



**TURUN
YLIOPISTO**

CAPRA VASTAAN MAAILMA

—

Toisen maailmansodan osapuolien kuvaukset yhdysvaltalaisessa
dokumenttisarjassa *Why We Fight*

Henrik Lenkkeri

Pro gradu -tutkielma

Filosofian, poliittisen historian ja valtio-opin laitos

Poliittinen historia

Turun yliopisto

Kevät 2023

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

TURUN YLIOPISTO

Filosofian, poliittisen historian ja valtio-opin laitos/Yhteiskuntatieteellinen tiedekunta

LENKKERI, HENRIK: Capra vastaan maailma. Toisen maailmansodan osapuolien kuvaukset yhdysvaltalaisessa dokumenttisarjassa *Why We Fight*.

Pro gradu -tutkielma, 77 s. Poliittinen historia
kevät 2023

Tämä Pro gradu -tutkielma käsittelee yhdysvaltalaisista sotapropagandaa toisen maailmansodan ajalta. Vuosien 1942 ja 1945 välisenä aikana elokuvaohjaaja Frank Capra tuotti Yhdysvaltojen hallinnon kanssa yhteistyössä seitsemänosaisen sodadokumenttisarjan *Why We Fight*, joka käsitteli toisen maailmansodan tapahtumia ja osapuolia maailman eri puolilla. Tässä tutkielmassa tarkastellaan, millaisina sodan liittolaiset ja viholliset esitetään sarjassa ja miksi ne ovat esitetty sellaisina, kuin ovat. Tarkasteluun kuuluu olennaisesti myös sarjan esittämä maailmankuva, jonka varaan sodan osapuolien kuvaukset rakentuvat. Keskeiseen asemaan nousevat konkreettiset kuvaukset ja niiden tehokeinot sekä näihin valintoihin vaikuttaneet tekijät elokuvan sisällön ulkopuolella.

Tutkielmassa sodan osapuolien kuvauksia tarkastellaan muun muassa liittolais- ja vihollisvaltioiden siviilien ja sotilaiden, heihin liitettyjen ominaisuuksien sekä vallitsevan yhteiskuntajärjestelmän esitysten kautta. Tarkastelussa hyödynnetään elokuvateoreetikko Siegfried Kracauerin audiovisuaalisen materiaalin erittelyyn tarkoitettua menetelmää, jonka avulla on mahdollista tutkia yksityiskohtaisesti kohtauksissa esiintyvää visuaalisuutta, äänimaailmaa ja musiikkia sekä näiden välisiä vuorovaikutussuhteita valmistajien viestin välittämisessä.

Liittolaiskuvia rakentaessaan sarja hyödyntää teemoja, jotka perustuvat amerikkalaiseen ydinarvoihin. Keskiöön nousee tavallisen kansan päättäväinen vastarinta ylivoimaista vihollista vastaan, jossa demokraattiset arvot yksilöiden vapauksista ja yhtenäisyydestä ovat ratkaisevassa asemassa taistelutilanteiden muutoksissa. Viholliskuvat muodostavat täyden peilikuvan demokraattiselle maailmalle dystooppisilla kuvauksillaan sodankäynnistä ja arjesta totalitaristisissa järjestelmissä. Kuvauksissa hyödynnetään aikalaistermejä ja -käsitteitä, jotka luovat vihollisjärjestelmistä ja -kansalaisista ominaisuuksiltaan vieroksuttavia.

Sarjan osapuolien kuvaukset heijastavat Yhdysvaltojen näkemyksiä sodan jälkeisestä demokraattisesta maailmanjärjestyksestä. Liittolais- ja viholliskuvissa piilee tärkeä merkitys tämän arvomaailman levittämisessä, koska niiden kautta sarjassa tehdään katsaus siihen, miksi demokratiaa on kannattavaa edistää ja suojella maailmanlaajuisesti. Samalla viholliskuvat esittävät, miten demokratialle vaihtoehtoiset hallintojärjestelmät eivät voi tarjota samantasoista inhimillistä elämänlaatua. Kuvaukset osoittavat yhteyden liberaaliin amerikkalaiseen demokratiaan kannattavaan arvomaailmaan, jota toisen maailmansodan aikainen Rooseveltin hallinto pyrki edistämään aktiivisesti eri tavoin, tässä tapauksessa dokumenttisarjan kautta.

Asiasanat: toinen maailmansota, sotahistoria, Yhdysvallat, sotapropaganda, dokumenttielokuva, elokuvatutkimus, liittolaiskuva, viholliskuva, maailmankuva

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO.....	1
1.1 DOKUMENTTIELOKUVAT MAAILMAA KUVAAMASSA.....	1
1.2 SOTA-AJAN YHDYSVALTALAINEN DOKUMENTTIELOKUVA.....	3
1.3 IDEALISTIN PANOS DEMOKRATIAN PUOLESTA	7
1.4 TUTKIMUSKYSYMYKSET JA SJOITTUMINEN TUTKIMUSKENTÄSSÄ.....	9
1.5 KESKEISET KÄSITTEET JA TUTKIMUSMENETELMÄT	14
2 KAHTIA JAETTU MAAILMA VALKOKANKAALLA	20
2.1 VAPAAT JA ORJUUTETUT – SOTA YHDYSVALTOJEN SILMIN	20
2.2 SODAN ARVOMAAILMA – TARINA AMERIKKALAISESTA VAPAUESTA ..	23
3 LIITTOLAISET	28
3.1 NEUVOSTOLIITTO – AMBIVALENTTI LIITTOLAINEN	28
3.1.1 NEUVOSTOVALTIO JA -KANSAKUNTA FILMILLÄ	31
3.1.2 KANSAN HISTORIALLINEN VASTARINTA MIELIKUVIEN MUODOSTAJANA	34
3.2 ISO-BRITANNIA – EUROOPAN VAPAUDEN PORTINVARTIJA	38
3.2.1 DEMOKRATIAN PUOLUSTAJAN RAKENTAMINEN VALKOKANKAALLA	39
3.2.2 MONIKERROKSIINEN KANSANRINTAMA VOITON MAHDOLLISATAJANA	41
3.3 KIINAN TASAVALTA – AASIAN KONFLIKTIN KESKIPISTE.....	44
3.3.1 VIHOLLISEN MERKITYS MIELIKUVATYÖSSÄ	45
3.3.2 LÄNSIMAALAINEN TASAVALTA – HYVÄKSYNNÄN EHTO	47
4 VIHOLLISKUVAT	52
4.1 SAKSA – HITLERIN UHKA MAAILMANRAUHALLE.....	52
4.1.1 YHTEISKUNNAN ARKI – KAUHUPROPAGANDAA TOTALITARISMISTA	54
4.1.2 HITLER VIHOLLISUUDEN RUUMIILLISTUMANA	56
4.2 JAPANI – VIHOLLINEN LÄHELLÄ JA KAUKANA.....	58
4.2.1 JAPANIN ”TOISEUS” – ERILAISUUS TEHOKEINONA.....	61
4.2.2 JULMA VIHOLLINEN – JAPANIN LUONNE JA OLEMUS.....	62
4.3 ITALIA – MAAILMANSOTA MUSSOLININ TAISTELUNA	64
5 KÄSIKIRJOITETTUA MAAILMANKUVATYÖTÄ.....	69
LÄHDELUETTELO	78

1 JOHDANTO

1.1 DOKUMENTTIELOKUVAT MAAILMAA KUVAAMASSA

Ihmisten tapa nähdä maailmaa muuttui ennennäkemättömällä tavalla 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien aikana. Teknologian nopea kehittyminen mahdollisti tiedotusvälineiden laajamittaisen modernisoinnin, jonka ansiosta perinteisen uutisoinnin rinnalle nousi aivan uusia tiedottamisen muotoja. Modernisoituvassa maailmassa näkyvimmat ja vaikuttavimmat kehittyneet tiedottamisen muodot olivat sanomalehdet, radio ja elokuva. Ihmisten maailma pieneni, kun ensimmäistä kertaa oli mahdollista saada uutisia sekä kotimaan että ulkomaan tapahtumista hyvin kompaktissa ja helposti vastaanotettavassa muodossa. Tämä tiedottamisen muuttuminen konkreettisesti lisäsi ihmisten yleistä tietoisuutta maailman tapahtumista ja ilmiö laajensi ihmisten maailmankuvaa ja toi kaukaisimmatkin tapahtumat lähelle jokapäiväistä elämää. Maailma siirtyi vain muutamassa vuosikymmenessä joukkoviestinnän aikaan, joka mahdollisti sen, että yksittäisten viestien kertominen jopa maailmanlaajuisesti oli ennennäkemättömän helppoa.¹

Jo ensimmäisen maailmansodan syttymiseen mennessä useat valtiot olivat valjastaneet joukkoviestinnän eri mediat olennaisiksi osiksi sosiaalista infrastruktuuriaan.² Näistä viestinnän muodoista erityisesti elokuvat alkoivat kasvattamaan merkitystä tiedottamisessa 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana. Yleisesti ottaen elokuvien suosion kasvu noudatti 1900-luvun alkupuolen yleisiä yhteiskunnallisen elämän kehityksen ilmiöitä, joissa keskiössä oli luokkayhteiskuntarakenteen lujittuminen ja massojen aikakauden alku. Kehityksen myötä elokuvista tuli yksi ensimmäisistä massatuotetuista kulttuurin muodoista ja esimerkiksi Yhdysvalloissa siitä tuli nopeasti suosituin ja vaikuttavin mediakulttuurin muoto.³ Aikaisemmin ylä- ja keskiluokkaiseksi mielletty elokuvissa käyminen avautui nyt massoille, kun ihmisillä alkoi olla enemmän mahdollisuuksia viettää vapaa-aikaansa. Kehitys johti lopulta elokuvien aseman muuttumiseen, kun ylemmät yhteiskuntaluokat näkivät massojen laajan elokuvissakäymisen rahvaanomaisena ajanvietteenä, eikä enää niinkään yläluokkaisena harrastuksena. Tämän ilmiön takia 1900-luvun alkupuolta on nimitetty osuvasti ”tavallisten” ihmisten aikakaudeksi, jolloin ihmiset osallistuivat

¹ Hobsbawm 1994a, 192–198.

² Hobsbawm 1994a, 194; Jowett & O’Donnell 2012, 216.

³ Hill & Gibson 1998, 354.

monien suurten sosiaalisten tapahtumien, kuten esimerkiksi urheilun, viihteen ja taiteiden, esiinnousuun.⁴

Maailmansotien välisenä aikana teknologisesti kehittyneimmät audiovisuaaliset viestinnän muodot valtasivat yhä enemmän alaa joukkoviestinnässä, kun niiden tehokkuus sisällön luomisessa massojen saataville oivallettiin.⁵ Erityisesti elokuva oli erityisen tehokas tapa vaikuttaa ihmisten mielipiteisiin ja käsityksiin todellisuudesta, koska sitä pystyttiin uusien muokkausmenetelmien avulla räätälöimään valmistajien valintojen ja arvomaailman mukaiseksi. Elokuvat vakiinnuttivat paikkansa viihteen ja tiedottamisen yhtenä tehokkaimmista väylistä viimeistään vuonna 1927, jolloin äänen mukaantulo mullisti elokuvien vaikuttamismahdollisuudet ja vetovoiman.⁶ Elokuvien vetovoimaa kuvasti se, miten 1920-luvun lopun suuren laman aikana uudet äänielokuvat vetivät nousevista lippujen hinnoista huolimatta esimerkiksi Yhdysvalloissa useita miljoonia katsojia teattereihin viikoittain.⁷

Joukkoviestinnässä erityisesti uutisfilmit ja niistä myöhemmin kehittyneet dokumenttielokuvat modernien televisiouutisten esiasteena valtasivat yhä enemmän alaa, kun niiden merkitys ihmisten ajatteluun vaikuttamisessa oivallettiin. Uusien modernien joukkotiedotusvälineiden avulla niitä hyödyntäneet tahot pystyivät yhtenäistämään ja standardisoimaan haluttuja sanomia, jolloin erityisesti uutisfilmit saivat poliittisen ulottuvuuden puhtaan viihteellisyyden rinnalla. Ennen toisen maailmansodan loppua ihmiset saattoivat ottaa uutisfilmien viestit vielä avoimesti vastaan sellaisinaan, koska aikalaiskontekstissa tiedottamisen ja propagandan käsitteet olivat vielä hyvin häilyviä, eikä propagandaan liitetty vielä niin negatiivisia mielikuvia, kuin myöhemmin.

Uutisointiin perustuvien äänielokuvien eri muotojen kulta-aika tapahtui hetkellä, jolloin maailmassa kohdistettiin paljon huomiota ja odotuksia uusiin medioihin. Maailmanlaajuisesti vaikutusvaltaiset tahot, kuten liikemiehet, poliitikot tai vallanpitäjät uskoivat modernisoituvaan mediaan ja sen vaikutusvaltaan levittää haluttuja sanomia ja käsityksiä. Erityisesti uutisfilmien ja dokumenttielokuvien kyky esittää käsityksiä historiallisesta maailmasta valmistajan omalla äänellä antoi näille elokuvatyypeille yhä vetovoimaisemman luonteen.⁸ Mitä enemmän elokuvat kehittyivät tehokkaana vaikuttamisen tapana, sitä enemmän sen suosio kasvoi, ja lopulta viihteen ja tiedottamisen rinnalla elokuvista tuli monille tahoille sotien välisenä aikana vallankäytön väline.

⁴ Hobsbawm 1994b, 156, 192.

⁵ Hobsbawm 1994a, 197.

⁶ Pronay 1976, 97.

⁷ McBride 2011, 176.

⁸ Nichols 2016, 65–67.

Sekä totalitaristisissa että demokraattisissa maissa dokumenttielokuvalla annettiin erilaisia viestinnällisiä tehtäviä, jotka olivat joko viihteeseen tai propagandaan tai näiden yhdistelmiin perustuvia. Uutisfilmien ja dokumenttielokuvien vaikuttavuutta on tutkittu jonkin verran historian tutkimuksessa ja tutkimusten kautta on osoitettu, miten viestinnässä nämä elokuvan alalajit ovat historiallisesti olleet hyvin tarkan hallinnan alaisuudessa verrattuna perinteiseen sanomalehdistöön.⁹ Tässä pro gradu -tutkielmassa osallistun tutkimukselliseen tarkasteluun dokumenttielokuvien vaikuttavuudessa perehtymällä tarkemmin toisen maailmansodan aikaiseen Yhdysvaltalaiseen dokumenttielokuvatoimintaan, jota voitiin pitää yhtenä maailman edistyksellisimmistä ja tunnetuimmista maista dokumentaaristen filmien tuotannossa. Tutkin, millaisen käsityksen Yhdysvalloissa sodan yhteydessä valmistettu laajaa näkyvyyttä saanut Frank Capran sotadokumenttisarja *Why We Fight* tarjosi toisen maailmansodan osapuolista amerikkalaisille siviileille ja sotilaille, sekä ihmisille maailman toisella puolella. Aloitan tutkielman tarkastelemalla ensin aineiston taustatietoja ja asettamalla sen historialliseen kontekstiin, jonka jälkeen erittelen tarkemmin tutkielmaa ohjaavia tutkimuskysymyksiä.

1.2 SOTA-AJAN YHDYSVALTALAINEN DOKUMENTTIELOKUVA

Sodilla on erityinen vaikutus yhteiskunnallisessa kehityksessä, koska ne heijastavat omaa sosiaalista kontekstiaan. Eritoten sodat muokkaavat niitä käyviä yhteiskuntia ja yhteiskunnat muokkaavat käymiään sotia.¹⁰ Sodat ovat olleet merkittäviä tekijöitä yhdysvaltalaisen identiteetin ja kulttuurin kehityksessä valtion monien historiallisesti merkittävien ajanjaksojen aikana. Tässä kehityskulussa myös populaarikulttuurin ja median esityksillä sodasta on ollut olennainen merkitys kansallisten intressien ja poliittisten tavoitteiden saavuttamisessa.¹¹ Sota-aikana erityisesti militarismiin liittyvien keskitettyjen viestinnällisten tavoitteiden ajaminen oli keskeistä laajassa liittovaltiossa, josta puuttui selkeä ja yleisesti hyväksytty näkemys sodasta.¹²

Perinteisten medioiden ohella populaarikulttuuri valjastettiin myös palvelemaan hallinnon tavoitteita, koska sen tiedettiin vetoavan laajoihin kansanryhmiin. Yhdysvalloissa tuotettiin toisen

⁹ Salmi 1993, 149.

¹⁰ Geiger 2011, 122–123; Barkawi 2004, 125.

¹¹ Barkawi 2004, 115.

¹² Koppes 1997, 269.

maailmansodan aikana useita sotadokumenttielokuvia ja -sarjoja, jotka pyrkivät täyttämään kriisiviestinnän tarvetta suuressa liittovaltiossa. Dokumenttielokuvan sosiaalinen merkitys ja asema yhteiskunnassa oli 1930-luvun aikana kiteytynyt ja tämä korostui merkittävästi japanilaisten suorittaman Pearl Harborin laivastotukikohdan pommituksen jälkeen joulukuussa 1941. Käsittelmällä ja lopulta kaventamalla kuilua informaation, opetuksen ja viihteen välillä, sota-ajan dokumenttielokuvasta tuli merkittävä tekijä julkisen mielipiteen hallinnassa ja kansalaisuuden, patriotismin ja kansallisen tehtävän ideoiden voimistamisessa ja ylläpitämisessä.¹³

Sota-aikana tuotetut populaarikulttuurin tuotteet harvoin edustavat puolueettomia näkemyksiä tapahtumista, eivätkä Yhdysvalloissa tuotetut sotadokumentit olleet tässä poikkeus. Yhdysvalloissa uskottiin lujasti perustuslakiin ja sen edustamiin arvoihin, joista erityisesti vapaudella oli korostettu merkitys sodassa, jonka katsottiin edustavan taistelua vapaan maailman olemassaolosta.¹⁴ Tämä vapaus liitettiin myös medioiden toimintaan, jossa erityisesti keskushallinnon pyrkimyksiä säännellä ja hallinnoida median toimintaa kavahdettiin. Toisen maailmansodan aikana kansalaisilla oli vielä tuoreessa muistissa jo ensimmäisen maailmansodan aikana aloitettu toiminta, jossa keskushallinto aktiivisesti koordinoi ja sensuroi viestintäinstituutioidensa kautta sota-ajan uutisfilmejä ja muita elokuvia saadakseen omien tavoitteiden mukaisia sanomia sodasta esitettyä julkiselle yleisölle.¹⁵

Ensimmäisen maailmansodan aikaista sotapropagandaa leimasi tavoite levittää kansalaisille patriotismiin liittyviä sotaa kannattavia esityksiä mahdollisimman aggressiivisesti keskushallinnon koordinoimana. Tämä intensiivisyys oli lopulta hyvin kuormittavaa amerikkalaisille ja se herätti paljon kritisointia julkista vallankäyttöä kohtaan viestinnässä.¹⁶ Elokuvateollisuus pyrittiin aktiivisesti ottamaan valtion propagandattomintaan mukaan ja lopulta myös elokuvista alkoi muodostua taakka kansalaisille niiden yltärintonnan ja kuvausten äärimmäisyyksien vuoksi. Esimerkiksi Hollywoodissa tämä näkyi aikalaisten ”vihaelokuvissa”, joissa toistuvana teemana esiintyi esimerkiksi suurena ihmisapinana esitetty raakalaismainen Saksa valloittamassa ja tuhoamassa avutonta Belgian maata ja sen kansalaisia.¹⁷

Kun Yhdysvallat osallistui toiseen maailmansotaan vuoden 1941 loppupuolella, keskushallinnon tarve valjastaa valtion laaja kulttuuririntama osaksi globaalia sotaponnistelua tuli uudestaan

¹³ Geiger 2011, 121.

¹⁴ Foner 1998, 221

¹⁵ Geiger 2011, 124; Nye 2008, 96; Short 1983, 20–21.

¹⁶ Steele 1985, 83–84.

¹⁷ Geiger 2011, 125.

ajankohtaiseksi.¹⁸ Ajatus propagandasta ja hallinnon aktiivisesta osallistumisesta viestintään konkretisoitui seuraavana vuonna 1942, kun presidentti Rooseveltin hallinto perusti kriisiviestintää sekä kotimaassa että ulkomailla hallinnoimaan uuden instituution nimeltä *the Office of War Information* (OWI).¹⁹ Valtion asettamat tavoitteet uudelle instituutiolle olivat selvät: tarkoituksena oli johdonmukaistaa sota-ajan propaganda ja edistää yleistä julkista ymmärrystä sodasta sekä kotimaassa että ulkomailla, toistamatta aikaisempia virheitä. Yleisesti sodan raakuuksia painottaneet aiheet ja äärimmäiset kuvaukset olivat edellisessä sodassa saaneet huonon ja epäluotettavan maineen, mikä johti aiheiden vähäiseen käyttöön toisen maailmansodan propagandassa.²⁰ Eritoten OWI:n tavoittelema propaganda ei enää sisältänyt samanlaisia kuvauksia vihollisista vastenmielisinä eläinhahmoina ja hunneina, tai ”noitajahtiin” liittyviä retorisia valintoja, joita esiintyi usein ensimmäisen maailmansodan propagandassa.²¹

OWI:n vaikutusvalta ohjailta viestintää ylsi myös populaarikulttuurin ja viihdeteollisuuden puolelle Yhdysvalloissa. Keskushallinnossa tiedettiin, että yhteistyö yksityisen sektorin omistamien elokuvayhtiöiden kanssa oli omien propagandististen tavoitteiden edistämisen kannalta tärkeää yhtiöiden laajan katsojakunnan takia.²² Erityisesti Hollywood asetettiin valvonnan alaisuuteen, jotta sen elokuvastudioiden alaisuudessa tuotetut elokuvat eivät vieneet uskottavuutta virallisista näkemyksistä sodasta.²³ Viihdealaa varten OWI:n yhteyteen perustettiin yhdeksi alaosastoksi *The Bureau of Motion Pictures* (BMP), jonka avulla Hollywood muutettiin sota-aikana tehokkaaksi propagandan työkaluksi, jonka avulla painotettiin sotaa suosivaa sisältöä muun sisällön kustannuksella.²⁴

OWI:n johtaja Elmer Davis kuvaili, että BMP:n avulla oli mahdollista saavuttaa propagandistisia tavoitteita viihde-elokuvien avulla, jolloin kansalaiset eivät tajuaisi olevansa propagandan kohdeyleisönä.²⁵ Nämä molemmat tahot tarjosivat kokonaisuudessaan poliittiset ohjeet, joiden mukaisesti sotaa käsitteleviä elokuvia tuli tuottaa, ja vuonna 1942 elokuva-alaa varten julkaistiin lopulta dokumentti: *the Government Information Manual for the Motion Picture Industry*.²⁶ Ohje tarjosi työkalut elokuvantekoon, joiden tärkein tehtävä oli saada tuotanto noudattelemaan hallinnon

¹⁸ Nye 2008, 98.

¹⁹ Koppes & Black 2000, 87; Weinberg 1968, 73.

²⁰ Luostarinen 1986, 40.

²¹ Koppes & Black 2000, 59; Finch 2000, 378–379.

²² Steele 1985, 147.

²³ Geiger 2011, 128; Doherty 1993, 46–47.

²⁴ Nye 2008, 98.

²⁵ Koppes & Black 2000, 64.

²⁶ Girona & Xifra 2010, 307–308.

sodan kannattavuutta suostuttelevaa poliittista ja moraalista linjaa. Linjattujen ohjeiden kautta dokumenttielokuvan asema muuttui, kun sen tapa esittää näkemyksiä historiallisesta maailmasta joutui institutionaalisen viitekehyksen valvontaan, jonka keskeisenä tehtävänä oli tietyt odotukset sodasta ja niihin vastaaminen. OWI:n alaisena Hollywoodin elokuvateollisuus tuotti toisen maailmansodan aikana valtavasti erilaisia sotaelokuvia, joita ohjasivat useat alan johtavat nimet, kuten John Ford, William Wyler, John Huston, George Stevens sekä Frank Capra.²⁷

Capran *Why We Fight* -sotadokumenttisarja on yksi tunnetuimmista oman lajityyppinsä edustajista kyseiseltä ajanjaksolta. Se koostuu seitsemästä noin tunnin mittaisesta jaksosta, joista kukin käsittelee kronologisesti sodan tärkeimpiä tapahtumia ja käännekohtia. Jaksoja tuotettiin vuosien 1942–1945 välisenä aikana ja Yhdysvaltojen hallinnon antamien virallisten ohjeiden mukaan niiden tarkoituksena oli tiedottaa ja opettaa amerikkalaisia siviilejä ja armeijan palvelusväkeä sodan tilanteesta sekä Yhdysvaltojen roolista konfliktissa.²⁸ Tämä oli aikalaiskontekstissa ensiarvoisen tärkeää, koska Yhdysvallat oli ensimmäisen maailmansodan jälkeen harjoittanut isolationismiin perustunutta ulkopoliittikkaa, jonka vuoksi tavallisten kansalaisten tietoisuus ulkomaailman tapahtumista oli puutteellista. OWI:n suorittamien kyselyiden perusteella yhdysvaltalaiset eivät olleet yksimielisiä tai edes tietoisia siitä, mitä maailmalla oikeastaan tapahtui ja miksi se oli myös merkittävää Yhdysvaltojen kannalta.²⁹ Tämä todennäköisesti omalta osaltaan vaikutti siihen, miksi monet amerikkalaiset toisen maailmansodan kynnyksellä näkivät sotaan osallistumisen liian kalliina ja tehottomana vaihtoehtona omiin asioihin keskittymiseen verrattuna.³⁰

Kokonaisuudessaan sarja pyrki tiedottamaan kansalaisia ja armeijan palvelusväkeä Yhdysvaltojen roolista toisessa maailmansodassa, miksi siitä tulisi välittää ja miten omiin liittolaisiin ja sodan vihollisiin tuli suhtautua. OWI:n edustajat ymmärsivät, että jos Yhdysvaltojen osallistuminen sotaan nähtiin vain itsepuolustustekona Japanin suorittamaa Pearl Harborin pommitusta vastaan eikä kansainvälisen liittouman yhteisenä ponnistuksena tuhota natsismia, sodan jälkeinen yhteistyö voittajamaiden kanssa olisi ollut hyvin epätodennäköistä.³¹ Näkemys on ymmärrettävä, kun huomioi, että Yhdysvallat vetäytyi kansainväliseltä kentältä ensimmäisen maailmansodan jälkeen vuonna 1919. Tällöin Yhdysvallat irtautui Euroopan asioista ja ryhtyi harjoittamaan isolationismiin pohjautuvaa doktriinia ja keskittymään oman maan sisäisiin asioihin.³² Yhdysvaltojen poissaolo Euroopan asioista

²⁷ Levy 1998, 23.

²⁸ Cardwell 1991, 58; Ewing 1983, 2.

²⁹ Weinberg 1968, 78–79.

³⁰ Steele 1985, 67–68.

³¹ Weinberg 1968, 78.

³² Beevor 2012, 12.

tuolloin vaikeutti kansainvälisen yhteistyön lujutta ja taloudellista elpymistä, jolloin esimerkiksi Kansainliitto epäonnistui sotien välisen ajan epävakauksien ennaltaehkäisemisessä. Tämän perusteella ainoastaan täysi yhteistyö ja luotto omiin liittolaisiin oli ratkaisu pysyvään vakauteen ja tätä myös Capran elokuvasarja pyrki painottamaan muun sisällön rinnalla.

1.3 IDEALISTIN PANOS DEMOKRATIAN PUOLESTA

Frank Capran ansiokas ura oli nostanut ohjaajan profiilia merkittävästi julkisuudessa ennen toisen maailmansodan syttymistä. Capra tunnetaan erityisesti hänen 1930-luvun elokuvistaan *Mr. Smith Goes to Washington*, *It Happened in One Night* ja *Mr. Deeds Goes to Town*, joita pidetään amerikkalaisen elokuvakulttuurin yhtenä merkittävimpinä saavutuksina Hollywoodin kulta-aikoina.³³ Näissä elokuvissa konkretisoitui Capralle ominainen jo 1930-luvun aikalaisten tunnistama narratiivinen ja temaattinen ote, jossa korostui ajatus yksilön idealistisista mahdollisuuksista suuria yhteiskunnallisia kokonaisuuksia vastaan.³⁴ Tämä heijasteli hänen omaa maailmannäkemystään ja taustaansa, koska hän oli maahanmuuttajaperheen lapsi, joka nousi amerikkalaisen unelman ajatuksen mukaisesti köyhyydestä kuuluisuuteen.

Capralla oli jo ennen toista maailmansotaa kokemusta aikalaisten ajatusmaailman tallentamisesta valkokankaalle, joka näkyi erityisesti hänen 1930-luvun tuotannossaan. Häntä voitiin pitää aikansa ainoana elokuvaohjaajana, joka oli suuren osan urastaan perustanut yhdysvaltalaisen poliittisen kulttuurin tarkasteluun elokuvien kautta.³⁵ Yhdysvalloissa oli aikalaiskontekstissa näkyvissä presidentti Rooseveltin demokratian ja New Deal -talousjärjestelmän aikakausi, joihin Capra otti poliittisissa elokuvissaan kantaa. Erityisesti *Mr. Smith Goes to Washington* ja 1940-luvun alussa julkaistu epävirallinen jatko-osa *Meet John Doe* olivat elokuvia, jotka arvostelivat New Deal -ajanjakson poliittista arvomaailmaa pohtimalla valkokankaalla politiikan ja moraalin, tavallisen ”pikkukylän” kansalaisen ja urbaanin hienostuneisuuden sekä aikalaispoliitikkojen ja perustuslakien välistä suhdetta.³⁶

³³ Culbert 1983, 178.

³⁴ McBride 2011, 186–187, Girgus 1998, 57–58.

³⁵ P.Rogin & Moran 2003, 218.

³⁶ P.Rogin & Moran 2003, 217–221.

Wall Streetin vuoden 1929 pörssiromahdusta seurannut lama-aika nosti työttömien määrän Yhdysvalloissa lähes 12 miljoonaan vain muutamassa vuodessa, ja Capra onnistui elokuvissaan myös vangitsemaan tämän ajan ”tavallisen ihmisen” ahdingon, jonka seurauksena hän sai julkista vastakaikua kansalaisten keskuudessa.³⁷ Tämä sama kyky luoda yhteys tavallisiin kansalaisiin myös jatkui toisen maailmansodan kontekstissa, kun Capra sai tehtäväkseen luoda uudenlaisen dokumenttisarjan kansalaisten tiedottamista varten.

Capran kiitollisuus uudelle kotimaalleen Yhdysvalloille näkyi hänen vankassa uskomuksessansa demokratian ihanteisiin ja haluun patrioottisesti puolustaa näitä arvoja kaikin keinoin, mikä myös lopulta johti hänen haluunsa osallistua sotapönnisteluihin elokuvarintamalla. Demokratian puolustus sitä uhkaavia voimia, kuten populismia tai natsismia, vastaan oli leimallista Capralle ja tämä näkyi myös hänen tuotannossaan. Tästä teemasta tuli lopulta koko *Why We Fight* -sarjan ydin, jossa natsismin pahuuden tuhoamisesta tuli perimmäinen syy sille, miksi sodassa taisteltiin.

Nähtyään Leni Riefenstahlin *Tahdon Riemuvoiton* (1935) modernien taide-elokuvien arkistossa alkuvuodesta 1942, Capran kerrotaan olleen sekä järkyttynyt natsipropagandan tehokkuudesta luoda taistelutahtoa, että ylistänyt elokuvaa sen teknisistä saavutuksista, jotka olivat aikalaistekniikassa huipputasoa.³⁸ Tämä vaikutti voimakkaasti hänen haluunsa tehdä oman sotapropagandaelokuvasarjan vastustamaan vihollisten propagandaelokuvia. Capra päätti koostaa elokuvansa käyttämällä apunaan vihollisten omaa filmimateriaalia rintamalta, tehden vihollisten omasta materiaalista aseensa itseään vastaan, ja näin *Why We Fight* -sarjalle muodostui sen perusrunko kesän 1942 aikana.

Capra oli läpi ohjaajauransa ollut teknologisesti vertaisiaan edellä, ja insinööritaustansa ansiosta hän kykeni esimerkiksi 1920-luvun lopulla hyödyntämään ensimmäisten joukossa ansiokkaasti ääntä elokuvissaan.³⁹ Tämä menestyksekkäs teknologiaosaaminen näkyi myös hänen myöhemmässä tuotannossaan, mikä nosti *Why We Fight* -sarjan ennennäkemättömälle sotatiedotusfilmien tasolle. Perinteisen dokumenttisarjan sijaan Capra onnistui Hollywood-taustaansa hyödyntämällä luomaan tunnetuimpia sota-ajan elokuvia yhdistämällä neuvostoliittolaiselle elokuvalle tyypillistä kuvauksellista montaaasia, urauurtavia avantgarde -tekniikoita sekä amerikkalaista uutisfilmien ja -dokumenttien perinteitä.⁴⁰

³⁷ McBride 2011, 191.

³⁸ McBride 2011, 377–378; Culbert 1983, 180.

³⁹ McBride 2011, 158–159.

⁴⁰ Andrew 1976, 197.

