

TAMPEREEN YLIOPISTO

Ville Hakala

VELJET VIETNAMISSA JA VALKOKANKAALLA

Vietnamin sodan mustat sotilaat neljässä 1980-luvun yhdysvaltalaisessa elokuvassa

---

Yleisen historian pro gradu -tutkielma

Tampere 2008

Tampere 2008

Tampereen yliopisto

Historiatieteen ja filosofian laitos

HAKALA VILLE: Veljet Vietnamissa ja valkokankaalla - Vietnamin sodan mustat sotilaat neljässä 1980-luvun yhdysvaltalaisessa elokuvassa

Pro gradu -tutkielma, 77 sivua, 7 liitesivua.

Yleinen historia

Toukokuu 2008

---

Pro gradu –tutkielmani käsittelee sitä, minkälaisen kuvan neljä yhdysvaltalaisista 1980-luvun jälkipuoliskolla ensi-iltansa saanutta valtavirran elokuvaa rakentavat Vietnamin sodassa taistelleista mustista sotilaista. Tutkielmani pohtii myös syitä siihen, miksi elokuvien mustista sotilaista antama kuva on sellainen kuin se on. Tutkielmassani kietoutuvat yhteen Yhdysvaltojen 1960-luvun ja toisaalta 1980-luvun yhteiskunnalliset tilanteet sekä maan historiassa aikaisemmin tapahtunut rotusuhteiden kehittyminen. Tärkeään osaan tutkielmassani nousee myös populaarin elokuvan asema yleisen historiakäsityksen muokkaajana.

Amerikkalaisessa kulttuurissa, elokuva mukaan lukien, on koko sen historian ajan esiintynyt tiettyjä mustaan väestöön kohdistuvia, yleensä negatiivisia stereotyyppioita. Lyhyesti negatiivisen stereotypian voisi määrittellä sairaalloiseksi, kaavoihinsa kangistuneeksi ja itseään toistavaksi ajatusrakennelmaksi, joka perustuu enemmän ennakkoluuloihin kuin käytännössä testattuun todistusaineistoon. Nämä, usein keskenään ristiriitaisetkin, stereotyyppit toimivat myytin tavoin pyrkien hävittämään historialliset juurensa ja julistautumalla ikään kuin universaaleiksi totuuksiksi. Yhdysvaltojen kohdalla mustiin kohdistuvat negatiiviset stereotyyppit juontavat juurensa neekeriorjuuden aikaan, ja ne ovat osaltaan edelleenkin pönkittämässä yhteiskunnassa vallitsevaa valkoista hegemoniaa sekä rotujen välistä eriarvoisuutta. Nämä stereotyyppit näkyvät luonnollisesti myös tavalla tai toisella yhdysvaltalaisessa valtavirran elokuvassa ja muussa mediassa. Miten, sitä tämä tutkielma pyrkii selvittämään.

Tutkielman metodologinen lähtökohta on kriittinen kulttuurintutkimus, joka painottaa yhteiskunnallisen vallan ja vallankäytön suhteiden analysointia, sekä sen tutkimista, millä tavoin vallitsevat ideologiat peittelevät ja oikeuttavat vallankäyttöä. Tutkimustapana on neljän yhdysvaltalaisen sotaelokuvan sisältöanalyysi ja siitä saatujen tulosten vertaaminen tutkimuskirjallisuuden antamaan kokonaiskuvaan aiheesta. Mitä valtavirran elokuvat kertovat Vietnamissa taistelleista mustista sotilaista, minkälainen kuva näistä elokuvien perusteella syntyy, ja miksi kuva on sellainen kuin se on? Tärkeä osa tutkimuksessani on yhteiskunnallisella kontekstilla, sillä ainoastaan sen avulla voidaan selittää elokuvien synnyttämää kuvaa mustista.

Tutkimuksen päälähteenä ovat siis fiktiiviset elokuvat, minkä takia tärkeä osa tutkielmaani on pohdinta niiden käyttökelpoisuudesta historian tutkimuksen lähteenä. Perinteinen historian tutkimus on pitkään hyljeksinyt audiovisuaalisen materiaalin käyttöä tutkimuksen lähteenä, ja yksi syy siihen on materiaalin käyttöön liittyvät metodologiset ongelmat.

Yhdysvaltalaisissa 1980-luvun loppupuoliskolla valmistuneissa Vietnamin sotaa käsittelevissä elokuvissa on edelleen löydettävissä piirteitä afroamerikkalaisiin kautta historian liitetystä negatiivisista stereotyyppioista. Neljästä käsittelemästani elokuvasta kahdessa nämä stereotyyppiat ovat erityisen vahvoja. Jo vuosisadan alkupuolella elokuvissa nähdyt mammyt, coonit, buckit ja tuomosedät ovat siis vielä olemassa valtavirran elokuvissa 1980-luvullakin. Toisaalta stereotyyppiat ovat aikojen saatossa kehittyneet niin monitahoisiksi ja ristiriitaisiksi, että niitä on lähes mahdotonta täysin välttää.

Määrällisesti mustat sotilaat näkyvät käsittelemissäni elokuvissa oikeassa suhteessa verrattuna tutkimuskirjallisuuden antamaan kuvaan Vietnamin sodasta. Kuitenkin elokuvat esittävät sodan edetessä yhä yleisemmiksi käyneet mustien ja valkoisten väliset konfliktit hyvinkin silotellusti. Elokuvat korostavat enemmänkin Vietnamin helvetillisissä olosuhteissa taistelevien etnisiltä taustoiltaan erilaisten sotilaiden solidaarisuutta toisilleen. Yhdysvaltalaisia sotilaita jakaa elokuvissa etnisen taustan sijaan henkilökohtainen moraalinen ja suhtautuminen vietnamilaisiin.

Vaikeus elokuvan käyttämisessä historiantutkimuksen lähteenä piilee sen monikerroksisuudessa. Elokuva on kollektiivinen viestintämuoto, jolloin siihen sisältyy hyvin mutkikas, usein ristiriitaisistakin ideologisista äänenpainoista koostuva polyfonia. Olennaista onkin siis tutkimuskysymysten huolellinen asettelu. Kysymyksistä riippuu, missä määrin lähde puhuu. Joka tapauksessa valtavirran elokuvat muokkaavat merkittävästi yhteisön käsityksiä historiallisista tapahtumista, ja se on myös tärkein peruste fiktioelokuvan käyttämiselle historiantutkimuksen lähteenä.

Mentaliteettihistoriallisella tutkimusotteella olen pyrkinyt pääsemään kiinni 1980-luvun etnisten ryhmien välisiä suhteita koskevan yhdysvaltalaisen kollektiivisen tajunnan sisältöihin, erilaisiin arvoihin, kokemuksiin, käsityksiin ja uskomuksiin. Käsittelemieni elokuvien lähiluvun perusteella Yhdysvallat ei ollut 1980-luvullakaan etnisesti tasa-arvoinen yhteiskunta. Kuitenkin tuomalla elokuvissa näkyviä rasistisia rakenteita esiin ja tiedostamalla niiden olemassa olo, voidaan rakentaa kriittisen monikulttuurisen tutkimuksen hengessä tasa-arvoisempaa yhteiskuntaa. Tekemällä rasismien erilaisista ilmenemismuodoista näkyviä, niitä voidaan vähitellen murtaa, ja ehkä joskus saamme nähdä amerikkalaisen ja myös suomalaisen yhteiskunnan, jossa ihmistä ei ensisijaisesti määritä hänen etninen taustansa tai ihonväriensä, vaan hänen oma ihmisyytensä.

## SISÄLLYSLUETTELO

I Johdanto	1
1.1 Vietnamin sodan tausta ja musta kansalaisoikeusliike	2
1.2 Tutkimuskysymys ja tutkimuksen rakenne	4
1.3 Lähteet ja aikarajaus	8
1.4 Tutkimustapa	10
1.5 Aikaisempi tutkimus	14
1.6 Työn keskeisiä termejä	16
II Elokuva historiantutkimuksen lähteenä	19
2.1 Mitä elokuva on?	22
2.2 Lähdekritiikki	26
2.2.1 Sisäinen lähdekritiikki eli elokuvan lähiluku	28
2.3 Heijastaako elokuva yhteiskuntaa?	31
III Yhdysvallat ja mustat Vietnamin sodasta 1980-luvulle	32
3.1 Yksi valtio, kaksi kansaa	32
3.2 Musta kansalaisoikeusliike ja Vietnam	34
3.3 Yhdysvallat ja mustat 1980-luvulla	36
IV Valon ja varjon kertomaa – elokuvien lähiluku	38
4.1 Vietnamin sota elokuvissa	38
4.2 Oliver Stone ja Platoon	40
4.3 Stanley Kubrick ja Full Metal Jacket	42
4.4 John Irvin ja Hamburger Hill	43
4.5 Brian De Palma ja Sodan arvet	44
4.6 Mustat asevoimissa	45
4.7 Mustat stereotypiat	49
4.8 Hyvät pahat ja nimettömät	53
4.9 Mustat uhrin	57
4.10 Yhtä suurta perhettä	61
4.11 Mustat sotilaat ja vihollinen	65
V Johtopäätökset	66

Lähteet

70

Liitteet

78

## I JOHDANTO

Historiaa kutsutaan usein ihmiskunnan tai yhteisön muistiksi. Viimeksi kuluneen vuosisadan ajan ihmiskunnalla on ollut myös elokuvallinen muisti, elokuvan avulla taltioitua tietoa ja informaatiota ihmisestä sekä yhteiskunnasta. Perinteisesti on ajateltu, että historia tieteenalana tutkii vain sellaista menneisyyttä, josta on säilynyt kirjallisia lähteitä. Tämä rajanveto on pitänyt pintansa, vaikka varsinkin 1960-luvulta lähtien historiantutkimuksen piiriin on kelpuutettu kaikki ihmisen menneisyydestä kertovat lähteet, yhtä hyvin arkeologiset jäänteet kuin suullinen perimätietokin.

Käytännössä historiantutkimusten lähdeaineisto on kuitenkin pysynyt lähes kokonaan kirjallisena, mikä on ymmärrettävää kahdestakin syystä. Kirjallisten lähteiden käyttöön liittyvä metodiikka on vuosisatojen kuluessa hioutunut pisimmälle. Uudenlaisiin lähteisiin turvautuminen edellyttäisi aina myös uusia metodologisia pohdiskeluja. Toinen syy voisi olla se, että kirjalliset lähteet puhuvat ”samaa kieltä” kuin tutkimus. Esimerkiksi kuvien tai vaikkapa musiikin kääntäminen luonnolliselle kielelle niin, että saadaan tieteellisesti pätevää tietoa voi olla hyvinkin vaikeaa ja monimutkaista.<sup>1</sup>

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on mahdollisista metodologisista sudenkuopista huolimatta ottaa selvälle, mitä historiantutkimuksellista tietoa voidaan saada analysoimalla historiallista elokuvaa. Historiallisen elokuvan määrittelyyn palaan tutkimuksen edetessä. Uskaltaisin väittää, että nykyisin elokuva muokkaa ihmisten historiakäsitystä monesti jopa enemmän kuin akateeminen historiankirjoitus. Tavallisen ihmisen on monin verroin helpompaa ottaa haltuunsa jokin menneisyyden tapahtumaa käsittelevä elokuva, jonka parissa kuluu aikaa pari tuntia kuin lukea samasta aiheesta tiiliskiven paksuinen tutkielma. Jo tällä perusteella elokuva on relevanttia lähdeaineistoa paitsi taiteen ja kulttuurin tutkijoille myös historiantutkimukselle.

Elokuvan luonnetta historiallisena lähteenä ansiokkaasti tutkineen professori Hannu Salmen mukaan vaikeus elokuvan käyttämisessä tutkimuksen lähteenä piilee sen monikerroksisuudessa. ”Elokuva on kollektiivinen viestintämuoto, jolloin siihen sisältyy hyvin mutkikas, usein ristiriitaisistakin ideologisista äänenpainoista koostuva polyfonia. Asetetuista kysymyksistä riippuu, missä määrin lähde puhuu”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Salmi, Hannu, *Elokuva ja historia*, Painatuskeskus Oy, Helsinki 1993, 10.

<sup>2</sup> Salmi 1993, 14.

Tässä tutkimuksessa tutkin sitä, minkälaisen kuvan neljä 1980-luvulla valmistunutta yhdysvaltalaisista valtavirran elokuvaa antavat Vietnamin sodassa taistelleista mustista sotilaista. Päättökohde rajautuu näin elokuvien valmistumisen vuosikymmenelle, mutta väistämättä joudun tutkimuksen edetessä luomaan silmäyksen myös siihen, minkälaisen kuvan Vietnamin sotaa käsittelevä tutkimuskirjallisuus antaa siellä taistelleista mustista sotilaista. Käsittelem elokuvaa siis kertomuksena historiasta. Tällainen yksinkertainen kysymyksenasettelu mahdollistaa sen, että yksittäisessä elokuvassa voidaan nähdä samanaikaisesti useita historiallisia kertomuksia. Paitsi että näemme pintatason tulkinnan Vietnam sodasta, voimme myös samalla hakea heijastumia 1980-luvun amerikkalaisesta sielunmaisemasta. Miten amerikkalainen yhteiskunta käsittelee traumaattista sotatappiota reaganismin aikakaudella kylmän sodan ollessa vähitellen kääntymässä läntisen supervallan voitoksi?

Tutkimuksen aiheena Vietnamin sota ja Yhdysvaltojen asema maailman johtavana supervaltana osuu ajan hermoon tänäkin päivänä. Vietnamin sodan kokemuksista saadut opit näyttivät unohtuneet Yhdysvaltojen johtajien mielistä vain reilussa parissa vuosikymmenessä. Kylmän sodan aikainen tavoite kommunismin etenemisen patoamisesta on nyttemmin vaihtunut taisteluun kansainvälistä terrorismia vastaan, ja taistelulenttänä Vietnamin viidakot ovat vaihtuneet Afganistanin vuoriksi sekä Irakin kaupungeiksi.

Varsinaisen tutkimuskysymyksen rinnalla joudun koko ajan kuljettamaan mukani elokuvaan historiallisena lähteenä liittyvää problematiikkaa, ja tämä pohdiskelu nouseekin tutkimuksessani lähes pääkysymyksen veroiseksi tutkimuskysymykseksi. Onko elokuvasta ylipäättänsä tieteellisen historiankirjoituksen lähteeksi, ja jos on, miten sitä voi parhaiten hyödyntää?

## **1.1 Vietnamin sodan tausta ja musta kansalaisoikeusliike**

Yhdysvaltojen sekaantuminen Vietnamin sotaan sai alkunsa 1950-luvun alussa, kun presidentti Harry S. Truman salli maansa epäsuoran sotilaallisen tuen Ranskan sotaponnisteluille Indokiinassa. Päätöksen taustalla oli Yhdysvaltojen pelko kommunististen Kiinan ja Neuvostoliiton vaikutusvallan kasvamisesta Kaakkois-Aasiassa. Ranskan vetäytyttyä Vietnamista Geneven rauhansopimuksen myötä vuosina 1954-1956 Yhdysvallat sotkeentui välittömämmin Vietnamin tapahtumiin tukemalla Ngo Dinh Diemin etelävietnamilaista Saigonin hallitusta. Geneven rauhansopimuksen mukaan Etelä- ja Pohjois-Vietnamin piti yhdistyä vapaiden vaalien myötä kahden vuoden sisällä rauhan solmimisesta. Näin ei kuitenkaan tapahtunut Saigonin hallituksen

katsoessa, että Pohjois-Vietnamissa ei ollut edellytyksiä vapaille vaaleille. Tämän seurauksena Etelä-Vietnamiin syntyi Pohjois-Vietnamin tukema sissiliike vietkong<sup>3</sup>, jonka päämääränä oli Etelä-Vietnamin yhdistäminen Pohjois-Vietnamiin.<sup>4</sup>

Yhdysvallat katsoi velvollisuudekseen tukea heikkoa Etelä-Vietnamin hallitusta kommunistisiksi katsomiaan vietkongia ja Pohjois-Vietnamia vastaan. Vietnamissa oli vuonna 1961 tammikuussa noin 900 amerikkalaista sotilasneuvonantajaa. Vuoden 1963 lopussa amerikkalaisten joukkojen määrä maassa oli jo liki 17000,<sup>5</sup> ja seuraavana vuonna Presidentti Lyndon B. Johnson sai kongressilta valtuudet ryhtyä kaikkiin tarvittaviin toimiin torjuakseen hyökkäykset amerikkalaisia joukkoja vastaan.<sup>6</sup> Käytännössä tämä merkitsi Yhdysvaltain joutumista avoimeen sotaan Pohjois-Vietnamia vastaan. Vuonna 1968 amerikkalaisjoukkojen määrä Vietnamissa oli huipussaan, arviolta noin 550000 sotilasta.<sup>7</sup> Neljännesvuosisadan kestäneestä Vietnamin sodasta muodostui lopulta sisällissodan ohella amerikkalaisen yhteiskunnan suurin kollektiivinen trauma. Sota, jota supervalta ei onnistunutkaan voittamaan, ja jossa se menetti kaatuneina yli 58000 sotilasta, ja haavoittuneita tuli yli 153000.<sup>8</sup>

Samoihin aikoihin Yhdysvalloissa mustien kansalaisoikeustaistelu saavutti huippunsa. 1950-luvun puolivälissä korkein oikeus oli kieltänyt rotuerottelun kouluissa, ja amerikkalaiset mustat alkoivat yhä aktiivisemmin vaatia sekä puolustaa oikeuksiaan. Montgomeryssa Alabamassa alkaneen mustien bussiboikotin myötä kansalaisoikeusliikkeen keulakuvaksi nousi pastori Martin Luther King Jr. Väkivallattoman kansalaisoikeustaistelun huipentuma nähtiin vuonna 1963, kun King johti kahdensadantuhannen ihmisen Vapausmarssin Washingtoniin ja piti presidentti Lincolnin muistomerkillä kuuluisan ”I have a dream” -puheensa. Seuraavana vuonna senaatti hyväksyi kansalaisoikeuslain, joka kielsi rotuerottelun ja takasi mustille äänioikeuden. Käytännöntasolla kansalaisoikeuslaki ei kuitenkaan aina näkynyt mustien toivomalla tavalla. Tämä puolestaan johti vähitellen mustien turhautumiseen ja kansalaisoikeusliikkeen osittaiseen väkivaltaistumiseen. Syntyi niin sanottu Black Power -liike, joka ajoi mustien oikeuksia tarpeen vaatiessa myös

---

<sup>3</sup> Vietkongin sissiarmeijan virallinen nimi oli Forces Armées de Libération de Peuple (FALP) eli Kansan vapautusarmeija. Koko vapautusliikkeen nimi oli Front National de Libération du Sud Viêt Nam eli Etelä-Vietnamin kansallinen vapautusrintama tai lyhyemmin Front National de Libération du Vietnam (FNL) eli Kansallinen vapautusrintama, englanniksi National Liberation Front (NLF).

<sup>4</sup> Palmer, Bruce Jr., *The 25-Year War – America’s Military Role in Vietnam*, The University Press of Kentucky 1984, 1-10.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Herring, George C., *Americas Longest War – The United States and Vietnam 1950-1975*, Alfred A Knopf, New York 1986, 2. painos, 121-122.

<sup>7</sup> Palmer 1984, 45.

<sup>8</sup> Maclear, Michael, *The Ten Thousand Day War: Vietnam 1945-1975*, St. Martin’s Press, New York 1981, 332.



väkivalloin. Tämän suuntauksen voidaan katsoa kuitenkin tukahtuneen omaan mahdottomuuteensa 1970-luvun puoliväliin mennessä.<sup>9</sup>

Mustia amerikkalaisia on taistellut ja kaatunut jokaisessa Yhdysvaltain käymässä sodassa aina George Washingtonin päivästä saakka. Ensimmäisessä ja toisessa maailmansodassa mustat taistelivat segregoiduissa yksiköissä.<sup>10</sup> Vuonna 1948 presidentti Harry S. Truman desegregoi Yhdysvaltain asevoimat, ja Korean sodassa mustat taistelivat jo osittain samoissa yksiköissä valkoisten rinnalla.<sup>11</sup> Vietnamin sodan laajentuessa vuonna 1965 asevoimat oli Yhdysvaltain rodullisesti integroitunein instituutio.<sup>12</sup>

Vietnamin sota ja kansalaisoikeustaistelu muodostivat mustille amerikkalaisille, erityisesti sotilaille, skitsofreenisen tilanteen. Miksi taistella lähes maapallon toisella puolella sellaisen yhteiskunnan puolesta, jonka sisällä he itse olivat toisen luokan kansalaisen asemassa? Miten esimerkiksi 1960-luvun rotusuhteisiin liittyneet kaupunkimellakat ja mustien kansalaisoikeusjohtajien Martin Luther Kingin sekä Malcom X:n murhat heijastuivat Vietnamin taistelleiden mustien sotilaiden moraaliin ja heidän suhtautumiseensa valkoisiin aseveljiinsä? Entä epäiltiinkö valkoisten joukossa mustien sotilaiden luotettavuutta ja sitoutumista sotaponnisteluihin? Miten mustat sotilaat on nähty Vietnamin sotaa käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa ja fiktiossa esimerkiksi elokuvissa?

## 1.2 Tutkimuskysymys ja tutkimuksen rakenne

Elokuva, kuten historiankirjoituskin, on luonteeltaan narratiivista eli kertomuksellista. Historiallisen elokuvan voidaan siis katsoa muokkaavan yleistä historiallista tietoisuutta. Elokuvat välittävät hienovaraisia ja joskus voimakkaitakin kulloiseenkin yhteiskuntaan liittyviä sosiaalisia ja poliittisia viestejä.<sup>13</sup> Hannu Salmen mukaan tähän on kuitenkin kiinnitetty varsinkin historiantutkijoiden taholta melko vähän huomiota.<sup>14</sup> Historiallista elokuvaa on perinteisesti rinnastettu enemmänkin

---

<sup>9</sup> Kansalaisoikeusliikkeestä esimerkiksi Haines, Herbert H., *Black Radicals and the Civil Rights Mainstream, 1954-1970*, The University of Tennessee Press, Knoxville 1988. Robinson, Cedric, J., *Black Movements in America*, Routledge, New York 1997.

<sup>10</sup> Levy, Peter B., *Blacks and the Vietnam War* teoksessa Shafer, Michael D. (toim.), *The Legacy – The Vietnam War in the American Imagination*, Beacon Press, Boston 1990, 210.

<sup>11</sup> Nalty, Bernard C., *Strength for the Fight – A History of Black Americans in the Military*, The Free Press, A Division of Macmillan Inc., New York 1986, 240; 268-269.

<sup>12</sup> Levy 1990, 210.

<sup>13</sup> Toplin, Robert Brent, *History by Hollywood – The use and abuse of the American past*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago 1996, 1.

<sup>14</sup> Salmi 1993, 15.

kaunokirjallisuuteen kuin historiankirjoitukseen.<sup>15</sup> Historiankirjoituksen ja elokuvan yhteinen narratiivinen luonne on kuitenkin tärkeä, ellei jopa tärkein kivijalka, jolle perustan populaarielokuvan käytön historiantutkimuksen lähteenä.

Tutkittaessa elokuvien antamaa kuvaa historiallisesta tapahtumasta tai aiheesta tutkitaan elokuvan tuottamia *mielikuvia*. Tämä mielikuva voi olla sisältöanalyysiin tai muuhun tutkimusmenetelmään pohjautuva kokonaiskuva valitun aiheen näkymisestä elokuvissa. Historiantutkijan kannalta ongelma on siinä, että elokuvaa katsoessaan hän näkee subjektiivisten valintojen seurauksena syntyneen tuotteen tai taideteoksen.<sup>16</sup> Elokuvan sisältöä tutkittaessa tarkastellaankin siis elokuvan valmistumisajankohdan arvoja ja näkemyksiä, ei niinkään elokuvassa kuvattuja historiallisia tapahtumia ja aiheita. Esimerkkinä tästä voidaan mainita vaikkapa amerikkalaiset 1950-luvun scifi- ja hirviöelokuvat, joiden on yleisesti tulkittu olleen allegorioita senhetkisellemä maailmanpoliittiselle tilanteelle. Näiden elokuvien katsottiin heijastaneen kylmän sodan jännitteitä, ydinsodan ja punaisen vaaran eli kommunismin leviämisen pelkoa.

Edellä mainitulle sisältöanalyysille perustan pro gradu – tutkielmani Vietnamin sodan mustista sotilaista neljässä amerikkalaisessa valtaviiran elokuvassa.

Tutkin,

- 1) **Minkälaista mielikuvaa elokuvat rakentavat Vietnamin taisteluista mustista sotilaista?** Miten luotu kuva vertautuu tutkimuskirjallisuuden antamaan kuvaan mustista sotilaista? Näkyykö Yhdysvalloissa kärjistynyt kansalaisoikeustaistelu elokuvien mustien roolihahmojen kautta? Yhdistetäänkö mustiin roolihahmoihin amerikkalaista elokuvaa aina David Ward Griffithin *Kansakunnan synnystä* (*The Birth of a Nation*, 1915) ja Victor Flemingin *Tuulen viemästä* (*Gone with the Wind*, 1939) saakka vaivanneet negatiiviset stereotypit? Onko mustia ylipäänsä merkittävässä rooleissa elokuvissa, sillä Vietnamin sodan taistelujoukoissa mustilla oli yllätyksellinen verrattuna heidän prosentuaaliseen osuuteensa koko väestöstä? Mikä ylipäänsä on mustien hahmojen diskurssi, puhetapa, elokuvissa, ja mitä se kertoo 1980-luvun amerikkalaisesta yhteiskunnasta? Kuka on luonut syntyvän mielikuvan, ja miten se on rakennettu?

