmojen sodan* Clayton Forrester (Gene Barry) ja *Lentävien lautasten* hyökkäyksen Russell Marvin (Hugh Marlowe) ovat yhteistyötiedemiehiä, jotka kamppailevat yhdessä sotilaiden kanssa vihollisen kukistamiseksi. He ovat samanaikaisesti miehekkäitä toimintansankareita ja ansioituneita tiedemiehiä – Forresterin todetaan olevan sekä tähtitieteilijä että ydinfysiikko. Forresterin tieteellinen kaksoisrooli on paljastava: ”tiede” kytkeytyi joko tähtitieteeseen tai atomipommitekniikkaan.<sup>746</sup>

*Maailmojen sota* ja *Lentävien lautasten hyökkäys* ovat ainoita 1950-luvun invaasioelokuvia, joissa nähdään muukalaisten massiivinen sotilaallinen hyökkäys. *Maailmojen sodassa* muukalaiset eivät neuvottele tai esitä ehtoja. Kuten H. G. Wellsin romaanissa, myös elokuvassa heidän tavoitteenaan näyttää yksinkertaisesti olevan kaiken elollisen pyyhkäiseminen pois uuden elämänmuodon tieltä.<sup>747</sup> Massainvaasion kuvauksina *Maailmojen sodan* elokuvaversio on ottanut vaikutteita Orson Wellesin radionäytelmästä, jossa muukalaisten invaasio tuotiin keskelle yhdysvaltalaisista arkea. Wellsin romaanin filmaamista oli kuitenkin suunniteltu 1920-luvulta lähtien. Cecil B. DeMillen oli tarkoitus tehdä elokuva jo vuonna 1925, ja sittemmin moni nimekäs ohjaaja oli osoittanut kiinnostusta sen tekemiseen.<sup>748</sup> Kuitenkin vasta George Palin tuottaman *Maa-*

<sup>744</sup> Huomio presidenttihahmojen vähäisestä määrästä invaasioelokuvissa pätee myös yleisemmin 1950-luvun tieteiselokuvaan. Lajityypistä löytyy silti joitain kiinnostavia presidenttihahmoja, kuten tieteskirjailija Robert Heinleinin käsikirjoittamassa elokuvassa *Project Moonbase* (O: Richard Talmadge, 1953). Vuoteen 1970 sijoittuvassa avaruusmatkatarinassa nähdään nainen presidenttinä (”Rouva presidenttiä” näytteli Ernestine Barrier), käsittääkseen ensimmäistä kertaa yhdysvaltalaisessa elokuvassa.

<sup>745</sup> Unkarilaissyntyinen Teller oli vakaumuksellinen antikommunisti, joka vakuutteli Trumanin hallinnolle jo vuonna 1949, että vetypommin kehittäminen oli välttämätöntä Yhdysvaltain turvallisuudelle. Vetypommin ensimmäinen koeräjäytys oli marraskuussa 1952. Boyer 1994, 332; Rose 1999, 59–60, 76.

<sup>746</sup> Invaasioelokuvissa muukalaisten kohtaamisen eturintamassa olivat siis luonnontieteilijät. Yhdysvaltalaisessa keskustelussa ”science” tarkoittaa tosin muutenkin pääsääntöisesti luonnontiedettä ja ”scientist” luonnontieteilijää.

<sup>747</sup> Wellsin romaanissa Maahan laskeutuu lieriötä, joista marsilaiset nousevat esiin ja aloittavat sotakoneillaan globaalinvaaosion. Elokuvassa sotakoneiden tilalla ovat avaruusalukset ja tapahtumapaikkana on viktoriaanisen Englannin sijaan 1950-luvun Yhdysvallat.

<sup>748</sup> Matthews 2007, 24; Warren 1982, 152–153. Romaanin filmatisointia suunnittelivat 1930-luvulla Alfred Hitchcock ja Aleksander Korda sekä mahdollisesti jopa Sergei Eisenstein.

*ilman sortuessa* -elokuvan menestyksen myötä Paramount näytti vihreää valoa tuotannon aloittamiselle. George Pal olisi halunnut elokuvan kertojaksi juuri DeMillen, joka kieltäytyi mutta ehdotti tilalle Sir Cedric Hardwickea. DeMille oli kuitenkin innoissaan Palin elokuvista, ja hän lähetti Palille kehuvaan kirjeen *Maailman sortuessa* -elokuvan nähtyään.<sup>749</sup> On helppo uskoa, että Palin elokuvien speaktaakkelimaisuus miellytti DeMilleä, Hollywoodin speaktaakkien vaikutusvaltaisinta ohjaajaa.

*Maailmojen sodan* alussa kertoja yhdistää marsilaisten hyökkäyksen maailmansotiin ja aseteknologian kehitykseen:

Ensimmäisessä maailmansodassa, ensimmäistä kertaa historiassa useat kansakunnat yhdessä taistelivat toisiaan vastaan. Toisessa maailmansodassa olivat mukana kaikki mantereet, ja tieteen avulla kehitettiin uusia sodankäynnin välineitä, joiden tuhovoima oli ennennäkemätön. Ja nyt supertieteen luomilla hirmuaseilla varustettuna, uhaten ihmiskuntaa ja maailman kaikkia eläviä olentoja, tulee... maailmojen sota!<sup>750</sup>

Kertojan prologin aikana näytetään kuvia sotilaista ja raketeista. Mielenkiintoista kyllä, prologia ei ole lainkaan Barré Lyndonin tammikuulle 1952 päivätyssä käsikirjoituksessa. Sen mukaanokuva olisi alkanut kuvalla Wellsin kirjan kanssa.<sup>751</sup> Prologin jälkeenokuva seuraa käsikirjoitusta, jossa kertoja – matalääninen ja brittiaksentilla puhuva Hardwicke – kuvaa marsilaisten tarkkailleen ihmiskuntaa vuosisatoja. Lyndonin käsikirjoituksesta puuttuva *Maailmojen sodan* alkukohtaus on monella tapaa paljastava. Ensimmäisen ja toisen maailmansodan mainitseminen paikantaa muukalaisten hyökkäyksen maailmansotien sotahistorialliseen jatkumoon. Uutiskatsausmainen kerrontatapa tuo alkuun puolidokumentaarisuutta, mitä korostaa sekin, että kohtaus on mustavalkoinen ja vasta sen jälkeen elokuvan värit räjähtävät valkokankaalle. Alkukohtaus kytkee muukalaisten uhan kolmannen maailmansodan pelkoon ja ajankohtaistaa myös H. G. Wellsin teoksen viktoriaanisesta Englannista kylmän sodan ajan Yhdysvaltoihin.

Huomionarvoista on myös se, että uutiskatsaus näytetään ennen alkutekstejä, ja se antaaakin tulevalle tarinalle ideologiset ja historialliset koordinaatit. Aloituksen uutiskatsausmaisuu den voi nähdä myös intertekstuaalisena viitteenä

<sup>749</sup> DeMille oli ostanut Philip Wylie'n & Edwin Balmerin *When Worlds Collide* -romaanin (1932) oikeudet tuoreeltaan. Kirjeessään DeMille totesi, että viimeisen kahdenkymmenen vuoden "tieteellinen kehitys" atomipommeineen ja "pitkän matkan raketteineen" oli antanut tarinalle "uskottavuutta". Personal Note from Cecil B. DeMille, 23. 8. 1951. George Pal Collection, "When Worlds Collide". Box 3, File 7, UCLA.

<sup>750</sup> *Maailmojen sota 1953*, 0: 00–0: 01.

<sup>751</sup> *The War of the Worlds*. Revised Final Write, Barré Lyndon, January 11, 1952, 1–2, AM-PAS.

Orson Wellesin radionäytelmään. Myös Wellesin ”Maailmojen sota” oli perustunut dokumentaarisuuden vaikutelmalle, jota edistivät siinä reportaasinomainen kerronta, auktoriteettien (professori, kenraali, sisäministeri) ”asiantuntijalausunnot” ja toiminnan sijoittaminen oikeille, nimeltä mainituille tapahtumapaikoille.<sup>752</sup> Alkutekstien jälkeen elokuvassa nähdään kuvia aurinkokunnan planeetoista samalla kun kertoja kuvailee marsilaisten aikeita. George Palin tuottamille elokuville oman leimansa antoivat Chesley Bonestellin laatimat tai suunnittelemat maalaukset, joita nähtiin *Maailmojen sodan* alkukohtauksessa.<sup>753</sup> Bonestellin ”avaruuskuvat” eivät olleet vain erikoistehosteita, vaan olennainen osa elokuvan estetiikkaa. *Variety*n Frank Scully totesikin jo elokuvan tekovaiheessa kirjoitetussa kolumnissa, että erikoistehosteet tulevat olemaan ”elokuvan tähtiä”.<sup>754</sup>

*Maailmojen sodan* lailla myös *Lentävien lautasten hyökkäys* alkaa dokumentaariseen tyyliin. *Lentävien lautasten hyökkäys* ei ala krediittitiedoilla, vaan jännite luodaan jo ennen niitä esittelemällä elokuvan konteksti eli ufokeskustelu ja keskeinen konflikti eli muukalaisten hyökkäys. Käsikirjoituksen alussa todetaan, kuinka elokuvan tulee alkaa ”dramaattisella otoksella pilvistä”.<sup>755</sup> Elokuva alkaakin käsikirjoitusta seuraten montaaasilla, jossa kuvataan ufohavaintoja eri puolilla Yhdysvaltoja ja maailmaa sekä havaintoja tutkivia sotilaita. Matalääänen kertoja kuvailee, kuinka:

Raamatullisista ajoista lähtien ihmiset ovat nähneet ja merkinneet muistiin taivaalla näkyneitä merkillisiä ilmiöitä sekä pohtineet ulkoavaruuden vierailijoiden saapumisen mahdollisuutta. Tänään Kalifornian ilmatilasta.... Kansasin pelloilta... Aasian riisipelloilta... ilmatilasta suurten kaupunkien yllä... kaikkialta maailmasta tulee jatkuvia havaintoja ufoista, tunnistamattomista lentävistä esineistä, jotka olemme oppineet tuntemaan lentävinä lautasina.<sup>756</sup>

<sup>752</sup> Bourke 2005, 185–186.

<sup>753</sup> *Maailmojen sota* 1953, 0: 01–0: 04. Bonestellin ”avaruusmaalaukset” – kuvat Saturnuksesta ja muista planeetoista – olivat herättäneet huomiota jo vuonna 1944, kun ne julkaistiin *Life*-lehdessä. Bonestell oli myös kuvittanut *Astounding Science Fictionia*.

<sup>754</sup> ”Scully’s Scrapbook”, *Variety* 9.5.1952. AMPAS production files, clippings: The War of the Worlds.

<sup>755</sup> Earth vs. the Flying Saucers. Screenplay by George Worthing Yates and R. T. Marcus, 1 (kohtaus 1), AMPAS. On huomattava, että Marcus oli mustalla listalla olleen Bernard Gordonin salanimi. Gordon lähetti vuonna 1986 kirjeen AMPASille ja pyysi, että hänen pseudonyymeillä John T. William ja Raymond T. Marcus kirjoittamansa käsikirjoitukset laitettaisiin hänen nimiinsä. Bernard Gordon, Letter to the Academy of Arts and Motion Picture Sciences 27.11.1986. AMPAS production files, clippings: Earth vs. the Flying Saucers.

<sup>756</sup> *Lentävien lautasten hyökkäys* 1956, 0: 00–0: 01.

Kertoja lopettaa prologinsa toteamalla, että ilmavoimat kerää ja analysoi tietoa selvittääkseen ufojen arvoituksen ja kuinka armeijan johtoporras (military establishment) pohtii, riittäisikö maan tietotaito kamppailussa muukalaisia vastaan. Tällä tavoin kertoja viedään keskelle ufokeskustelua. Vasta kertojan monologin jälkeen valkokankaalle ilmestyy elokuvan nimi. Käsikirjoituksessa ohjeistetaan, kuinka nimen täytyy jysähtää kuvaan ”hiuksia nostattavalla” tavalla.<sup>757</sup> Elokuvan aloituksen kerrontastrategia oli näin jo käsikirjoitusvaiheessa laadittu mahdollisimman näyttäväksi.

Elokuvassa korostetaan heti alussa, että armeija tutkii havaintoja tosissaan etsien jatkuvasti uutta tietoa ufoista. Kertoja toteaa, että ilmavoimat ei ole ”koskaan kiistänyt” sitä, että ufot tulevat ”toiselta planeetalta”.<sup>758</sup> Vaikka *Lentävien lautasten hyökkäys* väitti perustuvansa Keyhoen teokseen *Flying Saucers from Outer Space*, joka kritisoi ankarasti ilmavoimia, se ei kertonut mitään viranomaisten salailusta. Mitään tietoja pimittävää salaliittoa ei siis ole olemassa, vaan armeija tekee parhaansa kansakunnan turvallisuuden puolesta. *Lentävien lautasten hyökkäyksen* argumentit olivatkin päinvastaisia kuin ufologisessa kirjallisuudessa, jonka mukaan poliitikot ja sotilaat yrittivät kahlita avointa keskustelua. Frank Scully aloittaa *Behind the Flying Saucersin* väittämällä, että armeija ja viranomaiset pelottelivat ihmisiä vaikenemaan lautashavainnoista. Lentäviä lautasia nähneiden todistajien piti sulkea suunsa samalla tavoin kun ”komissaarin” valvovien venäläisten talonpoikien, tai heidän oli annettava kaikki henkilötietonsa ”anonyymeille tiedustelu-upseereille”.<sup>759</sup> Ufologi Desmond Leslien mukaan poliitikot eivät voineet myöntää muukalaisten saapumista todeksi, sillä se olisi tuhonnut heidän valta-asemansa uskottavuuden. Sen vuoksi lautashavaintojen ympärille oli laskeutunut ”virallinen savuverho”, joka esti todellisen keskustelun.<sup>760</sup> Vastaavasti myös Donald Keyhoe väitti *Flying Saucer Conspiracys*sa ”paljastavansa” ilmavoi-  
mien harjoittaman sensuurin.<sup>761</sup> Ufologit olivatkin 1950-luvun alussa luultavasti ainoa ryhmä, jota ei syytetty kommunisteiksi, vaikka he julkisesti syyttivät valtiota vallan väärinkäytöstä ja petoksesta.<sup>762</sup>

Invaasioelokuvien valtavirrassa muukalaiset olivat pahoja ja heitä vastaan taistelevat tiedemiehet ja sotilaat olivat sankareita. Elokuvien salaliittoparanoia oli luonteeltaan erityyppistä kuin esimerkiksi Keyhoen kirjoissa. Ufologisessa

<sup>757</sup> ”...with terrific hair-raising impact”. *Earth vs. the Flying Saucers*. Screenplay by George Worthing Yates and R. T. Marcus, 5 (kohtaus 19X), AMPAS.

<sup>758</sup> *Lentävien lautasten hyökkäys* 1956, 0: 01 – 0: 02; *Earth vs. the Flying Saucers*. Screenplay by George Worthing Yates and R. T. Marcus, 3 (kohtaus 17), AMPAS.

<sup>759</sup> Scully 1950 (tulostettu versio), 1–2.

<sup>760</sup> Leslie & Adamski 1954, 66–67.

<sup>761</sup> Keyhoe 1957, 9.

<sup>762</sup> Engelhardt 1995, 104.

kirjallisuudessa vihollisena olivat pikemminkin viranomaiset kuin muukalaiset, jotka kuvattiin etupäässä rauhanomaisiksi. Yhdessäkään invaasioelokuvassa ei esitetty, että korkean tason salaliitto pimittäisi lautashavainnoista saatavaa tietoa. Suurin osa invaasioelokuvista päinvastoin todisti, että tiedemiesten ja sotilaiden enemmistö oli valmis taistelemaan muukalaisten uhkaa vastaan. Sen sijaan invaasioelokuvissa saatettiin kyllä kuvata, kuinka viranomaiset itse olivat muuttuneet muukalaisiksi tai olivat muukalaisten kontrollissa. Sellaista viranomaisten salaliittoa, joka oli ufologisen kirjallisuuden olennaisimpia väitteitä, ei kuitenkaan löydy invaasioelokuvista.

Sekä *Lentävien lautasten hyökkäys* että *Maailmojen sota* sisälsivät stock footage -kuvien varaan rakennettuja montaa-sijaksoja, joissa kuvataan hyökkäyksen aiheuttamaa tuhoa tai selostetaan taistelun etenemistä eri maanosissa. Dokumentaarisuus oli keino, jonka avulla mielikuvituksellisinkin juoni saatiin näyttämään uskottavalta. Katsoja oli vakuutettava siitä, että tapahtumilla oli kiinteä yhteys vallitsevaan todellisuuteen. Film noirissa dokumentaarisuus ilmeni esimerkiksi rikostutkinnan yksityiskohtien uskottavuutena, kun taas tietiselokuvan dokumentaarisuus oli kytkeytymistä kylmän sodan ajankohtaisiin uhkakuviin. Erikoisefektit loivat illuusion, mutta dokumentaarinen ote kytki invaasioelokuvat oman aikansa todellisuuteen.

*Lentävien lautasten hyökkäys* muistuttaakin loppua kohden yhä enemmän taistelukuvausta, johon kertojan tilannekatsaukset tuovat raportinomaista sävyä. Jämerät sotilaat eivät anna periksi vihollisen edessä ja tiedemiehet tietävät, kenen puolella ovat. Elokuvasa ei siis ole Carringtonin kaltaisia epälojaleja tiedemiehiä. Tiukka asenne muukalaisia kohtaan näkyy tiedemies Russell Marvinin (Hugh Marlowe) ja Amiraali Enrightin (Thomas Browne Henry) keskustelussa:

Marvin: Olemme siis päättäneet taistella?

Enright: Kun aseistettu ja uhkaava voima laskeutuu pääkaupunkiimme, niin emme järjestä teekutsuja tervetuliaisiksi.<sup>763</sup>

Joyce Evansin (1998) ja Brian Murphyn (1972) mukaan 1950-luvun tietiselokuvien valtavirta vakuutti yhdysvaltalaisia siitä, että sotilas oli tarpeeksi hyvä ja tiedemies tarpeeksi viisas voidakseen huolehtia heistä. Yhteiskunnan puolustusmekanismit olivat perustaltaan luotettavia ja kestivät vihollisen hyökkäyksen. Evansin mukaan erityisesti 1950-luvun jälkipuoliskolla tehdyt tietiselokuvat esittivät sotilaallisen voiman ensisijaiseksi ratkaisuksi yhteisöä uhkaavien hir-

<sup>763</sup> *Lentävien lautasten hyökkäys* 1956, 1: 04–1: 05 Kohtaus on sellaisenaan käsikirjoituksessa. Muutenkin *Lentävien lautasten hyökkäys* seuraa tarkasti käsikirjoitusta. *Earth vs. the Flying Saucers*. Screenplay by George Worthing Yates and R. T. Marcus, 122 (kohtaus 453), AMPAS.

viöiden tuhoamiseen. Muukalaisten tuhoaminen ei ollut mahdollista ilman vahvaa armeijaa, ja stock footage -otokset panssarivaunuista ja tykeistä ruokkivat osaltaan armeijan ihannointia.<sup>764</sup> *Lentävien lautasten hyökkäys* on tyyppiesimerkki tällaisesta armeijaa glorifioivasta elokuvasta, jossa ei edes harkita myöntäväisyyspolitiikkaa. Vihollista ei odoteta kukkakimppu kädessä eikä pehmoileva idealismi pääse muutenkaan hämärtämään sotilaallista ajatusmaailmaa.

## Rajaseutujen viholliset ja tuhon estetiikka

Tarina ylivoimaista vihollista vastaan taistelevista (valkoisista) miehistä kytkeytyy myös Yhdysvaltain populaarihistorian suuriin kertomuksiin. Yhdysvaltalainen historioitsija ja kulttuurikriitikko Richard Slotkin on tuotannossaan tarkastellut rajaseutumyytin kulttuurisia ja poliittisia ilmenemismuotoja Yhdysvalloissa. Slotkinin kolmiosainen teossarja Lännen mytologian historiasta onkin vaikutusvaltaisin ja siteeratuin tutkimus aihepiiristä. Trilogiansa päättöosassa *Gunfighter Nation* (1992) Slotkin osoitti, kuinka rajaseutumyytin variaatiot vaikuttivat yhä yhdysvaltain politiikan ja kulttuurin syvärakenteissa. Slotkinin mukaan rajaseutumyytiin kuului ajatus intiaanien harjoittamasta julmasta sodankäynnistä, joka oikeutti heidän alistamisensa ja sulkemisen reservaatteihin. Valkoinen ja protestanttinen Yhdysvallat vei väkivalloin ”edistystä” rajaseudulle, ja rajaseutumyytti antoi väkivallalle legitimitettä.<sup>765</sup> Myös Tom Engelhardt tulkitsee sotatarinan olevan Yhdysvaltain populaarin historia-tietoisuuden kulmakiviä. Tarinan prototyypinä on kertomus pienestä joukosta urheita uudisasukkaita, jotka joutuvat julmien intiaanien kavalan hyökkäyksen kohteeksi. Taistelu ylivoimaiselta näyttävää ja häikäilemätöntä vihollista vastaan on puolustusotaa, jossa vastustajien surmaaminen on moraalisesti oikeutettua. Vihollisen toiseus, moraalittomuus ja julmuus olivat tärkeä osa sotatarinaa, sillä ne antoivat oikeutuksen vastatoimille. Sotatarina erilaisine variaatioineen rakensi kansallista yhtenäisyyttä todistelemalla, kuinka esimerkiksi intiaanisodat olivat vain ”luonnollinen” osa sivilisaation leviämistä. Hiroshiman atomipommin myötä sotatarinan oikeutus ja merkitys kyseenalaistuivat.<sup>766</sup> Invaasioelokuvien epäinhimillisten muukalaisten lyömisessä totaalinen voitto oli edelleen mahdollista, joten ne antoivat heroiselle sotatarinalle jatkuvuutta.

<sup>764</sup> Evans 1998, 97–98, 119; Murphy 1972, 39.

<sup>765</sup> Slotkin 1998 (1992), 11–14. Slotkinin trologian aiemmat teokset olivat *Regeneration through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600-1860* (1973) ja *The Fatal Environment: the Myth of the Frontier in the age of Industrialization, 1800-1890* (1985).

<sup>766</sup> Engelhardt 1995, 4–6.



*Se toisesta maailmasta* -elokuvan, *Maailmojen sodan* ja *Lentävien lautasten hyökkäyksen* viholliskuva voidaan nähdä päivitettyinä versiona lännenelokuvien intiaanikuvauksista. Tieteiselokuvia tutkinut journalisti ja elokuvaharrastaja Melvin E. Matthews Jr. (2007) pitää *Se toisesta maailmasta* -elokuvaa tieteiselokuvan lajityyppiin sovitettuna westerninä, jossa rohkea miesjoukko taistelee ylivoimaiselta näyttävää vihollista vastaan.<sup>767</sup> Mielikuva intiaaneista alkukantaisina petoina on kuitenkin lännenelokuvia tai -kirjallisuutta vanhempaa perua. Jo 1800-luvun alun koulukirjoissa intiaaneja kuvattiin verenhimoisiksi pedoiksi, joita määrittävä piirre oli impulsiivinen julmuus.<sup>768</sup> Sota vihollista vastaan oli totaalista sotaa, jonka vastapuoli oli vain puoliksi ihminen. Tom Engelhardt on korostanut, että tässä sotatarinassa vihollisen teurastamisesta saatu mielihyvä vaati tuekseen moraalisen oikeutuksen, jossa osoitettiin, että teurastus oli vain puolustautumista pahaa vastaan ja osa taistelua vapauden puolesta.<sup>769</sup>

Rajaseudun valloittaminen oli lännenelokuvan merkittävimpiä teemoja. Avaruuden valloittamista kuvanneet elokuvat, kuten *Matka kuuhun*, voidaan nähdä rajaseutu-teeman jatkajina: avaruus oli viimeinen rajaseutu.<sup>770</sup> Invaasioelokuviissa rajaseudun teema oli myös läsnä, mutta aivan erilaisena. Esimerkiksi elokuvissa *Killers from Space*, *Avaruuden pirit*, *Lentävien lautasten hyökkäys* muukalaisten invaasion perusteluna on halu estää ihmiskunnan siirtyminen avaruuteen tai muuten pysäyttää ydinvoiman sotilaallinen hyödyntäminen. Muukalaiset toimivat kuin lännenelokuvien intiaanit: he yrittävät estää ”sivistyksen” saapumista rajaseudulle, joka on heidän aluettaan. Toisaalta maahan hyökkäävät muukalaiset ovat teknologiaan ylivoimaisen kehittyneitä. Siinä mielessä muukalaiset ovatkin hyökkäävä osapuoli ja ihmiskunta – siis WASP-Yhdysvallat<sup>771</sup> – on intiaanien asemassa, yrittäen suojella kulttuuriaan valloittajilta. Maapallo on muukalaisille valloitettavaa rajaseutua. Asetelma poikkeaa westernistä, joissa WASP-Yhdysvallat oli pääsääntöisesti sivistystä eteenpäin vievä voima ja intiaanit sitä vastaan kamppailevia objekteja. *Maailmojen sodassa* ja

<sup>767</sup> Matthews 2007, 11–12.

<sup>768</sup> Engelhardt 1995, 17.

<sup>769</sup> Engelhardt 1995, 38–39.

<sup>770</sup> Lännenelokuvan rajaseutymyytit saivat science fictionissa uuden ilmiönsä 1960-luvulla *Star Trek* -televisiosarjan ja 1970-luvulla George Lucasin *Tähtien sodan* (1977) kuvastossa. Ks. esim. Yksipetäjä 2005, 166.

<sup>771</sup> Käsite WASP (White Anglo-Saxon Protestant) viittasi siirtokuntakauden puritaaneihin sekä anglosaksiseen ja protestanttiseen kulttuuriperintöön. Käsite on kuitenkin 1960-luvulta lähtien yleistynyt tarkoittamaan valkoista ja protestanttista valtakulttuuria, jonka arvot myös siirtolaiset ovat omaksuneet. Keskustelu WASP-Yhdysvaltain arvoista on politisoitunut, ja käsitettä käytetään usein pejoratiivisesti. Samuel P. Huntington kuitenkin korostaa, että nimenomaan WASP-kulttuuri antoi Yhdysvalloille sen valtiollisen ja kulttuurisen erityisluonteen. Huntington 2004, 58–62.

*Lentävien lautasten hyökkäyksessä* ihmiskunta on objekti, ylivoimaisen vihollisen hyökkäyksen kohde.

*Maailmojen sodassa* ja *Lentävien lautasten hyökkäyksessä* tavanomaiset aseet näyttävät voimattomilta muukalaisten massahyökkäyksen edessä. Tieteellis-teknologisessa kehityksessä Yhdysvallat on siis auttamatta jäljessä vihollista. *Maailmojen sodassa* atomipommia päätetään käyttää viimeisenä keinona vihollista vastaan, mutta sen räjäyttämisen ei vaikuta marsilaisaluksiin millään lailla.<sup>772</sup> Toisen maailmansodan aikaista uutiskatsausta muistuttavassa kohtauksessa elokuvan kertoja selostaa marsilaisten hyökkäyksen etenemistä: ”Suomen ja Turkin urhoolliset armeijat, kiinalaiset ja bolivialaiset kamppailivat raivokkaasti, mutta joutuivat ylivoimaisen vihollisen murskaamiksi”.<sup>773</sup> Onko muukalaisten invaasio Neuvostoliiton hyökkäyksen metafora?

Neuvostoliiton rajanaapurien, Suomen ja Turkin urhoollisen taistelun mainitseminen viittaa siihen, että marsilaiset olisivatkin marxilaisia. Suomi oli saanut kansainvälistä myötätuntoa talvisodan aikana ja Turkki oli yksi kylmän sodan potentiaalisia kriisipesäkkeitä.<sup>774</sup> Bolivian mainitseminen on myös kiintoisa yksityiskohta, sillä maassa oli vuonna 1952 tapahtunut vasemmistovetoinen vallankumous.<sup>775</sup> Puhuttaessa muukalaisten hyökkäyksen leviämisestä tai YK:n kokoontumisesta Neuvostoliittoa ei mainita kohtauksessa kertaakaan, mikä viittaisi siihen, että se olisi todellinen hyökkääjä. Muukalaisten hyökkäys olisikin siten vain vertauskuva kolmannelle maailmansodalle, jossa Yhdysvallat joutuisi armottoman vihollisen hyökkäyksen kohteeksi. Robin Woodin (1989) mukaan kohtaus paljastaa, että kommunismi on elokuvan todellinen uhkakuva, vapaata maailmaa uhkaava hirviö.<sup>776</sup>

On kieltämättä houkuttelevaa nähdä *Maailmojen sota* suurvaltojen välisen sodan allegoriana. Kohtauksen ja elokuvan lähiluku osoittaa kuitenkin tämän vaikutelman ja Woodin tulkinnan kyseenalaiseksi. Ensinnäkin Lyndonin käsikirjoituksessa ohjeistetaan, että kohtauksen aikana oli näytettävä stock footage

<sup>772</sup> Wellsin romaanissa armeija soti tykeillä vihollista vastaan, mutta elokuvassa atomipommi on luonnollisesti armeijan tehokkain ase. Pommin räjäyttämistä kuvaava jakso havainnollistaa, kuinka huolettomasti atomipommin säteilyvaikutuksiin tuolloin suhtauduttiin. Ihmiset ovat kokoontuneet muutaman kilometrin päähän räjäytyspaikasta suojalasit ainoana turvavarusteenaan. *Maailmojen sota* 1953, 1: 02–1: 06.

<sup>773</sup> *Maailmojen sota* 1953, 0: 51–0: 53.

<sup>774</sup> Turkin hallitus kamppaili Kreikan hallituksen tavoin kommunisteja vastaan, ja sen tukeminen esitettiin välttämättömäksi jo Trumanin opissa. President Harry S. Truman’s address before a joint session of congress, 12. 3. 1947. DWP, 112–114.

<sup>775</sup> ”Kansallinen vallankumouksellinen liike” MNR nousi valtaan Boliviassa vuonna 1952. Uusi hallinto kansallisti mm. Bolivian tinakaivoikset ja teki maareformin, mutta se ei ollut ideologisesti varsinaisesti marxilainen liike.

<sup>776</sup> Wood 1989, 164–165.

-otoksia ”Helsingistä, Ankarasta, kiinalaisista kaupungeista, Pohjois-Amerikan kaupungeista jne.” Kiinalaiset kaupungit oli siis mainittu kohteena.<sup>777</sup> Toiseksi pian kertojan uutisreportaasin jälkeen nähdään kohta, jossa sotilaat tarkastelevat muukalaisten hyökkäyksen etenemistä maailmankartalta. Kartalta näkyy, että muukalaiset ovat hyökänneet myös Neuvostoliittoon ja Kiinaan.<sup>778</sup> Myös sosialistiset valtiot ovat siis hyökkäyksen kohteena. Vastaavasti *Lentävien lautasten hyökkäyksessä* invaasion osoitetaan olevan globaali ja varoitukset muukalaisten hyökkäyksestä kuullaan Neuvostoliitossa ja Kiinassa.<sup>779</sup> Robin Wood on kuitenkin sikäli oikeassa, että *Maailmojen sodan* – kuten myös *Lentävien lautasten hyökkäyksen* – jyrkän vastakkainasettelun yhdysvaltaisten ja muukalaisten välillä voi nähdä kuvaavan kylmän sodan kaksinaapaisuutta.

Vaikka vihollisen hyökkäys kuvataan sekä *Maailmojen sodassa* että *Lentävien lautasten hyökkäyksessä* globaaliksi, Yhdysvallat on keskeisessä roolissa koko ihmiskunnan puolustamisessa. Myös 1950-luvun television tieteissarjoissa, kuten *Captain Video and His Video Rangersissa* ja *Flash Gordonissa* toistuu samantyyppinen asetelma, jossa Yhdysvallat on universumin pelastava voima.<sup>780</sup> Erona oli se, että television tieteissarjoissa kamppailu muukalaisia vastaan käytiin vierailta planeetoilla.<sup>781</sup> Niitä yhdisti *Lentävien lautasten hyökkäykseen* se, että molemmissa vain Yhdysvaltain johtamat voimat pystyivät palauttamaan järjestyksen. Yhdistävänä teemana oli myös se, että universumin rauha oli saavutettavissa ainoastaan kovilla otteilla ja että sen edellytyksenä oli Yhdysvaltain ja sen liittolaisten dominanssi.

*Lentävien lautasten hyökkäys* ihailee sotilaallis-tieteellisen eliitin ongelmanratkaisukykyä tavalla, jossa on kaikuja armeijan tuottamista propagandaelokuvista. Siviilipuolustuspropagandaa tutkinut historioitsija Bo Jacobs (2010) korostaa, että lapsille ja nuorille suunnatut opetuselokuvat, kuten *Duck and Cover*, olivat sanomaltaan ristiriitaisia. Ne vakuuttivat nuoria siitä, että kriisitilanteessa armeija ja poliittinen järjestelmä säilyttäisivät toimintavalmiutensa ja että Yhdysvallat selviäisi vihollisen hyökkäyksestä, jos kansalaiset vain perehtyisivät siviilipuolustuksen oppeihin. Samanaikaisesti opetuselokuvat tahto-

<sup>777</sup> The War of the Worlds. Revised Final Write, Barré Lyndon, January 11, 1952, 76.

<sup>778</sup> *Maailmojen sota* 1953, 0:54–0:55.

<sup>779</sup> Elokuvassa ihmiset eri puolilta maailmaa kuuntelevat muukalaisten esittämiä uhka-vaatimuksia – myös Neuvostoliitossa ja Kiinassa. *Lentävien lautasten hyökkäys* 1956, 1: 02–1: 04.

<sup>780</sup> Dixon 2008, 93, 100.

<sup>781</sup> Tieteiselokuvatuotanto poikkesi muukalaiskuiviltaan olennaisesti 1950-luvun television tieteissarjoista. Tieteiselokuvissa muukalaisia etupäässä kohdattiin Maassa, kun taas television tieteissarjoissa niitä etupäässä kohdattiin vierailta planeetoilla. Invaasioaiheet painottuivat siis tieteiselokuvassa vahvemmin kuin muussa vuosikymmenen science fictionissa.

mattaa viestittivät tuhokuvillaan, että ydinsota oli väistämättä edessä ja että maan hallitus ei pystyisi estämään sen syttymistä.<sup>782</sup> *Maailmojen sodassa* ja *Lentävien lautasten hyökkäyksessä* on vastaavanlainen ristiriita: armeijan ja tiedemiesten sankarillisesta puolustustaistelusta huolimatta muukalaiset ovat ylivoimaisia valloittajia.

Muukalaisten teknologinen ylivoima kertoo aseiden tuhopotentiaalia kohtaan tunnetuista peloista. Muukalaisten hyökätessä suurkaupungit sortuvat, ihmisiä evakuoidaan ja paniikkimieliala valtaa yhteiskunnan. Erikoisefektien teknologinen kehitys vaikuttikin invaasioelokuvan juonellisiin painotuksiin. Esimerkiksi *Lentävien lautasten hyökkäys* oli suorastaan riippuvainen Ray Harryhausenin suunnittelemista erikoisefekteistä. Siinä, kuten monessa muussakin tieteiselokuvassa, Yhdysvaltain kansallisten monumenttien tuhoaminen oli elokuvan avainkohtia.<sup>783</sup> Lavastukseltaan ja erikoisefekteiltään näyttävimmät tieteiselokuvat, kuten *Maailmojen sota*, olivat speaktaakkeleita siinä missä 1950-luvulla kukoistaneet antiikki- ja raamattuspeaktaakkelit. Aikalaiskriitikot kehuivat kilvan *Maailmojen sodan* tuhokuvien erikoistehosteita.<sup>784</sup> Speaktaakkelimaisuuden ihailu näkyy myös elokuvan suomalaisessa vastaanotossa.<sup>785</sup>

Susan Sontagin mukaan tieteiselokuvien estetiikka on juuri tuhon esteetiikkaa, sillä tieteiselokuvat eivät kuvaa tiedettä, vaan tuhoa. Tieteiselokuvien tuhokuvauksiin sisältyy hämmentävää kauneutta katsojan osallistuessa ”oman kuolemansa fantasian elämiseen”. Urbanin tuhon kuvauksina Sontag vertaa tieteiselokuvia myös *King Kongiin*, jonka lopussa hirviö riehuu New Yorkissa.<sup>786</sup> Kuitenkin esimerkiksi *Maailmojen sodassa* ja *Lentävien lautasten hyökkäyksessä* muukalaisten invaasiosta puuttuu se inhimillinen elementti, joka tekee *King Kongin* hirviöstä elokuvan kiinnostavimman ja liikuttavimman hahmon. *King Kongin* hirviön perimmäisenä motiivina näyttää olevan rakkaus, mutta *Lentävien lautasten hyökkäyksessä* muukalaisten invaasiolle ei löydy inhimillisiä selitystekijöitä.

<sup>782</sup> Jacobs 2010, 26–27.

<sup>783</sup> Vieth 1999, 129.

<sup>784</sup> Esimerkiksi *Hollywood Citizen-Newsin* (26.11.1953) ja *Los Angeles Herald Expressin* (26.11.1953) arvioissa elokuvaa ylistettiin. AMPAS production files, clippings: The War of the Worlds.

<sup>785</sup> Esimerkiksi Suomessa *Helsingin Sanomien* (8.11.1953), *Uuden Suomen* (8.11.1953) ja *Dagens Nyheterin* (11.11.1953) arvostelijat kehuivat kovasti *Maailmojen sodan* erikoistehosteita, vaikka arviot elokuvan sisällöstä menivätkin ristiin. Tuhoamisen näyttävyyttä vakuutti erityisesti HS:n Paula Talaskiven, jonka mukaan ”kuvattu tuho lopussa oli niin valtava, ettei siinä juuri jäänyt toivoa koko maapallomme pelastamiseen edes Yhdistyneiden Kansakuntien avulla”. KAVA:n leikekansio 6618, *Maailmojen sota*.

<sup>786</sup> Sontag 1995 (1965), 62–63. Määritelmä sopii moniin tieteis- ja kauhuelokuvan rajoilla liikkuneisiin hirviöelokuviin, ja invaasioelokuviin myös *Venuksen valloittajien* (Twenty-Million Miles to Earth, 1957), jossa liskoa muistuttava avaruushirviö hävittää Roomaa.

Sontagin tavoin myös Vivian Sobchack on korostanut katastrofin kuvittelemiseen liittyvän tuhon estetiikan merkitystä 1950-luvun tieteiselokuviissa. Luonnonkatastrofi, hirviö tai muukalaisten hyökkäys muuttavat sivistyksen ja edistyksen tyysijoina pidetyt kaupungit rauniokasoiksi. Tuhon kohteena ovatkin helposti tunnistettavat kansalliset monumentit New Yorkissa, Washington DC:ssä tai San Franciscossa: Vapaudenpatsas, Washingtonin muistomerkki tai Golden Gate -silta. Moderni visio urbaanista ympäristöstä teknologisenä utopiana kirjaimellisesti romuttuu kaupunkien tuhoa kuvanneissa tieteiselokuviissa.<sup>787</sup> Elokuvatutkija Veijo Hietalan (1996) mukaan spektakkeleiden vetovoima muistuttaa Aristoteleen teoretisoimaa tragedian kokemiseen liittyvää katharsisvaikutusta: tuhon kuvat ”synnyttävät katsojassa haltioituneen avuttomuuden tunteen”.<sup>788</sup> Katastrofeja ja hävitystä seuraava katsoja kokee jännityksen ja pelon ohella vastaansanomattomia mielihyvää. Tieteiselokuvien tuhon poetiikkaan liittyy kuitenkin ajatus tuhoa seuraavasta uudesta alusta, joka mahdollistaisi paremman huomisen.

Vaikka tieteiselokuvat hekumoivat sivilisaation tuhoutumisella, ne tarjoavat samalla ulospääsytien, nautinnon sosiaalisen järjestyksen – ainakin osittaisesta – palautumisesta. Barry Keith Grant (1999) korostaa, että lajityypissä tieteen ja teknologian tuloksena syntyneet hirviöt tuhotaan yleensä tieteen ja teknologian vielä mahtavimmin aseina.<sup>789</sup> Yhteiskuntajärjestyksen palauttajana ovat tiedemiehet ja sotilaat, ja tieteellis-teknologisen kulttuurin kritiikki muuttuu sen ylistyslauluksi. Grantin huomio on pääosin oikea, mutta se ei ongelmitta sovi 1950-luvun invaasioelokuvaan. Tiede ja teknologia esitetään vain harvassa elokuvassa todellisena ratkaisuna muukalaisten uhkaan. Esimerkiksi *Maailmojen sodassa* mitkään aseet eivät voi estää marsilaisia, vaan vasta kansakunnan kollektiivinen hengellinen nöyrytyminen tuo voiton vihollisesta.

Valkokankaalla koetun tuhokokemuksen jälkeen arkielämä näytti hetken erilaiselta. *Maailmojen sotaa* arvioidessaan *Los Angeles Examinerin* kriitikko Lynn Bowers pohti katsomiskokemustaan ja tiivistä samalla tärkeän invaasioelokuvien viehätysvoimaa selittävän tekijän:

Se voi olla sellainen elokuva, joka on hyvä katsoa kiitospäivänä. Nähtyään Los Angelesin kaupungin tuhon ja avaruusolioiden mahdollisen tuhovoi-man, on mukava kävellä ulos ja huomata, että universumi näyttää ehjältä ja aika mukavalta.<sup>790</sup>

<sup>787</sup> Sobchack 2004 (1999), 80–81.

<sup>788</sup> Hietala 1996 (a), 7.

<sup>789</sup> Grant 2004 (1999), 21.

<sup>790</sup> Lynn Bowers: ”Space War Real Thriller”. *Los Angeles Examiner* 26.11.1953. AMPAS production files, clippings: The War of the Worlds.

Muukalaisten aiheuttama tuho tarjosi Bowersille syyn *kiitollisuuteen* olemassa olevasta yhteiskunnasta ja sen arvoista. Tieteiselokuvan tuhokuvitelma tarjosi samanaikaisesti sekä eskapismia että uutta perspektiiviä omaan arkielämään.

Genretutkija Rick Altman korostaa, että loogisen syy-seuraus -ketjun noudattamisen sijaan Hollywood-elokuvat pyrkivät maksimoimaan genremielihyvän luomalla tilanteita, joissa intensiivisyyden voimistuminen ja helpotus vuorottelevat. Genret tarjoavat voimakasta vastakulttuurista mielihyvää, joka kuitenkin päättyy palaamiseen normaalitilaan, vallitsevien kulttuuriarvojen uudelleenvahvistamiseen.<sup>791</sup> Siksi myös invaasioelokuvien kuvat Washingtonin tai Los Angelesin hävityksestä toimivat kokemusta voimistavina välineinä, joita seuraa muukalaisten tuho eli paluu normaalitilaan. Tuhokuvauksina ne tarjosivat turvallisen pakotien arjesta.<sup>792</sup>

*Lentävien lautasten hyökkäyksessä* – ja valtaosassa invaasioelokuvista – muukalaisia vastaan taisteleva (mies)joukko on ensisijaisesti valkoinen ja siinä henkilöityvät WASP-Yhdysvaltain arvot. Muukalaiset ovat näiden arvojen anti-teesi. Invaasioelokuville tyypillistä oli ”normaaliuden” kaavojen uhanalaiseksi tuleminen. Muukalaisten ilmaantuminen särkee yhteisön rauhan, mutta se vaarantaa myös pääparin heteroseksuaalisen suhteen. Kauhuelokuvien homoseksuaalisuutta tutkineen Harry M. Benshoffin (1997) mukaan 1950-luvun tieteiselokuvien viholliset edustavat seksuaalista toiseutta suhteessa päähenkilöiden ja yhdysvaltalaisen valtakulttuurin arvoihin.<sup>793</sup> Benshoff väittää, että populaarikulttuurissa homoseksuaalisuus assosioitiin muutenkin murhiin ja pedofiliaan sekä tietysti kommunismiin. Kommunistien ohella seksuaaliset vähemmistöt olivatkin joutuneet FBI:n silmätikuksi 1940-luvun lopulla, kun seksuaalinen poikkeavuus näyttyi valtionhallinnossa turvallisuusriskinä ja paljastuminen tiesi lähes varmaa työpaikan menetystä. Senaattori McCarthy yhdistikin suorasanaisesti homoseksuaalisuuden kumoukselliseen toimintaan.<sup>794</sup>

Invaasioelokuvien viholliset tulevat ydinperheen ulkopuolelta ja poikkeavat heteroseksuaalisen valtakulttuurin perusolettamuksista. Suurimmassa osassa

<sup>791</sup> Altman 2002, 185–190.

<sup>792</sup> Tieteiselokuvan maailmanloppukuvauksia tutkineen Winston Wheeler Dixonin (2003) oman elämän ja sivilisaation tuhoutumisen kuvittelu on paitsi kiehtovaa myös lohdullista. Täydellisen tuhon edessä kaikki ihmiset ovat tasa-arvoisia yhteiskuntaluokkaan tai rotuun katsomatta. Dixon palauttaa maailmanlopun elokuvallisen kiehtovuuden yksilöpsykologiaan: kun unelmoimme varmasta ja väistämättömästä maailmanlopusta, pelkäämme itse elämää. Dixon 2003, 2–3, 143.

<sup>793</sup> Benshoff 1997, 129–130.

<sup>794</sup> Rose 1999, 159–160; Benshoff 1997, 124–125, 130. FBI aloitti vuonna 1951 sukupuolisen poikkeavuuden ohjelman, jossa kerättiin tietoja homoseksuaaleiksi epäillyistä virkamiehistä. Presidentti Eisenhowerin vuoden 1953 määräys eväsi homoseksuaaleilta pääsyn valtion virkoihin. FBI:n ohjelmasta ks. Weiner 2012, 219, 264–265.

invaasioelokuvissa muukalainen on lähtökohtaisesti ihmisestä fyysisesti poikkeava olio, joka saattoi kuitenkin ottaa miehen tai naisen hahmon. Muukalaisolioiden fyysinen kirjo on laaja ja invaasioelokuvissa nähtiinkin kauhuelokuvien hirviöitä muistuttavia olioita (*Se toisesta maailmasta*), pienikokoisia avaruusoliota (*Invasion of the Saucer Men*), hyytelömäistä massaa (*Valuva kuolema*), robotteja (*Target Earth!*) kuin myös sateesta lisääntyviä kivimonoliittejakin (*Uhka avaruudesta*). Muukalaisten edustama toiseus on myös seksuaalista toiseutta tai pikemminkin täydellistä sukupuolettomuutta.

Haysin koodin hallitseman Hollywoodin elokuvat olivat täynnä opetuksia siveellisen moraalien säilyttämisen tärkeydestä, ja seksuaalisuuden esittämisen konventioita syynättiin tarkasti koodia valvovassa PCA:ssa.<sup>795</sup> Tieteiselokuvien sukupuoliasetelmia ei valvottu aivan niin tiukasti kuin seksuaalisuuden kuvausten rajoilla leikittelevien komedioiden tai melodraamojen, mutta myös niissä sankariparin suhde kulki Haysin koodin viitoittamia latuja. Vaikka koodin vaikutus heikkeni 1950-luvulla, se vaikutti yhä elokuvantekijöiden tapaan käsitellä parisuhdekysymyksiä. *Maailmojen sodan*, *Lentävien lautasten hyökkäyksen* ja monen muun invaasioelokuvan parisuhdekuvaukset noudattavat ajan Hollywood-elokuvan standardikaavoja.

*Maailmojen sota* on malliesimerkki elokuvasta, jossa vihollinen edustaa kulttuurinormeja uhkaavaa toiseutta ja ulkoista torjuttavaa uhkaa. Elokuvan lopussa pyhitetään valkoinen ydinperhe, joka nostetaan muukalaisia vastaan käytävän taistelun symboliksi.<sup>796</sup> Robin Wood (1989) tarkastelee *Maailmojen sotaa* kauhuelokuvana, jonka todellisena aiheena on torjutun seksuaalisuuden purkautumisen pelko. Marsilaisten fallistiset koneet uhkaavat yksiviivoista heteroseksuaalista paria, mutta lopussa ”Jumala ja luonto” yhdistyvät, tunkeilijat tuhoutuvat ja normaalius (ja torjunta) palautuu.<sup>797</sup> Muukalaisten seksuaalinen uhka on nähtävillä kohtauksessa, jossa Clayton ja Sylvia ovat paenneet hylättyyn taloon. Varjoissa liikkuvan vihollisen iljettävä olomuoto paljastuu, kun marsilaisen limainen käsi koskettaa kirkuvan Sylvia olkapäätä.<sup>798</sup> Marsilainen on valkoista heteroseksuaalista pääparia lähestyvä, toiseutta edustava vihollinen.<sup>799</sup> Woodin korostamaa torjutun seksuaalisuuden uhkakuvaa tärkeämpi on kuitenkin

<sup>795</sup> Doherty 2007, 92–93.

<sup>796</sup> Avila 2004 (2001), 94.

<sup>797</sup> Wood 1989, 164–165.

<sup>798</sup> *Maailmojen sota* 1953, 0: 49–0: 51.

<sup>799</sup> Muukalaisuuden seksuaalista uhkaa ei juurikaan käsitelty 1950-luvun alkupuolen invaasioelokuvien aikalaisarvioissa. Arvioidessaan *The Man from Planet X*-elokuvaa *Los Angeles Daily Newsin* Erza Goodman tosin totesi, että elokuvan muukalainen ei ole ”aivan sukupuoleton olento” kun tämä kerran kaappaa tiedemiehen tyttären. Erza Goodman: ”The Man from Planet X”. *Los Angeles Daily News* 21.4.1951. AMPAS production files, clippings: The Man from Planet X.

kin nähdäkseni elokuvan uskonnollisuus: kollektiiviset muukalaiset tuhoutuvat, koska Jumala päättää heidän tuhoutuvan.

*Punaisessa planeetassa* oli nähty ankaraa uskonnollista julistamista. *Maailmojen sota* on esimerkki hienovaraisemmasta lähestymistavasta, jossa uskonnollinen sanoma on punottu juonirakenteen sisälle. *Maailmojen sota* ei ollut suinkaan ainoa George Palin tietiselokuva, jossa oli uskonnollinen piiloteksti. Uskonnolla on tärkeä merkitys myös Palin tuottamissa elokuvissa *Maailman sortuessa* ja *Avaruuden valloitus* (Conquest of Space, 1955).<sup>800</sup> *Maailmojen sodan* kristillinen julistus tulee ohimennen esiin jo kohtauksessa, jossa tiedemiehet ja sotilaat pohtivat atomipommin tehokkuutta marsilaisia vastaan: jos atomipommi ei tehoa, marsilaiset valloittavat maan kuudessa päivässä. Elokuvan sankaritar Sylvia Van Buren (Ann Robinson) lisää tähän: ”Samassa ajassa kuin mitä sen luominen kesti”.<sup>801</sup> Uskonnollisen näkökulman tuo kohtauksessa keskusteluun juuri elokuvan sankaritar. *Punaisen planeetan* Linda Cronynin tavoin nainen on *Maailmojen sodassa* tieteellisen tiedon kyseenalaistaja.

*Maailmojen sodasta* onkin luettavissa pessimistinen suhtautuminen Yhdysvaltain tieteellis-teknologisen ylivoiman kestävyYTEEN. Elokuvan loppuratkaisu korostaa hengellisten arvojen olevan tehokkain lääke ihmiskunnan vaikeampiinkin ongelmiin. *Maailmojen sodan* lopussa tiedemiehenä epäonnistunut Clayton Forrester menee kirkkoon odottamaan marsilaisten viimeistä hyökkäystä. Tiede ja teknologia olivat voimattomia marsilaisten edessä eikä edes atomipommilla ollut vaikutusta vihollisen etenemiseen. Marsilaisten tuhotessa Los Angelesia kirkkoon kokoontuneet ihmiset rukoilevat ihmettä, joka pelastaisi heidät edessä hämmöttävältä kuolemalta. Ihme tapahtuukin, kun vihollisalukset putoavat yksi kerrallaan maahan.<sup>802</sup> Selviää, että hengitysilman bakteerit, joihin marsilaisilla ei ollut vastustuskykyä, olivat lopulta tuhon syy. Loppukuivissa tuhosta selvinneet ihmiset laulavat virsiä ja kertoja hehkuttaa, kuinka:

Ihmisten yritettyä kaikkensa ja epäonnistuttua marsilaiset tuhoutuivat ja ihmiskunta pelastui pienimmän ansiosta, minkä herra viisaudessaan oli luonut maan päälle.<sup>803</sup>

Lyndonin käsikirjoituksessa nämä sanat oli laitettu pastori Bethanyn (Russell Conway) sanomiksi, mutta elokuvassa ne esittää Hardwicken kertojanää-

<sup>800</sup> *Maailman sortuessa* -elokuvan raamatullisista painotuksista ks. Ahonen 1999, 299–301 ja Torry 1991, 8–11.

<sup>801</sup> *Maailmojen sota* 1953, 1: 01–1: 02

<sup>802</sup> *Maailmojen sota* 1953, 1: 13–1: 18.

<sup>803</sup> *Maailmojen sota* 1953, 1: 21–1: 22.

<sup>804</sup> The War of the Worlds. Revised Final Write, Barré Lyndon, January 11, 1952, 120.



ni, mikä lisää niiden painoarvoa.<sup>804</sup> Kuitenkin myös H. G. Wellsin romaanissa marsilaisten tuhoutumisen aiheuttivat bakteerit, ja virke on lähes samanlaisena kirjassa. Myös romaanissa päähenkilö kiittää Jumalaa muukalaisten tuhoutumisesta.<sup>805</sup>

Wellsin romaanissa ihmiset eivät kuitenkaan kokoonnu kirkkoon etsimään viimeistä pelastuskeinoa ennen tuhoa. Uskonnollisuus painottuu muutenkin elokuvassa vahvemmin kuin kirjassa. Loppukohtauksessa Forrester toteaa katsoessaan kuollutta marsilaista, että he ”rukoilivat ihmettä”. Sen jälkeen päähenkilöiden katseet kääntyvät yläviistoon, ikään kuin kiitollisuuden ja hengellisen nöyrytyksen merkinä. *Maailmojen sodan* loppukohtaus paljastaa, ettei tiedon puun hedelmien ahmiminen pelasta ihmiskuntaa vihollisen hyökätessä, vaan siihen tarvitaan lujaa uskoa.

Elokuvan pelastussanomassa kristinusko ei kuitenkaan oikeuttanut sinisilmäisyyttä suhteessa viholliseen. Marsilaisten hyökätessä kirkkoherra Collins (Lewis Martin) toteaa, että jos he edustavat korkeampaa kulttuuria, ”sitä lähempänä jumalaa he ovat.” Kirkkoherra lähteekin raamatunlauseita tapaillen askeltamaan kohti marsilaisalusta ja kohti varmaa kuolemaa (kuva 13).<sup>806</sup> Elokuvatutkija Robert Torryn (1991) mukaan muukalaisia veljellisesti lähestyvän kirkonmiehen kuoleman myötä elokuva tuomitsee liberaalin teologian.<sup>807</sup> Jerome F. Shapiro sen sijaan väittää kirkkoherran murhan osoittavan, että marsilaisilla ei ole minkäänlaista kunnioitusta uskontoa kohtaan. Koska marsilaiset ovat jumalattomia vihollisia, myös äärimmäiset toimet, kuten atomipommin käyttö, ovat hyväksyttävissä. Marsilaisten invaasion tuoma kriisi on metafora henkilökohtaiselle uudelleensyntymiselle ja kollektiiviselle hengelliselle yhdistymiselle, mutta se tapahtuu sodanjälkeisten ”humanististen arvojen” ehdoilla. Shapiro väittää, päinvastoin kuin Torry, että elokuva edustaakin siksi liberaalin porvarillista, maallista näkemystä uskonnosta.<sup>808</sup> Shapiroin väite on huonosti perusteltu, sillä on vaikea nähdä, mitkä ovat ne humanistiset arvot, joita elokuva erityisesti painottaisi. *Maailmojen sota* päinvastoin korostaa uskonnon asemaa ainoana pelastavana auktoriteettina.

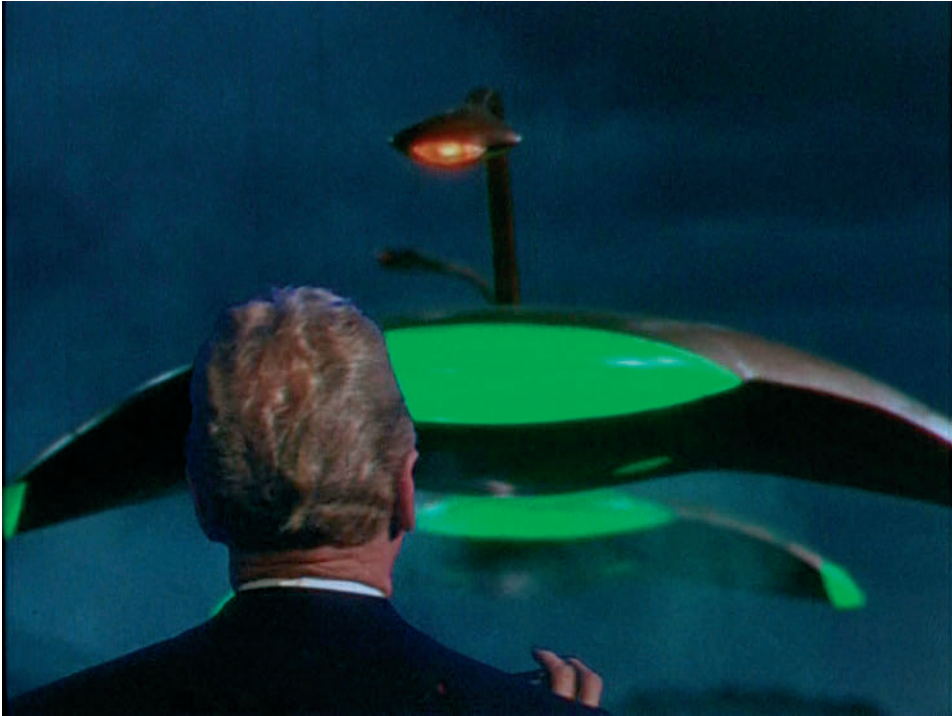
Kirkkoherra yrittää ymmärtää muukalaisia kuten *Se toisesta maailmasta* -elokuvan tiedemies Carrington, mutta yritykset kommunikaatioon eivät tässäkään tapauksessa johda mihinkään, sillä vastapuoli on lähtökohtaisesti paha ja tunteeton. Viholliseen ei siis pidä suhtautua liian ymmärtävästi. Billy Graham varoittikin yhdysvaltalaisia ”suvaitsevaisuuden synnistä” jo vuonna 1947. Tais-

<sup>805</sup> Myös romaanissa todetaan, että muukalaiset tuhoutuvat ”vaatimattomimpien olentojen työn ansiosta, mitä Jumala oli pallomme pinnalle luonut”. Wells 2005 (1898), 208–209.

<sup>806</sup> *Maailmojen sota* 1953, 0: 32–0: 34.

<sup>807</sup> Torry 1991, 19.

<sup>808</sup> Shapiro 2002, 44–48, 88–89.



*Kuva 13: Kirkkoherra lähestyy marsilaisalusta Maailmojen sodassa.*

telu antikristusta vastaan oli ehdotonta kamppailua, jossa liberaali myöntöväisyys merkitsi pikkusormen antamista pirulle.<sup>809</sup> *Maailmojen sota* esitti *Punaisen planeetan* lailla ihanteenaan Jumalaan luottavan kansakunnan, joka vasta kärsimyksien kautta ymmärtää uskonnon arvon ja merkityksen.

### Invaasioelokuvat integroivana propagandana

Kristinuskon Jumalaan uskovan yhteisön vastakohtana oli invaasioelokuvis- sa vihollinen, jolla ei näyttänyt olevan lainkaan Jumalaa. Ainoita poikkeuksia ovat ne elokuvat, joissa muukalaisia tai vierasta sivilisaatiota kuvattiin positiiviseen sävyyn. Invaasioelokuvien valtavirrassa, jossa muukalaisykuva oli negatiivinen, vihollisella ei kuitenkaan ollut uskontoa. Eksplikoidummin muukalaisten ateismi näkyy *Tuntemattomassa maailmassa*, jonka muukalaisykuva on muuten moniulotteisempi kuin *Maailmojen sodassa*. Muukalaisten ja yhdysvaltalaisen näkemyserot paljastuvat kohtauksessa, jossa tiedepariskunta Cal Meacham

<sup>809</sup> Whitfield 1991, 79–80.

(Jeff Morrow) ja Ruth Adams (Faith Domergue) keskustelevat muukalaisten ”valtionpäämiehen” The Monitorin (Douglas Spencer) kanssa. Muukalaisten planeetta Metaluna on tuhoutumassa, ja he valmistelevat invaasiota Maahan kaappaamalla Maan tiedemiehiä planeetalleen. Monitor ihmettelee ihmisten lapsellisuutta, kun nämä eivät suostu hyväksymään muukalaisten ylemmyyttä:

The Monitor: Te ihmiset kuvittelette oman maailmanne olevan ylivertainen. Kuin lapset katsomassa suurennuslasiin, kuvitellen, että se näyttää todellisen kokonne.

Cal: Meidän todellinen kokomme on Jumalamme koko.<sup>810</sup>

Elokuvan käsikirjoituksessa dialogi jatkui vielä. Siinä Cal lisää hymyillen: ”Luulenpa, että Hän on suurempi kuin sinä”.<sup>811</sup> Elokuvasta lisäys on jätetty pois, mutta sanoma tulee muutenkin katsojalle selväksi, sillä vastauksesta hermostunut Monitor määrää Calin ja Ruthin ”ajatustensiirtokammioon”, jossa heidän vapaa tahtonsa poistettaisiin. Muukalaisten yhteiskuntajärjestelmässä ei ole sija individualismille tai kristinuskolle, vaan se perustuu ankaraan hierarkiaan.

Sotilaallisuus on monissa muissakin invaasioelokuvissa merkittävä osa muukalaisten toimintatapoja.<sup>812</sup> Muukalaisten yhteisön sotilaallisesta komentoketjusta on esimerkkinä *Robot Monster*, jossa vieraalta planeetalta saapuva Ro-Man (George Barrows) tulee tuhoamaan Maan viimeisiä ihmisiä. Ro-Man saa käskyjä johtajaltaan, jota hän kunnioittavasti kutsuu nimellä Great One (myös Barrows). Ro-Manin tehtävänä on ylempiensä sokea totteleminen, mutta päästyään tekemisiin ihmisten kanssa hän alkaa vastustaa esimiehensä sanelemia ohjeita:

Great One: Maan Ro-Man, rikot suunnitelman sääntöjä (...) Aiotko hylätä suunnitelman?

Ro-Man: Haluaisin tehdä omia arviointejani.

Great One: Ajattelemalla itse olet kuin ihminen.

Ro-Man: Kyllä! Olla kuin ihminen! Nauraa, Tuntea Haluta! Miksi näitä asioita ei ole suunnitelmassa?

Great One: Sinä olet Ro-Man ja sellaisena pysyt. Nyt asetan sinulle tehtävän. Ensiksi, tuhoa tyttö. Toiseksi, tuhoa perhe. Jos epäonnistut, minä tuhoan sinut.<sup>813</sup>

<sup>810</sup> *Tuntematon maailma* 1955, 1: 07–1: 09. *Tuntematon maailma* ei ollut ainoa elokuva, jossa muukalaiset vertaavat ihmiskuntaa lapsiin. Myös Roger Cormanin *War of the Satellites* -elokuvan muukalainen vertaa ihmisiä liian uteliaisiin lapsiin, joilta on estettävä pääsy paikkoihin, ”joista heillä ei ole ymmärrystä”. *War of the Satellites* 1958, 0:39–0:41.

<sup>811</sup> “And I have a hunch He is a little bigger than you”, This Island Earth. The Original Shooting Script 87–88, kohta 267 (kohtausta muokattu 9.2.1954).

<sup>812</sup> Esimerkiksi *Killers from Spacessa* muukalaisten keskinäinen hierarkia ilmenee sotilas-tervehdystä muistuttavana kädenliikkeenä. *Killers from Space* 1953, 0: 35–0: 36.

<sup>813</sup> *Robot Monster* 1953, 0: 55–0: 57.

Omaehtoinen ajattelu ei ole sallittua muukalaisten maailmassa, jossa vain kurrilla ja velvollisuuksien täyttämällä on merkitystä. Dialogi tiivistää invaasio-elokuville ominaisen vastakkainasettelun, jossa muukalaisten yhteiskunta on totalitaarinen ja yksilönvapaudet kieltävä, kun yhdysvaltalainen yhteiskunta nojaa demokratiaan ja yksilönvapauksien loukkaamattomuuteen. Muukalaisten sotilaallisuus tarkoittaa käskyjen ehdotonta noudattamista ja yksilöllisyyden kieltämistä, kun taas Yhdysvaltain armeijan komentoketju pohjautuu vapaaehtoiseen sitoutumiseen demokratian arvoihin.

Wyott Ordungin laatima *Robot Monsterin* käsikirjoitus poikkeaa huomattavan paljon valmiista elokuvasta. Käsikirjoituksen ja elokuvan väliset eroavaisuudet olivat suurempia kuin keskimäärin invaasioelokuviissa, joista valtaosa seurasi käsikirjoituksen antamia nuotteja melko tarkasti.<sup>814</sup> Käsikirjoitusversiosta puuttuu Great Onen hahmo kokonaan ja siten siis edellä käsitelty dialogi. Siitä ei myöskään löydy mitään pohdiskelua Ro-Manin muuttumisesta ihmismäiseksi, vaan siinä Ro-Man pysyy loppuun asti pelkkänä hirviönä.<sup>815</sup> George Barrows näytteli sekä Ro-Mania että Great Onea, joten saattaa olla, että kengännauhabudjetilla toteutetun elokuvan käsikirjoitusta on muokattu kuvauspaikalla uusiksi. Olennaista on kuitenkin se, että dialogi, jossa Ro-Man löytää tunteensa, puuttuu käsikirjoituksesta. Myöhemmissä invaasioelokuviissa muukalaisten ja ihmisten välinen eroavaisuus paikannettiin myös tunteiden kokemiseen. *Robot Monsterin* Ro-Manin tunteellinen tilitys on siksi tärkeä yksityiskohta.

Kahden erilaisen elämäntavan vastakkainasettelu toistui myös sellaisissa 1950-luvun elokuvissa, jotka eivät olleet eksplisiittisellä tasolla antikommunistisia. Esimerkiksi eräissä antiikki- ja raamattuspektaakkeleissa kylmän sodan konflikti oli puettu toiseen muotoon. Cecil B. DeMillen suurproduktion *Kymmenen käskyä* (*The Ten Commandments*, 1956) alkusanoissa kerrotaan kuinka elokuvan teemana on, hallitseeko ihmisjoukkoja ”Jumalan laki vai diktaattorin oikut”. Tutkijat ovat myöhemmin taittaneet peistä siitä, kuinka tietoisesti *Kymmenen käskyä* tehtiin kylmän sodan allegoriaksi.<sup>816</sup> Vapauden ja ty-

<sup>814</sup> AMPAS:iin arkistoitu käsikirjoitusversio ei tosin ole päivätty, eikä ole tietoa, onko kyseessä luonnos vai lopullinen käsikirjoitusversio. Lopetus, jossa tarina paljastuu lopulta vain pikkupojan uneksi, on kylläkin käsikirjoituksessa. *Robot Monster*, Script 1953, AMPAS.

<sup>815</sup> *Robot Monster* Script 1953, esim. 51–56, AMPAS.

<sup>816</sup> Nora Sayre (1982) pitää *Kymmentä käskyä* allegorisena kuvauksena kylmän sodan konfliktista. David Cauter (2003) kritisoi tämäntyyppistä näkemystä ylitulkinnaksi ja ottaa sen esimerkiksi elokuvatuokijoiden tekstilähtöisestä tulkinnasta, jossa ei huomioida aikalais-kontekstia. Cauter mukaan elokuva kieltäytyi allekirjoittamasta Washingtonin kylmän sodan politiikan peruslähtökohtia. Tony Shaw (2007) on osittain samoilla linjoilla, mutta korostaa, että Hollywood ei muutenkaan seurannut Washingtonin poliittisia linjauksia. Shaw tulkitsee elokuvaa kylmän sodan kontekstissa, mutta varovaisemmin kuin Sayre. Sayre 1982, 206–207; Cauter 2003, 177–181; Shaw 2007, 121–129.

rannian vastakkainasettelu oli nähtävissä muissakin aikakauden historiallisissa spehtaakkeleissa, joita on mielekkäämpää tarkastella kylmän sodan asenteiden kuvastajina kuin antiikin historian kuvauksina. Yhteiskuntajärjestelmien välinen dualismi ei siis suinkaan ollut vain tieteiselokuvien lajityyppikonventioiden ominaisuus.

Vastaavasti myös television lapsille ja nuorille suunnatut tieteissarjat suosivat mustavalkoisia asetelmia. Vaikka tieteissarjoissa ei puhuttukaan kommunismista, niissä tähdennettiin oikeamielistä kamppailua tyranneja ja sortajia vastaan. Vuosina 1949–1957 esitetyn sarjan *Captain Video and His Video Rangers* jokaisen jakson alussa julistettiin, kuinka sankarillinen Captain Video johti joukkojaan taistelemaan pahan voimia vastaan. Taistelu vieraiden planeettojen pahoja hallitsijoita vastaan oli tuttua jo 1930-luvun *Flash Gordon* -sarjaelokuvista, mutta *Captain Video* toi siihen mukaan entistä näkyvämmän poliittisen ulottuvuuden. Lapset jotka liittyivät video rangers -klubiin, ”allekirjoittivat” 10-kohtaisen kuuliaisuusvalan, jonka ensimmäisenä kohtana oli vakuutus Yhdysvaltain perustuslain noudattamisesta kaikissa tilanteissa.<sup>817</sup> Varsinkin sarjan alkuvaiheessa vapauden ja tyrannian vastakkainasettelu oli hyvin suorasukaista. Esimerkiksi 21.11.1950 esitetyn jakson alussa kerrotaan, kuinka ”maailmassa on voimia, jotka haluavat tuhota Amerikan ja amerikkalaisen elämäntavan”. Siksi kaikkien oli ymmärrettävä, että ”vapaus on yhteinen asiamme”.<sup>818</sup> Sekä television tieteissarjoissa että invaasioelokuvissa vapaus ja tyrannia ottivat siis mittaa toisistaan.

Kylmän sodan konfliktissa sosialistiset valtiot tarvitsivat ulkoista vihollista, jonka vastustaminen oikeutti aatteen puolesta tehdyt uhraukset. Myös Yhdysvaltain kylmän sodan politiikassa ulkoinen vihollinen oli välttämätön, ja vihollisen pahuutta oli korostettava, jotta sen vastustamiseen uhratut voimavarat oli perusteltavissa. *Se toisesta maailmasta* ja *Maailmojen sota* todistelivat, että vihollisen myötäily oli turhaa ja vaarallista. Vihollisen tuhoaminen oli ainoa ratkaisu. Melvin E. Matthews Jr. väittää, että Hollywood korvasi Neuvostoliiton hyökkäyksen kuvaamisen muukalaisten hyökkäyksen kuvaamisella.<sup>819</sup> Väite on epätarkka, sillä olihan Neuvostoliiton suora hyökkäys ollut aiheena *Invasion USA*:ssa. Nähdäkseni kyse ei ollut vain viholliskuvan korvaamisesta, vaan sen

<sup>817</sup> MacDonald 1985, 124–125.

<sup>818</sup> ”There are forces in world who want to destroy the American heritage and tear down our ideals. We should realize as Americans, that freedom is everybody’s business”. *Captain Video and His Video Rangers* 1950, aired 21.11.1950. Jakso löytyy Los Angelesin Museum of Radio and Televisionin (nykyisin Paley Centerin) kokoelmista. Museon kokoelmassa on myös toinen sarjan jakso, jossa ei ole tarkkaa esityspäivää, mutta joka todennäköisesti on myöhemmiltä tuotantokausilta. Jakson avaus sanat olivat huomattavasti maltillisemmat, sillä niistä puuttui viittaus yhdysvaltalaisesta demokratiaa uhkaaviin voimiin.

<sup>819</sup> Matthews 2007, 31.

uudelleenmäärittelystä. Vihollisen myötäilyä vastustaneet elokuvat pikemminkin jatkoivat ja pelkistivät antikommunistisen elokuvan viholliskuvaa tarjoamalla kuvan absoluuttisesta pahasta, johon voitiin estoitta projisoida toiseuden negatiiviset piirteet. Taistelu sitä vastaan toimi kansallisesti eheyttävänä prosessina. Muukalaiset oli mahdollista kukistaa.

Pelon kulttuurihistoriaa tutkinut Joanna Bourke toteaa, että mitä erilaisimmat tahot – kirkko, poliitikot, media – ovat käyttäneet länsimaissa 1900-luvulla pelkoa manipulointivälineenä, kansanjoukkojen yhdistäjänä tai niiden erottajana.<sup>820</sup> Kulttuurituotteilla on tärkeä rooli pelkojen kuvittamisessa. Kauhuelokuvissa ja tieteiselokuvissa kulttuurisia pelkoja jäsennetään kommunikoitavaan muotoon. Ne tarjoavat katsojalle turvallisen väylän pelkojen kohtaamiseen ja kokemiseen.<sup>821</sup> Christopher Fraylingin mukaan 1950-luvun tieteiselokuvien mutantit, hirviöt ja avaruusmuukalaiset toimivat pelkojen symboleina. Ne kuvittelivat ja nimesivät asioita, joilla ei ollut nimeä.<sup>822</sup> Muukalaisten hyökkäystä kuvanneet invaasioelokuvat paitsi hyödynsivät kulttuurisia pelkoja myös loivat niitä. Uhkakuvien nimeämisen ohella ne rakensivat konsensusta ja turvallisuuden tunnetta.

Klassikoksi muodostuneessa propagandatutkimuksessaan (1965) Jacques Ellul erottaa poliittisen propagandan ”sosiologisesta” propagandasta. Jälkimmäinen perustuu siihen, että mahdollisimman suuret kansanjoukot saadaan kuin huomaamatta mobilisoitua tietyn ideologian taakse. Kyse ei ole edes tietoisesta propagandasta, vaan tiettyjen elämäntapakoodistojen levittämisestä. Hollywood-elokuvien ihannoima ”amerikkalainen elämäntapa” oli Ellulin mukaan malliesimerkki sosiologisesta propagandasta.<sup>823</sup> Jari Sedergren (1999) kutsuu puolestaan integroivaa propagandaa positiiviseksi propagandaksi, jolla vaikutetaan yleiseen mielialaan.<sup>824</sup> Ellulin propagandateoriaa mukaillen valtavirran invaasioelokuvia voi kutsua integroivaksi propagandaksi. Muukalaisten hyökkäystä kuvanneilla invaasioelokuvilla oli mukauttava, kansakuntaa yhtenäistävä rooli. Antikommunistisen elokuvan suora agitaatio oli onnistunut tässä varsin huonosti. Sen sijaan invaasioelokuvat, joissa kansakunta yhdistyi kamppailemaan avaruusmuukalaisten hyökkäystä vastaan, olivat mitä tehokkainta integroivaa propagandaa.

<sup>820</sup> Bourke 2005, 385–386.

<sup>821</sup> Bourke 2005, 389.

<sup>822</sup> Frayling 2005, 202.

<sup>823</sup> Ellul 1973 (1965), 61–64.

<sup>824</sup> Sedergren soveltaa Ellulin näkemyksiä lähinnä dokumenttielokuvaan, mutta huomio positiivisesta propagandasta sopii yhtä lailla fiktioelokuvaan. Sedergren 1999, 30–33. Ks. myös Koivunen 1995, 19.

Yhdysvaltain kylmän sodan kulttuuripropaganda oli myös uudelleenmäärittelyn kohteena Eisenhowerin hallinnossa. Nikita Hruštšovin puhe rauhanomaisesta rinnakkaiselosta ei lainkaan miellyttänyt Eisenhoweria eikä Eisenhowerin hallinnon strategeja. Sitä pidettiin jopa stalinismia suurempana uhkana, koska se antoi ”väärä toiveita” siitä, että suurvaltakonflikti olisi ratkaistavissa vain neuvottelemalla. Se myös asetti kylmän sodan vaatimat taloudelliset ja sotilaalliset ponnistukset kyseenalaisiksi. Vihollisen pelko oli se liima, joka piti ”vapaan maailman” liittoutuman kasassa.<sup>825</sup> Invaasioelokuvat, joilla ei toki ollut suoraa yhteyttä Eisenhowerin hallinnon kulttuuripropagandaan, tarjosivat katsojille yhteisen vihollisen, joka kukistettiin sotilaiden ja tiedemiesten yhteistyöllä.

Haysin koodia valvonut PCA ei edellyttänyt, että elokuvissa tulisi olla onnellinen lopetus. Sen sijaan se edellytti, että elokuvassa tuli olla *moraalises-ti* oikeamielinen lopetus.<sup>826</sup> Monet film noir -elokuvat olivat poikenneet tästä perussäännöstä, joka kuitenkin oli yhä hallitsevana 1950-luvun Hollywoodissa. Niinpä Hollywood-elokuvan standardikaavan mukaisesti myös invaasioelokuvat loppuivat yleensä tilanteeseen, jossa järjestys on palautunut ja sankaripari saanut toisensa. *Lentävien lautasten hyökkäyksen* loppukohtauksessa Russell Marvin (Hugh Marlowe) ja Carol (Joan Taylor) seisovat vahingoittuneen kongressitalon edessä Washingtonissa (kuva 14).

Järjestys on palautettu ja ydinperhe on turvassa. Lopussa pariskunta lekottelee uimarannalla, ja onnellisen lopun kruunaa loppudialogi:

Carol: Onkohan lentäviä lautasia vielä jossain? Palaavatkohan ne?

Russell: Eivät ainakaan näin kauniina päivänä.

Carol: Eivätkä näin ihanaan maailmaan. Hienoa, että se on yhä olemassa.

Russell: Ja se kuuluu yhä meille.<sup>827</sup>

Invaasioelokuvat siirsivät näin lähitulevaisuuteen ihanteen valkoisesta ja homogeenisestä keskiluokkaisesta yhteiskunnasta. Ne projisoivat olemassa olevan perhe- ja yhteiskuntakäsityksen tulevaisuuteen.

*Maailmojen sodassa* ja *Lentävien lautasten hyökkäyksessä* muukalaiset olivat yhdysvaltalaisen demokratian ja yhteisö rakenteen antiteesi. Muukalaiset olivat yksiselitteisen pahoja suurimmassa osassa invaasioelokuvista. *Se toisesta maailmasta* voidaan nostaa tämän negatiivisen muukalaiskuvauksen kantaelokuvaksi. Elokuva perustui kuitenkin jo vuonna 1938 julkaistuun novelliin. Näin ollen *Se toisesta maailmasta*, samoin kuin H. G. Wellsin romaaniin pohjautuva

<sup>825</sup> Osgood 2006, 68–70.

<sup>826</sup> Doherty 2007, 91–92.

<sup>827</sup> *Lentävien lautasten hyökkäys* 1956, 1: 19–1: 20.



*Kuva 14: Lentävien lautasten hyökkäyksen lopussa muukalaisten invaasiota torjutaan Washingtonissa.*

*Maailmojen sota* todistavat, että muukalaiskuvaukset olivat osa pidempää kirjallista jatkumoa. Invaasioelokuvat eivät keksineet hyökkääviä muukalaisia, mutta ne päivittivät uhkakuvat 1950-luvun Yhdysvaltoihin. Invaasioelokuvien joukossa oli kuitenkin myös merkittäviä poikkeuksia: elokuvia joissa muukalaisuus merkitsi enemmän mahdollisuutta kuin uhkaa. Näiden harvalukuisten elokuvien kantateoksena oli syksyllä 1951 ensi-iltaan tullut *Uhkavaatimus maalle*.

### 4.3. Vainottu muukalainen – *Uhkavaatimus maalle*

Robert Wisen ohjaama, syyskuussa 1951 ensi-iltansa saanut *Uhkavaatimus maalle* kuuluu niihin harvoihin tieteiselokuviin, joissa muukalaisia kuvattiin positiivisesti. Elokuvan ”sanoma” on kuitenkin kirvoittanut runsaasti väittelyä elokuvatutkimuksessa. Tässä alaluvussa tarkastellaan *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan muukalaiskuvausta ja kontekstoidaan sitä elokuvan tulkintahistoriaan, aikalaisvastaanottoon ja tekijöiden näkemyksiin. 20th Century-Foxin tuotantojohtaja Darryl F. Zanuck, tuottaja Julien Blaustein, käsikirjoittaja Edmund H. North ja ohjaaja Robert Wise jättivät kaikki omat puumerkinsä elokuvaan.

Darryl F. Zanuck totesi 12.10.1950 päivätyssä kirjeessään ohjaaja Henry Kingille, että science fiction tarjosi ”suuria mahdollisuuksia”, sillä ”yleisö odottaa innolla elokuvia, jotka sijoittuvat erikoiseen tai ulkomaiseen ympäristöön



– edellyttäen että ne ovat seikkailutarinoita”.<sup>828</sup> Kommentti todistaa, että Zanuck uskoi vahvasti tieteiselokuvan nousuun lajityyppinä, eikä liene sattumaa, että *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan tuotantoprosessi oli tuolloin käynnistynyt 20th Century-Foxissa. Elokuva pohjautui Harry Batesin jo vuonna 1940 kirjoittamaan novelliin ”Farewell to the Master”. Novellista oli otettu perusasetelma maahan saapuvista muukalaisesta ja robotista, mutta muuten sillä oli vähän yhtymäkohtia Northin lopulliseen käsikirjoitukseen.<sup>829</sup> Kampanjalehtisessä *Uhkavaatimusta maalle* mainostettiin ensimmäisenä A-budjetin tieteiselokuvana.<sup>830</sup> Se oli liioittelua, sillä sen budjetti oli 1,2 miljoonaa dollaria ja ilmeisesti siis hieman pienempi kuin aiemmin samana vuonna valmistuneessa *Se toisesta maailmasta* -elokuvassa.<sup>831</sup> Robert Wise onkin haastattelussa myöhemmin todennut, että se oli budjetiltaan enemmän keskitason elokuva kuin suuren mitatakaan A-elokuva.<sup>832</sup> Joka tapauksessa elokuva menestyi hyvin: vuoden 1951 eniten tuottaneiden elokuvien listalla se oli *Variety*ssä sijalla 52 saavutettuaan 1,85 miljoonan dollarin tulot, mikä teki siitä vuoden menestyneimmän tieteiselokuvan.<sup>833</sup>

Darryl F. Zanuck tähdensi tuottaja Julian Blausteinille elokuussa 1950 lähetyksessä muistiossa, että elokuvan alun on oltava mahdollisimman realistinen.<sup>834</sup> Elokuvantekijöille lähettämässään muistiossa Zanuck peräänkuulutti muutenkin uskottavuutta, kuten esimerkiksi marraskuussa 1950 kommentoidessaan elokuvaa *Operaatio Cicero* (5 Fingers, 1952, O: Joseph L. Mankiewicz). Kom-

<sup>828</sup> Custen 1997, 316.

<sup>829</sup> Krin Gabbardin mukaan novellista puuttuvat elokuvan poliittiset ja uskonnolliset elementit, mikä osoittaa elokuvan olevan vahvasti sidoksissa omaan aikaansa. Gabbard 1982, 151–152. Ks. myös Bates 1980 (1940).

<sup>830</sup> ”Science Fiction Hale Takes Over”, elokuvan levittäjille tarkoitettussa materiaalissa ”The Day the Earth Stood Still” (Exhibitor’s Campaign Book), KAVA:n leikekansio 21399, Uhkavaatimus maalle.

<sup>831</sup> Budjettitieto on otettu Tony Shaw’n tutkimuksesta. Shaw 2007, 140.

<sup>832</sup> Wisen haastattelu teoksessa Weaver 1996, 342–343. Elokuvan tuotannollinen luokittelu riippuu vertailukohdasta. Verrattuna vuosikymmenen tieteiselokuvatuotannon valtavirtaan *Uhkavaatimus maalle* oli ilman muuta A-budjetin teos. Elokuvan budjetti oli kuitenkin kaukana todellisista A-elokuvista, kuten esimerkiksi antiikki- ja raamattuspektaakkeleista.

<sup>833</sup> *Variety*, 2.1.1952. Kansiossa *Variety’s Rental Charts Vol 1., AMPAS*.

<sup>834</sup> Lähteinä käyttämäni Zanuckin muistiot on julkaistu elokuvan Laser Disc-julkaisussa (special collector’s edition). Muistioiden alkuperäinen säilytyspaikka on Twentieth-Century Fox Collection, University of Southern California (Cinema Library’s Archives of Performing Arts). Muistiot ovat olleet vuonna 2003 saatavilla internetissä (osoitteessa: <http://www.dreamerwww.com/tdtess/zanuck.htm>). Sivu ei ole enää käytössä, mutta hallussani ovat kopiot muistioista. Muistioita on hyödyntänyt lähteenä myös Larry Ceplair (2009). Osa muistioista on ilmestynyt editoituina teoksessa Behlmer (ed.), *Memo from Darryl F. Zanuck* (1993).

mentissaan Zanuck nosti esimerkiksi puolidokumentaarisena (rikos)elokuvan, kuten *92. kadun talon* (*The House on 92nd Street*, 1945, O: Henry Hathaway). Zanuckin muisti oli tosin valikoiva, sillä vielä *92. kadon taloa* tehtäessä hän saarnasi käsikirjoittajille, että dokumentaarinen ote ei saisi vaarantaa elokuvan viihdyttävyyttä.<sup>835</sup> *Operaatio Ciceron* tekijöille Zanuck kuitenkin korosti, että tarina pitää esittää mahdollisimman todentuntuisesti. Erityisen tärkeää oli elokuvan aloitus, jossa luotiin autenttisuuden illuusio. Jos elokuvan alku on autenttinen, ”saat yleisön heti puolellesi, ja he alkavat kertoa itselleen, että vaikka tarina vaikuttaa uskomattomalta, sen täytyy olla totta”.<sup>836</sup> Sitaatti, vaikka ei koskenutkaan tieteiselokuvaa, voisi kuvata yhtä hyvin invaasioelokuvan uskottavuusilluusiota. Myös *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan käsikirjoitusprosessissa Zanuck oli kolme kuukautta aiemmin lähettänyt samantyyppisiä kommentteja käsikirjoittaja Northille.

Zanuck korosti Northille, että elokuvan tulisi olla kaikissa käännteissä uskottava, jotta se erottuisi fantasiasta. Alkukohtaukset oli Zanuckin mukaan dramatisoitava dokumenttielokuvan tyyliin. Hän määräsi, että elokuva ei saanut alkaa kohtauksella, jossa alus laskeutuu Washingtoniin, vaan muukalaisen saapumista oli pohjustettava kuvauksilla uutiskatsauksista.<sup>837</sup> Uutistenlukijoita näyttelivät, omana itsenään, Elmer Davis, H. V. Kaltenborn sekä Drew Pearson, jotka olivat kolumnisteina ja uutistenlukijoina arvostettuja, aikalaiskatsojien tunteita radioääniä ja mediahahmoja.<sup>838</sup>

Dokumentaarisuuden vaikutelmaan pyrkiminen näkyi myös elokuvan trailerissa. Alussa nähdään 20th Century-Foxin logo ja tunnusmusiikki, joka kuitenkin katkeaa kesken ja valkokangas pimenee 15 sekunniksi. Samalla kiihtynyt kertojanääni huutaa, että lentävä lautanen on laskeutumassa Washingtoniin. Trailerin alussa kuullaan vain ääni ilman kuvaa, kuin viittauksena Orson Wellesin ”Maailmojen sota” -radionäytelmään, joka kuvasi muukalaisten invaasion aiheuttamaa paniikkia. Alun valkokangaspimennyksen jälkeen trailerissa nähdään Drew Pearson, joka esittelee itsensä ja antaa lyhyen tilannekatsauksen Washingtonista.<sup>839</sup> Tällä tavoin trailerissa katsoja johdatellaan, dokumentaarisen

<sup>835</sup> Neve 1992, 105.

<sup>836</sup> “Operation Cicero” Conference on story report of November 6, 1950 with Otto Lang, Michael Wilson, Molly Mandeville. November 7, 1950. Julkaistu teoksessa Memo from Darryl F. Zanuck, 194–195.

<sup>837</sup> Zanuckin mukaan: ”This should be dramatized like the opening of a documentary film”. Darryl F. Zanuck, *The Day the Earth Stood Still*, Memos 1, Twentieth Century-Fox Film Corporation, Inter-Office Correspondence, August 10, 1950.

<sup>838</sup> Ensimmäisen kahdeksan minuutin aikana Davisin, Kaltenbornin ja Pearsonin raportit toimivat tapahtumia selostavana kertojanääninä. *Uhkavaatimus maalle* 1951, 0: 02–0: 08.

<sup>839</sup> *The Day The Earth Stood Still, Theatrical Trailer* 1951.



*Kuva 15: Drew Pearson esiintyi omana itsenään Uhkavaatimus maalle -elokuvan uutistenlukijana.*

aloituksen kautta, muukalaisten kohtaamiseen, jonka osoitetaan tapahtuvan ”tässä ja nyt” – keskellä USA:n kansallisia monumentteja.

*Variety*n arviossa elokuvaa kehuttiinkin ”lähes dokumentaarisesta otteesta”.<sup>840</sup> Zanuckin vaatima dokumentaristinen alkukohtaus näytti suuntaa lajityypin kehitykselle. Elokuva alkaa kuin rikostutkinnan etenemistä seuraava film noir -elokuva, kuten Zanuckin arvostama *92. kadun talo*.<sup>841</sup> *Uhkavaatimus maalle* sujahti luontevasti tähän puolidokumentaarisen tyylin jatkumoon. Elokuvan alussa luodaan vaikutelma siitä, että avaruusmuukalaisten kohtaaminen ei koske vain yhtä valtiota, vaan koko maailmaa. Muukalaisten saapumisen globaalisuus konkretisoidaan kuvilla, joissa ihmiset Intiassa, Iso-Britanniassa ja Yhdysvalloissa kuuntelevat intensiivisesti uutislähetyksiä. Samantyyppinen kohtaus nähtiin monissa tulevissa invaasioelokuvissa.<sup>842</sup> *Uhkavaatimus maalle*

<sup>840</sup> ”The Day the Earth Stood Still”. *Variety* 5.9.1951. VCSFR, 98.

<sup>841</sup> Film noirin puolidokumentaarisesta tyylistä ks. Telotte 1989, 135–137.

<sup>842</sup> Muukalaisten sanoman leviämistä tai niiden aiheuttamaa globaalia uhkaa kuvaava kohtaus nähtiin esimerkiksi elokuvissa *Punainen planeetta*, *Lentävien lautasten hyökkäys* ja *Maailmojen sota*.

-elokuvan kerronnalliset ratkaisut kiinnittyivät esteettisesti film noiriin, samalla kun se intertekstuaalisesti hyödynsi ufohavainnoista käytyä julkista keskustelua.

Vivian Sobchackin mukaan elokuvan uutisraporttia muistuttava aloitus asetti mallin, jota monet myöhemmistä tieteiselokuvista seurasivat.<sup>843</sup> *Maailmojen sota* ja *Lentävien lautasten hyökkäys* alkavatkin *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan tapaan puolidokumentaarisella tyylillä, jossa kuvataan muukalaisen/muukalaisten saapumista ja näytetään kuvia uutislähetyksistä eri puolilta maailmaa. *Phantom from Space* ja *Space Master X-7* puolestaan hyödynsivät rikoselokuviin reportaasityyliä, jossa muukalaisen jäljittämistä kuvattiin samalla tavoin kuin poliisien suorittamaa rikostutkintaa.

*Uhkavaatimus maalle* -elokuvassa autenttisuuden illuusioon kuului myös se, että elokuvan pääosaan oli valittu tuntematon brittinäyttelijä Michael Rennie.<sup>844</sup> Siivosissa nähtiin jo tutumpia Hollywood-kasvoja (Hugh Marlowe, Sam Jaffe), vaikka elokuvan markkinoinnissa korostettiin, että siinä oli uusia näyttelijäkasvoja.<sup>845</sup> Pyrkimys autenttisuuden illuusioon näkyi myös elokuvan kampanjalehtisessä, jossa levittäjiä kehoitettiin kytkemään elokuva siviilipuolustustiedottamiseen ja ”siviilipuolustus-hankkeisiin”. Levittäjiä neuvottiin käyttämään elokuvaa ”ohjeena” siitä, millä tavoin pitäisi käyttäytyä kriisitilanteessa.<sup>846</sup> Televisiossa esitettiinkin 1950-luvun alkuvuosina monia siviilipuolustukseen keskittyneitä ohjelmia, jotka oli tehty tiiviissä yhteistyössä armeijan ja hallinnon kanssa.<sup>847</sup> Siviilipuolustuksen ja elokuvan yhdistäminen jää mainoksessa tosin epäselväksi, mikä vain todistaa, että mikä tahansa ajankohtaisuutta lisäävä yksityiskohta kelpasi mainostajille – vaikka sillä ei lopulta olisi ollut tekemistä itse elokuvan sisällön kanssa. *Uhkavaatimus maalle* oli sisällöllisesti hyvin kaukana *Duck and Cover* -tyyppisestä siviilipuolustuspropagandasta.

Elokuvan alussa Washingtoniin laskeutuneesta avaruusaluksesta astuu esiin Klaatu (Rennie) ja hänen kontrolloimansa robotti Gort. Rauhallinen aikein ih-

<sup>843</sup> *Uhkavaatimus maalle* 1951, 0: 02–0: 04; Sobchack 2001 (1987), 193.

<sup>844</sup> Pääosaan Zanuck harkitsi myös Spencer Tracya, mutta tunnetun elokuvatahden mukana ottaminen olisi voinut olla ongelmallista, koska Tracyn tähtikuva olisi vienyt uskottavuutta Klaatun ”tuntemattomuudelta”. Matthews 2007, 54.

<sup>845</sup> Elokuva markkinoitiin samanaikaisesti uusilla ja yleisölle tutuilla näyttelijöillä. Jo filmausvaiheessa keväällä 1951 *Los Angeles Times*issa ilmestyneessä jutussa todettiin elokuvan olevan ensimmäinen ”tieteistrilleri”, jossa oli käytetty tunnettuja näyttelijöitä. ”Scientific Thriller to Be Regular Studio Fixture”, *Los Angeles Times* 8.4.1951. AMPAS production files, microfiches: The Day the Earth Stood Still.

<sup>846</sup> Levittäjiä ohjeistettiin seuraavasti: ”In association with local civil-defense projects, let ‘The Day The Earth Stood Still’ serve as a guide for proper civic behaviour under the stress of great danger!”. ”Civil Defense ‘Tie-In’”. *The Day the Earth Stood Still* -kampanjalehti, 20. KAVA:n leikekansio 21399, *Uhkavaatimus maalle*.

<sup>847</sup> Macdonald 1985, 41.

misiä lähestyvä viestintuoja Klaatu törmää heti väkivaltaiseen vastaanottoon. Alusta piirittävien sotilaiden vahingonlaukaus kaataa Klaatun maahan, minkä jälkeen Gort tuhoaa sotilaiden kiväärit ja tykit. Ihmiskunta on tekemisissä teknologisesti ja tiedollisesti kehittyneempien olioiden kanssa, mutta vierailijoiden tuhokapasiteetin esittely on kuitenkin vain välttämätön osoitus aseellisen vastarinnan hyödyttömyydestä. Voidakseen esittää koko maailmaa koskettavan viestinsä Klaatu haluaa valtionpäämiehet koolle Washingtoniin, mutta tapaamisen järjestäminen on poliittinen mahdottomuus. Ihmisten riitaisuus, eripuraisuus ja epäluuloisuus muukalaisia kohtaan asettavat Klaatun kärsivällisyyden koetukselle. Saadakseen selville vihamielisten asenteiden syyt Klaatu pakenee viranomaisia ja lähtee ”tavallisen kansan pariin”. Klaatu on kuin antropologi, joka lähtee tekemään kenttätyötä ”alkuasukkaiden” pariin.

Muukalaisten hyökkäyksestä vaahtoavat kiihkoilijat näyttävät huvittavilta rauhallisen Klaatun rinnalla. Radiokommentaattori julistaa, että ”hirviö on pyydystettävä kuin villipeto ja tuhottava”. Radiota kuunteleva nainen lukee sarjakuvaa, jossa on kuvia lentävistä lautasista ja otsikko ”elämmekö enää kauan tässä maailmassa”.<sup>848</sup> Ufoihin liittyvät pelot osoitetaan koomisiksi, tiedotusvälineiden – ja itsereflektiivisesti myös science fictionin – tuottamiksi uhkakuviksi. Klaatun kulkiessa tuntemattomana väkijoukossa hän joutuu radiohaastatteluun, jossa haastattelija kysyy, pelkääkö hän avaruusmuukalaisia. Klaatu vastaa pelkäävänsä ainoastaan sitä, että ihmiset pelkäävät sen sijaan, että käyttäisivät järkeään. Enempää hän ei ehdi sanoa, sillä kriittisen vastauksen pelästytämä toimittaja vaihtaa nopeasti haastateltavaa.<sup>849</sup>

*Uhkavaatimus maalle* -elokuvassa lapsen näkökulma on tärkeä osa muukalaisten kohtaamista. Klaatu tutustuu leskeksi jääneeseen Heleniin (Patricia Neal) ja hänen poikaansa Bobbyyn (Billy Gray). Ennakkoluuloton pikkupoika pystyy suhtautumaan Klaatuun avoimin mielin, sillä molemmat heistä katsovat ympäristöään yhtä ihmettelevästi. Patrick Lucanion mukaan pikkupoika on keskeinen roolihahmo monessa 1950-luvun tieteiselokuvassa. Lucanio on löytänyt 14 tieteiselokuvaa, joissa lapsella on tärkeä rooli.<sup>850</sup> Syitä tähän voidaan hakea yksinkertaisista psykologisista selitysmalleista: lapsen perspektiivin hyödyntäminen avaa mahdollisuuden itsestänselvyyksien kyseenalaistamiseen. Lapsi on samalla otollinen samaistumiskohde.<sup>851</sup> Tieteislukemistojen ja tieteiseloku-

<sup>848</sup> *Uhkavaatimus maalle* 1951, 0: 26–0: 28.

<sup>849</sup> *Uhkavaatimus maalle* 1951, 0: 33–0: 35. Tätä kohtausta ei ollut Northin käsikirjoituksessa. Elokuvan avainreplikkeihin kuuluva kommentti pelosta ja järjen käytöstä on siis ilmeisesti lisätty filmausvaiheessa.

<sup>850</sup> Lucanio 1987, 112. Näitä elokuvia ovat esim. *Avaruuden pirut*, *Robot Monster* sekä *S.O.S avaruuslaiva*.

<sup>851</sup> Saleh 1979, 77.



*Kuva 16: Klaatu ihailee Bobbyn kanssa Abraham Lincolnin sanoja.*

vien kuluttajakunta oli myös melko nuorta, eikä siten ole yllättävää, että lapset ja nuoret nostetaan toimijoina etualalle. Lapset tavallaan muutenkin löydettiin kuluttajina 1950-luvulla.<sup>852</sup>

Klaatu on vapaa materialismin kahleista, eikä ymmärrä rahan arvoa vaihdantavälineenä. Vierailu Arlingtonin hautausmaalla paljastaa, että sodat ovat hänelle vieraita. Käydessään Abraham Lincolnin muistomerkillä Klaatu lukee kiveen hakattuja sanoja ja toteaa Lincolnin olleen ”suuri mies”.<sup>853</sup> Klaatu ihastelee Gettysburgin puhetta, joka näyttää olevan sopusoinnussa hänen ajatusmaailmansa kanssa. Lincolnin yhdistäminen avaruudesta saapuneen vieraan ajatusmaailmaan on kiinnostava rinnastus. Sillä osoitetaan katsojalle, että Klaatun ideologia edustaa puhdasta ja turmeltumatonta idealismia, jonka vertailukohtat löytyvät kansakunnan glorifioidusta menneisyydestä.

Klaatun käynti Lincolnin muistomerkillä muistuttaa Frank Capran elokuvaa *Mr. Smith lähtee Washingtoniin* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), jossa James Stewartin esittämä rehti kansanmies saapuu Washingtoniin. Molemmat tekevät pyhiinvaellusmatkan Lincolnin muistomerkillä. Lincolnin hahmossa

<sup>852</sup> Engelhardt 1995, 147–148.

<sup>853</sup> *Ulkavaatimus maalle* 1951, 0: 29–0: 32.

kiteytyvätkin yhdysvaltalaisen demokratian ”universaalit” periaatteet.<sup>854</sup> Klaatu ei ole vain näiden periaatteiden jatkaja, vaan niiden uudistaja, joka johdattaa perintönsä kadottaneen kansakunnan sen idealistis-hengellisille juurille. Klaatun persoonan samanaikainen lempeys ja ankaruus sekä hänen kohtalonsa vainotuna muukalaisena viittaavat toisaalta myös uskonnolliseen merkityssisältöön.

## Avaruuden messias

Muukalaisten hyväntahtoisella invaasiolla oli tieteiskirjallisuudessa yhtä pitkä perinne kuin väkivaltaisella invaasiollakin, vaikka se perinne oli huomattavasti ohuempi. Vähäiselle huomiolle jääneessä Kurt Lasswitzin romaanissa *Auf Zwei Planeten* (1897) Maahan saapuvat marsilaiset edustavat teknologisesti yliverstaista ja eettisesti kehittyneempää sivilisaatiota, joka ottaa maailman hyväntahtoiseen suojelukseensa.<sup>855</sup> *Uhkavaatimus maalle* voidaan nähdä Lasswitzin aloittaman, positiivisten muukalaiskuvausten tradition jatkeena.

Tieteiskirjallisuuden ohella positiivisesti kuvattuja muukalaishahmoja löytyy E.C. Comicsin tieteissarjakuvista. Wally Woodin piirtämä, vuonna 1950 *Weird Sciencessä* ilmestynyt tarina ”Return” oli sanomaltaan ja osittain myös juoneltaan samantyyppinen kuin *Uhkavaatimus maalle*, joka sarjakuvan ilmestyessä oli vielä käsikirjoitusvaiheessa. Uhkakuva ydinsodasta oli muutenkin *Weird Sciencen* ja *Weird Fantasyn* suosituimpia aiheita. Woodin sarjakuva kertoo kansasta, joka palaa Maahan, puoli miljoonaa vuotta sitten jättämälleen kotiplaneetalle. Kansan historia oli ollut sotaisa, huipentuen atomipommin kehittämiseen. Sodan näyttäessä väistämättömältä kehityksestä huolestuneet tiedemiehet rakensivat avaruusaluksen, eräänlaisen Nooan arkin, joka lähetettiin avaruuteen tavoitteenaan löytää uusi kotiplaneetta. Sinne rakennettiin uusi rauhanomaiseen kehitykseen ja luonnonvarojen tasapainoiseen hyödyntämiseen perustuva sivilisaatio. Nyt maasta lähteneiden esi-isien kaukaiset jälkeläiset palaavat kotiinsa – suoraan vuoden 1950 Yhdysvaltoihin. Maahan saavuttuaan vierailijat tapaavat habitukseltaan (valkoinen tukka, tuuheat viikset) Albert Einsteinia muistuttavan professorin, joka kertoo, että ihmiskunta on heidän esi-isiansä tavoin taas ajautumassa atomisodan partaalle.<sup>856</sup> Sama tuhoon johtava kehityskulku on taas toistumassa.

<sup>854</sup> Shapiro 1990, 103–104.

<sup>855</sup> Dick 1996, 227–230. Koska Lasswitzin romaania ei käännetty tuoreeltaan englanniksi – käänös ilmestyi vasta 1971 – jäi sen vaikutus vähäiseksi angloamerikkalaiseen tieteiskirjallisuuteen.

<sup>856</sup> *Weird Science* No. 5, September 1993 (#5, 1950).



Kuva 17: Kaksi ruutua ”Returnista”: Professori kohtaa avaruusmuukalaisen ja pitää lopuksi puheen tiedemiehille.

Vierailijoiden lähdettyä kotiplaneetalleen professori pitää puheen tiedemiehille ja ehdottaa, että myös heidän on valmistauduttava lähtemään maapallolta ennen sodan alkamista.<sup>857</sup> Woodin sarjakuva onkin avoimen kriittinen kommentti alkavaan varustelukilpailuun.

*Uhkavaatimus maalle* -elokuvan tavoin Woodin sarjakuvassa riitaisa ihmiskunta on varustautumassa uuteen suursotaan, ja vasta muukalaisten väliintulo luo toivon paremmasta tulevaisuudesta. Tiedemiehet ovat siinäkin tuhokierteen estäjiä. Ei ollut sattumaa, että molemmissa tiedemiehen esikuvana on Albert Einstein, joka oli julkisuudessa näkyvästi esillä ollut hahmo ja eräänlainen tieteellisen nerouden ruumiillistuma. Heti toisen maailmansodan jälkeen tiedemiehiä kohdeltiin julkisuudessa kuin raskaan sarjan valtiomiehiä. Oppenheimeria ja muita ”atomitiedemiehiä” katsottiin ylöspäin ihmeidentekijöinä, mutta heidän ihailuunsa liittyi pelonsekaista epäilyä tieteellisen rationalismin tuhoisasta kääntöpuolesta. Tiedemiehistä tuli hetkelisesti julkisuuden hahmoja, joiden mielipidettä kysyttiin mitä erilaisimmissa asioissa.<sup>858</sup>

Klaatu on avaruudesta saapuva kaitsija, joka ohjaa perintönsä hukanneet yhdysvaltalaiset oikealle polulle. Elokuvatutkija Krin Gabbard (1982) tarkastelee elokuvaa uskonnollisesti värittyneenä kärsimysnäytelmänä: Klaatu on messias,

<sup>857</sup> *Weird Science* No. 5, September 1993 (#5, 1950). Sarjakuvassa on kiintoisa ristiriita: lopussa professori kutsuu koolle tiedemiesten kokouksen, joka näyttääkin olevan ydinfysiikkokokous. Ydinfysiikko on siinä siis synonyymi tiedemiehelle.

<sup>858</sup> Manhattan-projektin ideoijiin kuulunut ydinfysiikko Leó Szilárd kommentoi tiedemieskollegojensa julkisuusarvoa kitkerästi: ”Massamurhaajat ovat aina herättäneet yleisön kiinnostuksen, eivätkä atomipommin kehittäneet tiedemiehet ole poikkeus säännöstä”. Boyer 1994, 59–62.



joka on tullut pelastamaan maailman, mutta epäuskoiset ihmiset eivät hyväksy hänen sanomaansa. Kansan pariin pakenevan Klaatun peitenimi, majuri Carpenter, näyttää viittaavan Kristukseen. Poliitikot ja armeija pelkäävät Klaatua, ja hän joutuu takaa-ajetuksi ja lopulta ammutuksi. Myös tässä kärsimysnäytelmässä on oma Juudaksensa. Helenin miesystävä Tom (Hugh Marlowe) kavaltaa Klaatun viranomaisille, motiivinaan halu tulla kuuluisaksi. Tomin ahneus mahdollistaa Klaatun kuoleman, josta on ensisijaisesti vastuussa poliittinen ja sotilaallinen eliitti. Tässäkään tarinassa kuolema ei ole viimeinen etappi, sillä Gort vie kuolleen Klaatun takaisin alukseen ja herättää hänet tilapäisesti henkiin.<sup>859</sup>

Tieteiselokuvan tutkijoista myös Per Schelde tulkitsee Klaatun Kristus-hahmoksi: kärsiväksi, uhrautuvaksi ja kaikkia rakastavaksi. Toisin kuin Gabbard, Schelde kuitenkin noteeraa myös Klaatun toisen, vähemmän pyhimysmäisen puolen. Klaatu on paitsi laupias pelastaja myös ankara Vanhan testamentin profeetta, joka uhkaa ihmiskuntaa rangaistuksella, jollei se taivu korkeampien voimien tahtoon.<sup>860</sup> Tämä kaksijakoinen tulkinta on osuva, sillä se selittää ne ristiriitaisuudet, joista elokuvasta kirjoittaneet tutkijat ovat kiistelleet. Klaatun profeettamaisuutta korostaa myös se, ettei Helenin ja Klaatun välille synny elokuvan aikana minkäänlaista romanssia, vaikka Helen lopulta ymmärtää Klaatun motiivit ja muuttuu auttavaksi ystäväksi. Leskiäidin ja avaruusolion välinen rakkaussuhde ei tosin olisi ollut mahdollista Haysin koodin viimeisinä todellisina vaikutusvuosina. Seksuaalisuus onkin hävytetty Helenin roolihahmosta, sillä hän on elokuvassa ensisijaisesti äiti.

Klaatun roolista pelastajana ja henkiolentona on löydettävissä vertailukohdita 1940-luvun fantasiaelokuviin. Silloin tehtiin useita kuolemanjälkeistä elämää käsitteleviä elokuvia, joissa kauhuelokuvien käsittelemää aihetta lähestyttiin nyt lempeään sävyyn. Hyväntahtoiset kummitukset tai enkelit ohjasivat ihmisiä kohti onnellisempaa tulevaisuutta.<sup>861</sup> Nämä henkiolennot vaihtuivat 1950-luvulla kataliin ja invaasioon tähtääviin avaruusolioihin. Elokuvatutkija Martin F. Nordenin (1982) mukaan *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan voi nähdä linkkinä 1940-luvun fantasiaelokuvien ja 1950-luvun tieteiselokuvien välillä, sillä siinä yhdistyy fantasiaelokuvista tuttu positiivinen henkiolento ja 1950-luvun tieteiselokuvien avaruusolento. Elokuvassa on elementtejä mo-

<sup>859</sup> Gabbard 1982, 151–153.

<sup>860</sup> Schelde 1993, 113–114. Schelde viittaa Vanhan testamentin profeettoihin Klaatun persoonaa analysoidessaan. Patrick Lucanio sen sijaan toteaa, että elokuvan rakenne on kuin suoraan Uudesta testamentista. Lucanio 1987, 26.

<sup>861</sup> Esimerkkinä mainittakoon Joseph L. Mankiewiczin vuonna 1947 ohjaama *Kummitus ja Rouva Muir* (The Ghost and Mrs Muir) ja Frank Capran vuonna 1946 ohjaama *Ihmeellinen on elämä* (It's a Wonderful Life).

lemmista ja se edustaa muutosta fantasiasta kohti ”realistisempaa” tieteiselokuvaa. Klaatun kyvyt ovat enemmän ”maagisia” kuin ”tieteellisiä”.<sup>862</sup> Myös Bill Warren korostaa, että Klaatulla on yliluonnollisia kykyjä, ja siksi hahmo on lähempänä fantasiaa kuin tieteiselokuvaa.<sup>863</sup> Vaikka elokuva voidaan Nordenin ja Warrenin tapaan nähdä kahden erilaisen lajityypin yhdistäjänä, sen tematiikassa on vain vähän fantasiaelokuvan elementtejä: haamut ja enkelit koskettivat vain yksityisiä ongelmia, kun taas Klaatun sanoma koski koko ihmiskunnan tulevaisuutta. On kuitenkin hyvin tulkinnanvaraista, kuinka rauhanomainen Klaatun sanoma lopulta oli

Klaatun päämäärä selviää, kun hän puhuu aikomuksistaan maailmankuululle tiedemiehelle, tohtori Barnhardtille (Sam Jaffe). Klaatun mukaan ihmiskunta ei osaa hallita kehittämäänsä teknologiaa, mutta niin kauan kuin ihmiset sotivat tavanomaisilla aseilla, heistä ei ollut uhkaa Klaatun edustamalle siviilisaatiolle. Ydinaseiden ja ydinvoiman käyttö kuitenkin vaarantaa ”muiden planeettojen” turvallisuuden, eikä korkeampi sivilisaatio hyväksy tätä. Tarvittaessa Klaatu on valmis käyttämään väkivaltaa, koska ”vain sitä ihmiset näyttävät ymmärtävän”.<sup>864</sup> Koska valtionpäämiehiä ei saada kutsuttua, Klaatu valitsee kohdeyleisökseen maailman johtavat tiedemiehet. Elokuvan lopussa kuolleista ylösnoussut Klaatu pitääkin ensimmäistä ja viimeistä saarnaansa tälle ihmiskunnan valitulle etujoukolle:

Maailmankaikkeus pienenee päivä päivältä eikä minkäänlaista hyökkäystä miltään taholta voida enää sallia. On taattava turvallisuus kaikille tai muuten kukaan ei ole turvassa. Tämä ei merkitse, että teidän tarvitsisi luopua vapaudesta, lukuun ottamatta vapautta toimia vastuuttomasti. Esi-isänne tiesivät tämän, kun he säätivät lait ja palkkasivat poliisit valvomaan niiden noudattamista. Me muiden planeettojen asukkaat olemme omaksuneet saman periaatteen.

Meillä on järjestö kaikkien planeettojen suojelemiseksi ja kaikkien hyökkäysten täydelliseksi estämiseksi. Sellaisella valtaelimellä on tietenkin oltava oma poliisikunta. Me kehitimme poliiseiksemme robotit. Ne partioivat avaruusaluksilla eri planeetoilla ja toimivat rauhanturvaajina. Olemme luovuttaneet niille hyökkäystilanteessa täyden vallan, eikä sitä valtaa voida peruuttaa. Havaitessaan ensimmäisen väkivallan merkin ne toimivat automaattisesti hyökkääjää vastaan. Rangaistus toiminnan

<sup>862</sup> Norden 1982, 9–10. Nordenin tapa luokitella 1940-luvun fantasiaelokuvat omaksi lajityypikseen on nähdäkseni kyseenalainen. Vaikka 1940-luvulla tehtiinkin monia fantasiaelokuvia, niin kyse ei ollut selkeästi hahmottuneesta lajityypistä, ainakaan samassa merkityksessä kuin mitä tieteiselokuva oli 1950-luvulla.

<sup>863</sup> Warren 1982, 22. Warren mainitsee esimerkiksi kohtauksen, jossa Klaatu poistuu luki-tusta huoneesta.

<sup>864</sup> *Ulkavaatimus maalle* 1951, 0: 42– 0: 45.

laukaisusta on niin ankara, ettei riskiä voi ottaa. Seurauksena on, että elämme rauhassa, ilman aseita ja armeijaa. Olemme turvassa ja voimme keskittyä tuottavampaan toimintaan. Emme väitä, että systeemimme olisi täydellinen, mutta se toimii.

Tulin tänne kertomaan nämä tosiasiat. Meitä ei kiinnosta se miten johdatte omaa planeettaanne, mutta jos uhkaatte laajentaa väkivaltaisuuttanne, tämä maapallonne tuhoutuu. Teidän on tehtävä yksinkertainen valinta: joko liitytte meihin ja elätte rauhassa tai jatkatte nykyistä suuntaa tuhoutumisen uhalla. Me odotamme vastaustanne. Päätös on teidän.<sup>865</sup>

Ihmiskunnan on siis joko liityttävä robottien valvomaan planeettojen väliin järjestykseen tai tuhouduttava. Klaatun vaikenemista seuraa neljä lähikuvaa tiedemiesten ja muiden kuulijoiden kasvoista.<sup>866</sup> Neljät kasvot edustavat eri kulttuureja, mikä korostaa esitetyn sanoman globaalia merkitystä. Hämmästynyt tiedemiesjoukko jää sulattelemaan Klaatun puhetta tämän lähtiesä Gortin kanssa aluksellaan takaisin omiensa pariin. Loppupuhe tiivistää elokuvan sanoman ja erottaa sen tekstinä myös tyystin Harry Batesin alkupe- räisnovellista. Novellissa Klaatu ammutaan ennen kuin hän ehtii kertoa sanomaansa, ja keskeiseen osaan nousee robotti Gnut. Klaatun tuomaa viestiä ei paljasteta, ja novellista puuttuvat lähes kaikki ne yhteiskunnallis-poliittiset kommentit, jotka olivat leimallisia Edmund H. Northin käsikirjoitukselle ja elokuvalle.<sup>867</sup>

*Uhkavaatimus maalle* ja Klaatun loppupuhe muistuttaa Arthur C. Clar- ken romaania *Lapsuuden loppu* (Childhood's End, 1953), joka ilmestyi kaksi vuotta myöhemmin. Siinä ihmiskunnan lapsuusaika loppuu muukalaisten, ylivaltioiden saapumiseen. *Lapsuuden lopussa* maata hallitsemaan asettuvien ylivaltioiden näkymätön käsi ohjaa ihmiskuntaa kohti valoisampaa tulevaisuutta ja valmistaa ihmisiä siirtymään korkeammalle kehitysasteelle. Clarke kuvaa muuttunutta maailmaa:

Maailmasta oli nyt kaikkiin aiempiin verrattuna tullut utopia. Tietämättömyys, sairaudet, köyhyys ja pelko olivat käytännöllisesti katsoen lakanneet olemasta. Sodan muistikuvat olivat katoamassa menneisyyteen niin

<sup>865</sup> *Uhkavaatimus maalle* 1951, 1: 27 –1: 30; *The Day The Earth Stood Still*, Screenplay, 114–116, AFI.

<sup>866</sup> *Uhkavaatimus maalle* 1951, 1: 27–1: 31.

<sup>867</sup> Ks. Bates 1980 (1940), 131–132. Eräs merkittävä ero on Klaatun ja robotin (novellissa Gnut, elokuvassa Gort) suhde. Batesin novellin lopussa selviää, että robotti on itse asiassa ”mestari”, siis todellinen viestintuoja. Elokuvan käsikirjoittaja Edmund H. North vierasti ajatusta, että robotti olisi ihmisen yläpuolella, ja elokuvassa tämän rooli onkin vain toimia Klaatun palvelijana.

kuin painajaisuni katoaa aamun koittaessa; pian olisi aika jolloin yksikään elävä ihminen ei olisi kokenut sotaa.<sup>868</sup>

Clarcken utopia on lähellä Klaatun kuvausta oman sivilisaationsa edistymisestä.<sup>869</sup> Kuvitelma ihmisen asemasta luomakunnan ylimpänä herrana on kadonnut, kun korkeammalle kehittynyt sivilisaatio ohjaa riitelevän ihmiskunnan lempeästi pakottamalla oikealle kurssille. Clarcken visiossa korkeampien voimien isällinen holhous antoi ihmiskunnalle uuden perspektiivin oman ihmisyytensä ymmärtämiseen.<sup>870</sup>

Muukalaisten kiinnostus atomivoimaan oli aihe, jota käsiteltiin myös ufologisessa kirjallisuudessa. Spekulaatio siitä, miksi muukalaiset olisivat kiinnostuneita Maan asioista, oli alkanut jo ennen kuin *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan käsikirjoitus valmistui. Donald Keyhoe pohti *Flying Saucer Are Realissa*, miksi lautashavainnot olivat keskittyneet Yhdysvaltoihin ja Neuvostoliittoon. Keyhoen mukaan muukalaiset olivat tarkkailleet maan elämää jo vähintään 200 vuotta, mutta vasta atomiaikaan siirtyminen oli todella lisännyt muukalaisten kiinnostusta – se kun oli muuttanut Maan potentiaalisesti uhkatekijäksi.<sup>871</sup> Keyhoe spekuloi, että muukalaisten näyttäytymisen motiivina on atomivoima ja uusien aseiden kehittäminen, joka ”saattoi ymmärrettävästi häiritä” muiden aurinkokuntien planeettojen asukkaita.<sup>872</sup>

*The Flying Saucer Mystery* -”dokumenttielokuvassa” haastateltiin Keyhoeta ja esitettiin samansuuntainen näkemys Maata tarkkailevasta vieraasta sivilisaatiosta, joka seuraa herkeämättä atomipommitekniologian kehittymistä. Kertojanäni kysyy, ”onko jossain avaruudessa kehittyneempi sivilisaatio, joka jatkuvasti tarkkailee nopeaa atomivoimakehitystämme?”.<sup>873</sup> Kertojanänen maalaileman muukalaismielikuvan kontrastiksi näytetään kuvaa atomipom-

<sup>868</sup> Clarke 1986, 81 (käännös Matti Kannosto). Myös Clarcken kirjassa on hyödynnetty uskonnollista symboliikkaa, tosin eri tavalla kuin *Uhkavaatimus maalle* -elokuvassa. Kun ylivaltiat lopulta laskeutuvat Maahan, heidän fyysinen olomuotonsa selvä: sorkkineen, sarvineen ja häntineen ylivaltiat muistuttavat kristillisen perinteen välittämää kuvaa paholaisesta.