Lopputuloksena oli täysin ajalle tyypillisen ajatuksen vastainen, jonka mukaan erityisesti uutis- ja dokumenttifilmit pystyisivät esittämään ”todellisuutta” sellaisenaan.⁴¹ Syynä tähän oli se, että Capra ei sarjassaan tyytynyt vain taisteluiden aikana kuvattujen rintamakuvausten toistamiseen, vaan hän pyrki esittelemään tapahtumia ympäröinyttä monimutkaista geopolitiikkaa, sotaa käyneiden valtioiden historiaa sekä tapahtumia ympäröinyttä kansainvälistä historiaa, joka oli johtanut toisen maailmansodan syttymiseen ja lopulta Yhdysvaltojen osallistumiseen kyseiseen sotaan. Aikaisemmat uutisfilmit olivat tyytyneet enemmän perinteisempään ja lineaarisempaan esitysmuotoon, jossa ne uutisoivat kronologisesti aidosti tapahtuneita ilmiöitä materiaalilla, joka oli ollut paikalla todistamassa tapahtunutta.⁴²

1.4 TUTKIMUSKYSYMYKSET JA SJOITTUMINEN TUTKIMUSKENTÄSSÄ

Propagandaa voi kohdistaa tarkoituksensa mukaan erilaisille yleisöille, kuten siviiliväestölle, sotilaille tai ulkomaille. *Why We Fight* -sarjan kautta amerikkalaiset elokuvantekijät rakensivat toisesta maailmansodasta mielikuvaa amerikkalaiselle siviiliväestölle ja sotilaille. Sarjan valistavan tehtävän lisäksi sen tarkoitus oli toimia myös vastauksena totalitaristisen järjestelmän propagandalle, jota ohjaaja Frank Capra itse vastusti suuresti.⁴³ Tämän tehtävän myötä dokumenttisarja asettui ajan jatkumoon, jossa sota-ajan Hollywood-elokuvat olivat poliittisia luonteeltaan ja aktiivisesti pyrkivät tukemaan amerikkalaisia arvoja ja instituutioita, samanaikaisesti vastustaen vihollisten vaikutusvaltaa.⁴⁴

Dokumenttielokuville annettiin sota-aikana korostettu painoarvo ihmisten tiedottamisessa ja ohjeistamisessa ja tämän kautta ne osallistuivat laajaan mielialatyöhön laajassa liittovaltiossa, jossa edeltävien vuosikymmenten isolationismiin tottuneiden kansalaisten mielikuvat sodasta eivät olleet suinkaan yhtenäisiä. Hollywood tuotti useita erilaisia sota-ajan propagandistisia elokuvia, mutta kaikkia niitä yhdisti yhtenäinen tavoite tukea sotaa kannattavaa linjaa tuotannolle OWI:n antamien poliittisten ohjeiden mukaisesti. Tämä puolestaan tarjoaa mielenkiintoisen asetelman, jossa on mahdollisuus tarkastella Capran esimerkin kautta, miten Hollywood ja sen ohjaajat kulttuurin

⁴¹ Kracauer 1960, 28.

⁴² Doherty 1999, 253.

⁴³ Capra 1971, 328–329.

⁴⁴ Hill & Gibson 1998, 358–359

edustajina kohtasivat toisen maailmansodan politiikan ja miten tämä kohtaaminen näkyi valmistetuissa elokuvissa.

Tämän erityisen taustan huomioiden tutkin sitä, millaisen kuvan *Why We Fight* -dokumenttisarja antoi kohdeyleisölleen toisesta maailmansodasta keskittyen esitettyihin kuvauksiin sodan osapuolista. Elokuvatutkimuksessa viholliskuville annetaan usein enemmän painoarvoa niiden värikyyden vuoksi, mutta tässä tutkimuksessa kiinnitän myös huomiota kuvauksiin sekä Yhdysvaltojen tärkeimmistä liittolaisista, joita sarjassa esiintyy. On huomionarvoista, että sodan osapuolten kuvaukset eivät rajoitu vain yksittäisiin kohteen piirteisiin, vaan ne voivat rakentua useista eri osaluista.⁴⁵ Siksi kuvaukset vihollisista sekä liittolaisista eivät rajoitu vain valkokankaalla nähtyihin hahmoihin, vaan ne yltyvät myös esimerkiksi näiden ominaisuuksiin, yhteiskuntajärjestelmiin ja mielipiteisiin, joita heijastetaan amerikkalaiseen maailmankuvaan ja arvoihin. Tämän lähestymistavan avulla on mahdollista saada enemmän näkemyksiä siitä, millainen virallinen maailmankäsitys Yhdysvalloissa hallitsi toisen maailmansodan kontekstissa ja miten tämä välitettiin valkokankaalla sekä amerikkalaisille, että ulkomaiselle yleisölle.

Tutkimustehtävän jaan osioihin, joissa tarkastelen temaattisesti Yhdysvaltojen liittolaisista ja vihollisista esitettyjä kuvauksia Capran dokumenttisarjassa. Tutkielman ensimmäisessä käsittelyluvussa tarkastelen sarjassa esiteltyä amerikkalaista maailmankuvaa, johon toisen maailmansodan asetelma perustuu. Olennaista on tutkia, millaisina dokumenttisarjan jaksot esittävät Yhdysvaltojen omakuvan ja tämän kautta sen aseman sarjan esittämässä maailmanjärjestyksessä. Keskiössä on kysymys, minkälaisena toinen maailmansota näyttäytyy Yhdysvaltojen näkökulmasta ja minkälainen rooli Yhdysvalloille on rakennettu osana kyseistä maailmanlaajuista konfliktia. Tämän jälkeen tutkin tarkemmin amerikkalaista arvomaailmaa, joka on ohjannut taustalla sarjan sisältämien kuvauksien sisältöä ja niiden esitystapaa.

Toisessa käsittelyluvussa tutkin sarjan tulkintoja liittolaisuudesta: millaisina Yhdysvaltojen tärkeimmät liittoutuneet, Iso-Britannia, Neuvostoliitto ja tuolloin manner-Kiinaa edustanut Kiinan tasavalta, esitetään kuvauksissa. Vaikka Ranska oli myös merkittävä liittoutuneiden jäsen toisessa maailmansodassa, se ei saa sarjassa näkyvää roolia. Tämä todennäköisesti johtui siitä, että liittolaisia kuvaavat jaksot valmistuivat 1940-luvun alkupuolella, jolloin Ranska oli jo kärsinyt tappion yhtenä natsi-Saksan vastaista sotaa käyneistä Euroopan valtioista kesällä 1940.

⁴⁵ Tammikko 2019, 63–76.

Iso-Britannialla, Neuvostoliitolla ja Kiinalla on kullakin omat jaksonsa⁴⁶, jotka käsittelevät valtioiden luonnetta ja roolia sodassa, sekä niiden merkitystä Yhdysvalloille osana liittoutuneita. Iso-Britannia sekä Kiinan tasavalta demokraattisina yhteiskuntina saavat odotetusti korostetusti näkyvyyttä sitkeästi taistelevina liittolaisina, mutta Neuvostoliittoa käsittelevä jakso tarjoaa erityisen mielenkiintoisen asetelman. On mielenkiintoista tutkia, miten Yhdysvaltojen antikommunistisessa ilmapiirissä onnistuttiin esittämään sarjan kautta kuvauksia Neuvostoliitosta liittolaisena, vaikka sen yhteiskuntajärjestelmä rakentui muiden vihollisvaltioiden autoritaarisen mallin mukaisesti. Tämän rinnalla tarkastelen kuvauksien taustalla ollutta kontekstia, kuten historiallisia taustoja kunkin valtion välisistä suhteista, jotta niiden sodanaikaisia suhteita voisi ymmärtää paremmin.

Tutkielman viimeisessä käsittelyluvussa keskittän huomion sarjan viholliskuviin: millaisena akselivaltoihin kuuluneet natsi-Saksa, Japani sekä Italia esitetään valkokankaalla. Konkreettisesti tarkastelen esimerkiksi vihollisvaltioiden valtionkuvaa, niiden johtajia sekä sotilaista esitettyjä kuvauksia. Tutkielman peruskysymyksen kannalta Viholliskuvat muodostavat toisen puoliskon sodan osapuolten välisessä antagonistisessa asetelmassa. Tämän tutkielman tarjoama asetelma demokraattisen yhteiskunnan propagandistisista näkemyksistä vihollisista tarjoaa mahdollisuuden tarkastella, miten rauhaan ja isolationismiin tottuneet kansalaiset voitiin mobilisoida yhteiseen toimintaan sotaponnisteluissa. Keskiössä on kysymys, miten dokumenttisarjan viholliskuvat osallistuivat osaksi laajempaa työtä rakentaa uhkakuvia vihollisiksi määritellyistä kohteista, jotta kynnyksensä vastaan taistelemiseen laskisi mahdollisimman alhaiseksi tavallisten kansalaisten ajatuksissa.

Sodan molempien puolien osalta taisteluiden ja sotilaiden lisäksi dokumenttisarjan jaksoissa esiintyy myös runsaasti kuvauksia siviiliväestöstä. Siviiliväestön huomioiminen on tärkeää tutkielman peruskysymyksen kannalta, koska tavallisten kansalaisten kuvaukset muodostavat oman olennaisen osuutensa kunkin valtion omakuvan rakentumisessa. Siviilien kuvausten kautta voi tarkastella, miten tavalliset ihmiset sopeutuivat oman maan yhteiskuntajärjestelmään ja oloihin: minkälaisista heidän arkensa on ja miten heidän näytetään kuvausten kautta suhtautuvan ja sopeutuvan vallitseviin yhteiskunnallisiin olosuhteisiin, ja miten he osallistuivat kykyjensä mukaan sotaponnisteluihin.

⁴⁶ *Why We Fight IV: The Battle of Britain* (1943), *Why We Fight V: The Battle of Russia* (1943), *Why We Fight VI: The Battle of China* (1944).

Yhdysvaltojen historiassa sodille on muodostunut ajan myötä merkittävä asema maan historiaidentiteetin ja kulttuurin muodostumisessa.⁴⁷ Sotahistorialliset aiheet ovat tästä syystä olleet suosittuja yhdysvaltalaisessa historiantutkimuksessa, ja toiseen maailmansotaan liittyvistä aiheista on tehty paljon tutkimusta. Vuosikymmenten aikana lähestymistavat ovat muuttuneet, ja kokonaisuudessaan aiheen runsas tutkimusperinne tarjoaa kattavan taustan tutkielmaani varten. Esittelen seuraavaksi lyhyesti, miten yhdysvaltalainen sotahistorian tutkimuskenttä on kehittynyt ja tarkastelen oman tutkielmani asemaa suhteessa muuhun tutkimukseen.

Yhdysvalloissa sodilla on ollut valtava julkisen yleisön suosio kulttuurisella ulottuvuudella, ja suhteutettuna tähän suosioon sotahistorian tutkimuskenttä on pysynyt melko niukkana akateemisissa piireissä. Aikaisemmat kapeaksi mielleyt perinteisen sotahistorian aiheet, jotka käsittelivät esimerkiksi taistelukenttien ja -taktiikoiden analyysia, ovat jääneet viimeisten vuosikymmenten aikana uusien tutkimussuuntausten varjoon. 1960-luvulta lähtien yhdysvaltalainen sotahistoria liittyi osaksi aikalaista uutta ilmiötä, jossa tutkimuksissa alettiin suunnata huomiota pois perinteisistä aiheista uusiin sosiaalisiin ja kulttuurillisiin aiheisiin.⁴⁸ Tämän niin sanotun *uuden historian* tutkimussuuntauksen vaikutuksesta myös sotahistoria sai uusia näkökulmia, ja aiheen tutkimuskenttä uusiutui käsittelemään sodan ”pehmeää” puolta: sosiaali-, kulttuuri-, kokemus- ja sukupuolihistoriaa.⁴⁹

Tutkielman aihe sijoittuu elokuvatutkimuksen piiriin, joka on muodostanut oman osuuden uuden sotahistorian tutkimuksessa viime vuosikymmenten aikana.⁵⁰ Sotaelokuvien tutkimuksessa on perehdytty perinteisen sisällönanalyysin lisäksi siihen, miten kyseiset kulttuurin tuotteet ovat heijastelleet aikalaiskonteksteja. Näin ollen elokuvien sisäisille viesteille on pyritty tutkimuksessa etsimään ulkoisia vastineita, jotka antaisivat uusia näkökulmia elokuvan tuotannon aikaisiin ilmiöihin.⁵¹ Tutkielmani osallistuu tähän tutkimuksen jatkumoon, jossa tarkoituksena on etsiä Frank Capran dokumenttisarjan sisällönanalyysin lisäksi ulkoisia syitä sille, miksi sarjassa on esitetty tietynlaisia käsityksiä toisen maailmansodan osapuolista yleisölle.

Capra tuotti ohjaajauransa aikana useita urauurtavia elokuvia ja hänen tuotantoaan on kokonaisuudessaan tutkittu jonkin verran. Myös Capran sota-ajan elokuvatuoanto on herättänyt

⁴⁷ Barkawi 2004, 125; Geiger 2011, 122; O’Connor & Rollins 2008, 1.

⁴⁸ Citino 2007, 1070–1071; Lee 2007, 1116–1117.

⁴⁹ Culbert 1983, 173.

⁵⁰ O’Connor & Rollins 2008, 4.

⁵¹ Salmi 1993, 11–12, 117–118.

tutkimuksellista huomiota osana yhdysvaltalaisista sotapropagandan tutkimusta ja *Why We Fight* -dokumenttisarjaa on myös tarkasteltu englannin kielellä erilaisista näkökulmista. Suomenkielistä tutkimusta sen sijaan ei ole tehty ollenkaan tästä aiheesta.

Audiovisuaalisen materiaalin käyttöä sodan ja sen osapuolten kuvaajina on yleisesti tarkasteltu esimerkiksi aikaisemmin mainitsemani Nicholas Pronayn ja Nicholas Reevesin teoksissa, ja yleisesti ilmiö vaikuttaa olevan mielenkiintoinen elokuvatutkimuksessa. Frank Capran sota-ajan elokuvien viholliskuvia on tutkittu jonkin verran, mutta kokonaisvaltaista sodan kaikkien osapuolien esitysten kokoavaa tutkimusta en ole löytänyt. Esimerkiksi Kathleen M. German tutkii artikkelissaan *Frank Capra's Why We Fight Series and the American Audience* japanilaisista esitettyjä viholliskuvauksia kahden eri elokuvallisen tekniikan avulla ja miten nämä kuvaukset vertautuivat amerikkalaisiin ydinarvoihin. Tässä tapauksessa tarkastelu keskittyy tekniseen kuvaustekniikkaan sekä niihin liittyneisiin arvovalintoihin, ja analyysi on rajoittunut vain yhteen jaksoon.

Muu *Why We Fight* -sarjaan kohdistunut tutkimus on ollut erityisesti kiinnostunut sen suhteesta todellisuuteen osana valtion tiedottamistyötä. Näissä tutkimuksissa käsittely keskittyy erityisesti dokumenttisarjan luonteeseen yksityiskohtaisen jaksoiden analyysin sijaan. Esimerkiksi tutkijat Jordi Xifra ja Ramon Girona ovat artikkeleissaan pohtineet Capran dokumenttisarjan taustalla vallinnutta ”totuuden strategiaa” ja sen vaikutusta valtion tiedotus- ja suhdetoiminnassa. Näissä tutkimuksissa ei keskitytä siten jaksoissa esitettyihin konkreettisiin kuvauksiin ja yksityiskohtiin, vaan tutkimus liikkuu tätä ylemmällä tasolla, keskittyen dokumenttisarjan ulkopuolisiin ilmiöihin.

Tutkimukseni tarkoitus on laajentaa *Why We Fight* -sarjaan kohdistunutta tutkimuskokonaisuutta tarkastelemalla kriittisesti ja yksityiskohtaisesti siinä esitettyjen liittolais- ja vihollisosapuolien kuvauksia. Perustellessani havaintojani etsin selittäviä tekijöitä esityksille usealta yhteiskunnan osa-alueelta, kuten historiasta, politiikasta ja kulttuurista. Lisäksi tutkimukseni avartaa näkemyksiä sarjan taustalla vaikuttaneista arvovalinnoista, jotka ovat ohjanneet esitettyjä kuvauksia. Tutkielmani täydentäessä tätä tutkimuksellista kenttää se tekee samanaikaisesti hedelmällisen kansainvälisen lisäyksen suomenkieliseen elokuvatutkimukseen tuomalla ulkomaalaisen aiheen kotimaiselle yleisölle helpommin saataville.

1.5 KESKEISET KÄSITTEET JA TUTKIMUSMENETELMÄT

Aineistoina elokuvien eri tyypit ovat hyvin ainutlaatuisia verrattuna muihin lähteisiin, koska niissä yhdistyvät kirjallisten, äänitettyjen sekä puhtaasti visuaalisten lähteiden ominaisuuksia. Tästä seuraa myös, että ne muodostavat hyvin vaikuttavan ja helposti lähestyttävän kokonaisuuden niiden kohdeyleisöille. Elokuvat pystyvät vaikuttamaan ihmisiin sekä visuaalisesti että kuulollisesti, imitoimalla todellisuutta sekä vetoamalla yleisöön heidän omien kokemusten ja tunteiden kautta.⁵² Näiden ominaisuuksien ansiosta elokuvat ovat olleet hyviä väyliä vaikuttamaan ihmisten ajatteluun, ja tästä syystä elokuvat ovat olleet pitkään houkutteleva vaihtoehto propagandististen viestien välittämisessä.

Koska Frank Capran sotadokumenttisarja on sota-ajan propagandasta vastanneen OWI:n alaisuudessa tuotettu, aineiston käsitteistöstä propagandan käsite nousee keskeiseen asemaan. Aineiston propagandistisuus on mielenkiintoista ja yllättävää varsinkin, kun huomioi, että Yhdysvaltojen kaltaisissa demokraattisissa maissa propagandistiseksi luokitellun materiaalin tuottaminen ja esittäminen on vaikeaa ilman, että se esimerkiksi horjuttaisi valtion hallinnon legitimitettä. Oman maan kansalaisten tuen heikkenemisen lisäksi propaganda voi vahingoittaa myös valtion mainetta ja sen kautta uskottavuutta, jotka ovat kansainvälisessä politiikassa erittäin tärkeitä resursseja pehmeän vallankäytön kannalta.⁵³ Yhdysvaltojen tapauksessa propaganda on hyvin arkaluonteinen aihe, koska maa on historiallisesti halunnut näyttäytyä demokratian mallimaana kansainvälisesti. Jos tällaisen valtion esittämä tieto paljastuisi propagandistiseksi, se voisi heikentää valtion mainetta ja heikentää sen kansainvälisiä tavoitteita.

Propagandan käsite on hyvin monitulkintainen ja latautunut ja sen merkitys muuttunut on vuosikymmenten aikana. Vaikka nykyaikana propagandaan liitetään pääasiallisesti negatiivisia mielikuvia, siihen suhtauduttiin vielä ennen toista maailmansotaa eri tavalla ja aikalaiset pyrkivät naamioimaan propagandistisen materiaalin vähemmän poleemisten käsitteiden taakse. Esimerkiksi joissain maissa se nähtiin synonyymina tavanomaiselle tiedottamiselle, eikä se herättänyt vastaanottajissaan siten vastaavanlaisia negatiivisia reaktioita kuin nykyään.

⁵² M. German 1990, 239.

⁵³ Nye 2008, 100.

Propagandan moniulotteisuuden vuoksi määrittelen seuraavaksi, mitä tarkoitan termillä viitatessani tutkielmani aineistoon. Käytän lähtökohtana tutkijoiden Garth S. Jowett ja Victoria O'Donnellin määritelmää propagandasta, jonka mukaan sitä voi luonnehtia ”harkituksi ja järjestelmälliseksi yritykseksi muokata käsityksiä, manipuloida ymmärrystä ja ohjata käytöstä niin, että aikaansaatu reaktio edistää propagandistin haluamaa tarkoitusta”.⁵⁴ Tämän lisäksi samansuuntaisia käsityksiä ovat esittäneet muun muassa viestintäteoriaan erikoistunut Harold D. Lasswell sekä toisen maailmansodan propagandaa tutkineet Richard Taylor ja Nicholas Reeves. Heidän teorioissansa yhdistyy sama näkemys siitä, miten poliittiseen propagandaan liittyy aina pyrkimys muokata ja hallinnoida kollektiivisia ajatusmalleja ja ohjata kohteen toimintaa merkittäviä viestejä manipuloimalla.⁵⁵

On huomionarvoista, ettei missään näistä määritelmistä puhuta propagandan sisältämien viestien suhteesta totuuteen. Lisäksi kun huomioi, että Capran elokuvasarja kuvattiin dokumentaariseen muotoon, siihen kohdistuu paineita ja odotuksia faktoihin perustuvasta sisällöstä, jossa propagandan paljastuminen vähentäisi uskottavuutta elokuvien vaikuttavuudesta.⁵⁶ Elokuvien valmistajilla ongelma oli nimenomaan se, miten sarjalla oli mahdollisuuksia sekä tarjota tietoa ajankohtaisista sotatapahtumista että levittää propagandistisia viestejä samalla, kun sarjan viestinnällinen arvo perustui sen faktoihin perustuvaan opetukselliseen viestintään dokumentaarisessa muodossa.

dokumenttielokuvan roolia ja merkitystä valtiollisessa viestinnässä on pohdittu 1920-luvun lopun elokuvan kulta-ajoista lähtien. Vuonna 1928 julkaistussa teoksessa *Propaganda* propagandan ja mainonnan tutkija Edward L. Bernay pohti jo elokuvan viestinnällistä arvoa julkisessa keskustelussa.⁵⁷ Tämän lisäksi dokumenttielokuvan mahdollisuuksia valtion tiedotus- ja suhdetoiminnassa on sen jälkeen tutkittu lisää ja sen vaikuttavuudesta on annettua uusia näkemyksiä.⁵⁸ Tutkimusten kautta on muodostunut jälkepäin erilaisia näkemyksiä siitä, miten dokumenttielokuvalle muodostui ajan myötä omanlainen retoriikka. Tutkija William Guynnin mukaan dokumentaarisen elokuvan tarkoitus ei ole olla yksinkertainen kollaasi tapahtumienkulusta, vaan sen rakenne muodostuu fiktion ja puhtaasti faktoihin perustuvien filmien sekoituksesta.⁵⁹ Dokumenttielokuva eroaa fiktiivisistä elokuvista sen aihealueiden liittyessä parhaillaan käynnissä

⁵⁴ Jowett & O'Donnell 2012, 7.

⁵⁵ Reeves 1999, 11–12; Taylor 1998, 15; Lasswell 1927, 627.

⁵⁶ Geiger 2011, 122.

⁵⁷ Bernay 1928, 150–159.

⁵⁸ Dokumenttielokuvan roolista viestinnässä, ks. esim. Kilborn, 2006; L'Etang, 1999, 2006; Stokes & Holloway, 2009; Kracauer 1960.

⁵⁹ Guynn 1990, 14–17, 220–221.

oleviin tapahtumiin, jotka tapahtuvat havaittavissa olevassa (ei kuvitteellisessa) maailmassa. Yksinkertaisista faktaelokuvista dokumenttielokuva eroaa niiden luovilla ratkaisuilla esittää tulkintoja todellisuudesta verrattuna todellisuuden uudelleenrakentamiseen sellaisenaan.⁶⁰

Kokonaisuudessaan tämä käsitys näkyy myös Frank Capran dokumenttisarjan tuotannossa, jossa propagandistisen viestinnän kautta pyritään tiedottamaan kansalaisia faktoihin pohjautuvalla tiedolla.⁶¹ Tämä onnistui niin sanotulla ”totuuden strategiaksi” nimitetyllä mallilla ja sen tehtävä oli termin keksineen kenraali George C. Marshallin sanojen mukaan tiedottaa ihmisiä, jotta heitä voi opettaa.⁶² Capran elokuvissa ei kuitenkaan esitetä sotaan liittyviä faktoja sellaisenaan, vaan tietoisesti valikoituina. Valmistajien faktoina pitämät asiat, jotka tukivat sotaa kannattavaa linjaa, saivat enemmän painoarvoa, joten tietyissä määrin aiheiden tiedostettu valikointi ja korostaminen oli sallittua Marshallin strategiassa. Tämän kuitenkin tuli tapahtua ilman, että ne eivät tuhoaisi julkista vastaanottoa elokuvan todenmukaisuudesta tai aitoudesta.⁶³ Propagandaa on siten mahdollista tuottaa myös faktoihin perustuvan tiedon avulla ja sitä on nimitetty ”valkoiseksi” propagandaksi.⁶⁴ Capran dokumenttisarjan luonne soveltuu hyvin valkoisen propagandan määritelmään, joten tähän nojautuen määrittelen Frank Capran dokumenttisarjan olevan propagandistista aineistoa.

Aineiston propagandistisen luonteen vuoksi sen tulkintaa varten on määriteltävä keinoja, joilla eritellä ja analysoida sisältöä. Dokumenttielokuvat tarjoavat erityisen helpon formaatin välittää propagandistista sisältöä osana sen sisältämiä näkyvän maailman kuvauksia.⁶⁵ Eritoten dokumenttielokuvan valokuvallinen realismi pystyy helposti häivyttämään alleen sen, missä määrin se aktiivisesti rakentaa tietynlaista valmistajan määrittelemää näkökulmaa maailmasta. Tämän näkökulman muodostumiseen ovat vaikuttaneet muun muassa valmistajan omat havainnot, perspektiivit, joista tapahtumia on todistettu sekä elokuvanteon rakenteelliset periaatteet, joiden mukaan elokuvan materiaali on leikattu ja jäsennelty uudelleen.⁶⁶

Aineiston tarkastelua varten käytän Siegfried Kracauerin kehittämää metodologiaa, jonka avulla voin eritellä elokuvien selostuksen, äänimaailman, kuvien ja niiden keskinäisen vuorovaikutuksen ja miten

⁶⁰ Guynn 1990, 18–19.

⁶¹ Xifra & Girona 2011, 41.

⁶² Xifra & Girona 2011, 41.

⁶³ Geiger 2011, 122.

⁶⁴ Jowett & O’Donnell 2012, 17.

⁶⁵ J. Dudley 1976, 119.

⁶⁶ Hill & Gibson 1998, 428; Andrew 1976, 112–113.

ne onnistuvat muodostamaan elokuvantekijöiden haluaman sanoman.⁶⁷ Kracauerin yksityiskohtiin pohjautuva lähestymistapa tekee hänen metodologiastansa erityisen käyttökelpoisen aineistoni tarkastelua varten. Propagandaelokuvissa yksittäiset kohtaukset saattavat paljastaa sellaisia asioita, joita ei yleissilmäyksellä olisi mahdollista huomata. Usein kohtaukset sisältävät leikkauksia, äänitehosteita tai grafiikkaa, joita on sekunnin tarkkuudella editoitu kohtauksiin muodostamaan halutun lopputuloksen, ja elokuvan kerronnan tarkan erittelyn kannalta näiden perusyksiköiden hahmottaminen ja niiden yhteisvaikutelman analysoiminen on tärkeää.

Kracauerin hahmottelemista perusyksiköistä tärkeimmiksi nousevat selostus, visuaaliset viestinnän keinot ja äänimaailma. Selostuksen huomiointi on merkittävää, koska sen avulla voi todeta katsojille ideoita, joita ei voi kuvallisesti esittää. Lisäksi selostuksella on korostettu merkitys muusta elokuvan äänimaailmasta, koska se pystyy puhuttelemaan katsojia suoraan, eikä sen mahdollisuudet siten rajoitu vain elokuvan sisäisiin raameihin.⁶⁸ Sota-ajan elokuvien kontekstissa selostuksella voitiin ilmaista esimerkiksi historiallisia takaumia, sotilaallisten toimien raportointia ja strategisia selityksiä armeijan joukkojen toiminnalle.⁶⁹ Eritoten selostus kertoo elokuvan katsojalle, mitä tapahtuu, miksi jotain tapahtuu ja mitä esitetyistä tapahtumista pitäisi ajatella ja näiden peruskysymysten kautta selostuksella luodaan kontekstia elokuvan kuvamateriaalille sekä tulkintaohjeita yleisölle tapahtumista.⁷⁰ Selostus tarjoaa tämän mekanismin kautta myös tehokkaan väylän elokuvan valmistajalle tuomaan oman viestinsä yleisölle. Elokuvat pystyvät siten muuntamaan tekijöidensä sosiaalisia diskursseja ja muuta sisältöä tietynlaiseen filmatisoituun muotoon, jotka pakottavat kohdeyleisön aktiiviseen merkitysten luomisen prosessiin passiivisen katselun sijaan.⁷¹

Selostuksen retoriikalle on annettu hyvin näkyvä rooli dokumenttisarjassa ja se on yksi tärkeimmistä tekijöistä sodan osapuolien kuvausten rakentumisessa. Tutkija Robert Ivie on tutkinut kattavasti yhdysvaltalaisista sotaretoriikkaa eri vuosikymmenten aikana tapahtuneissa konflikteissa, ja hän on havaintojensa pohjalta muodostanut retorisen viitekehysten sotaa kannattavalle retoriikalle. Tämä viitekehyskokonaisuus sisältää kolme vastakkainasettelua, jotka täsmäävät hyvin myös Capran elokuvissa käytettyyn retoriikkaan ja siksi Ivien retoriikkaoppi on sopiva apuväline Kracauerin metodologian rinnalle aineiston kielen analyysissä.

⁶⁷ Kracauer 1974, 306.

⁶⁸ Guynn 1990, 157–159.

⁶⁹ Kracauer 1974, 276.

⁷⁰ Kracauer 1974, 309.

⁷¹ Hill & Gibson 1998, 355.

Ensimmäinen asetelma kuvailee, millä motiiveilla sodan osapuolet ovat lähteneet sotaan. Esimerkiksi toisessa maailmansodassa Yhdysvallat liittyivät sotaan vapauden suojelemiseksi, kun taas viholliset pyrkivät pakottamaan omat arvonsa väkivallalla muille.⁷² Tähän liittyen Ivien hahmottelema toinen asetelma esittää, että vihollinen nähdään väkivaltaisten motiivinsa vuoksi myös täysin irrationaalisesti toimivana osapuolena, toimien järjenvastaisesti täysin omien intressien varassa. Ivien mukaan tällaisen vihollisen uhatessa maailman hyvinvointia jopa neutraalit ja rauhalliset valtiot joutuvat osallistumaan sotaan.⁷³ Viimeinen asetelma kuvailee valtioiden hyökkäys- ja puolustussodankäynnin suhdetta. Ajatuksena on eritoten se, miten vihollinen on sotaa aktiivisesti ajava hyökkäävä osapuoli, kun taas puolustuskannalla oleva osapuoli on passiivinen hyökkäyssodan uhri, joka puolustautuu osallistumalla sotaan turvallisuuden varmistamiseksi.⁷⁴ Asetelma pyrkii antamaan viholliselle täyden syyllisyyden sodasta ja vahvistamaan puolustautuvan valtion oikeutusta sodankäyntiin, ja tämä näkemys on myös hallitseva Capran sarjan retoriikassa.

Elokuvassa kaikki sen tekniset yksiköt toimivat yhtenä sulavana kokonaisuutena, jotta se voisi olla vaikuttava. Samasta syystä myöskään parhaiten kirjoitettu selostus ei sellaisenaan voi toimia ilman tehokkaita kuvallisia ja musiikillisia ilmaisuja täydentämässä kohtauksia. Kuvallista ilmaisua voi toteuttaa hyvin monella eri tapaa, mutta tärkeintä kuvauksissa on vedota yleisön tunteisiin. Tunteisiin vetoaminen on erittäin merkittävä vaikutuskeino elokuvissa, koska elokuvat pystyvät visuaalisuutensa ansiosta välittämään katsojille valkokankaalla nähdyt intensiiviset tunnekokemukset ”aitoina”. Erilaiset kuvakulmat, kameran liike, visuaaliset grafiikat, valotehosteet ja kohtausten leikkaaminen ovat näkyvimpiä tarkastelun kohteita, joilla eritellä elokuvan kohtauksia. Kracauerin saksalaisen sotapropagandaelokuvan analyysissä näkyy, miten näitä kaikkia elementtejä on mahdollista tarkastella. Esimerkiksi karttojen esittelyllä voidaan osoittaa sodan eri osapuolten voimasuhteita katsojalle. Sotapropagandassa karttoja esitellään usein symbolisina täydentävinä otoksina, joilla osoitetaan omien joukkojen strateginen ylivoimaisuus ja eteneminen. Lisäksi voimasuhteita vihollisen ja omien joukkojen välillä on mahdollista korostaa entisestään esittämällä kuvaa etenevistä ja pakenevista sotilaista.⁷⁵

Elokuvan äänimaailmassa musiikilla ja tehosteilla tehostetaan koko elokuvan muuta sisältöä. Ilman musiikkia esitetyt kuvaukset eivät vaikuttaisi yhtä voimakkaasti katsojan tunteisiin. Lisäksi vaikuttava musiikki, jonka kohdeyleisö myös mahdollisesti tunnistaa, vahvistaa selostuksen ja kuvien

⁷² Ivie 1980, 284.

⁷³ Ivie 1980, 288.

⁷⁴ Ivie 1980, 290.

⁷⁵ Kracauer 1974, 308.

välittämää sanomaa. Kracauerin mukaan musiikilla on viestien syventämisen lisäksi mahdollisuus luoda täysin uusia vaikutelmia ja merkityksiä muista elokuvan esityksistä. Esimerkiksi brittiläisestä panssarivaunusta voi tehdä vaarattoman humoristisella musiikkivalinnalla.⁷⁶ Musiikilla voi myös nopeasti vaihtaa otosten tunnelmatilaa tai luoda täysin uusia symbolisia merkityksiä hyvin vaatimattomistakin kuvauksista. Esimerkiksi pirteällä musiikilla voi poistaa väsymystä sotilaiden kasvoilta, tai lisätä mahtipontisuutta muutaman sotilaan marssiin, jolloin sitä voi heijastaa koko valtion voittamattomaan etenemiseen.⁷⁷ Musiikin aktiivinen myötävaikutus tehostaa esitettyjä kuvauksia ja sen siksi sen käyttökohteet osana audiovisuaalista materiaalia ovat lopulta hyvin monipuolisia.