---

<sup>15</sup> Toplin 1996, 5.

<sup>16</sup> Sorlin, Pierre, *The Film in History – Restaging the Past*, Barnes & Noble Books, Totowa 1980, 8.

- 2) **Miten fiktiivistä elokuvaa voi käyttää historiantutkimuksen lähteenä?** Mikä on elokuvan luonne lähteenä? Minkälaisiin ongelmiin historiantutkija törmää hyödyntäessään elokuvaa lähteenä. Mitä elokuva voi kertoa omasta ajastaan ja mitä ei?

Tutkimuksessani mielikuva on siis se kokonaiskuva, joka Vietnamin sodassa taistelleista mustista sotilaista piirtyy neljää valtavirtaelokuvaa tutkimalla. Tutkimuksessani olen omien tulkintojeni varassa, mutta sitähän historiantutkimus pohjimmiltaan on, tulkintojen tekemistä empiirisen tutkimusaineiston pohjalta. Jätän tietoisesti vähemmälle huomiolle yleisön reaktiot elokuviin ja kriitikoiden niille antamat vastaanotot sekä tulkinnat elokuvista. Tuotantokoneiston ja ohjaajan merkitys elokuvien synnyssä on sen sijaan olennaisella sijalla tutkimuksessani.

*Yhteiskunta, elokuva ja tuotantokoneisto sekä ohjaaja* ovat siis tärkeitä osatekijöitä tutkielmassani. Nelikon osien välillä on kahdensuuntaisia vaikutussuhteita, mutta samaan aikaan kaikki ovat osa yhteistä kokonaisuutta. Yhteiskunta on läsnä kaikkialla. Se määrittää ja muokkaa osaltaan yksilön ajattelumalleja ja on laajempi kehys tapahtumille ja ilmiöille. Toisaalta myös yhteiskunta muuttuu vähitellen yksilöiden ja tapahtumakulkujen vaikutuksesta. Elokuva ja elokuvateollisuus ovat osa yhteiskuntaa. Ne saavat materiaalisensa yhteiskunnasta ja heijastavat sitä tavalla tai toisella. Yhteiskunnasta ammennettu materiaali suodattuu elokuvan tuotantorakenteen ja yksittäisen ohjaajan kautta. On syytä muistuttaa, että yhdysvaltalaisessa valtavirtaelokuvassa tuottajan rooli on monesti lopputuloksen kannalta ohjaajan roolia merkittävämpi. Mittavat produktiot vaativat suuria pääomia, jolloin *auteur*-teorian<sup>17</sup> korostama ohjaajan merkitys on pienempi. Hankalaksi heittäytyvä nimettömämpi ohjaaja voidaan helposti vaihtaa, jos elokuvan rahoittajat eivät ole tämän toimintaan tai näkemyksiin tyytyväisiä. Lisäksi tuottajat, tuotantoyhtiöt ja ohjaajat valitsevat aiheensa subjektiivisesti aiheen kaupallisen potentiaalin vahvasti huomioiden. Valtavirtaelokuvia ei suinkaan tehdä kaikista yhteiskunnan ilmiöistä, vaikka osa ohjaajista voi niin halutessaan viitata yhteiskunnallisiin epäkohtiin tai jopa tabuihin hyvinkin epäsuorasti. Yhteiskunta, ohjaaja, elokuva ja tuotantokoneisto muodostavat siis mielenkiintoisen nelikentän, jossa jokainen osatekijä vaikuttaa toinen toisiinsa niin, että lopulta on vaikea määrittellä, mikä nelikosta on lopputuloksen kannalta määräävin tekijä.

Nelikko määrittyy selkeämmin, kun se liitetään historialliseen kontekstiin. Yhteiskunnalla tarkoitan siis Yhdysvaltojen 1980-luvun yhteiskuntaa, sen historiaa, senhetkistä poliittista ilmapiiriä,

---

<sup>17</sup> Auteur-teoriasta laajemmin Salmi 1993, 21-24.

kansalaisia ja valtiokoneistoa. Maa kävi Neuvostoliiton kanssa voimakasta ulkopoliittista kamppailua maailman ykkösvaltion asemasta jopa siinä määrin, että maan sisäiset ongelmat kuten köyhyys, suurkaupunkien rikollisuus ja työttömyys jäivät ulkopoliitiikan varjoon. Elokuvalla tarkoitan neljää tutkimukseeni valitsemaani elokuvaa, jotka ovat Oliver Stonen ohjaama *Platoon – Nuoret sotilaat* (1986), Stanley Kubrickin *Full Metal Jacket* (1987), Brian De Palman *Sodan arvet* (*Casualties of War*, 1989) ja John Irvinin *Hamburger Hill* (1987). Näihin elokuvaan ja niiden valintaan palaan tuonnempana lähteitä käsittelevässä alaluvussa. Nelikossani ohjaaja tarkoittaa elokuvien yksittäisiä ohjaajia, joilla auteur-teorian mukaan on siis lopputuloksen eli valmiin elokuvan kannalta erinomaisen suuri merkitys. Auteur-teoria ei nimestään huolimatta ole varsinainen teoria vaan ilmiö tai kritiikki, joka yrittää perustella elokuvan erityisyyttä taiteena ja samalla toisten elokuvien paremmuutta toisiin nähden etsimällä elokuvaohjaajista erityisiä taiteilijaneroja (auteur). Tuotantoyhtiö on se taho, joka viime kädessä rahoittaa elokuvan, ja antaa ohjaajalle, rajatusti tietenkin, mahdollisuuden toteuttaa taiteellisen tai muun visionsa elokuvallisin keinoin. Tuotantoyhtiöitä ohjaavat taloudelliset lainalaisuudet. Hollywood tekee elokuvia maksavalle yleisölle, ja yleisöä on myös pyrittävä miellyttämään. Katsojista kilpaillaan myös toisten tuotantoyhtiöiden kanssa, ja usein käy niin, että kilpailevat yhtiöt ovat samaan aikaan samanlaisten aiheiden kimpussa, oli kyse sitten merirosvoelokuvista tai Vietnamin sodasta kertovista elokuvista. Kimmo Laine puhuu jopa tuotannollisesta determinaatiosta eli siitä, miten tuotantotapa sanelee elokuvan olomuotoa ja vastaanottoa.<sup>18</sup> Viidenneksi toimijaksi edellä esitellyn nelikon lisäksi voidaan laskea yleisö, joka on elokuvan tuotantokoneiston mielikuva siitä, kenelle elokuvaa tehdään. Yleisö koostuu yhteiskunnan kansalaisista, mutta tarkka kuva vastaanottajista, yleisöstä, jää pitkälti arvoitukseksi siitäkin huolimatta, että elokuvilla on useimmiten jokin tietty kohderyhmä, jolle niitä markkinoidaan.

Taustojen selvityksen jälkeen tutkielmani etenee suurista linjoista pienempiin yksityiskohtiin. Toisessa pääluvussa tutkin elokuvan käyttämistä historian tutkimuksen lähteenä ja siihen liittyviä ongelmia. Luvun loppupuolella käyn läpi elokuvien analyysissä käyttämäni metodin. Kolmannessa luvussa kartoitan 1980-luvun poliittista ja kulttuurista ilmapiiriä, siis sitä yhteiskunnallista kehystä, jossa tutkimani elokuvat syntyivät, lisäksi luon katsauksen elokuvien kuvaaman ajanjakson, siis 1960-luvun loppupuolen amerikkalaiseen yhteiskuntaan ja asevoimiin. Sokerina pohjalla on neljäs luku, jossa keskityn elokuvien varsinaiseen lähilukuun ja analyysiin esiteltyäni ensin tutkimieni elokuvien ja niiden ohjaajien taustaa. Koska lähestyn aihetta elokuvien ja niiden tuotannon kautta,

---

<sup>18</sup> Laine Kimmo, *Tuotanto ja elokuva-analyysi – Kaksi Tervapäätä*, teoksessa Kinisjärvi, Raimo e.a., *Elokuva ja analyysi*, Painatuskeskus Oy, Helsinki 1994, 51.

voisi näitä kolmea lukua kuvata myös kolmen median tehtävän kautta, sillä laajasti tulkiten elokuva voidaan mielestäni lukea median kenttään kuuluvaksi. Valtavirran elokuva, kuten mediakin, kertoo yhteiskunnan tapahtumista, heijastaa yhteiskuntaa ja tuottaa yleisölle identiteetin rakennusaineksia. Viidennessä luvussa kokoan tutkimustulokset yhteen ja pohdin, mitä tutkimuksesta jää käteen sekä mikä lopulta on tämän tutkimuksen arvo.

Tutkimus etenee pääosin temaattisesti. Käsittelykappaleiden sisällä käytän kuitenkin ajoittain myös kronologista lähestymistapaa, esimerkiksi kuvatessani taustoja tai vaikkapa Vietnamin sodan tapahtumahistoriaa. Tutkimukseni ydin, elokuvien analyysi ja vertailu tutkimuskirjallisuuden ”totuuteen”, on rakenteeltaan temaattinen.

### 1.3 Lähteet ja aikarajaus

Tutkimukseni päälähteenä on neljä amerikkalaista 1980-luvun loppupuoliskon Vietnamin sotaa käsittelevää valtavirran elokuvaa. Olen käyttänyt tutkimuksessani elokuvien suomalaisia dvd-julkaisuja. Käyttämäni Platoonin, Full Metal Jacketin ja Sodan arpien dvd-versiot on julkaistu vuonna 2001. Hamburger Hillin dvd-versio on vuodelta 2004. Kaikki versiot ovat laajakuvaversioita ja kuvasuhteeltaan alkuperäisiä teatteriversioita vastaavia. Hannu Salmen mukaan elokuvaa lähteenä käytettäessä on tärkeää huomata, että elokuva on mekaanisen jäljentämisen aikakauden tuote: kaikki elokuvat ovat kopioita, ja jokaisella kopiolla on oma historiansa. Tutkija ei siis koskaan saa luottaa siihen, että käsillä oleva kopio antaa ainoan mahdollisen käsityksen teoksesta. Esimerkiksi CinemaScope- tai laajakangastuotannon puristaminen tv-ruutuun saattaa joillain tekniikoilla vaatia alkuperäisen kuvan reunojen leikkaamista, jolloin esimerkiksi henkilöitä saattaa rajautua kokonaan pois.<sup>19</sup>

Valitsemani elokuvien valmistumisajankohdat osuvat kolmen vuoden ajanjaksoon. Tämä oli tutkimuksen kannalta tärkeä tekijä. Neljä samaa aiheetta käsittelevää valtavirran elokuvaa suhteellisen lyhyeltä aikaväliltä tekee elokuvista relevantteja tutkimuskohteita oman aikakautensa heijastajina. Toinen olennainen seikka juuri näiden elokuvien valitsemiseen on niiden saavuttama arvostus julkaisuajankohtanaan. Tämän arvostuksen mittareina olen käyttänyt elokuvien saamia elokuva-alan palkintoja ja niiden keräämiä lipputuloja.<sup>20</sup> Kolmas elokuvien valintaan vaikuttanut tekijä on se, että halusin keskittyä nimenomaan taistelujoukoista kertoviin kuvauksiin. Neljäntenä

---

<sup>19</sup> Salmi 1993, 123.

<sup>20</sup> Katso liite 1.

elokuvien valitsemiseen vaikuttavana seikkana olivat elokuvien ohjaajat. Niin Oliver Stone, Stanley Kubrick kuin Brian De Palmakin voidaan helposti sijoittaa ohjaajina auteur-kategoriaan, siis itsenäisiksi taiteilijoiksi, joilla on runsaasti vaikutusvaltaa omiin töihinsä erotuksena tavallisista elokuvan ammattimiehistä ja näyttämöllepanijoista (met-teur-en-scène)<sup>21</sup>. John Irvin puolestaan on enemmän elokuvatyöläinen kuin kolme muuta ohjaajamestaria, mutta Hamburger Hillin mukaan ottamista tukevat sen saamat positiiviset kritiikit ja sen keskittyminen nimenomaan Vietnamissa sotineiden taistelijoiden kuvaukseen. Näin olen saanut rajattua tutkimuksen ulkopuolelle niin sanotut b-elokuvat, joita Vietnam-aiheestakin tehtiin 1980-luvulla lukuisia. Usein nämä b-elokuvat joutuivat suoraan videolevitykseen ilman esityksiä elokuvateattereissa. Näillä rajauksilla oletan pääseväni kiinni erityisesti amerikkalaisten kollektiivista muistia muokanneisiin ja vielä edelleenkin muokkaaviin kuvauksiin Vietnamin sodasta.

Elokuviin viittaamiseen on monia tapoja. Yksittäinen elokuva voidaan esimerkiksi jakaa segmentteihin, joihin voidaan alaviitteissä viitata. Segmentit ovat itsenäisiä kerronnallisia elementtejä, ajallis-paikallisesti yhtenäisiä kokonaisuuksia. Aina segmenttijakoa ei voi tehdä yksiselitteisesti, mutta kyse onkin operationaalisesta toimenpiteestä. Helpoimmin jaoteltavaa on klassinen Hollywood-elokuva, jossa on selkeä elokuvallinen välimerkistö. Yleensä segmentin sisäiset leikkaukset ovat suoraa leikkauksia (straight cut), kun taas segmenttien väliset leikkaukset ovat joko ristikuvia tai häivytyksiä. Lähiluvun eli elokuvan mahdollisemman tarkan erittelyn ja elokuvan kielen purkamisen kannalta segmenttijako on usein tarkoituksenmukaista.<sup>22</sup> Tässä tutkimuksessa olen kuitenkin päätenyt käyttämään ainakin suomalaisessa historian tutkimuksessa vallalla olevaa tapaa viitata elokuvan alusta viitattavan kohtauksen alkuun kuluneeseen aikaan minuutin ja sekunnin tarkkuudella. Viittaus osuu useimmiten automaattisesti kohtauksen tai segmentin alkuun. Jos elokuvan kohta, johon viitataan, on selkeästi yhtä kohtausta tai yhtenäistä segmenttiä pidempi, olen katsonut aiheelliseksi merkitä myös viitattun kohdan päättymisajan elokuvan alusta mitattuna.

Jos olen päälähteitteni eli elokuvien hyödyntämisessä historian tutkimuksen lähteenä mielenkiintoisen ja haastavan tehtävän edessä, muodostuu myös tutkimuksen aikarajaus varsin haasteelliseksi tehtäväksi. Kuten olen aikaisemmin todennut, elokuva kertoo historian tutkijalle enemmän omasta valmistumisajankohdastaan kuin kuvaamastaan aikakaudesta. Elokuvien sisältöanalyysia tehdessämme tutkimme siis tietyn aikakauden tulkintoja ja mielikuvia omasta

---

<sup>21</sup> Salmi 1993, 21.

<sup>22</sup> Salmi 1993, 143-145.

historiastaan. Mielestäni tämä rinnastuu hyvinkin historiankirjoituksen historian tutkimiseen. Ensimmäinen aikarajaus tutkimuksessani osuu näin ollen elokuvien valmistumisen ajankohtaan vuosiin 1986–1989.

Elokuvan erikoisesta luonteesta lähteenä johtuen, joudun kuitenkin lähes väistämättä kaksinapaisen aikarajauksen eteen. Esittämiini tutkimuskysymyksiinhän kuului elokuvien luoma kuva mustista amerikkalaisista sotilaista. Analyysia varten tarvitaan siis jokin vertailukohta, joka tässä tapauksessa on aika luonnollinen; aiheesta julkaistun tutkimuskirjallisuuden välittämä kuva mustista sotilaista Vietnamissa. Koska tutkimieni elokuvien tapahtumat sijoittuvat vuosiin 1966–1969, ovat kyseiset vuodet samalla myös tutkimukseni toinen ajallinen rajaus.

#### 1.4 Tutkimustapa

Tätä tutkielmaa aloittaessani en suoraan tiennyt toteuttavani mitään erityistä teoreettista lähestymistapaa. Rakensin tutkielmaani muun muassa audiovisuaalisen mediakulttuurin, tiedostusopin, North American Studies -opintojeni sekä tietenkin historian opintojeni muodostamalta yhteiseltä pohjalta. Elokuva-analyysia ja historiantutkimusta käsittelevässä kirjallisuudessa törmäsin kuitenkin melko nopeasti *menteliteetti*-käsitteeseen. Siitä muodostuikin yksi tämän tutkimuksen avainkäsitteistä.

Mentaliteetin ja analyysin suhdetta voi olla vaikea ymmärtää. Mentaliteetti ei nimittäin tiukasti ottaen ole analyttinen vaan pikemminkin syntetisoiva – kriitikoiden mukaan jopa totalisoiva – käsite. Mentaliteetti on kuitenkin käytännöllinen analyysia ohjaavana käsitteenä. Itse asiassa mentaliteetin käsite on omiaan kyseenalaistamaan koko elokuvatutkimuksen perinteistä kolmijakoa analyysiin, historiaan ja kritiikkiin. Mentaliteetin käsitettä hyödyntävä analyysi voi olla vain historiallista analyysia. Samalla tällainen analyysi kattaa väistämättä myös luovan tekstilähtöisen tulkinnan, koska mentaliteettitutkimus ei tarjoa valmiita välineitä elokuvan mekaaniseen analyysiin.<sup>23</sup>

Mentaliteetin käsite tuli tieteelliseen keskusteluun 1920-luvulla Ranskassa ennen kaikkea etnologi Claude Lèvy-Bruhlin primitiivistä mentaliteettia käsittelevän teoksen (1922) välityksellä. Lèvy-Bruhlin innoittamina siihen tarttuivat historioitsijat Lucien Febvre ja Marc Bloch, niin sanotun

---

<sup>23</sup> Hakosalo, Heini, *Jääkärien mentaliteetti* teoksessa Kinisjärvi, Raimo e.a., 1994, 31.

*Annales*-koulukunnan perustajat. Annalistit ovat viimeisen kuuden vuosikymmenen aikana tuottaneet joukon mentaalihistoriallisia tapaustutkimuksia sekä ohjelmallisia artikkeleja, ja on ennen kaikkea tämän työn ansiota, että mentaliteetin käsite mielletään nykyisin historialliseksi<sup>24</sup> käsitteeksi.<sup>25</sup>

Mentaliteettihistoria on luonteeltaan *kontekstuaalista, psykologista ja kollektiivista*. Kontekstuaalinen historiankirjoitus, jollaista mentaliteettihistoria on, korostaa, että tiettyä kulttuurituotetta ei voi ymmärtää muuten kuin osana laajempaa kulttuurista kontekstiaan. Samalla se painottaa tämän historiallisen kontekstin erikoislaatuisuutta verrattuna edeltävään ja tulevaan. Mentaliteetin käsitettä hyödyntävä historioitsija lähtee siitä, että ihminen ei pysy samana, ja että myös länsimaisen kulttuurin sisään mahtuu erilaisia rationaalisuuden muotoja ja kokemisen tapoja. Toinen mentaliteetin käsitteen perusulottuvuus on psykologisuus. Annalistit turvautuivat alun perin käsitteeseen siksi, että he halusivat raivata historiantutkimukselle tietä ulos poliittisen ja taloushistorian ahtaista rajoista kollektiivisen tajunnan alueelle. Mentaliteettien tutkiminen antoi heille mahdollisuuden osoittaa, että historiantutkimuksen ei ole pakko keskittyä taloudellisiin ja poliittisiin realiteetteihin ollakseen objektiivista, vaan se voidaan ulottaa myös ajattelun, kokemisen ja kommunikaation tapoihin. Näin tarkastelun kohteeksi voivat tulla sekä kollektiivisen tajunnan *sisältö* – erilaiset arvot, kokemukset, käsitykset ja uskomukset – että erilaiset tiedon ja kokemuksen jäsentämistä sekä rajoja määrittävät pitkälti tiedostamattomat *rakenteet*. Osa annalisteista on korostanut tiedostamattoman ja anonyymin asemaa mentaliteettihistoriassa. Jossain määrin erilaista painotusta edusti Lucien Febvre, joka halusi integroida tietoiset, älylliset kokemukset yhdeksi kokonaisuudeksi vähemmän tietoisien elämysten kanssa. Keskeinen syy mentaliteetin käsitteen omaksumiseen oli varhaisten annalistien halu kritisoida perinteistä merkkihenkilöihin ja heidän teorioihinsa keskittyvää aatehistoriaa. Siinä missä tällainen historia näkee aikakauden muun ajattelun pelkkänä kulissina yksilökeskeisessä draamassa, niin mentaliteettihistoria tutkii nimenomaan kollektiivista ajattelua, tuntemista ja kokemista. Mentaliteetit ovat jotain muuta kuin yksilöllisten ideoiden tai teorioiden kokoelmia. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö kollektiivista voisi lähestyä ainutlaatuisen ja yksilöllisen välityksellä.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> On kuitenkin huomioitava, että annalistinen historiantutkimus ja mentaliteettihistoria eivät ole yksi yhteen sama asia. Annalistien anti historiantutkimukselle ei missään tapauksessa rajoitu pelkästään mentaliteettihistorian ajatukseen vaan on paljon tätä laajempi.

<sup>25</sup> Hakosalo 1994, 31-32.

<sup>26</sup> Hakosalo 1994, 31-33.



Ajatus elokuvasta tienä yhteisön kollektiiviseen tajuntaan ei ole kuitenkaan annalistien perua, vaan ajatus syntyi 1940-luvun lopulla ideologisen elokuvatutkimuksen piirissä ehkä merkittävimmin Siegfried Kracauerin Weimarin tasavallan elokuvaa ja sen ajattelua käsittelevässä teoksessa *From Galigari to Hitler* vuodelta 1947. Kracauerin näkemyksen mukaan elokuva ilmaisee aikansa kollektiivista ajattelua paremmin kuin muut kulttuurituotteet, koska elokuvan teko ja vastaanotto ovat perusluonteeltaan kollektiivista. Annalistisen mentaliteettitutkimuksen ja ideologisen elokuvatutkimuksen perinteet leikkaavat ennen kaikkea Marc Ferron tuotannossa. *Annales*-lehden toimittajakuntaan vuodesta 1969 kuulunut Ferro on ensimmäinen johtava annalisti, joka on ohjelmallisesti pyrkinyt soveltamaan mentaliteetin ja ideologian käsitteitä elokuvan tutkimukseen. Ferron kiinnostus elokuvaan on lähtökohdiltaan historiografista; hän lähestyy elokuvaa ennen kaikkea historiankirjoituksen muotona. Tältä pohjalta hän on hahmotellut jakoa erityyppisiin elokuviin sen perusteella ylläpitävätkö ne vallitsevien stereotyyppien mukaista kuvaa yhteiskuntakehityksestä vai kyseenalaistavatko ne tätä kuvaa, ja millainen on elokuvan tekijän suhde yhteiskunnan instituutioihin.<sup>27</sup> Ferron ajatukset ovat hyvin lähellä omiani tässä tutkimuksessa. Vaikka en jaottelekaan elokuvia suoraan hänen teoriansa mukaan, tuon tutkimukseen mukaan stereotyyppien käsitteen eritellessäni mustien sotilaiden näkymistä käsittelemässäni elokuvissa.

Mentaliteetti-ajattelun ohella toinen ajatustapaani oleellisesti ohjannut malli on ollut hypoteesi siitä, että Douglas Kellnerin teoksessaan *Mediakulttuuri* esittelemä teoria *kriittisestä monikulttuurisesta tutkimuksesta* on käypä. Kellnerin teoria sisältää kriittisen yhteiskuntateorian ja kriittisen kulttuurintutkimuksen, jotka molemmat arvostelevat sortavia rakenteita ja pyrkivät yhteiskunnallisen tasa-arvon ideaaliin. Kriittinen monikulttuurinen tutkimus tavoittelee avointa suhtautumista erilaisuutta, kulttuurista monimuotoisuutta ja *toiseutta* kohtaan ollen näin monikulttuurista<sup>28</sup>. Kellner tiivistää teoriansa seuraavasti: ”Kriittinen monikulttuurinen kulttuurintutkimus merkitsee yhteiskunnallisen vallan ja vallankäytön suhteiden analysoimista sekä sen tutkimista, millä tavoin vallitsevat ideologiset representaatiot peittelevät ja oikeuttavat vallankäyttöä.” Kriittisessä monikulttuurisessa tutkimuksessa etsitään vallitsevia yhtenäisiä strategioita, joilla leimataan ja lokeroidaan sorrettuja ryhmiä ja suljetaan ne ulkopuolelle. Tätä voidaan tehdä niin samankaltaisuutta kuin erilaisuuttakin korostamalla. Rodun, sukupuolen ja

---

<sup>27</sup> Hakosalo 1994, 34.

<sup>28</sup> Kellner summaa monikulttuurisuuden alle kaikki ne kulttuurintutkimuksen muodot, jotka tutkivat erityisesti luokan, sosiaalisen sukupuolen, seksuaalisuuden, etnisyyden, alisteisuuden ja muiden aiemmassa kulttuuria koskevassa tutkimuksessa usein huomiotta jätettyjen ilmiöiden representaatioita.

luokan representaatiot kietoutuvat yhteen ja toimivat hallitsevien ideologioiden kantajina. Näin yhteiskunnallinen epäoikeudenmukaisuus ja sorto laillistuvat sekä piiloutuvat, tulevat luonnolliseksi ja normaaliksi.<sup>29</sup>

Kellnerin mukaan kriittisessä kulttuurintutkimuksessa monipuolisuus on olennaista. Sillä pyritään pienentämään tulkitsijan itsensä väistämättä olemassa olevia ennako-odotuksia, arvoja, ennakkoluuloja ja rajoituksia.<sup>30</sup> Omien rajoitteideni ja ennakkokäsitysteni vaikutusta pyrin pienentämään tutkimalla elokuvia yhteiskunnallisessa kontekstissa, elokuvateollisuuden rakenteen ja sen vakiintuneiden käytäntöjen kautta sekä elokuvien ohjaajien taustat huomioon ottaen. Tässä ketjussa edetessämme törmäämme lopulta myös *yleisön* käsitteeseen, mutta olen lähtökohtaisesti jättänyt laajan vastaanottotutkimuksen tämän tutkielman ulkopuolelle. Sen sisällyttäminen mukaan olisi tehnyt tutkimuksesta liian laajan ja työekonomisesti monin verroin vaativamman. Niinpä tässä tutkimuksessa tutkitaan elokuvien oletettuja vaikutuksia niiden tuotannon ja sisällön kautta. Siis analysoimalla elokuvia ja huomioimalla yhteiskunnallisen kontekstin, valottamalla elokuvien tuotantotapaa sekä ohjaajien henkilöhistoriaa tutkin oikeastaan sitä, *miten elokuvia on voitu tulkita*.