<sup>869</sup> Scholes & Rabkin toteavat *Lapsuuden lopun* olevan yksi tunnetuimpia utopioita tieteidokkirjallisuuden historiassa. Scholes & Rabkin 1977, 217. Romaani on kokonaisuutena hyvin elokuvallinen, eikä ihme, että mustalle listalle joutunut käsikirjoittaja-ohjaaja Abraham Polonsky suunnitteli siitä elokuvaversiota 1960-luvulla. Clarcken utopia epäilemättä miellytti sosialisti Polonskyä. Salo 1991, 104–105.

<sup>870</sup> Steven J. Dick korostaa, että vieraan elämän kohtaamisen teemasta tuli *Lapsuuden lopun* jälkeen Clarcken myöhemmän tuotannon useimmin toistuva teema. Dick 1996, 255–256.

<sup>871</sup> Keyhoe 1950, 125, 130–131.

<sup>872</sup> Keyhoe 1950, 134. Näitä muukalaisspekulaatioita esittäessään Keyhoe väitti siteeraavansa Project Signin salaisia asiakirjoja, ikään kuin todistaakseen, että myös viranomaiset uskovat tähän, vaikka he eivät sitä julkisesti myöntäneet.

min räjäytyksestä, ikään kuin havainnollistamaan, kuinka lentävät lautaset olivat atomiajan tuotetta. Sekä Keyhoen kirja että sen innoittama dokumenttielokuva esittävät muukalaisten motiivit osittain samanlaisiksi kuin vuotta myöhemmin valmistunut *Uhkavaatimus maalle* -elokuva. Lautashavaintoihin keskittynyt Keyhoe ei kuitenkaan vielä kuvaillut tarkemmin, minkälaisia muukalaiset tai heidän tavoitteensa olisivat. Sen sijaan George Adamskin aloittamissa kontaktikuvauksissa muukalaisten tavoitteita käsiteltiin yksityiskohtaisemmin. Dokumenttielokuvassa vielä spekulatiivisena mahdollisuutena esitetty ajatus maan teknologista kehitystä seuraavista muukalaisista sai mielikuvituksellisempia muotoja sekä ufologisessa kirjallisuudessa että erityisesti invaasioelokuvissa.

*Uhkavaatimus maalle* -elokuvan rauhanomainen muukalainen oli myös Adamskin kontaktikuvausten pääosassa: muukalainen tuli varoittamaan ihmiskuntaa ydinsodan vaaroista ja edusti korkeampaa ja henkisesti turmeltumatonta sivilisaatiota.<sup>874</sup> Klaatun lempeä invaasio heijastui myös ufologiseen kirjallisuuteen, ja nimenomaan ihmiskuntaa pelastamaan saapuneen muukalaisen hahmossa. George Adamskin kuvaus muukalaisen kohtaamisesta muistuttaa hämmästyttävän paljon *Uhkavaatimus maalle* -elokuva. Teoksessa *Flying Saucers Have Landed* (1953) Adamski kuvasi, kuinka hän pystyi telepatialla ja viittomakielellä kommunikoimaan ihmishahmoisen, pitkätukkaisen muukalaisen kanssa. Venuksesta saapunut muukalainen viestitti Adamskille olevansa huolissaan atomipommista ja ”avaruuteen leviävästä säteilystä”. Hän kertoi Adamskille myös heidän uskostaan ”kaiken luojaan”, jonka lakeja he uskollisesti noudattivat – toisin kuin ihmiset, jotka noudattivat ”materialismin lakeja”.<sup>875</sup>

Ystävälliset muukalaiset näyttivät Adamskin kuvauksessa Klaatua muistuttavilta enkeleiltä. Teoksensa lopuksi Adamski toivottaa muukalaiset tervetulleeksi opettamaan ihmiskuntaa:

Olkaamme ystävällisiä. Tunnustakaamme ja toivottakaamme toisten maailmojen ihmiset tervetulleiksi. HE OVAT KESKUUDESSAMME. Olkaamme tarpeeksi viisaita oppiaksemme heiltä, jotka tulevat olemaan ystäviämme – jos vain annamme heille mahdollisuuden!<sup>876</sup>

Adamskin visiossa muukalaiset johdattaisivat ihmiskunnan parempaan huomiseen. Temaattinen yhteys Wisen elokuvaan korostui vielä enemmän Adamskin

<sup>873</sup> *The Flying Saucer Mystery* 1950, 0:13–0: 14. Dokumenttielokuvan lopussa todetaan kuitenkin neutraalisti, että lentävien lautasten mysteeri on vielä ratkaisematta.

<sup>874</sup> Peebles 1995, 120–123.

<sup>875</sup> Leslie & Adamski 1954, 197–201. Muukalainen kertoi, etteivät he halua näyttäytyä julkisesti, koska he pelkäsivät ihmisten ”repivän heidät kappaleiksi”.

<sup>876</sup> Leslie & Adamski 1954, 222.

seuraavassa teoksessa *Inside the Space Ships* (1957), jossa hän kertoo matkanneensa muukalaisten avaruusaluksella kuun ympäri ja tutustuneensa ”tuhat vuotta vanhaan” filosofiin. Filosofin kertoo, kuinka muukalaiset ovat tulleet maahan pelastamaan ihmiskunta atomisodalta ja estämään atomisäteilystä aiheutuva muiden planeettojen ”saastuminen”. Ihmiskunnan on valittava, haluaako se jatkaa tuhon tiellä vai tarttua muukalaisten tarjoamaan viisauteen.<sup>877</sup> Filosofin mietteet ihmiskunnan itsetuhoisesta käyttäytymisestä ja korkeamman siviilisaation pakollisesta väliintulosta ovat kuin uhkavaatimusta esittävän Klaatun loppupuheesta. Myöhemmin toinen ”mestari” saapuu tapaamaan Adamskia ja kertoo, että ihmiskunta on astumassa ”kosmiseen aikaan”. Taivaalta laskeutuneet muukalaiset palauttaisivat ihmiskunnan veljeyden ja suvaitsevaisuuden tielle, ”kuoleman varjo” väistyisi ja uusi hengellinen aikakausi voisi alkaa. Silloin ”värilliset rodut” nousisivat vaatimaan tasa-arvoista asemaa valkoisten ihmisten kanssa.<sup>878</sup> Kuvitelma muukalaisista toivon palauttavina enkeleinä oli lähellä Klaatun visiota, tosin sillä erotuksella että Adamski painotti enemmän muukalaisten tehtävää Jumalan tahdon välikappaleena.<sup>879</sup> Adamskin fantasia muukalaisten kohtaamisesta oli paitsi fiktiivinen myös jo lähtökohtaisesti elokuvallinen.

Painotuksiltaan pohdiskelleva ja ristiriitaisella tavalla kriittinen *Uhkavaatimus maalle* oli lähempänä tieteiskirjallisuutta ja -sarjakuvaa kuin vuosikymmenen invaasioelokuvan valtavirta. Sen vaikutus näkyi myös ufologisessa kirjallisuudessa, jossa sen perustarinaa uusinnettiin estoitta. Ufologisessa kirjallisuudessa toistuvat muukalaisen kohtaamisen konventiot olivatkin sidoksissa science fictionin perinteeseen. Elokuvan painotuksilla, jotka poikkesivat Batesin novellista, oli monia tarttumapintoja kylmän sodan kulttuurin. Elokuvaa onkin tulkittu hyvin eri tavoin tieteiselokuvaa käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa.

## Liberaali vai fasistinen elokuva?

Klaatun viestiä ja elokuvan sanomaa on tulkittu toisistaan poikkeavilla tavoilla. Voidaan puhua kahdesta erilaisesta tulkintatavasta. Elokuvaa on tarkasteltu liberaalina ja humanisena kannanottona, mutta myös autoritaarisena tiedeuskon ihannointina. Ensiksi mainittu liberaali tulkintatapa painottaa elokuvan yhteiskuntakriittisyyttä. Ranskalainen elokuvakriitikko Pierre Kast piti jo vuonna 1952

<sup>877</sup> Adamski 1957, 82–84.

<sup>878</sup> Adamski 1957, 217–218.

<sup>879</sup> Adamski 1957, 218. Adamskin visiossa muukalaisten kohtaaminen ”toteuttaa” myös Raamatun ennustukset: ”Jumalten pojat” saapuvat Maahan.

elokuva kommunistivainoja kritisoivana teoksena ja totesi, että Robert Wise on rohkea elokuvantekijä paljastaessaan maansa poliittisen järjestelmän todelliset kasvot.<sup>880</sup> Kastin tulkintaa mukaileva Krin Gabbard korostaa elokuvan yleistä mccarthyismin vastaista asennetta, joka oli aikakauden tieteiselokuvalla epätyypillistä.<sup>881</sup> Tässä tulkinnassa Klaatu on poliittisista syistä vainottu muukalainen, marttyyri, joka kommunistivainojen kohteeksi joutuneiden elokuvantekijöiden lailla joutuu taistelemaan vakaumuksensa puolesta.

Klaatu ei halua osallistua suurvaltojen keskinäiseen kyräilyyn: kriittinen asenne kylmän sodan vastakkainasetteluun tulee ilmi, kun hän keskustelee presidentin yksityissihteerin Harley'n (Frank Conroy) kanssa. Klaatu kertoo, että he ovat kuunnelleet jo vuosien ajan maan radiolähetyksiä:

Harley: Olette varmaan silloin havainneet ne pahan voimat, jotka luovat sekasortoa maailmaamme. Varmaankin..

Klaatu (keskeyttäen): Minua eivät kiinnosta planeettanne sisäiset asiat. Tehtäväni ei kuulu teidän joutavien kinastelujenne ratkomiseen. Kysymys on joka ainoan Maan asukkaan olemassaolosta.<sup>882</sup>

Kommentti ”pahan voimista” tuli käsikirjoitukseen suoraan studiojohtaja Darryl F. Zanuckilta, joka muistiossaan ilmoitti käsikirjoittaja Edmund H. Northille, että Harley'n repliikki oli korjattava tähän muotoon.<sup>883</sup> Pahan voimilla viitataan kansainväliseen kommunismiin, mutta tässä yhteydessä käytettynä repliikki vain todentaa poliittisten ideologioiden tarpeettoman vastakkainasettelun. Turhiin kiistelyihin on siis luettavissa se antikommunistinen retoriikka, joka näyttäisi lietsovan näitä uhkakuvia. Klaatu ei lähde mukaan poliitikkojen keskinäiseen syyttelyyn, sillä hän on idealisti, jolle reaalipolitiikan pelisäännöt ovat vieraita.

*Uhkavaatimus maalle* sisältää monia elementtejä, jotka voidaan tulkitta mccarthyismin vastaisuudeksi. Klaatun istuessa aamiaisella pöytäseurue spekuloi, mistä muukalainen on kotoisin ja mitkä ovat tämän motiivit. Nainen toteaa, että muukalainen ei ole suinkaan tullut toiselta planeetalta, vaan ”tiedätte kyllä mistä”. Toinen miehistä vastaa, että ”ne eivät tulisi avaruusaluksilla, vaan lentokoneilla”. Muukalaiseen suhtaudutaan jo lähtökohtaisesti negatiivisesti ja hänen ajatellaan olevan osa kommunistien salaliittoa. Kahvipöydässä mies valittaa, miksi hallitus ei tee mitään, johon toinen vastaa:

<sup>880</sup> Kast, Pierre: ”Don't Play with Fire”. Ilmestynyt alun perin *Cahiers du Cinéma* -lehdessä no. 12. 1952. FSFF, 68–70.

<sup>881</sup> Gabbard 1982, 150.

<sup>882</sup> *Uhkavaatimus maalle* 1951, 0: 14 – 0: 16. Käsikirjoituksen dialogia on tässä kohdin hieman tiivistetty, Vrt. *The Day The Earth Stood Still*, Screenplay, 16, AFI.

<sup>883</sup> Darryl F. Zanuck, *The Day the Earth Stood Still*, Memos 2, December 6, 1950.

”He ovatkin demokraatteja”.<sup>884</sup> Vain pikkupoika, leskiäiti ja tiedemies ovat valmiita suhtautumaan Klaatuun ennakkoluulottomasti. Klaatun epäileminen kommunistiagentiksi antaa hänen muukalaisuudelleen poliittista sivumerkitystä. Siten Klaatu olisi samanlainen vainottu toisinajattelija kuin FBI:n ja HUAC:n jahtaamat kommunistiepäillyt. Klaatu näyttäytyy pelastajana, jota viranomaiset ja sokean vihan vallassa oleva suuri enemmistö vainoavat. *Se toisesta maailmasta* ei epäillyt sotilaiden ongelmanratkaisutaitoja, kun taas *Uhkavaatimus maalle* kyseenalaistaa sotilaiden kyvyn ratkaista muukalaisten saapumista seuranneita ongelmia. Elokuva voidaan näin ollen nähdä uhkakuvioiden lietsonnan sekä massahysterian kritiikkinä ja Klaatun sanoma pasifistisena, kilpavarustelua vastustavana julistuksena.

Peter Biskind luokittelee teoksen malliesimerkiksi näkemyksiltään vasemmistolaisesta tieteiselokuvasta. Hän tosin käyttää määritelmää ”vasemmistolainen” lähinnä kuvaamaan elokuvan suhdetta aikakauden muihin tieteiselokuihin. *Uhkavaatimus maalle* esittää muukalaiset ja heitä kuuntelevat tiedemiehet elokuvan sankareina. Elokuvan kritiikin kohteena on sen sijaan kiihkoilulle altis suuri enemmistö, jonka silmissä rauhan sanomaa levittävä Klaatu näyttää neuvostoagentilta. Klaatu kertoo, että heidän sivilisaationsa käyttää atomivoimaa positiivisiin tarkoituksiin. Biskind korostaa, virheellisesti yleistäen, että vielä vuonna 1951 atomivoiman rauhanomaisesta käytöstä puhuivat vain neuvostoliittolaiset.<sup>885</sup> Kavaltaja Tom käyttäytyy elokuvassa kuten jokaisen ”kunnan amerikkalaisen” kuuluukin: hän ilmoittaa muukalaisesta viranomaiselle. Suurimmassa osassa invaasioelokuvia hänen kaltaisensa roolihahmo olisi ollut sankari, mutta *Uhkavaatimus maalle* -elokuvassa hän on ahne pyrkyri ja opportunisti, jolle oma menestys on tärkeämpi asia kuin vieraan sivilisaation ymmärtäminen.

Klaatun esittämä rauhansuunnitelma on puitteiltaan kosmopoliittinen ja sen toteuttaminen vaatii globaalia yhteistyötä sekä kansainvälistä organisaatiota. Ylikansallisella organisaatiolla on rooli rauhanturvaajana ja konfliktien estäjänä, ja vieraan sivilisaation antama toimintamalli muistuttaakin YK:ta. Retorisesti Klaatun loppupuheen sanoma on kuin yhdistelmä YK-idealismia ja atomiaseiden varaan rakentuvaa uhkailupolitiikkaa. Roboteille on annettu tuhoamisvalta, mutta ne toimivat vain hyökkääjää vastaan. Northin käsikirjoituksessa tämä yhteys ilmaistiin vielä suorasanaisemmin. Klaatun puheesta on jätetty pois käsikirjoituksessa ollut määritelmä, jossa ratkaisumalliksi tarjottua

<sup>884</sup> *Uhkavaatimus maalle* 1951, 0:27–0:29.

<sup>885</sup> Biskind 1989, 152–155, 159. Biskindin yleistys on kyseenalainen, sillä – kuten Paul Boyer osoittaa – atomivoiman rauhanomaisesta käytöstä puhuivat 1940-luvulla myös monet yhdysvaltalaiset tiedemiehet, tosin melko skeptiseen sävyyn. Boyer 1994, 115–116.



systemiä verrataan suoraan YK:hon. Käsikirjoituksen mukaan järjestelmä oli ”eräänlainen planeettojen välinen YK”.<sup>886</sup>

Klaatun esittämälle turvallisuuspoliittiselle mallille on löydettävissä myös muita esikuvia kuin YK. Ajatus YK:ta tehokkaammasta, suursodat estävästä ylikansallisesta järjestöstä oli esitetty jo toisen maailmansodan jälkeen. Vuosina 1945–1947 monet tunnetut tiedemiehet, kuten Leó Szilárd ja Albert Einstein, esittivät toiveikkaita ehdotuksia uudesta, maailmanhallitukseen perustuvasta kansainvälisestä järjestöstä.<sup>887</sup> Einsteinin mukaan maailmanhallituksen välitön perustaminen estäisi varustelukilpailun ja vähentäisi totaalisen tuhon riskiä. Einsteinin konseptissa sillä olisi ollut YK:ta laajemmat poliittiset ja sotilaalliset valtaoikeudet ja mikä tärkeintä, sen hallussa olisi atomipommin valmistuskaava. Kirjeessään YK:n yleiskokoukselle Einstein julisti:

Nykyinen umpikuja johtuu siitä tosiseikasta, ettei ole olemassa mitään riittävää, luotettavaa ylikansallista auktoriteettia. (...) Täydelliseen yksimielisyyteen atomivoiman kansainvälisestä valvonnasta ja hallinnosta sekä yleisestä aseistariisunnasta ei tulla koskaan pääsemään, ennen kuin kansallisen suvereniteetin perinteistä käsitettä muovataan uudelleen. Sillä niin kauan kuin atomienergiaa ja varustelua pidetään kansallisen turvallisuuden elintärkeänä osana, ei mikään kansakunta tule noudattamaan kansainvälisiä sopimuksia muuten kuin puheissaan. Turvallisuus on jakamaton asia. Se voidaan saavuttaa ainoastaan mikäli tarpeelliset takeet laista ja sen ylläpitämisestä vallitsevat kaikkialla, niin ettei sotilaallinen turvallisuus enää ole minkään yksittäisen valtion asia.<sup>888</sup>

Klaatun loppupuhe muistuttikin Einsteinin puheessa esitettyjä ajatuksia. Molemmissa turvallisuuden säilyttäminen edellytti globaalia organisaatiota, joka laittaa suitset aseteknologian kehitykselle.

Kun elokuvan käsikirjoitusta ryhdyttiin laatimaan vuonna 1950, reaali politiikka oli jo murskannut tiedemiesten idealistiset unelmat maailmanhallituksesta. Tiedemiespiireissä oli monia atomiaseiden kontrollin ja maailmanhallituksen puolestapuhujia heti sodan jälkeen, mutta viimeistään Trumanin oppi hiljensi nämä puheet. Einsteinin visioihin suhtauduttiin varauksellisesti sekä lännessä että idässä. YK:n vaikutusvalta osoittautui rajalliseksi ja kylmän sodan etupiirijako teki ajatuksen maailmanhallituksesta poliittisesti mahdottomaksi.

<sup>886</sup> ”A sort of United Nations on the planetary level.” *The Day The Earth Stood Still*, Screenplay, 114, AFI.

<sup>887</sup> Boyer 1994, 33–38.

<sup>888</sup> Einstein katsoi, että YK:n yleiskokouksen arvovaltaa on kasvatettava ja että sen edustajat on valittava suoralla kansanvaalilla. Vahva YK olisi Einsteinin silmissä luonut pohjaa maailmanhallitukselle. Albert Einstein: ”Avoin kirje Yhdistyneiden kansakuntien yleiskokoukselle” (lokakuu 1947). *Atomisota vai rauha 1980*, 68–69.

Einsteinin idealistinen malli törmäsi pitkälti samoihin esteisiin kuin mitä Klaatu elokuvassa kohtaa eli kansallisiin ja poliittisiin ristiriitoihin.<sup>889</sup>

”Maailman tunnetuin tiedemies” Barnhardt uskoo Klaatua ja toteuttaa hänen toiveensa tiedemiesten tapaamisen järjestämisestä. Barnhardt toteaa Klaatulle, että ”meitä tiedemiehiä ei kuunnella tai meidät ignoroidaan”.<sup>890</sup> Ulkoisestikin Einsteinia muistuttava, piippua tupruttava Barnhardt (kuva 18) kuvataan leppoisaksi tiedemieheksi, joka suhtautuu tuntemattoman kohtaamiseen älyllisenä haasteena ja jonka on helppo kommunikoida Klaatun kanssa.<sup>891</sup>

*Uhkavaatimus maalle* kuvaa ihailien rauhantahtoisia intellektuelleja, mikä tekee siitä hyvin poikkeuksellisen elokuvan oman aikansa Hollywood-tuotannossa. Barnhardt ja muut tiedemiehet kuvataan luotettavammiksi kuin sotilaat tai poliitikot – siis luotettavammiksi kuin virallisen Yhdysvaltain valtakoneiston edustajat.<sup>892</sup> Intellektuellit ovat siis elokuvassa sankareita eivätkä sellaisia potentiaalisia pettureita kuin *Se toisesta maailmasta* -elokuvan Carrington.

Sam Jaffen roolihahmon yhtäläisyys Einsteinin huomattiin jo elokuvan aikalaisarvioissa. *The New Yorkerin* John McCarten totesi Barnhardtin olevan ”Albert Einsteinin veroinen tiedemies”.<sup>893</sup> *Variety*n arviossa todettiin tiedemies-hahmon esikuvana olevan Albert Einstein ja hänen ”kykynsä ja kutsumuksensa”.<sup>894</sup> Barnhardtin isoisällisestä tiedemieshahmosta voi kuitenkin löytää myös painotuksia, jotka ovat ristiriidassa humaania yhteiskuntakritiikkiä painottavan tulkinnan kanssa. Elokuvan suhde tieteeseen ja aseteknologiaan onkin monisyinen.

Toisen maailmansodan jälkeen monet johtavat tiedemiehet varoittivat yhdysvaltalaisia toistuvasti ydinsodan kauhuista. Tiedemiehet myös visioivat tieteen nostamisesta ylimmäksi auktoriteetiksi. He käyttivät ydintuhoa uhkakuvana hieman samaan tapaan kuin Klaatu puheessaan: maailman oli joko yhdistyttä-

<sup>889</sup> Heti sodan jälkeen Einstein korosti, että maailmanhallitus perustuisi kolmen keskeisen suurvallan, USA:n, Venäjän ja Iso-Britannian yhteistyöhön. Suurvaltasuhteiden viileessä Einstein siirtyi kannattamaan osittaisen maailmanhallituksen mallia, jossa järjestö muodostettaisiin aluksi ilman Neuvostoliittoa. Tätä seurasi neuvostotiedemiesten vihainen vastaus, jossa maailmanhallituksen idea leimattiin ”mahtipontiseksi mainoskilveksi kapitalististen monopolien maailmanherruudelle”. Einsteinin idea ei siis saanut poliittista kannatusta. Hän ei kuitenkaan ollut ainoa maailmanhallituksen puolesta puhunut tiedemies, sillä myös brittifilosofi Bertrand Russell esitti samansuuntaisia malleja. Atomisota vai rauha 1980, 49–52, 72–81; Boyer 1994, 36–37.

<sup>890</sup> *Uhkavaatimus maalle* 1951, 0: 43–0: 45.

<sup>891</sup> Peter Biskind ja Paul Boyer ovat korostaneet Barnhardtin hahmon yhtäläisyyttä Einsteinin. Biskind 1989, 153; Boyer 1994, 104.

<sup>892</sup> Shaw 2007, 142–143.

<sup>893</sup> *The New Yorker*, 22.9.1951. AMPAS production files, microfiches: The Day the Earth Stood Still.

<sup>894</sup> “The Day the Earth Stood Still”. *Variety* 5.9.1951. VCSFR, 88.



*Kuva 18: Einsteimia muistuttava Barhardt (vas.) ratkoo matemaattista yhtälöä Klaatun avustuksella.*

vä tai tuloksena olisi täydellinen tuho.<sup>895</sup> Pelottelun tuloksena ei ollutkaan tiedemiesten toivoma kansainvälinen yhteistyö ja ydinasekielto, vaan pelon ilmapiiri, joka vain vahvisti kylmän sodan retoriikan voimistumista.<sup>896</sup>

Elokuvan välittämä viesti on Klaatun loppupuhetta tarkastelemalla tulkittavissa myös aivan päinvastaiseksi kuin liberaalissa tulkintatavassa. Klaatun viestiä voidaan yhtä lailla tulkita autoritaarisena käskyttämisenä ja sokeana tiedeuskona. John Baxter (1970) toteaa, väitettä erityisemmin perustelematta, Klaatun puheen sisältävän huolestuttavan ”fasistisia” piirteitä.<sup>897</sup> Vaikka puhe fasismista vaikuttaa liioitellulta, Klaatun puheen tarkempi luku osoittaa teoksen pasifistisuuden vähintään kyseenalaiseksi. Klaatu esittää ihmiskunnalle ultimaatum, jonka ylenkatsominen johtaisi koko maailman tuhoamiseen. Ihmiskunta pakotetaan rauhaan tavalla, josta YK:n henki on kaukana. Maailmanjärjestön hallitsemien sotavoimien malli on tulkittavissa vahvan auktoriteetin ja selkeän

<sup>895</sup> Boyer 1994, 74–75.

<sup>896</sup> Boyer 1994, 104–105.

<sup>897</sup> Baxter 1970, 105.

johtajuuden kaipuuksi. Vieras sivilisaatio edustaa ankaraa, mutta rakastavaa isää, joka estää lapsiaan käyttämästä liian vaaralliseksi käyneitä sotaleluja.

Robert Torry suhtautuukin Krin Gabbardia kriittisemmin teoksen poliittisiin viesteihin. Hän katsoo, että liberaaliutensa ja mccarthyismin vastaisuutensa ohella elokuva sisältää myös synkempiä sävyjä, sillä Klaatun uhkaukset liittyvät Yhdysvaltain hallitsemaan ydinasepelotteeseen. Torry korostaa Klaatun pyhimysmäisen käytöksen ja hänen esittämänsä uhkavaatimuksen välistä ristiriitaa. Ristiriita on samantyyppinen kuin Trumanin opissa, jossa mustavalkoisen moralismin toteuttaminen vaati tuekseen kovalinjaista patoamispolitiikkaa. Pelkkä idealismi ei säilyttäisi maailmanrauhaa. Sen ylläpitäminen edellyttäisi ydinasearsenaalin keskittämistä yhden valtaelimen käsiin.<sup>898</sup> Torryn tulkinnessa robotti Gort nostetaan ydinasepelotteen symboliksi: oikein käytettynä Gort on herransa uskollinen palvelija, mutta ilman ohjausta se voi vaaratilanteen tullen tuhota koko maailman. Robotit ylläpitävät rauhaa, jonka rikkominen tietää automaattisesti ankaraa rangaistusta. Horisontissa siintävä täystuhoon mahdollisuus aiheuttaa sen, ettei riskiä sodan aloittamisesta kannata ottaa.<sup>899</sup>

Baxterin ja Torryn kanssa samoille linjoille on päätynyt myös Mark Jancovich, joka kritisoi voimakkaasti Peter Biskindin tulkintaa elokuvasta ”vasemmistolaisena” teoksena. Jancovichin mukaan lukutapa, jossa elokuvaa tarkastellaan kylmän sodan kritiikkinä, sivuuttaa elokuvan tieteellistä rationalismia ylikorostavan luonteen. Jancovich lukee elokuvaa autoritaarisena, tieteen ja tiedemiehet jalustalle nostavana teoksena, jonka sanoma on kaikkea muuta kuin vasemmistolainen. Jancovichin mukaan elokuva esittää ihanteen tiedemiesten ohjaamasta, pitkälle rationalisoidusta yhteiskunnasta. Tiede esitetään pelastavana, hyvänsuopana voimana, joka muuttuu uhkatekijäksi vasta, kun sitä käytetään vastuuttomasti. Tiedemiehet esitetään objektiivisina ja vastuullisina henkilöinä, kun taas poliitikot sortuvat keskinäiseen kinasteluun ja kapeakatseiseen kansallisen edun valvomiin. Klaatu haluaa poistaa nämä irrationaaliset häiriötekijät universaalien edun nimissä. Universaali järjestys ei kuitenkaan perustu tasavertaisuuteen, sillä se on abstrakti ja totalisoiva, ja sen edessä täytyy sekä yksilöiden että kansakuntien taipua.<sup>900</sup> Jancovich myös kiistää, että elokuva kritisoi Yhdysvaltoja tai edes armeijaa. Esimerkiksi alun kohtauksessa, jossa Klaatua ammutaan, syynä on yhden sotilaan paniikkireaktio eikä armeijan instituutioon.<sup>901</sup>

Jancovich toteaa, että ajatus sodat ehkäisevästä automaattisesta tuhomekanismista muistuttaa myöhempää kauhun tasapaino -oppia, jolla oikeutettiin

<sup>898</sup> Torry 1991, 12–15.

<sup>899</sup> Torry 1991, 15–16. Myös Per Schelde tulkitsee Gortin olevan ydinasepelotteen symboli. Schelde 1993, 113–114.

<sup>900</sup> Jancovich 1996, 41–46. Jancovichin teksti sisältää muutamia detaljivirheitä: hän kutsuu Klaatua ”Klattuksi” ja Helenin poikaystäväää Tomia ”Davidiksi”

kilpavarustelua. Siinä ydinaseet eivät olleet uhka maailmanrauhalle, vaan päinvastoin sen säilymisen elinehto. Torryn lailla myös Jancovich näkee Klaatun sanoman jyrkkänä uhkavaatimuksena, jossa ei anneta vaihtoehtoja. Robottien kontrolloimassa maailmanjärjestyksessä ei ole sijaa irrationaalisille teoille eikä tunteille. Erilaisuuden hyväksymisen sijaan elokuva vaalii konformistista ja globaaliin lakiin perustuvaa yhteiskuntamallia.<sup>902</sup>

Kun elokuva tuli ensi-iltaan, sen markkinoinnissa vältettiin millään lailla tuomasta esiin elokuvan poliittista sanomaa. Ideologisten kommenttien sivuun jättäminen selittyy osittain Hollywood-elokuvan markkinoinnin yleisillä lainalaisuuksilla, mutta myös Zanuckin jo käsikirjoitusvaiheessa osoittamalla varovaisuudella oli siinä osansa.<sup>903</sup> Baxterin, Torryn ja Jancovichin näkemys elokuvan pohjimmiltaan autoritaarisesta sanomasta saa yllättäen tukea, kun tarkastellaan elokuvan markkinointia. Kiinnostavaa kyllä, elokuvan mainosjuliste on samanlainen kuin niissä elokuvissa, joissa muukalaiset kuvataan vihamielisiksi.<sup>904</sup> Julisteessa muukalaisen ”käsi” pitää maata otteessaan ja robotti kantaa naista. Julisteteksti tiivistää sanoman: ”Avaruudesta tulee pelottava uhka!” Toisessa mainoksessa, jossa muuten oli sama kuvitus, keskityttiin uhkaavaan ”jättiläisrobottiin”, joka ”tuhooa rakkaimpasi!” (kuva 19).<sup>905</sup> Monien invaasioelokuvien mainosjulisteissa nähtiin piirretty kuva muukalaisen tai robotin uhkaamasta naisesta, jonka rinnat olivat paljastavasti esillä.<sup>906</sup> Niin myös *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan mainoksessa, vaikka kuva ei vastaa elokuvan leskiäiti Heleniä.

Myös elokuvan trailerissa korostui muukalaisten uhka, sillä sen mukaan elokuvan keskiössä oli pikemminkin robotti Gort kuin Klaatu. Mainoselokuva välitti aivan erilaisia viestejä kuin itse elokuva. Sen perusteella katsoja saa käsityksen, että elokuva kertoisi maata uhkaavista muukalaisista ja heidän tuhovoimaisesta robotistaan.<sup>907</sup> Trailerin kerronnallinen strategia perustui muukalais-

<sup>901</sup> Jancovichin tekstilähtöinen tulkinta saa jossain määrin tukea, kun huomioidaan Darryl F. Zanuckin käsikirjoittajalle antamat ohjeet. Tony Shaw’n mukaan Zanuck korosti Northille, että kohtauksessa ampumisen syynä täytyy olla sotilaan paniikkireaktio, ei hänen ”liipaisinherkkyytensä”. Shaw 2007, 141.

<sup>902</sup> Jancovich 1996, 41–46.

<sup>903</sup> Shaw 2007, 144.

<sup>904</sup> Errol Vieth on korostanut, että mainosjulisteissa tieteiselokuvien, ja erityisesti invaasioelokuvien, tähtenä oli näyttelijöiden sijaan muukalainen tai hirviö. Vieth 1999, 42.

<sup>905</sup> Ks. mainokset kampanjalehtisen sivuilla 16 ja 22. KAVA:n leikekansio 21399, Uhkavaatimus maalle.

<sup>906</sup> Skal 1998. 178–179.

<sup>907</sup> Mainoselokuvassa todetaan: “They came 250 million miles out of space... to hold the world SPELLBOUND with new and startling powers from another planet!” *The Day the Earth Stood Still, Theatrical Trailer* 1951.

# HOLDOVER AD

## EARTH-SHAKING!

**For a 2nd Week!**

20th Century-Fox presents

# THE DAY THE EARTH STOOD STILL

A giant robot from a distant planet walks your street... perils your loved ones!

with MICHAEL PATRICIA HUGH  
**RENNIE NEAL MARLOWE**

and SAM JAFFE · BITLY GRAY Produced by JULIAN BLAUSTEIN  
Directed by ROBERT WISE · Screen Play by EDMUND H. NORTH

S I G N A T U R E

Kuva 19: Uhkavaatimus maalle -elokuvan mainosjuliste.

ten hyökkäyksellä pelotteluun samalla tavoin kuin valtavirran invaasioelokuvien mainoksissa, kuten esimerkiksi *Lentävien lautasten hyökkäyksen* trailerissa. *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan mainoselokuva näyttäisi tukevan Baxterin, Torryn ja Jancovichin argumentteja tarinan sanomasta. Traileri ei ole kuiten-

kaan edustava esimerkki elokuvasta eikä se millään lailla tiivistä elokuvan sisältöä. Sen tärkein tehtävä oli yleisön mielenkiinnon herättäminen, mikä onnistui parhaiten näyttämällä elokuvan jännittävimmät ja visuaalisesti kutkuttavimmat elementit, kuten robotin ja avaruusaluksen. Kuva jättäjäismäisestä, uhkaavasta robotista oli iskevämpi kuin kertomus ihmiskunnan pelastajasta.

Mielenkiintoista kyllä, samanlainen elokuvan ja markkinoinnin ristiriita on havaittavissa elokuvassa *The Cosmic Man* (1959). Tässä Herbert Greenen ohjaamassa pienen budjetin elokuvassa rauhanomainen muukalainen tulee myös varoittamaan ihmiskuntaa kilpavarustelun seurauksista ja yrittää vedota tiedemieheen, joutuen hänkin armeijan jahtaamaksi. Arthur C. Piercen laatimalla käsikirjoituksella on runsaasti yhtymäkohtia *Uhkavaatimus maalle* -elokuvaan: pelastava muukalainen, leskiäiti ja pikkupoika, hyvä tiedemies ja muukalaista jahtaavat sotilaat.<sup>908</sup> *The Cosmic Man*issa ihmiskunnan tulevaisuus asetetaan vielä alleviivatumminkin oikeamielisten tiedemiesten käsiin. Muukalainen sanoo tiedemiesten olevan ”maailman toivo” ja siksi tiedemiesten on pidettävä kiinni vakaumuksestaan yhteiskunnassa, joka ”pelkää totuutta”.<sup>909</sup> *The Cosmic Man*in muukalainen saarnasi Klaatun puheita plagioiden ihmiskunnan veljeyden puolesta. *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan trailerin lailla myös *The Cosmic Man*in traileri oli kuitenkin uhkakuvakeskeinen ja poikkesi elokuvan sisällöstä. Traileri antoi ymmärtää, että kyse on invaasiokuvauksesta, jossa tiede on voimaton pahan muukalaisen edessä, mutta jossa sotilaat ovat sankareita.<sup>910</sup> Trailerin sisältö on päinvastainen kuin itse elokuvan, jossa tiedemies on sankari ja muukalainen pelastaja.<sup>911</sup>

Tutkijoiden tulkinnat *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan sanomasta vaihtelevat voimakkaasti: toisille elokuvan sanoma on pasifistinen, toisille huolestuttavan autoritaarinen. Väittely elokuvan merkityssisällöstä on ollut varsin tekstiläh-

<sup>908</sup> Tuotannollisesti ja myös esteettisesti elokuvien yleisilme eroaa merkittävästi. *The Cosmic Man* on täynnä pitkiä dialogeja sisältäviä sisätalakohtauksia ja sen erikoistehosteet olivat varsin vaatimattomia. *Uhkavaatimuksessa maalle* leikkausrytmi on nopeampi ja sen erikoistehosteet olivat vielä laadukkaita – ainakin valmistumisajankohdan mittapuun mukaan.

<sup>909</sup> *The Cosmic Man* 1959, 0: 53–0: 57.

<sup>910</sup> *The Cosmic Man, Theatrical Trailer* 1959. Esimerkiksi Cosmic Manin puheesta näytetään vain kohta, jossa tämä toteaa: ”Your demands mean nothing to me” ja sen jälkeen leikataan kohtauksen loppuun, jossa sotilaat ampuvat poistuvaa Cosmic Mania. Puheen keskeinen osa, tiedemiesten ylistäminen ja toivomus ihmisten uudesta ajattelutavasta, on siis jätetty kokonaan pois. Näin syntyy vaikutelma uhkaavasta muukalaisesta. Trailerin lopussa kuvan päälle on vielä laitettu teksti: ”Power beyond anything human...Terror from a world unknown... The Cosmic Man”.

<sup>911</sup> Elokuvan sanoma kuitenkin lähinnä väsytti kriitikkoja. Toisin kuin *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan, *The Cosmic Man*in kriittikkovastaanotto oli varsin negatiivinen. Esimerkiksi *Variety*n mukaan elokuva oli yksinkertaisesti tylsä ja sen sisältämät ajatukset lähinnä banaaleja. ”Dull Science Fictioner, The Cosmic Man”. *Variety* 14.1. 1959. VCSFR, 136.

töistä ja tekijöiden tai aikalaiskriitikkojen kommentit ovat jääneet vähäisemmälle huomiolle.<sup>912</sup> Millä tavoin tekijät ottivat kantaa elokuvan merkityssisältöön?

## Tekijöiden ja aikalaiskriitikoiden näkökulmat

Yhdysvaltain hallitus ei pystynyt sanelemaan elokuvateollisuudelle, millaista kylmän sodan politiikkaa tukevan elokuvan tulisi olla. Se ei edes halunnut tehdä sitä, koska mielikuva Yhdysvalloista vapaan tiedonvälityksen maana oli eräs kylmän sodan propagandavaltteja. Sanelupolitiikan sijaan Hollywood-elokuvan ideologinen ohjaus näkyi elokuvanteolle asetettuina rajoitteina ja epäsuorana painostuksena. Siksi vain harva elokuva, edes implisiittisesti, kyseenalaisti Trumanin tai Eisenhowerin hallinnon kylmän sodan retoriikan. Ideologisen ohjauksen epäsuoruus jätti väkisinkin liikkumavaraa niille Julian Blausteinin kaltaisille liberaaleille, jotka halusivat kritisoida kylmän sodan retoriikkaa, mutta olivat valmiit tekemään sen Hollywoodin tuotantokoneiston ehdoilla.<sup>913</sup>

Elokuvan kampanjalehtisessä ohjaaja Robert Wise korosti elokuvan sisällöllistä painoarvoa. Hän sanoi toivovansa, että elokuva valaisisi sodan ja täydellisen tuhon uhkakuvia ja auttaisi siten ihmiskuntaa palaamaan rauhan tielle.<sup>914</sup> Kommentin voi tulkita elokuvan markkinointia tukevaksi korulauseeksi, mutta myös tietoisesti kylmän sodan vastakkainasetteluja kritisoivaksi huomautukseksi. Robert Wise on myöhemmissä haastatteluissa vielä voimakkaammin korostanut teoksen liberaaleja tarkoituksia. Wisen mukaan tekijät uskoivat elokuvan sanomaan, varoitukseen asevarustelun ja ydinsodan vaaroista. Sen sijaan Wisen kanta uskonnolliseen piilotekstiin on yllättävä. Hän totesi, ettei tietoisesti tähännyt mihinkään Kristus-allegoriaan. Wise hyväksyi kyllä tulkinnan elokuvasta uskonnollisena teoksena, mutta väittää olleensa elokuvan tekovaiheessa tietämätön vertauskuvallisuudesta ja tajunneensa sen vasta myöhemmin.<sup>915</sup> Käsikirjoittaja North ei vuonna 1970 tehdyssä haastattelussa esittänyt niin tietämätöntä kuin Wise, mutta myös hänen mukaansa Kristus-vertausta ei ollut tarkoitettu kovin kirjaimellisesti otettavaksi.<sup>916</sup>

<sup>912</sup> Tony Shaw (2007) ja Larry Ceplair (2009) tarkastelevat elokuvan tuotantoprosessia lähdemateriaalinaan Darryl F. Zanuckin muistiot, joita olen itse myös käyttänyt tässä. Kumpikaan ei tosin käsittele aikalaisvastaanottoa.

<sup>913</sup> Shaw 2007, 135–136.

<sup>914</sup> ”Top Films Demand Meaning, Says Wise”. The Day the Earth Stood Still -kampanjalehti, KAVA:n leikekansio 21399, Uhkavaatimus maalle.

<sup>915</sup> Wise on toistanut väitteen ainakin kahdesti, Al Taylorin ja Doch Finchin vuoden 1989 haastattelussa ja myöhemmin Tom Weaverin haastattelussa. Taylor, Al & Finch, Doch: ”Director Robert Wise Remembers The Day the Earth Stood Still”. *Filmfax*, Nov 1989, 70, 79. Ks. myös Weaver 1996, 346.



Robert Wise tuli elokuvan ohjaajaksi vasta, kun käsikirjoitus oli viimeistelyvaiheessa. *Uhkavaatimus maalle* oli pitkälti käsikirjoittaja Edmund H. Northin ja tuottaja Julian Blausteinin projekti. Blaustein oli etsinyt tieteistarinaa, joka tavalla tai toisella käsittelisi rauhan teemaa. Luettuaan Harry Batesin tarinan hän pyysi Zanuckia ostamaan sen oikeudet. Zanuck ei ollut vakuuttunut tarinan viihdearvosta, mutta osti oikeudet sillä edellytyksellä että käsikirjoituksen tapahtumat rajautuisivat pääkaupunki Washingtoniin. Blaustein antoi Batesin tarinan käsikirjoittaja Northille, joka kirjoitti tarinan pohjalta käsikirjoituksen.<sup>917</sup> Vaikka tuottaja Blausteinilla ja käsikirjoittaja Northilla oli ohjaajaa keskeisempi panos tuotantoprosessissa, myös Robert Wisen kädenjälki näkyy elokuvassa vahvasti.

Wise oli 1940-luvulla ohjannut monia rikoselokuvia, ja *Uhkavaatimus maalle* -elokuvaa on mielekästä tarkastella myös ohjaajan aiempien elokuvien film noir-kuvastoa vasten. Wisen *Syntynyt tappamaan* (Born to Kill, 1947) on kyynisyydessään tylyimpiä 1940–1950-luvun rikoselokuvista.<sup>918</sup> Sen paatuneet, seksiä ja rahaa pakkomielteisesti janoavat päähenkilöt ovat kaukana profeetta-Klaatusta ja sympaattisesta leskiäidistä. Yhdistävänä tekijänä on silti film noirille ominainen elokuvallinen tyylihalikoima. *Uhkavaatimus maalle* -elokuvassa se ei ilmene juuri lainkaan ulkokohtauksissa, mutta eräissä sisäkohtauksissa valon ja varjon käyttö tehokeinona yhdistää elokuvan film noirin jatkumoon.<sup>919</sup>

Tuottaja Blaustein oli tehnyt Zanuckin kanssa yhteistyötä jo tuottaessaan lännenelokuvaa *Katkaistu nuoli* (Broken Arrow, O: Delmer Daves, 1950). Kyseessä oli westernin lajityyppikaavoihin nähden poikkeuksellinen, intiaanien näkökulmaa ”ymmärtävä” elokuva.<sup>920</sup> Blausteinin tuottamat *Katkaistu nuoli* ja *Uhkavaatimus maalle* käänisivät molemmat lajityyppiensä hyvä/paha asetelmat pääläelleen – tosin tieteiselokuvissa nuo asetelmat olivat vasta muotoutumisvaiheessa. *Katkaistu nuoli* -elokuvassa intiaanit ovat sankareita; *Uhkavaatimus maalle* -elokuvassa avaruusmuukalaiset ovat rauhanomaisia. Elokuvien ideologiset painotukset eivät ole sattumanvaraisia, sillä Blaustein osallistui tuottamisen ohella aktiivisesti kummankin käsikirjoituksen laatimiseen.<sup>921</sup>

<sup>916</sup> Northin haastattelu teoksessa *Fade In...Fade Out* 1970, 16 (AMPAS)

<sup>917</sup> Ceplair 2009, 263.

<sup>918</sup> *Syntyneet tappajiksi* -elokuvasta ks. von Bagh 2009, 234–235. Myös J. Hoberman toteaa, että Wisen tärkein kontribuutio *Uhkavaatimus maalle* -elokuvaan oli ”tyyllinen”. Hoberman 2011, 170.

<sup>919</sup> Film noirin tyylikeinoja on nähtävillä esimerkiksi kohtauksessa, jossa Klaatu tapaa ensimmäistä kertaa Helenin ja Bobbyn ja astuu ”varjosta valoon”. *Uhkavaatimus maalle* 1951, 0: 24–0: 26.

<sup>920</sup> *Katkaistun nuolen* ideologisia painotuksia selittää osin se, että käsikirjoittajana oli Hollywoodin kymmenikköön kuulunut sosialisti Albert Maltz. Krediiteissä käsikirjoittajaksi oli merkitty Michael Blankfort. Salo 1994, 233–234; Hoberman 2011, 135.

<sup>921</sup> Ceplair 2009, 257.

Poliittisesti Julian Blaustein oli New Dealia kannattanut liberaali, joka ei ollut kuitenkaan ottanut osaa vasemmistolaisiin (tai sellaiseksi myöhemmin leimattuihin) järjestöihin 1930-luvulla. Hollywoodin kymmenikön kohtelu hermostutti Blausteinia, joka epäili, että HUAC oli kommunismin vastustamisen nimissä tuhoamassa demokratian perusarvoja. Keväällä 1948 Blaustein päätti tukea Henry Wallacen presidenttiehdokkuutta.<sup>922</sup> Demokraatti Wallace lähti vaaleihin progressiivisen puolueen ehdokkaana, joka ajoi vasemmistolaista sosiaalipoliittista ohjelmaa ja vastusti Trumanin opin antikommunismia. Myös kommunistinen puolue tuki Wallacea, minkä vuoksi Wallace ja hänen tukijansa leimattiin myöhemmin mccarthyismin vuosina kommunistien myötäjuoksijoiksi.<sup>923</sup> Matalaa profiilia pitänyt Blaustein oli kuitenkin turvassa syytöksiltä kommunistisympatioista.<sup>924</sup> Siksi hän pystyi työskentelemään sujuvasti myös kommunismia vastustaneen Darryl F. Zanuckin kanssa. Jo elokuvan ilmestymisvaiheessa *Los Angeles Times*issa tehdyssä haastattelussa Blaustein kommentoi sen sisällöllisiä tavoitteita. Blaustein toivoi, että ”puhtaiden viihdearvojen” ohella elokuva toimisi ”vahvan YK:n puolestapuhujana”.<sup>925</sup> Blaustein nimesi siis elokuvan suorasanaisesti YK:n vahvistamista kannattavaksi teokseksi.

Käsitkirjoittaja Edmund H. North oli toiminut Hollywoodin kymmenikön ehkä näkyvimmän hahmon, Dalton Trumbon julkisivuna.<sup>926</sup> Northilla oli hyvä syy ujuttaa käsitkirjoitukseen liberaaleja painotuksia ja arvostella epäsuorasti kommunistivainoja sekä tällä tavoin antaa tukensa Trumbolle ja muille mustalle listalle joutuneille kirjoittajille. North oli kuitenkin huolissaan, millä tavoin 20th Century Fox ja erityisesti kovakouraisin ottein studiota johtanut Zanuck suhtautuisi tarinaan. Zanuck oli hyvin ristiriitainen henkilö. Toisaalta hän toi toistuvasti esiin patriotismiaan ja antikommunismiaan, toisaalta hän ei halun-

<sup>922</sup> Ceplair 2009, 259–260.

<sup>923</sup> Moni Hollywoodin liberaaleista ja vasemmistolaisista tuki Wallacea vuonna 1948. Hoberman 2011, 41–42; Fried 1990, 95–96.

<sup>924</sup> Blausteinin tuottamista elokuvista avoimesti yhteiskuntakriittisin oli draama *Storm Center* (1956, O. Daniel Taradash). Se kritisoi harvinaisen suorasanaisesti HUAC:in politiikkaa, minkä vuoksi käsitkirjoitukselle oli aluksi vaikeuksia löytää rahoittajia mccarthyismin vuosina. Siinä sananvapautta puolustava kirjastonhoitaja (Bette Davis) joutuu kommunistiepäilyjen kohteeksi ja pikkukaupunkiyhteisön hylkäämäksi. Shaw 2007, 146; Lev 2003, 102–103.

<sup>925</sup> “It is producer’s hope that beside its solid entertainment values, the picture will get over a successful pitch for a strong United Nations.” Philip K. Scheuer: “Flying Saucer Film Dishes Up Choices”, *Los Angeles Times* 20. 5. 1951. AMPAS production files, clippings: The Day the Earth Stood Still.

<sup>926</sup> Trumbolla oli useita ystäviä, jotka olivat hänen julkisivunaan eli ottivat hänen käsitkirjoituksiaan omiin nimiinsä. Mustan listan käsitkirjoittajia tutkinut Matti Salo listaa Northin yhdeksi Trumbon julkisivuista. Trumbolla ei kuitenkaan ollut tekemistä *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan kanssa, vaan se on Northin käsitkirjoittama Batesin alkuperäisnovellin pohjalta. Ks. Salo 1994, salanimien ja julkisivujen luettelo 525–527.

nut allekirjoittaa mustat listat aloittanutta Waldorfin lausuntoa joulukuussa 1947. Hän ei henkilökohtaisesti kannattanut mustia listoja, vaan piti monia niillä olevia käsikirjoittajia salaa palkkalistoillaan. Toisaalta hän oli ensimmäisten joukossa tuottamassa antikommunistisia elokuvia (*The Iron Curtain*, 1948), toisaalta hän teki sosiaalisesti kantaaottavia elokuvia antisemitismistä ja rotukysymyksestä vielä silloin, kun muut studiot olivat siirtämässä niitä sivuun.<sup>927</sup> Zanuckilla oli myös kokemusta huomattavasti *Uhkavaatimus maalle* -elokuvaa suorasanaisemmasta yhteiskuntakritiikistä: hän oli ollut tuottamassa John Fordin *Vihan hedelmiä* (*The Grapes of Wrath*, 1940).<sup>928</sup>

Zanuckin studiojohtajuutta tutkineen George F. Custenin (1997) mukaan Zanuck ei, konservatiivisista näkemyksistään huolimatta, ollut niin kiihkeä kommunismin ja kollektivismen vastustaja kuin esimerkiksi Louis B. Mayer tai Jack Warner.<sup>929</sup> Zanuckia ei haitannut, jos elokuvassa oli yhteiskuntakriittinen sanoma – kunhan se ei ollut liian näkyvästi esillä. Hän inhosiakin elokuvia, joissa oli päällekkävyä ideologinen viesti.<sup>930</sup> Implisiittinen yhteiskuntakritiikki ei ollut ongelma Zanuckille, jos se ei haitannut elokuvan viihdearvoa eikä ollut häiritsevällä tavalla radikaalia. Zanuckilla oli kuitenkin hyviä syitä varovaisuuteen, kun käsikirjoitusta työstettiin syksyllä 1950. Joe McCarthy paistatteli julkisuudessa ja mccarthyismin vaikutus alkoi näkyä studioiden elokuvapolitiikassa riskialttiiden aiheiden välttelynä. Esimerkiksi Monogram-studio luopui syksyllä 1950 Hiawatha-elokuvasta, koska Hiawathan rooli rauhantekijänä olisi saatettu tulkitta ”vihollisen auttamiseksi”.<sup>931</sup>

Northin mukaan hän ja Blaustein ajattelivat, ettei Zanuck hyväksyisi käsikirjoitusta, varsinkin kun se valmistui juuri Korean sodan alettua. North kuitenkin väitti haastattelussa, että Zanuckia elokuvan sanoma ei näyttänyt kiusaavan, vaan hän näytti vihreää valoa produktiolle.<sup>932</sup> Zanuckin välinpitämätön suhtautuminen elokuvan mahdollisesti epäilyttävään sanomaan olisi merkittävä yksityiskohta. Se osoittaisi, että kommunismin vastaisuuttaan korostaneet studiojohtajat saattoivat suhtautua hyvinkin pragmaattisesti elokuviin, joiden yhteiskuntakritiikki ilmeni allegorisella tasolla. Northin kommentti Zanuckin reaktiosta ei kuitenkaan anna oikeaa kuvaa tapahtuneesta. Tosiasiassa Za-

<sup>927</sup> Tällaisia kantaaottavia elokuvia olivat Elia Kazanin ohjaamat, antisemitismia käsitellyt *Hiljainen sopimus* (*Gentleman's Agreement*) sekä rotukysymyksiä käsitellyt *Veren perintö* (*Pinky*, 1949). Jälkimmäisestä ks. Sayre 1982, 42–44.

<sup>928</sup> Kuhn 1999, 26.

<sup>929</sup> Custen 1997, 312–316.

<sup>930</sup> Ceplair 2009, 261.

<sup>931</sup> Oshinsky 2005 (1983), 173; Hoberman 2011, 139.

<sup>932</sup> Northin haastattelu teoksessa *Fade In...Fade Out* 1970, 9 (AMPAS).

nuckin suhde elokuvan sanomaan ei ollut lainkaan niin hyväksyvä kuin mitä North antoi ymmärtää.

Kun Zanuck oli lukenut ensimmäisen käsikirjoitusversion<sup>933</sup> elokuussa 1950, hän lähetti Blausteinille muistion, jossa otettiin selväsanaisesti kantaa elokuvan sisältöön.<sup>934</sup> Käsikirjoituksen poliittisuus ilmiselvästi häiritsi Zanuckia, ja hän varoitti Northia liiallisesta osoittelevuudesta.

Uskon, että olemme painottaneet aivan liikaa poliittisia kysymyksiä. En halua välttää niitä, koska ne ovat tarinan koko aihe. Uskon kuitenkin, että jos yritämme saarnata tai propagoida liian näkyvästi, se kääntyy tappioksemme.<sup>935</sup>

Muistioissaan hän käy käsikirjoitusversion melko perusteellisesti läpi ja kommentoi korjaamista vaativia yksityiskohtia. Maailman johtajien poliittisen eripuran korostaminen ei miellyttänyt studiojohtajaa, jonka mukaan oli ”vaarallista” väittää, että YK epäonnistuisi tai olisi jo epäonnistunut tehtävässään. Zanuck ei myöskään halunnut, että tiedemiesten merkitystä korostetaan liikaa:

Jos väitämme että tiedemiehet ovat ainoa pelastuksemme, väheksymme tärkeitä miehiä, jotka ovat ennen ja nyt edesauttaneet hyvinvointiamme. Viime vuosina sellaisia on ollut monia – F.D.R., Wendell Willkie, puhumattaan Marshallista, Eisenhowerista ja tohtori Bunchesta. En usko siihen idioottimaiseen teoriaan, että meidän olisi pitänyt antaa atomisalaisuutemme venäläisille kahdeksan vuotta sitten, kuten eräät ”briljantit” tiedemiehet silloin ehdottivat. Jos elokuvamme ajaa sellaista näkemystä, että meidän on unohdettava kaikki nämä hyväntekijät, hylättävä Jumala ja annettava kohtalomme tiedemiesten käsiin, olemme hyvin epäilyttävällä tiellä.<sup>936</sup>

Viittaus ”briljantteihin” tiedemiehiin, jotka olivat valmiit luovuttamaan atomisalaisuudet Neuvostoliitolle, tarkoittanee Albert Einsteinia. Zanuck ei selvästikään pitänyt Northin käsikirjoituksen sävystä, josta hän luki merkkejä kilpa-

<sup>933</sup> Tässä vaiheessa projektin nimi oli vielä Harry Batesin novellin otsikko ”Farewell to the Master”, johon Zanuck ei kuitenkaan ollut tyytyväinen. Hän vaati tilalle provosoivampaa nimeä.

<sup>934</sup> Zanuckin, Northin ja Blausteinin yhteistyöstä käsikirjoituksen laatimisessa ks. Shaw 2007, 140–142 ja Ceplair 2009, 263–264.

<sup>935</sup> Darryl F. Zanuck, *The Day the Earth Stood Still*, Memos 1, Twentieth Century-Fox Film Corporation, Inter-Office Correspondence, August 10, 1950.

<sup>936</sup> Darryl F. Zanuck, *The Day the Earth Stood Still*, Memos 1, Twentieth Century-Fox Film Corporation, Inter-Office Correspondence, August 10, 1950. ”Olemme hyvin epäilyttävällä tiellä” on käännös ilmaisusta: ”we are going to open a very questionable can of beans.” ”Dr. Bunche” tarkoittaa diplomaatti Ralph Bunchea, jolle myönnettiin Nobelin rauhanpalkinto vuonna 1950.

varustelun kritiikistä ja tiedemieshybriksestä. Zanuckin mukaan tiedemiesten merkityksen ylikorostaminen johtaisi politiikan ”suurmiesten” väheksymiseen ja, mikä pahempaa, tieteen nostamiseen uskontoa tärkeämmäksi auktoriteetiksi. Mielenkiintoista kyllä, Zanuckin huomiot käsikirjoituksesta ovat siis osittain samantyyppisiä kuin mitä elokuvatutkija Mark Jancovich on esittänyt elokuvälähtöisessä tulkinnassaan, jossa korostetaan, että *Uhkavaatimus maalle* ihailee kritiikittömästi tiedemiehiä.

Zanuckilla oli omat syynsä elokuvan ideologisen viestin pehmentämiseen. Paradoksaalista kyllä, *The Iron Curtainin* tuottanutta Zanuckia epäiltiin radikaaleimmissa antikommunistisissa aikalaiskirjoituksissa kommunistiksi. Yhteiskuntakriittiset elokuvat toivat Zanuckille myös vihamiehiä: Dan Gilbert totesi *Moscow over Hollywood* -pamfletissa (1948), että Zanuck oli ”vasemistolainen agitaattori”. Gilbertin mukaan Zanuck ajoi ”maailmanhallituksen” asiaa ja yritti alistaa Yhdysvallat ”Kremlin tahdon alle”.<sup>937</sup> Gilbertin syytös ei edustanut juuri muuta kuin kirjoittajansa (lähes paranoidia) ajatusmaailmaa, mutta sitä on kiinnostavaa suhteuttaa *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan sisältöön. Näyttihän elokuva ajavan ”maailmanhallituksen” ideaa – olkoonkin, että Zanuck itse nimenomaan kritisoi käsikirjoitusta maailmanhallituksen liiallisesta propagoinnista.

Zanuck otti muistioissaan voimakkaasti kantaa tarinan uskonnolliseen dimensioon. Zanuck kommentoikin kriittisesti Klaatun ”henkiinherättämistä”, pitäen sitä aiheena, jota oli käsiteltävä hyvin varovasti. Hän antoi Northille ja Blausteinille tarkat ohjeet siitä, millä tavoin asiaa tulisi käsitellä:

Miten ilmaisettkin sen, tämä on se mitä haluamme sanoa: näillä ihmisillä ei ole valtaa päättää elämästä ja kuolemasta. He tunnustavat, että on olemassa korkeampi voima, joka – yksin – voi päättää elämästä ja kuolemasta.<sup>938</sup>

Zanuckin muotoilu siirtyi elokuvaan. Gort herättää Klaatun henkiin ja Helen kysyy, onko Gortilla valta päättää elämästä ja kuolemasta. Klaatu vastaa, että sellainen valta on vain ”kaikkivaltiaalla Jumalalla”.<sup>939</sup> Zanuckilla oli syytä varovaisuuteen, sillä kysymys Klaatun kuolleista heräämisen muodosta ei ollut vain elokuvan juonirakenteeseen rajoittuva ongelma. Uskonnolliset painostusryhmät, erityisesti katolinen Legion of Decency -järjestö, vaikuttivat voimakkaasti elokuvateollisuuteen. Pienetkin yksityiskohdat, jotka olivat tulkittavissa kristin-

<sup>937</sup> Gilbert 1948, 40–41. Dan Gilbert oli mahdollisesti Myron C. Faganin käyttämä salanimi. Tyyllillisesti pamfletti muistuttaa hyvin paljon Faganin kirjoituksia.

<sup>938</sup> Darryl F. Zanuck, *The Day the Earth Stood Still*, Memos 2, Twentieth Century-Fox Film Corporation, Inter-Office Correspondence, December 6, 1950.

<sup>939</sup> *Uhkavaatimus maalle* 1951, 1: 25–1: 27.

uskon opinkappaleita loukkaaviksi tai kyseenalaistaviksi, herättivät närkästystä – mikä taas vaikutti negatiivisesti elokuvan vastaanottoon ja lipputuloihin.<sup>940</sup> Klaatu ei myöskään Zanuckin mukaan saanut omata liikaa ylikuonnollisia kykyjä, koska niiden korostaminen olisi vienyt elokuvaa fantasian puolelle ja vähentänyt sen uskottavuusilluusiota.

Zanuck totesi, ettei Tomista pitänyt tehdä konnaa, vaan että hänet oli esitettävä tavallisena pulliaisena, joka ilmiantamalla Klaatun vain käyttää tilaisuutta hyväkseen. Zanuck ei halunnut esittää Tomia Juudaksena, vaan vain heikkona, mutta normaalisti toimivana yksilönä. Zanuck myös epäili, että yleisö vierastaisi loppukohtausta, jossa Klaatu puhuu suoraan katsojille: ”Luennoimme tässä kohdin yleisölle, ja koska he oletettavasti ovat tulleet elokuviin viihdytettäväksi, he eivät erityisemmin pidä tästä”.<sup>941</sup> Zanuckin mielestä eksplisiittinen ideologinen viesti katsojille vaikutti saarnaamiselta. Epäilylle oli hyvät perusteet, sillä tällainen katsojan suora puhuttelu poikkesi Hollywood-elokuvan kerrontakäytännöistä. Sellaista oli nähty Charles Chaplinin *Diktaattorin* (The Great Dictator, 1940) tunteellisessa loppukohtauksessa, jossa Chaplin pitää rauhanpuheensa kameralle. Se kuitenkin rikkoi Hollywood-elokuvan peruskaavaa, jossa vältettiin liian suorien poliittisten viestien esittämistä.

Zanuckin suorasanaiset kommentit todistavat, että hän vaikutti merkittävästi elokuvan valmistusprosessiin. Studioiden johtajilla oli valta muokata elokuvia haluamaansa suuntaan ja valtaa myös käytettiin estoita. Myös Zanuckilla oli tapana puuttua elokuvantekoon vielä leikkauksenvaiheessa.<sup>942</sup> *Uhkavaatimus maalle* ei ollut mikään poikkeus, vaan myös se kävi läpi saman tuotannollis-ideologisen seulan, jonka tiukkuudesta Zanuckin kommentit antavat hyvän kuvan. Toisaalta ne osoittavat myös sen, että hän oli valmis sittenkin hyväksymään Northin ja Blausteinin perusratkaisut. Zanuckin kommenttien taustalla oli positiivinen näkemys elokuvan kaupallisesta potentiaalista. Vuotta myöhemmin hän oli jo toisella kannalla. Zanuck nimittäin totesi Elia Kazanin *Viva Zapatan!* (1952) heikokkon menestyksen jälkeen, että yleisö ei halua katsoa ”kanta-aottavia” elokuvia ja määräsi käsikirjoittajat keskittymään ”puhtaaseen viihteeseen”.<sup>943</sup> Northille ja Blausteinille hän ei kuitenkaan vielä jakanut tällaisia ohjeita.

<sup>940</sup> Legion of Decency vaikutusvallasta Hollywoodissa ks. Doherty 2007, 56–58, 134.

<sup>941</sup> Darryl F. Zanuck, The Day the Earth Stood Still, Memos 2, Twentieth Century-Fox Film Corporation, Inter-Office Correspondence, December 6, 1950.

<sup>942</sup> Zanuck saattoi esimerkiksi vaatia ohjaajilta, että kohtauksesta otettiin useita erilaisia ottoja, jotta elokuvan muokkaaminen leikkauksenvaiheella olisi mahdollista. Pitkät, yhden oton kohtaukset eivät sopineet Zanuckille, joka halusi säilyttää option muutoksiin. Staiger 1985, 329.

<sup>943</sup> Neve 1992, 194.

Zanuck oli myös – vastahakoisesti – valmis hyväksymään sen, että Sam Jaffe valittiin tiedemies Barnhardtin osaan. Jaffen nimi löytyi kommunisteja ja kommunistien myötäilijöitä listanneesta *Red Channels* -julkaisusta kesäkuussa 1950. Käytännössä se tiesi joutumista studioiden mustalle listalle. Tästä huolimatta Blaustein vaati, että Jaffe otetaan mukaan, ja Zanuck suostui, koska hän luotti Blausteinin harkintakykyyn.<sup>944</sup> Jaffen muita työnsaantimahdollisuuksia se ei auttanut, sillä *Uhkavaatimus maalle* oli hänen viimeinen roolinsa kuuteen vuoteen. Jaffe ei ollut ainoa näyttelijä, jonka valinnan voi nähdä jonkinlaisena poliittisena kannanottona. Omana itsenään esiintyvä kolumnisti Drew Pearson oli senaattori McCarthyn ankara kriitikko: vuoden 1950 aikana Pearson arvosteli McCarthyä peräti 58 kertaa kolumneissaan. Kostoksi tästä juopunut McCarthy pahoinpiteli Pearsonin eräillä illalliskutsuilla joulukuussa 1950, mikä johti pieneen mediakohuun ja myöhemmin oikeudenkäyntiin. McCarthy myös hyökkäsi verbaalisesti hänen kimppuunsa senaatissa pitämässään puheessa, syyttäen Pearsonia ”sokeroiduksi Moskovon ääneksi”.<sup>945</sup> Pearsonin valinnalla elokuvan uutistenlukijaksi ei ollut välttämättä poliittista motiivia, vaan hänet saatettiin valita vain siksi, että hän oli tunnettu mediahahmo. Joka tapauksessa Pearsonin ja McCarthyn vihanpito oli ollut näkyvästi esillä julkisuudessa.

Hollywood-elokuvien moraalialia valvonut PCA kommentoi elokuvan käsikirjoitusta. PCA:n hyväksyntä oli välttämätöntä, jotta elokuva olisi päässyt leviytykseen. Ideologisen sisällön sijaan PCA oli, kuten tavallista, enemmän kiinnostunut naiskuvauksen säädyllyisyydestä. Klaatun loppupuhe ei mennyt silti nikottelematta läpi sensoreilta. PCA:n johtaja Joseph L. Breen kommentoi, että ”avaruusmiehen puheet näyttävät olevan suunnattuja Yhdysvaltoja vastaan”, minkä vuoksi käsikirjoitusta olisi muokattava.<sup>946</sup> Breenin kommentti todistaa, että sensorit noteerasivat elokuvan ideologisen viestin ja pitivät sitä epäilyttävänä. Lopullisessa käsikirjoitusversiossa muokkausta on tapahtunut vain kosmeettisesti, eivätkä Breenin kommentit ole liiemmin vaikuttaneet Klaatun loppupuheen sisältöön. Sanoma ei jäänyt epäselväksi myöskään Yhdysvaltain armeijalta, joka kieltäytyi luovuttamasta jeepejä ja panssarivaunuja kuvauksiin sen jälkeen, kun armeijan edustajat olivat lukeneet käsikirjoituksen.<sup>947</sup> Elokuvan kriittinen sanoma ei jäänyt huomaamatta myöskään niiltä tahoilta, jotka näkivät Hollywoodin vasemmistoradikalismien pesäpaikkana. Antikommunistinen

<sup>944</sup> Ceplair 2009, 265.

<sup>945</sup> Oshinsky 2005 (1983), 179–182; Herman 2000, 231–234. McCarthyn hyökkäys kuitenkin epäonnistui, sillä Pearson oli mielipiteiltään antikommunisti, eikä häneen voinut lyödä helposti kumouksellisen leimaa.

<sup>946</sup> Ceplair 2009, 264; Shaw 2007, 141.

<sup>947</sup> Hoberman 2011, 170. Kalusto lainattiin lopulta kansalliskaartilta.

*Firing Line* -julkaisu varoitti lukijoita elokuvasta ja listasi sen samaan ”epäilyttävien” elokuvien sarjaan kuin Chaplinin *Parrasvalot* (Limelight, 1952).<sup>948</sup>

Millä tavoin aikalaiskriitikot suhtautuivat elokuvaan? Jo filmausvaiheessa *Hollywood Citizen-News*issä kommentoitiin elokuvan sisältöä: toukokuussa 1951 ilmestyneessä jutussa nostettiin jo otsikossa esille elokuvan YK:ta puoltava ”sanoma” (”Message Film – Strong UN Plea Made In Picture”).<sup>949</sup> Ensiltä -arvioissa elokuvaan suhtauduttiin enimmäkseen hyvin positiivisesti, jopa ylistävästi, ja esimerkiksi *Timen* ja *Hollywood Citizen-Newsin* arvosteluissa elokuvaa keuhuttiin parhaimmaksi uusista tieteiselokuvista.<sup>950</sup> Myös elokuvan ideologista sisältöä kommentoitiin eräissä kritiikeissä: *Newsweekin* arviossa Klaatua kutsuttiin ”lincolnilaiseksi” hahmoksi.<sup>951</sup> Frank Scully totesi *Variety*n kolumnissaan, että taistelevien sotilaiden sijaan elokuvassa vedottiin ajatteleviin tiedemiehiin.<sup>952</sup> Kaikki kriitikot eivät kuitenkaan innostuneet elokuvan sanomasta: *The New York Timesin* Bosley Crowther kritisoi filosofis-poliittista ”saarnaamista”, joka teki elokuvasta viihteenä ”haaleaa”.<sup>953</sup>

*Los Angeles Timesin* Edwin Schallert totesi elokuvan olevan enemmän kuin vain tavanomainen ”trilleri”, sillä siinä oli mukana ”sosiloginen ja filosofinen” ulottuvuus. Arvioissa myös pohdittiin, olisiko elokuvan sanoma ”kumouksellinen” (subversive). Schallertin mukaan ”kumoukselliset voimat” saattoivat tulkita elokuvan filosofian itselleen sopivaksi, koska elokuvaa voidaan pitää ”pasisifistisena”. Schallert kuitenkin täsmensi, ettei elokuvaa voi mitenkään väittää ”propagandaelokuvaksi”.<sup>954</sup> Muissa lukemissani aikalaisarvioissa ei elokuvan sanomaa sen tarkemmin pohdittu tai kyseenalaistettu. Tämä selittyy osittain sillä, että elokuvaa käsiteltiin, lajityypin muiden edustajien tavoin, vain tieteiselokuvana eikä minään yhteiskunnallisena kannanottona.

Edellä on esitelty elokuvan erilaisia tulkintatapoja sekä tutkijoiden ja tekijöiden että aikalaiskriitikkojen näkökulmasta. Millä tavoin tekijöiden ja aika-

<sup>948</sup> Neve 2003, 71,

<sup>949</sup> *Hollywood Citizen-News* 1. 5. 1951. AMPAS production files, microfiches: The Day the Earth Stood Still.

<sup>950</sup> *Time* 1.10.1951; *Hollywood Citizen-News* 29.9.1951. AMPAS production files, microfiches: The Day the Earth Stood Still.

<sup>951</sup> *Newsweek*, October 1951. AMPAS production files, microfiches: The Day the Earth Stood Still.

<sup>952</sup> ”Scully’s Scrapbook”, *Variety* 3.10.1951. AMPAS production files, microfiches: The Day the Earth Stood Still.

<sup>953</sup> Bosley Crowther: ”Emissary from Planet Visits Mayfair Theatre in ‘Day the Earth Stood Still’”, *The New York Times* 19.9.1951. *The New York Times Film Reviews*, Vol 4, 2551.

<sup>954</sup> Edwin Schallert, ”Earth Stood Still Advanced Thriller”. *Los Angeles Times* 29.9.1951. AMPAS production files, microfiches: The Day the Earth Stood Still. Kuitenkaan nämä ”kumoukselliset” voimat eivät välttämättä olleet innoissaan: J. Hobermanin mukaan elokuva sai laimeahkon vastaanoton *The Daily Workerissa*. Hoberman 2011, 170.



laiskriitikoiden näkökulman huomioon ottaminen täydentää elokuvan ideologiasta käytyä väittelyä? Elokuvatekstinä *Uhkavaatimus maalle* voidaan Mark Jancovichin tapaan tulkita USA:n ydinasepelotteen puolustukseksi tai autoritaariseksi tieteellis-teknillisen rationalismin ylistyslauluksi. Jancovichin tulkinnan ongelma on kuitenkin siinä, että se irrottaa elokuvan liian etäälle kontekstistaan ja monimutkaistaa sen yksinkertaisen perusasetelman. Vain Klaatun tuomaan viestiin keskittyvä analyysi, jossa elokuvaa luetaan kylmän sodan kulttuuria ja asevarustelua tukevana teoksena, jää yksipuoliseksi, tarkoitushakuisen negatiiviseksi tulkinnaksi.

Suhteessa kokonaistuotannon volyymiin kylmää sotaa kritisoivien elokuvien määrä oli vähäinen vuosina 1947–1960. Ne elokuvat, jotka, eksplisiittisesti tai edes allegorisesti, haastoivat kylmän sodan retoriikan, edustivat pientä vähemmistöä elokuvatuotannon valtavirrassa. Tutkijoista Tony Shaw on todennut, että sellaisia oli vain ”pari tusinaa”.<sup>955</sup> Tarkkaa määrää on mahdotonta sanoa: kieroilmaisuun perustuvalla Hollywood-elokuvalla tyypillisesti kritiikki oli tulkinnanvaraista. Kylmää sotaa kritisoivien elokuvien vähäinen määrä ei kuitenkaan vähennä niiden kulttuurista merkitystä. Kritiikki oli muotoiltava tavalla, joka läpäisi Hollywoodin itsesensuurikoneiston eikä tuhonnut elokuvatekijän uraa. *Uhkavaatimus maalle* -elokuvassa Julian Blaustein, Edmund H. North ja Robert Wise onnistuivat tässä haastavassa tehtävässä.

*Uhkavaatimus maalle* -elokuvan, kuten suurimman osan tieteiselokuvista, sanoma on tietysti ristiriitainen. Väitän kuitenkin, että omaan aikaansa suhteutettuna elokuva oli sellainen kylmän sodan kulttuuria kritisoiva teos kuin tekijät ovat eri yhteyksissä todenneet. Konservatiivi Darryl F. Zanuck ymmärsi kriittisyyden, mutta oli valmis hyväksymään sen, kunhan se ei noussut liiaksi etualalle. *Uhkavaatimus maalle* on poikkeus 1950-luvun tieteiselokuvatuotannossa – niin merkittävä poikkeus, että sen rinnakkaisteoksia pitää hakea lajityypin ulkopuolelta. Sellaisiksi voidaan nähdäkseni lukea Blausteinin tuottama *Katkaistu nuoli* tai Edward Dmytrykkin ohjaama yhteiskuntakriittinen film noir -elokuva *Oikeutettu kosto* (Crossfire, 1947).<sup>956</sup> Sekä *Uhkavaatimus maalle* että *Oikeutettu kosto* -elokuviissa kritisoidaan yhdysvaltalaisen yhteiskunnan kätkeytyä suvaitsemattomuutta ja rakenteellista väkivaltaa. *Oikeutettu kosto* käsitteli antisemitismia ja yleisemmin rasismia, *Uhkavaatimus maalle* vieraan kohtaamista ja kylmän sodan vastakkainasettelua. Wisen ja Blausteinin elokuva voidaankin nähdä suorana jatkumona 1930- ja 1940-luvun yhteiskuntakriittiselle elokuvalle.

<sup>955</sup> Shaw 2007, 157–158.

<sup>956</sup> *Oikeutetun koston* käsikirjoittaja Adrian Scott ja ohjaaja Dmytryk joutuivatkin HUAC:n kuulusteltaviksi. Matti Salo pitää *Oikeutettua kosta* yhtenä radikaaleimmista elokuvista Hollywoodin historiassa. Salon näkemys ei ole lainkaan liioiteltu. Salo 1994, 198–99; Hoberman 2011, 49–50, 58.

Kriittisyydessään *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan vertailukohtana ovat E.C. Comicsin sarjakuvat. Esimerkiksi Wally Woodin tarinaa ”Deadlock”, joka ilmestyi *Weird Fantasy*ssä vuonna 1950, voidaan lukea *Uhkavaatimus maalle* -elokuvaan rinnastettavana varustelukilpailun ja kylmän sodan retoriikan kriittikkinä.<sup>957</sup> Vuosia avaruudessa matkannut retkikunta kohtaa siinä muukalaisten avaruusaluksen. Sekä ihmisten että muukalaisten avaruusaluksissa mietitään kuumeisesti, kuinka vastapuolen lähestymiseen tulisi suhtautua. Kumpikin osapuoli noudattaa sotilaallista logiikkaa, jossa muukalainen mielletään aina viholliseksi. Kompromissien tekeminen on heikkouden merkki ja keskinäinen kyräily estää luottamuksen syntymisen. Niinpä alukset lopulta tuhoavat toisensa, eivät siksi, että se olisi välttämätöntä, vaan siksi, että se on loogista. Kylmän sodan ominaispiirteisiin kuulunut viholliskuvan ylläpitäminen johti toimintamalleihin, jotka ajoivat osapuolet väistämättä sotaan. ”Deadlock” kyseenalaisti tämän toimintalogiikan, ja samoin sen kyseenalaisti myös *Uhkavaatimus maalle*.

*Uhkavaatimus maalle* oli *Punaisen planeetan* ohella niitä harvoja teoksia, joissa muukalaisten kohtaaminen esitettiin positiivisena mahdollisuutena. Molemmissa korkeampi sivilisaatio kertoo ihmiskunnalle, miten asiat on järjestettävä, jotta onnellinen tulevaisuus olisi mahdollinen. Elokuvien välittämät pelastussanomamat ovat vain hyvin erilaisia. Klaatu kehottaa ihmisiä unohtamaan ideologiset ennakkoluulonsa ja antamaan päätäntävalta ylikansalliselle järjestölle. *Punainen planeetta* puolestaan lietsoo näitä ideologisia ennakkoluuloja ja korostaa, että ihmiskunnan yhdistymisen on tapahduttava hengellisissä merkeissä.

*Uhkavaatimus maalle* on kylmän sodan utopiana *Punaisen planeetan* vastinpari. Toisessa elokuvassa vieraan sivilisaation kohtaaminen mahdollistaa kansainvälisten ristiriitojen lientymisen, kun toisessa kohtaaminen toimii katalysaattorina, joka johtaa suurvaltojen konfliktien kärjistymiseen ja yhteiskuntajärjestelmien välisten erojen korostumiseen. Molemmat elokuvat tarjoavat kylmän sodan konfliktiin ratkaisun, joka on vain lähes täysin vastakkainen. *Uhkavaatimus maalle* -elokuvassa kylmä sota päättyy Klaatun esittämään ultimaatumiin, jossa suurvallat pakotetaan lopettamaan kilpavarustelu. *Punainen planeetta* -elokuvassa kylmä sota päättyy kommunismin kukistumiseen ja globaaliin uskonnolliseen heräämiseen. Molemmissa korkeampien voimien kohtaaminen johtaa ihmiskunnan yhdistymiseen. Elokuvassa *Punainen planeetta* se tapahtuu spontaanisti ja vapaaehtoisesti, elokuvassa *Uhkavaatimus maalle* pakotetusti. Muutoksen ideologinen sisältö on vain symmetrisesti vastakkainen. *Uhkavaatimus maalle* -elokuvassa muutoksen ytimessä on rauhanomainen,

<sup>957</sup> *Weird Fantasy* No 5, October 1993 (#17, 1950).

tiedemiesten johtama yhteistyö, jossa kansalliset erimielisyydet on ylitettävissä; *Punainen planeetta* esittää ratkaisuksi uskonnolliseen heräämiseen perustuvan, Yhdysvaltain johtaman maailmanjärjestyksen.

*Uhkavaatimus maalle* -elokuvan kaltaiset säröt kylmän sodan retoriikassa todistavat, että edes mcacrthyismin vuosina yhdysvaltalainen elokuvateollisuus ei ollut valjastettu sillä tavoin virallisen ulkopolitiikan välineeksi kuin mitä neuvostoliittolainen elokuvateollisuus oli – tai elokuvateollisuuden poliittinen ohjailu onnistui vain osittain.<sup>958</sup> *Uhkavaatimus maalle* oli rohkea elokuva, joka osoitti, kuinka tieteiselokuva pystyi kommentoimaan kriittisesti oman aikansa uhkakuvia. Elokuvan muukalaiskuvan poikkeuksellisuus korostuu, kun sitä verrataan 1950-luvun invaasioelokuvan valtavirtaan, jossa muukalaiset kuvattiin negatiivisesti. Muukalaiset edustivat elokuvassa ensisijaisesti mahdollisuutta eivätkä uhkaa. Tässä suhteessa *Uhkavaatimus maalle* sai vain vähän seuraajia 1950-luvun invaasioelokuvassa. Niistä tärkein oli Jack Arnoldin ohjaama *Yön meteori*, joka esitti muukalaisuuden myönteisenä vaihtoehtona valtakulttuurille.

#### 4.4. Kylmän sodan yhtenäiskulttuurin kritiikki – *Yön meteori*

*Uhkavaatimus maalle* kuvasi ihmiskuntaa varoittamaan saapuvaa avaruuden messiasta, kun *Se toisesta maailmasta* määritteli vihamielistä invaasiota kuvaavan tieteiselokuvan peruspiirteet. Jälkimmäisestä kaavasta tuli nopeasti hallitseva lajityypissä. Tieteiselokuvan lajityyppiin profiloitunut Jack Arnold ohjasi useita elokuvia, joissa kyseenalaistettiin muukalaiskuvausten standardikaavan vastakkainasettelut. Arnoldin ohjaama ja tieteiskirjailija Ray Bradburyn tarinaan pohjautuva *Yön meteori* sai Yhdysvalloissa ensi-iltansa kesäkuussa 1953. Millä tavoin *Yön meteorin* muukalaiskuva poikkosi muista invaasioelokuvista ja miksi elokuvaa voidaan lukea yhteiskuntakriittisenä kommenttina? Elokuvasta jälkikäteen esitettyjä tulkintoja tarkastellaan seuraavassa suhteuttamalla niitä elokuvantekijöiden tavoitteisiin, elokuvan markkinointiin ja aikalaisvastaanottoon.<sup>959</sup> *Yön meteoria* on myös mielenkiintoista verrata Arnoldin ohjaamaan, tutkimuksessa vähäisemmälle huomiolle jääneeseen elokuvaan *Avaruuden kosto* (1959), jossa muukalaisten kohtaamista käsitellään lasten näkökulmasta.

<sup>958</sup> Shaw 2007, 160.

<sup>959</sup> Tämän alaluvun *Yön meteori*-elokuvaa käsittelevän osuuden pohjana on artikkelini ”Muukalaisten kohtaaminen Jack Arnoldin tieteiselokuvassa *Yön meteori* (1953)”, joka on ilmestynyt teoksessa *Elokuva historiassa, historia elokuvassa*, Toim. Heta Mulari & Lauri Piispa, k&h, Turun yliopisto, kulttuurihistoria 2009 (s. 153–178).

*Yön meteorin* päähenkilönä on harrastelija-astronomi John Putnam (Richard Carlson), joka asuu erämaan ympäröimässä idyllisessä arizonalaisessa pikkukaupungissa. Putnam seuraa naisystävänsä Ellen Fieldsin (Barbara Rush) kanssa, kuinka meteori iskeytyy kaupungin ulkopuolelle. Meteori onkin avaruusalus, joka kuitenkin hautautuu kivivyöryn alle. Kaupungin sheriffi (Charles Drake) ei aluksi usko Putnamin puheita avaruusaluksista, ja myös paikallinen sanomalehti leimaa hänet kylähulluksi. Samanaikaisesti muukalaiset kaappaavat kaupungin asukkaita ja ottavat heidän hahmonsensa. Putnam saa yhteyden muukalaisiin ja selviää, että he haluavat vain korjata aluksensa ja päästä jatkamaan matkaansa. Ahdistettuina muukalaiset ovat kuitenkin valmiit tuhoamaan sekä itsensä että koko maapallon. Raivostuneet kaupunkilaiset saavat lopulta selville muukalaisten piileskelevän kaivosluolissa erämaassa ja lähtevät sheriffin johdolla heidän kimppunsa. Muukalaisten ja kiivaan väkijoukon välikätenä toimiva Putnam pelastaa tilanteen, ja loppukohtauksessa muukalaiset lähtevät takaisin avaruuteen.

*Yön meteori* oli lajityypin tuotteliaimpiin ohjaajiin kuuluneen Arnoldin lämpimurtoelokuva. Vuosina 1953–1958 Arnold ohjasi Universalille yhteensä seitsemän tieteiselokuvaa, joiden lisäksi hän ohjasi myös yhdeksän muuta pitkää elokuvaa. Lukema kertoo pienen ja keskisuuren budjetin elokuvien tiukoista tuotannollisista lainalaisuuksista sekä toisaalta ohjaajan rajusta työtahdistista.<sup>960</sup> Jälkikäteen Arnold on ohjaajakeskeisen auteur-ajattelun hengessä nostettu lajityypin keskeiseksi näkijäksi ja tekijäksi: esimerkiksi John Baxter kutsui häntä yhdysvaltalaisen fantasiaelokuvan neroksi.<sup>961</sup> Vaikka myöhemmin Arnoldin elokuvat on opittu tuntemaan ohjaajansa teoksina, aikalaiskatsojat eivät mieltäneet niitä ensisijaisesti sellaisiksi. Arnoldin elokuvia ei mainostettu erityisesti ohjaajan elokuvina sen enempää kuin tieteiselokuvia yleensä.<sup>962</sup> *Yön meteorin* tuotantoprosessin tärkein moottori ei kuitenkaan ollut ohjaaja Arnold, vaan Universal-yhtiön palkkalistoilla työskennellyt tuottaja William Alland. Alland oli ollut mukana näyttelijänä Orson Wellesin *Maailmojen sota* -radiokuunnelmassa ja halusi nyt testata tieteiselokuvan lajityypin kantavuutta tuottajana. Al-

<sup>960</sup> Arnoldin vuosina 1953–1958 Universal-yhtiölle tekemien elokuvien sarja piti sisällään seuraavat tieteiselokuvat (tai tarkemmin sanottuna tieteiskauhuelokuvat): *Yön meteori* (1953), *Mustan laguunin hirviö* (The Creature from the Black Lagoon, 1954), *Tarantula* (1955), *Hirviön kosto* (Revenge of the Creature, 1955), *Mies joka kutistui* (The Incredible Shrinking Man, 1957), *Avaruuden kosto* (The Space Children, 1958) ja *Peto kulkee yöllä* (Monster on the Campus, 1958).

<sup>961</sup> Baxter 1970, 115–116.

<sup>962</sup> Esimerkiksi käy vuonna 1958 valmistunut *Peto kulkee yöllä*, jonka tekovaiheessa Arnold oli jo tehnyt viisi tieteiselokuvaa ja vakiinnuttanut nimensä lajityyppiin erikoistuneena ohjaajana. Siitä huolimatta elokuvan mainoslehtisessä ohjaajaa ei tuotu erityisesti esille, vaan elokuva kytkettiin Universal-studion kauhuelokuvaperinteeseen. KAVA:n leikekansio 9007, *Peto kulkee yöllä*.

land pestasi tieteiskirjailija Ray Bradburyn laatimaan skenaarion esittämiensä ideoiden pohjalta. Sen jälkeen käsikirjoittaja Harry Essex palkattiin muokkaamaan Bradburyn laajasta skenaariosta lopullinen käsikirjoitus, ja ohjaajaksi Al-land otti tieteiselokuvan ensikertalaisen Jack Arnoldin.

Universal oli panostanut *Yön meteorin* erikoisefekteihin, ja se oli ensimmäinen kolmiulotteisena levitetty laajakangaselokuva. Se oli myös 1930- ja 1940-luvulla kauhuelokuviin profiloituneen Universal-studion ensimmäinen tieteiselokuva. Lehtimainoksissa sen kerrottiin olevan ensimmäinen kolmiulotteinen ja stereoaänellä varustettu tieteiselokuva.<sup>963</sup> Myös elokuvan trailerissa pääosan esittäjä Richard Carlson ylisti kolmiulotteista tekniikkaa ja sen lumovoimaa.<sup>964</sup> *Yön meteorin* valmistusprosessin aikana kolmiulotteinen elokuva näytti hetken aikaa olevan Hollywoodin potentiaalisin menestysartikkeli. *Yön meteorin* olikin kolmiulotteisen elokuvan lyhyeksi jääneen kokeilukauden eräs teknisesti ja esteettisesti onnistuneimmista elokuvista.

Uudesta teknologiasta huolimatta mustavalkoisessa elokuvassa ei ollut tunnettuja tähtinäyttelijöitä, ja sen budjetti oli noin 750 000 dollaria.<sup>965</sup> Budjetti oli siis pienempi kuin *Se toisesta maailmasta* ja *Uhkavaatimus maalle* -elokuvis- sa, mutta toisaalta yli kymmenkertainen verrattuna esimerkiksi *The Man from Planet X:n* budjettiin. Vuoden 1953 loppuun mennessä elokuva oli kerännyt 1,6 miljoonan dollarin tulot ja tuloksena oli sija 76. *Variety*-lehden vuoden 1953 menestyneimmät elokuvat -listalla.<sup>966</sup> *Yön meteorin* viitoitti tuotannollisesti tietä myöhemmille tieteiselokuville ja erityisesti invaasioelokuville. Se osoitti, että uskottava invaasiotarina voitiin sijoittaa – tuotantokustannuksia säästävästi – yhdysvaltalaiseen pikkukaupunkiin. Myöhemmissä muokalaisteeman varianteissa hyödynnettiin myös pikkukaupunki- ja erämaamiljöötä, mutta ilman vastaavaa panostusta erikoisefekteihin.

*Yön meteorin* alkupuoli etenee samantyyppisesti kuin ne invaasiotarinat, joissa muokalaiset kuvataan vihollisiksi. Kun muokalaisten rauhanomaiset tarkoitukset selviävät, elokuvan sävy muuttuu ja katsojan sympatiat käännetään heidän puolelleen. Fyysisesti ihmisistä poikkeavat muokalaiset piilottelevat kavi- voslouissa, koska he pelkävät, että kaupunkilaiset eivät pysty suhtautumaan kiihkottomasti vieraan elämänmuodon kohtaamiseen. Ray Bradbury ja William

<sup>963</sup> Elokuvan mainokset: *Motion Picture Herald* 23.3.1953 & *Motion Picture Herald* 13.6.1953. Universalin käyttämä laajakangastekniikka oli wide-o-vision (1.85:1). Kuitenkin IMDB antaa tässä kohdin ristiriitaista tietoa ja ilmoittaa elokuvan kuvakooksi 1.37:1.

<sup>964</sup> Elokuvasta julkaistiin kaksi traileria, joista pidempi sisälsi Richard Carlsonin 3-D -tekniikkaa esittelevän intron. Vuotta myöhemmin, kun elokuva sai ensi-iltansa Suomen valkokankailla, se levitettiin jo normaalisti kaksikulotteisena.

<sup>965</sup> Hoberman 2011, 224.

<sup>966</sup> *Variety Weekly* 13.1.1954. Sijalla 76 oli viisi muutakin elokuvaa. Kansiossa *Variety's Rental Charts Vol 1.*, AMPAS.

Alland eivät olisi halunneet näyttää muukalaisen ulkomuotoa, vaan jättää se katsojan mielikuvituksen varaan. Siksi lopullisessa käsikirjoituksessa ei ole kuvattu yksityiskohtaisesti, miltä muukalaiset näyttävät.<sup>967</sup> Jo *The New York Timesin* haastattelussa elokuussa 1951 Bradbury kyseenalaisti ajatuksen vieraiden elämänmuotojen alemmuudesta: ”Kuvittele, että marsilainen olio näyttää koiralta, mutta on kaksi kertaa älykkäämpi kuin ihminen.”<sup>968</sup> *Yön meteorissa* käsitellään vastaavanlaista dilemmaa oliosta, joka on ihmistä älykkäämpi, mutta fyysiseltä olomuodoltaan aivan erilainen.

Bradburyn ajatus ei kuitenkaan miellyttänyt Universal-studiota, jossa vaadittiin, että elokuvassa oli oltava tunnistettava muukalainen. Pelkkä vihjaus muukalaisen olomuodosta ei riittänyt studiolle, joka halusi testata erikoistehosteiden tekoa. Niinpä elokuvassa yksisilmäinen, hyytelömäinen muukalainen (kuva 20) nähdään useassa kohtauksessa. Muukalaisten ulkomuoto pidettiin kuitenkin loppuun asti salassa kuvaustilanteessa ja elokuvan markkinoinnissa.<sup>969</sup> Tämä yksityiskohta osoittaa, kuinka 1950-luvun invaasioelokuvissa hirviö tai muukalaisen olemus oli tärkeä osa elokuvien kuvastoa. Hirviön tai muukalaisen näyttäminen oli toiminnan kliimaksina myös elokuvissa, joissa se ei ollut juonen kannalta välttämätöntä. Myös Universal-yhtiön tuottamaan *Tuntemattomaan maailmaan* lisättiin, silloinkin tuottaja William Allandin vastustuksesta huolimatta, tuotannon loppuvaiheessa hirviö – koska Universalin kauhuelokuvissa oli ollut hirviö.<sup>970</sup>

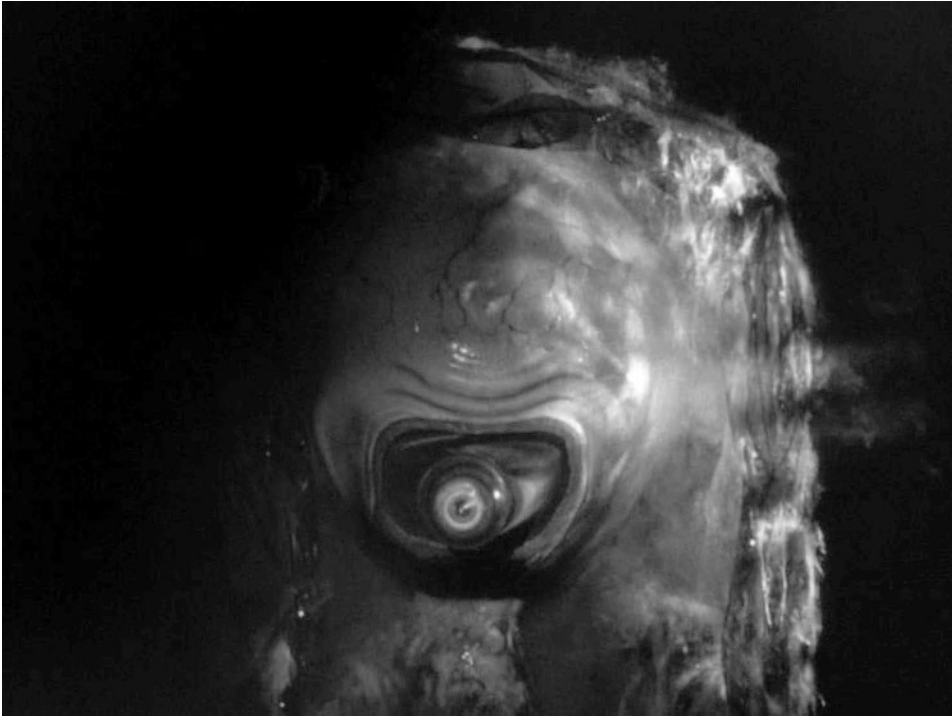
Muukalaisten kuvaamisessa *Yön meteorissa* hyödynnettiin elektronista musiikkia, josta oli muutamassa vuodessa tullut osa tieteiselokuvan lajityypillisiä tunnusmerkkejä. Thereminin ujeltava ja vinkuva elektroninen ääni identifioitui vieraaseen, pelottavaan tai tavallisesta poikkeavaan. Siksi se sopi erinomaisesti tieteiselokuviin muukalaisuudelle äänimaailman määrittävänä ja tuttuja asioita outouttavana soittimena. Se edusti uutta äänimaailmaa, jota kokeilemalla voitiin tuottaa toiseuden kaikuja. *Yön meteorin* musiikkia voi verrata Robert Siodmakin ohjaamaan jännityselokuvaan – tai pikemminkin sarjamurhaaja-elokuvaan – *Kierreportaat* (*The Spiral Staircase*, 1945). Siinä theremin soi taustalla aina kun tapahtumia tarkasteltiin murhaajan näkökulmasta. *Yön meteorissa* thereminiä käytetään kohtauksessa, jossa muukalainen tulee esiin luolasta ja paljastaa olomuotonsa Putnamille. Kamera seuraa

<sup>967</sup> Hirviön ulkomuotoa kuvaavassa otoksessa kerrotaan käsikirjoituksessa vain, että “Exact description of the creature to be provided.” *It Came from Outer Space* (*The Strangers from Outer Space*). Final Screenplay by Harry Essex. Rev. 13.2.1953, 88.

<sup>968</sup> Harvey Breit: ”Talk with Mr. Bradbury”, *The New York Times* 5.8.1951, 182.

<sup>969</sup> Fischer 2000, 56. *Variety*-lehdessä väitettiin jopa, että kuvauksissa työskennelleiden oli allekirjoitettava vaihtolopimus, jotta he eivät paljastaisi muukalaisten ulkomuotoa.

<sup>970</sup> Skotak 1990, 22–23.



*Kuva 20: Universal-studio halusi, että Yön meteorissa muukalaisen ulkumuoto oli näytettävä.*

tapahtumia subjektiivisesti muukalaisen silmin.<sup>971</sup> Otoksessa on huomattavaa samankaltaisuutta *Kierreportaiden* murhaajan voyeristiseen katseeseen, mutta sen merkitys on päinvastainen. *Kierreportaissa* vääristynyt kuvakulma paljastaa murhaajan perverssin halun, *Yön meteorissa* se inhimillistää muukalaista paljastamalla, kuinka Putnam reagoi kauhistuneesti nähdessään muukalaisen todellisen ulkomuodon.

*Yön meteorissa* muukalaiset edustavat fyysistä toiseutta, mutta he eivät ole lopulta vihollisia. Koska suhde muukalaisiin on elokuvassa neutraali, sen keskeiseksi teemaksi nousee ihmisten suhtautuminen heihin. Muukalaisten välillä on elokuvassa myös yksilöllisiä eroja: osa heistä käyttäytyy rauhallisesti, osa aggressiivisesti. Elokuvan muukalaiskuva on moniulotteisempi kuin niissä invaasiota kuvanneissa tieteiselokuvissa, joissa muukalaiset edustivat kollektiivisesti toimivaa, yhtenäisen kasvotonta ja persoonatonta uhkaa. Elokuvan alkupuolella muukalaiset kaappaavat ihmisiä ja ottavat heidän hahmonsaa, ja siltä osin elokuva voidaan lukea samaan jatkumoon kuin dehumanisaatio-juo-

<sup>971</sup> *Yön meteor* 1953, 0: 58–1: 00.

nikaavan elokuvat (ks. luku V). Arnoldin elokuvassa muukalaisten tavoitteet ja toimintatavat ovat kuitenkin aivan erilaisia kuin muissa dehumanisaatio-elokuvissa. Eräs ihmishahmon ottaneista muukalaisista määrittelee asian seuraavasti:

Älä pelkää. Osaamme muuttaa itsemme minkä näköisiksi tahansa. Tois-  
taiseksi meidän on pakko toimia näin. Emme voisi emmekä ottaisi teiltä  
sielua, mieltä tai ruumista.<sup>972</sup>

Lisäys on tehty elokuvaan ilmeisesti vasta kuvausvaiheessa, sillä sitä ei löydy Harry Essexin käsikirjoituksen viimeisestä versiosta.<sup>973</sup> Kohtauksessa katsojalle tehdään selväksi, etteivät muukalaiset ole vihamielisiä valloittajia, vaan ihmisiä teknologisesti ja sivistyksellisesti edistyneempiä, pohjimmiltaan rauhanomaisia olentoja.

Elokuvan kohtaus, jossa Putnam kohtaa kaksi ihmishahmon ottanutta muukalaista, on askarruttanut tutkijoita. Kohtauksessa Putnam seuraa kaupunkiin saapuneita muukalaisia, jotka liikkuvat eleettömästi ja ilmeettömästi.<sup>974</sup> John Baxter väittää, että oliot tulevat päähenkilön eteen käsi kädessä.<sup>975</sup> Bill Warren sen sijaan katsoo, että oliot kulkevat vain rinnakkain ja että tällainen avoimesti homoseksuaalisuuteen viittaava yksityiskohta olisi muutenkin ollut lähes mahdotonta Haysin koodin hallitsemassa Hollywoodissa.<sup>976</sup> Baxterin tulkinta on tosiaan virheellinen, sillä myös käsikirjoituksessa mainitaan vain, että muukalaiset kulkevat ”tasakäyntiä”.<sup>977</sup>

Elokuvan erilainen tapa kuvata avaruusmuukalaisia ei kuitenkaan vaikuttanut sen markkinointistrategiaan. *Motion Picture Heraldissa* ennen ensi-iltaa ilmestyneissä mainoksissa *Yön meteoria* markkinoitiin samaan sävyyn kuin muita invaasioelokuvia. Positiivisesta muukalaiskuvasta ei ole mainoksissa tietoaakaan. Myös elokuvan trailerin kerronnallinen strategia perustui muukalaisten hyökkäyksellä pelotteluun samalla tavoin kuin valtavirran invaasioelokuvis-  
sa. Traileri tehtiin katsojan lajityyppiodotuksia silmällä pitäen eli vastaamaan vakiintumassa olevaa mielikuvaa vihamielisten muukalaisten kavalasta hyök-  
käyksestä.

<sup>972</sup> *Yön meteori* 1953, 0: 37–0: 39.

<sup>973</sup> *It Came from Outer Space*, Final Screenplay by Harry Essex, 56. Essexin käsikirjoituksessa muukalainen toteaa vain, että ”Don’t be afraid...your friend will be all right”. Todennäköisesti lisätty teksti on otettu Bradburyn aiemmista käsikirjoitusversioista.

<sup>974</sup> *Yön meteori* 1953, 0: 41–0: 44.

<sup>975</sup> Baxter 1970, 117–118.

<sup>976</sup> Warren, 1982, 121–122.

<sup>977</sup> *It Came from Outer Space*, Final Screenplay by Harry Essex, 61.



Elokuvan neutraalia tai positiivista muukalaiskuvaavaa voi tulkita myös kylmän sodan ja mccarthyismin kritiikiksi. Kylmän sodan retoriikka perustui *eron* tekemiselle. Eron, jossa toinen määriteltiin vieraaksi, poikkeavaksi, pelottavaksi ja/tai kulttuurinormeja uhkaavaksi. Eron, jossa vihollinen oli muuttunut kasvottomaksi kollektiiviseksi uhaksi ja jossa se oli löydettävä ja tuhottava. Eron, jossa kulminoitui paitsi se millaiseksi vastapuoli kuvattiin, myös se millaisena oma kulttuuri haluttiin esittää. *Yön meteori* kyseenalaisti tämän dualismin perusteet. Kylmän sodan retoriikassa kamppailu vihollista vastaan pyrittiin esittämään yhteisenä asiana, johon koko kansakunta oli sitoutunut. Kylmän sodan yhtenäiskulttuuri oli kuitenkin ideologinen konstruktio, jonka mielekkyyttä *Yön meteori* implisiittisesti kritisoi.

MPA:n johtaja Eric Johnson, joka oli elokuvateollisuuden merkittävimpiä vaikuttajia, puhui vuonna 1946 käsikirjoittajille ja linjasi uutta ideologista suuntaa yhdysvaltalaiselle elokuvalle. Elokuvien ei tulisi enää piehtaroida yhteiskunnallisissa ongelmissa, vaan keskittyä amerikkalaisen unelman positiiviseen ilosanomaan. *Vihan hedelmien* (1940) kaltaisen yhteiskuntakritiikin sijaan tuotettaisiin nyt elokuvia, jotka kertoisivat amerikkalaisen unelman valoisasta puolesta ja joissa ”pankkiiri ei olisi vihollinen”.<sup>978</sup> Siksi kritiikki valtainsituutioita kohtaan oli esitettävä hyvin varovasti. Blaustein, North ja Wise olivat tietoisia tästä *Uhkavaatimus maalle* -elokuvassa, kuin myös Jack Arnold ja William Alland *Yön meteorissa*. Implisiittisellä tasolla tieteiselokuvat tarjosivat väylän kylmän sodan viholliskuvien kritiikkiin. Tähän mahdollisuuteen Bradbury, Alland ja Arnold tarttuivat.

Tony Shaw kutsuu Jack Arnoldia ”sosiaalidemokraatiksi”, tosin tarkentamatta, millä perustein hän on määritelmään päätenyt.<sup>979</sup> Väite on hieman epämääräinen, koska Arnold ei ollut poliittisesti profiloitunut elokuvantekijä 1950-luvulla. Haastatteluissa Arnold on jälkikäteen kertonut, kuinka *Yön meteorissa* elokuvantekijöiden tarkoituksena oli kritisoida poliittisia ”noitavainoja” ja joukkohysteriaa. He pystyivät esittämään kritiikkiä ja selviämään siitä ilman ”rankaisua”, koska kyse oli fantasiasta. Arnoldin mukaan Universalin studiojohtajat eivät suhteuttaneet elokuvan käsittelemiä asioita päivänpolitiikkaan, vaan he olivat enemmän kiinnostuneita erikoisefekteistä ja lipputuloista.<sup>980</sup> Studiojohtajat eivät siis olleet huolissaan elokuvan ideologiasta, kunhan yhteiskuntakritiikki ei ollut avoimen julistavaa. Kun elokuva menestyi, Arnold sai työrauhan ja pystyi tekemään mieleisensä elokuvia ilman, että studio olisi suuremmin puutunut niihin. Arnoldin haastattelulausunnot voi halutessaan ohittaa elokuvaa

<sup>978</sup> May 2000, 177–178.

<sup>979</sup> Shaw 2007, 139.

<sup>980</sup> Reemes 1988, 25.

jälkikäteen hehkuttavana mainospuheena, mutta elokuvan ideologiakriittinen tarkastelu tukee hänen argumenttiaan.<sup>981</sup> Tieteiselokuvan tekijöillä oli ideologiakritiikkiin vapaammat kädet verrattuna sosiaalisia ongelmia realistisesti käsitelleisiin elokuviin. Lajityyppiin ei kiinnitetty samalla tavalla huomiota. Kuten Jack Arnold totesi, lajityyppi tarjosi mahdollisuuden ainakin epäsuoraan ideologiseen kommentointiin.<sup>982</sup>

Arnoldin ohella myös muilla tekijöillä oli pyrkimystä yhteiskuntakriittiseen kommentointiin. *Yön meteorin* tuottaja William Alland oli entinen kommunistipuolueen jäsen, joka vältti vain täpärästi HUAC:n kuulustelut suostumalla yhteistyöhön ja paljastamalla entisten tovereidensa nimiä valiokunnalle marraskuussa 1953 eli puoli vuotta sen jälkeen kun *Yön meteori* sai ensi-iltansa.<sup>983</sup> Allandin ja Arnoldin ohella ideologisen sisällön muokkaamiseen vaikutti ratkaisevasti käsikirjoituksen ensimmäisen version laatinut Ray Bradbury. Krediittitiedoissa käsikirjoittajaksi merkittiin tosin Harry Essex, joka myöhemmin haastatteluissa ilmoitti härskisti olevansa elokuvan ainoa käsikirjoittaja.<sup>984</sup> Tuottaja Allandin mukaan kuitenkin elokuvan todellinen käsikirjoittaja oli Bradbury, jonka lähes valmista tekstiä Essex vain muokkasi.<sup>985</sup> On helppo uskoa Allandin väitteeseen, sillä *Yön meteori* on temaattisesti hyvin bradburylainen teos.<sup>986</sup>

Tieteiskirjallisuutta tutkineen Darko Suvinin mukaan science fiction käyttää hyväkseen vieraannuttamismetodia, jossa kirjailija siirtää tutut ongelmat lukijalle outoon ympäristöön tai esittää ne muunnetussa muodossa, minkä seurauksena lukija näkee nämä ongelmat uudessa valossa.<sup>987</sup> *The New York Timesin* haastattelussa elokuussa 1951 Ray Bradbury määritteli tieteiskirjallisuuden olevan ”tulevaisuuden sosiologista tutkimista”. Hän silti kiisti olevansa

<sup>981</sup> Sitä tukee myös vertailu ohjaajan muihin tieteiselokuviin: *Yön meteorin* ohella implisiittistä yhteiskuntakritiikkiä löytyy muistakin Arnoldin elokuvista. Saksalainen tietehistorian tutkija Gerhard Wiesenfeldt, joka on kirjoittanut artikkelin Arnoldin elokuvien tiedemieskuvasta, korostaa *Yön meteorin* merkitystä ohjaajan tuotannon avainelokuvana. *Yön meteori* loi eräänlaisen paradigman myös Arnoldin tuleville elokuville käsitellessään yhteisön suhtautumista ulkopuoliseen uhkaan ja toisaalta tiedemiehen roolia uhan kohtaamisessa. Wiesenfeldt 2010, 61.

<sup>982</sup> Hollywood-elokuvan poliittisuutta tutkineen Brian Neven mukaan lännenelokuviissa ja tieteiselokuviissa voitiin esittää kritiikkiä, joka ei muissa lajityypeissä ollut mahdollista. Esimerkiksi hän mainitsee *Sheriffin* ja *Yön meteorin*. Neve 1992, 182.

<sup>983</sup> Hoberman 2011, 226–227; Shaw 2007, 139, 161.

<sup>984</sup> Essexin haastattelu teoksessa Weaver 1988, 146–147.

<sup>985</sup> Allandin haastattelu teoksessa Weaver 2001, 20–22.

<sup>986</sup> Tutkijoista samalla kannalla on myös eri versioita verrannut Bill Warren, joka korostaa Bradburyn roolia käsikirjoituksen laatimisessa. Sen sijaan John Baxterin mukaan Harry Essexin käsikirjoitus oli ”luultavasti” parempi kuin Bradburyn versio. Bill Warren tyrmää Baxterin väitteen ja lisää, että Essexin panos päinvastoin heikensi kokonaisuutta. Baxter 1970, 117–118; Warren 1982, 21–27.

<sup>987</sup> Suvinista ks. esim. Savolainen 1987.

vain tieteiskirjailija. Häntä eivät kiinnostaneet ”avaruusopperat”, joita hän piti vain avaruuteen sijoitettuna lännentarinoina. Sen sijaan hän oli kiinnostunut ”todellisista inhimillisistä ongelmista”. Kirjallisuudenlajeikseen Bradbury nimesi pikkukaupunkielämän kuvaamisen, science fictionin ja fantasian.<sup>988</sup> *Yön meteorikin* oli pikkukaupunkikuvaus, jossa avaruusmuukalaisten tulo paljastaa yhteisön sisäiset jännitteet. Jo elokuvan alkukohtauksessa kamera lähestyy kaupunkia erämaasta. Kertoja Putnamin alkumonologi paikantaa tapahtumat pikkukaupunkiyhteisöön, joka ”tuntee historiansa ja on varma tulevaisuudestaan” ja jossa elämä on ”ennakoitavaa”.<sup>989</sup>

Bradburyn menestysteokset *Marsin aikakirjat* (*The Martian Chronicles*, 1950) ja *Kuvitettu mies* (*The Illustrated Man*, 1951), jotka olivat tuoneet tieteiskirjallisuudelle aivan uutta lukijakuntaa, kritisoivat kylmän sodan retoriikkaa, orastavaa kilpavarustelua ja totalitarismia. Bradburyn nostalginen ja teknologiakriittinen näkökulma syveni dystopiassa *Fahrenheit 451* (1951). Sen kuvausta totalitaarisesta yhteiskunnasta, jossa kirjaroviot ovat arkipäivää ja jossa valheellista mielihyvää tarjoavat tiedotusvälineet passivoivat yksilön, on luettu mccarthyismin kritiikkinä.<sup>990</sup> Bradburyn sentimentaalinen, korkeakirjalliseen ilmaisuun pyrkivä tyyli poikkesi jyrkästi yhdysvaltalaisen tieteiskirjallisuuden vähäeleisestä ilmaisusta. Rippeitä siitä on nähtävissä myös valmiissa elokuvassa. Sen dialogi ja kertojanäänen käyttö on vivahteikkaampaa – mutta myös kirjallisempaa – kuin tiiviiseen dialogiin keskittyneissä invaasioelokuvissa yleensä.

Kolumnisti Frank Scully kutsui *Yön meteoria* nimenomaan Bradburyn elokuvaksi *The Motion Picture Heraldissa* heinäkuussa 1953. Kunnioittavaan sävyyn kirjoitetussa kolumnissa Scully korosti Bradburyn kriittistä asennetta Hollywoodin kommunistivainoja kohtaan. Hän kommentoi myös elokuvan ideologista sisältöä:

Hänen sankarinsa oli tiedemies eikä liipaisinherkkä armeijan edustaja. Hän uskoi, etteivät ulkoavaruuden vierailijat aikoneet pahaa amerikkalaisille, olivat nämä sitten siirtolaisia tai alkuperäiskansojen edustajia, sen enempää kuin mitä Kolumbus aikoi kohdatessaan Amerikan alkuperäiskansat 462 vuotta sitten. Bradburyn sankari yritti opastaa kaupunkilaisia

<sup>988</sup> Harvey Breit: ”Talk with Mr. Bradbury”, *The New York Times* 5.8.1951, 182.

<sup>989</sup> *Yön meteori* 1953, 0: 00–0: 02. Putnamin prologi puuttuu Harry Essexin käsikirjoituksesta, joka muuten alkaa samalla tavoin kamera-ajolla kaupunkiin. Tyyllillisesti prologi muistuttaa Bradburyn tekstiä. *It Came from Outer Space*, Final Screenplay by Harry Essex, 1–2.

<sup>990</sup> Shippey 1979, 98, 107. Bradburyn teoksesta ks. esim. Wuckel & Cassiday 1989, 124–125. Bradburyn maalailevan koukeroinen, suorastaan hienosteleva tyyli poikkesi tieteiskirjallisuuden valtavirrasta.

vieraanvaraisuuden eikä vihaan, sekä rohkeuteen ja suvaitsevaisuuteen ennemmin kuin pelkoon ja epäluuloon.<sup>991</sup>

Ufokirjailijana vuotta aiemmin debytoinut Scully käsitteli siis kolumnissaan elokuvaa ajankohtaisena aikalaiskommentaarina, joka kritisoi pelon ja epäluulon ilmapiiriä. Scullyn huomiot osuvat yksiin sen kanssa, mitä Jack Arnold totesi tekijöiden pyrkimyksestä piilotettuun kritiikkiin. *Timen* arvostelussa elokuvan todettiin olevan ”pirteä yhdistelmä jännäriä ja sosiaalista kommenttia”.<sup>992</sup> Suurin osa kriitikoista ei kuitenkaan noteerannut tällaisia ideologisia pyrkimyksiä. Esimerkiksi Scullyn lehden *Motion Picture Heraldin* arviossa keskityttiin kehuaan elokuvan teknistä toteutusta, ja erityisesti 3-D- ja laajakangaselokuvan yhdistämistä.<sup>993</sup>

Elokuvan voi Scullyn kolumnin lailla nähdä allegorisena kuvauksena Hollywoodin kommunistivainoista ja poliittisesta suvaitsemattomuudesta. Kulttuurihistorioitsija Tom Engelhardtin mukaan tieteiselokuvat sisälsivät sekä vihollisia poissulkevia että viholliskuvia kyseenalaistavia näkemyksiä. Poissulkevilla hän tarkoittaa elokuvia, joiden viholliskuva oli selkeä, mutta jotka representoivat samanaikaisesti monia erilaisia pelkoja: kommunismia, etnisesti tyypiteltyjä vihollisia ja ydinsodan uhkaa. Niiden vastapainona olivat poissulkevuuden kyseenalaistavat elokuvat, joissa avaruusoliot näyttäytyivät viisaammilta ja suorastaan rakastettavammilta kuin yhdysvaltalaiset.<sup>994</sup> *Yön meteorin* ambivalentit, mutta pohjimmiltaan rauhantahoiset muukalaiset edustivat juuri tätä kyseenalaistavaa tyyppiä. Arnoldin elokuvassa vihollisena ovat ”me” yhdysvaltalaiset, eivät niinkään ”ne” muukalaiset. Ahdasmielinen väkijoukko on valmis tuhoamaan muukalaiset ilman oikeudenkäyntiä. Omatuntoaan kuunteleva sankari Putnam on elokuvan ainoa henkilö, joka antaa muukalaisten edustamalle toiseudelle mahdollisuuden.

## Kiihkoileva enemmistö

*Yön meteorin* kritiikki pikkukaupungin suvaitsemattomuutta kohtaan muistuttaa elokuvaa *Superman and the Mole Men* (1951). Tämä tutkimuskirjallisuudessa lähes kokonaan sivuutettu B-budjetin elokuva ei ollut varsinaisesti invaasioelokuva, sillä sen ”myyräihmiset” tulivat maan alta. Supersankarielokuvana se poikkesi muutenkin invaasioelokuvien kuvastosta. Kiintoisinta elokuvassa on

<sup>991</sup> “Scully’s Scrapbook”, *The Motion Picture Herald*. 1.7. 1953, 2.

<sup>992</sup> *Time* 6.7.1953. AMPAS production files, clippings: It Came from Outer Space.

<sup>993</sup> “It Came from Outer Space”, *The Motion Picture Herald* 23.5.1953, 1845.

<sup>994</sup> Engelhardt 1995, 102.

sen muukalaiskuva: myyräihmiset ovat arkoja ja rauhanomaisia kääpiöitä, jotka joutuvat lynkkaushaluisen joukon – ”punaniskojen” – vainoamiksi. Etsintäpartion johtaja Benson (Jeff Corey) on yhteisöä hallitseva öykkäri, joka ottaa lain omiin käsiinsä ja kiihottaa kaupunkilaiset myyräihmisiä vastaan. Superman on tarinassa myyräihmisten suojelija: he eivät siis ole elokuvan vihollisia, toisin kuin elokuvan nimestä voisi päätellä. Vihollisia ovat ahdasmieliset kaupunkilaiset, joita Superman rinnastaa ”natsien SA-joukkoihin”.<sup>995</sup> Yhteisökuvauksen kritiikissään *Superman and the Mole Men* muistuttaakin yllättävän paljon *Yön meteoria* ja Ray Bradburyn novelleja. Bradburyn päähenkilöt poikkesivat Campbellin kauden teknologiapainotteisesta tieteiskirjallisuudesta, jonka keskiössä olivat avaruutta valloittavat tai muukalaisia vastaan taistelevat sotilaat ja tiedemiehet. Bradburyn *Marsin aikakirjoissa*, *Fahrenheit 451*:ssa ja *Yön meteorissa* sankareina olivat yhteisön ulkopuoliset haaveilijat, jotka kyseenalaistivat heille ylhäältä päin annetut ohjeet ja käyttäytymiskoodit.