⁷⁶ Kracauer 1974, 277–278.

⁷⁷ Kracauer 1974, 325.

2 KAHTIA JAETTU MAAILMA VALKOKANKAALLA

2.1 VAPAAT JA ORJUUTETUT – SOTA YHDYSVALTOJEN SILMIN

Toinen maailmansota käynnistyi äkillisesti vuoden 1939 syyskuun ensimmäisenä päivänä Saksan hyökätessä Puolaan. Tapahtuma oli järkytys maailmalle, joka oli vuosien 1914 ja 1918 välisenä aikana käydyn ensimmäisen maailmansodan jälkeen luvannut tekevänsä kaikkensa sotien ehkäisemiseksi tulevaisuudessa. Sota tuli kokonaisuudessaan kestävämmäksi kuusi vuotta, päättyen vuoden 1945 loppupuolella Japanin antautumiseen. Yhdysvallat osallistui sotaan myöhemmin, vuoden 1941 loppupuolella Japanin hyökättyä Pearl Harborin laivastotukikohtaan.

Tässä luvussa tarkastelen, millä tavoin toinen maailmansota näyttäytyy *Why We Fight* -sarjassa Yhdysvaltojen näkökulmasta. Esittelen aluksi, millaisen omakuvan sarja esittää Yhdysvalloista sekä minkälainen sen rooli on vallitsevassa maailmanpolitiikassa sodan aikana. Olennaista on samanaikaisesti tarkastella sarjan käsittämää maailmanjärjestystä ja sitä, miten eri valtiot asettuvat tähän asetelmaan joko Yhdysvaltojen vihollisina tai liittolaisina. Kuvausten tarkastelun jälkeen tutkin tarkemmin sarjan taustalla vaikuttavaa arvomaailmaa, joka on ohjannut siinä esitettyjä kuvauksia Yhdysvalloista itsestään sekä muista sodan osapuolista.

Capran dokumenttisarjassa Yhdysvaltoja käsitellään omalla jaksollaan vasta sarjan seitsemännessä ja viimeisessä jaksossa *War Comes to America*, joka esittelee katsojalle Yhdysvaltojen tien toiseen maailmansotaan. Muissa jaksoissa Yhdysvaltoja käsitellään sivuosassa, koska niissä painotetaan pääasiallisesti joko sodan vihollis- tai liittolaiskuvauksia. Elokuvasarjan läpileikkaavan historiallisen narratiivin kannalta Yhdysvalloilla on kuitenkin keskeinen rooli demokraattisten arvojen ja vapauden suojelejana.

Valtiolle annetaan heti sarjan ensimmäisen jakson *Prelude to War* alkukohtauksessa rooli ”vapaan maailman” johtavana valtiona, jonka perustamisperiaatteisiin perustuu moderni käsitys vapaudesta. Samanaikaisesti vapaata maailmaa esitellessään sarja liittyy siihen kuvauksia perustavanlaatuisista kulttuurillisista ja poliittisista amerikkalaisista kulmakivistä, jotka selostajan mukaan ”valaisevat

koko pimeän ja sumuisen maailman”.⁷⁸ Näin sarjassa esitetty maailmankuva perustuu historiaan, jonka keskipisteenä toimii yksiselitteisesti Yhdysvallat, jonka kanssa muiden vapaiden valtioiden tulisi liittoutua totalitarismin vastaisessa rintamassa.

Why We Fight -sarjan esittämä maailmanjärjestys rakentuu toisen maailmansodan asetelmien mukaisesti. Perusnarratiivi pohjautuu eritoten Yhdysvaltojen johtaman demokraattisen leirin ja akselivaltojen edustaman totalitaristisen maailman kaksintaisteluun. Filmin esittämässä asetelmassa on kuitenkin huomionarvoista, että se on huomattavasti yksinkertaisemmin ja dramaattisemmin esitetty valkokankaalla vaikuttavuuden tehostamiseksi katsojakunnassa. Elokuvasarjan premissi pyrkii kokonaisuudessaan vakuuttamaan katsojan siitä, että maailmassa on meneillään selvästi jaoteltu ”hyvän” ja ”pahan” välinen antagonistinen suhde, jossa taisteluiden lopputuloksella on ratkaiseva vaikutus ihmiskunnan tulevaisuuteen.

Yhdysvaltalaisessa ulkopoliittisessa kulttuurissa on tutkijoiden mukaan korostunut käsitys maailman kahtiajaosta, jossa toinen puoli elää hyvinä pidettyjen arvojen mukaista elämää ja toinen tämän vastaista elämää.⁷⁹ *Why We Fight* -sarjan perusluonteen tärkein tekijä on samalla tavalla selvän kahtiajaon luominen sodan osapuolien välille. Sarja käyttää lähtökohtaisesti ideologista vastakkainasettelua perustellakseen sodan osapuolien välistä konfliktia. Ideologioiden hyödyntäminen on tehokasta, koska niiden avulla voi esittää kuvauksia ”ideaalista” maailmasta ja antaa tulkintaohjeita maailman tilaan ja tapahtumiin, kuten vallitseviin yhteiskunnallisiin ristiriitoihin ja valtioiden välisiin aseellisiin konflikteihin.⁸⁰ *Why We Fight* -sarjan ollessa Yhdysvaltojen ideologisten tavoitteiden mukaisesti tuotettu, sarja tulkitsee maailmaa demokraattisesta näkökulmasta muodostaen oletustilan, jonka mukaisesti myös muun maailman tulisi järjestäytyä. Tästä poikkeavat ideologiat muodostavat vastakkaisen todellisuuden, josta syntyy ulkopuolinen uhka omalle olemassaololle.

Sarjassa totalitarismi edustaa uhkaa demokratialle ja sitä edustavista valtioista rakennetaan viholliskuvia ”toiseuttamisen” avulla. Toiseuttamisen perusmerkitys on tehdä selvä erottelu meidän ja muiden välillä, jossa oma identiteetti määritellään jakamalla maailma stereotyyppien avulla itsen ja tähän ryhmään kuulumattomien välillä.⁸¹ Usein toiseutettuja ryhmiä kohdellaan neutraalisti suhteessa itseän, mutta on myös mahdollista, että toinen nähdään uhkana oman ryhmän

⁷⁸ WWF I/1942, 04:30–05:45.

⁷⁹ Harle 2000, 81–82.

⁸⁰ Tammikko 2019, 54.

⁸¹ Tammikko 2019, 55; Kleemola 2016, 35; Hall 1997, 257–258.

turvallisuudelle ja olemassaololle, jolloin äärimmäisessä tapauksessa hallitsemattomaan vieraaseen syntyy vihamielinen suhde.⁸² *Why We Fight* noudattaa tätä asetelmaa luodessaan antagonistista suhdetta demokratian ja totalitarismin välille, ja sarja onnistuu näin luomaan selvän asetelman ”meidän” ja ”muiden” välille.

Sarjassa käytetty asetelma on helposti ymmärrettävissä ja sillä on voimakas tunteisiin vetoava vaikutus katsojan näkökulmasta, mutta samanaikaisesti se antaa toisesta maailmansodasta hyvin yksinkertaistetun kuvan. Todellisuudessa toinen maailmansota oli hyvin laaja ja kompleksinen konflikti, jonka taustalla oli monitasoisia sotaan johtaneita historiallisia ja poliittisia ongelmia. Yksinkertaistetut tapahtumien kuvaukset antoivat Capran elokuvaasarjalle vaikuttavuutta, mutta se samanaikaisesti toi ohjaajalle poliittisesti hankalia tilanteita, kun hänen piti sarjassa esimerkiksi perustella Neuvostoliiton ja Yhdysvaltojen läheistä liittolaisuussuhdetta valtioiden ideologisista eroista huolimatta.⁸³

Audiovisuaalinen alusta tarjoaa monipuoliset mahdollisuudet muodostaa toivottuja kuvauksia eri ryhmistä ja *Why We Fight* -sarjassa tämän toteutuminen on selvästi havaittavissa. Capra oli aikalaism kontekstissa erittäin kokenut elokuvaohjaaja ja hän ymmärsi ajan uusimpien teknologioiden ja leikkaustekniikoiden merkityksen elokuvien tuotannossa.⁸⁴ Teknisellä puolella sodan osapuolia kuvatessaan hän hyödyntää jatkuvasti rinnakkaiseditointia, joka on yksi propagandistisen aineiston tärkeistä leikkaustekniikoista. Rinnakkaiseditointi on eräs montaasin tyyppi, jossa kahta hyvin eriluonteista asiaa rinnastetaan toisiinsa ja elokuvissa huomio vaihtelevasti keskitetään näiden kahden asian eroavaisuuksiin.⁸⁵ Capra käyttää tätä muokkauskeinoa sarjan esityksissä sodan osapuolista ja tekniikan avulla hän onnistuu luomaan selvän demokraattisille valtioille vastakkaisen toiseuden ja vihollisuuden, jota totalitaristiset valtiot edustavat.

Heti sarjan ensimmäisessä jaksossa *Prelude to War*, sodan kahtiajako ”hyviin” ja ”pahoihin” osapuoliin tehdään selväksi. Metaforien avulla esitetään visuaalinen kuvaus kahdesta maailmasta, joiden välillä vallitsee antagonistinen suhde: vapaa, Yhdysvaltojen suojelema maailma ja orjuutettu, vihollisen valtaama pimeä maailma, joka pyrkii väkivaltaisilla keinoilla saavuttamaan tavoitteensa vapaan maailman hallinnasta.⁸⁶ Tämä sopi aikaisten amerikkalaiseen maailmankuvaan, jossa

⁸² Harle 2000, 11–13.

⁸³ McBride 2011, 379.

⁸⁴ McBride 2011, 158–159.

⁸⁵ M. German 1990, 241–242.

⁸⁶ WWF I/1942, 04:40–05:00.

maailman katsottiin poliittisesti jakautuvan puoliksi vapaaseen ja puoliksi orjuutettuun maailmaan.⁸⁷ Itse asiassa jakson koko ensimmäinen osio on omistettu tälle kahtiajaon esittelylle, jossa pyrkimyksenä on antaa mahdollisimman idealisoitu kuva Yhdysvaltojen johtamasta ja suojelemasta vapaasta maailmasta, samalla rakentaen vihollisten maailmankuvasta oman maailman kielteisen peilikuvan.

Vihollisten uhkaavaa läsnäoloa ja leviämistä maailmalla kuvaillaan visuaalisin keinoin tehokkaasti hyödyntämällä yksinkertaistettuja karttakuvia ja niihin lisättyjä animaatioita. Capran dokumenttisarjassa samaa tekniikkaa hyödynnetään jokaisessa sarjan jaksossa, kun tarkoituksena on ollut esitellä sekä selittää yleisölle sodan eri vaiheita ja käännekohtia maailmalla, eritoten strategista konfliktia sodan osapuolten molemmilla puolilla.⁸⁸ Näissä kuvauksissa usein vihollisvaltiot ovat esitetty korostetusti tummina musteläiskinä vaalealla kartalla, jotka pysäyttämättöminä leviävät taudin tavoin peittäen alleen lopulta kohteena olevat valtiot.⁸⁹ Heti ensimmäisen jakson vastaavassa kuvauksessa katsojille tehdään myös selväksi, mitkä maat muodostavat vapaata maailmaa vastustavan osapuolen. Kuten selostus itse toteaa, ongelmat tulevat usein kolmen ryhmänä ja kuvauksessa esitetään samanaikaisesti Saksaa johtaneen Hitlerin, Japanin keisarin Hirohiton ja Italiaa johtaneen Mussolinin kasvot.⁹⁰

2.2 SODAN ARVOMAAILMA – TARINA AMERIKKALAISESTA VAPAUESTA

Sodankäynti on kuormittava tapahtuma yhteiskunnan jokaisella osa-alueella, joten sotapropagandan vaikuttavuuden kannalta taistelun mielekkyyden rakentaminen on yksi sen tärkeimmistä tehtävistä. Tässä tehtävässä esitysten arvovalinnat nousevat erityisen merkittävään asemaan. *Why We Fight* -sarjan valmistajat tiesivät, ettei tavallisen demokraattisista vapauksista nauttivan amerikkalaisyleisön mielipiteen kääntäminen sotaa suosivaksi tulisi olemaan helppoa. Elokuvantekijöiden tehtävänä oli vakuuttaa miljoonia amerikkalaisia miehiä jättämään taakseen perheensä ja kodin turvan arvaamattoman ja vaarallisen sodan vuoksi. Vaikka Yhdysvalloissa oli käynnistetty pakolliset joukkojen värväykset, sodan voitokas eteneminen olisi mahdollista vain, mikäli joukoilla olisi uskoa

⁸⁷ Foner 1998, 221.

⁸⁸ Xifra & Girona 2014, 9.

⁸⁹ WWF I/1942, 07:20–07:30; WWF VII/1945, 50:50–51:05.

⁹⁰ WWF I/1942, 11:50.

siihen, jonka eteen he taistelivat.⁹¹ Tutkija Kathleen M. German argumentoi, miten onnistuakseen viestinnässään propagandistin tulee vedota teoksissaan arvoihin, joita kohdeyleisö on jo omaksunut osaksi elämäänsä. Elokuvan mahdollisuutta vakuuttaa yleisönsä jostain riippuu pitkälti siitä, miten yleisön aikaisemmat kokemukset ja jo omaksuttu arvomaailma kohtaavat itse elokuvan.⁹²

Käsitys sodankäynnin mielekkyydestä rakentuu siten lopulta sotapropagandassa sen ympärille, mitä puolustettavia arvoja siinä esitetään kohteelle.⁹³ Amerikkalaisväestölle tuli tehdä selväksi, ettei toisessa maailmansodassa taisteltu vain voiton takia sellaisenaan. Jo *Why We Fight* -sarjan ensimmäisen jakson avausosiossa tehdään selväksi kansalaisille, minkä takia sotaa käydään. Selostaja toteaa isänmaallisen musiikin tahtiin, miten aivan perustamisajoista asti vapaus on toiminut Yhdysvalloissa voimakkaana kulttuurillisena siteenä ja sen säilyttämisen vuoksi taistelu on väistämätöntä.⁹⁴ Tärkeää on huomioda, miten selostus tekee selväksi, ettei vapauksia historiallisesti ole koskaan saavutettu ilman taistelua. Väite rakentaa yhteyden näin menneisyyden konfliktien ja käynnissä olevan maailmansodan välille, joka samanaikaisesti rakentaa velvollisuuden tunnetta katsojalle osallistua tähän jatkumoon.

Samassa kohtauksessa vedotaan myös amerikkalaiskansan uskonnollisuuteen, joka on kansakunnan historiassa aina ollut vahvasti yhteiskunnassa läsnä oleva arvo, esittämällä katkelmia ihmisten vapauskäsityksistä eri uskontolahkojen pyhistä kirjoista.⁹⁵ Kokonaisuudessaan dokumenttisarjan alun esityksen perusteella voi todeta, että amerikkalaiset taistelivat ajan istuvan presidentti Franklin D. Rooseveltin neljän vapauden ja hänen sekä Iso-Britannian pääministerin Churchillin kanssa vuonna 1941 solmiman Atlantin julistuksen periaatteiden puolesta. Nämä arvot kattavat alleen niin ihmisten uskonnon- ja sananvapauden, kuin myös vapauden elää ilman pelkoa, ja näihin viitattiin *Why We Fight* -sarjan lisäksi myös monissa muissa OWI:n tuottamissa filmeissä sodan aikana.⁹⁶ Huomionarvoista on, että presidentin hahmottelemilla vapauksilla ja julistuksen sisällöllä oli tarkoitus hahmotella sodanjälkeistä maailmaa ja turvallisuusjärjestelmää. Tämä merkitsee, että *Why We Fight* osallistui myös aktiivisesti ennen sodan päättymistä vaikuttamaan Yhdysvaltojen näkemän maailmankuvan levittämiseen ja rakentamiseen.

⁹¹ "World War II: Secret Weapon: Propaganda in Film". The-artifice.com. <<https://the-artifice.com/world-war-ii-weapon-propaganda-film/>> (Luettu 12.9.2022).

⁹² M. German 1990, 239–240.

⁹³ Luostarinen 1986, 31–39.

⁹⁴ WWF I/1942, 06:20.

⁹⁵ WWF I/1942, 05:20–06:00.

⁹⁶ Geiger 2011, 135.

Vapauden arvo saa Capran elokuvasarjassa erityisen paljon huomiota ja sitä voi pitää koko sarjan läpileikkaavana ydinarvona, jonka ympärille jokaisen jakson juoni rakentuu. Tämä ei ole ollenkaan yllättävää, kun huomioi, miten amerikkalaisessa kulttuurissa ja yhteiskunnallisessa elämässä ihannoitiin yksilön vapautta sekä sen mahdollistamaa yksilön ahkeran työnteon merkitystä.⁹⁷ Lisäksi nämä arvot korostuivat Capran aikaisemmissa elokuvissa, joilla oli merkittävä vaikutus hänen sota-ajan elokuviinsa, *Why We Fight* mukaan lukien. Esimerkiksi Capran arvostetussa elokuvassa *Mr. Smith Goes to Washington* elokuvan päähenkilö esitetään tavallisena amerikkalaisena yksilönä, joka onnistuu luomaan oman identiteettinsä ja menestyksensä kasvavassa massojen yhteiskunnassa, jossa yksilöllisyys on alkanut hälventyä korruptoituneessa kaupungistuneessa ympäristössä.⁹⁸ Tämä yksilön ja ryhmän dynaaminen vuorovaikutussuhde on näkyvässä asemassa myös *Why We Fight* -sarjassa, kun yleisöön vedotaan yksilöinä, joilla on kyky vastustaa totalitaristisen maailman ryhmien vaatimuksia noudattaen ylhäältä päin pakotettuja vaatimuksia yhteiskunnallisesta elämästä.

Työnteon arvokkuus, jonka elokuvantekijät tiesivät olevan keskeinen amerikkalainen arvo, kytkeytyy olennaisesti yksilövapauteen elokuvasarjassa. Työtä tekevän ihmisen arvostus näkyy eri tavoin useissa eri kohtauksissa sarjan aikana, mutta erityisesti sarjan seitsemännessä ja viimeisessä jaksossa ”*War Comes to America*” ilmiö näkyy korostetusti kohtauksessa, jossa ihmisten ahkera ja raskas työnteko heijastetaan historiallisella takaumalla symboloimaan Yhdysvaltojen ja amerikkalaisen identiteetin syntymistä.⁹⁹ Patrioottisen musiikin siivittämänä samassa kohtauksessa selostaja toteaa, miten toisilleen vieraat ihmiset eri taustoista huolimatta onnistuivat rakentamaan valtion – ja miten valtio rakensi yhteisöistä amerikkalaisen kansakunnan.

Individualismin arvon hengessä elokuvan valmistajat antavat kohtauksessa erityistä huomiota työnkuvien sijaan ihmistyölle korostaen, miten eri kansallisuuksien ihmiset erikoistuivat erilaisiin työtehtäviin Yhdysvaltojen rakennusvaiheessa, jokainen omien yksilöllisten kykyjensä mukaisesti. Näissä kuvauksissa tosin osaltaan vahvistetaan myös aikalaisten tyypillisiä stereotyyppioita, joita yleistetään kokonaisten kansallisuuksien eräänlaisiksi synnyttäviksi ominaisuuksiksi. Valinnat osoittavat, miten vahvasti sarja on aikaansa sidottu. Esimerkiksi saksalaisten ominaiskyvyksi esitetään teknologiaosaaminen eräässä kohtauksessa, jossa saksalaistyöntekijä kuvataan työskentelevän mekaanisten kellojen parissa.¹⁰⁰ Myös rasistisia sanavalintoja kohdistetaan ihmisryhmiin, jotka eivät lukeutuneet eurooppalaisiin kansakuntiin, joita monet alkuperäiset

⁹⁷ M. German 1990, 240.

⁹⁸ Gallagher 1981, 12.

⁹⁹ WWF VII/1945, 08:50–09:05.

¹⁰⁰ WWF VII/1945, 10:00.

uudisasuttajat edustivat. Esimerkiksi esitellessään tummaihoisia työntekijöitä puuvillapelloilla selostus ei keskitä huomiota heidän alkuperäänsä, vaan viittaa kyseiseen ryhmään ainoastaan aikalaistermillä, jota kantaväestössä käytettiin tavanomaisesti, mutta vähemmistöryhmää edustaneiden työntekijöiden näkökulmasta pidettiin halventavana.¹⁰¹

Mielenkiintoinen havainto Capran dokumenttisarjassa on se, miten ristiriitainen käsitys vapaudesta ja muista kaikille ihmisille kuuluvista perusarvoista niissä esitetään. Yhdysvaltojen liittyessä toiseen maailmansotaan maassa oli edelleen laajamittaisia ongelmia etnisen syrjinnän ja ennakkoluuloisuuden kannalta.¹⁰² Yhtäältä valkokankaalta välittyy kuva Yhdysvalloista, jota luonnehditaan eräänlaisena demokratian ja sivilisaation perikuvana sekä yhtenäisenä rintamana toimivana kansakuntana, vaikka toisaalta elokuvan ulkopuolella yhteiskunnalliset olosuhteet eivät myöskään Yhdysvalloissa olleet suinkaan tasa-arvoisia kaikille ihmisryhmille vielä 1940-luvulle tultaessa.

Yhdysvallat yleisesti ottaen tuki liittoutuneiden sotaponnisteluita akselivaltoja vastaan ja amerikkalaisia kansalaisia yhdisti patrioottinen tahto voittaa sota. Yhdysvaltojen vähemmistöt kuitenkin joutuivat kokemaan vastakkaisen kokemuksen sodasta, koska erityisesti vähemmistöjen oikeudet ja kohtelu olivat yhteiskunnallisia ongelmia Yhdysvalloissa, joilla oli syvät juuret historiassa.¹⁰³ Kun amerikkalaiset taistelivat Atlantin toisella puolen demokratian ja kansalaisyhteisyyden puolesta, kotimaassa nämä oikeudet olivat rajallisia vähemmistöjen kannalta.

Capran dokumenttisarjan tapauksessa erityisesti Yhdysvaltojen vähemmistöistä amerikkalaiset sekä -japanilaiset nousevat mielenkiintoiseen asemaan, koska Italia ja Japani kuuluivat vihollisvaltoihin toisessa maailmansodassa. Tämä tarkoitti, että kotirintamalla syntyi pelko radikaaleista vihollisvaltion maahanmuuttajista, jotka voisivat Yhdysvalloista käsin edesauttaa vihollisten aikeita. Sodan aikana kaikista ryhmistä eniten syrjintää joutuivat kokemaan amerikkalaiset japanilaiset, jotka olivat jo ennen sotaa muodostaneet vähemmistön, johon kohdistui erityiset rodulliset ennakkoluulot ja syrjintää sekä kansalaisten, että hallinnon puolelta. Radikaaleimmat toimet sisälsivät japanilaisten sijoittamisen armeijan hallinnoimille internointileireille, joihin sodan aikana ja sen jälkeen oli sijoitettu arviolta noin 120 000 toisen sukupolven amerikkalaista japanilaista.¹⁰⁴ Ihmisiä sijoitettiin monissa tapauksissa leireille ilman, että

¹⁰¹ WWF VII/1945, 08:50–08:57.

¹⁰² Geiger 2011, 129.

¹⁰³ Bayor 2003, 13–14.

¹⁰⁴ Kashima 2011, 43, 211.

heihin olisi edes liittynyt mitään radikaaleja yhteyksiä, mikä viittaa sodan syttymisen jälkeen voimistuneen rasismien olleen edelleen vaikuttava tekijä.

Vaikka italialaiset muodostivat yhden Yhdysvaltojen suurimmista vähemmistöistä toiseen maailmansotaan mennessä, myös he joutuivat laajamittaisen syrjinnän kohteeksi.¹⁰⁵ Capran ollessa itse italialainen juuriltaan hän tiesi elokuviensa valmistushetkellä, miten italialaisia amerikkalaisia kohdeltiin yhä ennakkoluuloisemmin sodan edetessä.¹⁰⁶ Kuten japanilaisväestön kohdalla, myös italialaisia joutui heihin kohdistetun syvän poliittisen epäluulon vuoksi internointileireille, ja monia paperittomia italialaisia maahanmuuttajia pidätettiin ja nöyryytettiin ilman mitään laillisia perusteita.¹⁰⁷

Luonnollisesti Capran sotaelokuvien ollessa välineitä Yhdysvaltojen omakuvan kiillottamisessa ja sen arvojen korostamisessa, ei niissä käsitelty ongelmakohtia kotimaan yhteiskunnallisissa olosuhteissa, vaan negatiiviset näkemykset esitettiin koskettavan yksinomaisesti sodan vihollisosapuolia ”orjuutetussa maailmassa”. Oman maan sisäisiä ristiriitoja tai yhteiskunnallisia epäkohtia ei Capran laajamittaisesti vaikuttaneen dokumenttisarjan kaltaisessa projektissa olisi muutenkaan kannattanut missään muodoissa tuoda esille, koska ne olisivat voineet vahingoittaa olennaisesti Yhdysvaltojen asemaa aikalaisten maailman johtavana suurvaltana. Eritoten tämä olisi ollut vaarallista, koska informaation paljastuessa muunnelluksi totuudeksi tai jopa suoraksi valheeksi, olisi Yhdysvaltojen maine ja uskottavuus saanut kolhuja sekä kotimaassa että kansainvälisellä kentällä.¹⁰⁸

Sarjan sisältämän arvomaailman ristiriidat heijastelevat keskustelua siitä, miten paljon elokuvat kulttuurin tuotteina lopulta voivat oikeastaan kertoa sitä ympäröivästä yhteiskunnasta. Elokuvien mahdollisuutta imitoida todellisuutta on tutkittu laajasti ja asiasta on esitetty lukuisia eri näkemyksiä. Viime vuosikymmenten aikana on kiteytynyt näkemys, jonka mukaan elokuvaa ei enää pidetä passiivisena menneisyyden heijastajana, vaan enemmän aktiivisena osana sosiaalista ympäristöään. Elokuva on siten ollut menneisyydessä jatkuvassa dialogissa yhteisönsä kanssa ja tutkijan tutkiessa elokuvalähteen sisältöä hän voi selvittää, millainen keskustelupuheenvuoro sillä on ollut esitettävänäan tietystä yhteiskunnallisesta tilanteesta.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Candeloro 2018, 371–372.

¹⁰⁶ Cavallero 2004, 28.

¹⁰⁷ Candeloro 2018, 374.

¹⁰⁸ Nye 2008, 100.

¹⁰⁹ Salmi 1993, 152–156.

3 LIITTOLAISET

3.1 NEUVOSTOLIITTO – AMBIVALENTTI LIITTOLAINEN

Yhdysvallat liittyi toiseen maailmansotaan noin kaksi vuotta sen syttymisen jälkeen joulukuussa vuonna 1941. Tätä ennen muut liittoutuneet valtiot olivat kantaneet jo raskaan taakan sodasta taistellessaan akselivaltojen vastaisella rintamalla. Vaikka Yhdysvalloilla oli selvä motiivi taistella maailmanrauhan puolesta, skeptismi suoraan sotilaalliseen toimintaan oli edelleen voimakasta hallinnossa sekä ruohojuuritasolla pitkäaikaisen eristäytymispolitiikan vuoksi. *Why We Fight* pyrki purkamaan tätä asennetta monin eri tavoin ja sarjan yksi vaikuttavista keinoista oli keskittyä Yhdysvaltojen liittolaisten kuvauksiin. Jaksoissa *The Battle of Russia (1943)*, *The Battle of Britain (1943)* ja *The Battle of China (1944)* esitellään sodan merkittävimpien liittolaisten vastarintaa ennen Yhdysvaltojen liittymistä toiseen maailmansotaan.

Liittoutuneiden joukkojen uhraukset ja urheus haluttiin jaksoissa tuoda järjestelmällisesti esille, jotta amerikkalaisten luotto liittolaisiin ei heikentyisi sodan pitkittyessä. Tarkoituksena oli rakentaa esityksiä kyvykkäistä liittolaisista, joita kannatti tukea ja puolustaa yhteisen vihollisen vastaisessa kampanjassa.¹¹⁰ Seuraavissa luvuissa tutkin, mitä kaikkea Yhdysvaltojen merkittävimmät liittolaisvaltiot Neuvostoliitto, Iso-Britannia ja Kiinan tasavalta edustivat Capran dokumenttisarjassa. Aloitan käsittelyn Neuvostoliitosta, joka oli hyvin kaksijakoinen liittolainen Yhdysvalloille. Pohjustan tarkastelua aluksi esittelemällä maiden välisten suhteiden historiallista kehitystä ennen toista maailmansotaa, jonka jälkeen tarkastelen Neuvostoliitosta tehtyjä esityksiä Capran dokumenttisarjassa ja sitä, miksi ne olivat kuvattu sellaisina kuin olivat.

Vaikka kahdenväliset suhteet Neuvostoliiton ja Yhdysvaltojen välillä olivat hyvin viileät jo vuosia ennen toisen maailmansodan syttymistä, valtioiden välinen yhteistyö oli merkittävää natsi-Saksan häviön varmistamisessa vuosien 1941–1945 aikana. Historiallisesti valtioiden väliset suhteet vaihtelivat suuresti maailmanpoliittisen tilanteen kehityksen mukaan, jolloin keskinäinen suhtautuminen vaihteli ystävällisyydestä epäluuloisuuteen ja myöhemmin jopa suoranaiseen vihamielisyyteen. Esimerkiksi 1800-luvun jälkipuoliskolla maiden väliset suhteet olivat varsin hyvät,

¹¹⁰ The Government Information Manual for the Motion Picture Industry, osa III.
<<https://libraries.indiana.edu/collection-digital-archive-gimmpi>>

eikä valtioiden välillä ollut mitään suuria epävakauttavia tekijöitä.¹¹¹ Vuosisadan vaihteen tuomat poliittiset ja taloudelliset muutokset ja näiden aiheuttama maailmanlaajuinen suurvaltakilpailu kuitenkin ajoivat maita erilleen. Antisemitismin nousu Venäjällä, imperialistisen kilpailun voimistuminen erityisesti Aasiassa ja kansainvälisen voimatasapainon muuttuminen hiersivät hiljalleen maiden välisiä suhteita.¹¹²

Merkittävin muutos tapahtui ensimmäisen maailmansodan loppuvuosina, kun vuonna 1917 Venäjällä tapahtui kaksi vallankumousta, joiden seurauksena keisarillinen hallinto syrjäytettiin ja tilalle nousi lopulta verisen sisällissodan jälkeen sosialistinen bolševikkihallinto. Tämä pysäytti Yhdysvaltojen aikaisemman toiveen Venäjän mahdollisesta demokratisoitumisesta vallankumousten seurauksena, joka olisi ollut merkittävä edistysaskel silloisen Yhdysvaltojen presidentti Woodrow Wilsonin idealistisessa näkemyksessä maailmasta, joka kulkisi kohti länsivaltojen normina pidettyä demokratiaa.¹¹³

Yhdysvaltojen ja Venäjän välisten suhteiden kehitys heijastui myös kunkin ajanjakson aikana tuotetussa populaarikulttuurissa, ja erityisesti elokuvissa ja kirjallisuudessa tämä tuotiin hyvin esille. Valtioiden väliset eroavaisuudet tarjosivat kulttuurin puolella tilaa vieraan osapuolen ihannoimiselle ja tutkimiselle, mikä ylitti vastakkainasettelut ja ideologiset lähtökohdat.¹¹⁴ Ennen Venäjän vallankumouksia ensimmäisen maailmansodan loppupuolella Venäjältä kertovissa elokuvissa ja romaaneissa toistui yleisimmin romanttisidealitiset teemat venäläisistä aristokraateista ja vallankumousmielisistä yksilöistä, joita pyrittiin rinnastamaan vastaaviin amerikkalaisiin teemoihin.¹¹⁵

Neuvostoliiton muodostuttua vuonna 1922 länsimaisessa populaarikulttuurissa alkoi näkyä antikommunistissävytteisiä teemoja, jotka mitä ilmeisemmin johtuivat ajan yleisestä kommunistisen maailmanlaajuisen vallankumouksen pelosta. Näinä aikoina kommunismi ja sosialismi yleismaailmallisina ilmiöinä olivat propagandan jatkuvina kohteina.¹¹⁶ Elokuvissa ilmiötä haluttiin käsitellä esittämällä kuvauksia neuvostoliittolaisista yksilöistä, jotka lopulta omaksuvat amerikkalaisen elämäntavan ja kääntyvät näin länsimaisen kulttuurin puoleen. Usein näissä

¹¹¹ Luostarinen 1986, 73–74.

¹¹² Gaddis 1978, 31–36, 41–42, 47–48; Luostarinen 1986, 76.

¹¹³ Luostarinen 1986, 89; Harle 2000, 88.

¹¹⁴ Chatterjee 2012, 100.

¹¹⁵ Chatterjee 2012, 90–91.