Käytän tutkimuksessani sekä laadullista että määrällistä sisältöanalyysia<sup>31</sup>. Veikko Pietilä kuvaa teoksessaan *Sisällön erittely* sisältöanalyysia seuraavasti: ”Sisällön erittelyä käyttäviksi tutkimuksiksi katsotaan nykyään kaikki sellaiset, joissa joko tilastollisesti tai sanallisesti pyritään kuvailemaan joko dokumenttien sisältöä ilmiönä tai niitä ulkopuolisia ilmiöitä, joita sisällön ajatellaan ilmaisevan.”<sup>32</sup> Tutkimukseni luonteesta johtuen laadullinen sisältöanalyysi on valta-asemassa. Määrällinen analyysi rajoittuu muutamaankin elokuvien sisällöistä ja tutkimuskirjallisuuden tiedoista ammennettuun yksinkertaiseen, mutta havainnollistavaan asetelmaan ja taulukkoon. Yhdistäessäni elokuvien laadullisen sisältöanalyysin 1980-luvun kontekstiin sidon tutkimuksen myös yhteiskunnallis-historialliseen tilanteeseen, jota ilman tutkimukseni olisi ”vain” erään ryhmän tutkimista eräissä elokuvissa.

Sisällön laadullisessa analysoimisessa olen käyttänyt apuvälineinä muun muassa kuvailujen, stereotyyppien ja metaforien tutkimista. Mainitut käsitteet ovat tutkimukseni kannalta

---

<sup>29</sup> Kellner, Douglas, *Mediakultturi*, Vastapaino, Tampere 1998 (ep.1995), 110-112.

<sup>30</sup> Kellner 1998, 113.

<sup>31</sup> Sisältöanalyysista käytetään myös termiä sisällön erittely. Lisää termien erojen ja samankaltaisuuden merkityksestä esimerkiksi Seppänen, Janne, *Visuaalinen kulttuuri - Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*, Vastapaino, Tampere 2001, 144-146.

<sup>32</sup> Pietilä, Veikko, *Sisällön erittely*, Oy Gaudeamus Ab, Helsinki 1976, 52-53.

käyttökelpoisia ja ne kertovat yleisestä yhteiskunnallisesta ajatusmaailmasta.<sup>33</sup> Tällä perusteella stereotyyppioista ja kuvailuista tulee samalla kriittisen monikulttuurisen tutkimuksen työkaluja, sillä stereotyyppioita ja kuvailuja etsiessäni haen merkkejä epätasa-arvoisen yhteiskunnan olemassaolosta, sen valtasuhteista ja luonnollistetuista ideologioista. Käsittelen stereotyyppia-käsitettä tarkemmin tutkimukseni varsinaisissa käsittelyluvuissa.

## 1.5 Aikaisempi tutkimus

Vietnamin sota on yhdysvaltalaisessa historiantutkimuksessa yksi viime vuosikymmenten tutkituimmista aiheista. Varsinaisen sotahistorian ohella lukuisat tutkijat ovat uhranneet tuhansia ja taas tuhansia työtunteja selvittääkseen muun muassa hävityn sodan yhteiskunnalle aiheuttamia traumoja. Oma lukunsa ovat tiedotusopilliset tutkimukset siitä, mikä oli median rooli tappiollisessa sodassa ja kotirintaman moraalien heikkenemisessä. Vietnamin sota oli ensimmäinen niin sanottu televisiosota, jonka tapahtumia amerikkalaiset saattoivat seurata kotisohviltaan lähes reaaliaikaisesti. Vietnamin sodan kokemusten jälkeen Yhdysvaltain asevoimat ovat oppineet rajoittamaan ja hallitsemaan tiedotusvälineiden toimintaa sotatoimialueillaan, esimerkkinä vaikkapa Irakin sodat, joiden uutisoinnissa olemme saaneet tottua klinisiin täsmäpommituskuviin, joissa verestä ja ruumiista ei ole näkynyt vilaustakaan. Varsin kattava tutkimus Vietnamin sodasta televisiosotana on Steven Cohenin kirjoittama *Vietnam – Anthology and Guide to A Television History* (1983).

Rivisotilaiden kokemuksia Vietnamin sodasta ovat puolestaan kuvanneet lukuisat kotimaassaan sodan vastaisen liikkeen sylkykupeiksi joutuneet veteraanit, jotka ovat kirjoittaneet kokemuksistaan hyllymetreittäin eritasoisia muistelmateoksia. Määrällisesti suureen tutkimuskirjallisuuteen mahtuu ymmärrettävästi ristiriitaisiakin tulkintoja, mikä taas kertoo siitä, että oikeita totuuksia sodasta voi olla näkökulmasta riippuen monia. Mustana rivisotilaana Vietnamissa taistelleen New Yorkin gheton kasvatin kuvaus sodasta on ymmärrettävästi varsin erilainen kuin sotatapahtumia tutkimuksessaan tai omissa muistelmissaan analysoivan kenraalin. Tutkimusten monipuolisuus ja yhä uusien Vietnamin sotaa käsittelevien tutkimusten ilmestyminen kertovat Vietnamin sodan perinnön merkityksestä amerikkalaisessa yhteiskunnassa. Pitkittynyt Irakin sota on kirjoittanut yhä useampia viittauksia Yhdysvaltojen jumiutumiseen muutamaa vuosikymmentä aikaisemmin Vietnamiin. Varsinainen sotahistoria ei ole tämän tutkimuksen kannalta etusijalla, ja yleiskuvan

---

<sup>33</sup> Väliaverron, Esa, *Mediatekstistä tulkintaan* teoksessa Kantola, Anu e.a., *Media-analyysi – Tekstistä tulkintaan*, Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus 1998, 68.

luomiseksi sotatapahtumista olen käyttänyt lähinnä Bruce Palmer Jr:n teosta *The 25-Year War – America’s Military Role in Vietnam* (1984), George C. Herringin kirjaa *America’s Longest War – The United States and Vietnam 1950–1975* (1986) ja Michael Maclearin kirjaa *The Ten Thousand Day War – Vietnam: 1945–1975* (1981).

Mustien sotilaiden historiaan Yhdysvaltain asevoimissa olen perehtynyt puolestaan Bernard C. Naltyn *Strenght for The Fight – A History of Black Americans in the Military* (1986) kautta. Sotilaiden ja veteraanien haastatteluteoksista sekä muistelmista tutkimukseni kannalta olennaisimmaksi nousee Mark Bakerin *Nam – The Vietnam War in the Words of the Men and Women Who Fought There* (1981). Tätä tutkimusta varten läpikäymässäni tutkimuskirjallisuudessa mustien sotilaiden osuus on yllättävän vähäinen. Useimmiten muistetaan mainita se, kuinka mustat olivat varsinaisissa taistelujoukoissa yllidustettuina siihen verrattuna, kuinka suuren osan he muodostivat koko Yhdysvaltojen väestöstä. Asevoimien mahdollisista sisäisistä rodullisista kahnauksista löytyy vain muutamia usein vain yhden kappaleen mittaisia ylimalkaisia mainintoja.

Vietnamin sotaa on tutkittu myös yllättävän paljon elokuvan kautta, mutta näkökulma on lähes poikkeuksetta ollut se, kuinka suurvalta on elokuvien kautta käsitellyt lähihistoriansa yhtä suurimmista traumaista. Suurimpana apuna tämän tutkimuksen laatimisessa ovat olleet Albert Austerin ja Leonard Quartin *How the War Was Remembered – Hollywood & Vietnam* (1988), Linda Dittmarin ja Gene Michaudin toimittama *From Hanoi to Hollywood – The Vietnam War in American Film* (1990) sekä D. Michael Shaferin toimittama *The Legacy – The Vietnam War in the American Imagination* (1990). Suomalaisessa tutkimuksessa lähimmäksi omaa aihettani osuu Jani Kontran Tampereen yliopiston Englantilaisen filologian laitoksessa tekemä pro gradu -tutkielma *Vietnam by Hollywood – Three Hollywood Films as Narratives of History* (2004). Kontran tutkimusote on vahvasti kulttuurihistoriallinen, mutta tutkimuksen tulokset jäävät pitkälti edellä mainitsemani tutkimuskirjallisuuden tulosten koosteeksi. Oman tutkimukseni kannalta hedelmällisintä on ollut tutustua Kontran käyttämään elokuvien lähilukutekniikkaan. Yksikään löytämistäni Vietnamin sodasta tehdyistä tutkimuksista ei kuitenkaan analysoi erityisemmin sitä, miten afroamerikkalaiset sotilaat on niissä kuvattu.

Afroamerikkalaisten kuvaan valtavirran elokuvissa ja heidän asemaansa 1980-luvun yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa olen tutustunut pääasiassa Bell Hooksin *Reel to Real – Race, Sex and Class at the Movies* (1996), Jacob U. Gordonin *The Black Male in White American* (2002), Patricia Hill Collinsin *Black Sexual Politics* (2004) ja Susan Jeffordsin *Hard Bodies - Hollywood*

*Masculinity in the Reagan Era* (1994) avulla, joista erityisesti ensimmäisenä ja viimeisenä mainitut ovat herättäneet mielenkiintoisia tulkintoja ja ajatuksia tähän tutkimukseen.

Elokuvan historiaan ja elokuva-analyysiin tutustumiseen historian tutkimuksen kannalta olennainen teos on ollut Hannu Salmen *Elokuva ja historia* (1993). Osittain Salmen teoksen innoittajana toiminut Pierre Sorlinin *The Film in History – Restaging the Past* (1980) on syventänyt käsitystäni fiktiivisen elokuvan ja historian suhteesta. Raimo Kinisjärven ja kumppaneiden toimittama *Elokuva ja analyysi* (1994) sekä Jacques Aumontin ynnä muiden ranskalaisten tutkijoiden *Elokuva ja estetiikka* (1994) ovat tarjonneet korvaamattomia työkaluja elokuvien lähilukuun ja analyysiin. Elokuva ja estetiikka -teoksen kattava yleisesitys lähtee elokuvan ilmaisuainesten, kielen, kerronnan ja katsomisen perusteista. Samalla teos kartoittaa elokuvan historiaa ja sen kehitystä pohjautuen lingvistiikan, narratologian ja psykoanalyysin löytöihin. Viimeisenä vaan ei suinkaan vähäisimpänä haluan vielä nostaa esiin Pirkka Kivenheimon Tampereen yliopistossa vuonna 2000 pitämän North American Studies -luentosarjan *Mustan väestön kuva amerikkalaisessa elokuvassa*, joka oikeastaan antoi lopullisen sysäyksen tätä tutkimusta edeltäneelle seminaarityölleni, ja rohkaisi jatkamaan aihetta tässä tutkimuksessa.

Päälähteiden eli elokuvien analyysiin olen ammentanut vaikutteita siis kolmelta eri tieteen tai taiteen alalta; elokuvatutkimuksesta niin historiallisesta kuin sisällöllisestäkin, historian tutkimuksesta sekä sosiologiasta etenkin etnisten vähemmistöjen tutkimuksen osalta. Tutkimuskirjallisuuteen tutustumalla olen siis löytänyt keinoja, joilla etnisen vähemmistön, tässä tapauksessa afroamerikkalaisten, representaatioita voi tutkia. Liikun näin ollen tutkimuksessani varsin poikkitieteellisellä alueella, ja tutkimuksen lopussa pohdin sitä, kuinka pätevä tämä tutkimus on nimenomaan historian tutkimuksena.

## **1.6 Työn keskeisiä termejä**

Kirjoittaessani tässä tutkimuksessa *elokuvasta* tarkoitan yhdysvaltalaisista suuren budjetin valtavirran fiktioelokuvaa. Toinen nimitys voisi olla Hollywood-elokuva, mutta se ei mielestäni ole täysin pätevä määrittely, sillä tuotanto- ja levitysyhtiöiden kotipaikka voi olla jokin muu kuin Hollywood, ja produktiot on voitu myös toteuttaa kokonaisuudessaan muualla kuin Hollywoodissa. Yleisessä puheessa Hollywood-elokuva toimii synonyymina yhdysvaltalaiselle valtavirran elokuvalle, mutta tässä tutkimuksessa pitäydyn termissä valtavirran elokuva, johon viitataan myös pelkällä elokuva-termillä. Tässä käyttämäni elokuva-termi jättää siis ulkopuolelleen B-luokan ja suurista yhtiöistä

riippumattomat pienentuotannon elokuvat. *Historiallisella elokuvalla* tarkoitan elokuvia, joita Robert A. Rosenstonen mukaan voidaan pitää historiallisina, kun ne suoraan tai epäsuorasti käsittelevät asioita, aatteita, tietoa ja väitteitä kuvaamastaan historiallisesta diskurssista. Rosenstonen määritelmän mukaan pelkistä pukudraamoista, jotka käyttävät menneisyyttä eksoottisena kulissina romantiikalle ja seikkailulle ei voida käyttää nimitystä historiallinen elokuva.<sup>34</sup> Toisaalta Pierre Sorlin on todennut, että populaari elokuva ei ole todellinen historiallinen työ, ja historiallisten epätarkkuuksien ja virheiden etsiminen fiktiivisistä elokuvista on ajanhukkaa, sillä elokuvan taloudellisia voittoja tavoitteleva tuottajakaan ei niistä ole ollut kiinnostunut.<sup>35</sup> Tämä ei Toplinin mukaan saa kuitenkaan poistaa historiantutkijoiden kiinnostusta populaariin elokuvaan, sillä vaikka historialliset draamat sisältävät aina myös – enemmän tai vähemmän – fiktiota, ne voivat merkittävästi kuitenkin vaikuttaa suuren yleisön mielenkiinnon heräämiseen historiallisia tapahtumia kohtaan.<sup>36</sup> Toplin erottelee neljä eri tapaa joilla elokuvantekijät käyttävät historiaa. Elokuvissa voidaan sekoittaa fiktiota faktaan, muokata historiallista todistusaineistoa ohjaamaan katsoja tiettyihin johtopäätöksiin, viitata elokuvan valmistumisajan tapahtumiin menneisyyteen sijoitetun tarinan kautta ja käyttää dokumenttimaista otetta esimerkiksi suurmies-myyttien luomisessa. Hän ei kuitenkaan tuomitse näitä elokuvantekijöiden harrastamia historian tapahtumien vääntelyjä vaan pitää niitä enemmin arvokkaina kommunikaation muotoina. Hän kylläkin kiirehtii myös myöntämään, että historiallisten faktojen muuntelu voi helposti kääntyä ylilyönneiksi ja propagandaksi.<sup>37</sup>

Yleisö, joka jää vähälle käsittelylle tutkimuksessani, on tässä tapauksessa oletettu yleisö. Elokuvan yleisö on periaatteessa joukko tuntemattomia yksilöitä, joita toki on pyritty kategorisoimaan erilaisten sosiaalisten muuttujien, kuten iän, sukupuolen ja etnisen taustan, mukaan. Elokuvayhtiöt pyrkivät jo tuotantovaiheessa oletusarvoisesti suuntamaan elokuvan jollekin tietylle kohdeyleisölle. Mitä laajempi yleisö saadaan elokuvasta kiinnostumaan, sen parempi tietenkin yhtiölle. Tämä massojen tavoittelu saattaa taas joskus olla ristiriidassa ohjaajan yksilöllisen taiteellisen vision kanssa, jolloin joudutaan usein valintatilanteiden eteen, mitä voidaan ja halutaan näyttää, ja karkottaako jokin ratkaisu yleisöä vai vetääkö se kenties sitä lisää teattereihin.

---

<sup>34</sup> Rosenstone, Robert A. *Visions of the past – The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1995a, 62.

<sup>35</sup> Sorlin 1980, 21.

<sup>36</sup> Toplin 1996, 5.

<sup>37</sup> Toplin 1996, 13-14.

Käytän tutkielmassani sanoja *amerikkalainen*, *yhdysvaltalainen* ja *kansalainen* toistensa synonyymeina. Kansalaisjoukkoa kuvaan sanalla *yhteisö*. Näitä termejä käyttäessäni sisällytän samaan joukkoon Yhdysvaltain kansalaiset väriin katsomatta. Yhdysvaltojen väestö koostuu eri siirtolaisryhmien jälkeläisistä ja Amerikan alkuperäisasukkaista. 1960-luvun lopulla Yhdysvaltojen asukasmäärä oli noin 200 miljoonaa, ja eurooppalaissiirtolaiset jälkeläisineen muodostivat väestön valtaryhmän.<sup>38</sup> Vuonna 1987 Yhdysvaltojen väkiluku oli noin 245 miljoonaa.<sup>39</sup> Maassa on etnisiä vähemmistöjä, joihin kuuluvat afrikkalais- aasialais- ja latinalaisamerikkalaiset siirtolaiset jälkeläisineen. Myös eri alkuperäisasukkaat kuuluvat etnisiin vähemmistöihin.

Termi *etninen* on kehitetty 1900-luvun jälkipuoliskolla korvamaan *rodun* käsite. Etnisyydellä viitataan ryhmän yhteiseen menneisyyteen, kulttuuriin, kieleen, uskontoon ja tapoihin. Etnisyydellä erotetaan vähemmistö valtaväestöstä, jonka etnisyyttä ei yleensä määritellä vaan se on tunnettu kyseenalaistamaton tosiasia. Etnisyys-termin edeltäjä, rotu, jakoi erinäköiset ihmiset biologisin perustein ylempiin ja alempiin ryhmiin. Rodun ulkoisina tunnusmerkkeinä pidettiin muun muassa ihonväriä, kallonmuotoa tai hiusten laatua. Ihmisten jaottelu biologisin perustein on kumottu monin erilaisin tutkimuksin, mutta usko roduista ja niiden määrittämistä ominaisuuksista elää yhä nykyäänkin ihmisten puheissa ja teoissa. Rotu on siis sosiaalinen tosiasia, ja Yhdysvalloissa ihmisen rotu mainitaan henkilöllisyystodistuksessa. Viittaa tutkimuksessani myös rasismiin. Termillä viitataan yleisesti useimmiten mihin tahansa etniseen syrjintään liittyvään ilmiöön, mutta sen perimmäinen merkitys on usko ihmisten eriarvoisuuteen etnisyyden tai jo aikaisemmin ristiriitaiseksi määritelmäksi todetun rodun vuoksi. Näkyviä rasismin muotoja ovat olleet muun muassa apartheid, kansalaisyhteiskunnan kieltäminen ja väkivalta. Näiden lisäksi on olemassa erilaisia piilorasismin muotoja, joita voi olla vaikea havaita, tunnistaa ja etenkin tunnustaa. Piilorasismi tai arkipäivän rasismi on väkivallatonta syrjintää jokapäiväisissä toimissa, oli sitten kyse kaupassa asioinnista tai vaikkapa työn- tai asunnonhausta.<sup>40</sup>

Läpi koko tutkimukseni ihonväri on olennainen tekijä. Yleisesti ottaen Yhdysvaltojen valtaväestöä kuvataan valkoiseksi ihonvärin monista asteista huolimatta, eikä alkuperäis-, afrikkalais-, aasialais- tai latinalaisperäistä väestöä voi yhtenäisesti kuvata yhdellä värillä. Maantieteellisten termien, kuten

---

<sup>38</sup> *CensusScope*, [http://www.censusscope.org/us/chart\\_popl.html](http://www.censusscope.org/us/chart_popl.html) luettu 4.4.2008.

<sup>39</sup> Henriksson Markku, *Siirtokunnista kansakunnaksi – Johdatus Yhdysvaltain historiaan*, Gummerus kirjapaino Oy Jyväskylä 1990, 274.

<sup>40</sup> Pietikäinen, Sari, *Etniset vähemmistöt uutisissa – käsitteitä ja aikaisempien tutkimusten kertomaa* teoksessa Raittila, Pentti (toim.), *Etnisyys ja rasismi journalismissa*, Journalismien tutkimusyksikkö, julkaisusarja 6, Tampere University Press, Vammala 2002, 15-19.

afroamerikkalainen tai karibialaisamerikkalainen käyttäminen on työlästä, jollei mahdotonta, laajan siirtolaisuuspohjan vuoksi. Etnisten vähemmistöjen kuvaamiseen sana tummaihoisen on sinällään harhaanjohtava, koska joidenkin etnisten vähemmistöjen ihonväri ei välttämättä ole valkoisesta juuri tummempi. Erottelun perusteena on tällöin pidetty sitä, että ryhmä kuitenkin eroaa kulttuurisesti valkoisista. Tämän tutkimuksen kannalta käyttökelpoinen termi on värillinen, jolla viitataan jatkossa kaikkiin niihin etnisiin ryhmiin, jotka erottuvat ihonväriltään niin sanotusta valkoisesta valtaväestöstä. Värillisiä ryhmiä yhdistää erilaisuus valkoiseen valtaväestöön nähden, ne voivat olla kuitenkin myös keskenään hyvinkin erilaisia niin ihonväriltään kuin kulttuurisestikin. Värillinen ja valkoinen toimivat tässä vastaparina toisilleen.

Vaikka Yhdysvaltain kansalaisten ihonvärien ja etnisten taustojen kirjo on nyt todettu, on tutkielmassani kyse valkoisista ja mustista. Käyttämällä kuvailua valkoinen tai valkoinen amerikkalainen/kansalainen/yhteisö pyrin vähentämään valkoisuuden normaaliutta yhteiskunnallisena mittapuuna. Toisin sanoen sitä, että vain värillisistä puhuttaessa ihonväri tulee mainituksi. Taustalla on myös Kellnerin kriittisen monikulttuurisen tutkimuksen ajatus ohjata lukijaa kohti avointa suhtautumista erilaisuutta, kulttuurista monimuotoisuutta ja toiseutta kohtaan. Mikä on lukijan ennakkokäsitys ja mielikuva ”amerikkalaisesta” – miltä amerikkalainen tämän tutkimuksen lukijan mielestä näyttää, onko ensisijainen määrittäjä ulkonäkö, poliittinen tai kulttuurinen ajatusmaailma vai jokin muu määre? Mustan rinnalla käytän myös termiä afroamerikkalainen, joka kuitenkin on ongelmallisempi kuin musta. Termihän ei kuvaa esimerkiksi karibianamerikkalaisten taustaa, vaan lajittelee periaatteessa kaikki tummaihoiset amerikkalaiset Afrikasta tuotujen orjien jälkeläisiksi tai sieltä orjakaupan loppumisen jälkeen Yhdysvaltoihin muuttaneiksi. Termi on kuitenkin neutraali ja hyväksytty yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa. Se toimii tässä tutkimuksessa termin musta rinnalla estämässä sen liikaa toistoa tekstissä. Nykyisin negatiivisesti latautunutta neekeri-sanaa<sup>41</sup> käytän vain suorissa lainauksissa tai silloin, kun sana muuten esiintyy lähteissä ja on olennaista nostaa se esiin.

## **II ELOKUVA HISTORIAN TUTKIMUKSEN LÄHTEENÄ**

Kuten jo Lähteet ja aikarajaus -luvussa totesin, elokuvat ovat olleet historiantutkijoille tulkinnan kannalta erityisen haastavaa lähdeaineistoa. Ensinnäkin on yritettävä selvittää tarkasti se, mitä oikeastaan ollaan tutkimassa. Elokuva voidaan tutkia lukuisin eri tavoin, ja uusien näkökulmien

---

<sup>41</sup> Neekeri-sana sisältää monenlaisia arvolatauksia. Yleisesti ottaen se katsotaan värillisiä halventavaksi, mutta esimerkiksi värillisten keskinäisessä katukielessä sana neekeri voi olla synonyymi ”hyvälle tyypille” tai kaverille.



rajana on vain tutkijan oma mielikuvitus. Elokuvalle on monia historioita. On olemassa muun muassa elokuvataiteen historia, elokuvan tekninen historia ja reseption eli vastaanoton historia. Elokvien kautta voidaan tutkia paikallishistoriaa tai vaikkapa kotielokuvien avulla perhehistoriaa. Toisaalta elokuvan kulttuurihistoriasta voimme puhua silloin, kun elokuva ymmärretään laajemmin kulttuurituotteeksi, jolla ei ole taiteellista itseisarvoa.<sup>42</sup> Tässä tutkimuksessa tutkin elokuvaa juuri ensisijaisesti kulttuurituotteena, ja koko yhteiskunnan heijastajana, vaikka lähteeksi valikoitujen elokuvien ohjaajat ovatkin auteureiksi luokiteltavissa. Toki luon katsauksen myös ohjaajien henkilöhistoriaan, aikaisempiin elokuviin ja etsin heidän henkilöistään syytä siihen, miksi asiat on esitetty elokuvissa niin kuin ovat.