Ray Bradbury kirjoitti jo *Marsin aikakirjoissa* suorasanaisen kuvauksen kommunistihysteriasta. Maan tukahduttavaa ilmapiiriä Marsiin paennut mies tilittää, kuinka pitkälle sensurointi oli kotiplaneetalla mennyt:

Oli aina olemassa vähemmistö, joka pelkäsi jotain, ja suuri enemmistö, joka pelkäsi pimeyttä, tulevaisuutta, menneisyyttä, pelkäsi nykyisyyttä, itseään ja itsensä varjoakin. Pelättiin sanaa politiikka, joka vähitellen taantumuksellisten aineiden keskuudessa tuli merkitsemään samaa kuin kommunismi, mikäli olen kuullut. Jos halusi säilyttää henkensä oli paras pysytellä erossa siitä sanasta. (...) Sitten filmikamerat pilkottiin pieneksi, teatterit pimenivät ja painettu sana supistui mahtavasta Niagarasta vaarattomaksi ”puhtaan” aineksen tipahteluksi.<sup>996</sup>

Bradburyn kritiikki muistuttaa *Yön meteorissa* manifestoitua näkemystä, jossa yhdysvaltalainen suuri enemmistö esitettiin kiihkoiluun alttiina, helposti manipuloitavana laumana. Vaikka Bradbury poikkesi tieteiskirjallisuuden senhetkisestä valtavirrasta, hän ei ollut suinkaan ainoa, joka kritisoi kylmän sodan retoriikkaa ja tieteellis-teknologista hybristä. Philip K. Dickin 1950-luvun laajasta ja temaattisesti monipuolisesta tuotannossa löytyy runsaasti tieteellis-teknologisen kulttuurin avointa kritiikkiä. Tämä kriittisyys näkyy jo Dickin ensimmäisessä julkaistussa novellissa ”Beyond Lies the Wub” (1952). Siinä retkikunta löytää Marsista jättiläismäistä sikaa muistuttavan olion, joka pystyy lukemaan miehistön ajatuksia ja joka on ihmisiä älykkäämpi. Olio haluaisi keskustella miehistön

<sup>995</sup> *Superman and the Mole Men*, 1951. DVD-tai VHS-kopiota ei käytössä, olen nähnyt elokuvan American Popular Culture Associationin konferenssissa (SW/TX PCA/ACA) Albuquerqueassa 9.2.2012.

<sup>996</sup> Bradbury 1974, 184. Käännös Eero Tenhosaari.

kanssa filosofiasta ja pyytää, että hänen henkensä säästettäisiin. Retkikunnan johtaja, kapteeni Franco, kieltäytyy kuuntelemasta ja päättää teurastaa olion.<sup>997</sup>

Dickin novellissa olio edustaa sivistyksellisesti ja inhimillisesti ihmiskuntaa korkeampaa tietoisuutta. Puolustuskyvytön olio päätyy kuitenkin sotilaiden pöytään paistiksi. Olion filosofisille pohdiskeluille ei ole tilaa teknologiaan ja sotilaalliseen voimaan nojaavassa kulttuurissa: se on vain hyödynnettävä kohde, jolta ei pidä edes yrittää oppia mitään. Dickille retkikunnan Mars-valloitus edustaakin häikäilemätöntä kolonialismia. Dickin novelli ”Beyond Lies the Wub” ja Bradburyn *Yön meteorin* käsikirjoitus on molemmat kirjoitettu vuonna 1952 ja niitä yhdistää tieteellis-teknologisen rationalismin kritiikki. Dickin novellissa oliota ymmärtämään pyrkivä miehistön jäsen jää tappiolle, kun taas *Yön meteorissa* muukalaisia ennakkoluulottomasti lähestyvä Putnam joutuu lopussa kamppailemaan sotilaiden ja kaupunkilaisten tuhovimmaa vastaan. Muukalaiset ovat toki erilaisia: Dickin novellin olio on avuton uhri, kun Bradburyn käsikirjoituksessa muukalaiset puolustautuvat aggressiivisesti niitä vastaan hyökättäessä. Yhteistä on silti se, että kumpikin kyseenalaistaa sotilaallisen toimintalogiikan, jossa toiseuden kohtaamiselle ei anneta edes mahdollisuutta.

*Yön meteorin* vihjaa, että osa yhdysvaltalaisista on kapeakatseisia, kiihotukselle alttiita barbaareja. Epäsuorasti se myös väittää, että länsimailla olisi enemmän opittavaa muukalaisilta – siis laajemmin ottaen ”toiselta” – kuin mitä kylmän sodan diskurssi sallisi.<sup>998</sup> Siinä vihollisena on lopulta muukalaisia sokeasti vainoava suuri enemmistö. *Yön meteorin* ja Bradburyn tuotantoa muistuttava sivullisuuden teema on havaittavissa myös Theodore Sturgeonin novellissa ”A Saucer of Loneliness” (1953), jossa muukalaisten motiivit ovat sivuseikka ja jäävät lopulta arvoitukseksi. Huomio keskittyy tyttöön, joka näkee muukalaisten aluksen ja jolle muukalaiset välittävät viestin. Tyttö joutuu heti FBI:n hiillostamaksi ja häntä epäillään kommunistiksi, mutta hän kieltäytyy paljastamasta muukalaisten viestiä. Tyttö erakoituu sosiaalisesti ja jää yhteiskunnan hylkäämäksi kummajaiseksi, jonka miesystävätkin ovat tietoa urkkivia FBI-agentteja. Lopulta selviää, että muukalaisten viesti oli ollut pieni runo. Siinä valitetaan haikeasti elämän yksinäisyyttä.<sup>999</sup> Tämä yksinäisyys onkin ainoa piirre, minkä lukija saa tietää muukalaisista.

<sup>997</sup> ”Beyond Lies the Wub” ilmestyi *Planet Stories* -lehdessä heinäkuussa 1952. Se löytyy kokoelmasta Dick 1987 (a), 27–33. Novellin toinen päähenkilö yrittää kommunikoida olion kanssa, mutta hän ei voi estää kapteeni tappamasta sitä. Ennen kuolemaansa olio toteaa rauhallisesti: ”Atomivoima. Olette tehneet monia ihmeellisiä asioita sen avulla – teknisesti katsoen. Hierarkkinen tieteellinen järjestelmäni ei ilmeisesti kykene ratkaisemaan moraalisia ja eettisiä...”

<sup>998</sup> Shaw 2007, 139.

<sup>999</sup> Sturgeon, Theodore: ”A Saucer of Loneliness”. Teoksessa Sturgeon 1965 (1953), 39–51.

Kuten *Yön meteororissa*, myös Sturgeonin novellissa muukalaisia ymmärtämään pyrkivä päähenkilö ajautuu yhteisön ulkopuolelle. Muukalaisten sijaan todellinen uhka ihmisyydelle on tieteen ja sotateknologian nimiin vannova yhteiskunta. Muukalaisten viesti todistaa, että he ovat yksinäisyydessään inhimillisiä olentoja. Sen vastaanottajaksi ei ole valittu tiedemiestä, vaan tavallinen 17-vuotias tyttö, koska hänellä on herkkyyttä ymmärtää runomuotoinen viesti. Myös John Putnam, joka kieltäytyy suhtautumasta muukalaisiin lähtökohtaisesti epäluuloisesti, edustaa yhteisössään eriskummallista toiseutta.

Moni 1950-luvun alun western käsitteli pikkukaupunkiyhteisön sisäisiä risiriitoja, tunnetuimpana esimerkkinä Nicholas Rayn ohjaama *Johnny Guitar* (1954), jota voi lukea allegoriaksi Hollywoodin kahtiajaosta. Westerneistä löytyykin vertailukohtia *Yön meteorin* pikkukaupunkikuvaukseen.<sup>1000</sup> Totuutta etsivä, mutta yhteisönsä syrjimä Putnam muistuttaa myös elokuvan *Mies astui junasta* (Bad Day at the Black Rock, 1955) päähenkilöä, vaikka se on lajityypiltään moderni western. Molemmissa kuitenkin käsiteltiin erämaan keskellä olevan pikkukaupungin henkistä ilmapiiriä. John Sturgesin ohjaamassa elokuvassa sotaveteraani John J. MacReedy (Spencer Tracy) saapuu syrjäiseen pikkukaupunkiin tavataksseen japanilais-amerikkalaisen Komikon, joka on MacReedyn kuolleen rintamatoverin isä. Vastassa on epäluuloinen ja epäystävällinen yhteisö, ja lopulta selviää, että pikkukaupungin miesporukka on murhannut Komikon. MacReedy joutuu väkivaltaiseen konfliktiin kaupunkia hallitsevan miesjoukon kanssa. Sen johtaja (Robert Ryan) esiintyy perusamerikkalaisena isänmaan puolustajana, vaikka hän on tosiasiaa vain rasistinen surkimus, joka ei ole itse edes ollut rintamalla.<sup>1001</sup> Hahmona hän muistuttaa *Superman and the Mole Menin* lynkkausporukan johtajaa, joka samalla tavalla hallitsee yhteisöä pelolla. Lajityypieroista huolimatta elokuville *Superman and the Mole Men*, *Yön meteori* ja *Mies astui junasta* on yhteistä se, että pikkukaupungin hiljainen enemmistö suhtautuu niissä epäluuloisesti ja kiihkomielisen väkivaltaisesti muukalaisuuteen. Kaikissa niissä päähenkilö joutuu taistelemaan yhteisön ahdasmielisyyttä vastaan.

Muukalaisten kohtaamisen ohella *Yön meteori* käsittelee tiedemiehen kompleksista suhdetta yhteisöönsä. Sheriffi Warren toteaa Putnamille: ”Tämä kaupunki ei oikein tajua aivoituksiasi, autiomaassa asumista ja tähtien tuijottelua.”<sup>1002</sup> *Yön meteorin* harrastelijatiedemiehen ja sheriffin antagonismia voi verrata *Se toisesta maailmasta* -elokuvan asetelmaan tiedemiehen ja sotilaiden vastakkainasettelusta. Elokuvien muukalais- ja tiedemieskuva kun on lähes täysin vastakkainen.

<sup>1000</sup> Pikkukaupungin lynkkausmentaliteettiä oli käsitelty kriittisesti jo William A. Wellmanin ohjaamassa westernissä *Kuolemaantuomiopaikka* (The Ox-Bow Incident, 1943).

<sup>1001</sup> *Mies astui junasta* -elokuvasta ks. von Bagh 2009, 263–266.

<sup>1002</sup> *Yön meteori* 1953, 0: 24–0: 26.

*Se toisesta maailmasta* -elokuva kuvasi toiminnan miesten tasa-arvoista yhteisöä, joka ei usko idealistisiin haihatteluihin. Muukalaista ymmärtämään pyrkivä tiedemies on epäilyttävä intellektuelli ja joukon petturi. *Yön meteori* tarjoaa symmetrisesti vastakkaisen asetelman, vaikka siinä armeijalla ei olekaan roolia tapahtumien etenemisessä. Armeijan läsnäolon puuttuminen tekee siitä poikkeuksellinen muukalaiselokuvan: lajityypin valtavirrassa muukalaiset ottivat yhteen armeijan kanssa. Sheriffi Warren edustaa samantyyppistä riuskan toiminnan miehen perikuvaa kuin kapteeni Hendryn hahmo Hawksin elokuvassa. Toisin kuin Hendry, hän ei kuitenkaan ole elokuvan sankari, vaan hänet kuvataan liian virkaintoiseksi lainvalvojaksi, joka on henkisesti jämähtänyt pikkukaupungin tulkintahorisonttiin. Lakia ja järjestystä puolustava sheriffi ei edes halua ymmärtää erilaisuutta, vaan ainoastaan raivata sen tieltään. Warrenin ja Putnamin vastakkaiset näkemykset tulevat esiin dialogissa, jossa he määrittelevät suhteensa muukalaisiin:

Warren: Mikseivät ne tule näkyviin?

Putnam: Koska ne eivät luota meihin. Koska ihminen tuhoaa kaiken mitä ei ymmärrä.

Warren: Minä tapan vain ne, jotka yrittävät tappa minut.

Putnam: Sanohan, miksi pelkää hämähäkkiä? (Putnam osoittaa maassa liikkuvaa hämähäkkiä). Siksikö, että sillä on kahdeksan jalkaa? Siksikö, että sen suu liikkuu sivuttain eikä niin kuin meillä? Mitä tekisit kun se tulee kohti sinua?

Warren: Tämän! (Warren murskaa hämähäkin jalallaan)

Putnam: Juuri niin. Sinä tuhoat kaiken mitä et käsitä. Siksi ne piileskelevät ihmiskasvojen takana.<sup>1003</sup>

Warren toimii kuin Hendry: hän ei piittaa tiedemiehen yrityksistä kommunikoida muukalaisten kanssa, vaan näkee heissä vihollisen, tuhottavaksi joutuvan kohteen. Elokuvan kritiikin kohteena oli siis erilaisuuden pelko, mikä on läpikäyvä teema Ray Bradburyn 1950-luvun tuotannossa. *Yön meteorissa*, toisin kuin Nybyn/Hawksin elokuvassa, toiminnan miehen sotilaallinen logiikka näyttää ennakkoluuloisuudelta. Suoraviivaisiin ratkaisuihin tottuneen lainvarhijan toiminta on hermostunut verrattuna malttinsa säilyttävään Putnamiin, jonka neuvottelutaito pelastaa lopulta tilanteen.<sup>1004</sup>

<sup>1003</sup> *Yön meteori* 1953, 1: 00–1: 02; *It Came from Outer Space*, Final Screenplay by Harry Essex, 90–92.

<sup>1004</sup> Sheriffi Warrenin käytöksen häilyvyys näkyy kohtauksessa, jossa Putnam on saanut Warrenin antamaan muukalaisille aikaa poistumiseen. Apulaissheriffi kuitenkin vihjaa Warrenin olevan vastuuton luottaessaan Putnamiin ja muukalaisten sanaan, minkä jälkeen Warrenin käytös muuttuu nykivän hermostuneeksi. *Yön meteori* 1953, 1: 00–1: 02.



Putnamia vastassa on vihainen väkijoukko, jonka lynkkausmentaliteetti ei salli kompromisseja vihollisen kanssa. Putnam on unelmoiva idealisti, Warren käytännönläheinen toiminnan mies. Asetelma on käänteisesti lähes sama kuin Nybyn/Hawksin elokuvassa, jossa epäilyttävä tiedemies Carrington ja kapteeni Hendry ottavat yhteen. Carringtonin lailla Putnam sanoo muukalaisille, että hän haluaa ”ymmärtää” heitä. *Yön meteorin* sankari Putnam olisi vain ollut *Se toisesta maailmasta* -elokuvan konna. Nybyn/Hawksin elokuvassa vihollisen ymmärtäminen on vaarallista, kun Arnoldin elokuvassa ymmärtäminen pelastaa yhteisön tuholta.

Putnamin tiedemiesahmo ei ole etäinen intellektuelli tai hajamielinen professori, vaan yhteisöstään syrjäytynyt oman tien kulkija. Monien tieteis elokuvien sankarit olivatkin anonyymejä kadunmiehiä, joihin yleisön oli helppo samaistua.<sup>1005</sup> *Yön meteorin* lopussa väkijoukko kokoontuu Putnamin ympärille katsomaan, kuinka muukalaisten alus lähtee jatkamaan matkaansa. Hän on noussut pilkatusta kummajaisesta kaupunkilaisten johtohahmoksi: itseoppi- neen tiedemiehen sovitteleva asenne on ottanut selkävoiton sotilaallisesta ajattelusta, jossa muukalaiset nähdään yksikantaan vihollisina.<sup>1006</sup>

Tieteiselokuvia oikeistolaisiksi ja vasemmistolaisiksi teoksiksi luokittelevan Peter Biskindin mukaan elokuva alkaa oikeistolaisena elokuvana, jossa yksilöä vastassa on muukalaisten ohella koko muu yhteisö. Kun selviää, että muukalaiset ovat harmittomia, elokuva muuttuu yhteiskuntakriittiseksi vasemmistolaiseksi teokseksi, jossa vihollista ymmärtämään pyrkivä sankari joutuu yh-



*Kuva 21: Yön meteorin tiedemies Putnam (vas.) yrittää ymmärtää muukalaisia, kun kaupungin sheriffi haluaa tuhota ne.*

<sup>1005</sup> Per Schelden mukaan näkyvästi esille nostettu sankari tai voimakkaasti psykologisoitu päähenkilö oli harvinaista lajityypin elokuvissa. Schelde 1993, 28–29.

<sup>1006</sup> Gerhard Wiesenfeldt korostaakin, että juuri tiedemies toimii *Yön meteorissa* neuvotelijana, joka pystyy kohtaamaan yhteisöä uhkaavat tuntemattomat voimat ilman ennakkoluuloja ja ratkaisemaan konfliktitilanteen. Wiesenfeldt 2010, 63.

teisön ennakkoluulojen kohteeksi.<sup>1007</sup> Kaikki tutkijat eivät ole allekirjoittaneet Biskindin väitettä elokuvan kriittisyydestä. Cyndy Hendershot rinnastaa elokuvan *Avaruuden piruihin*, pitäen sitä samanlaisena paranoiakuvauksena, jonka uhkakuvat palautuvat erityisesti ydinsäteilyyn.<sup>1008</sup> Hän kyseenalaistaa elokuvan ”edistyskellisuuden” toteamalla, että onnellinen loppuratkaisu palauttaa uskon arkielämän turvallisuuteen. Samallaokuva ikään kuin häivyttää taka-alalle ydinsäteilyn todellisen uhan. Hendershotin mukaan 1950-luvun tieteiselokuvat muutenkin muunsivat ydinsäteilyn ja atomisodan reaaliset uhkakuvat tarinoiksi yksilöjen ja muukalaisten kamppailusta.<sup>1009</sup> Hendershotin väite on kummallinen ja analyysi on yksipuolinen. Siinä jätetään huomiotta elokuvan olennaisin teema, muukalaisuus ja erilaisuuden kohtaaminen, ja keskitytään vain ydinsäteilyn uhkakuvaan, joka ei ole juonessa millään tasolla keskiössä. Elokuvassa viitataan ydinsäteilyyn vain ohimennen, eikä sitä voida pitää atomipommista tai ydinsäteilystä edes implisiittisesti kertovana elokuvana, ainakaan samassa mielessä kuin aihepiiriä konkreettisemmin käsitelleet hirviöelokuvat. Tietysti sitä, niin kuin lähes mitä tahansa lajityypin elokuvaa, on mahdollista tulkita ydinsäteilyn uhan elokuvallisena representaationa. Kuitenkin elokuvan päähenkilö- ja muukalaiskuva poikkeaa olennaisesti invaasioelokuvien valtavirrasta.

Mark Jancovich on esittänyt Hendershotia uskottavamman tulkinnan, jossa *Yön meteoria* tarkastellaan kulttuurikritiikkinä ja nuorisokapinan välineenä. *Yön meteor* on myös Jancovichin mukaan kriittinen teos, jonka kritiikki ei tosin hänen mukaansa ole niinkään poliittista, vaan kiinnittyy pikemminkin yleisempään suvaitsemattomuuden ja pakottavan yhdenmukaisuuden kritiikkiin.<sup>1010</sup> Arnoldin tapa käyttää autiomaata miljöönä korosti vierauden tunnelmaa, jossa yleisöä houkuteltiin samastumaan vaihtoehtoisten elämäntapojen näkökulmaan. Autiomaan horisontaalinen viiva on tärkeä osa elokuvan estetiikkaa.<sup>1011</sup> Jancovich korostaa, että 1950-luvun puolivälissä elokuvat, joissa muukalaisia tai yhteisön ulkopuolisia kuvattiin positiivisesti, samastettiin Jack Arnoldin ohjaamiin ja William Allandin tuottamiin elokuviin. Nuorille tieteiselokuvat saattoivat olla ensimmäisiä elokuvallisia elämyksiä, mikä osaltaan selittää lajityypin pitkän aikavälin vaikutusta yhdysvaltalaiseen populaarikulttuuriin. Arnoldin elokuvat liittyivät läheisesti nuorisokulttuuriin myös siksi, että niille oli tyypillistä yhteisön ulkopuolisen päähenkilön näkökulma.<sup>1012</sup> Ulkopuolisuus leimasi myös selkeäm-

<sup>1007</sup> Biskind 1983, 149–150.

<sup>1008</sup> Hendershot 1999, 39.

<sup>1009</sup> Hendershot 1999, 50. Yllättäen myös J. Hoberman esittää samantyyppisen tulkinnan, jonka mukaan vetypommin ”pelko” olisi elokuvan keskeinen aihe. Hoberman 2011, 225.

<sup>1010</sup> Jancovich 1996, 171–173.

<sup>1011</sup> Elokuva kuvattiin Mojaven aavikolla ja sen ympäristössä. Hoberman 2011, 225.

<sup>1012</sup> Jancovich 1996, 168–170.

min nuorille suunnattujen elokuvien, kuten *Nuoren kapinallisen* (Rebel Without a Cause, O: Nicholas Ray, 1954) tai *Hurjapäiden* (The Wild One, O: Laslo Benedek, 1953) päähenkilöitä.<sup>1013</sup> Richard Carlsonin esittämä keski-ikää lähestyvä harrastelija-astronomi oli toki hahmona kaukana James Deanin tai Marlon Brandon nuorisokapinasta, eikä *Yön meteori* sovi invaasioelokuvana samaan saraan kuin konkreettisesti aikuistumisen ongelmia kuvanneet nuorisoeelokuvat. Jancovich on silti oikeassa siinä, että myös Arnoldin elokuvat tarjosivat pakotien nuorille, jotka yrittivät artikuloida keskiluokkaisia arvoja kohtaan tuntemaansa kapinamielialaa. Yhteisön arvoista vieraantuneiden päähenkilöiden kautta elokuvat kyseenalaistivat aikuisuuteen liitetyn sosiaalisen koodiston oikeutuksen.

John Putnam on naimattomana miehenä epäaikuismainen poikkeusyksilö, joka on tietoisesti hylännyt yhteisön asettamat roolivaatimukset.<sup>1014</sup> *Yön meteorია* voidaankin tulkita paitsi muukalaisvihamielisyyden myös patriarkaatin kritiikiksi. Sheriffi haluaa isällisesti suojella Putnamin naisystävää Elleniä: yhteisön näkökulmasta Putnam ei ole vain omituinen haihattelija, vaan hän on myös miehenä epäilyttävä tapaus, joka ei ole mennyt naimisiin ja ottanut paikkaansa yhteisön jäsenenä ja perheenisänä. *Yön meteori* on tässä suhteessa poikkeus Hollywoodin sukupuolijärjestelmän perusnormeista. Tarinan maskuliinisin mies ei ole sankari eikä saa valloitettua sankaritarta itselleen. Sen sijaan sankaritar valitsee kummallisen ”tähtiin tuijottelijan”, joka ei näytä täyttävän aikuisen miehen kriteerejä. Tällainen ratkaisu oli harvinainen 1950-luvun Hollywoodin valtavirrassa.

*Yön meteorissa* on useita vaihtoehtoisia ääniä, jotka puhuvat samanaikaisesti. Toisaalta se on lajityypin peruskuvastoa muokannut tieteiselokuva avaruusmuukalaisten kohtaamisesta, toisaalta laajempi kommentti toiseutta kohtaan tunnetuista peloista. Se hyödynsi tieteiskirjallisuuden pitkää perinnettä, eivätkä sen uhkakuvat välttämättä palaudu suoraan kylmän sodan poliittisiin vastakkainasetteluihin. Sen ilmeistä pyrkimystä yhteiskuntakritiikkiin on silti vaikea kiistää: tekijöiden ideologisia päämääriä ei voi ohittaa. Muukalaisten läsnäolo paljastaa elokuvassa yhteisön sisäiset ristiriidat. *Yön meteori* kuuluu, sekä tekijöiden intentioiden että elokuvatekstin tulkinnan pohjalta, kylmän sodan uhkakuvia kritisoivien elokuvien joukkoon. *Yön meteorია* voi lukea poliittisesti kantaaottavana, mccarthyismia kritisoivana elokuvana, mutta lopulta se käsittelee ensisijaisesti erilaisuuden kohtaamisen haastetta yhteisölle. Se ei ole vain muukalaiskuvaus, vaan yhteisökuvaus. Sen asetelma voisi hyvin olla siirrettävissä 2000-luvulla terrorismin vastaista sotaa käyneeseen George W. Bushin Yhdysvaltoihin, jossa vihollisen liiallinen ymmärtäminen näyttäytyi epäisänmaallisuutena.

<sup>1013</sup> *Nuoresta kapinallisesta* ja nuorille suunnatuista elokuvista ks. Lev 2003, 244–248 ja Hoberman 2011, 300–305.

<sup>1014</sup> Jancovich 1996, 173–174.

## Pasifismin vaihtoehto – *Avaruuden kosto*

*Yön meteori* ei ollut ainoa Jack Arnoldin tieteiselokuvista, josta on löydetävissä kylmän sodan ja tieteellis-teknologisen kulttuurin kritiikkiä.<sup>1015</sup> Arnoldin tieteiselokuvatuotannossa muukalaisten kohtaaminen on *Yön meteorin* ohella aiheena myös elokuvassa *Avaruuden kosto* (The Space Children, 1958), jonka suomenkielinen nimi on sisältöön nähden harhaanjohtava. Lajityypin kehityskulun kannalta sillä ei ollut sellaista merkitystä kuin viisi vuotta aiemmin valmistuneella *Yön meteorilla*, ja se on jäänyt tutkimuskirjallisuudessa vähemmälle huomiolle.<sup>1016</sup> Se oli enää vain yksi monista muukalaisteeman variaatioista aikana, jolloin tieteiselokuvia tuotettiin enemmän kuin 1950-luvun alussa. Sekin syntyi Arnoldin ja tuottaja William Allandin yhteistyönä, ja Allandilla oli vielä *Yön meteoriakin* tärkeämpi rooli prosessissa, koska hän oli mukana käsikirjoituksen ideoinnissa. Alland esitteli Paramount-studiolle idean tarinasta, jossa rauhanomainen muukalainen haluaisi estää ihmiskunnan itsetuhon ja tekisi sen manipuloidulla lasten miellä.<sup>1017</sup> Allandin idea on nähtävillä valmiissa elokuvassa. Vakavahenkistä (ja kuivaa) pohdiskelua sisältänyt elokuva oli esteettisesti kaukana 1950-luvun lopun invaasioelokuvien vauhdikkaasta eksploitaatiosta.

*Avaruuden koston* alussa tiedemies Dave Brewster (Adam Williams) saapuu vaimonsa Annen (Peggy Weber) ja kahden poikansa Budin ja Kenin (Michael Ray ja Johnny Crawford) kanssa Kaliforniassa sijaitsevaan sotilastukikohtaan ja sen eristetylle ranta-alueelle. *Avaruuden kosto* sisältää kaksi erilaista vastakkainasettelua. Elokuvassa ovat ensinnäkin vastakkain muukalainen sekä sotilaat ja tiedemiehet. Muukalaisen tavoitteena on estää kolmannen maailmansodan syttyminen. Armeijan värväämät tiedemiehet valmistelevat raketin laukaisua Maata kiertävälle radalle, mistä vihollisen kaupunkoja voitaisiin tuhota satelliitista laukaistavilla ydinkärjillä ”napin painalluksella”. Tiedemiehet ja sotilaat puhuvat ”teknologisesta kilpailusta”, jossa Yhdysvaltain on ehdittävä vihollisen edelle.<sup>1018</sup> *Avaruuden kosto* kytkeytyy näin Sputnikin laukaisun jälkeiseen keskusteluun Yhdysvaltain sotilaallisesta valmiudesta. Tiedemies Wahrman (Raymond Bailey) kertoo toimittajille, että suurvaltojen avaruuskilpailussa Yhdys-

<sup>1015</sup> Arnoldin ehkä tunnetuimman elokuvan *Mies joka kutistui* (1957) päähenkilö alkaa ydinsäteilyn seurauksena kutistua, ja hänestä tulee yhteisönsä hylkäämä kummajainen. *Mies joka kutistui* -elokuvasta ks. Jancovich 1996, 191–194.

<sup>1016</sup> Esimekiksi John Brosnan ei mainitse elokuvaa lainkaan tieteiselokuvan historiikissaan, eikä myöskään Mark Jancovich käsittele elokuvaa analysoidessaan Arnoldin tuotantoa. Brosnan 1991; Jancovich 1996.

<sup>1017</sup> Warren 1986, 183–184. Elokuvan varsinaisena käsikirjoittajana oli Bernard Schoenfeld, mutta Alland oli mukana sen ideoinnissa

<sup>1018</sup> *Avaruuden kosto* 1958, 0: 13–0: 14. ”Ydinkärjet” on käännös ilmaisusta ”Hydrogen bomb warhead”.

vallat on ”vain muutaman tunnin etumatkan” edellä vihollista.<sup>1019</sup> Kommentissa on havaittavissa alistuneisuutta: suurvallat ovat lukkiutuneet varustelukilpaan ja vihollisen vastaiskuun varautuminen on väistämätön tosiasia. Uusi raketti ei pysty takaamaan turvallisuutta, vaan se lisää ydinsodan todennäköisyyttä. *Yön meteorin* erämaahorisontti on vaihtunut *Avaruuden kostossa* rantaviivaksi: molempien tilojen rajattomuus korostaa päähenkilön (Putnam) tai päähenkilöiden (lapset) irrallisuutta yhteisöstään.

*Avaruuden koston* toisena vastakkainasetteluna on lasten ja aikuisten maailman välinen ristiriita. John Baxter väittää, että elokuvan aikuiset on kuvattu kylmiksi ja epämiellyttäväksi.<sup>1020</sup> Jo elokuvan alussa lapset näkevät muukalaisen saapumisen, kun aikuiset ovat liian kiireisiä ja kireitä havaitsemaan sitä.<sup>1021</sup> *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan lailla *Avaruuden kostossa* vain lapset pystyvät aidosti ymmärtämään muukalaisia. Bill Warren puolestaan korostaa, että elokuvassa ei ole vihollisia lainkaan ja että aikuisetkin on kuvattu sympaattisesti. Warrenin mukaan elokuva ei ole allegoria lapsien ja vanhempien välisestä suhteesta, vaan lapsien ja vanhempien vastakkainasettelu on vain seurausta muukalaisen ja sotilaiden vastakkainasettelusta.<sup>1022</sup>

*Avaruuden koston* lapset ovat muukalaisen telepaattisessa kontrollissa. Näyttää siltä, että rantaluolassa lymyilevä muukalainen ohjailee lapsia ja tekee heistä invaasiopyrkimystensä välikappaleita. Lapset menevät sotilastukikohtaan sabotoimaan raketin laukaisua, ja se räjähtääkin lähtöhetkellä. Loppukohtauksessa raivostuneet sotilaat rientävät kenraali Manleyn ja tiedemies Wahrmanin johdolla kohti muukalaisen luolaa. Lapset kuitenkin suojelevat muukalaista, joka poistuu takaisin avaruuteen. Loppukohtauksessa vastakkain ovat lapset ja aikuiset: sotilaallis-tieteellinen maailma ja muukalaista suojelevat lapset.

Loppudialogissa lasten ja muukalaisen yhteys saa kuitenkin uuden selityksen, joka muuttaa koko tarinan merkityksen. Lapsijoukon johtajaksi noussut Bud kertoo hämmästyneelle kenraalille, että ”lapset eri puolilla maailmaa” ovat samanaikaisesti estäneet raketin laukaisun. Raketit on tuhottu myös Moskovassa: muukalainen on siis tullut lopettamaan kylmän sodan konfliktin. Lopussa päähenkilöt pohtivat muukalaisen kohtaamisen seurauksia:

Wahrman: Bud, tulevatkohan ne koskaan takaisin?

Bud: En tiedä...En tiedä...

Anne: Maailma sai uuden mahdollisuuden.<sup>1023</sup>

<sup>1019</sup> *Avaruuden kosto* 1958, 0: 38–0: 40.

<sup>1020</sup> Baxter 1970, 129–130.

<sup>1021</sup> *Avaruuden kosto* 1958, 0: 02–0: 04.

<sup>1022</sup> Warren 1986, 184–185.

<sup>1023</sup> *Avaruuden kosto* 1958, 1:06–1: 08.

Perheenäiti Anne tiivistää näin tarinan ideologisen viestin. Kylmän sodan avaruuskilpailuun lukkiutuneet suurvallat olisivat olleet valmiit tuhoamaan koko maailman, mutta muukalaisen väliintulo esti sen. Annen kiteytyksen jatkeeksi elokuva loppuu Raamattu-sitaattiin (Matt. 3:18): ”totisesti: ellette tule lasten kaltaisiksi, te ette pääse taivasten valtakuntaan”.<sup>1024</sup> Muukalaisten kohtaaminen saa *Avaruuden kostossa*, kuten aiemmin elokuvissa *Uhkavaatimus maalle* ja *Punainen planeetta*, myös uskonnollisen ulottuvuuden. Kohtaamisen luonne on silti aivan erilainen. *Punaisessa planeetassa* Jumalan väliintulo johtaa kommunismin kukistumiseen ja hengelliseen heräämiseen, kun *Avaruuden kostossa* muukalaisen väliintulo estää kolmannen maailmansodan syttymisen. Kriittikin kohteena on se tieteellis-teknologinen retoriikka, joka ylläpitää kylmän sodan vastakkainasettelua.

Bill Warrenin väite siitä, että lapsien ja aikuisten vastakkainasettelu ei ole elokuvassa olennaista, osoittautuu kyseenalaiseksi, kun sitä suhteutetaan elokuvan mainontaan. Elokuvan trailerissa uhkana ovat lapset, ja itse muukalaista ei siinä näytetä. Siinä kyse on todellakin ”avaruuden kostosta”, ei elokuvan nimen tarkoittamista ”avaruuden lapsista”. Elokuvan trailerissa muukalaisen tai lasten rauhantahtoisuudesta ei ole tietoaakaan, vaan markkinoinnissa oli tässäkin tapauksessa tärkeintä uhkakuvan luominen. *Avaruuden koston* trailerissa kertojanääni varoittaa, kuinka lapset ovat vihollisen ”vaarallisia pelinappuloita”, joita ”mikään armeija ei voi pysäyttää”. Trailerin lopussa uhkakuva tiivistetään tekstiin: ”meidän omat lapsemme...ovat pahimpia vihollisiamme!”<sup>1025</sup> Viholliskuva kytketään lapsiin, ei muukalaiseen. Ratkaisua tosin selittävät, tässäkin tapauksessa, tuotannolliset lainalaisuudet. Hyytelömäisenä sykkivä ”olio” ei ollut järin vakuuttava hirviönä. Sen näyttäminen trailerissa olisi pikemminkin vähentänyt katsomishaluja kuin nostanut niitä.

Vaikka sivuutettaisiin uhkakuvahakuinen mainostaminen, *Avaruuden kostossa* on myös elokuvalähtöisesti tarkasteltuna piirteitä, joista on luettavissa ambivalenttia kuvausta lasten ja aikuisten suhteesta. Bill Warren on oikeassa siinä, että tiedemiehet ja sotilaat on kuvattu elokuvassa positiiviseen sävyyn: tiedemies Wahrman pyrkii ymmärtämään muukalaista. John Baxterin huomio aikuisten kuvaamisesta epäsympaattisiksi ei ole kuitenkaan vailla perusteita. Väsyneiden ja kireiden vanhempien suhde lapsiin näyttää elokuvassa etäiseltä. Aikuisten maailma näyttäytyy lähes yhtä kylmänä kuin se kilpavarustelun logiikka, joka ohjaa koko sotilastukikohdan elämää. Osa aikuisista kohtelee lapsiaan tylästi ja

<sup>1024</sup> ”Verily, I say into you...except you become as little children, ye shall not enter into kingdom of Heaven”. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottamassa suomennoksessa kohta on käännetty: ”Totisesti: ellette käänny ja tule lasten kaltaisiksi, te ette pääse taivasten valtakuntaan.”

<sup>1025</sup> “Our own Children...Our deadliest enemy!”. *The Space Children, Theatrical Trailer* 1958.

piittaamattomasti.<sup>1026</sup> *Avaruuden kostossa* kylmän sodan kritiikki limittyy perhekuvaukseen, jossa lapset ovat aikuisia viisaampia.<sup>1027</sup>

*Lentävien lautasten hyökkäyksessä* ja *Avaruuden piruissa* muukalaiset yrittävät estää liian pitkälle menneen teknologisen kehityksen. *Avaruuden kostossa* muukalainen onnistuu lapsien välityksellä sabotoimaan raketin lähettämisen, mutta elokuvan lopussa sen osoitetaan olevan oikea ratkaisu. Elokuva muuttuu näin sanomaltaan pasifistiseksi julistukseksi. Muukalainen edustaa rauhan mahdollisuutta maailmassa, jossa suurvallat ovat syösemässä sivilisaation kollektiiviseen itsemurhaan. Lapset kääntyvät elokuvassa vanhempiaan vastaan, mutta heidän motiivinaan on vilpittömän idealismi, johon luottamalla maailma voi pelastua suursodalta. Vain uusi sukupolvi voi ylittää kylmän sodan tuhoisan vastakkainasettelun *Avaruuden koston* voikin lukea osaksi invaasioelokuvan liberaalia – tai vasemmistolaista – yhteiskuntakriittistä juonetta.

### § § §

Tässä luvussa on käsitelty 1950-luvun invaasioelokuvien muukalaisten, tiedemiesten ja sotilaiden kolmiyhteyttä. Millaisia johtopäätöksiä invaasioelokuvien tiedemieskuvasta voidaan vetää? Susan Sontag väitti vaikutusvaltaisessa artikkelissaan ”Tuhon fantasiat” (1965), että tieteiselokuvista puuttuu ”alkeellisinkin yhteiskuntakritiikki” ja että tieteiselokuvien tiedekritiikki oli joko lähtökohtaisesti lapsellista tai redusoitu pahan tiedemiehen hahmoon.<sup>1028</sup> Sontagin yksinkertaistus on virheellinen. Jo *Uhkavaatimus maalle* ja *Yön meteori* -elokuvien tarkastelu osoittaa, että invaasioelokuvista löytyy yhteiskuntakriittinen juonne, eivätkä niiden tiedemiesrepresentaatiot ole niin yksioikoisia kuin Sontag esittää. Sekä *Uhkavaatimus maalle* että *Se toisesta maailmasta* käsittelevät tieteen roolia sodanjälkeisessä Yhdysvalloissa. Vaikka niiden johtopäätökset olivat vastakkaisia, molemmissa tiedemiehet ovat keskeisiä hahmoja muukalaisten kohtaamisessa. Tiede oli siis samanaikaisesti sekä uhka että mahdollisuus.

<sup>1026</sup> Elokuvan öykkärimäisin aikuinen Joe (Russell Johnson) on siis mielipiteiltään suoraviivainen toiminnan mies ja juuri sellainen kunnan kansalainen, jota antikommunistisissa elokuvissa kymmenen vuotta aiemmin ihailtiin. *Avaruuden kostossa* hän on elokuvan vastenmielisin henkilö.

<sup>1027</sup> Biskind 1989, 224–227.

<sup>1028</sup> Sontag 1995 (1965), 70–71. Sontag tosin kumoo itse oman väitteensä, koska hän tarkastelee tieteiselokuvaa kuitenkin yhteiskuntakritiikkinä. Errol Vieth kritisoi Sontagia siitä, että hän ei huomii tieteen ja tiedemiesten representaatioiden moninaisuutta. Vieth 1999, 134.

Invaasioelokuvista on erotettavissa tiedemieshahmon erilaisia perustyyppettä. Tiedemieskuvasta voidaan löytää ainakin viisi erilaista varianttia. Ensimmäkin viisas tiedemies, mistä esimerkkeinä ovat *The Man from Planet X*:n Elliot ja *Uhkavaatimus maalle* -elokuvan Barnhardt. Toiseksi itsenäinen sankaritiedemies: yhteisön halveksima tai muuten syrjäänvetäytyvä päähenkilö, joka pystyy pysäyttämään muukalaisten hyökkäyksen, kuten John Putnam *Yön meteorissa*. Kolmanneksi yhteistyö-tiedemies, joka toimii yhdessä sotilaiden kanssa muukalaisten kukistamiseksi, kuten *Maaailmojen sodan* Clayton Forrester ja *Lentävien lautasten hyökkäyksen* Russell Marvin.

Neljäntenä tyyppinä on hullu tai rikollinen tiedemies: faustinen hahmo, joka on ”myynyt sielunsa paholaiselle” (kuten *Punaisen planeetan* Calder). Invaasioelokuvissa tämä tyyppi on harvinaisempi kuin niissä tieteiselokuvissa, jotka käsittelevät tieteen sivutuotoksena syntyneitä hirviöitä. Viidentenä ja merkittävimpänä varianttina on epälojaali tiedemies. Hän pettää yhteisönsä ja asettuu vihollisen/muukalaisen puolelle, kuten *Se toisesta maailmasta* -elokuvan Carrington ja *It Conquered the Worldin* Anderson. Epälojaali tiedemies on nimenomaan invaasioelokuville ominainen tiedemiestyyppi ja erottaa ne muista tieteiselokuvista tai kauhuelokuvista.

Suurimmassa osassa invaasioelokuvista muukalaiset edustivat uhkaa, joiden torjumiseen tarvittiin sekä tiedemiehiä että sotilaita. Esimerkiksi *Lentävien lautasten hyökkäys* ihaili sentyyppistä armeijan ja tieteen yhteistyötä, jonka presidentti Eisenhower viisi vuotta myöhemmin nimesi sotateolliseksi kompleksiksi. Sotilaat olivat avainasemassa muukalaisten uhan torjunnassa: ilman jämeriä sotilaita Yhdysvallat ei selviytyisi muukalaisten hyökkäyksestä, ja sotilaallisen logiikan glorifiointi on tyypillistä valtaosalle invaasioelokuvista. Valtaosin invaasioelokuvat olivat hyvin konsensushenkisiä, mikä näkyy myös siinä, ettei niillä ollut yleensä ongelmia PCA:n sensuurin kanssa.<sup>1029</sup> Näissä elokuvissa sotateollinen kompleksin onkin ratkaisu Yhdysvaltain puolustuspoliittisiin haasteisiin. Tiede ja teknologia eivät kuitenkaan pelkäästään riittäneet tuhoamaan muukalaisia, vaan siihen tarvittiin vahvaa uskoa korkeampaan johdatukseen. Samanaikaisesti invaasioelokuvista on silti löydettävissä kylmän sodan retoriikkaa kritisoi-va juonne. *Uhkavaatimus maalle* ja *Yön meteori* kyseenalaistivat sotilaiden ja muukalaista jahtaavien viranomaisten toimintalogiikan. Invaasio-

<sup>1029</sup> Tutkimuskirjallisuudessa tieteiselokuvan sensuurikysymystä käsitellään yllättävän vähän, mikä selittyy sillä, että sensuurikysymyksen perinpohjainen tarkastelu vaatisi laajaa arkistotutkimusta Yhdysvalloissa. Jotain kuitenkin kertoo se, että moni lukemistani käsikirjoituksista on filmattu lähes sellaisenaan. Silloinkin, kun karsintaa on tehty, se on otettu yleensä liian pitkäksi osoittautuneesta dialogista, kuten halpatuotannossa *The Man from Planet X* ja *Robot Monster*. Väitän siis, että tieteiselokuvissa sensuurin merkitys oli vähäisempi kuin seksuaalisuutta tai yhteiskunnallisia epäkohtia käsitelleissä draamoissa tai komedioissa.



elokuvista voi lukea ambivalenttia tai avoimen kriittistä suhtautumista myös sotateollisuuden liialliseen vaikutusvalttaan yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa. Kriittisin puheenvuoro oli *Avaruuden kosto*, jossa tieteellis-teknologinen eliitti on ajamassa maailman ydinsotaan. Siinä sotateollinen komplekski on itsessään ongelma eikä ratkaisu ongelmiin.

Errol Vieth toteaa teoksensa loppupäätelmissä, että ajatus globaalista, kansalliset rajat ylittävistä tietoisuudesta sai ensimmäiset elokuvalliset ilmiönsä 1950-luvun tieteiselokuvissa.<sup>1030</sup> Väite on yliampuva, sillä kansalliset rajat ylittävä ”tietoisuus” on ollut elokuvissa kauan ennen 1950-lukua: kansalliset rajat ylittävä luokkatietoisuus oli olennainen osa sosialistista elokuvaa.<sup>1031</sup> Kuitenkin Vieth on sikäli oikeassa, että tieteiselokuvat toivat globaalin tietoisuuden ajatuksen esille uudella tavalla. Tyypillisesti se tarkoitti yhdistymistä uhan edessä, kuten *Maailmojen sodassa*: maailma kohtasi ulkoisen uhan, jonka torjumiseen tarvittiin globaalia yhteistyötä. *Uhkavaatimus maalle* tarjosi erilaisen vaihtoehdon. Siinä ihmiskunta yhdistetään pakkokeinoin, mutta pakon synnyttämä ylikansallinen tietoisuus esitetään siinä mahdollisuutena, jopa viimeisenä omenkortena ennen ydinsodan tuomaa täystuhoa. Kansalliset rajat näyttävät siinä ihmiskunnan sivistyksellisen edistyksen esteiltä. Tämä johtopäätös tekee elokuvasta poikkeuksellisen 1950-luvun Hollywood-tuotannossa.

Elokuvatutkija Richard Dyer (1977) on korostanut viihteen utooppista luonnetta. Viihde tarjoaa utopiankaltaisen tilan, joka ylittää jokapäiväisen elämän realiteetit. Se antaa mahdollisuuden kuvitella vaihtoehto vallitsevalle todellisuudelle. Viihteen utooppisuus ilmenee sen herättäminä tunteina.<sup>1032</sup> Dyer viittaa etupäässä musikaaleihin, eikä teesi sovi sellaisenaan 1950-luvun invaasioelokuvaan. Yleisellä tasolla invaasioelokuvat, kuten kaikki ”viihde”, olivat eskapistista todellisuuspakoa. Silti niiden utooppinen voima oli vähäisempi kuin musikaaleissa, ainakin siinä mielessä, että niiden lupaus paremmasta maailmasta on vähintään kyseenalainen. Suurimmassa osassa invaasioelokuvista lähitulevaisuuden maailma näyttäytyi väkivaltaisena taistelutantereena: ne siis pikemminkin hyödynsivät olemassa olevia uhkakuvia. Dyerin ajatus viihteestä utopiana on validi kuitenkin silloin, kun sitä sovelletaan *Uhkavaatimus maalle* -elokuvaan: Klaatun loppupuheessa ihmiskunta pakotetaan rauhanomaiseen rinnakkaiseloon ja kansainväliseen yhteistyöhön. Kilpavarustelun on loputtava ja kansakuntien ellettävä sovussa vieraan sivilisaation valvovan silmän alla.

<sup>1030</sup> Vieth 1999, 205.

<sup>1031</sup> Neuvostoelokuvan ohella kansallisia rajoja ylittävää tietoisuutta löytyy yhtä lailla Hollywoodin historiasta. Esimerkiksi Charles Chaplinin *Diktaattori* päättyy kuuluisaan rauhanpuheeseen. Tieteiselokuvista Menziesin *Tulevia aikoja* myös osoitti kansalliskiihkon johtavan suursotaan.

<sup>1032</sup> Dyer 2002 (1977), 25.

*Uhkavaatimus maalle* tarjosi pakopaikan kylmän sodan vastakkainasettelun ja ydinsodan uhkakuvan täyttämästä maailmasta. Se tarjosi vaihtoehdon kylmän sodan kulttuurille.

Ufologinen kirjallisuus edesauttoi invaasioelokuvien menestystä, mutta vaikutussuhde oli myös päinvastainen. *Maailmojen sodan* ilmestymisen aikoihin George Pal kirjoitti *Astounding Science Fictioniin* artikkelin elokuvan tekoprosessista. Siinä Pal totesi, että päätöstä elokuvan tekemisestä edesauttoivat ”monet tarinat lentävistä lautasista”.<sup>1033</sup> Palin kommentti osoittaa, että ufokeskustelun julkisuusarvo todella vaikutti elokuvantekijöihin ja avitti tieteiselokuvien tuotantopäätöksiä studioportaassa. Uudet havainnot lisäsivät elokuvia kohtaan tunnettua mielenkiintoa. Elokuvantekijöiden näkökulmasta ufologinen kirjallisuus helpotti autenttisuuden illuusion luomista. Ufoista kirjoittavat puolestaan saivat kirjoilleen menekkiä ja artikkeilleen palstatilaa, kun invaasioelokuvat loivat niille lisää markkina-arvoa. Molemmat hyötyivät toistensa saamasta julkisuudesta.

Ilmavoimien tilastoimien ufohavaintojen vuosittainen määrä kertoo osaltaan tieteiselokuvien ja havaintojen likeisestä suhteesta. Vuonna 1951 tilastoitiin 169 havaintoa, mutta vuonna 1952 peräti 1501 havaintoa.<sup>1034</sup> Vuoden 1951 havainnoista suurin osa kirjattiin loppuvuodesta.<sup>1035</sup> Havainnot siis yleistyivät sen jälkeen, kun *Se toisesta maailmasta* ja *Uhkavaatimus maalle* olivat tulleet valkokankaille. Vuonna 1952 saavutettiin ufohavaintojen huppulukema, jota ei päästy lähellekään seuraavan 15 vuoden aikana. Voidaan spekuloida, miten paljon havaintojen yleistymiseen vaikuttivat vuonna 1951 ilmestyneet muukalaiselokuvat tai ufologinen kirjallisuus. Curtis Peebles tulkitsee, että havaintojen määrän kasvu vuonna 1952 korreloi ufokeskustelun ja tieteiselokuvien tiedotusvälineissä saamaan huomioon.<sup>1036</sup> Tieteiselokuvat ja ufologinen kirjallisuus ruokkivat toisiaan pitämällä lentävät lautaset aiheena julkisuudessa.

Invaasioelokuvat eivät siis vain kuvittaneet olemassa olevia pelkoja, vaan ne olivat aktiivisesti luomassa niitä. Uhkakuvien representoinnin ohella ne myös lietsoivat niitä. Tässä onkin eräs invaasioelokuvien paradokseista. Valtaosa invaasioelokuvista herkkuteli uhkakuvilla, ja niitä voidaan lukea katalysaattoreina, jotka uusinsivat kylmän sodan uhkakuvia antamalla niille toisen ilmiön. Samanaikaisesti ne kuitenkin tarjosivat väylän näiden uhkakuvien kyseenalaistamiseen. Niistä on löydettävissä kylmän sodan kulttuurin kriittisiä vastaääniä. *Yön meteori* osoitti, kuinka muukalaiset olivat lopulta heijastumia omista peloistamme.

<sup>1033</sup> “Filming ‘War of the Worlds’”. *Astounding Science Fiction* (numeroa ei mainittu, ilmestynyt 1953), 110. George Pal Collection, “The War of the Worlds”. Box 3, File 6, UCLA.

<sup>1034</sup> Dick 1996, 270. Vuonna 1953 havaintoja oli 509, 1954 niitä oli 487, vuonna 1955 545, vuonna 1956 670 ja vuonna 1957 peräti 1001.

<sup>1035</sup> Peebles 1995, 68.

<sup>1036</sup> Peebles 1995, 69–71.

# V

## MENETETTY RUUMIS, KADOTETTU SIELU

Ryhmä jännittyi äkkiä. Musertavan uhkaava ilmapiiri tunkeutui jokaiseen mieheen ja he katsoivat tarkasti toisiaan. Ankarammin kuin koskaan aikaisemmin – *onko tuo mies minun vieressäni epäinhimillinen hirviö?*<sup>1037</sup>

John W. Campbell Jr:n novellissa ”Olento” (1938) kuvattiin tällä tavoin tilannetta, jossa avaruusmuukalainen oli ottanut ihmisen hahmon. Tällaista mielen ja kehon ”valtaamisen” juonikuviota varioitiin myös invaasioelokuvissa. Juonikuviossa muukalaiset lamaannuttivat uhrinsa, ottivat tämän hahmon tai korvasivat yksilön häntä ulkoisesti muistuttavalla kopiolla. Muukalaiset ottivat siis ihmishahmon tai alistivat uhrinsa käskyläisikseen, minkä seurauksena yksilö muuttui muukalaisten ohjailemaksi sätkynukeksi tai yhdeksi muukalaisista. Tässä dehumanisaatioissa (dehumanization) yksilö menetti persoonallisuutensa ja inhimillisyytensä tunnuspiirteet. Yksilön autonomisen persoonan uhanalaisuus onkin 1950-luvun invaasioelokuvan ehkä kiehtovin teema. Siksi se on kiinnostanut tutkijoita ja sitä on kommentoitu runsaasti tutkimuskirjallisuudessa.<sup>1038</sup>

Dehumanisaatio-elokuvien tutkijareseption perusteella voisi päätellä sen olleen 1950-luvun tieteiselokuvan keskeinen aihealue. Näköharha selittyy muutamien avainelokuvien – erityisesti *Varastettujen ihmisten* – jälkimaineella. Persoonallisuuden menettämisen teema liittyy kuitenkin nimenomaan invaasioelokuvien alagenreen. Vuosina 1950–1959 Yhdysvalloissa levityksessä olleesta 46 invaasioelokuvasta dehumanisaatio oli juonielementtinä mukana 18

<sup>1037</sup> John W. Campbell, Jr., ”Olento” 1991 (1938), 123. Käännös Ulla Selkälä ja Ossi Hiekanen.

<sup>1038</sup> Vivian Sobchackin (1987) mukaan nimenomaan dehumanisaation juonikaava on kiinnostanut tieteiselokuvasta kirjoittaneita kritikoita ja tutkijoita eniten. Sobchackin kommentti ei kuvaa enää nykytilannetta. Atomipommin uhkakuva 1950-luvun tieteiselokuvassa on saanut vähintään yhtä paljon huomiota tutkimuksessa 1990-luvulla ja 2000-luvulla. Sobchack 2001 (1987), 121–122.

elokuvassa.<sup>1039</sup> Toisin sanoen noin 40 % invaasioelokuvista kuvasi muukalaisten ohjailmia tai muukalaisiksi muuttuneita ihmisiä. Invaasioelokuvissa yksilön muutos muukalaiseksi oli siis yleinen juonivariantti, mutta tieteiselokuvan genressä yleisesti se ei ollut lainkaan niin tavallinen.<sup>1040</sup> Eräissä invaasioelokuvissa, kuten *Avaruuden pirtussa* tai *I Married a Monster from Outer Spacessa*, dehumanisaatio oli juonen keskiössä, toisissa se oli muukalaisten uhkaa maustava sivujuonne. Kuitenkin kaikissa näissä 18 elokuvassa muukalaiset käyttivät ihmisiä välikappaleinaan muuttamalla heidät kaltaisekseen, ohjailmalla heitä tai ottamalla heidän hahmonsaa.

Invaasioelokuvissa dehumanisaatio oli tärkeimpiä uhkakuvia. Siksi tässä ja seuraavassa pääluvussa paneudutaan yksityiskohtaisemmin uhkakuvan kulttuuriseen, yhteiskunnalliseen ja poliittiseen ulottuvuuteen. Miksi mielen valtaamista käsiteltiin niin monessa elokuvassa ja millaisia tulkintoja siitä voidaan esittää? Tässä luvussa tarkastellaan dehumanisaation kehittymistä juonikaavana ja keskitytään William Cameron Menziesin ohjaamaan elokuvaan *Avaruuden pirtut* (1953). Dehumanisaation voi teemana yhdistää niin salaliitto-kuvitelmiin, aivopesukertomuksiin, perheroolien muuttumiseen kuin robotismiin. Laajemmin ymmärrettynä sen voi liittää myös massakulttuurista, konformismista ja yksilöllisyyden häviämisestä käytyyn yhteiskunnalliseen keskusteluun, mihin palataan tarkemmin seuraavassa luvussa. Ennen dehumanisaation tulkinnallista analyysiä on kuitenkin aiheellista tarkastella, miten juonikaava siirtyi tieteiskirjallisuudesta invaasioelokuvaan.

<sup>1039</sup> Näitä elokuvia ovat: *The Man from Planet X* (1951), *Avaruuden pirtut* (-53), *Yön meteori* (-53), *Killers from Space* (-54), *Tuntematon maailma* (-55), *Beast with a Million Eyes* (-55), *Varastetut ihmiset* (-56), *Lentävien lautasten hyökkäys* (-56), *It Conquered the World* (-56), *Kronos* (-57), *Enemy from Space* (Quatermass II, -57, GB), *The Brain from Planet Arous* (-58), *The Brain Eaters* (-58), *I Married a Monster from Outer Space* (-58), *Avaruuden kosto* (-58), *War of the Satellites* (-58), *Näkymättömät viholliset* (-59) ja *Plan 9 from Outer Space* (-59). Näistä 18 elokuvasta siis 17 oli yhdysvaltalaista tuotantoa. Dehumanisaatiokuvausten osuus invaasioelokuvista on näin ollen vielä suurempi, kun tarkastelu rajataan 38 yhdysvaltalaiseen tieteiselokuvaan.

<sup>1040</sup> Kun tarkastellaan kaikkia 1950-luvun Yhdysvalloissa levitettyjä tieteiselokuvia, dehumanisaatiota käsitteleviä elokuvia on näiden kahdeksantoista lisäksi vain neljä elokuvaa: *Donovan's Brain* (1953), *The Twonky* (1953), *The Creature with the Atom Brain* (1955) ja *S.O.S. Avaruuslaiva* (1957) sisälsivät juonielementin, jossa yksilöt johtuivat vihollisen ohjailmiksi.

## 5.1. Dehumanisaation juonikaava ja koneihmisyys

Invaasioelokuva oli tieteiselokuvan alalaji, ja dehumansaatio-juonikaavaa voi pitää invaasioelokuvan alalajina. Vakiintuneen juonikaavan sijaan kyse oli juoni-elementistä, jota toistettiin varioiden monessa elokuvassa. Seuraavassa käsitellään dehumanisaatiota tieteiskirjallisuudessa, juonikaavan kehitystä invaasio-elokuvissa ja sen suhdetta vampyyrin, zombien ja koneihmisen uhkakuviin.

Muukalaisten kontrolloimia ihmisiä löytyy jo 1930-luvulla ilmestyneistä tieteisnovelleista.<sup>1041</sup> John W. Campbell, Jr:n ”Olento” oli niistä vaikutusvaltaisista: siinä muukalainen oli ihmishahmon ottava hirviö. Kuten edellä on todettu, novellin pohjalta tehtiin *Se toisesta maailmasta*, jonka hirviö ei kuitenkaan ollut sellainen muotoaan vaihtava olio kuin novellissa. Campbellin novellin sankari McReady raivoaa muukalaisille: ”Me olemme ihmisiä. Me olemme todellisia. Te olette jäljitelmiä, väärennöksiä jokaisen solunne ydintä myöten”.<sup>1042</sup> Novellissa hirviö pystyykin jäljittelemään ihmistä täydellisesti käytöksen yksityiskohtia myöten.

Ihmistä jäljittelevä muukalainen oli aiheena myös A. E. van Vogtin novellissa ”Vault of the Beast” (1940). Tieteiskirjallisuuden ja -elokuvan tutkimuksessa vähälle huomiolle jääneen novellin voi nähdä linkkinä Campbellin novellin ja 1950-luvun invaasiokuvausten välillä. Tulevaisuuteen sijoittuvan tarinan alussa kuvataan Marsista saapuvaa muukalaista, joka pystyy lähes täydellisesti sopeutumaan ympäristöönsä ja muuntautumaan halutessaan ihmiseksi. Muukalainen pystyy hetkellisesti ottamaan ihmishahmon ja valtaamaan valitsemansa uhrin oman tietoisuuden, minkä jälkeen hän tappaa kopioinnin kohteena olleen yksilön. Kopioimisprosessi ei kuitenkaan suju ongelmitta, vaan muukalainen on pysyvässä välitilassa, valtaamiensa yksilöiden muistojen keskellä. Muukalainen määrittelee tehtävänsä seuraavasti:

Olen kone ilman omia aivoja. Käytän toisten ihmisten aivoja. Mutta minut luoneet tahot mahdollistivat sen, että olen muutakin kuin vain pelkkä kaiku. Käytän toisien ihmisten aivoja hyväkseni toteuttaakseni päämäärääni.<sup>1043</sup>

<sup>1041</sup> Edmund Hamiltonin novellissa *The Earth-Owners* (1931) muukalaiset, joita ei ulkoisesti erota ihmisistä, ovat valloittaneet maan. Hal Vincentin novellissa *Parasite* (1935) muukalaiset olivat eräänlaisia parasiittejä, jotka kontrolloivat ihmisten ajatuksia. *The Encyclopedia of Science Fiction* 1993, 908 (hakusana: ”Paranoia”, Peter Nicholls).

<sup>1042</sup> John W. Campbell, Jr., ”Olento” 1991 (1938), 124. Käännös Ulla Selkälä ja Ossi Hiekanen.

<sup>1043</sup> A.E. van Vogt, ”Vault of the Beast” (1940), kokoelmassa van Vogt 1970, 171.

Selviää, että muukalaisen on lähettänyt Marsissa vangittuna oleva hirviö, joka tarvitsee matemaatikon apua vapautuakseen vankilasta. Van Vogtin novellin muukalaisen tähtäimessä oli matemaatikko, kun taas 1950-luvun invaasiotarinoissa kaappauksen kohteena olivat erityisesti atomipommiteknologian salaisuuksia vartioineet tiedemiehet.

Vaikka Campbellin ja Vogtin novelleissa oli kuvattu ihmisen hahmon ottavaa muukalaista, vasta Robert Heinleinin vuonna 1951 ilmestynyt romaani *The Puppet Masters* määritteli juonikaavan peruspiirteet kuvaamalla kollektiivisesti toimivia muukalaisia. Sekä ”Olennessa” että ”Vault of the Beastissa” muukalainen on yksittäinen hirviö – tai jälkimmäisessä hirviön välikappale. ”Olennessa” muukalaiset eivät toimi kollektiivisesti, vaan itsekkäästi, sillä ”jokainen osa siitä on kokonaisuus itsessään”.<sup>1044</sup> Sen sijaan Heinleinin *The Puppet Mastersissa* yhdysvaltalaisista yhteiskuntaa on vastassa organisoidusti toimivien muukalaisten joukko, jossa ei ole yksilöitä. Heinleinin romaania ei ole tutkimuskirjallisuudessa juurikaan käytetty tieteiselokuvien vertailukohtana, vaikka se ilmestyi samana vuonna kuin ensimmäiset invaasioelokuvat.

Tieteisnovelleissa oli siis jo ennen 1950-lukua kuvattu telepaattista kontrollia, muukalaisparasiittejä tai muukalaisten ihmisenkaltaisuutta. Heinleinin *The Puppet Masters* oli kuitenkin ensimmäinen aiheita johdonmukaisesti romaanimuodossa käsitellyt tarina. Siksi vasta Heinleinin romaani lisäsi dehumanisaation uhkakuvan muukalaisten hyökkäyksen peruskaavaan. Heinleinin teosten ihanneyhteiskuntana oli ”vapaiden miesten” sotilaallisesti organisoitunut yhteisö, jonka vastakohtana oli byrokraattinen tai totalitaarinen, vapauden tukahduttava valtajärjestelmä. Tämä monoliittisen valtakoneiston ja vapaiden individualistien vastakkainasettelu on luettavissa myös *The Puppet Mastersista*. Siinä tiedustelupalvelun mies- ja naisagentit taistelevat kollektiivisesti toimivia, loisen lailla eteneviä avaruusmuukalaisia vastaan. Taistelulenttänä on ihmisruumis. Muukalaiset ovat telepaattisesti kommunikoiduvia parasiittejä, jotka kiinnittyvät uhrin niskaan ja muuttavat hänet tahdottomaksi sätkynukeksi.

Novellissa viholliset muistuttavat ulkoisesti muita yhdysvaltalaisia, vaikka he siis edustavat vierasta elämänmuotoa ja noudattavat ehdoita heille annettuja käskyjä: ”Yksi meistä on automaatti, joka näyttää ihmiseltä, vaikka tosiasiasa hänen liikkeitään ohjailee vaarallisin vihollisemme.”<sup>1045</sup> Parasiitti-ihmisen ruumis säilyi lähes ennallaan, lukuun ottamatta selkää, joka muuttui niljakkaan ryhdittömäksi.<sup>1046</sup> Suoraselkäisyys siis kirjaimellisesti erotti oikeat yhdysvaltalai-

<sup>1044</sup> John W. Campbell, Jr., ”Oleno” 1991 (1938), 107. Vaikka miehistöstä on puolet muukalaisia, he eivät tee minkäänlaista yhteistyötä: jokainen muukalainen taistelee vain omasta selvitymisestään.

<sup>1045</sup> Heinlein 1990 (1951), 58.

set muukalaisista. Yksilöllisyytensä menettänyt, mestarinsa toiveet kuuliaisesti täyttävä parasiitti-ihminen oli vain puhelimen kaltainen ”kommunikaatioväline”<sup>1047</sup>. Hänellä ei ollut mestaristaan erillisiä tunteita tai ajatuksia, vaan hän oli liittynyt parasiittien hallitsemien ihmisten joukkoon, jossa oli yhteisesti jaettu tietoisuus. Uhrinsa kautta puhuva parasiitti lupaa kuulustelijoilleen, että palkkiona antautumisesta muukalaiset antavat ihmisille rauhan, ”nirvanan”, mikä kuitenkin merkitsee täydellistä antautumista muukalaisten käskyvaltaan.<sup>1048</sup> Parasiitin lupaus rauhallisesta tulevaisuudesta jää romaanissa osoitukseksi muukalaisten retoriikan ja käytännön toimien peruuttamattomasta ristiriidasta. Muukalaiset muodostavat kiinteän kollektiivin, yhden kehon, jonka lonkerot levittäytyvät yhä laajemmalle. Parasiitit katkovat yhteiskunnan ”sosiaalisen verkoston hermosolmuja”, ja invaasion ensisijaisena kohteena ovat järjestäytyneen yhteiskunnan instituutiot: poliitikot, poliisit ja sotilaat.<sup>1049</sup>

Heinleinin romaanissa viholliset edustivat sekä fyysistä että sosiaalista toiseutta. Muukalaiset olivat iljettäviä loiseliöitä, ja heidän yhteisörakenteensa oli ihmisyden – ja yhdysvaltalaisen yhteiskuntajärjestelmän – täydellinen antiteesi. *The Puppet Mastersin* parasiittejä voikin tulkita allegoriseksi kuvaukseksi kommunismista ja kommunisteista. Thomas Haighin (2011) mukaan Heinleinin rajoittamattoman yksilönvapauden ihannointi muistuttaa kirjailija Ayn Randin poliittista filosofiaa. Haighin mukaan Heinleinin tuotanto on silti monilla tavoin ristiriitaista, eikä sitä voida pitää vain äärimmäisen individualismin ylistyslauluna.<sup>1050</sup> Yhtäläisyyksiä kuitenkin löytyy, sillä Heinlein oli Randin lailla libertariaani, joka haastatteluissa toistuvasti korosti kommunismin vastaisia ja yksilönvapauksia puolustavia näkemyksiään.<sup>1051</sup>

*The Puppet Masters* kuvasi tarkasti muukalaisten olemusta, yhteisöä ja invaasion metodeja. Siitä on luettavissa monia sekä tieteiskirjallisuudessa että invaasioelokuvissa myöhemmin toistuneita elementtejä. Näitä ovat ainakin seuraavat: kollektiivisesti toimiva, fyysisesti vastenmielinen vihollinen; ihmisyksilöiden käyttäminen invaasion välikappaleena; pyrkimys soluttautua Yhdysvaltoihin muuttamalla yhteiskunnan avainhenkilöt muukalaisiksi. *The Puppet Mastersin*

<sup>1046</sup> Heinleinin kuvaus uhrin selästä luonnehtii samalla oikean miehen ja parasiitin eroa: ”Miehen selkä on luuta ja lihasta. Tämä oli hyytelömäisen pehmeä ja kumpuileva”. Heinlein 1990 (1951), 17.

<sup>1047</sup> Heinlein 1990 (1951), 71.

<sup>1048</sup> Heinlein 1990 (1951), 101–102.

<sup>1049</sup> Heinlein 1990 (1951), 30–31.

<sup>1050</sup> Haigh 2011, 18–19.

<sup>1051</sup> Robert Heinleinin romaanien ideologisuutta säesti konservatiivinen poliittinen vakuumus, jota hän toi myös haastatteluissa toistuvasti esiin. Heinlein kannatti myöhemmin Vietnamin sotaa ja Reaganin Star Wars -aseohjelmaa. Heinleinin poliittisista näkemyksistä ks. Seed 1999, 28–39.

tapaiset, me/ne -vastakkaisasetteluun perustuvat tarinat olivatkin oivaa raakamateriaalia elokuvantekijöille. Millä tavoin persoonallisuuden menettämistä käsittelevä juonikaava sitten kehittyi yhdysvaltalaisessa tieteiselokuvassa?

Edgar G. Ulmerin ohjaama *The Man from Planet X* (1951) oli ensimmäisenä valkokankaille tullut muukalaiselokuva. Se oli myös ensimmäinen tieteiselokuva, jossa nähtiin muukalaisten kontrolloimia uhreja. Fred C. Bannonin ja Spencer Bennettin ohjaamassa sarjaelokuvassa *The Purple Monster Strikes* oli kuitenkin sivuttu aihetta jo vuonna 1945. Siinä maailmanvalloitukseen tähtäävä muukalainen murhaa tiedemiehen ja ottaa hänen hahmonsansa.<sup>1052</sup> *The Purple Monster Strikes* onkin mielenkiintoinen kuriositeetti, joka ilmestyi viisi vuotta ennen tieteiselokuvabuumin alkua. Sitä tai sen myöhempiä sarjaelokuvaversioita ei ole juuri lainkaan noteerattu tutkimuskirjallisuudessa tai tieteiselokuvan historiikeissa.<sup>1053</sup> *Purple Monsterissa* maailmanvalloitukseen tähtäävä, marsilaisten invaasiota valmisteleva muukalainen murhaa tiedemiehen ja ottaa tämän hahmon. Muukalainen toteaa tiedemiehelle pystyvänsä ”siirtymään kehoosi ja käyttämään sitä” omiin tarkoituksiinsa.<sup>1054</sup> Onko *Purple Monster* siis unohdettu dehumanisaatiokuvaus, joka vain ilmestyi liian aikaisin sopiakseen juonikaavan analysoinnissa yleisesti käytettyyn tulkintakehykseen?

*Purple Monster* ei käsittele persoonallisuuden menettämistä siten kuin myöhemmät invaasioelokuvat, sillä muukalaisen esiintyessä tiedemiehenä kyse on pikemminkin valeasusta kuin invaasioelokuville ominaisesta yksilöllisyyden häviämisestä. Muukalaiseen ei myöskään vielä liittynyt sellaista kollektiivisen toiseuden uhkakuvaakin kuin Heinleinin *The Puppet Masters* -romaanissa. Tieteiselokuvien suosion orastaessa vuonna 1950 Republic-tuotantoyhtiö käytti *Purple Monsterin* ideaa toisessa sarjaelokuvassa *The Flying Disc Man from Mars*. Sen ohjasi *Purple Monsterin* toinen ohjaaja Fred C. Brannon ja sen käsikirjoittajana toimi *Purple Monsterin* tuottaja Ronald Davidson.<sup>1055</sup> Kahden sarjaelokuvan samankaltaisuus näkyy jo avausjaksoissa, joissa muukalaisen laskeutuminen maahan on kuvattu lähes identtisesti. *Flying Disc Manissa* muukalaista esittä-

<sup>1052</sup> Sarjaelokuvien episodimaisuus teki niistä rakenteellisesti yksinkertaisempia kuin pitkistä elokuvista. Jokaisessa episodissa oli mukana annos toimintaa, yleensä nyrkkitappeluita tai ammuskelua. Toimintapainotteisuus näkyi myös *The Purple Monster Strikesin* jaksoissa.

<sup>1053</sup> Sarjaelokuvien historiaa tarkasteleva Roy Kinnard kyllä mainitsee *Purple Monsterin* hakuteoksessaan, mutta tieteiselokuvan tutkimuksessa sitä harvoin edes mainitaan. Kinnard 1998, 121–126.

<sup>1054</sup> ”I have ability to kill you, enter your body and use it for my own purposes.” *The Purple Monster Strikes* 1945, Part 1, “The Man in the Meteor”, 0: 06–0: 09.

<sup>1055</sup> Kuvaavaa invaasioelokuvan kierrätysvimmalle oli, että seitsemän vuotta myöhemmin tämä 12-osainen sarja puolestaan levitettiin leikattuna versiona elokuvateattereihin nimellä *Missile Monsters* (1958). Warren 1986, 132–134.





Kuva 22: Roy Barcroft näytteli muukalaista sarjaelokuva *The Purple Monster Strikes*issa (1945), joka ilmestyi viisi vuotta ennen tieteiselokuvabuumia.

vä Gregory Gaye käytti jopa samaa rooliasua (kuva 22) kuin *Purple Monster*ia esittänyt Roy Barcroft, mikä mahdollisti samojen otosten uudelleenkäytön.<sup>1056</sup> Samankaltaisuutta korostaa sekin, että molemmissa tiedemiestä esitti sama näyttelijä, James Craven. Vaikka *Flying Disc Man* on käytännössä *Purple Monsterin* uudelleenfilmatisointi, näiden kahden välillä on pieniä, mutta paljastavia eroavaisuuksia.

*Flying Disc Man* toistaa saman asetelman kuin *Purple Monster*, mutta sillä erolla, että siinä ahne tiedemies liittoutuu muukalaisen kanssa. Kyse on siis tiedemiehen omasta valinnasta, ei hänen alistamisestaan. Kuten edellisessä luvussa osoitettiin, tiedemiehen nimeäminen petturiksi oli vuonna 1950 aivan eri lailla ajankohtainen aihe kuin vuonna 1945. Myös muut pienet muutokset

<sup>1056</sup> *The Aurum Film Encyclopedia: Science Fiction Film* 1995, 128. Mukana oli otoksia myös muista, tyyppiltään aivan erilaisistakin sarjaelokuvasta, sellaisista kuten *King of the Mounties* (1942), *G-Men versus the Black Dragon* (1941), *Secret Service of the Darkest Africa* (1943) ja *King of the Rocket Men* (1948). Lainaotosten runsas käyttö kertoo karua kieltä sarjaelokuvan tuotantotavasta.

kertovat teeman ajankohtaistamisesta. *Purple Monsterissa* muukalainen varastaa avaruusaluksen valmistukseen liittyvää teknologiaa, kun taas *Flying Disc Manissa* muukalainen tarvitsee uraania. Uraanin tavoittelu liittyy elokuvan atomivakoilun teemaan, joka ei vielä vuonna 1945 ollut sillä tavoin päivänpolttava aihe kuin 1950-luvun alussa. Jo muukalaisen nimi ”Mota” (siis ”atom”) paljastaa todellisen uhan: muukalainen yrittää päästä käsiksi atomisalaisuuksiin pyrkiesään alistamaan yhdysvaltalaiset universumin ”ylivertaisen diktatuurin” alamaisuuteen.<sup>1057</sup> Vielä *Purple Monsterissa* muukalainen raportoi edistymisestään Marsin ”keisarille”. Marsilaisten diktatuurista ei *Purple Monsterissa* vielä puhuttu mitään. *Flying Disc Manissa* Motaa esittävä venäläissyntyinen Gregory Gaye oli sivuosien näyttelijä, joka erikoistui 1930- ja 1940-luvulla venäläisten ja saksalaisten roolihahmojen esittämiseen.<sup>1058</sup> *Flying Disc Manissa* muukalainen siis äänsi englantia venäläisellä aksentilla ja puhui marsilaisesta diktatuurista. *Purple Monsterin* muukalainen oli todellakin päivitetty vastaamaan kylmän sodan ajan uhkakuvia.

Keisarin vaihtuminen diktaattoriksi saattaa tietysti olla vain pakollinen pieni muutos, jotta sarjaelokuvaan saataisiin edes joitain eroavaisuuksia. Vihollisen määrittely diktaattoriksi ei ollut mitenkään poikkeuksellista, sillä myös television tieteissarjoista esimerkiksi *Captain Video and His Video Rangersissa* (1949–1957) sankari taisteli vieraiden galaksien tyranneja ja despootteja vastaan.<sup>1059</sup> Keisarin vaihtaminen diktaattoriin voidaan silti nähdä tietoisena uhkakuvan ajantasaistamisena ja pyrkimyksenä luoda tarinalle ”uskottavia” puitteita. Epäilemättä diktaattori kuulosti sen hetkiseen maailmantilanteeseen paremmin sopivalta kuin keisari. *Flying Disc Man* uhraakin *Purple Monsteria* enemmän aikaa muukalaisten tavoitteiden esittelyyn. Atomisalaisuudet, tiedemieshahmon muutos uhrista petturiksi ja marsilaisten edustama diktatuuri päivittävät tarinaa 1950-luvun alun yleisön odotuksiin sopivaksi. Tuotannollisesti katsoen muutokset eivät ainakaan tuoneet tekijöille säästöä. *Flying Disc Man* oli, ainakin lopputuloksen kömpelyydestä päätellen, tehty vielä pienemmillä resursseilla kuin *Purple Monster*. Siksi ajankohtaisuuden hakeminen on loogisin selitys muutoksiin. *Flying Disc Manin* ohjaaja Bannon ja käsikirjoittaja Davidson hyödynsivät aihetta vielä kaksi vuotta myöhemmin valmistuneessa sarjaelokuvassa *Zombies of the Stratosphere* (1952). Siinä muukalainen kiristää tiedemiehen mukaan apurikseen uhkaamalla paljastaa, että tiedemies on luovuttanut atomisalaisuuksia neuvostoliittolaisille.<sup>1060</sup> Rakenteeltaan kumpikin

<sup>1057</sup> *Flying Disc Man from Mars* 1950, 0: 09–0: 11.

<sup>1058</sup> Gaye oli näytellyt niin natsiagenttia (*The Secret Code*, 1942) kuin erilaisia venäläistaustaisia roolihahmoja (esim. *Ninotchassa* 1939).

<sup>1059</sup> MacDonald 1985, 125–126.

<sup>1060</sup> *Zombies of the Stratosphere* 1952, 0: 06–0: 08.

muistuttaa silti *Purple Monsteria*, joka voidaan nimetä näiden muukalaisten invaasiota kuvanneiden sarjaelokuvien aloittajaksi.

*Purple Monsterin* vähäinen tunnettavuus ei nähdäkseni johdu vain siitä, että sarjaelokuvat ovat elokuvahistorian kirjoittamisessa yleensäkin pudonneet marginaaliin. *Purple Monster* valmistui ennen kylmää sota, mccarthyismia, lautashavaintoja tai vetypommia – jopa ennen Hiroshiman atomipommia.<sup>1061</sup> Sekä Margot Henriksen (1997) että Joyce Evans (1998) jättävätkin *Purple Monsterin* kokonaan mainitsematta atomipommielokuvia käsittelevissä teoksissaan.<sup>1062</sup> Ne tekijät, joiden avulla 1950-luvun tieteiselokuville on tutkimuskirjallisuudessa annettu ideologisia merkityksiä, olivat *Purple Monsterin* valmistuessa vielä tulleisuutta. *Purple Monster* sopiikin huonosti esimerkiksi tulkintakehikkoon, jossa kylmän sodan ensimmäisten vuosikymmenten kulttuurituotteita peilataan atomipommin pelkoa vasten.

*Purple Monster* ei sarjaelokuvana saanut osakseen sellaista huomiota kuin pitkät elokuvat eikä myöskään tuoreeltaan seuraajia. Siksi dehumanisaatio-juonikaava alkoi vasta vuoden 1951 muukalaiselokuvista. Siksi ei myöskään ole liioiteltua väittää, että juonikaava liittyi teemana kylmän sodan kulttuuriseen konfliktiin. Muukalaisten invaasiota ja ihmisten alistamista oli kyllä käsitelty tieteisnovelleissa jo vuosikymmeniä ennen 1950-luvun tieteiselokuvia.<sup>1063</sup> Siitä huolimatta vasta atomisodan uhka, vakoilu ja invaasiomielikuvat antoivat juonikaavalle kontekstin, jota ei ollut vielä nähtävissä esimerkiksi *Purple Monsterin* tekovaiheessa. Kylmän sodan kontekstissa muukalaisten invaasioon liittyi uusi metaforinen taso.

*The Man from Planet X* toi valkokankaalle paitsi ensimmäisen muukalaisinvaasion, myös ensimmäiset muukalaisen kaappaamat ja alistamat uhrit. Siinä muukalainen pystyi lamaannuttamaan uhrinsa ja muuttamaan heidät tilapäisesti invaasiionsa välikappaleiksi. Elokuvan päähenkilö toteaaakin, että muukalaisen ohjailemat ihmiset ”käyttäytyvät kuin orjat”.<sup>1064</sup> Audrey Wisbergin ja Jack Pollexfenin käsikirjoituksessa kuvataan muukalaisen kontrolloimaa yksilöä seuraavasti:

Hänen jalkansa liikkuvat kuin robotilla (...) Hän kulkee suoraviivaisesti eteenpäin, jalkojen noustessa ja laskiessa koneenkaltaisella säännönmu-

<sup>1061</sup> IMDB:n mukaan elokuvan julkaisupäivä oli 3.8.1945. Atomipommi pudotettiin Hiroshimaan kolme päivää myöhemmin. Julkaisujakohdasta ks. <http://us.imdb.com/title/tt0038007/releaseinfo>.

<sup>1062</sup> Margot Henriksen (1997) ja Joyce Evans (1998) sivuuttavat teoksissaan tyystin sekä *The Purple Monster Strikesin* että *Flying Disc Manin*.

<sup>1063</sup> Mark Jancovich onkin osuvasti todennut, että muukalaisten invaasio oli tieteiskirjallisuuden suosikkiteemoja jo kauan ennen kylmää sota. Jancovich 1996, 30–31.

<sup>1064</sup> *The Man from Planet X* 1951, 0: 54–0: 55.

kaisuudella. Hän seisoo omituisen liikkumattomana ja valppaana, tuijottaa näkemättä ja silmät kiiluen, mutta hän on tyhjä persoona ilman minkäänlaisia tunnereaktioita.<sup>1065</sup>

*The Man from Planet X*:ssa uhrien robottimaisuus ei kuitenkaan välity niin selvästi kuin mitä käsikirjoituksessa kuvataan. Uhrit näyttävät kyllä olevan hypnotisoituja, mutta eivät mitenkään erityisen robottimaisia.<sup>1066</sup>

Wisbergin ja Pollexfenin käsikirjoituksen kuvaus sisälsi kuitenkin ne dehumanisoidun uhrin piirteet, jotka sittemmin toistuivat useassa elokuvassa. Niitä olivat jähmeä olomuoto ja lasittunut, tuijottava katse sekä tunnelmaisujen puuttuminen tai tunteettomuus. Käsikirjoituksen kuvaus tyhjistä persoonallisuuksista (”blank personality”) sopisi hyvin myös *Avaruuden pirujen* tai *The Brain Eatersin* muukalaisten uhreihin. Toukokuussa 1953 ensi-iltaan tullut, National Picturesin tuottama ja 20<sup>th</sup> Century Foxin levittämä *Avaruuden pirut* oli ensimmäinen elokuva, jossa dehumanisaatio ei ollut vain invaasion pelottavuutta tehostava lisäke, vaan tarinan keskeinen ainesosa. Ensimmäistä kertaa taistelu muukalaisia vastaan käytiin Yhdysvaltain sydänmailla rauhallisessa esikaupunkimiljöössä. *Avaruuden pirujen* jälkeen dehumanisaatio toistui keskeisenä juonikuviona mm. elokuvissa *Varastetut ihmiset* (1956), *It Conquered the World* (1956), *The Brain from Planet Arous* (1958), *The Brain Eaters* (1958) sekä *I Married a Monster from Outer Space* (1958).

Dehumanisaatiota hyödynnettiin myös muissa invaasioelokuviissa muukalaisten uhkaavuutta korostavana juonielementtinä, mistä esimerkkeinä ovat *Killers from Space* (1954), *Tuntematon maailma* (1955), *Lentävien lautasten hyökkäys* (1956) ja *War of the Satellites* (1958). Suurin osa persoonallisuuden menettämistä käsittelevistä elokuvista oli invaasioelokuvia, mutta teemaa sovellettiin myös tieteiselokuvissa *Donovan’s Brain* (1953) ja *S.O.S. avaruuslaiva* (1957). Samojen ideoiden kierrättämistä kuvaa se, kuinka *The Brain Eatersin* juonessa oli suoria lainauksia Heinleinin *The Puppet Masters* -romaanista.<sup>1067</sup> Myös siinä muukalaiset olivat niskaan kiinnittyneitä parasiittejä, jotka kommunikoivat telepaattisesti ja jotka muodostivat yhden organismin. Plagiointi osoittaa, että teemaa uusinnettaessa hyödynnettiin estoitta sen aiempia variaatioita.

<sup>1065</sup> Man from Planet X. Original Screenplay by Audrey Wisberg & Jack Pollexfen, 46–47 (kohtaukset 98–101), AMPAS.

<sup>1066</sup> *The Man from Planet X* 1951, 1: 02 –1: 05. Uhrit alistettiin muukalaisen aluksesta lähetettävällä ”säteellä”, ja he kulkivat aluksen ympärillä lamaantuneina, mutta tietoisina muukalaisen kontrollista.

<sup>1067</sup> Juonen samankaltaisuus ei jäänyt huomaamatta myöskään Robert Heinleinilta, joka uhkasi *The Brain Eatersin* tekijöitä oikeudenkäynnillä. Heinlein saikin sitten korvauksia romaaninsa luvattomasta hyödyntämisestä. Warren 1986, 32.

Juonikaavan kehittymistä leimasikin intertekstuaalisuus, jossa varioitiin aiempia elokuvia ja tieteiskirjallisuutta.<sup>1068</sup>

Kevään 1951 muukalaiselokuvien vanavedessä television tieteissarjat tarttuivat heti muukalaisteemaan. Ihmisen hahmon ottava muukalainen nähtiin televisiossa joulukuussa 1951 *Tales of Tomorrow* -sarjan episodissa ”The Invader”, jota ei ole lainkaan noteerattu 1950-luvun science fictionia käsittelevässä tutkimuksessa. Tiedemies Burroughsin (Edgar Stehli) johtama laivaretkikunta näkee avaruusaluksen laskeutuvan mereen. Alusta tutkimaan lähtenyt tiedemiehen poika (William Eythe) palaa laivaan takaisin muuttuneena ja surmaa miehistön jäsenet. Lopussa on jäljellä vain tiedemies. Muukalainen toteaa tappaneensa pojan ja ”ottaneensa tämän hahmon”. Hän kertoo olevansa myös tiedemies, joka on tullut valmistelemaan invaasiota. Muukalaiset edustavat ”täydellistä, ylivoimaista rotua”, jolle ihmiset ovat vain koe-eläimiä ja jolle vain tiede on tärkeää eikä ”yksilöllä ei ole merkitystä”. Tiedemies Burroughs vastaa muukalaiselle:

Olet väärässä. Yksilöllä nimenomaan on merkitystä. Tiede ilman sydäntä, tiede ilman tunnetta ei ole tiedettä lainkaan (...). Tiede ja edistys ovat hyödyttömiä, elleivät ne edistä yhteisen hyvän toteutumista.<sup>1069</sup>

”The Invaderissa” ovat vastakkain kaksi erilaista yksilö- ja tiedekäsitystä: yksilöllisyys nostetaan siinä muukalaisten tunteettoman ja alistavan ”tieteen” vastakohtaksi. Tämä unohduksiin painunut tv-sarjan jakso tiivisti sen dilemman, jota käsiteltiin perusteellisemmin tulevilla invaasiokuvauksissa.

”The Invaderissa” vihollisina olivat ylirationaaliset muukalaiset, joille yksilöllä ei ollut arvoa. Se muistutti Heinleinin samana vuonna ilmestyneen *The Puppet Mastersin* asetelmia. Heinleinin romaanin elementit – kollektiivinen vihollinen ja soluttautumisen metodit – toistuivat monessa invaasioelokuvassa. Toisaalta dehumanisaatio saattoi olla myös kontrollin muoto, joka ei liittynyt muukalaisten invaasioon, kuten elokuvassa *Donovan’s Brain* (1953).<sup>1070</sup> Mielen

<sup>1068</sup> Elokuissa *Lentävien lautasten hyökkäys*, *It Conquered the World* ja *The Brain Eaters* muukalaisten kontrollin kohteeksi joutuivat sotilaalliseen tai poliittiseen eliittiin kuuluvat henkilöt, ja uhrien alistamisen muodot muistuttivat Heinleinin romaania. *It Conquered the Worldissa* muukalainen lähettää lepakkoa muistuttavan olion, joka hyökkää uhrin kimppuun ja kiinnittää tämän niskaan ”lähettimen”. Vastavaanlaisia aivoihin asennettuja kontrollilaitteita nähtiin myös *Avaruuden piruissa*. Paitsi niskassa olevasta merkistä muukalaisten uhrin tunnistaa näissä elokuvissa myös kylmästä tai hermostuneen nykivästä käytöksestä.

<sup>1069</sup> ”The Invader”, *Tales of Tomorrow* 1951, esitetty 12.2.1951, 0: 19–0: 20. Tiedemiehen nimi (Burroughs) on kiinnostava yksityiskohta, koska sen voi tulkita viittaavan Edgar Rice Burroughsiin.

<sup>1070</sup> *Donovan’s Brain* perustui ohjaajansa Curt Siodmakin ja vuonna 1942 ilmestyneeseen romaanin. *Donovan’s Brainissa* tiedemies ottaa kuolevan miehen aivot talteen ja pitää ne elossa, mutta aivot alkavat telepaattisesti kontrolloida tiedemiehen käytöstä. *Donovan’s Brain* kuvaa dehumanisaatiota, mutta se ei siis ole invaasioelokuva.

manipulaatio ja yksilön persoonan valtaaminen – käsite ”take over” kuvaa tätä parhaiten – olivat hyvin eri tavoin käytettyjä juonielementtejä tieteiselokuvan lajityypin sisällä. Miksi ajatus mielen muokkauksesta oli esillä nimenomaan niin monissa invaasioelokuvissa?

Tuotannolliset syyt selittävät osittain juonikaavan suosiota. Elokuvat kopioivat toinen toisiaan ja samaa ideaa kierrätettiin niin monta kertaa kun se näytti toimivalta. Rick Altmanin teoria lajityyppien kumulatiivisesta kehityksestä sopii tieteiselokuvan vakiintumisprosesseihin. Altmanin mukaan genre-elokuvat käyttävät samaa materiaalia yhä uudelleen: jokainen elokuva muuntelee yksityiskohtia, mutta pitäytyy yleensä samassa peruskuviossa. Peruskonfliktien varioimisen ohella genret ovat riippuvaisia myös usein toistuvien teemojen ja tilanteiden kumulatiivisesta vaikutuksesta.<sup>1071</sup> Genren lajiutumisprosessiin kuuluu menestyneeksi osoittautuneen idean variaatio mahdollisimman tuottavalla tavalla. Siksi myös dehumanisaatio-juonikaavan kehitys selittyy osittain Hollywoodin tuotantotavan mekanismien pohjalta. Kun yksi elokuva osoittautui menestyneeksi, se sai nopeasti seuraajia, jotka hyödynsivät katsojien lajityyppituntemusta. Invaasioelokuvissa dehumanisaatiosta tuli oma ikonografinen elementtinsä, joka silloin – ja erityisesti jälkikäteen – liitettiin yhdeksi niiden tunnuspiirteistä. Tuon ikonografian kehittymistä ei kuitenkaan voida selittää tyydyttävästi vain vetoamalla tuotantotaloudellisiin tekijöihin. Nähdäkseni tuotannon ”alarakenne” ei riittävästi selitä tieteiselokuvissa ilmenevää kiinnostusta persoonallisuuden menettämisen teemaan. Se on selitettävissä myös aivan muiden tekijöiden kuin tuotannollisten lainalaisuuksien pohjalta. Millaisia uhkakuvia se artikuloi?

Yksilön vapaa tahto ja mielen koskemattomuus olivat uhattuna monessa invaasioelokuvassa. Susan Sontag (1967) määritteli muukalaisten valtaan joutuneen ihmisen ”valekuolleeksi”: hän on kuollut, muttei tiedosta sitä. Uhri yrittää säilyttää inhimillisyytensä, mutta koettuaan ”muutoksen” hän on tyytyväinen olotilaansa. Sontagin mukaan dehumanisaatio on moderni vampyyritarina, joka kuitenkin poikkeaa olennaisesti goottilaisen kauhun perinteestä. Vampyyrielokuvissa uhkana oli ihmisen elämellisyys ja alkukantaisten viettien kontrolloimaton purkautuminen. Dehumanisaatiossa ihminen ei kuitenkaan muutu pedoksi vaan tottelevaiseksi teknokraatiksi, koneeksi nimeltä *Homo sapiens*.<sup>1072</sup> Vampyyrejä osuvampi vertailukohta ovatkin zombiet, maan päälle vaeltamaan tuomitut elävät kuolleet, joita nähtiin Victor Halperinin ohjaamassa elokuvassa *White Zombie* (1932). Vaikka zombie-tarinat juonsivat juurensa haitilaiseen folklorean, elokuvien zombie-ikonografia sai omat tunnistettavat muotonsa.

<sup>1071</sup> Altman 2002, 39–41.

<sup>1072</sup> Sontag 1995 (1965), 69–70.

Kauhuelokuvien eläviä kuolleita tutkinut Outi Hakola korostaakin, että zombie-tarinat on luettava allegorioiksi. Niiden avulla voitiin käsitellä orjuuden, kontrollin, ruumiillisuuden ja vapaan tahdon kysymyksiä.<sup>1073</sup>

Invaasioelokuvien dehumanisaation samankaltaisuus zombie-tarinoihin huomattiin myös aikalaisarviossa. *The New York Timesin* arviossa Jack Arnoldin *Yön meteorista* muukalaisten kaappaamien uhrien todettiin olevan ”zombeja vuosimallia 1953”.<sup>1074</sup> Määritelmä sopi tosin huonosti Arnoldin elokuvaan, sillä muukalaisten tavoitteena ei siinä ollut yksilön alistaminen tai muuttaminen heidän kaltaisikseen. Zombie-viittauksella *Yön meteori* kuitenkin kytkettiin 1930- ja 1940-luvun kauhuelokuvaan, joissa zombie-hahmo oli tullut yleisölle tutuksi. Zombie-hahmoja sisältäneet kauhuelokuvat artikuloivat kuitenkin erilaisia uhkakuvia kuin 1950-luvun tieteiselokuvat. Zombie-elokuvissa, kuten Jacques Tourneurin *Yö voodoo-saarella* (*I Walked With a Zombie*, 1943), uhkana oli zombien seksuaalisuus ja ruumiillisuus sekä zombien olomuoto elämän ja kuoleman rajatilassa. Sen sijaan persoonallisuuden menettämistä kuvanneissa tieteiselokuvissa uhkana oli muukalaisten tunteettomuus ja ylirationaalisuus.

Vampyyriä ja zombieta yhdisti se, että ne tekivät uhristaan samanlaisia, itsensä kaltaisia. Vampyyri ja dehumanisaation uhrin olivat joutuneet tilaan, jossa alkuperäinen ihmisyyden on hävinnyt. Tila on kuitenkin lähtökohtaisesti erilainen. Vampyyrin uhri muuttuu verenjanoiseksi, eläimellisen halun ohjaamaksi pedoksi. Sen sijaan muukalaisten valtaama uhri muuttuu mekaaniseksi, käskyt toteuttavaksi automaatiksi, jonka tunnusmerkkinä on oman halun ja tahdon puute. Tunteiden katoaminen on yleensä uhrien tunnusmerkki. Vampyyrin ja dehumanisoidun koneihmisen uhkakuvien erilaisuus heijasteleekin väljästi myös kauhun ja science fictionin genre-eroavaisuuksia. Toisessa uhkana on paluu alkukantaiseen, kulttuurinormeista riippumattomaan irrationaalisen himon tilaan, toisessa muutos kohti mekaanista, tunnekuollutta automaattia.

Vampyyriteeman kannalta erityisen kiintoisa mielen valtaamista käsittelevä elokuva on Roger Cormanin ohjaama halpatuotanto *Not of This Earth* (1957). Siinä avaruusmuukalainen kontrolloi uhrejaan telepaattisesti ja muuttaa heidät tahdottomiksi käskyläisikseen. Muukalaisen maailma on hierarkkinen, ja hän ottaa johtajaltaan käskyjä vastaan yhtä tunteettomasti kuin antaa niitä omille uhreilleen. Cormanin elokuvassa muukalainen on kuitenkin myös vampyyri, joka tarvitsee radioaktiivista säteilyä ja ihmisverta voidakseen säilyä hengissä Maan olosuhteissa. Tutkimuskirjallisuudessa *Not of This Earth* on jäänyt hyvin vähäiselle huomiolle, vaikka sen juoniasetelmissa kiteytyy lajityypin muutos

<sup>1073</sup> Hakola 2011, 70, 238–239.

<sup>1074</sup> “It Came from Outer Space”, *The New York Times*, 19.6.1953. *The New York Times Film Reviews, Volume 4, 1949-1958*, 2705.



Kuva 23: Not of This Earthin trailerissa kuvataan muukalaisvampyyriä.

tieteiselokuvasta kauhuelokuvaan. Bill Warren väittää, että elokuvaa ei olisi lainkaan markkinoitu vampyyrielokuvana.<sup>1075</sup> Väite ei pidä paikkaansa, sillä vampyyriteema on näkyvästi esillä *Not of This Earthin* trailerissa, joka alkaa sanoilla: ”Tappavampi kuin Dracula...valkokankaan pelottavin vampyyri!”<sup>1076</sup>

Vasta trailerin lopussa selviää, että kyseessä on invaasioelokuva eikä vampyyrielokuva. Maksimaalisen tuoton saamiseksi elokuvan markkinoinnissa yhdistettiin sujuvasti vampyyrit ja avaruusoliot. Dehumanisaation ja vampyyritarinoiden juonikaavat kohtaavat näin Cormanin elokuvassa, joka oli lajityyppihybridinä eräänlainen risteymäkohta tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan välillä.

## Teknologian kontrolloima ihminen

Persoonallisuuden menettämistä käsittelevän juonikaavan eräänä variaationa oli ihmisen muuttuminen tiedonsiirtovälineeksi tai koneen kaltaiseksi hyödynnettäväksi objektiksi. *Lentävien lautasten hyökkäyksessä* kenraali Hanley (Morris Ankrum) kaapataan muukalaisten alukseen, jossa hänen aivonsa tyhjenetään.

<sup>1075</sup> Warren 1982, 382.

<sup>1076</sup> *Not of This Earth, Theatrical Trailer* 1957.



Käsikirjoituksessa kenraalin kuvataan kävelevän ”jäykästi, kuin mekaaninen nukke”.<sup>1077</sup> Kontrolloitu kenraali käveleekin elokuvassa katse lasittuneena ja kaiken tahtonsa menettäneenä. Hyödyntämällä yksilön muistikapasiteettia muukalaiset saavat tarpeelliset tiedot ihmiskunnasta:

Hänet on alistettu koneeseen, jota kutsumme rajattomaksi muistivarastoksi. Olemme siirtäneet koneelle kaikki tiedot hänen aivoistaan. Näin ollen koko hänen kokemushistoriansa on saatavillamme ja hyödynnettävissäimme.<sup>1078</sup>

Yksilön muisti, kokemukset ja kulttuurinen tietoisuus imetään tyhjäksi (kuva 25). Vastaavasti myös *Tuntemattoman maailman* muukalaisilla on käytössään ”muuntaja”, jolla yksilöt valjastetaan heidän palvelijoikseen. Käsittelyn jälkeen yksilön mieli on tyhjennetty ja jäljelle on jäänyt vain robottimaisesti liikkuva, elävä ruumis.<sup>1079</sup> Miksi niin monessa elokuvassa kuvattiin tällaisia ihmisaivot syrjäyttäviä muistivarastoja?

Nykyperspektiivistä katsoen nämä muistivarastot tuovat mieleen tietokoneet. Ensimmäiset varsinaiset tietokoneet rakennettiin toisen maailmansodan aikana sotateollisuuden tarpeisiin Yhdysvalloissa ja Britanniassa. Vielä vuonna 1946 käsite ”tietokone” ei ollut yleisesti käytössä yhdysvaltalaisessa populaarijulkisuudessa, vaan elektroniikkakoneita kutsuttiin esimerkiksi ”sähköaivoiksi”.<sup>1080</sup> Tieteiselokuvien ja tietokoneiden läpimurron välillä oli ajallinen paralleeli, sillä tietokoneita alettiin valmistaa kaupalliseen tarkoitukseen lajityypin nousuvuonna 1951. Silloin ensimmäiset yritykset aloittivat tietokoneiden tuottamisen liike-elämän tarpeisiin, ja jo seuraavana vuonna CBS käytti tietokonetta seuratessaan Yhdysvaltain presidentinvaaleja.<sup>1081</sup> Armeijan rahoitus oli edesauttamassa tietokoneiden nopeaa kehitystä 1950-luvulla, ja yhteiskunnan tietokoneistuminen oli kytkeytynyt sotateknologian ja strategisen suunnittelun yleiseen kehitykseen. Yhteiskunnan tietokoneistumisprosessi oli sodankäynnin tietokoneistumisen sivutuote.<sup>1082</sup> Tietokoneiden myynti oli kuitenkin vielä 1950-luvulla vähäistä.<sup>1083</sup>

<sup>1077</sup> Earth vs. the Flying Saucers. Screenplay by George Worthing Yates and R. T. Marcus, 76 (kohtaukset 264–267), AMPAS.

<sup>1078</sup> Muistivarasto määriteltiin elokuvassa seuraavasti: ”Infinitely indexed memory bank”. *Lentävien lautasten hyökkäys* 1956, 0: 39–0: 42.

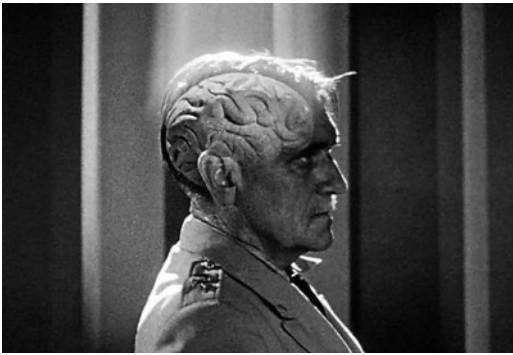
<sup>1079</sup> *Tuntematon maailma* 1955, 0: 38–0: 39. Elokuvassa verrataan käsittelyä lobotomialeikkaukseen, mikä sopisi määritelmänä myös *Lentävien lautasten hyökkäyksen* kenraaliin.

<sup>1080</sup> Swedin & Ferro 2011, 58–59; Suominen 2003, 121.

<sup>1081</sup> Tietokone, joka ennusti ensimmäisten tulosten perusteella oikean lopputuloksen, Eisenhowerin voiton, olikin tavallaan vaalilähettyksen ”tähti”. Ceruzzi 1986, 90–91.

<sup>1082</sup> Edwards 1996, 62, 65.

<sup>1083</sup> Vielä vuonna 1954 tietokoneita myytiin Yhdysvalloissa 20 kappaletta vuodessa. Vuonna 1960 myynti oli noussut 2000:een. Oakley 1990, 232.



*Dehumanisaation erilaisia muotoja: Kuva 24 (ylhällä), The Man from Planet X:n paha tiedemies Mears (vas.) joutuu lopussa muukalaisen kontrolloimaksi; Kuva 25 (keskellä), Lentävien laustasten hyökkäys ja kenraalin aivopesu; Kuva 26, The Brain Eatersin telepaattisesti kommunikoivat parasitit nostettiin esiin AIP:n mainosjulistuksessa, joka saatettiin laatia jopa ennen kuvauksia.*



Tietokoneilla ei ollut 1940-luvulla eikä edes vielä 1950-luvulla merkittävää asemaa teollisuudessa tai edes tiedemaailmassa, vaan niistä saatavan hyödyn oletettiin toimivan lähinnä lisäarvona olemassa olevalle teknologialle.

Visio kyborgista, koneen ja ihmisen symbioosista, vaikutti tietokoneiden kehittelyyn erityisesti sotateollisuudessa. Teknologian kehittyessä myös sotilaita tarkasteltiin eräänlaisena koneena tai tietokoneena, jota voitiin manipuloida tai muokata. Keinoölyn ja kyborgien tutkimus liikkui hyvin teoreettisella tasolla, eikä kyborgivisioilla näyttänyt olevan käytännön sovelluksia. Ideoita kehitelleet tiedemiehet kuitenkin edesauttoivat armeijan siirtymistä kohti puoliautomaattisia ohjaussysteemejä sekä yhteiskunnan automatisoitumista.<sup>1084</sup> Metafora tietokoneesta mielenä tai sähköaivona oli käyttökelpoinen osa kylmän sodan sotateollisuuden diskurssia. Kyse oli teoreettisesta, olemassa olevan teknologian ulottumattomissa olevasta spekuloinnista. Silti hahmotelma ihmiskoneesta, koneen logiikan omanneesta ihmisestä, on luettavissa myös tieteiselokuvista.

Tieteiskirjallisuudessa käsiteltiin 1940- ja 1950-luvulla huomattavasti enemmän robotteja kuin tietokoneita. Kun tietokoneita kuvattiin, ne olivat uhkaavia ”jättiläisaivoja”.<sup>1085</sup> Hunter Heyck (2011) väittää, että tietokoneet ja suuret automaattisesti toimivat koneet kuvattiin 1920–1960-luvun tieteiselokuvissa yleensä uhkina, autoritaarisina systeeminä (tai välineinä), jotka uhkasivat yksilön vapautta.<sup>1086</sup> Tieteiselokuvissa tietokoneet olivat kuitenkin vielä 1950-luvulla sivuosassa, mistä merkittävänä poikkeuksena on *S.O.S. avaruuslaiva*, jossa tietokone pyrki valloittamaan maailman alistamiensa uhrien avulla. Tietokoneen uhkakuva hyödynnettiin myös elokuvan markkinoinnissa. Kampanjalehtisen mukaanokuva kertoi tarinan ”supertietokoneesta”: ”lähes inhimillisestä koneesta, joka pyrkii hallitsemaan maailmaa”.<sup>1087</sup> *S.O.S. avaruuslaiva* onkin ensimmäinenokuva, jossa tietokone (siis ”computer” nykymerkityksessä ymmärrettynä) on tärkeässä osassa juonta ja jossa se uhkakuvaan liittyy mielenvaltaamisen teemaan.

Elokuvan supertietokone ei ole vain tiedonsiirtoväline, vaan personifioitu kone, joka kääntyy luojiaan vastaan ja pyrkii alistamaan heidät palvelijoikseen.<sup>1088</sup> *S. O. S. avaruuslaiva* yhdistää kaksi science fictionin perustarinaa: tarinan

<sup>1084</sup> Edwards 1996, 272–273.

<sup>1085</sup> Haigh 2011, 21–23.

<sup>1086</sup> Heyck 2011, 234. Heyck tosin yleistää liikaa väittäessään, että kaikki koneet olisi kuvattu uhkaksi 1920–60-luvun tieteiselokuvissa. Hän jättää huomiotta esim. *Kielletyn planeetan* ja *S.O.S. avaruuslaivan* sympaattisen Robby-robotin.

<sup>1087</sup> MGM Press Book. AMPAS production files, pressbooks: Invisble Boy.

<sup>1088</sup> Elokuvan suomalaisessa mainosjulistuksessa asia ilmaistiinkin värikkäin sanakäantein: ”Uskomatonokuva elektroniaivon kapinasta, joka uhkaa tuhota koko maailman”. KAVA:n leikekansio 2533, *S.O.S. avaruuslaiva*.

koneesta, joka nousee kapinaan isäntiään vastaan, sekä tarinan dehumanisatiosta.<sup>1089</sup> Elokuvasa tietokone on itseään täydentämällä saavuttanut ”todellisen ajattelun ja todellisen persoonallisuuden”. Se kuvataan oman tietoisuuden omaavaksi älyksi, joka on voimakkaampi ja tehokkaampi kuin parhaatkaan ihmisäivot.<sup>1090</sup> Koneen älykkyys oli saavuttanut vaaralliset mittasuhteet, kun se oli irrottanut alkuperäisestä tehtävästään ja käyttänyt puhdasta älyään väärin tarkoituksiin. Monissa invaasioelokuvissa tällainen itsenäinen, inhimillisistä tunteista eristetty äly osoitettiin epäilyttäväksi: *Se toisesta maailmasta* elokuvan Carrington ihaili juuri olion epäinhimillistä ja ylivoimaista älyä.

Tietokoneiden ohella uhkakuva kontrolloidusta ihmisestä kytkeytyi koneihmisen problematiikkaan, jota käsiteltiin jo Fritz Langin *Metropoliksessa* (1926). Siinä tiedemies Rotwang on rakentanut androidin, jonka hän muuttaa sankaritar Marian kopioksi. Marian androidi-kaksosta ei erota alkuperäisestä ulkonäköllisesti. Androidi-Maria, joka on samanaikaisesti viettelevä ja tuhoava, on tuulos tieteen ja teknologian kontrolloimattomasta kehityksestä, jossa ihmisyyksiä pystytään kopioimaan.<sup>1091</sup> *Metropoliksen* androidi eroaa kuitenkin merkittävästi 1950-luvun invaasioelokuvien dehumanisatio-kuvauksista.<sup>1092</sup> Maria on kunnianhimoisen ja kavalan tiedemiehen luomus, kun muukalaisten kontrolloimat uhrat ovat invaasion välikappaleita. Varsinaisia kyborgikuvauksia oli vain vähän 1950-luvun tieteiselokuvissa, mutta niissä pohdittiin kyllä luonnollisen ja keinoitekoisen elämän rajapintoja. Ihmisen ja koneiden – koneellisuuden – kytkökset olivat myös dehumanisatio-teeman polttopisteessä.

Ihmisen muuttuminen koneeksi ei ollut vain science fictionin luoma uhkakuva, vaan se liittyy koneen ja sielun ongelmaa problematisoineeseen filosofiseen keskustelutraditioon. Jo 1600-luvun luonnonfilosofit pohtivat koneiden ja koneistojen olemusta sekä maailmanjärjestyksen mekaanisia periaatteita. Esimerkiksi Descartesin ajattelussa juuri sielu ja kyky rationaaliseen ajatteluun

<sup>1089</sup> Juonikaava, jossa hyvinvointia tuottava kone kääntyy luojaan vastaan ja muuttuu katastrofien aiheuttajaksi, toistuu myös monissa myöhemmissä tieteiselokuvissa. Jaakko Suominen (2003) korostaa, että tieteistarinoissa ja populaarijulkisuudessa robotteihin ja tietokoneisiin liittyy usein tällaista patoutunutta tuhoivoimaa, joka vain odottaa tilaisuutta päästäkseen esiin. Suominen 2003, 98.

<sup>1090</sup> “It has achieved true thought, true personality. It lives.” *S.O.S. avaruuslaiva* 1957, 1: 02–1: 03.

<sup>1091</sup> Telotte 2004 (1983), 57; Telotte 2009, 46–47.

<sup>1092</sup> Elokuvatutkija Jukka Sihvonen (2004) on todennut, että *Metropoliksessa* kyborgeja käsitellään eri tavalla kuin Ridley Scottin *Blade Runnerin* (1982) kaltaisista tieteiselokuvissa. *Metropoliksessa* kuvaus keskittyy keinoitekoisen elämän luomiseen, *Blade Runnerissa* taas keinoitekoisen ja luonnollisen elämän yhdistäviin ja erottaviin tekijöihin. Tämä erottaa siis Sihvosen mukaan ”uudemmat” kyborgikuvaukset ”vanhemmista”. Sihvosen huomio pitää paikkansa, mutta siinä ohitetaan kokonaan 1950-luvun tieteiselokuva. Sihvonen 2004, 143–145.

erottivat ihmisen eläin-koneesta. Elollisen ja koneellisen – sielullisen ihmisen ja sieluttoman koneiston – välinen suhde ja niiden välisten erojen nimeäminen oli tärkeää määriteltäessä ihmistä suhteessa muuhun luontoon ja esineisiin.<sup>1093</sup> Ihmisen rooli elämän luojana ja sen hävittäjänä eli sekä tieteiskirjallisuuden että -elokuvan perinteessä vahvana Frankenstein-tradition kautta. Mary Shelley'n *Frankensteinissa* ihmisen pyrkimys keinotekoiseen elämän luomiseen kääntyy häntä itseään vastaan. *Frankensteinista* lähtien ihmiskone, ihmisen luoma olio tai kone, oli science fictionissa yleensä tuhon ja kauhun aiheuttaja.<sup>1094</sup> Shelley'n *Frankensteinissa* sekä James Whalen ohjaamassa elokuvaversiossa (1931) käsiteltiin keinoelämää: tiedemiehen hybriksessään luomaa elämää, josta seurasi luojalleen rangaistus. Monet 1950-luvun tieteiselokuvista jatkoivat tätä perinnettä kuvaamalla tiedemiesten kokeilujen tai kahlitsemattoman tieteen sivutuotteena syntyneitä hirviöitä ja luonnonmullistuksia. Invaasioelokuvissa toistuva uhrin fyysinen kontrollointi – aivoihin asennettava kide tai muistipankit – oli jatkoa 1930-luvun Frankenstein-elokuvien ja muiden kauhuelokuvien kuvastolle. Niissä tiedemiesten kokeiden kohteena oli ollut ihmisruumis, jota leikeltiin ja jota käytettiin keinotekoisien elämän raaka-aineena.<sup>1095</sup>

Dehumanisaatio-juonikaava poikkesi kuitenkin Frankenstein-traditioista, sillä siinä tiedemiehen luoma keinoelämä ei ollut tärkein uhkakuva. Tiedon rajoja pohtivan faustisen asetelman sijaan dehumanisaatio pikemminkin representoi kaksoisolentojen ja sielun katoamisen myyttistä perinnettä. Tarinoita kaksoisolennoista löytyy jo Antiikin maailmasta. Doppelgänger-käsitteellä, joka periytyy saksalaisesta folkloresta, viitataan ihmisen kaksoisolentoon. Ihminen kohtaa kopion itsestään tai täysin itsensä kaltaisen olion. Oman kaksoisolentonsa näkeminen liittyy tarinaperinteessä usein kuoleman kohtaamiseen.<sup>1096</sup> Invaasioelokuvat eivät kuitenkaan vain kierrättäneet myyttistä tarinaperinnettä, sillä kaksoisolennoilla oli erilainen merkityssisältö nopeasti automatisoituvassa yhteiskunnassa.

Persoonallisuuden ja inhimillisyyden häviämisen uhkakuva on kytkettävissä yleisiin teknologiapelkoihin, joiden juuret voidaan ulottaa jo 1800-luvulle. Kulttuurin mekanisoitumisen teemaa tarkastelivat monet tieteellis-teknisen kulttuurin sivuvaikutuksista huolestuneet intellektuellit 1950-luvun Yhdysvalloissa. Erich Fromm kuvasi teoksessaan *Terve yhteiskunta* (*The Sane Society*, 1956), kuinka automatisoituneessa teollisuudessa myös työläisestä tulee osa konetta – siis hieman samaan tapaan kuin Langin *Metropoliksessa*. Koneesta, joka aiemmin oli hänen renkinsä, oli nyt tullut hänen isäntänsä. Ihmi-

<sup>1093</sup> Ihmiskoneen erilaisista metaforista 1600- ja 1700-luvulla ks. Sihvonen 2001, 45–50.

<sup>1094</sup> Skal 1998, 56–57 ja passim. Keinoihmisen kertomushistoria on pitkä ja palautuu juutalaiseen Golem-myyttiin, jossa maasta tai savesta koottu olio herätetään henkiin taikavoimien avulla. Golem-myytistä ks. Suominen 2003, 28 ja Asma 2009, 11–12.

<sup>1095</sup> Telotte 1995, 73.

sestä oli tullut koneen jatke, joka kelpasi niihin töihin, joita koneet eivät *vielä* pystyneet tekemään.<sup>1097</sup> Invaasioelokuvien dehumanisaatio-kuvauksissa ihmisen muuttuminen koneen kaltaiseksi automaatiksi liittyi myös kuvitelmiin keinotekoisesta elämästä ja roboteista. Uhkakuva oli kaksijakoinen: toisaalta uhka koneista, jotka syrjäyttävät ihmisen; toisaalta uhka ihmisen muuttumisesta koneeksi.

Tieteiskirjallisuuden ja -elokuvien robottikuvia tutkinut J. P. Telotte on korostanut, että tieteiselokuvien kuvaukset koneihmisistä ja persoonallisuuden menettämisestä limittyvät likeisesti robotismi-fantasioihin, jotka elokuvien ohella ilmenevät niin leluissa kuin sarjakuvissa. Niiden konkreettisena ilmenemismuotona on robotti, ihmisen työpanoksen korvaava kone, mutta niihin kuuluvat myös kyborgi-kuvitelmat sekä ajatus ihmisen muuttumisesta robottimaiseksi olioksi.<sup>1098</sup> Robottien ja tietokoneiden suomalaista populaarijulkisuutta tutkinut Jaakko Suominen (2003) huomauttaa, että populaarijulkisuudessa keskustelluin teema oli nimenomaan ajatus koneen autonomisuudesta, ihmisenkaltaisuudesta. Hän erottaa robottikeskustelusta kaksi perinnettä: mekaanisten työsuoritusten ja konemaisten ihmisten tarkastelun myyteissä, taiteessa ja kirjallisuudessa sekä automaattien rakentamisen ja esittelemisen tradition.<sup>1099</sup> Robotin – samoin kuin koneihmisen – metafora pitää sisällään siis hyvin monenlaisia kertomisen ja esittämisen traditioita. Niissä olennaista ei ole vain robotti itse, vaan robotin ja ihmisen – robotin ja *ihmisyyden* – välinen raja.

Robotti ja androidi vakiintuivat osaksi genren tunnistettavia piirteitä 1940-luvulla yhdysvaltalaisessa tieteiskirjallisuudessa. Robotti-metaforaan sisältyi jo ensimmäisistä robottitarinoista lähtien ambivalenssia. Ne kertoivat ihailusta ja kiinnostuksesta uutta teknologiaa kohtaan. Samanaikaisesti kuitenkin tietoisuus robotin tuomista mahdollisuuksista toi ihailuun kiusallisia pelkoja siitä, että robotit voisivat syrjäyttää ihmiset tai että ihminen *itse* muuttuisi koneen

<sup>1096</sup> Kaksoisolennon teemaa kirjallisuudessa tutkineen Markku Envallin mukaan käsite Doppelgänger ”aktivoituu” 1700-luvun lopulla erityisesti saksalaisessa kirjallisuudessa. Envall korostaa, että kaksoisolento on käsitteenä monihahmoinen ja se että ilmenee lukuisin eri tavoin niin kansanperinteissä kuin kirjallisuudessa. Envall 1988, 10, 15. *Encyclopedia Britannica* määrittelee Doppelgänger-käsitteen seuraavasti: ”(German: ‘double goer’), in German folklore, a wraith or apparition of a living person, as distinguished from a ghost. The concept of the existence of a spirit double, an exact but usually invisible replica of every man, bird, or beast, is an ancient and widespread belief.” *Encyclopedia Britannica* Online. Hakusana: Doppelgänger.

<sup>1097</sup> Fromm 1956, 180.

<sup>1098</sup> Telotte 1995, 22–23 ja passim.

<sup>1099</sup> Suominen 2003, 19, 28. Suominen väitöskirja tosin käsittelee ensisijaisesti suomalaista populaarijulkisuutta, mutta sama huomio pätee yhtä lailla yhdysvaltalaiseen populaarijulkisuuteen.

kaltaiseksi olioksi.<sup>1100</sup> Robotista tuli sekä teknologian hallinnan että sen kahlitsemattomuuden symboli.