¹¹⁶ Luostarinen 1986, 117.

elokuvissa oli koominen sävy ja niissä leikiteltiin ajatuksella siitä, miten neuvostokansalainen voisi omaksua länsimaisen elämäntavan. Eräs tunnetuimmista tällaisista elokuvista on saksalaissyntyisen Ernst Lubitschinin kevyt komedia *Ninotchka* (1939), joka kertoo neuvostoliittolaisesta naisesta, joka suorittaessaan tehtävää Neuvostoliitolle Pariisissa tutustuu amerikkalaiseen mieheen ja omaksuu hiljalleen länsimaisen kulttuurin vaikutteita. Lopulta koko päähenkilön identiteetti muuttuu länsimaiseksi ja tämä hylkää entisen menneisyytensä osana Neuvostoliittoa jättäessään taakseen entisen elämänsä.¹¹⁷

Saksan hyökätessä kesällä 1941 Neuvostoliittoon maiden välinen Molotov-Ribbentrop-hyökkäämättömyyssopimus raukesi ja Neuvostoliitosta tuli samalla liittoutuneiden joukkojen merkittävin lisäys. Kommunistisen valtion läsnäolo demokratian puolesta taistelevien liittolaisten joukossa kuitenkin herätti epäluuloja, ja erityisesti Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa yleinen mielipide uudesta liittolaisesta oli herkkä. Valtioilla oli vielä tuoreessa muistissa Neuvostoliiton toiminta toisen maailmansodan alkupuolella, kun se hyökkäämättömyyssopimuksen turvin miehitti Baltian maat ja kävi talvisodan Suomen kanssa vuosien 1939 ja 1940 aikana.

Why We Fight -sarjan tekijät olivat siten haasteen edessä, kun heidän tehtävänä oli tuottaa jakso Neuvostoliitosta osana natsismin vastaista rintamaa. Tehtävä ei ollut helppo ohjaajille, kun ottaa huomioon Neuvostoliitossa vallinneen totalitaristisen yhteiskuntajärjestelmän, jota myös vihollisosapuolet edustivat ja joka oli täysi vastakohta Yhdysvaltojen edustaman demokraattisen ja vapaan maailman kanssa. Lisäksi vahva antikommunistinen ilmapiiri Yhdysvalloissa ja yleismaailmallinen pelko kommunismin kansainvälisistä vallankumoushuhuista muodostivat erityisen hankalan lähtöasetelman elokuvantekijöille.

Yhdysvalloissa Rooseveltin hallinto pyrki elokuvateollisuuden puolella vaikuttamaan tähän mielipiteeseen juuri muodostetun OWI:n avulla. OWI:ssa tiedettiin, että amerikkalaiset vieroksuivat kommunismia, mutta uutta liittolaista ei tullut väheksyä.¹¹⁸ Keskeistä oli, etteivät Neuvostoliittoa käsittelevät filmit ottaneet kriittistä kantaa kommunistisen järjestelmän rakentamisen ongelmiin ja kahden eri ideologiaa edustavan suurvallan väliseen liittolaissuhteeseen.¹¹⁹ Käytännössä tämä tarkoitti esimerkiksi sitä, että ohjaajien tuli tuottaa materiaalia, joka mahdollistaisi sympatiaa

¹¹⁷ Chatterjee 2012, 98–99.

¹¹⁸ The Government Information Manual for the Motion Picture Industry, osa III.

<<https://libraries.indiana.edu/collection-digital-archive-gimmpi>>

¹¹⁹ Ceplair & Englund 1983, 311

Neuvostoliitolle ja inhimillistäisi sen toimintaa, samalla peittäen Stalinin hallinnon vaikutteita.¹²⁰ Toimeksianto oli pragmaattinen osa suuremman mittakaavan politiikkaa Yhdysvalloissa, jonka tarkoituksena oli perustella kansalaisille uutta liittoa Neuvostoliiton kanssa. Ilmiö ei rajoittunut ainoastaan Yhdysvaltoihin, vaan myös muut liittoutuneet, kuten Iso-Britannia, harjoittivat samanlaista aktiivista liittolaiskuvan kohentamistyötä yhteisen vihollisen uhan alla.¹²¹ Kokonaisuudessaan tehtävänanto oli selkeä ja lopulta Neuvostoliittoa käsitellyt *Why We Fight* -sarjan viides jakso *The Battle of Russia* julkaistiin marraskuussa 1943, kun taistelut Neuvostoliitossa olivat jo päättyneet.

3.1.1 NEUVOSTOVALTIO JA -KANSAKUNTA FILMILLÄ

Kuten muut sarjan jaksot, *The Battle of Russia* on myös erittäin latautunut yleisön tunteisiin vetoava kokonaisuus, joka pyrkii jatkuvasti esittämään kohtauksiaan suurimmalla mahdollisella vaikutuksella. Vaikuttava selostus yhdistettynä venäläisen Dimitri Tiomkin tuottaman musiikkiraidan kanssa tarjoavat sensaatiomaisen katselukokemuksen aiheesta, joka perustuu toisen maailmansodan verisimpään konfliktiin, Hitlerin hyökkäykseen Neuvostoliittoon ja Stalingradin lopputaisteluun. Jakso on kokonaisuudessaan jaettu kahteen osaan, joista ensimmäinen keskittyy Neuvostoliiton valtiohistorian ja kansakunnan esittelyyn sekä itärintaman tilanteen kehittymiseen ennen Saksan hyökkäystä. Toinen jakso keskittyy taistelutapahtumien kuvauksiin ja operaation lopputuloksen käsittelyyn ja sen merkitykseen sodan kokonaistilanteen kannalta.

Kuvaa tehokkaasta ja kyvykkästä liittolaisesta pyritään rakentamaan heti jakson ensimmäisen osan ensisekunneilla, kun ruudulle ilmestyy sitaatteja merkittäviltä Yhdysvaltojen armeijan henkilöiltä, jotka ylistävät venäläisen kansan sotaponnisteluita.¹²² Eryityisesti huomio suunnataan jakson alussa Neuvostoliiton historialliseen puoleen korostamalla keisarillisen Venäjän ja sitä edeltäneen Novgorodin vuosisatojen päähän ulottuneita konflikteja eri valtioiden kanssa. Selostus esittää katsojalle, miten Saksan ja Neuvostoliiton ja näitä edeltäneiden valtiomuotojen välillä on vallinnut vuosisatoja kestänyt vihollisuussuhde, joka alkoi elokuvan mukaan Novgorodin ja Saksan ritarikunnan välillä vuonna 1242 käydyistä taisteluista.¹²³ Tämän kuvauksen tarkoituksena on luoda kuvaa periksiantamattomasta ja kokeneesta kansakunnasta, joka on selvinnyt lukuisista taisteluista

¹²⁰ Holmgren 2012, 105.

¹²¹ Chapman 1998, 218–219.

¹²² WWF V/1943, 00:25–01:15.

¹²³ WWF V/1943, 02:00–06:10.

700 vuoden ajanjaksosta nykypäivään saakka. Esitetty kuvaus vahvistaa Neuvostoliiton asemaa varteenotettavana liittolaisena, johon voi luottaa sodassa.

Elokuva pyrkii lisäksi lujittamaan käsitystä Saksan ja Neuvostoliiton pitkäaikaisesta vihollisuudesta, joka helpottaa katsojan asennoitumista osapuolia kohtaan. Tällaisen historiallisen vastakkainasettelun jatkuvuuden korostaminen on tehokas keino luoda viholliskuvia.¹²⁴ Viholliskuvien voimistaminen samalla helpottaa katsojia tunnistamaan sodan hyvänä pidetyn osapuolen, jonka puolelle asettua. Jakson esittämä historiallinen aikajana luo lopulta vaikutteen jatkumosta, jossa aikaisempien taisteluiden mukaisesti myös Hitlerin Saksan tappio tulisi olemaan väistämätön Neuvostoliittoa vastaan toisessa maailmansodassa.

On huomionarvoista, että katsojille esitetään nimenomaan sotatapahtumia, joissa Neuvostoliitto ja sen edeltäjät ovat esitettyinä puolustusrooleissa, eikä aggressiiviseen hyökkäyssotaan pyrkivinä osapuolina. Tämän historiallisen puolustussodankäynnin korostaminen sivuuttaa Neuvostoliiton ja sitä edeltäneiden valtiomuotojen muuta sotatoimintaa, jossa sillä on ollut toisenlainen rooli. Tästä syystä elokuva luonnollisesti sivuuttaa esimerkiksi Neuvostoliiton ja Saksan solmiman Molotov–Ribbentrop-sopimuksen toisen maailmansodan alussa. Sopimuksen salainen lisäpöytäkirja jakoi itä-Euroopan maat suurvaltojen etupiireihin, mikä mahdollisti Neuvostoliiton miehitysoperaation Puolan itäosissa sekä aluevaatimukset Baltian maille ja Suomelle. Neuvostoliiton yhteistoiminta Saksan kanssa ja siitä syntynyt voimapolitiikka itä-Euroopassa ei lopulta eronnut paljon Saksan ja Japanin toiminnasta sodan aikana. Liitto huolestutti länsimaita ja erityisesti Yhdysvallat pyrki estämään, ettei Neuvostoliitto lähentyisi samalla tavalla Japania sodan edetessä.¹²⁵

Merkittävään asemaan jakso tuntuu nostavan Neuvostoliiton tavallisen kansan ja sen luonteen, jota selvästi painotetaan enemmän valtiojohdon ja järjestelmän sijaan. Amerikkalaisen yleisön tuen voittaminen Neuvostoliitolle tuli onnistumaan todennäköisesti parhaiten esittämällä jaksossa mahdollisimman paljon asioita, joissa oli jotain tuttua ja tunnistettavaa ja johon tavalliset kansalaiset pystyivät samaistumaan. Ideologian ja Neuvostoliiton johdon esittäminen sen sijaan heikentäisi elokuvan vaikuttavuutta, eikä tästä syystä esimerkiksi kommunismia mainita missään muodossa koko jakson aikana. Saksan ja Neuvostoliiton välisestä taistelusta rakennetaan jaksossa kansalaisten sota, jossa tavallinen ja samaistuttava työtä tekevä kansa on joutunut puolustussotaan natsismia vastaan.

¹²⁴ Luostarinen 1986, 26.

¹²⁵ Gaddis 1978, 139.

Järjestelmän sijaan jakso suuntaa katsojan huomion aluksi Neuvostoliiton maantieteeseen, jonka esitetään maisemine ja luonnonrikkauksineen vastaavan läheisesti yhdysvaltalaisista maantiedettä. Valtion maantieteellistä suuruutta perustellaan visuaalisella kuvauksella, jossa Neuvostoliiton rajojen sisälle esitetään mahtuvan kolme Yhdysvaltaa.¹²⁶ Valtion luonnonrikkauksien esittely tehdään yksityiskohtaisesti ja huomionarvoista on se, miten Neuvostoliiton raaka-ainetuotannossa sen osuus koko maailman tuotannosta tuodaan selvästi ilmi visuaalisesti tilastoimalla, liittäen sen tiukasti mukaan keskeiseksi osaksi maailmantaloutta. Tuotannon näytetään tapahtuvan tehtaissa ja pelloilla, joissa työtä tekevät kansalaiset tuottavat eri maanosien luonnonvarojen mukaisia tuotteita, kuten esimerkiksi karjataloustuotteita tai puuvillaa Keski-Aasiassa tai metsätaloustuotteita maan pohjoisosien tiheissä metsiköissä.¹²⁷ Myös näissä esityksissä järjestelmän osuus sivuutetaan täysin, eikä esimerkiksi maatalouden kollektivisoinnista ja sen tuhoisista seurauksista kansalaisille puhuta lainkaan, vaan työtä tekevät nuoret ihmiset esitetään iloisina ja energisinä.¹²⁸

Amerikkalaisten ja venäläisten samankaltaisuutta tuodaan jaksossa esille runsaasti, mikä teemana helpottaa liittolaisuussuhteen omaksumista. Ajatusta yhtenäisestä valtiosta monien eri kansallisuuksien muodostamana kokonaisuutena kuvataan visuaalisesti samanlaisilla keinoilla, joita esiintyy vastaavanlaisessa kohtauksessa sarjan Yhdysvalloista kertovassa jaksossa. Selostus ja visuaalinen montaasi rakentuvat hyvin samanlaiseen kaavaan molempien maiden jaksoissa, joissa perusrakenteena on esittää erilaisia kansallisuuksia ja niihin liitettyjä kulttuurillisia stereotyyppisiä, kuten esimerkiksi itäslaavilaiset kasakat, joiden esitetään olevan taitavia hevostatsastajia.¹²⁹ Vaikka kohtauksessa esitellään monia eri Neuvostoliiton alueen kansallisuuksia tekemässä töitä monilla yhteiskunnan eri osa-alueilla, heitä yhdistää selostajan mukaan rakkaus kotimaataan kohtaan.¹³⁰ Tämä sama ajatus toistetaan myös samanlaisessa asiayhteydessä Yhdysvalloista kertovassa jaksossa, jossa monikansallinen väestö yhdistyy eroistaan huolimatta rakentamaan yhteistä kotimaata omien kykyjensä mukaan.¹³¹

Jakso rakentaa kuvauksellisilla valinnoillaan yksinkertaistettua kuvaa Neuvostoliiton historiallisesta taustasta ja kansakunnasta nostamalla esiin vain tiettyjä piirteitä, joista on mahdollista löytää

¹²⁶ WWF V/1943, 06:35.

¹²⁷ WWF V/1943, 07:00–08:40.

¹²⁸ WWF V/1943, 10:20.

¹²⁹ WWF V/1943, 09:45.

¹³⁰ WWF V/1943, 12:25–13:00.

¹³¹ WWF VII/1945, 08:15–09:30.

samankaltaisuuksia Yhdysvaltojen kanssa. Valikoituja piirteitä ei kuitenkaan käsitellä syvällisesti, vaan ainoastaan pintapuoliset havainnot esitetään katsojalle esimerkiksi yksiselitteisinä taulukoina, kuten jaksossa tehdään maantieteellisten ja taloudellisten tietojen esittelyissä. Myös kansalaisten arjesta ja työnteosta esitetään hetkittäisiä kiillotettuja kuvauksia, eikä viittauksia esimerkiksi Stalinin valtakauden aikana aloitetun maatalouden kollektivisoinnin vaikutuksiin ole havaittavissa.

Halu ylläpitää liittolaisen positiivista mielikuvaa on syy näille kuvausvalinnoille, ja amerikkalaisen yleisön oli todennäköisesti helppo samaistua esityksiin, kun niissä näytettiin riittävästi tuttuja ja tunnistettavia piirteitä molempien valtioiden välillä. Filmi onnistuu luomaan lopulta hyvin samaistuttavan vaikutuksen katsojalle vetoamalla esityksessään katsojien jo olemassa oleviin tunteisiin ja omiin aikaisempiin tietoihin ja kokemuksiin, mikä on kuvauksellisena valintana erityisen vaikuttava tehokeino elokuvissa, jotka pyrkivät vaikuttamaan katsojiinsa.¹³²

3.1.2 KANSAN HISTORIALLINEN VASTARINTA MIELIKUVIEN MUODOSTAJANA

Neuvostoliiton historian, maantieteen, talouden ja kansalaisten esittelyn jälkeen jakso keskittyy sotatapahtumien käsittelyyn, jossa hyvän liittolaisen kuvaa rakennetaan esittämällä, millainen vastustaja Saksa oli ennen sen hyökkäystä itään kesällä 1941. Saksan valloitetuilla Balkanin alueilla selostaja toteaa, miten sen kaikki sen omat sekä miehitettyjen alueiden voimavarat voitiin kohdistaa Moskovan valtaamiseen suuressa operaatiossa.¹³³ Vihollisesta tehdään voittamattoman oloinen este, josta puutteellisemmin koulutettu ja varusteltu venäläinen armeija ei voisi selviytyä. Visuaalisesti erilaisia sitaatteja ja sota-ajan lehtiartikkeleita esittelemällä katsojille luodaan kuva tilanteesta, joka oli venäläisten kannalta toivottoman oloinen saksalaisten nopean etenemisen takia.¹³⁴

Toivottomassa tilanteessa selostus kuitenkin yllätyksellisesti vaihtaa sävyä epätoivoisuudesta päättävyyteen, kun huomio suunnataan venäläisten kansalaisten vastarintaan. Selostaja toteaa, miten mittavista maantieteellisistä, taloudellisista ja sosiaalisista tappioista huolimatta venäläiset eivät lopeta vastarintaa.¹³⁵ Venäläisten harjoittama poltetun maan taktiikka esitetään samanaikaisesti nerokkaana ratkaisuna vihollista vastaan, johon esimerkiksi Puola tai Ranska ei sodan alussa

¹³² Kracauer 1960, 160–166.

¹³³ WWF V/1943, 19:55.

¹³⁴ WWF V/1943, 22:45–23:00.

¹³⁵ WWF V/1943, 23:30–24:10.

kyennyt.¹³⁶ Tämä rakentaa kuvaa kansasta, joka kykenee vaikeimmassakin tilanteessa äärimmäisiin ratkaisuihin pystyäkseen taistelemaan kotimaansa puolesta. Strategian toimivuus ja taistelun kohteena olevat maantieteelliset mittakaavat havainnollistetaan katsojalle Walt Disneyn tuottamalla karttakuva-animaatiolla¹³⁷, jota tekniikkana käytetään usein *Why We Fight* -sarjan jaksoissa tehokkaasti valtioiden voimasuhteiden esittelyssä.

Jakson ensimmäinen osa päättyy kertaukseen, jonka tehtävänä on perustella katsojalle, miksi Neuvostoliitto on varteenotettava osapuoli maailmansodassa. Kohtauksesta huomaa, miten elokuvan valmistajat ovat pysyneet koko jaksoa leimanneessa teemassa, joka korostaa venäläisen armeijan arvopohjaista halua taistella kotimaansa puolesta sivuuttaen samalla poliittisen ja ideologisen sisällön. Nimenomaan kansakunnan sitkeää luonnetta sietämättömissä olosuhteissa halutaan painottaa valtiojohdon ja sen toiminnan kustannuksella, koska se vetoaa tehokkaammin katsojan tunteisiin. Tätä ilmiötä kuvastaa osuvasti sanonta ”kenraalit voittavat sotaretkiä – kansat sotia”, jota selostaja korostaa perustellessaan, miksi kurinalainen ja voittamattomaksi kuvailtu Saksan armeija ei kyennyt miehittämään Moskovaa nopeasti taisteluiden alettua.¹³⁸

Jakson toinen osa sisältää suurimman osan koko jakson taistelukuvauksista ja sen tehtävänä on lujittaa ensimmäisessä osassa painotettua teemaa venäläisen armeijan taistelijaluonteesta ja periksiantamattomuudesta, mikä on tärkeä osa tehokkaan liittolaiskuvan rakentamisessa. Tavallisen siviiliväestön kerrotaan myös osallistuvan sotaan ja mielenkiintoisesti tämän esitetään tapahtuvan erityisesti rukoilemalla kirkoissa voitosta miehittäjiä vastaan.¹³⁹ Neuvostokansalaisten hengellisen elämäntavan korostaminen lisäsi siteitä tavalliseen amerikkalaiseen katsojakuntaan, josta monille hengellinen elämä oli myös olennainen osa arkea. Neuvostoliiton tapauksessa on kuitenkin huomionarvoista, että ideologisista syistä eri uskontokuntien toimintaa rajoitettiin huomattavasti valtionjohdon toimesta, erityisesti Stalinin valtakauden aikana.¹⁴⁰ Uskonnollisuuden korostaminen tästä huolimatta on selvä valinta elokuvan valmistajilta lisätä samaistuttavia piirteitä venäläisten ja amerikkalaisten välillä.

¹³⁶ WWF V/1943, 25:00–25:45, 31:10–32:05.

¹³⁷ Disney tuotti sotavuosina valtion sotapropagandakäyttöön monia animaatioelokuvia ja -kohtauksia. Cooper 2014, 333–351.

¹³⁸ WWF V/1943, 29:10.

¹³⁹ WWF V/1943, 01:55–02:10.

¹⁴⁰ Ramet 1993, 13–15.

Taistelukuvauksien lisääntyessä katsojan huomio suunnataan sodan väkivaltaiseen puoleen, jossa korostetaan lähinnä saksalaisten sotilaiden aiheuttamaa tuhoa. Samalla jakso esittää venäläisen siviiliväestön ahdingon tuhoutuneiden kaupunkien keskellä, joka toimii vastakohtana sodan osapuolten välillä.¹⁴¹ Capra hyödynsi ohjaajauransa aikana aikalaisten uusimpia leikkaustekniikoita elokuvissaan, joiden ansiosta hän pystyi visuaalisesti esittämään elokuvien ydinasioita välittömästi ja täsmällisesti katsojilleen.¹⁴² Myös venäläisen väestön ja saksalaisten sotilaiden välille luodaan rinnakkaisleikkauksella visuaalisesti kontrasti, joka esittää saksalaiset sotaa lietsovina raakalaisina ja venäläiset rauhanomaisina sodan uhreina.

On huomionarvoista, että tässä kohtaa jaksoa venäläisten sotilaiden vastarintaa ei esitetä, vaan huomio suunnataan saksalaisten hyökkäyksiin siviiliväestöä kohtaan. Tämä luo elokuvan valmistajille vaikuttavan propagandavälineen, joka epäinhimillistää saksalaiset sotilaat ja tuottaa sympatiaa venäläisiä kohtaan. Erityisesti kuolleiden naisten ja lapsien yksityiskohtainen esittäminen saksalaissotilaiden pahoinpitelemänä ja murhaamina vahvistaa tätä vaikutusta.¹⁴³ Tällainen kuvaus oli aikalaiskontekstissa poikkeuksellista, koska Yhdysvaltojen elokuvien tuotantosäätiön sensuuri kielsi elokuvayhtiöitä esittämästä filmeissään kuolleita ihmisiä ja muuta äärimmäisen väkivaltaista sisältöä.¹⁴⁴

Kuvaukset siviiliväestön selviytymisestä pitkittyneen sodan keskellä asettuvat hyvin koko jakson molempia osia kattavaan teemaan sitkeän kansakunnan taistelusta natsismia vastaan. Siviilien kuvauksien osuus huipentuu Leningradin piiritykseen, joka oli osa saksalaisten hyökkäyksien sotilasoperaatioita, jossa Leningradin kaupungin yhteydet muuhun Neuvostoliittoon katkaistiin saarrolla vuosien 1941 ja 1944 välisenä aikana.¹⁴⁵ Vihollisen pommitusten intensiivisyyden lisääntyessä siviiliväestön kerrotaan ja näytetään tekevän yhä enemmän töitä kaupungin pelastamiseksi miehitykseltä.¹⁴⁶ Kuvaukset siviilien työskentelystä ammustehtailla pommitusten keskellä yhdistävät tavalliset kansalaiset venäläisen armeijan sotilasidentiteetin osaksi, mikä voimistaa näkemystä yhtenäisestä kansakunnasta, joka puolustaa kotimaataan kaikin keinoin. Mielenkiintoisesti venäläisten siviilien selviytymistaistelu rinnastetaan myös Iso-Britannian ja muiden länsimaiden siviileihin kohdistuneisiin sotatapahtumiin, johon selostaja tekee myös jaksossa

¹⁴¹ WWF V/1943, 07:55–08:10.

¹⁴² Poague 1975, 113; M. German 1990, 241.

¹⁴³ WWF V/1943, 10.00–11:00.

¹⁴⁴ Holmgren 2012, 116.

¹⁴⁵ Kirschenbaum 2006, 2–3.

¹⁴⁶ WWF V/1943, 21:00–21:40.

viittauksen.¹⁴⁷ Väite luo entistä voimakkaamman vaikutelman Neuvostoliitosta osana filmisarjan esittämää yhtenäistä länsimaiden ”vapaan maailman” rintamaa.

On mielenkiintoista, miten paljon filmi kokonaisuudessaan näyttää ja mitä asioita se jättää sanomatta Neuvostoliitosta saadakseen muodostettua yhdenmukaisen sanoman Yhdysvaltojen uudesta liittolaisesta. Ilmiö todistaa, miten aikaissidottu *Battle of Russia* oikeastaan on kulttuurin tuotteena, kun huomioi, miten nopeasti toisen maailmansodan jälkeen Neuvostoliiton ja Yhdysvaltojen välit viilentyivät. Tämä tarkoittaa myös, että filmiä tulee katsoa ja arvostella tarkasti sen kontekstiin sidottuna.

Filmin toistuvana teemana toimii tavallisen kansan sota saksalaisten siihen asti voittamattomana pidettyä armeijaa vastaan. Keskeistä on korostaa nimenomaan Neuvostoliiton kansan taistelua, eikä sen ympäröimää politiikkaa. Kommunistien ideologiset tavoitteet pidetään poissa filmin narratiivista ja vain muutamia sekunteja ruudulla ollessaan järjestelmän johtaja Josif Stalin esitetään eräänlaisena Rooseveltin kaltaisena isähahmona venäläisille puheissaan sodan alkamisesta. Sodan päätös esitetään myös kansalaisten voitonjuhlanä, eikä niinkään Stalinin voittonä. Jakso rakentaa näin kuvaa rauhanomaisesta ja edistyneestä Neuvostoliitosta, jolla on oma paikkansa länsimaiden valtioiden välisessä liitossa, sen totalitaristisesta hallinnosta huolimatta.

Vaikuttaa siltä, että elokuvan valmistajat tiesivät tarkasti, millaisilla kuvauksilla Neuvostoliiton kaltaisesta valtiosta voitiin tehdä ymmärrettävä tavalliselle amerikkalaiselle. Kansallisen selviytymistarinan ja perhe-elämään liittyvien arvojen korostaminen on paljon tehokkaampi keino vaikuttaa katsojan tunteisiin verrattuna esimerkiksi siihen, että pitäisi väkisin esittää Neuvostoliiton puna-armeijan länteen suuntaavaa marssia hyvänlaatuisena ilmiönä. Lisäksi siviilien kohtaloiden esittäminen on varma tapa vedota katsojan empatiakykyyn, joka ylittää helposti ideologiset rajat kommunismin ja porvarillisen demokraattisten arvojen välillä. Näin jakso luo kuvan Neuvostoliitosta, jossa oli riittävästi tuttuja ja tunnistettavia asioita, joihin tavalliset amerikkalaiset pystyivät samaistumaan. Samalla myös kuva varteenotettavasta liittolaisesta täydentyi ja tämä loi vastavoiman aikalaisten yleiseurooppalaiselle mielikuvalle toiseutetusta Neuvostoliitosta, joka edusti laajentumishaluista Itä-Eurooppalaista ”paha”.¹⁴⁸

¹⁴⁷ WWF V/1943, 17:30.

¹⁴⁸ Harle 2000, 68.

3.2 ISO-BRITANNIA – EUROOPAN VAPAUDEN PORTINVARTIJA

Iso-Britannialla oli merkittävä rooli toisen maailmansodan tapahtumienkulussa. Saarivaltio oli viimeinen este Hitlerin suunnitelmissa kukistaa Länsi-Euroopan vastarinta, kun Saksa oli vuoden 1940 kesään mennessä miehittänyt länsirintamalla Ranskan, Belgian, Tanskan ja Norjan. Saksan nopea salamasota oli yllättänyt liittoutuneiden valtiot sodan alkupuolella, eikä suunnitelma sodan pitkittämisestä Saksaa vastaan ja sen raaka-aine- ja elintarvikeketjujen katkaisemisesta onnistunut. Vuoden 1940 kesään mennessä Iso-Britannia huomasi olevansa yksin Hitlerin Saksaa vastaan, kun Ranskan puolustus oli äkillisesti romahtanut ja valtio oli miehitetty.¹⁴⁹

Ranskan tappion muodostama tilanne merkitsi Britannialle vaikeaa asemaa, koska sillä oli enää hyvin rajoitetusti aikaa valmistautua ja aseistautua sotaan.¹⁵⁰ Britannian varustautumista tulevaan sotaan heikensi myös Ranskan pohjoisrannikolla sijaitsevan Dunkirkin tapahtumat kesällä 1940, jossa britit onnistuivat evakuoimaan noin 336 000 sotilasta, mutta jättivät jälkeensä valtavat määrät käyttökelpoista sotakalustoa, jota olisi tarvittu puolustautumiseen tulevia hyökkäyksiä vastaan.¹⁵¹ Sen sijaan Saksa oli suurten miehittämien alueidensa kautta saanut valtavasti lisää resursseja sotateollisuutensa kiihdyttämiseksi.

Asetelma tarjosi heikon lähtötilanteen Iso-Britannian puolustukselle ja saarivaltio oli todellisen altavastaajan asemassa Dunkirkin tapahtumien jälkeen voimatasapainon kallistuessa Saksan eduksi. *Why We Fight* -sarjan neljäs jakso *The Battle of Britain* jatkaa näiden tapahtumien jälkeistä aikaa käsittelemällä Britannian ja Saksan välistä ilmasotaa vuoden 1940 kesän ja syksyn välisenä aikana. Taistelu oli ratkaisevassa asemassa koko Britannian kohtalon kannalta, sillä Saksan voittaessa taistelun ilmatilan hallinnasta olisi Britannia ollut täysin haavoittuvainen maihinnousulle ja maahyökkäyksille saksalaisten lentokoneiden suojelemina. Britannia kuitenkin voitti heikoista lähtöasetelmistaan huolimatta Saksan ilmataisteluissa, mikä lopulta katkaisi Hitlerin suunnitelmat nopeasta valloituksesta ja toi ensimmäisen käännekohdan toisen maailmansodan tapahtumien kulkuun. Britanniaa käsittelevän jakson ilmestyttyä voiton vahvistumisen jälkeen filmin valmistajilla oli erinomainen tilaisuus luoda taistelusta todellinen altavastaajan mahdottomasta voitosta kertova narratiivi, joka vahvistaisi Britannian liittolaiskuvaa merkittävästi.

¹⁴⁹ McKercher 1999, 288.

¹⁵⁰ Fennell 2019, 99, 115.

¹⁵¹ Summerfield 2010, 788–789; Fennell 2019, 107.

3.2.1 DEMOKRATIAN PUOLUSTAJAN RAKENTAMINEN VALKOKANKAALLA

Ennen toisen maailmansodan liittolaisuutta brittiläisistä hahmoista oli amerikkalaisessa elokuvakulttuurissa tehty tietynlaisia ominaisuuksiltaan, ja kuvaukset usein korostivat piirteitä liittyen stereotyyppisiin kansallisiin ominaisuuksiin, kuten hienostelevaan ja yläluokkaiseen elämäntapaan.¹⁵² Irlantilaiset hahmot sekä Irlannin ja Iso-Britannian väliseen itsenäisyyskamppailuun pohjautuneet narratiivit herättivät elokuvissa myös mielenkiintoa, koska niissä oli tuttuja piirteitä Yhdysvaltojen menneisyydestä siirtokuntien aikakaudelta ennen itsenäistymistä. Sodan alettua kansallinen pakottava tilanne käänsi Yhdysvalloissa tuotetut esitykset brittiläisistä uuteen suuntaan, jonka tavoitteena oli tehdä liittolaisesta mahdollisimman samaistuttavia ja vetovoimaisia kuvauksia elokuvissa.¹⁵³ Myös *The Battle of Britain* osallistuu tähän tehtävään keskittymällä luomaan kuvaa kyvykkäästä liittolaisesta, joka pystyy taistelemaan vaikeissa olosuhteissa ylivoimaista vihollista vastaan.

Jakson alkupuoli perustuu Saksan ja Iso-Britannian välisen voimatasapainon esittelyyn ennen varsinaisten ilmataisteluiden alkamista. Hyödyntämällä visuaalisia karttakuva-animaatioita, jakso esittelee tilanteen mahdottomuutta katsojalle. Jakson alustuksen aikana selostus kertoo, miten ”Wyomingin osavaltiota pienemmän kokoinen saarivaltio” joutuu kohtaamaan Hitlerin Saksan, joka on vahvistunut huomattavasti sen miehittämien valtioiden antamien resurssien ansiosta.¹⁵⁴ Taisteluiden merkittävyyttä ei perustella pelkästään karttojen ja sotasuunnitelmien voimin, vaan myös selostuksella, joka toteaa lopputuloksen ”määrittelevän seuraavan tuhannen vuoden historian”.¹⁵⁵ Iso-Britannian asemaa toisen maailmansodan tapahtumissa korostetaan näin voimakkaasti ja sille luodaan eräänlaisen Euroopan portinvartijan rooli Saksan edustamaa ”orjuuttavaa” voimaa vastaan.

Yhdysvaltojen sota-ajan politiikassa Iso-Britannian tukeminen oli ensiarvoisen tärkeää, koska Roosevelt tahtoi välttää Saksan hallitseman Euroopan syntymisen, joka olisi ollut valtion strategisille

¹⁵² Kracauer 2012 (1949), 85.

¹⁵³ Kracauer 2012 (1949), 88.

¹⁵⁴ WWF IV/1943, 01:55–02:30.