Karkeasti jako voidaan tutkijoiden osalta tehdä kahteen. On niitä tutkijoita, jotka ovat valinneet elokuvan tutkimuskohteeseen ja pitävät elokuvaa itsessään tärkeänä yhteiskunnallisena vaikuttajana ja siksi tutkimisen arvoisena kohteena. Toiset tutkijat puolestaan ovat kiinnostuneita elokuvista siksi, että ne ovat lähteitä, joita toistaiseksi on historian tutkimuksessa käytetty hyvin vähän, ja jotka voisivat siten ehkä antaa uusia tutkimuksellisia mahdollisuuksia. Näiden tutkijoiden, kuten itseni, tutkimuskohde ei kuitenkaan ole elokuva vaan jokin elokuvan ulkopuolinen yhteiskunnallinen tai kulttuurinen ilmiö.

Historiantutkimuksessa lähteellä tarkoitetaan yleensä menneisyyden ihmisen toiminnan jättämää jälkeä, jonka kautta tutkija voi saada tietoa menneisyydestä ja menneisyyden ihmisestä. Pentti Renvallin määrittelyn mukaan historialliseksi lähteeksi voidaan kutsua jokaista havaittavaa seikkaa ”joka viittaa menneisyyden ihmisen toimintaan tai [...] joka selitykseen vaatii historiallisen menneisyyden ajatusrakennelmaa”.<sup>43</sup> Hannu Salmi toteaa, että Renvallin määritelmään on rakennettu tietynlainen ambivalenssi: ”Ensinnäkin voidaan tulkita, että lähde todella viittaa johonkin objektiivisesti olemassa olleeseen menneisyyteen. Toiseksi voidaan ajatella, että lähde on ikään kuin ratkaisematon arvoitus, joka ei sinänsä viittaa mihinkään. Lähteet voidaan kuitenkin selittää konstruomalla niiden taakse historia. Kun löytyy lähde, jota konstruktio ei selitä, on jälleen muutettava historiaa.”<sup>44</sup> Näin ollen kaikki kulttuuriset tuotteet voivat olla lähteitä. Se, mitä niistä saadaan irti, riippuu puolestaan tutkimuskysymysten asettelusta.

---

<sup>42</sup> Salmi 1993, 14.

<sup>43</sup> Renvall, Pentti, *Nykyajan historiantutkimus*, WSOY, Helsinki 1965, 117.

<sup>44</sup> Salmi 1993, 118.

Pentti Renvall on edelleen jakanut lähteet kahteen ryhmään, ihmisen toiminnan välittömään jäämistöön ja esittäviin lähteisiin. Esittävät lähteet hän jakaa edelleen kolmeen alaryhmään: suulliseen perimätietoon, kuvalliseen jäämistöön ja kirjalliseen jäämistöön. Kuvallisen jäämistön piiriin kuuluvat muun muassa taideteokset, valokuvat, kartat ja äänitteet, jotka Renvall rinnastaa metodisesti valokuvaan.<sup>45</sup> Audiovisuaalisista lähteistä Renvall ei mainitse mitään, mutta audiovisuaaliset tuotteet – elokuvat, tv-ohjelmat, kotielokuvat, dokumentit ja niin edelleen – voidaan helposti luokitella kuvallisen jäämistön piiriin. Audiovisuaalinen aineistohan voi itsessään sisältää Renvallin luettelemista lähteistä taideteoksen, (liikkuvan) kuvan ja äänen. Renvallin jaottelu kuvastanee yleisen historian piirissä laajemminkin vallinnutta perinnettä jättää audiovisuaalinen lähdeaineisto huomioimatta.

Hannu Salmi löytää audiovisuaalisten lähteiden vierastamiseen useita syitä. Yksi syy elokuvien välttämiseen on se, että metodisia pohdintoja on ennen 1980-lukua ollut vain niukasti.<sup>46</sup> Metodisesti elokuvan käyttö on vaikeaa ja vaatii uusia ratkaisuja jokaisen lähteen kohdalla. Elokuvan käytön vaikeus johtuu pitkälti siitä, että se on tavallisemman historiallisen lähdeaineiston, kirjallisten dokumenttien rinnalla hyvin monitasoinen lähde. Elokuva on kollektiivinen viestintämuoto, jolloin siihen sisältyy hyvin mutkikas, usein ristiriitaisistakin ideologisista äänenpainoista koostuva, polyfonia. Asetetuista kysymyksistä riippuu, missä määrin lähde puhuu.

Pelko elokuvan käyttämiseen lähteenä on ollut ymmärrettävää myös siksi, että elokuva on kulttuurin tuotteena erilainen ja ehkä monimutkaisempi kuin kirjoitettu teksti. Elokuvassa mahdollisia tekijöitä on ohjaajan ja tuottajan lisäksi monia muita (käsikirjoittaja, näyttelijä, kuvaaja, puvustaja, lavastaja ja niin edelleen). Onkin tärkeää huomata jokaisen osa-alueen mahdollinen vaikutus valmiiseen elokuvaan. Periaatteessa historiantutkimuksen lähteeksi sopii mikä tahansa elokuva. Usein historiantutkimukselle olennaisimmiksi lähteiksi saatetaan lukea dokumentit, uutiset ja sellaiset elokuvat, joilla on selkeä viittauskohde todellisuudessa. Käsillä olevan tutkimuksen lähdeaineistona olisivat voineet olla vaikkapa Vietnamin sotaa käsittelevät musikaalit, jos sellaisia vain olisi olemassa sopiva määrä tutkittavaksi. On kuitenkin väärä lähtökohta vaatia historialliselta elokuvasta todenmukaisuutta, koska se ei yksinkertaisesti voi esittää todellisuutta autenttisesti. Eihän edes tunnustettu historiantutkimus pääse objektiivisuuden vaatimuksestaan huolimatta tällaiseen autenttisuuteen. Jälleen törmäämme siihen tosiasiaan, että niin historialliset elokuvat kuin historiankirjoituskin ovat ”ainoastaan” tulkintoja menneistä tapahtumista.

---

<sup>45</sup> Renvall 1965, 117-127.

<sup>46</sup> Salmi 1993, 120.

## 2.1 Mitä elokuva on?

Ennen metodologisia pohdintoja on syytä palata elokuvan perusteisiin. Mitä elokuva oikeastaan on? Elokuvaa koostuu useimmiten valotetusta filmistä. Filmi voi olla leveydeltään 70 millimetriä<sup>47</sup>, 35 millimetriä<sup>48</sup>, 16 millimetriä<sup>49</sup> tai 8 millimetriä<sup>50</sup>. Lisäksi on olemassa suoraan videolevitykseen tai televisiolle tehtyjä elokuvia. 35 millimetrin filmin kuvakoko voi myös vaihdella runsaasti. Mykkäelokuvan kaudella kuvakoko oli 1,33:1<sup>51</sup>. Ääninelokuvan keksimisen jälkeen suhdeluku muuttui, koska filmin vasempaan reunaan lisättiin optinen ääniraita. Kuvan leveys pieneni ja uudeksi suhdeluvuksi tuli 1,2:1. Ääninelokuvan varhaiskauden jälkeen kuvakoko palasi mykkäkauden suhdelukuun 1,33:1. Ääniraita vei yhä tilaa yhtä paljon, mutta kuvan korkeutta pienennettiin leveyttä vastaavaksi. Anamorfisella linssillä projisoidussa CinemaScope-kuvassa suhdeluku on jo olennaisesti toisenlainen, 2,35:1. Tämän lisäksi on olemassa myös muita laajakangasstandardeja, jotka eivät vaadi anamorfista linssiä. Amerikkalainen standardi on 1,85:1 ja eurooppalainen 1,66:1.<sup>52</sup>

Periaatteessa mitä tahansa valotettua filmiä, jonka kuvasarjan voi heijastaa tai muuten projisoida liikkuvaksi kuvaksi, voi kutsua elokuvaksi, jos sen vain nimeää sellaiseksi. Esimerkiksi Lumièren veljesten pioneerielokuvat *Työläiset lähtevät tehtaasta* (1895) ja *Juna saapuu asemalle* (1895) ovat elokuvia, vaikka ne koostuvatkin vain yhdestä otoksesta. Yleensä elokuva koostuu kuitenkin useista yhteen liimatuista filminpaloista. Elokuvan lähtökohtana on kuvaustapahtuma (take), joka alkaa kameran käynnistyksestä ja päättyy kameran sulkemiseen. Leikkaamalla yhteen kuvattua materiaalista valittuja otoksia (shot) syntyy kohtaus. Useat kohtaukset muodostavat kuvajaksoja, jotka ovat laajempia ajallis-paikallisesti yhtenäisiä jaksoja.<sup>53</sup>

Lähdeopillisesti on syytä vielä erotella elokuvauksen tasot. Kameran käynnistyksestä ja sulkemisesta syntyvä otos on alun perin negatiivi. Yleensä 35-millistä elokuvaa työstettäessä negatiivista tehdään työpositiivi, jota vasta leikataan. Kun leikkaus on suoritettu, positiivista

---

<sup>47</sup> Esimerkiksi suurproduktiot kuten *Kleopatra* ja *Ben-Hur*.

<sup>48</sup> Normaalit teatterielokuvat.

<sup>49</sup> Elokuvat, joita voi esittää muuallakin kuin elokuvateattereissa esimerkiksi luentosaleissa ja kouluissa.

<sup>50</sup> Kaitaelokuvat.

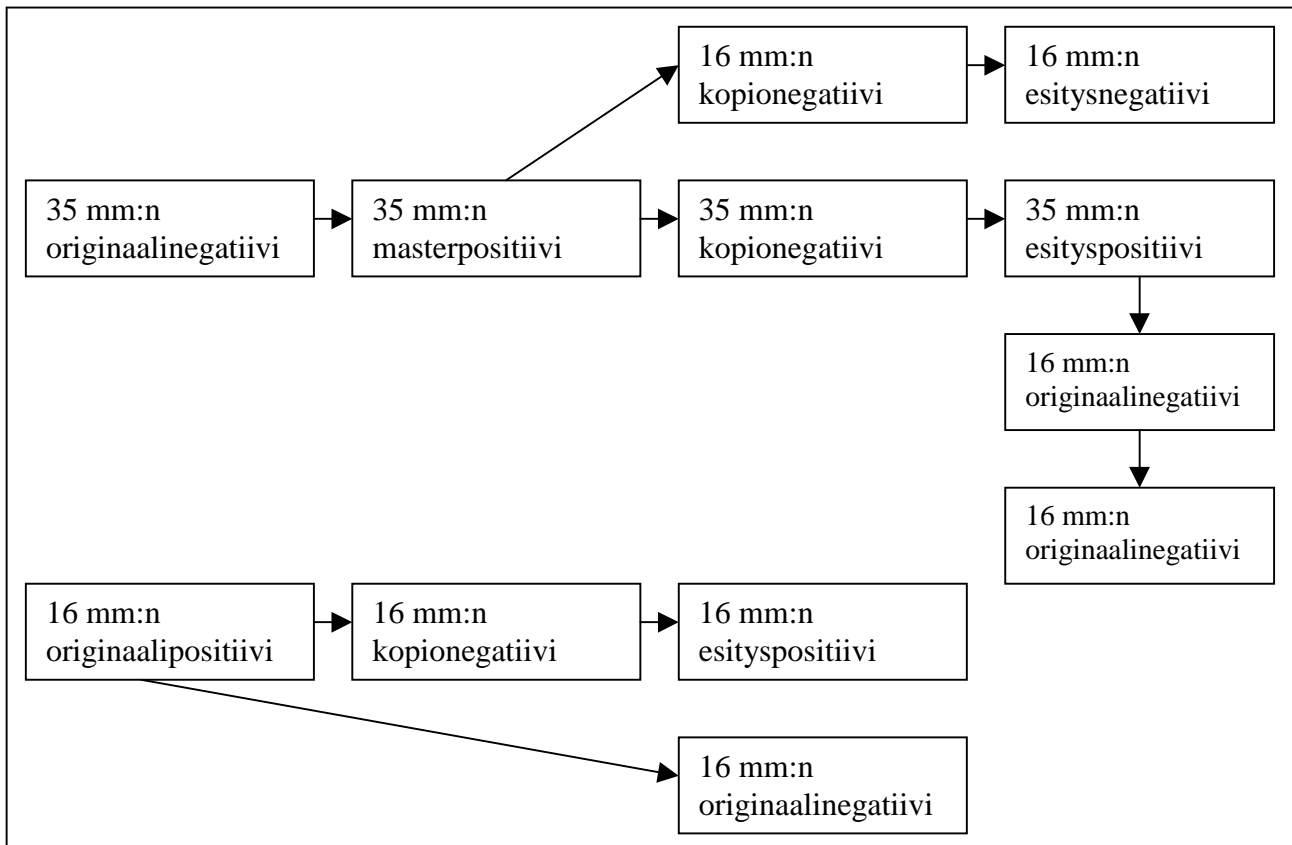
<sup>51</sup> Niin sanottu akateeminen kuvakoko.

<sup>52</sup> Salmi 1993, 121.

<sup>53</sup> Lehtola, Erkka, *24 kuvaa sekunnissa – Elokuvankatsojan käsikirja*, Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo 1973, 11-12.

tehdään negatiivikopio, joka lopulta voidaan käyttää esityspositiivien vedostamiseen. Näin teatterielokuvien esityskopiot ovat useimmiten neljännen polven kopioita. 16-millisessä filmissä originaali voi olla joko positiivi tai negatiivi, joten esityskopiot saattavat olla kolmannen tai neljännen polven kopioita.

KAAVIO 1: ELOKUVAKOPIODEN SUKUPOLVET



Lähde: Salmi 1993, 122.

Tarkasti ottaen elokuva ei ole vain valotettua, paloitetua ja yhteenliimattua filmiä. Elokuva on oikeastaan filmin projektio. Yleensä niin sanottu teatterielokuva koostuu noin 20 minuutin mittaisista erillisistä filmikeloista, jotka projisoidaan valkokankaalle oikeassa järjestyksessä kahden projektorin avulla. Näin erillisiksi kuviksi taltioidut tilanteet muuttuvat jälkikuvailmiön seurauksena liikkeeksi. Yleensä elokuvan esitysnopeus on 24 kuvaa sekunnissa, joskus 18 kuvaa sekunnissa. Mykkäelokuvan aikana nopeus saattoi olla muunkinlainen, esimerkiksi 16, 20, tai 22 kuvaa sekunnissa, kaikki riippui kampea pyörittäneen kuvaajan tai koneenkäyttäjän rytmistä.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Salmi 1993, 122-123.

Välttämättä elokuva ei ole vain projektiio, se voidaan esittää myös videotallenteena tai tv-esityksenä. Hannu Salmi korostaa, että on kuitenkin tärkeää tiedostaa, ettei elokuva video- tai tv-muotoon muutettuna ole enää sama teos. Salmen mukaan se on elokuvan reproduktio. Hän perustelee väitettään sillä, että (teatteri)elokuvassa audiovisuaalisen informaation määrä on suurempi kuin videokopiassa. Tämä informaatiomäärän ero selittää osaltaan sen, miksi televisio-ohjelmien ja -sarjojen visuaalisessa kielessä lähikuvien frekvenssi on usein suurempi kuin elokuvissa. Salmen mukaan television erotuskyky on niin pieni, että kerronnassa on tarpeen antaa enemmän sijaa lähikuville. Informaation määrä putoaa erityisen paljon silloin, kun videoitava elokuva on laajakangas- tai CinemaScope-tuotantoa: silloin joko videokopiosta puuttuu kokonaan kuvan vasen ja oikea laita tai sitten se on varustettu mustin ylä- ja alapalkein, jolloin lopullinen kuva surkastuu entisestään. Edellisessä tapauksessa videointi on tavallisesti *ohjauksellista*; mikäli kuvassa on suuri henkilökoukko, videoinnin keskiötä siirretään kuvan laidasta laitaan, jotta kaikki henkilöt saataisiin näkymään. ”Alkuperäisessä” elokuvassa tilanne on voitu esittää yhtenä liikkumattomana kuvana. Alkuperäisestä elokuvasta puhuttaessa on syytä myös huomata, että elokuva on mekaanisen, nykyisin yhä useammin digitaalisen, jäljentämisen aikakauden tulos eikä se voi olla koskaan samassa mielessä alkuperäinen kuin vaikkapa maalaus.<sup>55</sup>

Kaikki katsomamme elokuvat ovat siis kopioita. Jokaisella kopiolla on oma historiansa. Elokuvasta voi olla olemassa useita eri versioita. Hyväksi esimerkiksi sopii vaikkapa Sergio Leonin *Suuri gangsterisota* (*Once Upon a Time in America*, 1984), josta on olemassa sekä amerikkalaiseen levitykseen tehty, kronologisesti järjestetty versio, että eurooppalaiseen levitykseen tehty, ajalliselta rakenteeltaan monimutkaisempi versio. Joskus on myös olennaista selvittää, milloin elokuva on esitetty ensimmäisen kerran ja miten sitä on esitetty ja levitetty syntymänsä jälkeen. Tutkimuksen kysymyksenasettelusta tietenkin riippuu, kuinka paljon merkitystä edellä luetelluista seikoista on. Aatehistoriallisen tutkimuksen kannalta on olennaista tietää, miten tekstejä (elokuvia) on tulkittu syntyäkanaan, millaisen keskustelun osa ne ovat. Elokuvan katsominen ei ole ylihistoriallinen ilmiö. Tutkija katsoo elokuvaa oman historiallisen kontekstinsa ehdollistamana.

Mikä sitten on historiallinen elokuva? Jos ajattelemme elokuvaa historiallisena kertomuksena, tulevat ensimmäisenä mieleen historialliset elokuvat. Siis elokuvat, jotka ammentavat tapahtumansa menneisyydestä. Oma lukunsa ovat historialliset dokumentit, jotka pyrkivät kuvaamaan menneisyyden tapahtumia historiantutkimuksen luomassa ”todenmukaisessa” viitekehysessä. Jos

---

<sup>55</sup> Salmi 1993, 123.

dokumentti sisältää dramatisoituja ja näyteltyjä kuvauksia historiallisista tapahtumista lähestytään jo historiallista elokuvaa. Ylipäätään historiallista elokuvaa ei lueta samassa mielessä elokuvan lajityypiksi, genreksi, kuin esimerkiksi lännenelokuva, musikaali, gangsterielokuva tai tieteiselokuva. Koko genreteoria perustuu elokuvien luokitteluun ilman kovinkaan tarkkoja määritelmiä. Genreteorian juuret johtavat Aristoteleen *Runousoppiin*. Erilaisia lajityyppejä on esitetty kymmeniä, ja niihin on vain yksinkertaisesti nimetty joukko elokuvia. Määrittelyssä on tehty kehäpäätelmiä valitsemalla ensin esiyymmärtävän maun pohjalta elokuvajoukko ja vasta sitten katsomalla, mikä näissä elokuvissa on yhteistä. Genre on yksi elokuvan kulttuurisen olemisen strategia, jonka vaikuttimia ovat elokuvien tuotanto ja kuluttaminen. Kun tuotantokoneisto asettaa elokuvan tiettyyn lajityyppiin kuuluvaksi, luo se samalla ennakko-odotuksia yleisölle. Jos lajityyppi ymmärretään näin, ymmärretään helposti myös se, miksei täysin yhtäläisiä kriteerejä voida eri lajityypeille löytää. Jokaisella lajityypillä kuitenkin on omat kriteerinsä, yksi niistä on kuvasto. Lännenfilmeihin kuuluvat lierihatut, revolverit ja hevoset. Usein lajityypin elokuvia yhdistää myös tietynlainen kerronnallinen rakenne.<sup>56</sup>

Vaikka historiallinen elokuva voidaan tulkita lajityypiksi, se ei välttämättä tarvitse tietynlaista kuvastoa ollakseen lajityyppinsä edustaja. Se ei myöskään vaadi tietynlaista kerronnallista rakennetta tai tematiikkaa. Riittää, kun elokuva sijoittuu menneisyyteen ja osoittaa historiallisuutensa. Historiallinen elokuva on käsite, joka voi sisältää myös muiden lajityyppien elokuvia. Esimerkiksi lännenelokuvat ovat historiallisia elokuvia, mikäli ne vain osoittavat historiallisuutensa. Kaikki riippuu siitä, miten tarkasti tämä historiallisuus tulisi osoittaa.<sup>57</sup>

Pierre Sorlin määrittelee historiallisen elokuvan piirteiksi muun muassa sen, että elokuvassa on yksityiskohtia, jotka antavat katsojalle yksiselitteisesti mahdollisuuden sijoittaa tapahtumat johonkin historian aikakauteen, ei vain summittaiseen menneisyyteen, vaan tarkkaan historialliseen ajankohtaan. Jokaisella valtiolla ja yhteiskunnalla on päivämääriä, tapahtumia ja henkilöitä, jotka lähes kaikki yhteisön jäsenet tuntevat. Tätä yhteisön kollektiivista muistia Sorlin nimittää ryhmän historialliseksi pääomaksi, ja hänen mukaansa riittää, kun elokuvaan valitaan tästä pääomasta muutama yleisesti tunnettu yksityiskohta kertomaan katsojalle, että hän katselee historiallista elokuvaa. Jos elokuvan esittämä aikakausi on tuntemattomampi tai se ei kuulu yhteisön yleiseen historiatietoisuuteen, on elokuvan Sorlinin mukaan muuten painotettava esittämiensä tapahtumien historiallista luonnetta. Niinpä Sorlinin mukaan jokainen historiallinen elokuva, josta yleisö löytää

---

<sup>56</sup> Alanen, Antti, *1980-luvun action-elokuva genre-analyysin kannalta* teoksessa Kinisjärvi, Raimo e.a., 1994, 91.

<sup>57</sup> Salmi 1993, 214.

ja ymmärtää viitteitä omaan historiallisen pääomaansa, on samalla yhteisön yleisen historiallisen kulttuurin mittari.<sup>58</sup>

Monet historialliset elokuvat esittävät tapahtumien pohjustukseksi yleisiä, todellisia tapahtumia tai historiallisia prosesseja, mutta kuvaavat lopulta täysin fiktiivisiä tapahtumia. Varmasti kaikissa elokuvakulttuureissa on tuotettu suurmiehistä ja -naisista kertovia elokuvia. Vaikka näillä elokuvilla onkin historiallinen referenssi, ne eivät ole olleet historiantutkimuksen kuvitusta. Mukaan on kirjoitettu paljon täysin fiktiivisiä tilanteita. Tämä ei kuitenkaan tee niistä epätotuutta, vaan ne voivat olla merkittäviä ja vaikutusvaltaisia historiallisia tulkintoja. Historiallinen elokuva on menneisyydestä kertova esitys, aikalaiskuvaus on puolestaan menneisyydestä kertova lähde.

## 2.2 Lähdekritiikki

Historiantutkimuksen ainoa metodi on lähdekritiikki. Se tarkoittaa sitä kriittistä päättelyä, jota tutkijan on lähdettä tutkiessaan harjoitettava. Lähdekritiikki pyrkii muun muassa selvittämään, mikä asema ja tehtävä asiakirjalla on ollut oman aikansa elämässä ja miten nämä seikat vaikuttavat mainittujen asioiden paikkansapitävyyteen tai siihen, miten ne vastaavat todellisuutta.<sup>59</sup> Elokuvaa lähteenään käyttävä historiantutkija törmää ensimmäiseksi siihen ongelmaan, että elokuva on lähteenä sekä narratiivinen, kertova, että esittävä, performatiivinen.<sup>60</sup> Valokuvaan ja elokuvaan lähteinä liittyy siis erikoiskysymyksiä verrattuna tekstilähteisiin.

Lähdekritiikki on tapana jakaa ulkoiseen ja sisäiseen. Ulkoisen lähdekritiikin tehtävän on kartoittaa lähteen funktionaalinen kenttä aikansa yhteiskunnassa, sisäisen tehtävä taas päätellä, millainen todellisuus pohja lähteessä olevilla tiedoilla on. Jotta päästäisiin sisäisen lähdekritiikin kimppuun, on ensin tunnettava lähteen funktionaalinen kenttä.

Ulkoisen lähdekritiikin keskeisiin kysymyksiin kuuluu ajoitus. Milloin lähde on syntynyt? Elokuvan kohdalla ajoittaminen saattaa olla hankalampaa kuin esimerkiksi kirjeen kirjoituspäivän päättely. Elokuvan tekeminen koostuu monesta eri osasesta: valmisteleavasta työstä, yksittäisistä kuvista ja äänistä sekä lopulta itse kokonaisuudesta. Ajoituksessa voidaan nähdä ainakin seuraavat tasot: 1) alkuperäisidea tai -tarina (esimerkiksi romaani, näytelmä, alkuperäisaihe), 2) käsikirjoitus,

---

<sup>58</sup> Sorlin 1980, 20-21.

<sup>59</sup> Renvall 1965, 166.

<sup>60</sup> Salmi 1993, 130.

3) kuvaukset, 4) käytetty kuvapääoma (arkistokuva), 5) äänitys kuvaustilanteessa tai jälkiäänitys, 6) äänipääoma (efektit, musiikki), 7) leikkaus (edellä mainitun materiaalin yhdistäminen), 8) sensuuripäätös, 9) ensi-ilta. Helpointa on ajoittaa vaiheet, joilla on institutionaalinen asema esimerkiksi sensuuripäätös ja ensi-ilta. Paljon hankalampaa on eritellä itse materiaalin alkuperää. Elokuva koostuu erillisistä kuvista, jotka vain luovat yhtenäisen tilan illuusion: äärimmillään jokaisen kuvan alkuperä voidaan kyseenalaistaa.<sup>61</sup> Tässä tutkimuksessa ei ole tarpeen mennä näin tarkkaan erittelyyn. Tutkimuskysymysten kannalta on olennaista selvittää, miten elokuvien käsikirjoitus on syntynyt, milloin elokuvat on kuvattu, ja milloin ne ovat saaneet ensi-iltansa.