Robottien ja ihmisten kohtaamista käsiteltiin runsaasti myös 1950-luvun tieteiskirjallisuudessa. Esimerkiksi Philip K. Dickin novellissa ”James P. Crow” (1954) kuvataan kolmannen maailmansodan jälkeistä, robottien hallitsemaa yhteiskuntaa, jossa ihmiset on alistettu tuottavan työn tekijöiksi ja robottien palvelijoiksi. Tiedollisesti ylivertaiset robotit kontrolloivat herraluokkana yhteiskuntaa, jossa yhteiskuntaluokka määräytyy tiedollisten testien mukaan. Systeemi järkkyy, kun päähenkilö James P. Crow keksii testien kaavan, haastaa robottien vallan ja lopulta nousee hierarkian huipulle. Dickin novellissa yksilö nousee siis kapinaan robottien valtaa vastaan – tosin vain syrjäyttääkseen nämä ja toteuttaakseen omat valtahaaveensa.<sup>1101</sup>

Keinotekoista elämää käsitteleville tarinoille on tyypillistä, että henkiin herätetty automaatti alkaa penätä oikeuksiaan.<sup>1102</sup> Dickin novelli, jossa robotit ovat ottaneet oikeudet omiin käsiinsä, käsittelee tieteiskirjallisuudessa toistuvaa teknologian ja vallan hallinnan ongelmaa. Siinä teknologia on mahdollistanut rauhanomaisen kehityksen, mutta samalla alistanut yksilön luovuttamalla päättäjävallan roboteille. Kun päättäjävalta palautetaan ihmisille, seurauksena ei ole tasapainotilan palautuminen, vaan sitä edeltävien valtakamppailujen toistuminen. Novellin loppu vihjaa siihen, että robottien poistuttua Crow asettuu itse diktatorisesti johtamaan yhteiskuntaa. Ihmiskunta saa takaisin itsemääräämisoikeutensa, mutta palaa samalla väkivallan hobbeslaiseen luonnontilaan.

”James P. Crow’n” kaltaiset robottitarinat käsittelevät sekä koneisiin itseensä liittyviä että yhteiskuntajärjestelmän koneistumisen uhkakuvia. Negatiivinen konekuva toistui monissa tieteiselokuvissa. *S.O.S. avaruuslaivassa* hyödynnettiin tarinaa kapinoivasta koneesta yhdistämällä robotin uhkakuvaan vielä tietokoneen uhkakuva, ja erottamalla vielä nämä kaksi toisistaan.<sup>1103</sup> Robotteihin liitettiin 1950-luvun science fictionissa tunteellisia ja inhimillisiä piirteitä.<sup>1104</sup>

<sup>1100</sup> Telotte 1995, 40–41.

<sup>1101</sup> Philip K. Dick: ”James P. Crow”. Teoksessa Dick 1987 (b), 311–325. Myös Dickin novelli ”To Serve the Master” (1956) käsittelee ihmisten ja robottien vastakkainasettelua. Siinä ihmiskunta on sotinut robotteja vastaan, ja vasta robottien hävittäminen on tuonut rauhan. Robotti on novellissa holtittoman teknologisen kehityksen symboli, jonka irralleen päästäminen aloittaa taas uuden tuhokierteen.

<sup>1102</sup> Sihvonen 2004, 147.

<sup>1103</sup> Christopher Frayling väittää, että 1950-luvun ja vielä 1960-luvun alun elokuvissa tietokoneet olivat etupäässä rekvisiittaa: ne olivat vain kasa johtoja ja välkkyviä valoja, ja niiden tarkoitus jäi epäselväksi. *S.O.S. Avaruuslaivassa* tietokone on kuitenkin keskeinen toimija, joten Frayling yleistää tässä kohdin liikaa. Frayling 2005, 217.

<sup>1104</sup> Jaakko Suominen (2011) korostaa, että robotit kuvattiin 1950-luvulla (ainakin suomalaisessa populaarijulkisuudessa) eräänlaisiksi ”supertietokoneiksi”, joilla oli persoonallisia piirteitä. Suominen käyttääkin esimerkkinä juuri Robby the Robotia. Suominen 2011, 142–144.

Robotti, mekaanisen työn tekijä, on *S.O.S. avaruuslaivassa* kuvattu sympaattisesti, kun taas tietokone on paha, ihmisten hävittämiseen pyrkivä sähköaivo.<sup>1105</sup> Elokuvan lopussa robotti kääntyy kontrolloijaansa tietokonetta vastaan ja tuhoaa tämän. Robotti käyttäytyy tieteiskirjailija Isaac Asimovin ”robottilakien”<sup>1106</sup> mukaisesti, siis kieltäytymällä ihmisten vahingoittamisesta ja pyrkimällä tuhoamaan kohteen, joka uhkaa ihmistä. Hyvä, inhimillinen kone tuhoaa pahan, epäinhimillisen koneen. Uhkana ei siis ole suorittava, vaan ajatteleva kone. Tietokone edustaa keskitettyä ja tunteetonta valtaa, kun taas robotti edustaa yksilöllistä ja inhimillistä teknologiaa. Toisin sanoen kyse on kontrolloimattoman ja kontrolloidun teknologian välisestä erosta. Vaikka robotteihin ja dehumanisaatioon liittyvät juonikaavat näyttävät olevan erilaisia, niissä on silti yhtymäkohtia. Dehumanisaation uhkakuvan ytimessä oli myös kopioitavuus, ihmisen muuttuminen sarjalliseksi, toinen toistaan muistuttaviksi kopioiksi tai kontrolloitaviksi muukalaisten käskyläisiksi.

Muukalaisten kontrolloimat uhrit ovat hekin tavallaan robotteja tai oikeastaan androideja, ihmisen kaltaisia robotteja. Androideja ja dehumanisoituja ihmisiä yhdistää tietynlainen rajatila-ihmisyys. Ilkka (Frans) Mäyrän (1997) mukaan koneihminen on ihmissuden kaltainen rajatilahahmo, kahden erilaisen elämänmuotokategorian väliin jäävä hirviö.<sup>1107</sup> Ihminen on muuttunut käsittämättömäksi toiseksi, inhimillisen ihmisyyden vastakohtaksi, joka kuitenkin on vielä ihminen. Myös Outi Hakola korostaa, että elokuvien elävät kuolleet – vampyyrit, zombiet ja muumiot – horjuvat hahmoina elämän ja kuoleman välitilassa. Ne kyseenalaistavat vallitsevan sosiaalisen järjestyksen sekä kuolemaan liittyvät kategorisoinnit ja tabut. Elokuvat kutsuvat katsojia tulkitsemaan kuoleman sosiokulttuurisia merkityksiä: elävien kuolleiden uhka paljastaa kuolemakäsitteiden neuvotteluprosessin sekä tarjoaa ”julkisen areenan” keskustelulle kuolemasta.<sup>1108</sup>

Muukalaisten kontrolloima uhri on myös rajatilassa: hän on puoliksi elävä organismi ja puoliksi kone, puoliksi muukalainen ja puoliksi ihminen. Siksi dehumanisaatioissa käsitellään sekä kulttuurisen normaaliuden että tieteellis-tek-

<sup>1105</sup> Elokuvan ystävällinen robotti oli jo tuttu katsojille, sillä se oli *Kielletyssä planeetassa* nähty Robby -robotti, jota tuotantoyhtiö MGM hyödynsi näin uudestaan.

<sup>1106</sup> Isaac Asimovin vuonna 1940 esittämän kolmikohtaisen robottilain mukaan robotti ei saanut missään yhteydessä vahingoittaa ihmistä, ei myöskään toisen ihmisen käskystä. Asimov laati robottilait jo 1940, mutta laajemmin tunnetuksi ne tulivat novellikokoelmassa *I, Robot* (1950). Robottilaeista ks. Telotte 1995, 43.

<sup>1107</sup> Mäyrä 1997, 241.

<sup>1108</sup> Hakola 2011, 79, 262. Hakola ei tosin käsittele 1950-luvun tieteiselokuvia: hänen tutkimusmateriaalinaan on kahdeksan vuosina 1932–2002 valmistunutta vampyyri-muumio- ja zombie-elokuvaa. Hakolan huomiot elävä kuollut -elokuvista kuoleman neuvotteluprosessina sopivat varsin hyvin myös dehumanisaatiota käsitteleviin tieteiselokuviin.



nisen kulttuurin tuottamien haasteiden ongelmaa. Koneihmisyuden uhkakuva oli dualistinen, ja myös dehumanisaatiossa kohtasi kaksi hyvin erilaista uhkaa. Toisessa ihminen muuttui muukalaiseksi, toisessa ihminen kytketään osaksi koneistoa ja/tai keinotekoisesti luotua elämää. Ihminen oli sekä muukalainen että koneihminen: vieras ja epäinhimillinen olio, mutta myös uusinnettavissa oleva koneiston osa. Seuraavassa alaluvussa tarkastellaan yksityiskohtaisemmin tieteiselokuvaa, joka toi muukalaisten kontrolloimat uhrin keskelle yhdysvaltalaisista ydinperheistä.

## 5.2. Avaruuden pirut ja mielen valtaaminen

William Cameron Menziesin ohjaama *Avaruuden pirut* sai ensi-iltansa toukokuussa 1953. Se määritteli yhdessä Jack Arnoldin *Yön meteorin* kanssa dehumanisaatiota käsittelevän invaasioelokuvan peruspiirteet. Elokuviin oli yhtymäkohtia, kuten esi- tai pikkukaupunkimiljö, ihmisiä kaappaavat muukalaiset sekä tiedemiehen nostaminen sankarin rooliin. Kuitenkin elokuvat poikkesivat toisistaan, sillä niiden kuva muukalaisten invaasion tarkoituksista oli vastakkainen. Näistä kahdesta *Avaruuden pirut* vaikutti enemmän juonikaavan kehittymiseen. Sen asetelma pikkukaupunkiin kohdistuvasta invaasiosta vakiintui myöhemmin erääksi invaasioelokuvan eniten toistetuista perustarinoista, jonka tunnetumpi edustaja on kolme vuotta myöhemmin valmistunut *Varastetut ihmiset*. Kuitenkin juuri *Avaruuden pirut* toi muukalaisten aivopesemät uhrin yhdysvaltalaiseen tieteiselokuvaan. Elokuvan mainosjulisteissa kuvataankin, kuinka avaruudesta tulevat ”vihreät hirviöt” kaappasivat ihmisiä ja tekivät heistä kavalien pyrkimystensä välikappaleita.<sup>1109</sup>

*Avaruuden pirujen* tuotantohistoria oli huomattavasti pidempi kuin *The Man from Planet X*:n kaltaisissa nopeasti tehdyissä elokuvissa. John Tucker Battlen alkuperäinen käsikirjoitus oli laadittu jo syksyllä 1950, mutta kun elokuva pääsi kaksi vuotta myöhemmin tuotantoon, käsikirjoittajaksi oli vaihtunut Richard Blake ja ohjaajaksi oli tullut pitkän linjan ammattilainen Menzies, joka oli tehnyt näyttävän uran Hollywoodissa taiteellisena suunnittelijana (art director) ja joka oli jo ohjannut tieteiselokuvia.<sup>1110</sup> Menziesin tapaan myös elokuvan kuvaaja John Seitz oli jo mykän elokuvan kaudella uransa aloittanut Hollywood-veteraani. Elokuvan budjetti oli tietävästi 290 000 dollaria. Lavastaja Boris Levenin

<sup>1109</sup> “From out of space... came hordes of green monsters! Capturing at will the humans they need for their own sinister purposes!” . “Invaders from Mars Attack Planet Earth”. Exhibitor’s Campaign Book, 2. KAVA:n leikekansio 2532, *Avaruuden pirut*.

mukaan se oli ”kengännauhahudjetti”<sup>1111</sup>, mikä on liioittelua, sillä tieteiselokuvia kyhättiin kasaan huomattavasti pienemmilläkin rahasummilla. Elokuva tuotti varmasti siihen sijoitetut rahat hyvin takaisin, vaikka ei se ollut suuri kaupallinen menestys. Ainakaan se ei yltänyt *Variety*n vuoden 1953 Top Grossers-listalle, johon oli päässyt 134 menestyneintä elokuvaa. Listan viimeiset olivat tuottaneet miljoona dollaria, joten elokuva ei ollut rikkonut tätä rajaa. Toisaalta myös vuoden menestyneimmät tieteiselokuvat olivat kaukana kärkisijoista, menestyneimpänä *Syvyyksien hirviö* (*The Beast from 20.000 Fathoms*) 2,25 miljoonan dollarin tuloilla. Siitä oli vielä pitkä matka menestyneimmäksi listatun CinemaScope-raamattuspehtaakkelin *Näin hänen kuolevan* (*The Robe*) 20–30 miljoonan dollarin tuloihin.<sup>1112</sup>

*Avaruuden pirujen* alussa kuvataan keskiluokkaista, esikaupunkialueella asuvaa kolmihenkistä perhettä. Isä (Leif Erickson) on läheisessä sotilastutkimuskohdassa työskentelevä insinööri, äiti (Hillary Brooke) on – tietysti – kotona ja vilkas pikkupoika David (Jimmy Hunt) katselee kaukoputkella tähtiä. Vanhemmat laittavat poikaa nukkumaan, ja asetelma on kuin mistä tahansa lämminhenkisestä, pikkukaupungin tai esikaupungin elämää lempeästi kuvaavasta perhe-elokuvasta. Ilmapiiri kuitenkin muuttuu, kun taivaalta kuuluvat jyrähdykset heittävät varjot esikaupunkitalon ylle ja David näkee ufon laskeutuvan läheiselle hiekkakuopalle.

Davidin kertomusta kuunnellut isä lähtee laskeutumispaikalle katsomaan, mitä on tapahtunut. Isän palatessa nähdään erikoislähikuva hänen kasvoistaan ja musiikki muuttuu astetta dramaattisemmaksi. Uhkaavaa vaikutelmaa korostaa vielä se, että erikoislähikuva isän kasvoista on ensimmäinen lähikuva elokuvassa. Isän katse on tyhjä, kasvot ilmeettömät ja puhe oudon katkonaista ja töksähtelevää. Perheen turvallinen johtohahmo tiuskii nyt kiivaasti vaimolleen ja lyö poikaansa tämän inttäessä vastaan.<sup>1113</sup>

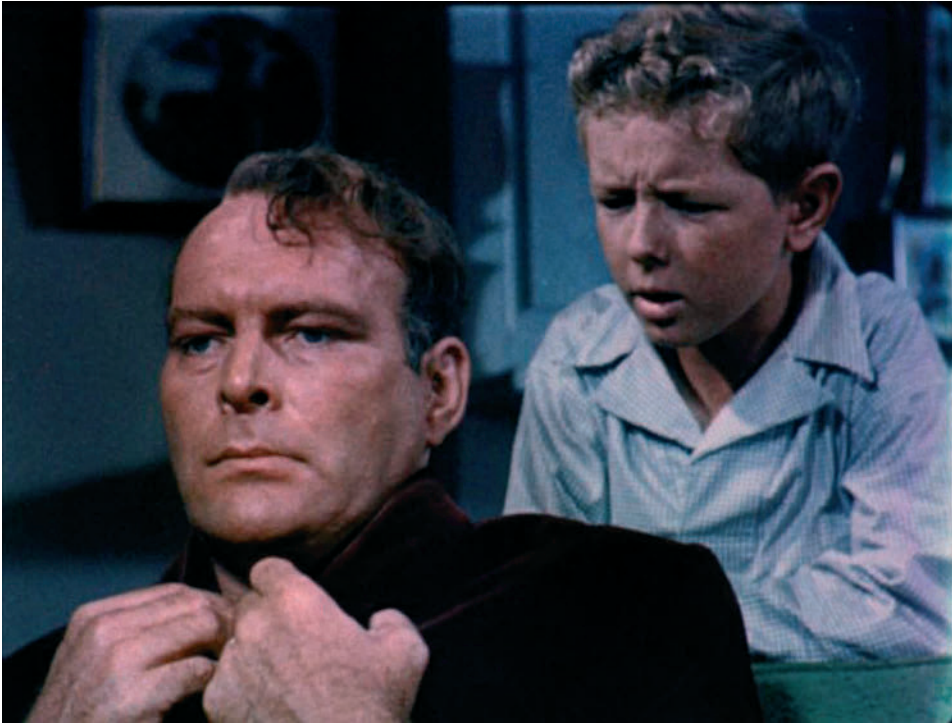
Tässä on eräs vuosikymmenen invaasioelokuvan keskeisistä kohtauksista: muukalaiset ovat tunkeutuneet perhepiiriin ja muuttaneet isän tunteettomaksi, zombien kaltaiseksi hirviöksi. Kohtaus on lähes sellaisenaan John Tucker Batt-

<sup>1110</sup> Menziesin ura lavastajana oli alkanut jo mykän elokuvan kaudella Douglas Fairbanksin elokuvissa. Hän vastasi tuotannon suunnittelusta David O. Selznickin eepoksessa *Tuulen viemää* (*Gone With the Wind*, 1939), josta hänelle myönnettiin myös Oscar. Tieteiselokuvan parissa hän oli askarrellut jo vuonna 1936 ohjatussaan H.G. Wells -filmatisoinnin *Tulevia aikoja*.

<sup>1111</sup> Fischer 2000, 444.

<sup>1112</sup> *Variety Weekly* 13.1.1954. Kansiossa *Variety's Rental Charts*, Vol 1., AMPAS. Listalle vuonna 1954 päässeitä tieteiselokuvia olivat *Syvyyksien hirviö* (*The Beast from 20.000 Fathoms*) välillä 40–43 (2, 25 milj.dollaria), *Maaailmojen sota* välillä 49–61 (2 milj.dollaria) ja *Yön meteori* välillä 76–80 (1, 6 milj. dollaria).

<sup>1113</sup> *Avaruuden pirut* 1953, 0: 10–0: 14.



*Kuva 27: Avaruuden piruissa pikkupoika David huomaa isänsä muuttuneen hirviöksi, jolla on palohaavaa muistuttava merkki niskassa.*

len alkuperäisessä käsikirjoituksessa. Siinä isän kasvoja kuvataan ”kireiksi” ja hänen hymyään ”väkinäiseksi”. Elokuvasa isä ei kuitenkaan hymyile, vaan hän näyttää tyystin ilmeettömältä.<sup>1114</sup>

Seuraavaksi David huomaa, että paikalle saapuneet kaksi poliisia käyttäytyvät samalla tavalla monotonisesti kuin isäkin. Kaikilla kolmella on arpi niskassa, mikä on konkreettinen fyysinen todiste siitä, että he ovat joutuneet muukalaisten ohjailemiksi. Yksityiskohta muistuttaa Heinleinin *The Puppet Mastersia*, jossa parasitit myös kiinnittyivät uhrin niskaan. Kuitenkin jo Battlen syyskuun 1950 käsikirjoitusversiossa – joka oli siis kirjoitettu ennen kuin Heinleinin romaani (1951) oli ilmestynyt – kontrollin tunnusmerkkinä oli nimenomaan niskamerkki.<sup>1115</sup> Samankaltaisuus osoittaa, kuinka hankala on määrittää dehumanisaatio-juonikaavan alkupistettä. Eri tekijät kehittivät tahoillaan teema samaan suuntaan.

<sup>1114</sup> *Invaders from Mars*. Original Screenplay by John Tucker Battle. Revised 5.9.1950, 9 (tulostettu versio), kohtaus 32.

<sup>1115</sup> *Invaders from Mars*. Original Screenplay by John Tucker Battle. Revised 5.9.1950, 10 (tulostettu versio), kohtaus 34.

Uhrin houkutellessaan yksi kerrallaan hiekkakuopalle, jossa heidät siepataan muukalaisten alukseen. Marsin ”kuolevaa rotua” edustavien muukalaisten tekemät sieppaukset kohdistuvat pikkukaupungin avainhenkilöihin ja heidän perheisiinsä. Myös naapurin pikkutyttö Kathy (Janine Perreau) joutuu marsilaisten kontrolloimaksi ja yrittää tappaa tiedemies-isänsä sytyttämällä tulipalon. Niskassa olevaa merkkiä lukuun ottamatta marsilaisten ohjailmia yksilöitä ei fyysisesti erota muista ihmisistä. Sen sijaan käytös kavaltaa heidät. Käsikirjoituksessa kuvataan, kuinka muukalaisten kontrolloiman Kathyn katse on ”utealias, kylmä ja voitonriemuinen”.<sup>1116</sup> Muukalaisten valtaan joutuneet ovatkin tunteettomia, viileitä ja etäisiä – kuin kauko-ohjattu robotteja.

## Vanhemmat muukalaisina

*Avaruuden pirut* kuuluu niihin tieteiselokuvaan, joissa lapset ovat keskeisessä roolissa. Kuten *Uhkavaatimuksessa maalle*, myös *Avaruuden piruissa* pikkupojan kokemusmaailmalla on tarinassa tärkeä osa, joskin sen merkitys on päinvastainen. Wisen elokuvassa Bobby on ainoa, joka pystyi vaistovaraisesti ymmärtämään muukalaisen hyväntahtoisuuden ja suhtautumaan tähän ilman ennakkoluuloja. Sen sijaan Menziesin *Avaruuden piruissa* David on aluksi ainoa, joka havaitsee muukalaisten invaasioyrityksen. Davidin subjektiivinen kokemus toimiikin alkupuolen narratiivisena johtolankana. Lapsinäkökulma invaasioon ei ollut vain kerronnallinen ratkaisu, sillä lapsen painajaiseen samastuminen ei varmasti ollut vaikeaa sille yleisölle, jolle elokuva oli ensisijaisesti suunnattu.

Sarjakuvia ja tieteisnovelleja ahmineet nuoret olivat potentiaalinen kohde-ryhmä, ja elokuvan kampanjalehtisessä tuottaja Edward L. Alperson Jr. totesi, että fanzine-julkaisujen saama suosio osoitti science fictionissa piilevät mahdollisuudet.<sup>1117</sup> Myös aikalaiskritiikeissä noteerattiin pyrkimys houkutella nuoria katsojia teattereihin. *Variety*n mukaan *Avaruuden pirut* oli tarkoitettu nuorille ja ”toiminnan ystäville”.<sup>1118</sup> *The New York Timesin* kriitikko Oscar Godbout suhtautui Menziesin elokuvaan nuivasti, mutta otti arvostelussaan

<sup>1116</sup> Viitataan nyt siis ”lopulliseen” käsikirjoitukseen. *Invaders from Mars*, Script, Revised 17.9.1952, 54, AMPAS. Elokuvassa lähikuva Kathyn ilkeästä hymystä todentaa käsikirjoituksen kuvauksen. Ks. *Avaruuden pirut* 1953, 0: 17–0: 18.

<sup>1117</sup> ”Invaders from Mars Attack Planet Earth”. Exhibitor’s Campaign Book, 3. KAVA:n leikekansio 2532, *Avaruuden pirut*.

<sup>1118</sup> *Variety*, 8.4.1953, VCSFR, 97. Myös *Motion Picture Heraldin* arvostelussa oletettiin, että ”nuoret rakastaisivat” elokuvaa. *Motion Picture Herald* 11.4.1953, 1790.

kuitenkin kohderyhmän huomioon toteamalla, että elokuva oli suunnattu ”nykypäivän avaruushulluille nuorille”.<sup>1119</sup>

*Avaruuden pirujen* estetiikassa lapsen näkökulma toteutuu hyvin konkreettisesti, sillä useassa kohtauksessa kamera taltioi tapahtumia lapsen perspektiivistä. Tuloksena on standardiratkaisuisia poikkeava tilavaikutelma. Menzies oli lavastamisen ja kohtausten suunnittelun asiantuntija, ja hänen elokuvissaan *mise-en-scène* sai enemmän painoarvoa kuin Hollywood-elokuvissa yleensä.<sup>1120</sup> Menzies aloitti uransa lastenkirjojen kuvittajana ennen siirtymistään Hollywoodiin, mikä on kiinnostava detalji, kun ajatellaan *Avaruuden pirujen* lapsiperspektiiviä. Alakulmakuvat olivat muutenkin tyypillisiä Menziesille, joka kiinnitti erityistä huomiota kuvakompositioon. David Bordwellin (2010) mukaan Menziesin syvyyssuuntaa korostavat kuvakompositiot olivat itsessään sarjakuvamaisia ja staattisia, sillä kameraliike oli niissä alisteinen komposition vakuuttavuudelle.<sup>1121</sup>

Visuaalisuuden ylikorostuminen näkyy myös *Avaruuden piruissa*. Juuri Menziesin ja Seitzin omaperäiset, syvyysvaikutelmaa korostavat lavastus- ja kuvausratkaisut sekä kekseliäs värien käyttö luovat elokuvan alkupuoleen kireän tunnelman. Tapahtumien ja erityisesti tilojen outouttaminen näkyy lavastuksessa, ja varsinkin kohtauksessa, jossa David juoksee poliisiasemalle kertomaan vanhempiansa kaappaamisesta. Elokuvatutkija Patrick Lucanio toteaa, että poliisiaseman lavastus (valkoiset seinät, pitkä käytävä, massiivinen vastaanottopöytä) ja kuvakulmat konkretisoivat Davidin avuttomuuden. Kamera taltioi käytävää pitkin juoksevan Davidin yläviistosta, luoden kolkon ja kylmän tunnelman kohtaukseen.<sup>1122</sup> Poliisiaseman lavastus poikkeakin muiden tilojen lavastuksesta liioitelluilla muodoillaan.<sup>1123</sup> Poliisiasema ei ole enää järjestyksen tyyssija, vaan osa outoa, vääristynyttä todellisuutta (ks. kuva 28). Tämä on tyypillistä science fictionille ja sen vieraantumismetodille, jossa turvallisen ja vieraan raja hämärtyy tai jossa vakiintuneiden käsitteiden merkitys muuttuu.

<sup>1119</sup> “Full of impossible actions and childish imaginings it was designed to meet the demands of today’s space-truck youngsters”. Oscar Godbout: “Invaders from Mars”, *The New York Times* 30.5.1953, *The New York Times Film Reviews, Volume 4, 1949–1958*, 2700.

<sup>1120</sup> Menziesin elokuvissa Hollywood-elokuvan perinteiset vahvuudet, sujuva tarinankeronta ja henkilöohjaus, jäivät vähemmälle huomiolle kuin *mise-en-scène*. Warren 1982, 118–119; Bordwell 2010.

<sup>1121</sup> Bordwell 2010. Bordwell ei tosin arvosta *Avaruuden piruja* korkealle Menziesin tuotannossa.

<sup>1122</sup> Lucanio 1987, 125. Ks. myös Sobchack 2001 (1987), 54.

<sup>1123</sup> Matthews 2007, 36. Matthews vertaa poliisiaseman kylmää ja riisuttua ilmettä Stuart Kelstonin laboratorion ”ystävälliseen ilmapiiriin”.



*Kuva 28: Poliisiaseman lavastuksessa näkyy ohjaaja Menziesin persoonallinen kädenjälki.*

Elokuvan alussa pikkupojan arkipäiväinen maailma hajoaa yhtäkkiä palasiksi ja muuttuu lähes absurdiksi painajaiseksi. *Avaruuden pirujen* ensimmäinen 30 minuuttia näyttääkin lapsen perspektiivistä nähdyltä vieraantumiskuvaukselta. Luotettavat poliisit muuttuvat vihollisiksi, eikä edes perhe ole enää lapsen turvapaikka, vaan vanhemmat yrittävät viedä jälkikasvunkin muukalaisten käsiteltäviksi. Naapurin pikkutyttö on muuttunut muukalaiseksi ja yrittää polttaa vanhempiensa talon. Ajatus vanhempien muuttumisesta viholliseksi omalle lapselleen poikkesi radikaalisti klassiselle Hollywood-elokuvalle ominaisesta yhdysvaltalaisen ydinperheen glorifioinnista.

*Avaruuden pirujen* kuvaamaa vanhempien muutosta käsiteltiin melko samantyyppisesti Philip K. Dickin vuonna 1953 kirjoittamassa novellissa ”Isäolio” (The Father-Thing), jossa pikkupoika huomaa isänsä muuttuneen muukalaiseksi. Novelli on kirjoitettu kesällä 1953, kun *Avaruuden pirut* tuli valkokankaalle toukokuussa 1953. Novellin alussa kuvataan perheenisän muutosta tavalla, joka voisi olla suoraan *Avaruuden pirujen* käsikirjoituksesta:

Ted Waltonin kasvot menettivät hetkeksi kaikki tutut piirteensä. Niiden alta hohti jotain vierasta ja kylmää, kuin niljakasta, luikertelevaa massaa.

Silmät sumenivat ja peittyivät kuin ikivanhaan, kiiltävään kalvoon. Tavallisen väsyneen, keski-ikäisen perheenisän kasvot katosivat kokonaan. Ja sitten ne muuttuivat entiselleen – ainakin melkein.<sup>1124</sup>

*Avaruuden pirujen* tapaan myös Dickin ”Isäoliossa” invaasio kohdistuu keski-luokkaiseen, esikaupungin omakotitalossa asuvaan perheeseen. Vaikka *Avaruuden pirut* luokitellaan yleensä tieteiselokuvaksi, se sopii elokuvakriitikko Robin Woodin (1989) teoriaan kauhuelokuvan peruskaavasta, jossa hirviö uhkaa normaaliutta. Wood korostaa, että nimenomaan normaaliuden ja hirviön välinen suhde on kauhuelokuvan todellinen perusaihe.<sup>1125</sup> *Avaruuden piruissa* kyse ei ole vain siitä, että ulkoinen paha uhkasi yksilöä, perhettä ja yhteiskuntajärjestelmää. Elokuvan alkupuolella asetelma on hämmäntävämpi, sillä siinä normaalius itsessään muuttuu hirviömäiseksi. Vieraantumiskuvauksena elokuvaa voi verrata Alfred Hitchcockin 10 vuotta aiemmin ohjaamaan *Epäilyksen varjoon* (*Shadow of a Doubt*, 1943), jossa sukulaistensa vieraaksi saapunut Charlie-eno paljastuu kylmäveriseksi murhaajaksi. Myös Hitchcockin elokuvassa normaali perhe näytti olevan uhattuna sisältä päin, mikä oli epäkonventionaalista Haysin koodin ja ”viihdettä koko perheelle” -ajattelun ohjaamissa Hollywood-tuotannoissa.

Uhkakuvan merkitys on kuitenkin näissä kahdessa elokuvassa erilainen. *Epäilyksen varjossa* pahuus pesii perhepiirin sisällä, kun taas *Avaruuden piruissa* ulkopuolinen paha ottaa perheenjäseniä valtaansa eli ydinperhettä vastaan suunnattu hyökkäys tulee sittenkin ulkopuolelta. Ahdistava asetelma, jossa poika kamppailee hirviöiksi muuttuneita vanhempiaan vastaan, siirtyy *Avaruuden piruissa* kuitenkin nopeasti taka-alalle. David löytää sijaisvanhemmat psykologi Pat Blakesta (Helena Carter) ja tiedemies Stuart Kelstonista (Arthur Franz), jotka uskovat hänen kertomustaan ja hälyttävät sotilaat taisteluun marsilaisia vastaan. Normaaliuden ja hirviön rajaviivan hämärtäminen ei ollut yleistä valtavirran tieteiselokuvassa sen enempää kuin klassisen kauden Hollywood-narratiivissa yleensä. Siksi myös *Avaruuden piruissa* – toisin kuin myöhemmin *Varastetuissa ihmisissä* – normaaliuden hirviömäisyys neutralisoidaan marsilaisten ja yhdysvaltalaisen yhteiskunnan vakiintuneiden instituutioiden väliseksi kamppailuksi.

<sup>1124</sup> Dick, Philip K.: ”The Father-Thing”. Dick 1987 (c), 102. Novelli löytyy myös teoksesta: Dick, Philip K.: *Mahdoton planeetta*. Suomentanut Kristiina Drews, WSOY, Porvoo 1990. Sitaatin käännös seuraa Drewsin käännöstä.

<sup>1125</sup> Vaikka Woodin teoria koskee kauhuelokuvaa ja vaikka hänen tutkimusesimerkinsä keskittyvät etupäässä 1970-luvun kauhuelokuvaan, hän sijoittaa myös 1950-luvun invaasioelokuvat, kuten *Maailmojen sota*, sen piiriin. Tämäkin yksityiskohta osoittaa, kuinka häilyviä kauhuelokuvan ja tieteiselokuvan rajat ovat. Wood 1989, 117–127.

Yhteisökuvauksena *Avaruuden pirujen* alkupuoli poikkeaa Hollywoodin siihenastisista standardikaavoista. Dehumanisaatio-juonikaavassa yhdysvaltalaista esikaupunkia ja pikkukaupunkia kuvattiin aivan erilaiseen sävyyn kuin esimerkiksi Frank Capran ohjaamissa 1930-luvun elokuvissa. Capran sydämeliset yhteisökuvaukset ja *Avaruuden pirujen* invaasiotarina edustavat erilaista lajityyppikuvastoa, joita ei voi sellaisenaan rinnastaa. Yhteisökuvauksen eroavuudet ovat silti paljastavia. Pikkukaupunki oli Capran elokuvissa Washingtonin valtapelin, keinottelun ja korrupcion vastakohta. Niissä pikkukaupunki representoi kaikkea sitä, mikä yhdysvaltalaisessa demokratiassa oli hyvää ja turmeltumatonta. Pikkukaupunkien Amerikan ihmiset olivat rehellisiä, työteliäitä, lähimmäistään auttavia ja naiivudessaan vilpittömiä. Sen yhteisössä tiivistyivät yhdysvaltalaisen demokratian ja yksityisyritteliäisyyden parhaat puolet.<sup>1126</sup> *Avaruuden piruissa* capralaisen pikkukaupungin kiinteä yhteisöllisyys on poissa, ja tilalla ovat tunteensa menettäneet muukalaisten invaasion uhrin. Kylmä, mekaaninen ja väkivaltainen järjestelmä on syrjäyttänyt lämpimän inhimillisen, yhteisön välittömään demokratiaan perustuvan kulttuurin.

Marsilaisten hyökkäyksen kohteena on sotilastukikohta, jonka ympärille koko esikaupunki näyttää rakentuneen. Rob Latham (1995) korostaa, että sotilastukikohta avaruusraketteineen, laboratorioineen ja tiedemiehineen on muuttanut esikaupunkimiljöön suurvaltakamppailun näyttämöksi. Esikaupunkialueen metaforana toimisi näin hiekkakuoppa, jossa marsilaiset vetävät uhrinsa maan alle ja tekevät heistä robottimaisia, inhimilliset erityispiirteensä menettäneitä palvelijoita.<sup>1127</sup> Elokuvan todellisena uhkakuvana eivät olisi muukalaiset, vaan yhteiskuntaa hallitseva tieteellis-sotilaallinen eliitti. Ongelmallista tässä näkemyksessä on se, että *Avaruuden pirujen* mahdollista kriittisyyttä korostava tutkija joutuu suorittamaan melkoista tulkinnallista oikomista. Pian elokuvan ensimmäisen kahdenkymmenen minuutin jälkeen sen asetelma muuttuu lajityypin valtavirralla ominaiseksi ”me vastaan ne” -vastakkaisasetteluksi. Niinpä Lathaminn rinnastus ei sovi tyydyttävästi kuvaamaan *Avaruuden pirujen* merkityssisältöä, joka sittenkin palautuu mustavalkoisempiin uhkakuviin.

*Avaruuden piruissa* muukalaisten tavoitteena on estää Yhdysvaltain aseteknologinen kehitys ja avaruusrakettien rakentaminen. Marsilaisten tavoitteita pohtiva tiedemies Stuart Kelston ja psykologi Pat Blake yhdistävät muukalaisten tulon avaruusrakettien kehittelyyn:

<sup>1126</sup> Viitataan tässä erityisesti Capran elokuvaan *Mr Deeds tulee kaupunkiin* (Mr Deeds Goes to Town, 1936) ja *Mr Smith lähtee Washingtoniin* (1939).

<sup>1127</sup> Latham 1995, 200–201. Latham vertailee teosta Tobe Hooperin ohjaamaan uudelleenfilmatisointiin (1986).



Stuart Kelston: Kun saadaan raketti kauas avaruuteen, se voidaan ankkuroida sinne. Avaruusasemat ovat sen jälkeen vain ajan kysymys. Ne toimisivat atomivoimalla ja kauko-ohjauksella. Jos jokin valtio kävisi kimp-puumme, pyyhkäisisimme sen olemattomiin nappia painamalla.

Pat Blake: Luuletko, että raketten takia ne...

Stuart Kelston: Jos olisit marsilainen, olisit kehittänyt mutantit pitämään rotusi elossa sekä rakentanut avaruusaluksia, joissa olisi mahdollisuus elämiseen. Sitten jonkun muun planeetan asukkaat lähettäisivät raketteja, jotka vaarantaisivat sinun alueesi. Etkö tekisi asialle jotain?<sup>1128</sup>

Tätä dialogia ei ole Battlen alkuperäisessä käsikirjoitusversiossa (5.9.1950), mutta se löytyy kyllä Richard Blaken lopullisesta (17.9.1952) käsikirjoituksesta.<sup>1129</sup> Muukalaisten tavoitteet kytketään näin alkuperäistä käsikirjoitusta eksplisiit-tisemmin Yhdysvaltain ase- ja avaruusteknologian ylivoimaan. Muukalaisten invaasio onkin sidoksissa kylmän sodan asevarustelukilpailuun, mikä tukee tulkintaa, jossa invaasiota tarkastellaan kylmän sodan metaforana. *Uhkavaa-timuksessa maalle* aseteknologian kontrolli esitettiin järkevästi perusteltuna vaatimuksena, kun taas *Avaruuden piruissa* muukalaisten pyrkimys elintilan-sa puolustamiseen kuvataan silkkana häikäilemättömyytenä ja valtapoliittisena toimenpiteenä. Yhdysvaltain sotilaallinen varustautuminen on välttämätöntä vihollisen hyökkäyksen torjumiseksi. *Avaruuden pirujen* voi nähdä ikään kuin ennakoivan tulevaa avaruuskilpailua: avaruusasemat antaisivat Yhdysvalloille edun Neuvostoliittoon nähden, ja sotatilanteessa vihollinen voitaisiin tuhota ”nappia painamalla”.

*Avaruuden pirut* alkaa paranoidina esikaupunkikuvauksena, mutta loppua kohden se muuttuu samantyyppiseksi taistelukuvaukseksi kuin myös vuonna 1953 valmistunut *Maailmojen sota*. Käännös tapahtuu, kun tiedemies Kelston hälyttää armeijan apuun. Pian sen jälkeen näytetään otoksia marsilaisia vastaan vyöryvistä panssarivaunuista. Otokset voisivat olla armeijan propagandafilmitä tai sotaelokuvasta, eivätkä ne edes vie juonta eteenpäin, vaan päinvastoin poikkeavat kokonaisuudesta. Michael Hardin (1997) on laskenut, että elokuvassa on yhteensä 42 otosta armeijan kalustosta ja sotilaista.<sup>1130</sup> Kyse onkin stock footage -otoksista. Selitys niiden runsaaseen käyttöön saattoi olla pikemminkin tuotannollinen kuin esteettinen. Bill Warren epäilee, että elokuva olisi jäänyt liian lyhyeksi ja siksi otoksia panssarivaunuista piti lisätä enemmän kuin mikä olisi ollut kokonaisuuden kannalta tarpeellista. Armeijaotoksia on ripoteltu ainakin

<sup>1128</sup> *Avaruuden pirut* 1953, 0: 30–0: 32.

<sup>1129</sup> *Invaders from Mars*. Original Screenplay by John Tucker Battle. Revised 5.9.1950, ks. kohtaukset 112–119; *Invaders from Mars*, Script, Revised 17.9.1952, 47 (kohtaus 82), AM-PAS.

<sup>1130</sup> Hardin 1997.

kolmeen eri kohtaan.<sup>1131</sup> John Tucker Battlen alkuperäisestä käsikirjoituksesta ei löydy tällaista panssarivaunujen vyöryä.

Raoul Kraushaarin musiikki paljastaa tavallaan elokuvan ideologisen muutoksen. Armeija-otosten taustalla soiva musiikki on kuin suoraan westernistä, jossa ratsuväki valmistautuu lyömään intiaanit. Esikaupunkiyhteisön kuvaus vaihtuu sotaelokuvaa muistuttavaksi armeijan kalustoesittelyksi. Ihmiskunnan ja muukalaisten kohtaaminen on armotonta sota, jossa armeijan sotilaallisen kapasiteetin esittely on keskeisessä roolissa. Kenraali Fielding (Morris Ankrum) uhoaa, että muukalaiset eivät voi armeijalle mitään: ”Jos he haluavat taistelua, niin saamansa pitää”.<sup>1132</sup> Monien muiden invaasioelokuvien tapaan *Avaruuden pirut* todistaa, että Yhdysvaltain armeijan tulivoima ei lopu taistelussa vihollista vastaan.<sup>1133</sup> Yhdysvaltalaisen science fictionin kylmä sota -kuvauksia tutkinut David Seed (1999) onkin todennut, että elokuva muuttuu eräänlaiseksi kompensatiofantasiaksi Korean sodasta.<sup>1134</sup> Painopisteen siirtäminen pikkupojan näkökulmasta armeijan näkökulmaan selkeyttää viholliskuvan ja samalla ve-sittää tarinan alkupuolen tunnelman, jossa perusnormit olivat uhattuna. Nyt Davidin tukena ovat kenraali, psykologi ja tiedemies – siis vallitseva yhteiskuntajärjestelmä, joka koettaa pelastaa Davidin vanhemmat ja tuhota viholliset. Vihollinen on ulkoistettu ja rintamalinjat ovat selvillä. Lopputaistelussa David ja Pat kaapataan marsilaisten alukseen. Siellä he kohtaavat marsilaisten johtajan, ”Korkeimman älyn”, joka luonut joukon mutantteja palvelijoikseen.

Pikkupojan näkökulmaan palataan elokuvan lopussa, jolloin selviää, että koko tarina oli vain Davidin unta. David herää taas esikaupunkikodistaan, jossa kaikki on kuin ennenkin – kunnes viimeisissä kuvissa David näkee taas ufon laskeutuvan hiekkakuopalle. Kohtaus, jossa David näkee ufon laskeutuvan, on alussa ja lopussa muuten identtinen, mutta loppukohtauksessa aluksen aiheuttama ääni on hieman erilainen.<sup>1135</sup> Uniratkaisuun turvautuminen suuntaa elokuvaa kohti lapsille tarkoitettua fantasiaa ja normalisoi vainoharhaisen ilma-piirin.<sup>1136</sup> Kuitenkin Eurooppaan vuonna 1954 levitetystä versiosta unilopetus

<sup>1131</sup> Ks. *Avaruuden pirut* 1953, 0: 34–0: 36, 0: 44–0: 46 ja 0: 48–0: 49; Warren 1982, 120.

<sup>1132</sup> *Avaruuden pirut* 1953, 0: 41–0: 42.

<sup>1133</sup> Lucanio 1987, 72–73.

<sup>1134</sup> Seed 1999, 133. Jos lähtökohtana on elokuva-lähtöinen tarkastelu, Seedin ajatus kompensatiofantasiasta on validi. Kuitenkin John Tucker Battlen alkuperäinen käsikirjoitus valmistui jo syyskuussa 1950, jolloin Korean sota oli vasta alkanut.

<sup>1135</sup> Loppukohtauksessa muukalaisen aluksen ääni muistuttaa enemmän lentokoneen ääntä kuin alkukohtauksessa. Tätä pientä yksityiskohtaa ei ole kommentoitu tutkimuskirjallisuudessa. Äänidetali avaa kiintoisan tulkintamahdollisuuden siitä, että muukalaisten alus samaistetaan elokuvassa Neuvostoliiton pommikoneisiin.

<sup>1136</sup> Ohjaajan päätös tehdä tarinasta unta raivostutti käsikirjoittaja Battlen niin, että hän vaati nimeään poistettavaksi krediiteistä. Niissä käsikirjoittajaksi oli merkitty Richard Blake, joka olikin muuttanut jonkin verran Tuckerin alkuperäiskäsikirjoitusta.

oli poistettu ja elokuvan keskivaiheille oli lisätty erikseen kuvattu kohtaus.<sup>1137</sup> Siinä havainnot liitetään aiempien ufohavaintojen ketjuun, kuten esimerkiksi lentäjä Thomas Mantellin kuolemaan johtaneeseen tapaukseen. Mantellin tapausta oli puitu julkisuudessa, ja sen mainitsemisen ajateltiin ehkä lisäävän tarinan uskottavuutta. Versioiden erilaisuus kertoi myös kohderyhmäajattelusta. Eurooppalaisyleisön ei uskottu sulattavan ratkaisua, jossa kaikki olikin vain pikkupojan unta. Muutoksilla haluttiin ehkä nostaa elokuvan ”profiilia” perustelemalla marsilaisten saapumista ufohavainnoilla. Ylimääräisten kohtausten kuvaamisesta uutisoitiin lyhyesti *The Hollywood Reporterissa*, jonka mukaan syy muutoksiin oli se, että ”uniratkaisut eivät ole suosittuja ulkomailla, varsinkaan Euroopassa”.<sup>1138</sup> Ratkaisu oli erikoinen, sillä eurooppalaisyleisö tuskin tiesi Mantellin tapauksesta ainakaan sen enempää kuin yhdysvaltalaisyleisö.

Atomipommielokuvia tutkineen kulttuurihistorioitsija Margot A. Henriksen mukaan elokuvan alkuperäisversion syklinen rakenne vihjaa, että David on pysyvästi jumiutunut marsilaisten, salaisten atomiaseiden ja dehumanisoitujen ihmisten painajaismaiseen maailmaan.<sup>1139</sup> Henriksenin väite on sikäli kyseenalainen, että elokuvan loppupuoli muistuttaa sotaelokuvaa, jossa pikkupojan kokemusmaailma jää syrjään. On kuitenkin totta, että lopun montaasijakso, jossa David pakenee marsilaisten aluksesta ja jossa elokuvan tapahtumat kiertävät unenomaisesti kehää, tukee syklistä korostavaa tulkintaa.<sup>1140</sup> Unesta herääminen ei lopetakaan painajaisia, vaan se alkaa uudelleen. Elokuvan pelottavuus selittyy pikkupojan subjektiiviseen kokemukseen palautuvalla unirakenteella, joka poikkesi Battlen alkuperäisestä käsikirjoituksesta. Siitä on uudelleenkirjoitusprosessin aikana poistettu loppukohtauksen dialogi, jossa Davidille kerrotaan, että hänen vanhempansa palaavat ennalleen ja että he eivät ole vastuussa tapahtuneesta.<sup>1141</sup> Elokuvan unilopetus ei anna tällaista helpottavaa ratkaisua, vaan vihjaa painajaisen olevan pysyvä olotila.

<sup>1137</sup> Suomessa *Avaruuden pirut* sai ensi-iltansa vasta vuonna 1958, siis viisi vuotta elokuvan valmistumisen jälkeen. Vuonna 2003 julkaistussa DVD-painoksessa on mukana elokuvan molemmat levitysversionot. Levitysversioiden erilaisuudesta ks. Warren 1982, 120–121 ja Lucanio 1987, 130.

<sup>1138</sup> ”Reshoots ’Mars’ for Foreign Mkt”. *The Hollywood Reporter* 1.9.1953. AMPAS production files, clippings: Invaders from Mars.

<sup>1139</sup> Henriksen 1997, 140.

<sup>1140</sup> Kohtauksessa kuvataan pakoon juoksevan Davidin kasvoja, joita vasten on leikattu otoksia elokuvan aiemmista tapahtumista. Ks. *Avaruuden pirut* 1953, 1: 14–1: 17.

<sup>1141</sup> Battlen käsikirjoituksessa Dr. Blake (roolihahmoa ei ole enää myöhemmässä käsikirjoitusversiossa eikä elokuvassa, jossa Blaken hahmo on yhdistetty psykologi Pat Blaken hahmoon) toteaa Davidille: ”Your father and mother are going to be just like they were before -- before these -- things happened.” Kenraali Fielding jatkaa: ”They weren’t responsible for anything that happened, David.” *Invaders from Mars*. Original Screenplay by John Tucker Battle. Revised 5.9.1950, sivu 67 (tulostettu versio), kohtaus 257.

Jungilaisen analyttisen psykologian käsittein elokuvaa lähestyvä Patrick Lucanio korostaa, että loppuratkaisun ohella koko elokuva on unenomainen. Lucanion tulkinnassa *Avaruuden pirut* näyttäytyy kuvauksena minuuden eheytyemisprosessista, jossa arkkityyppien kautta kuvataan alitajunnan eri kerrosten vuorovaikutusta. Lucanio näkee invaasioelokuvien muukalaisten olevan välineitä, ”muutoksen ja siirtymän symboleja” jungilaisessa individuaatioprosessissa eli yksilön tulemisessa tietoiseksi omasta itsestään. *Avaruuden pirut* on tässä tulkinnassa paraatiesimerkki yksilön individuaatioprosessia käsittelevästä invaasioelokuvasta, jossa tietoinen ja tiedostamaton kohtaavat.<sup>1142</sup> Lucanion tulkinta on niin sidottu jungilaisen käsitteistöön, että sen relevanssin arvioiminen on hankalaa.<sup>1143</sup> Lucanion tulkintakehystä kun voitaisiin soveltaa hyvin moneen tieteiselokuvaan ja saada irti merkityksiä, joilla on hyvin vähän tekemistä sen enempää elokuvan historiallisen kontekstin, estetiikan kuin aikalaistarkastajien kokemusten kanssa.

*Avaruuden pirit*en markkinoinnissa ja vastaanotossa kommentoitiin dehumanisoidut vanhemmat vs. lapsi -asetelmaa. Elokuvan trailerissa kertojanääni kysyy:

MIKSI isä kääntyy poikaansa vastaan? MIKSI ihmiset muuttuvat oudoiksi olioiksi? MIKSI armeijan kenraali muuttuu sabotööriksi? MIKSI luotettavat poliisit muuttuvat tuhopolttajiksi? MIKSI pojan vanhemmat muuttuvat tappajiksi?<sup>1144</sup>

Dehumanisaatio nostettiin tällä tavoin jo elokuvan markkinoinnissa mielenkiintoa herättäväksi myyntivaltiksi. Mainoslauseet tehosivat ainakin tiettyyn osaan katsojista, sillä *Avaruuden pirut* ei miellyttänyt nuorison siveellisen ryhdin notkahtamisesta huolissaan olevia piirejä, kuten vanhempainyhdistys PTA:ta (Parential-Teacher Association). PTA oli vaikutusvaltainen, koulunopetuksen ja nuorille suunnattujen kulttuurituotteiden moraalialia valvonut järjestö, johon esikaupunkien monet nuoret perheenäidit ja -isät liittyivät 1950-

<sup>1142</sup> Esimerkkinä tulkinnan haastavuudesta – ja ongelmallisuudesta – on Lucanion teoksen sivulla 130 oleva kuvateksti. Kuvassa Stuart Kelston ja Pat Blake nostavat Davidia pois marsilaisten luolasta. Lucanion selitys kohtaaukselle on ”In psychic terms, the ego and anima pull the Self into its proper place at the center of the psyche.” Näin siis Lucanio tarkastelee elokuvan tarinaa ja henkilöitä suoraviivaisesti jungilaisten arkkityyppien kohtaamispaikkana. Ks. Lucanio 1987, 111–130.

<sup>1143</sup> David Bordwell onkin ankarasti kritisoinut psykoanalyttistä elokuvatutkimusta teorialähtöisistä tulkinnista, joissa teoria ohittaa tulkintaperusteena elokuvan tyylillis-historiallisen kontekstin. Lucanion luenta *Avaruuden pirit*istä vastaa kieltämättä Bordwellin kriittistä kuvausta. Ks. Bordwell 1989, esim. 196–200 ja 260–261.

<sup>1144</sup> *Invaders from Mars. Theatrical Trailer*. Trailerissa kysymys WHY tulee kirjaimina kankaalle ja kertoja jatkaa lopun lauseesta. ”Oudot oliot” on käännös ilmaisusta ”strange, weird animals”.

luvulla.<sup>1145</sup> PTA:n edustajan mukaan *Avaruuden pirut* oli pelolla ja väkivallalla mässäilevä tieteiselokuva. Katsoja samastettiin siinä lapseen, jolta on riistetty vanhempien ja yhteiskunnan auktoriteettien antama turva.<sup>1146</sup> Kommentit *Avaruuden pirujen* negatiivisuudesta olivat osa laajempaa keskustelua kulttuurituotteiden välittämästä arvomaailmasta. Samaan aikaan julkisuudessa väiteltiin sarjakuvien negatiivisesta vaikutuksesta nuoriin lukijoihin, mikä johtikin sarjakuvien sensuurijärjestelmän, Comics Coden syntyyn vuonna 1954.<sup>1147</sup>

Myös Hollywood Southern California Motion Picture Council ilmaisi huolensa *Avaruuden pirujen* sisällöstä. Elokuvaa kyllä kehuttiin, mutta sen epäiltiin olevan aivan liian ”realistinen ja pelottava” lapsille. Heti perään kuitenkin todettiin elokuvan sopivan ”nuorille ja aikuisille”.<sup>1148</sup> Kohderyhmän määrittely heijasteli uuden nuorisokulttuurin nousua sekä lasten ja nuorten eriytymistä katsojaryhminä. Nuoret otettiin huomioon elokuvan markkinoinnissa, ja sen kampanjalehtiseen olikin sijoitettu sivun mittainen, juonen pääpiirteet kuvaava sarjakuva.<sup>1149</sup> Nuorten huomioiminen näkyy elokuvassa myös pienenä itsereflektiivisenä heittona: kun muukalaisten kontrolloima äiti tulee hakemaan poikaansa psykologin luota, hän nimeää pojan omituisen käytöksen syyksi ”science fiction -roskan” lukemisen. Muukalaisten kontrolloima äiti yrittää siis hälventää itseensä kohdistuvia epäluuloja todistelemalla, että epäilyt ovat vain tieteiskirjallisuuden tuottamaa harhaa.<sup>1150</sup> Moinen ironia oli tyypillistä E.C. Comicsin sarjakuville, mutta 1950-luvun alun tieteiselokuvissa se ei ollut vielä yleistä.

<sup>1145</sup> PTA sai runsaasti jäseniä nousevista esikaupungeista. Kaupunkihistorioitsija Michael Johns mukaan PTA olikin ehkä tärkein esikaupunkilaisten suosimista järjestöistä. Johns 2003, 108.

<sup>1146</sup> Skal 1993, 251.

<sup>1147</sup> Arffman 2004, 50–51. Ks. myös Ahonen 1998, 36–37. Keskustelun kiihdyttäjänä oli psykologi Fredric Werthamin teos *Seduction of Innocent* (1954). Wertham kritisoi sarjakuvia ja yleensäkin mediaa väkivallan ihannoinnista ja oli huolissaan sarjakuvien vaikutuksesta nuoriin.

<sup>1148</sup> Councilia on siteerattu *Hollywood Citizen News*issa 6.3.1953 ilmestyneessä jutussa. AMPAS production files, clippings: Invaders from Mars.

<sup>1149</sup> ”Invaders from Mars Attack Planet Earth”. Exhibitor’s Campaign Book. KAVA:n leikkansio 2532, *Avaruuden pirut*.

<sup>1150</sup> *Avaruuden pirut* 1953, 0: 25–0:26. Viittaus sisältyi jo Battlen syksyllä 1950 laadittuun käsikirjoitukseen. Silloin keskustelu sarjakuvien turmelevasta vaikutuksesta ei tosin käynyt niin kuumana kuin elokuvan ensi-illan aikoihin. Invaders from Mars. Original Screenplay by John Tucker Battle. Revised 5.9.1950, sivu 24 (tulostettu versio), kohta 90.

## Ydinperhe ja rodullistettu toiseus

Perhettä käsittelevänä elokuvana *Avaruuden pirut* tarjoaa vastakkaisia tulkintavaihtoehtoja. Taistelun muukalaisia vastaan voi lukea kamppailuksi yhdysvaltalaisen ydinperheen puolesta sitä uhkaavia voimia vastaan. Heteroseksuaalisella parinmuodostuksella ei näytä olevan mitään virkaa muukalaisille, joiden toimintaa leimaa epäseksuaalisuus ja sukupuolten välisten erojen häviäminen. Cyndy Hendershot (1999) kytkee elokuvan sodanjälkeisiin pelkoihin ydinsotaa ja ydinsäteilyä seuraavasta mieheyden ja naiseuden katoamisesta. Hänen mukaansa päähenkilöt kamppailevat paitsi yhteisönsä säilymisen myös normaalisti määritellyn heteroseksuaalisuuden puolesta. Hendershotin tulkinta on epäuskottava, koska hän niputtaa *Avaruudet pirut* ja *Yön meteorin* molemmat jonkinlaisiksi ”säteilyelokuviksi”, vaikka elokuvat ovat monilta osin toistensa vastakohtia.<sup>1151</sup> *Avaruuden pirujen* alkuasetelma, jossa vanhemmat yrittävät tuhota lapsensa, oli jyrkässä ristiriidassa sekä Hollywood-perinteen että valtakulttuurin perheihanteiden kanssa. Hollywood-elokuvan perhekuvauksissa oli kuitenkin tapahtumassa merkittäviä muutoksia.

Yhdysvaltalaisen elokuvan ja television perhekäsityksiä tutkineen Nina C. Leibmanin (1995) mukaan vuosina 1954–1958 tehtiin runsaasti elokuvia, joissa käsiteltiin perheristiriitoja suorastaan ennenkuulumattomalla tavalla. Niissä ydinperhettä riivasivat sukupolvien välinen kuilu, isän etäisyys, alkoholi- ja huumeriippuvuus sekä seksuaaliset jännitteet.<sup>1152</sup> Leibman tosin huomauttaa, että vaikka aikakauden elokuvat käsitelivät ristiriitatilanteita, niiden lopputuloksena oli yleensä keskiluokan hegemonisen aseman vahvistaminen. Keskiluokka edusti harmonisoivaa päämäärää, joka tarjosi alemmille luokille selkeää arvopohjaa ja turvallisuutta. Samalla sen vastapainona oli yläluokan joutilas ja tyhjä, ongelmien täyttämä elämä.<sup>1153</sup> Yläluokan ihmissuhde-ongelmat ja kulissien romahtaminen olivat aiheena esimerkiksi Douglas Sirkin elokuvissa *Kaikki minikä taivas sallii* (*All That Heaven Allows*, 1955) ja *Tuuleen kirjoitettu* (*Written on the Wind*, 1956). Nähdäkseni Leibmanin väite elokuvien luonteesta keskiluokan hegemonian voimistajana on kuitenkin hieman epätasällinen. Vaikka elokuvissa oli pääsääntöisesti Hollywood-kaavan mukainen onnellinen lopetus,

<sup>1151</sup> Hendershot korostaa ydinsäteilyn uhkakuvaavaa, jonka kautta hän tarkastelee *Avaruuden piruja*, *Varastettuja ihmisiä* ja *Yön meteoria*. Tuloksena on omintakeinen, mutta liian tarikoitushakuinen, elokuvien eroja vähättelevä tulkinta. Hendershot 1999, 45–47.

<sup>1152</sup> Leibmanin mukaan tällaisia perhedraamoja (domestic drama) tehtiin vuonna 1954 8, 1956 22, 1957 27 ja 1958 peräti 37 kappaletta. Leibman 1995, 7.

<sup>1153</sup> Leibman 1995, 240–241, 246–247. Leibmanin mukaan siis televisiosarjat ja elokuvat käsitelivät keskiluokkaisuutta eri perspektiivistä. Elokuvissa korostettiin liiallisen vaurauden tuomia ongelmia ja esitettiin keskiluokkainen kohtuullisuus ratkaisuksi ja päämääräksi, kun taas tv-sarjoissa korostettiin keskiluokkaisen elämän onnellisuutta itsessään.

monissa asetettiin, ainakin implisiittisesti, kyseenalaiseksi koko keskiluokkainen elämäntapa. Invaasioelokuvista paljastavin esimerkki tästä on *Varastetut ihmiset* (ks. tarkemmin luku VI). Kulissien romahtaminen ja piilotettujen perheongelmien räjähtäminen avoimiksi yhteenotoiksi toistui teemana myös konkreettisemmalla tasolla.

Perheristiriitojen kärjistyminen väkivaltaisiksi konflikteiksi konkretisoitui Nicholas Rayn elokuvassa *Peilin takana* (*Bigger than Life*, 1956), jossa lääkehuurussa tokkuroiva perheenisä kurittaa poikaansa ja yrittää lopulta tappaa hänet. *Peilin takana* väläyttää katsojalle synkän kuvan perhesuhteiden murenemisesta. *Avaruuden piruja* on myös mahdollista tulkita ydinperheen kritiikiksi – mikäli tarkasteltaisiin vain elokuvan alkupuolta. Elokuva muuttuu nopeasti ydinperheen ja yhteiskunnan vakiintuneiden instituutioiden puolustustaisteiluksi. Kuitenkin elokuvan alkuasetelman, jossa vanhemmat muuttuvat omalle lapselleen viholliseksi, uhkaavuutta ja poikkeuksellisuutta ei pidä vähätellä. *Avaruuden pirujen* alkuasetelmaa voi lukea 1950-luvulla alkaneessa ydinperhe-kritiikin jatkumossa, joka sitten kiihtyi 1960-luvun lopun ja 1970-luvun kauhu-elokuvassa. Sen huipentumana oli George A. Romeron zombie-elokuva *Elävien kuolleiden yö* (*Night of the Living Dead*, 1968).<sup>1154</sup> *Avaruuden pirujen* alussa vanhemmat yrittävät muuttaa lapsensa muukalaiseksi ja naapurin pikkutyttö yrittää tappaa isänsä, kun taas Romeron elokuvan lopussa tytär tapaa äitinsä ja muuttaa tämänkin zombieksi. Romeron elokuvan voi nähdä synkkänä päätepiteenä sille kritiikille, jota *Avaruuden pirujen* ja *Varastettujen ihmisten* kaltaiset tieteiselokuvat 1950-luvulla epäsuorasti harjoittivat.

Paralleelina elokuvien temaattiselle kehitykselle myös television perhekuvaudet yleistyivät 1950-luvun puolivälissä. Televisiosarjojen kuva perheongelmista oli kuitenkin aivan päinvastainen kuin elokuvissa. Perhettä idealisoivat televisiosarjat manifestoivat elokuvia välittömämmin keskiluokkaisen elämäntyylin ja lähiökulttuurin ihanoitua. Perheidyllä konstruointiin monissa tv-sarjoissa, sellaisissa kuin *Father Knows Best* ja *Leave It to the Beaver*, joiden pääosassa olivat lapset ja joiden ihanteellisessa perhepotretissa vanhempien lempeä auktoriteetti ei horjunut.<sup>1155</sup> Lynn Spigelin (1997) mukaan lähiöelämä oli mallinnettu ikään kuin porvarillisen elämän näyttämöksi ja tiettyjen sosiaalisten konventioiden areenaksi. Kodin näyttämössä, joka toimi myös näyteikkunana naapureille, jokaisella oli oma normitettu roolinsa esitettävänä. Television ti-

<sup>1154</sup> Romeron elokuvassa, jossa pieni eristyksissä oleva joukko taistelee zombielaumaa vastaan, ydinperheen onnesta ei ole enää edes kulisseeja jäljellä. Erona *Avaruuden piruihin* on se, että *Elävien kuolleiden yö* vie uhkaavan alkuasetelman johdonmukaiseen loppuun asti. Romeron elokuvasta ks. esim. Hakola 2011, 247–254.

<sup>1155</sup> Perheitä kuvanneiden tv-sarjojen ja elokuvien keskiluokkaisesta ideologiasta ks. Leibman 1995, 247–248 ja passim.

lannekomediat vahvistivat porvarillisen elämän teatraalisuutta kuvaamalla päähenkilöiden arkisia askareita.<sup>1156</sup> *Avaruuden pirujen* ensimmäisen 20 minuutin aikana näyttämö revitään auki. *Avaruuden pirut* ja *Peilin takana* olivat kaukana siitä lempeän isyyden ihanteesta, jonka tv-sarjat loivat nostaessaan isänä oleminen miehisen identiteetin keskeiseksi tekijäksi. Niissä isä ei ollut oikeamielinen auktoriteetti, vaan vieraan elämänmuodon välikappale tai psykopaatin lailla riehuva ihmisraunio.

*Avaruuden pirut* oli ensimmäinen invaasioelokuva, joka paikansi invaasion ydinperheeseen. Muukalaisten hyökkäys ydinperheeseen nähtiin kuitenkin television tieteissarjoissa jo ennen *Avaruuden piruja*. Aihetta oli käsitelty *Tales of Tomorrow* -televisiosarjan episodissa ”Many Happy Returns”. Tapahtumat sijoittuvat pikkukaupunki- tai esikaupunkiympäristöön, jossa asuvan tiedemiehen poika saa telepaattisia viestejä ”herra Whitelta”. Viestien lähettäjä paljastuu Kuusta käsin operoivaksi muukalaiseksi, joka on ottanut myös muut alueen lapset telepaattiseen kontrolliinsa. Muukalainen yrittää murtaa pojan tahdon, mutta ei pysty siihen. Episodin lopussa muukalainen saadaan tiedemies-isän johdolla tuhottua ja perhe voi taas riemuita yhdessä.<sup>1157</sup> ”Many Happy Returns” ei ollut lainkaan niin uhkaava tarina kuin *Avaruuden pirut*. Molemmissa keskushenkilönä on pikkupoika ja molemmissa hyökkäys tulee perheen ulkopuolelta. *Avaruuden piruissa* invaasio pääsee perheen sisälle, muuttaen perheenjäsenet muukalaisiksi. ”Many Happy Returnsissa” sen sijaan muukalaisen telepaattinen kontrolli epäonnistuu ja kyse on selkeämmin ulkoa päin tulevan pahan hyökkäyksestä. Tämä *Tales of Tomorrow*’n unohdettu episodi paljastaa kuitenkin, että esikaupungin ydinperhe oli muukalaisten kontrolliyritysten kohteena myös television tieteissarjassa.

Television nousu kodin viihdevälineeksi tapahtui nopeasti, ja 1960-luvun alkuun mennessä 90 prosenttia yhdysvaltalaiskodeista omisti vähintään yhden televisiovastaanottimen.<sup>1158</sup> Sekä televisioyhtiöt että mainostajat huomasivat nopeasti, kuinka televisio toimi lapsenvahtina ja kuinka televisiota katsottiin lapsiperheissä. Televisio toi miellyttävää viihdettä koko perheelle, mutta toisaalta sitä pidettiin myös passivoivana, perheen moraalin turmelevana laitteena. Television katselun haittavaikutuksista ilmestyi satoja artikkeleita, ja aihetta käsiteltiin lukuisissa radio- ja televisio-ohjelmissa, joissa niin psykologit kuin opettajat pohtivat katselun vaikutuksia lapsiin ja nuoriin. Keskustelu televisio-

<sup>1156</sup> Spigel 1997, 219–222. Leibmanin ja Spigelin kriittisen näkökulman vastapainoksi voidaan nostaa Alan J. Levinen näkemys siitä, että 1950-luku oli television ”kulta-aikaa”. Näkökulmaero heijastelee kirjoittajiensa erilaista ideologista näkemystä 1950-luvusta. Levine 2008, 96.

<sup>1157</sup> ”Many Happy Returns”. *Tales of Tomorrow* 1952, esitetty 24.10.1952.

<sup>1158</sup> Oakley 1990, 97.



ohjelmien antamista huonoista malleista kiihtyi vuosikymmenen jälkipuoliskolla, kun nouseva nuorisokulttuuri näytti muutenkin uhmaavan vallitsevia kulttuurinormeja.<sup>1159</sup>

Televisio näyttikin avaavan mahdollisuuden suurten ihmismassojen huomaamattomaan manipulointiin. Televisionkatselun passivoiva vaikutus kytkettiin myös kulttuurin oletettuun ”naisistumiseen”. Televisio oli varastamassa miehistä sielua kuin avaruusmuukalaiset konsanaan. Esimerkiksi Philip Wylieen mukaan radio ja televisio levittivät naisellisia pehmoarvoja, jotka nakersivat miehisyiden perusteita ja muuttivat miehet ”sukupuolettomiksi, sieluttomiksi, selkärangattomiksi olioiksi”. Kulttuurin naisistuminen oli Wyliele kommunistiin rinnastettava vaaratekijä, joka uhkasi mieheyttä ja kansallista kulttuuria.<sup>1160</sup> Passiivisesti televisiota tuijottavat yhdysvaltalaiset näyttivät hekin eräänlaisilta kauko-ohjatuilta roboteilta. Invaasioelokuvien dehumanisaatio-kuvauksien nimeäminen television ja televisionkatselun kritiikiksi vaatii jo kuitenkin melkoista tulkinnallista mielikuvitusta. Tieteiselokuvien dehumanisoidut ihmiset eivät tietenkään kuvanneet televisionkatselun uhreja, mutta nopeaa vauhtia yleistyneet televisiovastaanottimet herättivät myös pelkoja, joilla on yhtymäkohtia tieteiselokuvien esittämien kauhukuvien kanssa.<sup>1161</sup>

*Avaruuden pirujen* soluttautuvat muukalaiset on tutkimuskirjallisuudessa kytketty myös kansalaisyhteiskuntaisteluun. Michael Hardin (1997) väittää, että *Avaruuden pirujen* viittaukset orjuutettuihin, alemmaa rotua edustaviin mutantteihin toimivat jonkinlaisena afroamerikkalaisten representaationa. Muukalaiset edustaisivatkin siis esikaupunkiin muuttavia afroamerikkalaisia, jotka uhkasivat valkoisten hegemoniaa. Punaisen vaaran sijaan kyse olisi ”mustasta” vaarasta ja elokuvan välittämä uhkakuva olisi näin rodullinen.<sup>1162</sup> Hardinin tulkintaa tukee se, että elokuvan kaupunkilaiset ovat kaikki valkoisia. WASP-yh-

<sup>1159</sup> Oakley 1990, 105–109; Marling 1996, 186.

<sup>1160</sup> Gilbert 2005, 68–69; Hendershot 2003, 12; Hietala 1996 (c), 21–23. Wylieen teos *The Generation of Wipers* ilmestyi jo vuonna 1942. Silloin Wylieen maalitauluna oli radio-ohjelmien tuottama ”naisistuminen”, mutta teoksen 1950-luvun uusintapainosten esipuheissa uhkakuvana oli jo televisio. Wylieen teos oli myynyt vuoteen 1955 mennessä 180 000 kappaletta ja hän oli saanut lukijoilta yli 60 000 kirjettä.

<sup>1161</sup> Arch Obolerin ohjaama *The Twonky* (1953) oli ainoa dehumanisaatioelokuvista – ja nähdäkseni myös ainoa 1950-luvun tieteiselokuvista – jonka keskiössä oli uhkakuva televisionkatselusta. Siinä filosofian professorin (Hans Conrad) kotiin tuodaan televisiovastaanotin, joka yrittää kontrolloida professoria. Paljastuu, että televisio-robotti saapuu tulevaisuudesta, jossa totalitaarinen ”supervaltio” ohjailee kansalaisia näiden robottien avulla. Robotti estääkin professoria pitämästä yliopistolla luentoa sananvapaudesta. Televisiovastaanotin toimi näin elokuvassa totalitaarisen kontrollin välineenä.

<sup>1162</sup> Perusteeksi Hardin esittää, että korkeinta älyä esittänyt näyttelijä on hänen mukaansa ”selvästi” afroamerikkalainen ja että häneen kohdistetaan elokuvan harvoja erikoislähikuvia. Hardin 1997.

teisö käy elokuvassa kamppailua vihollisen invaasiota vastaan. Se ei kuitenkaan vielä tarkoita, että muukalaiset automaattisesti representoisivat afroamerikkalaisia. Suurin osa Hollywood-elokuvista kuvasi valkoisia yhteisöjä, joissa muille etnisille ryhmille oli varattu joko konnan, sivustakatsojan tai idealisoidun villin rooli. *Avaruuden pirut*, jossa ei nähty afroamerikkalaisia näyttelijöitä, ei ollut tässä suhteessa mitenkään poikkeava elokuva.

Hardinin huomio on kuitenkin omaperäinen, koska etnisten ryhmien representaatioita on käsitelty vain satunnaisesti 1950-luvun tieteiselokuvaa koskevassa tutkimuskirjallisuudessa. Tieteiselokuvan lajityypin roturepresentaatioita tutkinut Adilifu Nama (2008) toteaa, että rotukysymyksiä ei käsitelty juuri lainkaan 1950-luvun tieteiselokuvassa. Nama puhuu yleisemmin tieteiselokuvasta, eikä siis vain invaasioelokuvista. Suurimmassa osassa tieteiselokuvista ei edes näytetty ihonväriltään mustia ihmisiä. Nama myöntää, että mustien näyttelijöiden määrä ei lajityypissä välttämättä ole sen vähäisempi kuin muissa Hollywood-elokuvissa, mutta huomauttaa kuitenkin, että kyseessä on paljastava ideologinen viesti. Rärkeimmäksi esimerkiksi Nama nostaa elokuvan *Maailman sortuessa* (1951).<sup>1163</sup> Naman tulkinta on kuitenkin kapea-alainen ja osittain harhaanjohtava. Nähdäkseni mikään ei viittaa siihen, että esimerkiksi Naman kritisoima *Maailman sortuessa* olisi legitimoimassa rotuerottelupolitiikkaa.<sup>1164</sup> Naman tulkinta on ongelmallinen, koska siinä vuosikymmenen kirjavaa tieteiselokuvatuotantoa käsitellään ideologisesti yhtenäisenä genrenä. Rotukysymystä tieteiselokuvissa ei kuitenkaan voi käsitellä monoliittina.<sup>1165</sup>

<sup>1163</sup> Nama 2008, 14–15. Maapalloa uhkaa täystuho vieraan planeetan lähestyessä Maata. Tiedemiehet rakentavat kuitenkin aluksen, eräänlaisen Nooan arkin. Elokuvan lopussa pieni joukko ihmisiä aloittaa uuden elämän asuttamattomalla, paratiisimaisella planeetalla. Selviytyjät ovat vain valkoisia Yhdysvaltalaisia. Uudessa Edenissä ei näytä olevan sijaa etnisille vähemmistöille. Naman mukaan elokuva sisältää fantasian rodullisesti ”puhtaasta” tulevaisuudesta, jossa vain valkoiset ihmiset selviävät katastrofista. Elokuvaa ihailee siten rotuerottelun politiikkaa ja uudelleenvahvistaa sen tarpeellisuutta tulevaisuuden yhteiskuntamallissa. Naman tulkinnassa elokuva paitsi legitimoii rotuerottelun myös ehdottaa, että valkoinen rodullinen yhtenäisyys on välttämätön edellytys amerikkalaisen elämäntavan säilymiselle.

<sup>1164</sup> Nähdäkseni elokuva ei fantasioi rodullisesti ”puhtaasta” Yhdysvalloista, sen enempää kuin sen pohjana oleva Philip Wylien ja Edwin Balmerin romaani (1932), jota Adilifu Nama ei lainkaan noteeraa elokuvalähtöisessä tulkinnassaan.

<sup>1165</sup> Kysymys rotujen tasa-arvosta tulee esille elokuvassa *Viimeiset ihmiset* (The World, Flesh and the Devil, O: Randal MacDougal, 1959), joka on post-apokalyptinen kertomus ydinsodan kolmesta henkiinjääneestä ja heidän keskinäisestä konfliktistaan. Valkoisen miehen ja naisen lisäksi selviytyjänä on afroamerikkalainen mies. Poikkeuksellisessa loppukohtauksessa päähenkilöt lopettavat vihanpitonsa ja kulkevat käsi kädessä kohti tulevaisuutta. Rodullisen konfliktin ohella päähenkilöt luopuvat ilmiselvästi myös monogamiamisesta perhekäsityksestä. Post-apokalyptisessä maailmassa naisella on nyt kaksi miestä, joista toinen on ihonväriltään musta. Valmistumisaikaansa nähden kyse on nähdäkseni hyvin radikaalista elokuvatekstistä, mutta Nama epäilee tämänkin elokuvan pönkittävän rotuennakkoluuloja. ks. Nama 2008, 44–47.

Hardinin ja Naman ohella myös Eric Avila (2001) on käsitellyt tieteiselokuvien roturepresentaatioita. Kaupunkihistorioitsija Avilan mukaan urbaanit tieteiselokuvat tarjosivat kulttuurisen areenan, jossa esikaupungistunut yhteiskunta pystyi ottamaan mittaa ”valkoisuudesta” asettamalla sen vastakohtaksi muukalaisten toiseuden. Toisen maailmansodan jälkeisessä kaupunkikehityksessä valkoinen väestönosa oli pakkautunut nopeasti rakennettuihin esikaupunkeihin, kun taas sisäkaupungista oli tullut etupäässä etnisten vähemmistöjen asuinalueita. Afroamerikkalaisen väestönosan määrä kasvoi esimerkiksi New Yorkissa vuosien 1945–1960 välillä 2,5-kertaiseksi. Avilan tulkinnassa tieteiselokuvien muukalaiset eivät representoisi niinkään kommunismin uhkaa, vaan pikemminkin etnisiä vähemmistöjä, jotka ovat tehneet ”invaasion” urbaanin kaupungin ydinalueille.<sup>1166</sup>

Avilalle *Maailmojen sodan* ja *Yön petojen* muukalaisnarratiivi, jossa avaruusmuukalaiset tai säteilystä syntyneet jättiläismuurahaiset tunkeutuvat Los Angelesiin, toimii paralleelina valkoisen yleisön mustaa muuttoliikettä kohtaan tuntemille peloille. Tätä korostaa Avilan mukaan vielä se, ettei kummassakaan elokuvassa ollut afroamerikkalaisia näyttelijöitä, vaan kaikki toimijat olivat valkoisia.<sup>1167</sup> Tulkinta on yliampuva. Ensinnäkin tieteiskirjallisuudessa oli kuvattu kaupungeja tuhoavia muukalaisia jo kauan ennen 1950-lukua. Toiseksi invasioelokuvissa muukalaisten tuhovimma uhkaa koko yhteiskuntaa, ei vain valkoista keskiluokkaa. Kolmanneksi afrikkalaisamerikkalaisten näyttelijöiden puuttumisesta ei pitäisi automaattisesti vetää sitä johtopäätöstä, että se merkitsisi uhkakuvan tietoista rodullistamista. Avila on kyllä oikeassa siinä, ettei *Maailmojen sodassa* – sen enempää kuin *Avaruuden piruissa* tai monessa muussakaan tieteiselokuvassa – nähty afroamerikkalaisia näyttelijöitä. On kuitenkin muistettava, että vielä 1950-luvun Hollywoodissa afroamerikkalaisia näyttelijöitä ei muutenkaan nähty merkittävässä rooleissa, mikä tietysti kertoo paljon Hollywoodin piilorasismista. Välttämättä se ei kuitenkaan kerro elokuvien konservatiivisesta ideologisesta sisällöstä. Afroamerikkalaisten näyttelijöiden puuttuminen ei siis automaattisesti tarkoita, että tieteiselokuvat olisivat allekirjoittaneet valkoisen hegemonian ja rotuerottelupolitiikan.

Vaikka Hardinin, Avilan ja Naman tulkinnat ovat hieman yksipuolisia, ne sisältävät silti kiintoisan ajatuksen muukalaisuuden rodullisesta määrittymisestä. *Maailmojen sodan* ja *Avaruuden pirujen* muukalaiset ovat kaikilla tavoin vastenmielisiä ja iljettäviä olentoja. Muukalaiset ovat homogeenisen yhdysvaltalaisen yhteisön täydellinen vastakohta. Elokuvan tavassa rakentaa viholliskuvaa on kieltämättä yhtymäkohtia niihin rodullisiin stereotypioihin, joita oli hyödyn-

<sup>1166</sup> Avila 2004 (2001), 88–91.

<sup>1167</sup> Avila 2004 (2001), 94.

netty yhdysvaltalaisen elokuvan traditiossa niin eksplisiittisesti kuin implisiittisesti. Tunnetuimpana eksplisiittisenä stereotyyppien esittämisen esimerkkinä on D.W. Griffithin etelävaltioiden historiaa uusiksi kirjoittanut spekaakkeli *Kansakunnan synty* (1915), joka myös määritteli toiseuden esittämisen peruskuvastoa. Kuvastoon jäi elämään erityisesti *Kansakunnan synnyn* jo ensi-illan aikana kohua herättänyt kohtaus, jossa valkoinen, neitseellinen puhdas nainen joutuu paatuneen mustan roiston raiskausyrityksen kohteeksi. Elokuva toimi WASP-Yhdysvaltain puolustuksena: valkoinen, anglosaksinen ja protestanttinen kulttuuri oli siinä uhattuna, kunnes etelävaltioissa ”järjestyksen” palauttajana oli Ku Klux Klan.<sup>1168</sup> Vastaava kohtaus, jossa valkoinen nainen on ”toisen” – yleensä intiaanin – väkivaltaisen lähestymisyrittäksen kohteena, toistuu monissa lännenelokuviissa.

Avaruusmuukalaisia ei voi nähdäkseeni tulkita afroamerikkalaisten representaatioksi niin suoraviivaisesti kuin Nama ja Avila esittävät. Sen sijaan niitä on mielekästä tarkastella etnisten ryhmien elokuvallisten representaatioiden *jatkumossa*. Invaasioelokuvien negatiivinen muukalaiskuva liittyi sekä tieteilukemistojen muukalaiskuvan että Hollywood-elokuvan yleisten viholliskuvien perinteeseen. Hollywood-elokuvien tapa kuvata vähemmistöryhmiä muuttui toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen. Muutos oli alkanut jo 1930-luvulla. Haysin koodissa oli avoimen rasistisia painotuksia, kuten rotujen välisten sukkupuolisuhdeiden esittämisen kieltäminen. Juuri siksi Haysin koodia on usein pidetty rasismia legitimoivana ohjeistuksena. Todellisuus ei ole aivan näin yksikertainen, sillä koodissa myös kehoitettiin välttämään ilmaisuja, jotka saattaisivat loukata erilaisia ”kansallisia tunteita”. Koodia valvonut Joseph I. Breen kiinnitti huomiota siihen, että rasistiset ilmaisut, kuten ”neku”, oli karsittava elokuvista. Tendenssi vahvistui sodanjälkeisinä vuosina, jolloin Breen jakeli ohjeita myös intiaanien ”reilusta” kohtelusta lännenelokuviissa.<sup>1169</sup> Natsismia vastaan taistelleen kansakunnan elokuvissa ei ollut soveliaasta esittää avoimen rasistisia kannanottoja. Monet sodanjälkeiset, yhteiskunnallisesti kantaaottavat elokuvat, kuten *Oikeutettu kosto*, ottivat kriittisesti kantaa rasismikäsitykseen.

Kaiken tämän seurauksena oli, ettei intiaaneja ja afroamerikkalaisia voinut elokuvissa kuvata vain pahuuden ruumiillistumina. Tietysti 1950-luvun lännenelokuviissa oli pahat intiaaninsa siinä missä 1930-luvun elokuvissa, mutta julmien villien vastapainoksi niissä nähtiin myös ”ymmärtäviä” kuvauksia intiaaneista. Vihollisen pahuuden korostamisella oli siis rajansa. Invaasioelokuvissa näitä rajoja ei ollut. Mikään kansanryhmä ei hermostunut avaruusmuukalaisten negatiivisesta esittämisestä. Vihollinen oli mahdollista kuvata täydellisenä toiseutena, jonka

<sup>1168</sup> *Kansakunnan synnyn* rasismista ks. Sorlin 1980, 107–109.

<sup>1169</sup> Doherty 2007, 233–237.

kavaluutta ja fyysistä iljettävyyttä voitiin vapaasti kehittää ja varioida. Vihollista vastaan voitiin marssittaa koko yhdysvaltalainen yhteiskunta, joka tosin invaasio-elokuvissa – kuten *Avaruuden piruissa* – oli leimallisesti valkoinen WASP-yhteiskunta. Mielen valtaamisen kuvaukset voidaan kuitenkin yhdistää etnisten vastakkainasettelujen sijaan myös aivopesukertomuksiin, jotka olivat elokuvan ensi-illan aikoihin ponnahtaneet keskustelunaiheeksi julkisuudessa.

### 5.3. Aivopesun ja salaliiton uhrit

Käytännöllisesti katsoen kaikki nykypäivänä kohtaamamme ongelmat – korkeista veroista Korean sodan häpeälliseen sotkuun – ovat erottamattomasti kietoutuneet kommunismin ongelmaan.<sup>1170</sup>

– Senaattori Joseph R. McCarthy televisioidussa puheessa 24.11.1953.

Joe McCarthyn retoriikassa taistelua kommunismia vastaan käytiin kaikilla sisä- ja ulkopoliittikan rintamilla. Samassa puheessa McCarthy mainitsikin ”kommunismien mustan surman”, jota vastaan yhdysvaltalaisien oli herkeämättä taisteltava. Hallintoon pesiytyneet kommunistit oli ”kaivettava esiin koloistaan”. McCarthyn puhe oli tyypillinen esimerkki senaattorin aggressiivisesta tyylistä. Sen loppupuolella McCarthy mainitsi myös Korean sodassa ”aivopesty” sotilaat. Mistä aivopesukeskustelussa oli kysymys ja millä tavoin se kytkeytyy 1950-luvun invaasioelokuviin?

Sosiologi Samuel Stoufferin vuoden 1954 haastattelututkimuksen mukaan ne (harvat) vastaajat, jotka olivat huolissaan kommunismista, olivat huolissaan nimenomaan kommunismin ideologian leviämisestä, eivät niinkään vakoilusta tai sabotaaseista. Kumouksellisia aatteita katsottiin levitettävän erityisesti koululaitoksessa, teollisuudessa ja vähemmistöryhmien keskuudessa.<sup>1171</sup> Tässä vieraan ideologian leviämisen ja siihen käännynnän ajatuksessa on yhtymäkohtia *Avaruuden pirujen* artikuloimiin uhkakuviin. Kyse ei ole vain assosiativisista yhteyksistä, vaan asetelmallisista samankaltaisuuksista viholliskuvan rakentamisessa. Muukalaisten kontrolloimat ihmiset ovat *Avaruuden piruissa* tunnekuolleita. He ovat menettäneet yksilölliset erityispiirteensä ja heistä on tullut osa koneistoa, jonka osat ovat vaihdettavia ja standardisoituja. Mark Jancovichin mukaan dehumanisoitujen ihmisten ”robottimai-

<sup>1170</sup> Address by Sen. Joseph McCarthy. CBS 24.11.1953. The Paley Center for Media (Museum of Radio and Television), Los Angeles.

<sup>1171</sup> Stouffer 1955, 160.

suus” kuitenkin vähentää elokuvan painajaismaisuutta, sillä se tekee heistä kontrolloituja uhreja, jotka erottuvat konemaisella käytöksellään normaaleista yhdysvaltalaisista.<sup>1172</sup>

*Avaruuden piruissa* uhrin käyttäytyvät kuin he olisivat yhden kollektiivisen organisaation osia. Dehumanisaatio-juonikaavassa toistuva kauhukuva kollektiivisesta ykseydestä on osittain selitettävissä yleisenä epäluulona totalitaarisia järjestelmiä kohtaan. Korean sodan ja mccarthyismin nousun myötä yhdysvaltalaiset poliitikot alkoivat suosia totalitarismi-sanaa, koska se kattoi paitsi neuvostoliittolaisen myös kiinalaisen kommunismin ja yhdisti ne fasismiin ja kansallissosialismiin. Totalitarismin ongelmaa käsiteltiin aikalaiskirjallisuudessa sekä akateemisesti että fiktiivisesti. Ensiksi mainittua edusti esimerkiksi Hannah Arendtin vaikutusvaltaiseksi osoittautunut tutkimus *Totalitarismin synty*, jälkimmäistä George Orwellin *Vuonna 1984*. Orwellin teoksen valtavan menestyksen myötä yhdysvaltalaisyleisölle tuli tutuksi ajatus aivopesusta, ihmisten ideologisesta kontrollista ja uudelleenohjelmoinnista. Orwellin *Vuonna 1984* oli merkittävä myös siksi, että sitä käytettiin työkaluna poliittisessa debatissa, osoittamaan kaiken sosialistisen ajattelun takana piilevän diktatorisen puolen.<sup>1173</sup>

Totalitarismin käsitteen sloganistinen käyttö sai uuden merkityssisällön Korean sodan aikana. Ideologisen kontrollin uhkaavuuteen tuli lisäsävyytä, kun siihen liittyi ajatus vangiksi jääneiden sotilaiden aivopesusta. Aivopesusta keskusteltiin julkisuudessa jo ennen Korean sotaa. Itä-Euroopassa vainottujen kirkonmiesten – kuten kardinaali Mindszentyn Unkarissa – näytösoikeudenkäynnit olivat uutisaiheita Yhdysvalloissa vuosina 1948–1949. Näytösoikeudenkäynneissä syytetyt suolsivat suustaan tunnustuksia, joissa he myönsivät syylistyneensä mitä mielikuvituksellisimpiin rikoksiin kommunistihallintoa vastaan. Kidutettujen tai muuten painostettujen uhrien mekaaniset tunnustukset vaikuttivat ulkoa opituilta (mitä ne pitkälti olivatkin).<sup>1174</sup>

Kommunistien ”aivopesutekniikoita” käsiteltiin toimittaja Edward Hunterin sensaatiohakuksessa teoksessa *Brainwashing in Red China* (1951), jonka myötä käsitteen käyttö yleistyi laajemminkin.<sup>1175</sup> Esipuheessaan Hunter väitti, että kylmän sodan ”psykologisen sodankäynnin” keskiössä olisi aivopesu: ”elämän

<sup>1172</sup> Jancovich 1996, 56–58.

<sup>1173</sup> *Vuonna 1984*:n myötä käsitteestä totalitarismin tuli politiikassa lähes synonyymi sanalle kommunismi. Orwellin käyttämät käsitteet, kuten ”ajatuskontrolli” ja ”isoveli”, siirtyivätkin poliittiseen retoriikkaan. Gleason 1995, 83–85, 92–95; Hoberman 2011, 90–91.

<sup>1174</sup> Brown 2009, 210, 216.

<sup>1175</sup> Abbot Gleasonin mukaan nimenomaan Hunterin teos toi aivopesun käsitteen suuren yleisen tietoisuuteen. Susan L. Carruthersin mukaan Hunter ilmeisesti otti käsitteen ensimmäisenä käyttöön, vaikka termi yleistyi Orwellin *Vuonna 1984*:n myötä. Itse painottaisiin Orwellin merkitystä, jo sen vuoksi että *1984* oli myyntiluvuissa aivan eri sarjassa kuin Hunterin teos. Gleason 1995, 92; Carruthers 1998, 275, 289.

ja kuoleman kamppailu veljeyden ja 'aivopesun' käsitteiden välillä".<sup>1176</sup> Hunter kuvasikin yksityiskohtaisesti aivopesua ja määritteli ihmisten uudelleen koulutuksen kiinalaisen kommunismin keskeiseksi toimintatavaksi ja erityispiirteeksi: "kymmenet tuhannet" miehet, naiset ja lapset olivat joutuneet sen kohteeksi. Hunterin mukaan uudelleen koulutuksen nimellä tapahtuva aivopesu oli kommunistien suosima metodi, jonka läpikäynti oli edellytys myös luotettavuuden saavuttamiseen järjestelmän sisällä.<sup>1177</sup>

Kuten dehumanisaatio-juonikaavassa, myös tässä uhkakuvassa yksilö muutettiin käskijöidensä kaltaiseksi. Hänellä ei saanut olla omia ajatuksia tai tunteita, vaan hänet oli ehdollistettava paitsi tottelemaan järjestelmää myös sisäistämään sen päämäärät. Uudelleen koulutuksen nimeäminen aivojen pesemiseksi oli kielellisesti kömpelö, mutta ajatuksellisesti tehokas metafora. Se antoi ymmärtää, että yksilö voitiin ohjelmoida uudelleen. Näin aivopesty kiinalaiset – aivan kuin *Avaruuden pirujen* muukalaisten uhrin – saatiin uskomaan mitkä tahansa ideologiset väittämät ja toteuttamaan annetut määräykset. Käsittelyn jälkeen uhri ei vain totellut käskyjä vaan oli itsekin muuttunut aatteen vakuumukselliseksi kannattajaksi – siis sulautunut ohjelmoijiansa joukkoon.

Hunterin poleemisen teoksen tarkoitus oli "herättää" yhdysvaltalaiset huomaamaan vihollisen kavala, psykologiseen alistamiseen nojaava ja maailmanherruuteen tähtäävä taktiikka. Sen vastustaminen oli Hunterin mukaan "vapaan maailman suurin ja tärkein tehtävä".<sup>1178</sup> Teos ilmestyi vuonna 1951, mutta kaksi vuotta myöhemmin otetun uuden painoksen aikaan aivopesu oli teemana jo julkisuudessa enemmän esillä, mikä johtui yhdysvaltalaisen sotavankien kokemuksista Korean sodassa. Palkkioiden ja rangaistusten varaan perustuvaan ehdollistamiseen nojannut sotavankien "kouluttaminen" tähtäsi siihen, että mahdollisimman moni heistä olisi tehnyt yhteistyötä pohjoiskorealaisten kanssa ja olisi kääntynyt kotimaataan vastaan omaksumalla marxilaisen maailmankuvan.

Sotavangeiksi joutuneiden yhdysvaltalaisotilaiden kertomukset pohjoiskorealaisten harjoittamasta aivopesusta saivat osakseen runsaasti huomiota populaarijulkisuudessa. *The New York Times*issa toukokuussa 1956 ilmestyneessä artikkelissa todettiin aivopesu-käsitteen nousseen julkiseen keskusteluun sitä mukaa, kun kertomuksia Korean sodan vankileirien kauhuista alkoi tihkua "bambuesiripun" takaa. Artikkelin mukaan "aivopesu, sekä sanana että tek-

<sup>1176</sup> Hunter 1953, ks. esipuhe. "a life-and-death contest between concepts of brotherhood and of 'brain-washing'".

<sup>1177</sup> Hunter 1953, 4.

<sup>1178</sup> Hunter 1953, 328–329. "Herättäminen" onnistui ainakin osittain, sillä Hunterin teos oli Joe McCarthyn tukijoukkojen suosiossa. McCarthyn todistajiin kuulunut ex-kommunisti Freda Utley suositteli sitä sisällytettäväksi Yhdysvaltain suurlähetystöjen kirjastoihin Saksassa. Oshinsky 2005 (1983), 280.

niikkana, räjähti pommin lailla yhdysvaltaisten tietoisuuteen Korean sodan aikana”. Aivopesu oli ”uusi hirviömäinen vainoamisen ja kidutuksen tiede, joka ahtaa ihmisen mielen kommunistiseen muottiin”.<sup>1179</sup> Viholliselle ei riittänyt enää sotilaan fyysinen vahingoittaminen, vaan tavoitteena oli vallata hänen mielensä ja muokata se suopeaksi uudelle ideologialle.

Vankileireillä kommunisteiksi kääntyneitä yhdysvaltalaisotilaita pidettiin kotimaassa petteureina. *The New York Times* uutisoi tammikuussa 1954 vihollisen puolelle loikanneiden sotilaiden pitämästä lehdistötilaisuudesta, jossa he kritisoivat ankarasti entistä kotimaataan. Toimittajien haastattelussa sotilaat antoivat toisiaan muistuttavia vastauksia ja olivat muutenkin ”kuin robotteja.” Sotilaat olivat ”eläviä todisteita” siitä, että ”kommunistien aivopesu on tehonnut ainakin joihinkin henkilöihin”.<sup>1180</sup> Yhdysvaltaisten sotilaiden muuttuminen vihollisideologian edustajiksi ei lehtijutun mukaan siis voinut mitenkään olla vapaaehtoisen tai rationaalisen valinnan tulos.<sup>1181</sup> Lehtijutun maininnat ”keinotekoisesti luodusta” sairaudesta ja kansallisen identiteettinsä menettäneistä, monotonisia vastauksia suoltavista sotilaista muistuttivat invaasioelokuvien dehumanisaatiota. Suoraa yhteyttä sotavankien aivopesukertomusten ja invaasioelokuvien välillä ei tosin voida todentaa. Kuitenkin esimerkiksi Melvin E. Matthews Jr. väittää, että Korean sodan aivopesukertomukset olivat ”keskeinen” inspiraation lähde tieteiselokuvan tekijöille.<sup>1182</sup> Väite on yksinkertaistava ja liian elokuvalähtöinen. *Avaruuden pirut* oli ilmestynyt jo ennen kuin sotavankien kohtalosta kohistiin julkisuudessa, ja sen käsikirjoitus laadittiin Korean sodan alkuvaiheessa. *The New York Timesin* kuvaus sotilaiden robottimaisesta käytöksestä ja tautiin rinnastettavasta ideologisesta toiseudesta on silti uhkakuva samantyyppinen kuin mitä *Avaruuden pirut* artikuloi.

Kertomukset sotavankien aivopesusta saivat valtavaa huomiota osakseen, ainakin siihen nähden, kuinka pieni osa sotavangeista lopulta suostui yhteistyöhön. I. E. Farberin, H. F. Harlowin ja L. J. Westin vuonna 1957 *Sociometry*-lehdessä ilmestyneessä artikkelissa käsiteltiin sotavankien manipuloinnin mekanismeja ja aiheen saamaa julkisuutta. Artikkelin mukaan manipulaatio-

<sup>1179</sup> “Brainwashing, both word and technique, burst like a bombshell upon the American consciousness during the Korean War. The term was new here, and its connotation was shocking as reports of prison camp horrors began to come from behind the Bamboo Curtain. Here was a monstrous new science of persecution and torture, used to cram a man’s mind into a Communist mold.” Anthony Leviero: “Thinking to Order”, *The New York Times* 20.5.1956, 263.

<sup>1180</sup> “Fruits of Brainwashing”, *The New York Times* 28.1.1954, 26. Jutusta ei selviä, missä lehdistötilaisuus oli pidetty.

<sup>1181</sup> “It is hard to study the conduct of these young men without concluding that there must be some artificially imposed illness among them.” Ibid.

<sup>1182</sup> Matthews 2007, 33.



prosessista tai sen tuloksista oli käytetty sellaisia käsitteitä kuin ”brainwashing” ja ”thought control”, minkä seurauksena aivopesusta oli tullut kommunismin pelotteen ehkä kiehtovin osa:

Vain harvat asiat kommunismissa ovat olleet yhtä hämmentäviä ja häiritseviä länsimaille kuin ne laajasti uutisoidut kertomukset sotavankien yhteistoiminnasta vihollisen kanssa: heidän konversiostaan ja itsesyytöksistään – yhtä hyvin kommunistien ja ei-kommunistien, syyttömien ja syyllisten – jotka ovat kärsineet kommunistien vankiloissa. Sellainen käytös henkilöiltä, joiden älykkyyttä, arvostelukykyä ja patriotismia voi tuskin kyseenalaistaa, on monille merkki siitä, että kommunisteilla on mystisiä voimia tai tietoa. Sen avulla heidän on mahdollista manipuloida toisten ajatuksia ja tekoja tavoilla, jotka on yleensä yhdistetty halvan science fictionin henkilöihämmöihin.<sup>1183</sup>

Artikkelin kirjoittajien science fiction -viittauksen oli ilmeisesti tarkoitus osoittaa, kuinka vilttejä muotoja manipulaatiokertomukset olivat Korean sodan jälkimainingeissa saaneet. Aivopesukertomusten kytkeminen tällä tavoin tietefiktioon ei ollut esimerkkinä kaukaa haettu, sillä yhtäläisyyksiä oli viljalti.

Aivopesukertomukset antoivat ymmärtää, että vihollisen harjoittama psykologinen painostus murtaisi sotilaiden vastustuskyvyn ja muuttaisi heidät maanpetteureiksi. Ne näyttivät paljastavan paitsi kommunistien kyvyn mielen manipulointiin myös yhdysvaltalaisen heikon valmiuden reagoida tai vastata tähän. Presidentti Eisenhower olikin järkyttynyt kuullessaan, että joukko sotavankeja oli vapaaehtoisesti siirtynyt vihollisen puolelle. Se vauhditti osaltaan Eisenhowerin hallinnon panostusta psykologiseen sodankäyntiin.<sup>1184</sup> Sodan merkittävin jälkipyykki olikin pohdinta siitä, miksi yhdysvaltalainen sotilas oli suostunut yhteistyöhön ja mistä tämä notkahdus johtui. Syitä haettiin esimerkiksi liian pehmeästä kasvatuksesta, ryhdikkään sotilashengen häviämisestä sekä kulttuurin ”naisellistumisesta”. Yhteistyöhön ryhtyneiden vankien nähtiin olevan ”pilalle hemmoteltuja” luovuttajia.<sup>1185</sup>

Tosiasiasa Koreassa käytetyt taivuttelumenetelmät olivat kuitenkin kaikkea muuta kuin sofistikoituneita, ja niiden tehokkuudesta, samoin kuin yhteistyöhön ryhtyneiden määrästä, on esitetty ristiriitaisia arvioita.<sup>1186</sup> Jo 1950-luvulla

<sup>1183</sup> Farber, Harlow & West 1957, 271.

<sup>1184</sup> Osgood 2006, 54.

<sup>1185</sup> Carruthers 1998, 275–276; Young 1998, 6 (tulostettu versio).

<sup>1186</sup> Vain 23 sotilasta jäi vapaaehtoisesti Pohjois-Koreaan. Yhteistyöhön suostuneiden määrä oli tietysti suurempi. Jo 1950-luvulla tehdyt arviot yhteistyöhön ryhtyneiden määrästä vaihtelivat suuresti. Charles S. Youngin mukaan aikalaisarviot vaihtelivat joka kolmanesta joka seitsemänteen sotilaaseen. Tom Engelhardt puolestaan toteaa, että erään tutkimuksen mukaan peräti 70 % sotavangeista olisi tehnyt ainakin jonkinlaista yhteistyötä vihollisen kanssa. Ks. Engelhardt 1995, 64–65; Young 1998, 5 (tulostettu versio).

sotilaita haastatelleet yhteiskuntatieteilijät totesivat, ettei aivopesumenetelmistä ollut mitään erityisen ihmeellistä tai varsinkaan tieteellistä.<sup>1187</sup> Myös Farber, Harlow & West totesivat vuoden 1957 artikkelissaan, että suurin osa sotavangeista palveli ”kunniakkaasti” ja pystyi säilyttämään vastarinta-asenteensa ankaran pakon edessäkin.<sup>1188</sup> Sotahistorioitsija Max Hastingsin (1987) mukaan kiinalaisten ja pohjoiskorealaisten harjoittama manipulaatio jäikin lopulta tuloksiltaan vaatimattomaksi. Karkeiden koulutusmenetelmien ja dogmaattisen marxismi-leninismien yhdistelmä taivutti vain pienen joukon yhdysvaltalaisia sotilaita yhteistyöhön vihollisen kanssa. Aivopesukertomusten saama julkisuus piti kuitenkin yllä aihetta kohtaan tunnettua mielenkiintoa ja antoi vihollisen kavaluudelle aikaisempaa pelottavampia piirteitä.<sup>1189</sup>

Totalitarismikeskustelua tutkineen Abbott Gleasonin (1995) mukaan aivopesukeskustelu vaikutti voimakkaasti yleiseen mielipiteeseen, sillä se osoitti, kuinka yksilön psyyke oli järjestelmän muokattavissa ja kuinka yksilö oli itseään vahvempien voimien armoilla.<sup>1190</sup> Aivopesu ei metaforana liittynyt vain sotatapahtumiin, vaan yleisemmin yksilön kontrolliin ja psyykkiseen manipulointiin. Inchonin maihinnousussa taistelleen sankarin sijaan Korean sodasta jäi päällimmäisenä yhdysvaltalaiseen kollektiiviseen tietoisuuteen ajatus aivopestyistä sotilaista. Ratkaiseva vaikutus tämän mielikuvan muotoutumisessa oli pidemmällä aikavälillä nimenomaan aihetta tavalla tai toisella sivunneilla fiktioelokuvilla.

Sotavankien kohtaloa ja aivopesua käsiteltiin jo tuoreeltaan 1950-luvulla muutamissa sotaelokuvissa. Yhteisenä piirteenä painotuksiltaan erilaisille sotavankielokuville oli pyrkimys sotilaiden armahtamiseen ja huomion siirtämiseen joko sotilaiden sankarilliseen vastarintaan tai yhteistyöhön sortuneiden psykologiseen heikkouteen. Sotaelokuvan maskuliiniseen ja heroiseen kuvaan sopi huonosti ajatus vihollisen kynissä murtuvasta ja toverinsa pettävästä sotilaasta.<sup>1191</sup> Sen sijaan invaasioelokuviin aivopesu sopi, sillä se oli luonteva osa

<sup>1187</sup> Carruthers 1998, 278.

<sup>1188</sup> Farber, Harlow & West 1957, 271–272, 282.

<sup>1189</sup> Hastings 1987, 348–352. Myös Abbot Gleasonin mukaan syytettyjen määrä oli lopulta melko pieni. Noin 10 000 sotilasta otettiin vangiksi, joista osa kuoli heti tai katosi. Jäljelle jääneistä 7190 sotilaasta kolmannes kuoli vankileireillä. 4400 selvinneestä sotilaasta 192 sai syytteen yhteistyöstä, mutta lopulta vain 11 sotilasta sai tuomion sota-aikeudessa. Gleason 1995, 100.

<sup>1190</sup> Gleason 1995, 103.

<sup>1191</sup> Pian Korean sodan jälkeen valmistunut *Prisoner of War* kiersi ongelman keskittymällä leirille tunkeutuvien sotilaisiin, jotka teeskentelevät olevansa yhteistyöhaluisia, mutta jotka ovat tosiasiaa vakoilutehtävässä. Arnold Lavenin ohjaama *Paluu* (*The Rack*, 1956) selitti puolestaan yhteistyöhön ryhtymistä vetoamalla yksilöpsykologiaan. Se kertoi oikeudenkäynnistä, jossa vihollisen kanssa yhteistyötä tehnyt sotilas kertoo omasta murtumisprosessistaan. Sotavankielokuvista ks. tarkemmin Young 1998, 7–13 (tulostettu versio). Ks. myös Carruthers 1998.

dehumanisaatio-juonikaavaa, joka oli saanut alkunsa jo ennen aivopesukertomusten populaarijulkisuutta. Tieteiselokuvat popularisoivat ja konkretisoivat aivopesukeskustelun. Ne antoivat viholliselle toiset kasvot, mutta säilyttivät asetelman, jossa vaarallisin invaasio suuntautui tavallisen yhdysvaltalaisen korvien väliin. Sotaelokuvan ja tieteiselokuvan aivopesukuvaukset kohtasivat John Frankenheimerin vuonna 1962 ohjaamassa *Mantsurian kandidaatissa* (*The Manchurian Candidate*, 1962), joka yhdisti 1950-luvun sotavankikuvaukset ja tieteiselokuvan uhkakuvat mielen manipuloinnista.<sup>1192</sup>

Aivopesukertomukset iskivät modernin yhteiskunnan herkimpään hermoon, pelkoon vapaan tahdon häviämisestä ja identiteetin menettämisestä. Problematiikka oli samantyyppinen kuin Philip K. Dickin 1950-luvun novelleissa, joille oli tyypillistä vainoharhainen, todellisuustilojen vaihtelulle rakentuva perustunnelma. Yksilö oli eristettynä ja suurempien, salaisten tai näkymättömien voimien ohjailtavana. Niinpä aivopesun ohella dehumanisaatio-kuvaukset voidaan yhdistää salaliiton teemaan, joka oli jatkuvan julkisen keskustelun kohteena Alger Hissin tapauksen jälkeen 1950-luvun alkuvuosina.

## Soluttautumisen metaforat

Robert Heinleinin romaanissa *The Puppet Masters* Yhdysvaltain presidentti tiukkaa kongressiedustajilta, ovatko nämä oikeita amerikkalaisia vai vihollisen ohjaamia parasiitti-ihmisiä: ”Entä sinä? Oletko maallesi lojaali kansalainen vai zombie-vakooja?”.<sup>1193</sup> Kuten luvussa III osoitettiin, sisäisten vihollisten metsästyks oli ollut käynnissä sekä Hollywoodissa että yleisemmin yhteiskunnassa jo vuodesta 1947 lähtien. Vihollisen erityispiirteiden määrittelyyn kuului lähtökohtaisesti ajatus kommunistien salaliitosta. Salaliittoteorioista kirjoittaneen Daniel Pipesin (1997) mukaan ”maailmansalaliitossa” kuvataan olevan pahan voimia edustava, salaisesti toimiva ryhmä, jonka tavoitteena on maailmanheruus. Sen palveluksessa on agenteja ja hyväuskoisia hölmöjä, jotka levittävät sen sanomaa ja vaikutusvaltaa. Kuitenkin sen etenemistä vastustaa urhea, mutta vihollisten piirittämä joukko, joka tarvitsee tukea voidakseen estää tulevan katastrofin.<sup>1194</sup> Määritelmä sopii kuvaamaan myös Joe McCarthyn lietsomaa sa-

<sup>1192</sup> *Mantsurian kandidaatti* yhdisti poliittiseen jännityselokuvaan satiirisia piirteitä: Koreassa aivopesty sotilas palaa Yhdysvaltoihin, jossa hänen senaattori McCarthyä muistuttava isäpuolensa käy presidentinvaalikamppailua. Kommunistien yhdysvaltalaisena kontaktina on sotilain äiti, joka on siis miehensä lailla maan kovaäänisimpiä kommunistijahtajia. Pojan tehtävänä on ampua Yhdysvaltain presidentti, jotta isäpuoli pääsisi presidentiksi. Näin elokuva veti yhtäläisyysmerkin äärioikeistolaisuuden ja äärivasemistolaisuuden välille.

<sup>1193</sup> Heinlein 1990 (1951), 136.

laliittoparanoiaa. David Cauten (1978) mukaan Joe McCarthy ei kuitenkaan nimmennyt mitään etnistä ryhmää viholliseksi, ellei sellaiseksi lasketa ”itärannikon eliittiä”. Siksi mccarthyismi tarjosi mahdollisuuden kenelle tahansa, etnisestä taustasta riippumatta, mahdollisuuden todistaa olevansa ”hyvä” kansalainen osoittamalla inhonsa kommunismia kohtaan.<sup>1195</sup>

Vaikka Joe McCarthy pidetään yleensä kommunistivainojen personifikaationa, on huomattava, että aikalaisille vähintään yhtä tärkeä hahmo oli FBI:n johtaja J. Edgar Hoover. Samuel A. Stoufferin vuoden 1954 haastattelututkimuksessa vastaajilta kysyttiin, kenen johtajan tai merkittävän henkilön näkemys he erityisesti kunnioittaisivat, kun kyse oli suhtautumisesta kommunisteihin. Listan kärjessä ei ollut ristiriitainen McCarthy, tai edes keskitien konservatiivi Eisenhower, vaan Hoover. Tulos kertoo Hooverin nauttimasta luottamuksesta ja hänen maineestaan kommunistijahtaajana.<sup>1196</sup> Poliitikassa ryvettymätön Hoover esiintyi julkisuudessa amerikkalaisten arvojen tiukkailmeisenä puolustajana, joka oli varoittanut poliitikkoja kommunistien salaliitosta jo 1920-luvulta lähtien. Ellen Schrecker korostaakin Hooverin ja FBI:n merkitystä antikommunistisen ”ristiretken” tärkeimpänä yksittäisenä osatekijänä, ja Joel Kovel toteaa Hooverin olleen merkittävin henkilö yhdysvaltalaisen antikommunismien historiassa.<sup>1197</sup>

Hoover nimesi kommunistien salaliittopyrkimykset Yhdysvaltain suurimmaksi huolenaiheeksi jo keväällä 1947 toimiessaan epäamerikkalaista toimintaa tutkivan valiokunnan ystävällisenä todistajana. Hooverin vaikututusta antikommunistiseen elokuvaan kuvaa hyvin se, kuinka 20th Century-Foxin johtaja Darryl F. Zanuck innostui Hooverin HUAC-todistuksesta. Zanuck lähti hetimiten tuottamaan *The Iron Curtainia* ja totesi tuotantoryhmälle, että elokuvan tär-

<sup>1194</sup> Pipes 1997, 22. Poliittisilta näkemysiltään konservatiiveja edustavan Pipesin määritelmät eivät tosin ensisijaisesti koske yhdysvaltalaisia antikommunismia, vaan sen ideologista vastapuolta. Pipesin poleeminen teos kohdistuu erityisesti natsismin ja kommunismin ideologioihin kytkeytyviin salaliittoteorioihin. Hän pyrkii myös osoittamaan, että Yhdysvalloissa vasemmisto on hyödyntänyt salaliittoteorioita vielä tehokkaammin kuin oikeisto. Pipes onkin valmis hyväksymään antikommunismien osana kylmän sodan ”elämän ja kuoleman taistelua”. Ks. Pipes 1997, 159–165.

<sup>1195</sup> Cauten 1978, 21. Joe McCarthyyn positiivisesti suhtautuva historioitsija Arthur Herman päätyy yllättäen samaan johtopäätökseen kuin Cauten: mccarthyismi ylitti roturajat ja yhteiskuntaluokkien rajat tarjoamalla yhteisen vihollisen, kommunismin. Herman 2000, 36.

<sup>1196</sup> Hooverin nimesi 27 % vastaajista, Eisenhowerin 24 % ja McCarthyin 8 %. Muut saivat 14 % ja peräti 27 % ei osannut/halunnut sanoa ketään. Kun samaa kysyttiin valikoiduilta joukolta paikallisvaikuttajia, niin Hooverin maininneiden määrä oli vielä huomattavasti korkeampi, 52 %. Stouffer tosin varoittaa, että tilastoa ei voi käyttää henkilöiden suosion mittarina. Suosion sijaan se kertoi kuitenkin siitä institutionaalisesta asemasta, johon J. Edgar Hoover oli noussut. Stouffer 1955, 230–231.

<sup>1197</sup> Kovel 1997, 87; Schrecker 1998, 51.

kein innoittaja oli ollut Hooverin lausunto.<sup>1198</sup> Hoover myös piti huolta, että FBI avusti sellaisia kommunismin vastaisia elokuvia, jossa FBI:ta kuvattiin positiivisesti.<sup>1199</sup> Hoover kuvasi valiokunnalle kommunismin uhkaa seuraavasti:

On tärkeää huomata kommunistien itsensä todenneen, että jokaista puolueen jäsentä kohti on 10 muuta, jotka ovat valmiita ja halukkaita työskentelemään puolueen hyväksi. Juuri tässä piilee kommunismin suurin uhka. Sillä nämä ovat ihmisiä, jotka soluttautuvat ja turmelevat monia yhdysvaltalaisen elämän alueita. Kommunistisen puolueen koon sijaan sen todellinen painoarvo mitataankin sen vaikutusvallassa, sen kykeneväisyydessä soluttautumiseen.<sup>1200</sup>

Soluttautuminen (infiltration) viittasi paitsi kommunistien harjoittamaan vaikoilutoimintaan myös yleisemmin vihollisen hitaaseen ujuttautumiseen demokraattisten rakenteiden sisälle. Hoover varoitti myös, kuinka kommunismi on levinnyt ammattiyhdistysliikkeisiin kuin ”virus”.<sup>1201</sup> Kommunismin rinnastaminen tarttuvaan tautiin tai epidemiaan oli Hooverin yleisesti käyttämä vertaus. Siinä kommunismin ”niljakkaat jätökset” (slimy wastes) uhkasivat saastuttaa yhdysvaltalaisen elämänmuodon.<sup>1202</sup> Tautimetaforaa suosittiin myös kristillisten fundamentalistien uskontopohjaisessa antikommunismissa.<sup>1203</sup> Se siirtyi nopeasti myös Hollywoodin studiojohtajien kielenkäyttöön: syksyllä 1947 HUAC:n ystävällisenä todistajana esiintynyt Jack Warner puhui kommunisteista ”ideologisina termiiteinä”.<sup>1204</sup>

Antikommunistinen elokuva tarttui tähän metaforaan ja esimerkiksi *The Red Menacen* alkutekstien taustalla on kuva maapallon ylle lonkeronsa levittä-

<sup>1198</sup> Custen 1997, 303–304.

<sup>1199</sup> Cauter 2003, 165; Shaw 2007, 53.

<sup>1200</sup> Testimony of J. Edgar Hoover before HUAC (excerpts), March 26, 1947. Julkaistu teoksessa Schrecker 2002, 128–129. Hoover antoi puheessaan varauksettoman tukensa HUAC:n tavoitteille. FBI:n historiaa tutkinut toimittaja Tim Weiner korostaa, että Hooverin esiintyminen oli täynnä uhmaa Trumanin hallintoa kohtaan. Se oli osa hänen valtataisteluaan inhoamansa Trumania vastaan. Weiner 2012, 18–19.

<sup>1201</sup> Testimony of J. Edgar Hoover before HUAC (excerpts), March 26, 1947. Julkaistu teoksessa Schrecker 2002, 128–129.

<sup>1202</sup> Hendershot 2003, 13; Kovel 1997, 99. Joel Kovel väittää, että Hooverin fanaattinen kommunismin vastaisuus oli täynnä irrationaalista inhoa. Kovelin poleemisen tulkinnan mukaan Hooverin antikommunismi oli seksuaalisten pakkomielteiden sävyttämää ”puhtaan” amerikkalaisuuden ja kristillisen moraalin puolustamista ”likaisen” kommunismin invaasioyriksiä vastaan. Kovel 1997, 95–103.

<sup>1203</sup> Fred Schwartz, eräs fundamentalistikristittyjen johtohahmoista, piti kommunismia vääränä uskontona, joka levisi kantajiensa myötä taudin lailla. Schwartz perusti vuonna 1952 järjestön Christian Anti-Communist Crusade, joka vaikutti merkittävästi kristillisen oikeiston nousuun myöhemmin 1970-luvulla. Ruotsila 2008, 79.

<sup>1204</sup> Hoberman 2011, 53.

neestä mustekalasta, jolla on Stalinin kasvot.<sup>1205</sup> Hooverin suosimassa soluttautumisretoriikassa on myös samoja piirteitä kuin tieteiselokuvien visioissa muukalaisten invaasiosta ja invaasion metodeista. Hoover puhui kommunismista ja kommunisteista tavalla, joka muistutti *The Puppet Mastersin* tai *Avaruuden pirujen* viholliskuvaa. Kommunismin tautimetafora ei suinkaan ollut vain Hooverin ja kiivaimpien antikommunistien yksinoikeutta. Esimerkiksi Stoufferin vuoden 1954 haastattelututkimuksessa eräs kotirouva New Jerseystä kuvasi kommunismin vaaroja seuraavasti. ”Se on kuin virus. Se voi levitä.”<sup>1206</sup> Myös tässä kommentissa kommunismi nähtiin tautiin rinnastettavissa olevana, leviävänä ja nopeaa tukahduttamista vaativana epidemiana.

J. Edgar Hoover käsitteli kommunismin uhkakuvaa vielä yksityiskohtaisemmin menestysteoksessaan *Masters of Deceit* (1958), joka oli käytännössä pitkälti Hooverin alaisten kirjoittama.<sup>1207</sup> Teoksessa korostettiin, että kommunismin kumousuhka oli todellinen myös Yhdysvalloissa, koska maassa oli ”tuhansia ihmisiä”, jotka salaisesti valmistelivat vallankaappausta.<sup>1208</sup> Hooverin mukaan kommunismin leviämisen keskeinen väline oli ”ajatuskontrolli”, jossa salakavalasti vaikutettiin kansalaisten ajatusmaailmaan. Kommunistit ”myrkyttivät” ihmisten mielet kauniilta kuulostavilla lupauksillaan.<sup>1209</sup> Hooverin kirjassa luokitellaan kommunisteja tai kommunismin asiaa ajavia henkilöitä viiteen eri ryhmään. Heitä olivat (1.) puolueen jäsenet, (2.) salaisesti puolueeseen kuuluvat jäsenet, (3.) kanssamatkustajat (fellow travellers), (4.) opportunistit ja (5.) hyväuskoiset hölmöt (dupes). Puolue toiminta oli Hooverille vain osa kommunismin aiheuttamaa uhkaa. Vähintään yhtä vaaralliseksi Hoover leimasi kanssamatkustajat, puolueeseen kuulumattomat, mutta sen asiaa ajavat liberaalit tai vasemmistolaiset. Oman lukunsa muodostivat ne ”vilpittömät” hyväuskoiset hölmöt, jotka osin tahtomattaan edistivät kommunismin asiaa.<sup>1210</sup>

Tautimetaforan ohella kommunisteille löydettiin myös vertauskuvia, jotka korostivat aatteen ja sen edustajien likaisuutta. Joe McCarthy vertasi puheis- saan toistuvasti omaa työtään kommunistien jahtaajana lapsuutensa kokemuk-

<sup>1205</sup> *The Red Menace* 1952. Alkukuvien taustalla musiikkina soi mukaeltu versio Internationaalista.