¹⁵⁵ WWF IV/1943, 03:05.

intresseille haitallista.¹⁵⁶ Ennen sotaa OWI:n suorittamissa mielipidetutkimuksissa ilmeni, että käsitykset Iso-Britanniasta olivat kriittisiä sen imperialistisen menneisyyden ja muiden yhteiskunnallisten ja historiallisten elementtien takia.¹⁵⁷ Yleinen ilmapiiri alkoi kuitenkin kääntyä Iso-Britannian tukemisen puoleen Hitlerin voimapolitiikan kärjistyttyä Euroopassa vuoden 1940 aikana. Tuen piti kuitenkin tapahtua lähinnä materiaalisena ja moraalisenä, koska Yhdysvallat näki kansallisena intressinä edelleen, että Iso-Britannia taistelisi Saksaa vastaan Yhdysvaltojen sijaan.¹⁵⁸ Tilanteen merkittävyyttä korostetaan erikseen sarjassa kartta-animaatiolla, jossa esitellään, mitä seurauksia Iso-Britannian tappiosta olisi Yhdysvalloille, jonka näytetään ajautuvan saarretuksi akselivaltojen ympäröidessä Yhdysvallat merireittejä pitkin.¹⁵⁹

Elokuvatutkimuksen professori James Chapman on argumentoinut, että Iso-Britannian toisen maailmansodan sotakokemukset ovat ajan myötä saaneet maineen myyttisestä kansan sodasta, jossa yhteiskunnallisten rajojen murtuminen ja kansallinen yhdentymisen johtivat menestyksekkääseen puolustukseen ylivoimaisen vihollisen edessä. Tätä mielikuvaa rakennettiin erityisesti propagandaelokuvissa, joiden pääasiallisena teemana oli edistää demokratian kuvaa kansallisen koheesion ja sosiaalisen muutoksen moottorina.¹⁶⁰ *The Battle of Britain* liittyy myös kiinteästi tähän aikalaistraditioon tavoissa, joilla Iso-Britannian sotakokemuksia esitetään kyseisessä filmissä. Jakso koostuu taistelukupvauksista sekä ilmassa että maassa, keskittyen erityisesti brittiläislentäjien sekä tavallisten kansalaisten näkökulmiin. Poliitikka ja valtionjohdon toiminta sen sijaan pidetään sivussa ja ainoastaan Churchill esiintyy hetkittäisissä kohtauksissa eräänlaisen demokratian puolestapuhujan ja Iso-Britannian kansanisän roolissa. Tavalliset sotilaat ja kansalaiset muodostavat jaksossa siten yhtenäisen taistelevan kansanrintaman, jonka taustalla on vahva tahto puolustaa kotimaata.

Jakson alkuosio keskittyy Iso-Britannian kuninkaallisen ilmavoimien (RAF) menestyksekkäisiin ilmataistelukupvauksiin Saksaa vastaan, ja loppuosa keskittyy Saksan suorittamiin Lontoon pommituksiin siviiliväestön näkökulmasta. Liittolaiskuva rakentuu siten kahden elementin varaan, jossa keskiössä ovat tavalliset kansalaiset ja armeijan sotilaat. Nämä valinnat ohjaavat jaksoa käsittelemään taisteluita kansalaisten sotana, jossa jokaisen ihmisen panoksella voi olla ratkaiseva merkitys taisteluiden lopputuloksen kannalta. Hitlerin kerrotaan selostajan mukaan olevan ihmeissään, miksi Iso-Britannian kansa taistelee loppuun asti ylivoimaista vihollista vastaan.

¹⁵⁶ McKercher 1999, 280–281.

¹⁵⁷ The Government Information Manual for the Motion Picture Industry, osa III.
<<https://libraries.indiana.edu/collection-digital-archive-gimmpi>>

¹⁵⁸ McKercher 1999, 285–286, 294–294.

¹⁵⁹ WWF IV/1943, 04:45.

¹⁶⁰ Chapman 1998, 161.

Vastaukseksi annetaan kansalaisten taistelutahto, jota ylläpitää vahva tahto säilyttää vapaa demokraattinen yhteiskuntajärjestelmä.¹⁶¹ Demokratiasta tehdään näin yhtenäisyyttä edistävä arvo filmissä, josta brittiläiset eivät luovu ilman taistelua.

Demokratia on filmin narratiivissa siten syy, miksi brittiläiset taistelevat, ja elokuvan valmistajat sitovat jakson sisällön koko *Why We Fight* -sarjan ydinajatukseseen siitä, miksi myös amerikkalaisten tuli taistella toisessa maailmansodassa. Iso-Britanniasta esitetty kuvaus rakentuu demokratian ja vapauden puolustuksen teemoihin ja tämä sidotaan tiukasti valtion kansalliseen identiteettiin. Saksan ja totalitarismin uhka tarjoaa täyden kontrastin näille lähtökohdille, jolloin jaksoon syntyy kamppailu hyvän ja pahan välillä. Jakso ikään kuin edustaa näin koko *Why We Fight* -sarjan ydintemaa pienoiskoossa, jossa globaalien mittakaavan konflikti on tiivistetty kahden vastakkaisia ideologioita edustavien valtioiden välille.

3.2.2 MONIKERROKSIINEN KANSANRINTAMA VOITON MAHDOLLISATAJANA

Valtioiden alaisina elävistä siviileistä ja sotilaista tehdyt esitykset toimivat yhteiskuntajärjestelmiensä tavoin myös ideologioiden asettamissa raameissa. Iso-Britannian vapaat kansalaiset esitetään inhimillisinä ja persoonallisina yksilöinä, jotka puolustavat omien parhaiden kykyjensä mukaisesti kotimaataan. Yhdysvalloissa tärkeinä pidetyt vapauden, yksilöllisyyden ja ahkeran työnteon arvot liitetään luonteenomaisina piirteinä brittiläisiin, mikä lisää kansojen välisiä samaistuttavia piirteitä sekä filmin vaikuttavuutta amerikkalaisyleisölle. Tämä tapahtuu varsin saumattomasti, eikä erillisiä perusteluita tarvitse filmissä esittää tavoilla, kuten Neuvostoliiton liittolaisuutta perusteltaessa. Syynä yhdenmukaisuuteen on Yhdysvaltojen ja Iso-Britannian pitkäaikainen läheinen suhde, joka on perustunut maiden välisiin yhteisiin historiallisiin kokemuksiin, poliittisiin näkemyksiin ja kieleen.¹⁶²

Ilmiön voi sarjassa huomata siitä, miten tavallisia kansalaisia nostetaan sankarin rooliin, vaikka he eivät toimitakaan sotilastehtävissä. Esimerkiksi Lontoon suurpommitusten aikana jouluna 1940 paikallisen palokunnan palomiehet esitetään sankareina, jotka onnistuvat tuhoutuneesta vesijärjestelmästä huolimatta suoriutumaan sammutustehtävistään kekseliäiden ratkaisujensa ansiosta.¹⁶³ Myös tavallinen tehdastyöntekijä saa filmissä ylistystä tehdessään lähes kellon ympäri

¹⁶¹ WWF IV/1943, 23:30–23:50.

¹⁶² Kracauer 2012 (1949), 85.

¹⁶³ WWF IV/ 1943, 47:15–47:35.

töitä, jättämättä asemaansa edes vihollisen pommiuhan alla.¹⁶⁴ Työntekijät nostetaan myös samalle tasolle armeijan sotilaiden kanssa, kun selostaja toteaa, miten työpöydän ääressä pystyttiin saavuttamaan yhtä tehokkaita tuloksia, kuin kiväärillä.¹⁶⁵ On myös huomionarvoista, miten naisten itsenäinen työnteko miehisissä tehdastöissä tuodaan jaksossa erikseen esille.¹⁶⁶ Kuvaus noudattaa aikalaistrendiä OWI:n hallinnoimassa Hollywoodissa, jossa kannustettiin naisia menemään töihin sota-aikana ylistämällä naisten työntekoa ja esittämällä tuotetuissa elokuvissa esimerkillisiä kuvauksia ahkerista naistyöntekijöistä.¹⁶⁷ Tällaiset kuvaukset vahvistavat rakennettua mielikuvaa yhtenäisestä taistelevasta kansasta, oli sitten kyseessä ilmavoimien pilotti tai teollisuusalueiden tehdastyöläinen.

The Battle of Britain sisältää poikkeuksellisen paljon viihteellisiä kuvauksia sen vakavasta aiheesta huolimatta, ja usein tällaiset kohtaukset liittyvät brittisiviilien selviytymiseen Saksan hyökkäyksien aikana. Toistuvana teemana korostuu brittien nokkeluus ja rento asenne, joka toimii kontrastina Saksan edustamalle aggressiolle. Katsoja eläytyy brittiläisten kokemuksiin, kun kuvaukset ovat hyvin yksilölliseskeisiä ja inhimillisiä, ja esitetyt hahmot ovat humoristisia ja samaistuttavia luonteiltaan. Samalla kuvaustapa myös kasvattaa etäisyyttä inhimillisen brittiläisen ja mekaanisena koetun ilmeettömän saksalaisen kanssa, jolloin liittolaisen ja vihollisen välisen erilaisuuden tunnistaminen helpottuu.

Tätä ilmiötä kuvaa erinomaisesti eräs kohtaus, joka sijoittuu saksalaisten suorittaman Lontoon suurpommitusten aikaan. Kohtauksessa on kaksi brittimiestä, jotka suorittavat korjaustöitä pommituksen seurauksena tuhoutuneissa raunioissa, kunnes he kuulevat saksalaisten pommikoneiden lähestyvän heidän sijaintiaan. Heidän ei näytetä pelkäävän pommiuhkaa, vaan enemmänkin pitävän sitä tuttuna asiana, johon he ovat jo tottuneet. Iskun jälkeen toinen heistä nousee esiin ja kävelee raunioista vahingoittumattomana kypärä huolettomasti kädessään ja toteaa humoristiseen sävyyn, että selvisi hyökkäyksestä pitämällä vain sormiaan ristissä.¹⁶⁸ Kohtaus luo keventävän hetken vakavan sisällön vastapainoksi ja luo persoonallisen katsauksen brittiläisiin, johon katsoja voi samaistua.

Myös brittisotilaita käsitellessä sarja antaa heille persoonallisen ja yksilöllisen kuvauksen, jossa korostuu erityisesti RAF-taistelulentäjien tehokkuus ja kyky suoriutua vaativimmista

¹⁶⁴ WWF IV/1943, 09:00–09:30, 21:50–22:10.

¹⁶⁵ WWF IV/1943, 44:35–44:45.

¹⁶⁶ WWF IV/1943, 08:35–09:15, 09:30–09:45.

¹⁶⁷ Foner 1998, 230–231.

¹⁶⁸ WWF IV/1943, 32:20–33:05.

taistelutehtävistä, menettämättä kuitenkaan rentoa asennettaan. Eräissä kohtauksessa esimerkiksi RAF-pilotit palaavat ilmataisteluoperaatiosta, jonka jälkeen heiltä haastatellaan taistelunkulusta. Eräs pilotti esiintyy ikään kuin hän olisi palaamassa tavalliselta työvuorolta, eikä oikeastaan muista tarkalleen, kuinka monta saksalaiskonetta hän ampui alas. Toinen pilotti kertoo ”nauttineensa juhlista” ja luettelee tarkasti, minkä mallisia koneita hän ampui alas taistelun aikana.¹⁶⁹ Molempien kohtauksissa vallitsee kevyt tunnelma ja pilotit hymyilevät eivätkä näytä mitään väsymyksen merkkejä, vaikka he juuri palasivat erittäin vaarallisesta sotaoperaatiosta.

Kuvaukset brittisiviileistä ja -sotilaista toimivat täydellisinä kontrasteina saksalaisten olemukseen jaksossa. Yksilön rooli eritoten toimii vahvana vastakohtana filmissä Saksan kasvottomalle sotavoimalle. Saksalaissotilaat esitetään korvattavana massana, joka on lähinnä mekaaninen osa sotakoneistoa, eikä siinä ole mitään inhimillisiä piirteitä. Tämä ilmenee hyvin ilmataistelukohtauksissa, jotka käsittelevät alas ammuttujen kohtaloita. Esimerkiksi brittiläiskoneiden pudotessa pelastajat tekevät kaikkensa, jotta ”koulutetut arvokkaat ihmiset” saadaan pelastettua. Saksalaisten vastaavissa kuvauksissa sen sijaan selostaja kertoo synkän musiikin kanssa, miten pilotit menetettiin ikuisesti.¹⁷⁰ Samassa kohtauksessa näytetään väsyneitä ja synkänoloisia saksalaissotilaita ja videomateriaalia kurjista olosuhteista vankileireiltä, luoden mielikuvan mielivaltaisesta sotakoneistosta, jossa sotilaiden yksilöllisyys riisutaan ja omat toimintamahdollisuudet poistetaan.

Saksalaisten parempi varustelutaso ja järjestäytynyt toiminta tuodaan jatkuvasti esille sarjassa, mutta asiaa käytetään lähinnä brittiläisten menestyksekkään altavastajaan aseman vahvistamiseen. Mahdottomalta tuntuvaa voimatasapainoa tasapainotetaan selostuksen ja musiikin tehokkaalla yhdistelmällä, johon usein liittyy myös humoristisia ilmauksia saksalaisten hyökkäysten epäonnistumisista heikommin valmistautunutta Britannia vastaan. Esimerkiksi Saksan ensimmäisten ilmahyökkäyksien epäonnistuttua sarjassa kerrotaan, miten Saksan ilmavoimien Luftwaffen ylikomentaja Hermann Göring joutui miettimään uudelleen strategiaansa. Göringin kerrotaan päättäneen uudesta strategiasta, jossa ilmaan komennettaisiin vähemmän pommikoneita ja enemmän hävittäjiä. Selostus toteaa tähän pienen tauon jälkeen, ettei kyseessä ollut uusi strategia, vaan Saksalla oli vähemmän pommikoneita lähetettävänä, viitaten epäsuorasti Iso-Britannian menestyksekkäisiin taisteluihin.¹⁷¹ Iso-Britannian menestystä ilmataisteluissa havainnollistetaan lopulta katsojalle

¹⁶⁹ WWF IV/1943, 22:45–23:10.

¹⁷⁰ WWF IV/1943, 18:10–18:15.

¹⁷¹ WWF IV/1943, 19:20–19:50.

erilaisilla animoiduilla tilastoilla, joissa kerrotaan saksalaisten suorittamien hyökkäysoperaatioiden, menetettyjen lentokoneiden, sekä pelastettujen brittipilottien lukumääristä.¹⁷²

Iso-Britannian menestykset johtavat lopulta Saksan häviöön ilmaherruudesta, mikä merkitsee Saksan tappiota saarivaltion valloitus suunnitelmissa. Sarja julistaa tämän voitoksi demokratian puolesta, ja pääministeri Churchillin näytetään kävelevän katua pitkin iloitsevan ihmisväkijoukon saattamana ja tämän voi tulkita eräänlaisena demokratian voiton symbolisena kuvauksena.¹⁷³ Iso-Britannia oli voittanut vihollisen, joka oli sodan alussa nopeasti miehittänyt useita valtioita murskaavalla ylivoimalla ja kasvattanut samalla omaa sotilaallista voimaa entisestään. Toinen merkittävä tehtävä jakson loppupuolen kuvauksilla onkin esitellä katsojille, miten saksalaisten voittamattomuuden myytti oli nyt murrettu. Tämä vetoaa katsojaan luomalla toivon tunteen vihollisen tulevasta kukistumisesta ja demokratian voitosta.

Iso-Britannia edustaa jaksossa demokratian voittoa ja sen kansalaiset tuovat kuvauksien kautta käytännössä esille, mihin vapaa ja demokraattisille arvoille omistautunut kansa kykenee mahdollisilta tuntuissa olosuhteissa. Sarjan esittämän liittolaiskuvan kannalta tämä oli merkittävää, koska se antoi Iso-Britannialle hyvin samanlaisen kansallisen arvopohjan ja identiteetin, kuin Yhdysvalloissa. Jos Iso-Britannian kansalaiset kykenivät puolustamaan demokratiaa ja vapauksiaan vaikeista olosuhteista huolimatta, myös filmin katsojat amerikkalaiset pystyisivät samaan ja tässä sanomassa piilee jakson vaikuttava voima.

3.3 KIINAN TASAVALTA – AASIAN KONFLIKTIN KESKIPISTE

Kiinan tasavallan rooli toisessa maailmansodassa on enemmän tuntematon aihe, koska näkyvimmit konfliktit käytiin Euroopan maaperällä. Kiina oli ensimmäinen valtio, joka tuli osallistumaan myöhemmin toiseksi maailmansodaksi eskaloituvaan konfliktiin jo vuonna 1931, kun imperialistinen Japani aloitti laajentumispyrkimyksen Kiinan mantereeseen pohjoisosassa sijaitsevassa Mantšuriassa. Yhdysvaltojen antama tuki Kiinalle oli vielä vähäistä 1930-luvulla, mutta valtioista tuli läheiset liittolaiset Yhdysvaltoihin kohdistetun Japanin suorittaman hyökkäyksen jälkeen vuoden 1941

¹⁷² WWF IV/1943, 23:10–23:25.

¹⁷³ WWF IV/1943, 49:20.

loppupuolella. Valtioille oli olemassa yhteinen vihollinen, mikä merkitsi sota-ajan yhteistyön tiivistymistä.

Liittolaisuussuhde vieraan valtion kanssa synnytti myös tarpeen Kiinaa kannattavan propagandistisen sisällön tuotantoon ja levittämiseen, jota ilmeni kuvien ja sanomalehtiartikkeleiden lisäksi myös elokuvien välityksellä. *Why We Fight* -sarjassa Kiinalle on omistettu kokonainen yksittäinen jakso *The Battle of China (1944)*, jossa halutaan tuoda katsojalle ilmi Kiinan merkittävä asema Yhdysvaltojen liittolaisena sekä osana toisen maailman tapahtumia. Tässä kappaleessa tarkastelen Kiinasta rakennettua liittolaiskuvaa sekä sarjan käyttämiä keinoja, joiden kautta se esittää sen liittolaiskuvaa rakentavia kuvauksia. Kiinasta esitetty kuvaus rakentuu pääasiallisesti kahdesta olennaisesta teemasta, joista ensimmäiseksi käsittelen Kiinan kohtaaman vihollisen Japanin merkitystä liittolaiskuvan rakentamisessa. Tämän jälkeen tarkastelen, millä tavoilla jaksossa Kiina ja kiinalaiset sidotaan osaksi länsimaalaista rintamaa ja demokraattista maailmankuvaa.

3.3.1 VIHOLLISEN MERKITYS MIELIKUVATYÖSSÄ

OWI:n elokuvateollisuudelle antamassa ohjeistuksessa lukee erikseen, miten amerikkalaisväestön tietämys Kiinasta ja sen nousevasta asemasta maailmanpolitiikassa on kyselyiden mukaan puutteellista.¹⁷⁴ Tämä tieto selittää, miksi Kiinaa käsittelevän jakson sisällön rakenne muistuttaa piirteiltään Neuvostoliiton jaksoa, jonka keskiössä on myös tavoite luoda vieraasta valtiosta tutumpi esittämällä katsojille mahdollisimman monta samaistuttavaa ja tunnistettavaa piirrettä suhteessa amerikkalaiseen maailmankuvaan. Jakson alkuosan narratiivi koostuu tästä syystä erityisesti Kiinan historian, maantieteellisten faktojen ja kansakunnan esittelyistä. Selostus esittelee katsojalle esimerkiksi Kiinan monimuotoisuutta ja luonnonrikkauksia, sen kansakunnan kulttuuria ja innovaatioita sekä yhteiskunnallista kehitystä vuosituhansien aikana.¹⁷⁵ Esitys kokonaisuutena luo kuvan Kiinasta valtiona, jolla on ollut merkittävä edistävä vaikutus koko maailman kehitykselle ja on siksi varteenotettava toimija kansainvälisellä kentällä. Tästä syystä selostus toteaa myös Yhdysvaltojen tehtävän olla Kiinan läheinen liittolainen sen kohtaamaa Japanin aggressiota vastaan.¹⁷⁶

¹⁷⁴ OWI:n ohjekirja osa III (keskellä). <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiiii.pdf>

¹⁷⁵ WWF VI/1944, 01:50–06:40.

¹⁷⁶ WWF VI/1944, 07:00–07:05.

Kiinan tasavallan liittolaiskuvan rakentamisessa Japanilla on olennainen merkitys jaksossa. Kiina esiteltiin jo sarjan ensimmäisessä jaksossa kuuluvan osaksi sarjan nimittämää tasa-arvoista vapaata maailmaa, jossa demokraattiset yhteiskunnat toimivat yhteisymmärryksessä keskenään ja edistävät maailmanrauhaa.¹⁷⁷ Kiina yhdistetään esityksessä Yhdysvaltojen johtamaan demokraattiseen maailmaan, jossa ei ole tilaa aggressiiviselle voimapolitiikalle, jota imperialistinen Japani muiden akselivaltojen kanssa edustaa. *The Battle of China* täydentää tätä asetelmaa korostamalla Japanin uhkaa Kiinalle ja tämän kautta vapaalle maailmalle.

Valtioiden väliset vastakohtat rakentavat Kiinan liittolaiskuvaa korostamalla sen pasifistista luonnetta suhteessa Japanin edustamaan aggressioon. Jaksossa kiinalaiset esitetään rauhanomaisena kansana, joka voimapolitiikan sijaan keskittyy valtion kehittämiseen kulttuurillisella ja taloudellisella tasolla. Japanille Kiina on sen sijaan välttämätön taloudellinen resurssi, jonka avulla ylläpitää valtion sotakoneiston kapasiteettia muiden Aasian alueiden valloittamiseksi.¹⁷⁸ Tavoitteen ensisijaisuus tekee japanilaisista sotilaista häikäilemättömiä, eikä väkivallan kierteeltä ja siviilihenkien menetykseltä säästyä sotatilassa.

Sarjan kuvaukset esittävät sensuroimattomasti japanilaisten aiheuttamaa tuhoa ja erityisesti Nanjingin kaupungin valtauksen jälkeiset kuvaukset ovat erityisen graafisia, näyttäen videomateriaalia kuolleista siviileistä, naisia ja lapsia mukaan lukien.¹⁷⁹ Vastaavia intensiivisiä kuvauksia ei esiinny sarjassa missään muissa jaksoissa, mikä tekee kuvauksellisesta valinnasta poikkeuksellisen. Tähän saattoi vaikuttaa ihonväri, koska valkoihoisten ruumiiden esittäminen olisi voinut synnyttää amerikkalaisyleisössä vastareaktioita, kun taas kuvaukset kiinalaisten kuvaukset synnyttivät sopivan verran etäisyyttä tapahtumille. Kokonaisuudessaan vetoamalla japanilaisten väkivaltaisuuteen sarja pyrkii korostamaan Kiinan pasifistista luonnetta, joka on vetovoimaisempi kuvaus katsojille ja samanaikaisesti sopii hyvin Yhdysvaltojen ajamaan länsimaiseen maailmannäkemykseen.

Kuvaukset aiheuttivat Neuvostoliittoa käsittelevän jakson tavoin Capralle poliittisia hankaluuksia tuotannon aikana ja sen jälkeen. Syynä tähän oli monimutkaisten historiallisten tapahtumien yksinkertaistaminen mustavalkoiseksi kokonaisuudeksi, johon sarja syyllistyi kyseisissä jaksoissa.¹⁸⁰ Hyvä esimerkki tästä on jaksossa selostajan esittämä väitös, joka kertoo Kiinan olevan historiallisesti

¹⁷⁷ WWF I/1942: 04:35–05:20.

¹⁷⁸ WWF VI/1944, 07:50–07:55, 08:20–08:30.

¹⁷⁹ WWF VI/1944, 27:15–28:00.

¹⁸⁰ McBride 2011, 379.

pasifistinen kansakunta, joka ei ole ikinä käynyt aggressiivista sotaa.¹⁸¹ Väite kuitenkin sivuuttaa esimerkiksi Kiinan sisäiset valtakamppailut tasavaltalaisen vallankumouksen jälkeen sekä vuonna 1927 alkaneen Kiinan sisällissodan aikana, jolloin puoluejohdossa tehtiin lukuisia poliittisia murhia vallan keskittämiseksi Tšiang Kai-šekille, tasavallan pitkäaikaiselle johtajalle vuodesta 1928 alkaen.¹⁸² Kiinan sisäisistä väkivaltaisista tapahtumista kuitenkin vaiennutaan, koska pasifismin korostaminen luo länsimielistä propagandistista arvoa jaksolle ja rakentaa entistä voimakkaamman kontrastin rauhanomaisen Kiinan ja aggressiivisen Japanin välille.

3.3.2 LÄNSIMAALAINEN TASAVALTA – HYVÄKSYNNÄN EHTO

Jakso pyrkii vastakohtien lisäksi luomaan samankaltaisuuksia Kiinalle, erityisesti kun valtiosta halutaan tehdä mahdollisimman samaistuttava tavallisen amerikkalaisen sotilaan tai siviilin silmissä. Kansan pasifistisen luonteen korostamisen lisäksi jaksossa esitetään tästä syystä useita suoria vertauskohtia amerikkalaisten arvojen, historian ja kulttuurin välillä. Sarjan valmistajat olivat tietoisia kansojen väliltä puuttuvasta yhteisestä historiasta ja kulttuuriperinnöstä, joten oli välttämätöntä esittää useita samaistuttavia piirteitä Kiinasta ja sen kansalaisista, jotta Yhdysvaltojen uusi liittolainen olisi helpommin hyväksyttävissä.

Sarjassa toistuvana ilmiönä on huomattava Kiinan ja länsimaalaisen yhteiskunnan välisen yhteyden korostaminen. Keskeistä ilmiössä on Kiinan tapa hyödyntää länsimaalaista yhteyttä yhteiskunnallisen elämän kehittämiseen liberaalin demokraattisen mallin mukaisesti, kun taas Japanin esitetään käyttävän sitä hyväksi omien voimapoliittisten tavoitteidensa saavuttamiseksi Kiinassa.¹⁸³ Tekniikalla Japanin häikäilemättömyyttä hyödynnetään vastakohtien lisäksi Kiinan ja länsimaalaisen kulttuurin yhteyden korostamisessa, jolla pyritään luomaan kuva liittolaisesta, joka on omaksunut oikeaksi nähtyihin tarkoitukseen demokraattiset arvot.

Näitä kuvauksia tarkastellessa on tärkeää muistaa, että usein ne ovat tietoisesti valikoitu ja esitetty perusteilla, joiden lähtökohdat perustuvat tekijöiden omakuvaan eivätkä kohteeseen sellaisinaan.¹⁸⁴ Ilmiö on havaittavissa esimerkiksi kohtauksessa, jossa tarkastellaan Kiinan yhteiskunnallisen

¹⁸¹ WWF VI/1944, 05:30–05:40.

¹⁸² Mattlin & Paltemaa & Vuori 2022, 26.

¹⁸³ WWF VI/1944, 11:40–12:15.

¹⁸⁴ Kracauer 2012 (1949), 93.

kehityksen lähtökohtia imperialistisesta dynastiasta moderniksi tasavallaksi 1900-luvun alkupuolella. Syntytarinaa verrataan George Washingtonin julistukseen Yhdysvaltain perustamiseksi ja kohta on visualisoitu esittämällä Washingtonin kuva osana kiinalaisten johtajien potrettien jatkumoa.¹⁸⁵ Kiinan yhteiskunnan demokraattisen kehityksen esitetään näin kuuluvan osaksi laajempaa demokraattisen maailman historiallista syntytarinaa, jonka lähtöpisteeksi kuvaus esittää Washingtonin potretin kautta Yhdysvallat ja sen perustamisen.

Lisäksi sarjassa Kiinan tasavallan ensimmäinen presidentti Sun Yat-sen saa erityistä huomiota, kun katkelma hänen poliittisesta perustamisjulistuksestaan esitetään katsojalle. Julistuksen avainasioita ei visuaalisesti esitetä käännettynä katsojalle, vaan selostaja toteaa sen sijaan, miten julistuksen sisällön kulmakiviksi valittiin samanlaiset ajatukset vapauksista ja demokratiasta, mitä Yhdysvaltojen 16. presidentti Abraham Lincoln oli aikanaan ajanut.¹⁸⁶ Sarjan tapa yksinkertaistaa monitasoisia historiallisia kehityksiä näkyy jälleen tässä vertauskuvassa, kun huomioi, millaisessa kontekstissa Kiinan tasavalta perustettiin.

Sarja ei kerro katsojalle esimerkiksi siitä, miten perustamisen taustaideologia perustui sosialismiin ja miten perustamisen jälkeisinä vuosina Sun Yat-sen ja hänen perustama Kuomintang-puolue oli läheisessä yhteistyössä vuodesta 1917 alkaen Leninin ja myöhemmin Neuvostoliiton kanssa.¹⁸⁷ Tämän lisäksi sarja esittää, miten perustamisjulistuksen myötä Kiinassa tapahtui nopeasti liberaaleja yhteiskunnallisia uudistuksia, vaikka tosiasiallissa 1920-luvulle tultaessa maahan ei oltu perustettu vielä kunnollista legitimoitua keskushallintoa tai keskitettyä talousjärjestelmää, vaan sotaherrojen hallinnoima löyhä kokonaisuus.¹⁸⁸ Vaikka yhteistyö kommunistien kanssa ei luonut Kiinaan vielä suoranaista kommunistista hallintoa ja Sun Yat-sen oli saanut vaikutteita Lincolnin ajatuksista yhdysvaltalaisesta järjestelmästä mukailevan järjestelmän perustamiseksi, näiden taustatietojen sivuuttaminen sarjassa on tietoisesti tehty valinta, jotta erityisesti amerikkalaisen yleisön on helpompi samaistua kiinalaiseen liittolaiseen. Kuvauksilla valtiot sidotaan yhteiseen yksinkertaistettuun historialliseen narratiiviin, mikä kaventaa valtioiden välisiä ilmeisiä eroavaisuuksia ja syventää näin niiden liittolaissuhdetta.

Historian ja yhteiskuntarakenteen lisäksi myös kiinalaiset siviilit ja sotilaat itsessään sekä heihin liitetyt piirteet muodostavat olennaisen osan Kiinan liittolaiskuvan kokonaisuudesta. Pasifistisen ja

¹⁸⁵ WWF VI/1944, 09:40–09:48.

¹⁸⁶ WWF VI/1944, 09:50–10:00.

¹⁸⁷ Dreyer 2010, 61–62.

¹⁸⁸ Dreyer 1995, 77; Mattlin & Paltemaa & vuori 2022, 25–26.

antimilitaristisen kansanluonteen lisäksi kiinalaisiin liitetään monia piirteitä, joita sarjassa on esiintynyt aikaisemmin muista liittolaisista kertovissa jaksoissa. Näistä piirteistä näkyvimmin jaksossa esiintyvät isänmaallisuus sekä työnteon ja toiminnan arvostus, jotka esitetään merkittävinä mahdollistavina tekijöinä kiinalaisten vastarinnassa Japania vastaan. Ilmiö kiinalaisten halusta vastustaa aggressiivista Japania esitetään hyvin katsojan tunteisiin vetoavalla tavalla kohtauksessa, jossa Nanjingin verilöylyn jälkeen paniikin sijaan Kiinan eri alueet yhdistyvät yhdeksi kiinalaiseksi identiteetiksi.¹⁸⁹ Narratiivi muistuttaa läheisesti Neuvostoliiton jakson kaavaa, jossa aluksi heikossa asemassa ollut kansakunta löytää lopulta yhtenäisyyden kautta keinot vastarintaan ylivoimaiselta tuntuvaan vihollista vastaan.

Jaksossa esitetyt kuvaukset kiinalaisten toiminnasta Japanin hyökkäysten aikana ovat herättäneet erilaisia kriittisiä näkemyksiä. Esimerkiksi tutkija Kathleen M. German on esittänyt, miten jaksossa kiinalaiset on esitetty passiivisena osapuolena, joka on kyvytön nousemaan vastarintaan vihollisia vastaan.¹⁹⁰ Kiinalaisten passiivisuus kuitenkin toimii olennaisena jakson narratiivin rakentamisen osana, joka huipentuu lopulta edellä mainittuun kiinalaisten yhteisen identiteetin muodostumiseen maata repineen sisällissodan jäljiltä sekä kansalaisten aktivoitumiseen sodankäynnin suhteen.

Kiinalaisten uusi aktiivinen lähestymistapa sodankäynnissä osoitetaan strategisilla valinnoilla, joiden avulla kansalaiset ryhtyvät vastustamaan uudenaikaisella ja tehokkaalla kalustolla varustettua Japania. Jaksossa esimerkiksi esitellään poltetun maan taktiikkaa, johon neuvostoliittolaisten tavoin myös kiinalaiset ryhtyivät hidastaakseen vihollisen etenemistä.¹⁹¹ Kiinalaisten taktinen ajattelutapa nostetaan esiin myös kertomalla heidän rakentamasta luolajärjestelmästä Chongqingin kaupungissa, jonka tehtävänä oli suojella siviilejä ja tehdaskoneita japanilaisilta ilmahyökkäyksiltä.¹⁹² Strategia oli ratkaiseva kaupungin elintärkeiden toimintojen jatkuvuuden ja kansalaisten selviytymiskyvyn kannalta ja selostaja toteaa tästä, miten se symboloi kiinalaisten lujaa taistelutahtoa.

Jakso pyrkii korostamaan kiinalaisten aktiivista panosta sodassa esittelemällä Chongqingin kaupungin pommitusten jälkeen tapahtunutta yhtenäisen kansanarmeijan perustamista sekä Burman läpi kulkeneen maantieyhteyden rakentamista rajojen ulkopuolelta saapuvien resurssien varmistamiseksi.¹⁹³ Olennainen huomio, jota sarja ei esitä suoranaisesti korosta katsojalle, on

¹⁸⁹ WWF VI/1944, 29:00–29:30.

¹⁹⁰ M. German 1990, 246.

¹⁹¹ WWF VI/1944, 30:55–31:30.

¹⁹² WWF VI/1944, 36:40–36:55, 40:00–40:30.

¹⁹³ WWF VI/1944, 41:00–42:30, 44:50–46:15.

tarkastella ulkopuolisten osapuolien osuutta Kiinan puolustuskyvyn kehittämisessä. Kiinan tuoreella armeijalla ei esimerkiksi ollut selkeää johtoa eikä suunnitelmia vastarinnasta, joten miehistön kouluttamisessa ja suunnitelmallisten vastaiskujen toteuttamisessa ulkomaalaisella sotilashenkilöstöllä oli olennainen osuus. Lisäksi ulkomaalaiset insinöörit laativat suunnitelmat Burman tien rakentamiseksi, kun taas kiinalaiset tekivät konkreettiset rakennustyöt.