Elokuvan suhteuttaminen tekstitraditioon auttaa usein tarkentamaan ulkoisen lähdekritiikin toista keskeistä tehtävää, lähteen syntypaikan selvittämistä. Syntypaikka voidaan ajoituksen tapaan määrittellä sekä osille, että kokonaisuudelle. Hannu Salmi on eritellyt elokuvan syntypaikan osalta ainakin seuraavat kysymykset: 1) tuotantomaat, 2) tuotantoyhtiöt, 3) kuvauspaikat, 4) studiot, 5) teknisen työn toteutuspaikka, 6) levittäjä, 7) markkina-alue.<sup>62</sup> Näitä kysymyksiä syytä pohtia tarkasti tässäkin tutkimuksessa. Amerikkalaisessa studioelokuvassa tuotannon rooli on ollut todella merkittävä. On siis syytä pitää mielessä tuotantokoneiston mekanismit. Elokuvan lajityypit, esimerkiksi western, kauhuelokuva, melodraama, musikaali, sanelevat paljon yksittäisen elokuvan ominaispiirteistä. Yksittäisen kuvan tai koko elokuvan syntypaikan selvittämisen tarve riippuu jälleen kerran tutkimuskysymyksistä, mutta historiaa tutkittaessa elokuvan sijoittaminen ajallis-paikallisesti on lähes välttämätöntä.

Ulkoisen lähdekritiikin kannalta tärkeää on tietenkin myös kysymys lähteen laatijasta. Jälleen elokuva on tässä suhteessa hankalampi selvittävä kirjalliseen lähteeseen verrattuna. Elokuva on lähes aina suuren ihmisjoukon laatima. Joudumme väistämättä arvioimaan, kenen ääni elokuvassa kulloinkin puhuu. Marc Ferro on artikkelissaan *Onko elokuvallista historiankirjoitusta olemassa?* tehnyt luokittelun, jonka avulla hän on pyrkinyt selvittämään elokuvien suhdetta historiaan. Hannu Salmen mukaan luokittelu sopii perustaksi myös silloin, kun mietitään, kenen äänet elokuvassa puhuvat. Ferro on löytänyt elokuvan yhteiskunnallisille näkemyksille neljä näkökohtaa: 1) vallitsevat instituutiot, jotka ilmaisevat valtion, kirkon, puolueen, tai muun sellaisen järjestön käsityksiä, jolla on oma maailmankatsomuksensa, 2) edellä mainittujen katsomusten vastustajat, jotka työskentelevät vastahistorian tai vasta-analyysin parissa sikäli kuin heillä on keinot ja kyvyt niin tehdä, 3) yhteiskunnallinen ja historiallinen muisti, joka säilyy suullisen perimän tai legitiimien

---

<sup>61</sup> Salmi 1993, 130-131.

<sup>62</sup> Salmi 1993, 134.



taideteosten välityksellä, 4) itsenäiset tulkinnat, tieteelliset ja ei-tieteelliset, jotka perustuvat omaan itsenäiseen analyysiin.<sup>63</sup>

Ferron mukaan elokuvasta voi löytää siis neljänlaisia ääniä. Tärkeää luokittelussa on se, että yksittäinen elokuva ei välttämättä anna vain yhdelle äänelle tilaa, vaan yhdestä ja samasta elokuvasta voidaan löytää jopa kaikkien neljän luokan aineksia. Jotta ymmärtäisimme käsissämme olevaa elokuvaalähdettä, on tuotannollisen taustan ja aikalaisvastaanoton, jonka tutkiminen tässä tutkimuksessa ei ole relevanttia, ohella selvittää jossain määrin myös koko elokuvan tulkintahistoriaa sen ensi-iltakierroksen jälkeen. Miten elokuva on otettu vastaan eri aikoina? Tulkintahistorian tutkimus auttaa ymmärtämään, että elokuva on välttämättä aina yleisönsä ehdollistama.

### **2.2.1 Sisäinen lähdekritiikki eli elokuvan lähiluku**

Elokuvan funktionaalisen kentän, ajoittamisen, paikantamisen, laatijoiden ja vastaanottajien selvittämisen jälkeen päästään sisäisen lähdekritiikin harjoittamiseen, joka on tämän tutkimuksen ydinaluetta. Ajallis-paikallisten koordinaattien yhteydessä useimmiten myös elokuvan asema ja tehtävä ovat käyneet ilmi, onko elokuva esimerkiksi tiedotuselokuva, uutisfilmi, mainoselokuva tai jokin muu. Tämän sosiaalisen tehtävän määrittelyssä on usein perehdyttävä tekijöiden tarkoituksiin ja tavoitteisiin, tuottajien toiveisiin ja sosiaalisiin odotuksiin. Tämä yhteisöllinen olemus selviää usein teoksen ulkoisesta olomuodosta, esimerkiksi elokuvan ennakkomainonta voi antaa tästä korvaamatonta tietoa. Elokuvan tehtävän tai tarkoituksen selvittäminen ei kuitenkaan voi olla irrallaan lähiluvusta, itse elokuvan analyysistä. On siis arvioitava elokuvan ulkoisen ja sisäisen olemuksen välistä suhdetta.

Sisäisen lähdekritiikin tehtävä historiantutkimuksessa on arvioida lähteessä esitettyjen tietojen totuudenmukaisuutta. Kun lähteen asema ja tehtävä on tiedossa, on kysyttävä, miten tämä asema ja tehtävä vaikuttavat siihen, miten lähde kertoo todellisuudesta. Toisin sanoen, mikä on lähteen todistusvoima ja mitä se todistaa?<sup>64</sup> Tämä sisäisen lähdekritiikin menetelmä on syntynyt poliittisen historian ja tapahtumahistorian tutkijoiden työn tuloksena. Sisäisen lähdekritiikin oletuksena on siis, että lähde kertoo jotain todellisuudesta, kuten esimerkiksi uutisfilmi pyrkii tekemään. Perinteinen sisäisen lähdekritiikin määrittely ei kuitenkaan ota huomioon sitä seikkaa, että lähettä voitaisiin

---

<sup>63</sup> Salmi 1993, 135.

<sup>64</sup> Renvall 1965, 197-200.

käyttää mentaalihistoriallisessa tutkimuksessa: kuvitteellinen jää perinteisessä määrittelyssä kokonaan sivuun.

Elokuvan petollisuus tutkijan kannalta onkin siinä, että usein elokuvissa näkyy todellisia, todellisuudesta poimittuja elementtejä, esimerkiksi ihmisiä, rakennuksia ja maisemia, mutta näitä aineksia hyvinkin yhdistellään mielivaltaisesti. Taitavalla leikkauksella voidaan laittaa vaikkapa Eduskuntatalon portaita laskeutuva henkilö astumaan viimeisen portaan jälkeen suoraan Tampereen keskustorille. Kuva siis vain näyttää, mutta ei tietoisesti esitä, todellisuutta sellaisena kuin historian tutkija sen on tottunut lähteistään tulkitsemaan. Perinteisissä historian tutkimuksen metodioppaissa lähteen aitouden pohtiminen kuuluu ulkoisen lähdekritiikin piiriin. Elokuvan kohdalla tällainen rajanveto on kuitenkin tarkoituksetonta, kun tutkimuksen kohteena on fiktioelokuva. Oma pohdiskelun alueensa olisi myös elokuvahistorian alusta asti elänyt trikkikuvat, ja viimeisen parin vuosikymmenen aikana tietotekniikan avulla toteutetut elokuvat, joissa ei välttämättä ole yhtään elävää näyttelijää saati oikean maailman kuvauslokaatiota, vaan koko elokuva on luotu digitaalisin menetelmin. Teknisesti elokuvan avulla voi siis helposti tehdä väärennetyn dokumentin. Todenperäisyyden paljastamiseksi onkin turvaututtava muihin historiallisiin lähteisiin, selvitettävä elokuvan syntyhistoria, elokuvan esittämien väitteiden historialliset mahdollisuudet ja niin edelleen. Vaikka kaikki kuvat olisivatkin autenttisia, niin kokonaisuus on aina ja väistämättä manipuloitu.

Lähdekritiikin piiriin kuuluu paitsi aitouden myös kuvauksen ja sen kohteen välisen riippuvuuden arviointi. Jos tutkimusteema on tapahtumahistoriallinen, voidaan perustellusti kysyä, tapahtuvatko elokuvan näyttämät tapahtumat riippumatta elokuvan tekemisestä. Elokuva voi näennäisesti kertoa ulkoisen historian piiriin kuuluvista tapahtumista, mutta on myös mietittävä, miten elokuvanteko on vaikuttanut itse tapahtumiseen. Karkeasti voimme ajatella, että elokuvan kertomuksen kohde voi olla joko kuvitteellinen tai tapahtunut aikalaistodellisuudessa tai menneisyydessä. Jälkimmäisessä kohde on siis olemassa elokuvasta riippumatta. Materiaali kertomuksen esittämiseen voidaan niin ikään noutaa joko kuvitteellisesta tai tapahtuneesta. Näin elokuvakertomukset jakautuisivat neljään ryhmään, jotka antavat ainakin likimääräisen lähtökohdan riippuvuus pohdinnoille.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Salmi 1993, 141.

## KUVIO 2: ELOKUVAKERTOMUKSEN RYHMÄT

materiaali kohde	tapahtunut	kuvitteellinen
tapahtunut	Sian Vuosi (1968)	Forrest Gump (1994)
kuvitteellinen	Platoon – Nuoret sotilaat (1986)	Teräsmies (1978)

Kuvion perusteella voidaan siis sanoa, että Emile de Antonion Vietnamin sotaa käsittelevä dokumenttielokuva *Sian vuosi* (*In the Year of the Pig*) vuodelta 1968 kertoo tapahtuneesta tapahtuneen avulla, kun taas Platoon kertoo Vietnamin sodasta kuvitteellisen avulla. *Forrest Gumpissa*<sup>66</sup> kerrotaan kuvitteellisesta tapahtuneen avulla. Richard Donnerin *Teräsmies* (*Superman*) vuodelta 1978 on puolestaan fantasiaseikkailu, jossa kerrotaan kuvitteellisesta vain kuvitteellisen avulla. On kuitenkin selvää, että kaikkia näitä elokuvia voidaan käyttää historian tutkimuksen lähteinä, tutkimusongelmasta riippuen. Yhtä selvää on silti, ettei esimerkiksi Platoonia voida käyttää lähteenä Vietnamin sodan siviileihin kohdistunutta väkivaltaa tutkittaessa. Elokuva on esitys Vietnamin sodan tapahtumista. Vain silloin, kun elokuvan materiaali näyttää tapahtunutta, sitä voidaan käyttää lähteenä kertomaan tapahtuneesta. Kohteen riippumattomuus ei aina ole itsestäänselvyys edes uutisfilmien osalta, niitäkin on voitu harjoitella ja kuvattavia tilanteita on voitu lavastaa. Edellä esitetyn kuvion jaottelu onkin melko karkea, eikä sen saa antaa hämärtää sitä tosiseikkaa, että yhtä hyvin tapahtunut kuin kuvitteellinenkin voivat olla historiankirjoituksen lähdeaineistoa. Kuvitteellinen on oivallinen mentaliteettihistoriallinen aineisto, jonka kautta voi sukeltaa mielikuvituksen, asenteiden ja uskomusten historiaan. Liian usein historiankirjoitus on sivuuttanut kuvitteellisen epätotuutena, ei-tapahtuneena.<sup>67</sup>

Tutkimuksen piiriin kuuluu aina ulkoisten koordinaattien selvittämisen ohella empiriaan perehtyminen. Lähteenä käytettävään elokuvaan tutustutaan mahdollisimman tarkoin. Tapauskohtaisesti on ratkaistava, kuinka tarkasti elokuva on syytä lähilukea. Otos otokselta tehtävä lähiluku voi viedä viikkoja, yleensä näin perusteellinen lähiluku ei kuitenkaan ole tarpeen. Hannu Salmen mukaan paras tapa hahmottaa käsillä oleva elokuvateos on purkaa sen kerronnallinen

<sup>66</sup> Robert Zemeckisin *Forrest Gump* (1994) sisältää runsaasti manipuloitua dokumentaarista aineistoa. Tom Hanksin esittämä *Forrest Gump* nähdään muun muassa Yhdysvaltain presidentin Richard Nixonin seurassa. Jos emme tuntisi elokuvan syntyhistoriaa voisimme helposti luulla elokuvan dokumentaarisia kuvia autenttisiksi. Onneksi elokuvan sisältö, tarina ja mielikuvituksellinen juoni sentään erottavat elokuvan dokumenteista.

rakenne etsimällä elokuvan segmentit, jotka ovat itsenäisiä kerronnallisia elementtejä, ajallis-paikallisesti yhtenäisiä kokonaisuuksia. Omassa tutkimuksessani segmenttijako ei nouse kovinkaan olennaiseen rooliin, sillä viittausaparaatissahan käytän elokuvan alusta kohtaukseen kulunutta aikaa sekä tarvittaessa viittaa myös kohtauksen tai viittaamani katkelman loppu-aikaan jälleen elokuvan alusta luettuna. Paikka paikoin segmenttijako on kuitenkin käytännöllinen työkalu, kun halutaan selvittää esimerkiksi elokuvaa näkemättömälle tutkimuksen lukijalle kohtausta, josta puhutaan.

### 2.3 Heijastaako elokuva yhteiskuntaa?

Elokvassa on pitkään ja hartaasti kiistelty kysymyksestä, missä määrin ja miten elokuva voisi heijastella yhteiskuntaansa. Tämän pääluvun aikaisemman pohdiskelun perusteella elokuvan ja yhteiskunnan välillä ei voi vallita yksiviivaista kausaalisuhdetta. Sen sijaan elokuvan yhteiskunnan välillä vallitsee ilmaisusuhde; elokuva voi ilmaista tiettyjä yhteiskunnallisia rakenteita. Esimerkiksi valtarakenteiden ja niiden vastavoimien ideologioita. Monimutkaisuutensa vuoksi elokuva kuitenkin liittyy yhteiskuntaan hyvin monihaaraisin sitein, eikä se pelkästään ilmaise tai heijasta vaan käy aktiivista keskustelua, vaikuttaa. Keskustelu niin sanotusta heijastusteoriasta on keskittynyt nimenomaan fiktioelokuvan ja yhteiskunnan välisten sidosten tarkasteluun.

Heijastusteorian keskeisenä oppi-isänä pidetään ranskalaista elokuvakriitikkoa ja esseistiä André Bazinia, joka pohti jo 1950-luvulla elokuvan ja todellisuuden suhdetta lähinnä realistisen taidekäsityksen innoittamana. Bazinia itseään ei voi suoraan nimetä heijastusteoreetikoksi, mutta häntä on tulkittu tästä näkökulmasta. Bazinin mukaan valokuva reprodusoi todellisuuden yksittäisessä kuvassa. Elokuva toi tähän reproduktioon ajallisen ulottuvuuden. Valkokangas oli ikkuna todellisuuteen. Bazinin mukaan ohjaaja saattoi antaa katsojan tulkita todellisuutta siten kuin hän itse sitä tulkitsee. Bazin kuitenkin huomauttaa, että elokuvaohjaaja voi toimia myös toisin ja manipuloida esimerkiksi montaasin keinoin todellisuutta, elokuvaa ja katsojien tajuntaa. Vaikka Bazin siis katsoi, että elokuvan kielessä oli poliittiset ja ideologiset mahdollisuudet, hän uskoi myös, että oli olemassa luonnollinen elokuvan kieli, joka ilmaisee todellisuutta sellaisena kuin se on.<sup>68</sup>

Ranskalainen Jean-Patrick Lebel on puolestaan kiistänyt yksiselitteisesti bazinilaisen ajatuksen elokuvasta todellisuuden ikkunana. Hän pitää mahdottomana, että elokuva milloinkaan voisi

---

<sup>67</sup> Salmi 1993, 142.

<sup>68</sup> Salmi 1993, 153-154.

heijastella uskollisesti maailmaa. Lebelin mukaan elokuvan imaginaarinen maailma muistuttaa todellista todellisuutta silloin, kun se on rakennettu todellisista elementeistä. Hänen mukaansa elokuvan todellisuusvaikutelmassa voidaan ylipäätään erottaa kolme tasoa. Ensimmäiseen tasoon kuuluu se, että elokuva lähtee tietyistä sinänsä todellisista objekteista kuten kuva ja ääni. Toisella tasolla tämä materiaali organisoituu ja strukturoituu, jolloin syntyy elokuvan fiktiivinen universumi. Kolmanteen tasoon puolestaan liittyy se, että tällä fiktiolla on tiettyjä suhteita todellisuuteen, vaikka sen maailma onkin järjestetty toisella tavoin kuin todellinen todellisuus. Tätä ajatuksen kulkua seuraten voisi siis tulkita, että elokuva ei ole ikkuna todellisuuteen, mutta se kylläkin ilmaisee ympäröivää yhteiskuntaa omien keinojensa rajoissa.<sup>69</sup>

Pitkästi vastareaktion heijastusteoreettiselle suuntaukselle syntyi elokuvan heuristiikassa käänne empirian suuntaan. Viimeisten vuosikymmenien aikana on yleistynyt niin sanottu sisältöanalyttinen menetelmä, joka perustuu lähteenä käytettävien elokuvien tarkkaan lähilukuun, ideologian ja tematiikan erittelyyn. Tähän metodiin liittyy olennaisena osana näkemys sosiaalisesti aktiivisesta elokuvasta. Elokuva ei vain välitä tutkijalle sirpaleita menneisyydestä vaan käy jatkuvasti dialogia yhteisönsä kanssa. Tutkimalla elokuva lähteen sisältöä voidaan selvittää, millainen keskustelupuheenvuoro sillä on ollut esitettävänäan tietyissä yhteiskunnallisissa tilanteissa. Historiantutkimuksen kannalta on tärkeää huomata, ettei elokuva kuitenkaan pelkästään reprodusoi ulkopuolisia ideologioita vaan se voi myös modifioida, vääristää tai yksinkertaistaa niitä, samalla kun se reprodusoi, se produsoi ideologiaa.<sup>70</sup>

### III YHDYSVALLAT JA MUSTAT VIETNAMIN SODASTA REAGANIIN

#### 3.1 Yksi valtio, kaksi kansaa

”Tasa-arvoisia, mutta erossa” oli ollut vuodesta 1896 lähtien ohjenuorana Yhdysvalloissa mustien ja valkoisten amerikkalaisten välisissä suhteissa. Käytännössä se tarkoitti rotuerottelua, jossa mustat olivat valkoisia huonommassa asemassa. Rotuerottelu kumottiin vuonna 1954, mutta se ei muuttanut yhteiskuntaa kertaheitolla tasa-arvoiseksi. Merkkejä mustien ja myös monien valkoisten tyytymättömyydestä epätasa-arvoiseen kohteluun oli ollut jo kauan ennen lain kumoamista, ja tyytymättömyys näkyi muun muassa afroamerikkalaisten muuttoaaltona etelästä pohjoisen

---

<sup>69</sup> Rosenstone, Robert A. (toim.), *Revisioning History – Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1995b, 7. Salmi 1993, 154.

<sup>70</sup> Rosenstone 1995b, 8. Salmi 1993, 156.

kaupunkeihin. Pohjoinen edusti afroamerikkalaisille mielikuvissa edistyksellisyyttä, vapautta ja tasa-arvoa etelässä valkoisten taholta koetun avoimen vihamielisyyden ja väkivallan sijaan. Viime vuosisadan alussa parempien elinolojen toivossa alkanut massamuutto eteläisistä osavaltioista pohjoiseen kiihtyi 1950-luvulla. Toiveet paremmasta elämästä, odotukset vapaudesta valita oma asuinpaikkansa ja valkoisten kanssa tasaveroinen kilpailu kaupunkien työpaikoista eivät kuitenkaan toteutuneet käytännössä. Mustat asuivat ahtaasti kaupunkien ghetoissa, maksoivat valkoisille vuokranantajille ja kauppiaille suuria summia, eivätkä valkoiset toivottaneet heitä avosylin työpaikoilleen. Poliisi valvoi afroamerikkalaisia yhtä väkivaltaisista ja rasistisista otteista kuin etelässäkin, ja useita mustia joutui sekä valkoisten amerikkalaisten että poliisin väkivallan kohteeksi.<sup>71</sup>

Muun muassa Malcolm X:n ja Martin Luther King Jr:n johtama mustien kansalaisoikeusliike nousi merkittäväksi voimaksi vuonna 1955, kun Montgomeryssa Alabamassa 43-vuotias musta ompelijatar Rosa Parks kieltäytyi luovuttamasta istumapaikkaansa bussin etuosassa, joka oli tavallisesti varattu valkoisille. Mustien keskuudessa syntyi Montgomeryn bussiboikotti, joka johti lopulta liittovaltion korkeimman oikeudenkin toteamaan segregaatoinen lainvastaiseksi muun muassa julkisissa kulkuneuvoissa ja kouluissa.<sup>72</sup> Lakikirjoista on kuitenkin pitkä matka arkipäivän todellisuuteen, ja koko 1960-luvun ajan mustat joutuivat taistelemaan oikeuksiensa puolesta.

Presidentti Lyndon B. Johnson halusi rakentaa Yhdysvalloista ”Suuren yhteiskunnan” (Great Society), johon kuului pyrkimys pitää valtiontalous vakaana, taistelu köyhyyttä vastaan ja tasa-arvo kansalaisoikeuksissa. Kansalaisoikeusrintamalla hän sai vuosina 1964 ja 1965 läpi kansalaisoikeuslait, joiden käytännössä piti lopettaa rodullinen diskriminaatio Yhdysvalloissa. Molempia lakeja kuitenkin kierretään useilla Etelän paikkakunnilla edelleen varsin avoimesti. Kaikki mustat eivät suinkaan tyytyneet Martin Luther Kingin johtamaan väkivallattomaan vastarintaan valkoista sortokoneistoa vastaan. Tasa-arvo eteni monien mustien mielestä liian hitaasti, ja varsinkin kaupunkien nuoret mustat kyllästivät odotteluun. Tältä pohjalta syntyivät mustien militantit ja radikaalit liikkeet, joita on totuttu nimittämään mustaksi vallaksi (Black Power). Mustien jakaantuminen useaan leiriin vei kuitenkin pohjaa pois kansalaisoikeusliikkeeltä, ja samalla militantti toiminta karkotti liikkeessä mukana olleita valkoisia sekä aiheutti konservatiivisten valkoisten keskuudessa entistä voimakkaamman vastareaktion. Malcolm X murhattiin 1965, ja Martin Luther King Jr kohtasi tiensä päin 4. Huhtikuuta 1968 salamurhaajan

---

<sup>71</sup> Henriksson 1990, 183-184.

<sup>72</sup> Henriksson 1990, 232-233.

luodeista vain pari kuukautta ennen tukijansa senaattori Robert Kennedyn murhaa. Richard Nixonin voittaessa samana vuonna presidentinvaalit, mustien kansalaisoikeusliike oli pahasti hajalla. Nixon ratsastikin ”Etelän strategiassaan” valkoisen vastareaktion harjalla, eivätkä mustien tai muidenkaan vähemmistöjen kansalaisoikeudet parantuneet hänen presidenttikausillaan.<sup>73</sup> Voi vain kuvitella, miltä nuorista mustista miehistä tuntui taistella samaan aikaan tämän saman yhteiskunnan puolesta Vietnamissa lähes toisella puolella maapalloa.

### 3.2 Musta kansalaisoikeusliike ja Vietnam

Vietnamin sota eskaloitui voimakkaasti vuonna 1965. Yhdysvaltalaisten joukkojen määrä Etelä-Vietnamissa kasvoi 184 000 sotilashenkilöön,<sup>74</sup> ja Yhdysvallat alkoi järjestelmällisesti pommittaa Pohjois-Vietnamia. Samaan aikaan sodan vastustus kotimaassa alkoi laajeta todelliseksi massaliikkeeksi.<sup>75</sup> Vuoden 1968 alussa vietkongin sissien Tet-hyökkäys<sup>76</sup> toi sodan menestyksekkäästi Yhdysvaltain valvomiin Etelä-Vietnamin kaupunkeihin, jotka olivat siihen saakka säilyneet enimmiltään sodan ulkopuolella. Vaikka USA:n joukkojen määrää oli edellisenä vuonna nostettu peräti 525 000:een<sup>77</sup>, eivät ne pystyneet estämään FNL:n tunkeutumista noin 40 kaupunkikeskukseen. Lopulta hyökkäys tyrehtyi, kun vietkongin tappiot nousivat yli 50 000 kaatuneeseen. Hieman yllättäen yhdysvaltalaisten tappiot jäivät vain 10 prosenttiin tästä, mutta hyökkäyksen henkinen vaikutus oli sodan kannalta käännteentekevä. Tet-hyökkäys osoitti yhdysvaltalaisten haavoittuvaisuuden, ja kun televisio alkoi yhä ahkerammin seurata sotaa sekä sodan kuolonuhrien määrän kasvaessa, sodanvastainen rintama kotimaassa vahvistui ja presidentti Johnsonin suosio romahti.<sup>78</sup>

Afroamerikkalaiset eivät olleet erityisen aktiivisia toimijoita sodanvastaisessa liikkeessä ennen vuotta 1967. Myöskään afroamerikkalaisten johtohahmot eivät olleet ottaneet juuri kantaa sotatoimiin. Maltilliset mustat eivät halunneet hyökätä presidentti Johnsonia vastaan, joka oli vastikään tehnyt niin paljon kansalaisoikeuksien eteen ajamalla Great Society -ohjelmaansa.

---

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Kolko, Gabriel, *Anatomy of a War – Vietnam, the United States, and the Modern Historical Experience*, Pantheon Books, New York 1985, 166-167.