<sup>1206</sup> Stouffer 1955, 162.

<sup>1207</sup> Tim Weinerin mukaan *Masters of Deceit* oli Hooverin alaisten kirjoittama. Teosta myytiin satojatuhansia kappaleita. Weiner 2012, 251–252.

<sup>1208</sup> Hoover 1958, 9.

<sup>1209</sup> Hoover 1958, 75–76.

<sup>1210</sup> Ks. Hoover 1958, 75–87. Myös Herbert A. Philbrick oli *I Led 3 Lives* -teoksessaan korostanut, että kommunistien ohella yhtä vaarallisia olivat juuri ”peiteorganisaatioissa” toimivat kanssamatkustajat. Philbrick määritteli käsitteen seuraavasti: ”A person with Communist sympathies who is not actually a card-carrying member of the party.” Philbrick 1952, 304.



Kuva 29: Avaruuden pirujen ”korkein äly” – lasikuvun sisällä oleva pää.

siin ”skunkkien ja käärmeiden” metsästyksestä.<sup>1211</sup> Antikommunistisessa retoriikassa kommunismi saatettiin yleisemminkin rinnastaa seksuaalisiin perversioihin sekä toisaalta täydelliseen epäseksuaalisuuteen.<sup>1212</sup> *Avaruuden pirujen* Korkeinta älyä leimaakin sukupuoliottomuus ja kylmän viileä älykkyys. Mutantit ovat hänen orjiaan, jotka ”ovat olemassa vain toteuttaakseen hänen tahtonsa”. Battlen alkuperäiskäsikirjoituksessa kuvattiin mutantteja ja heidän johtajaansa, mutta siinä ei ole vielä kuvausta Korkeimmasta älystä.<sup>1213</sup> Sen sijaan itse elokuvassa Korkein äly on kirjaimellisesti kehoton olio, joka on alistanut mutantit ja kontrolloidut ihmiset orjikkeeseen.

Täydellinen älykkyys on *Avaruuden piruissa* näin synonyymi diktatuurille. Tässä on kiintoisa paralleeli kommunismin vastaiseen aikalaisdiskurssiin, jossa kommunismi kuvattiin usein koneenkaltaiseksi, yksilön täydelliseen alis-

<sup>1211</sup> Wright 2007, 11; Oshinsky 2005 (1983), 207.

<sup>1212</sup> Esimerkiksi käy Leo Chernen kirjoittama, *Look*-lehdessä maaliskuussa 1947 ilmestynyt artikkeli ”How to Spot a Communist”, jossa kerrottiin, kuinka jopa kommunistien seksielämä on ”synkronoitu puolueen tavoitteita palvelevaksi”. Engelhardt 1995, 116.

<sup>1213</sup> *Avaruuden pirut* 1953, 1: 02–1: 03, *Invaders from Mars*. Original Screenplay by John Tucker Battle. Revised 5.9.1950, sivut 52–53 (tulostettu versio), kohtaukset 187–193.

tamiseen pyrkiväksi järjestelmäksi. Esimerkiksi *Communism* -opetuseloku-  
vassa (1952) todettiin, että neuvostojärjestelmässä yksilö on vain ”osa valtavaa  
koneistoa” ja että lapset muovataan pienestä pitäen koneiston osaksi.<sup>1214</sup> Myös  
Heinleinin *The Puppet Masterissa* ja Menziesin *Avaruuden piruissa* vihollinen  
on kollektiivisesti toimiva järjestelmä, jossa yksilöt muokataan osaksi koneistoa.  
Viholliskuva on silti erilainen. Heinleinin romaanissa parasitit ovat osa yhtä  
organismia, jonka erilliset partikkelitkin ovat osa yhtä tietoisuutta. Sen sijaan  
*Avaruuden piruissa* muukalaisten maailma on hierarkkinen ja perustuu Kor-  
keimman älyn diktatuuriin.

*Avaruuden piruissa* nähtävä hyökkäys esikaupunkiin muistuttaa kommunis-  
min vastaisia propagandafilmejä, ja erityisesti puolustusministeriön tuottamaa,  
25-minuutin mittaista elokuvaa *Face to Face with Communism* (1951). Siinä ku-  
vattiin, kuinka kommunistit ottavat haltuunsa pienen yhdysvaltalaiskaupungin  
ja liittävät sen osaksi ”kansainvälistä kommunistista yhteisöä”. Pikkukaupungin  
valtaus oli jo aiemmin toteutunut kirjaimellisesti Mosineessa Wisconsinissa, jos-  
sa American Legion<sup>1215</sup> järjesti näytösluonteisen tapahtuman vappuna 1950. Sen  
tarkoituksena oli todistaa, millaista kaupungin elämä olisi kommunismin ikeen  
alla. Neuvostosotilaisiksi pukeutuneet legioonalaiset ottivat kaupungin haltuunsa  
ja muuttivat sen ”kommunistiseksi”.<sup>1216</sup> Sekä American Legionin tempaukses-  
sa että *Face to Face with Communism* -propagandaelokuvassa kommunistien  
hyökkäyksen kohteena oli rauhallinen pikkukaupunki, joka toimi näin ideolo-  
gisen kamppailun näyttämönä. *Face to Face with Communism*in päähenkilönä  
on kaupunkiin saapuva sotilas, joka huomaa, että aseistautuneet politrukit ovat  
alistanee kaupunkilaiset, poliisin ja oikeuslaitoksen. Propagandaelokuvan kes-  
kiössä on patrioottisen sotilaan hämmennys siitä, kuinka tuttu ja turvallinen  
Yhdysvallat on yhtäkkiä vaihtunut kommunistipuolueen diktatuuriin. Elokuva  
alkaakin varoituksella: ”se voisi tapahtua kenelle tahansa”.<sup>1217</sup>

*Avaruuden pirujen* alkupuoli toimii samalla logiikalla, vaikka siinä vihollis-  
ta ei ole määritelty ideologisesti – ainakaan eksplisiittisesti. Myös *Avaruuden*

<sup>1214</sup> *Communism*. Coronet Instructional Films 1952, 0: 05–0: 06.

<sup>1215</sup> Ensimmäisen maailmansodan veteraanien perustama American Legion keskittyi jo  
1920-luvulla ”punaisen uhan” torjuntaan. Patrioottisessa järjestössä oli 1940-luvun lopulla  
yli kolme miljoonaa jäsentä. Sotaveteraanien asiaa ajanut järjestö vahti muun toimintansa  
ohella myös elokuvien moraalista ryhtiä ja poliittista oikeaoppisuutta. Sen panostusmenetel-  
miin kuuluivat esimerkiksi mielenosoitukset ”kumouksellisia” elokuvia esittävien teatterien  
edessä. Doherty 1988, 17; American Legionin syntyvaiheista ks. Schrecker 1998, 61–64.

<sup>1216</sup> Mosineen kommunismipäivässä pormestari ja papit pidätettiin, kaupat kansallistettiin,  
ja ravintoloissa tarjottiin vain perunakeittoa ja mustaa leipää. Päivä huipentui ”vapautus-  
paraatiin”, jossa poltettiin kommunistista kirjallisuutta. Oshinsky 2005 (1983), 139–140.

<sup>1217</sup> *Face to Face with Communism*, 1951. Elokuva tosin loppuu sotilaan helpotukseen, kun  
selviää, että kyse oli vain häntä varten järjestetystä näytelmästä, jonka tavoitteena oli ”he-  
rättää” kansalaiset tiedostamaan kommunismin Yhdysvalloille aiheuttama uhka.



*piruissa* näyttämönä on rauhallinen esikaupunki, joka yhtäkkiä muuttuu taistelutantereeksi. Vihollisen hiljainen soluttautuminen, joka kohdistuu ensimmäisenä poliiseihin ja sotilaisiin, johtaa kaupunkilaisten totalitaariseen kontrolliin ja heidän yksilönvapauksiensa tukahduttamiseen.<sup>1218</sup> Nora Sayre pitääkin *Avaruuden piruja* antikommunistisena elokuvana, jossa johtajaansa sokeasti totelevat marsilaiset ovat kommunistien synonyymi.<sup>1219</sup> Paralleeli kommunistien ja marsilaisten välillä ei ole niin ilmeinen kuin mitä Sayre haluaa nähdä, mutta elokuvan muukalaiskuvalla on todennettavia yhtäläisyyksiä antikommunismiin viholliskuvaan.

Antikommunistisessa retoriikassa toistui ajatus kommunismin ja kommunistien epäinhimillisyydestä.<sup>1220</sup> Eksplisiittisesti antikommunistisissa elokuvissa kommunisteja kuvattiin usein kivikasvoisiksi hahmoiksi. Myös *Avaruuden piruissa* dehumanisaation uhrin käyttäytyivät tunteettomasti. Heidän kasvonsa olivat ilmeettömiä, puhe monotonista ja käytös tyyliä ja kylmäkiskoista. Tunteiden puute yhdistää uhrin esimerkiksi *Invasion USA*:n venäläissotilaisiin tai *The Red Menacen* naispolitrukkiin. Voidaanko *Avaruuden pirujen* kauko-ohjatut uhrin liittää samaan jatkumoon kuin antikommunististen elokuvien kommunistihahmot?

Dehumanisaatio-juonikaava sisälsi piirteitä, jossa oli yhtäläisyyksiä antikommunistisen retoriikan kanssa. Myös siinä muukalaiset soluttautuivat hitaasti mutta varmasti yhdysvaltalaiseen yhteiskuntaan. Yhdysvaltalaiset muuttuivat yksi kerrallaan vieraan vallan edustajiksi, ja muutos eteni kuin virus, joka saastutti koko yhteiskunnan. ”Tosiuskovaisia” kommunisteja sen enempää kuin kanssamatkustajia ei voinut suoraan identifioida mihinkään rotuun tai etniseen ryhmään. J. Edgar Hoover totesi *Masters of Deceitissa*, ettei kommunistia voinut tunnistaa vaatetuksen, ulkonäön tai ammatin perusteella. Kommunisti saattoi olla ”vierustoverisi bussissa tai naapurikaupan myyjä”.<sup>1221</sup> Myös Herbert A. Philbrick kertoi *I Led 3 Lives* -teoksessaan, että kommunistit eivät olleet vain ”varjossa lymyilevä vakoilijoita”, vaan että ”kenestä tahansa saattoi tulla kommunisti”. Vallankumouksellinen kommunisti saattoi olla ”naapurisi tai istua vieressäsi työpaikallasi”.<sup>1222</sup>

Myös invaasioelokuvissa naapurit muuttuivat vihollisiksi. Invaasion ensimmäisenä kohteena oli poliittis-sotilaallinen eliitti. Republikaanien antikommu-

<sup>1218</sup> Seed 1999, 95.

<sup>1219</sup> Sayre 1982, 199.

<sup>1220</sup> Hendershot 2003, 54.

<sup>1221</sup> Hoover 1958, 97–98.

<sup>1222</sup> Philbrick 1952, 232–235. Philbrickin ja Hooverin määritelmien samankaltaisuus selittyy osittain sillä, että FBI osallistui Philbrickin teoksen kirjoittamiseen. Hendershot 2003, 110.

nistisessa retoriikassa syyttävä sormi kohdistui vuosina 1948–1952 Trumanin hallintoon, jossa vihjailtiin olevan kommunisteja ja kommunistien asiaa ajavia naiiveja liberaaleja. Joe McCarthy viljeli puheissaan mielikuvaa kommunisteja sympatisoivista liberaaleista, jotka tieteen tai tahtomattaan ajoivat vihollisideologian asiaa. Hooverin lailla hän puhui kanssamatkustajista, jotka olivat yhtä epäilyttäviä kuin kommunistit.<sup>1223</sup>

Hyökkäys liberaaleja vastaan oli alkanut Hollywoodissa jo muutamaa vuotta ennen kuin Joe McCarthy nousi parrasvaloihin. Räikein esimerkki oli Myron C. Faganin pamfletti *Red Treason in Hollywood* (1948). HUAC:n tavoitteita innolla tukeneen Faganin teos oli syytekirjelmä, jossa ei eroteltu kommunisteja kanssamatkustajista ja liberaaleista. Jo Hollywoodin kymmenikön tukeminen oli Faganille merkki kommunistisympatioista. Hänen mukaansa Hollywood oli täynnä vasemmistolaisia järjestöjä, jotka tosiasiallisesti toimivat kommunistisen puolueen etuvartiona, sen katalien päämäärien liberaalina julkisivuna. Kommunismia avoimesti tai salaisesti tukevat henkilöt olivat yhtä lailla ”maanpetureita” ja ”Yhdysvaltain vihollisia”. He olivat Faganille jopa kommunisteja niljakkaampia vihollisia: ”Pahin vihollisemme on sellainen rotta, joka esiintyy hyvänä yhdysvaltalaisena, vaikka hän salaisesti edistää kommunistien kavala asiaa”.<sup>1224</sup>

Kulttuurihistorioitsija Tom Engelhardtin mukaan HUAC:n kuulustelut olivat Hollywood-estetiikan mukaisesti organisoitu spehtaakkele. Kommunismin vastaisessa ”ristiretkessä” luotiin uusi sotatarina, jonka sankareina olivat FBI-agentit ja ilmiantajat. Tarinan vihollisena oli muutoaan muuttava hirviö, jonka tavoitteena oli kollektiivinen diktatuuri.<sup>1225</sup> Kollektiivisesti toimivat muukalaiset olivat keskiössä myös invaasioelokuvan dehumanisaatio-kuvauksissa. Niitä voi tulkita myös luvussa III käsitellyn antikommunistisen vakoiluelokuvan jatkumossa. Eksplisiittisesti antikommunististen elokuvien hiipuminen ei merkinnyt sitä, että vakoiluun liittyvä soluttautumisen uhkakuvana olisi menettänyt tehovoimaansa. Päinvastoin, se sai uusia ilmenemismuotoja invaasioelokuvista, jotka käsitelivät kommunistien invaasion sijaan muukalaisten soluttautumista yhteiskuntaan. Tässä on havaittavissa kiinnostava paradoksi: vakoiludraamat väistyivät allegoristen soluttautumiskuvausten tieltä. Muutoksessa on havaittavissa myös ajallinen jatkumo, sillä eksplisiittisesti antikommunististen elokuvien tuotanto kuihtui vuoden 1952 jälkeen, kun taas *Avaruuden pirut* ilmestyi vuonna 1953.

<sup>1223</sup> Oshinsky 2005 (1983), ks. esim. 161, 183.

<sup>1224</sup> ”It is the rat that masquerades as a good American but who secretly nourishes the Communist’s slimy cause, who is our greatest enemy”. Fagan 1948, 7.

<sup>1225</sup> Engelhardt 1995, 125.

Samuel Stoufferin haastattelututkimuksessa perheenäiti Massachusettsista totesi, että kommunistit ”kaappaavat lapsia kellareihin, opettavat heille sodankäyntiä” ja usuttavat sitten sabotoimaan ”salaisiin paikkoihin”.<sup>1226</sup> Kommentilla ei ole yleistä edustavuutta, mutta se paljastaa tietyn mielikuvan kommunismin uhasta. Ajatus invaasiosta liittyi käsitykseen kommunistien aatteellisista tavoitteista. Perheenäidin kommentti toimii tavallaan vastauksena kysymykseen, miksi invaasioelokuvan dehumanisaation ja kommunistihysterian välillä pitäisi nähdä yhtäläisyyksiä. Mielikuva on kuin suoraan Menziesin *Avaruuden piruista*: viholliset ovat sabotaasiin pyrkiviä muukalaisia, jotka toimivat kirjaimellisesti maan alla, kellareissa tai luolissa. Hoover totesi *Masters of Deceitissa*, että kommunistit olivat imaisseet hyväuskoiset hölmöt mukaan ”ajatuskontrollin verkkoon”.<sup>1227</sup> Myös *Avaruuden pirujen* muukalaiset kaappasivat uhreja verkkoonsa ja kontrolloivat heidän ajatuksiaan.

*Avaruuden piruissa* esikaupunkialue muuttuu vieraan elämäntavan pesäpaikaksi. Metaforisella tasolla elokuvaa voikin tulkita propagandafilmiä, kuten *Face to Face with Communism*, fiktiiviseksi vastinpariksi. Muukalaisten ohjailemat ihmiset menettävät minuutensa ja ovat täysin riippuvaisia johtajansa tahdosta. Yksilö on sidottu yhteisöönsä, ja muukalaisten maailma on samalla tavalla hahmottoman kollektiivinen kuin millaiseksi kommunismia aikalaiskirjoittelussa kuvattiin. *Avaruuden piruissa* vieraat voimat tunkeutuivat pyhään perheyhteyteen ja muuttivat arkipäiväisen elämän tragediaksi. Leo McCareyn antikommunistinen *Agentti 52* oli myös käsitellyt vieraiden voimien tuhoisaa vaikutusta perheeseen. Siinä asetelma oli vain päinvastainen kuin *Avaruuden piruissa*. McCareyn elokuvassa poika muuttuu muukalaiseksi vanhemmilleen, Menziesin elokuvassa vanhemmat muuttuvat, vielä konkreettisemmin, muukalaisiksi pojalle.<sup>1228</sup> Yhdistävänä tekijänä on perheharmonian särkyminen.

Hissin tapaus sekä Julius ja Ethel Rosenbergin oikeudenkäynti näyttivät osoittavan, että luotettavina pidetyt yhdysvaltalaiset saattoivatkin olla vihollisen kätyreitä.<sup>1229</sup> Viholliset olivat pesiytyneet syvälle Washingtonin valtakoneistoon. Heinleinin *The Puppet Mastersissa* parasiittien ja kommunismin uhka linkitettiin allegorisella tasolla toisiinsa. Siinä parasiittien palvelukseen antautuneita, vihollisleiriin siirtyneitä pettureita verrattiin viidennen kolonnan kommunisteihin.<sup>1230</sup> *Avaruuden pirujen* alkupuolen voi nähdä henkivän vastaavaa salaliittoparanoiaa. Siinä virkavallan edustajat paljastuvat muukalaisiksi, esikaupunki

<sup>1226</sup> ”Communists get children into cellars, educating them into warfare, and training them to go to into secret places”. Stouffer 1955, 162.

<sup>1227</sup> Hoover 1958, 87.

<sup>1228</sup> *Agentti 52*:sta perhekuvausena ks. Ahonen 2009, 125–130.

<sup>1229</sup> Hendershot 2003, 27–28.

<sup>1230</sup> Heinlein 1990 (1951), 262.

on muuttunut vieraiden voimien taistelupaikaksi ja kansalaisten elämänhallinta on liukunut pois omista käsistä. Dehumanisaatio-elokuvissa julkisivun takaa paljastui toinen maailma, jossa ystävät muuttuivat ihmisyytensä menettäneiksi hirviöiksi tai vieraan elämänmuodon välikappaleiksi.

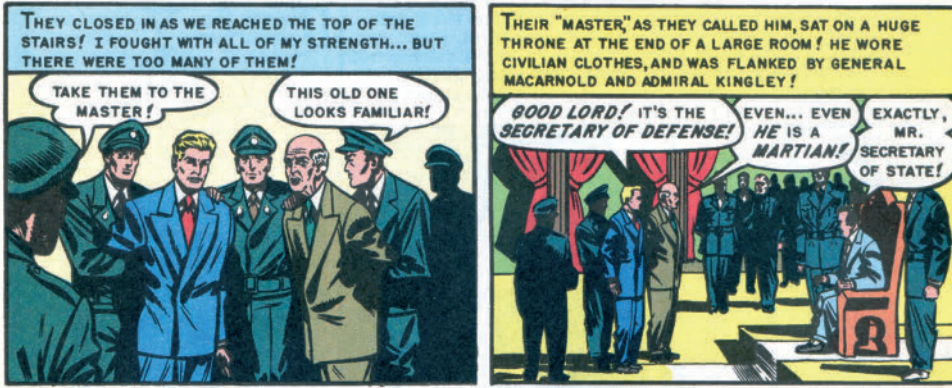
Teoksessaan *I Led 3 Lives* kaksoisagentti Herbert A. Philbrick määritteli kommunismin erityispiirteet tavalla, joka muistutti invaasioelokuvien vastakainasetteluja. Teoksen liiteosassa käsitellään kommunistin ja liberaalin eroavaisuuksia. Philbrickin mukaan kommunisti uskoo, että ”yksilö on uhrattava massojen hyväksi” ja että pienen etujoukon on hallittava muita. Kommunisti ottaa kuuliaisesti käskyjä vastaan johtajiltaan, on sitoutunut väkivaltaan ja osallistuu maanalaiseen toimintaan. Hän ”kätkee” aatteen todellisen, väkivaltaisen luonteen marxilaiseen jargoniin ja maailmanparannusretoriikkaan.<sup>1231</sup> Philbrickin kuva kommunismista, jossa yksilö on uhrattavissa järjestelmän ja ideologian nimissä, toistuu hämmästyttävän samankaltaisena invaasioelokuvis- sa. Niissä muukalaisten yhteisöä leimasi näennäinen tasa-arvo, jonka taustalla oli väkivaltaan nojaava hierarkia. Muukalaiset ottavat sokeasti vastaan käskyjä johtajiltaan – konkreettisenä esimerkkinä *Avaruuden pirujen* Korkein äly ja tämän alistamat mutantit.

Philbrick kuvasi, kuinka ahdistavaa kaksoisagentin elämä oli ja kuinka hän joutui jatkuvasti kamppailemaan, ettei olisi joutunut alttiiksi vihollisideologian ”tartuntataudille”. Vastusteluistaan huolimatta hänkin oli jatkuvan ”ideologisen moukaroinnin” tuloksena jo asettumassa marxilaiseen ”muottiin”.<sup>1232</sup> Philbrickin ilmaukset muistuttavat Heinleinin *The Puppet Mastersin* kuvausta agentista, joka suostuu vapaaehtoisesti ottamaan parasiitin itseensä, jotta tiedustelupalvelu saisi selville muukalaisten tulevat suunnitelmat. Molemmissa tarinoissa vihollisen joukossa toimiva agentti joutuu taistelemaan oikean yhdysvaltalaisen identiteettinsä puolesta. Philbrickin kuvaus muistuttaa myös invaasioelokuvia, joissa päähenkilöt kamppailivat muukalaisten edustamaa muutosta vastaan. Muukalaiset pyrkivät murtamaan yksilön vastarinnan alistamalla heidät tai muuttamalla kaltaisikseen. Philbrickin kommunistien tavoin muukalaiset yrittivät vallata yksilön mielen ja muokata se muukalaisten yhteiskunnan muotin mukaiseksi.

Salaliitto-narratiivilla oli tieteiskirjallisuudessa ja -elokuvassa hyvin erilaisia muotoja. Esimerkiksi Philip K. Dick käsitteli 1950-luvun tuotannossaan toistuvasti soluttautumisen ja salaliiton teemoja tavalla, jossa kritisoitiin ja satirisoitiin

<sup>1231</sup> Philbrick 1952, 307–308. Kommunistisen organisaation perustana oli ”solu”, 3–5 miehen muodostama tiivis yhteisö. Kokonaisuutena organisaatiota luonnehti ”demokraattinen sentralismi”, mikä Philbrickin tulkinnan mukaan tarkoitti, että puoluejohtajat tekivät päätökset jäsenistä välittämättä. Ibid., 302–303.

<sup>1232</sup> Philbrick 1952, 92.



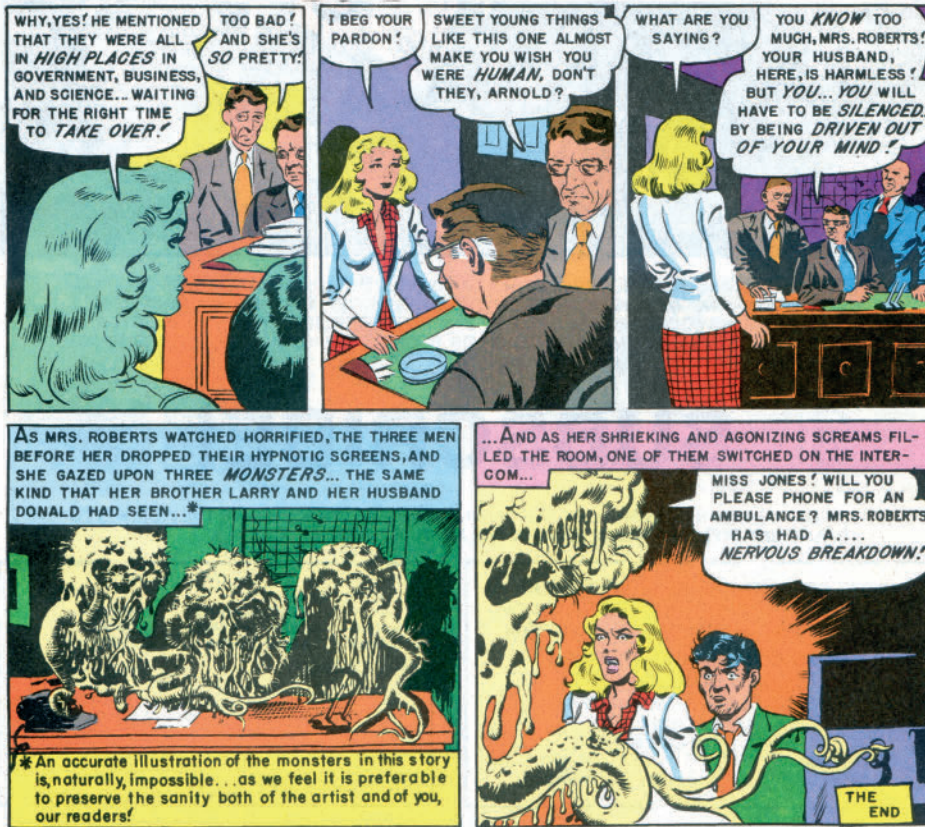
Kuva 30: ”Martian Infiltrationissa” puolustusministeri paljastuu marsilaiseksi ja ulkoministeri lopulta venuslaiseksi.

tiin kylmän sodan kulttuuria.<sup>1233</sup> Myös *Weird Sciencen* ja *Weird Fantasyn* sarjakuvissa kommentoitiin salaliittoparanoiaa. Nämä sarjakuvat osittain edelsivät invaasioelokuvien muukalaiskuvauksia. Vuonna 1950 muukalaisten invaasiota ja vakoiluteemaa sivuttiin Al Feldsteinin piirtämässä ”Martian Infiltrationissa”.<sup>1234</sup> Tarinan alussa päähenkilö kutsutaan Washingtoniin, jossa ulkoministeri kertoo, että marsilaiset ovat hyökänneet maahan. Muukalaiset ovat vaihikka soluttautuneet Washingtoniin korkeisiin asemiin: heidän pesäpaikkansa on puolustusministeriö, mistä käsin maailmanvalloitusta johdetaan. Monet maan johtohahmoista ovat marsilaisia, kuten esimerkiksi piippua polttava kenraali McArnold, joka muistuttaa erehdyttävästi kenraali Douglas McArthuria, Yhdysvaltain johtamien YK-joukkojen ylipäällikköä Koreassa.

Päähenkilö onnistuu ulkoministerin kanssa pysäyttämään invaasion, mutta viimeisissä ruuduissa selviää, että nämä kaksi ovatkin kotoisin Venuksesta. Venuslaiset, joihin kuuluu myös Yhdysvaltain presidentti, ovat tulleet maahan suojelemaan ihmiskuntaa marsilaisten hyökkäykseltä. Valtionhallinnossa ei näytä siis olevan yhtään oikeaa yhdysvaltalaista, vaan marsilaiset ja venuslaiset ovat kansoittaneet kaikki johtotehtävät. Feldsteinin sarjakuva on parodiaa valitsevasta vakoilumetsästyksestä, jossa luotettavat virkamiehet paljastuivat kataliksi vakoojiksi. McCarthyn puheissa maan poliittinen johto, erityisesti Trumanin hallinnon ulkoministeri Dean Acheson, oli leimattu Kremlin sätkynukeiksi,

<sup>1233</sup> Esimerkiksi mainittakoon Dickin novellit ”Second Variety” (1953, julkaistu suomeksi nimellä ”Muunnelma numero kaksi”) ja ”The Impostor” (1953, ”Väärä mies”). Niissä suurvaltojen sodan seuraavana vaiheena ovat ihmistä muistuttavat androidit, jotka eivät edes tiedä olevansa androideja. Novellit teoksessa Dick 1987 (b).

<sup>1234</sup> ”Martian Infiltration”, *Weird Fantasy* No 3, April 1993 (#15, September 1950).



Kuva 31: "Breakdownissa" FBI-johtajat paljastuvat muukalaisiksi.

kansainvälistä kommunismia passiivisesti myötäileviksi nyökyiksi. Feldsteinin sarjakuva ironisoi vakoiluhysteriaa viemällä sen loogiseen päätepisteeseensä: kehenkään ei voi enää luottaa, kun kaikki maan johtohenkilöt ovat toisiaan vakoilevia muukalaisia.

Myös Wallace Woodin vuonna 1951 ilmestynyt sarjakuva "Breakdown" kertoo ihmishahmoisten muukalaisten invaasiosta. Sen alussa mieleltään järkkynyt mies tulee vaimonsa kanssa kertomaan FBI:n johtaja "John T. Moorille" muukalaisesta, joka kontrolloi ihmisiä hypnotisoimalla heidät. Vaimo kertoo, kuinka mies oli nähnyt muukalaisten oikean olomuodon ja menettänyt järkensä. Tarinan lopussa paljastuu, että vaimon kertomusta kuunnellut FBI-johtaja ja hänen apulaisensa ovat itse muukalaisia (kuva 31).<sup>1235</sup>

Woodin tarinassa soluttautuminen on edennyt korkeimpiin viranomaisiin saakka. FBI-johtaja kuvataan iljettäväksi hirviöksi, ja sarjakuva vihjaa siten, että

<sup>1235</sup> "Breakdown", *Weird Fantasy* April 1954 (#7, May 1951).

kommunisteja jahtaava J. Edgar Hoover on itse asiassa kansakunnan todellinen vihollinen.

”Martian Infiltration” ja ”Breakdown” ovat sikäli edustavia esimerkkejä E.C. Comicsin linjasta, että niissä muukalaiskuvaus on satiirin väline samalla tavoin kuin monissa Philip K. Dickin novelleissa.<sup>1236</sup> Niinpä nämä sarjakuvat eivät pääty muukalaisten tuhoon tai tappioon, vaan siihen, että muukalaiset ovat soluttautuneet valtahierarkian huipulle ja että päähenkilöt ovat hävinneet kamppailun. Dehumanisaatio-kuvaus toimii niissä ensisijaisesti välineenä kommunistivainojen mielekkyyden ja mccarthyismin logiikan *kyseenalaistamiseen*. E.C. Comicsin sarjakuvien hyökkäävyyden kohteena oli ”hyvä elämä”, yhdysvaltalainen perhe ja vakiintuneet instituutiot. Pienet sarjakuvayhtiöt olivat osittain yhteiskunnallisen kontrollin ulkopuolella, sillä ne eivät olleet riippuvaisia mainostuloista eikä alalla vielä ollut kattavaa itsesensuurijärjestelmää vuonna 1951.<sup>1237</sup> Tällainen leikkittely ja asetelmien nurin päin kääntäminen ei olisi ollut edes mahdollista Hollywood-elokuvassa. Mikäli invaasioelokuvien tekijät olisivat tehneet J. Edgar Hooverista avaruusmuukalaisen, studioiden sisäinen kontrolli olisi siivonnut moiset yritykset jo käsikirjoitusvaiheessa. Toisaalta juuri invaasioelokuvien vakavuus teki niiden dehumanisaatio-kuvauksista huomattavasti uhkaavamman kuin itseironisissa sarjakuvissa.

Antikommunististen elokuvien lietsoma salaliittoparanoia laantui 1950-luvun puoliväliin mennessä. 1960-luvun alussa salaliitto nousi uhkakuvana uudestaan esiin John Frankenheimerin elokuvissa *Mantsurian kandidaatti* (1962) ja *Toukokuun 7 päivää* (Seven Days in May, 1964). Niissä uhkana ei ollut enää vasemmistovoimien salaliitto, vaan äärioikeistolainen vallankaappaus. E.C.:n tietesarjakuvan tavoin Frankenheimerin elokuvien kritiikki kohdistui niihin instituutioihin, joista antikommunistinen elokuva oli ollut pönkittämässä. Mielikuva demokraattisen järjestelmän sisällä muhivasta poliittisesta aikapommista onkin osoittautunut aarreataksi elokuvantekijöille.



Millä tavoin invaasioelokuvien ideologista merkitystä olisi lopulta tulkittava suhteessa 1950-luvun Yhdysvaltain kulttuuriin? Sosiologi Dominic Strinati (2000) kritisoi ankarasti populaarikulttuurin yhteiskuntasuhteen tulkitsemisyhtyksiä

<sup>1236</sup> E.C. Comicsin piirtäjien kriittisyys vaikutti voimakkaasti 1960-luvun underground-sarjakuvaan, jonka monet keskeiset tekijät, kuten Robert Crumb, ihailivat E.C.:n sarjakuvia. Arffman 2004, 72–73.

<sup>1237</sup> Engelhardt 1995, 137–138.

ja erityisesti Siegfried Kracauerin teesiä elokuvasta kansallisen mentaliteetin heijastajana. Strinatn mukaan ei ole mitään syytä, miksi yleisön kulutustotumukset toimisivat kulttuurin kollektiivisena ilmentäjänä. Populaarikulttuuri voi myös säilyä yllättävän samankaltaisena ja riippumattomana historiallisista ja yhteiskunnallisista muutoksista. Strinati väittää tieteiselokuvien tekijöiden valinnee ajankohtaisia aiheita silkasta opportunistista ja maksimoidakseen elokuvien tuottavuuden. Strinatn mukaan on myös ongelmallista olettaa, että elokuvien ja ympäröivän kulttuurin välillä vallitsi jokin suora suhde. Elokuvien yleisöillä on hyvin erilaisia arvoja ja asenteita. Populaarikulttuuri ei välttämättä heijasta lainkaan yhteiskuntaa, vaan sen tuotteet voivat olla yhtä hyvin epätosia tai harhaanjohtavia.<sup>1238</sup> Strinati epäileekin, voidaanko 1950-luvun tieteiselokuvien ideologiasta sanoa juuri mitään varmaa.<sup>1239</sup>

Dominic Strinatn kritiikki heijastusteoriaa kohtaan on oikeutettua, mutta myös hyvin yksipuolista ja kärjistettyä. Elokuvan ideologisten merkitysten tulkintayritysten kiistäminen rajoittaa tarpeettomasti tutkijan tulkintatilaa. Populaarikulttuurin tuotteiden merkityssisältöä on historiantutkimuksessa mielekästä tarkastella osana laajaa yhteiskunnallista ja kulttuurista kehystä. Dehumanisaatio-elokuvien monitulkintaisuus ja implisiittinen kiinnittyminen aikalaiskeskusteluihin on siitä hyvä esimerkki. *Motion Picture Heraldin* arviossa elokuvasta *Avaruuden pirut* todettiin, että elokuvan tuottaja Edward Alperson ”on keksinyt jotain, joka jokseenkin sopii tähän omituiseen atomi- ja avaruusteorioiden aikaamme”.<sup>1240</sup> Se ”jokin” oli dehumanisaatio, joka on 1950-luvun invaasioelokuvan keskeisiä uhkakuvia. Siinä yksilö menetti kontrollin omaan kehoonsa ja muuttui muukalaiseksi omassa yhteisössään. Ihmisen muutoksessa muukalaiseksi keskeistä oli monissa elokuvissa jokin pieni asia tai ele, joka paljasti muukalaisuuden normaaliuden julkisivun takaa. Tämä normaaliuden ja muukalaisuuden vastakkainasettelu sekä toisaalta niiden yhteen kietoutumisen selittää juonikaavan kiehtovuutta.<sup>1241</sup>

Uhkakuvan kollektiivisuus oli se tekijä, joka erotti invaasioelokuvien dehumanisaatio-kuvaukset aiempien vuosikymmenten tieteiskirjallisuuden muukalaiskuvauksista ja sarjaelokuvista. Vaikka teemalla on monia tarttumapintoja zombie- vampyyri- ja robottikertomuksiin, sen olennaisimpana kontekstina ovat silti kylmän sodan ja tieteellis-teknologisen kulttuurin uhkakuvat 1950-luvun

<sup>1238</sup> Strinati 2000, 255–256.

<sup>1239</sup> Strinati 2000, 97–98. Strinatn mukaan varsinkin vuosikymmenen jälkipuoliskolla tehtyjä hirviöelokuvia ei tehty eikä katsottu kovin vakavasti, eikä niiden ”ideologialla” olisi siten ollut käytännön merkitystä.

<sup>1240</sup> *Motion Picture Herald* 11. 4. 1953, 1790. “...has come up with something that just about fits these weird times of atoms and space theories”.

<sup>1241</sup> Sobchack 2001, 120–121, 128.



Yhdysvalloissa. Dehumanisaatio-juonikaavassa toistui ajatus näkyvän todellisuuden takaa paljastuvista pahan voimista. Muukalaiset olivat kuin keskiverto-amerikkalaiset ja invaasion kohteena olivat yhteiskunnan valtarakenteet. Sisältä päin tapahtuvan hiljaisen ja huomaamattoman kumouksen pelko oli keskeistä myös antikommunistisessa retoriikassa.

Tässä luvussa käsitellyt dehumanisaatio-elokuvat poikkeavat *Punaisesta planeetasta* ja muista avoimesti antikommunistisista elokuvista, sillä niiden poliittisuus on implisiittistä ja tulkinnanvaraista. Avainkysymyksenä on, luetaan-ko elokuvia ideologisesti määrittäneinä teksteinä vai yhteisön kulttuurisen itsemäärittelyn kanavana. Frankfurtin koulukunnan jälkiä seuraava ideologiakriittinen tulkinta ja vastaanottoa korostava ”ritualistinen” tulkinta antavatkin kaksi aivan erilaista vastausta kysymykseen invaasioelokuvan poliittisuudesta.<sup>1242</sup> Sekä ideologinen että ritualistinen näkökulma ovat nähdäkseni molemmat valideja tarkasteltaessa 1950-luvun invaasioelokuvia, jotka flirttailivat sekä poliittisten uhkakuvien että yleisempien muukalais- ja teknologiapelkojen kanssa.

Science fiction ja erityisesti tieteiselokuva toimi muuntajana, joka antoi kylmän sodan abstrakteille uhkakuville konkreettisen visuaalisen muodon.<sup>1243</sup> Menziesin *Avaruuden pirut* -elokuvan ja Heinleinin *The Puppet Masters* -romaanin dehumanisaatio-kuvauksissa oli yhtymäkohtia Yhdysvaltain kylmän sodan poliittiseen diskurssiin ja sen totalitarismikäsitelyihin. Konkreettiseksi vertailukohdaksi voidaan ottaa Trumanin hallinnossa toukokuussa 1948 laadittu 15 kohdan totalitarismi-määritelmä, jossa luokiteltiin totalitaristisen järjestelmän ominaispiirteitä. Sellaisia olivat esimerkiksi yhden puolueen diktatuuri, yksilönvapauksien mitätöinti, oikeusjärjestelmän alistaminen valtakoneiston tarpeisiin, salaisen poliisin käyttö kansalaisten kontrolloimiseksi ja pyrkimys maailmanvalloitukseen tukemalla viidennen kolonnan voimia ulkomailla.<sup>1244</sup>

Nämä totalitaristisen järjestelmän määritelmät sopisivat pitkälti myös Heinleinin *The Puppet Masters* -romaanin ja Menziesin *Avaruuden pirut* -elokuvan muukalaiskuvauksiin. Totalitarismi-diskurssiin ja näiden invaasiokuvausten dehumanisaatio-teeman välillä onkin monia yhdistäviä piirteitä. Ensinnäkin uhrit ovat alistettuja ja täysin riippuvaisia vallitsevasta ”järjestelmästä”. He ovat kontrolloituja ja ohjelmoituja tekemään juuri se, mihin heidät käsketään. Toiseksi vihollisen yhteiskuntajärjestelmä perustuu yhden johtajan/järjestelmän itsensä sokeaan palvontaan. Järjestelmä on luonteeltaan hierarkkinen ja/tai hahmottoman kollektiivinen. Kolmanneksi, yksilön vapaudella tai vapaalla tahdolla

<sup>1242</sup> Ritualistisen ja ideologisen ”koulukunnan” eroista ks. Altman 2002, 42–44 ja Hakola 2011, 195–196.

<sup>1243</sup> Seed 1999, 1–3, 11; Hendershot 2003, 53.

<sup>1244</sup> Gleason 1995, 80–81.

ei ole mitään arvoa järjestelmälle. Vihollinen pyrkii syrjäyttämään yhdysvaltalaisen, yksilönvapauksiin nojaavan yhteiskuntajärjestyksen ja korvaamaan sen diktatorisella, yhden kollektiivin/johtajan järjestelmällä. Neljänneksi, vihollisen keskeisenä metodina on soluttautuminen, yhteiskunnan instituutioiden valtaaminen ensisijaisesti sisältä päin. Kollektiivisesti toimivien muukalaisten salaliitto etenee yhteiskunnassa epidemian lailla.

Dehumanisaation uhkakuva yhdistyi näin totalitarismikäsitteisiin, antikommunistiseen retoriikkaan, aivopesukeskusteluun ja salaliittokäsitteisiin. Science fiction jäseni ja kuvasi oman aikansa uhkakuvia antamalla yhteiskunnallisessa keskustelussa ilmeneville kysymyksille erilaisen ilmiön. Tieteiskirjallisuuden, -sarjakuvan ja -elokuvan tapa käsitellä kylmän sodan uhkakuvia oli jo välineestä riippuen olennaisesti erilainen. Invaasioelokuvien muukalaisten uhrin muuttuivat toisiksi tavalla, joka resonoi kylmän sodan viholliskuvien kanssa. Vihollinen oli piiloutunut ”maan alle” tai soluttautunut yhteiskuntaan, ja se oli löydettävä ja tuhottava. Dehumanisaatiota voidaan tulkita metaforisena kuvauksena vihollisen invaasiosta ihmismieleen: yksilön persoonallisuus alistettiin kontrollin alle tai se tuhottiin. Dehumanisaatio-juonikaava oli samanaikaisesti kytkeytynyt sekä kylmän sodan kulttuuriin että science fictionin muukalaiskuvausten jatkumoon. Kylmän sodan uhkakuvat antoivat uutta ajankohtaisuutta ja merkityssisältöä tieteiskirjallisuuden kuvauksille muotoaan muuttavista muukalaisista. Väitän siis, että kylmän sodan kulttuuri ikään kuin aktivoi persoonallisuuden menettämisen uhkakuvan.

Historioitsija Alan Brinkley (2001) mukaan sekä aikalaiskritikot että myöhemmät historiantutkijat ovat liioitelleet kylmän sodan konfliktin vaikutusta yhdysvaltalaiseen yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Itse suurvaltakonflikti oli vain yksi osaselitys ilmiölle, jota Brinkley kutsuu kylmän sodan yhtenäiskulttuuriksi. Yhtä tärkeänä osana yhtenäiskulttuurin muotoutumista oli Yhdysvaltain historian rajuin talouskasvu, keskiluokan vaurauden ja kulutusmahdollisuuksien voimakas kasvu, sekä toisaalta esikaupungistuminen ja työelämän byrokratisoituminen.<sup>1245</sup> Aivopesun ja salaliittoparanoian ohella dehumanisaation uhkakuva on kytkettävissä siis myös kylmän sodan uhkakuvia laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin. *Avaruuden piruissa* muukalaiset alistivat yksilöt välikappaleikseen, mutta seuraavassa luvussa tarkastellaan elokuvaa, jossa yksilö *muuttuu* yhdeksi muukalaisista. Avainteoksena on *Varastetut ihmiset*, joka on kaikkein tunnetuin esimerkki 1950-luvun dehumanisaatio-elokuvasta. Yksilö ei ole siinä vain muukalaisten ulkoapäin ohjaama sätkynukke, vaan yksi muukalaisista. Muukalaiset eivät ole vain alistaneet yksilön, vaan tehneet hänestä kaltaisensa. Millainen on se muukalaisten maailma, jota *Varastetut ihmiset* kuvaa?

<sup>1245</sup> Brinkley 2001, 63–70.

## VI LAUMAIHMISTEN YHTEISKUNTA

Don Siegelin vuonna 1956 ohjaama *Varastetut ihmiset* on tunnetuin dehumanisaatiota kuvannut 1950-luvun invaasioelokuva. Se on filmattu peräti kolmesti uudestaan, mikä kertoo aiheen kiehtovuudesta ja yleispätevyydestä.<sup>1246</sup> Elokuvakriitikot nostivat toiminta- ja rikoselokuvien ohjaajana tunnetun Siegelin jo 1960-luvulla palvotuksi auteuriksi.<sup>1247</sup> *Varastetut ihmiset* on ohjaajan arvostetuimpia elokuvia, jota on tulkittu monin eri tavoin. On jopa väitetty, että se on ”keskustelluin B-elokuva” yhdysvaltalaisen elokuvan historiassa.<sup>1248</sup>

*Avaruuden piruissa* kollektiivisesti toimivat muukalaiset kaappaavat ihmisiä ja kontrolloivat heitä. *Varastetuissa ihmisissä* muukalaiset korvaavat ihmisen häntä ulkoisesti muistuttavalla näköispainoksella. Ero on pieni mutta merkittävä. *Avaruuden piruissa* uhrit ovat kaapattuja ihmisiä, joiden käytös on muuttunut ulkoisen pakon sanelemana. *Varastetuissa ihmisissä* uhri on kuollut ja korvattu muukalaisella. Pikkukaupunki muuttuu siinä muukalaisten kansoittamaksi yhteisöksi. *Varastetuissa ihmisissä* kuvataan, millainen on muukalaisten maailma ja miten se eroaa yhdysvaltalaisesta yhteiskunnasta. Miksi yksilön ja kollektiivin välinen ristiriita näkyy niin monessa invaasioelokuvassa ja miten se on tulkittavissa?

Tutkimuskirjallisuudessa toistuu väite, jonka mukaan mielenvaltauskuvaukset peilaavat tieteellis-teknisen kulttuurin uhkakuvia ja kulttuurin standardisoitumista koskevaa aikalaiskeskustelua. Väitteellä on vankka pohja, mutta sen dokumentointi on kuitenkin ollut aiemmassa tutkimuksessa usein löysää: suuri osa tieteiselokuvasta kirjoittaneista kulttuurintutkijoista on tyytynyt siteeramaan muutamaa vaikutusvaltaista artikkelia.<sup>1249</sup> Vain harva on kuitenkaan ver-

<sup>1246</sup> Nämä uudelleenfilmatisoinnit ovat *Ihmispaholaiset* (Invasion of the Body Snatchers, O: Philip Kaufman, 1978), *Body Snatchers* (O: Abel Ferrara, 1993) ja *The Invasion—tunkeutujat* (The Invasion, O: Oliver Hirschbiegel, 2007).

<sup>1247</sup> Siegelia ylisti ennen kaikkea elokuvaohjaajia eri luokkiin kategorioinut Andrew Sarris. Siegelin asemasta ”auteuristien” suosikkina ks. Cook 1999, 257–258.

<sup>1248</sup> *The Encyclopedia of Science Fiction* 1993, 625. Tosiasissa elokuva ei kuitenkaan ole B-elokuva, vaan B-budjetin elokuva.

taillut tieteiselokuvia diskursiivisesti teksteinä muiden kulttuurituotteiden joukossa ja tarkastellut yksityiskohtaisemmin dehumanisaatiokuvausten yhteyttä esimerkiksi massakulttuurikritiikkiin.

Poikkeuksena tästä on Mark Jancovich, jonka teoksen *Rational Fears* (1996) keskeinen juonne on tieteis- ja kauhuelokuvien tarkastelu suhteessa tieteellis-tekniseen rationalismiin. Jancovichin mukaan aikalaiskeskustelussa toistui huoli yhdysvaltalaisen yhteiskunnan liukumisesta kasvottoman byrokraattiseen, korporaatioiden ja uuden eliitin johtamaan järjestelmään. Jancovich kutsuu taloudellisen ja poliittisen vallan keskittämiseen ja tehostamiseen tähtäävää systeemiä fordistiseksi. Tällä käsitteellä hän ei viittaa vain työnteon tehostamiseen, vaan yleisemmin asiantuntijaeliitin hallitsemaan ”tieteellis-tekniseen rationaalisuuteen”.<sup>1250</sup> Tämä fordismi sekä siihen olennaisesti kuuluva konformismi – yhdenmukaisuuden paine – oli aikalaiskritiikissä keskustelun kohteena. Olenainen osa tätä keskustelua oli massakulttuurikritiikki, jossa pohdittiin niin esikaupunkikulttuuria, yhteisöllisyyden paineita työelämässä, tieteellis-tekni- sen eliitin valtaa kuin yksilöllisyyden häviämistä massayhteiskunnassa.

Massakulttuurikeskustelussa käytiin läpi teemoja, joilla näyttäisi olevan yhtymäkohtia invaasioelokuvien ja erityisesti dehumanisaatiokuvausten kanssa. Pureudun tässä luvussa tähän keskusteluun sekä suhteutan erityisesti *Varastettuja ihmisiä* sen keskeisiin argumentteihin. *Varastettujen ihmisten* tuotannollisia ja tulkinnallisia aspektoja tarkastelemalla etsin massakulttuuri-diskurssin ja invaasiokuvausten leikkauspintoja. Invaasioelokuvien muukalaisuuden uhka- kuvaan tuli 1950-luvun lopulla myös sukupuolittuneita sävyjä. Luvun päättävässä osiossa tarkastelen sukupuolinäkökulmasta dehumanisaatio-juonikaavan 1950-luvun lopun variaatioita ja erityisesti elokuvaa *I Married a Monster from Outer Space*. Aloitan kuitenkin käsittelemällä *Varastettujen ihmisten* tuotanto- historiaa sekä pohtimalla elokuvan poliittisuutta.

## 6.1. *Varastetut ihmiset* ja kollektivismien uhkakuva

Ymmärsin viimeinkin – ja nyt olin varma – että koko Santa Miran kaupunki oli vallattu, että jäljellä olivat vain me ja mahdollisesti Belicecin pariskunta, vaikka kaupunki näytti samalta kuin ennen. Miehet, naiset ja lapset kaduilla ja kauppoissa olivat nyt jotain muita, joka ainoa heistä. He olivat kaikki vi-

<sup>1249</sup> Esimerkiksi Stuart Samuelin artikkelia “The Age of Conspiracy and Conformity” (1979) on sittemmin siteerattu usein *Varastettuja ihmisiä* käsittevässä tutkimuksessa.

<sup>1250</sup> Jancovich 1996, 18–19.

hollisiamme, mukaan lukien ne, joilla oli vanhojen ystäviemme katse, kasvot ja olemus. Meillä ei ollut apua muista kuin toisistamme. Ja parhaillaan yhteisöt ympärillämme joutuivat invaasion kohteeksi.<sup>1251</sup>

Jack Finney kuvasi romaanissaan *The Body Snatchers* tällä tavoin pikkukaupunkia kohdannutta invaasiota. Ystävät olivat muuttuneet vihollisiksi, kun vieras elämänmuoto oli vallannut kaupungin ja uhkasi valloittaa koko maan. Taistelussa sieluttomia muukalaisia vastaan ei voinut luottaa keneenkään. Koska tutkimuskirjallisuudessa käyty keskustelu on keskittynyt elokuvaan ja sen merkityssisältöön, Jack Finneyn romaani on jäänyt vähemmälle huomiolle.

Finneyn romaani on kuvaus pikkukaupungin hiljaisesta invaasiosta, jossa yksilöt yksi kerrallaan muuttuivat muukalaisiksi, ”palkoihmisiksi”. Alkuperäisen yksilön korvautuminen palkomaisesta kasvusta kuoriutuvalla oliolla oli ideana myös Philip K. Dickin novellissa ”Isäolio”, joka muistuttaa asetelmiltaan hyvin paljon *The Body Snatchersia*. Novellin alussa pikkupoika näkee, kuinka olio ottaa hänen isänsä hahmon. Löydettyään isänsä jäännökset kellarista pikkupoika vakuuttuu, että olio yrittää samalla tavalla korvata myös hänet. Tunteeton isäolio yrittääkin houkutella poikaa mukaansa takapihalle. Oliot kasvavat ja saavat muotonsa talon takana olevan bambutiheikön keskellä, jossa olio oli ”seittien peitossa kuin homeinen perhoskotelo”.<sup>1252</sup> Dickin novelli on kirjoitettu aiemmin kuin Finneyn *The Body Snatchers* -romaanin, mutta molemmat on julkaistu samoihin aikoihin loppuvuodesta 1954. Finneyn romaani julkaistiin ensimmäistä kertaa marras-joulukuussa 1954 *Collier's magazinissa* jatkosarjana ja seuraavana vuonna romaanimuodossa.<sup>1253</sup> Perheenjäsenet joutuvat molemmissa tarinoissa muukalaisiksi. Samankaltaisuus kertoo taas, kuinka dehumanisaatio-teeman erilaiset variaatiot – tässä tapauksessa perheenjäsenten korvautuminen ”kasveista” kuoriutuvilla oliolla – versoivat samanaikaisesti niin tieteiskirjallisuudessa kuin -elokuvassa.

*The Body Snatchers* -romaanin innoitti kokenutta tuottajaa Walter Wangeria, joka palkkasi Daniel Mainwaringin muokkaamaan sen pohjalta käsikirjoituksen ja Don Siegelin ohjaajaksi.<sup>1254</sup> Tuloksena oli *Varastetut ihmiset*, joka sai ensi-

<sup>1251</sup> Finney 1999 (1955), 109.

<sup>1252</sup> Dick 1987 (c), 101–110.

<sup>1253</sup> Breen 1999, 28. Dickin novelli julkaistiin *Fantasy & Science Fiction* -tieteislukemistossa joulukuussa 1954, mutta se oli jätetty kustantajalle jo heinäkuussa 1953. Dick 1987 (c), 375.

<sup>1254</sup> LaValley 1989 (a), 10–11; Warren 1982, 286. Tässä kohdin tutkijoiden näkemykset poikkeavat toisistaan. LaValley korostaa voimakkaasti Mainwaringin osuutta käsikirjoituksen laatijana, kun taas Warrenin mukaan tärkeimmän panoksen käsikirjoituksen muokkaamiseen antoi Siegelin avustajana toiminut Sam Peckinpah. Warrenin väite ei pidä paikkaansa, sillä se perustuu Peckinpahin myöhemmän ohjaajauran pohjalta tehtyihin olettamuksiin. LaValleyn näkemystä tukee myös ohjaajan haastattelulausunto, jonka mukaan Peckinpah ei tehnyt käsikirjoitusta, vaikka antoikin ehdotuksia sen suhteen. Ks. Stuart M. Kaminskyn ”Don Siegel on the Pod Society” -haastattelu (1976), IBS, 153.

iltansa helmikuussa 1956. Sitä on kutsuttu aikakauden tyypilliseksi B-budjetin elokuvaksi, vaikka sen budjetti ja tuotantoaikataulu eivät olleet niin kireitä kuin *The Man from Planet X*:n tapaisissa todellisissa pientuotannoissa. Tämäkin esimerkki osoittaa, kuinka suhteellista elokuvan tuotantoarvojen luokittelu on. Verrattuna vaikkapa Hollywoodin historiallisiin speksaakkeleihin *Varastetut ihmiset* oli ehdottomasti B-budjetin elokuva, joka kuvattiin nopealla aikataululla noin kolmessa viikossa.<sup>1255</sup> Silti sen budjetti oli noin 400 000 dollaria, mikä oli 8–10 kertaa suurempi kuin esimerkiksi *The Man from Planet X*:n.<sup>1256</sup> Tosin pienen budjetin elokuvalla epätyypillisesti *Varastetut ihmiset* julkaistiin SuperScope-laajakangaselokuvana.<sup>1257</sup> Elokuva menestyi hyvin ja pääsi *Variety*n sijalle 89 vuoden 1956 Top Grossers-listalla, 1,25 miljoonan dollarin tuotolla.<sup>1258</sup>

*Varastettujen ihmisten* alussa sairaalaan suljettu mies, Miles Bennell (Kevin McCarthy), puhuu sekavasti ja käyttäytyy mielipuolisesti. Miles alkaa kertoa tarinaansa, ja tämä kertomus, pitkä takautuma, muodostaa elokuvan juonirungon. Sen alussa lääkärinä toimiva Miles palaa työmatkalta kotikaupunkiinsa Santa Miraan, jossa kaikki on yhtäkkiä erilaista, vaikka ulkoisesti muutosta ei ole havaittavissa. Kaupunkilaiset käyttäytyvät normaalisti, mutta yhä useampi heistä on muuttunut kylmäksi, etäiseksi ja tunteettomaksi. Milesin epäilykset heräävät, kun hänelle näytetään kasvoton ihmisruumis. Paljastuu, että ruumiit syntyvät valtavaa herneenpalkoa muistuttavista koteloista ja että tällainen palkoihminen korvaa oikean ihmisen tämän nukkuessa. Palkoihmiset ovat oikeitten ihmisten näköispainoksia, avaruudesta tulleen vieraan elämänmuodon välikappaleita. Lopulta koko Santa Mira on joutunut palkoihmisten valtaan ja vain Miles on naisystävänsä Beckyn (Dana Wynter) kanssa heidän tiellään. Becky vajoaa hetkeksi uneen, jolloin hänkin kokee muutoksen. Yksin jäänyt Miles juoksee maantielle ja näkee kuorma-auton, jossa palkoja kuljetetaan muihin kaupunkeihin. Järkyttynyt Miles huutaa suoraan kameralle, että muukalaiset ovat levittäytyneet kaikkialle. Milesin päätettyä kertomuksensa häntä kuulleet viranomaiset soittavat FBI:lle.

<sup>1255</sup> Tiedot kuvauspäivien määrästä vaihtelevat. Muistelmissaan Siegel väittää, että kuvaukset olivat kestäneet 19 päivää. Matthew Bernsteinin ja Al LaValleyn mukaan kuvaukset kuitenkin kestivät 23 päivää. Siegel 1993, 184; Bernstein 1994, 307; LaValley 1989 (b), 25.

<sup>1256</sup> Siegel toteaa muistelmissaan, että *Varastettujen ihmisten* budjetti olisi ollut alle 300 000 dollaria. Al LaValleyn mukaan lopullinen summa oli 382 190 dollaria. IMDB:n mukaan arvioitu budjetti oli 417 000 dollaria. LaValleyn arvio on nähdäkseni näistä uskottavin. Siegel 1993, 184; LaValley 1989 (b), 26; IMDB (<http://www.imdb.com/title/tt0049366/business>).

<sup>1257</sup> Elokuvan kuvausvaiheessa ei ollut tietoa siitä, että se esitettäisiin SuperScope-muodossa. Studio päätti tästä vasta marraskuussa 1955, kun elokuva oli jo valmis. Walter Wanger protestoi päätöstä vastaan, koska se oli ”kaupallinen, ei taiteellinen” ratkaisu. Bernstein 1994, 312–313.

<sup>1258</sup> *Variety Weekly* 1.2.1957. Kansiossa *Variety's Rental Charts Vol 1*, AMPAS.

Don Siegel ei olisi halunnut käyttää takautumarakennetta, vaan hänen versiossaan elokuva olisi loppunut Milesin katsojille esittämään varoitukseen. Kesällä 1955 koeyleisölle suunnattu ennakkonäytös ei kuitenkaan tyydyttänyt tuotantoyhtiö Allied Artistsin edustajia. Myös Walter Wanger kirjasi muistioonsa epäilevänsä, että elokuvan loppu oli liian ”tyly” ja että asialle pitäisi tehdä jotain.<sup>1259</sup> Elokuvan juonenkäänteiden uskottiin jäävän katsojille epäselviksi, joten tuotantoyhtiö vaati takautumarakenteen ja kertojanäänen lisäämistä. Tämän muodollisen syyn taustalla saattoi olla myös se, että Siegelin versio oli tuotantoportaan mielestä ollut liian pessimistinen. Takautumarakenne ja loppuratkaisu jättivät optimistisemmän kuvan: viranomaiset ottavat asian hoitaakseen ja sota muukalaisia vastaan alkaa.<sup>1260</sup> Siegelin, Wangerin ja tuotantoyhtiön kiista loppuratkaisusta ja kehyskertomuksen sekä kertojanäänen käytöstä viivästyttivät elokuvan ensi-iltaa usealla kuukaudella.<sup>1261</sup>

Jack Finneyn romaanissa lopetus on aivan erilainen ja poikkeaa sekä ohjaajan haluamasta loppuvaroituksesta että Wangerin ja tuotantoyhtiön takautumarakenne-ratkaisusta. Siinä muukalaiset vain luopuvat invaasiosta havaittuaan vastarinnan liian suureksi.<sup>1262</sup> Romaanin lopetus ei ole järin elokuvallinen, mikä selittää, miksi elokuvantekijät muuttivat sitä astetta dramaattisemmaksi. Siegelin loppuratkaisu olisi myös merkinnyt irtiottoa Hollywoodin kerrontakaavasta, jossa tasapainotilan järkkymistä seuraa sosiaalisen järjestyksen palauttaminen. Siegelin haluamassa loppuratkaisussa tasapainotila ei olisi palautunut, vaan muukalaisten voittaessa kumoutunut erilaisella sosiaalisella järjestyksellä. Tuotantoyhtiö kuitenkin halusi antaa katsojille lopun, jossa viranomaiset aloittavat taistelun muukalaisia vastaan.

Walter Wanger yritti saada Orson Wellesin elokuvan kertojaksi. Wanger olisi siten halunnut liittää elokuvan suoraan Wellesin *Maailmojen sota* -kuunnelman perinteeseen. Toisena vaihtoehtona oli *See It Now* -ohjelmasta tunnettu uutistoimittaja Edward R. Murrow.<sup>1263</sup> Murrow oli vuoden 1954 aikana tullut tunnetuksi toimittajana, joka ohjelmassaan hyökkäsi Joe McCarthy vastaan

<sup>1259</sup> Walter Wanger: ”Memorandum to Myself”, 24.5. 1955. IBS, 142.

<sup>1260</sup> Stuart M. Kaminskyn ”Don Siegel on Pod Society”-haastattelu (1976), IBS 153–155; Siegel 1993, 178; LaValley 1989 (a), 14–15. Philip Kaufmanin ohjaaman uudelleenfilmatisoinnin *Ihmispaholaiset* lopetus on tavallaan kunnianosoitus Siegelin version alkuperäiselle loppuratkaisulle. Ihmiskunnalla ei ole keinoja pysäyttää palkoihmisiä, ja elokuvan tyylyssä loppukohtauksessa päähenkilö onkin muuttunut yhdeksi heistä.

<sup>1261</sup> Elokuvan jälkituotannosta ks. Bernstein 1994, 309–312.

<sup>1262</sup> Finneyn novellin ja elokuvan eroista ks. Hoberman 2011, 309, LaValley 1989 (a), 4–6 ja Saleh 1979, 171.

<sup>1263</sup> Wangerin laatiman muistion mukaan Murrow’n oli tarkoitus haastatella Milesia elokuvan alussa tv-haastattelun tyyliin. Walter Wanger: ”The Body Snatchers Memorandum”. 8.7.1955. IBS, 135–136.

ja merkittävästi vaikutti tämän suosion romahtamiseen.<sup>1264</sup> Kumpikaan vaihtoehdoista ei toteutunut, mutta ne paljastavat, kuinka Wanger halusi korostaa elokuvan ”realistista” vaikutelmaa. Takautumarakenteen ohella kiisteltiin myös elokuvan nimestä. Muistelmissaan Siegel kertoo, että pääosaa esittänyt Kevin McCarthy olisi ehdottanut Shakespearen *Hamletia* siteeraavaa nimeä ”Sleep No More”, mikä ei kuitenkaan miellyttänyt studiota.<sup>1265</sup> Elokuvasta leikattiin jälkituotantovaiheessa myös hauskaksi tarkoitettuja kohtauksia, jotka Allied Artistsin senhetkisen linjan mukaan eivät sopineet kauhu- tai tieteiselokuvaan. Koomisten kohtausten poistaminen on kiinnostava yksityiskohta, sillä jo vuotta myöhemmin invaasioelokuvat, kuten *Invasion of the Saucer Men*, yhdistelivät huumoria tieteiskauhuun.

*Varastetut ihmiset* -elokuvan muukalaiset soluttautuvat hitaasti mutta varmasti yhdysvaltalaiseen yhteiskuntaan. Normaali arkiympäristö muuttuu elokuvassa uhkaavaksi paikaksi, jossa vieraat voimat saavat vallan, vaikka julkisivu on ennallaan. Elokuvan ulkokohtausten pikkukaupunkimiljöötä ei ole lavastettu, vaan se on kuvattu Los Angelesin esikaupunkialueilla.<sup>1266</sup> Lavastuksesta vastannut Ted Haworth oli tuolloin erikoistunut realistisen ympäristön luomiseen. Haworthin lavastamisessa Alfred Hitchcockin elokuvissa *Muukalaisia junassa* (Strangers on a Train, 1951) ja *Minä tunnustan* (I Confess, 1953) oli nähtävissä vastaavanlaista arkisen ympäristön outouttamista.

*Varastetuissa ihmisissä* invaasion uhkaavuutta korostaa Carmen Dragonin päälleikävä musiikki sekä erityisesti dokumentaariseen vaikutelmaan perustuva kerronta. Takautumana alkava kehyskertomus sekä – ohjaajan vastustaman – kertojanäänen käyttö nimenomaan kytkevät elokuvan film noirin jatkumoon. Film noir -tyyli näkyy kohtauksessa, jossa päähenkilöt näkevät palkoihmisten ”kuoriutuvan” puutarhassa. Sälekaihtimien läpi tuleva valo ja vinot kamerakulmat paikantavat kohtauksen rikoselokuvan kuvastoon.<sup>1267</sup>

David Bordwell korostaa, että film noir hyökkäsi sekä pakollista ”happy endiä” että mustavalkoista sankarikuvaa vastaan.<sup>1268</sup> Film noirin illuusiottomuus

<sup>1264</sup> Murrow'sta ja *See it Now* -ohjelmasta ks. MacDonald 1985, 34–35, 54–55 ja Oshinsky 2005 (1983), 397–400.

<sup>1265</sup> Siegel 1993, 178. Pääosaa esittänyt Kevin McCarthy väittää ehdottaneensa nimeä ”Sleep No More” Siegelille, joka innostui asiasta, mutta joka tiesi, että Allied Artists halusi raflaavamman nimen. McCarty, John: ”An Interview with Kevin McCarthy” 1999, 236–237.

<sup>1266</sup> LaValley 1989 (b), 25; Warren 1982, 281. Suurin osa elokuvasta tosin kuvattiin studiossa.

<sup>1267</sup> Ks. *Varastetut ihmiset* 1956, 0: 40–0: 47.

<sup>1268</sup> Bordwell 1985, 76. Myös Lary May korostaa, että ”vasemmistolaisessa” film noirissa – jolla hän tarkoittaa erityisesti Abraham Polonskyn ja Billy Wilderin elokuvia – tyylilliset kokeilut yhdistyivät tiukkaan yhteiskuntakritiikkiin. May 2000, 229–230.





*Kuva 32: Miles tuhoaa oman kopionsa kohtauksessa, joka valaistuksellisesti ja kuvakulmiltaan muistuttaa film noirin elokuvia.*

toistuu vain muutamassa invaasioelokuvassa, ja leimallisimmin juuri *Varastetuissa ihmisissä*. Se hyödynsi monia film noiriin liitettyjä tyylikeinoja, kuten kertojanääntä ja takaumarakennetta. Film noirissa kertojanääni oli joko ”sisäinen” kertoja, esimerkiksi päähenkilö tai tapahtumia objektiiviseen tyyliin kuvaileva ”ulkopuolinen” kertoja.<sup>1269</sup> *Varastetuissa ihmisissä* studion vaatimuksesta liitetty takautumarakenne ja Milesin kertojanääni lähentävät elokuvaa rikoselokuvan kuvastoon. Siinä ei kuitenkaan edes pyritä sellaiseen aikatasojen limittäiseen vuoropuheluun, joka oli monen film noir -teoksen kerronnallinen strategia. Sellaisia aikatasovaihteluita ja kerroksellisia takautumia, joita hyödynnettiin esimerkiksi Robert Siodmakin ohjaamassa *Tappajissa* (*The Killers*, 1946), ei nähdä *Varastetuissa ihmisissä* – eikä yhdessäkään invaasioelokuvassa. Kuitenkin invaasioelokuvien kontekstissa *Varastetut ihmiset* oli huomattavasti lähempänä rikoselokuvaa kuin suurin osa muista muukalaisten kohtaamista käsitelleistä elokuvista.

Palkoihmiset korvaavat ihmisen ja omivat itselleen tämän muistin ja käytöksen ulkoiset piirteet. Wilma (Virginia Christine) kuvaa, kuinka hänen setänsä Iran (Tom Fadden) persoonallisuus on muuttunut. Muistot ovat jäljellä, mutta niistä puuttuu jotain olennaista:

Hän muistaa kaiken pienimpiä yksityiskohtia myöten. Aivan kuin setä Ira muistaisi. Mutta Miles, siinä ei ole mukana tunnetta, ei lainkaan! Se on

<sup>1269</sup> Kertojanäänestä ja takautumarakenteesta film noirissa ks. Telotte 1989, 14–17.

vain teeskentelyä. Sanat, eleet, äänensävy ovat kuin ennenkin. Mutta tunne puuttuu.<sup>1270</sup>

Kuvaus on lähes samanlainen kuin Jack Finneyn romaanissa, mikä osoittaa kuinka tarkasti käsikirjoittaja Daniel Mainwaring on nimenomaan tässä kohtauksessa seurannut alkuperäistekstiä.<sup>1271</sup> Normaalin yhdysvaltalaisen pikkukaupungin julkisivu säilyy, vaikka ihmiset yksi kerrallaan muuttuvat muukalaisiksi. Jäljelle jää vain kuori, sosiaalinen naamio, jonka takana ei ole enää itsenäinen, tunteva yksilö. Sen tilalla on vain oikeaa ihmistä imitoiva muukalainen.

Palkoihmisten maailman täydellinen samuus tulee esiin Milesin ja psykologi Danny Kaufmanin (Larry Gates) keskustelussa. Palkoihmiseksi muuttunut psykologi vaikuttaa tyytyväiseltä olotilaansa, sillä tunteiden tilalle on tullut kollektiivisuus ja tietoisuus ristiriidattomasta yhteisöstä:

Danny: Uudet ruumiinne kasvavat tuolla. Ne valtaavat teidät solu solulta, atomi atomilta. Ette tunne kipua. Nukkuessanne ne valtaavat mielenne ja muistonne. Synnytte uudelleen ongelmattomaan maailmaan.

Miles: Jossa jokainen on samanlainen?

Danny: Aivan niin.<sup>1272</sup>

Päähenkilöt pelkäävät muutosta, jonka myötä he menettäisivät oman identiteettinsä ja heräisivät ”ongelmattomaan” maailmaan. Palkoihmisten maailmassa ristiriidat ovat hävinneet ja tilalla on kollektiivisuuden luoma harmonia, jossa yksilö on sulautunut yhteisöönsä.

*Varastetuissa ihmisissä*, toisin kuin *Avaruuden piruissa*, muukalaisten tunteettomuus ei paljastu heti: se ei ole luettavissa vain kasvonilmeiden robottimaisuuden perusteella. Psykologi Danny, joka on jo muuttunut muukalaiseksi, nauraa tavatessaan Milesin ensimmäistä kertaa. Huvittunut psykologi toteaa, että väitteet muukalaisiksi muuttuvista perheenjäsenistä ovat vain ”massahysteriaa”. *Avaruuden piruissa* uhrin muuttuivat muukalaisten kontrolloimiksi ihmisroboteiksi, mutta *Varastetuissa ihmisissä* palkoihmiset näyttävät suorastaan onnellisilta. *Varastetut ihmiset* erosi merkittävästi aiemmista dehumanisaatio-

<sup>1270</sup> *Varastetut ihmiset* 1956, 0: 11–0: 12; *Invasion of the Body Snatchers*. The Continuity Script, IBS, 43.

<sup>1271</sup> Finneyn romaanissa Wilma replikoi: ”...the facts of Uncle Ira’s memories are all in his mind en every last detail, ready to recall. But he emotions are not. There is no emotion – none – only the pretence of it. The words the gestures, the tones of voice, everything else – but not the feeling. Finney 1999 (1955), 14.

<sup>1272</sup> *Varastetut ihmiset* 1956, 0: 59–1: 00. Finneyn romaanissa asia ilmaistaan Mannien puheenvuorossa lähes samoin sanoin: ”And when you wake up, you’ll feel exactly the same. You’ll *be* the same, in every thought, memory, habit and mannerism, right down to the last little atom of your bodies. There’s no difference. None. You *are* just the same. Finney 1999 (1955), 167.

kuvauksista, koska siinä muutoksen läpikäyneet yksilöt vaikuttavat jopa tyytyväisiltä olotilaansa. Muutos tuo täydellisen samuuden, sulautumisen palkoihmisten yhteisöön, jossa kaikki ovat yhtä.<sup>1273</sup> Vaikka heillä ei ole enää inhimillisiä tunteita, samuus näyttää antavan heille varmuuden siitä, että uusi olotila on olennaisesti parempi kuin entinen.

Palkoihmisten kollektiivisuus näyttää juuri siksi niin pelottavalta, koska siinä kyse ei ole vain alistumisesta muukalaisten invaasioon, vaan yksilön elämätavan muutoksesta. Kollektiivisuuden uhkaa on tutkimuskirjallisuudessa tulkittu hyvin eri tavoin. *Varastettuja ihmisiä* on tulkittu poliittisena allegoriana, ja vieläpä aivan vastakkaisista näkökulmista. Elokuva on nimittäin pidetty sekä antikommunistisena että mccarthyismin vastaisena teoksena.

### *Varastetut ihmiset* poliittisena allegoriana

Millaista uhkaa palkoihmisten on katsottu representoivan? Koska taistelu palkoihmisiä vastaan on kamppailua kollektiivista ja kasvotonta vihollista vastaan, on elokuvaa luettu kommunismin vastaisena teoksena. Yhdysvaltalaisen yhteiskunnan ja muukalaisten edustama maailma näyttävätkin eroavan toisistaan samalla tavalla kuin Yhdysvaltojen oletettiin eroavan Neuvostoliitosta. Ensimmäinen elokuvaan vakavammin huomiota kiinnittänyt kriitikko oli italialainen Ernesto G. Laura, jonka vuonna 1957 ilmestynyt artikkeli oli sikäli merkityksellinen, että se nosti *Varastetut ihmiset* -elokuvan poliittiseksi allegoriaksi. Lauran mukaan palkoihmiset edustavat vertauskuvallisella tasolla kommunisteja eli kommunismin uhka on elokuvan keskeinen teema. Palkoihmiset soluttautuvat kommunistien lailla hitaasti yhdysvaltalaiseen yhteiskuntaan tavoitteenaan maailmanherruuden saavuttaminen. Invaasiovaara on näin yhtä kuin punainen vaara. Elokuva hyödyntää vierasta ideologiaa kohtaan tunnettua pelkoa ja käsittelee aihetta Lauran mukaan yhtä suoraviivaisesti kuin *Valitut palat* konsanaan.<sup>1274</sup> *Varastetut ihmiset* asettuisi näin loogiseen jatkumoon muiden 1950-luvun antikommunististen elokuvien kanssa. Sen uhkakuva olisi soluttautuva invaasio samaan tapaan kuin Joe McCarthyn puheissa. ”Sleep No Moren” lisäksi Siegelin toisena nimivaihtoehtona olikin ”Better off Dead”, joka oli käänteinen versiona sloganista ”better dead than red”.<sup>1275</sup>

*Varastettuja ihmisiä* on Lauran artikkelin jälkeen luettu lukuisia kertoja – tietoisena tai tiedostamattomana – poliittisena kommenttina, ja osin tarkoi-

<sup>1273</sup> Tätä muutoksen ”positiivista” uhkakuva on korostanut esim. J. P. Telotte. Telotte 2004 (1983), 57–58.

<sup>1274</sup> Ernesto G. Laura: ”Invasion of the Body Snatchers” (1957). FSFF, 71–73.

<sup>1275</sup> Bernstein 1994, 312.

tushakuisestikin. Esimerkiksi John Brosnan pitää elokuvaa antikommunistisena vain sillä perusteella, että *Likaisen Harryn* ohjaajana myöhemmin mainetta niittänyttä Siegeliiä ei voi pitää minään liberaalina.<sup>1276</sup> Brosnan redusoi karkeasti elokuvan merkityksen ohjaajan persoonaan – ja vielä hyvin kyseenalaisin perustein. Carol Schwartz Ellis (1995) puolestaan vertaa, väitettä perustelematta, *Varastettuja ihmisiä Punaiseen planeettaan*. Hän väittää, että molemmat representoivat uhkakuvaa siitä, millaista elämä olisi, jos kommunismi voittaisi.<sup>1277</sup> Schwartz on sikäli oikeassa, että molemmissa elokuvissa vihollisen yhteiskuntajärjestelmä kuvataan kollektiiviseksi koneistoksi, jossa individualismilla ei ole sijaa. Schwartzin vertaus kuitenkin ontuu, koska *Punainen planeetta* on elokuvatekstinä niin erilainen kuin *Varastetut ihmiset*. *Punainen planeetta* julistaa uskonnollista ilosanomaa ja eksplikoii viholliset poliittisesti, kun *Varastettujen ihmisten* viholliskuva on monitulkintainen ja perussävy synkkä.

Nora Sayren mukaan *Varastetut ihmiset* todistaa, kuinka aikakauden yleiset poliittiset asenteet siirtyivät tieteiselokuvaan. Siegelin elokuvan maailma, jossa sieluttomat palkoihmiset valtaavat yhteisön, toimii hänen mukaansa kommunistien invaasion metaforana. Sayren mukaanokuva oli suoraa jatketta *Avaruuden piruille*, jota hän myös tulkitsee antikommunistiseksi tekstiksi.<sup>1278</sup> Palkoihmisten puheet ongelmattomasta maailmasta ja sen täydellisestä samuudesta näyttäytyisivät siten kommunistisen yhteiskunnan painajaismaisena kuvana.

Antikommunistisessa kirjallisuudessa on löydettävissä mielikuva tunteettomista, puoluetta sokeasti tottelevista kommunisteista. Herbert A. Philbrick kirjoitti *I Led 3 Lives* -teoksessaan, että todellinen kommunisti uskoo enemmän tieteeseen ja materialismiin kuin idealismiin ja tunteisiin. Jälkimmäiset ovat kommunistille vain välineitä toisten ihmisten hyväksikäyttämiseen.<sup>1279</sup> Palkoihmisten kollektiivisuus tuo väistämättä mieleen Heinleinin *The Puppet Masterin* ja *Avaruuden pirujen* muukalaiskuvan. He, kuten *The Puppet Mastersin* parasiitit, lupaavat tuoda mukanaan ”rauhan”. Rauhanomaisten vakuuttelujen takaa paljastuu molemmissa tiukka sotilaallinen kuri. Näin palkoihmisten retoriikan ja käytännön toimien välillä oli samanlainen ristiriita kuin mitä kommunistien ideologiassa ajateltiin olevan.

*Varastetuissa ihmisissä* ”ongelmattoman” maailman hierarkkisuus tulee esiin kohtauksessa, jossa muukalaiset lastaavat uusia palkoja kuorma-autoihin.

<sup>1276</sup> Brosnan 1991, 78. Tutkijat olivat Lauran pelinavauksen jälkeen esittäneet mitä moninaisimpia tulkintoja elokuvasta, mutta Brosnan luki sitä edelleen antikommunistisena tekstinä. Brosnan piti palkoihmisiä kommunistien vertauskuvina, vaikka hän samalla siteerasi Siegeliiä, joka ei kannattanut tulkintaa elokuvasta poliittisena metaforana.

<sup>1277</sup> Ellis 2004 (1995), 145.

<sup>1278</sup> Sayre 1982, 199–201.

<sup>1279</sup> Philbrick 1952, 299.

Eri puolille maata lähtevät autot muuttavat invaasion paikallisesta maanlaajuiseksi. Joukko palkoihmisiä marssii kuuliaisina paikalle, ja heitä johtava poliisipäälikkö karjuu käskyjään tavalla, joka paljastaa muukalaisyhteisön sisäisen marssijärjestyksen johtajavaltaisuuden.<sup>1280</sup> Muukalaiset levittävät ”pahanlaatuista tautia”, joka valtaa yhteisön ja kaupungin toisensa jälkeen. Siegelin alkuperäisessä loppukohtauksessa Miles varoittaa katsojia tavalla, jossa taudinmääritys on yhdistettävissä kaikkialle leviävän kommunismin vaaroihin: ”Olette vaarassa! Ettekö ymmärrä? He jahtaavat sinua! He jahtaavat meitä kaikkia! Vaimojamme, lapsiamme, kaikkia! He ovat jo täällä!”<sup>1281</sup> Monologinsa lopuksi houreinen Miles puhuu suoraan kameralle ja varoittaa katsojaa (”You’re next!”). Kukaan ei ole turvassa, kun vieras ideologia näyttää syövän lailla valtaavan koko Yhdysvallat.

Muukalaisten maailmassa ei sananvapaudella ole mitään merkitystä. *Varastettujen ihmisten* ohella tällaisen mediakontrollin piirteitä on nähtävissä Roger Cormanin ohjaamassa *It Conquered the Worldissa*. Siinä muukalaisten kontrolloima poliisi toteaa vanhalle lehtimiehelle, ettei ”hyödyttömiä” sanomalehtiä enää tarvita ja ampuu hänet kylmäverisesti.<sup>1282</sup> *The Puppet Mastersin* tavoin *Varastetuissa ihmisissä* muukalaisten invaasio alkaa viestintäyhteyksien haltuunotolla. Kontrolloidut puhelinoperaattorit ja lehtimiehet muistuttavat propagandafilmiä *Face to Face with Communism*, jossa invaasio eteni samantyyppisellä logiikalla. Myös siinä yksilö alistettiin täysin yhteisön ikeen alle. Paikallinen komissaari julistaa siinä, kuinka yksilön on täysin ”epäitsekkäästi omistauduttava palvelemaan valtiota”.<sup>1283</sup> Myös palkoihmisten yhteisössä on havaittavissa vastaavaa omistautumista ja uhrautumista yhteisön eteen.

Kun *Varastettuja ihmisiä* luetaan antikommunistisena tekstinä, huomio kiinnittyy tapaan kuvata muukalaisten invaasio hitaasti, mutta varmasti etenevänä soluttautumisena, jonka eteneminen tuli kaikin keinoin estää. Se muistuttaa antikommunistiselle retoriikalle ominaista ajatusta kommunismin patoamisesta. Informaatioteknologian historiaa tutkineen Paul N. Edwardsin (1996) mukaan kylmän sodan patoamispolitiikka loi sekä ulkoisen että sisäisen vihollisen. Kommunismi oli ulkoinen vihollinen, jota tuli padota taloudellisella manipulaatiolla, salaisilla poliittisilla interventioilla ja sotilaallisella voimalla.

<sup>1280</sup> *Varastetut ihmiset* 1956, 0: 55–0: 58.

<sup>1281</sup> *Varastetut ihmiset* 1956, 1: 17–1: 19. Kohtauksen paranoia tuo mieleen eräät antikommunistiset vakoiluelokuvat. Sen vertailukohdaksi voidaan nostaa *The Red Menacen* alku kohta. Siinä päähenkilöt pakenevat heitä takaa-ajavia kommunisteja. Näyttää siltä, että kommunistit ovat soluttautuneet Yhdysvalloissa kaikkialle. Ks. *The Red Menace* 1952, 0: 01–0: 05.

<sup>1282</sup> *It Conquered the World* 1956, 0: 31–0: 32.

<sup>1283</sup> *Face to Face with Communism* 1951.

Samalla se oli sisäinen vihollinen, jota piti kahlita valtiovallan valvonnalla, so-  
luttautumisella, julkisilla ilmiannoilla ja mustilla listoilla.<sup>1284</sup> *Varastetut ihmiset*  
näyttää käsittelevän juuri patoamista, sekä ulkoisen uhan (palkoihmiset) että  
sisäisen uhan (muutos kohti palkoihmisyyttä) poistamista.

Peter Biskind tarkastelee elokuvan ”oikeistolaisuutta” suhteuttaen sen ai-  
kakauden tieteiselokuvien valtavirtaan, josta se poikkesi olennaisesti. Monissa  
muissa tieteiselokuvissa (esimerkiksi *Maailmojen sota*) muukalaisten hyök-  
käystä seurasi selkeä asetelma, jossa vastakkain olivat ”ne” ja ”me” – selvästi  
tunnistettavat viholliset ja yhdysvaltalainen yhteiskunta. *Varastetuissa ihmis-*  
*sä* sen sijaan järjestystä ylläpitävät instituutiot ja yleisemmin koko normaaliksi  
koettu elämä muuttuvat yksilön kannalta muukalaisiksi, vihollisiksi. Yhdysval-  
tain poliittisen oikeiston keskeisiä teemoja on ollut osavaltioiden asioihin puut-  
tuvan ja byrokratiaa lisäävän keskushallinnon vastustaminen. Palkoihmisten  
maailmassa, jossa ”jokainen on samanlainen”, yksilöllisyys on hävitetty ja yh-  
teiskunta toimii yhtenä organismina. Biskind korostaakin, että oikeistolainen  
tieteiselokuva dramatisoi yksilön ja yhteisön välisen ristiriidan. Jos valtavirran  
tieteiselokuvissa luotiin yhteishenkeä kansakuntaa uhkaavan vihollisen torju-  
miseksi, oikeistolaisessa tieteiselokuvassa vihollisia oli kaikkialla ja avainase-  
massa oli individualisti, joka pakotti vaikka väkivalloin yhteisön tunnustamaan  
oman yksilöllisyytensä oikeutuksen.<sup>1285</sup>

Yhteisöstään vieraantuneen yksilön taistelua muukalaisiksi muuttuvia ystä-  
viään vastaan voi tulkita myös käänteisestä näkökulmasta. Paitsi konservatii-  
visena, *Varastettuja ihmisiä* on luettu myös liberaalina teoksena. Entä jos pal-  
koihmiset ovatkin mccarthyismin metafora? Mccarthyismi oli periamerikkalai-  
suuden kaapuun puettua totalitarismia, jota seurannut poliittisen yhdenmukai-  
suuden paine jätti vasemmistolaisesti ajatteleville vain vähän valinnanvaraa.<sup>1286</sup>  
Myös *Varastettuja ihmisiä* voi siis tulkita mccarthyismin kritiikiksi. Elokuva  
voi lukea allegoriaksi filmikaupungin sisäisestä kahtiajaosta, jossa itsenäinen  
poliittinen ajattelu kävi aina vain vaikeammaksi.<sup>1287</sup> Stuart Samuels (1979) to-  
teaa, että elokuvan aiheena ei ole mccarthyismi, mutta se voidaan nähdä kom-  
menttina kommunistivainoista ja yleensäkin aikakauden henkisestä ilmapiiris-  
tä. *Varastetuissa ihmisissä* normaalien ihmisten ja muukalaisten välillä ei ole

<sup>1284</sup> Edwards 1996, 8–9.

<sup>1285</sup> Biskind 1989, 138–141.

<sup>1286</sup> Lary May korostaa, että HUAC:n kuulustelut toimivat puhdistautumisnäytelmänä, jos-  
sa yhteistyöhön suostuneet (kuten Edward Dmytryk) kääntyivät entisiä tovereitaan vastaan.  
Paine Hollywoodin vasemmistolaisia kohtaan kasvoikin mustan listan vuosina kollegojen  
taholta. Esimerksi John Wayne totesi keväällä 1951, ettei halua olla tekemisissä ”petturien”  
kanssa. May 2000, 197–200; Hoberman 2011, 160.

<sup>1287</sup> Elokuvan mccarthyismin vastaisuuteen on viitannut esimerkiksi Charles Gregory.  
Gregory 1972, 3–4.

fyysistä eroa, joten normaaliuden ja muukalaisuuden raja on epäselvä. Vihollisia oli kaikkialla ja pahan voimat saattoivat ottaa minkä rooliasun tahansa.<sup>1288</sup>

Mikäli elokuva ymmärretään vasemmistolaisena kritiikkinä, muuttuu myös palkoihmisten merkitys käänteiseksi verrattuna antikommunismia painotta-vaan tulkintaan. Palkoihmisten edustama ”normaalius” ei suvaitse poikkeuksia. Esikaupungin homogeenisestä yhteisöstä poikkeavat Miles ja Becky näyttävät epäilyttäviltä, palkoihmisten maailman järjestystä horjuttavilta kumoukselli-silta. Elokuvan voi tulkita vihjaavan, että kommunistivainoissa McCarthyn ja Nixon kaltaiset kommunistien ”vainoajat” olivat itse eräänlaisia kommuniste-ja, jotka tukkivat eri tavalla ajattelevien individualistien suut. Jo Bradburyn *Fahrenheit 451*:ssä oli kommentoitu kommunistivainojen ilmiantokulttuuria ja kirjarovioita. Tätä tulkintaa seuraten *Varastetut ihmiset* asettuisi samaan sar-jaan. Vaikka kommunistivainoihin liitettyä ilmiantokulttuuria on populaarikult-tuurissa huomattavasti liioiteltu, ei ajatus naapurien poliittisten mielipiteiden valvonnasta ollut aivan perätön. Stoufferin mielipidekyselyssä kysyttiin, ilmoit-taisivatko vastaajat FBI:lle naapureistaan tai tuttavistaan, joiden he epäilivät olevan kommunisteja. Kansallisessa otannassa 73 % vastaajista piti sitä hyvänä ja vain 19 % huonona ajatuksena.<sup>1289</sup> Kommunismin vastustamisen katsottiin siis oikeuttavan yksityisyyden loukkaukset.

Jo HUAC:n kuulustelujen alkaessa vuonna 1947 niitä vastustaneet liberaalit vertailivat kuulusteluja noitavainoihin. HUAC:n kuulusteluja vastustanut Prog-ressive Citizens of America järjesti vuonna 1947 konferenssin, jossa kommu-nistijahtia kutsuttiin ”ajattelun kontrolliksi”.<sup>1290</sup> Konferenssin avannut Norman Corwin yhdisti antikommunismia kursailematta lentäviin lautasiin ja muihin ”hallusinaatioihin”. Käsikirjoittaja Corwinin mukaan ”punikiksi” leimattiin empimättä ihmisiä, jotka eivät olisi ”erottaneet Karl Marxia Groucho Marxista”. Corwin väitti, että jo Trumanin opin vastustaminen riitti todisteeksi kommu-nismimyönteisyydestä.<sup>1291</sup>

Mikäli elokuvaa tulkitaan kommunistivainoja kritisoiavana tekstinä, siinä voi nähdä samantyyppistä kritiikkiä kuin mitä Corwin tarkoitti puhuessaan

<sup>1288</sup> Samuels 1979, 209. Samuelsin vasemmistolaista paranoiaa korostava näkemys on siis melko lähellä Biskindin käsitystä oikeistolaisesta paranoiasta. Ks. Biskind 1989, 139–140.

<sup>1289</sup> Stouffer 1955, 45 Stoufferin tutkimuksen eräissä vastauksissa, joita ei toisin voi pitää mitenkään edustavina, naapureita tai puolittuja epäiltiin kommunisteiksi näiden elämäntapojen tai poikkeavan käytöksen perusteella. Epäluulojen perusteluksi saattoi riittää, että naapurilla oli ”yleensä valot päällä kahdelta yöllä” tai ”Venäjän kartta seinällä”. Ks. Stouffer 1955, 176, 185,

<sup>1290</sup> Ceplair & Englund 1983, 273–274.

<sup>1291</sup> Corwin 1977 (1947), 33–34. “Overnight, at the drop of an issue, you can become a red, though you may not know Karl Marx from Groucho Marx. Opposition to the Truman Doc-trine became *prima facie* evidence of Communist leanings if not connections”.

HUAC:n kuulustelujen logiikasta. Milesin kaltaiset ”vasemmistolaiset” olivat yksin, kun naapurit yksi kerrallaan muuttuivat suvaitsemattomiksi, toisiaan käyttäväksi konservatiiveiksi. Kommunismista epäilyt, olivat he kuinka viattomia tahansa, tulkittiin järjestelmän vastustajiksi, jotka piti laittaa ruotuun. Elokuvan allegorinen yhteys kommunistivainojen logiikkaan saattaa tuntua kaukaa haetulta. Toisaalta Arthur Millerin vaikutusvaltainen, kommunistivainoja kritisoinut näytelmä *Noitavaino* (The Crucible) oli ilmestynyt jo 1953. Millerin näytelmä tarjosi mallin siitä, kuinka mccarthyismin logiikkaa saatettiin käsitellä onnistuneesti metaforisella tasolla. Tämä allegorinen käsittelytapa oli yhtä lailla sovellettavissa tieteiselokuvaan.

Jos *Varastettuja ihmisiä* tulkitaan allegoriana, kuinka tietoista oli sen kritiikki mccarthyismia vastaan? Elokuvan käsikirjoittaja Daniel Mainwaring oli tehnyt runsaasti käsikirjoituksia rikoselokuvaan. Hän oli sosiaalisesti kantaottava kirjoittaja, joka oli Hollywoodin sisäisessä kahtiajaossa leimattu vasemmistolaiseksi. RKO:n Howard Hughes tarjosi 1948 Mainwaringille – eräänlaisena luottamustestinä – käsikirjoitettavaksi antikommunistista elokuvaa *I Married a Communist* (1949, O: Robert Stevenson). Mainwaring kieltäytyi, kuten moni muukin liberaali tai vasemmistolainen ohjaaja ja käsikirjoittaja, jolle Hughes projektia tarjosi.<sup>1292</sup> Monet Mainwaringin 1950-luvun käsikirjoituksista käsitelivät, tavalla tai toisella, yksilön asemaa vihamielisen joukon tai yhteisön ahdistamana. Al LaValley (1989) yhdistääkin Mainwaringin turhautumisen päähenkilön epätoivoiseen tilanteeseen: kaikki muukalaistui hänen ympärillään. Kyse ei näin olisi oikeistolaisesta tilityksestä maailman tasapäästymisestä, vaan vasemmistolaisesta näkemyksestä kommunistivainojen mielettömyydestä.<sup>1293</sup> Mainwaringilla oli näistä käytännön kokemusta oltuaan vuoden ajan mustalla listalla 1940-luvulla.<sup>1294</sup>

Myös käsikirjoituksen muokkaamiseen osallistunut Richard Collins oli ollut kommunistivainojen kohteena, mutta myöhemmin myös HUAC:n ilmiantajana. Neuvostomyönteisen musikaalin *Laulu Venäjästä* (1943) käsikirjoittajana tunnettu Collins oli ensimmäisten kuulusteltavien joukossa syksyllä 1947 ja oli mustalla listalla niin kauan, kunnes suostui keväällä 1951 yhteistyöhön HUAC:n kanssa.<sup>1295</sup> Mustalle listalle Collinsin todistuksen vuoksi joutunut kä-

<sup>1292</sup> Hoberman 2011, 93–94; Ceclair & Englund 1983, 389.

<sup>1293</sup> LaValley 1989 (a), 6–8. Tällaisia Mainwaringin käsikirjoituksia olivat esim. *Varjot menneisyydestä* (Out of the Past, O: Jacques Tourneur, 1947) ja *Kaupunki helvetissä* (The Phoenix City Story, O: Phil Karlson, 1955).

<sup>1294</sup> Salo 1994, 533. Osan käsikirjoituksistaan Mainwaring kirjoitti nimellä Geoffrey Homes.

<sup>1295</sup> Collins ilmoittoi 23 kollegan nimet HUAC:lle. Sayre 1982, 63–64; Hoberman 2011, 161–162.



sikirjoittaja Paul Jarrico muisteli Collinsia jälkikäteen katkerasti ”petturina”. Ilmiänto johti Jarricon listaamiseen, mutta avasi Collinsille mahdollisuuden taloudelliseen menestykseen.<sup>1296</sup> Mainwaring ja Collins siis todella henkilökohtaisesti tunsivat mustan listan merkityksen Hollywoodissa. Ei ole lainkaan liioiteltua olettaa, että käsikirjoitukseen olisi ututettu filmikaupungin kommunistivainojen kritiikkiä.

*Varastetut ihmiset* -elokuva on siis mahdollista tulkita kahteen suuntaan kuvaukseksi sekä kommunismista että mccarthyismista. Suorien poliittisten viholliskuvien etsintä ei siksi välttämättä anna oikeaa kuvaa teoksesta eikä etenään tekijöiden tarkoituseristä. Kulttuurituotteena elokuvaa voi tietenkin analysoida tekstilähtöisesti ja tekijöiden tavoitteista piittaamatta. Tekijöiden jossain määrin toisistaan poikkeavat motiivit tuovat kuitenkin lisävalaistusta kysymykseen siitä, kuinka tietoisesti *Varastetut ihmiset* oli poliittinenokuva.

*Varastettuja ihmisiä* on usein luettu nimenomaan Don Siegelin elokuvana. Käsikirjoittaja Daniel Mainwaringilla ja tuottaja Walter Wangerilla oli kuitenkin myös vahvoja näkemyksiä tarinan ideologisesta ulottuvuudesta. Siegel korostaa muistelmissaan, kuinka käsikirjoitus syntyi hänen, Mainwaringin ja Wangerin kiinteän yhteistyön tuloksena.<sup>1297</sup> Se, kuinka hankalaa *Varastettuja ihmisiä* on palauttaa vain yhden tekijän poliittisen kannan ilmaukseksi, tulee ilmi, kun tarkastellaan Walter Wangerin asemaa Hollywoodissa.

Itsenäinen tuottaja Wanger oli särmikäs persoona, joka oli testannut itsensuurin rajoja ottamalla toistuvasti yhteen PCA:ta johtaneen Joseph. I Breennin kanssa.<sup>1298</sup> Wanger halusi tuottamiensa elokuvien olevan sekä menestyviä että kantaaottavia. Jo toisen maailmansodan aikana Wanger kutsui elokuvaa sotapropagandan ”tärkeimmäksi poliittiseksi aseeksi”.<sup>1299</sup> Wanger, jota voidaan luonnehtia liberaaliksi antikommunistiksi, oli periaatteessa innokas kommunismin vastustaja. Hän määritteli vieraan ideologian uhan vuonna 1950 seuraavasti: ”Kommunismi on kamppailemassa ihmisten mielistä sillä aikaa kun me olemme olleet unessa. Emme voi jatkaa apatiaamme ja jättää taistelua kokonaan vain hallituksellemme.”<sup>1300</sup> Kommentti voisi toimia johdattelevana metaforana *Varastettujen ihmisten* maailmaan: kommunistit taistelevat ihmisten sieluista sillä välin kun suuri enemmistö yhä ”nukkuu”.

Wangerin poliittista kantaa ei voida kuitenkaan tiivistää vain muutamaaan tämän tyyppiseen kommenttiin. Toisaalta hän oli muiden tuottajien lailla hy-

<sup>1296</sup> Paul Jarricon haastattelu, teoksessa Fariello 1995, 277.

<sup>1297</sup> Siegel 1993, 178.

<sup>1298</sup> Doherty 2007, 98, 120.

<sup>1299</sup> Wanger kirjoitti sotapropagandaa koordinoivan OWI:n (Office of War Information) johtajalle, ettäokuva on tärkein ”massojen hyväksymä” kasvatusväline. Vieth 1999, 73.

<sup>1300</sup> Bernstein 1994, 269.

väksymässä mustan listan käyttöönottoa, toisaalta hän vastusti MPA:n edustamaa konservatismia ja hysteriaa lietsovaa mccarthyismia. Wanger tasapainoili onnistuneesti antikommunismien ja omien, varsin liberaalien ihanteidensa välillä.<sup>1301</sup> Eräät HUAC:n ystävällisistä todistajista syyttivät Wangeria kommunistien sympatisoijaksi syksyllä 1947. Wanger olikin avoimen kriittinen HUAC:n toimintaa kohtaan.<sup>1302</sup> Siksikin Wangerin nimi oli, monien muiden liberaalien lailla, Myron C. Faganin pamfletissa *Red Stars in Hollywood* (1948). Wanger mainittiin sadan henkilön listalla, jossa lueteltiin Hollywoodin ”punikkeja ja kommunistien myötäjuoksijoita”.<sup>1303</sup> Wanger oli kuitenkin vuonna 1950 hyvin aktiivisesti mukana kommunismia vastustaneessa ja sen vastaiseen propagandataisteluun varoja keränneessä järjestössä The Crusade for Freedom, mutta joutui järjestön jyrkän siiven silmätikuksi. Wangeria syytettiin kommunistien liehittelijäksi, vaikka hän puheissaan ja kirjoituksissaan toistuvasti korosti vastustavansa kommunismia. Wanger puolustautui toteamalla, että hän inhosi totalitarismia yleensä, oli kyse sitten fasismista tai kommunismista.<sup>1304</sup>

Wanger vainusi tuottajana *The Body Snatchers* -romaanissa piilevän kaupallisen potentiaalin. Wangerin uraa tutkinut Matthew Bernstein (1994) kuitenkin väittää, että tarinan täytyi vedota häneen myös henkilökohtaisella tasolla. Finneyn romaani muukalaisia vastaan taistelevasta ja yhteisen edun hyväksi toimivasta yksinäisestä sankarista muistutti Wangerin omakuvaa Hollywoodin etuja ajattelevana, mutta itsenäisenä ja itsepintaisena oman tien kulkijana.<sup>1305</sup> Wangerin poliittinen ajattelu oli ristiriitaista, eikä *Varastettujen ihmisten* merkitysisältöä voi yksiselitteisesti redusoida sen tekijöiden poliittisiin vakaumuksiin. Nämä palauttamisyritykset nimittäin tulevat vielä ongelmallisemmaksi, kun tarkastellaan alkuperäisromaanin kirjoittaneen Jack Finneyn suhtautumista romaanista ja elokuvasta käytyyn keskusteluun.

Jack Finney ei ollut lainkaan innostunut määrittelemään *The Body Snatchers* -romaaninsa poliittista sanomaa. Kirjailija oli myöhemmissä haastat-

<sup>1301</sup> LaValley 1989 (a), 11–14. Wanger oli mukana allekirjoittamassa Waldorffin lausuntoa, joten siinä mielessä hän edesauttoi mustan listan leviämistä, vaikka myöhemmin kritisoi-kin sensuurimentaliteettia. Wangerin motiivit elokuvien tuottamiseen saattoivat olla hyvinkin henkilökohtaisia. Vaimonsa agentin taposta lyhyen vankilatuomion kärsinyt Wanger oli innolla tuottamassa vankilakapinasta kertovaa elokuvaa *Riot in Cell Block 11* (1954), jonka ohjaajana oli myös Don Siegel.

<sup>1302</sup> Hoberman 2011, 102–103.

<sup>1303</sup> Fagan 1948, 7.

<sup>1304</sup> Bernstein 1994, 268–269. Wanger toimi järjestön Los Angelesin jaoston puheenjohtajana. Järjestön konservatiivit kritisoivat häntä ankarasti, ja Kalifornian senaattori Jack Tenney erosi siitä protestina ”kumouksellisiin” ryhmiin assosioituneen Wangerin nimityksestä.

<sup>1305</sup> Bernstein 1994, 303–304.

teluissa huvittanut tarinan merkityssisällöstä käydystä keskustelusta ja kiisti kaikki tulkintayritykset toteamalla, ettei romaani ole metafora yhtään mistään. Finneyle se ei ollut romaani sen enempää kylmästä sodasta, mccarthyismista kuin konformismista, vaan vain ”puhdasta viihdettä”. Sama päti Finneyn mukaan myös *Varastetut ihmiset* -elokuvaan.<sup>1306</sup> Kriitikkojen ja tutkijoiden taipumus määrittää elokuvan ”lopullinen” merkitys on tosiaan herättänyt vastaväitteitä. Esimerkiksi kauhukirjailija Stephen King on poleemisessa esseessään (1999) tyrmännyt kaikki pyrkimykset liittää Finneyn kirjaan ja Siegelin elokuvaan syvempiä merkityksiä. Hän leimaa elokuvakriitikkojen ja tutkijoiden pyrkimykset poliittis-yhteiskunnalliseen tulkintaan vain yksinkertaisen tarinan tarpeettomaksi monimutkaistamiseksi. Väitteensä auktoriteetiksi King nostaa siis itse Finneyn, jonka mukaan romaani ei lopulta ”tarkoittanut” yhtään mitään.<sup>1307</sup>

Kommentti on pohtimisen arvoinen, sillä Finney tosiaan väitti, että keskustelu elokuvan merkityksestä on turhaa. Tekijöiden intentiot eivät kuitenkaan sanele kulttuurituotteiden kommunikatiivisia merkityksiä. Finneyn lakoninen heitto ei poista sitä tosiasiaa, että hänen teoksensa, ja myös sen pohjalta tehty elokuva, oli vahvasti kiinni 1950-luvun Yhdysvaltain kulttuurissa. Tämän tunnusti myös Don Siegel, joka – toisin kuin Finney – toistuvasti korosti, että elokuva kyllä tarkoitti jotain muutakin kuin mitä tarinan pintataso antaa ymmärtää. Mark Jancovichin mukaan Siegel totesi elokuvan olleen hänen tärkein teoksensa sen poliittisen sanoman vuoksi. Tähän kuitenkin Jancovich lisää, ettei Siegel paljastanut mikä tuo sanoma lopulta oli.<sup>1308</sup> Väite ei pidä paikkansa. Siegelin haastattelulausunnot saattavat kyllä olla ristiriitaisia: Guy Braucourtin haastattelussa (1970) Siegel ei ottanut suoraa kantaa poliittiseen sanomaan, mutta totesi, ettei hänellä ole mitään elokuvan poliittisia piiloviestejä painottavia tulkintoja vastaan. Hänestä poliittinen tulkinta oli sikäli luonteva, että ”fasismin tavoitteena on, ettei ihmisillä olisi tunteita tai persoonallisuutta”.<sup>1309</sup>

Stuart M. Kaminskyn haastattelussa (1976) Siegel otti täsmällisemmin kantaa asiaan ja ilmaisi oman näkemyksensä elokuvan merkityssisällöstä. Siegelin mukaan elokuvan voi niin halutessaan lukea poliittisena allegorian, mutta poliittinen kommentointi ei ollut hänen tai Mainwaringin varsinainen tarkoitus.

<sup>1306</sup> Le Gacy 1978, 287. Kommentti perustuu Le Gacy ja Finneyn käymään kirjeenvaihtoon.

<sup>1307</sup> King 1999, 4–5. King kutsuu koko keskustelua vain osoitukseksi kriitikkojen tarpeesta oman egon pönkittämiseen. Samalla King kuitenkin itse heittää epämääräisesti perusteltuja väitteitä elokuvasta. Hän esimerkiksi väittää, lähdeä mainitsematta, että Siegel olisi itse todennut halunneensa tehdä antikommunistisen elokuvan. Kuitenkin Siegel oli haastatteluissa järjestelmällisesti kiistänyt tämän.

<sup>1308</sup> Jancovich 1996, 64.

<sup>1309</sup> Guy Braucourt: ”Interview with Don Siegel” (1970). FSFF, 74–75.

Uhkakuvan luonne ei hänestä ollut ensisijaisesti poliittinen. Siegelin mukaan elokuva suuntautuu enemmän tiettyä mielentilaa tai elämäntapaa kuin poliittista järjestelmää vastaan. Hän korosti, että suurin osa ihmisistä on ”palkoja”, omaehtoiseen ajatteluun kykenemättömiä ja voimakkaita tunteita vältteviä laumaihmissiä. Kaminskyn haastattelussa Siegel määritteli asian kyyniseen tyyliinsä seuraavasti:

Monet minun työtovereistani ovat epäilemättä palkoja. Heillä ei ole tunteita. He ovat olemassa, hengittävät, nukkuvat. Palkona oleminen tarkoittaa, että sinulla ei ole intohimoja eikä vihaa, että kipinä on kadonnut elämästäsi.<sup>1310</sup>

Siegelin haastattelut on tehty 1970-luvulla, ja ajallinen etäisyys epäilemättä vaikuttaa ohjaajan elokuvasta esittämään tulkintaan. Joka tapauksessa Siegelin kommentti on merkittävä, sillä se kytkee elokuvan poliittisia viholliskuvia laajempaan kontekstiin. Siegelin kommentit saavat vahvistusta, kun tarkastellaan pääosaa esittäneiden Kevin McCarthyn ja Dana Wynterin haastattelukommentteja (1999). Kevin McCarthy väitti, että elokuvan teemana oli konformismi. Hän ei kiistänyt poliittista tulkintamallia, jossa elokuva nähdään kommunistivainojen kritiikkinä, mutta totesi, että elokuvaa tehtäessä sellaisesta ei ollut puhuttu.<sup>1311</sup> Dana Wynterin mukaan filmiryhmä tiesi tekevänsä elokuvaa, joka oli suunnattu erilaisia ”ismejä” vastaan, mutta korosti, että asiasta ei puhuttu avoimesti kuvauspaikalla.<sup>1312</sup>

Palkona oleminen ei ollut Siegelille niinkään poliittinen, vaan *eksistentiaalinen* kysymys. Se kuvasi arkipäiväistä mutta salakavalaa muutosta, jossa ”kipinä” oli hävinnyt ihmisten elämästä. Palkoihmisten problematiikka liittyi Siegelille koko amerikkalaista tai yleisemmin länsimaista elämäntapaa riivaavaan kriisiin. Kumpaa pitäisi uskoa, palkoihmisyyden metaforista tasoa hehuttavaa ohjaajaa vai romaanin allegorisen luennan kiistävä kirjailijaa? Ei välttämättä kumpaakaan, sillä kulttuurituotteiden merkityssisältö ei rajaudu vain tekijöiden ”tarkoituseriin”. Kirjailija Finneyn harjoittama romaanin ja elokuvan merkityksen arvioimisen vähättely sillä perusteella, että se on ”vain viihdettä”, on paitsi huono argumentti myös historiantutkimuksen näkökulmasta hedelmätön lähestymistapa. Kulttuurituotteina molemmat kertoivat omasta ajastaan paljastavammin kuin aikakauden tieteiskirjallisuus ja tieteiselokuva keskimäärin. Siksi niiden merkityksen arvioinnissa ei voi vedota vain tekijöiden kommentteihin, vaan niitä on tarkasteltava osana yhteiskunnallista

<sup>1310</sup> Stuart M. Kaminsky: ”Don Siegel on Pod Society” (1976). IBS, 154–155.

<sup>1311</sup> McCarty, John: ”An Interview with Kevin McCarthy” 1999, 252–254.

<sup>1312</sup> Weaver, Tom: ”An Interview with Dana Wynter” 1999, 81.

ja kulttuurista kontekstia. Yksi näistä mahdollisista konteksteista on 1950-luvun yhteiskuntakriitikkojen massakulttuurin kritiikki. Myös sen avainkysymyksiä oli ”kipinän häviäminen”, massakulttuurin turvalliseen uneen tuuditamien yksilöiden henkinen apatia.

## 6.2. Massakulttuurin kritiikki ja esikaupunkien yhteisöllisyys

Viimeisen kymmenen vuoden aikana ammattikasvattajat ja maallikko-intellektuellit ovat olleet enenevässä määrin huolissaan yhdysvaltalaisen yhteiskunnan liiallisesta konformismista. Toisen maailmansodan jälkeistä aikaa on leimannut eräänlainen ahdistuneisuuden dialektiikka. Siinä vapaan, individualistisen ja demokraattisen amerikkalaisen elämäntavan vastakohtana on pelko byrokraattisesta kollektivismista, jonka ovat mahdollistaneet entistä sofistikoituneemmat menetelmät massojen mielipiteiden manipulointiin ja yksilön ajatusten kontrollointiin.

Vuonna 1959 Martin Bressler avasi näillä sanoin artikkelinsa *Journal of Educational Sociology* -lehdessä.<sup>1313</sup> Avaus tiivistää konformismista ja korporatiivis-byrokraattisen koneiston ylivallasta huolestuneen kirjoittelun keskeisen vastakkainasettelun.<sup>1314</sup> Bresslerin kuvaamaa keskustelua voidaan kutsua väljällä yleisnimityksellä massakulttuurin kritiikki. *Varastetuissa ihmisissä* esitetyllä uhkakuvalla täydellisestä samuudesta on monia yhtymäkohtia tähän yhteiskuntakritiikkiin. Mutta mitä oli se ”yhdenmukaisuus” ja ”massakulttuuri”, jota monet intellektuellit 1950-luvun Yhdysvalloissa niin kärkevästi arvostelivat?

Toisen maailmansodan jälkeen alkanut yleinen vaurastuminen toi mukanaan entistä teollisemman ja standardisoidumman yhteiskunnan. Lama- ja sotavuosien aikana kasvaneille nuorille taloudellinen nousukausi näytti avaavan rajattomat mahdollisuudet menestykseen: vuosien 1945–1960 välillä bruttokansantuote kaksinkertaistui keskimääräisen vuosittaisen talouskasvun ollessa 4 %. Talouskasvu näkyi arjessa. Vuonna 1946 perheiden keskitulo oli 3000 dollaria, kun vuonna 1960 se oli lähes kaksinkertaistunut 5700 dollariin.<sup>1315</sup> Työväenluokan ja keskiluokan tulot kasvoivat, valtion takaamat asuntolainat mahdollistivat

<sup>1313</sup> Bressler 1959. Bressler käytti ilmaisua ”professional educators and lay-intellectuals”.

<sup>1314</sup> Bressler mainitsee David Riesmanin, C. Wright Millsin, William F. Whyten ja Vance Packardin esimerkkinä aiheesta kirjoittaneista – siis ”teesin” edustajista. Bressler 1959.

<sup>1315</sup> Moss 2000, 344.

oman asunnon hankinnan ja nouseva kodinkoneteollisuus syyti markkinoille arkipäivää helpottavia kulutustavaroita.<sup>1316</sup>

Vuosina 1945–46 noin 15 miljoonaa yhdysvaltalaisista kotiutui sodasta. Monille nuorille aviopareille asunnon hankkiminen oli ongelma, johon ratkaisuna oli muutto nopeasti rakennetuille esikaupunkialueille. Ne profiloituivat nopeasti valkoisen keskiluokan asuinpaikoiksi.<sup>1317</sup> Vuosina 1950–1960 peräti 18 miljoonaa yhdysvaltalaisista muutti asumaan esikaupunkialueille.<sup>1318</sup> Sodasta palanneille miehille ja heidän perheilleen edulliset ja tilavat asunnot merkitsivät sosiaalisen nousun mahdollisuutta. Uuden asumisen symboliksi nousi New Yorkin liepeillä sijaitseva, liikemies Bill Lewittin omistama Lewittown, jossa parhaimmillaan yli 80 000 ihmistä asui valkoisissa, nopeasti rakennetuissa, toinen toistaan muistuttavissa omakotitaloissa. Lewitt teki asunnoille saman minkä Henry Ford autoille: asunnot olivat edullisia, standardisoituja ja suurille massoille suunnattuja. Lewitt itse uskoi, että tässä yksilöllisyyden ja tuotteistamisen yhdistelmässä kiteytyi koko amerikkalainen elämäntapa.<sup>1319</sup>

Kodinkoneista ja kulutustavaroista tuli 1950-luvulla amerikkalaisen unelman konkreettisia symboleja. Vuoteen 1960 mennessä 75 % kaikista perheistä omisti auton, 87 % omisti television ja 75 % omisti pesukoneen. Kulutustavaroiden omistaminen ei sinänsä liittänyt ihmisiä keskiluokkaan, mutta se vahvisti mielikuvaa amerikkalaisen unelman saavutettavuudesta ja kulutuskeisyydestä.<sup>1320</sup> Vaikka suuri yhdysvaltalainen enemmistö oli innoissaan uusista kulutusmahdollisuuksista ja vaurastumiskehityksestä, esiin nousi myös soraääniä. Nousevaa massakulttuuria kritisoineet intellektuellit olivat huolissaan tasapäästymisestä, jota ei kuitenkaan redusoitu kommunismin kaltaiseen ulkoiseen viholliseen. Sen sijaan huomio kiinnittyi asumisen ja koko elämäntavan muutokseen.

Massakulttuurin ja kulttuurin standardisoitumisen kriitikkoina oli niin konservatiiveja, liberaaleja kuin sosialistejakin.<sup>1321</sup> Massakulttuuria kritisoivat

<sup>1316</sup> Johns 2003, 101; Oakley 1990, 229. Vaurauden kasvun taustalla olivat esimerkiksi edullisiin luottoihin perustuva asuntopoliittika, työvoimaa säästävän automatisaation yleistyminen sekä sitä seurannut tuottavuuden kohoaminen ja liittovaltion panostus yhteiskunnan infrastruktuurin kehittämiseen.

<sup>1317</sup> Johns 2003, 91–92.

<sup>1318</sup> Chafe 1995, 117.

<sup>1319</sup> Lewitt totesikin: ”Mies, jolla on oma tontti ja talo, ei voi olla kommunisti. Hänellä on liian paljon tekemistä”. Lewittownista ks. Halberstam 1993, 131–143 ja Levine 2009, 129–132.

<sup>1320</sup> Brinkley 2001, 66–67.

<sup>1321</sup> Levine 2009, 83–87. Mukana oli niin konservatiiveja (Daniel Boorstin), liberaaleja (J. K. Gailbraith), New Leftin vasemmistolaisia (C. Wright Mills) kuin marxilaistaustaisia kulttuuriradikaaleja (Theodor Adorno). Alan J. Levine lukee David Riesmanin ja William H. Whyten ”liberaaleiksi”.

yhteiskuntatieteilijät (David Riesman, C. Wright Mills ja William H. Whyte, Jr.), historioitsijat ja psykoanalyttikot (Lewis Mumford ja Erich Fromm) tai muuten aihepiiriä popularisoineet kirjoittajat (Vance Packard). Keskustelun yhteisenä nimittäjänä oli huoli yksilöllisyyden häviämisestä sekä huoli kulttuurin yhdenmukaistumisesta ja tasapäästymisestä. Siksi se myös poikkesi siitä kritiikistä, jota massakulttuuria arvostelevat intellektuellit olivat aiemmin esittäneet.

Suurten massojen huvittamiseen tähdännyttä viihdettä yhtä hyvin kuin kulttuurin tasapäästymistä oli kritisoitu jo 1930-luvulta alkaen. Espanjalainen filosofi José Ortega y Gasset antoi *Massojen kapinassa* (1930) synkän kuvan ”massojen brutaalista herruudesta”. Ortegan mukaan yhteiskunnan ”luonnollisesta” järjestyksestä piittaamaton hedonistinen massaihminen on innolla omaksunut ”valioryhmien” keksinnöt ja tarpeet, mutta ilman eliitin velvollisuuksia ja ymmärrystä kulttuurin vaalimisesta. Ortegan kritiikin kohteena oli perinteistä ja normeista piittaamaton ”henkinen diktatuuri”: toisaalta fasismi ja kommunismi väkivaltaisina massaliikkeinä, toisaalta länsimaisen kulttuurin yleinen keskinkertaistuminen.<sup>1322</sup>

Kulttuurin keskinkertaistumista kritisoitiin myös aivan toisesta suunnasta. Frankfurtin koulukunnan<sup>1323</sup> kulttuurikriitikot väittivät 1940-luvulla, että modernisaatioprosessia ja teollistumista on länsimaissa seurannut yksilön vieraantuminen yhteiskunnasta. Theodor Adorno ja Max Horkheimer kritisoivat *Valistuksen dialektiikassa* (1944) ”kulttuuriteollisuutta”, joka oli hallitsevien luokkien harjoittaman hienovaraisen poliittisen manipulaation väline. Kulttuuriteollisuus muutti kulttuurin passiiviseksi kuluttamiseksi tarjoamalla keinoitekoista mielihyvää, jolla peitettiin kapitalistisen järjestelmän todelliset ongelmat. Hollywoodin tuotantokoneisto, jonka lajityyppi- ja tähtijärjestelmät perustuivat massojen tietoiseen ohjailuun, oli tämän ideologisen sumutuksen tärkeimpiä välineitä.<sup>1324</sup> Adornolle ja Horkheimerille massakulttuuri merkitsi sekä sorron välinettä että heikkotasoisista ja itseään monotonisesti toistavaa populaarikult-

<sup>1322</sup> Ortega Y Gasset 1952 (1930), 9 ja passim. Ortegan mukaan massat pyrkivät saattamaan ”keskinkertaisuuden oikeuden” voimaan kaikkialla: ”Ei ollut enää sankareita, on vain kuoro”.