Vaikka ulkopuolisten toimijoiden tuella oli merkittävä vaikutus Kiinan puolustuskyvyn tehostamisessa, sarjassa ilmiötä ei painoteta paljon. Avunannon merkityksen liiallinen korostaminen olisi todennäköisesti vähentänyt kuvausten propagandistista arvoa kiinalaisten omasta aloitekyvystä, koska se olisi päinvastaisesti asettanut heidät passiiviseen asemaan, jolloin he olisivat täysin riippuvaisia ulkopuolisten toimijoiden avusta menestyäkseen Japanin vastaisessa taistelussa. Vaikuttavan liittolaiskuvan rakentumisen kannalta tällaiset kuvaukset eivät olisi palvelleet asetettuja tavoitteita.

Sitkeän vastarinnan kautta kiinalaiset onnistuvat lopulta ajamaan japanilaiset ulos maasta ja jakson loppuosassa kiinalaisten sotaponnisteluita ylistetään osana laajempaa liittoutuneiden rintamaa.¹⁹⁴ Taistelukuvaukset kiinalaissotilaista yhdessä brittiläis- ja amerikkalaisotilaiden kanssa rakentavat kuvitelmaa yhtenäisestä rintamasta taistelemassa demokratian ja vapauden puolesta. Nämä kohtaukset toimivat eräänlaisena päätepisteenä kuvauksellisille valinnoille, joita jakson valmistajat ovat jakson aikana käyttäneet rakentaakseen Kiinasta ja kiinalaisista mahdollisimman tunnistettavan ja hyväksyttävän liittolaisen Yhdysvalloille.

Kiinan ja erityisesti sen tasavaltalaista järjestelmää johtaneen Kuomintangin esittäminen Yhdysvaltojen näkökulmasta osana yhtenäistä demokraattista rintamaa heijastelee sarjan läpileikkaavaa perusmekanismia helposti ymmärrettävien ja yksinkertaistettujen historiallisten narratiivien esittämisestä. Jakso painottaa kuvauksia, joista amerikkalaisten on mahdollista löytää samaistuttavia piirteitä ja samanaikaisesti vaikenee Kiinan historian esittelyn aikana monimutkaisista historiallispoliittisista kehityskuluista, joiden kautta Kiinan valtio oli alkanut kehittyä merkittävästi 1900-luvun alkupuolella. Monet näistä tekijöistä eivät olisi sopineet Yhdysvaltojen näkökulmasta rakennettuun maailmankuvaan, mikä selittää niiden puuttumisen kuvauksista.

¹⁹⁴ WWF VI/1944, 57:40–58:20.

Kokonaisuudessaan Kiinan liittolaiskuvan rakentamisessa sarjassa on lopulta turvauduttu keinoihin, joita esiintyy myös muissa liittolaisia painottavissa jaksoissa. Narratiivi nojautuu erityisen vahvasti kansakunnan taisteluun ja jättää tietoisesti maan poliittiset ilmiöt vähemmälle huomiolle. Valinta on ymmärrettävä ottaen huomioon Kiinan sisäisen valtakamppailun tasavaltalaisten ja kommunistien välillä, jonka esittäminen olisi horjuttanut sarjassa Kiinalle rakennettua demokraattista ja pasifistista perustaa. Valinnat lopulta ohjaavat jakson narratiivin painottamaan sisällössään kiinalaisten päättäväistä vastarintaa Japanin aggressiota vastaan. Liittolaiskuvan onnistumisen kannalta tärkeintä oli esittää Kiina varteenotettavana osana fasismin vastaista yhteistä liittoutuneiden rintamaa ja identiteettiä, joka kattoi alleen Yhdysvaltojen johtaman vapaan maailman demokraattiset vallat.

4 VIHOLLISKUVAT

4.1 SAKSA – HITLERIN UHKA MAAILMANRAUHALLE

Saksan hyökkäys Puolaan syyskuussa 1939 oli järkytys maailmalle ja tapahtuma käynnisti suurimman kansainvälisen konfliktin, jota ihmiskunnan historiassa oli koskaan käyty. Vaikka Yhdysvallat liittyi toiseen maailmansotaan vasta Japanin hyökättyä suoraan yhdysvaltalaiseen sotilaskohteeseen vuonna 1941, liittovaltion sisällä huomio oli tarkasti kiinnittynyt sodan tapahtumien kulun seurantaan ja natsien aggression lisääntymiseen. Yhdysvaltojen noudattaessa isolationismiin pohjautuvaa lähestymistapaa suora väliintulo sotaan ei ollut vielä Hitlerin ensimmäisten aluevaltausten jälkeen ajankohtaista, mutta yhteiskunnallisessa keskustelussa retoriikka oli alkanut yhä enemmän käsittelemään sotaa demokratian ja vapaan maailman säilyttämisen taisteluna, johon pian myös Yhdysvaltojen tulisi osallistua.¹⁹⁵ Natsi-Saksa ja sen liittolaiset edustivat näiden vapauksien menettämistä ja Yhdysvalloissa käytettiin mittava määrä resursseja tämän viestin esiintuomiseen kansalaisten keskuudessa.

Sarjassa on kokonaisuutta tarkastellen suhteellisesti enemmän natsi-Saksaan liittyviä kuvauksia verrattuna muihin akselivaltojen jäsenvaltioihin, ja ne painottuvat erityisesti kahteen ensimmäiseen jaksoon *Prelude to War* ja *The Nazis Strike*. Esimerkiksi Japania käsitellään sivuosassa Kiinan taisteluista kertovassa *The Battle of China*, eikä siihen viitata yhtä laajamittaisesti muissa jaksoissa verrattuna Saksaan. Tämä on merkittävää ottaen huomioon, että Yhdysvallat liittyi sotaan vasta Japanin suorittaman Pearl Harborin yllätyshyökkäyksen jälkeen, eikä Hitlerin valloittaessa läntisiä Euroopan alueita. Sarja rakentaa näin demokratian ja vapauksien suurimmaksi viholliseksi natsi-Saksan ja siten sodan lopulliseksi tavoitteeksi tulee maailman pelastaminen natsismin leviämiseltä.

Narratiivi sopii *Why We Fight* -sarjaa hallinnoineen OWI:n tavoitteeseen muokata julkista mielipidettä pitämään sotaa enemmän laajamittaisena fasismin vastaisena konfliktina, kuin pelkkänä kohdistettuna kostona Japanille.¹⁹⁶ Lisäksi presidentti Roosevelt oli Saksan voittojen aikana tietoinen myös Japanin tilanteen huolestuttavasta kehityksestä, mutta hän oli pitänyt sen erillään Euroopan

¹⁹⁵ Foner 1998, 221.

¹⁹⁶ Foner 1998, 227.

konfliktista, eikä siksi halunnut suunnata julkista huomiota liikaa Aasian suuntaan.¹⁹⁷ Natsien dramaattinen salamasota sai enemmän huomiota tiedotustoiminnassa ja sen nähtiin olevan suurin uhka amerikkalaiselle elämäntavalle.

Saksan tarkastelun ensisijaisuus rakentaa sille lopulta painotetuimman aseman osana akselivaltoja ja tämä näkyy sarjassa tavalla, jolla se esitetään osana kyseistä liittoumaa. Saksalle rakennetaan demokraattista maailmankuvaa vastustavien totalitarististen valtioiden johtajan rooli, joka vastaa Yhdysvaltojen roolia demokraattisen maailman johtavana valtiona. Valinta yksinkertaistaa katsojalle akselivaltojen jäsenmaiden väliset suhteet yhdenmukaiseksi tavoitteeksi maailmanvalloituksesta, vaikka maiden välinen yhteistyö oli harvoin kollektiivista omien alueellisten tavoitteiden ajamisen sijaan.¹⁹⁸

Sarjassa Saksalle luodaan historiallinen narratiivi, jossa korostuu sille luonteenomaiseksi kuvailtu tavoite valloitusotiin. Saksan vihollisuudelle osoitetaan historiallinen jatkuvuus, joka alkaa Bismarckin aikakaudesta 1860-luvulla ja päättyy nykyhetken tilanteeseen johtaneeseen Hitlerin valtaannousuun vuonna 1933.¹⁹⁹ Selostus toteaa myös, että johtajien ja symboleiden vaihtuessa Saksan synnynomainen tavoite määrätä tahtoaan väkivaltaisesti muille on säilynyt samana sukupolvesta toiseen.²⁰⁰ Tällaiset kuvaukset ovat tutkija Heikki Luostarisen mukaan olennainen tapa rakentaa viholliskuvaa, koska konkreettisilla esimerkeillä voidaan todistaa vihollisuuden historiallista jatkumoa.²⁰¹ Huomionarvoista on, ettei Hitlerille esitetä riittävän vain muutamien resursseiltaan ja geopoliittisilta sijainneiltaan hyödyllisten valtioiden miehittäminen, kuten Saksan tavoitteina oli toisessa maailmansodassa Länsi-Euroopan alueiden suhteen.²⁰² Sen sijaan Hitlerin suunnitelmista puhuttaessa tehdään selväksi, että lopullisena tavoitteena on maailmanvalloitus, joka tekee Saksasta huomattavasti suuremman uhan maailmanrauhalle katsojan silmissä.

Hitleristä ja hänen johtamastaan yhteiskuntajärjestelmästä rakennetaan sarjassa täydellinen vastakohta presidentti Rooseveltin julistamalle neljän demokraattisen vapauden periaatteelle. Periaatteisiin lukeutuvat muun muassa vapaudet uskonnosta ja sananvapaudesta, sekä vapaus tahtoa vapaasti sekä elää ilman pelkoa, ja myös OWI:n laatimissa ohjeissa painotetaan näiden vapauksien

¹⁹⁷ Steele 1985, 122.

¹⁹⁸ Short 1983, 41.

¹⁹⁹ WWF I/1942, 00:55–01:30.

²⁰⁰ WWF II/1943, 01:35–01:45, 02:50.

²⁰¹ Luostarinen 1986, 26–27.

²⁰² Seagren & Henderson 2018, 76.

puolustamista akselivaltojen edustamaa vaikutusta vastaan.²⁰³ Kuvaukset etenevät suurimmalta osin saksalaisten omien propagandaelokuvien ja uutisfilmien kohtauksia yhdistelemällä, mutta jälkikäteen lisätty selostus antaa niille uuden merkityksen. Tällä leikkaustekniikalla Capra onnistui kääntämään vihollisten materiaalit heitä itseään vastaan, johon myös sarjan ensimmäisten jaksojen menestys perustui.²⁰⁴ Seuraavaksi tarkastelen, miten nämä vastakohtaisuudet konkreettisesti toteutuvat sarjassa osana Saksan viholliskuvan rakentumista. Käsittelen ensimmäiseksi, miten sarjassa kuvattiin elämää totalitaristisessa järjestelmässä, jonka jälkeen huomioin valtion johtajista esitettyjen kuvausten merkityksen.

4.1.1 YHTEISKUNNAN ARKI – KAUHUPROPAGANDAA TOTALITARISMISTA

Sarjan kohdeyleisön ollessa pääasiallisesti siviiliväestö ja värvätyt tavalliset kansalaiset, kuvaukset keskittyvät myös tavallisten kansalaisten ja sotilaiden elämään vihollisvaltion hallinnon alaisena. Näiden kuvausten ja niihin liitetyn selostuksen yhdistelmän perusmekanismina toimii retoriikka, joka luo kontrastin amerikkalaisen elämäntavan ja Saksan totalitaristisen ideologian välille. Kerrontatavassa on havaittavissa ilmiö, jossa viholliskuvaa rakentaessa samanaikaisesti filmi muokkaa valmistavan tahon omaa kansallista identiteettiä sekä legitimoii vihollista vastaan suuntautuvaa aggressiivista politiikkaa.²⁰⁵ Tässä tapauksessa Saksan järjestelmä toimii peilinä, jonka kautta amerikkalainen yleisö pystyy näkemään itsensä uudesta näkökulmasta kuvausten vastakohtaisuuden ansiosta.

Mekanismi tehostaa viholliskuvan rakentumista, koska vastakohtat on kohdistettu sarjassa erityisesti amerikkalaiselle väestölle tärkeisiin asioihin, kuten vapaisiin instituutioihin, kulttuuriin, perheeseen ja uskontoon. Näistä asioista luodaan kauhukuvia rinnakkaiseditoinnilla, joka on tehokas tapa luoda vahvoja kontrastisia kuvauksia kahdesta ilmiöstä.²⁰⁶ Leikkaustekniikkaa hyödynnetään erinomaisesti esimerkiksi eräässä pitkässä kohtauksessa, jossa esitetään, miten amerikkalaiseen idyllisiin tottumuksiin verrattuna totalitaristisessa Saksassa kansalaisilla ei ole äänestysvapautta, ei oikeutta tahtomaansa kulttuuriin tai uskonnollisiin menoihin, eikä lapsilla ole muita vaihtoehtoja

²⁰³ The Government Information Manual for the Motion Picture Industry, osa II.
<<https://libraries.indiana.edu/collection-digital-archive-gimmpi>>

²⁰⁴ McBride 2011, 378; Doherty 2013, 366.

²⁰⁵ Luostarinen 1986, 28–29.

²⁰⁶ M. German 1990, 240–241.

militaristisuuteen tähtäävän koulunkäynnin sijaan.²⁰⁷ Jos ei kyennyt tai halunnut elää järjestelmän sääntöjen mukaisesti, selostuksen mukaan inhimillisen elämän edellytykset poistettiin tai pahimmassa tapauksessa ihmiset katosivat keskitysleireille.²⁰⁸

Jopa perheiden perustaminen esitetään eräänlaisena tehdastuotantoprosessina, jossa lapsia tuotetaan perhe-elämän sijaan kansallissosialistisen järjestelmän alamaiseksi, selostuksen mukaan manipuloitaviksi kasvottomiksi yksilöiksi. Visuaalisesti kuvitelmaa tehostetaan videomateriaalilla sairaalahuoneesta, jonka pöydille on kerätty runsaasti vastasyntyneitä vauvoja ja joiden itkemistä on tehostettu huomattavan kovalle volyymille.²⁰⁹ Kohtaus on dystooppinen ja epämiellyttävä ja se onnistuu vaikuttavasti tehtävässään katsojan tunnereaktion herättämisestä järjestelmää vastaan.

Myös amerikkalaiselle unelmalle tärkeä vapaan työnteon mahdollisuus tuodaan teemana ilmi sarjassa. Tavallisen työntekijän kohtalo totalitaristisen järjestelmän sotateollisuudessa esitetään täydellisenä vastakohtana vapaan demokraattisen järjestelmän työntekijän mahdollisuuksiin. Eräissä kohtauksessa uhkaavalla saksalaisella aksentilla vahvistettu selostus toteaa, miten maailman vahvin sotakoneisto luodaan työntekijöiden hiellä ja verellä, eikä esimerkiksi ammattiliitoilla tai inhimillisillä olosuhteilla ole merkitystä tässä prosessissa.²¹⁰ Työntekijät eivät saa ajatella yksilöinä, vaan joutuvat ilmeettömästi tuottamaan sodan vaatimaa kalustoa. Nämä kuvaukset rakentavat vihollisesta välttämättömän pahan, jota ei voi jättää huomioimatta sekä kiillottavat amerikkalaisen yleisön omakuvaa tekemällä selvän eron omien vapauksien ja vihollisen ”orjuuttavaksi” kuvaillun yhteiskunnallisen elämän välille. Vihollisen moniulotteisuus arvoristiriidoissa korostaa näin sarjan viestiä Yhdysvaltojen ja Saksan välisen kokonaisvaltaisen vastakkainasettelun ehdottomuudesta.

Kuvaukset noudattavat samaa vastakohtia rakentavaa kaavaa, joka oli havaittavissa yhteiskuntajärjestelmää esittelevissä kohtauksissa. Saksalaisille ei myönnetä dokumenttisarjassa amerikkalaisille tärkeää individualismin ja vapauden arvoa ja tämä on huomattavissa heti ensimmäisestä jaksosta lähtien. Saksan kansan esimerkiksi kuvaillaan omaavan synnynnäisen tahdon järjestäytymiselle ja kovalle kurille, minkä ansiosta Hitler onnistuu valtaannousussaan.²¹¹ Lisäksi

²⁰⁷ WWF I/1942, 26:10–28:45.

²⁰⁸ WWF II/1943: 11:05–11:15.

²⁰⁹ WWF I/1942, 35:45–36:00, 36:20–36:43.

²¹⁰ WWF II/1943, 10:10–10:40.

²¹¹ WWF I/1942, 08:05–08:15.

sarja antaa ymmärtää, että koko Saksan kansa ei ollut hyväksynyt ensimmäisen maailmansodan tappiota ja oli siksi täydessä valmiudessa kostolle.²¹²

Nämä kuvaukset luovat sarjan katsojille helposti vastaanotettavan kuvan valtiosta, jonka kansalaiset näyttäytyvät hyvin elottomina ja mekaanisina.²¹³ Sarjassa selostus tiivistää tämän käsityksen mainitsemalla, miten saksalaiset ovat muodostaneet ”ihmislauman”, joka luopui omista vapauksistaan uudessa järjestelmässä.²¹⁴ Saksalaisia ei kuitenkaan missään kohtauksessa nimitellä stereotyyppisillä ilmaisuilla, minkä voi todennäköisesti selittää saksalaismaahanmuuttajien suurella osuudella Yhdysvaltojen vähemmistöistä.²¹⁵ Vaikka saksalaisia ei suoranaisesti sarjassa demonisoida, heidän mielipiteiden ja itsenäisen ajattelun puutteesta tehdään osa Saksan viholliskuvan rakentumista. Saksalaisista tehdään näin amerikkalaisten yksilövapauksista nauttivien kansalaisten kielteinen vastakohta.

4.1.2 HITLER VIHOLLISUUDEN RUUMIILLISTUMANA

Saksan kansalaisten lisäksi valtion johtajista tehdään olennainen osa viholliskuvan rakentumista. Propagandan vaikuttavuuden kannalta on tärkeää, että yleisölle tarjotaan henkilöityinä sekä vihan että samaistumisen kohteita.²¹⁶ Sotapropagandassa tämä usein tarkoittaa, että vihollisuus ruumiillistetaan valtion johtajiin. *Why We Fight* -sarjassa kansallissosialistisen Saksan tapauksessa ilmiön ehdottomana pääkohteena on Adolf Hitler. On huomionarvoista, että Saksan hallinnon muut vaikutusvaltaiset virkamiehet saavat jaksoissa vain sivurooleja, joissa usein heitä ei oteta edes vakavasti huomioon. Esimerkiksi Britannian ilmataisteluista kertovassa jaksossa Saksan ilmavoimien johtaja Göring esitetään humoristisesti epätoivoisena taktikkona, joka ei onnistu kukistamaan Iso-Britannian ilmavoimia ja joutuu lopulta Hitlerin ”piinapenkkiin” kuulusteluun kertyneistä tappioista.²¹⁷

²¹² WWF I/1942, 08:30.

²¹³ Ewing 1983, 85–87, 95–97.

²¹⁴ WWF I/1942, 09:35.

²¹⁵ Geiger 2011, 130.

²¹⁶ Luostarinen 1986, 36.

²¹⁷ WWF IV/1943, 19:17–19:25.

Ilmiön selittää OWI:n antamat poliittiset ohjeet, joiden mukaan sotasyllisyys tulisi kohdistaa totalitarististen maiden ylimpään johtajaan.²¹⁸ Esimerkiksi Saksan keskitys- ja tuhoamisleirien organisoinnissa tärkeässä asemassa ollut Heinrich Himmler esiintyy vain kuvana muutaman sekunnin ajan sarjan toisessa jaksossa, eikä selostaja edes mainitse häntä nimeltään, vaan katsojan annetaan itse tehdä tulkintansa kohtauksesta.²¹⁹ Keskittyminen Hitleriin Saksan pahuuden ilmentäjänä luo yksinkertaistetun kuvauksen monimutkaisesta kokonaisuudesta, jollainen Saksan totalitaristinen hallinto todellisuudessa oli. Toisaalta valinta tekee sarjan narratiivista helpomman seurata, mikä oli tärkeä tavoite sarjan vaikuttavuuden kannalta.

Hitler nostetaan tavallisen ihmisen yläpuolelle ja häntä kuvaillaan heti sarjan ensimmäisessä jaksossa ”pahanenteiseksi puolijumalaksi”, jonka sanat edustavat uskonnon korkeinta tasoa, ylittäen jopa Jumalan ja Jeesuksen aseman.²²⁰ Hitleristä rakennetaan uskonnollisia termejä hyödyntäen paholaisen vertauskuva, joka toimii vasten kaikkia Yhdysvaltojen painottamia demokraattisia periaatteita. Hitlerin yhdistäminen paholaiseen oli ilmiö, joka toistui myös muissa Yhdysvalloissa tuotetuissa propagandaelokuvissa sodan aikana.²²¹ Lisäksi yhdysvaltalaisessa poliittisessa kulttuurissa uskonnollisten termien ja viittauksien käyttö oli yleistä erityisesti vihollisten leimaamisessa paholaisen läheisiksi liittolaisiksi.²²² Uskonnolliset arvot muodostivat myös Yhdysvaltojen sodan aikaisessa retoriikassa yhden tärkeimmistä tunnusomaisista piirteistä amerikkalaisessa elämäntavassa, jota tuli suojella natsismia vastaan.²²³ Termien käyttö sarjassa on siten tehokas keino voimistaa Saksan viholliskuvaa sekä lisätä sisällön vaikuttavuutta tavalliselle amerikkalaiselle yleisölle.

Hitler on sarjassa keskeinen hahmo kansallissosialistisen yhteiskunnan konkreettisessa tarkastelussa. Tarkastelu on jäsenetty Hitlerin kirjoittaman *Mein Kampf* -teoksen kautta, jonka oppeja verrataan presidentti Rooseveltin ajamien neljän demokraattisen vapauden periaatteisiin. Erilaiset visuaalisesti esitetyt katkelmat teoksesta todistavat hänen suunnitelmiaan katsojalle ja luovat konkretiaa sekä uskottavuutta täydentäen viholliskuvan rakentumista. Esimerkiksi sarjassa esitellään katkelma, jossa Hitler kuvailee valtioiden hallintojen pehmittämisprosessia sisäisellä terrorilla. Katkelmaa seuraa

²¹⁸ The Government Information Manual for the Motion Picture Industry, osa II.

<<https://libraries.indiana.edu/collection-digital-archive-gimmpi>>

²¹⁹ WWF II/1943, 11:20.

²²⁰ WWF I/1942, 07:40–07:55, 17:00–17:18.

²²¹ Esimerkiksi ohjaaja Gordon Douglasin *The Devil with Hitler* (1942) tarkastelee humoristisesti Hitlerin ja paholaisen välistä suhdetta.

²²² Harle 2000, 81–82. Lisäksi esimerkiksi varapresidentti Henry Wallacen pitämässä puheessa hän vertasi natsivallankumouksen johtajia paholaisen kätyreiksi.

<<https://www.americanrhetoric.com/speeches/henrywallacefreeworldassoc.htm>>

²²³ Foner 1998, 223.

konkreettiset selitykset ja visuaaliset esitykset tapahtumista esimerkiksi Tšekkoslovakiassa, Itävallassa ja Belgiassa, joissa kaoottiset yhteiskunnalliset olosuhteet loivat edellytykset kansallissosialismin vaikutuksille.²²⁴

Samanaikaisesti sarja hyödyntää Hitlerin teosta myös käänteiseen tarkoitukseen, pyrkien korostamaan katsojille sen mielettömyyttä. Eräessä kohtauksessa esimerkiksi kuvatessaan saksalaissotilaiden ruumiita taisteluiden jälkeen selostus toteaa, miten tapahtumat ”olivat korkea hinta maksaa Mein Kampf -teoksen kopiosta”.²²⁵ Toteama tekee mustaan huumoriin nojautuvaa pilkkaa teoksen vakavasta luonteesta ja samalla se kyseenalaistaa katsojille teoksen korostetun aseman osana Hitlerin kansallissosialistista maailmankatsomusta.

Kokonaisuudessaan natsi-Saksasta rakennetaan sarjan aikana vihollinen, jonka lopulliset voimapoliittiset tavoitteet tarjoavat merkittävän uhan Yhdysvaltojen ajaman vapaan maailman olemassaololle. Saksan kansallissosialismiin pohjautuvan yhteiskuntajärjestelmän piirteet tuodaan lähelle amerikkalaista yleisöä konkreettisten esimerkkien avulla, joita verrataan amerikkalaiseen idyllielämään ja siihen kuuluneisiin arvoihin. Keskeisin sarjan esille tuoma sanoma Hitlerin johtamasta Saksasta on sen tarjoamat epäinhimilliset lähtökohdat elämälle yhteiskunnassa, jossa yksilöistä tulee osa suurempaa kasvotonta massaa vailla omia valintoja. Esitykset luovat näin kauhukuvia yhteiskunnallisen elämän arjesta, mikäli natsi-Saksa saavuttaisi sarjassa kuvailun lopullisen tavoitteensa maailmanvalloituksesta. Ilmiö lopulta voimistaa sarjassa Saksan edustaman viholliskuvan voimakkuutta ja luo väistämättömyyttä valtioiden väliselle konfliktille.

4.2 JAPANI – VIHOLLINEN LÄHELLÄ JA KAUKANA

Keisarillisen Japanin hyökkäys Pearl Harborin laivastotukikohtaan 7. joulukuuta 1941 oli merkittävä käännekohta toisessa maailmansodassa, koska hyökkäys johti Yhdysvaltojen liittymiseen toiseen maailmansotaan. Hyökkäys toi sodan todellisuuden isolationismiin tottuneiden amerikkalaisten kotioville, jolloin toimettomuus ei ollut enää vaihtoehto. Tätä ennen Yhdysvallat oli pysynyt avoimen konfliktin ulkopuolella ja pidättäytynyt voimapolitiikasta, tukien muiden liittoutuneiden joukkojen sotaponnisteluja esimerkiksi materiaalisesti.

²²⁴ WWF II/1943, 08:10–08:15, 08:20–09:20.

²²⁵ WWF V/1943, 28:50–28:53.

Japanin hyökkäyksellä oli sotilaallisen mobilisoinnin lisäksi muita merkittäviä vaikutuksia Yhdysvalloissa. Rodulla oli merkittävä rooli Tyynenmeren alueen taisteluiden luonteessa, mikä johti Yhdysvalloissa entistä voimakkaampaan japanilaisten stereotypisointiin ja demonisointiin sekä kotimaassa että ulkomailla. Sodan syttyminen paljasti rotuun perustuvat ennakkoluulot ja vihamielisyyden, joilla oli pitkäaikaiset juuret valtion historiassa. Erityisesti median välittämä sotapropaganda heijasteli voimakkaita rasismiin perustuvia tunnetiloja, kostonhalua, patriotismia sekä pelkoa vihollisesta. Verrattuna esimerkiksi natsista tehtyihin propagandaesityksiin japanilaiset kuvattiin usein ensimmäisen maailmansodan tyylisten ”vihateosten” piirteillä esimerkiksi esittämällä heidät epämiellyttävinä eläinhahmoina tai tuholaisina, jotka tulisi hävittää maan päältä.²²⁶

Yhdysvaltojen omiin vähemmistöryhmiin kuuluneet amerikanjapanilaiset joutuivat myös kohtaamaan ongelmia, joiden juuret olivat olleet syvällä yhteiskunnallisessa elämässä jo vuosikymmeniä aikaisemmin.²²⁷ Yhdysvaltojen liittyttyä toiseen maailmansotaan myös amerikanjapanilaisten kohtaama rotuviha vain voimistui ja syvään juurtunut rasismi ja taloudelliset syyt synnyttivät ilmiön, jossa vähemmistöryhmän mahdollisuuksia rajoitettiin ja heitä ajettiin tiiviisiin eristettyihin yhteisöihin. Sanomalehdistössä ja politiikassa sotahysteriaa hyödynnettiin omien japanilaisvastaisten tarkoitusperien edistämiseen, mikä voimisti avoimen vihamielistä ilmapiiriä japanilaisia kohtaan Yhdysvalloissa.²²⁸ Japanilaiset olivat erityisen helppo kohde stereotyyppioille ja muille ennakkoluuloisille käsityksille, koska he vähemmistöryhmänä erottuivat selvästi muista Yhdysvalloissa.

Vaatimuksia esitettiin, että japanilaisia tulisi eristää ja vangita järjestelmällisemmin yhteiskunnallisen turvallisuuden takaamiseksi. Presidentti Rooseveltin allekirjoittama asetus 9066 helmikuussa 1942 oli käännekohta japanilaisten asemalle, koska asetus myönsi täyden määräysvallan armeijan ylimmälle henkilökunnalle asian ratkaisemisessa.²²⁹ Lopputuloksena Yhdysvaltojen länsirannikosta muodostettiin eristetty alue, jonka amerikanjapanilainen väestö siirrettiin asteittain internointileireille epäinhimillisiin olosuhteisiin. Kokonaisuudessaan miltei 120 000 amerikanjapanilaista siirrettiin säilöntäleireille eri puolille Yhdysvaltoja presidentin asettaman asetuksen jälkeen.²³⁰ Internoinnin

²²⁶ Geiger 2011, 130.

²²⁷ Daniels 1993, 9–16.

²²⁸ Lotchin 2018, 45–47, 77–78; Reimers 2005, 58–59.

²²⁹ Daniels 1993, 46–47; Lotchin 2018, 7.

²³⁰ Roger & Foner 1993, 3; Kashima 2011, 4.

päätyttyä aiheesta tuli Yhdysvaltojen historian yksi arka kipupiste, josta vaiennuttiin vuosikymmenten ajaksi.

Elokuvateollisuus valjastettiin aktiivisesti mukaan hallinnoimaan japanilaisista esitettyjä kuvauksia ja mielikuvia. OWI:n propagandaelokuvissa pyrittiin esimerkiksi aktiivisesti muokkaamaan yleistä mielipidettä amerikanjapanilaisten internoinneista. Esimerkiksi aiheesta kertovan elokuvan *Japanese Relocation* (1942) tarkoituksena oli myydä amerikkalaiselle yleisölle ajatusta kokonaisen vähemmistöryhmän sijoittamisesta vankileireille ja perustella sen välttämättömyyttä.²³¹ Näiden elokuvien keskeinen teema oli korostaa, miten japanilaisten elämä ”evakuointileireillä” oli hallinnon puolesta asiallisesti järjestetty ja miten leirien asukkailla oli mahdollisuuksia tehdä monipuolista tuotteliasta työtä maansa hyväksi. Eritoten yleisöä haluttiin vakuutella siitä, ettei mitään epäilyttävää tapahtunut internointileireillä ja että olosuhteet siellä olivat ”kristillisten säädyllysten” periaatteiden mukaisesti järjestetty.²³²

Kun Yhdysvaltojen elokuvateollisuudessa tehtiin positiivisen sävyn omaavia amerikanjapanilaisväestön internointia selittäviä filmejä eräänlaisena puolustusmekanismina yleisen mielipiteen hallitsemiseksi, toisessa maailmansodassa sotivaan Japaniin kohdistui huomattavaa viholliskuvan rakentamistyötä filmien puolella. Työssä OWI oli keskeisessä asemassa ja *Why We Fight* -sarjassa Japani on myös esillä osana orjuutetun maailman edustamia valtioita. Japanilla ei ole omaa nimikkojaksoa sarjassa kuten natsi-Saksalla, vaan siihen liittyvät kuvakset näytetään osana muita suurempia kokonaisuuksia, esimerkiksi sarjan esitellessä akselivaltoja ensimmäisessä jaksossa *Prelude to War*. Japanin viholliskuva rakentuu siten asteittain sarjan edetessä muun sisällön sivussa, mitä todennäköisesti selittää Yhdysvaltojen presidentti Rooseveltin hallinnon tavoitteet olla sota-aikana kääntämättä liikaa huomiota Aasian taisteluihin natsi-Saksan sijaan, jota pidettiin suurempana uhkana Euroopassa.²³³ Tarkastelen seuraavaksi, miten Japanin viholliskuva rakentuu sarjan kuvauksissa, keskittyen ensin Japanista ja japanilaisista esitettyyn kuvaan, jonka jälkeen tarkastelen valtion luonnetta ja olemusta sodassa.

²³¹ Geiger 2011, 131.

²³² Banks 2009, 769–774.

²³³ Steele 1985, 122.

4.2.1 JAPANIN ”TOISEUS” – ERILAISUUS TEHOKEINONA

Why We Fight -sarjan ollessa näkyvä osa OWI:n hallinnoimaa elokuvateollisuutta, myös sen sisältö heijastelee aikalaisten näkemyksiä ja ajatuksia japanilaisista. Filmien tarkoituksena oli myydä ajatus sodankäynnin tarpeellisuudesta tavallisille amerikkalaisille, ja ainoastaan vakuuttavilla viholliskuvilla onnistuttiin luomaan tarve rauhan ja turvallisuuden puolustamisesta. Japanilaiset olivat ryhmänä erityisen helppo kohde vaikuttavan viholliskuvan luomiselle, koska kansojen välillä ei ollut monia kulttuurillisia kiinnekohtia ja olemassa olevat näkemykset japanilaisista perustuivat vahvasti juurtuneisiin ennakkoluuloihin ja rasismiin, joita oli helppo hyödyntää kuvauksissa. Viholliskuvan voimistamisessa nimenomaan epämiellyttävien piirteiden ja stereotyyppien käyttö on tehokasta, koska sen avulla on helppoa tehdä selvä kahtiajako eri ryhmien välillä, erityisesti jos jaottelu pohjautuu etnisiin perusteisiin.²³⁴

Verrattuna Italian ja Saksan viholliskuviin, Japanin tapauksessa sarjassa ei tehdä selvää erottelua tavallisten kansalaisten ja valtion johtajien kanssa. Sen sijaan vaikuttaa siltä, että sarja luo valtionjohdosta ja kansalaisista yhden kokonaisuuden, jota vihollisuus edustaa ja jonka kollektiivista syytä Japanin aggressiivinen voimapolitiikka on. Sarjassa ilmiö on havaittavissa, kun Japanin suunnitelmista puhuttaessa selostus jatkuvasti vetoaa vain japanilaisiin, eikä tarkenna tätä suoranaisesti koskemaan keisaria tai tämän sotakabinetia. Esimerkiksi Saksan kuvauksissa Hitleristä tehtiin pääasiallinen syy natsismin syntymiselle ja vaikutteille, jota synnynnäisesti kurin- ja laajentumishaluiset kansalaiset seurasivat, mutta Japanissa keisaria ei nosteta samalla tavalla näkyväksi hahmoksi, vaan hänet esitetään hahmona, joka ruumiillistaa japanilaisen kulttuurin ja ilmaisee vallitsevaa kansallista luonnetta.