<sup>75</sup> Herring 1986, 133-134.

<sup>76</sup> Unger, Irwin & Unger Debi, *Turning Point: 1968*, Macmillan Publishing Company, New York 1988, 86-109.

Seikkaperäinen kuvaus Tet-hyökkäyksestä ja sen vaikutuksista on teos Oberdorfer, Don, *Tet! – The Turning Point in the Vietnam War*, Da Capo Press Inc. New York 1985.

<sup>77</sup> Herring 1986, 161.

<sup>78</sup> Cohen, Steven, *Vietnam – Anthology and Guide to a Television History*, Alfred A. Knopf, Inc, New York 1983, 130. Henriksson 1990, 239. Oberdorfer 1985, 329.

Radikaalit Black Poweria, mustaa nationalismia ja jopa separatismia kannattavat mustat kylläkin yleisesti vastustivat sotaa mutta eivät toimineet yhteistyössä kasvavan laajapohjaisen sodanvastaisen liikkeen kanssa.<sup>79</sup> Kuitenkin esimerkiksi Mustat Pantterit<sup>80</sup> julistivat: ”Me emme taistele ja tapa toisia maailman ihmisiä, jotka mustien lailla ovat valkoisen ja rasisen Yhdysvaltain hallituksen uhreja.”<sup>81</sup> Toinen syy maltillisemmille mustille Vietnamin sodan tukemiseen sen alkuvaiheessa oli asevoimien tarjoama tie yhteiskunnalliseen integroitumiseen ja arvostuksen nousuun kotona Yhdysvalloissa. Itse asiassa 45 prosenttia Vietnamin palvelleista mustista värväytyi uudelleen, kun vastaava luku valkoisten keskuudessa oli 17 prosenttia. Armeija oli pohjoisen gheton tai etelän vuokratilalliselle mustalle kuitenkin se houkuttelevampi vaihtoehto.<sup>82</sup>

Tilanne muuttui, kun merkittävin mustien johtaja Martin Luther King Jr. heittäytyi täydellä sydämellään mukaan sodanvastaiseen liikkeeseen keväällä 1967. King oli alkanut maltillisuudellaan menettää mustan yhteisön ja varsinkin sen nuoremman väen suosiota. Sitä vastoin valkoinen valtaväestö arvosti häntä päivä päivältä enemmän mustan radikalismien yleistyessä. King koki Nobelin rauhanpalkinnon saajana velvollisuudekseen puhua voimakkaasti sotaa vastaan. Tähän vaikutti myös hänen vähittäinen siirtymisensä poliittisesti yhä enemmän vasemmalle. Vuonna 1968 Yhdysvaltain hallituksen tekemä tutkimus nimittäin paljasti, että sosiaalisten ohjelmien rahoitus oli pudonnut 35 prosenttia edellisvuodesta, eikä ollut vaikea päätellä, että pudotus johtui yhä kalliimmaksi käyvistä sodasta Vietnamin. Huhtikuussa 1967 pitämässään puheessaan King yhdisti kansalaisoikeustaistelun ja Vietnamin sodan: ”Me otamme nuoria mustia miehiä... ja lähetämme heidät 8 000 mailin päähän kotimaastaan takaamaan vapauden Kaakkois-Aasiaan. Vapauden, jota he eivät itse ole saaneet kotonaan Lounais-Georgiassa tai Itä-Harlemissa”.<sup>83</sup> Tällä New Yorkissa pitämällään Riverside Church -puheellaan Kingistä tuli kertaheitolla sodanvastaisen liikkeen eittämätön johtaja.<sup>84</sup>

---

<sup>79</sup> Small, Melvin, *Antiwarriors – The Vietnam War and the Battle for America’s Hearts and Minds*, Scholarly Resources Inc., Wilmington Delaware 2002, 57.

<sup>80</sup> Mustat Pantterit tai Black Panther Party (alunperin Black Panther Party for Self-Defense) oli Kaliforniassa lokakuussa 1966 perustettu mustien vallankumouksellinen nationalistipuolue. Se oli aktiivinen 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla. Sen perustivat Huey P. Newton ja Bobby Seale. Puolueen perustana toimi kymmenkohtainen ohjelma, itsepuolustukseen tarkoitettujen aseiden hankinta ja myöhemmin marxilais-leniniläinen puolueohjelma.

<sup>81</sup> Jeffrey-Jones, Rhodri, *Peace Now! American society and the Ending of the Vietnam War*, Yale University Press, New Haven 1999, 104

<sup>82</sup> Levy, David W., *The Debate over Vietnam*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1991, 110-111.

<sup>83</sup> ”We were taking the young black men... and sending them eight thousand miles away to guarantee liberties in Southeast Asia which they had not found in Southwest Georgia or East Harlem.” Small, Melvin 2002, 58-59.

<sup>84</sup> Franklin, Bruce H., *Vietnam and Other American Fantasies*, University of Massachusetts Press 2000, 104-105.



Sodan vastustajiksi julistautuneilla mustilla johtajilla oli kuitenkin hyvin vähän valtaa estää sitä, että vuonna 1967 Yhdysvalloissa tapahtui yli 200 laajaa urbaaniksi rotumellakaksi luokiteltavaa tapausta. Newarkin mellakassa kuoli 21 ihmistä. Detroitissa kuolleita oli 43 ja materiaaliset vahingot nousivat 85 miljoonaan dollariin. Vuoteen 1968 tultaessa vakavat rodulliset konfliktit olivat levinneet myös asevoimiin, ja ne alkoivat herättää todenteolla huolta kenraali- ja amiraalikunnassa. Ennakoimattomat mellakat, tappelut ja tottelemattomuus olivat konfliktien ilmenemismuotoja. Fort Jacksonissa Pohjois-Carolinassa musta trotskilainen John Miles perusti vuonna 1969 GI's United Against the War -järjestön. Arviolta tuhat mustaa perusti Kanadan puolella African American Draft Resisters -nimisen ryhmän argumenttinaan, että he olivat rajan takana orjuutta paossa. Vuoden 1968 puolivälissä vähintään 14 kahdeksastakymmenestä kutsuntoja Ruotsissa pakoilleesta amerikkalaisnuorukaisesta oli mustia.<sup>85</sup> Vietnamin sodan jatkuessa yhä useampi musta yhtyi SNCC:n<sup>86</sup> johtajan Stokely Carmichaelin sanoihin siitä, että: ”Valkoiset lähettävät mustia sotimaan keltaisia vastaan puolustaakseen maata, jonka ovat varastaneet punaisilta”<sup>87</sup> Toinen seikka, joka käänsi valtaosan Yhdysvaltain mustista vastustamaan sotaa, oli Nixonin hallinnon valtaannousu tammikuussa 1969.

### 3.3 Yhdysvallat ja mustat 1980-luvulla

Yhdysvaltalaiset valitsivat vuonna 1980 uudeksi presidentikseen Ronald Reaganin, entisen elokuvanäyttelijän, ay-aktiivin ja Kalifornian kuvernöörin. Häneen ja hänen harjoittamaansa politiikkaan myös pitkälti henkilöityi amerikkalaisuus 1980-luvulla. Reaganin valinnan myötä amerikkalaiset odottivat uutta taloudellista nousukautta, mutta uuden hallituksen taloudellinen ohjelma ”reaganomics” ei heti purrutkaan toivotulla tavalla. Reagan lopetti useita sosiaalisia ohjelmia liittovaltion rahojen säästämiseksi. Työttömyystukea pienennettiin, sairausvakuutuksen omavastuuosuutta lisättiin ja liittovaltion työllistämishjelmia purettiin. Uuden federalismin nimen saaneen ohjelman turvin liittovaltion aiemmin hoitamia ohjelmia alettiin siirtää osavaltioiden vastuulle. Useimmissa tapauksissa tämä ei aiheuttanut katastrofia, mutta esimerkiksi intiaanien hyvään alkuun päässyt taloudellinen nousu kääntyi rajuun laskuun, sillä reservateilla ei juuri ollut suhteita osavaltioihin, koska USA:n perustuslain mukaan intiaaniasiat kuuluvat liittovaltiolle. Rajut

---

<sup>85</sup> Small 2002, 58-59.

<sup>86</sup> SNCC (The Student Nonviolent Coordinating Committee) oli yksi merkittävimmistä organisaatioista kansalaisoikeusliikkeessä 1960-luvulla. Vuosikymmenen jälkipuoliskolla SNCC keskittyi Black Powerin ajamiseen ja Vietnamin sodan vastustamiseen. Organisaatio hajosi 1970-luvulla.

<sup>87</sup> ”White people sending black people to make war on yellow people in order to defend the land they stole from red people.” Small 2002, 60.

menojen leikkaukset olivat liittovaltion budjetissa tarpeen, sillä Reagan kasvatti sotilasmenoja voimakkaasti. Viiden ensimmäisen vuoden aikana hallitus pyysi jopa 1,5 biljoonaan dollarin puolustusbudjettia. Ulkopoliitikassa Reagan seisoikin ideologisesti edeltäjiään vahvempana. Hänen visionaan oli Vietnamin sodan ja öljykriisin jälkeen tehdä Yhdysvalloista jälleen suuri ja kaikkien kunnioittama maailman mahtivaltio.<sup>88</sup>

Huolimatta taloudellisten vaikeuksien syvenemisestä, työttömyyden lisääntymisestä ja dollarin kansainvälisen arvon alenemisesta, Reaganin kansansuosio vain kasvoi hänen ensimmäisen presidenttikautensa aikana. Jopa Reaganin vastustajat myönsivät, että vaikeivät he pitäneetkään tämän politiikasta, oli itse miehestä vaikea olla pitämättä.<sup>89</sup>

Reaganin henkilökohtainen onnistuminen ei kuitenkaan välttämättä merkinnyt koko Yhdysvaltain kansakunnan menestymistä. 1980-luvun lopulla työttömyysaste oli maassa erittäin korkea ja dollarin arvo epävakaa. Asunnottomia oli virallisen arvion mukaan noin kolme miljoonaa, todellinen luku lienee kaksin- tai kolminkertainen. Korkeakoulutus oli maassa kallista, suurissa kaupungeissa huumeongelma, rikollisuus ja väkivalta rehottivat. Silti 1980-luku ja Reaganin kausi antoivat kansan enemmistölle uutta uskoa amerikkalaisuuteen edellisten vuosikymmenten traumojen jälkeen.<sup>90</sup> Köyhien määrä maassa kasvoi Reaganin kaudella jyrkästi.<sup>91</sup> Luokkaerot kasvoivat, ja yhä useampi lapsi kärsi aliravitsemuksesta. Joka neljäs yhdysvaltalainen lapsi eli köyhyudessa, ja lapsikuolleisuus oli suurempi kuin Länsi-Euroopan maissa.<sup>92</sup> Vielä 2000-luvullakin mustat ovat yliedustettuina Yhdysvaltain köyhyyslukuja tarkasteltaessa. Mustia miehiä on 6 prosenttia koko väestöstä, mutta he muodostavat 11 prosenttia koko valtion köyhistä.<sup>93</sup>

Ensisijassa reaganilaisesta politiikasta ja sosiaaliohjelmien leikkauksista kärsivät tietenkin jo ennestään köyhät amerikkalaiset. Vaikka Yhdysvaltain talouden mittarit näyttivät vuoden 1982 jälkeen suurinta rauhanajan kasvua, tilastojen takana oli karumpi todellisuus. Vuosina 1983–1988

---

<sup>88</sup> Henriksson 1990, 254-255. Jeffords, Susan, *Hard Bodies – Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1994, 3. Quart, Leonard & Auster Albert, *American Film and Society sinne 1945*, The Camelot Press Ltd., Southampton 1984, 127-128.

<sup>89</sup> Henriksson 1990, 259-260

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Yhdysvaltain köyhimmän viidenneksen perhekohtaiset tulot putosivat hallituksen julkaiseman tilaston mukaan 6,1 prosenttia vuosien 1979 ja 1987 välillä, kun samaan aikaan hyvätuloisten perheiden tulot kasvoivat 11,1 prosenttia. Afroamerikkalaiset perheet olivat tässä tilastossa kaikkia muita demografisia ryhmiä jäljessä.

<sup>92</sup> Johnson, Haynes, *Sleepwalking through History - America in the Reagan Years*, W. W. Norton, New York 1991, 242-243.

<sup>93</sup> McElroy, Susan Williams & Andrews, Leon T. Jr., *The Precarious Poverty Situation of Black Males in the United States* teoksessa Gordon, Jacob U., *The Black Male in White America*, Nova Science Publishers Inc., New York 2002.

lähes 10 miljoonaa amerikkalaista menetti työpaikkansa tehtaiden sulkemisesta johtuneissa irtisanomisissa. He liittyivät sosiaalisten ohjelmien leikkauksista kärsineiden mustien ja muiden vähemmistöjen sekä köyhien potentiaaliseen yhteisrintamaan Reaganin politiikan vastustajina. Demokraatit hyötyivät tästä. Reaganin henkilökohtainen karisma kuitenkin peitti alleen paljon epäkohtia, ja ilman häntä republikaanit olisivat olleet vaikeuksissa kansakuntaa vaivanneiden epäkohtien kanssa.<sup>94</sup>

Amerikkalainen yhteiskunta oli jakautunut monella tavoin 1980-luvun lopulla. Rodulliset jännitteet olivat kärjistyneet. Näytti siltä, että 1980-luvulla tuli hyväksyttävämmäksi osoittaa ennakkoluuloja esimerkiksi vähemmistöjä kohtaan. Toisaalta myös afroamerikkalaiset vastustivat valkoisia ja osoittivat näitä kohtaan vihaa ja turhautumistaan entistä avoimemmin. Tilastojen mukaan etnisten ryhmien välinen väkivalta oli lisääntynyt kaupungeissa, ja esimerkiksi mustien sekä valkoisten jengien välisiä yhteenottoja oli yhä enemmän tai ainakin lehdistö kiinnitti niihin enemmän huomiota. Jo Theodore Rooseveltin havaitsema vanha ”yhdysviivaongelma”<sup>95</sup> kansakunnan sisällä vahvistui ja teki konsensuksen tavoittelemisesta aikaisempaa vaikeampaa.<sup>96</sup> Vanhat rajaviivat ja ennakkoluulot elivät siis 1980-luvun Yhdysvalloissa siitäkin huolimatta, että kansalaisoikeuslait oli saatu läpi kahta vuosikymmentä aikaisemmin. Ongelmia on olemassa yhä nykyisinkin, ja köyhät kaupunkighetot toimivat edelleen eräänlaisina henkisinä ja osittain fyysisinäkin vankiloina afroamerikkalaisille kansalaisille.<sup>97</sup>

## IV VALON JA VARJON KERTOMAA – ELOKUVIEN LÄHILUKU

### 4.1 Vietnamin sota elokuvissa

Kriitikot ja tutkijat ovat usein nimenneet Oliver Stonen Platoonin ensimmäiseksi Vietnamin sotaa todenmukaisesti kuvaavaksi valtavirran elokuvaksi. Kaikkein ensimmäinen valtavirran elokuva, joka kuvasi Vietnamin sotaa oli Ray Kellogin, John Waynen ja Merwyn LeRoy:n ohjaama *Green Berets* (1968). Elokuva oli yhdysvaltalaisen patriotismin ylistys, ja jatkoi parikymmentä vuotta aikaisemmin tehtyjen John Wayne -sotaelokuvien kuten *They were Expendable* (1945) ja *The Sands*

---

<sup>94</sup> Johnson 1991, 387-388.

<sup>95</sup> Yhdysviivaongelma tarkoittaa yhdysvaltalain kansalaisten jakautumista etnisen tai rodullisen taustansa mukaan. Etnistä identiteettiä korostetaan liittämällä ryhmän etninen alkuperä yhdysviivalla varsinaisen kansallisuuden eteen esimerkiksi African-American, Italian-American tai Mexican-American.

<sup>96</sup> Johnson 1991, 469-470.

<sup>97</sup> Collins, Patricia Hill, *Black Sexual Politics – African Americans, Gender, and the New Racism*, Routledge, New York 2004, 90.

*of Iwo Jima* (1946) maailmankuvaa, jossa amerikkalaissotilaat kuvattiin kovina, verrattomina ja isänmaallisina supersotilaina. Green Beretsin poliittinen maailmankuva ja uusimman sotatekniikan ylistävä esittely toimivat erinomaisena propaganda-aseena uusien amerikkalaisnuorukaisten houkuttelemiseksi armeijaan. Olipa elokuvaan ympätty myös sankarillinen musta roolihahmo, Raymond St. Jacquesin esittämä lääkintämies, jonka sankarillisuus tuodaan elokuvassa korostetusti esiin. Albert Auster ja Leonard Quart määrittelevät Green Beretsin cowboyt vastaan intiaanit - elokuvaksi, joka on tehnyt aikahypyn 1960-luvun maailmaan.<sup>98</sup> Green Berets oli kuitenkin ainoa Vietnamin sotaa käsittelevä valtavirtaelokuva aina vuoteen 1974 asti.<sup>99</sup>

Seuraavalla vuosikymmenellä merkittävimmät Vietnamin sotaa käsittelevät elokuvat olivat Michael Cimiron *Kauriinmetsästäjä* (*The Deer Hunter*, 1978) ja Francis Ford Coppolan massiivinen *Ilmestyskirja nyt* (*Apocalypse Now*, 1979). Kauriinmetsästäjä näyttää jo Vietnamin sodan mielettömyyden täysin eri valossa kuin Green Berets, mutta kyseessä on enemmänkin kuvaus sotaan joutuvista miehistä ennen ja jälkeen sotakokemuksiaan. Elokuvan jännite ja draamankaari syntyvät siitä, miten sota vaikuttaa ja traumatisoi kolmen nuoren pennsylvanialaisen terästyöläisen elämät. Ilmestyskirja nyt vie puolestaan sodan mielettömyyden kuvaamisen täysin omalle tasolleen, jota ei vielä ole amerikkalaisessa elokuvassa ylitetty. Vaikka Ilmestyskirja nyt esittää Vietnamin sodan kauhut kaikessa raakuudessaan, se on kuitenkin enemmän elokuva ihmismielen pimeästä puolesta, hulluudesta, kuin itse Vietnamin sodasta.

Reaganin ajan Yhdysvalloissa Vietnam-kuvaukset kääntyivät toiseen ääripäähän verrattuna 1970-luvun lopun kriittisiin ja revisionistisiin sodanvastaisiksiin tulkittaviin kuvauksiin. Elokuvat kuten *Uncommon Valor* (1983), *Missing in Action 2: The Beginning* (1985), *Rambo: First Blood Part II* (1985) ja *The Hanoi Hilton* (1987) heijastelivat aikansa amerikkalaista ulkopoliittikkaa. Yhdysvaltain taloudellinen ja poliittinen hegemonia olivat 1980-luvun alussa heikkenemässä, ja edellä mainituissa elokuvissa Vietnamin sotaa sodittiin uudelleen, tällä kertaa niin, että rakennettiin illuusio sotilaallisesta voitosta, joka kuitenkin ryöstettiin kansakunnalta jonkinlaisen petturuuden avulla. Tämän huomasi myös presidentti Reagan, joka valmisteli kansalaisiaan Yhdysvaltain puuttumiseen sotilaallisesti Lähi-idän tilanteeseen toteamalla ”Voi pojat! Näin eilisiltana Rambon ja nyt tiedän, kuinka toimia seuraavalla kerralla”.<sup>100</sup> Tähän supervaltahegemonian värittämään kuvaan

---

<sup>98</sup> Auster & Quart 1988, 34.

<sup>99</sup> Smith, Julian, *Looking Away; Hollywood and Vietnam*, Charles Scribner's Sons, New York 1975, 136.

<sup>100</sup> “Boy, I saw Rambo last night; now I know what to do next time.” Klein, Michael, *Historical Memory, Film, and the Vietnam Era* teoksessa Dittmar, Linda & Michaud, Gene (toim.), *From Hanoi to Hollywood – The Vietnam War in American Film*, Rutgers University Press, New Brunswick and London 1990, 23.

alkoi tulla säröjä, kun kriittisemmät äänenpainot pääsivät jälleen ennen kaikkea Platoonin menestyksen myötä kuuluviin, ja Rambo- sekä Missing in Action -elokuvien kaltaiset amerikkalaiset fantasiat siirtyivät elokuvateollisuudessa taka-alalle.<sup>101</sup>

## 4.2 Oliver Stone ja Platoon

Harvan nykyohjaajan elokuvat ovat herättäneet yhtä paljon poliittista keskustelua kuin Oliver Stonen (s. 1946) ohjaustyöt. Hän on eittämättä yksi harvoista amerikkalaisista valtavirran elokuvien ohjaajista, jotka asettavat elokuvan sanoman ja taiteen tekemisen taloudellisen menestymisen edelle. Hän on ohjannut ja tuottanut esimerkiksi elokuvat *Nixon* (1995), *Taivas ja maa* (*Heaven & Earth*, 1993) ja *Syntynyt 4. Heinäkuuta* (*Born on the Fourth of July*, 1989). Stone on kirjoittanut ja ohjannut Platoonin lisäksi muun muassa elokuvat *JFK: Avoin tapaus* (*JFK*, 1991), *Syntyneet tappajiksi* (*Natural Born Killers*, 1994), *The Doors* (1991), *Wall Street: Rahan ja vallan katu* (*Wall Street*, 1987) ja *Talk Radio* (1988).

Oliver Stone syntyi varakkaaseen perheeseen New Yorkissa. Hänen juutalaissyntyinen isänsä Lou Stone oli ateisti ja työskenteli pörssimeklarina. Äiti Jacqueline Stone oli yläluokkainen Ranskan katolinen. Valmistuttuaan lukiosta Oliver Stone pääsi opiskelemaan Yalen yliopistoon vapaita taiteita. Vuoden opiskelun jälkeen hän lähti opettajaksi kiinalaiseen kouluun Saigoniin Etelä-Vietnamiin. 18-vuotiaana Stonen saapui Saigoniin samoihin aikoihin ensimmäisten amerikkalaisten maa- ja merijalkaväen joukkojen kanssa. Puolen vuoden jälkeen hän palasi Yhdysvaltoihin. Vuonna 1967 Stone keskeytti yliopisto-opintonsa lopullisesti ja värväytyi Yhdysvaltain armeijaan toiveenaan päästä taistelemaan Vietnamiin.<sup>102</sup>

Syyskuussa 1967 Oliver Stone sijoitettiin 25. jalkaväkidivisioonaan lähelle Kambodžan rajaa. Hän havaitsi pian, että asiat olivat muuttuneet radikaalisti vuodesta 1965; samat ihmiset, jotka olivat toivottaneet yhdysvaltalaiset joukot tervetulleeksi maahan olivat muuttuneet vihamielisiksi. Myös Stonen omat illuusiot taistelusta vapauden puolesta karisivat nopeasti. Yhdysvaltalaisen taistelumoraali oli olematon, ja jokainen sotilas taisteli vain selvitäkseen sodasta ehjin nahoin. Stone haavoittui pohjoisvietnamlaisien väijytyksessä niskaansa vain kahden viikon palveluksen jälkeen. Kaikkiaan hän palveli Vietnamissa 15 kuukautta ja ehti haavoittua myös toistamiseen tällä kertaa

---

<sup>101</sup> Novelli, Martin, *Hollywood and Vietnam: Images of Vietnam in American Film* teoksessa Klein, Michael (toim.), *The Vietnam Era – Media and Popular Culture in the US and Vietnam* 1990, 122-123.

kranaatin sirpaleista. Hänet palkittiin muun muassa pronssitähdellä ja purppurasydämellä. Jalkaväen lisäksi hän palveli sotilaspoliisina Saigonissa ja tiedustelujoukoissa. Platoon-elokuva perustuu pitkälti Stonen omiin kokemuksiin sodasta. Sodan jälkeen Stone vietti jonkin aikaa Meksikossa, josta palatessaan hänet pidätettiin marijuanahan hallussapidosta.<sup>103</sup>

Oliver Stone pääsi New Yorkin yliopiston filmikouluun, josta hänen varsinainen elämäntyönsä sai alkunsa. Hänen opettajanaan toimi muun muassa mestariohjaaja Martin Scorsese. Opiskeluaikanaan Stone ohjasi lyhytfilmin nimeltään *Last Year in Vietnam*, joka kertoi New Yorkin kaduilla harhailevasta Vietnamin veteraanista. Stone valmistui filmikoulusta vuonna 1971. Platoonin ensimmäisen käsikirjoitusversion hän sai valmiiksi jo vuonna 1976, ja se perustui hänen omiin kokemuksiinsa sodasta. Myös monet elokuvan hahmoista olivat saaneet innoituksensa todellisuudesta. Käsikirjoitus ei kuitenkaan herättänyt innostusta suurissa filmistudioissa, ja lopulta Platoon sai rahoituksensa ulkomaalaisen tuotantoyhtiön Hemdalen kautta, joka oli rahoittanut myös Stonen edellisen elokuvan *Salvadorin* (1986). Platoonin yhdysvaltalainen jakeluyhtiö Orion sijoitti noin kuuden miljoonan dollarin kokonaistuotantoon noin kaksi miljoonaa dollaria. Ensi-iltansa Filippiineillä kuvattu elokuva sai joulukuussa 1986.<sup>104</sup>

Pulitzer-palkittu Vietnamin sodasta raportoinut toimittaja David Halberstam nimesi Platoonin ensimmäiseksi realistiseksi<sup>105</sup> Vietnam-elokuvaksi ja yhdeksi kaikkien aikojen parhaista sotaelokuvista. Kritiikit olivat muutenkin erinomaisia, ja niissä keuhuttiin niin näyttelijäsuorituksia kuin elokuvan teknistä toteutustakin. Laajan yleisön keskuudessa elokuva herätti uuden poliittisen keskustelun Vietnamin sodasta ja sen merkityksestä amerikkalaiselle yhteiskunnalle. Yhdysvalloissa Platoon keräsi 136 miljoonan dollarin lipputulot ja se sai myös useita merkittäviä elokuva-alan palkintoja.<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> *Filmmaker Oliver Stone Biography*, <http://www.filmmakers.com/artists/oliverstone/biography/index.htm> luettu 3.2.2008.