<sup>1323</sup> Frankfurtin koulukunnalla tarkoitetaan 1920–1930-luvulla erityisesti Frankfurtin yliopistossa vaikuttanutta filosofien ja yhteiskuntatieteilijöiden piiriä, joka sitten siirtyi Hitlerin valtaannousun jälkeen Yhdysvaltoihin ja loi maineensa siellä. Koulukunnan tunnetuimpia edustajia olivat Max Horkheimer, Theodor Adorno ja sittemmin erityisesti Herbert Marcuse. Frankfurtin koulukunnan vaikutuksesta yhdysvaltalaiseen massakulttuurikeskusteluun Ks. esim. Brookeman 1984, 77–79.

<sup>1324</sup> Horkheimer & Adorno 2008 (1944), 162–170. Adornon ja Horkheimerin kulttuurikritiikistä ks. Brookeman 1984, 79–83.

tuuria (tai hengetöntä korkeakulttuuria), joka vesitti sen, mikä kulttuurissa oli omaperäistä tai korkeatasoista.<sup>1325</sup>

Yhdysvalloissa 1950-luvulla käyty massakulttuurikeskustelu oli lähtökohdiltaan erilaista kuin Ortegan kulttuurielitismi tai Horkheimerin ja Adornon kulttuuriteollisuus-kritiikki. Niiden yhtymäkohtana oli kuitenkin huoli kulttuurin keskinkertaistumisesta. Määritelmä ”massa” ei tarkoittanut vain suuren yleisön suosimia vulgaareja kulttuurituotteita, vaan yleisemmin mekanisoitunutta elämäntapaa ja byrokraatisoitunutta yhteiskuntaa.<sup>1326</sup> Yhdysvaltalainen massakulttuurikritiikki ei kuitenkaan lähtenyt marxilaiselta pohjalta samalla tavoin kuin Frankfurtin koulukunnan edustajien kirjoitukset.<sup>1327</sup> Massakulttuuri-debatti koostui monista, osin keskenään ristiriitaisista ainesosista. Siinä toistui silti Ortegan esittämä perusajatus massoitumisen kulttuurisesti tukahduttavasta vaikutuksesta: ”Massan vyöryyn tukahtuu kaikki mikä on toisenlaista, erinomaista, yksilöllistä tai valikoidun hienoa. Se joka ei ajattele niin kuin kaikki toiset on vaarassa joutua ulkopuoliseksi”.<sup>1328</sup>

Vuonna 1953 ilmestyneessä artikkelissaan ”A Theory of Mass Culture” Dwight Macdonald käsitteli massakulttuurin ja korkeakulttuurin eroja. Hän oli huolissaan massakulttuurin tuottamasta ”tylsistymisestä”. Macdonaldin mukaan massakulttuuri on 1800-luvun kapitalismia muistuttava voima, joka ei piittaa kulttuurin sisäisistä arvoista tai arvoasetelmista, vaan standardoi kaiken homogeeniseksi kulttuuriksi. Sen näennäisen demokraattisuuden takana piili kulttuuriarvot tuhoava tasapäistäminen, jossa ”ei tehty eroa minkään tai ke-

<sup>1325</sup> Horkheimer & Adorno 2008 (1944), 170–171, 180–181; Brookeman 1984, 87. Tämä korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin erojen pohdinta on myös se piirre, joka yleensä nostetaan massakulttuuridebatin tunnuspiirteeksi, vaikka Horkheimer ja Adorno itse kyseenalaistivat jaon mielekkyyden. Passivoiva viihde ja viihteellistetty taide olivat heille pikemminkin kolikon kaksi eri puolta kulttuuriteollisuudessa.

<sup>1326</sup> Brookeman 1984, 49–50. Teoksessaan *End of Ideology* (1960) sosiologi Daniel Bell erotti 1930–1950-luvulla käydystä massakulttuurikeskustelusta viisi erilaista määritelmää käsitteelle ”massa” (mass): 1. massa laajana joukkona, 2. massa merkitsemässä heikkoa laatua, 3. massa merkitsemässä mekanisoitunutta yhteiskuntaa, 4. massa byrokraattisena, kaikkialle valtansa ulottavana valtiona tai kontrollin tapana, 5. massa poliittisesti määrittelemättömänä, ohjailun kohteena olevana väkijoukkona siinä merkityksessä kun Hannah Arendt käsitettä käytti *Totalitarismin synty* -teoksessaan. Bellin määritelmistä erityisesti kolme viimeksi mainittua kuvaavat hyvin 1950-luvun keskustelua, jossa ei vain päivitely massojen ”huonoa” esteettistä makua, vaan tarkasteltiin vieraantumista, yksilön ja ryhmän suhdetta sekä byrokraatisoitumista.

<sup>1327</sup> Nähdäkseni David Riesmania, Lewis Mumfordia, William H. Whyte Jr:a että C. Wright Millsia yhdisti se, että he suhtautuivat kriittisesti marxilaisuuteen ja erityisesti neuvostotalismiin. Myös Frankfurtin koulukunnan piiriin itsekin 1930-luvulla Erich Fromm kritisoi myöhemmin ankarasti Neuvostoliittoa. Fromm kuitenkin itse tunnustautui sosialistiksi toisin kuin yhdysvaltalaiset massakulttuurikritikot, jotka päinvastoin pyrkivät välttämään moista leimaa.

<sup>1328</sup> Ortega Y Gasset 1952 (1930), 17.



nenkään välille”. Massakulttuurin ”mylly” tuotti hajutonta ja mautonta kulttuuria.<sup>1329</sup> Macdonaldin mukaan massakulttuuri ei koskaan voinut olla hyvää kulttuuria, sillä se ei ollut taiteilijoiden vapaan luomistyön tulosta, vaan kytköksissä teolliseen tuotantoon ja epäyksilölliseen massoitumiseen.<sup>1330</sup> Massakulttuurin tasapäästävyttä ja esteettistä köyhyyttä kritisoi myös Bernard Rosenberg, joka toimitti massakulttuuria ruotineen esseekokoelman vuonna 1957. Hänen mukaansa massakulttuuri huonoimmillaan ”paitsi madaltaa tyyliä ja brutalisoi aistimme, myös tasoittaa tietä totalitarismiin”.<sup>1331</sup> *Varastettujen ihmisten* palkoihmisten tasapäinen ja täydellinen homogeeninen maailma on lähellä Macdonaldin tarjoamaa irvikuvaa massakulttuurista.

Esikaupunkien yleisin talotyyppi oli standardisoitu omakotitalo. Esikaupunki-asumiselle leimallista olivat toinen toistaan muistuttavat talot hyvin hoidetuine pihoineen ja valkoisine aitoineen. Dehumanisaatio-elokuvissa, sijoittuvat ne sitten esikaupunkiin, kuten *Avaruuden pirut*, tai pikkukaupunkiin, kuten *Varastetut ihmiset*, yhteisön julkisivun takaa paljastui toinen maailma. Finneyn teoksessa pikkukaupungin muuttuminen oudoksi ja vieraaksi paikaksi tuodaan esiin päähenkilön tunnetiloja kuvaamalla. Lämminhenkinen yhteisö valkoisine aitarivistöineen ja rakastettavine naapureineen on nyt muuttunut uhkaavaksi, tukahduttavaksi paikaksi:

Vaikka en huomannut minkään muuttuneen, se mitä näin nyt oli jotain vierasta silmilleni ja mielelleni. Katukivetyksen valaistu piiri alapuolellani, tutut ulkokuistit, uhkaava rykelmä taloja ja kaupunki niiden taustalla pelottivat minua. Nyt ne olivat uhkaavia, kaikki tutut asiat ja tutut kasvot: kaupunki oli muuttunut tai muuttumassa joksikin kauheaksi, ja nyt se jahtasi minua.<sup>1332</sup>

Kaupungin tuttu ja turvallinen lapsuuden maisema kätki nyt taakseen pelottavia ja epäinhimillisiä voimia. Kaupungin oli vallannut uusi yhteisö, joka ajatteli ja toimi yhdenmukaisesti ja joka pyrki muuttamaan vastaan hangoittelevat yksilöt kaltaisikseen.

Finneyn romaanilla ja Siegelin elokuvalla oli yhtymäkohtia siihen kritiikkiin, josta massakulttuurista huolestuneet intellektuellit saarnasivat. Teoksessaan *The City in History* (1961) Lewis Mumford tiivistä 1950-luvulla julkaistuissa artikkeleissaan esittämänsä näkemykset esikaupungistumisen negatiivisista vaikutuksista. Esikaupungin eristäytyminen muusta kaupungista ja massatuotannon kehittyminen johtivat Mumfordin mukaan mekaaniseen samankalta-

<sup>1329</sup> Macdonald 1964 (1953), 62.

<sup>1330</sup> Macdonald 1964 (1953), 69.

<sup>1331</sup> Rosenberg 1964, 9.

<sup>1332</sup> Finney 1999 (1995), 96–97.

suuden kulttuuriin. Esikaupunkeihin kohdistunut muuttoaalto oli tehnyt niistä uudenlaisia yhteisöjä, joissa lukemattomat samanlaiset talot olivat jonossa, keskellä puutonta, moottoriteiden ympäröimää ”joutomaata”. Näitä kansoittavat ihmiset edustivat ”samaa yhteiskuntaluokkaa, samaa tulotasoa ja samaa ikäryhmää”. He ”katsoivat samoja televisio-ohjelmia ja söivät jääkaapeista samaa mautonta esivalmistettua ruokaa”.<sup>1333</sup> Esikaupungistuminen johti Mumfordin mukaan yksilöiden eristäytymiseen ja vieraantumiseen lähiyhteisöstä. Seurauksena oli ”tiivistettyä” elämää, jossa aikaa kului yhä enemmän moottoritiellä tai kotona television ääressä. Kotiäiti, joka aiemmin tunsu kulmakunnan liikkeenharjoittajat, suoritti nyt ostoksensa supermarketissa ja tuijotti televisiota, joka täytti hänen ”elämättömän elämänsä” fantasioilla.<sup>1334</sup> Monet tutkijat ovat korostaneet Mumfordin kommenttien aikasidonnaisuutta ja elitistisyyttä.<sup>1335</sup> Mumfordin käsitykset osoittautuivat kuitenkin sikäli vaikutusvaltaisiksi, että ne ohjasivat mielikuvaa esikaupungeista persoonattoman asumistavan ja massakulttuurin työssijoina.

Asumisen ja kulutuskäyttäytymisen ohella esikaupunkielämän keskeisenä piirteenä oli yhteisöllisyys, jonka intensiivisyys hämmästytti aikalaistarkkailijoita ja jota *Fortune*-lehden toimittaja William H. Whyte Jr. käsitteli vaikutusvaltaisessa teoksessaan *The Organization Man* (1956). Whyte, toisin kuin Mumford, oli osallistuvan havainnoinnin ja haastattelujen avulla oikeasti tutustunut esikaupunkikulttuuriin. *The Organization Man* oli analyysi uuden keskiluokan elämäntavasta, uudesta yhteisöllisyydestä ja yrityskulttuurista. Siinä missä Mumford näki esikaupungistumisen ja autoistumisen johtavan sosiaalisten suhteiden katkeamiseen, Whyte korosti esikaupunki-asumisen johtavan yhteisöllisyyden voimistumiseen. Mitä puhe ”organisaatioihmisestä” sitten tarkoitti?

Kun Whyte kirjoitti *The Organization Mania*, yhdysvaltalaisen työvoiman jakautumisessa tapahtui historiallinen käänne: ensimmäistä kertaa valkokaulustyöläisten määrä ylitti teollisuustyöläisten määrän.<sup>1336</sup> Whytelle organisaatioihminen ei tarkoittanut vain valkokaulustyöläisiä yhteiskuntaluokkana, vaan ihmisiä, joiden elämä oli kiinnittynyt erilaisiin organisaatioihin ja joiden toimintaa määräytti kytkeytyminen organisaation ideologiaan. Se oli käytännössä

<sup>1333</sup> Mumford 1961, 486.

<sup>1334</sup> Mumford 1961, 511–512.

<sup>1335</sup> Alison J. Clarken (1999) mukaan Mumford ja muut massakulttuurin kriitikot romanti-soivat kaupunkiasumisen autenttisuutta samalla kun he liioittelivat esikaupunkien keino-tekoisuutta. He myös ylenkatsoivat esikaupungissa asuvien pyrkimyksiä oman ja yhteisön-sä elämänlaadun parantamiseen. Myös George Donalson Moss (2000) kutsuu Mumfor-din kritiikkiä elitistiseksi ja korostaa, että Lewittown oli keskivertoperheelle turvallinen ja edullinen asumisvaihtoehto. Clarke 1999, 124; Moss 2000, 300–301.

<sup>1336</sup> Oakley 1990, 233–234.

luonteeltaan kollektivistista, vaikka suurin osa yhdysvaltalaisista vastusti periaatteessa kollektivistisia aatteita ja vannoi individualismin nimeen.<sup>1337</sup> Whyten kritiikin kohteena olikin juuri ”yhteisön etiikka”, joka moraalisesti legitimoii yhteiskunnan painostuksen yksilöllisyyttä kohtaan. Yhteisön etiikka uskoi yhteiskuvuuden olevan yksilön perimmäinen tarve ja näki nimenomaan ryhmän luovuuden lähteenä.<sup>1338</sup>

Kaupungin laidoilta nousseista esikaupungeista oli tullut organisaatioihmistien nukkumalähiöitä. Yhteisöt olivat tulosta keskiluokan valtavasta kasvusta. Whyten mukaan esikaupungeissa organisaatioihmisiä oli niin paljon, että esikaupunkikulttuurista oli tullut heidän itseilmaisunsa väline. Siksi esikaupungit eivät Whytelle olleet vain massa-asumisen kasaumia, vaan uusi sosiaalinen instituutio. Vaikka esikaupunkikulttuurin erityispiirteet vaihtelevat alueellisesti, niiden elämäntapa muistutti erehdyttävästi toinen toistaan.<sup>1339</sup> Esikaupunki oli luokaton yhteisö, tai sellaiselta sen asukkaat halusivat sen näyttävän. Whyte kutsuikin esikaupunkeja ”toiseksi suureksi sulatusuuniksi”.<sup>1340</sup> Yhteisöllisyydestä oli tullut esikaupunkien elämäntapa, jonka mielekkyyttä Whyte epäili, vaikka korosti myös yhteisöllisyyden hyviä puolia.<sup>1341</sup> Siitä huolimatta *The Organization Manin* läpikäyvänä teemana oli nimenomaan huoli yksilön asemasta yhteisöllisyyttä korostavassa elämäntavassa.

Kaupunkihistorian tutkija Michael Johns (2003) myöntää, että yhteisöjen sosiaalinen verkostoituminen saavutti Yhdysvalloissa huippunsa juuri 1950-luvun esikaupungeissa. Esikaupunkien asuminen oli tosiaan hyvin homogeenista, vaikka homogeenisyys pysähtyi melko tarkkaan etnisiin rajoihin.<sup>1342</sup> Johns toteaa Whyten liioitelleen korostaessaan esikaupunkien yhteisöllistä elämäntapaa. Esikaupunkikulttuuri saattoi olla hyvin yhteisöllistä, mutta se ei ollut tahdotonta tai sokeaa. Johns väittääkin, että suurin osa esikaupunkikulttuurin kritiikistä oli asenteeltaan snobistista. Osa kritiikistä perustui myös hyvin pintapuoliseen

<sup>1337</sup> Whyte 1956, 3–5.

<sup>1338</sup> Whyte 1956, 7.

<sup>1339</sup> Whyte 1956, 295, 310–311.

<sup>1340</sup> Whyte 1956, 330–331.

<sup>1341</sup> Whyte teki pesäeron eurooppalaiseen massakulttuurikritiikkiin korostamalla, ettei amerikkalainen elämäntapa mitenkään automaattisesti johda inhimillisyyden häviämiseen. Whyte kritisoi – erityisesti eurooppalaisia – massakulttuurikritiikkoja siitä, että nämä näkivät teollistuvan elämäntavan ja yhdysvaltalaisen vaurauden väistämättä johtavan ihmisyksyyden kaventumiseen. Whyte leimasi tämän näkökulman ”toivottoman pessimistiseksi”. Whyte 1956, 441–443.

<sup>1342</sup> Johns 2003, 93–94. Määritelmä homogeenisyydestä koski siis vain valkoista väestönosaa, minkä tosin myös Whyte jo noteerasi. Esimerkiksi Lewittownissa taloja ei myyty afroamerikkalaisille pareille. Bill Lewittin perusteluna tälle politiikalle oli se, että mustan väestönosan tulo olisi karkottanut suuren osa valkoisista ostajista. Whyte 1956, 344; Halberstam 1993, 141.

käsitykseen esikaupunkielämästä.<sup>1343</sup> Äärimmillään kriitikot esittivät, että esikaupunkikulttuurissa ihmiset harhautettiin tyhjään elämään, jossa arkielämän banaalius ja mainosten lupaukset pysyvästä onnesta olivat peruuttamattomasti ristiriidassa. Johns kritisoi voimakkaasti näitä väitteitä ja toteaa, että esikaupungeissa asuvien elämä ei lopulta poikennut kovinkaan radikaalisti muiden yhdysvaltalaisten elämästä ja että suurin osa heistä oli tyytyväisiä elämäänsä.<sup>1344</sup> Myös Alan J. Levinen (2009) mukaan aikalaiskriitikot liioittelivat konformismin uhkakuvaa. 1950-luvun kulttuuria ihailevan Levinen mukaan aikalaiskritiikin yksipuolisuus näkyy edelleen käsityksissä vuosikymmenestä puuduttavan yhdenmukaisuuden aikakautena.<sup>1345</sup> Johns ja Levinen kritiikki on relevanttia, mutta se ei poista sitä tosiasiaa, että esikaupunkikulttuurin ja massakulttuurin kritiikki vaikutti omana aikanaan voimakkaasti mielikuviin uuden keskiluokan yhteisöllisyydestä.

*Varastetut ihmiset* ja Whyten *The Organization Man* sisältävät samantyyppisen yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden peruskonfliktin. Palkoihmiset edustavat tukahduttavaa yhteisöllisyyttä, jossa ryhmän edut ajavat yksilön edun edelle. Sen olennaisena piirteenä oli elämän latteus ja tasaisuus – pelottavan pakottava yhdenmukaisuus. Whyten organisaatioihmisten ryhmäkeskeisen miellyttämishalun ja palkoihmisten eheän ryhmäidentiteetin välillä on nähtävissä paralleeli. Palkoihmisille yhteenkuuluvuus on identiteetin lähtökohta, sillä vain ykseys muiden kanssa antaa heidän toiminnalleen merkityksen.

Huomio organisaatioihmisten ja palkoihmisten samankaltaisuudesta saa tukea Siegelin elokuvalla antamasta tulkinnasta. Muistelmissaan, jotka julkaistiin postuumisti vuonna 1993, Siegel kommentoi elokuvan merkityssisältöä ja palkoihmisyyden todellista luonnetta. Kommentista ilmenee, että hän ja käsikirjoittaja Mainwaring olisivat olleet hyvin tietoisia palkoihmisyyden metaforisesta tasosta, joka oli siis paljon enemmän kuin vain poliittinen metafora:

Danny ja minä tiesimme, että monet kollegoistamme, tutuistamme ja perheenjäsenistämme olivat jo palkoja. Kuinka moni heistä heräsi aamulla, söi aamiaista (mutta ei koskaan lukenut sanomalehteä), meni töihin, tuli töistä kotiin syömään ja meni taas nukkumaan?<sup>1346</sup>

<sup>1343</sup> Johns 2003, 106–107, 110–111, 114–115.

<sup>1344</sup> Johns 2003, 116–117 ja passim. Samaa korostaa myös William L. O’Neill, jonka mukaan nimenomaan toisen maailmansodan kokemukset olivat se ratkaiseva sukupolvikokemus, joka ohjasi esikaupungin asukkaita aktiiviseen yhdessäoloon ja ryhmähengen luomiseen. Ks. O’Neill 1989, 26–28.

<sup>1345</sup> Levine 2009, 71–72. Levine väittää, ettei Yhdysvaltain kulttuuri ei 1950-luvulla ollut sen konformistisempaa kuin aiemmin, vaan päinvastoin individualistista.

<sup>1346</sup> Siegel 1993, 178. Don Siegel kuoli vuonna 1991, ja hänen muistelmansa ilmestyivät postuumisti kaksi vuotta myöhemmin kera Clint Eastwoodin laatiman esipuheen.

Siegelin, Mainwaringin ja Wangerin lähtökohdat olivat erilaisia, mutta heitä yhdisti kammo totalitarismia ja konformismia, tasapäistäväää yhdenmukaisuutta kohtaan. Siinä mielessä Siegelin toteamus filmiryhmän seisomisesta elokuvan takana oli paikkansapitävä. Siegelin kuvaus palkoihmisten elämäntavan harmaudesta muistutti massakulttuurikriitikkojen käsitystä uuden keskiluokan tasapaksusta elämästä. Dwight Macdonaldin mukaan massaihminen oli ”yksinäinen atomi, samanlainen ja erottamaton osa tuhansia miljoonia muita atomeita”.<sup>1347</sup> Macdonaldin antama kuva massaihmisestä on rinnastettavissa Siegelin haastattelujen ja muistelmien määritelmään palkoihmisestä. Molempia yhdisti täydellinen samuus, joukosta poikkeamaton konformismi ja kritiikitön kiinnittyminen homogeeniseen kulttuuriin.

Vaikka elokuvakriitikot löysivät *Varastetut ihmiset* vasta vuosia myöhemmin, eräissä aikalaiskriitikeissä oli jo havaittavissa pyrkimystä sen merkityssisällön analyysiin. Valtaosalle kriitikoista *Varastetut ihmiset* oli vain yksi pienen budjetin tieteiselokuva muiden joukossa, eikä se saanut tuoreeltaan ensi-iltansa jälkeen häikäisevää vastaanottoa. Esimerkiksi *The New York Times* ei edes noteerannut elokuvaa lainkaan arvostelupalstallaan. Päinvastaisiakin esimerkkejä silti löytyi. *Los Angeles Examinerin* Sara Hamilton kehui elokuvan jännittävyttä, mutta löysi siitä katsojan pelottelua vakavamman tason:

Ja kun väriset pelosta, anna aikaa myös ajatuksille. Sillä tarinan pinnan alla on vihjaus siitä, että näinä hektisinä aikoina toivoisimme ehkä alitajuisesti pääsevämme pois peloista ja huolista. Ääneen lausumaton mutta yksimielinen massa-ajattelu onkin antanut vastauksen ongelmaan: muuttuminen VIHANNEKSEKSI! Pelottavaa, eikö vain?<sup>1348</sup>

Hektistä elämänrytmiä pakeneva suuri massa valitsee vapaaehtoisesti ”kasvimaisen” piittaamattomuuden tilan. Palkoihmiseksi muuttuminen vapauttaa yksilön huolista ja peloista. Hamiltonin määritelmä luovuttamisesta muistuttaa Siegelin haastattelukommenttia ”kipinän sammumisesta” palkoihmisyyden tunnusmerkkinä. Myös *The Hollywood Reporterin* Jack Moffitt arvioi elokuvaa lähes samalla tavoin implisiittisenä yhteiskuntakritiikkinä. Hänen mukaansa tuottaja Walter Wanger oli lisännyt tieteisdraamaan ”ajatonta” filosofiaa. Fantasian taustalla oli Moffittin mukaan jo Finneyn tarinasta tuttu ”vakavoittava ja järkyttävä kauhukuva” siitä, kuinka monisäikeisen elämänsä väsyttämä moderni ihminen on valmis muuttumaan ”huolettomaksi kasviksi”.<sup>1349</sup> Moffitt oli

<sup>1347</sup> Macdonald 1964 (1953), 69.

<sup>1348</sup> Sara Hamilton: ’Snatchers’ Eerie, Scary Science Film”, *Los Angeles Examiner*, 1.3.1956. AMPAS production files, clippings: Invasion of the Body Snatchers.

<sup>1349</sup> Moffitt, Jack: ”Invasion of the Body Snatchers”, *The Hollywood Reporter* 16.2.1956. IBS, 166.

siis oivaltanut tekijöiden elämäntapakritiikkiin liittyvät pyrkimykset. Elokuvan tekijäksi hän nimesi tuottaja Wangerin eikä ohjaaja Siegeliä, mikä on paljastava esimerkki siitä, kuinka 1950-luvun Hollywoodissa elokuvia usein tarkasteltiin enemmän tuottajien kuin ohjaajien teoksina.

Elokuvan lopussa päähenkilö on yksin massan edessä; massan, joka on tuhkauttava, kaikkialle tunkeutuva ja harmaan keskinkertainen. Tahdottoman joukon vyöry muistuttaa jo José Ortega y Gassetin vuoden 1930 kauhukuvaa massojen kapinasta, jossa mielipiteistään kiinni pitävä ja itsenäisesti ajatteleva valiovähemmistön edustaja joutuu aina väistymään suurten joukkojen brutaalin herruuden tieltä. *Varastettujen ihmisten* elämäntapakritiikkiin liittyi kuitenkin paitsi massojen kritiikki myös epäily uuden organisaatio-yhteiskunnan todellisesta luonteesta. *Varastetuilla ihmisillä* onkin yhtymäkohtia siihen kasvavien suuryritysten ja lisääntyvän byrokratian kritiikkiin, joka oli läpileikkaava teema sosiologi C. Wright Millsin 1950-luvun tuotannossa.

## Korporaatioiden ohjaamat valkokaulustyöläiset

Byrokratisoitumisen ja korporaatiovallan kritiikki oli eräs merkittävä piirre massakulttuurikritiikissä. Vaurauden kasvun näkyvimpiä merkkejä oli ollut suuryritysten koon ja vaikutusvallan kasvu.<sup>1350</sup> Suuryritysten koveneva kilpailu ja keskiluokan muuttunut arvomaailma arvelutti C. Wright Millsiä, joka tarkasteli yhdysvaltalaisen yhteiskunnan rakenteellista ja mentaalista muutosta teoksissaan *White Collar* (1951) ja *Power Elite* (1956).<sup>1351</sup> *White Collar* käsittelee valkokaulustyöläisiä ja sitä yhteiskunnan muutosprosessia, jossa omapäiset yrittäjät muuttuvat suurten korporaatioiden kuuliaisiksi rengeiksi. *White Collarin* valkokaulustyöläinen muistuttaa Whyten myöhempää määritelmää organisaatioihmisestä: hän on irtautunut niistä traditioista, jotka ohjasivat edellisten sukupolvien elämää. Juuristaan vieraantunut yksilö on helposti manipuloitavissa ja massakulttuurin tarjoamien arvojen vietävissä. Millsin käsitys massakulttuurista oli synkkä: ”Valkokaulusmiehellä ei ollut muuta kulttuuria mihin nojata kuin massayhteiskunta, joka oli muokannut hänet ja joka pyrki manipuloimaan häntä kohti hänelle itselleen vieraita päämääriä.”<sup>1352</sup>

Tämä huoli suurten massojen välinpitämättömyydestä oli muutenkin tyyppillistä aikalaiskirjoittelulle, jossa kummasteltiin nuorison kulutusvimmaa ja

<sup>1350</sup> Oakley 1990, 233.

<sup>1351</sup> C. Wright Millsin merkityksestä kulttuurikritiikkona ks. Halberstam 1993, 527–536.

<sup>1352</sup> Mills 1951, xvi (Introduction). ” (...) white-collar man has no culture to lean on except the contents of a mass society that has shaped him and seeks to manipulate him to its alien ends”. Mills luki populaarikulttuuriin niin lehdistön, elokuvat, radion kuin televisionkin.

vähäistä kiinnostusta yhteiskunnallisiin asioihin. Lukuisissa 1950-luvun lehti-artikkeleissa nuorisoa kutsuttiin poliittisesti ja intellektuaalisesti passiiviseksi ”hiljaiseksi sukupolveksi”.<sup>1353</sup> Näkemys nuorten passiivisuudesta ei välttämättä ollut vain vanhemman sukupolven näköharha. Michael Johns toteaa, että valtaosa 1950-luvun nuorisosta varttui konservatiivisessa ympäristössä ja sopeutui suuremmista ongelmista valtavirtakulttuuriin.<sup>1354</sup> *White Collarin* ohella massakulttuurin ja markkinoiden ylivallan kritiikki toistui myös monissa muissa Millsin 1950-luvun kirjoituksissa. Niissä varoiteltiin, kuinka kulttuuri oli muuttunut persoonattomaksi markkinapaikaksi ja kuinka yksilön merkitys on vähentynyt samaa tahtia kun uusi kulutuskulttuuri on noussut. Massakulttuuri oli Millsin mukaan Yhdysvalloissa nimenomaan kaupallista kulttuuria, joka oli tunkeutunut jokaiselle elämänalueelle, aiheuttaen kulttuurin banalisoitumista ja sterilisoitumista. Massakulttuurin tuotteiden kuluttamisesta oli tullut yhteiskunnallinen hyve.<sup>1355</sup>

”Ylikehittyneessä yhteiskunnassa” kuluttamiseen liittyvät statusarvot olivat elintason keskeinen mittari. Yhteiskunnasta oli tullut suuri myymälä, jossa markkinakoneisto teki ihmisistä ”iloisia robotteja”.<sup>1356</sup> Millsin huolen kulutuskulttuurin hallitsemattomuudesta jakoivat myös muut massakulttuurikriitikot. Esimerkiksi William H. Whyte totesi hyvän elämän standardien kasvaneen esikaupungeissa niin nopeasti, että supermarketin pitäjillä oli jo vaikeuksia pysyä perässä kulutustuotteiden toimittamisessa.<sup>1357</sup> Uusia kulutustavaroita tuottava teollisuus panostikin voimakkaasti tuotteiden markkinointiin. Kohteena olivat erityisesti esikaupunkilähiöiden nuoret perheet. Televisiomainoksia suunnattiin juuri kulutuskykyisille esikaupunkilaisille, jotka ajoivat supermarketteihin tekemään ostoksensa.<sup>1358</sup> Pyrkimys kuluttajien manipulointiin ei jäänyt huomaamatta aikalaiskriitikoilta. Sosiologiaa popularisoineen Vance Packardin myyntimenestykseksi osoittautuneessa teoksessa *Hidden Persuaders* (1957) käsiteltiin mainonnan vaikutusta kulutuskäyttäytymiseen ja mainosten laatijoiden erilaisia manipulaatiometodeja.<sup>1359</sup> Packardin mukaan arkielämässä kulut-

<sup>1353</sup> Pells 1989, 201.

<sup>1354</sup> Johns 2003, 58–62. J. Ronald Oakley on kärkevämpi ja toteaa yksikantaan, että teini-ikäiset nuoret olivat huomattavan konservatiivisia sekä konformistisia. Oakley 1990, 287–288.

<sup>1355</sup> Mills 1963 (1958), 377–388.

<sup>1356</sup> Mills 1963 (1959), 240–241.

<sup>1357</sup> Whyte 1956, 349.

<sup>1358</sup> Johns 2003, 104–105.

<sup>1359</sup> Packard, toisin kuin Riesman tai Mills, ei ollut sosiologi sanan akateemisessa merkityksessä, vaan pikemminkin yhteiskuntatieteilijä kevyellä otteella popularisoinut kirjoittaja. Tällainen populaaritiede myi kuitenkin hyvin, joten Packard keräsi paljon enemmän luki-joita kuin suurin osa akateemisista yhteiskuntatieteilijöistä.

tajiin vaikutettiin ja kuluttajia manipuloitiin ”paljon enemmän kuin he osaavat kuvitella”.<sup>1360</sup>

Omaan taloon ja autoon sekä vapaaseen kuluttamiseen kiinnittyneestä elämäntavasta sekä konservatiivisista perhearvoista tuli amerikkalaisuuden symboleja. Ne olivat myös aseita kylmän sodan propagandataistelussa. Mielikuvaa yhdysvaltalaisen yhteiskunnan luokattomuudesta ja tasa-arvoisuudesta hyödynnettiinkin Yhdysvaltain Eurooppaan suuntaamassa kulttuuripropagandassa. Eisenhowerin hallinnon propagandistit käyttivät termiä ”kansan kapitalismi” kuvatakseen, kuinka Yhdysvalloissa vauraus ja hyvinvointi jakautuivat koko kansalle ja kuinka luokkarajat alkavat hävitä.<sup>1361</sup> Käsite oli tarkoitettu eräänlaiseksi vastaiskuksi marxilaiselle retoriikalle. Luokkataistelua ei tarvittu, sillä kapitalismi ei ollut sortumassa omaan mahdottomuuteensa, vaan se tuotti eri kansankerroksiin jakautuvaa hyvinvointia.

*Varastettuja ihmisiä* on mahdollista tulkita myös kulutuskulttuurin kritiikiksi. Tosin viittaukset palkoihmisten saavuttamaan kollektiiviseen harmoniaan eivät ole palautettavissa kitkattomasti kuluttamisen problematiikkaan. Sen sijaan aikakauden tieteiskirjallisuudessa kulutuskulttuuria satirisoitiin tavalla, jossa oli kaikuja Millsin näkemyksistä. Korporaatiovaltaa ja mielikuvamainontaa irvailtiin Pohlin ja C. M. Kornbluthin romaanissa *Avaruuden kauppareiher* (*The Space Merchants*, 1952). Siinä ylikansoitettuja Yhdysvaltoja hallitsevat muutamat markkinaosuuksista verisesti kilpailevat suuryritykset. Kuluttajien häikäilemätön hyväksikäyttö – kuten riippuvuutta aiheuttavien aineiden lisääminen kahviin – on osa tätä kamppailua, jossa mielikuvia luovilla mainosmiehillä on ratkaiseva rooli. Yhteiskunta on jakautunut omistajiin ja kuluttajiin, ja kulutustottumusten ohjailusta on tullut yhteiskunnallisen ”edistyksen” moottori. *Avaruuden kauppareiher*issä amerikkalainen elämäntapa on muuttunut suuryritysten näkymättömästi ohjaamaksi massakulttuuriksi, mainonnan ja mielihyvän henkiseksi diktatuuriksi. Pohlin ja Kornbluthin dystopia on lähellä C. Wright Millsin ja Erich Frommin näkemyksiä korporatioiden vallan kasvusta ja riippuvuutta aiheuttavasta valheellisesta mielihyvästä.

Pohlin novelli *The Tunnel Under the World* (1955) muistutti *Varastettuja ihmisiä* ja dehumanisaatio-juonikaavan elokuvia. Novellissa mainosmiehet ovat rakentaneet pienen kaupungin, jonka asukkailla testataan mitä erilaisimpia mainoskampanjoita. Pikkukaupungin asukkaat ovat robotteja, joille on ohjelmoitu jo kuolleiden ihmisten muistot. Heidän keskeinen tehtävänsä on kuluttaa erilaisia tuotteita. He kuvittelevat olevansa vapaita yhdysvaltalaisia, vaikka ovat

<sup>1360</sup> Packard 1957, 1.

<sup>1361</sup> Hixson 1998, 133–139. J. Ronad Oakley korostaa, että iskulause ei vastannut todellisuutta, sillä keskiluokan vaurastumisesta huolimatta varallisuus jakaantui edelleen hyvin epätasaisesti, eikä köyhyys ollut suinkaan hävinnyt Yhdysvalloista. Oakley 1990, 246.



tosiasiassa vain mainosmiesten manipuloimia robotteja.<sup>1362</sup> *The Tunnel Under The Worldin* kaltainen suora yhteiskuntakritiikki olisi ollut hankalasti siirrettävissä tieteiselokuvaan. Novellilla on silti yhtymäkohtia invaasioelokuvaan kuvattaessaan päähenkilönsä paranoiaa yhtä tummasävyisesti kuin *Varastetut ihmiset*. Pikkukaupungin todellisuus on siinäkin jotain aivan muuta, kuin miltä se ensi katsomalta näyttää.

C. Wright Mills korosti *White Collarissa*, että valkokaulustyöläiset olivat menettäneet itsenäisyytensä. Yhteiskunnasta oli tullut ”valtava tiedosto, yhdistetty aivo, uusi manipulaation ja johtamisen universumi”.<sup>1363</sup> Millsin mukaan trivialisoin ja passivoiva massamedia ohjasi osin tiedostamattomalla tasolla kansalaisten ajatusmaailmaa ja muutti perusteellisesti modernin ihmisen itseymmärrystä, maailmankatsomusta ja luonnetta.<sup>1364</sup> Millsin mukaan uhkana ei ollut vain tieteellis-tekninen byrokratia, vaan sen liittoutuminen suuryritysten kanssa. Suuryritykset, joilla oli likeiset suhteet poliittiseen ja sotilaalliseen eliittiin, olivat nousseet hallitsevaan asemaan yhteiskunnassa. Mills vertasi Yhdysvaltain korporaatiovaltaa jopa Neuvostoliiton keskitettyyn ja kasvottomaan byrokraattiseen poliittiseen järjestelmään. Molemmissa vallassa olivat eliitit, joiden rakenne ja tavoitteet olivat toki aivan erilaisia, mutta jotka kuitenkin pitivät hallussaan poliittis-kulttuurista valtaa.<sup>1365</sup>

Individualistisen yksilön ja kollektiivisen valtakoneiston vastakkainasettelu toistuu monissa tieteisromaaneissa. Kapinaan nousevan yksilön ja kahlitsevan järjestelmän välinen kamppailu sekä kansalaisten muuttaminen passiivisiksi kuluttajiksi olivat tieteiskirjallisuuden suosimia aiheita. David Seedin (1999) mukaan George Orwelliin *Vuonna 1984* loi narratiivisen paradigman, jota käytettiin ahkerasti sodanjälkeisessä yhdysvaltalaisessa tieteiskirjallisuudessa. Siinä lähtökohtana on keskitetty ja byrokraattinen, usein totalitaarinen järjestelmä, jonka sisällä päähenkilö toimii, kunnes saa ulkopuolisilta kapinallisilta herätyksen ja lähtee kamppailemaan järjestelmää vastaan.<sup>1366</sup> Paradigmaa sovelsivat myös Ray Bradburyn *Fahrenheit 451* (1953) sekä Kurt Vonnegutin *Sähköpiano* (Player Piano 1952). Erilaisuudestaan huolimatta molemmat käsittelevät samantyyppistä ongelmaa kuin *Varastetuissa ihmisissä*: stabiilin, keinotekoisien

<sup>1362</sup> Pohl, Frederik: ”The Tunnel Under the World”. Teoksessa Pohl 1956, 112–143.

<sup>1363</sup> Mills 1951, xv (Introduction), 161. ”What must be grasped is then picture of society as a great salesroom, an enormous file, an incorporated brain, a new universe of management and manipulation”.

<sup>1364</sup> Mills 1951, 332–336.

<sup>1365</sup> Mills korosti, että kumpikin järjestelmä pyrki tukahduttamaan kansalaisaktiivisuutta ja riippumatonta yksilöä. Niissä työläinen ei kontrolloinut tuotantoprosessia, eikä kuluttaja oikeasti pystynyt vaikuttanut kuluttamisprosessiin. Mills 1951, 241–242.

<sup>1366</sup> Seed 1999, 70–71. Seedin huomio sopii paitsi *Sähköpianoon* ja *Fahrenheit 451*:een, myös esim. Philip K. Dickin *The Man Who Japed* -romaanin (1956).

tasapainoisen yhteiskunnan ja ajattelevan, ristiriitoja kaihtamattoman yksilön välistä ristiriitaa.

*Fahrenheit 451*:ssä suuria väkijoukkoja hallitaan mediamanipulaatiolla ja passivoivalla viihteellä. Massakulttuuri – televisio ja sarjakuvat – on klassisen sivistyksen kaupallinen antiteesi, lumetodellisuus, joka on saanut kulttuurissa ylivallan ja jolla kansa saadaan pidettyä tyytyväisenä. Bradburyn dystopiassa massakulttuuri tuottaa kollektiivista sivistymättömyyttä ja pönkittää totalitaarisen valtion valtarakenteita. Vonnegutin dystopiassa sen sijaan kuvataan insinööriluokan hallitsemaa yhteiskuntaa, jonka todellinen päätäntävalta on luovutettu koneille ja jossa koneiden tekemät älykkyydestit jakavat ihmiset yhteiskuntaluokkiin. Koneiden hallitsemassa yhteiskunnassa kaikki suunnittelu etenee matemaattisella tarkkuudella. Hallintoeliitti on yhdessä koneiden kanssa lopettanut verenvuodatuksen ja taannut näennäisen rauhan tilan, jota kuitenkin leimaa kasvava kuilu kansan ja johtajien välillä.

Eräs kapinajohtajista kuvailee, kuinka koneet ovat muuttuneet rengistä isänniksi ja tekevät ihmisistä toisen luokan kansalaisia, joiden elintilaa kavennetaan ja joita alistetaan samalla logiikalla kuin mitä intiaaneja alistettiin:

Koneet ovat miltei meille kaikille sama kuin mitä valkoiset olivat intiaaneille. Ihmiset tajuavat, etteivät heidän vanhat arvonsa enää päde, koska koneet ovat muuttaneet maailmaa. Ihmisillä ei ole muuta mahdollisuutta kuin muuttua toisarvoisiksi koneiksi tai koneiden holhokeiksi.<sup>1367</sup>

*Sähköpianossa* yhteiskunnan koneellistuminen ja yleinen edistys on tuottanut insinöörien ja hallintobyrokraattien itseriittoisen yhteiskuntaluokan. Koneellistumisen tuoma työstä vapautuminen on tuonut tasa-arvon sijaan uuden, älykkyydesteihin pohjautuvan hierarkian. Vonnegutin pilkan kohteena oli paitsi omahyväinen hallintoeliitti myös naiivi teknologinen edistysusko.<sup>1368</sup> Vonnegutin kuva keskitetystä teknokratiasta muistuttikin C. Wright Millsin näkemystä korporatiivis-byrokraattisesta, asiantuntijaeliittiin nojaavasta vallankäytöstä. Millsin mukaan rationalismi oli johtanut vapauden kaventumiseen. Rationaalisuus, jonka tuli edistää yksilön vapautumista työn orjuudesta, oli muuttunut byrokraatiaksi, joka uhkasi nyt tuota vapautta.<sup>1369</sup> Tämä tehokkuuden tavoittelun

<sup>1367</sup> Vonnegut 1971 (1952), 274.

<sup>1368</sup> Toisaalta Vonnegutin romaani ei kuitenkaan anna selvää vastausta kysymykseen, mikä olisi koneellistumisen vaihtoehto. Sen lopussa joukko kapinallisia lähtee luddiittien hengessä haastamaan koneiden ja eliitin ylivallan. Tuloksena on verenvuodatusta ja koneiden tuhoamista, joka ei kuitenkaan näytä johtavan juuri mihinkään. *Sähköpiano* onkin pessimistinen romaani osoittaessaan, kuinka epätoivoista on taistella koneellistuvaa kulttuuria vastaan.

<sup>1369</sup> Mills 1951, xvii (Introduction).

maksimoinnista seurannut vapauden häviämisen ongelma oli myös *Sähköpianon* yksi keskeisistä teemoista.

Mills ja muut massakulttuurin kriitikot pelkäsivät, että kapitalismin tuottama uudenlainen yhtenäiskulttuuri johtaisi itse asiassa totalitarismiin. Sama paradoksi on läsnä Vonnegutin *Sähköpianossa* ja implisiittisesti myös *Varastetuissa ihmisissä*. Yhdysvaltain jatkuva nousukausi ja teknologian voittokulku, joiden piti vahvistaa länsimaista vapautta suhteessa Neuvostoliiton edustamaan pakkovaltaan, lopulta kaventaisivat vapautta ja johtaisivat täydelliseen samuuteen, yksilöllisyyden häviämiseen. C. Wright Millsin kirjoituksissa ja Vonnegutin *Sähköpianossa* kritiikin kohteena on muusta yhteiskunnasta yliotteen saanut rationalismi. Myös *Varastetut ihmiset* on luettavissa vastaavanlaiseksi kriitikiksi: viileän tunteettomien muukalaisten uhkaavuus palautuu juuri heidän äärimmilleen vietyyn rationaalisuuteensa.

Mark Jancovich käsittelee tieteiselokuvien invaasionarratiivia suhteessa mielikuvaan fordismista, tieteellis-teknisestä rationalismista. Jancovich väittää, että tieteiselokuvat eivät suinkaan legitimoineet fordismia, vaan päinvastoin asettivat sen kyseenalaiseksi samaistamalla muukalaiset fordismiin. Hän myöntää, että invaasionarratiivi muistutti kylmän sodan retoriikalle ominaista tapaa kuvata neuvostokommunismia individualismin kieltävänä järjestelmänä. Monen aikalaiskriitikon kuva tieteellis-teknisen rationalismin seurauksista Yhdysvalloissa oli kuitenkin hyvin samantyyppinen. Toisin sanoen tieteellis-teknisen rationalismin pelättiin tuottavan samantyyppistä yksilöllisyyden kaventumista kuin mitä neuvostojärjestelmä tuotti. Jancovich korostaa invaasioelokuvien käsittelevän yhdysvaltalaisen yhteiskunnan rationalisoitumista. Hän viittaa prosessiin, jossa tieteellis-teknistä rationaalisuutta sovelletaan niin talouteen, kulttuuriin kuin arkipäivän sosiaaliseen elämään. Sitä edisti keskitetty hallintokoneisto, joka luotti pienen eliittijoukon asiantuntemukseen.<sup>1370</sup> *Varastettujen ihmisten* kuva monoliittisesta, yksilöllisyyttä uhkaavasta vihollisesta ei siten ollutkaan kaukana Vonnegutin *Sähköpianossa* esittämästä teknologiakritiikistä.

*Varastetut ihmiset* myötäilee massakulttuurikritiikissä kertautuvaa näkemystä pysähtyneen ja liikkeessä olevan yhteiskunnan eroista. Palkoihmisten maailma on staattinen, kun taas päähenkilö Milesin epästabiili. Palkoihmisten yhteiskuntarakenne on valmis, Milesin epätäydellinen ja jatkuvasti muuttuva. Palkoihmisten yhteisössä, jossa yksilö ja yksilöllinen kilpailu on menettänyt merkityksensä, muutoksella ei ole itseisarvoa. Vaikka palkoihmiset jossain määrin muistuttavat organisaatioihmisiä, ei kyse ole yksinkertaisesta analogiasta. On tarkasteltava, millaisena lähteenä kulttuurikritikkojen kirjoituksia voidaan pitää omasta ajastaan. Ongelma tiivistyy kysymykseen, voidaanko massakult-

<sup>1370</sup> Jancovich 1996, 26 ja passim.

tuurikritiikkiä pitää tieteiselokuvan kannalta olennaisena ja edustavana kontekstina. Dominic Strinati (2000) esittää Mark Jancovichin fordismi-teesiä vastaan kritiikkiä, jossa tartutaan juuri tähän edustavuuden ongelmaan.

Jancovichin mukaan rationaalisuus, jota hän kutsuu fordismiksi, oli 1950-luvun invaasioelokuvan keskeinen konteksti. Strinati kritisoi Jancovichia siitä, että hänen näkemyksensä fordismista perustuu lähinnä muutaman aikalaisteoreetikon käsityksiin. Strinatin mukaan Jancovich siteeraa Millsiä ja massakulttuurin kriitikoita ja ottaa heidän käsityksensä 1950-luvun yhteiskunnan kehityksestä validina kuvauksena aikakauden henkisestä ilmapiiristä. Massakulttuurin kriitikoiden tekstit perustuivat kuitenkin melko teoreettiseen argumentointiin. Samalla ne olivat yhteiskuntaa muuttamaan pyrkiviä ohjelmajulistuksia<sup>1371</sup> Fordismin käytännön ulottuvuus jää Jancovichin tulkinnassa dokumentoimatta, eikä ole myöskään näyttöä siitä, että elokuvantekijät – sen enempää kuin maksava yleisö – olisi jakanut teoreetikkojen huolen. Massakulttuuri ja fordismi olivat joillekin yhteiskuntakriitikoille uhkakuvia. On kuitenkin aivan eri asia, olivatko ne myös yleisesti merkittäviä uhkakuvia yhteiskunnassa. Siksi Jancovichin teoria selittää Strinatin mukaan huonosti sitä, miten ja miksi tieteiselokuvia tuotettiin ja kulutettiin.

Strinati on sikäli oikeassa, ettei Jancovich pysty osoittamaan massakulttuurikritiikin ja yhdysvaltalaisen arkikokemuksen välistä yhteyttä. Strinatin näkemys siitä, että massakulttuurikritiikki ei riitä todisteeksi aikakauden todellisista yhteiskunnallisista oloista, pitää tältä osin paikkansa. Tämän puutteen noteerasivat tosin jo aikalaiskirjoittajat.<sup>1372</sup> Strinati ei kuitenkaan pysty osoittamaan, miten yhdysvaltalaisen arkipäivän kokemusta päästäisiin tutkimaan ja miten sitä pitäisi arvioida suhteessa tieteiselokuihin. Jancovichin väite rationalisaatiosta 1950-luvun yhdysvaltalaisen kulttuurin *keskeisenä* kontekstina on kieltämättä liioiteltu. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, ettei massakulttuuri olisi *relevantti* konteksti tarkasteltaessa 1950-luvun tieteiselokuvia. Massakulttuurin kriitikkojen tekstit tarjoavat tietyn, ehkä kapean ja elitistisen, mutta silti voimakkaasti artikuloitun ja argumentoidun näkökulman yhteiskunnan muutokseen. Niiden edustavuuden suhteen pitää olla varauksellinen, mutta siitä huolimatta ne ovat käyttökelpoista vertailumateriaalia tieteiselokuvia tarkasteltaessa.

Strinati väittää, ettei Jancovich esitä mitään todisteita siitä, että elokuvantekijät tai yleisö olisivat jakanee samat huolet kuin kulttuurikriitikot.<sup>1373</sup> Strinatin ajatuskulkuun sisältyy vaatimus siitä, että kausaalisuhde elokuvantekijöiden ja

<sup>1371</sup> Strinati 2000, 93–95, 112–113.

<sup>1372</sup> Sosiologi Daniel Bell totesi jo vuonna 1960 teoksessaan *End of Ideology*, ettei massakulttuuri-teesi vastannut juuri lainkaan arkielämän sosiaalisten suhteiden monimuotoisuutta. Brookeman 1984, 50.

<sup>1373</sup> Strinati 2000, 95.

massakulttuurikritiikin välillä olisi jollain lailla todennettava. Tällaisen suoran kausaalisuhteen osoittaminen on hyvin vaikeaa, ellei mahdotonta. Kausaalisuhteen osoittamisen vaikeus ei kuitenkaan tarkoita, ettei diskursiivista yhteyttä olisi ollut. On myös huomattava, että massakulttuurikritiikin diskurssi ei ollut suinkaan vain akateeminen. David Riesmanin *The Lonely Crowd*, William H. Whyte Jr:n *Organization Man* ja Vance Packardin *Hidden Persuaders* olivat kaikki myyntimenestyksiä ja laajalti luettuja teoksia.<sup>1374</sup>

Tieteiselokuvat itsessään edustivat massakulttuurikritikoiden näkökulmasta luultavasti lähes pahinta mahdollista eskapismia, jonka funktiona oli suurten massojen näkymätön ideologinen ohjailu. On vaikea kuvitella, että Frankfurtin koulukunnan näkökulmasta tieteiselokuvat olisivat olleet mitään muuta kuin esimerkki banaalista massakulttuurista, eivät väline sen kritiikkiin. Massakulttuurikritiikillä ja science fictionilla oli luonnollisesti erilainen yleisö, diskurssi ja tavoitteet. *Varastettujen ihmisten* esimerkki kuitenkin osoittaa, että myös elokuvantekijöillä oli näkemyksiä, jotka muistuttivat massakulttuurikritikoiden argumentointia. Tarkastellaan invaasioelokuvia sitten tekijä- tai tekstilähtöisesti, ne – tai ainakin eräät niistä – artikuloivat samantyyppisiä teemoja kuin mitä massakulttuurikritiikissä toistuvasti puitiin.

Massakulttuurin kritikoille kulutuskulttuurin nousu ja yhteiskuntaluokkien erojen väljentyminen eivät merkinneet amerikkalaisen unelman toteutumista, vaan pikemminkin uhkatekijää, joka vaaransi individualismin periaatteet. Massakulttuurikritiikin peikkona oli yhteiskunnallisten erojen häviäminen ja ristiriitojen liiallinen tasoittuminen. Ehkä yllättävintä tässä kritiikissä oli se, että siinä ei juuri lainkaan huomioitu elintason nousua, joka oli väistämätön seuraus yleisestä talouskasvusta. Päinvastoin, yhteiskunnan rakenteelliset muutokset ja suuryritysten sekä byrokratian kasvu nähtiin uhkakuvana, jonka rinnalla yksilön kasvaneella materiaalisella hyvinvoinnilla ei ollut merkitystä. Vaurastumisen nähtiin tuottavan tylsistyttävää keskinkertaisuutta.

Frankfurtin koulukuntaan luetun Herbert Marcusen teos *Yksiulotteinen ihminen* (One-Dimensional Man, 1964) oli johdonmukaista jatketta tälle kritiikille. Siinä Marcuse tarkasteli kapitalismin tuottamaa totalitarismia tavalla, jossa tiivistyivät monet 1950-luvun yhteiskuntakritikkojen näkemykset.<sup>1375</sup> Marcusen jälkimarxilaisessa analyysissä tieteen, teknologian ja kapitalistisen talou-

<sup>1374</sup> Johns 2003, 115–116.

<sup>1375</sup> Esipuheessaan Marcuse toteaa, että Whyten, Packardin ja erityisesti Millsin teokset ovat kuvailleet samoja teemoja kuin mitä *Yksiulotteisessa ihmisessä* käsitellään. Eroja saattoi tosiasiaa olla enemmän kuin yhtäläisyyksiä, sillä Marcusen ote oli teoreettinen ja vahvasti vallitsevaa järjestelmää kyseenalaistava ja radikaaliin muutokseen tähtäävä. Siksi Marcusen teksti olikin lähempänä Erich Frommia, jota ei kuitenkaan teoksessa mainita, luultavasti heidän keskinäisten riitojensa vuoksi. Ks. Marcuse, 20–21.

den liitto on johtanut tehostettuun riistoon ja kulttuurin kaavamaistumiseen. Vapauden käsitteestä on tullut illuusio, vankila, joka sulki pois mahdollisuuden todelliseen, inhimillisesti kestävään vapautumiseen. Kapitalistisen tuotantokoneiston rattaat johtivat kyllä kasvavaan tuottavuuteen, mutta samalla inhimillisen kokemuksen kapenemiseen ja järjettömään kulutusvimmaan – kulttuurin ja ihmisen muuttumiseen ”yksiulotteiseksi”:

Törmäämme jälleen erääseen edistyneen teollisen kulttuurin kaikkein hankalimpaan ominaisuuteen: sen järjenvastaiseen järkiperaisyyteen. Sen tuottavuus ja tehokkuus, sen kyky lisätä ja levittää mukavuuksia, muuttaa tuhlaus tarpeeksi ja hävittäminen rakentamiseksi ja se laajuus, jolla tämä kulttuuri muuntaa esinemaailman ihmisen hengen ja ruumiin jatkeeksi, tekevät koko vieraantumisen käsitteestä kyseenalaisen. Ihmiset tunnistavat itsensä tavaroistaan: he löytävät sielunsa autoistaan, hi-fi- ja stereo-laitteistaan, monitasokoneistaan ja keittiönsä varusteista.<sup>1376</sup>

Marcuse toisti teoksessaan ajatuksen esineellistyneestä, sieluttomasta kulttuurista, jossa rationalisaatio oli hyvää vauhtia henkisesti rappeuttamassa yksilöä ja yhteiskuntaa. Marcuse vastusti jyrkkäsanaisesti korkeakulttuurin muuttamista populaarikulttuuriksi ja olisi ehkä sillä perusteella luokitellut *Varastetut ihmiset* vain banaaliksi, välitöntä tarpeentyydytystä palvelevaksi massakulttuurin tuotteeksi.<sup>1377</sup> Tämän massakulttuurikritiikin ja massakulttuurin tuotteiden dialektinen ristiriita ei kuitenkaan muuta sitä tosiasiaa, että niiden kritiikin kohde oli joissain tapauksissa yhteneväinen. Sekä *Varastetuissa ihmisissä* että aikakauden yhteiskuntakritiikissä kun pohdittiin yksilöllisyyden ja inhimillisyyden häviämisen ongelmaa.

Vaikka massakulttuurikritiikkiä kuultiin monelta eri taholta, sen moniäänisyys tuntui pelkistyvän kysymykseen yhdysvaltalaisen yhteiskunnan keskiluokkaistumisesta, erojen ja yksilöllisyyden häviämisestä. *Varastettuja ihmisiä* muistuttava näkemys monotonisen konformismin pakkopaidasta olikin toistuvasti esillä 1950-luvun yhteiskuntakriitikkojen kirjoituksissa.

<sup>1376</sup> Marcuse 1969 (1964), 32–33. Käännös Markku Lahtela.

<sup>1377</sup> Marcusen mukaan ”korkeamman kulttuurin tappaminen on luonnon valloittamisen ja niukkuuden yhä tehokkaamman nujertamisen sivutuote”. Marcuse suhtautui negatiivisesti korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin rajan hälventämiseen. Ks. Marcuse 1969 (1964), 83–90.

### 6.3. Uhkaava konformismi ja yksilöllisyyden häviäminen

Kuinka ihmiset voivat ilmaista ”omaa” tahtoaan, jos heillä ei ollenkaan omaa tahtoa tai vakaumusta, jos he ovat vieraantuneita automaatteja, joiden maku, mielipiteet, ja mieltymykset ovat suurten ehdollistamiskoneistojen manipuloimia.<sup>1378</sup>

–Erich Fromm, *Terve yhteiskunta* (1956)

Erich Frommin määritelmässä yksilöllisen tahdon häviämisestä kiteytyi yhteiskuntakritiikille ominainen huoli ihmisen muuttumisesta sopeuttamiskoneiston manipuloimaksi automaatiksi. Massakulttuurin ohella aikalaiskritiikissä pohdittiinkin yksilön vieraantumista yhteiskunnasta ja yksilöllisyyden häviämistä. Yksilön identiteetin pohtiminen oli ominaista 1950-luvun kulttuurikritiikille.<sup>1379</sup> Tämänkin osoittaa kulttuurikritiikin kompleksisuuden: toisaalta kritisoitiin kulttuurin tasapäistymistä ja byrokratisoitumista, toisaalta kritisoitiin modernia yhteiskuntaa luonnollisen yhteisöllisyyden hävittämisestä ja yksilön vieraannuttamisesta. Konformismi, pakottava yhdenmukaisuus samaistettiin massakeskinkertaisuuteen, jossa menestyksen avaimena ei ollut yksilöllisyys, vaan massan mukana kulkeminen. Sitä käsitelivät kirjoituksissaan erityisesti David Riesman ja Erich Fromm.

Tunnetuin esimerkki konformismin kritiikistä on Riesmanin vuonna 1950 ilmestynyt *The Lonely Crowd*, jonka saavuttamasta suosiosta kertoo jo se, että teoksesta oli jo vuoteen 1955 mennessä otettu kuusi painosta.<sup>1380</sup> Riesman tarkasteli ihmisten sosiaalisten roolien ja kokonaisten persoonallisuustyyppien muuttumista yhteiskuntien kehittyessä.<sup>1381</sup> Riesman puhui sisäisen äänen ohjaamista ihmisistä (inner-directed people) ja ryhmän ohjaamista ihmisistä (other-directed people). Ensiksi mainituille on tyypillistä sitoutuminen jo nuorena

<sup>1378</sup> Fromm 1956, 185.

<sup>1379</sup> Pells 1989, 186–187. Jos 1930-luvun yhteiskuntakriitikot korostivat tarvetta yhteisöllisyyteen, niin 1950-luvun yhteiskuntakriitikot kehottivat yksilöä vastustamaan yhdenmukaisuuden paineita. Huomion kiinnittäminen yksilöön selittyi osittain myös sillä, että yhdysvaltalaiset massakulttuurin kriitikot uskoivat kapitalistiseen järjestelmään sinänsä eivätkä halunneet ainakaan eksplisiittisesti korostaa radikaaleja vaihtoehtoja. He hyväksyivät yhteiskunnan perusrakenteen, joten konformismin vastavoimaksi nostettiin yksilöllinen vastarinta, eikä esimerkiksi luokkataistelu. Ibid., 232.

<sup>1380</sup> Riesmanin teoksen pokkariversion menestys tuli yllätyksenä tekijälle ja kustantajalle. Se oli ensimmäinen sosiologiaa popularisoinut teos, josta tuli bestseller. Gilbert 2005, 34–35.

<sup>1381</sup> Riesmanin teoksen teoreettisesta viitekehiksestä ja teoksen saamasta vastaanotosta ks. Brookeman 1984, 105–112. Riesmanin teos vaikutti voimakkaasti aikalaiskeskusteluun ja innoitti muita aihepiiristä kirjoittaneita: *The Hidden Persuaders* -teoksessaan Vance Packard kutsuu Riesmanin tutkimusta ”klassikoksi”. Packard 1958, 99.

omaksuttuihin arvoihin ja päämääriin sekä maailman arvottaminen suhteessa niiden toteutumiseen. Jälkimmäisille on ominaista sitoutuminen muiden ihmisten mielipiteisiin ja ryhmäidentiteettiä kiinteyttäviin malleihin. Sisäisen äänen ohjaamat ihmiset ovat opittua moraalikoodistoa soveltavia individualisteja, kun taas ryhmän ohjaamien ihmisten moraalikoodisto rakentuu sosiaalisen viiteryhmän antaman hyväksynnän varaan. Ryhmän ohjaama ja yksinäisyyttä pelkäävä ihminen on valmis luopumaan periaatteistaan, markkinoimaan persoonaansa ja miellyttämään muita.<sup>1382</sup>

Riesmanin mukaan kiihtyvä teollistuminen, urbanisaatio ja tiedotusvälineiden painoarvon nouseminen edistää kehitystä, jossa jälkimmäinen persoonallisuustyyppi nousee hallitsevaksi. Riesman havainnollistaa jaotteluun toteamalla, että jos vanhan keskiluokan edustaja (esim. pankkiiri tai yksityisyrittäjä) luettaisiin ensimmäiseen persoonallisuustyyppiin, niin uuden keskiluokan edustaja (esim. byrokraatti) kuuluisi jälkimmäiseen.<sup>1383</sup> Kun yksilön menestyminen oli aiemmin ollut kiinni hänen omista kyvyistään, menestyksen edellytyksenä oli nyt sitoutuminen muiden määrittämiin arvoihin. Viiteryhmänsä ohjaama yksilö oli Riesmanin mukaan vaarassa menettää yksilöllisen identiteettinsä. Vaikka Riesman pyrki välttämään yksinkertaistettuja uhkakuvia, on selvää, että ”other-directed” merkitsi hänelle käsitteenä enemmän uhkaa kuin mahdollisuutta.<sup>1384</sup>

Yksilöiden ”ohjailu” oli uhkakuva myös Saksasta Yhdysvaltoihin 1930-luvulla siirtyneelle psykoanalytikko Erich Frommille, joka edusti avoimemmin marxilaista traditiota kuin Riesman tai muut yhdysvaltalaiset massakulttuurin kriitikot. Frommin tuotannon avainkäsitteitä on vieraantuminen. Sillä Fromm tarkoitti kapitalismin tuottamaa persoonallisuuden tilaa, jossa yksilö oli vieraantunut niin todellisesta minuudestaan kuin muista ihmisistä. Moderni vieraantuminen leimasi yksilön suhdetta työhön, kulutukseen, ystäviin ja lopulta omaan itseensä. Vieraantunut ihminen oli luonut monimutkaisen yhteiskuntajärjestelmän, jotta voisi hallita rakentamaansa teknologiaa, mutta jäänyt samalla sen vangiksi. Ihmisen tekemistä asioista ja esineistä oli tullut itsetarkoitus, ”kultainen vasikka”, joka uhkasi tukahduttaa aidon ihmisyyden.<sup>1385</sup> Fromm

<sup>1382</sup> Ks. Riesman 1955, 6–25. Kahden mainitun persoonallisuustyyppin lisäksi Riesman kuvaili myös kolmatta, perinteiden ohjaamaa (tradition-directed) persoonallisuustyyppiä.

<sup>1383</sup> Riesman 1955, 21.

<sup>1384</sup> Pells 1989, 242–244. Myöhemmin Riesman kuitenkin kammoksui käsiteparin ”inner directed–other directed” yksinkertaistettuja tulkintoja, joissa jälkimmäinen nähtiin vain negatiivisena asiana. Gilbert 2005, 35–36.

<sup>1385</sup> Fromm 1956, 120, 124–125. Fromm ei tosin suinkaan väittänyt, että vieraantumista ilmenisi vain kapitalistisessa järjestelmässä. Päinvastoin hän korosti, että myös Venäjällä ”byrokraatin vieraantunut henki” oli vallannut maan. Kapitalismin ohella Fromm arvostelikin kärkevästi myös ”stalinistista versiota sosialismista”, jonka hän katsoi edustavan sosialismin aatesisältöä vääristelevää pakkovaltaa. Fromm 1956, 127, 246–269.



kritisoi kasvavaa kulutuskulttuuria, jossa kuluttaminen oli muuttunut ”keino-  
tekoisesti luotujen tarpeiden tyydyttämiseksi ja todellisesta olemuksestamme  
vieraantuneeksi fantasiaperformanssiksi”.<sup>1386</sup> Kuluttamisen logiikka heijastui  
myös ihmissuhteisiin. Modernin ihmisen suhde kanssaihmiin oli muuttunut  
”kahden toisiaan hyödyntävän abstraktion, kahden elävän koneen väliseksi suh-  
teeksi.”<sup>1387</sup> Samalla yksilö on tullut riippuvaiseksi muista – pakottavan konfor-  
mismmin ympäröimäksi.

Riesmanin tapaan Fromm puhui konformismista tilana, jossa yksilön piti  
tehdä ja ajatella kuten muutkin tekevät. Yksilön ei pitänyt kysyä, oliko hän oikeas-  
sa vai väärässä, vaan oliko hän riittävän adaptoitunut, sopeutunut joukkoon.<sup>1388</sup>  
Hyväksytyksi tuleminen edellytti, ettei poikkea joukosta, ja näin konformismista  
tuli identiteettiä ylläpitävä tekijä.<sup>1389</sup> Vieraantunut yksilö hakee turvallisuutta  
yrittämällä sopeutua mahdollisimman täydellisesti vallitsevaan kulttuuriin ja  
mielipiteisiin. Hänen tärkein tavoitteensa on muiden hyväksyntä ja suurin pel-  
konsa on tulla muiden hylkäämäksi. Sopeutumisesta tulee huume, joka johtaa  
itseluottamuksen murenemiseen ja syyllisyydentunteen kasvuun.<sup>1390</sup>

*Varastettujen ihmisten* vastakkainasettelu sisäisiin arvoihinsa luottavan san-  
karin ja kollektiivisesti toimivan lauman välillä tarjoaa houkuttelevan vertailu-  
kohdan Riesmanin ja Frommin näkemyksiin.<sup>1391</sup> Palkoihmiset ovat kirjaimelli-  
sesti ”other-directed”, toisten ohjaamia. Palkoihmisten kollektivismin ytimessä  
on joukkoon sopeutuminen ja yhteistyössä toimiminen. Yksilön arvo määräytyy  
sen mukaan onko hän osa ryhmää. Itsenäisesti ajattelevalle yksilölle ei ole sijaa  
järjestelmässä, jossa kaikkien pitää olla toistensa peilikuvia.

*Varastettujen ihmisten* yhteydet Riesmanin edustamaan konformismmin kri-  
tiikkiin eivät olleet vain sattumanvaraisia. Konformismi oli teemana näkyvästi

<sup>1386</sup> Fromm 1956, 134.

<sup>1387</sup> Fromm 1956, 139.

<sup>1388</sup> Fromm 1956, 153.

<sup>1389</sup> Fromm otti konformismista käytännön esimerkiksi Illinoisin Park Forestin esikaupun-  
kialueen. Hän viittasi tässä William H. Whyte Jr:n *Fortune*-lehdessä ilmestyneeseen artik-  
keliin, jossa kuvataan Park Forestin yhteisöelämää. Whyte otti puolestaan kantaa Frommin  
tulkintoihin *Organization Man*issa. Whyten mukaan Fromm kieltäytyi näkemästä yhteisö-  
elämän hyviä puolia, ja hän kritisoi myös Frommin tapaa asettaa vastakkain konformismi  
ja ihailmansa ”demokraattinen kommunitarismi”. Whyten mukaan esikaupunkiyhteisöt  
eivät olleet pelkästään konformistisia, vaan ne toimivat myös demokraattisesti itseohjautu-  
vina paikallisverkostoina. Fromm 1956, 154–163; Whyte 1956, 398–399.

<sup>1390</sup> Fromm 1956, 197.

<sup>1391</sup> Monet tutkijat ovatkin viitanneet Riesmanin *The Lonely Crowd*in elokuvaa käsitel-  
lessään. Ks. esim. von Bagh 1989, 501–502; Hoberman 1994, 29; Samuels 1979, 208, 211.  
Riesmanin other-directed/inner-directed -dikotomiaa on kuitenkin sovellettu melko suo-  
ravivaisesti elokuvaan. Riesmanin laaja analyysi sisältää silti paljon muutakin kuin tämän  
vastakkainasettelun, vaikka konformismmin teema korostuu teoksessa.

esillä sekä Walter Wangerin puheissa että Don Siegelin myöhemmissä haastattelulausunnoissa. Oli kyse sitten sattumasta tai tekijöiden tietoisista intentioista, joka tapauksessa Siegel ja Wanger jakoivat Riesmanin ja Frommin kanssa huolen inhimillisyyden katoamisesta. Elokuvan sankari Miles on individualisti, joka ei alistu yhdenmukaisuuden asettamiin vaatimuksiin, sillä hän seuraa omatuntonsa ääntä. Sen sijaan palkoimisilla ei ole omaatuntoa eikä moraalisin valinnan ongelmaa, sillä heidän moraalisensa perustuu harmoniaan muiden kanssa.<sup>1392</sup> He eivät ole mitään ilman viiteryhmäänsä ja vain yhteisyyden kokemus antaa heidän toiminnalleen päämäärän.

Stuart Samuelsin mukaan *Varastetut ihmiset* ei ole elokuva muukalaisten hyökkäyksestä, vaan muukalaisuudesta, yksilön vieraantumisenesta. Elokuvan hirviöt eivät ole verenhimoisia petoja vaan inhimillisyytensä menettäneitä, mutta fyysisen olomuotonsa säilyttäneitä ”normaaleja” ihmisiä. Konformismi merkitsi konsensusmentaliteettia, joka tarjosi turvaa pelottavassa ja hermostuneesti liikehtivässä maailmassa. Konformismia vastaan taisteleva individualisti joutuu väistämättä eristykseen, kun ympärillä on joukko tahtonsa menettäneitä laumaihmiä. Konformismin vastustaminen johtaa paranoiaan: massaa vastaan taisteleva yksilö näkee vihollisia kaikkialla.<sup>1393</sup>

Konformismin teema tulee selvästi esiin puheessa, jonka tuottaja Walter Wanger piti kirjakauppiaiden kokouksessa pian elokuvan valmistumisen jälkeen. Puheessaan Wanger veti taistelulippua salkoon vapaan lehdistön puolesta sensuuria ja kirjanpolttajia vastaan. Aihe tarjosi Wangerille tilaisuuden mainostaa *Varastettuja ihmisiä*, jonka tärkeimmäksi teemaksi hän nimesi konformismin:

Olen saanut juuri valmiiksi elokuvan, joka pohjautuu tähän konformismin aiheeseen. Elokuva näyttää, kuinka helppoa ihmisten on tulla vallatuksi ja menettää sielunsa. Jos he eivät ole valppaita ja luonteeltaan päättäväisiä ollakseen vapaita, he muuttuvat vain vihanneksiksi – vain palkoimiksi.<sup>1394</sup>

Wangerin mukaan palkoimisen tunti varmimmin siitä, että hän ei lue kirjoja – älyllisen vastarinnan puute teki hänestä helpommin alistettavan. Sekä Siegelin että Wangerin mukaan *Varastetut ihmiset* kertoo siis ensisijaisesti konformismista. Kuten monissa muissa Siegelin elokuvissa, myös *Varastetuissa ihmisissä* päähenkilön nostaa sankariksi se, että hän pitää itsepäisesti kiinni yksilöllisyydestään ja periaatteistaan eikä sulaudu massaan. Siegelin sankarit olivat usein yksinäisiä susia, monien pakkomielteiden riivaamia miehiä, jot-

<sup>1392</sup> Samuels 1979, 208.

<sup>1393</sup> Samuels 1979, 210–214. Ks. myös von Bagh 1989, 502–503.

<sup>1394</sup> Walter Wanger: “Excerpts from a Speech to the American Booksellers Convention”, 12.10.1955. IBS, 146.

ka kävivät epätoivoista kamppailuaan byrokratisoitunutta ja tasapäistävä yhteisöä vastaan. Kamppailu saattoi saada psykoottisia piirteitä, kuten ohjaajan ehkä tunnetummassa elokuvassa *Likainen Harry* (1971), mutta tyypillistä sille oli juuri tasaiseen arkielämään sopeutuvien ja siihen sopeutumattomien tyyppien ristiriita. Vastakkain olivat kontrolloimaton ja väkivaltainenkin elämänhalu sekä turvallisuushakuinen, mutta elämästä vieraantunut järjestelmä tai ihmisryhmä<sup>1395</sup>

Kun elokuvaa tulkitaan konformismin kritiikiksi, on syytä kiinnittää huomiota sen tapaan kuvata psykologiaa hallinnan välineenä. Finneyn *The Body Snatchersin* samoin kuin elokuvien dehumanisaatio-juonikaavan kuvaus läheisten muuttumisesta muukalaiseksi muistutti paitsi myyttistä Doppelgänger-teemaa, myös erästä psykologian oppikirjoissa määriteltyä oireyhtymää. Läheisen ihmisen kuvittelemiselle kaksoisolennoiksi tai huijariksi on myös psykologinen selitys, ns. Capgrasin oireyhtymä. Paranoidiin skitsofreniaan liittyvästä oireyhtymästä kärsivät henkilöt uskovat elävänsä kaksoisolentojen ja imitoijien keskellä.<sup>1396</sup> Sen tunnusmerkkinä on nimenomaan usko siihen, että identtinen kopio on korvannut henkilön ystävän tai sukulaisen.<sup>1397</sup>

Sekä Finneyn romaanissa että Siegelin elokuvassa kaikki rationaaliset yritykset selittää kaupunkilaisten kohtaamaa muutosta osoitetaan epäilyttäviksi. Miles toteaa, ettei hän osaa ”psykologista jargonia”, jonka hallinta osoittautuu lopulta todisteeksi siitä, että sen puhuja on muuttunut viholliseksi.<sup>1398</sup> Ensimmäisten joukossa muukalaiseksi muuttuva psykologi Danny Kaufman yrittää alusta asti selittää kaupunkia riivaavia epätavallisia ilmiöitä järkipäisesti osoituksena ”massahysteriasta”, ”omituisesta neuroosista” tai yleisistä ”harhakuivtelmista”.<sup>1399</sup> Peter Biskindin mukaan 1950-luvun Hollywood-elokuvan valtavirrassa psykologit kuvattiin yleensä sankareiksi.<sup>1400</sup> *Varastetut ihmiset* oli poikkeus tästä, sillä siinä psykologinen jargon itse asiassa samaistetaan muukalaisuuteen. Palkioihmiset puhuvat elokuvassa psykologin suulla.

<sup>1395</sup> Gregory 1972, 3, 8. Ks. myös LaValley 1989 (a), 10–11 ja Kaminsky 1989 (1977), 178–181.

<sup>1396</sup> Capgrasin oireyhtymä (”Capgras Syndrome” tai ”Capgras Delusion”) on saanut nimensä ranskalaisen psykiatrin Jean Marie Joseph Capgrasin (1873–1950) mukaan. Oireyhtymän määrittelystä psykiatriassa ks. Aziz & Warner 2005, 49.

<sup>1397</sup> J. Hobermanin mukaan *Varastetut ihmiset* on kuin oppikirjaesimerkki oireyhtymästä. Hoberman 2011, 312.

<sup>1398</sup> *Varastetut ihmiset* 1956, 0: 14–0: 15.

<sup>1399</sup> *Varastetut ihmiset* 1956, 0: 14–0: 16, 0: 34–0: 35. Ajatus ”toisesta minästä” olikin tärkeä osa freudilaista psykoanalyysyä, joka antoi kaksoisolentofantasioille yksilöpsykologisen selityksen. Freudin doppelgänger-pohdintoista ks. Envall 1988, 23–24 ja Asma 2009, 188–190.

<sup>1400</sup> Biskind 1989, 22–25.

Don Siegel väitti haastattelussa, että psykologin valitseminen palkomiesten puhemieheksi oli tietoinen valinta.<sup>1401</sup> Psykologian merkitys tieteenalana oli merkittävästi vahvistunut, sillä toisen maailmansodan aikana psykologia sai akateemisenä tieteenalana runsaasti huomiota, näkyvyyttä ja rahoitusta juuri Yhdysvalloissa.<sup>1402</sup> Aikalaiskriitikot huomauttivat, että psykologinen jargon alkoi myös yleistyä arkikielessä.<sup>1403</sup> Psykologian arvostuksen nousu herätti myös kriittisiä ääniä tieteenalan roolista yksilöiden yhtä hyvin kuin suuren yleisön manipuloijina. Psykoanalyttikko Erich Fromm kritisoi psykologiaa ja psykiatriaa yksilön manipulointipyrkimyksistä. Frommin mukaan nykykulttuurissa yksilön hiljaisesta ja huomaamattomasta sopeuttamisesta pitivät huolen etupäässä sanomalehdet, radio ja televisio, mutta manipulaation tärkein väline oli silti moderni psykologia. Psykologit kertoivat, millainen on ”normaali” ihminen ja auttoivat yksilöä ”sopeutumaan” normaaliuden kaavoihin.<sup>1404</sup>

Fromm kytkee psykologian suorasanaisesti tayloristiseen hallintaan, yksilöiden muokkaamiseen sarjoitettaviksi malleiksi. Psykologia edistää vieraantumista, kun psykologeista on tullut manipulaation asiantuntijoita, ”uuden hauskanpidon, kulutuksen ja ihmisyiden kaventumisen ylipappeja”.<sup>1405</sup> Aivan kuin Frommin analyysissä, myös *Varastetuissa ihmisissä* psykologi löytää rationaalisen selityksen kaikkeen ja pyrkii siten ohjaamaan yksilöitä kohti täydellistä sopeutumista, kohti muutosta muukalaiseksi. Muutoksen huomaavien yksilöiden selitetään kärsivän harhoista samalla kun normaalius, siis konformismi, on synonyymi palkoihmisille. Muukalaisten invaasion edetessä normaalius merkitsee näin ollen antautumista, muuttumista palkoihmiseksi. Sen sijaan ihmisyiden säilyttäminen merkitsee pysymistä epänormaalina ja skeptisenä suhteessa psykologian tarjoamaan ”totuuteen”.

<sup>1401</sup> Stuart M. Kaminsky: ”Don Siegel on Pod Society” (1976). IBS, 154. Psykologi Manniella on hyvin samanlainen rooli myös Finneyn romaanissa, mutta elokuvassa hänen hahmonsä on silti enemmän etualalla.

<sup>1402</sup> Psykologit työskentelivät myös armeijan palveluksessa selvittämässä sodankäynnin teoreettisia ja käytännöllisiä psykologisia ongelmia. Psykologian suosio näkyi Yhdysvaltain psykologiliiton jäsenmäärän kasvuna. Edwards 1996, 175–178.

<sup>1403</sup> Esimerkiksi runoilija ja kriitikko Delmore Schwartz ihmetteli, kuinka ”psykoanalyysin sanasto” dominoi arkikeskustelua. Schwartzin mukaan lähes jokainen diagnosoisi itsensä ”neuroottiseksi”. Pells 1989, 190.

<sup>1404</sup> Fromm 1956, 168–169.

<sup>1405</sup> Fromm 1956, 168–169. ”What Taylor did for industrial work, the psychologists do for the whole personality - all in the name of understanding and freedom”. Fromm vertasi psykologien harjoittamaa manipulointia Aldous Huxleyn *Uljaan uuden maailman* yhteiskuntaan ja sen ”oluttamiseen”.

## Yksilön ja yhteisön pysyvä konflikti

David Riesman ja Erich Fromm eivät suinkaan olleet ainoita, jotka pitivät konformismia uhkakuvana. Ajatus yksilöllisyyttä uhkaavasta yhteisöllisyydestä toistui Whyten *The Organization Man*issa. Myös sen polttopisteessä oli yksilön asema nopeasti muuttuvassa, ryhmäidentiteettiä painottavassa yhteiskunnassa. Whyten mukaan organisaatioihminen ei kuitenkaan ole vain toisten ohjaama passiivinen kohde, vaan aktiivinen toimija, jonka mielestä vallitseva tila on mitä luonnollisin ja haluttavin. Whyten maalitauluna oli yhteisöllisyyden etiikka, jota hän kuvasi seuraavasti:

Ihminen on olemassa osana yhteiskuntaa. Itsenään hän on eristynyt ja merkityksetön. Hän tulee arvokkaaksi vasta yhteistyössä muiden kanssa, sillä ylevöittäessään itsensä osaksi ryhmää hän on mukana tuottamassa kokonaisuutta, joka on suurempi kuin osiensa summa. Siksi ihmisen ja yhteiskunnan välillä ei pitäisi olla mitään ristiriitaa.<sup>1406</sup>

Whyten (kauhu)skenaariossa yhteisön konfliktit ratkaistaan harmonisesti tieteellisiä metodeja hyväksi käyttäen. Tuloksena oletetaan syntyvän tasapainotilan, jossa yksilön ja yhteisön tarpeet ovat yhtä. Whyten mukaan tämä ajattelu-tapa oli paitsi utopistinen myös vaarallinen. Epäilyttävää siinä oli juuri epärealistinen pyrkimys konfliktien hävittämiseen, pyrkimys yhteiskunnan ja yksilön eturistiriidan kieltämiseen. Takertuminen valheellista mielenrauhaa tyrkyttävään etiikkaan johtaa yksilöllisyyden häviämiseen, sillä individualismin hintana on tuon peruskonfliktin kohtaaminen ja tunnustaminen.<sup>1407</sup>

Whyten mukaan individualismia kohtaan osoitetut paineet näkyivät erityisesti työelämässä, jonka uudessa organisaatiokulttuurissa ylikorostettiin ryhmätyötä ja väheksyttiin yksilöllistä luovuutta. Vahvaa persoonallisuutta ei arvostettu ryhmässä, jonka keskeinen tehtävä on sen ja koko organisaation harmonian säilyttäminen.<sup>1408</sup> Organisaatiokulttuuri tuotti ”särmättömiä” ihmisiä, jotka sopeuttivat mielipiteensä ryhmän mielipiteisiin ja joille keskittien kulkemisesta oli tullut identiteettiä ylläpitävä itseisarvo. Jos vanha autoritaarinen johtaja oli laittanut työntekijät hikoilemaan, niin uusi organisaatiojohtaja ”halusi heidän sielunsa”.<sup>1409</sup> Whyte ei ollut suinkaan ainoa yhteiskunta-kriitikko, joka oli huolissaan yksilön mekaanisesta sopeuttamisesta organisaati-

<sup>1406</sup> Whyte 1956, 7–8.

<sup>1407</sup> Whyte 1956, 14–15. Whyte tosin kiisti, että hänen yhteisöllisyyden kritiikkinsä tavoitteena olisi ollut äärimmäisen individualismin nostamisen jalustalle. Pikemminkin hän pyrki kyseenalaistamaan liiallisen sitoutumisen ”yhteisön etiikkaan”.

<sup>1408</sup> Whyte 1956, 59–61.

<sup>1409</sup> Whyte 1956, 149–151, 440.

tion.<sup>1410</sup> Yrityselämässä ryhmätyö olikin noussut yhdeksi johtavista teemoista. Esimerkiksi McDonaldsista maanlaajuisen pikaruokaketjun tehnyt Ray Kroc painotti toistuvasti sopeutuvaisuuden merkitystä uusissa McDonalds-yrittäjiä valittaessa. Krocin mukaan ”organisaatio ei voi luottaa yksilöön, mutta yksilön täytyy luottaa organisaatioon”, ja siksi yhtiöön piti palkata vain mukautuvia konformisteja.<sup>1411</sup> Krocin henkilöstöpolitiikka vastasi näin melko tarkasti Whyten toteamusta, jonka mukaan nuorelle työntekijälle luvattiin, että ”kun olet lojaali yhtiölle, niin yhtiö on lojaali sinulle”.<sup>1412</sup> Yrityksen, yhteisön ja ryhmän etu oli tärkeämpää kuin yksilön etu.

Whyte löysi yhteisöideologiasta esimerkkejä myös populaarifiktiosta. Whyte analysoi tarkoitushakuisin esimerkein fiktiota ja päätteli, että yhä useammassa romaanissa tai elokuvassa yhteiskunta nousee yksilön sijaan sankariksi. Tällainen yhteiskunta sankarina -piirre oli Whyten mukaan ominaista tarinoille, joissa yksilöllisten ratkaisujen sijaan korostetaan ryhmän, yhteistyön ja yhteisön merkitystä.<sup>1413</sup> Yksilön ja yhteisön problemaattista suhdetta pohdittiin esimerkiksi Sloan Wilsonin menestysromaanissa *Harmaapukuinen mies* (The Man in the Grey Flannel Suit, 1955), joka kuvasi sodasta palanneen, työelämän kiristyneisiin vaatimuksiin ja perhe-elämän odotuksiin sopeutuvan valkokaulustyöläisen elämää.<sup>1414</sup> Sen päähenkilöllä, esikaupungissa asuvalla avioparilla, on periaatteessa kaikki asiat kunnossa, mutta silti heidän onneaan jäytää selittämätön epätietoisuus ja tyytymättömyys. Elämä organisaatioihmisenä ei vastannutkaan kulutuskulttuurin luomia oletusarvoja.

Riesmanin ja Whyten kuvaama yksilön ja yhteisön konflikti oli teemana luetavissa huomattavan monesta 1950-luvun yhdysvaltalaisesta elokuvasta. Peter Biskind nostaa yksilön ja yhteiskunnan arvostiridiidan aikakauden elokuvien ideologiaa leimaavaksi tunnuspiirteeksi. *Varastetut ihmiset* ei suinkaan ollut ainoa elokuva, jossa omatuntonsa ääntä seuraava päähenkilö joutuu yksin taistelemaan vihollista vastaan. Varsinkin lännenelokuvissa sankarin suhde ympäröivään yhteisöön oli näkyvästi esillä. Monissa 1950-luvun lännenelokuvissa päähenkilö oli yhteisölleen katkeroitunut, kosta etsivä tai muuten ristiriitainen hahmo.<sup>1415</sup> Will Wright nosti vaikutusvaltaisessa tutkimuksessaan (1977) yksi-

<sup>1410</sup> Vastaavanlaista kritiikkiä esitti Daniel Bell, jonka mukaan psykologinen suostuttelu oli korvannut autoritaarisuuden työntekijöiden johtamisessa. Se oli samalla johtanut kasvavaan ”mukautumisen” paineeseen ja luovuuden kaikkoamiseen työnteosta. Pells 1989, 193–194.

<sup>1411</sup> Halberstam 1993, 165.

<sup>1412</sup> Whyte 1956, 143.

<sup>1413</sup> Whyte 1956, 276, 283.

<sup>1414</sup> *Harmaapukuisen miehen* merkityksestä sukupolviromaanina ks. Halberstam 1993, 521–526 ja O’Neill 1989, 28.

<sup>1415</sup> Ks. esim. Slotkin 1998 (1992), 379–381.

lön ja yhteisön suhteen lännenelokuvan ideologisen muutoksen ilmapuntariksi. Tärkeimpänä kysymyksenä Wrightin analyysissä on se, onko sankari osa yhteisöä, integroituuko sankari tarinan kuluessa yhteisöön vai erkaneeko hän lopulta sen arvoista.<sup>1416</sup> Wright otti Fred Zinnemannin ohjaaman *Sheriffin* (High Noon, 1952) esimerkiksi ”siirtymäteeman” elokuvista, joissa sankari on aluksi yhteisön jäsen, mutta pettyy sen arvoihin ja kääntää sille selkensä.<sup>1417</sup> *Sheriffissä* Gary Cooperin esittämä sheriffi Kane joutuu yksin taistelemaan kaupunkiin saapuvia rikollisia vastaan, kun kaupunkilaiset kääntävät hänelle yksi toisensa jälkeen selkensä. Elokuvan asetelmaa, jossa yhteisö hylkää moraaliltaan taipumattoman sankarin ja pakottaa tämän kohtaamaan viholliset yksin, on usein pidetty vasemmistolaisena metaforana Hollywoodin kommunistivainoista. Elokuvan käsikirjoittaja Carl Foreman oli HUAC:n kuulusteltavana elokuvaa kuvattaessa, ja on jälkeempäin todennut, että se oli allegorinen kuvaus Hollywoodista.<sup>1418</sup> Elokuvalla onkin yhteys filmikaupungin tilanteeseen: työpaikkansa ja kansalaisluottamuksensa menettäneet mustan listan käsikirjoittajat joutuivat yhteisönsä (Hollywood) hylkäämiksi ja kohtasivat vihollisensa (HUAC) lähes yksin.

Peter von Bagh (2009) korostaa, että pidäkkeetön individualismi ja kasvoton kollektiivi olivat vastakkain monissa kylmän sodan varhaisvaiheen elokuvissa samanaikaisesti, kun konformistinen paine yhdenmukaisuuteen kasvoi yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa. Siksi *Sheriffiä* tai *Varastettuja ihmisiä* voitiin lukea täysin vastakkaisilla tavoilla.<sup>1419</sup> Konservatiivi, liberaali tai vasemmistolainen katsoja tulkitsee elokuvien yksilö/yhteisö -vastakkainasettelun kukin omasta näkökulmastaan.<sup>1420</sup> *Sheriffissä* esitettyä negatiivista yhteisökuvaa voi lukea myös suhteessa David Riesmanin ”inner directed/other directed” -käsitepariin. Omatuntonsa ääntä seuraava sheriffi Kane ei voi luovuttaa, vaikka muut kaupunkilaiset vetäytyvät pelkurimaisesti ja hylkäävät yhteisön puolesta taistelevan sankarin ratkaisevalla hetkellä. Kane ei toimi viiteryhmän painostuksen, vaan opittujen moraalikoodien mukaan. *Varastettujen ihmisten* Milesin tapaan hän hakee apua yhteisöstä vain huomatakseen jääneensä yksin taistelemaan vihollista vastaan. Molemmissa yhteisön ideologia osoitetaan siten epäilyttäväksi

<sup>1416</sup> Wright 1977, esim. 150–152.

<sup>1417</sup> Wright 1977, 75–77; Salmi 1993, 163–165.

<sup>1418</sup> Hoberman 2011, 205–208. *Sheriffin* ideologisista asetelmista ks. myös Biskind 1989, 44–49. Biskind tosin toteaa, että *Sheriffin* yksilön ja yhteisön peruuttamatonta ristiriitaa korostava perusasetelma muistuttaa ”oikeistolaisia” elokuvia.

<sup>1419</sup> von Bagh 2009, 200. Esimerkkinä individualismin pidäkkeettömästä ihailusta von Bagh mainitsee Ayn Randin menestysromaanin pohjautuvan *Pilvenpiirtäjän* (*The Fountainhead*, O: King Vidor, 1949).

<sup>1420</sup> Aikalaisvastaanotossa *Sheriffiä* luettiin sekä allegoriana Hollywoodin kommunistivainoista että pyrkimyksenä oikeuttaa Yhdysvaltain osallistumista Korean sotaan. Hoberman 2011, 213–215.

tavalla, joka etäisesti muistuttaa Riesmanin tai Whyten määritelmiä tukahduttavasta yhteisöllisyydestä.

Aatehistorioitsija Richard H. Pellsin (1989) mukaan sekä Riesman että Whyte yrittivät määritellä uudelleen individualismin ja henkilökohtaisen vapauden olemusta sodanjälkeisessä Yhdysvalloissa. Sekä Riesman että Whyte korostivat, kuinka tärkeää yksilön oli säilyttää autonominen asema suhteessa ryhmäpaineisiin. Yksilön tuli vapautua, mutta ei kuitenkaan kapitalismin kahleista, vaan muiden ihmisten ja organisaatioiden tukehduvasta syleilystä.<sup>1421</sup> Niinpä sekä *The Lonely Crowd* että *The Organization Man* voidaan lukea perinteisen yhdysvaltalaisen individualismin puolustuksena siitäkkin huolimatta, että kumpikin irtisanoutui individualismin ylikorostamisesta ja 1800-luvun vapaan miehen yksilöllisyyden nostalgisoinnista. Kummassakin yksilöllisyyden menettäminen oli paljon suurempi uhkatekijä kuin ”yhteishengen” vaarantaminen. Kummankin maalituluna oli pakottava yhdenmukaisuus, joka levitti – palkoimisyuden lailla – lonkeroitaa niin yritys-elämään kuin sosiaalisiin suhteisiin. Kumpikin pikemminkin kuvaili vallitsevaa tilannetta kuin etsi sille aktiivisesti vaihtoehtoja. Teoksensa lopussa Whyte julkilausuu epäilynsä yhteisöideologiaa vastaan, ja tiivistää organisaation harmonisten lupauksen ja ristiriitaisen todellisuuden eron. Yhteisön ja yksilön ristiriita oli ratkaisematon, ja ideologia joka tarjoaisi siihen helpolta näyttävän ratkaisun, olisi valheellinen. Yksilön ja yhteisön välillä ”on aina ja tulee aina olla” ristiriita. Siksi myös ”organisaation tarjoama mielenrauha merkitsee antautumista”.<sup>1422</sup>

Whyten analyysi yksilön ja yhteisön intressien peruuttamattomasta ristiriidasta muistuttaa erehdyttävästi *Varastettujen ihmisten* artikuloimaa huolta yksilöstä massoituneen yhteisön puristuksessa. Sitä on myös kiinnostavaa verrata muihin tieteiselokuviin, kuten esimerkiksi Roger Cormanin ohjaamaan *It Conquered the Worldiin*, jonka loppumonologiassa vastustetaan pyrkimystä ”täydelliseen” yhteiskuntaan. Siinä korostetaan, että ihmisen on löydettävä oma tiensä ja tehtävä omat virheensä. Mikään ei tule ilmaiseksi, eikä täydellisuuden etsiminen tuota muuta kuin menetyksiä ja pettymyksiä:

Hän oppi, liian myöhään, että meidän on löydettävä oma tiemme ja tehtävä omat virheemme, että emme voi saada täydellisyyttä lahjaksi ulkopuolelta annettuna. (...). Ihminen on aina unelmoinut raadannan ja kärsi-

<sup>1421</sup> Pells 1989, 246–248. Pells korostaa, että vaikka Riesmanin ja Whyten ajatukset olivat monessa suhteessa radikaaleja, he kuitenkin tekivät selvän pesäeron sosialismiin.

<sup>1422</sup> Whyte 1956, 448. Elämäntavassa ja asumismuodossa, jossa lähes kaikkien talot olivat samanlaisia (Whyte mainitsee esimerkiksi Lewittownin), toisista erottautuminen näkyi pienissä asioissa, kuten pihan hoidossa tai kulutustavaroiden hankkimisessa. Näin Whyten mukaan ryhmä itse asiassa määrittää, milloin luksustavaroista tulee välttämättömyyksiä, jotka kaikkien on käytännössä hankittava. Ks. Whyte 1956, 345–347.



myksen lopusta. Mutta sitä ei voi ottaa annettuna. Se täytyy saavuttaa. On toivoa – mutta sen täytyy sisältä pain, ihmisestä itsestään.<sup>1423</sup>

Maailman ongelmat eivät ratkea itsestään, vaan yksilön aktiivisella toiminnalla. Kun yhteiskunta on valmis ja täydellinen, se on menettänyt elinvoimaisuutensa: utopia on muuttunut dystopiaksi. Etuja ei voi ottaa annettuina, eikä edistystä voi olla ilman yksilöllistä kamppailua menestyksestä. Mahtipontisella loppupuheella yhdysvaltalainen, yksilön vapautta ja vastuullisuutta painottava näkemys manifestoidaan elokuvan sanomaksi. Vaikka loppumonologi viittaa muukalaisen edustamaan pakkovaltaan, sen voi tulkita myös yleisemmäksi kommentiksi yksilön ja kollektiivisuuteen pyrkivän yhteisön suhteesta – kuin myös yksilön arvoa kunnioittavan ja totalitaarisen yhteiskunnan erosta. Utopistiset pyrkimykset kärsimyksen lopettamiseksi johtavat vain yksilöä alistavan järjestelmän syntymiseen.

Bruno Ve Sotan ohjaamassa *The Brain Eaters*issa muukalaisten maailman kollektiivisuutta ja täydellisyyttä valaistaan samankaltaisin sanamuodoin. Elokuvassa, joka plagioi Heinleinin *The Puppet Masters* -romaanin, muukalaiseksi muuttunut professori Cole (Leonard Nimoy) keskustelee elokuvan tiedemies-sankarin, tohtori Ketteringin kanssa (Ed Nelson). Parrakas, valkoiseen kaapuun pukeutunut Cole esiintyy profetan lailla saarnatessaan muukalaisten yhteiskunta-ideaalin virheettömydestä:

Kettering: Oletan, että olette samanlainen kuin muut. Ei omaa tahtoa. Otatte käskynne niskassanne olevalta oliolta.(...)

Cole: Olemme täydellisessä harmoniassa. Olemme erottamattomia. Meillä ei ole sellaista päämäärien ristiriitaa kuin ihmiskunnan keskuudessa. Emme osallistu taisteluun emmekä minkäänlaiseen väkivaltaan.(...) Yhteiskuntajärjestelmämme on puhdas ja viaton. Se on järjestetty matemaattisella tarkkuudella. Me tulemme pakottamaan ihmisen elämään, joka on vapaa riidoista ja kuohunnasta.<sup>1424</sup>

Colen hahmottama muukalaisten utopia on suunniteltu ja ”valmis” yhteiskuntamalli. Ristiriidaton yhteisö nostetaan ihmiskunnan väkivaltaisen ja konfliktien täyttämän elämänmuodon vaihtoehdoksi. Tulevaisuuden rauhanomainen yhteiskunta syntyy, kun ihmiset pakotetaan ristiriidattomaan elämään. *Uhkavaatimus maalle* sisälsi vastaavan idean rauhaan pakottamisesta, mutta siinä se esitettiin perusteltuna pyrkimyksenä kolmannen maailmansodan estämiseen. Toisin kuin Wisen elokuvassa, *The Brain Eaters*issa rauhanpuhe näyttätyy

<sup>1423</sup> *It Conquered the World* 1956, 1: 07–1: 08; *It Conquered the World*, Screenplay by Lou Rusoff, 107–108.

<sup>1424</sup> *The Brain Eaters* 1958, 0: 51–0: 53.

vain osana muukalaisten häikäilemätöntä invaasiota. Puheen vaikutelma jää absurdiksi, sillä niskaan kiinnittyvät parasitit, toisin kuin *Varastettujen ihmisten* palkoihmiset, eivät todellakaan näytä olevan mikään varteenotettava vaihtoehto vallitsevalle yhteiskuntajärjestykselle. Joka tapauksessa tässäkin muukalaisuus identifoidaan puhtaaseen järkeen ja yhteiskuntaan, jossa vallitsee totaalinen samuus ja ”rauha”.

Myös Roger Cormenin ohjaamassa *War of the Satellites* tiedemiehen hahmon ottanut muukalainen edustaa ”ylivoimaisen älykäästä” rotua, joka yrittää estää satelliittien lähettämisen avaruuteen. Muukalaisten yhteiskuntarakennetta ei elokuvassa sen tarkemmin täsmennetä, mutta muukalaisen (Richard Devon) ja Johnin (Jerry Barclay) dialogista on löydettävissä tähän tulkinnallinen vihje. Muukalainen tarjoaa Johnille mahdollisuutta ”liittyä heihin”, mutta kauhistunut John kieltäytyy: ”synnyin ihmiseksi ja kuolen mieluummin ihmisenä ennen kuin liityn rotuun, joka tappaa viattomia ihmisiä abstraktien ideoiden vuoksi”.<sup>1425</sup> Muukalaisten maailma on älyn maailma, jossa ihmishengellä tai yksilöllisillä tunteilla ei ole merkitystä kokonaisuuden kannalta. *The Brain Eatersin* tavoin *War of the Satellitesin* muukalaiset edustavat jonkinlaista puhdasta älykkyyttä ja abstrakteja ideoita.

Muukalaisten yhteiskunta on *Varastetuissa ihmisissä* ja *The Brain Eatersissa* ”täydellinen”. Näissä dehumanisaatiokuvauksissa muukalaisten maailma on staattinen, näennäisen ristiriidaton ja rauhallinen. Erot mahdollistava dynamiikka ja kilpailu ovat poissa ja yhteiskunta on jähmettynyt tilaan, jossa kaikki ovat samanlaisia. Miksi invaasioelokuvasta toiseen toistuu tällainen vastakkainasettelu virheettömän kollektiivisen yhteisön sekä epätäydellisen ja yksilöön luottavan yhteisön välillä? Dualismi on mahdollista tulkita kahdella tavalla: joko utopistisen yhteisöideologian tai sitten automaattisen yhdenmukaisuuden kritiikkinä. Kritiikin kohteeksi voidaan vastakkainasettelussa siis ymmärtää sekä kollektivistinen totalitarismi että ylirationaalinen, ihmisyyttä kaventava rationalismi.

Konformismin pelko liittyi huoleen persoonallisuustyyppien muutoksesta. Riesmanin other-directed/inner-directed -antagonismi oli tunnetuin esimerkki tästä, mutta myös muut yhteiskuntakriitikot käyttivät vastaavanlaisia ilmaisuja. Esseessään ”Post-Historic Man” Mumford kuvasi sivilisaatiokehitystä, jossa kapitalismi, byrokraatia ja automatisaatio johtivat mekaanisesti kontrolloituun yhteiskuntaan sekä uuteen ihmistyyppiin, ”jälkihistorialliseen ihmiseen”. Ihmistyyppiin, joka sopeutuu täydellisesti vallitsevaan systeemiin – ja muuttuu lopulta itsekkin koneeksi. Ihmistyyppiin, jolle ”vanhan maailman” uskonnon ja kulttuurin hyveet ovat vieraita ja epätarkoituksenmukaisia. Mekanisoitunut

<sup>1425</sup> *War of the Satellites* 1958, 0: 39–0: 41.

kulttuuri halusi standardisoida ja kesyttää sekä luonnon että ihmisen. Juuri urbanisoituva Yhdysvallat tuotti Mumfordin mukaan ympäristön, jossa tämä ”yhdenmukainen ihmistyyppi” kasvoi ja kehittyi.<sup>1426</sup>

Myös Erich Fromm oli huolestunut kulttuurin yhdenmukaistumisesta, yhteiskunnallisesta prosessista, joka uhkasi yksilön perustarpeita. Frommin näkemys vapauden ongelmallisuudesta ja identiteetin häviämisestä modernissa yhteiskunnassa ei ollut kaukana Siegelin pessimistisestä käsityksestä palkoimisyuden yleistymisestä. Fromm kirjoitti jo teoksessaan *Pako vapaudesta* (Escape from Freedom, 1941) automaattisesta yhdenmukaisuudesta, joka määritelmänä muistuttaa Siegelin haastattelulausuntoja ”kipinän häviämisestä”

Tämä mekanismi on se ratkaisu, jonka modernin yhteiskunnan enemmistö nykyisin tekee. Sanoaksemme sen lyhyesti: yksilö lakkaa olemasta oma itsensä; hän omaksuu itselleen täydelleen sen persoonallisuuslajin, jonka kulttuurikaaviot hänelle tarjoavat; sen vuoksi hänestä tulee täsmälleen se, mitä kaikki muutkin ovat, ja mitä odottavat hänen olevan. (...) Ihmisestä, joka luopuu yksilöllisestä minästään, tulee automaatti, samanlainen kuin miljoonat muut automaattit hänen ympärillään, eikä hänen enää tarvitse tuntea olevansa yksin ja ahdistettu. Mutta tästä hän saa maksaa kohtalaisen kalliin hinnan: hän kadottaa itsensä.<sup>1427</sup>

*Terveessä yhteiskunnassa* Fromm vie vieraantumisen ja kulttuurin automatisoitumisen kritiikin vielä pidemmälle. Frommin mukaan sekä Yhdysvalloissa että Neuvostoliitossa ihmisistä oli tulossa ”automaatteja, jotka tottelevat ilman pakkoa”. Tuotannon kasvuun kytkeytyneet systeemit tuottivat ”koneita jotka toimivat kuin ihmiset ja ihmisiä jotka toimivat kuin koneet.”<sup>1428</sup> Fromm korosti, kuinka samankaltaisia Neuvostoliitto ja Yhdysvallat lopulta olivat. Molemmat yhteiskunnat perustuivat teollistumiseen, ja niiden tavoitteena oli tuotannon ja varallisuuden jatkuva kasvu. Molempia yhteiskuntia hallitsi johtajaluokka (managerial class) ja ammattipoliitikot. Yksilö on niiden keskitetyssä systeemissä vain järjestelmän osa, jonka tehtävänä on toimia saumattomasti kuin kone. Lännessä sopeuttaminen saavutetaan käyttämällä psykologista sopeuttamista, joukkosuggestiota ja rahapalkkioita, idässä näitä kaikkia sekä lisäksi terroria. Yhteiskuntien tulevaisuuskuvioiden hahmottamiseen Fromm lainasi analogian tieteiskirjallisuudesta: läntiset yhteiskunnat ovat nopeasti kehittymässä Huxleyn *Uljään uuden maailman* suuntaan, kun taas itäblokin maat elävät jo Orwellin *Vuonna 1984*:n maailmassa.

<sup>1426</sup> Mumfordin yhteiskuntakritiikistä ks. Henriksen 1997, 144–147.

<sup>1427</sup> Fromm 1976 (1941), 163. Käännös Markku Lahtela.

<sup>1428</sup> Fromm 1956, 358–359.

Frommin *Terveessä yhteiskunnassa* useaan otteeseen käyttämä Huxley-rinnastus on sovellettavissa myös *Varastettuihin ihmisiin*. *Uljas uusi maailma* (Brave New World, 1932) on Orwellin *Vuonna 1984*:n ohella tieteiskirjallisuuden kopioiduimpia dystopioita. Jos Orwell kuvasi sosialismin kehitystä, Huxley esitti vision yhteiskunnasta, jossa kapitalismin tehokkuus yhdistyi äärimmäiseen suunnitelmalliseen yhteiskuntajärjestelmään.<sup>1429</sup> Palkoihmisten yhteisömalli rinnastuu Huxleyn kuvaamaan, geenimanipulaation ja huumeiden hallitsemaan maailmaan.

Huxleyn romaanissa geenimanipulaatio on muuttanut koko yhteiskunnan perusteet. Naisten ei tarvitse enää synnyttää, sillä valtio kontrolloi ihmisen elämää jo munasolun hedelmöittämisestä lähtien. Ihmiset on jaettu eri kasteihin ja jokainen saa kastilleen ominaiset valmiudet ja koulutuksen. Vanhuus on uuden maailman ihmisille tuntematon käsite, sillä jokainen säilyy elämänsä läpi nuorekkaana ja virkeänä. Vapaa-ajan moninaiset harrastukset korvaavat turhan mietiskelyn, aikaa yksinoloon ei jää ja vaarallisia ajatuksia stimuloivat kirjat – vaarallisimpana tietysti Shakespeare – ovat kiellettyjä. Ei niitä juuri kukaan kaipaakaan, sillä hetkellinen masennus poistuu annoksella soma-huumetta tai uppoutumisella vapaan seksuaalisuuden tarjoamiin nautintoihin. Uskonnot eivät sovi tähän maailmaan, joten jumalien sijaan ihmiset palvovat ”meidän herraamme Fordia”. Tuloksena on ristiriidaton yhteiskunta, jota sen käytännön johtaja, ylivalvoja, kuvaa seuraavasti:

Maailma on nyt tasapainossa. Ihmiset ovat onnellisia: he saavat, mitä haluavat, eivätkä voi koskaan haluta sitä, mitä eivät voi saada. He tulevat hyvin toimeen, he ovat turvassa, he eivät koskaan ole sairaita, he eivät pelkää kuolemaa, he ovat autuaallisen tietämättömiä intohimosta ja vanhuudesta. Äidit ja isät eivät ole heidän vitsauksenaan, eikä heillä ole vaimoja tai lapsia tai rakastajia kiihottamassa voimakkaita tunteita. Heidät on oloutettu sellaiseksi, että he tuskin voivat käyttäytyä muulla tavoin kuin heidän on käytädyttävä.<sup>1430</sup>

*Uljas uusi maailma* muistuttaa palkoihmisten maailmaa. Kuten Siegelin elokuvassa, myös Huxleyn romaanissa päähenkilö on yhteisön ulkopuolinen, sisäistä ääntään kuunteleva yksilö: intiaanien parissa kasvanut Villi, joka tuodaan ”sivistyksen” pariin. Tunteellinen, Shakespearea siteeraava ja jatkuvaa sisäistä kamppailua käyvä Villi on sopeutumaton sivilisaation teennäiseen harmoniaan. Yhteiskunta on ehdollistanut ihmisen passiiviseksi kulutusautomaatiksi, jonka elämästä kaikki muodollista onnellisuutta ja siten myös yhteiskuntarakennetta uhkaavat vaaratekijät on minimoitu. Lapsesta asti yhteiskuntaan sopeutettu ih-

<sup>1429</sup> Huxleyn teoksesta ks. esim. Wuckel & Cassiday 1989, 136–139.

<sup>1430</sup> Huxley 1978 (1932), 223–224. Käännös J. H. Orras.

minen ei edes kaipaa muuta kuin mitä hänelle annetaan, sillä miellyttävän tapaksu elämä täyttää kaikki hänen tarpeensa. *Varastettujen ihmisten* palkoimisten lailla myös *Uljaan uuden maailman* ihmiset haluavat valita ongelmattoman maailman, ja siksi Villin vakuutellut Jumalan olemassaolosta tai ikuisesta rakkaudesta ovat heille vain takapajuisen alkuausukkaan huvittavaa höpinää.

Myös Ray Bradburyn *Fahrenheit 451*:ssä korostuu *Uljaan uuden maailman* ja *1984*:n lailla yksilön kamppailu totalitaarista järjestelmää sekä mielen manipulointia vastaan. Bradburyn romaani muistuttaakin sekä Huxleyn että Orwellin teoksia osoittaessaan, kuinka totalitaarisen järjestelmän ytimessä on täydellinen samanlaisuus:

Kaikki eivät ole syntyneet tasa-arvoisina, niin kuin perustuslaissa sanotaan, vaan kaikista *tehdään* tasa-arvoisia. Jokainen on kaikkien muiden peilikuva, silloin kaikki ovat onnellisia, sillä ei ole mitään vuoria joiden juureen olisi kyyristyttävä, joihin tarvitsisi verrata itseään.<sup>1431</sup>

Kuten *Varastetuissa ihmisissä*, myös *Fahrenheit 451*:ssä uhkakuvana on yksilöllisyyden häviäminen ja kaikkien sopeutuminen osaksi ”onnellista” massaa. Ristiriidat, suuret tunteet ja konfliktit – ja erityisesti ajatuksia stimuloiva kirjallisuus – uhkaavat totalitaristista järjestelmää. Idealismistaan ja uskostaan kiinni pitävälle yksilölle jää vain vähän vaihtoehtoja tällaisessa maailmassa. Huxleyn pessimistinen näkemys ei anna paljoa toivoa: sivilisaation hylännyt Villi ajautuu itsemurhaan. Paljon paremmalta ei näytä hysterisenä huutavan Milesin kohtalo *Varastettujen ihmisten* alkuperäisessä loppukohtauksessa.

## Tunteiden kuolema

Yksilöllisyyden häviämisen ohella *Varastetuissa ihmisissä* uhattuna on myös inhimillinen tunneskaala. Tämä tunteiden kuolema onkin Finneyn romaanin ja Siegelin elokuvan kiinnostavimpia piirteitä. Romaanilla ja elokuvalla on yhtymäkohtia yhteiskuntakriitikkojen määritelmiin inhimillisen kulttuurin kaatumisesta teknologian hallitsemassa ja esineellistyvässä kulttuurissa. Lewis Mumford kuvasi jälkihistoriallista ihmistä vuoden 1956 esseessään:

Jälkihistoriallisen ihmisen toimintatavoissa ei ole sijaa sympatialle ja empatialle, kyyville asettua toisten ihmisten asemaan ja rakastaa heitä, sillä jälkihistoriallinen kulttuuri vaatii, että kaikkia ihmisiä pitäisi kohdella esineinä.<sup>1432</sup>

<sup>1431</sup> Bradbury 1998 (1953), 73. Käännös Juhani Koskinen.

<sup>1432</sup> Sit. Henriksen 1997, 147.

Mumford asetti jälkihistoriallisen kulttuurin kauhukuvaksi empatian ja rakkauden väistymisen. Uuden, mekaanisen ja kylmän kulttuurin erotti vanhasta nimenomaan se, että se kohteli ihmisiä esineinä ja pyrki muuttamaan heidät toistensa kaltaisiksi koneihmisiksi. Empatialla ja rakkaudella oli tässä maailmassa vain välinearvoa, jos sitäkään. Uskonto, rakkaus ja kaikki tuottavuutta haittaavat tunteet oli lakaistava syrjään edistyneemmän, standardisoidun identiteetin tieltä. Kuvaus sopii *Varastetujen ihmisten* palkoihmisiin, joiden yhteisössä tunteilla ei ole mitään merkitystä. Elokuvan merkittävin dialogi käydään Milesin ja muukalaiseksi muuttuneen psykologi Danny Kaufmanin välillä, kun Miles ja Becky näyttävät olevan viimeiset ihmiset palkoihmisten täyttämässä Santa Mirassa. Ihmisten ja muukalaisten konflikti tiivistyy juuri kysymykseen tunteista ja rakkaudesta:

Miles: Emme ole viimeiset ihmiset jäljellä. He tulevat tuhoamaan teidät.

Danny: Huomenna et halua heidät tekevän sitä. Huomenna olet yksi meistä.

Miles: Rakastan Beckyä. Tunnenko huomenna samoin?

Danny: Ei rakkautta tarvita.

Miles: Eikö ole tunteita? Teillä ei siis ole tunteita, vain itsesuojeluvaisto. Ette voi rakastaa tai tulla rakastetuksi, vai kuinka?

Danny: Niin kuin se olisi kauheaa. Usko minua, ei se ole. Olet ennenkin ollut rakastunut. Se ei kestänyt. Ei se koskaan kestä. Rakkaus, kaipaus, kunnianhimo, uskollisuus. Ilman niitä elämä on niin yksinkertaista.<sup>1433</sup>

Dialogin vertailu Finneyn romaaniin osoittaa, että vaikka käsikirjoitusta muokattiin useaan kertaan, romaanin vaikutus tuli lopullisessa versiossakin hyvin esille. Psykologi yrittää romaanissa vedota Milesiin lähes samoin argumentein:

Kunnianhimo ja jännitys – mitä hyvää niissä on?(..). Ja tarkoitatko, että kaipaat huolia ja murheita, jotka katoavat niiden myötä? Ei se ole huonoa, Miles, ja tarkoitan sitä. Se on rauhallista ja hiljaista.<sup>1434</sup>

Uudessa maailmassa ei ole sijaa rakkaudelle, surulle, kaipuulle tai muillekaan yhteisön etua ja toimintakykyä uhkaaville tunteille. Ihminen muuttuu koneeksi, joka harhailee läpi elämänsä ilman suuria tunnekuohuja. Yksilön tunnemaail-

<sup>1433</sup> *Varastetut ihmiset* 1956, 1: 00 –1: 01. Ks. myös *Invasion of the Body Snatchers. The Continuity Script*, IBS, 88–89. Dannyn repliikki: “You say it as if it were terrible. Believe me, it isn’t. You’ve been in love before. It didn’t last. It never does. Love. Desire. Ambition. Faith. Without them life’s so simple, believe me”.

<sup>1434</sup> ”Ambition, excitement-what’s so good about them? (...) And do you mean that you’ll miss the strain and worry that goes along with them? It’s not bad, Miles, and I mean that. It’s peaceful, it’s quiet.” Finneyn romaanissa psykologin roolihahmon nimi on Manny Kaufman, Siegelin elokuvassa Danny Kaufman. Finney 1995 (1955), 178.

ma menettää merkityksensä, mutta tilalle tulee rauhallinen tietoisuus täydellisestä ykseydestä, jossa yksilölliset vaatimukset ja tarpeet ovat hävinneet. Palkoihmiset ovat kylmän rauhallisia ja laskelmoivia, mutta he eroavat *Avaruuden pirujen* kauko-ohjatuista ihmisroboteista. Viholliseksi muuttuneen psykologin vakuuttelu uuden olotilan onnellisuudesta tekee *Varastettujen ihmisten* hirviökuvasta paljon moniulotteisemman kuin invaasioelokuvissa yleensä. Tunteiden kuolema vie yksilön elämästä särmät, mutta tuo mukanaan tasaisen rutiinin tuoman turvallisuuden. Palkoihmiset ovat luopuneet menestyksen tavoittelusta niin rakkauselämässä kuin sosiaalisissa suhteissa. Rakkauden ohella heiltä puuttuu kunnianhimo.<sup>1435</sup> Palkoihmiset ovat vapaita maallisesta kärsimyksestä. Kuitenkin elämä ilman tunteita ja kärsimystä antaa heidän olemukselleen myös transsendenttejä piirteitä.

Palkoihmisten yhteisössä kiteytyy se kritiikki, jota Erich Fromm esitti modernisoituvan yhteiskunnan automaatioprosessia kohtaan. Myös Frommin analyysissä surullisinta tässä kehityskulussa oli keinotekoinen onnellisuus, joka korvasi aidot tunteet.

Tämä vieraantuminen ja automatisaatio johtavat yhä lisääntyvään järjetömyyteen. Elämällä ei ole merkitystä, ei ole iloa, ei ole uskoa, ei realiteetteja. Kaikki ovat ”onnellisia” – paitsi että he eivät tunne, järkeile tai rakasta.<sup>1436</sup>

Cormanin *It Conquered the World* -elokuvassa on havaittavissa samantyyppinen tunteiden häviämisen problematiikka. Muukalaista auttava petturi, tiedemies Tom Anderson (Lee Van Cleef), vakuuttaa vaimolleen Clairelle (Beverly Garland), kuinka dehumanisaatio on onnellinen tila:

Tom: Heidän mielensä on kirkkaampi kuin mitä he koskaan uskoivat mahdolliseksi. Vain kaikki turha on poissa: viha, katkeruus, unelmat, kaikki se joutava hölynpöly.

Claire: Myös tunteet?