Sarjassa viholliskuvien rakentumisessa huomionarvoista onkin niihin kohdistuvan konfliktin luonteen erilaisuus. Euroopassa amerikkalaiset näkivät sodan edustavan taistelua natsismia vastaan, joka oli vaarantanut vapaiden maiden olemassaolon. Sen sijaan taistelu Japania vastaan ei tunnu pohjautuvan samalla tavalla ideologiaan, vaan japanilaiset muodostavat yhden kasvottoman kokonaisuuden, jota vastaan amerikkalaiset taistelevat.

Kuvaukset käyttävät merkittävän määrän aikaa tämän kokonaisuuden luonteen kuvailuun viholliskuvaa rakentaessaan ja esitetyt luonnehdinnat pohjautuvat vahvasti aikalaisten

²³⁴ Hall 1997, 257.

stereotyyppisiin näkemyksiin. Esimerkiksi eräässä kohtauksessa japanilaiset kuvaillaan fanaattisina jumalkeisarin palvojina, jotka eivät kykene ajattelemaan asioita itsenäisesti ja ovat siten riisuneet itseltään oman inhimillisen arvokkuutensa ja vapautensa.²³⁵ Näin viholliskuvan rakentuessa japanilaisten olemuksen lisäksi heidän mielipiteistään tehdään osa vihollisuutta, toisin sanoen heidän mielipiteiden ja itsenäisen ajattelun puutteellaan. Vihollisista tehdään näin Yhdysvaltojen kaltaisen demokraattisen valtion yksilövapauksista nauttivien kansalaisten kielteinen vastakohta, joita ei tarvitse kohdella samanarvoisesti. Esittämällä täysin irrationaalisesti omien vaistojensa varassa toimivan vihollisen uhkaavan maailmanrauhaa, jopa rauhallinen demokratian kannattaja voi nähdä tehtäväkseen lähteä puolustamaan näitä arvoja sodassa.²³⁶

Japanilaisista kertovissa kohtauksissa myös kielenkäyttö vastaa selvästi aikalaisstereotyyppioita ja monissa tapauksissa sanavalinnat ovat erityisen halventavia. Sarjassa käytetään runsaasti aikalaispuhetavoista tuttuja halventavia ja eläimellisiä käsitteitä esimerkiksi ”verenhimoisista japseista” tai ”Hitlerin töröhampaisista kavereista”.²³⁷ Stereotyyppisiä ilmauksia käytetään sarjassa myös virallisemmissä kuvauksissa. Esimerkiksi eräässä kohtauksessa japanilaisen diplomaatin saapuessa San Franciscoon neuvottelemaan maailmanpolitiikan tapahtumista, selostaja toteaa tämän hymyilevän ”isohampaisella” hymyllään vastaanotolle ja valehtelevan samalla Japanin todellisista ulkopoliittisista tavoitteista.²³⁸ Retoriset valinnat osoittavat kuvausten sidonnaisuuden aikalaistekstiin ja paljastavat, miten Yhdysvalloissa suhtauduttiin myös korkeammalla poliittisella tasolla japanilaisiin aikalaisstereotyyppioiden mukaisesti.

4.2.2 JULMA VIHOLLINEN – JAPANIN LUONNE JA OLEMUS

Sotaikäyväenä valtiona Japani esitetään hyvin häikäilemättömänä toimijana, jota ei rajoita kansainväliset rauhansopimukset tai sodankäynnin eettiset lähtökohdat. Japanin sotastrategioita käsitellessään sarja liittyy japanilaisille luonteenomaiseksi piirteiksi valehtelun ja juonittelun, jonka ansiosta he onnistuvat hämäämään Kansainliittoa peitellessään aggressiivista voimapolitiikkaansa Mantšuriassa ja myöhemmin valtaamaan lisää alueita Kiinassa legitimoimalla tapahtumia omilla väitöksillään itsepuolustuksesta.²³⁹

²³⁵ WWF I/1942: 09:45–10:05.

²³⁶ Ivie 1980, 288.

²³⁷ WWF I/1942, 34:00; WWF VI/1944, 16:35–17:05, 25:05.

²³⁸ WWF VII/1945, 58:25–58:35.

²³⁹ WWF I/1942, 41:00–42:10; WWF VI/1944, 14:50–15:05, 16:35–17:05.

Taistelukuvauksissa korostetaan Japanin julmuuksia erityisesti varautumatonta ja puolustuskyvyttöä siviiliväestöä kohtaan, millä on haluttu korostaa vihollisen äärimmäistä julmuutta ja piittaamattomuutta ihmiselämää kohtaan.²⁴⁰ Sarja hyödyntää tehokkaasti ääniraitaa tehostamaan vihollisen väkivaltaisuuksia siviilejä kohtaan, mikä ilmenee esimerkiksi Nanjingin laajamittaisia julmuuksia kuvailevassa kohtauksessa. Uhkaava ja painostava musiikki yhdistettynä kuvauksiin Japanin armeijan marssista kaupunkiin luo tunnelman lähestyvistä väistämättömästä vaarasta.²⁴¹ Kohtaukset Nanjingin siviiliväestön ahdingosta ovat kuin kauhuelokuvasta, eikä kuoleman esittämistä ruudulla sensuroida vihollisen äärimmäisen väkivaltaisuuden todistamiseksi katsojalle.²⁴²

Nämä ovat toistuvia teemoja sarjassa, vaikka ne poikkeavat selvästi OWI:n asettamista ohjeista propagandaelokuvien sisällön suhteen. Ohjekokoelman toinen kappale sisältää tavoitteen kuvata viholliset ”julmina barbaareina”, mutta samalla varoittaa filmien valmistajia yleistä näitä luonnehdintoja koskemaan kaikkia vihollismaiden kansalaisia, koska amerikkalaiset tunnistaisivat tämän disinformaatioksi ja vastustaisivat sanomaa.²⁴³ Japaniin liittyvät kohtaukset kuitenkin tukeutuvat vahvasti aikalaisstereotypioihin eikä filmeissä yritetä mitenkään peitellä näitä käsityksiä. Capran mukaan tarkoituksena ei ollut tuottaa mitään ”vihaelokuvia”, mutta sota-aikana se osoittautui yhä vaikeammaksi, koska yleisö tarvitsi tämänlaista sisältöä yleisen mielialan ylläpitämiseksi.²⁴⁴

Tutkija Robert Ivien muodostama viitekehys sotaretoriikasta, joka käsittelee hyvän ja pahan välistä suhdetta, on erityisen hyvin sovellettavissa Japania käsittelevien osien tarkasteluun. Kokonaisuudessaan sarjassa Japanin valtio ja sen kansalaiset pyritään esittämään kasvottomana pahana, eräänlaisena väkivallan ja raakalaismaisuuden perikuvana vailla yksilöllisyyttä ja inhimillisyyttä, joka toimii vastoin vapaiden demokraattisten valtioiden arvomaailmaa. Tämä on strateginen valinta, jolla pyritään oikeuttamaan Yhdysvaltojen osallistumista sotaan vapauden puolustajana, sekä tekemään vihollisista helpommin vastustettavan. Vaikuttaa siltä, että sarjassa pyritään aktiivisesti epäinhimillistämään japanilaisia, mikä on yksi olennainen viholliskuvan rakentamisen muoto.²⁴⁵ Koska sarjan tavoitteena on suostutella katsojansa osallistumaan

²⁴⁰ WWF VI/1944, 21:15–22:00.

²⁴¹ WWF VI/1944, 27:00–27:10.

²⁴² WWF VI/1944, 27:15–28:00.

²⁴³ <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiii.pdf>

²⁴⁴ McBride 2011, 379.

²⁴⁵ Tammikko 2019, 67.

väkivaltaiseen sodankäyntiin, se pyrkii riisumaan inhimillisyyden viholliselta, koska kasvottomaan pahaan ei päde samat moraal säännöt kuin muiden kohtelussa.

Kokonaisuutena sarjan muodostama viholliskuva Japanista on hyvin perusteellisesti aikalaistekstiin sidottu. Yhdysvaltojen ja Japanin välinen vastakkainasettelu oli muodostanut jo ennen varsinaista sotilaallista yhteenottoa sosiaalisella tasolla rintaman, jossa omiin kansalaisiin iskostettiin vahvaa patrioottista ylpeyttä kotimaata kohtaan sekä kohdistettiin vihamielisyyttä vieraseen valtioon. Japanin yllätyshyökkäyksen ja Yhdysvaltojen sodanjulistuksen jälkeen nämä tunteet voimistuivat ja Capran dokumenttisarjan esittämässä Japanin viholliskuvassa on havaittavissa aikalaisten näkemysten yleiset lähtökohdat. Japanilaisista tehdään sarjassa muiden aikalaisten esitysten tavoin toiseutettu ihmisryhmä, joka poikkeaa perusluonteisesti itsestä etnisillä, poliittisilla ja kansallisilla perusteilla. Kun väkivaltaisuus ja aggressio liitetään tähän kokonaisuuteen, dokumenttisarja muodostaa kuvan vihollisesta, jonka olemassaolo on todellinen uhka maailmanrauhalle.

4.3 ITALIA – MAAILMANSOTA MUSSOLININ TAISTELUNA

Italia oli toisen maailmansodan kynnyksellä kansallisen fasistipuolueen hallitsema yksipuoluejärjestelmä, jonka johtajana toimi diktaattori Benito Mussolini. Italia valtasi vuosien 1935–1936 aikana Etiopian ja osallistui toiseen maailmansotaan vuonna 1940 osana akselivaltojen liittoumaa. Sotilaallisen menestyksen kannalta Italia ei missään kohdissa sotaa onnistunut nousemaan Japanin ja Saksan tasolle, eikä Italialla ollut tarpeeksi raaka-aineita pitämään yllä sotakoneistoaan.²⁴⁶ Heikko sotamenestys oli lopulta myös osasyynä vallankaappausyrityksiin ja Mussolinin syrjäyttämiseen vuoden 1943 aikana. Vuonna 1945 sodan loppupuolella Mussolinin fasistinen Italia kukistui lopullisesti ja uusi Italian demokraattinen tasavalta syntyi järjestelmän seuraajaksi.

Italian roolia toisen maailmansodan tapahtumien kulussa on pidetty usein vähemmän merkittävänä verrattuna Saksan ja Japanin rooleihin, mikä on esimerkiksi johtanut siitä kertovan tutkimuskirjallisuuden suhteelliseen vähäisyyteen.²⁴⁷ Samanlainen ilmiö on havaittavissa myös *Why We Fight* -sarjassa, jossa pääsääntöisesti Italiaan kohdistuneet maininnat ja kohtaukset ovat

²⁴⁶ Sadkovich 1989, 32–34; Sica & Carrier 2018, 16.

²⁴⁷ Sadkovich 1989, 27–28; Sica & Carrier 2018, 1.

lyhyempiä ja harvalukuisempia verrattuna Saksan ja Japanin vastaaviin. Sarja käsittelee Italiaa pääsääntöisesti sen ensimmäisessä jaksossa *Prelude to War*, mutta valtioon tehdään muutamia viittauksia myös muissa jaksoissa. Vähäisemmästä näkyvyydestä huolimatta Italiaa johtaneen Mussolinin kasvot näytetään yhdessä Saksan Hitlerin ja Japanin Hirohiton kanssa ”pahuuden kolminaisuutta” kuvaavassa visuaalisessa esityksessä, mikä pitää yllä sen viholliskuvan painoarvoa muiden akselivaltojen rinnalla.²⁴⁸

Vaikka Italia esitetään sarjassa jatkuvasti Saksan ja Japanin yhteydessä osana totalitaristista maailmaa, sen näkyvyys ja painoarvo jää huomattavasti vähemmälle huomiolle. Yhdysvalloille Saksan ja Japanin edustama uhka demokraattista maailmaa kohtaan oli merkittävä, kun taas Italian nähtiin tuottavan vain alueellista epätasapainoa, eikä todellisena uhkana maailmanrauhalle. Tämän saman linjan voi huomata myös *Why We Fight* -sarjassa toistuvana ilmiönä. Ilmiötä kuvastaa esimerkiksi Yhdysvaltojen armeijan esikuntapäällikön George C. Marshallin sitaatti kunkin jakson lopputeksteissä, jossa todetaan, että ”demokratian voitto on mahdollista vain Saksan ja Japanin sotakoneiston täydellisellä tuhoamisella”.²⁴⁹ Väite tekee katsojalle selväksi, että lähtökohtaisesti Italiaa ei pidetä sarjassa uhkana demokratialle samalla tavalla kuin Saksaa ja Japania.

Italian uhkakuvan merkittävyys tulee lisäksi ilmi erityisesti erilaisissa visuaalisissa karttakuvanimaatioissa, jotka esittävät akselivaltojen jäsenten suunnitelmia sodassa. Selostaja esittelee eräässä kohtauksessa esimerkiksi, miten Saksan ja Japanin lopullisena tavoitteena on maailman valloittaminen ja sen resurssien täysi hallinta.²⁵⁰ Italian osuutta ei tuoda kuvauksessa ollenkaan ilmi, eikä valtion näytetä edes olevan osa uutta Saksan ja Japanin hallitsemaa maailmanjärjestyä, joka animaatioissa esitellään katsojille. Kohtauksessa selostaja kuitenkin lopuksi kommentoi humoristisesti, että Mussolini voisi saada osuuden tässä järjestyksessä, jos hän osaisi ”käyttäytyä kunnolla”.²⁵¹ Kommentti vahvistaa entisestään käsitystä, että Italiaa pidettiin vain vähäisenä uhkana, kun taas Saksa ja Japani edustivat todellista vaaraa maailmanjärjestykselle.

Huomionarvoista Italian viholliskuvan rakentumisessa on se, mistä näkökulmista sitä esitellään sarjassa. Sarjasta on havaittavissa erityisesti Italian valtionjohdon ja tavallisen kansan välinen suhde sekä tämän suhteen vaikutus viholliskuvan luonteen rakentumiseen. Sarjassa esitettyjen italialaiskansalaisten kuvauksia tarkastellessa tulee huomioida Yhdysvaltojen sisäiset etniset

²⁴⁸ WWF I/1942, 11:10.

²⁴⁹ WWF I/1942, 52:30.

²⁵⁰ WWF I/1942, 33:30–34:25.

²⁵¹ WWF I/1942, 33:45.

konfliktit. 1940-luvulla Yhdysvalloissa eri vähemmistöryhmien oikeudet eivät olleet samalla tasolla valtaväestön kanssa. Sota-aika kiihdytti syrjintää, koska yhteiskunnallisessa elämässä kaikki mahdollisesti epäilyttävät ainekset koettiin turvallisuushaksi.

Etninen tausta ja poliittinen suuntautuminen vaikuttivat vahvasti siihen, mitä mahdollisuuksia yksilöllä oli arjessa. Toisen maailmansodan vihollisvaltioiden vähemmistökansalaiset Yhdysvalloissa – saksalaiset, japanilaiset ja italialaiset – joutuivat erilaisten tarkkailu- ja säilöntämenetelmien alaisiksi ja sota merkitsi näille ryhmille pelon ja epävarmuuden aikaa.²⁵² Näistä vähemmistöryhmistä saksalaisiin ja erityisesti japanilaisiin kohdistettiin suhteellisesti enemmän epäluuloja verrattuna italialaisiin, jotka sodan edetessä saivat hiljalleen enemmän liikkumavaraa. Italian uhkakuvan laskemisen ohella myös Amerikan italialaisten oma-aloitteisuus sotaponnisteluihin osallistumisessa myötävaikutti heidän sosiaalisen asemansa kohentumiseen.²⁵³

Why We Fight -sarjassa Italian kansalaiset esitetään huomattavasti positiivisempaan sävyyn verrattuna Saksaan ja Japaniin ja tämä kuvaus noudattaa samaa mekanismia Italian uhkakuvan vähäisemmän merkityksen korostamisesta. Sarja kohdistaa syyllisyyden Italian liittymisestä akselivaltojen puolelle lähinnä pelkästään Mussoliniin ja tämän lähimpiin tukijoihin, eikä syytä tavallisia italialaisia tapahtumista. Tällainen esitys luo vaikutelman Mussolinin omasta taistelusta, eikä niinkään koko Italian kansakunnan käsittävästä sodasta. Tämä ei rajoitu vain elokuva-sarjan sisäiseen narratiiviin, vaan myös sota-ajan puheissa on havaittavissa vastaavanlaista retoriikkaa. Erityisesti Saksan sotamenestyksen käännyttyä laskuun operaatio Barbarossan epäonnistumisen jälkeen liittoutuneiden maiden johtajien puheissa korostui halu vakuuttaa tavalliset Italian kansalaiset Mussolinin johtaman fasistisen hallinnon epäonnistumisesta.²⁵⁴

Sarjassa saksalaisten ja japanilaisten kerrotaan liittyvän omasta tahdostaan mekaanisesti osaksi valtionjohdon suunnitelmia, koska kullakin kansakunnalla on aikalaisstereotypioihin pohjautuvia luonteenpiirteitä, jotka tekevät kansalaisista alistaisia johtajille.²⁵⁵ Sen sijaan sarja esittää italialaiset taitavasti harhaanjohdettuina, jotka uskovat Mussolinin väitteet Rooman suuruuden palauttamisesta epävarmoina aikoina. Italialaisilla kerrotaan olevan vaihtoehtona ratkaista valtion ongelmat

²⁵² Scherini 2000, 280; Candeloro 2018, 371–374.

²⁵³ De Lucia 2008, 94.

²⁵⁴ Esimerkiksi Yhdysvaltojen presidentti Franklin D. Rooseveltin ja Iso-Britannian pääministeri Winston Churchillin radiopuhe italialaisille. <<https://www.bloomsburycollections-com.ezproxy.utu.fi/book/onwards-to-victory-war-speeches/ch24-the-call-to-the-italian-people>>

²⁵⁵ WWF I/1942, 07:55–09:20.

demokraattisen tien kautta, mutta epävakaa tilanteessa he valitsevat toisin. Tällainen kuvaus antaa kuvan italialaisista, joilla on individualistisia piirteitä ja vapaan harkinnan kykyä, joita ei esitetä olevan saksalaisilla tai japanilaisilla sarjassa. Tämä samalla vähentää viholliskuvan painoarvoa luomalla kuvan kansasta, jolla on valinnanvaraa demokraattiseen ratkaisuun, mutta tekevät vaikeassa tilanteessa virhearvion ja ajautuvat fasismin järjestelmän puoleen.

Mussolini lopulta eristetään muusta kansasta sarjassa tavalla, jossa selostus ilmaisee hänen pettäneen Italian kansan anastaessaan vallan itselleen omien tavoitteiden ajamiseksi.²⁵⁶ Näin Italian viholliskuva rakentuu lähinnä valtionjohdon varaan, eikä kokonaiseen kansalliseen identiteettiin kuten Saksan ja Japanin kohdalla. Tämä laskee viholliskuvan painoarvoa ja tekee siitä vain väliaikaisen ongelman, joka poistuisi Mussolinin luopuessa asemastaan valtion johdossa. Kun Saksan ja Japanin häviö merkitsi maailmanrauhan turvaamista, Italian kukistuminen merkitsi Italian kansalaisten sekä muutamien Italian miehittämien alueiden vapautumista.

Why We Fight käyttää paljon stereotyyppioita rakentaessaan viholliskuvia totalitarististen maiden johtajista ja ilmiö on erityisesti Mussolinin esityksissä havaittavissa. Capra on taitavasti hyödyntänyt Hollywood-taustaansa luodessaan sarjan stereotyyppioita ja niissä on havaittavissa samanlaisia piirteitä, joita löytyy 1930-luvun yhdysvaltalaisesta elokuvakulttuurista. Lama-aika ja sen tuomat sosiaalisen elämän olosuhteiden muutokset lisäsivät järjestäytyneitä rikollisuutta ja aihe usein liitettiin valkokankaalla etnisten vähemmistöjen harjoittamiin laittomuuksiin. Näistä ryhmistä erityisesti amerikanitalialaiset yhdessä irlantilaisien ja kiinalaisten kanssa olivat näkyvästi esillä erilaisissa mafia- ja gangsterielokuvissa.²⁵⁷

Gangsterimaisuus ja siihen kuuluneet toimintatavat ja järjestäytyneisyys ovat näkyvästi esillä myös *Why We Fight* -sarjan esityksissä Mussolinista ja hänen lähimmistä tukijoistaan. Hollywoodista tutulla tavalla Mussolini esitetään yhdessä hänen pienen tukijoukkonsa kanssa mustiin pukuihin pukeutuneena pienenä iskujoukkona, joka tekee kaikkensa säilyttääkseen valta-asemansa. Gangsterimaisuus tulee esille kohtauksissa, joissa esiintyy joukkoväkivaltaan liittyvää sisältöä. Esimerkiksi Mussolinin keskittäessä valtaa itselleen tilaamalla poliittisia murhia vastustajilleen, kohtaus esitetään tavalla, joka on kuin suoraan Hollywood-elokuvasta. Mustia autoja kuvataan

²⁵⁶ WWF I/1942, 07:45–07:55.

²⁵⁷ Cortes 1987, 110–111.

ajamassa kovaa vauhtia soratiellä kohteeseen ja seuraavassa otoksessa pistoolit hiljentävät poliittisia vastustajia, jotka ovat vastustaneet Mussolinin hallintoa.²⁵⁸

Mussolini nähdään sarjassa myös kovaäänisenä johtajana, jonka kerrotaan selostuksen mukaan erilaisilla ”tempuillaan” hämäävän Italian kansaa omien tavoitteiden saavuttamiseksi. Tämä vetoaa aikalaisten toisenlaiseen stereotypiaan italialaisesta, joka oli yhtäältä juonitteleva ja häikäilemätön saadakseen tavoitteensa läpi, mutta toisaalta myös typerä ja aistiensa varassa toimiva henkilö.²⁵⁹ Esimerkiksi eräässä kohtauksessa Mussolinin kerrotaan olevan pulman edessä, kun Italian kansa on tyytymätön fasistisen hallinnon epäonnistuessa tuottamaan sen aikaisemmin antamia lupauksia. Selostaja kertoo humoristisen sirkusmaisen musiikin soidessa taustalla, että Mussolini ”hakkaa rintaansa kuin Tarzan” ja aloittaa strategisesti sodan Etiopiaa vastaan saadakseen kansalaisten huomion muualle.²⁶⁰

Nämä humoristiset ja stereotyyppiset kuvaukset yhdistetään ainoastaan fasistisen Italian valtionjohtoon, eikä tavalliseen kansaan. Valinta tekee selvän erottelun näiden kahden puolen välille, jolloin tavalliset italialaiset esitetään harhautettuina yksilöinä ja Mussolini tukijoineen vallan anastaneina rikollisina, jotka tulisi mahdollisimman pian syrjäyttää vallasta. Ilmiö liittyy koko sarjan Italian viholliskuvaa rakentavaan teemaan, jossa kaikki epämiellyttävä liitetään Mussoliniin ja Yhdysvalloissa tärkeänä pidetyt vapauden ja yksilöllisyyden arvot liitetään Italian kansalaisiin. Mussolinin ollessa ainoa pääasiallista vihollisuutta edustava hahmo Italiassa, *Why We Fight* onnistuu yksilöllistämään Italian viholliskuvan.

²⁵⁸ WWF I/1942, 14:50–15:00.

²⁵⁹ Cavallero & Plasketes 2004, 58–59.

²⁶⁰ WWF I/1942, 45:55–46:20.

5 KÄSIKIRJOITETTUA MAAILMANKUVATYÖTÄ

Toisen maailmansodan aikana totalitaristiset maat eivät olleet ainoa sotapropagandan tuottaja, vaan sitä hyödynnettiin myös demokratioiden yhteiskunnallisessa viestinnässä kansalaisten mielipiteisiin vaikuttamiseksi. Historiantutkimuksessa totalitarististen valtioiden harjoittama propaganda on ollut enemmän esillä sen vaikuttavuuden ja intensiivisyyden vuoksi, eikä demokratioiden vastaava toiminta ole siten saanut yhtä laajaa huomiota. Tämä pätee erityisesti audiovisuaalisen propagandan tutkimuksen puolella, jossa esimerkiksi natsi-Saksassa tuotetut propagandaelokuvat ovat herättäneet huomattavaa kiinnostusta.

Tässä tutkielmassa on syvennytty asetelman toiseen puoleen tutkimalla demokraattisen valtion harjoittamaa propagandatoimintaa. Olen hyödyntänyt tutkimuksessani audiovisuaalista primaariaineistoa, yhdysvaltalaisen ohjaaja Frank Capran sotadokumenttisarjaa *Why We Fight*, joka on yksi merkittävimmistä propagandistisista elokuvasarjoista toisen maailmansodan ajalta. Tutkimuskysymykseni ovat keskittyneet sarjan esittämiin kuvauksiin toisen maailmansodan osapuolista, eritoten sen sisältämien liittolais- ja viholliskuvien analysointiin. Perehdyin tutkielman käsittelyluvuissa sarjassa näkyviin vihollis- ja liittolaiskuviin ja tutkin, millaisia piirteitä näiden kuvauksissa nousi esiin ja miksi ne olivat esitetty sellaisina, kuin olivat. Tavoitteena oli löytää toistuvia teemoja kuvauksista, joiden kautta elokuvasarjan valmistajat olivat rakentaneet kunkin sarjassa esiintyneen sodan osapuolen kokonaiskuvan. Analyysissa olen kiinnittänyt huomiota erityisesti audiovisuaalisen viestinnän eri viestimiskeinoihin, joihin kuuluu visuaalisten kuvauksien lisäksi äänimaailma ja musiikki sekä näiden elementtien väliset vuorovaikutukset.

Vapaa ja itsenäinen media on keskeinen osa toimivaa demokratiaa, minkä vuoksi Yhdysvalloissa tiedotustoiminnan vapaus onkin yksi keskeisistä vapauksista, joka on kirjattu liittovaltion perustuslakiin. Toisen maailmansodan aikana median vapautta kuitenkin kavennettiin keskushallinnon toimesta, jotta viestinnässä esitetyt ajatukset ja mielipiteet eivät poikkeaisi yleisestä linjauksesta sodasta. Myös elokuvateollisuus kokonaisuudessaan sidottiin tähän tiukasti hallinnon tarkasti määrittelemillä ohjeistuksilla ja instituutioilla, koska audiovisuaalisen materiaalin mahdollisuudet kansalaisten tehokkaaseen vaikuttamiseen tiedostettiin. Erityisesti tiedottamiseen erikoistuneet dokumenttielokuvat valjastettiin osaksi pehmeää vallankäyttöä, jossa kulttuurin tuotteilla pyrittiin tuomaan esille omia näkemyksiä ja tulkintaohjeita sodan tapahtumista.

Audiovisuaalisen formaatin tarjoamat mahdollisuudet sota-ajan propagandistisiin tarkoitukseen merkitsi laajamittaisen tuotantorintaman syntymistä, johon kuului armeijan tuotantoryhmien lisäksi ajan huippuohjaajia Hollywoodin puolelta, joiden kokemus viihdeteollisuuden puolelta uskottiin tuovan elokuville enemmän vetovoimaa tavallisten värvättyjen sotilaiden ja amerikkalaisten siviilien keskuudessa. Ohjaajien kuvauksellinen osaaminen oli keskeistä tuotettujen elokuvien propagandistisen luonteen piilottamisessa, jolloin yleisö ei ollut tietoinen siitä, että he olivat tiedollisen vaikuttamisen alaisina. Frank Capran värvääminen armeijan tuotantotiimiin sotapropagandaelokuvien valmistamista varten oli valinta, johon vaikutti hänen menestyksensä taustansa Hollywoodissa 1930-luvulla.

Capran kokemus tavallisen yksilön ahdingon esittämisestä valkokankaalla ryhmien ja ideologioiden vastakohtaisessa maailmassa soveltui täydellisesti totalitarististen valtioiden propagandan vastaiseen rintamaan, koska suunnitteilla olleessa *Why We Fight* -sarjassa perusnarratiivi rakentui demokratian ja totalitarismin välisiin ideologisiin vastakohtaisuuksiin. Sarjassa asetelma on esitetty tehokkaan yksinkertaisessa mallissa, jossa maailma on selvästi jaettu kahtia demokraattiseen vapaaseen maailmaan sekä orjuutettuun totalitaristiseen maailmaan. Visuaalisesti mallina on esitetty kaksi maapalloa, joista toinen on selvästi tummempi, luoden kontrastin kahden maailman välille. Esitys rakentaa tällä tavalla lähtökohdan, jonka kautta tarkastella näiden maailmojen ominaispiirteitä.

Sarjan esityksissä keskeiseen asemaan nousevat sodan osapuolet, joiden kautta sarja esittelee konkreettisesti kahtia jaetun maailman molempia puolia muistuttaen katsojia siitä, mitkä tekijät johtivat toisen maailmansodan syttymiseen ja miksi sitä käydään. Huomioiden sarjan valmistumisen taustalla vaikuttaneen liberaalin amerikkalaisen arvomaailman ja näitä kannattaneiden OWI:n toimijoiden laatimat poliittiset ohjeistukset, tietyt piirteet korostuvat selvästi sekä liittolaisten että vihollisten kuvauksissa. Seuraavaksi esittelen keskeisimmät havainnot sarjan osapuolien kuvauksista, jonka jälkeen esitän niiden pohjalta yhteenvedon vastauksena tutkielman tutkimuskysymykselle.

Sarjan esitykset Yhdysvaltojen tärkeimmistä liittolaisista rakentuvat tarkasti määriteltyjen ohjeiden mukaisesti. Neuvostoliitto poikkesi Yhdysvalloista hyvin perustavanlaatuisesti sekä poliittisella että kulttuurillisella ulottuvuudella, eikä kommunistista ideologiaa kannattanut liittolainen herättänyt vastakaikua amerikkalaisten keskuudessa. Sarjassa on pyritty kääntämään julkinen mielipide Neuvostoliittoa suosivammaksi monilla eri keinoilla, joilla liittolaisesta tulisi mahdollisimman hyväksyttävä ja samaistuttava katsojan silmissä. Jo lähtökohtaisesti Neuvostoliiton kerrotaan sarjassa kuuluvan narratiivin esittämään vapaan maailman demokraattisten valtioiden joukkoon. Stalinin

johtamaa hallintoa sekä yhteiskunnallisia olosuhteita ei tarkastella missään vaiheessa, mikä viittaa sarjan valmistajien tietoiseen valintaan pitää ideologia ja politiikka syrjässä vetovoimaisempien aiheiden tieltä. Näistä aiheista merkittävin ja näkyvin on tavallisen kansan päättäväinen vastarinta saksalaista yhteistä vihollista vastaan, mikä toimii koko Neuvostoliittoa käsittelevän jakson perusnarratiivina. Vastapainona taistelukupvauksille katsoja tutustuu myös Neuvostoliiton historiaan, maantieteeseen ja kulttuuriin, joista etsitään samaistuttavia piirteitä amerikkalaisille.

Iso-Britannialla oli ratkaiseva asema Euroopan länsirintaman taisteluissa ja saarivaltio oli viimeinen este Saksalle, jotta se olisi voinut saada merkittäviä merireittejä haltuunsa. Tämä olisi ollut merkittävä turvallisuusuhka Yhdysvalloille, eikä sarjassa haluttu unohtaa siksi Iso-Britannian vastarintaa ylivoimaisesti varautunutta Saksaa vastaan. Kulttuurillisista ja historiallisista lähtökohdista molempien valtioiden välillä on riittävästi tuttuja ja tunnistettavia piirteitä, ettei niitä tarvitse erikseen esittää ja perustella katsojalle. Jaksossa sen sijaan painotetaan taistelukupvauksia ja brittien rohkeaa ja menestyksestä vastarintaa puutteellisesta varustelutilanteesta huolimatta. Iso-Britannian liittolaiskuvan rakentumisen ominaispiirteenä muihin verrattuna toimii yksilökuvaukset sotilaista ja siviileistä, joiden toimintaa esitellään taistelukupvauksien väleissä omissa erillisissä kohtauksissaan, usein humoristisella otteella. Näissä kuvauksissa korostuvat amerikkalaisille tärkeät arvot yksilöllisyydestä, vapaudesta ja työnteon merkityksestä, mikä on merkittävä tekijä sisällön vaikuttavuuden kannalta.