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Adair, Gilbert, *Hollywood's Vietnam - From the Green Berets to Full Metal Jacket*, Heinemann, London 1989, 144-145. *Box office / business for Platoon (1986)*, <http://www.imdb.com/title/tt0091763/business> luettu 3.2.2008.

<sup>105</sup> Realismista elokuvassa laajemmin esimerkiksi teoksessa Aumont, Jacques e.a. *Elokuvan estetiikka*, Oy Edita Ab, Helsinki 1996, 117-135.

<sup>106</sup> *Filmmaker Oliver Stone Biography*, <http://www.filmmakers.com/artists/oliverstone/biography/index.htm> luettu 3.2.2008.

### 4.3 Stanley Kubrick ja Full Metal Jacket

Stanley Kubrickia (1928–1999) voidaan pitää auteur-ohjaajan perikuvana. Uransa aikana hän kalisteli sapeleita monien Hollywoodin arvostetuimpien ihmisten kanssa. Eksentrikkona tunnettu Kubrick myös vaati työtovereiltaan ehdotonta kunnioitusta itseään kohtaan. Ainutlaatuisilla ja uusilla aukoneilla ohjaustöillään hänen onnistui erottaa omat elokuvansa tyypillisistä Hollywood-elokuvista.<sup>107</sup>

Stanley Kubrick syntyi New Yorkin Manhattanilla vuonna 1928. Isä Jacques oli ammatiltaan lääkäri ja hän pystyi tarjoamaan perheelleen hyvän toimeentulon. Kouluiässä Stanley lintsasi paljon koulusta eikä pärjännyt sosiaalisesti kovinkaan hyvin. Niinpä isä-Jacques päätti lähettää hänet länsirannikolle apteekki-alalla multimiljonääriksi kohonneen Stanleyyn sedän luokse. Vuotta myöhemmin Stanley palasi New Yorkiin, ja uudessa koulussaan hän sai luku- ja älykkyystesteissä keskimääräistä parempia tuloksia. Nuori Stanley Kubrick oli erityisen innokas elokuvissakävijä ja hän kuvasi paljon isänsä Graflex-kameralla. Valokuvausharrastus jatkui Kubrickin loppuelämän ajan, ja siitä tuli nuorelle miehelle myös ammatti. Hän työskenteli Look-aikakauslehden kuvaajana. Vuonna 1950 hän alkoi työstää ensimmäistä elokuvaansa, joka oli 90-minuuttinen ammattilaisnyrkkeilijästä kertova dokumentti *Day of Fight*. Kubrickin uralle mahtuvat muun muassa sellaiset elokuvan merkkipaalut kuin *Spartacus* (1960), *Lolita* (1962), *2001: Avaruusseikkailu (2001: Space Odyssey, 1968)* ja *Kellopele Appelsiini (A Clockwork Orange, 1971)*.<sup>108</sup>

Vuonna 1987 ensi-iltansa saanut Full Metal Jacket ei ole genreltään yhtä puhdasverinen sotaelokuva kuin vaikkapa Platoon tai Hamburger Hill, mutta joka tapauksessa se kertoo jotain olennaista Vietnamin sodan kokemisesta ja tulkinnasta jälkikäteen. Elokuva jakautuu selkeästi kahteen osaan, joista ensimmäisessä seurataan merijalkaväen yksikön koulutusta Parris Islandin harjoituskeskuksessa. Toinen osio kertoo puolestaan osittain saman joukon taistelukokemuksista vuoden 1968 Tet-hyökkäyksessä ja sen jälkeisissä taisteluista Huen kaupungissa. Full Metal Jacket perustuu Gustav Hasfordin (1947–1993) romaaniin *The Short-Timers* (1979), joka puolestaan perustuu löyhästi Vietnamin sodassa merijalkaväessä sotakirjeenvaihtajana palvelleen Hasfordin omiin sotakokemuksiin. Full Metal Jacketin käsikirjoituksen tekemiseen osallistuivat Hasfordin lisäksi Kubrick ja ammattikirjoittaja Michael Herr, joka myös oli Vietnamin veteraani ja kirjoittanut

<sup>107</sup> Stanley Kubrick Biography, <http://www.filmmakers.com/artists/kubrick/biography/index.htm> luettu 3.2.2008.

<sup>108</sup> Ibid.

muistelmateoksen kokemuksistaan muistelmateoksen *Dispatches* (1980). Yhteistyö johti kuitenkin riitoihin, eikä Hasford esimerkiksi osallistunut muiden elokuvan tekijöiden mukana Oscar-juhllallisuuksiin. Full Metal Jacketin työstäminen ideasta elokuvaksi kesti kaikkiaan seitsemän vuotta. Elokuva kuvattiin useilla kuvauspaikoilla Englannissa, jossa muun muassa käytöstä poistettu teollisuuskompleksi toimi sodan runteleman Huen kaupungin korvikkeena.<sup>109</sup>

Arviolta 17 miljoonaa dollaria maksanut Full Metal Jacket keräsi yli Yhdysvalloissa 46 miljoonan dollarin lipputulot, ja kummallista kyllä, elokuva keräsi myös suotuisia kritiikkejä toisin kuin Kubrickin teokset yleensä. Full Metal Jacket on myös Kubrickin taloudellisesti tuottoisimpia elokuvia, minkä lisäksi elokuva on saanut myös monia arvoitettuja filmipalkintoja.<sup>110</sup>

#### 4.4 John Irvin ja Hamburger Hill

Ohjaaja John Irvin syntyi Newcastlessa Englannissa vuonna 1940. Hän ohjasi ensimmäiset elokuvansa 1960-luvulla. 1970-luvulla Irvin ohjasi pelkästään televisiosarjoja ja -elokuvia. Hänen ohjaamiinsa TV-sarjoihin kuului muun muassa BBC:n *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (1979). 1980-luvulla Irvin teki useita väkivaltaisia toimintaelokuvia muun muassa *Dogs of War* (1981), joka kertoi afrikkalaiseen valtioon hyökkäävästä palkkasoturijoukosta ja *Raw Deal* (1986), jonka pääosassa FBI-agenttia esittävä Arnold Schwarzenegger suorittaa verisen koston mafialle. John Irvin erottuikin muista tämän tutkimuksen ohjaajista siinä, ettei hän ole varsinainen auteur-ohjaaja vaan pikemminkin sen vastakohta, elokuva- ja tv-työläinen. Vuoden 1987 Hamburger Hill -elokuvan voidaan katsoa olevan RKO Pictures -yhtiön tarkoitusshakuinen yritys hyödyntää Platoonin vanavedessä sen saavuttama valtaisa menestys. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että lopputulos olisi ollut lainkaan huonompi. Kriitikoiden mukaan Vietnam-veteraani James Carabatsosin käsikirjoittama Hamburger Hill on yksi realistisimmista taistelukuvauksista, joita sodasta on tehty. Tähän realismiin on varmasti vaikuttanut myös se, että John Irvin oli sodan aikana Vietnamissa BBC:n dokumenttiryhmän mukana.<sup>111</sup> Tosipohjainen tarina kuvaa Yhdysvaltalaisjoukkojen yritystä vallata Ashaun laaksossa sijaitsevaa strategisesti tärkeää Kukkula 937.ää toukokuussa 1969. Noin tuhannen 101. maahanlaskudivisioonan<sup>112</sup> sotilaan toistuvat rynnäkötkukkulaa hallussaan pitäviä pohjoisvietnamilaisia vastaan ja taisteluissa syntyneet

---

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Stanley Kubrick Biography, <http://www.filmakers.com/artists/kubrick/biography/index.htm> luettu 3.2.2008. *Box office / business for Full Metal Jacket (1987)*, <http://www.imdb.com/title/tt0093058/business>, luettu 1.5.2008.

<sup>111</sup> Auster & Quart 1988, 146.

<sup>112</sup> 101st Airborne Division.



kuolonuhrit, saivat sotilaat nimeämään kukkulan pian Hamburger Hilliksi. Irvinin elokuva on siitä poikkeuksellinen, että se kuvaa myös pohjoisvietnamilaisen osapuolen ponnisteluja taistelussa, ja myös mustat amerikkalaisotilaat ovat enemmän esillä kuin muissa tutkimissani Vietnam-elokuvissa. Platoonin tapaan Filippiineillä kuvattu elokuva tuotti Yhdysvalloissa noin 14 miljoonan dollarin lipputulot.<sup>113</sup>

#### 4.5 Brian De Palma ja Sodan arvet

Amerikkalaisohjaaja Brian De Palma kuuluu samaan ristiriitaisiakin tunteita herättävään ohjaajakastiin kuin Stanley Kubrick ja Oliver Stone. Brian De Palma syntyi vuonna 1940 New Jerseyyn Newarkissa. Myös De Palman perhe oli varsin hyvin toimeentuleva, sillä isä Anthony De Palma työskenteli ortopedisenä kirurgina. Perheen roomalaiskatolisesta taustasta huolimatta Brian De Palma sai protestanttisen kasvatuksen. De Palman ohjaajanura alkoi teatterikerhosta, jossa hän kuvasi 16 millimetrin kameralla lukuisia lyhytelokuvia. Yksi näistä filmeistä, *Wotan's Wake* (1962), voitti Rosenthal säätiön parhaan amerikkalaisohjaajan palkinnon alle 25-vuotiaiden sarjassa. Voitto takasi De Palmalle myös stipendin Sarah Lawrence Colleegeen opiskelemaan elokuva-alaa. Hänen tunnetuimpia elokuviaan ovat muun muassa *Carrie* (1976), *Arpinaama* (*Scarface*, 1983) ja *Lahjomattomat* (*The Untouchables*, 1987). De Palman katsotaan edustavan niin kutsuttua ”uutta Hollywoodia” yhdessä sellaisten nimien kuin Martin Scorsese, Paul Schrader, John Milius, Francis Ford Coppola ja Steven Spielberg kanssa. Vaikka Brian De Palmaa pidetäänkin yhtenä suurista amerikkalaisista elokuvaohjaajista, hänen 1980- ja 1990-lukujen elokuvansa eivät aina saaneet kovinkaan lämpimiä vastaanottoja kriitikoilta. Menestyselokuvaa seurasi useimmiten taloudellinen ja kriitikkilinen floppi. De Palman tuotannossa onkin hänen uransa alusta saakka havaittavissa tietynlaista vuoristoratamaisuutta. Toisaalta ohjaaja on itse myöntänyt pitävänsä riskien ottamisesta ja elokuvan tekemisen rajojen etsimisestä.<sup>114</sup>

Sodan arvet sai ensi-iltansa vuonna 1989, ja se perustuu vuoden 1966 tositapahtumiin, jossa joukko amerikkalaisotilaita kidnappaa vietnamilaisen tytön kostoksi joukon miestappioista. Sodan arvet ei olekaan samalla tavoin sotaelokuva genreltään kuin puhtaat lajityypin edustajat Platoon ja Hamburger Hill sekä osittain Full Metal Jacket. Sodan arvet kääntyy loppupuolellaan jopa oikeussalidraaman puolelle, mutta elokuva puolustaa paikkaansa tässä tutkimuksessa ohjaajansa aseman ja tositapahtumiin perustuvan tarinansa puolesta. Elokuvan käsikirjoittaja David Rabe (s.

<sup>113</sup> *Box office / business for Hamburger Hill* (1987), <http://www.imdb.com/title/tt0093137/business> luettu 1.5.2008.

<sup>114</sup> *Brian De Palma Biography*, <http://www.film-makers.com/artists/briandepalma/biography/index.htm> luettu 4.2.2008.

1940) on hänkin Vietnamin sodan veteraani, jossa hän palveli 11 kuukautta vuosina 1966–67. Käsikirjoitus perustuu Daniel Langin New Yorker -lehdessä vuonna 1969 julkaistuun lehtiartikkeliin. Arviolta 22,5 miljoonaa dollaria maksanut Sodan arvet kuvattiin Thaimaassa, ja Yhdysvalloissa sen keräämät lipputulot nousivat yli viiteen miljoonaan dollariin.<sup>115</sup>

#### 4.6 Mustat asevoimissa ja Vietnamissa

Armeija tarjosi 1960-luvulla mustille amerikkalaisille mahdollisen ulospääsyn suurkaupunkien ghetoista ja Etelän maaseudulta. Armeija merkitsi mustalle taistelijalle ainakin näennäisesti integraatiota, ja se tarjosi sisäänpääsyn amerikkalaiseen elämään – jotakin, mikä kotona Yhdysvalloissa ei monellekaan ollut mahdollista. Sosiaalisen nousun mahdollisuudet olivat köyhille mustille rajalliset. Ammattilaisurheilu tarjosi lahjakkaimmille yhden tien sosiaaliseen nousuun. Urheilun ja armeijan lisäksi viihdemaailma tarjosi afroamerikkalaisille ensimmäisiä reittejä tavoitella tosissaan amerikkalaista unelmaa. Myös puolustusministeri Robert McNamara uskoi asevoimien tarjoavan mahdollisuuden sosiaaliselle nousulle sekä integraatiolle ja hän käynnisti 1960-luvun puolivälissä 100 000 -projektin, jonka tarkoituksena oli alentaa armeijaan liittymisen kriteereitä köyhiltä ja etnisiltä vähemmistöiltä. Luonnollisesti – kuten miljoonat valkoiset – monet mustat liittyivät armeijaan pelkästään isänmaallisesta velvollisuudentunnosta. Mustilla isänmaallisuuteen liittyi kuitenkin usein myös tunne, joka periytyi jo aikaisemmista Yhdysvaltojen sodista, että heidän tuli jollakin tavoin vieläkin todistaa kyvykkyytensä valkoiselle yhteiskunnalle niin yksilöinä kuin vähemmistöryhmänäkin. Tuhannet mustat, jotka eivät liittyneet armeijaan vapaaehtoisina päätyivät Vietnamiin kutsuntojen kautta. Moni näkee yhä vieläkin Vietnamin olleen afroamerikkalaisille jälleen yksi sota Yhdysvaltain historiassa, jossa taistelukentällä elämänsä vaarantaville mustille valheellisesti luvattiin tasa-arvoa.<sup>116</sup>

Tarkastellessamme mustien varsinaista taistelupalvelusta Vietnamissa huomaamme, että varsinkin sodan alkuvaiheessa mustien osuus taistelijoista ja kaatuneista oli suhteessa suurempi verrattuna heidän osuuteensa Yhdysvaltojen väestöstä. Vietnamin sodan päivinä mustat muodostivat noin 10,9 prosenttia kutsuntaikäisistä<sup>117</sup> miehistä Yhdysvalloissa. Vuonna 1965 mustat muodostivat kuitenkin lähes 20 prosenttia Vietnamissa taistelleista joukoista sekä yli neljänneksen eliitti- ja

---

<sup>115</sup> *Box office / business for Casualties of War* (1989), <http://www.imdb.com/title/tt0097027/business> luettu 4.2.2008.

<sup>116</sup> Levy 1990, 210-211.

<sup>117</sup> 18-21 -vuotiaat.

vaarallisimpien taisteluyksiköiden<sup>118</sup> joukoista. Joidenkin lähteiden mukaan 45 prosenttia maahanlaskujoukoista oli mustia painottuen vielä siten, että 60 prosenttia afroamerikkalaisista taistelijoista oli kiväärimiehiä.<sup>119</sup> Vielä vuonna 1967 mustien osuus oli 11 prosenttia kaikista Vietnamissa olleista amerikkalaisjoukoista. Varsinaisista taistelujoukoista he muodostivat edelleen 14,5 prosenttia, ja 22,5 prosenttia kaikista kaatuneista oli afroamerikkalaisia. Vastauksena kasvavaan kritiikkiin puolustusministeriö ryhtyi toimenpiteisiin saadakseen epäsuhtaisen jakauman tasoittumaan. Kansalaisoikeusliike oli kritisoinut myös sitä seikkaa, että 30,2 prosenttia kelpoisuusehdot täyttävistä mustista joutui kutsuntoihin, kun valkoisista kelpoisuusehdot täyttävistä nuorista miehistä vain 18,8 prosenttia joutui niihin. Kritiikki johti kutsuntajärjestelmän uudistuksiin ja muun muassa kutsunta-arvontojen käyttöön ottamiseen.<sup>120</sup>

Suurin yksittäinen asepalvelukseen vaikuttava tekijä oli sosiaaliluokka. Köyhien osuus kaikista Vietnamissa taistelleista oli 25 prosenttia. Työläistaustaisten osuus oli puolestaan 55 prosenttia, ja loput 20 prosenttia kuuluivat keskiluokkaan. Tässä valossa mustilla oli suuri todennäköisyys joutua Vietnamiin heidän kuuluessaan pääasiassa kahteen ensin mainittuun luokkaan.<sup>121</sup>

Mustat eivät useinkaan hyötyneet opiskelulykkäyksistä tai muista mekanismeista, jotka olisivat pitäneet heidät poissa Vietnamista. Lisäksi on huomattava, että vuonna 1967 kutsuntojen ollessa huipussaan 98,5 prosenttia kutsuntalautakuntien henkilöstöstä oli valkoisia. Monissa lautakunnissa ei ollut mustia lainkaan. Mustien oli myös hankalaa päästä rauhallisimpiin yksiköihin, kuten rannikkovartiostoon tai kansalliskaartiin. Ne koostuivat suurelta osin valkoisista collegekoulutetuista ylemmän keskiluokan pojista.<sup>122</sup>

Vuosina 1965 ja 1966 mustien sotilaiden osuus amerikkalaisista kaatuneista oli 25 prosenttia. Vuosina 1967 ja 1968 mustien kuolleisuusluvut pysyivät edelleen korkeina. Vielä 1970 mustien osuus kaatuneista oli 12,8 prosenttia, vaikka armeija ja merijalkaväki olivat kasvaneen kritiikin seurauksena ryhtyneet toimiin mustien korkeiden kaatuneisuuslukujen alentamiseksi.<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> Esimerkiksi maahanlaskujoukot.

<sup>119</sup> Levy 1990, 211.

<sup>120</sup> Jackson, George L., *Constraints of the Negro Civil Rights Movement on American Military Effectiveness* teoksessa Gettleman, Marvin E. e.a., *Vietnam and America: A Documented History*, Grove Press, New York 1985, 320.

<sup>121</sup> Levy 1991, 115. Schafer, Michael D., *The Vietnam Era Draft: Who went, Who Didn't, and Why It Matters* teoksessa Shafer 1990, 67-69.

<sup>122</sup> Levy 1990, 211-212.

<sup>123</sup> Ibid.

## TAULUKKO 1: VIETNAMIN SODASSA KAAATUNEET ETNISEN TAUSTAN MUKAAN

(Absoluuttinen määrä ja prosentuaalinen osuus aselajin sisällä)

etnisyys	armeija	merijalkaväki	laivasto	ilmavoimat
valkoinen	28044 (83,5)	11888 (85,5)	1823 (94,7)	735 (81,1)
musta	5095 (15,1)	1860 (13,3)	78 (4,0)	82 (9,0)
intiaani	138 (0,4)	73 (0,5)	7 (0,3)	1 (0,5)
aasialainen	241 (0,7)	76 (0,5)	17 (0,8)	9 (1,0)
tuntematon	26 (0,07)	1 (0,007)	--	79 (8,7)

Lähde: Vietnam War Casualties by Race, Ethnicity and Natl Origin, <http://members.aol.com/warlibrary/vwc10.htm> luettu 21.4.2008.

Mustien suureen kuolleisuuteen oli kaksi pääsyötä. Ensinnäkin mustat palvelivat pääasiassa jalkaväessä, jonka menetykset olivat paljon suuremmat kuin esimerkiksi laivaston tai ilmavoimien, joita pidettiin ”turvallisimpina” aselajeina. Jalkaväessäkin mustat palvelivat usein erikoisyksiköissä, joissa maksettiin peruspalkan lisäksi ”vaarallisuuslisää”. Esimerkiksi maahanlaskujoukkojen vapaaehtoinen sai 55 dollarin bonuksen palkkaansa, mikä kutakuinkin kaksinkertaisti tilipussin suuruuden. Tämä oli monelle mustalle paljon suurempi summa kuin mitä he olisivat koskaan voineet ansaita siviilissä. Lisäksi voidaan todeta, että armeija ja sen erikoisyksiköt tarjosivat mustille statusta ja arvonantoa, joka afroamerikkalaisilta siviilissä useimmiten puuttui.<sup>124</sup>

## TAULUKKO 2: MUSTAT ROOLIHAAHMOJEN MÄÄRÄ KÄSITTELEMISÄNI ELOKUVISSA (absoluuttinen määrä ja prosentuaalinen osuus kaikista roolihahmoista)

elokuva	tapahtuma-aika	kaikki päähahmot	mustat päähahmot
Full Metal Jacket	1968-1969	9	2 (22,20)
Hamburger Hill	Huhtikuu 1969	14	4 (28,60)
Platoon	1967-1968	16	5 (31,25)
Sodan arvet	1966	10	3 (30,00)

Kaikissa neljässä käsittelemässäni elokuvassa seurataan jalkaväkiyksiköiden elämää Vietnamin sodassa. Platoonissa kuudestatoista tärkeimmästä roolihahmosta viisi on mustia. Toisin sanoen 31,25 prosenttia elokuvan päähahmoista on afroamerikkalaisia, mikä täsmää hyvin elokuvan

<sup>124</sup> Levy 1990, 212.

kuvaamaan ajankohtaan loppuvuoteen 1967 ja vuoteen 1968. Hamburger Hillin neljästätoista tärkeimmästä roolista neljä on mustien miehittämiä antaen prosentuaaliseksi osuudeksi 28,6 prosenttia. Elokuvasa eletään huhtikuuta vuonna 1969. Sekä Platoonissa että Hamburger Hillissä mustat esiintyvät vahvasti myös puherooleissa, ja molemmissa elokuvissa käsitellään puhetasolla kotimaan rotuongelmia ja mustien ja valkoisten välisiä suhteita.

Vuosiin 1968 ja 1969 sijoittuvassa Full Metal Jacketissa ohjaaja Stanley Kubrick pyrkii eräänä voimakkaana tehokeinonaan etäännyttämään katsojan henkilöihahmoistaan.<sup>125</sup> Elokuvan päähenkilöksi kohoaa kuitenkin valkoinen sotamies, myöhemmin korpraali, Joker (Matthew Modine). Muut hahmot sen sijaan pysyvät katsojalle suhteellisen etäisinä ja ovat näin ollen keskenään melko tasa-arvoisessa asemassa. Yhdeksästä tärkeimmästä roolista kaksi on mustaa, proseiteissa tämä tekee 22,2 prosenttia. Toinen afroamerikkalaisista hahmoista, sotamies Snowball (Peter Edmund), on mukana elokuvan alkupuoliskon 40-minuuttisen koulutusjakson, ja pysyy suurimmaksi osaksi taustalla saaden elokuvassa vain kahteen otteeseen repliikkejä. Toisaalta näin on tilanne myös useimpien muiden koulutusjakson alokkaiden kohdalla ihonväriin katsomatta. Siinä missä Hamburger Hillissä ei esiinny yhtään mustaa upseeria, aliupseeria tai ryhmänjohtajaa ja Platoonissa vain yksi musta ryhmänjohtajakersantti, näemme Full Metal Jacketin koulutusjaksossa useampaankin otteeseen mustaihoisen kouluttajan, vaikkakin joka kerta vain kohtauksen taustalla.<sup>126</sup> Lisäksi Snowball toimii koulutusvaiheessa ryhmänjohtajana menettäen asemansa kuitenkin valkoihoiselle Jokerille.<sup>127</sup> Toinen elokuvan merkittävämpi musta hahmo, Eightball (Dorian Harewood), on mukana elokuvan Vietnam-osuudessa.

Sodan arvissa afroamerikkalaisia on kymmenestä tärkeimmästä henkilöihahmosta kolme, siis 30 prosenttia. Tässä – toisin kuin muissa käsittelemissäni elokuvissa – mustia on myös esimiesasemassa. Elokuvan alun yöllisessä taistelukohtauksessa joukkueenjohtajana toimii musta luutnantti Reilly (Ving Rhames). Samassa taistelussa näemme myös mustan kersantin ryhmänjohtajana.<sup>128</sup> En onnistunut löytämään täydellisiä tilastoja tai lukuja, joista selviäisi mustien osuus Vietnamin sotilasarvon mukaan. Käsitteksen upseeriston rodullisesta jakautumisesta saa kuitenkin kaatuneiden tilastoista: 7877 kaatuneesta upseerista oli valkoisia 96,4 ja mustia 1,8

---

<sup>125</sup> Adair 1989, 172.

<sup>126</sup> Full Metal Jacket, 17.00-18.58; 21.05-22.00; 36.10-37.00.

<sup>127</sup> Full Metal Jacket, 17.40-18.50.

<sup>128</sup> Sodan arvet, 2,00-7,00.

prosenttia eli 147 upseeria.<sup>129</sup> David W. Levy kirjoittaa teoksessaan *The Debate over Vietnam*, että vuonna 1967 Vietnamin sodassa palvelleesta upseeristosta 3,5 prosenttia olisi ollut mustia.<sup>130</sup>

Kaiken kaikkiaan tutkimistani neljästä elokuvasta voidaan todeta niiden ottavan määrällisesti mustat sotilaat huomioon totuudenmukaisesti. Tämä pätee myös joukkokohtauksissa. Ainoastaan mustat ryhmänjohtajat ovat puutteellisesti esillä todelliseen määräänsä nähden, mutta tässä on huomioitava myös otannan suuruus, joka on vain neljä elokuvaa. Kaikissa neljässä elokuvassa seurataan tarkemmin korkeintaan joukkueen vahvuista sotilasjoukkoa, joten otannassa on kyse vain neljästä pienestä yksiköstä Vietnamin sodassa.