Tom: Kyllä, myös tunteet.<sup>1437</sup>

”Turhat” tunteet on se ominaisuus, joka toimii elokuvissa *It Conquered the World* ja *Varastetut ihmiset* jakolinjana ihmisten ja muukalaisten välillä. Tunteiden merkitystä ja roolia pohditaan myös toisessa Roger Cormanin ohjaamas-

<sup>1435</sup> Finneyn romaanissa muukalaisten kunnianhimon puutteen symbolina on kyvyttömyys hoitaa pihatöitä. Siinä asukkaiden ”muutoksen” tunnistaa juuri siitä, että pihatyöt ovat tekemättä, kuin osoituksena muukalaisten ja yhdysvaltalaisen yhteiskunnan eroista. Kilpailevan ja tehokkaan yksilön sijaan taloa asuttaa ympäristöstään piittaamaton palkoihminen.

<sup>1436</sup> Fromm 1956, 359.

<sup>1437</sup> *It Conquered the World* 1956, 0: 33– 0:34; *It Conquered the World*. Screenplay by Lou Rusoff, 55 (kohtaus 106).

sa invaasioelokuvassa *Not of This Earth*, jonka loppukohtauksessa päähenkilöt seisovat muukalaisen haudalla. Vihamielinen, invaasiota valmistellut ja ihmisverta janonnut muukalainen on kuollut. Päähenkilöt Nadine (Beverly Garland) ja Harry (Morgan Jones) kuitenkin pohtivat, pitäisikö kylmäkiskoista valloittajaa kohtaan tuntea edes pientä sympatiaa:

Harry: Tavallaan olen pahoillani hänen puolestaan.

Nadine: Miksi pahoillasi?

Harry: Koska hän on oli niin kaukana kotoa, niin kaukana kaikesta, mitä hän tunsi.

Nadine: En voi olla pahoillani hänen puolestaan. Hänellä ei ollut sellaisia tunteita kuin meillä. Se oli vieras olio, joka tuli tänne tuhoamaan meidät.<sup>1438</sup>

Muukalaisen tunteettomuus oli ratkaiseva erottava tekijä ihmisten ja muukalaisten välillä. Juuri se teki muukalaisesta vieraan ja vihollisen. Tunteet oli nostettu esiin jo Cormanin tuottamassa ja David Kramarskyn ohjaamassa elokuvassa *The Beast with a Million Eyes* (1955), joka on, heikosta elokuvallisesta toteutuksestaan huolimatta, tärkeä teos dehumanisaatiokaavan kehityksessä. Yllättävää kyllä, tieteiselokuvaa käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa se on lähes täysin unohdettu.<sup>1439</sup>

*The Beast with a Million Eyes* korostaa ydinperheen ja muukalaisen vastakkainasettelua tavalla, joka oli poikkeuksellista aikakauden tieteiselokuvassa. Mitä voimakkaampi on perheen sisäinen koheesio, sitä huonommin muukalainen pystyy vaikuttamaan heihin. Muukalaisen tuoma uhka osoittaa perheelle, mikä on heidän todellinen vahvuutensa. Aviopari Allan ja Carol keskustelevat lopussa muukalaisen (Beast) kanssa. Dialogissa perheen vahvuus eksplikoidaan tarkasti:

Allan: Olet näyttänyt minulle, mikä on meidän vahvuutemme. Se ei ole mielen vahvuutta, vaan se on jotain paljon voimakkaampaa. (...) Haluat siis tietää salaisuutemme? Hyvä on, kerron sinulle. Et kylläkään ymmärrä sitä. Itse asiassa se valkeni vasta minullekin. Se on maailman yksinkertaisin asia. Me kutsumme sitä rakkaudeksi.

Beast: Mitä se on?

Allan: Se on meissä oleva tarve kurkottaa itsemme ulkopuolelle.

<sup>1438</sup> *Not of this Earth* 1957, 1: 03–1: 05.

<sup>1439</sup> Elokuva on tietysti mainittu Bill Warrenin hakuteoksessa, mutta muuten se on tutkimuksessa sivuutettu. Poikkeuksena on Vivian Sobchack, joka tutkimuksessaan mainitsee elokuvan, tosin vain ohimennen. Sobchack 2001 (1987), 113–114.



Carol: Se tarkoittaa, etteivät ihmiset ole yksin eikä ihmisen mieli ole yksin. Se on siinä, Allan. Se on meidän vahvuutemme. Olemme kiinnittyneitä toisiimme. Sitä rakkaus tarkoittaa.<sup>1440</sup>

Ihmisten vahvuus ei ole älyn, vaan tunteen vahvuutta. Älykkyys tai mielen vahvuus on toissijainen asia. Tärkeintä on kyky rakastaa, kyky empatiaan ja empaattiseen yhteenkuuluvuuteen. Onkin mielenkiintoista, että vuoden sisällä ilmestyneet *The Beast with a Million Eyes*, *It Conquered the World* ja *Varastetut ihmiset* paikansivat muukalaisten ja ihmisten keskeisen eron nimenomaan tunteiden kokemiseen.

*The Beast with a Million Eyes* kuitenkin eroaa *Varastetuista ihmisistä* ja muista dehumanisaatiokuvauksista. Siinä muukalainen näyttäytyy jossain määrin surullisena hahmona, joka on menettänyt inhimillisyytensä muututtuaan ”superaivoksi”. Muukalainen muistaa kuulleensa jotain sellaisesta asiasta kuin rakkaus, mutta hänelle se on ”heikkoutta, ei vahvuutta”. Tämä häivähdyksenomainen muisto inhimillisestä kokemuksesta erottaa elokuvan muukalaisen sekä *Varastettujen ihmisten* palkoihmisistä että *It Conquered the Worldin* tunteettomasta muukalaisesta. Päähenkilö Allan spekuloikin muiston inhimillistä alkuperää:

Allan: Kerran hänen kaltaisensa olio on saattanut olla jotain meidän kaltaistamme, ennen kuin he kehittyivät tuollaisiksi superaivoksi, tuollaisiksi hirviömaisyksiksi. Mutta he menettivät jotain sen myötä. Hetken ajan hän muisti, hän tunsi. Luulen, että hän muisti menettäneensä sielunsa.<sup>1441</sup>

*Varastetuissa ihmisissä* muukalaisten maailman yhteenkuuluvuus on uhkaavalla tavalla täydellistä. Sen vastakohtana on päähenkilöiden individualismi ja yksilöllinen rakkaus. *The Beast with a Million Eyes* poikkeaa puolestaan yksilöllisyyden ihannoinnista, sillä siinä yksilöt ovat yksinäisinä heikkoja ja alttiita muukalaisen hyökkäyksille. Siinä ihmisten yhteenkuuluvaisuus asetetaan yksilön edelle. Yhteenkuuluvaisuuden vastakohtana ei ole muukalaisten yhteisöllisyys, koska sellaista ei näytä ylipäänsä olevan muukalaisen maailmassa. Sen sijaan vastakohtana on yksinään toimivan muukalaisen yliälyllisyys ja kykenemättömyys empatiaan. *The Beast with a Million Eyes* -elokuvan ihanteena on nimenomaan yhteisöllinen rakkaus, joka ei ole vain perheen sisäistä rakkautta, vaan yleisempää ihmisten välistä solidaarisuutta. Ero on pieni, mutta merkittävä: *Varastettujen ihmisten* eräänä uhkakuvana on yksilöllisen minän ja tuntei-

<sup>1440</sup> *The Beast with a Million Eyes* 1955, 1: 10–1: 12.

<sup>1441</sup> *The Beast with a Million Eyes* 1955, 1: 12–1: 13.

den kuolema, kun taas *The Beast with a Million Eyes* -elokuvassa uhkakuvana on perheen (ja laajemmin ihmiskunnan) yhteisöllisyyden rapautuminen.

*Varastetuissa ihmisissä* palkoihmisten piirittämät Miles ja Becky pohtivat dialogissaan juuri ihmisyyden ja inhimillisyyden häviämisen merkitystä:

Miles: Olen työssäni nähnyt, kuinka ihmiset ovat antaneet inhimillisyytensä kuihtua pois. Se on vain tapahtunut hitaasti eikä kertaheitolla. Heitä se ei tuntunut haittaavan.

Becky: Tuo pätee vain joihinkin ihmisiin, Miles.

Miles: Se pätee kaikkiin meistä, vähän. Me kovetamme sydämemme ja muutamme tunteettomiksi. Vasta kun joudumme taistelemaan inhimillisyytemme puolesta tajuamme, kuinka kallisarvoista se meille on.<sup>1442</sup>

Kohtauksen tehoa lisää sen muusta elokuvasta poikkeava valaistus. Ikkunasta tuleva valo alleviivaa vuorosanojen ja kohtauksen merkitystä elokuvassa. Milesin repliikki inhimillisyyden vähittäisestä ehtymisestä osoittaa, että kyse ei ole vain palkoihmisten uhkakuvasta, vaan laajemmasta ja syvällisemmästä kehityskulusta. Käsikirjoituksen viimeistelyvaiheessa kirjoitettu repliikki antaa ymmärtää, että palkoihmiseksi muuttuminen on osa tapahtumaketjua, joka on hyvää vauhtia etenemässä yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa.<sup>1443</sup>

Finneyn romaanissa sama idea inhimillisyyden häviämisestä teknistyvässä yhteiskunnassa ilmaistaan Milesin pohdintana, mutta kirjan alkupuolella ja eri yhteydessä kuin elokuvassa.<sup>1444</sup> Finneyn romaania tarkastellut Mark Jancovich korostaa, että palkoihmisten invaasio on loogista jatkoa prosessille, joka oli jo muutenkin käynnissä Yhdysvalloissa ja joka ei ollut vain uhkaava vaan viettelevän houkutteleva.<sup>1445</sup> Milesin repliikki inhimillisyyden hiljaisesta häviämisestä vahvistaa tämän huomion. Kuten Erich Frommin ja Lewis Mumfordin modernisaatiokritiikissä, myös *Varastetuissa ihmisissä* inhimillisyyden häviäminen oli keskeinen modernin yhteiskunnan uhkakuva. *Varastetut ihmiset* käsittelee lopulta juuri sitä Frommin kuvaamaa automaattista yhdenmukaisuutta, jota vastaan yksilön on taisteltava säilyttääkseen henkisen itsenäisyytensä.

Tunteiden kuolema on *Varastetuissa ihmisissä* yksi keskeisiä teemoja, jota on kuitenkin tutkimuskirjallisuudessa tulkittu vähemmän kuin elokuvan poliittisia piilomerkityksiä ja sen tapaa kuvata massayhteiskuntaa. Tutkijat ovat kuitenkin kiinnittäneet huomiota muukalaisuuden seksuaalisiin ja sukupuolirooleihin

<sup>1442</sup> *Varastetut ihmiset* 1956. 0: 54–0: 55; *Invasion of the Body Snatchers*, Continuity Script. IBS, 82. ”Only when we have to fight to stay human we realize how precious it is to us”.

<sup>1443</sup> Vaikka nämä muutokset on yleensä laitettu Daniel Mainwaringin ansioksi, Matthew Bernstein väittää, tosin lähdetä paikantamatta, että niiden kirjoittajana olisi ollut käsikirjoitusta muokannut Richard Collins. Bernstein 1994, 305.

<sup>1444</sup> Finney 1999 (1955), 43. ”Sometimes I think we’re refining all humanity out of our lives”.

<sup>1445</sup> Jancovich 1996, 70.

kiinnittyneisiin merkityksiin. Michael Paul Roginin mukaan palkoihmisten uhka kietoutuu yleisemmin naisellisuuden miehille individualismille heittämään haasteeseen.<sup>1446</sup> Tämä näkyy kohtauksessa, jossa palkoihmiseksi muutunut Becky yrittää saada Milesin nukahtamaan ja muuttumaan kaltaiseksi, menettämään miehisen identiteettinsä. Myös Thomas Doherty on todennut, että elokuvan todellisena piilotekstinä on sukupuoliroolien dynamiikka.<sup>1447</sup>

Kuin ohimennen katsojalle kerrotaan, että sekä Milesilla että Beckyllä on takanaan avioero. He olivat hyvin poikkeuksellinen pääpari 1950-luvun Hollywood-elokuvassa, sillä sensuuri, Haysin koodin noudattamista valvova PCA, vastusti avioeron suoraa ilmaisemista tai siitä puhumista.<sup>1448</sup> Miles ja Becky ovat elämäntavoiltaan ulkopuolisia kaupungissa, jossa muut viettävät vakiintunutta perhe-elämää. Heidän keskinäinen suhteensa muuttuu sitä intensiivisemmäksi, mitä pidemmälle palkoihmisten invaasio etenee. Invaasiokuvaus toimii romanssin etenemisen paralleelina, vaikka romanssi päättyy järkytykseen Beckyn muuttuessa palkoihmiseksi. Ratkaisu on poikkeuksellinen, sillä naismuukalaisia tai muukalaiseksi muuttuneita naisia nähtiin vain muutamassa 1950-luvun invaasioelokuvista.<sup>1449</sup> Elokuvan dramaattiseksi käännekohtaksi on rakennettu juuri kohtaus, jossa Miles suutelee Beckyä ja tajuaa tämän muuttuneen. Siegel kommentoi kohtausta jo elokuvan filmausvaiheessa tehdyssä haastattelussa. Hän oli erityisen tyytyväinen kohtaukseen, koska ”sensuroijat eivät voineet siivota sitä, vaikka kuinka yrittäisivät”.<sup>1450</sup> Kommentti osoittaa, kuinka sensuurin kiertäminen vaikutti elokuvantekoon ja antoi myös elokuvantekijöille erityistä mielihyvää. Haysin koodin mureneminen oli jo alkanut, ja Siegelin kaltaiset tekijät hyvin tietoisesti koettelivat sensuurin rajoja. Kohtauksessa on peräkkäin peräti neljä erikoislähi-kuvaa, joissa paljastuu sekä Beckyn kylmä katse että Milesin järkytys.<sup>1451</sup>

<sup>1446</sup> Rogin 1987, 266–267.

<sup>1447</sup> Doherty 2002, 120.

<sup>1448</sup> Sensuurin toiveet otettiin sikäli huomioon, että Beckyn ”sisääntuloa” elokuvaan lykätettiin siitä, mitä se oli Finneyn romaanissa ja ilmeisesti ensimmäisessä käsikirjoitusversiossa. LaValley 1989 (c), 183.

<sup>1449</sup> Jos *Varastettujen ihmisten* palkoihmiset lasketaan sivuun, varsinaisia naismuukalaisia nähdään invaasioelokuvista oikeastaan vain elokuvassa *Astounding She-Monster*, jossa muukalainen on radiotiivisuutta hehkuva naishahmo. Avaruusmatkoja kuvaavissa elokuvissa nähtiin kyllä naisten hallitsevia muukalaisyhteisöjä elokuvissa *Cat Women of the Moon* (1953, O: Arthur Hilton) ja *Queen of Outer Space* (1958, O: Edward Bernds).

<sup>1450</sup> Neil Rau: ”The Censors Can’t Clean This One Up”, *Los Angeles Examiner* (leikkeen päivämäärä epäselvä). AMPAS production files, clippings: Invasion of the Body Snatchers. Kuvatekstissä myös hehkutetaan, kuinka mudassa kieriskelevien ja toisiaan halaavien Milesin ja Beckyn kohtaus on ”Yhdysvaltain vastaus italialaiselle realismille”.

<sup>1451</sup> Kohtauksessa on tosiaan poikkeuksellisesti käytetty neljää perättäistä erikoislähi-kuvaa: ensin Beckyn kasvoista tämän avatessa silmänsä (kuva 33), sen jälkeen vastakuva pois vetäytyvän Milesin kauhistuneista kasvoista (kuva 34), sitten vielä kuvat kummankin kasvoista. *Varastetut ihmiset* 1956, 1: 15–1: 16.



*Kuvat 33 ja 34: Erikoislähikuvat paljastavat Milesin kauhistuneen reaktion ja Beckyn kylmän katseen.*

Kohtaus on rohkea poikkeama Hollywoodin vakiokaavoista. Romanssi sisältyi ainakin sivujuonena valtaosaan tieteis- ja kauhuelokuvista. Kohtauksessa ”paha” on tunkeutunut päähenkilöiden väliin ja tuhonnut romanssin. Milesin kertojanääni toteaa pian kohtauksen jälkeen: ”Ymmärsin pelon todellisen merkityksen vasta, kun suutelin Beckyä”.<sup>1452</sup> Sankariparin romanttinen kliimaksi muuttuu todelliseksi kuoleman suudelmaksi. Tässä kohdin elokuva poikkeaa merkittävästi Finneyn romaanista. Siinä Becky *ei* muutu muukalaiseksi. Romaanin ja elokuvan erilaiset ratkaisut antavat aiheen pohtia, miksi *Varastet-*

<sup>1452</sup> *Varastetut ihmiset* 1956, 1: 15–1: 16.

*tujen ihmisten* tekijät muuttivat tarinan tärkeimmän naishahmon edustamaan kylmyyttä? Voisiko takana olla dynamiikka, joka nousee sukupuolieroista?

Nancy Steffen-Fluhr (1984) analysoi *Varastettuja ihmisiä* rohkeasti sukupuolinäkökulmasta. Hän tarkastelee elokuvaa projektiona miehen tiedostamattomista peloista naisellisuutta ja syvää rakastumista kohtaan. Elokuva on ikään kuin miehen ja mieheyden hätähuuto naisistuvan ja tasapäistävän kulttuurin keskellä.<sup>1453</sup> Steffen-Fluhrin mukaan tieteiselokuvissa kaikki vieras on yleensä epäinhimillistä, ja samalla tämä vieras heijastaa tekijän ominaisuuksia, jotka halutaan kieltää. Koska suurin osa tieteiselokuvien tekijöistä oli miehiä, muukalaiset ovat väistämättä heijastuksia miehisen psyykeen naisellisista piirteistä.<sup>1454</sup> Tässä tulkinnassa Becky on elokuvan ”toinen”, uhkaava, mutta samalla kiehtova voima, jonka kohtaamista elokuva lopulta käsittelee. Sen torjuminen edellyttää järkähtämätöntä sitoutumista perinteisesti ymmärretyn mieheyden ihanteisiin. Palkoihmisten edustama maailma on siten eräänlainen feminiininen vaihtoehto, jota vastaan macho-periaatteisiin sitoutunut individualisti taistelee. Tämä miehen sisäinen kamppailu maskuliinisuuden ja uhkaavan feminiinisuuden välillä onkin sukupuolinäkökulmasta elokuvan tulkinnallinen avain.<sup>1455</sup>

Feministisessä elokuvatuotkimuksessa on kiinnitetty huomiota siihen, kuinka tieteiselokuvissa hirviön tai muukalaisen toiseuden piirteet usein palautuvat voimakkaan naiseuden tuottamaan kulttuuriseen uhkaan.<sup>1456</sup> Steffen-Fluhrin feministiseen elokuvateoriaan nojaava luenta poikkeaa poliittisista tulkintamalleista. Sen mukaan peruskonflikti ei paikannu ihmisten ja palkoihmisten, vaan sukupuolten väliselle rajalinjalle. Jos palataan hetkeksi tekijälähtöiseen tarkasteluun ja ajatellaan Don Siegelin elokuvia yleensä, väitteellä on tiettyä evidenssiä. Assosiativiseksi esimerkiksi käy Siegelin *Korpraali McB* (*The Beguiled*, 1971), Yhdysvaltain sisällissotaan sijoittuva ja tunnelmaltaan eteerinen elokuva. Haavoittunut pohjoisvaltioiden sotilas päätyy etelävaltioissa tyttöjen sisäoppilaitokseen ja totuttautuu elämään naisten hallitsemassa yhteisössä. Vaikka kyse on aivan eri lajityypin elokuvasta, myös siinä on havaittavissa asetelma, jossa mies on yksin ja piirretty, ”toisen” armoilla. Mies häviää lopulta taistelun, aivan kuin Miles siinä loppuratkaisussa, jonka Siegel olisi halunnut *Varastettuihin ihmisiin*.<sup>1457</sup>

<sup>1453</sup> Steffen-Fluhr 1989 (1984), 208–209.

<sup>1454</sup> Steffen-Fluhr 1989 (1984), 216.

<sup>1455</sup> Steffen-Fluhr 1989 (1984), 217, 221. Steffen-Fluhr korostaa, että muukalaiseksi muuttumisen uhka tulee aina niissä tilanteissa, kun Miles ja Becky pääsevät olemaan rauhassa kaksin. Näin muukalaisuus ja toiseus kytkeytyvät seksuaalisuuteen ja sukupuolirooleihin.

<sup>1456</sup> Telotte 2001, 51–52.

<sup>1457</sup> Clint Eastwoodin esittämä sotilas haavoittuu ja sisäoppilaitoksen opettajat ottavat hänet huostaansa. Pian miehen läsnäolo johtaa kuitenkin kateuteen ja mustasukkaisuuteen naisten yhteisössä ja lopulta he myrkyttävät hänet. Elokuva herätti ristiriitaisia tunteita aikalaiskriitikoissa, joista osa syytti Siegelia misogynismistä.

Steffen-Fluhrin tulkintaa voi kuitenkin perustellusti kritisoida yksipuolisuudesta. Ellen M. Pedersen (1985) arvosteli tulkintaa ankarasti ja kutsui sitä karkeaksi reduktionismiksi, jossa tulkinnallisesti monisyinen elokuva pakotetaan yksiuotteisesti nähdyn sukupuoliasetelman kaavaan.<sup>1458</sup> Onkin vaikea nähdä, miten ja miksi kylmiksi ja persoonattomiksi kuvatut palkoihmiset toimisivat miehisen maailman positiivisesti sävyttyneenä vastapainona. Palkoihmisten uhkakuva palautui nimittäin lajityypille ominaiseen tapaan määritellä muukalaisuus myös seksuaaliseksi toiseudeksi. Palkoihmiset, kuin myös *Se toisesta maailmasta* -elokuvan hirviö, olivat itsestään lisääntyviä, sukupuolettomia olioita. Reproduktiossa ei tarvittu miehiä eikä naisia, ei perherooleja, ydinperhettä tai kasvatusta.<sup>1459</sup> Mark Jancovich korostaakin, että vaikka seksuaalisuuden uhka on yleensä mielletty invaasioelokuvien tai yleisemmin kauhuelokuvan piilotehtikiksi, muukalaisuuden todellinen uhka piilee nimenomaan täydellisessä epäseksuaalisuudessa.<sup>1460</sup>

Seksuaalisuuden ohella muukalaisilta puuttuu empatia lapsia kohtaan, mikä tulee ilmi kohtauksessa, jossa he laittavat vauvaa nukkumaan ja muuttavat hänetkin kaltaisekseen. Lapsen äiti, Sally, sanoo vain viileästi, että ”sitten ei ole enää kyyneliä”.<sup>1461</sup> Michael Hardin on korostanut tämän lyhyen kohtauksen merkityksellisyyttä: Sally haluaa itse viedä ”palon” lapsen huoneeseen, siirtyen näin passiivisesta aktiiviseksi toimijaksi tyttärensä ”muutoksessa”. Hardin kytkee elokuvan uhkakuvat sukupuoleen, tosin ei niinkään Beckyn hahmoon vaan yleisempään huoleen äitien ja perheroilien muutoksesta. Siten elokuvassa torjuttaisiin erityisesti perheen/yhteisön sisältä päin tulevaa uhkaa.<sup>1462</sup> Perheellä ei ole erityisarvoa palkoihmisille, jotka kaikki vain muuttuvat – tai pikemminkin syntyvät – samanlaisiksi. Kuten *Avaruuden piruissa*, myös *Varastettujen ihmisten* alussa pikkupoika on ensimmäinen, joka huomaa läheisten muutoksen: hänen äitinsä on muuttunut muukalaiseksi.

Steffen-Fluhr on kuitenkin oikeassa siinä, että sukupuoliasetelma on elokuvassa vähemmän tulkittu, mutta hyvin kiinnostavia tulkintamahdollisuuksia sisältävä aspekti. Nähdäkseni Milesin ja Beckyn romanssin sijaan sukupuoliasetelma on kytkettävissä pikemminkin yleisempään tunteet/rationaalisuus

<sup>1458</sup> Pedersen 1985, 205.

<sup>1459</sup> Finneyn romaanissa tämä lapsettomuus ja perheettömyys tuodaan eksplisiittisemmin esiin. Finneyn kirjassa muukalaiset eivät voi saada lapsia ja he elävät vain viisi vuotta. Muukalaiset vaeltavat planeetalta toiselle etsien uusia isäntiä, jonka olomuodon ne voivat ottaa. Tämä selviytyminen ja siirtyminen elämänmuodosta toiseen on niiden olemassaolon tarkoitus. Ks. Finney 1999 (1955), 179–181.

<sup>1460</sup> Jancovich 1996, 29.

<sup>1461</sup> *Varastetut ihmiset* 1956, 0: 50–0: 51.

<sup>1462</sup> Hardin 1997.

dikotomiaan. Tarkastellessaan Jack Finneyn romaania Mark Jancovich huomauttaa osuvasti, että siinä ihmisyyden ei assosioitu rationaaliseen vaan irratioonaaliseen.<sup>1463</sup> Sama pätee myös Siegelin elokuvaan, jossa kyky tuntee ja rakastaa erottaa päähenkilöt palkoihmisistä. J. P. Telotte onkin todennut, että *Varastetut ihmiset* toimii samalla logiikalla kuin useimmat tieteiselokuvat: se samaistaa ihmisyyden ytimen tunteisiin, haluun ja intohimoihin. Näin elokuva konkretisoi, kuinka ”tieteiselokuva” ei merkitse, paradoksaalista kyllä, lajityyppinä tieteen saavutusten kritiikitöntä ylistämistä, vaan päinvastoin useimmiten niiden kyseenalaistamista.<sup>1464</sup> Tunteiden merkitys konkretisoituu kohtauksessa, jossa palkoihmisiä teeskentelevät Miles ja Becky kävelevät kadulla yrittäen sopeutua mahdollisimman huomaamattomasti muiden joukkoon. Beckyn tunnereaktio paljastaa heidät, kun Becky näkee koiran, joka on jäämässä auton alle.<sup>1465</sup>

Naisena Becky ei ”kykene” pidättelemään tunteitaan. Tämä Hollywoodin paternalistisen ideologian toistama kuva naiseudesta kääntyy tässä kuitenkin merkitykseltään päinvastaiseksi. Nähdäkseni ”naisellisiksi” mielletyt ominaisuudet ovat *Varastetuissa ihmisissä* ihmisyyden kriteeri. Elokuva kääntää ympäri sen kulttuurissa monilla tasoilla ilmenevän järki/tunne -jaottelun, jota Hollywood-kaavat, varsinkin järjestysgenrejen elokuvat, yleensä toistavat. Järki, logiikka ja toimintakyky ovat hyveitä, jotka yleensä luonnehtivat elokuvien miespuolisia sankareita. Nämä sopivat toki myös *Varastettujen ihmisten* Milesin hahmoon, mutta toisaalta samat ominaispiirteet luonnehtivat myös palkoihmisiä. Lopulta juuri tunteellisuus, ei järki tai looginen päättelykyky, erottaa ihmisen vieraasta elämänmuodosta. Massakulttuurikritiikin ohella *Varastettuja ihmisiä* voidaan siis lukea myös sukupuolirooleja käsittelevänä tekstinä. Tämä parisuhteen ja sukupuoliroolien hämmäntäminen korostui vielä enemmän dehumanisaatio-juonikaavan myöhemmissä variaatioissa, joita on hedelmällistä tarkastella suhteessa sukupuolirooleista 1950-luvulla käyttyyn julkiseen keskusteluun.

Edellä *Varastettuja ihmisiä* on kontekstoitu erilaisiin aikalaiskeskusteluihin yksilöllisyyden häviämisestä. Kuitenkin palkoihmisten sieluttomuutta voi – ja pitää – tulkita myös 1950-lukua pidemmällä aikaperspektiivillä ja sodanjälkeistä yhdysvaltalaisista kulttuuria laajemmassa kontekstissa.<sup>1466</sup> Kuten Peter von Bagh (2009) huomauttaa, *Varastettujen ihmisten* asetelmia oli käsitelty niin antiikin

<sup>1463</sup> Jancovich 1996, 65–66.

<sup>1464</sup> Telotte 2001, 19–21.

<sup>1465</sup> *Varastetut ihmiset* 1956, 1: 05–1: 06.

<sup>1466</sup> Hirviökäsitysten historiaa tarkastellut filosofi Stephen T. Asma korostaa, että kysymyksellä hirviöiden tai vieraiden elämänmuotojen sielullisuudesta on pitkä aatehistoria. Kirkkoisä Augustinus ja myöhemmin keskiajan skolastikot pohtivat kysymystä siitä, oliko esimerkiksi Raamatun kuvaamilla jättiläisillä sielua. Asma 2009, 74–83.

mytologiassa, kristillisessä teologiassa kuin itämaisissa uskonnoissa.<sup>1467</sup> Sielunsa menettänyt ihminen ei ollut aiheena uusi, vaan osa vuosisatojen kertomustraditiota. Utta oli kuitenkin se tapa, jolla muukalaisten sieluttomuus kytkeytyi oman ajan poliittisiin, yhteiskunnallisiin ja tieteellis-teknologisiin uhkakuviin. Lopulta rakkaus oli se tekijä, joka erotti ihmiset muukalaisista.

#### 6.4. Muukalaisena avioliitossa – *I Married a Monster from Outer Space*

Kaunis ja viaton tyttö on häämatkalla. Hänen kiihkeä unelmansa täydellisestä rakkaudesta muuttuu painajaiseksi. Hänen rakas aviomiehensä onkin vain tyhjä kuori, ulkoavaruuden muukalaisten invaasion välikappale. Kuka voisi auttaa häntä? Kuka voisi auttaa häntä kestäämään yliluonnollisen avioliiton piinaavan kauhun? Kuka tahansa, jonka puoleen hän kääntyy, voi olla yksi niistä!<sup>1468</sup>

Näillä sanoilla alkaa *I Married a Monster from Outer Space* traileri, joka tiivistää elokuvan perusasetelman. Pienen budjetin invaasioelokuvan keskiössä onkin nuoren naisen ja hänen muukalaiseksi muuttuneen aviomiehensä kompleksinen suhde.<sup>1469</sup> *I Married a Monster from Outer Space* oli tärkeä lenkki dehumanisaatiokuvausten sarjassa, sillä siinä muukalaisuuden uhkakuvaan sekoittui sukupuoliasetelman antama lataus.<sup>1470</sup> Se ei ollut kuitenkaan ainoa invaasioelokuva, jossa sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvät teemat tuotiin osaksi muukalaisnarratiivia. Muistakin 1950-luvun lopun B-budjetin invaasioelokuvista on luettavissa sukupuolitematiikan tihentymiä. Myös elokuvissa *The Brain from Planet Arous* (1958) ja *Night of the Blood Beast* (1958) käsiteltiin muukalaisten sukupuolisuutta. Kaikki kolme elokuvaa olivat sensaatiohakuksella nimellään ratsastaneita pienen budjetin tuotantoja.<sup>1471</sup> Niitä myös esitettiin double feature -näytännöissä yhdessä toisen B-budjetin elokuvan kanssa.<sup>1472</sup>

<sup>1467</sup> von Bagh 2009, 305.

<sup>1468</sup> *I Married a Monster from Outer Space, Theatrical Trailer* 1958.

<sup>1469</sup> Tämän alaluvun pohjana on artikkelini ”I Married a Monster from Outer Space (1958) ja invaasioelokuvan sukupuolituneet todellisuudet”, joka on ilmestynyt *Lähikuvasa* 1/2011 (s. 28–44).

<sup>1470</sup> Asetelman poikkeuksellisuutta korostettiin myös trailerissa, jonka mukaan elokuva oli ”kauhistuttavalla tavalla erilainen” (terrifyingly different). *I Married a Monster from Outer Space, Theatrical Trailer* 1958.



Lähtökohtanani elokuvien sukupuoli- ja perherepresentaatioiden tarkastelulle on historioitsija Elaine Tyler Mayn (1988) esittämä teesi ”sisäisestä patoamispolitiikasta”. Mayn mukaan kommunismin patoaminen ei ollut vain ulkopoliittikkaa ohjaava iskulause, vaan se näkyi myös arjessa, jossa perheen tuli olla psykologinen linnake amerikkalaisia arvoja uhkaavia voimia vastaan. Sisäinen patoamispolitiikka ilmeni arjessa ylikorostettuna perhekeskeisyytenä ja kritiikin soraäänien hiljaisena vaimentamisena.<sup>1473</sup> Pyrkimykset perhearvojen vahvistamiseen ja perinteisen naisellisuuden glorifiointiin kytkeytyivätkin Mayn mukaan kylmän sodan retoriikkaan. Jos kommunismin leviämistä piti padota ulkopoliittikassa, naisellinen seksuaalienergia oli vastaavasti padottava kodin seinien sisälle ja tiukasti avioliitto-instituution puitteisiin. Ihanteena ei ollut ainoastaan ajatus naisesta kodin hengettärenä, vaan siihen kuului myös miehen rooli perheen johtohahmona ja leivänhankkijana. Myös miehistä seksuaalisutta piti padota, jos se uhkasi ajan moraalikoodeja ja avioliiton pysyvyyttä. Vallitseva sukupuoli-järjestelmä latasi avioliittoon kovia odotuksia, paineita ja rajoitteita.

Yhdysvaltain sisäinen antikommunismi perustui kumouksellisten ja yhteisön kannalta vaaralliseksi koettujen aatteiden leviämisen estämiseen. Sisäisen antikommunismin loogisena jatkeena oli sisäinen patoamispolitiikka. Mayn mukaan patoaminen onkin käsitteenä paljon laajempi kuin vain kylmän sodan ulkopoliittikan metafora.<sup>1474</sup> Se merkitsi yritystä siirtää poliittinen taistelu myös ruohonjuuritason arvokamppailuksi. Sisäisen patoamispolitiikan keskeisenä taistelukenttänä oli perhe ja sen yhtenäisyys. Vuosikymmen olikin amerikkalaisen ydinperhemallin kiinteytymisen aikaa, jolloin keskimääräinen avioitumisi-ikä oli Yhdysvalloissa alhaisempi kuin kertaakaan aiemmin 1900-luvulla.<sup>1475</sup>

<sup>1471</sup> Kolmikosta selvästi suurin budjetti oli *I Married a Monster from Outer Spacella* (175 000 dollaria). Ohjaaja Gene Fowler Jr. on myöhemmin haastattelussa väittänyt budjetin olleen vain 125 000 dollaria. Bill Warrenin mukaan elokuvan budjetti oli kuitenkin 175 000 dollaria ja kuvausaikataulu 8 päivää. *I Married a Monster from Outer Spacella* voidaan hyvällä syyllä kutsua B-budjetin elokuvaksi, vaikka se oli Paramountin, suuren tuotantoyhtiön, tekemä elokuva. Fowlerin haastattelu teoksessa Weaver 1991, 77; Warren 1986, 113.

<sup>1472</sup> *I Married a Monster from Outer Spacen* double feature -levitys on sikäli kiintoisa, että sitä esitettiin samassa paketissa *Valuvan kuoleman* kanssa. *Valuva kuolema* saavutti vuoden 1958 aikana miljoonan dollarin vuokraustulot. Mikäli elokuvia on todella esitetty kaksoisnäytännöissä, tämä tulolukema olisi myös *I Married a Monster from Outer Spacen* tulos. Alueelliset esityskäytännöt ovat kuitenkin todennäköisesti vaihdelleet. Joka tapauksessa *Valuva kuolema* pääsi Varietyn vuoden 1958 Rental Charts -listalle niiden elokuvien joukkoon, jotka olivat tienanneet vähintään miljoonan dollarin tulot (jaetulle sijalle 71.). *Variety Weekly* 7.1.1959. Variety's Rental Charts, AMPAS.

<sup>1473</sup> May 1988, 13–14.

<sup>1474</sup> May 1988, 14–15.

<sup>1475</sup> Keskimääräinen avioitumisi-ikä oli miehillä hieman alle 23 vuotta ja naisilla hieman yli 20 vuotta. Johns 2003, 95.

1930-luvun lamavuosien ja toisen maailmansodan koettelemusten jälkeen koti näytti turvapaikalta. Kuitenkin samalla koti ja traditionaaliset perhearvot olivat uhattuna: toisen maailmansodan aikainen naisten työssäkäynti näytti muutaneen perheen sisäistä dynamiikkaa.<sup>1476</sup> Kyse ei ollut vain paluusta ”normaaliuteen”, sillä perhearvojen korostaminen sopi luontevasti kylmän sodan kulttuuriin. Millaisia sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioita 1950-luvun lopun invaasioelokuvissa on nähtävissä? Millä tavoin niissä kuvattiin dehumanisoitujen uhrien ja muukalaisten tunteita ja ruumiillisuutta?

## Olet mennyt minun vereeni: muukalainen kehossani

”Maailma horjuu...kaaoksen partaalla...kun tämän miehen kehon on vallannut BRAIN FROM PLANET AROUS!”<sup>1477</sup>

*Varastetuissa ihmisissä* palkkoihmiset olivat kollektiivisesti toimivia, inhimilliset tunteensa menettäneitä muukalaisia, joiden maailmassa ei tarvittu rakkautta. Juonikaavan seuraavissa varianteissa kontrolloiduksi joutuminen ei kuitenkaan merkinnyt tunteiden häviämistä. Se saattoi merkitä myös tunteiden ylikorostumista. Nathan Juranin ohjaamassa elokuvassa *The Brain from Planet Arous* (1958) olio, tai pikemminkin aivo (kuva 35), alistaa vaikutusvaltaisen tiedemiehen (John Agar) kontrolliinsa.<sup>1478</sup> Olio toteaa, että tiedemiehen avulla hän pääsee kokeilemaan asioita, jotka puuttuvat hänen kotiplaneetaltaan.<sup>1479</sup> Olio ei ole kollektiivisen ja persoonattoman järjestelmän edustaja, vaan edustaa kahlitsematonta väkivaltaa ja vallanhimoa – siis hyvin persoonallista invaasiota.

Älyllisesti yliveräinen olio ei muuta hallitsemansa tiedemiehen käytöstä laskelmoivan tunteettomaksi, vaan päinvastoin estottoman pidättelemättömäksi. Pidäkkeettömyys ilmenee sekä holtittomana seksuaalisuutena että väkivaltaisena tuhovimmana. Seksuaalisesti ylikierroksilla käyvä mies on jatkuvasti vaimonsa Sallyn (Joyce Meadows) kimpussa. Sally sanoo, ettei mies ole ”koskaan ennen suudellut häntä siten”. Pian vaimo toteaa kauhistuneena, että aggressiivisesti lähentelevä mies on muuttunut ”hillittömäksi luolamieheksi”.<sup>1480</sup> Käyt-

<sup>1476</sup> May 1988, 3–8.

<sup>1477</sup> *The Brain from Planet Arous, Theatrical Trailer* 1958. ”A World Totters...on the Brink of Chaos...When This Man’s Body is Invaded by the BRAIN FROM PLANET AROUS!”

<sup>1478</sup> Tuottaja Jacques Marquette muisteli haastattelussa, että *The Brain from Planet Arousin* budjetti olisi ollut vain 58 000 dollaria. Budjetti olisi vaatimattomuudessaan siis samaa luokkaa kuin Ulmerin *The Man from Planet X*:ssa seitsemän vuotta aiemmin. Marquetten haastattelu teoksessa Weaver 1994, 198.

<sup>1479</sup> *The Brain from Planet Arous* 1958, 0: 18–0: 19.

<sup>1480</sup> *The Brain from Planet Arous* 1958, 0: 14–0: 15, 0: 36–0: 37.



*Kuva 35: Himokas Aivo-olio valtaa tiedemiehen kehon ja mielen The Brain from Planet Arousissa.*

täytymistään tiedemies perustelee vaimolleen ennen kaikkea vallanhalullaan: ”mitä enemmän sitä saa, sitä enemmän sitä haluaa”.<sup>1481</sup>

Olion riivaaman tiedemiehen käytös rikkoo keskiluokkaisia, kirjoittamattomia siveellisyyssnormeja. Puhtaasti viettien varassa toimiva väkivaltainen ja seksistinen hekumointi ei sovellu porvarillisen elämän kulisseyhin. Kun muissa invaasioelokuvissa dehumanisaation merkkinä on täysin kontrolloitu ja muukalaisien yhteisöön synkronoitu yksilö, *The Brain from Planet Arous* -elokuvassa muukalaisuuden ilmenemismuotona on kontrollin puute. Väkivaltaisia ja seksuaalisia halujaan ahnaasti toteuttava tiedemies on saatava aisoihin. Padottavana ei olekaan naisen, vaan miehen seksuaalisuus. Olio-tiedemies ei sovi kiltin perheenisän rooliin, vaan hekumoi maskuliinisilla vallan, väkivallan ja seksuaalisuuden tunteilla ilman rajoittavia moraalikoodeja.

*The Brain from Planet Arous* -elokuvan asetelma on päinvastainen kuin *Varastetuissa ihmisissä*. Väkivaltainen, intohimojaan estottomasti toteuttava olio on tuhattava, koska se uhkaa vallitsevaa konformismia. *Varastettuja ihmisiä* voidaan tulkita konformismin kritiikiksi, kun taas *The Brain from Planet Arous* -elokuvassa yhdenmukaisuus asetetaan standardiksi. Poikkeama konformismista yhdistetään siinä ahneuteen ja pahuuteen. Olio-tiedemies käyttää valtaansa

<sup>1481</sup> *The Brain from Planet Arous* 1958, 0: 50–0: 51.

sekä sotilaallis-poliittisen eliitin keskuudessa että kodin seinien sisällä. Hän on kuin pilakuva amerikkalaisesta unelmasta. Vallasta, menestyksestä ja seksistä intoutuvasta tiedemiehestä on tullut muukalainen oman vaimonsa silmissä. Lopussa perheharmonia palautuu, kun tiedemies saa tapettua häntä riivanneen Olion. Vastaavanlainen miehen muuttuminen vieraaksi läheisilleen toteutui vielä johdonmukaisemmin elokuvissa *Night of The Blood Beast* ja *I Married a Monster from Outer Space*.

Bernard L. Kowalskin ohjaama *Night of the Blood Beast* on tutkimuskirjallisuudessa lähes tyystin sivuutettu elokuva. Mark Jancovichin tai Patrick Lucanion tutkimuksissa elokuvaa ei edes mainita, ja sama ignorointi näkyy tutkimusten ohella yleisesityksissä (esim. John Brosnanin teoksessa).<sup>1482</sup> Elokuvan sivuuttamiselle löytyy toki perusteita, sillä se edusti lajityypin 1950-luvun tuotantocyklin loppuvaihetta. *Night of the Blood Beast* toi kuitenkin uusia piirteitä dehumanisaatio-juonikaavaan. AIP:n tuottama avoimen eksploitiatiivinen elokuva käsikirjoitettiin kuudessa viikossa ja kuvattiin seitsemässä päivässä.<sup>1483</sup> AIP:n johtajiin kuulunut Samuel Z. Arkoff totesikin vuonna 1958, että yleensä elokuvan suunnittelu aloitettiin nimestä. Jos se kelpasi levittäjälle, idea annettiin eteenpäin kehiteltäväksi käsikirjoittajalle, minkä jälkeen keskityttiin tärkeimpään eli mainoskampanjaan.<sup>1484</sup>

Toisin kuin monet muut invaasioelokuvat, *Night of the Blood Beast* ei sijoitu pikkukaupunkiin, vaan se keskittyy eristyksissä olevan tiedemiesryhmän kamppailuun muukalaista vastaan. Elokuvan alussa lennoltaan palaava astronautti John Corcoran (Michael Emmett) löydetään aluksestaan henkiihieverissä. Alukseen on tunkeutunut muukalainen, joka on ottanut Johnin vaikutuspiiriinsä ”saastuttamalla” hänen verensä. John herää koomasta, ja tiedemiesryhmälle selviää, että muukalainen käyttää hänen ruumistaan ”kehtona”. John ja muukalainen ovat symbioosissa. Muukalainen on siis samanaikaisesti ”ulkona” ja ”sisällä”: sillä on kaksi ilmenemismuotoa, ulkonäöltään vastenmielinen hirviö sekä John, joka on puoliaksi muukalainen. Kun tutkimuskeskuksen muu miehistö haluaa tuhota vapaana riehuvan hirviön, John haluaa suojella sitä. John väittää naisystävälleen Julielle (Angela Green), että olio on ”älykäs” ja että sille

<sup>1482</sup> *Night of the Blood Beast* on jäänyt tutkimuksessa kuriositeetiksi, jota on tarkasteltu pikemminkin AIP:n standarditason halpatuotantona kuin lajityypin kehitykseen vaikuttaneena teoksena. Bill Warren tosin on tietysti noteerannut elokuvan massiivisessa hakuteoksessaan. Warrenkin myöntää, että elokuvassa olisi kiinnostavia elementtejä, jotka hukkuvat kehnon tuotannon ja puheliaan käsikirjoituksen alle. Esimerkki kuitenkin osoittaa, kuinka lajityypistä löytyy yhä teoksia, joita ei ole erityisemmin akateemisissa tutkimuksissa käsitelty.

<sup>1483</sup> IMDB:n arvion mukaan sen budjetti oli vain 68 000 dollaria ([www.imdb.com/title/tt0051993/business](http://www.imdb.com/title/tt0051993/business)).

<sup>1484</sup> AIP:stä ja sen villistä elokuvamarkkinoinnista ks. Doherty 2002, 125–131.

tulee antaa mahdollisuus ”kommunikaatioon”.<sup>1485</sup> John puhuu siis samalla tavoin kuin *Se toisesta maailmasta* -elokuvan Carrington. Hämmäntynyt Julie ei tiedä, puhuuko hän miehelleen vai muukalaiselle miehessä.

John Corcoran on ainoa 1950-luvun invaasioelokuvan hahmo, joka on muukalaisen kontrolloima, mutta joka on silti säilyttänyt oman identiteettinsä. Hän on ihmisyyden ja muukalaisuuden välitilassa ymmärtämättä itsekään omaa tilaansa ja tietämättä, ovatko hänen ajatuksena oman mielen tuotetta vai muukalaisen ohjaamina syntyneitä. Vapaa tahto osoittautuu myöhemmin kyseenalaiseksi, kun selviää, että muukalainen on tehnyt Johnista oman elämänmuotonsa leviämisen välikappaleen saastuttamalla hänen ruumiinsa. John kantaa veressään kahden elämänmuodon yhdistelmää ja muukalainen yrittää siksi itsensä ohella suojella myös häntä, samoin kuin John yrittää suojella muukalaista. Dave (Ed Nelson) ja Steve (John Baer) eivät usko Johnin vakuutteluja olion vaaratomuudesta. Heidän mukaansa John ei ole vielä muukalainen, mutta on hyvää vauhtia muuttumassa sellaiseksi. Miesten dialogissa pohditaan kiinnostavasti yksilön vapaan tahdon ongelmaa. Dialogissa tiivistyy hämmennys siitä, miten Johnissa asuvaan muukalaiseen pitäisi suhtautua:

Dave: John, etkö ymmärrä, että tämä tuntematon olio käyttää kehoasi ruokinta-alustana. Emme tiedä, mitä odottaa siltä.

John: En voi kiistää sitä. Vastaanotan kyllä viestejä Oliolta, mutta... tiedän, että minulla on oma tahto. Tiedän, että voin yhä tehdä omat päätökseni.

Steve: Onko se sinun vapaa tahtosi vai Olion? Se väittää kivenkovaan olevansa hyväntahtoinen.

John: En ole varma. Mutta tiedän, että meidän on annettava sille mahdollisuus selittää. Ja tiedän, ettei siitä koidu mitään ongelmia.<sup>1486</sup>

*Night of the Blood Beastissa* invaasio merkitsi ihmisyksilön ja muukalaisen sulautumista yhteen. Kuten monessa muussakin invaasioelokuvassa, myös siinä yhteensulautuminen tarkoittaisi puhtaan älyn voittoa ihmisruumiista. Muukalainen toteaa Johnille, että ”sinun kauttasi älymme yhdistyy yhdessä ruumiissa”. Muukalainen yrittää lopussa vakuuttaa päähenkilöt, kuinka uusi elämänmuoto merkitsisi ”parempaa elämäntapaa”. Muukalainen kertoo tullessaan atomisodan tuhoamalta planeetalta, tavoitteenaan pelastaa maailma lopulliselta tuholta ja tarjota ”ikuista elämää”. John ei kuitenkaan halua olla ”uuden sukupolven” synnyttäjä, vaan tappaa itsensä ja tuhoaa näin muukalaisen pyrkimykset ihmisten ja muukalaisten ykseydestä.<sup>1487</sup>

<sup>1485</sup> *Night of the Blood Beast* 1958, 0: 44–0: 45.

<sup>1486</sup> *Night of the Blood Beast* 1958, 0: 51–0: 52.

<sup>1487</sup> *Night of the Blood Beast* 1958, 0: 55–0: 59.

Lopulliselta tuholta ihmiskuntaa pelastamaan tullut muukalainen muistuttaa etäisesti Robert Wisen *Uhkavaatimuksen maalle* profeettamaista Klaatuhahmoa ja sen varoitusta ihmiskunnalle. Päinvastoin kuin Wisen elokuvassa, tässä varoituksen esittäjä on kaikilla tavoin vastenmielinen hirviö. Muukalaisen hirviömäisyydestä huolimatta päähenkilöt jäävät lopussa miettimään, oliko muukalaisen tappaminen oikea ratkaisu ja millainen muukalaisten ja ihmisten symbioosi olisi ollut. Dehumanisaatio-juonikaavan kannalta mielenkiintoisinta elokuvassa on sen empivä suhde muukalaisen sanomaan. Elokuva poikkeaa invaasioelokuvien peruskaavoista, sillä se ei esitä muukalaista pahana eikä hyvänä – vain erilaisena ja käsittämättömänä. Käsikirjoittaja Martin Varno on haastattelussa väittänyt, että alkuperäisenä tarkoituksena oli korostaa muukalaisuudessa piileviä mahdollisuuksia: ”Idea oli hyvin yksinkertainen: jos jokin on rumaa tai erilaista, se ei välttämättä tee siitä pahaa”.<sup>1488</sup> Elokuvan ambivalentti loppukohtaus onkin poikkeuksellinen invaasioelokuvissa.

*Night of the Blood Beast* oli ensimmäinen vuosikymmenen invaasioelokuvi- ta, jossa todella toteutettiin John W. Campbellin ”Who Goes There” -novellin (1938) idea ihmisruumiista muukalaisten piilopaikkana. Novellin pohjalta tehty Nybyn ja Hawksin elokuva *Se toisesta maailmasta* (1951) oli korvannut idean muotoaan muuttavasta oliosta Frankensteinin hirviötä muistuttavalla ”vihanneksella”. *Night of the Blood Beast* sen sijaan asettaa miesruumiin muukalaisen pesäpaikaksi.<sup>1489</sup> Häpäisty mies kuitenkin pelastaa kunniansa ja miehisyytensä surmaamalla mieluummin itsensä kuin alistumalla muukalaisen biologiset ja sukupuoliset rajat ylittävän kokeen välineeksi. Elokuvan epätavallinen juoni- asetelma huomattiin myös aikalaiskritiikissä. *Variety*n arviossa hehkutettiin, kuinka ”lopultakin joku on kirjoittanut elokuvan raskaana olevasta miehestä!”<sup>1490</sup>

*Night of the Blood Beast*issa vihjailtiin miehen sukupuoli-identiteetin ja ruumiin olevan vaarassa. Sukupuolten kohtaamista ja painetta käsiteltiin kuitenkin huomattavasti eksplikoidummin samana vuonna valmistuneessa, Gene Fowler Jr:n ohjaamassa elokuvassa *I Married a Monster from Outer Space*. Sen monitulkintaisessa asetelmassa tiivistyy sama dilemma kuin yhdysvaltalaisien historioitsijoiden kiistelystä siitä, kuinka alistetussa asemassa 1950-luvun perheenäidit lopulta olivat.

<sup>1488</sup> Varnon haastattelu teoksessa Weaver 2007, 330.

<sup>1489</sup> Samaa ideaa sovellettiin myöhemmin Ridley Scottin ohjaamassa, lajityyppiä uudistaneessa tieteiskauhuelokuvassa *Alien – kahdeksas matkustaja* (Alien, 1979), jossa ihmiset ovat myös hirviön reproduktion välineitä. Sen käsikirjoittaja Dan O’Bannon poimi muutenkin ideoita 1950-luvun tieteiselokuvasta.

<sup>1490</sup> ”At last – a pregnant man! *Night of the Blood Beast*”. *Variety* 10.12. 1958. VCSFR, 135.

## Vihollinen vuoteessani

Jos *Avaruuden pirut* käsitteli perheen hajoamista pikkupojan näkökulmasta, niin *I Married a Monster from Outer Space* tarkasteli perhekulissien murtumista päähenkilönään keskiluokkainen aviovaimo. Invaasioelokuvien naihahmot eivät suinkaan yleensä olleet lähiökodissa asuvia aviovaimoja, joten elokuva on sikälikin poikkeuksellinen.<sup>1491</sup> Se käsitteli inhimillisyyden häviämisen teemaa tavalla, joka toi dehumanisaation juonikaavaan sukupuolittuneita lisäsävyjä. Aviopuolison muutosta muukalaiseksi oli kyllä käsitelty *Tales of Tomorrow* -televisiosarjan kahdessa, unohduksiin painuneessa episodissa ”The Dark Angel” (1951) ja ”Bound Together” (1952).<sup>1492</sup> Invaasioelokuvassa kuitenkin vasta *I Married a Monster from Outer Space* toi muukalaiset aviovuoteeseen. *I Married a Monster from Outer Space* (käytän jatkossa lyhennettä *Monster*) kopioi juonielementtejä aiemmista invaasioelokuvista ja pyrki sensaatiohakuisella nimellä tuomaan niihin vielä kaupallista lisäarvoa, mutta samalla varioi juonikaavaa pitämällä invaasiotarinan kehukset perhepiirissä. *Avaruuden piruissa* vanhemmat muuttuivat lapsen näkökulmasta muukalaisiksi, kun taas *Monster* kuvaa aviomiehen muutosta vaimon näkökulmasta. Muutos on kuitenkin päinvastainen kuin *The Brain from Planet Arous* -elokuvassa, sillä *Monsterissa* aviomies ei muutu aggressiivisen vallanhaluiseksi, vaan passiivisen flegmaattiseksi. Siten se on lähempänä dehumanisaatio-juonikaavan aiempia variaatioita.

Cyndy Hendershotin mukaan *Monster* on *Varastettujen ihmisten* feminiininen vastinpari, jossa sodanjäkeistä uhkaa identiteetin häviämisestä tarkastellaan poikkeuksellisesti nuoren aviovaimon näkökulmasta.<sup>1493</sup> Elokuvan alkukohtauksessa pikkukaupungin miesporukka viettää Bill Farrellin (Tom Tryon) polttareita. Miehet säälittelevät Tomin kohtaloa, kun hän joutuu naimisiin ja pois juopottelevasta miesporukasta. Kaikki heistä ”ovat naimisissa,

<sup>1491</sup> Errol Vieth väittää, että 1950-luvun tieteiselokuvissa ei nähty juuri lainkaan kotiäitejä sankarittarina. Vieth yleistää liikaa: invaasioelokuvista esimerkiksi *Brain from Planet Arousissa* tiedemiehen vaimo on keskiluokkainen kotiäiti. Vieth on oikeassa siinä, että Fowlerin elokuva oli poikkeuksellinen, koska siinä päähenkilö nostetaan subjektiksi. Vieth 1999, 140.

<sup>1492</sup> Näistä ainakin ”The Dark Angelissa” voi nähdä sukupuolijärjestelmän kritiikin aineksia. ”The Dark Angel” ei tosin ole invaasiotarina, koska muutoksen aiheuttaja on radioaktiivinen säteily. ”The Dark Angelissa” päähenkilön vaimo muuttuu säteilyn seurauksena superälykkääksi, mieheensä nähden ylivoimaiseksi ”mutantiksi”. Vaimo kertoo, että hän on kehittymässä älyllisesti, mikä aviomiehen mielestä on ”pelottavaa”. Mies ei kestä vaimonsa muutosta vaan yrittää ampua tämän. Lopussa kuitenkin vaimon mutanttiystävä tappaa aviomiehen – mutantit siis voittavat. ”Bound Together” on sen sijaan – juonireferaatien perusteella – invaasiotarina, jossa Marsista palannut astronautti osoittautuu muukalaiseksi vaimolleen. Tätä kirjoitettaessa ”Bound Together” -episodia ei ollut saatavilla DVD- tai verkkojulkaisuna.

<sup>1493</sup> Hendershot 1999, 57.

ovat olleet naimisissa, tai ovat menossa naimisiin”. Vaihtoehtoa avioliitolle ei vain näytä olevan, paitsi ”massaitsemurha”, kuten eräs elokuvan miehistä asian ilmaisee.<sup>1494</sup> Avioliitto näyttää siis kaikkea muuta kuin tavoiteltavalta tilalta. Alkukohtausta on avain elokuvan ideologian ymmärtämiseen. Siinä määritellään, jo ennen muukalaisten saapumista näyttämölle, elokuvan keskeinen teema: avioliiton tuoma haaste miehisyydelle (ja naiseudelle). Häihinsä matkalla oleva sulhanen Bill joutuu muukalaisen sieppaamaksi. Billin hahmon ottanut muukalainen menee naimisiin ja asettuu viettämään ”normaalia” perhe-elämää pikkukaupungissa, samalla kun muukalaiset kidnappaavat lisää uhreja. Muukalaiset edustavat kuolevaa rotua, jonka lähettiläät ovat tulleet valmistelemaan invaasiota ja pariutumaan Maan naisten kanssa. Kaupungin avainhenkilöt kaapataan yksi toisensa jälkeen ja muutetaan muukalaisiksi. Juonta ohjaava jännitysmomentti rakennetaan sen varaan, milloin vaimo Marge (Gloria Talbott) huomaa vaihdoksen ja näkee aviomiehen todelliset kasvot ja miten hän reagoi siihen.

Marge ja Bill ovat olleet jo vuoden naimisissa ennen kuin Margelle alkaa vähitellen selvitä, mistä Billin vaitonaisuus ja kylmyys johtuvat. Elokuva kuitenkin antaa ymmärtää, että parin välillä on ollut seksuaalista kanssakäymistä. Vihjailu näkyy häyöytä kuvaavassa kohtauksessa, jossa tekijöiden oli tarkasti huomioitava Hollywoodin itesesensuurin vaatimukset.<sup>1495</sup> Häyöynä Bill ja Marge katsovat taivasta hotellin parvekkeelta (kuva 36). Marge suutelee hämmentyneen oloista miestänsä ja siirtyy odottamaan häntä makuuhuoneeseen. Bill jää parvekkeelle ja salaman välähdys paljastaa muukalaisen todelliset kasvot katsojalle (kuva 37). Bill siirtyy vastentahtoisesti Margen kanssa makuuhuoneeseen. Hääparin suudellessa taustalla on peili, josta näkyy – Haysin koodin ohjeistuksen mukaisesti – kaksi erillistä vuotta (kuva 38). Sen jälkeen siirrytään leikkauksella vuosi eteenpäin, jolloin Marge kirjoittaa päiväkirjaansa, ettei Bill ole enää se mies, johon hän rakastui, vaan ”lähes muukalainen”. Selviää myös, että Marge ei ole tullut vuoden kuluessa ”vieläkään raskaaksi”.<sup>1496</sup>

Vuonna 1958 tilanne oli itesesensuurin suhteen aivan erilainen kuin tieteiselokuvasyklin käynnistyessä vuosikymmenen alussa. Sensuurin vaikutus oli löystymässä, kun AIP:n kaltaiset pienyhtiöt testasivat erityisesti väkivaltakuvausten hyväksytyjä rajoja. Siitä huolimatta tekijät turvautuvat tässäkin piiloilmauksiin. Avioliiton pyhyys oli ollut erityisen tärkeä teema Haysin koodin

<sup>1494</sup> *I Married A Monster from Outer Space* 1958, 0: 02–0: 04.

<sup>1495</sup> Haysin koodin (1934) listan liiteosassa oli listattu erikseen asioita, joiden kuvaaminen oli kielletty tai joita käsiteltäessä piti olla hyvin tahdikas. *Monster* haastoi ainakin kohdat 19 (First Night Scenes) ja 21 (The Institution of Marriage). Haysin koodin yksityiskohdista ks. Gardner 1987, 213–214.

<sup>1496</sup> *I Married a Monster from Outer Space* 1958, 0: 10–0: 12.





*Kuva 36 (ylhäällä), 37 (keskellä) ja 38 (alhaalla): Häyönä Marge ei tiedä miehensä muuttuneen muukalaiseksi.*

noudattamista vuosina 1934–1954 valvoneelle Joseph I. Breenille.<sup>1497</sup> *Monsteria* tehtäessä Breenin aika oli päättynyt, mutta sensuurin vaatimukset oli yhä otettava huomioon. Elokuvan varovaisuus häilyä kuvaavassa kohtauksessa osoittaa, että Haysin koodin vaikutusvallan vähenemisestä huolimatta ei edes tällaisessa eksploraatiivisessa B-budjetin elokuvassa lähdetty avoimesti haastamaan sen asettamia rajoja. Elokuvan muukalaisavioliitto koetteli kuitenkin jo asetelmana sensuurin rajoja myös muualla kuin Yhdysvalloissa. Ei siis ole yllättävää, että sensuuriherkässä Suomessa Valtion elokuvatarkastamo kielsi elokuvan esittämisen 22.9.1959.<sup>1498</sup>

Aviomiehen muutoksen selvittäessä Marge joutuu eristyksiin pikkukaupungissa, jonka avainhenkilöt, kuten poliisipäällikön, muukalaiset ovat kaapanneet. Muukalaisten kotiplaneetan naaraat ovat kuolleet, ja urokset yrittävät epätoivoisesti etsiä keinoja lisääntyä ihmisnaisten kanssa. Samanaikaisesti he vaikuttavat aviomiehinä passiivisilta ja tunteettomilta naisiaan kohtaan. *Monster* on harvinainen invaasioelokuva nostaessaan päähenkilöksi muukalaisia vastaan kamppailevan, yhteisössään sivuraiteille ajautuneen naisen. Tässä aikansa elokuvakulttuurin kannalta eriskummallisessa asetelmassa voikin nähdä sukupuolijärjestelmän kritiikin aineksia.

Sekä invaasioelokuviissa että monissa 1950-luvun melodraamoissa kuvattiin esikaupunkilähiöitä vainoharhaisena, klaustrofobisena tilana, jossa sosiaaliset suhteet olivat tavalla tai toisella muuttuneet kieroutuneiksi.<sup>1499</sup> Cyndy Hendershotin mukaan *Monsterissa* tuodaan vahvasti esiin kotiin sidotun vaimon voimattomuus sekä ihannekodin kulissien takainen epäluulo ja pelko. Hendershot lukee elokuvaa paranoidina kuvauksena sodanjälkeisen perhe-elämän ristiriidoista.<sup>1500</sup> Yhtä hyvin *Monsteria* voidaan kuitenkin pitää parodiana amerikkalaisesta ydinperhemallista. Aviomiehet ovat muukalaisia, jotka eivät pysty rakastamaan, ja naiset tekevät kaikkensa päästäkseen naimisiin ja saadakseen lapsia. Muukalaisten maailman ohella omituiselta vaikuttavat myös ne institutionaaliset puitteet, joiden varaan amerikkalainen parisuhde näyttää rakentuvan. Margen ystävä Helen (Jean Carson) kertoo, kuinka onnellinen hän on päästessään vihdoinkin naimisiin. Mies on muukalainen, mutta tästä tietämätön Helen iloitsee, että hänen ei tarvitse jäädä ”uranaiseksi”, sillä hän nyt viimeinkin ”pelastunut”.<sup>1501</sup>

<sup>1497</sup> Doherty 2007, 92.

<sup>1498</sup> Valtion elokuvatarkastamo antoi vuonna 1959 elokuvan esittämiselle täyskiellon Suomessa. Sedergren 2006, 295.

<sup>1499</sup> Spigel 1997, 226.

<sup>1500</sup> Hendershot 1999, 59.

<sup>1501</sup> *I Married a Monster from Outer Space* 1958, 0: 18–0: 19.

Marge puolestaan on huolissaan, kun hän vuoden kuluttua avioliiton solmimisesta ei ole vielääkään raskaana. Naimisiin pääseminen ja äitiys näyttävät asettavan päähenkilöille ylittämättömiä suorituspaineita, joiden täyttämiseksi he ovat valmiit sietämään poissaoleviksi ja epäystävällisiksi muuttuneita miehiään. Aikalaiskirjoittelussa avioliittoon sitoutuminen asetettiin normiksi, josta poikkeaminen merkitsi poikkeamaa myös yleisesti hyväksytyistä naiseuden kriteereistä. Tuolloisen sukupuolijärjestelmän koodisto määritteli myös normaaliuden hyväksyttävät rajat. Psykologi Helen Deutschin mukaan normaaliin naiseuteen kuului se, että nainen hyväksyi sukupuolensa ja seksuaalisuutensa erityispiirteet, tukahdutti maskuliiniset pyrkimyksensä ja tarkasteli maailmaa identifioitumalla aviomieheensä ja lapsiinsa.<sup>1502</sup> *Monsterin* Marge haluaa avioliiton ja sen tuoman statuksen, mutta koko asetelma osoittautuu petokseksi.

*Monsterin* kuva sukupuolijärjestelmästä on jokseenkin ristiriitainen. Sama kaksijakoisuus on kuitenkin luettavissa siitä keskustelusta, jota historiantutkimuksessa on käyty 1950-luvun Yhdysvaltain perhemalleista ja sukupuolijärjestelmästä. Kaikki tutkijat eivät suinkaan allekirjoita Elaine Tyler Mayn teesiä sisäisestä patoamispolitiikasta. Jane Sherron De Hart (2001) kritisoi Mayn teesiä ja kysyy, millä tavoin naisten asema oli erityisesti sidoksissa kylmän sodan konfliktiin. Hän väittää, että kommunismin ja naisten vapautusliikkeen patoamisen yhdistäminen antaa liian yksioikoisen kuvan sukupuolikäsitysten muuttumisesta kylmän sodan aikana.<sup>1503</sup> Myös Joanne Meyrowitz (2001) kyseenalaistaa Mayn näkemyksen toteamalla, että kylmän sodan retoriikka ei pelkästään tukahduttanut naisliikettä. Meyrowitzin mukaan kylmän sodan retoriikkaa käytettiin hyvinkin erilaisissa konteksteissa, joskus myös edistettäessä yhteiskunnallisen tasa-arvon toteutumista ja seksuaalista vapautumista.<sup>1504</sup> Mayn käsitystä naisliikkeen patoamisesta eivät varmasti hyväksy myöskään ne historiantutkijat, joiden mielestä 1950-luku oli Yhdysvalloissa suurta kukoistuskautta. William O'Neill (1986) ja Alan J. Levine (2009) korostavat vuosikymmenen olleen kasvavan vaurauden ja yhtenäisyyden aikaa ennen 1960-luvun melskeitä ja vastakkainasetteluja.<sup>1505</sup>

Myös kulutuskuultuuria tutkinut Alison J. Clarke (1999) kritisoi käsitystä, jossa 1950-lukua pidetään vieraantumisen ja naisia alistavan kotielämään pakot-

<sup>1502</sup> Chafe 1995, 124.

<sup>1503</sup> De Hart 2001, 126–127.

<sup>1504</sup> Meyrowitz 2001, 106–107, 116–117.

<sup>1505</sup> O'Neill 1986, 290–291; Levine 2009, 2, 64–65. Levinen mukaan naisten asema ei merkittävästi parantunut eikä huonontunut 1950-luvulla. Hän kuitenkin korostaa, että mielikuva alistetusta kotiäidistä ei vastaa 1950-luvulla vaurastuneen Yhdysvaltain yhteiskunnallista todellisuutta, jossa naisten työssäkäynti kasvoi ja jossa samanaikaisesti keski-  
luokan tulokehitys mahdollisti sen, ettei molempien vanhempien tarvinnut käydä töissä.

tamisen aikana. Clarken mukaan käsitys naisen asemasta ja kulutuskulttuurista on ollut hyvin yksinkertaistava. Keskustelua on hänen mukaansa leimannut yksiulotteisen negatiivinen suhtautuminen kulutuskulttuuriin, jota on pidetty vain välineenä naisten manipulointiin. Clarke sen sijaan korostaa esikaupunkien ja kulutuskulttuurin naisille tuomia mahdollisuuksia. Hän myös huomauttaa, että aikalaiskeskustelussa esikaupunkeja saatettiin pitää myös eräänlaisina ”matriarkaateina”, osoituksena naisten kontrolloimista yhteisöistä.<sup>1506</sup> Kotiäitien kulutuspotentiaali huomioitiinkin erilaisten tuotteiden markkinoinnissa. Vance Packard totesi *The Hidden Persuadersissa* (1957), että mainosmiesten tärkeimpänä kohteena oli keskiverto kotiäiti, jonka maailman ”keskipiste oli keittiö” ja joka halusi uusia kulutustuotteita.<sup>1507</sup> Aikalaiskeskusteluissa esikaupunki ei siis ollut niinkään miesten vaan pikemminkin naisten hallitsema tila. Kuva kotona olevista perheenäideistä on myös sikäli kyseenalainen, että tosiasiassa naisten työssäkäynti vain yleistyi vuosien 1950–1956 välillä.<sup>1508</sup> Kuva kulutuskulttuurin ja esikaupunkielämän todellisista käytänteistä onkin vivahteikkaampi kuin mitä May esittää.

Elaine Tyler Mayn teesille löytyy kuitenkin vahva argumentatiivinen perusta, kun tarkastellaan naiselle ja naiseudelle, kuten myös miehyydelle, asetettuja roolimalleja sodanjälkeisessä kulttuurissa. Ei ole sattumaa, että perhearvot nousivat kukoistukseen juuri samoina vuosina, kun kylmän sodan konflikti eskaloitui Koreassa. Uuden yhteisöllisyyden ja esikaupunkien perhekulttuurin tapa sulkea vieras/vieraat asiat ja ihmiset pois omasta piiristä muistutti niitä mekanismeja, joiden varaan antikommunismien ideologia oli rakentunut. Kylmän sodan retoriikassa kommunismin uhan paras torjuja olisi vahva maskuliinisuus, patriarkaalisuus ja heteroseksuaalinen reproduktiivisuus – ilman häiritseviä poikkeamia normeista. Mielikuva vapaasta amerikkalaisesta naisesta, joka työskenteli tilavassa keittiössään upouusien kodinkoneiden keskellä, oli Eisenhowerin hallinnolle mitä tehokkain propagandavaltti, kun positiivista USA-kuvaa haluttiin levittää Eurooppaan.<sup>1509</sup> Kuluttamisen ja amerikkalaisen elämäntavan symbioosi kristallisoitui vuonna 1959 Moskovassa järjestetyssä Yhdysvaltain kulttuurinäyttelyssä. Yhdysvaltalaisen kulttuurin edistyneisyyttä todistettiin juuri esittelemällä ”tavallisen” kansalaisen koti, joka oli täynnä uusia kulutustavaroita. Kun varapresidentti Richard Nixon väitteli näyttelyssä ns. keittiödebatissa Nikita Hrustsevin kanssa, aseiden tai ideologian sijaan kes-

<sup>1506</sup> Clarke 1999, 118–122.

<sup>1507</sup> Packard 1958, 99–101.

<sup>1508</sup> Naisten työssäkäynnin kasvu jatkui toisen maailmansodan jälkeen. Vuoteen 1950 mennessä 16,5 miljoonaa naista kävi ansiotyössä, ja vuoden 1956 lopulla työssäkävien määrä oli kasvanut 22 miljoonaan. Oakley 1990, 234.

<sup>1509</sup> Hixson 1997, 135–136.

kustelun keskipisteeksi nousi arkielämä. Nixon todisteli, kuinka Yhdysvalloissa keskiverto työläisperhe eli leveästi omassa tilavassa talossaan uusien kodinkoneiden keskellä.<sup>1510</sup>

Perhekeskeisyys ja lapsien hyvinvoinnin korostaminen muutti myös isän roolia perheessä. Uusi, perhekeskeisempi isyys herätti myös huolestumista, sillä sen pelättiin nakertavan miehisyyden ydintä.<sup>1511</sup> Monet sukupuolirooleista kirjoittaneet uskoivat, että miesten oikeamielinen johtajuus takasi onnen perheessä. Seksuaalisesti turhautuneet tai muuten liian suuren määräysvallan saaneet naiset olivat epäilyttäviä äitejä, koska he saattoivat tukahduttaa poikien luonnollista maskuliinista kehitystä.<sup>1512</sup> Perheen onni edellytti vahvaa, ohjat käsiinsä ottavaa miestä. *Monsterissa* muukalainen Bill on kuitenkin viileä ja flegmaattinen ja selvästi haluton ottamaan perheen pään ja leivänhankkijan roolia itselleen. Muukalaiset eivät myöskään juo alkoholia eivätkä näytä olevan erityisen kiinnostuneita vaimoistaan. Billin epävarmuus heijastuu välittömästi avioliittoon. Hän ei täytä aviomieheltä edellytettäviä maskuliinisen johtajuuden ja energisen sosiaalisuuden kriteerejä. Hän on siis kaukana 1950-luvun Yhdysvaltain sukupuolijärjestelmän miesihanteista.<sup>1513</sup>

Muukalaisia kuvataan *Monsterissa* ambivalentisti: toisaalta he ovat ihmisiä empimättä surmaavia valloittajia, mutta toisaalta tarinan lopussa heidän tappiotaan kuvataan melkein myötätuntoisesti. Muukalaiset ovat ehkä tunnekyelmiä, mutta he ovat kuitenkin yksilöitä, eivät vain robottimaisia käskyjen toteuttajia kuten *Avaruuden piruissa*, tai eivät edes *Varastettujen ihmisten* ylirationaalisia laumasieluja. He kommentoivat toisilleen myös uutta olotilaansa ihmisinä. Billin ystävä Sam (Alan Dexter) toteaa, että vaikka ihmiset ovat ”huonosti suunniteltuja” ja ihmisruumiin kestoikä on ”naurettavan lyhyt”, osaavat he ainakin ”nauttia elämästään”.<sup>1514</sup> Nähdäkseni Billin ja Samin keskustelu on invaasioelokuvien ainoa kohta, jossa muukalaiset keskustelevat keskenään ihmisenä olemisen haasteista.

Tuottaja/ohjaaja Gene Fowler Jr. totesi myöhemmin tehdyssä haastattelussa, että *Monster* oli ”surullinen” elokuva.<sup>1515</sup> Jälkeläisiä haluavat ja tuntemaan kykenemättömät muukalaiset ovatkin hahmoina siinä mielessä surullisia, että katsoja melkein tuntee sympatiaa heitä kohtaan elokuvan lopussa. Paljastuttu-

<sup>1510</sup> Keittiödebatista ks. Marling 1996, 274–278 ja May 1988, 16–18.

<sup>1511</sup> Johns 2003, 98–99.

<sup>1512</sup> May 1988, 96–97.

<sup>1513</sup> 1950-luvun mieskuvista ja miehyydelle asetetuista ihanteista ks. Gilbert 2005, 60–66.

<sup>1514</sup> *I Married A Monster from Outer Space* 1958, 0: 22–0: 25.

<sup>1515</sup> Gene Fowler Jr.:n haastattelu teoksessa Weaver 1991, 78–79.

aan muukalaiseksi Bill kertoo Margelle, millä tavoin muukalaiset suhtautuvat naisiin ja miten hän muuttui otettuaan ihmisen hahmon:

Marge: Rakastitteko naisianne ennen kuin he kuolivat?

Bill: Rakastimme? Ei, olimme yhdessä vain lisääntymistarkoituksessa. Siksi minulta kesti niin pitkään ymmärtää...

Marge: Ymmärtää mitä?

Bill: Tapahtui jotain mitä emme olleet ennakoineet...Näiden ruumisten mukana perimme muitakin asioita...Inhimilliset halut. Tunteet.

Marge: Kerrotko minulle, että olet oppimassa, kuinka rakastaa?

Bill: Kerron, että olen oppimassa, mitä rakkaus on?

Marge: Sinä? <sup>1516</sup>

*Varastettujen ihmisten* tapaan myös *Monsterin* muukalaiset erottuvat ihmisistä siinä, että he eivät pysty tuntemaan rakkautta. Inhimillisuus määritellään myös *Monsterissa* nimenomaan tunteiden kokemisena. Kyky tuntea ja rakastaa nostetaan sekä *Varastetuissa ihmisissä* että *Monsterissa* erottavaksi tekijäksi ihmisten ja muukalaisten välillä. Yhteistä elokuville olikin inhimillisten tunteiden korostaminen ylirationaalisen järjen vastakohtana. Kuitenkin *Monster* on ainoa invaasioelokuvista, joissa muukalainen pystyy yksilönä muuttumaan. Tässä mielessä *Monsterin* muukalaiskuva on monimuotoisempi kuin *Avaruuden piruissa* tai jopa *Varastetuissa ihmisissä*. Muukalaiset eivät käyttäydy kaikki samalla tavalla, vaan heidän välillään on yksilöllisiä eroja. Muukalaiset eivät ole myöskään kollektiivisen koneiston osia tai johtajaansa sokeasti tottelevia käskyläisiä, vaan myös he pystyvät lopulta osoittamaan tunteita. Muukalais-Bill muuttuu ja kehittyy hahmona tarinan aikana: yksilotteisesta hirviöstä tulee lopulta lähes inhimillinen hahmo.

*Monsterissa* sankarina on nainen, jonka kertomusta miehen muutoksesta ei kukaan ota vakavasti. Suhteessa 1950-luvun tieteiselokuvien naisrooleihin Marge edustaa selvää poikkeamaa. Tyypillistä naisroolia voisi hieman yksinkertaistaen luonnehtia muukalaisten tai hirviön edessä kirkuvaksi ja tiedemies-sankarin syliin kapsahtavaksi sankarittareksi, jonka identiteetti määrytyy yleensä miehen kautta. Tieteiselokuvan tyypilliseltä naisrooilta edellytetyjä asioita kuvaa *The Man from Planet X:n* naispääosan esittäjän Margaret Fieldin kertoma anekdootti elokuvan koekuvauksista. Elokuvan tuottajat halusivat kuvauksissa ensimmäisenä varmistaa, että Field osaisi kirkua riittävän uskottavasti!<sup>1517</sup> *Monsterin* Marge on kuitenkin standardikaavasta poikkeava, herkkä ja vahva

<sup>1516</sup> *I Married A Monster from Outer Space* 1958, 1: 12–1: 14.

<sup>1517</sup> Paul & Donna Parla: "The Woman from Planet X. An Interview with Margaret Field". *Filmfax* Oct 1996 – Jan 1997, 72.

nainen, jonka perusturvallisuus ja identiteetti vaimona vaarantuvat, kun selviää, että mies onkin muukalainen.<sup>1518</sup>

Elokuvaa voikin lukea patriarkaatin kritiikkinä. John Brosnanin mukaan elokuva on painotuksiltaan feministinen teos, joka kuvaa, kuinka puoleensavetävän miehen naamion takaa paljastuu säälimätön hirviö.<sup>1519</sup> Lähiössä asuva Marge edustaakin monella tapaa tyypillistä naista 1950-luvun Yhdysvalloissa. Hän uskoo kulttuurin tarjoamaan ihannekuvaan, jossa vasta avioliitto antaa naiselle oikean identiteetin ja paikan yhteiskunnassa. Todellisuus ei kuitenkaan täytä odotuksia: mies on välinpitämätön, kylmä ja etäinen muukalainen. Avioliitto, jonka piti taata naisen onnellisuus, osoittautuikin painajaiseksi. Näin tulkiten *Monster* käsittelee sukupuolijärjestelmän asettamia paineita. Tulkinta *Monsterista* sukupuolijärjestelmän kritiikkinä saa kuitenkin särön, kun otetaan huomioon elokuvan loppuratkaisu. Uhkaava, perheen perusturvallisuutta riipivä asetelma vesitetään, kun paljastuu, että oikea Bill, siis kaapattu aviomies, onkin hengissä ja rientää muukalais-Billin tuhouduttua Margen syliin. Lähes pakollinen happy end palauttaa elokuvan Hollywoodin konventioihin. Katkaiseeko lopetus myös terän sen kritiikiltä?

Cyndy Hendershotin mukaan elokuvan loppukohtaus vahvistaa heteroseksuaalisuutta normina. Normaaliuden palautumista korostaa myös asetelma, jossa kyky jälkeläisten saamiseen toimii todellisia miehiä ja muukalaisia erottavana rajalinjana.<sup>1520</sup> Bill Warren on puolestaan huomauttanut, että muukalaiset ovat surullisuudestaan huolimatta elokuvassa ensisijaisesti tappajia. Muukalais-Bill esimerkiksi tappaa kylmäverisesti koiranpennun. Eläimiin kohdistuva väkivalta, jos mikä, oli Hollywood-elokuvassa pahan henkilöihahmon tunnuspiirre. Warren myös kritisoi elokuvan feminististä luentaa toteamalla, että Marge on hahmona vain muukalaisen vaimoksi joutunut nainen, ei alistetun naisen prototyyppi. Lisäksi Marge hakee tukea nimenomaan miehiltä, ei yhteisön muilta naisilta.<sup>1521</sup> Naisten kesken elokuvassa ei synnykään minkäänlaista yhteisöllisyyttä.

Elokuvan kriittisiä asetelmia ei voida kuitenkaan sivuuttaa pelkästään näillä perusteilla. Oikean aviomiehen paluu *Monsterin* lopussa voidaan nähdä pakollisena myönnytyksenä: muunlainen lopetus tuskin olisi ollut mahdollista vielä 1950-luvun Hollywoodissa. Billin ja muiden oikeiden miesten paluu kieltämättä

<sup>1518</sup> Nathan Juranin ohjaama *Jättiläisen naisen hyökkäys* käsittelee myös varsin poikkeuksellisella tavalla sukupuoliasetelmia, mutta aivan eri kulmasta. Sen päähenkilönä on aviomiehensä piittämättömyyteen ja pettämiseen kyllästynyt vaimo, joka avaruusmuukalaisen kohdattuaan muuttuu jättiläiskokoiseksi ja tappaa lopulta miehensä. Muukalaisen kohtaaminen on siinä väline kostofantasian toteuttamiseen.

<sup>1519</sup> Brosnan 1991, 81.

<sup>1520</sup> Hendershot 1999, 60.

<sup>1521</sup> Warren 1986, 120.

palauttaa pikkukaupungin normaalin sosiaalisen järjestyksen, mutta kuva normaaliudesta ei ole itsestään selvästi positiivinen. Elokuvan oikeat miehet istuvat jo alkukohtauksessa baarissa umpihumalassa, kun taas heidän kotia hoitavat vaimonsa haluavat epätoivoisesti saada lapsia.

*Monsterin* Bill-hahmo avaa mahdollisuuksia tulkinnalle elokuvasta latenttina homoseksuaalisuuden kuvauksena. Samalla se avaa kysymyksiä mieheyden tilan uusista määrittelyistä. James Gilbert (2005) näkee, että eräs mieheyttä koskevan paniikin syy oli 1948 julkaistu Kinseyn raportti. Siinä yhdysvaltalaisen miesten seksuaalikäyttäytymisen esitettiin sisältävän paljon luultua laajemmin esiaviollisia tai homoseksuaalisia suhteita. Vaikka Kinseyn käyttämiä tutkimusmenetelmiä on runsaasti kritisoitu, avasi raportti joka tapauksessa uudenlaisen keskustelun. Raportti toimii myös mieheyden tilan kuvastajana tuolloisessa yhdysvaltalaisessa sukupuolijärjestelmässä. Sen myötä kyseenalaistui vallinnut kuva miesten sukupuolisuudesta: monoliittiseksi ajateltu maskuliinisuus olikin jatkuvassa muutostilassa.<sup>1522</sup> James Gilbertin ajatus mieheydestä välitilassa sopii tulkinnallisesti myös *Monsteriin*, jonka voi nähdä kyseenalaistavan 1950-luvun esikaupunkikulttuurin normatiivisen sukupuolijärjestelmän. Homoseksuaalisuuden suora käsittely oli lähes mahdotonta vielä 1950-luvun Hollywoodissa, joten on mielekästä tulkita elokuvaa kiertoilmaisuin esitettynä homoseksuaalisuuden tai biseksuaalisuuden kuvauksena.<sup>1523</sup> Siten myös *Monsterin* Margen ja Billin etäinen suhde saisi uutta tulkinnallista väriä. Bill viihtyy paremmin muiden muukalaismiesten kuin vaimonsa kanssa. Hän ei halua olla heteronormatiivisen reproduktion väline vaan jotain aivan muuta.

Muukalaisten esittämän vaihtoehdon tulkitseminen latentiksi homoseksuaalisuudeksi on kuitenkin myös ongelmallista. Vaikka elokuva paikantaa ihmisten ja muukalaisten eron tunteisiin, kyse on ennen kaikkea *naisten* tunteista. Elokuvan oikeat miehet kun näyttävät myös olevan kiinnostuneempia toistensa seurasta kuin vaimoistaan. Elokuvan alkukohtaus antaa tämän suuntaisen tulkinnallisen vihjeen. Siinä kamera seuraa kahta miestä baariin. Miehet jäävät taka-alalle ja kuva fokusoidaan kahteen baaritiskillä istuvaan naiseen. He katsovat läheisessä pöydässä metelöivää miesporukkaa, joka on Billin polttareita viettävä ryhmä (siis vielä tässä vaiheessa joukko oikeita miehiä). Toinen ihmettelee, miksi miehet eivät ole lainkaan katsoneet heihin päin illan aikana. Toinen naisista vastaa: ”ehkä he ovat naimisissa tai jotain”.<sup>1524</sup>

<sup>1522</sup> Gilbert 2005, 80–84, 104–105.

<sup>1523</sup> Homoseksuaalisuuden implisiittisestä käsittelystä Hollywood-elokuvassa ks. esim. Gilbert 2005, 76–77.

<sup>1524</sup> *I Married A Monster from Outer Space* 1958, 0: 02–0: 04.





*Kuva 39: Monsterin alussa oikeat miehet istuvat baarissa humalassa.*

Voidaan spekuloida, mihin tämä ”tai jotain” vihjaa. Sen voi tulkita viittaavaan homoseksuaalisuuteen, mutta yhtä lailla se voi olla viittaus vain heteromiesten keskinäiseen, homososiaaliseen yhteisöllisyyteen. Joka tapauksessa olennaista on, että sekä muikalaiset että oikeat miehet näyttävät olevan hämmentyneitä avioliitto-instituution tuomien odotusten ja paineiden ristiaallokossa. Onnelinen lopetus ei siis tyhennä elokuvan kriittistä potentiaalia. *Monster* sijoittuu aikalaiskatsojalle tuttuun ja turvalliseen ympäristöön, pikkukaupunkiin, joka muuttuu kuitenkin vieraiden voimien temmellyskentäksi. Se outouttaa tutun ympäristön ja avioliittokäsityksen. Outouttaminen on tyypillistä science fictionille ja sen vieraantumismetodille, jossa turvallisen ja vieraan/epäilyttävän raja hämärtyy tai jossa vakiintuneiden käsitteiden merkitys muuttuu. On totta, että *Monsterin* kriittisyys on hyvin tulkinnanvaraista. Sen sijaan, että elokuvaa katsottaisiin kritiikkinä *itse* sukupuolijärjestelmästä, niin sitä voitaisiin pikemminkin tulkita parodiana kulttuurin tarjoamista sukupuolijärjestelmän *malleista*. *Monster* oli kaukana television harmonista perheidylliä huokuvista sarjoista. Sen kontrasti 1950-luvun televisiosarjojen (kuten *Father Knows the Best*) lämminhenkisiin perhekuvauksiin oli todella suuri. *Monster* oli kuin synkkä irtokuva perhesarjojen keskiluokkaisesta maailmankuvasta. Sen pikkukaupunkikuvausta voikin rinnastaa aikakauden avainromaaneihin lukeutuvan *Peyton Placen* maailmaan.

Pikkukaupungin salaisuuksia pöyhittiin elokuvien lisäksi monissa romaanissa, joista ylivoimaisesti menestynein oli Grace Metalious’n *Kaupunki nimeltä Peyton Place* (*Peyton Place*, 1956). Se oli paitsi valtava myyntimenestys

myös runsaasti keskustelua herättänyt teos pikkukaupungista, jonka puhtoisen julkisivun takaa paljastui korruptiota, kontrolloimatonta seksiä ja väkivaltaa. Metalious'n kirjan vastaanotto osoitti, kuinka yhteisön sisäisiä ja salattuja jännitteitä provosoivasti käsittelevälle romaanille oli kysyntää.<sup>1525</sup> *Peyton Placen* vetovoima perustui rajojen rikkomiseen. Epäilemättä sitä luettiin skandaalinkäryisenä, piilevää seksiä tihkuvana sensaatiromaanina. Samalla se toimi kuitenkin myös ankarana yhteisökritiikkinä, kuvauksena moraalista julkisivua väkisin yllä pitävästä yhteisöstä, joka yritti pakottaa varsinkin naiset tiettyyn muottiin. Näin se toimi samalla eksploraatiivisen sensaatiohakuisuuden ja sosiaalisen kommentoinnin kaksoislogiikalla kuin *Monsterkin*.

*Monsterin* kulttuurikritiikki on tulkinnanvaraista, mutta tieteiskirjallisuudessa ja -sarjakuvassa sukupuolijärjestelmän kysymyksiä käsiteltiin huomattavasti avoimemmin. Wally Woodin *Weird Fantasy*ssa vuonna 1951 ilmestyneessä sarjakuvassa ”Spawm of Mars” kuvataan Marsiin saapuvaa retkikuntaa, jossa mukana ovat rakastavaiset Jean ja Ken. Muukalainen surmaa Kenin, ottaa tämän hahmon ja palaa Jeanin kanssa maahan mennäkseen naimisiin hänen kanssaan. Pian häiden jälkeen Ken paljastaa Jeanille olevansa marsilainen, joka seurasi Jeania ja ihastui tähän niin paljon, että halusi hänet itselleen. Jean ei usko tunnustusta ennen kuin näkee marsilaisen todellisen, iljettävän hirviömäisen olomuodon.<sup>1526</sup>



Kuva 40: ”Spawm of Marsissa” Ken tunnustaa vaimolleen Jeanille olevansa muukalainen.

<sup>1525</sup> Myynti kasvoi räjähdysmäisesti, kun Metalious'n kirjasta otettiin pehmeäkantinen painos. Kaksi vuotta ilmestymisensä jälkeen kirjaa oli myyty yli kuusi miljoonaa kappaletta. Halberstam 1993, 579.

<sup>1526</sup> ”Spawm of Mars”. *Weird Fantasy* October 1954 ( #9, September–October 1951).

Woodin sarjakuva toi muukalaisuuden aviovuoteeseen huomattavasti aiemmin kuin tieteiselokuva ja *Monsteriin* verrattuna vielä uhkaavammalla tavalla. Yhteistä on ihmiseen rakastuva muukalainen ja muukalaisen tuhoutuminen, mutta erona se, että Woodin sarjakuvan lopussa ristiriidat eivät tasoitu. Viimeisessä ruudussa, marsilaisen tuhouduttua, Jean saa kuulla odottavansa tälle lasta.

Muukalaisen ja ihmisen sukupuoliin kanssakäyminen ei kuitenkaan ollut vain torjuttava uhka. Philip K. Dickin poikkeuksellisessa novellissa *Human Is* tuodaan kauniisti esille vaihtoehto teknistyville ja rationalisoituvalla kulttuurille. Dickin novellissa kohtaavat sekä sukupuolijärjestelmän että tieteen kritiikki. Jo novellin nimi antaa ymmärtää, että kyse on ihmisyyden määrittelystä. Tarinan päähenkilönä on avioliittoonsa tympääntynyt nainen, jonka mies on kiireä, kylmä ja työelleen maanisesti omistautunut tiedemies. Urallaan menestynyt mies ylenkatsoo vaimoaan eikä koskaan leiki lastensa kanssa. Kun mies palaa komennukseltaan vieraalta planeetalta, hän on täydellisesti muuttunut. Nyt hän onkin empaattinen, sulavakäytöksinen ja lempeän ystävällinen aviomies, joka lukee runoja vaimolleen ja leikkii innolla lasten kanssa. Novellin lopussa selviää, että kyse on tiedemiehen hahmon ottaneesta muukalaisesta ja että oikea aviomies on muukalaisten vankina. Vaimo ei kuitenkaan halua entistä miestänsä takaisin, vaan päättää jatkaa elämäänsä mieluummin muukalaisen kanssa.<sup>1527</sup>

Muukalaisuus edustaa Dickin novellissa ylirationaalisen tieteellisyyden täydellistä vastakohtaa. Toisin kuin pulp-scifin peruskaavassa, muukalaiset eivät edusta negatiivista, vaan päinvastoin positiivista toiseutta: vaihtoehtoa ja mahdollisuutta palata takaisin inhimillisiin perushyveisiin. *Human is* kääntää peruskaavan uhkakuvat pääläelleen. Ihmisyyttä uhkaava tekijä eivät olekaan muukalaiset, vaan tieteellis-tekninen kulttuuri, joka on tehnyt ihmisistä ilkeitä, piittaamattomia ja pikkusieluisia egoisteja. ”Edistys” tuottaa eläviä ruumiita, joiden rinnalla klassisen sivistyksen omaava, empaattinen muukalainen edustaa mahdollisuutta parempaan huomiseen.

Luvussa käsitellyt invaasioelokuvat hakivat Hollywoodin itesesensuurin rajoja muukalaisten seksuaalisuuden kuvauksillaan. Ne kuvasivat ihmisyyden ja muukalaisuuden välitiloja. Määritelmä välitilasta kuvaa elokuvien asemaa sekä tieteiselokuvan sisäisessä lajityyppikehityksessä että tieteis- ja kauhuelokuvan lajityyppien rajapinnalla. Ne olivat genre-elokuvia tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan välitilassa, lajityyppihybrideinä, joissa tieteiselokuvan muukalaisteemaa maustettiin kauhuelokuvan elementeillä. Siten ne voidaan nähdä esiasteena myöhemmille, muukalaisuuden ruumiillisuutta eksplisiittisemmin käsitelleille elokuville, kuten George Romeron *Elävien kuolleiden yölle* (1968) tai David

<sup>1527</sup> ”Human Is”, teoksessa Dick 1987 (c), 257–267.

Cronenbergin elokuville. Niihin verrattuna 1950-luvun tieteiselokuvat olivat vielä sidottuja silloisen tuotantojärjestelmän esteettis-tuotannollisiin rajoitteisiin.



*I Married a Monster from Outer Space* varioi dehumanisaatio-narratiivia tuomalla muukalaisuuden teeman aviovuoteeseen. Se ei ollut ensimmäinen elokuva, jossa käsiteltiin dehumanisaation sukupuoliulottuvuutta: *Varastetut ihmiset* oli jo kuvannut päähenkilön naisystävän muutoksen muukalaiseksi, mutta siinä muutos ei ollut sillä tavoin juonta määräävä tekijä kuin *Monsterissa*. Näin *Monster* merkitsi myös käännekohtaa siinä persoonallisuuden menettämisen kuvastossa, joka oli alkanut heti 1950-luvun alussa. Dehumanisaatio lähti muukalaisen ohjailemista yksilöistä (*The Man From Planet X*), siirtyi perheeseen (*Avaruuden pirut*), yhteisöön (*Varastetut ihmiset*), ihmisruumiiseen (*Night of the Blood Beast*) ja avioliittoon (*I Married a Monster from Outer Space*). Dehumanisaatiosta tuli 1950-luvun tieteiselokuvan tunnusmerkki, vaikka numeraalisesti hirviökauhu-elokuvia, joissa armeija ja tiedemiehet kamppailivat hirviöitä vastaan, tuotettiin enemmän. Dehumanisaatio-elokuvien määrää olennaisempi oli kuitenkin niiden vaikutus yleisöön. Vaikutusta ei voida jäljittää pelkän aikalaiskokemuksen perusteella, vaan se ilmenee pitemmän aikavälin jälkivaikutuksena, johan ovat antaneet leimansa monien tieteiselokuvien kulttimaine ja tv-esitykset.

Kesäkuussa 2011 Sodankylän elokuvajuhlilla vieraili Michael Chapman, joka toimi kuvaajana, kun Philip Kaufman ohjasi *Varastettujen ihmisten* uusintafilmissä *Invasion of the Body Snatchers* (1978). Haastattelussa Chapman totesi, että filmiryhmä ei halunnut yrittää tehdä samanlaista elokuvaa kuin Don Siegelin *Varastetut ihmiset*, joka Chapmanin mukaan käsitteli monia oman aikansa uhkakuvia. Siksi uusintaversiolla ei myöskään ollut sellaista ”kulttuurista merkitystä” kuin Siegelin elokuvalla. Chapman totesi, että 1950-luvun tieteiselokuvat, joita hän katsoi nuorena elokuvateatterissa, olivat ”samanaikaisesti genre-elokuvia ja folklorea” ja että niiden viehättävyys palautuu niiden näennäiseen yksinkertaisuuteen.<sup>1528</sup> Chapman on oikeassa. *Varastetut ihmiset* ja muut dehumanisaatio-elokuvat käsitelivät sekä yksilöllisyyden häviämisen, kollektiivisuuden että massakulttuurin erilaisia uhkakuvia. Ne olivat ”vain” pienen

<sup>1528</sup> Ahonen, Kimmo: ”Elokuvanteossa teknologia ohjaa estetiikkaa – Michael Chapmanin haastattelu Sodankylän elokuvajuhlilla 2011”. *Film-O-Holic* 22.7.2011.

budjetin invaasioelokuvia, mutta silti ne onnistuivat kiteyttämään ja visualisoimaan sellaisia teemoja, joita käsiteltiin akateemisessa ja populaaritieteellisessä massakulttuuridebatissa.

Vaikka tieteiselokuvatuotanto kiihtyi tuotannollisesti 1950- ja 1960-luvun taitteessa, alkoi dehumanisaatio-juonikaava väistyä hirviökauhu-painotteisesta tieteiselokuvasta. Tieteiselokuvien jalostamalla juonikaavoilla oli kuitenkin kysyntää televisiosarjoissa. *The Twilight Zone* (1959–1964) ja *The Outer Limits* (1963–1965) jatkoivat 1950-luvun tieteiselokuvien viitoittamalla linjoilla.<sup>1529</sup> Dehumanisaatiota käsiteltiin vähälle huomiolle jääneessä, mutta merkittävässä *The Twilight Zonen* jaksossa ”The Monsters Are Due on Maple Street” (1960).<sup>1530</sup> Se voidaan lukea samaan muukalaiskuvausten sarjaan kuin 1950-luvun invaasioelokuvat. Jaksossa kuvataan esikaupunkialuetta, jota käsikirjoittaja Rod Serlingin kertojanääni pohjustaa alussa seuraavasti: ”Maple Street, U.S.A. Myöhäinen kesä. Puiden reunustama pieni maailma, jossa on ulkokuisteja, grillijuhlia, lasten naurua ja jäätelömyyjä.”<sup>1531</sup>

Televisiosarjan jakso kytkeytyy tällä tavoin heti alussa samaan esikaupunki/pikkukaupunki -kuvausten jatkumoon kuin sitä edeltäneet invaasioelokuvat. Pikkukaupungin huoleton idylli barbecue-juhlineen on ontto ja pettävä. Sen takaa paljastuu toinen maailma, jossa muukalaisilla on kuitenkin erilainen rooli kuin *Varastetuissa ihmisissä*. Sähkökatkos pimittää kaupungin, mutta kun muutaman henkilön auto on toimintakunnossa, naapurien epäilykset heräävät. Kaupunkilaiset kuvittelevat, että joku heistä on invaasiota valmisteleva muukalainen. Pian syyttely ja vihollisten etsiminen saa vallan ja rauhalliset kaupunkilaiset ovat muuttuneet naapurien ikkunoita kivittäväksi ja kiivailevaksi joukoksi. Jakson lopussa avaruusmuukalaiset katsovat kaaosta sivusta tyytyväisinä ja toteavat, että invaasion onnistumiseen riittää, kun ihmiset saadaan epäluuloa lietsomalla taistelemaan keskenään. *The Twilight Zonen* jakso on dehumanisaatiokuvaus, jossa kukaan ei kuitenkaan muutu muukalaiseksi. Muutosta ei tarvittu, vaan sekasorron aiheuttamiseen riittää, että kaupunkilaiset luulevat toistensa olevan muukalaisia. Päähenkilö yrittää vakuuttaa kaupunkilaisille, kuinka mieletöntä heidän on syyttää toisiaan:

<sup>1529</sup> *The Twilight Zone* saavutti heti nuorten suosion, vaikka sitä ei ollut myöhäisillan ohjelmanä tarkoitettu sellaiseksi. Engelhardt 1995, 153.

<sup>1530</sup> ”The Monsters Are Due on Maple Street” lähetettiin ensimmäistä kertaa 4.3.1960. Se oli sävyltään kyynisempi ja kauhuelementit olivat siinä enemmän pinnassa kuin sarjan jaksoissa keskimäärin. Jakso oli nähdäkseni poikkeuksellinen verrattuna sarjan fantasia-painotteiseen peruslinjaan.

<sup>1531</sup> ”The Monsters Are Due on Maple Street”, *The Twilight Zone* 1960, 0: 00–0: 01.

Olette kaikki täällä epätoivoissanne ristiinnaulitsemassa jotakuta. Yritätte epätoivoisesti löytää syntipukkia (...). Mutta uskokaa minua, ystäväni: sen tuloksena on, että syöyämme toisemme hengiltä.<sup>1532</sup>

Syntipukin etsiminen suistaa kaupungin väkivaltaiseen kaaokseen ja edistää lopulta parhaiten vihollisen tarkoituspäätä. Puheenvuoroa seuraavat vinot kamerakulmat ja kuvat pelokkaista kasvoista olivat kuin suoraan Siegelin *Varasteista ihmisistä*. Muukalaisten hyökkäyksen luonne on siinä vain erilainen kuin invaasioelokuvan valtavirrassa.

Invaasioelokuvien 1950-luvun dehumanisaatiokuvausten päätepiirteenä voidaan pitää ”The Monsters Are Due on Maple Streetin” loppukuvia, jossa kaupunkilaiset tuhoavat toistensa asuntoja muukalaisten tarkkaillessa hävitystä tyytyväisenä. Rod Serlingin kirjoittamat ja lausumat loppusanat toivat syvältä luotaavasti esiin invaasioelokuvien implisiittisen kulttuurikritiikin:

Valloitukseen ei välttämättä tarvita pommeja, räjäytyksiä tai radioaktiivista laskeumaa. On olemassa aseita, jotka ovat yksinkertaisesti ajatuksia, asenteita ja ennakkoluuloja. Niitä löytyy vain ihmisten mielistä. Tiedoksenne, että myös ennakkoluulot voivat tappaa ja epäily voi olla tuhoavaa. Järjetön, pelokas syntipukin etsiminen aiheuttaa omanlaisensa laskeuman, jonka vaikutus siirtyy tuleville sukupolville.<sup>1533</sup>

Näin tässä *The Twilight Zonen* jaksossa *Yön meteori* kohtasi *Varastetut ihmiset*. Vihollinen oli olemassa, mutta sen ei tarvinnut tehdä mitään, kun yhdysvaltalaiset taistelivat keskenään. Jakson todellisena vihollisena olikin se pelko, suvaitsemattomuus ja epäluulo, joka kätkeytyi esikaupunkiympäristön taakse. Hallitsematon epäluulo toimi vihollisen työkaluna yhdysvaltalaisen yhteiskunnan romahduttamisessa. Jaksoa voidaan lukea kuvauksena kommunistivainoista ja kylmän sodan paranoiasta, mutta myöskään tässä yksioikoinen poliittinen tulkinta ei tee täyttä oikeutta sen monitahoisuudelle.

Persoonallisuuden menettäminen ja muukalaiseksi muuttuminen sai 1950-luvun invaasioelokuvassa hyvin erilaisia piirteitä. Dehumanisaatio oli väline ihmisyyden rajojen sekä yksilön ja yhteisön kohtaamistapojen pohdintaan ja määrittelyyn. Lopulta kyse oli toisen kohtaamisen uhista ja mahdollisuuksista. Juuri siksi dehumanisaatio on yhä käytetty juonielementti myös 2000-luvun elokuvissa ja televisiosarjoissa. Serlingin ”The Monsters Are Due on Maple Streetin” kirjoittamien loppusanojen mukaan invaasiota suurempi uhka piili lopulta yhdysvaltalaisen tavassa kohdella kanssaihmissiään. Mitkään pommisuoijat eivät voineet turvata yhteisöä, joka oli valmis uhraamaan joukosta poikkeavat yksilöt.

<sup>1532</sup> ”The Monsters Are Due on Maple Street”, *The Twilight Zone* 1960, 0: 16–0: 17.

<sup>1533</sup> ”The Monsters Are Due on Maple Street”, *The Twilight Zone* 1960, 0: 22–0: 23.

# INVAASIOELOKUVAT KYLMÄN SODAN KULTTUURISSA

Kiihkeiden vastakkainasettelujen keskellä me usein unohdamme, kuinka moni asia yhdistää ihmiskuntaamme. Ehkä me tarvitsemme maailmamme ulkopuolisen vieraan uhkakuvan. Joskus ajattelen, kuinka nopeasti erimielisyytemme häviäisivät maailmanlaajuisesti jos kohtaisimme avaruusmuukalaisten aiheuttaman uhan. Kuitenkin kysyn teiltä, eikö vieras voima ole jo keskuudessamme? Sillä mikä voisi olla enemmän vierasta inhimillisille pyrkimyksillemme kuin sota tai sodan uhka?

Vuonna 1987 Yhdysvaltain presidentti Ronald Reagan piti puhetta YK:n yleisistunnolle ja yllätti kuulijansa pohtimalla avaruusmuukalaisten kohtaamisen seurauksia. Reagan visioi, että vasta muukalaisten kohtaaminen pakottaisi maailman kansat yhteistyöhön.<sup>1534</sup> Reaganin puhe muukalaisista ja sodan uhasta muistuttaa erehdyttävän paljon 1950-luvun invaasioelokuvia. Olen tässä tutkimuksessa analysoinut invaasioelokuvia kontekstoimalla niitä Yhdysvaltain 1950-luvun politiikkaan ja aikalaiskulttuuriin. Invaasioelokuvien kertomilla tarinoilla on kuitenkin myös laajempaa ja aikalaistason ylittävää kantopintaa. Yhdysvaltalaisen elokuvan maailmanlaajuiset markkinat takasivat, että invaasioteemasta tuli vähitellen osa globalisoituvaa populaarikulttuuria. Siinä kehityksessä 1950-luvun tieteiselokuvat olivat vain yksi osatekijä tieteiskirjallisuuden ja -sarjakuvien rinnalla. Yhdessä ufologisen kirjallisuuden ja televisiosarjojen kanssa ne loivat muukalaisteemalle jatkumon, joka näkyy edelleen 2000-luvulla yhä uusina elokuvina ja televisiosarjoina. Reaganin puhe osoittaa, että 1950-luvun invaasioelokuvien vaikutushistoria ei siis todellakaan pääty vuoteen 1959, johon tämä tutkimus päättyy.

Tieteiselokuvan tutkimuksessa avaruusmuukalaisten invaasiota tai korkeampien voimien kohtaamista käsitteleviä elokuvia on yleensä tarkasteltu yhtenä osa-

<sup>1534</sup> Ronald Reagan, Address to the 42<sup>rd</sup> Session of the United Nations General Assembly in New York, September 21, 1987. Reaganin presidenttikausia tutkineen Lou Cannonin mukaan Reagan lisäsi kohdan puheeseensa henkilökohtaisesti. Cannon 1991, 63–64.

na tieteiselokuvan lajityyppiä. Tutkimukseni keskittyi näihin invaasioelokuvaan, joille vakiintui 1950-luvun kuluessa oma ikonografiansa. Invaasioaiheen suosio selittyy osittain elokuvateollisuuden taloudellisilla lainalaisuuksilla. Menestyneet elokuvat poikivat joukon kopioita, joten toimiviksi osoittautuneita ideoita kierrätettiin lajityypin sisällä moneen kertaan. Elokvateollisuuden tulo-odotukset eivät kuitenkaan kerro, miksi muukalaiselokuvat viehättivät maksavaa yleisöä. Tämä tutkimus on etsinyt vastausta kysymykseen elokuvien viehätysvoimasta sijoittamalla elokuvatekstit osaksi aikalaiskeskusteluja.

Tarkastelin tutkimuksessani 40 tieteiselokuvaa, joita analysoin suhteessa muuhun aikalamateriaaliin. Aiempi 1950-luvun tieteiselokuvan tutkimus on ollut pitkälti elokuvalähtöistä ja keskittynyt muutamien valikoitujen teosten analyysiin. Myös omassa tutkimuksessani etualalle nousivat ne avainelokuvat, jotka vaikuttivat invaasioelokuvien temaattiseen kehitykseen tai jotka olivat ideologisesti paljastavimpia. Käsittelemäni elokuvajoukko oli silti merkittävästi suurempi kuin aiemmassa tutkimuksessa. Elokvien ohella käytin lähdemateriaalina käsikirjoituksia, tuotanto- ja markkinointimateriaalia, trailereita, elokuvakritiikkejä ja muuta lehtimateriaalia, sarjaelokuvia, television tieteissarjojen episodeja, tieteiskirjallisuutta, tieteissarjakuvia, ufologista kirjallisuutta, poliittisia pamfletteja ja yhteiskuntatieteellistä aikalaiskirjallisuutta. Aiemmassa 1950-luvun tieteiselokuvaa koskevassa tutkimuksessa ei ole käytetty näin laajaa lähdemateriaalipalettia. Millaista uutta tietoa vertaileva metodi paljasti?

Ensinnäkin vertaileva tarkastelu osoitti invaasioelokuvan temaattisen kirjon laaja-alaisuuden. Käytin lähdemateriaalina monia sellaisia elokuvia, joita on aiemmassa tutkimuksessa hyödynnetty hyvin vähän, kuten elokuvia *Avaruuden kosto*, *Maihinnousu avaruudesta*, *It Conquered the World* ja *I Married a Monster from Outer Space*. Näiden elokuvien analyysi osoitti, että invaasioteemaa varioitiin 1950-luvun tieteiselokuvatuotannossa kekseliäästi ja vivahteikkaasti. Invaasioelokuvat kiinnittyivät tieteiselokuvan lajityyppikuvastoon ja niitä on perusteltua tarkastella tieteiselokuvan temaattisena alagenrenä. Aikalaisvas-taanotossa lajityyppimääreitä käytettiin kuitenkin hyvin väljästi ja sattumanvaraisesti. Invaasioelokuvat limittyivätkin tieteiselokuvan ohella myös kauhu-elokuvan ja rikoselokuvan lajityyppitraditioihin. Kuitenkin invaasioelokuvat artikuloivat osittain erilaisia uhkakuvia kuin muut 1950-luvun tieteiselokuvat tai 1930-luvun kauhuelokuvat. Ne eivät käsitelleet Frankenstein-traditiosta juontuvaa science fictionin standardiaihetta tieteen rajoja uhmaavasta tiedemiehestä. Sen sijaan niiden keskiössä oli *kohtaaminen*, yhdysvaltalaisille (mikä oli yleensä synonyymi ihmiskunnalle) erilaisen elämänmuodon tunkeutuminen arkitodellisuuteen.

Toiseksi invaasioelokuvien vertailu käsikirjoituksiin osoittaa, että käsikirjoituksen – tai eri käsikirjoitusversioiden – ja valmiin elokuvan välillä oli usein



merkittäviä eroja. Suurin osa invaasioelokuvista kuitenkin seurasi käsikirjoitusta tarkasti kuvakulmia myöten. Käsikirjoitusten merkittävyyttä ei olekaan riittävästi huomioitu aiemmassa tutkimuksessa. Elokuvien vertailu niiden markkinointimateriaaliin, erityisesti trailereihin, paljasti myös mielenkiintoisia ristiriitoja. Trailereissa elokuvia markkinoitiin uhkakuvakeskeisesti silloinkin, kun muukalaiset oli elokuvassa kuvattu rauhanomaisiksi. Elokuvien ja trailereiden runsaat stock footage -otokset armeijan kalustosta ja atomipommista olivat myös tärkeä lajityypillinen tunnusmerkki, joka yhdisti invaasioelokuvat oman aikansa uhkakuviin.

Kolmanneksi ristiinluku paljasti invaasioelokuvan temaattiset yhteydet ja eroavaisuudet suhteessa tieteiskirjallisuuteen ja tieteissarjakuvaan. Tieteiskirjallisuuden ja tieteissarjakuvan levikki oli ollut nousujohteista jo 1930-luvulta lähtien ja elokuvien muukalaistarinoille oli olemassa valmis yleisöpohja. Invaasioelokuvien tapa kuvata muukalaisia oli silti keskimäärin hyvin erilainen kuin 1950-luvun alkuvuosien tieteissarjakuvissa. E.C. Comicsin tieteissarjakuvat *Weird Science* ja *Weird Fantasy* olivat piikikkään satiirisia ja niissä muukalaisuus näyttäytyi paitsi uhkana myös mahdollisuutena. Tieteissarjakuvat poikkesivat elokuvista ja olivat kriittisyydessään lähempänä tieteiskirjallisuutta, johon oli tullut yhteiskuntakriittisempiä sävyjä 1940-luvun jälkipuoliskolla. Suurin osa invaasioelokuvista sen sijaan jatkoi 1930-luvun tieteiskirjallisuuden muukalaiskuvausten hirviöpainotteisilla linjoilla.

Neljänneksi vertailu osoitti television tieteissarjojen monipuolisuuden invaasioelokuvien rinnakkaismateriaalina. Television tieteissarjoja on aiemmassa tutkimuksessa käsitelty erillään tieteiselokuvista, vaikka esimerkiksi *Tales of Tomorrow* -televisiosarja käsitteli samantyyppisiä teemoja kuin 1950-luvun alkupuolen tieteiselokuvat. Vertaileva metodi osoitti, että television tieteissarjat eivät olleet edes 1950-luvun alkupuolella sellaisia yksiulotteisia seikkailutarinoita, jollaisiksi ne on tieteiselokuvan tutkimuksessa usein kuvattu. Invaasiotarinoiden intertekstuaalinen verkko siis kattoi tieteiskirjallisuuden, -sarjakuvan, -elokuvan ja television tieteissarjat. Siksi tutkimukseni pyrkimys laajaan kontekstointiin osoittautui myös ennakoitua haasteellisemmaksi.

Viidenneksi tutkimustulokseksi nostan juuri invaasioelokuvien kontekstuaalisen moniulotteisuuden. Elokuvien ja muun materiaalin ristiinluku paljasti, että invaasioelokuvat kiinnittyivät yleensä implisiittisesti ja joskus eksplisiittisesti moniin erilaisiin aikalaiskeskusteluihin. Elokuvien ja aikalaiskeskustelujen ilmaisusuhde oli jossain tapauksessa selkeä, välillä taas hyvin tulkinnanvarainen. Selkeästä ilmaisusuhteesta on esimerkkinä ufologinen kirjallisuus: osa elokuvista hyödynsi ja kommentoi lentävistä lautasista käytyä julkista debattointia. Sen sijaan esimerkiksi invaasioelokuvien ja Korean sodan jälkimainingeissa käydyin aivopesukeskustelun yhteydet ovat tulkinnanvaraisempia. Väitän

silti, laajan vertailuaineiston pohjalta, että invaasioelokuvat tarttuivat monin säikein kylmän sodan kulttuurin uhkakuviin. Kylmän sodan tuhoskenaariot muokkautuivat populaarikulttuurissa kollektiivisiksi kansallisiksi uhkakuviksi. Lähitulevaisuus näytti synkältä, mutta invaasioelokuvat osoittivat, että yhdysvaltalainen yhteiskunta pystyy selviämään sodanjälkeisen maailman haasteista ja uhkakuvista. Tämä tulevaisuudenuskon ja pelonsekaisen hämmentyneisyyden ristiriita onkin luettavissa invaasioelokuvista, jotka ovat kartoja pelon ja toivon fantasioihin.

Tässä tutkimuksessa invaasioelokuvia on analysoitu poliittisina ja yhteiskunnallisina teksteinä. Suurin osa invaasioelokuvista kuitenkin vältti suorasanaisia poliittisia kommentteja. Epäamerikkalaista toimintaa tutkivan valiokunnan painostuksesta säikähtäneet Hollywoodin studiojohtajat osallistuivat kommunismin vastaiseen taisteluun tuottamalla joukon antikommunistisia elokuvia. Tieteiselokuvan ainesosat poliittis-uskonnolliseen päätökseen yhdistäneen *Punainen planeetta* -elokuvan kaltainen julistavuus oli kuitenkin poikkeuksellista 1950-luvun tieteiselokuvatuotannossa. Eksplisiittisesti ilmaistu kommunismin pelko oli invaasioelokuvissa vain yksi sivujuonne, jonka merkitystä ei pidä liioitella. Yleistäviin kannanottoihin invaasioelokuvien poliittisuudesta on siis suhtauduttava varauksellisesti. Vaikka invaasioelokuvien poliittisuus on yleensä tulkinnanvaraista, niiden viholliskuvassa on kiistattomia yhteyksiä siihen antikommunistiseen retoriikkaan, jota viljelivät puheissaan niin poliitikot kuin Hollywoodin studiojohtajat.

Suurimmassa osassa invaasioelokuvista muukalaisten kohtaaminen tarkoitti nimenomaan uhkakuvan kohtaamista ja yhteiskunnan tai yhdysvaltalaisen pienyhteisön sotaa armotonta vihollista vastaan. Invaasioelokuvien valtavirrassa muukalaiset tyypiteltiin ykskantaan vihollisiksi. Yhdysvaltalaisen yhteiskunnan ja muukalaisten maailman eroavaisuudet muistuttavatkin länsimaisen demokratian ja kansainvälisen kommunismin vastakkainasettelua. Kommunismia kohtaan tunnetut pelot näkyivät kuitenkin ennen kaikkea kollektiivisuutta ja käytännöstä vieraantunutta intellektualismia kohtaan tunnettuina epäluuloina. Kamppailu avaruusmuukalaisia tai ideologisia vihollisia vastaan oli uskontoaistellua. Kollektivismi ja ateismi olivatkin invaasioelokuvien keskeisiä uhkakuvia.

Individualistisen yksilön ja kasvottoman joukon välinen ristiriita oli invaasioelokuvissa merkittävämpi uhkakuva kuin eksplisiittisesti ilmaistut poliittiset uhat. Monissa elokuvissa muukalaisten hyökkäys eteni salakavalana soluttautumisena, jolloin kamppailun kohteena oli yksilön autonominen persoona ja vapaa tahto. Invaasioelokuvissa individualististen ja tunteellisten yhdysvaltalaisen vastapainoksi asetettiin kollektiivisesti toimivat ja tunteettomat muukalaiset. *Varastetut ihmiset* -elokuvan täydellisessä harmoniassa elävien muukalaisten maailmassa ei ollut ristiriitoja eikä konflikteja. Tämän dehumanisaatio-juo-

nikaavan juuret ovat jo 1930- ja 1940-luvun tieteiskirjallisuudessa ja sarjaelokuviissa, mutta vasta kylmän sodan kulttuuri teki uhkakuvasta ajankohtaisen. Kyse ei ollut silti vain poliittisesta uhkakuvasta, vaan laajemmasta teollistuvan ja automatisoituvan kulttuurin haasteesta. Siinä ihmiset muuttuivat koneiksi, kulutusautomaateiksi, joiden sielu oli kadonnut jonnekin teollisen yhteiskunnan rattaisiin.

Muukalaisten hyökätessä yhdysvaltalaista yhteiskuntaa puolustivat sotilaat ja tiedemiehet. Valtavirran invaasioelokuvassa tiedemiehet työskentelivät yhteistyössä sotilaiden kanssa muukalaisten kukistamiseksi. Yhteistyö-tiedemiehen vastakohtana oli yhteisöstään eristäytynyt petturitiedemies, joka yritti liiaksi ymmärtää muukalaisia tai joka liittoutui näiden kanssa. Invaasioelokuvien suhde tieteeseen ja tiedemiehiin olikin hyvin ristiriitainen. Tieteen ja aseteknologian kehitys selittää tätä ambivalenssia: atomipommin kehittäneet tiedemiehet edustivat sodanjälkeisen yhteiskunnan etujoukkoa, jonka käsissä oli kansakunnan tulevaisuus ja joiden lojaalius nousi vakoiluoikeudenkäyntien jälkeen julkisuuden valokeilaan. Siksi myös invaasioelokuvat nostivat esille tiedemiehen moraaliset valinnat muukalaisten kohtaamisessa.