Kiinan liittolaissuhteen rakentamisella oli vaikeat lähtökohdat, koska tavalliset amerikkalaiset yleisesti ottaen eivät olleet OWI:n kyselyiden perusteella kovin tietoisia kyseisen valtion menneisyydestä tai toisen maailmansodan aikaisesta asemasta ja merkityksestä Aasiassa. Kiinan aseman sodanjälkeisessä maailmanjärjestyksessä ymmärrettiin olevan merkittävä, joten sen merkittävyttä Yhdysvaltojen liittolaisena toisella puolella maailmaa haluttiin sarjassa myös korostaa. Tarkoituksena oli kumota alentavat käsitykset Kiinasta ja luoda siitä varteenotettava liittolainen katsojien silmissä. Kiinalla ja Yhdysvalloilla ei ole mitään merkittäviä yhteisiä kulttuurillisia tai historiallisia kiinnekohtia, joten sarjassa esitetyt kuvaukset Kiinasta perustuvat vahvasti yhdysvaltalaisesta näkökulmasta yksinkertaistettuihin historiallisiin näkemyksiin. Ilmiö on havaittavissa Kiinan pasifistisen luonteen korostamisessa sen väkivaltaisen menneisyyden kustannuksella sekä demokraattisen yhteiskuntajärjestelmän omaksumisella, vaikka maassa oli meneillään sisällissota kommunistien ja tasavaltalaisten välillä. Kiinassa vallinneet alueelliset epävakaudet sivuutetaan myös täysin korostamalla kuvauksissa, miten yhtenäisenä rintamana kiinalaiset vastustivat japanilaista aggressiota.

Sarjan viholliskuvissa korostetaan vastakkainasettelua totalitaristisen ja demokraattisen maailmankuvan välillä. Asetelma toimii tärkeimpänä määrittelevänä tekijänä sille, miksi sotaa käydään. Tarkoituksena on esitellä, millaiset asiat uhkaavat demokraattista vapaata maailmaa, mikäli Yhdysvallat sitoutuu isolationismiin suoran toiminnan sijaan. Kansallissosialistinen Saksa saa sarjassa paljon näkyvyyttä ja sen viholliskuva rakentuu inhorealistisiin kuvauksiin maailmasta, jossa demokraattinen elämäntapa ei ole normi. Kuvaukset keskittyvät OWI:n ohjeistuksien mukaisesti erityisesti valtion johtajaan Hitleriin, jonka esitetään olevan verrattavissa paholaiseen maan päällä. Totalitaristisen yhteiskunnan jokaisen osa-alueen arkea esitellään katsojalle Hitlerin näkemysten kautta ja kuvaukset painottavat vastakohtaisuuksia demokratian vapauksiin tottuneille amerikkalaisille itsestään selvissä asioissa. Erityisesti yksilön oikeudet, vapaa perhe-elämä ja uskonnonvapaus ovat asioita, joiden menettämistä totalitarismi edustaa. Näiden arkisten asioiden korostaminen viittaa valmistajien tavoitteeseen vedota tavallisen kansan tunteisiin luoden näin vaikuttavuutta sisällön sanomalle.

Japanin edustama vihollisuus on sarjassa tiukasti kontekstiin sidottu, minkä vuoksi esitetyt kuvaukset ovat aikalaisstereotyyppien mukaisesti rakennettu. Ilmiö näkyy japanilaisista käytetyissä halventavissa termeissä, joita ei tämän perusteella sensuroitu edes julkisen hallinnon säätelemässä materiaalissa. Ottaen huomioon Yhdysvalloissa samaan aikaan vallinneet ongelmat amerikanjapanilaisten kokemassa syrjinnässä, ilmiön näkyminen valkokankaalla on perusteltavissa. Sarjassa japanilaisia luonnehditaan verenhimoisiksi raakalaisiksi ja barbaareiksi, joille aggressio on luonteenomaista, koska itsenäiseen ajatteluun kykenemättömät kansalaiset uskovat sokeasti fanaattista jumalkeisariaan sotatavoitteissa. Japanilaisilta riisutaan inhimilliset piirteet ja yksilöllisyys, jolloin heistä tulee kasvotonta massaa, jota on helpompi vastustaa katsojan silmissä. Samanaikaisesti japanilaisten väkivaltaisuuden korostaminen luo sympatiaa aggression uhriksi joutunutta Kiinaa kohtaan, mikä vahvistaa Kiinan ja Yhdysvaltojen välistä liittolaissuhdetta.

Italian viholliskuva on poikkeuksellinen verrattuna Saksaan ja Japaniin, koska se rakentuu pääasiallisesti fasistista valtiota johtaneen Benito Mussoliniin liittyvistä kuvauksista. Tämä siten merkitsee Italian viholliskuvan yksilöllistämistä. Päävastuu Italian osallisuudesta toiseen maailmansotaan pelkistetään Mussolinin vallankaappauksen syyksi, jossa italialaiset olivat vain harhaanjohdettuja eivätkä tienneet, mikä ratkaisu oli heidän omaksi parhaakseen epävakaa tilanteessa sotien välisenä aikana. Samasta syystä italian tavallisia kansalaisia ei käsitellä sarjassa negatiiviseen sävyyn eikä heihin liitetä sotasyöllisyyttä. Verrattuna Saksaan ja Japaniin, Italia ei

koskaan noussut uhkakuvissa samalle tasolle, mikä ohjasi myös siitä rakentunutta viholliskuvaa. Mussolini esitetään Italian suurena mutta tilapäisenä ongelmana, jonka väistyttyä Italian olisi mahdollista palata entiselleen. Mussolinin edustamaan viholliskuvaan liittyy myös olennaisesti humoristiset kuvaukset, joiden avulla Italian uhkaavuutta alennetaan entisestään.

Why We Fight -sarjassa on havaittavissa systemaattisuutta, joka ohjaa sodan osapuolista rakennettuja esityksiä. Neuvostoliitto, Kiinan tasavalta ja Iso-Britannia ovat hyvin erilaisia poliittisilta, historiallisilta ja kulttuurillisilta taustoiltaan, minkä takia valtioiden sitominen yhtenäiseen demokratiaan ja vapautta puolustavaan rintamaan on hyvin haastavaa tehdä uskottavasti esityksessä, jonka pääasialliselle kohdeyleisölle demokraattinen elämäntapa on normi. Sarjan valmistajat ovat tästä syystä pyrkineet kaventamaan Yhdysvaltojen liittolaisten välisiä eroja keskittymällä samaistuttaviin piirteisiin, jotka vetosivat amerikkalaisen yleisön tunteisiin ja olemassa olevaan arvomaailmaan.

Huomionarvoista liittolaiskuvissa on sarjan keskittyminen politiikan sijaan enemmän valtioiden historiaan ja kulttuuriin sekä erityisesti tavallisten kansalaisten toimintaan sodan aikana. Brittiläisten taistelu Saksaa vastaan, neuvostokansalaisten vastarinta itärintamalla sekä kiinalaisten puolustautuminen Japanin aggressiota vastaan ovat sarjassa esitetty nimenomaan kansalaisten taisteluina, jolloin tavalliset ihmiset yhteiskunnan eri osa-alueilta saavat ensisijaisen roolin jaksojen narratiiveissa. Tunnusomaista liittolaiskuissa on kansojen sisäinen yhtenäisyys, jolla on ratkaiseva merkitys vastarinnassa ylivoimaista vihollista vastaan. Sarja viestii tämän kautta sanomaa siitä, miten suuri merkitys yhteistyöllä on sodan voitokkaan lopputuloksen kannalta ja miksi valtioiden hajanaisuutta tulisi välttää. Samanaikaisesti tällä on todennäköisesti pyritty vaikuttamaan myös isolationismia kannattavaan katsojakuntaan, jotta mahdollisimman monta ihmistä tukisi Rooseveltin hallinnon tavoittelemaa liberaalia sotaan liittymistä suosivaa linjaa.

Liittolaisten kansalaiskuviissa korostuu myös näkyvästi amerikkalaiseen unelmaan perustuva arvomaailma, jonka hyödyntäminen sarjassa on vaikuttava tehokeino amerikkalaisen yleisön tunteisiin vetoamisessa. Jokaisesta Yhdysvaltojen liittolaisesta kertovassa jaksossa on johdonmukaisesti esitetty kansalaisia elävän hyveellisten elämäntapojen mukaisesti. Heitä on kuvattu työskentelemässä ahkerasti tehtailla ja pelloilla, opiskelevan ahkerasti, käyvän uskonnollisissa menoissa kirkoissa, juhlimassa juhlapyyhiä tai viettämässä rutiininomaista arkea. Nämä yksilöihin kohdistuneet kuvaukset antavat myös kasvot kohteelle ja luovat yhä enemmän tuttuja ja tunnistettavia piirteitä muuten vieraammiksi jääneille valtioille ja niiden kansalaisille. Ilmiö madaltaa

samanaikaisesti kynnystä hyväksyä Yhdysvaltojen liittolaiset sodassa, vaikka ne poikkeaisivat joistain liittovaltion periaatteista. Muiden valtioiden yhteistyön ymmärtäminen ja hyväksyminen oli myös tärkeä tavoite sodan jälkeisen tilanteen kannalta, koska hyvillä liittolaissuhteilla oli korostettu merkitys uuden maailmanjärjestyksen rakentamisessa.

Viholliskuvissa on liittolaiskuvien tavoin paljastunut systemaattisuutta, joka on ohjannut niiden kuvauksia. Merkittävin yhdistävä tekijä Saksan, Japanin ja Italian välillä on keskittyminen valtion johtajien ja yhteiskuntajärjestelmän kritisointiin. Kuvauksellinen valinta on ymmärrettävä huomioiden sarjan läpileikkaavan argumentin olevan totalitaristisen ideologian ohjaileman maailmanjärjestyksen vastustaminen. Vihollisvaltioiden johtajista ja järjestelmistä tehdään Yhdysvaltojen demokratiakäsityksen peilikuva, jossa niiden edustama diktatuurisuus, väkivaltaisuus ja militarismi muodostavat täyden vastakohtan länsimaiden arvoille ja vapaudelle. Vastakohtien luominen sarjassa onnistuu tehokkaan rinnakkaiseditointitekniikan ja musiikkivalintojen avulla, joita Capra oli oppinut hyödyntämään tehokkaasti Hollywood-uransa aikana. Vahva kontrasti demokraattisten ja totalitarististen maiden välillä on tärkeää, koska tehokeinon avulla katsojien on helpompi seurata sisältöä ja omaksua demokratian ja totalitarismin välisiä eroavaisuuksia, jolloin he myös ymmärtävät paremmin, miksi sotaa käydään.

Viholliskuvien tutkimisen aikana paljastui, että kuvaukset eivät noudattaneet liittolaiskuvien tapaista keskinäistä johdonmukaisuutta, vaan niiden esitysten välillä oli selviä eroavaisuuksia. Huomattavin ero oli Italian esityksissä verrattuna Saksaan ja Japaniin. Italian uhkakuvaa ei pidetä sarjassa samassa luokassa Saksan ja Japanin kanssa, vaan sitä pidetään enemmän alueellista tasapainoa epävakauttavana tekijänä, joka on vain väliaikainen ongelma. Sen sijaan Saksa ja Japani esitetään maailmanvalloitusta tavoittelevina suurvaltoina, joiden olemassaolo on selvä uhakuva Yhdysvalloille ja maailmanrauhalle. Saksan ja Japanin välisissä kuvauksissa on myös epätasapainoa, koska Saksa on huomattavasti enemmän sarjassa esillä, vaikka Japani muodosti merkittävän uhan Aasian rintamalla. Saksan saama korostettu näkyvyys viittaa sarjan liittyneen presidentin tavoitteeseen pitää toista maailmansotaa erityisesti natsismin vastaisena taisteluna, eikä suoranaisena kostonä Japanille Pearl Harborin iskusta.

Kuvauksissa yllättävästi myös poiketaan osittain OWI:n määrittelemistä ohjeistuksista keskittämään sotasyllisyys totalitarististen valtion johtajiin. Ainoastaan Italiassa syyllisyys keskitetään yksinomaaisesti Mussolinille, jota italialaiset ovat harhaanjohdettuina erehtyneet tottelemaan epävakaisissa yhteiskunnallisissa olosuhteissa. Italialaisia kuvataan sarjassa muuten melko neutraaliin

sävyyn, eikä heihin liitetä mitään negatiivisia tai epämiellyttäviä piirteitä. Yhdysvalloissa italialaiset olivat yksi aktiivisimmista vähemmistöryhmistä osallistumaan toisen maailmansodan taisteluihin, mikä todennäköisesti vaikutti heidän suosiviin kuvauksiin sarjassa.

Saksan ja erityisesti Japanin kuvauksissa kansalaiset otetaan keskeiseen asemaan osana viholliskuvaa. Saksalaisten kerrotaan selostuksessa omaavan kansakuntana synnynnäisiä ominaispiirteitä, jotka ohjaavat heitä järjestäytymään kurinalaisesti vahvan johtajan järjestelmän mukaisesti. Heidät kuvataan osana suurta kansallissosialistista koneistoa vailla omaa yksilöllisyyttä ja valinnanvapautta, joka toimii täydellisenä vastakohtana demokratioissa eläville kansalaisille. Samasta syystä he omaksuvat sodan syttymisen, eivätkä kritisoi valtion johdon päätöstä. Japanin tapauksessa sarja menee vielä pidemmälle esittämällä japanilaiset fanaattisina jumalkeisarin palvojina vailla inhimillisyyttä ja itsenäistä ajattelukykyä. Kansalaiset demonisoidaan osana viholliskuvaa, jolloin ihmisryhmän vastustamisen kynnyks madaltuu huomattavasti. Molempien kansanryhmien kuvauksissa aikalaisstereotyyppit ja rasismi ovat merkittäviä piirteitä, joiden käyttöä ohjasi yhteiskunnalliset sosiaaliset tekijät elokuvan ulkopuolelta. Yhdysvaltojen sisällä eri vähemmistöryhmien syrjintä oli merkittävä ongelma ja erityisesti japanilaisiin kohdistui voimakasta syrjintää jo ennen toista maailmansotaa, mikä voimistui entisestään sodan syttymisen jälkeen.

Why We Fight on aikaansa sidottu kulttuurin tuotos, ja kulttuurin tuotteena se on osallistunut Yhdysvaltojen sisäiseen yhteiskunnalliseen keskusteluun ja heijastellut aikalaisten sosiaalisia ilmiöitä valkokankaalla. 1930-luvulla Capra synnytti elokuvissaan maineen itselleen modernien yhteiskuntien tulkitsijana aikakaudella, jolloin demokratian asema maailmassa oli heikentynyt diktatuurien ja muiden vaihtoehtoisten hallintojärjestelmien noustaessa päätänsä. Capra oli lopulta ajateltuna merkittävä poliittinen kulttuurihenkilö, jonka vuoksi *Why We Fight* tarjoaa näköalapaikan kulttuurin ja poliittisen tuotannon kohtaamiseen sarjan kautta. Vaikutus näkyy yksilön vapauksia ja oikeuksia kaventavan totalitaristisen järjestelmän kritiikkinä sekä vapaiden kansalaisten toiminnan ylistämisenä, jota sarjan liittolais- ja viholliskuvat pohjimmiltaan edustavat.

Demokraattiselle järjestelmälle tällaisen propagandan harjoittaminen on vaikeaa, koska sen sisältämät viestit tulisi mahdollisimman huomaamattomasti saada välitettyä kohdeyleisölle. Propagandasta ei siksi puhuta koskaan suoraan, vaan huomio kiinnitetään johonkin muuhun, kuten *Why We Fight* -sarjan tapauksessa faktojen esittämiseen kansalaisten inspiroimiseksi, mikä oli sarjan valmistajien kehittämän ”totuuden strategian” ydin. Olennainen näkemys on, että itsen esittämä totuus on muiden totuuksia parempi, minkä vuoksi sitä kannattaa myös uskoa. Capra osasi piilottaa

sarjansa manipuloivat elementit esittämällä sarjan informatiivisena ja inspiroivana suoranaisen propagandan sijaan, ja tämä onnistui parhaiten sijoittamalla propagandistiset viestit Hollywood-tyyllisen viihteen ja dramaattisuuden sekaan.

Kokonaisuudessaan sodan osapuolien esityksissä on havaittavissa selkeitä johdonmukaisuuksia, jotka ovat johdettavissa ohjaajan taustan lisäksi myös yhdysvaltalaisista aikalaisilmiöistä. Elokuvat eivät subjektiivisen taustansa vuoksi ikinä pysty esittämään todellisuutta sellaisenaan, mutta sen esitysten kautta on mahdollista saada parempi ymmärrys sen ulkopuolisista yhteiskunnallisista ilmiöistä. Capran dokumenttisarjan analyysin kautta esitän tutkielman lopputulemana, että *Why We Fight* -sarjan sisältämät kuvaukset Yhdysvaltojen liittolaisista ja vihollisista heijastavat Yhdysvaltojen omakuvaa ja maailmankäsitystä, joka pohjautuu Rooseveltin hallinnon liberaaliin demokraatiakäsitykseen.

Havaintoa todistavat kuvauksia ohjanneet valinnat, jotka ovat pohjautuneet sekä elokuva-sarjaa valmistaneiden henkilöiden omiin arvoihin että tuotantoprosessia hallinnoineiden instituutioiden ideologiaan pohjautuviin ohjeistuksiin. Vaikuttaa siltä, että sarjan sisältämät kuvaukset tarjoavat eräänlaisen käsikirjoituksen hallinnon hahmottamalle sodanjälkeiselle demokraattiselle maailmanjärjestykselle, jossa johtavassa asemassa on nimenomaan Yhdysvallat.

Liittolais- ja viholliskuvilla on olennainen merkitys uuden maailmankuvan rakentamisessa, koska niiden avulla sarja osoittaa katsojalle konkreettisesti, mitä asioita tulisi edistää ja mitä välttää sodanjälkeisessä maailmassa. Yhdysvaltojen liittolaisiin liitettyjen sankarillisten kuvausten inspiroiva vaikutus loi kannatusta ja uskottavuutta demokratian toimivuudelle ajankohtana, jolloin vaihtoehtoiset ideologiset hallintomuodot olivat haastaneet sen. Vaikka kaikki Yhdysvaltojen liittolaiset eivät olleet demokraattisia hallintomuodoiltaan, sarja esittää katsojalle niiden sotivan yhteisellä demokraattisella rintamalla. Tämä on tärkeää, koska rauhan jälkeen rakennettavassa maailmanjärjestyksessä näillä liittolaisilla tulisi voittajavaltioiden joukossa olemaan tärkeä merkitys.

Sarjan viholliskuvien dystooppiset esitykset sen sijaan osoittavat, miten vaihtoehtoiset hallintomuodot eivät voi tarjota demokratioille tyypillistä elämänlaatua sodan jälkeisessä maailmassa. Sarjassa esitetään vahvoja kontrasteja demokraattisen yhteiskunnan ja totalitarismin välillä, jotta katsojalle olisi helpompaa tunnistaa hyvän ja pahan väliset erot, mikä edistää demokratian puolustustahdon syntymistä. Näin katsojat ymmärtävät, minkä vuoksi taistella. Kyseessä ei ollut

pelkkä kosto Japanin vastahyökkäyksestä, vaan laajemman mittakaavan konfliktista, joka tuli sanelemaan sodanjälkeisen maailmanjärjestyksen ehdot.

Why We Fight -sarjaa on tutkittu vuosikymmenten aikana monista eri näkökulmista, mutta aiheet ovat suurimmaksi osin keskittyneet sarjan sisäiseen tarkasteluun. Tämän lisäksi huomiota olisi kannattavaa suunnata myös sarjan ulkopuolisiin ilmiöihin. Sarjan vastaanotto yleisössä on esimerkiksi aihe, joka on jäänyt tämän tutkielman ulkopuolelle. Kyseisen aiheen tutkimus voisi antaa näkemyksiä siihen, millaisia reaktioita audiovisuaalinen sotapropaganda herätti kansalaisissa ruohojuuritasolla. Myös sarjan osapuolien kuvauksissa on mahdollista ulottaa tutkimus laajempaan vertailevaan asetelmaan tarkastelemalla esimerkiksi, miten ne näyttäytyivät *Why We Fight* -sarjan lisäksi muiden liittoutuneiden – kuten esimerkiksi tiettyjen Brittiläisen kansainyhteisön maiden – sotapropagandafilmeissä toisen maailmansodan aikana.

Nämä laajat tutkimusmahdollisuudet osoittavat, miten monia täydentäviä näkökulmia sota-ajan viestinnästä, ajatusmaailmasta ja yhteiskunnallisista olosuhteista on mahdollista löytää audiovisuaalisen aineiston tutkimuksen kautta. Nykyaikainen viestintä pohjautuu yhä enemmän nimenomaan visuaalisiin pysyviin tai liikkuviin kuviin, joilla pyritään vaikuttamaan yleisöön. Myös sotien ja muiden poliittisesti merkittävien tapahtumien aikana kuvataan ennennäkemättömiä määriä videomateriaalia ja niitä levitetään maailmanlaajuisesti hyvin nopeasti internetin välityksellä. Tämä kaikki merkitsee, että tulevaisuudessa elokuvatutkimuksella on yhä suurempi merkitys osana historiantutkimuksen moninaista kokonaisuutta.

LÄHDELUETTELO

I ALKUPERÄISLÄHTEET

Internet Archive <<https://archive.org>>

Why We Fight – Prelude to War (No. I), United States Office of War Information, 1942.

<<https://archive.org/details/WhyWeFightPreludeToWarPt11943>>

Why We Fight – The Nazis Strike (No. II), United States Office of War Information, 1943.

<<https://archive.org/details/WhyWeFight2TheNazisStrike>>

Why We Fight – Divide and Conquer (No. III), United States Office of War Information, 1943.

<<https://archive.org/details/DivideAndConquer>>

Why We Fight – The Battle of Britain (No. IV), United States Office of War Information, 1943.

<<https://archive.org/details/BattleOfBritain>>

Why We Fight – The Battle of Russia (No. V), United States Office of War Information, 1943.

Part I: <<https://archive.org/details/BattleOfRussia1>>

Part II: <https://archive.org/details/wwf_the_battle_of_russia_pt2>

Why We Fight – The Battle of China (No. VI), United States Office of War Information, 1944.

<<https://archive.org/details/BattleOfChina>>

Why We Fight – War Comes to America (No. VII), United States Office of War Information, 1945.

<<https://archive.org/details/WarComesToAmerica>>

II TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Andrew, J. Dudley. *The Major Film Theories. An Introduction*. London: Oxford University Press, 1976.

Banks, Taunya Lovell. “Outsider Citizens. Film Narratives About the Internment of Japanese Americans”. *Suffolk University law review*, 4/2009, 769–794.

Barkawi, Tarak. “Globalization, Culture, and War. On the Popular Mediation of “Small Wars””. *Cultural Critique*, 3/2004, 115–47.

Bayor, Ronald H. *Race and Ethnicity in America. A Concise History*. New York: Columbia University Press, 2003.

Beevor, Antony. *Toinen maailmansota*. Suomeksi kääntänyt Jorma-Veikko Sappinen. Helsinki: WSOY, 2012.

Candeloro, Dominic. “World War II Changed Everything”. *The Routledge History of American Italians*, edited by William J. Connell and Stanislaw G. Pugliese. New York: Routledge, 2018, 370–384.

Capra, Frank. *The Name Above the Title. An Autobiography*. New York: Macmillan, 1971.

Cardwell, Barry. *Film and Motivation – the “Why We Fight” -series*. US Army College: PA, 1991.

Cavallero, Jonathan J. “Frank Capra’s 1920 s Immigrant Trilogy. Immigration, Assimilation, and the American Dream”. *MELUS (Multi-Ethnic Literature of the United States)*, 2/2004, 27–53. <<https://doi.org/10.2307/4141818>>

Cavallero, Jonathan J., and George Plasketes. “Gangsters, Fessos, Tricksters, and Sopranos. The Historical Roots of Italian American Stereotype Anxiety”. *The Journal of Popular Film and Television*, 2/2004, 50–73.

Ceplair, Larry, and Steven Englund. *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960*. Berkeley: University of California Press, 1983.

Chatterjee, Choi., and Beth Holmgren. *Americans Experience Russia. Encountering the Enigma, 1917 to the Present*. New York: Routledge, 2012.

Chapman, James. *The British at War. Cinema, State and Propaganda. 1939–1945*. I.B. Tauris & Co Ltd, 1998.

Citino, Robert M. “Military Histories Old and New. A Reintroduction”. *The American Historical Review*, 4/2007, 1070–1090.

Cooper, Timothy PA. “Walt at War – Animation, Transformation and Indoctrination. The Hypothetical Image of Disney’s Animal Soldiers”. *Animation: an interdisciplinary journal*, 3/2014, 333–351.

Cortes, Carlos E. “Italian Americans in Film. From Immigrants to Icons”. *MELUS (Multi-Ethnic Literature of the United States)*, 3-4/1987, 107–126.

Culbert, David. “Why We Fight. Social Engineering for a Democratic Society at War”. *Film & radio Propaganda in World War II*, ed. K. R. M. Short. Knoxville, Tennessee: University of Tennessee Press, 1983, 173–191.

Daniels, Roger. *Prisoners Without Trial: Japanese Americans in World War II*. New York: Hill and Wang, 1993.

De Lucia, Francesca. “The Impact of Fascism and World War II on Italian American Communities”. *Italian Americana*, 1/2008, 83–95.

Doherty, Thomas. *Hollywood and Hitler. 1933-1939*. Columbia University Press, 2013.

Doherty, Thomas. *Projections of War. Hollywood, American Culture and World War II*. New York: Columbia University Press, 1999.

Dreyer, June Teufel. *China’s Political System. Modernization and Tradition*. 7th edition. New York: Longman, 2010.

Dreyer, Edward C. *China at War. 1901–1945*. London: Longman, 1995.

Ewing, Charles Burgess. *An Analysis of Frank Capra's War Rhetoric in the 'Why We Fight' Films*. Washington: WSU Press, 1983.

Fennell, Jonathan. *Fighting the People's War. the British and Commonwealth Armies and the Second World War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

Finch, Lynette. "Psychological Propaganda. The War of Ideas on Ideas During the First Half of the Twentieth Century". *Armed forces and society*, 3/2000, 367–386.

Foner, Eric. *The Story of American Freedom*. 1st edition. New York: W.W. Norton, 1998.

Gaddis, John Lewis. *Russia, the Soviet Union, and the United States. An Interpretive History*. New York: Wiley, 1978.

Gallagher, Brian. "Speech, Identity, and Ideology in 'Mr. Smith Goes to Washington'". *Film Criticism*, 2/1981, 12–22.

Geiger, Jeffrey. *American Documentary Film. Projecting the Nation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

German, Kathleen M. "Frank Capra's Why We Fight Series and the American Audience". *Western Journal of Speech Communication*, 2/1990, 237–248.

Girona, Ramon, and Jordi Xifra. "The Ramparts We Watch: Film Documentary Discourse in the Field of Public Relations". *Revista internacional de relaciones públicas*, 7/2014, 5–24.

Girona, Ramon, and Jordi Xifra. "Frank Capra's Why We Fight and Film Documentary Discourse in Public Relations". *Public relations review*, 1/2011, 40–45.

Girona, Ramon, and Jordi Xifra. "From the 'strategy of Truth' to the 'weapon of Truth'. The Government Information Manual for the Motion Picture Industry 1942". *Public relations review*, 3/2010, 306–309.

Girgus, Sam B. *Hollywood Renaissance. the Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra, and Kazan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Guynn, William. *A Cinema of Nonfiction*. Cranbury, Vancouver, British Columbia: Fairleigh Dickinson University Press, 1990.

Hall, Stuart. *The Spectacle of the 'Other'. Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. SAGE Publications, London 1997.

Harle, Vilho. *The Enemy with a Thousand Faces. The Tradition of the Other in Western Political Thought and History*. Westport: Praeger, 2000.

Hobsbawm, Eric. *The Age of Extremes. A History of the World, 1914-1991*. 5th edition. New York: Pantheon, 1994a.

Hobsbawm, Eric. *Nationalismi*. Suomeksi kääntäneet Jari Sedergren, Jussi Träskilä ja Risto Kunnari. Tampere: Vastapaino, 1994b.

Hill, John and Pamela Church Gibson. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

D. Scherini, Rose. "When Italian Americans Were Enemy 'Aliens'". *Enemies Within: Italian and Other Internees in Canada and Abroad*, ed. Franca Iacovetta, Roberto Perin and Angelo Principe. Toronto: University of Toronto Press, 2000.

Ivie, Robert L. "Images of Savagery in American Justifications for War". *Communication Monographs*, 4/1980, 279–294.

Jowett, Garth S. and Victoria O'Donnell. *Propaganda & Persuasion*. 5th ed. Thousand Oaks, California: SAGE, 2012.

Kashima, Tetsuden. *Judgment Without Trial. Japanese American Imprisonment During World War II*. Seattle: University of Washington Press, 2011.

Kirschenbaum, Lisa A. *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941–1995. Myth, Memories, and Monuments*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

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

Koppes, Clayton R. and Gregory D. Black. *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. London: University of California Press, 2000.

Koppes, Clayton R. “Regulating the Screen. The Office of War Information and the Production Code Administration”. *Boom and Bust: The American Cinema in the 1940s*, ed. Thomas Schatz. New York: Charles Scribner’s Sons, 1997, 262–284.

Kracauer, Siegfried. “National Types as Hollywood Presents Them (1949)”. *Siegfried Kracauer’s American Writings. Essays on Film and Popular Culture*, ed. Johannes von Moltke, and Kristy Rawson. 1st edition. Berkeley: University of California Press, 2012, 78–95.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. 5th edition. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1974.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.

Lasswell, Harold D. “The Theory of Political Propaganda”. *The American Political Science Review*, 3/1927, 627–631.

Lee, Wayne E. “Mind and Matter—Cultural Analysis in American Military History. A Look at the State of the Field”. *The Journal of American History*, 4/2007, 1116–1142.

Levy, Bill. *John Ford: A Bio-bibliography*. Westport: Greenwood Press, 1998.

Lotchin, Roger W. *Japanese-American Relocation in World War II. A Reconsideration*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

Luostarinen, Heikki. *Perivihollinen. Suomen oikeistolehdistön Neuvostoliittoa koskeva viholliskuva sodassa 1941–44. Tausta ja sisältö*. Tampere: Vastapaino, 1986.

Mattlin, Mikael, Lauri Paltemaa, and Juha A. Vuori. *Kiinan poliittinen järjestelmä*. Tampere: Vastapaino, 2022.

McBride, Joseph. *Frank Capra. The Catastrophe of Success*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011.

McKercher, Brian J. C. *Transition of Power. Britain's Loss of Global Pre-Eminence to the United States, 1930–1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Nye, Joseph S. "Public Diplomacy and Soft Power". *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 1/2008, 94–109.

Poague, Leland A. *The Cinema of Frank Capra. An Approach to Film Comedy*. New York: A. S. Barnes, 1975.

Pronay, Nicholas. "The newsreels. The illusion of actuality". *The Historian and Film*, ed. Paul Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 1976, 95–117.

Nichols, Bill. "The Documentary and the Coming of Sound". *Speaking Truths with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, ed. Bill Nichols. Oakland, California: University of California Press, 2016, 61-73.

Ramet, Sabrina P. *Religious Policy in the Soviet Union*. Ed. Sabrina P. Ramet. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Reeves, Nicholas. *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?* London: Cassell, 1999.

Reimers, David. *Other Immigrants. The Global Origins of the American People*. New York: NYU Press, 2005.

Rogin, Michael P. and Kathleen Moran. "Mr. Capra Goes to Washington." *Representations*, 1/2003, 213–48.

<https://doi.org/10.1525/rep.2003.84.1.213>.

Rollins, Peter. *Why We Fought: America's Wars in Film and History*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008.

Sadkovich, James J. "Understanding Defeat. Reappraising Italy's Role in World War II". *Journal of Contemporary History*, 1/1989, 27–61.

Salmi, Hannu. *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus, 1993.

Seagren, Chad W. and David R. Henderson. "Why We Fight. A Study of U.S. Government War-Making Propaganda". *The independent review*, 1/2018, 69–90.

Sica, Emanuele, and Richard Carrier. *Italy and the Second World War. Alternative Perspectives*. Leiden: Brill, 2018.

Steele, Richard W. *Propaganda in an Open Society. The Roosevelt Administration and the Media, 1933-1941*. Westport, Connecticut: Greenwood, 1985.

Summerfield, Penny. "Dunkirk and the Popular Memory of Britain at War, 1940–58." *Journal of Contemporary History*, 4/2010, 788–811.

Tammikko, Teemu. *Vihalla ja voimalla. Poliittinen väkivalta Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus, 2019.

Taylor, Richard. *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*. 2nd edition. London: Tauris, 1998.

Weinberg, Sydney. "What To Tell America. The Writers' Quarrel in the Office of War Information". *The Journal of American History*, 1/1968, 73–89.

III VERKKOLÄHTEET

Franklin D. Roosevelt & Winston Churchill. *“A Joint Message by Mr. Winston Churchill and President Roosevelt Broadcast to Italy”*. Algiers Radio, 16.7.1943.

Bloomsbury Collections.

<<https://www-bloomsburycollections-com.ezproxy.utu.fi/book/onwards-to-victory-war-speeches/ch24-the-call-to-the-italian-people>>

Henry A. Wallace. *“The Century of the Common Man”*. Grand Ballroom, Commodore Hotel, New York, 8.5.1942.

American Rhetoric.

<<https://www.americanrhetoric.com/speeches/henrywallacefreeworldassoc.htm>>

The Artifice, 2022.

<<https://the-artifice.com/film>>

Government Information Manual for the Motion Picture Industry. United States, Office of War Information. Bureau of Motion Pictures. 1942.

<<https://libraries.indiana.edu/collection-digital-archive-gimmpi>>