Ideologiakriittisesti tulkittuna valtavirran invaasioelokuvat näyttäisivät konservatiivisilta, yleisön ideologisen sumutuksen välineiltä. Monet invaasioelokuvat rakensivatkin selväpiirteisen viholliskuvan, jossa muukalaiset hyökkäsivät ihmisyyttä, ydinperhettä ja amerikkalaisia arvoja vastaan. Invaasioelokuviissa sankarilliset sotilaat ja lojaalit tiedemiehet kamppailevat fyysisesti vastenmielisiä ja kollektiivisesti toimivia muukalaisia vastaan. Nämä elokuvat todistivat konkreettisesti, että yhteiskunta ei selviäsi ilman tieteellis-sotilaallista eliittiä. Näin ne käänsivät huomion yhteiskunnan sisäisistä ristiriidoista kohti helposti tunnistettavaa vihollista, joka implisiittisellä tasolla oli usein verrannollinen poliittisiin vihollisiin. Myös Yhdysvaltain poliittis-sotilaallinen eliitti suosi kylmän sodan retoriikassa viholliskuvia, jotta USA:n kasvava taloudellinen panostus kilpavarusteluun olisi saatu perusteltua. Invaasioelokuvien valtavirta oikeutti kylmän sodan kilpavarustelua näyttämällä, kuinka tiedemiehet ja sotilaat puolustivat kriisitilanteessa Yhdysvaltoja.

Ideologiakriittinen, elokuvien konservatiivisuutta korostava tulkinta sopii kuitenkin vain osaan invaasioelokuvista. Uhkakuvahakuisten invaasiokuvausten ohella tieteiselokuvan lajityypissä nähtiin myös muutamia aivan päinvastaisia muukalaiskuvausmuotoja. Niissä muukalaiset edustivat ihmiskuntaa korkeampaa sivilisaatiota. Elokuviissa *Uhkavaatimus maalle* ja *Yön meteori* muukalaisia ymmärtävään pyrkivät tiedemiehet ovat sankareita, kun taas muukalaisia vainoavat kansanjoukot vaikuttavat kiihkoilussaan epäilyttäviltä. Näiden elokuvien kritiikin kohteena on epäsuorasti se kylmän sodan kulttuuri, jota suurin osa valtavirran invaasioelokuvista oli pönkittämässä. Monet invaasioelokuvien tekijöistä,

kuten Jack Arnold, William Alland, Julian Blaustein ja Don Siegel pyrkivät elokuvillaan allegoriseen yhteiskuntakritiikkiin. Invaasioelokuvat eivät siis todellakaan olleet vain ideologisen sumutuksen väline, vaan samanaikaisesti väline tuon sumutuksen paljastamiseen.

Tutkimukseni osoittaa, että invaasioelokuvat osallistuivat monin eri tavoin oman aikansa ideologisiin väittelyihin. Poliittiset jännitteet eivät mitenkään automaattisesti heijastuneet elokuviin, mutta elokuvat tuottivat, kommentoivat ja joissain tapauksissa myös kritisoivat kylmän sodan retoriikkaa. Ne tarjosivat kulttuurisen *neuvotteluareenan* kylmän sodan ja tieteellis-teknologisen kulttuurin abstrakteille uhkakuville. Erilaisilla muukalais- ja sankarikuvillaan invaasioelokuvat käsitelivät kysymystä yhdysvaltalaisesta identiteetistä. Paitasi ideologisina teksteinä invaasioelokuvia on tulkittava osana science fictionin muukalaiskuvausten ja tulevaisuuskuvausten traditiota. Invaasioelokuvien kuvat muukalaisista ovat kytkeytyneet tieteiskirjallisuuden ja yleisemmin länsimaisen kulttuurin muukalaisfantasioiden pitkään ajalliseen traditioon. Siksi näissä elokuvissa kohtaavat sekä oman aikansa että pitemmän aikavälin pelot ja fantasiat. Ritualistisesta näkökulmasta katsoen invaasioelokuvat toimivat yhteisön erilaisten ristiriitojen käsitelijänä artikuloimalla modernin sivilisaation utopioita ja kauhuskenaarioita. Niiden suosio nousi yleisön kollektiivisesta tarpeesta käsitellä tieteellis-teknisen kulttuurin mahdollisuuksia ja uhkakuvia. Invaasioelokuvat toivat myös esille niitä ristiriitoja, joita nouseva massakulttuuri, esikaupunkielämä ja sodanjälkeiset sukupuoliroolit tuottivat. Ideologisesti ne sisälsivät hyvinkin erilaisia ääniä ja tarjosivat katsojille vaihtoehtoisia luku-tapoja.

Invaasioelokuvat vaikuttivat monin tavoin sekä tieteiselokuvan että laajemmin katsottuna populaarikulttuurin kehitykseen. Ensinnäkin pienen budjetin tieteiselokuvien suhteellisesti hyvä menestys osoitti muukalaiskuvausten vetoavan katsojiin, ja muukalaisten kohtaamisesta tuli lajityypin eräs tunnistettavimmista teemoista. Invaasioelokuvilla oli siten merkittävä vaikutus tieteiselokuvien 1950-luvun jälkeiseen kehitykseen. Toiseksi ne olivat tärkeä osa yhdysvaltalaisen nuorisokulttuurin läpimurtoa. Jos vaikutusta tarkastellaan yksinomaan elokuvien tuottamien taloudellisten voittojen valossa, niitä ei voida pitää kovinkaan vaikuttavina, sillä niiden menestys jäi kauaksi suuren budjetin speaktaakkeliin tuotoista. Suhteessa tuotantokustannuksiinsa suurin osa tieteiselokuvista oli silti tuottajilleen kannattavia sijoituksia. Elokuvien runsas tuotantotahti vuosikymmenen jälkipuoliskolla kertoo myös niiden löytäneen oman yleisönsä, joka koostui erityisesti teini-ikäisistä nuorista ja joka nautti elokuvien eksploraatiivisuudesta. Invaasioelokuvista tuli osa 1930- ja 1940-luvulla syntyneiden nuorten kulutus-kulttuuria ja osa nuorisokulttuurin murrosta. Vuosikymmenen alkupuolen elokuvat oli suunnattu lapsille, nuorille ja aikuisil-

le; vuosikymmenen loppupuolen elokuvat taas nimenomaan teini-ikäisille nuorille. Juuri nuorten katsojien innostuksen vuoksi tieteiselokuvien kulttuurinen merkitys oli suurempi kuin mitä niiden tuottamat taloudelliset voitot kertovat.

Tässä tutkimuksessa tarkastelluista invaasioelokuvista tuli viimeistään 1970-luvulla nostalgiaa, jota kierrätettiin ja varioitiin lukuisissa elokuvissa. Monet 1970-luvulla Hollywoodin eturiviin nousseista tekijöistä – erityisesti Steven Spielberg ja George Lucas – ilmaisivat avoimesti ihailunsa nuorena näkemään tieteiselokuvia kohtaan. Spielbergin menestyselokuvien *Kolmannen asteen yhteys* (Close Encounters of the Third Kind, 1977) ja *E. T. – the Extra Terrestrial* (1982) rauhantahtoiset muukalaiset edustivat ihmistä korkeampaa tietoisuutta.<sup>1535</sup> Invaasioelokuvan vihamieliset avaruusmuukalaiset eivät nekään hävinneet, vaan siirtyivät moniin tv-sarjoihin. *Salaiset kansiot* -sarjan (1993–2002) kestoosio osoitti invaasioelokuvan juonikuvioiden kiinnostavan edelleen katsojia. Invaasioelokuvista tehdyt uudelleenfilmatisoinnit pitivät huolta siitä, että kavalien muukalaisten hyökkäyksiä nähtiin myös valkokankailla. Samaan aikaan *E.T:n* kanssa ensi-iltansa sai John Carpenterin ohjaama *The Thing – ”se” jostakin* (1982), joka jäi kauas kilpailijansa lipputuloista. Carpenterin rujo ja pessimistinen filmatisointi John W. Campbellin novellista loppuu kohtaukseen, jossa retkikunnan kaksi eloonjäänyttä tuijottaa toisiaan tietämättä, kumpi heistä on muukalainen. Kylmän sodan metaforana Carpenterin elokuva vei äärimmillen sen paranoian ja väkivallan, jota 1950-luvun invaasioelokuvien tekijät joutuivat käsittelemään peiteltymin

Tieteiselokuvien vaikutushistoriaa voidaan tarkastella myös niistä esitettyjen tulkintojen historiana. Fiktioelokuva onkin historiantutkijalle dynaaminen lähde, joka avaa yhä uusia tulkintamahdollisuuksia. *Varastettujen ihmisten* esimerkki osoittaa, kuinka moninaisia tulkintoja yksittäisestä elokuvasta voidaan esittää. Tämä tutkimus on laajan lähdemateriaalipohjan avulla paikantanut näitä tulkintoja suhteessa aikalaiskulttuuriin. Nykyperspektiivistä katsoen monet invaasioelokuvista näyttävät leimallisesti kylmän sodan ajan kulttuurituotteilta. Niiden jäsentämät uhkakuvat eivät palaudu kuitenkaan vain 1950-luvun yhdysvaltalaiseen kulttuuriin. Vaikka totalitarismin uhkakuva on 2010-luvulla erilainen kuin kylmän sodan aikana, yksilöllisyyden ja kollektiivisuuden ristiriita on jatkuva debatoinnin aihe länsimaisessa kulttuurissa. David Riesmanin, C. Wright Millsin ja Erich Frommin 1950-luvulla esittämät huomiot ovat monelta

<sup>1535</sup> *Kolmannen asteen yhteys* muistuttaa *Uhkavaatimusta maalle*: muukalaisten kohtaaminen avaa ihmiskunnalle tien henkiseen kehitykseen. Spielbergin *E.T.*:ssä ihmisten ahneuden ja suvaitsemattomuuden ja muukalaisen hyväntahtoisuuden välinen kuilu oli vielä syvempi kuin *Uhkavaatimuksessa maalle*. Klaatun esittämä viesti oli sisältänyt voimakkaan uhkauksen, kun taas *E. T.*:ssä kaikki muukalaisuuteen liitetyt negatiiviset tunteet oli häivytetty. *E. T.* merkitsi siten avaruuden messiaista kertovien elokuvien huipennusta.

osin edelleen ajankohtaisia ja valideja, vaikka eivät ehkä muodikkaita. Silloin uhkakuvana oli passiivinen, median ja oman viiteryhmänsä ohjailema yksilö, jonka elämäntapa oli materiaan kiinnittyvä ja jolle muut ihmiset olivat vain välineitä. Uhkakuva toisten ohjaamasta massaihmisestä elää ja saa uusia muotoja, kun kulutuskeskeinen markkinatalousjärjestelmä leviää globaalisti yhä laajemmalle.

Markkinatalouden voittokulku kukisti lopulta kollektivistisen kommunismin. *Punaisen planeetan* visio globaalista uskonnollisesta heräämisestä ei sentään toteutunut, mutta kommunismin romahdus tapahtui 1980–1990-luvun taitteessa tavalla, joka olisi 1950-luvun perspektiivistä vaikuttanut utopialta. Yhdysvallat ja läntiset demokratiat voittivat lopulta sen aatteellisen kamppailun, jota *Punainen planeetta* ja monet muut invaasioelokuvat olivat suoraan tai allegorisella tasolla kuvanneet. Vaikka kylmän sodan vihollinen hävisi maailmanpolitiikan näyttämöltä, tieteiselokuvien uhkakuvat eivät suinkaan tyhjentyneet siihen. Syyskuun 2001 terrori-iskut palauttivat uhkakuvat kertarysäyksellä Yhdysvaltain ulko- ja sisäpolitiikan ytimeen. George W. Bushin iskulauseet terrorismin vastaisesta sodasta muistuttivat Harry S. Trumanin ja Dwight D. Eisenhowerin puheita kylmän sodan ensimmäiseltä vuosikymmeneltä. Sanan kommunismi tilalle olivat vain tulleet ”terrorismi” ja ”islamismi”. Uhkakuville oli kysyntää myös Hollywoodissa, mutta jo muutaman vuoden kuluttua, Irakin sodan yhä jatkuessa, Hollywood-elokuvat ottivat kriittistä etäisyyttä Bushin hallinnon unilateraaliseen sotapolitiikkaan. Invaasion uhkakuvana on edelleen hyödyllinen väline Yhdysvaltain politiikassa ja kulttuurissa, mutta elokuva tarjoaa yhä välineen myös uhkakuvien kritisointiin.

Olen tutkimuksessani osoittanut, että 1950-luvun invaasioelokuvat ovat moniulotteisia kulttuurihistoriallisia lähteitä. Invaasioelokuvat toimivat omalla aikanaan sekä kylmän sodan uhkakuvien lietsojina että niiden lieventäjinä. Yksilön ja yhteisön ristiriitojen kuvaajina invaasioelokuvilla on yhä annettavaa myös nykypäivän katsojille. Invaasioelokuvien kiehtovuus palautuu juuri niiden tekstuaalisen maailman näennäiseen yksinkertaisuuteen, jonka takaa on löydettävissä tulkinnallisesti moniulotteinen merkitysten kudos. Katsoessamme ja kuvitellessamme muukalaisten kohtaamista käsittelemme omia toiveita ja pelkojamme yhtä lailla kuin kulttuurimme kollektiivisia unelmia ja painajaisia. Elokuvien avaruusmuukalaiset ovat lopulta itseymmärryksemme välineitä.

# LÄHDELUETTELO

## AUDIOVISUAALINEN AINEISTO

### Keskeiset tietiselokuvat

Elokuvasta on merkitty ensin mahdollinen suomenkielinen nimi, mikäli se on esitetty Suomessa elokuvateatterilevityksessä tai televisiossa. Sen jälkeen on merkitty alkuperäinen nimi. Valmistumisvuoden jälkeen on merkitty sulkuihin ensi-illan ajankohta. Ty: tuotantoyhtiö (/levitysyhtiö, jos se on eri kuin tuotantoyhtiö), O: ohjaus, T: tuottaja(t), Kk: käsikirjoitus, L: leikkaus, M: musiikki, N: näyttelijät (suluissa roolinimi). Näyttelijälistassa ovat vain keskeiset rooli-suoritukset sekä sellaiset sivuosaroolit, jotka on mainittu tekstissä.

*Avaruuden kosto/The Space Children*, Yhdysvallat 1958 (kesäkuu).

Ty: William Alland Prods./Paramount, O: Jack Arnold, T: William Alland, Kk: Tom Filer & Bernard C. Schoenfeld (Filerin romaanin pohjalta), K: Ernest Laszlo, L: Terry Morse, M: Van Cleave, N: Michel Ray (Bud Brewster), Adam Williams (Dave Brewster), Peggy Webber (Anne Brewster), Johnny Washbrook (Tim Gamble), Jackie Coogan (Hank Johnson), Richard Shannon (Lieutenant Colonel Alan Manley), Raymond Bailey (Dr. Wahrman). DVD-kopion pituus 69 min.

*Avaruuden pirut/Invaders from Mars*, Yhdysvallat 1953 (toukokuu).

Ty: National Pictures/20th Century-Fox, O: William Cameron Menzies, T: Edward L. Alperson, Kk: John Tucker Battle, William Cameron Menzies & Richard Blake, K: John F. Seitz, L: Arthur Roberts, M: Richard Harris, N: Jimmy Hunt (David Maclean), Helena Carter (Dr. Pat Blake), Arthur Franz (Dr. Stuart Kelston), Leif Erickson (George Maclean), Hillary Brooke (Mary Maclean), Morris Ankrum (Col. Fielding), Kathy (Janine Perreau). DVD-kopion pituus 79 min.

*The Beast with a Million Eyes*, Yhdysvallat 1955 (tiedot ajankohdasta vaihtelevat, IMDB:n mukaan ensi-ilta oli kesäkuussa 1955).

Ty: American Releasing Corporation (ARC), O: David Kramarsky (& mahdollisesti Roger Corman, jonka nimeä ei mainittu krediiteissä), T: David Kramarsky (& Roger Corman),

Kk: Tom Filer, K: Everett Baker (&Floyd Crosby, ei krediiteissä), L: Jack Killifer, M: John Bickford, N: Paul Birch (Allan Kelley), Lorna Thayer (Carol Kelley), Dona Cole (Sandra Kelley), Dick Sargent (Deputy Larry Brewster), Leonard Tarver (Him/Carl), Bruce Whitmore se(The Beast, ääni). DVD-kopion pituus 78 min.

*The Brain Eaters*, Yhdysvallat 1958 (syyskuu).

Ty: Corinthian Productions/American International Pictures (AIP), O: Bruno VeSota, T: Ed Nelson, Kk: Gordon Urquhart, K: Larry Raimond, L: Carlo Rodato, M: Tom Jonson, N: Ed Nelson (Dr. Paul Kettering), Alan Frost (Glenn), Jack Hill (Senator Walter K. Powers), Joanna Lee (Alice Summers), Leonard Nimoy (Prof. Cole). VHS-kopion pituus noin 62 min.

*The Brain from Planet Arous*, Yhdysvallat 1958 (tosin IMDB:n mukaan ensi-ilta oli jo loka-kuussa 1957).

Ty: Marquette Productions/Howco International, O: Nathan Hertz , T: Jacques Marquette, Kk: Ray Buffum, K: Jacques Marquette, L: Irving Schoenberg, M: Walter Greene, N: John Agar (Steve March), Joyce Meadows (Sally Fallon), Thomas Browne Henry (John Fallon), Robert Fuller (Dan), Bill Giorgio (Russian). DVD-kopion pituus 71 min.

*The Cosmic Man*, Yhdysvallat 1959 (helmikuu).

Ty: Futura Pictures/Allied Artists, O: Herbert Greene, Kk (& tarina): Arthur A. Pierce, T: Robert A Terry, K: John H. Warren, L: Richard C. Currier, M: Paul Sawtell & Bert Shelter, N: Bruce Bennett (Dr. Karl Sorenson), John Carradine (The Cosmic Man), Angela Greene (Kathy Grant), Paul Langton (Colonel Matthews). DVD-kopion pituus 73 min.

*The Flying Saucer*, Yhdysvallat 1950 (tammikuu).

Ty: A Colonial Production/Film Classics, O & T: Mikel Conrad. Kk: Mikel Conrad & Howard Irving Young. K: Philip Tannura, L: Robert Crandall, M: Darrell Caker. N: Mikel Conrad (Mike Trent), Pat Garrison (Vee Langley), Hatz Von Teuffen (Hans), Lester Sharpe (Col. Marikoff). VHS-kopion pituus 71 min.

*I Married a Monster from Outer Space*, Yhdysvallat 1958 (syyskuu).

Ty: Paramount, O & T: Gene Fowler Jr., Kk: Louis Vittes (perustuu Gene Fowlerin ja Louis Vittesin tarinaan), K: Haskell Boggs, L: George Tomasini, M ("sound"): Phil Wisdom & Charles Grenzbach. N: Gloria Talbott (Marge Farrell), Tom Tryon (Bill Farrell), Alan Dexter (Sam Benson), Robert Ivers (Harry Phillips). DVD-kopion pituus 78 min.

*Invasion USA*, Yhdysvallat 1952 (joulukuu, alkuperäinen levitysnimi *Invasion U.S.A.*).

Ty: Albert Zugsmith–Robert Smith Productions/Columbia Pictures, O: Alfred E. Green, Kk: Robert Smith (pohjautuen Smithin ja Franz Spencerin tarinaan), T: Albert Zugsmith & Robert Smith, K: John L. Russell Jr., L: W. Donn Hayes, M: Albert Glaser, N: Gerald Mohr (Vince), Peggie Castle (Carla), Dan O'Herlihy (Mr. Ohman), Robert Bice (George Sylvester), Wade Crosby (Congressman), Aram Katcher (5<sup>th</sup> columnist leader). VHS-kopion pituus 88 min. (IMDB:n mukaan elokuvan pituus on 73 min, mutta käytössäni ollut Sinister Cineman julkaisema VHS-kasetti on 88 min pitkä).

*It Conquered the World*, Yhdysvallat 1956 (heinäkuu).

Ty: Sunset Production/AIP, O: Roger Corman, T: Roger Corman, Kk: Lou Rusoff (Todennäköisesti käsikirjoittajana oli Charles B. Griffith, mutta se merkittiin Rusoffin nimiin), K: Frederick West, L: Charles Gross, M: Ronald Stein, N: Peter Graves (Dr. Paul Nelson), Lee Van Cleef (Dr. Tom Anderson), Beverly Garland (Claire Nelson), Sally Frazer (Joan Nelson), Russ Bender (Gen. Pattick), Charles B. Griffith (Pete Shelton). VHS-kopion pituus noin 69 min.



*Killers from Space*, Yhdysvallat 1954 (tammikuu).

Ty: Planet Filmways/RKO, O: W. Lee Wilder, T: W. Lee Wilder, Kk: William Raynor (Myles Wilder in tarinan pohjalta), K: William H. Clothier, L: William Faris, M: Manuel Compinsky, N: Peter Graves (Dr. Doug Paul Martin), Barbara Bestar (Ellen Martin), James Seay (Colonel Banks), Steve Pendleton (Briggs), Frank Gerstle (Dr. Curt Kruger). DVD-kopion pituus 71 min.

*Kuolemanlaboratorion arvoitus*/The Whip Hand, Yhdysvallat 1951 (lokakuu).

Ty: RKO, O: William Cameron Menzies, T: Lewis J. Rachmill (& Howard Hughes), Kk: Stanley Rubin ("The Man He Found,"), George Bricker & Fritz L. Moss ("The Whip Hand"). K: Nicholas Musuraca, L: Robert Golden, M: Paul Sawtell, N: Elliott Reid (Matt Corbin), Carla Balenda (Janet Keller), Otto Waldis (Dr. Wilhelm Bucholtz). VHS-kopion pituus noin 79 min.

*Lehtävien lautasten hyökkäys*/Earth vs. the Flying Saucers, Yhdysvallat 1956 (heinäkuu).

Ty: Clover Production/Columbia Pictures, O: Fred F. Sears, T: Charles H. Schneer, Kk: George Worthing Yates, Bernard Gordon ja Curt Siodmak, K: Fred Jackson Jr., L: Danny D. Landres, M: Moscha Bakaleinikoff, N: Hugh Marlowe (Dr. Russell Marvin), Joan Taylor (Carol Hanley), Donald Curtis (Maj. Huglin), Morris Ankrum (Gen. John Hanley), Thomas Browne Henry (Adm. Enright). DVD-kopion pituus 80 min.

*Maailmojen sota*/The War of the Worlds, Yhdysvallat 1953 (lokakuu).

Ty: Paramount, O: Byron Haskin, T: George Pal, Kk: Barré Lyndon (perustuu H. G. Wellsin romaaniin), K: George Barnes, L: Everett Douglas, M: Leith Stevens, N: Gene Barry (Dr. Clayton Forrester), Ann Robinson (Sylvia Van Buren), Les Tremayne (General Mann), Lewis Martin (Pastor Matthew Collins), Robert Cornthwaite (Dr. Pryor) Sandro Giglio (Dr. Bilderbeck). DVD-kopion pituus 82 min.

*Maihinnousu avaruudesta*/The 27<sup>th</sup> Day, Yhdysvallat 1957 (heinäkuu).

Ty: Romson Pictures/Columbia Pictures, O: William Asher, Kk: John Mantley (perustuu Mantleyn romaaniin), T: Helen Ainsworth, K: Henry Fraulich, M: Mischa Bakaleinikoff, N: Gene Barry (Jonathan Clark), Valerie French (Eve Wingate), George Voscovec (prof. Klaus Bechner), Azenath Janti (Ivan Godofsky), Arnold Moss (The Alien), Stefan Schnabel (Leader), Mel Welles (Marshall). VHS-kopion pituus 73 min.

*The Man from Planet X*, Yhdysvallat 1951 (maaliskuu).

Ty: Mid-Century Films/United Artists, O: Edgar G. Ulmer, T: Audrey Wisberg ja Jack Pollexfen, Kk: Audrey Wisberg ja Jack Pollexfen, K: John L. Russell, L: Fred R. Feitsahns Jr., M: Charles Roff, N: Robert Clarke (John Lawrence), Margaret Field (Enid Elliot), William Schallert (Dr. Mears), Raymond Bond (Prof Elliot), Charles Davis (Geordie). DVD-kopion pituus 71 min.

*Night of the Blood Beast*, Yhdysvallat 1958 (joulukuu).

Ty: Balboa Production/AIP, O: Bernard L. Kowalski, Kk: Martin Varno, T: Gene Corman (& Roger Corman), K: James H. Nickolaus Jr., L: Dick Currier, M: Alexander Lazlo. N: Michael Emmet (Maj. John Corcoran), Ed Nelson (Dave Randall), John Baer (Steve Dunlap), Angela Greene (Dr. Julia Benson), Ross Sturlin (The Alien). DVD-kopion pituus 62 min.

*Not of This Earth*, Yhdysvallat 1957 (helmikuu).

Ty: Allied Artists, O: Roger Corman, T: Roger Corman, Kk: Charles B. Griffith & Mark Hanna, K: John J. Mescall, L: Charles Gross, M: Ronald Stein, N: Paul Birch (Paul Johnson), Beverly Garland (Nurse Nadine Storey), Morgan Jones (Harry Sherbourne), William

Roerick (Dr. Frederick W. Rochelle), Jonathan Haze (Jeremy Perrin). DVD-kopion pituus 67 min.

*Punainen planeetta/Red Planet Mars*, Yhdysvallat 1952 (toukokuu).

Ty: Melaby Pictures/United Artists, O: Harry Horner, T: Anthony Veiller ja Donald Hyde, Kk: John L. Balderston ja Anthony Veiller, K: Joseph Biroc, L: Francis Lyon, M: Mahlon Merrick, N: Peter Graves (Chris Cronyn), Andrea King (Linda Cronyn), Herbert Berghof (Franz Calder), Arjenian (Marvin Miller), Willis Bouchey (President), John Tops (Borodin) Morris Ankrum (Sparks). Muita näyttelijöitä (esim. Venäjän pääministeriä esittävä näyttelijä) ei ole eritelty alkuteksteissä eikä myöskään Bill Warrenin teoksessa ole tarkempaa mainintaa niistä. DVD-kopion pituus 87 min.

*Robot Monster*, Yhdysvallat 1953 (kesäkuu).

Ty: Three-Dimensional Productions/Astor, O: Phil Tucker, T: Phil Tucker, Kk: Wyatt Ordnung, K: Jack Greenhalgh, L: Paul Weatherwax, M: Elmer Bernstein, N: George Barrows (Ro-Man & The Great One), Gregory Moffet (Johnny), George Nader (Roy), John Mylong (Professor), Claudia Barrett (Alice). DVD-kopion pituus 62 min.

*Se toisesta maailmasta/The Thing from Another World*, Yhdysvallat 1951 (huhtikuu).

Ty: Winchester Production/RKO, O: Christian Nyby (&Howard Hawks, vaikka ei krediteissa), T: Howard Hawks, Kk: Charles Lederer (Perustuu John W. Campbellin novelliin ”Who Goes There”), K: Russell Harlan, L: Roland Gross, M: Dimitri Tiomkin, N: Kenneth Tobey (Patrick Hendry), Margaret Sheridan (Nikki Nicholson), Robert Cornthwaite (Prof. Carrington), Douglas Spencer (Scotty), Dewey Martin (Bob), James Young (Lt. Eddie Dykes), John Dierkes (Dr. Chapman). DVD-kopion pituus 83 min.

*S.O.S. avaruuslaiva/The Invisible Boy*, Yhdysvallat 1957 (lokakuu).

Ty: A Pan Production/MGM. O: Herman Hoffman, Kk: Cyril Hume, T: Nicholas Nayfack, K: Harold Wellman, L: John Faure, M: Les Baxter, N: Richard Eyer (Timmie Merrin), Philip Abbott (Dr. Merrin), Diane Brewster (Mary Merrin), Harold J. Stone (General Swayne). VHS-kopion pituus 89 min.

*Tuntematon maailma/This Island Earth*, Yhdysvallat 1955 (kesäkuu).

Ty: Universal-International, O: Joseph Newman, T: William Alland, Kk: Franklin Coen ja Edward G. O’Callahan, K: Clifford Stine, L: Virgil Vogel, M: Herman Stine, N: Jeff Morrow (Exeter), Rex Reason (Cal Meacham), Faith Domergue (Ruth Adams), Lance Fuller (Brack), Russell Johnson (Steve), Douglas Spencer (The Monitor). DVD-kopion pituus 82 min.

*Uhkavaatimus maalle/The Day the Earth Stood Still*, Yhdysvallat 1951 (syyskuu).

Ty: 20th Century-Fox, O: Robert Wise, T: Julian Blaustein, Kk: Edmund H. North (perustuu Harry Batesin novelliin ”Farewell to Master”), K: Leo Tower, L: William Reynolds, M: Bernard Herrman, N: Michael Rennie (Klaatu), Patricia Neal (Helen Benson), Billy Gray (Bobby Benson), Hugh Marlove (Tom Stevens), Sam Jaffe (Dr. Barnhardt), Lock Martin (Gort), Frank Conroy (Harley). DVD-kopion pituus 92 min.

*Varastetut ihmiset/Invasion of the Body Snatchers*, Yhdysvallat 1956 (helmikuu).

Ty: Allied Artists, O: Don Siegel, T: Walter Wanger, Kk: Daniel Mainwaring (Perustuu Jack Finneyn romaaniin *The Body Snatchers*), K: Ellsworth Fredericks, L: Robert S. Eisen, M: Carmen Dragon, N: Kevin McCarthy (Miles Bennell), Dana Wynter (Becky Driscoll), King Donovan (Jack Belice), Larry Gates (Dr Daniel Kaufman), Nick Grivett (Sheriff), Virginia Christie (Wilma Lenz). DVD-kopion pituus 80 min.

*War of the Satellites*, Yhdysvallat 1958 (toukokuu).

TY: Allied Artists, O: Roger Corman, T: Roger Corman, Irwing Block ja Jack Rabin, Kk: Lawrence L. Goldman (Blockin ja Rabinin tarinan pohjalta), K: Floyd Crosby, L: Irene Morra, M: Walter Greene, N: Dick Miller (Dave Boyer), Susan Cabot (Sybil Carrington), Richard Devon (Dr. Pol Van Ponder). DVD-kopion pituus 65 min.

*Yön meteori/It Came from Outer Space*, Yhdysvallat 1953 (kesäkuu).

Ty: Universal-International, O: Jack Arnold, T: William Alland, Kk: Ray Bradbury ja Harry Essex, K: Clifford Stine, L: Paul Weatherwax, M: Herman Stein, N: Richard Carlson (John Putnam), Barbara Rush (Ellen Fields), Charles Drake (Sheriff Matt Warren), Russell Johnson (George), Joseph Sawyer (Frank Daylon), George Eldredge (Dr. Snell). DVD-kopion pituus 80 min.

## Muut tieteiselokuvat ja sarjaelokuvat

*The Astounding She-Monster*, Yhdysvallat 1958, Ty: Hollywood International/AIP, O: Ronnie Ashcroft, Kk: Frank Hall (&Ronnie Ashcroft). Pituus 62 min.

Katsottu Veoh-sivuston kautta 15.1.2012 osoitteessa: <http://www.veoh.com/watch/v15452947cmXqM9yh?hl=The+Astounding+She+Monster+%5B1958%5D>.

*Flying Disc Man from Mars*, Yhdysvallat 1950. Sarjaelokuva, jossa on yhteensä 12 episodtia. Ty: Republic, O: Fred C. Bannon. Kk: Ronald Davidson. VHS-kopion kokonaispituus 167 min.

*Gargon hyökkää/Teenagers from Outer Space*, Yhdysvallat 1959. Ty: Tom Graeff Productions/Warner Brothers. O:Tom Graeff, Kk: Tom Graeff. VHS-kopion pituus 86 min.

*Invasion of the Saucer Men*, Yhdysvallat 1957. Ty: Malibu Productions/AIP, O: Edward L. Cahn, Kk: Robert J. Gurney Jr. & Al Martin (pohjautuen Paul W. Fairmanin novelliin). DVD-kopion pituus 69 min.

*Jättiläisnaisen hyökkäys/Attack of the 50 Feet Woman*, Yhdysvallat 1958. Ty: Woolner productions/Warner Brothers. O: Nathan Juran, Kk: Mark Hanna. DVD-kopion pituus 66 min.

*Kronos – tuntematon/Kronos*, Yhdysvallat 1957. Ty: Regal/20th Century-Fox, O: Kurt Neumann, Kk: Lawrence L. Goldman & Irving Block. Dvd-kopion pituus 78 min.

*Näkymättömät viholliset/The Invisible Invaders*, Yhdysvallat 1959. Ty: Premium Pictures/United Artists, O: Edward L. Cahn, Kk: Samuel Newman. VHS-kopion pituus 77 min.

*Phantom from Space*, Yhdysvallat 1953. Ty: Planet Filmplays/United Artists, O: W. Lee Wilder, Kk: Bill Raynor & Myles Wilder. DVD-kopion pituus 72 min.

*Plan 9 from Outer Space*, Yhdysvallat 1959. Ty: Reynolds Pictures/Distributors Corporation of America (DCA). O: Edward D. Wood Jr., Kk: Edward D. Wood Jr. VHS-kopion pituus noin 80 min.

*The Purple Monster Strikes*, Yhdysvallat 1945. Sarjaelokuva, jossa on yhteensä 15 episodtia. Ty: Republic, O: Spencer Gordon Bennet & Fred C. Brannon. Kk: Royal K. Cole, Albert DeMond, Basil Dickey, Lynn Perkins & Barney A. Sarecky. VHS-kopion kokonaispituus 209 min.

*Space Master X-7*, Yhdysvallat 1958. Ty: Regal Films/20th Century-Fox, O: Edward Bernds, Kk: George Worthing Yates & Daniel Mainwaring. Katsottu You Tubessa syyskuussa 2009. Elokuva ei ollut enää kokonaisuudessaan 15.8. 2012 You Tubessa, mutta se oli katsottavissa osoitteessa: <http://www.bmovies.com/movie/space-master-x-7>.

*Superman and the Mole Men*, Yhdysvallat 1951. Ty: Barney A Sarecky Production, O: Lee Sholem, Kk: Robert Maxwell (nimellä Richard Fielding). Ei kopiota, katsottu Albuquerqueassa American Popular Culture Associationin konferenssissa helmikuussa 2012.

*Target Earth*, Yhdysvallat 1954. Ty: Abtcon Pictures/Allied Artists. O: Sherman A. Rose, Kk: Bill Raynor, James Nicholson & Wyott Ordnung (Paul W. Fairmanin novellin pohjalta). VHS-kopion pituus 75 min.

*Uhka avaruudesta/The Monolith Monsters*, Yhdysvallat 1957. Ty: Universal-International, O: John Sherwood, Kk: Norman Jolley & Robert M. Fresco (tarina Fresco & Jack Arnold). Pituus 77 min. Katsottu Veoh-sivuston kautta 1.12.2011 osoitteessa: [www.veoh.com/watch/v19055615Bj3krthk?h1=The+Monolith+Monsters+\(1957\)+](http://www.veoh.com/watch/v19055615Bj3krthk?h1=The+Monolith+Monsters+(1957)+).

*Valuva kuolema/The Blob*, Yhdysvallat 1958. Ty: Tonylyn Productions/Paramount. O: Irvin S. Yeaworth Jr. (& Russell Doughten), Kk: Theodore Simonson & Kay Linaker (krediiteissä Linaker nimellä Kate Phillips. Elokuvan ”idea” Irvine H. Millgaten). VHS-kopion pituus 83 min.

*Veenuksen valloittajat/20 Million Miles to Earth*, Yhdysvallat 1957. Ty: Morningside Pictures/Columbia, O: Nathan Juran, Kk: Bob Williams & Christopher Knopf (& Charlott Knight & Ray Harryhausen). VHS-kopion pituus 82 min.

*Zombies of the Stratosphere*, Yhdysvallat 1952. Sarjaelokuva, jossa on yhteensä 12 episodtia. Ty: Republic, O: Fred C. Bannon, Kk: Ronald Davidson. You Tubesta katsotun version kokonaispituus 133 min (IMDB ilmoittaa pituudeksi 167 min). Katsottu You Tubessa 5.8.2012 (väritetty versio) osoitteessa: [http://www.youtube.com/watch?v=HNvs\\_KtEWIs&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=HNvs_KtEWIs&feature=related)

## Muut fiktioelokuvat

*Agentti 52/My Son John*, Yhdysvallat 1952. Ty: Rainbow Productions/Paramount, O: Leo McCarey, Kk: Leo McCarey, Myles Connolly & John Lee Mahin. VHS-kopion pituus noin 119 min.

*Confessions of a Nazi Spy*, Yhdysvallat 1939. Ty: Warner Brothers, O: Anatole Litvak, Kk: Milton Krims, John Wexley & Leon G. Turrou. Pituus 89 min. Katsottu You Tubessa 15.11.2011 osoitteessa: <http://www.youtube.com/watch?v=pvsK5MPOSwo>.

*Guilty of Treason*, Yhdysvallat 1950. Ty: Freedom Productions, O: Felix E. Feist, Kk: Emmet Lavery. DVD-kopion pituus 87 min.

*Hitlerin lapset/Hitler's Children*, Yhdysvallat 1943. Ty: RKO, O: Edward Dmytryk, Kk: Emmet Lavery (Gregor Ziemerin kirjan pohjalta). DVD-kopion pituus 79 min.

*The Iron Curtain*, Yhdysvallat 1948. Ty: 20th Century-Fox, O: William A. Wellman, Kk: Milton Krims. DVD-kopion pituus 87 min.

*I Was a Communist for the FBI*, Yhdysvallat 1951. Ty: Warner Brothers, O: Gordon Douglas, Kk: Crane Wilbur (Matt Cveticin & Pete Martinin artikkelin pohjalta). DVD-kopion pituus 82 min.

*Mies astui junasta/Bad Day at the Black Rock*, Yhdysvallat 1955. Ty: MGM, O: John Sturges, Kk: Milard Kaufman (sekä Don McGuire & Howard Breslin). DVD-kopion pituus 81 min.

*The Red Menace*, Yhdysvallat 1949. Ty: Republic, O: R. G. Springsteen, Kk: Albert DeMond & Gerald Geraghty. VHS-kopion pituus 87 min.

*Salahanke Havaijilla/Big Jim Mclain*, Yhdysvallat 1952. Ty: Warner Brothers, O: Edward Ludwig, Kk: James Edward Grant, Richard English & Eric Taylor. VHS-kopion pituus 86 min.

*Tehtäväni Moskovassa/Mission to Moscow*, Yhdysvallat 1943. O: Michael Curtiz, Ty: Warner Brothers, Kk: Howard Koch & Joseph E. Davies. Pituus 122 min. Elokuva on ollut kokonaisuudessaan You Tubessa, mutta poistettu sieltä. Katsottu You Tubessa 31.7.2012, ensimmäinen osa osoitteessa: <http://www.youtube.com/watch?v=RrfN8pVzWI>.

## Elokuvien trailerit (mainoselokuvat)

*The Brain from Planet Arous, Theatrical Trailer*, Yhdysvallat 1958. DVD-kopion pituus 1 min 47 s.

*The Day the Earth Stood Still, Theatrical Trailer*, Yhdysvallat 1951. DVD-kopion pituus 2 min 20 s.

*The Cosmic Man, Theatrical Trailer*, Yhdysvallat 1959. DVD-kopion pituus 1 min 40 s.

*The Flying Saucer, Theatrical Trailer*, Yhdysvallat 1950. VHS-kopion pituus 2 min.

*Earth vs. the Flying Saucers, Theatrical Trailer*, Yhdysvallat 1950. DVD-kopion pituus 2 min 15 s.

*Invaders from Mars, Theatrical Trailer*, Yhdysvallat 1953. DVD-kopion pituus 2 min 45 s.

*Invasion of the Saucer Men, Theatrical Trailer*, Yhdysvallat 1957. Pituus 1 min 47 s. Katsottu You Tubessa 20.8.2012 osoitteessa [www.youtube.com/watch?v=4gOMQR2r1GM](http://www.youtube.com/watch?v=4gOMQR2r1GM).

*Invasion USA, Theatrical Trailer*, Yhdysvallat 1952. Pituus 1 min 35 s. Katsottu You Tubessa 5.8.2012 osoitteessa: <http://www.youtube.com/watch?v=XfaC0r8HrCw>.

*It Came from Outer Space, Theatrical Trailer (1)*, Yhdysvallat 1953. DVD-kopion Pituus 1 min 42 s.

*It Came from Outer Space, Theatrical Trailer (2)*, Yhdysvallat 1953. VHS-kopion pituus 2 min 42 s.

*I Married a Monster from Outer Space, Theatrical Trailer*, Yhdysvallat 1958. Pituus 1 min 51 s. Katsottu You Tubessa 5.8.2012 osoitteessa: <http://www.youtube.com/watch?v=IVNlj00YwyY>.

*The Man from Planet X, Theatrical Trailer*, Yhdysvallat 1951. DVD-kopion pituus 1 min 53 s.

*Not of this Earth, Theatrical Trailer*, Yhdysvallat 1957. DVD-kopion pituus 1 min 33 s.

*The Space Childen, Theatrical Trailer*, Yhdysvallat 1958. Pituus 1 min 38 s. Katsottu 6.8.2012 osoitteessa <http://www.trailersfromhell.com/trailers/374>.

*The Thing from Another World, Theatrical Trailer*, Yhdysvallat 1951. Pituus 1 min 46 s. Katsottu You Tubessa 6.8.2012 osoitteessa <http://www.youtube.com/watch?v=T5xcVxkT'ZzM>.

## Televisiosarjojen jaksot

*Captain Video and His Video Rangers* (Yhdysvallat 1949–1955), episodin nimi ei tiedossa. Jakso on esitetty 21.11.1950. Network: Dumont. Pituus 29 min. Jakso on katsottu Los Angelesissa, The Paley Center for Media (Museum of Radio and Television),

*Tales of Tomorrow* (Yhdysvallat 1951–1953), "Sneak Attack". Jakso on esitetty Yhdysvalloissa 7.12.1951. DVD-kopion pituus 24 min.

*Tales of Tomorrow* (Yhdysvallat 1951–1953), "The Invader". Jakso on esitetty Yhdysvalloissa 12.12. 1951. You Tubessa julkaistun kopion pituus 21 min. Katsottu You Tubessa 01.07.2011. (kahdessa osassa, ensimmäisen osan osoite: <http://www.youtube.com/watch?v=6JuWzzx0a0E>).

*Tales of Tomorrow* (Yhdysvallat 1951–1953), "Many Happy Returns". Jakso on esitetty Yhdysvalloissa 24.10.1952. Pituus 23 min.

KatsottuVodPodissa01.07.2011:<http://vodpod.com/watch/3598997-tales-of-tomorrow-s02e10-many-happy-returns-aka-invaders-at-ground-zero-10-24-1952>.

*The Twilight Zone* (Yhdysvallat 1959–1964), "The Monsters Are Due on Maple Street", season 1, episode 22. Jakso on esitetty Yhdysvalloissa 4.3.1960. VHS-kopion pituus 25 min.

## Muu 1950-luvun audiovisuaalinen materiaali

Address by Sen. Joseph McCarthy. CBS 24.11.1953. Pituus 30 min.

The Paley Center for Media (Museum of Radio and Television), Los Angeles.

*Communism*. Coronet Instructional Films, Yhdysvallat 1952. Pituus 10 min. Katsottu You Tubessa 23.6.2011 osoitteessa: <http://www.youtube.com/watch?v=bvcLwcRR10k>.

*Face to Face with Communism*, Yhdysvallat 1951. Armed Forces Information Film. A.F.I.F. Number 21. Pituus 25 min. Katsottu You Tubessa, 25.9.2011 osoitteessa: <http://www.youtube.com/watch?v=SIhYwGRNXFA>.

*The Flying Saucer Mystery*. A Telenews Production, Yhdysvallat 1950. VHS-kopion pituus 15 min.

John Foster Dulles Interview 1952. John Foster Dulles, U.S. Ambassador at Large, interviewed by William Bradford Huie and Henry Hazlitt (*Longines Chronoscopes*-ohjelma). Yhdysvaltain kansallisarkiston tietojen mukaan ohjelma on esitetty 18.2.1952. Pituus 14 min. Katsottu You Tubessa 23.6.2011 osoitteessa: <http://www.youtube.com/watch?v=bP6q8fY1BnA>.

## ARKISTOLÄHTEET

### Arkistot

Louis B. Mayer Library, American Film Institute, Los Angeles (AFI):  
Scripts.

Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, Helsinki (KAVA):  
Elokuvakohtaiset leikekansiot.

Margaret Herrick Library. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles (AMPAS):  
Core Collection Files (Clippings, Microfiches, Pressbooks)  
Scripts  
Variety's Rental Charts.

The Paley Center for Media (Museum of Radio and Television), Los Angeles.  
UCLA Performing Arts Library Special Collections Los Angeles (UCLA):  
Collection of Motion Picture Scripts, Collection 073  
George Pal Collection.

### Elokuvien käsikirjoitukset (arkistossa luetut) ja muu arkistoaineisto

*The Day The Earth Stood Still*, Screenplay by Edmund H. North. Revised Final February 21, 1951. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: AFI.

*Earth vs. the Flying Saucers*. Screenplay by George Worthing Yates and R. T. Marcus (Marcus oli mustalle listalle joutuneen Bernard Gordonin salanimi). Final Draft, 7.7.1955. (käsikirjoituksen kannessa elokuvan nimenä on ”Attack of the Flying Saucers”). Käsikirjoituksen säilytyspaikka: AMPAS.

*Fade In...Fade Out: A Writers' Retrospective; Discussion and Question Transcripts*. Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Hollywood, California 1970. Säilytyspaikka: AMPAS.

*Invaders from Mars*, Script, Revised 17.9.1952. Käsikirjoituksessa ei krediittitietoja. (Käsikirjoittajaksi on elokuvan alkukrediiteissä merkitty Richard Blake. Kyse on Blaken muok-

- kaamasta versiosta John Tucker Battlen alkuperäiskäsikirjoituksesta. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: AMPAS.
- Invasion U.S.A. Screenplay by Robert Smith. From a Story by Robert Smith and Franz Spencer. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Box 521, Collection of Motion Picture Scripts, UCLA.
- Man from Planet X. Original Screenplay by Audrey Wisberg & Jack Pollexfen. Ei päiväystä. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: AMPAS.
- Red Planet Mars, Final Script, Nov 29 1951. Käsikirjoituksen tekijöiden (Anthony Veiller ja John Balderston) nimiä ei ole mainittu käsikirjoituksessa. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Box 742, Collection of Motion Picture Scripts, UCLA.
- Robot Monster. Astor 1953. Script. Käsikirjoituksessa ei päiväystä tai krediittitietoja. (käsikirjoittajana Wyott Ordnung). Käsikirjoituksen säilytyspaikka: AMPAS.
- The Thing. Screenplay by Charles Lederer. July 31, 1950. Adapted from the short story by John W. Campbell. First Draft Screenplay. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: AFI.
- The Twenty-Seventh Day. Revised Final Draft. 21.8.1956. Screenplay by Joseph Mantley. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: AMPAS.
- The War of the Worlds. Revised Final White. Barré Lyndon, January 11, 1952. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: AMPAS.

## LÄHDEJULKAISUT

- American Foreign Policy. Basic Documents 1950–1955, Vol.1.* Arno Press, New York 1971.
- Ayn Rand's HUAC Testimony. A full transcript of the testimony by Ayn Rand before the United States House of Representatives' Committee on Un-American Activities (HUAC) on October 20, 1947. Julkaistu sivuilla: Objectivism Reference Center (<http://www.noblesoul.com/orc/texts/huac.html>), luettu 26.6.2011.
- Churchill, Winston: 'Sinews of Peace' address at Westminster College in Fulton, Missouri on March 5, 1946. Julkaistu sivuilla: The History Guide: (<http://www.historyguide.org/europe/churchill.html>), luettu 5.8.2012.
- The Day the Earth Stood Still, Darryl F. Zanuck, Memos 1 & 2, Twentieth Century-Fox Film Corporation, Inter-Office Correspondence, August & December 1950. Zanuckin muistiot on julkaistu elokuvan Laser Disc-julkaisussa (special collector's edition). Muistioiden alkuperäinen säilytyspaikka on Twentieth-Century Fox Collection, University of Southern California (Cinema Library's Archives of Performing Arts). Kopiot muistioista ovat tekijän hallussa.
- The Dynamics of World Power. A Documentary History of United States Foreign Policy 1945-1973. Volume 1, Part 1, Western Europe.* General Editor Arthur M. Schlesinger, Jr. Chelsea House, New York 1983. (DWP)
- Eisenhower, Dwight D: Farewell Address, delivered 17 January 1961. Julkaistu sivuilla: American Rhetoric, Top 100 Speeches. <http://www.americanrhetoric.com/speeches/dwightdeisenhowerfarewell.html>, luettu 15.2.2013.
- Focus on the Science Fiction Film.* Ed. William Johnson. Prentice-Hall, New Jersey 1972. (FSFF)
- Gardner, Gerald C. 1987: *The Censorship Papers: Movie Censorship Letters from the Hays Office, 1934-1968.* Dodd, Mead, New York.
- Guilty of Treason. Shooting Script by Emmet Lavery.* Catholic Digest/Freedom Productions, 1949.
- Harrison's Reports and Film Reviews, Vol 11, 1950-1952.* Hollywood Film Archive, Hollywood 1992.
- Invaders from Mars. Original Screenplay by John Tucker Battle. Revised 5.9.1950. Leon's Script Collection. Julkaistu sivuilla: <http://leonscripts.tripod.com/scripts/INVADERSold.htm>. Tulostettu 11.9.2009.

- Invasion of the Body Snatchers*. Ed. Al Lavalley. Rutgers University Press, London 1989. (IBS)
- It Came from Outer Space (The Strangers from Outer Space). Final Screenplay by Harry Essex. Rev. Thru 13.2.1953. Kopio käsikirjoituksesta on tekijän hallussa.
- It Conquered the World, Screenplay by Lou Rusoff. Sunset Productions. Käsikirjoituksessa ei päiväystä. Vaikka tekijäksi merkitty Lou Rusoff, niin käsikirjoitus on ainakin Bill Warrenin mukaan hyvin pitkälle Charles B. Griffithin käsialaa. Kopio käsikirjoituksesta on tekijän hallussa.
- Lippmann, Walter: *The Cold War. With an Essay by George Kenman, "The Sources of Soviet Conduct", Introduction by Ronald Steel*. Harper Torchbooks, New York, Evanston, San Francisco and London, 1972.
- The Movies in Our Midst. Documents in the Cultural History of Film in America*. Ed. Gerald Mast. The University of Chicago Press 1982.
- Memo from Darryl F. Zanuck: The Golden Years at Twentieth Century-Fox*. Selected and edited by Rudy Behlmer. Grove Press, New York 1993.
- The New York Times Film Reviews*, Volume 4, 1949-1958. Ed. Gene Brown. The New York Times & Arno Press, New York 1970.
- Orwell, George: "You and the Atomic Bomb" (1946). Julkaistu sivuilla: The Complete Works of George Orwell. [http://www.george-orwell.org/You\\_and\\_the\\_Atomic\\_Bomb/0.html](http://www.george-orwell.org/You_and_the_Atomic_Bomb/0.html), luettu 15.2.2013.
- Reagan, Ronald: Address to Members of the British Parliament, June 8, 1982. Julkaistu sivuilla: Ronald Reagan Presidential Library. [www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1982/60882a.htm](http://www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1982/60882a.htm), luettu 7.5.2011.
- Reagan, Ronald: Address to the 42rd Session of the United Nations General Assembly in New York, September 21, 1987. Julkaistu sivuilla: Ronald Reagan Presidential Library. [www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1987/092187b.htm](http://www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1987/092187b.htm), luettu 20.5.2012.
- This Island Earth. The Original Shooting Script*. Universal Filmscripts Series. Ed. by Philip J. Riley. Classic Science Fiction Films. Volume 1, Atlantic City & Hollywood 1990.
- Variety's Complete Science Fiction Reviews*. Ed. Donald Willis. Garland Publishing, New York & London 1985. (VCSFR)

## HAASTATTELUMATERIAALI JA MUISTELMAT

(Kun samalta tekijältä on useampi nimike, on tekijän nimen perään merkitty viitteessä käytetty vuosiluku. Sama käytäntö on myös aikalaikirjallisuus ja tutkimuskirjallisuus-osioissa)

- Ahonen, Kimmo: "Elokuvanteossa teknologia ohjaa estetiikkaa – Michael Chapmanin haastattelu Sodankylän elokuvajuhlilla 2011". *Film-O-Holic* 22.7.2011, [www.film-o-holic.com/haastattelut/michael-chapman](http://www.film-o-holic.com/haastattelut/michael-chapman), luettu 20.8.2012.
- Bernstein, Walter: *Inside Out. A Memoir of the Blacklist*. Alfred A. Knopf, New York 1996.
- Corman, Roger & Jerome, Jim: *Corman on Corman*. Suomentaneet Mika Siltala & Matti Paunio. Like kustannus, Helsinki 1992.
- Fariello, Griffin: *Red Scare. Memories of the American Inquisition. An Oral History*. Avon Books, New York 1995.
- King of the B's. Working Within the Hollywood System. An Anthology of Film History and Criticism*. Ed. Todd McCarthy & Charles Flynn. E. P. Dutton & Co., New York 1975.
- McCarty, John: "An Interview with Kevin McCarthy". – "They're here...". *Invasion of the Body Snatchers. A Tribute*. Ed. Kevin McCarthy and Ed Gorman. Berkeley Boulevard Books, New York 1999.



- Siegel, Don: *A Siegel Film. An Autobiography*. Foreword by Clint Eastwood. Faber and Faber, London & Boston 1993.
- Weaver, Tom (1999): "An Interview with Dana Wynter".— "They're here...". *Invasion of the Body Snatchers. A Tribute*. Ed. Kevin McCarthy and Ed Gorman. Berkeley Boulevard Books, New York 1999.
- Weaver, Tom (1994): *Attack of the Monster Movie Makers. Interviews with 20 Genre Giants*. Research Associates: Michael and John Brunas. McFarland, Jefferson, North Carolina 1994.
- Weaver, Tom (2007): *Eye on Science Fiction: 20 Interviews with Classic SF and Horror Filmmakers*. McFarland, Jefferson, North Carolina, and London 2007.
- Weaver, Tom (1988): *Interviews with B Science Fiction and Horror Movie Makers. Writers, Producers, Directors, Actors, Moguls and Makeup*. McFarland, Jefferson, North Carolina and London, 1988.
- Weaver, Tom (1996): *It Came from Horrorwood: Interviews with Moviemakers in the SF and Horror Tradition*. McFarland, Jefferson, North Carolina and London 1996.
- Weaver, Tom (2001): *Monsters, Mutants and Heavenly Creatures: Confessions of 14 Classic Sci-Fi/Horrormeisters!*. Midnight Marquee Press, Baltimore 2001.
- Weaver, Tom (1991): *Science Fiction Stars and Horror Heroes*. Interviews with Actors, Directors, Producers and Writers of the 1940s through 1960s. McFarland, Jefferson, North Carolina and London 1991.
- Weaver, Tom (1995): *They Fought in the Creature Features*. Interviews with 23 Classic Horror, Science Fiction and Serial Stars. McFarland, Jefferson, North Carolina and London 1995.

## AIKALAISKIRJALLISUUS

### Tieteiskirjallisuus

- Bates, Harry: "Farewell to the Master" (1940). — *They Came from Outer Space. 12 Science Fiction Tales that Became Major Motion Pictures*. Ed. Jim Wynorski, Introduction by Ray Bradbury. Doubleday & Co. Garden City, New York 1980.
- Bradbury, Ray (1998/1953): *Fahrenheit 451*. 5. painos. Suomentanut Juhani Koskinen. Tammi, Helsinki 1998 (1953).
- Bradbury, Ray (1974/1950): *Marsin aikakirjat*. Alkuteoksesta "The Martian Chronicles" suomentanut Eero Tenhosaari. Otava, Helsinki 1974 (1950).
- Campbell, John W. Jr.: "Oleno". Novellista "Who Goes There?" (1938) suomentaneet Ulla Selkälä ja Ossi Hiekkänen.— *Outoja Tarinoita 3*. Jalavan kauhusarja no. 18. Toim. Markku Sadelehto. Kustannus Oy Jalava, Helsinki 1991.
- Clarke, Arthur C.: *Lapsuuden loppu*. Alkuteoksesta "Childhood's End" suomentanut Matti Kannosto. Toinen painos. Kirjayhtymä, Helsinki 1986 (1953).
- Dick, Philip K. (1987a): *Beyond Lies the Wub. The Collected Stories of Philip K. Dick: Volume One*. Preface by Philip K. Dick, Introduction by Roger Zelazny. Orion Books, London 1987. (a)
- Dick, Philip K. (1987b): *Second Variety. The Collected Stories of Philip K. Dick: Volume Two*. Orion Books, London 1987.
- Dick, Philip K. (1987c): *The Father Thing. The Collected Stories of Philip K. Dick: Volume Three*. Orion Books, London 1987.
- Finney, Jack: *Invasion of the Body Snatchers* (ilmestyi alun perin nimellä "The Body Snatchers"). Prion Books, London 1995 (1955).

- Heinlein, Robert A.: *The Puppet Masters*. Ballantine Books, New York 1990 (1951).
- Huxley, Aldous: *Uljas, uusi maailma*. Alkuteoksesta ”Brave New World” suomentanut J. H. Orras. Seitsemäs painos. Tammi, Helsinki 1978 (1932).
- Mantley, John: *The 27<sup>th</sup> Day*. Beacon Books, Odham Press, London 1958.
- Pohl, Fredrik: *Alternating Currents*. Ballantine Books, New York 1956.
- Sturgeon, Theodore: *E Pluribus Unicorn. A Collection of Short Stories of Theodore Sturgeon*. Ballantine Books, New York 1965 (1953).
- Wells, H. G.: *Maailmojen sota*. Alkuteoksesta ”The War of the Worlds”(1898) suomentanut Matti Kannosto. Toinen painos, Tammi, Helsinki 2005.
- Vogt, A. E. van: *Monsters*. Edited and Introduced by Forrest J. Ackerman. Corgi Books, Suffolk 1970.
- Vonnegut, Kurt: *Player Piano*. Bard Books/Avon Books, New York 1971 (1952).

## Muu aikalaiskirjallisuus

- The 1950 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. 32th Annual Edition. Ed. Jack Alicoate. Film Daily, New York 1950.
- The 1952 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. 34th Annual Edition. Ed. Jack Alicoate. Film Daily, New York 1952.
- The 1953 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. 35th Annual Edition. Ed. Jack Alicoate. Film Daily, New York 1953.
- Adamski, George: *Inside the Space Ships*. Arco Publications, London 1957.
- Arendt, Hannah: *Totalitarianism. Part Three of the Origins of Totalitarianism*. A Harvest Book, San Diego – New York – London 1994 (1951).
- Atomisota vai rauha. Maailma Albert Einsteinin silmin*. Toim. Eva Isaksson. Rauhankirjallisuuden edistämisseura Ry, Vaasa 1980.
- Bressler, Martin: ”Mass Persuasion and the Analysis of Language: A Critical Evaluation.” *Journal of Educational Sociology*, Vol 33., No 1, Sep 1959. Käytössä ollut digitoitu versio, luettu JSTOR:n (The Scholarly Journal Archive, <http://www.jstor.org>) kautta 20.10.2010.
- Buckley, William F. Jr.: *God and Man at Yale. The Superstitions of ”Academic Freedom”*. Henry Regnery Company, Chicago 1951.
- Chambers, Whittaker: *Witness*. Henry Regnery Company, Chicago 1969 (1952).
- Corwin, Norman: ”The Keynote.” – *Thought Control in the U.S.A. The Garland Classics of Film Literature*. Reprinted in Photo-Facsimile in 32 Volumes. Ed. by Harold J. Salemson. Garland Publishing Inc. New York & London 1977 (1947).
- Dulles, John Foster: *War or Peace*. Macmillan, New York 1950.
- Fagan, Myron C.: *Red Stars in Hollywood. Their Helpers, Fellow Travellers and Co-Conspirators*. Patriotic Tract Society, St. Louis 1948. Käytössä ollut digitoitu versio, luettu 1.4.2012 osoitteessa: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=olbp16845>.
- Farber, I.E.; Harlow, H. F.; & West, L. J.: ”Brainwashing, Conditioning, and DDD (Debility, Dependency, and Dread).” *Sociometry*, Vol. 20, No. 4. (Dec., 1957). Käytössä ollut digitoitu versio, luettu JSTOR:n (The Scholarly Journal Archive, <http://www.jstor.org>) kautta 20.10.2010.
- Fromm, Erich: *The Sane Society*. Routledge & Kegan Paul LTD, London 1956 (Julkaistu Yhdysvalloissa 1955).
- Fromm, Erich: *Pako Vapaudesta*. Alkuteoksesta ”Escape from Freedom” suomentanut Markku Lahtela. 2. Painos. Kirjayhtymä, Helsinki 1976 (1941).
- Gilbert, Dan: *Moscow over Hollywood*. Christian Press Bureau, Washington. (julkaisuvuotta ei mainittu, mutta se on todennäköisesti 1948). Käytössä ollut digitoitu versio, luettu 15.3.2012 osoitteessa: <http://archive.lib.msu.edu/AFS/dmc/radicalism/public/all/moscowoverhollywood/AGJ.pdf?CFID=4940355&CFTOKEN=92444130>

- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W.: *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita*. Alkuteoksesta ”Dialekt der Aufklärung. Philosophische Fragmente” suomentanut Veikko Pietilä. Vastapaino, Tampere 2008 (1944).
- Hoover, J. Edgar: *Masters of Deceit. The Story of Communism in America and How to Fight It*. Pocket Books, New York 1958.
- Hunter, Edward: *Brainwashing in Red China. The Calculated Destruction of Men’s Minds*. New and enlarged edition. The Vanguard Press, New York 1953.
- Keyhoe, Donald: *The Flying Saucers Are Real*. Fawcett Publications, Inc., New York 1950.
- Keyhoe, Donald: *The Flying Saucer Conspiracy*. Hutchinson, London 1957.
- Kracauer, Siegfried: ”National Types as Hollywood Presents Them.” (1949) – *Mass Culture. The Popular Arts in America*. Ed. by Bernard Rosenberg & David Manning White. The Free Press, New York & London 1964 (1957).
- Leslie, Desmond & Adamski, George: *Flying Saucers Have Landed*. London, Verner Laurie 1954 (1953).
- Macdonald, Dwight: ”A Theory of Mass Culture.” (1953) – *Mass Culture. The Popular Arts in America*. Ed. by Bernard Rosenberg & David Manning White. The Free Press, New York & London 1964 (1957).
- Marcuse, Herbert: *Yksiulotteinen ihminen. Teollisen yhteiskunnan tarkastelua*. Alkuteoksesta ”One-Dimensional Man” suomentanut Markku Lahtela. Weilin+Göös, Helsinki 1969 (1964).
- Mills, C. Wright (1963/1959): ”Culture and Politics.” (1959) – *C. Wright Mills: Power, Politics, People. The Collected Essays of C. Wright Mills*. Ballantine Books, New York 1963.
- Mills, C. Wright (1963/1958): ”Man in the Middle: The Designer.” (1958) – *C. Wright Mills: Power, Politics, People. The Collected Essays of C. Wright Mills*. Ballantine Books, New York 1963.
- Mills, C. Wright (1951): *White Collar: The American Middle Classes*. Oxford University Press, New York 1951.
- Mumford, Lewis: *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. Secker & Warburg, London 1961.
- Ortega Y Gasset, Jose: *Massojen kapina*. Alkuteoksesta ”La Rebelion De Las Masas” (1930) suomentanut Sinikka Kallio-Visapää. Otava, Helsinki 1952.
- Packard, Vance: *The Hidden Persuaders*. Pocket Books Inc., 1958 (1957) (painopaikkaa ei mainittu).
- Philbrick, Herbert A.: *I Led 3 Lives. Citizen, Communist, Counterspy*. McGraw-Hill, New York-London-Toronto 1952.
- Riesman, David: *The Lonely Crowd. A Study of a Changing American Character*. Sixth printing. Yale University Press, New Haven 1955 (1950).
- Rosenberg, Bernard: ”Mass Culture in America.” – *Mass Culture. The Popular Arts in America*. Ed. by Bernard Rosenberg & David Manning White. The Free Press, New York & London 1964 (1957).
- Scully, Frank: *Behind the Flying Saucers*. Henry Holt & Co., New York 1950. Digitizer: Bufo Calvin Collection: OPUS On-line Library (<http://www.opus-net.org/>). Tulostettu: 15.10.2010.
- Stouffer, Samuel A.: *Communism, Conformity, and Civil Liberties. A Cross-Section of the Nation Speaks its Mind*. Doubleday & Company, Garden City, New York 1955.
- Whyte, William H. Jr.: *The Organization Man*. Doubleday Anchor Books, New York 1956.

## SARJAKUVAT

*Weird Fantasy* 1993–1994. Gemstone Publishingin julkaisemia faximile-uusintapainoksia *Weird Fantasy*n vuoden 1950–1951 numeroista.

*Weird Science* 1992–1993. Gemstone Publishingin julkaisemia Faximile-uusintapainoksia *Weird Science* vuoden 1950–1951 numeroista.  
*Weird Science-Fantasy* 1993. Russ Cochranin julkaisemia Faximile-uusintapainoksia *Weird Science-Fantasy* vuoden 1954 numeroista.

## LEHTIMATERIAALI

(Muu kuin arkistojen leikekansioista otettu lehtimateriaali. Leikekansioiden lehtimateriaali on merkitty alaviitteisiin)

*Filmfax* 1989, 1996–1997.

*Motion Picture Herald* 1951, 1953, 1956, 1958.

*The New York Times*, 1949–1956, 1958.

*The Washington Post*, 1949–1951.

## TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Ahonen, Kimmo (2006): "Anticommunism in the United States in the 1950s: Post-Cold War Interpretations." – *Power and Culture: Hegemony, Interaction and Dissent*. Ed. Ausma Cimdiņa and Jonathan Osmond. Pisa University Press, Pisa 2006.

Ahonen, Kimmo (2009): Treason in the Family: Leo McCarey's Film My Son John (1952) as an Anticommunist Melodrama. – *Rebellion and Resistance*. Ed. Henrik Jensen. Plus-Pisa University Press, Pisa 2009.

Ahonen, Kimmo (2002): "Oliko Alger Hiss syyllinen? Antikommunismien erilaiset tulkinnat 1990-luvun amerikkalaisessa historiantutkimuksessa." – "*Muille maille vierahille...*" *Kalervo Hovin juhla*. Toim. Esa Sundbäck. Turun historiallinen yhdistys, Turku 2002.

Ahonen, Kimmo (1999): "Kaunis ja kauhea maailmanloppu – kollektiivisen tuhon kuvat valkokankaalla." – *Kun aika loppuu - Kuolema historiassa*. Toim. Eero Kuparinen. Turun yliopisto, yleinen historia 1999.

Altman, Rick: *Elokuva ja genre*. Alkuteoksesta "Film/Genre" suomentaneet Kimmo ja Silja Laine. Vastapaino, Tampere 2002.

Arffman, Päivi: *Comics go underground! Underground-sarjakuva vastakulttuurina vuosien 1967–1974 Yhdysvalloissa*. Väitöskirja. Turun yliopisto, kulttuurihistoria, K&H Turku 2004.

*The Aurum Film Encyclopedia: Science Fiction Film*. Ed. Phil Hardy. Third Edition. Aurum Press, London 1995.

Asma, Stephen T.: *On Monsters. An Unnatural History of Our Worst Fears*. Oxford University Press, New York 2009.

Avila, Eric: "Dark City; White Flight and the Urban Science Fiction Film in Postwar America." (2001) – *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*. Ed. Sean Redmond. Wallflower Press, London & New York 2004.

Aziz, V. M. & Warner, N. J.: "Capgras' Syndrome of Time." *Psychopatology* 38 (1), 2005.

von Bagh, Peter (1998): *Elokuvan historia*. Neljäs painos. Otava, Helsinki 1998.

von Bagh, Peter (1989): *Elämää suuremmat elokuvat*. Toinen painos. Otava, Helsinki 1989.

von Bagh, Peter (2009): Lajien synty. *Elokuvan rakkaimmat lajit. Esittelyssä 147 genre-elokuvan helmeä*. WSOY, Helsinki 2009.

von Bagh, Peter (2002): *Peili, jolla oli muisti. Elokuvallinen kollaasi kadonneen ajan merkityksien hahmottajana (1895-1970)*. SKS, Helsinki 2002.

von Bagh, Peter (2006): "Selluloidiluoteja". *Filmihullu* 6/2006.

- Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut 2003.
- Baxter, John: *Science Fiction in the Cinema*. The International Film Guide Series. A. S. Barnes & Co., New York 1970.
- Benshoff, Harry M.: *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester University Press. Manchester & New York 1997.
- Bernstein, Matthew: *Walter Wanger, Hollywood Independent*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1994.
- Bessy, Maurice: "From 'Méliès.'" (1967) – *Focus on the Science Fiction Film*. Ed. William Johnson. Prentice-Hall, New Jersey 1972.
- Biskind, Peter: *Seeing is Believing. How Hollywood Taught Us Stop Worrying and Love the Fifties*. Pantheon Books, New York 1989.
- Bordwell, David (1985): "The Classical Hollywood Style, 1917–60." – Bordwell, David & Staiger, Janet & Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Routledge & Kegan Paul. London, Melbourne and Henley 1985.
- Bordwell, David (2010): "William Cameron Menzies: One Forceful, Impressive Idea." David Bordwell's Website on Cinema, March 2010. ([www.davidbordwell.net/essays/menzies.php](http://www.davidbordwell.net/essays/menzies.php)).
- Bordwell, David (1989): *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts & London, England 1989.
- Bourke, Joanna: *Fear. A Cultural History*. Virago, London 2005.
- Boyer, Paul: *By The Bomb's Early Light. American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*. Chapel Hill, University of North Carolina 1994 (1985).
- Breen, Jon L.: "The Fiction of Jack Finney." – "They're here..." *Invasion of the Body Snatchers. A Tribute*. Ed. Kevin McCarthy and Ed Gorman. Berkeley Boulevard Books, New York 1999.
- Brinkley, Alan: "The Illusion of Unity in Cold War Culture." – *Rethinking Cold War Culture*. Ed. Peter J. Kuznick & James Gilbert. Smithsonian Institution Press, Washington and London 2001.
- Brookeman, Christopher: *American Culture and Society since the 1930s*. Macmillan, London and Basingstoke 1984.
- Brosnan, John: *The Primal Screen. A History of Science Fiction Film*. Orbit Books, London 1991.
- Brown, Archie: *The Rise & Fall of Communism*. The Bodley Head, London 2009.
- Cannon, Lou: *President Reagan. The Role of a Lifetime*. Simon & Schuster, New York 1991.
- Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York & London 1990.
- Carruthers, Susan L.: "Redeeming the Captivities. Hollywood and the Brainwashing of America's Prisoners of War in Korea." *Film History*, Volume 10, Number 3, 1998.
- Caute, David (2003): *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Oxford University Press, New York 2003.
- Caute, David (1978): *The Great Fear. The Anti-Communist Crusade Under Truman and Eisenhower*. Secker & Warburg, London 1978.
- Ceplair, Larry & Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community 1930-1960*. University of California Press, Berkeley 1983 (1979).
- Ceplair, Larry: "Julian Blaustein: an Unusual Movie Producer in Cold War Hollywood." *Film History*, Vol XXI nr 3 (2009).
- Ceruzzi, Paul: "An Unforeseen Revolution: Computers and Expectations, 1935-1985" – *Imagining Tomorrow. History, Technology and the American Future*. Ed. Joseph J. Corn. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1986.
- Chafe, William H.: *The Unfinished Journey. America Since World War II*. Third edition, Oxford 1995.
- Christensen, Terry: *Reel Politics. American Political Movies from Birth of a Nation to Platoon*. Basil Blackwell, New York 1987.

- Clarens, Carlos: *An Illustrated History of the Horror Films*. G. P. Putnam's Sons, New York 1967.
- Clarke, Alison J.: *Tupperware. The Promise of Plastic in 1950s America*. Smithsonian Institution Press, Washington & London 1999.
- Cook, Pam: "Authorship and Cinema" – The Cinema Book. 2<sup>nd</sup> Edition. Ed. Pam Cook & Mieke Bernink. BFI Publishing, London 1999.
- Costigliola, Frank: "Unceasing Pressure for Penetration. Gender, Pathology and Emotion in George Kennan's Cold War." *The Journal of American History*, Vol. 83, No 4, March 1997.
- Couvares, Francis G.; Saxton, Martha; Grob, Gerald N.; Billias, George Athan: "America and the Cold War: Containment or Hegemony?" – *Interpretations of American History. Volume II: From Reconstruction*. Eds. F. G. Couvares, M. Saxton, G. N. Grob, G. A. Billias. Seventh edition. The Free Press. New York – London – Toronto – Sydney & Singapore 2000.
- Custen, George F.: *Twentieth Century's Fox, Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood*. Basic Books, New York 1997.
- Czetz, Balázs: "The Relationship Between the Catholic Church and the Communist Party in Hungary" – *Power and Culture: Identity, Ideology, Representation*, Eds. Ausma Cimdiņa and Jonathan Osmond, Pisa University Press, Pisa 2007.
- Davies, Philip John: "Science Fiction and Conflict." – Philip John Davies (ed.), *Science Fiction, Social Conflict and War*. Manchester University Press, Manchester and New York 1990.
- De Hart, Jane Sherron: "Containment at Home. Gender, Sexuality, and National Identity in Cold War America." – *Rethinking Cold War Culture*. Ed. Peter J. Kuznick & James Gilbert. Smithsonian Institution Press, Washington and London 2001.
- Dick, Steven J.: *The Biological Universe. The Twentieth-Century Extraterrestrial Life Debate and the Limits of Science*. Cambridge University Press 1996.
- Dixon, Wheeler Winston: "Tomorrowland TV. The Space Opera and Early Science Fiction Television." – *The Essential Science Fiction Reader*. Ed. J. P. Telotte. University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky 2008.
- Dixon, Wheeler Winston: *Visions of the Apocalypse. Spectacles of Destruction in American Cinema*. Wallflower Press, London & New York 2003.
- Doherty, Thomas (2007): *Hollywood's Censor. Joseph I. Breen & The Production Code Administration*. Columbia University Press, New York 2007.
- Doherty, Thomas (1988): "Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle 1948-1954." *Journal of Film and Video*. Vol. 40, No. 4, Fall 1988.
- Doherty, Thomas (2002): *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Revised & Expanded Edition. Temple University Press, Philadelphia 2002.
- Dyer, Richard: *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. Martti Lahti. Vastapaino, Tampere 2002.
- Edwards, Paul N.: *The Closed World. Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996.
- Ellul, Jacques: *Propaganda. The Formation of Men's Attitudes*. Translated from the French by Konrad Kellen and Jean Lerner. Random House, New York 1993 (1967).
- Ekholm, Kai: "Johdanto." – *Science Fiction Suomessa*. Toim. Kai Ekholm. Kirjastopalvelu, Helsinki 1983.
- The Encyclopedia of Science Fiction*. Ed. John Clute & Peter Nicholls. St. Martin Griffith, New York 1993.
- The Encyclopedia of Science Fiction*. An Illustrated A to Z. Ed. Peter Nicholls. Granada, London 1979.
- Engelhardt, Tom: *The End of the Victory Culture. Cold War America and the Disillusioning of a Generation*. BasicBooks, New York, 1995.
- Envall, Markku: *Toimen minä. Tutkielmia kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa*. WSOY, Porvoo–Helsinki–Juva 1988.
- Erikson, Jerker A.: "John Fordin Amerikka". – *Elokuvan monet maailmat*. Toim. Jaakko Aarniala, Jukka Petäjä ja Markku Varjola. Gaudeamus, Mänttä 1984.

- Evans, Joyce A.: *Celluoid Mushroom Clouds. Hollywood and the Atomic Bomb*. Critical Studies in the Communication and Cultural Industries. Westview Press, Boulder, Colorado 1998.
- Filene, Peter: "Cold War Culture" Doesn't Say It All." – *Rethinking Cold War Culture*. Ed. Peter J. Kuznick & James Gilbert. Smithsonian Institution Press, Washington and London 2001.
- Fischer, Dennis: *Science Fiction Film Directors 1985–1998*. McFarland, Jefferson, North Carolina 2000.
- Frayling, Christopher: *Mad, Bad and Dangerous? The Scientist and the Cinema*. Reaktion Books, London 2005.
- Fried, Richard M: *Nightmare in Red. The McCarthy Era in Perspective*. Oxford University Press, New York 1990.
- Gabbard, Krin: "Religious and Political Allegory in Robert Wise's 'The Day the Earth Stood Still.'" *Literature/Film Quarterly*. Vol. X, 3/1982.
- Gaddis, John Lewis: *The Cold War*. Allan Lane, London 2005.
- Gilbert, James: *Men in the Middle. Searching for Masculinity in the 1950s*. University of Chicago Press, Chicago 2006.
- Gladchuck, John Joseph: *Hollywood and Anticommunism. HUAC and the Evolution of the Red Menace 1935–1950*. New York & London, Routledge, 2007.
- Gledhill, Christine: "History of Genre Criticism." – *The Cinema Book*. 2<sup>nd</sup> Edition. Ed. Pam Cook & Mieke Bernink. BFI Publishing, London 1999.
- Gleason, Abbot: *Totalitarianism. The Inner History of the Cold War*. Oxford University Press, New York & Oxford 1995.
- Gonder, Patrick: "Like a Monstrous Jigsaw Puzzle: Genetics and Race in Horror Films of the 1950s." *Velvet Light Trap*, nr 52 (Fall 2003).
- Grant, Barry Keith: "'Sensuous Elaboration': Reason and the Visible in Science Fiction Film." – *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*. Ed. Sean Redmond. Wallflower Press, London & New York 2004 (1999).
- Gregory, Charles T.: "The Pod Society Versus Rugged Individualists." *Journal of Popular Film*. Vol. 1, No. 1, Winter 1972.
- Haigh, Thomas: "Technology's Other Storytellers. Science Fiction as History of Technology". – *Science Fiction and Computing. Essays on Interlinked Domains*. Ed. by David L. Ferro & Eric G. Swedin. McFarland, McFarland, Jefferson, North Carolina, 2011.
- Hakola, Outi: *Rhetoric of Death and Generic Addressing of Viewers in American Living Dead Films*. Turun yliopiston julkaisu. Annales Universitatis Turkuensis. Sarja-ser B. Osa-Tom 332, Humaniora. Turun yliopisto 2011.
- Halberstam, David: *The Fifties*. Ballantine Books, New York 1993.
- Hardin, Michael: "Mapping Post-War Anxieties onto Space: Invasion of the Body Snatchers and Invaders from Mars." *Enculturation*, Vol. 1, No. 1, Spring 1997. Tulostettu 10.1.2012 osoitteesta: [http://enculturation.gmu.edu/1\\_1/hardin.html](http://enculturation.gmu.edu/1_1/hardin.html).
- Hastings, Max: *The Korean War*. Michael Joseph, London 1987.
- Haynes, John Earl & Klehr, Harvey: *In Denial. Historians, Communism & Espionage*. Encounter Books, San Francisco 2003.
- Haynes, John Earl: *Red Scare or Red Menace. American Communism and Anticommunism in the Cold War Era*. Ivan R. Dee, Chicago 1996.
- Hayward, Susan: *Key Concepts in Cinema Studies*. Routledge, London & New York 1996.
- Hendershot, Cyndy (2003): *Anti-Communism and Popular Culture in the Mid-Century America*, McFarland Jefferson, North Carolina, and London, 2003.
- Hendershot, Cyndy (1999): *Paranoia, the Bomb and 1950s Science Fiction Films*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1999.
- Henriksen, Margot A.: *Dr. Strangelove's America. Society and Culture in the Atomic Age*. University of California Press, Berkeley 1997.
- Herman, Arthur: *Joseph McCarthy. Reexamining the Life and Legacy of America's Most Hated Senator*. The Free Press, New York 2000.

- Heyck, Hunter: "Embodiment, Emotion, and Moral Experiences: The Human and the Machine in Film." – *Science Fiction and Computing. Essays on Interlinked Domains*. Ed. David L. Ferro & Eric G. Swedin. McFarland, McFarland, Jefferson, North Carolina, 2011.
- Hietala, Veijo (1994): *Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Kirjastopalvelu, Helsinki 1994.
- Hietala, Veijo (1996a): "Elämää suurempaa." *Filmihullu* 5/1996.
- Hietala, Veijo (1996b): *The End. Esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta*. Kirjastopalvelu, Helsinki 1996.
- Hietala, Veijo (1996c): *Ruudun hurma. Johdatus tv-kulttuuriin*. YLE-opetuspalvelut, Jyväskylä 1996.
- Hixson, Walter: *Parting the Curtain: Propaganda, Culture and Cold War 1945-1961*. Macmillan, Basingstoke 1998.
- Hoberman, J. (2011): *An Army of Phantoms. American Movies and the Making of the Cold War*. The New Press, New York & London 2011.
- Hoberman, J. (1994): "Paranoia and the Pods." *Sight & Sound*. May 1994.
- Hobsbawm, Eric: *Äärimmäisyyksien aika. Lyhyt 1900-luku (1914-1991)*. Alkuteoksesta "The Age of Extremes" suomentanut Pasi Junila. Vastapaino, Tampere 1999.
- Hofstadter, Richard: *Anti-Intellectualism in American Life*. Vintage Books, New York 1963.
- Huntington, Samuel P.: *Who Are We? America's Great Debate*. The Free Press, London 2004.
- Hutchins, Peter: "We're the Martians Now: British SF Invasion Fantasies of the 1950s and 1960s." – *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*. Ed. Sean Redmond. Wallflower Press, London & New York 2004 (Hutchinsin artikkeli on vuodelta 1999).
- Jacobs, Bo: "Atomic Kids. Duck and Cover and Atomic Alert Teach American Children How to Survive Atomic Attack". *Film & History* 40.1, Spring 2010.
- Jancovich, Mark & Johnston, Derek: "Film and Television, the 1950s." – *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ed. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, and Sherryll Vint. Routledge, London and New York 2009.
- Jancovich, Mark: *Rational Fears: American Horror in the 1950s*. Manchester University Press, Manchester 1996.
- Johns, Michael: *Moment of Grace. The American City in the 1950s*. University of California Press, Berkeley 2003.
- Kaminsky, Stuart M.: *The Genre Director: The Films of Don Siegel*. Princeton University Press, Princeton 1989.
- Kawin, Bruce: "Children of the Light." – *Film Genre Reader II*. Ed. Barry Keith Grant. University of Texas Press, Austin 1995.
- Kellner, Douglas: *Mediakulttuuri*. Alkuteoksesta "Media Culture" suomentaneet Riitta Oittinen ja työryhmä. Vastapaino, Tampere 1998.
- King, Stephen: "Invasion of the Body Snatchers." – "They're here..." *Invasion of the Body Snatchers. A Tribute*. Ed. Kevin McCarthy and Ed Gorman. Berkeley Boulevard Books, New York 1999.
- Kinnard, Roy: *Science Fiction Serials. A Critical Filmography of the 31 Hard SF Cliffhangers; with an Appendix of the 37 Serials with Slight SF Content*. McFarland & Company, Jefferson, North Carolina and London 1998.
- Kivimäki, Ari: "Elokuvakritiikki kulttuurihistorian lähteenä." – *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä. SKS, Helsinki 2001.
- Koivunen, Anu: *Isänmaan moninaiset äidinkasvot*. Suomen elokuvatutkimuksen seura, Turku 1995.
- Korhonen, Anu: "Mentaliteetti ja kulttuurihistoria." – *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä. SKS, Helsinki 2001.
- Kovel, Joel: *Red Hunting in the Promised Land. Anticommunism and the Making of America*. Cassell, London and Washington 1994.



- Kracauer, Siegfried: *Caligarista Hitleriin. Saksalaisen elokuvan psykologinen historia*. Alkuteoksesta *From Caligari to Hitler* (1947) suomentanut Reijo Lehtonen. Suomen elokuvaarkisto, valtion painatuskeskus, Helsinki 1987.
- Kuhn, Annette: "20th Century-Fox" – *The Cinema Book*. 2<sup>nd</sup> Edition. Ed. Pam Cook & Mieke Bernink. BFI Publishing, London 1999.
- Kuure, Kari A.; Kyröläinen, Juhani; Nyman, Göte & Piironen, Jukka: *Katoavatko ufot? UFOilmien kriittistä tarkastelua*. Tähtitieteellinen yhdistys Ursa ry, Helsinki 1993.
- Laine, Kimmo (1999): "Pääosassa Suomen kansa". *Suomi-filmi ja Suomen filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. SKS, Helsinki 1999.
- Laine, Kimmo (2009): "Kritiikki elokuvahistoriallisena lähteenä". *Lähikuva* 4/2009.
- Latham, Rob (2009): "Fiction 1950-1963." Teoksessa *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ed. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, and Sherryl Vint. Routledge, London and New York 2009.
- Latham, Rob (1995): "Subterranean Suburbia: Underneath the Smalltown Myth in the Two Versions of *Invaders From Mars*." *Science Fiction Studies*. Vol. 22, Part 2, July 1995.
- LaValley, Al (1989a): "Invasion of the Body Snatchers: Politics, Psychology, Sociology." – *Invasion of the Body Snatchers*. Ed. Al LaValley. Rutgers University Press, London 1989.
- LaValley, Al (1989b): "Invasion of the Body Snatchers. Credits and Casts." – *Invasion of the Body Snatchers*. Ed. Al LaValley. Rutgers University Press, London 1989.
- LaValley, Al (1989c): "Notes on the Continuity Script." – *Invasion of the Body Snatchers*. Ed. Al LaValley. Rutgers University Press, London 1989. (c)
- Le Gacy, Arthur: "The Invasion of the Body Snatchers. A Metaphor for the Fifties." *Literary /Film Quarterly*, Vol. VI, No 3., Summer 1978.
- Leab, Dan: "I Was a Communist for the FBI." – *Movies as History. Visions of the Twentieth Century*. Ed. David W. Ellwood. History Today, Sutton Publishing 2000.
- Lehtisalo, Kaarina: *Ydinpommi ja tietiselokuvan genremutaatio. Kuinka ydinpommi muutti tietiselokuvan genrea 1950-luvulla. Analyysiesimerkkinä elokuva Yön pedot*. Tiedotusopin pro gradu tutkielma, Tampereen yliopisto 1999.
- Leibman, Nina C.: *Living Room Lectures. The Fifties Family in Film and Television*. University of Texas Press, Austin 1995.
- Lev, Peter: *The Fifties. Transforming the Screen 1950-1959. History of the American Cinema Vol. 7*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2003.
- Levine, Alan J.: "Bad Old Days". *The Myth of the Fifties*. Transaction Publishers, New Brunswick and London 2008.
- Lucanio, Patrick. *Them or Us. Archetypal Interpretations of Fifties Alien Invasion Films*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1987.
- MacDonald, J. Fred: *Television and the Red Menace. The Video Road to Vietnam*. Praeger, New York 1985.
- Marcus, Daniel: *Happy Days and Wonder Years, The Fifties and Sixties in Contemporary Cultural Politics*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey & London, 2004.
- Marling, Karal Ann: *As Seen on TV. The Visual Culture of Everyday Life in the 1950s*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & London, England 1996
- Matthews, Melvin E, Jr.: *Hostile Aliens, Hollywood and Today's News. 1950s Science Fiction and 9/11*. Algora Publishing, New York 2007.
- May, Elaine Tyler: *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*. BasicBooks, New York 1988.
- May, Lary: *The Big Tomorrow. Hollywood and the Politics of the American Way*. University Press of Chicago, Chicago & London 2000.
- Mendlesohn, Farah: "Fiction, 1926–1949." – *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ed. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, and Sherryl Vint. Routledge, London and New York 2009.
- Meyrowitz, Joanne: "Sex, Gender, and the Cold War Language of Reform." – *Rethinking Cold War Culture*. Ed. Peter J. Kuznick & James Gilbert. Smithsonian Institution Press, Washington and London 2001.

- Mikkonen, Simo: "Neuvostoliiton kulttuurivaihto-ohjelmat – kulttuurista kylmää sotaa vai diplomatiaa?". *Historiallinen aikakauskirja* 4/2011.
- Moss, George Donelson: *America in the Twentieth Century*. Fourth Edition. Prentice Hall, New Jersey 2000.
- Murphy, Brian: "Monster Movies: They Came from Beneath the Fifties." *Journal of Popular Film*. Vol. 1, No. 1, Winter 1972.
- Murphy, Graham J.: "Dystopia". – *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ed. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, and Sherryl Vint. Routledge, London and New York 2009.
- Mäyrä, Ilkka: "Sähködemoni ja koneihminen. Matka hyvän ja pahan tuolle puolen." – *Koneihminen. Kirjoituksia kulttuurista ja fiktiosta koneen aikakaudella*. Toim. Kai Mikkonen, Ilkka Mäyrä ja Timo Siivonen. Atena kustannus, Jyväskylä 1997.
- Nama, Adilifu: *Black Space. Imagining Race in Science Fiction Film*. University of Texas Press, Austin 2008.
- Neve, Brian (1992): *Film and Politics in America. A Social Tradition*. Routledge, London & New York 1992.
- Neve, Brian (2003): "HUAC, the Blacklist, and the Decline of Social Cinema." – *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959. History of the American Cinema Vol. 7*. Ed. Peter Lev. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2003.
- Norden, Martin F.: "America and Its Fantasy Films: 1945–1951." *Film & History*. Vol. XII, No. 1, February 1982.
- O'Connor, John E.: "The White Man's Indian." *Film & History* Vol. XXIII, No's 1–4, 1993.
- O'Donnell, Victoria: "Science Fiction Films and Cold War Anxiety." – *The Fifties. Transforming the Screen 1950–1959. History of the American Cinema Vol. 7*. Ed., Peter Lev. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2003.
- O'Neill, William L.: *American High: The Years of Confidence, 1945–1960*. Free Press, New York 1986.
- Oakley, J. Ronald: *God's Country: America in the Fifties*. Dembner Books, New York 1990.
- Osgood, Kenneth: *Total War. Eisenhower's Secret Propaganda Battle at Home and Abroad*. University Press of Kansas, Lawrence, Kansas 2006.
- Oshinsky, David: *A Conspiracy So Immense. The World of Joe McCarthy*. Oxford University Press, New York 2005 (1983).
- Palmer, Randy: *Paul Blaisdell, Monster Maker: A Biography of the B Movie Makeup and Special Effects Artist*. McFarland, Jefferson, North Carolina 1997.
- Pedersen, Ellen M.: "Altering 'Invasion of the Body Snatchers.'" *Science Fiction Studies* Vol. 12, No. 1 (Mar., 1985), s. 105–110.
- Peebles, Curtis: *Watch the Skies! A Chronicle of the Flying Saucer Myth*. Berkeley Books, New York 1995.
- Pells, Richard (1997): *Not Like Us. How Europeans Have Loved, Hated and Transformed American Culture Since World War II*. Basic Books, New York 1997.
- Pells, Richard (1989): *The Liberal Mind in a Conservative Age. American Intellectuals in the 1940s and 1950s*. Second Edition, With a New Introduction. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1989.
- Pipes, Daniel: *Conspiracy. How the Paranoid Style Flourishes and Where It Comes from*. The Free Press, New York 1997.
- Powers, Richard Gid: *Not Without Honor. The History of American Anticommunism*. Yale University Press, New Haven, Connecticut 1998.
- Pringle, David: *Science Fiction. The Best 100 Novels. An English-Language Selection 1949–1984*. Carroll & Graf, New York 1985.
- Quart, Leonard & Auster, Albert: *American Film and Society since 1945*. Macmillan, London and Basingstoke 1984.
- Radosh, Ronald & Milton, Joyce: *The Rosenberg File: A Search for the Truth*. Holt, Rinehart and Winston, New York 1983.

- Radosh, Ronald & Radosh, Allis: *Red Star Over Hollywood. The Film Colony's Long Romance with the Left*. Encounter Books, San Francisco 2005.
- Reemes, Dana M.: *Directed by Jack Arnold*. McFarland, Jefferson, North Carolina 1988.
- Roberts, Adam: *Science Fiction. The New Critical Idiom*. Series Editor: John Drakakis. Routledge, London & New York 2000.
- Rogin, Michael Paul: *Ronald Reagan The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*. University of California Press, Berkeley 1987.
- Rose, Lisle A.: *The Cold War Comes to Main Street. America in 1950*. University Press of Kansas 1999.
- Rosenstone, Robert A.: *History on Film/Film on History. History, Concepts, Theory Practice*. Series editor: Alun Munslow. Pearson, Harlow 2006.
- Ruotsila, Markku: *Yhdysvaltain kristillinen oikeisto*. Gaudeamus Helsinki University Press, Helsinki 2008.
- Saleh, Dennis: *Science Fiction Gold. Film Classics of the Fifties*. Comma Books, New York 1979.
- Saler, Benson; Ziegler, Charles A.; Moore, Charles B.: *Ufo Crash at Roswell. The Genesis of a Modern Myth*. Smithsonian Institution Press, Washington and London 1997.
- Salmi, Hannu (1996): *"Atoomipommilla kuuhun!"*. *Tekniikan mentaalihistoriaa*. Edita, Helsinki 1996.
- Salmi, Hannu (1993): *Elokuva ja Historia*. Suomen elokuva-arkisto, Painatuskeskus, Helsinki 1993.
- Salo, Matti (1982): *Seinä vastassa. Johdatus Hollywoodin mustan elokuvan, film noirin, läheteille*. Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1982.
- Salo, Matti (1991): *Musta käytävä. Abraham Polonskyn pitkä vaellus*. Suomen elokuva-arkisto. VAPK-kustannus, Helsinki 1991.
- Salo, Matti (1994): *Hiljaiset sankarit. Käsikirjoituksen tekijät Hollywoodin mustalla listalla*. Suomen elokuva-arkisto. Painatuskeskus, Helsinki 1994.
- Samuels, Stuart: "The Age of Conspiracy and Conformity: Invasion of the Body Snatchers." – *American History/American Film. Interpreting the Hollywood Image*. Ed. John O'Connor & Martin A. Jackson. Frederick Ungar Publishing Co., New York 1979.
- Savolainen, Matti: "Johdanto" – *Tieteiskirjallisuuden maailmoita*. Toim. Matti Savolainen, Kirjastopalvelu, Helsinki 1987.
- Sayre, Nora: *Running Time. Films of the Cold War*. The Dial Press, New York 1982.
- Schatz, Thomas: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Random House, New York 1981.
- Schelde, Per: *Androids, Humanoids and Other Science Fiction Monsters. Science and Soul in Science Fiction Films*. New York University Press, New York 1993.
- Schepelern, Peter: "Lajityyppikäsité ja kauhu-elokuva." Suomentanut Raimo Kinisjärvi – *Kun hirviöt heräävät. Kauhu ja taide*. Toim. Raimo Kinisjärvi & Matti Lukkarila. Pohjoinen, Oulu 1986 (1978).
- Scholes, Robert & Rabkin, Eric S.: *Science Fiction. History—Science—Vision*. Oxford University Press, New York 1977.
- Schrader, Paul: "Merkintöjä film noirista." Artikkelista "Notes on the Film Noir" (1972) suomentanut Sakari Toiviainen. – *Paras elokuvakirja*. Toim. Peter von Bagh. WSOY, Porvoo–Helsinki–Juva 1995.
- Schrecker Ellen (1998): *Many are the Crimes. McCarthyism in America*. Princeton University Press, New Jersey 1998.
- Schrecker, Ellen (2002): *The Age of McCarthyism. A Brief History with Documents*. 2nd Revised edition, Saint Martin's Press, New York 2002
- Schrecker, Ellen (2000): "Comments on John Earl Haynes' The Cold War Debate Continues. A Traditionalist View of Historical Writing on Domestic Communism and Anticommunism". *Journal of Cold War Studies*, Volume 2, Number 1 (Winter 2000). Artikkelista on käytetty www-versiota (<http://www.fas.harvard.edu/~hpcws/comment15.htm>), luettu 8.8.2011.

- Schwartz, Carol Ellis: "With Eyes Uplifted: Space Aliens as Sky Gods." – *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*. Ed. Sean Redmond. Wallflower Press, London & New York 2004.
- Sedergren, Jari (1999): *Filmi poikki... Poliittinen elokuvasensuuri Suomessa 1939–1947*. Suomen historiallinen seura, Helsinki 1999.
- Sedergren, Jari (2006): *Taistelu elokuvasensuurista. Valtiollisen elokuvatarkastuksen historia 1946–2006*. Valtion elokuvatarkastamon & Suomen elokuva-arkiston julkaisuja. SKS, Helsinki 2006.
- Seed, David: *American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film*. Edinburgh University Press, Edinburgh 1999.
- Seppälä, Jaakko: *Hollywood tulee Suomeen. Yhdysvaltalaisten elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta. Helsinki 2012.
- Shapiro, Benjamin: "Universal Truths. Cultural Myths and Generic Adaptation in 1950s Science Fiction Films". *Journal of Popular Film and Television*, Vol XVIII nr 3 (Fall 1990).
- Shapiro, Jerome: *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film*. Routledge, New York and London 2002.
- Shaw, Tony: *Hollywood's Cold War*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.
- Shcherbenok, Andrey: "Asymmetric Warfare: The Vision of the Enemy in American and Soviet Cold War Cinemas." – *KinoKultura*, Issue 28 (2010), <http://www.kinokultura.com/2010/28-shcherbenok.shtml>, luettu 20.7.2011.
- Shippey, T. A.: "Cold War in Science Fiction 1940–60." – *Science Fiction. A Critical Guide*. Ed. Patrick Parrinder. Longman, London 1979.
- Sihvonen, Jukka (2001): *Konelihan värinä. Johdatus kytketymisen maailmankuvaan*. Like, Helsinki 2001.
- Sihvonen, Jukka (2004): *Mediatäjän paluu (pistokkeen päässä)*. Like, Helsinki 2004.
- Siukonen, Jyrki: *Muissa maailmoissa. Maailman ulkopuolisten olentojen kulttuurihistoriaa*. Gaudeamus, Helsinki 2003.
- Skal, David J. (1998): *Screams of Reason. Mad Science and Modern Culture*. W.W. Norton & Company, New York & London 1998.
- Skal, David J. (1993): *The Monster Show. A Cultural History of Horror*. Plexus, London 1993.
- Sklar, Robert: *Movie Made America. A Cultural History of American Movies*. Vintage Books, New York 1975.
- Skotak, Robert: "Production Background." – *This Island Earth. The Original Shooting Script. Universal Filmscripts Series*. Ed. by Philip J. Riley. Classic Science Fiction Films. Volume 1, Atlantic City & Hollywood 1990.
- Slotkin, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. University of Oklahoma Press 1998 (1992).
- Sobchack, Vivian (1980): *The Limits of Infinity. The American Science Fiction Film 1950-75*. A. S. Barnes and Co., New York 1980.
- Sobchack, Vivian (2001/1987): *Screening Space. The American Science Fiction Film*. Second, Enlarged edition. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey & London 2001 (1987).
- Sobchack, Vivian (2004/1999): "Cities on the Edge of Time: The Urban Science Fiction Film." – *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*. Ed. Sean Redmond. Wallflower Press, London & New York 2004 (1999).
- Solomon, Stanley J.: *Beyond Formula. American Film Genres*. Hartcourt Brave Jovanovich, New York 1976.
- Sontag, Susan: "Tuhon fantasiat." Artikkelista "The Imagination of Disaster" (1965) suomentanut Pentti Lumirae. *Paras elokuvakirja*. Toim. Peter von Bagh. WSOY, Porvoo–Helsinki–Juva 1995.
- Sorlin, Pierre: *The Film in History. Restaging the Past*. Barnes & Noble Books, Totawa, New Jersey 1980.

- Spigel, Lynn: "From Theatre to Space Ship: Metaphors of Suburban Domesticity in Postwar America." – *Visions of Suburbia*. Ed. Roger Silverstone. Routledge, London & New York 1997.
- Stableford, Brian M.: *The Sociology of Science Fiction*. I. O. Evans Studies in the Philosophy & Criticism of Literature. Number Four. R. Reginald, San Bernardino, California 1987.
- Staiger, Janet: "The Hollywood Mode of Production 1930–1960." – Bordwell, David & Staiger, Janet & Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Routledge & Kegan Paul. London, Melbourne and Henley 1985.
- Steffen-Fluhr, Nancy: "Women and the Inner Game of the Don Siegel's Invasion of the Body Snatchers." – *Invasion of the Body Snatchers*. Ed. Al Lavalley. Rutgers University Press, London 1989 (1984).
- Strinati, Dominic: *An Introduction to Studying Popular Culture*. Routledge, London 2000.
- Suominen, Jaakko (2011): "The Computer as a Tool for Love – A Cultural History of Technology". – *Proceedings of the 8<sup>th</sup> Annual IAS-STS Conference Critical Issues in Science and Technology Studies*. CD-ROM. IAS-STS, Graz. Online version: [http://jaasuo.files.wordpress.com/2011/05/ifz\\_y-b-\\_10\\_suom\\_22\\_5.pdf](http://jaasuo.files.wordpress.com/2011/05/ifz_y-b-_10_suom_22_5.pdf).
- Suominen, Jaakko (2003): *Koneen kokemus. Tietoteknistyvä kulttuuri modernisoituvassa Suomessa 1920-luvulta 1970-luvulle*. Vastapaino, Tampere 2003.
- Swann, Paul: "International Conspiracy in and around the Iron Curtain." *The Velvet Light Trap*, Number 35 (Spring 1995).
- Swedin, Eric G. & Ferro, David L.: "Murray Leinster and 'A Logic Named Joe'". – *Science Fiction and Computing. Essays on Interlinked Domains*. Ed. David L. Ferro & Eric G. Swedin., McFarland, Jefferson, North Carolina, 2011.
- Telotte, J. P. (2009): "Film, 1895–1950" – *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ed. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, and Sherryl Vint. Routledge, London and New York 2009.
- Telotte, J. P. (1983): "Human Artifice and the Science Fiction Film". – *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*. Ed. Sean Redmond. Wallflower Press, London & New York 2004 (Telotten artikkeli on vuodelta 1983).
- Telotte, J. P. (1995): *Replications. A Robotic History of the Science fiction Film*. University of Illinois Press, Urbana & Chicago 1995.
- Telotte, J. P. (2001): *Science Fiction Film. Genres in American Cinema*. Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Telotte, J. P. (1989): *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1989.
- Torry, Robert: "Apocalypse Then: Benefits of the Bomb in Fifties Science Fiction Films." *Cinema Journal*. Vol. 31, No. 1, Fall 1991.
- Tudor, Andrew: *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Basil Blackwell, Oxford 1989.
- Turner, George: "The Thing from Another World. 1951's Prize Fright." *American Cinematographer*, January 1991.
- Turner, Graeme: *Film as Social Practice*. Second edition. Routledge, London & New York 1993.
- Warren, Bill (1982): *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties. Vol. I 1950–1957*. McFarland, Jefferson, North Carolina 1982.
- Warren, Bill (1986): *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties. Vol. II 1958–1962*. McFarland, Jefferson, North Carolina 1986.
- Wasielowski, Mark: "Golden Age Comics". – *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ed. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, and Sherryl Vint. Routledge, London and New York 2009.
- Weiner, Tim: *FBI. Liittovaltion poliisin historia*. Alkuteoksesta "Enemies: A History of the FBI" suomentanut Jyri Raivio. Otava, Helsinki 2012.
- Whitfield, Stephen J.: *The Culture of the Cold War*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1991.

- Wierzbicki, James: "Weird Vibrations: How the Theremin Gave Musical Voice to Hollywood's Extraterrestrial 'Others.'" *Journal of Popular Film and Television*, Vol XXX nr 3 (Fall 2002).
- Wiesenfeldt, Gerhard: "Dystopian Genesis. The Scientist's Role in Society, According to Jack Arnold". *Film & History* 40.1, Spring 2010.
- Vieth, Errol: *Screening Science: Contexts, Texts and Science in Fifties Science Fiction Film*. PhD, Griffith University, Faculty of Arts, School of Film, Media and Cultural Studies, 1999. Väitöskirjan pdf-versio löytyy Griffith Universityn sivuilta osoitteesta: <http://ariic.library.unsw.edu.au/griffith/adt-QGU20051020-042543/>
- Winberg, Mikko: *Rikhard III – eli kertomuksia pahuuden inkarnaatiosta. Brittiläinen elokuva Tudor-myytin jatkajana toisen maailmansodan jälkeen*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, yleinen historia 2000.
- Wood, Robin (1989): *Hollywood Vietnamista Reaganiin*. Alkuteoksesta "Hollywood from Vietnam to Reagan" suomentanut Antti Alanen, Suomen elokuva-arkiston julkaisusarja A 14, valtion painatuskeskus, Helsinki 1989 (1986).
- Wood, Robin (1968): *Howard Hawks*. Secker & Warburg, London 1968.
- Worland, Rick: "Sign-Posts Up Ahead: The Twilight Zone, The Outer Limits and TV Political Fantasy 1959-1965." *Science Fiction Studies*. Vol. 23, Part 1, March 1996.
- Wright, Patrick: *Iron Curtain. From Stage to Cold War*. Oxford University Press. Oxford & New York 2007.
- Wright, Will: *Six Guns and Society. Structural Study of the Western*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1977.
- Wuckel, Dieter & Cassiday, Bruce: *The Illustrated History of Science Fiction*. Ungar, New York 1989.
- Wyver, John: *The Moving Image. An International History of Film, Television and Video*. Basil Blackwell, London 1989.
- Ykspetäjä, Kaisa: *Amerikkalaisia myyttejä eheyttävä tieteissatu – Tähtien sota -ilmiö Yhdysvalloissa 1977–1978*. Lisensaatintutkimus. Yleinen historia, Turun yliopisto 2005.
- Young, Charles S.: "Missing Action: POW films, Brainwashing and The Korean War, 1954–1968". *Historical Journal of Film, Radio and Television*. March 1998, Vol 1998 Issue 1. Käytössä ollut Turun yliopiston kirjaston EBSCOhost -palvelimelta tulostettu versio.

## SÄHKÖISET TIETOKANNAT

- Encyclopedia Britannica Online (Turun yliopiston kirjaston sivuilta), <http://search.eb.com>.
- Elonet, [www.elonet.fi](http://www.elonet.fi).
- Internet Broadway Database, [www.ibdb.com](http://www.ibdb.com).
- Internet Movie Database, [www.imdb.com](http://www.imdb.com). (IMDB)

# LIITTEET

Liite 1: Invaasioelokuvien tuotantoyhtiöt (P) ja levitysyhtiöt (D)  
1951–1959

P=produced (elokuvan tuotantoyhtiö), D=distributed (elokuvan levitysyhtiö),  
P&D=sama yhtiö toiminut sekä tuottaja että levittäjänä

	20th Century-Fox	MGM	Paramount	RKO	Warner Bros.	Columbia	Universal	United Artists	Muut
The Man from Planet X (-51)								D	P
The Thing from Another World (-51)				D					P
The Day The Earth Stood Still (-51)	P&D								
Red Planet Mars (-52)								D	P
Invaders from Mars (-53)	D								P
Phantom from Space (-53)								D	P
It Came from Outer Space (-53)							P&D		
Robot Monster (-53)									P&D
The War of the Worlds (-53)			P&D						
Killers from Space (-54)				D					P
Target Earth (-54)									P&D
This Island Earth (-55)							P&D		
Beast with a Million Eyes (-55)									P&D
Invasion of the Body Snatchers(-56)									P&D
Earth vs. the Flying Saucers (-56)						D			P
It Conquered the World (-56)									P&D
Not of This Earth (-57)									P&D
Kronos (-57)	D								P
Invasion of the Saucer Men (-57)									P&D
20 Million Miles to Earth (-57)						D			P
The 27 <sup>th</sup> Day (-57)						D			P
The Monolith Monsters (-57)							P&D		
The Brain from Planet Arous (-58)									P&D
The Astounding She-Monster (-58)									P&D
War of the Satellites (-58)									P&D
Attack of the 50 Feet Woman (-58)									P&D
The Space Children (-58)			D						P
Space Master X-7 (-58)	D								P
The Brain Eaters (-58)									P&D
The Blob (-58)			D						P
I Married a Monster from Outer Space (-58)			P&D						
Missile Monsters (-58)									P&D
Satan's Satellites (-58)									P&D
Night of the Blood Beast (-58)									P&D
The Cosmic Man (-59)									P&D
The Invisible Invaders (-59)								D	P
Plan 9 from Outer Space (-59)									P&D
Teenagers from Outer Space (-59)					D				P
Yhteensä	1 P&D 3 D	0 P 0 D	2 P&D 2 D	0 P 2 D	0 P 1 D	0 P 3 D	3 P&D	0 P 4 D	15 P 17 P&D



## Liite 2: Käytetyt lyhenteet

AFI = Louis B. Mayer Library, American Film Institute, Los Angeles.

AIP = American International Pictures.

AMPAS = Margaret Herrick Library. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences. Los Angeles.

CPUSA = The Communist Party USA.

DWP = *The Dynamics of World Power. A Documentary History of United States Foreign Policy 1945-1973. Volume 1, Part 1, Western Europe.* General Editor Arthur M. Schlesinger, Jr. Chelsea House, New York 1983.

FSFF = *Focus on the Science Fiction Film.* Ed. William Johnson. Prentice-Hall, New Jersey 1972.

HUAC = House Un-American Activities Committee.

IBS = *Invasion of the Body Snatchers.* Ed. Al Lavalley. Rutgers University Press, London 1989.

IMDB = Internet Movie Database, [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

KAVA = Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, Helsinki.

MPA = Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals.

MPAA = Motion Picture Association of America.

PCA = Production Code Administration.

PTA = Parential-Teacher Association.

UCLA = University of California, Los Angeles (Performing Arts Library Special Collections).

VCSFR = *Variety's Complete Science Fiction Reviews.* Ed. Donald Willis. Garland Publishing, New York & London 1985.

VOA = Voice of America.

## SUMMARY

### Cold War Anxieties and Fantasies – Alien Invasion in American Science Fiction Films of the 1950s

This study is positioned in the field of cultural history of the Cold War and it is based on primary research on American science fiction films about alien invasion. American historiography has represented the 1950s as an era of many controversies. The economic boom, suburban consumer culture and the emergent youth culture were overshadowed by McCarthyism, the Korean War and racial inequality. In this period, science fiction film was established as a distinct genre in Hollywood. This development was rooted in various phenomena, including the growing popularity of science fiction novels, public debates on flying saucers, fear of nuclear war as well as the general increase in interest towards scientific and technological advances.

The research explores the ways in which invasion films dealt with anxieties and fantasies of their time. It explains why the invasion theme was so central in science fiction films and how this theme should be understood within the wider American sociocultural context of the 1950s. The thesis examines what types of images the invasion films constructed about threats and potential of coming into contact with aliens, analyzes the prevalent theme of dehumanization and its connection to contemporary debates about mass culture. Although the study is situated in the field of history, it also utilizes the methods and research traditions of film studies.

The study undertakes, first, a comparative intertextual analysis of the relationships between invasion films, other films and science fiction, including literature, comics and television shows, and second, a contextual analysis of the invasion films' relation to American society and culture. Moreover, the production process, the filmmakers' intentions and contemporary reception of the films are considered.

The thesis is based on research of American films which appeared in the period from 1950 to 1959 and which considered alien invasion or the conflu-

ence between humans and a higher civilization. The research material consists of forty films which have been selected thematically and of which the following twelve are the most important: *The Man from Planet X* (1951), *The Thing from Another World* (-51), *The Day the Earth Stood Still* (-51), *Red Planet Mars* (-52), *The War of the Worlds* (-53), *Invaders from Mars* (-53), *It Came from Outer Space* (-53), *Invasion of the Body Snatchers* (-56), *It Conquered the World* (-56), *Earth vs. The Flying Saucers* (-56), *The 27<sup>th</sup> Day* (-57) and *I Married a Monster from Outer Space* (-58).

Primary research material also includes film scripts, production and marketing material, trailers, film critiques, film serials, episodes of television science fiction series, science fiction literature and comics. The film scripts used for this study are mainly held at the Margaret Herrick Library of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles. Moreover, ufological literature, contemporary anti-Communist texts and social scientific literature on mass culture have been used. Previous studies of the 1950s science fiction films have not exploited such a wide variety of different source materials.

The study is divided into seven thematic chapters. Chapter One places the thesis in the wider research field as well as introducing the source material, research method and key concepts. Chapter Two explores the contexts against which science fiction films must be viewed so that they can be understood as historical sources. The chapter examines the history of representation of aliens in science fiction, the debates about UFOs, Hollywood's anti-Communism and the development of science fiction film as a genre. Chapters from Three to Six are case studies each considering invasion films as part of the cultural history of the Cold War. These chapters proceed from explicit political enemy images (or their criticisms) towards enemy image representations that were more implicit and open to interpretation. In the final chapter, conclusions are presented.

By using the comparative method, the thesis has revealed invasion films' tremendously widespread thematic spectrum. First, invasion films were firmly rooted in the science fiction and they should be viewed as a thematic subspecies of that genre, although invasion films also contained elements from horror movies and *film noir*. Many special features distinguished science fiction films from other genres of the 1950s. These include 1) the use of little known cast members 2) importance placed on special effects 3) emphasis attached on the films' scientific and topical nature 4) use of unique soundscapes and 5) wild advertisement campaigns. The contemporary definitions of science fiction films were at best haphazard – some film critiques referred to this genre as 'scientific thriller'. In general, the popularity of the invasion theme can be explained by the financial realities of the film industry. Successful films spawned a number of spin-offs, which meant that the encounter with aliens became one of the

genre's most noticeable themes. Children, young people and adults were the target audience for the films produced in the early part of the decade whereas films of the latter part of the decade were directed to teenagers.

Second, there were inconsistencies between films, film scripts and marketing materials. The majority of invasion films followed the script meticulously (down to camera angles) but in some cases there were significant differences between the film and the script. Comparing the films to their marketing material, particularly trailers, also showed interesting discrepancies. The trailers marketed the films through imagery of threat even when the aliens were portrayed as peaceful in the films themselves. The extensive use of stock footage shots of tanks and nuclear explosions was an important genre-specific characteristic connecting invasion films to contemporary images of threat.

Third, the research uncovered the thematic connections and disconnections between invasion films and science fiction novels and comics. The circulation of these latter forms of science fiction had been increasing from the 1930s onwards, and thus, an audience already existed for the films. E. C. Comics's science fiction comics *Weird Science* and *Weird Fantasy*, which fused satire and social commentary, were more multidimensional than invasion films as the majority of these films portrayed aliens as monsters in the same way as the science fiction novels of the 1930s.

Fourth, the study shows that there existed important parallelisms between science fiction television series and invasion films. This connection has not been made in previous research although *Tales of Tomorrow* anthology science fiction series, for example, considered similar themes as the early 1950s invasion films. Thus, the intertextual web of invasion tales consisted of science fiction novels, comics, films and television series.

Fifth, the research has highlighted the contextual multidimensionality of invasion films, which exploited and commented on the public debates regarding flying saucers and implicitly connected to post-Korean War discussions about the indoctrination of the prisoners of war.

The thesis has also considered the political aspects of invasion films. Hollywood film studio directors were startled by the pressures laid upon them by HUAC (House Un-American Activities Committee) and in response they produced a number of anti-Communist films. One of them was *Red Planet Mars*, which compounded science fiction with politico-religious pathos. The film portrayed a utopia where the Cold War ended with the global spiritual awakening. However, representation of the Communist threat in science fiction films was just one sidetrack and its significance should not be exaggerated. The politics of invasion films are often open to various interpretations.

In mainstream invasion films, aliens were bluntly categorized as ‘the enemy’ engaged in an unforgiving warfare against the American way of life. In these films, scientists cooperated with the military in attempts to defeat the alien threat. A collaborator-scientist was often set opposite to a traitor-scientist who showed understanding towards the aliens or allied with them. The relationship between science, scientists and invasion films was a very controversial one. Scientists who had invented the atomic bomb represented the vanguard of post-war society: the future of the nation rested in their hands and their loyalty was the subject of a heated public debate after the espionage trials. For these reasons, invasion films, too, emphasized the scientists’ moral choices when encountering aliens.

Hollywood films depicted evil through groups that were in some way or another seen as threats to the American way of life, including Indians, gangsters and ethnic minorities. In the 1950s, this list was augmented by extra-terrestrials. Many invasion films constructed a clear enemy image of vile aliens attacking against humanity, the nuclear family and American values. These films illustrated on a concrete level that the society would not survive without the military-industrial complex, at the same time diverting the public attention away from domestic conflicts towards a more identifiable enemy. Mainstream invasion films legitimized the Cold War arms race by demonstrating how scientists and the military defended the United States in crisis.

But, an interpretation that emphasizes ideological aspects and conservatism of the invasion films offers only partial explanations. In *The Day the Earth Stood Still* and *It Came from Outer Space* aliens were portrayed as representatives of a higher civilization. Scientists sympathetic towards the aliens were shown as heroes whereas persecutory mobs of people were portrayed as nonsensical bigots. These types of films indirectly criticized that Cold War culture of which the mainstream invasion films were an integral part of. Many science fiction filmmakers, including Jack Arnold, William Alland, Julian Blaustein and Don Siegel sought to provide allegorical social criticism with their work.

In many films, including the *Invasion of the Body Snatchers*, alien invasion progressed as insidious infiltration. In these situations, a struggle was fought over an individual’s autonomous persona and free will. Invasion films often juxtaposed individualistic and emotional US citizens with collectively-minded and insensitive aliens. The roots of the dehumanization plot device are in the 1930s and 1940s science fiction novels and film serials, but it was only the Cold War culture that updated this specific image of threat and made it topical.

The differences between individualistic Americans and collectivist aliens are reminiscent of the confrontation of Western democracy and international Communism. Fears about Communism manifested themselves particularly

as suspicion towards coercive uniformity and impractical intellectualism. The struggle against aliens reached almost religious heights: collectivism and atheism were among the central threats portrayed in the invasion films. However, it was not just a question of political threat, but a more extensive one vis-à-vis an increasingly industrial and automated society. In this type of society, human beings had become machines and their souls had tangled in the cogwheels of the industrial society.

Contemporary social scientists (David Riesman, C. Wright Mills and William H. Whyte Jr.), historians (Lewis Mumford) and psychoanalysts (Erich Fromm) criticized the mass culture. All of them were concerned about the cultural harmonization and uniformity. Invasion films that depicted dehumanization concurrently considered the threats of the disappearance of individualism, conformity and mass culture. These low budget films succeeded in capturing, visualizing and popularizing the same themes that were also being examined in the academic debates about mass culture.

This study shows that science fiction films participated in the contemporary ideological debates in several ways. The political tensions of the time were not automatically reflected in the films, but they produced, commented on, and in some cases, criticized the Cold War rhetoric. Moreover, images of aliens transmitted in science fiction films were connected to those alien fantasies, which had for a long time been parts of science fiction novels and Western tradition. Thus, in these films, contemporary and long-term anxieties and fantasies met.

Invasion films mediated between the communities' conflicts by articulating utopias and worst-case scenarios of the modern civilization. In doing so, the films also brought those conflicts to the foreground that the emerging consumer culture, suburban life and post-war gender roles were producing.

Based on a wide comparative reference material, the thesis argues that invasion films offered a cultural arena of negotiation to abstract horror scenarios of the Cold War and the scientific-technological culture. The piquancy of invasion films is rooted in the ostensible simplicity of their textual world, but which conceals a multi-dimensional fabric of meanings. When we watch films about alien encounters or imagine them, we, at the same time, process our own hopes and fears as well as those of our wider cultural community.