#### 4.7 Mustat stereotypiat

Yleisen puhetason ja sen, kuinka paljon mustat hahmot ovat tutkimissani elokuvissa esillä, ohella tärkeä työkalu analyysissäni ovat amerikkalaista elokuvaa, ja koko mediaa, aina David Ward Griffithin Kansakunnan synnystä ja Victor Flemingin Tuulen viemää -elokuvasta saakka vaivanneet yleensä negatiiviset stereotypiat mustista. Lawrence Reddick on listannut jo vuonna 1944 mustiin liittyviä stereotyyppisiä piirteitä seuraavasti:

villi afrikkalainen	onnellinen orja	omistautunut palvelija
korruptoitunut poliitikko	vastuuton kansalainen	varastelija
sosiaalinen rikollinen	turmeltunut rikollinen	seksuaalinen supermies
ylivertainen urheilija	onneton ei-valkoinen	synnynnäinen kokki
täydellinen viihdyttävä	taikauskoinen kirkossakävijä	kanan ja vesimelonin syöjä
veitsenheiluttaja	estoton paljastelija	henkisesti alempiarvoinen
synnynnäinen muusikko		

Vaikka lista on pitkä, voidaan siihen vielä lisätä ainakin adjektiivit laiska ja verkkainen, jotka stereotyyppioissa yhdistetään varsinkin mustiin miehiin. Kaikki edellä luetellut stereotypiat voidaan löytää yhdysvaltalaisesta kirjallisuudesta, näytelmistä, radiokuunnelmista ja myös elokuvafilmiltä.<sup>131</sup> Amerikkalaisessa elokuvassa on koko sen historian ajan esiintynyt tiettyjä

<sup>129</sup> *Vietnam War Casualties by Race, Ethnicity and Natl Origin*, <http://members.aol.com/warlibrary/vwc10.htm> luettu 21.4. 2008.

<sup>130</sup> Levy 1991, 112.

mustaan väestöön kohdistuvia, yleensä negatiivisia stereotyyppioita. Lyhyesti negatiivisen stereotypian voisi määritellä sairaalloiseksi, kaavoihinsa kangistuneeksi ja itseään toistavaksi ajatusrakennelmaksi, joka perustuu enemmän ennakkoluuloihin kuin käytännössä testattuun todistusaineistoon.<sup>132</sup> Nämä, usein keskenään ristiriitaisetkin stereotyyppiat, toimivat myytin tavoin pyrkien hävittämään historialliset juurensa ja julistautumalla ikään kuin universaaleiksi totuuksiksi. Yhdysvaltojen kohdalla mustiin kohdistuvat negatiiviset stereotyyppiat juontavat juurensa neekerijoukkojen aikaan, ja edelleenkin ne ovat osaltaan pönkittämässä amerikkalaisessa yhteiskunnassa vallitsevaa valkoista hegemoniaa.

Elokuville mustia stereotyyppioita vahvistavien kuvien toistumisen taustalla on ollut yhteiskunnallisten rakenteiden ohella elokuvien tekijyys. Elokvateollisuuden kaltaisessa pääomia vaativassa teollisuudessa mustien osuus on ollut kautta historian marginaalinen. Näin ollen afroamerikkalaisilla on ollut hyvin vähän tai ei lainkaan taiteellista kontrollia amerikkalaisessa valtavirran elokuvassa. Ensimmäinen mustan ohjaajan valtavirran elokuva näki päivänvalon vasta vuonna 1969, kun Gordon Parks ohjasi elokuvan *The Learning Tree*. Tästä seurasi 1970-luvun puoliväliin kestänyt jakso, jolloin valkoisten omistamat jakeluyhtiöt julkaisivat keskimäärin viitisentoista mustalle yleisölle suunnattua, useimmiten valkoisten kirjoittamaa, tuottamaa ja ohjaamaa blaxploitaatio-elokuvaa vuodessa. Pienet tuotantokulut ja niihin suhteutettuna suuret lipputulot tekivät blaxploitaatio-elokuvien tekemisestä kannattavaa. Sen sijaan kalliimmissa blockbuster-tuotannoissa ei mustia näyttelijöitä 1970-luvulla juurikaan näkynyt, silti ne vetivät myös mustaa yleisöä, ja tämän huomattuaan elokuvayhtiöt antoivat blaxploitaatio-tuotannon vähitellen hiipua. Vuosina 1975–1985 julkaistuissa teatterielokuvissa oli afroamerikkalaisia pääosissa keskimäärin vain kahdessa elokuvassa vuodessa. Oikeastaan vasta vuodesta 1986 musta elokuva pääsi toden teolla nousukiitoon, kun Spike Leen *She's Gotta Have It* osoittautui hitiksi.<sup>133</sup>

Ehkä kaikkein tyypillisin yhdysvaltalaisessa elokuvassa mustiin miehiin liitetystä stereotyyppioista on tietynlainen elämällisyys. Mustat kuvataan usein fyysisten halujensa orjiksi, joilla henkinen kyvykkyys jää täysin heidän oman fyysisyytensä varjoon. Tätä myyttiä on osaltaan vahvistanut mustien menestyminen urheilukentillä. Samaan kuvaan liittyy myös afroamerikkalaisen miehen

---

<sup>131</sup> Warren, Nagueyalti, *From Uncle Tom to Cliff Huxtable, Aunt Jemina to Aunt Nell: Images of Blacks in Film and the Television* teoksessa Smith, Jessie Carney (toim.), *Images of Blacks in American Culture: A Reference Guide to Information Sources*, Greenwood Press, New York 1988, 51-52.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Rhines, Jesse Algeron, *The Political Economy of Black Film (Race in Contemporary American Cinema: Part 4)* <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/BlackFilm.html> luettu 24.4.2008. Ryan, Michael & Kellner, Douglas, *Camera*

seksuaalisuuden ylikorostaminen. Toisaalta taas esimerkiksi Tuulen viemää -elokuva riisuu mustilta seksuaalisuuden totaalisesti, eikä stereotyyppien ilmiselvä ristiriitaisuus mitenkään heikennä niitä.

Useimmat stereotyyppioista esiintyvät jo varhaisessa amerikkalaisen elokuvan merkkipaalussa Kansakunnan synnyssä (1915), joka perustuu Thomas Dixonin vuonna 1905 julkaistuun romaaniin *The Clansman*. Filmiversio esittää kollektiivisessa amerikkalaisessa psyykessä elävät kaikkein rasisisimmät pelot, ja Kansakunnan synty on varmasti edelleenkin kiistanalaisin Yhdysvaltain sisällissodasta koskaan tehty elokuva. Se kuvaa Ku Klux Klauanin syntyhistorian esittäen klauanin sisällissodan jälkeisen Etelän ja sen valkoisten naisten pelastajana. Elokuvan mustien hahmojen kavalkadiin kuuluu väkivaltaisen ja eläimellisen mustan miehen arkkityyppi *buck*-hahmo. Buck-hahmot ovat täynnä raivoa, yliseksuaalisuutta ja villiyyttä.<sup>134</sup> Orjuuden aikana yleisimmät mustat stereotyyppit: *mammy*, *coon*, *Tuomo-setä* ja *picaninny* esitettiin lapsenomaisina, oppimattomina, säyseinä, alistettuina ja yleisesti ottaen harmittomina hahmoina, ja näiden stereotyyppien vahvistamisen tarkoituksena oli oikeuttaa sekä perustella orjien pitäminen valkoisten isällisenä velvollisuutena, josta oli hyötyä sekä lapsenomaisille orjille itselleen että valkoisille isännille. Orjien vapauttamisen jälkeen syntyi stereotyyppi buckista, väkivaltaisesta vaarallisesta ja rikollisesta mustasta miehestä, joka ilman valkoista holhousta villiintyy, väkivaltaistuu ja kyltymättä vaanii valkoisia naisia raiskatakseen nämä.<sup>135</sup>

Luotettavana palvelijana/sisäkkönä kuvattu mammy-hahmo kuului orjuuden ja Jim Crow -ajan<sup>136</sup> mustiin stereotyyppisiin, joiden ylläpitäminen palveli valkoisen väestön poliittisia, sosiaalisia ja taloudellisia etuja. Orjuuden aikana mammy-myytin ylläpitäminen todisti, että mustat – tässä tapauksessa mustat naiset – olivat tyytyväisiä ja jopa onnellisia orjuudessa. Mammyn virne, sydämellinen nauru ja uskollinen valkoisten palveleminen olivat näyte orjuuden humanista puolesta. Useimmiten mammy kuvattiin lihavana, hieman karkeana, mutta äidillisenä tyyppinä. Mammy osoitti suurta rakkautta valkoista ”perhettään” kohtaan, mutta kohteli omaa mustaa perhettään usein huonosti. Vaikka mammylla oli usein omia lapsia, hänet kuvattiin täysin aseksuaalisena hahmona. Mammylla ei ollut mustia ystäviä ja valkoinen perhe oli hänelle kaikki kaikessa.<sup>137</sup>

---

*Politica – The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* By Michael Ryan and Douglas Kellner, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1988, 121-126.

<sup>134</sup> Warren 1988, 56-57.

<sup>135</sup> Pilgrim, David, *The Brute Caricature*, 2000, <http://www.ferris.edu/jimcrow/brute/> luettu 10.3.2008.

<sup>136</sup> Jim Crow -nimitystä käytetään Yhdysvaltain rotuerottelulaeista, -säännöistä ja -tavoista, jotka laadittiin sisällissodan jälkeisen jälleerakennuksen ajan jälkeen ja kestivät aina 1960-luvun puoliväliin saakka.



Ehkä kaikkein loukkaavin mustista stereotyypeistä on coon-hahmo. Coon-nimitys on johdettu haisunäätä tarkoittavasta sanasta racoon, ja nimitys on siis jo itsessään mustia eläimellistävä. Coonin hallitsevia piirteitä ovat laiskuus, velttous, heikkohermoisuus, hidaspuheisuus tai suoranainen puhevikaisuus ja yleinen hölmöys. Myös coon-hahmo syntyi orjuuden ajalla. Valkoiset isännät halusivat ymmärrettävästi orjiltaan parhaan mahdollisen työpanoksen, mutta orjat pyrkivät useimmiten pääsemään mahdollisimman helpolla tehden kuitenkin sen verran työtä, että heitä ei rankaistu. Niinpä orjat saattoivat hidastella työssään, tehdä huonoa jälkeä, tuhota työkaluja tai teeskennellä sairasta. Isännät tulkitsivat nämä teot helposti synnynnäiseksi tyhmyydeksi ja laiskuudeksi.<sup>138</sup>

Kolmas merkittävä musta stereotyyppi on valkoisia myötäilevä Tuomo-setä -hahmo, joka on oikeastaan miespuolinen mammy. Tuomo-setä on valkoisen isäntäperheensä uskollinen ja innokas palvelija. Hänet kuvataan usein vanhempana, fyysisesti heikkona mustana mies, joka on psykologisesti riippuvainen valkoisten hyväksynnästä.<sup>139</sup> Lienee syytä mainita vielä mustista stereotyyppioista traaginen mulatti-hahmo, jonka kohtalona on olla ulkopuolinen sekä mustassa että valkoisessa yhteisössä.

Mustiin usein liitettyjä stereotyyppioita ovat siis esimerkiksi taikauskoisuus, epäluotettavuus, lapsenomaisuus ja isällisen kaitseminen. Oikeastaan nämä kaikki yhdistyvät juuri coon-hahmossa, jonka kuvallisia piirteitä ovat lisäksi silmien pyörittely, typerä virnistely, pään raapiminen ja yleinen idioottimaisuus. Yhdysvalloissa coon-stereotyyppiä on vahvistanut aikanaan minstrel show -perinne<sup>140</sup>. Coon on idioottimainen musta mies tai lapsi (pickaninny) joka esitetään klovnina.<sup>141</sup> Kannattaa myös huomata, että useimmissa amerikkalaisissa valtavirran elokuvissa mustilta roolihahmoilta puuttuu kokonaan oma historiansa ja henkilösuhteet muuhun mustaan yhteisöön. Mustat roolihahmot joutuvat elämään elämänsä täysin valkoisten roolihahmojen kautta. Näistä hyvänä esimerkkinä ovat niin sanotut kaverielokuvat, joissa usein esimerkiksi poliisipari – musta ja valkoinen – ratkoo rikoksia.

---

<sup>137</sup> Pilgrim, David, *The Mammy Caricature*, 2000, <http://www.ferris.edu/jimcrow/mammy/> luettu 10.3.2008.

<sup>138</sup> Pilgrim, David, *The Coon Caricature*, 2000, <http://www.ferris.edu/jimcrow/mammy/> luettu 10.3.2008.

<sup>139</sup> Pilgrim, David, *The Tom Caricature*, 2000, <http://www.ferris.edu/jimcrow/mammy/> luettu 10.3.2008.

<sup>140</sup> Minstrel show koostui yleensä sketseistä, varietee-esityksistä, tanssista ja musiikista, joita esittivät mustaihoisiksi pukeutuneet valkoiset. Minstrel showt olivat erityisen suosittuja sisällissodan jälkeisinä vuosina.

<sup>141</sup> Warren 1988, 54.

Ironisena yksityiskohtana on mainittava, että ensimmäisen maailmansodan aikana Yhdysvaltain hallitus halusi parantaa vähemmistöjen kuvaa valtaväestön silmissä. Rotusuhteiden parantamiseksi lanseerattiin vuonna 1918 propaganda-elokuvia, joilla rotusuhteita haluttiin parantaa. Yksi yllättävimmistä elokuvista oli D.W. Griffithin, juurikin pahamaineisen Kansakunnan synnyn ohjaajan, *The Greatest Thing in Life*, jossa musta sotilas kuvataan sankarillisessa roolissa. Valitettavasti tämä musta hahmo oli kuitenkin jälleen yksi toisinto Tuomo-sedästä, ja elokuva toimi pikemminkin toimi stereotyyppien vahvistajana kuin etnisiä ryhmiä yhdistävänä teoksena.<sup>142</sup>

#### 4.8 Hyvät, pahat ja nimettömät

Olen nyt täällä nimettömänä, muiden samankaltaisten joukossa, joista kukaan ei välitä pätkän vertaa. Nimettömien, jotka tulevat tuntemattomista pikkukaupungeista [...]. Joillain voi olla pari vuotta high-schoolia käytyä. Onnekkaimmilla on työpaikka tehtaassa odottamassa. Useimmilla heistä ei ole mitään. He ovat köyhiä, hyljeksittyjä ja silti he taistelevat yhteiskuntamme ja vapautemme puolesta. Kummallista, eikö olekin. He ovat pahan pohjimmaisista ja he tietävät sen itsekin.<sup>143</sup>

Charlie Sheenin esittämän Platoonin päähenkilön keskiluokkaisen valkoisen Chris Taylorin monologi kuvaa hyvin elokuvan henkilöiden keskinäisiä suhteita ja ajatusmaailmaa omasta asemastaan. Rodun tai etnisyyden sijaan sotilasjoukon sosiaalisen rakenteen vallitsevana määritelmänä on köyhyys ja sosiaalinen asema kotona Yhdysvalloissa. Elokuvan kuvaamien rivisotilaiden tausta on, silloin kun se selviää, rotuun tai etnisyyteen katsomatta keskiluokkaista selkeästi alempi. Tämä muodostaa pohjan joukon jäsenten toisilleen osoittamalle solidaarisuudelle. Platoonin sotilasjoukon ajattelun voisi kiteyttää niin, että sotiminen Vietnamissa on epämiellyttävää ja turhauttavaa, mutta toisaalta asiat eivät olisi kotona juuri sen paremmin. Selkeästi sosiaaliluokkien välinen kuilu näkyy siinä, kuinka valkoinen yliopistossa opiskellut joukkueenjohtaja luutnantti Wolfe (Mark Moses) epäonnistuu luomaan kontaktia alaisiinsa, ja kuinka itse asiassa joukkuetta johtavat hänen sijastaan kersantit Bob Barnes (Tom Berenger) ja Elias Grodin (Willem Dafoe).

Toinen, rotua ja etnisyyttä merkittävämpi, Platoonin roolihahmojen sosiaalisia suhteita määrittävä tekijä on henkilöhahmojen henkilökohtainen moraali. Elokuvassa kuvatun armeijan joukkueen

---

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> "Well, here I am anonymous allright, with guys nobody really cares about. They come from the end of the line, small towns you never heard of [...]. Two years high-school's about it. Maybe if they're lucky a job waiting for them back in factory. But most of them have got nothing. They're poor. They're unwanted, yet they're still fighting for our society and our freedom. It's weird isn't it? At the bottom of the barrel, and they know it." Platoon, 15.15-16.00.

kaksi voimahahmoa kersantit Barnes ja Elias ottavat yhteen klassisessa paha vastaan hyvä - asetelmassa. Sodan kovettama Barnes seuraajineen syyllistyy suoranaisiin sotarikoksiin, kun taas Elias luottomiehineen pyrkii sotimaan sotansa moraalisesti puhtaana pulmusena.

Yleisesti ottaen Platoonin kuvaamat mustat voidaan lukea hyvinkin sympaattisiksi hahmoiksi. Kuitenkin mustiin liitetyt stereotyypit nousevat esiin elokuvassa kaikkien sen afroamerikkalaisten hahmojen kohdalla. Suurimman taakan saa stereotyyppiosta saa kantaakseen Reggie Johnsonin esittämä Junior Martin.

Jo Kansakunnan synnyn esittämä stereotypia, jonka mukaan mustat saadessaan valtaa alkavat heti käyttäytymään röyhkeästi ja tyrannimaisesti, tulee esiin kohtauksessa, jossa Junior esitellään Platoonin katsojalle. Juuri Vietnamiin saapunut uusi tulokas Taylor kaivaa poteroa, ja vieressä makoileva, tupakkaa polttava, Junior patistelee tätä ylimielisesti: ”Hei, valkonaama! Mitä sä odotat? Ei se potero itse itseään kaiva. Kaiva poika, kaiva! Ei tässä ole koko päivää aikaa. Kaiva, Kaiva!”<sup>144</sup> Juniorin käyttäytyminen ikään kuin kokeneempana ja ylempiarvoisena voidaan yhdistää Lawrence Reddickin luokittelussa korruptoituneeseen poliitikkoon. Junior käyttää rehvastellessaan Taylorista myös nimitystä poika, joka on orjuudenajan ja Etelä-valtioissa vielä nykyäänkin yleinen tapa viitata mustiin valkoisia alempiarvoisina ihmisinä. Kohtauksessa tulee esiin myös Juniorin koko elokuvan läpi kantava luontainen valittaminen lähes asiasta kuin asiasta, tällä kertaa kyse on ruoasta. Taylor ja muut Vietnamiin saapuvat uudet sotilaat saavat kuulla vastaavanlaista rehvastelua, ja nimenomaan mustilta sotilailta heti elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa.<sup>145</sup>

Mustiin stereotyyppioihin vahvasti luettava epäluotettavuus korostuu Juniorin kohdalla joukkueen järjestäessä viholliselle yöväijytystä. Taylorin vartiovuoroon herättämä Junior nukahtaa, ja vihollinen pääsee yllättämään joukkueen. Junior ei kuitenkaan ota vastuuta virheestään vaan syyttää sen sijaan tulokas-Taylorin nukahtaneen omalla vuorollaan.<sup>146</sup> Myöhemmin elokuvassa Junior juo vettä suoraan joesta vastaten asetoverin malariavaroituksiin vain, että toivookin saavansa taudin päästäkseen pois viidakosta.<sup>147</sup> Edelleen Stone alleviivaa Juniorin epäluotettavuutta hetkeä ennen elokuvan lopputaistelua, kun Junior valittaa jalat turvoksissa, ettei pysty kävelemään, ja että hänet on näin ollen lähetettävä pois taistelukentältä. Käy kuitenkin ilmi, että turvotus on Juniorin itsensä

---

<sup>144</sup>”Hey, White boy! What you’re waiting for? That hole ain’t gonna dig itself. C’mon boy! Get your dick-skin on that thing! You ain’t got all day! Dig, Dig!” Platoon, 9.00-9.50.

<sup>145</sup> Platoon, 2.05-2.22.

<sup>146</sup> Platoon, 17.20-25.13.

<sup>147</sup> Platoon, 61.20-62.00.

tarkoituksella aiheuttamaa. Kersantti Barnesin kovisteltua Junioria, tämä purskahtaa itkuun ja taipuu jäämään.<sup>148</sup> Lähes kaikki Juniorissa tukee jo orjuudenaikaista stereotypiaa mustista miehistä naismaisina, laiskoina vätyksinä. Junior on siis lähes tyylipuhdas coon.

Juniorin tavaramerkkinä läpi koko elokuvan on jatkuva purnaaminen vähäisemmistäkin seikoista. Häneen sopii myös aiemmin mainittu stereotypia elämisestä valkoisten kautta sekä jonkin asteinen paternaalisen kaitsennan tarve. Junior pyrkii koko ajan kovan kersantti Barnesin klikkiin, kun taas elokuvan kaikki muut mustat hahmot kuluttavat aikaansa kersantti Eliasien ympärille muodostuneessa ryhmässä tai vastaavasti kokonaan omissa porukoissaan. Junior on lisäksi ainoa musta hahmo, joka osallistuu aktiivisesti sotarikokseen, tässä tapauksessa raiskauksen yritykseen, joukkueen riehuessa Vietnamilaisessa kylässä. Junior myös lietsoo joukkuetta ainoana mustana hahmona valkoisten Barnesin seuraajien joukossa polttamaan koko kylä ja ampumaan siviilejä. Tosin nopeassa leikkauksessa nähdään myös toinen musta sotilas potkaisemassa riisiruukkuja nurin, mutta vasta sen jälkeen, kun luutnantti Wolfe on antanut käskyn tuhota kylä.<sup>149</sup>

Oliver Stone kruunaa Juniorin negatiiviset piirteet yhdistämällä tähän vielä lisää coon-hahmon pellen piirteitä tämän kaatumiskohtauksessa. Vihollisen massiivisen suurhyökkäyksen aikana Junior ryntää poterostaan silmittömään pakoon vain törmätäkseen tajuntansa menettäen puuhun. Koomisen törmäyksen jälkeen vihollinen tappaa hänet pian pistimellä.<sup>150</sup> Tästä tulee väistämättä mieleen aikaisemmin mainitut vuosisadan vaihteen minstrel- ja coon-showt, joissa mustakasvoiseksi maalatut valkoiset viihdyttivät yleisöä tanssilla ja laululla sekä pelleilyllä.

Toisaalta Oliver Stone tekee Juniorista myös tiedostavan mustan, ja Junior on ilmiselvästi tietoinen Black Powerista. Juniorin ryhmän saadessa käskyn väijytykseen hän, toteaa: ”Täällä joutuu raatamaan niska limassa valkoisten eteen, ei tietoaakaan oikeudenmukaisuudesta”.<sup>151</sup> Toisessa kohtauksessa Junior on viettämässä aikaa parakissa Barnesin punaniskaporukan kanssa, kun tulee puhetta huumeista. Juniorin mukaan valkoiset pyrkivät pitämään huumeiden avulla mustat alistettuina, mutta jonakin päivänä mustat vielä nousevat tästä alistetusta asemasta.<sup>152</sup> Kuitenkin Juniorin ”tietoisuus” esitetään ikään kuin ulkoa opeteltuna tai enemmänkin tapana syyttää kaikista mahdollisista epäkohdista valkoisia, olipa näillä sitten asioihin todellista vaikutusta tai ei.

---

<sup>148</sup> Platoon, 88.00-90.40.

<sup>149</sup> Platoon, 43.10-56.20.

<sup>150</sup> Platoon, 98.00- 98.40.

<sup>151</sup> ”God damn! You break your ass for the white man! No justice around here!”. Platoon, 14.35-15.00

<sup>152</sup> Platoon, 30.50-32.05.

Positiivisin musta hahmo Platoonissa on Taylorille eräänlaiseksi isähahmoksi ja parhaaksi ystäväksi muodostuva King (Keith David). Elokuvasa ainoa osittain negatiiviseksi tulkittava teko Kingiltä on oluen varastaminen tukikohdan varastosta omalle ryhmälleen.<sup>153</sup> Tämäkin voidaan tulkita myös positiivisena tekona ja solidaarisuuden osoituksena omalle porukalle. Elokuvatutkija Clyde Taylor vertaa Kingiä kuitenkin mammy-stereotyyppiin, joka perustuu jo varhaisissa amerikkalaisissa elokuvissa esitettyyn isäntäperheelleen uskolliseen, äidilliseen, kaitsijatyyliseen naispalvelijahahmoon. Lisäksi Clyde Taylor vertaa kaikin tavoin integroitunutta Kingiä Huckleberry Finnin isällisiä neuvojaan jakelemaan Jim-neekeriin.<sup>154</sup> Kingin tosin tiedostaa, ainakin puhetasolla valkoisen sortojärjestelmän olemassaolon. Kun hän joutuu tyhjentämään ulkokuuseja hän toteaa: ”Aina ne vittuilevat meille, tauotta. Se on politiikka se”.<sup>155</sup> Saman hän toteaa myös, kun hänen ryhmänsä määrätään väijytykseen: ”Koska se on politiikkaa se”.<sup>156</sup> Kingiin ohjaaja Oliver Stone yhdistää myös myytin mustien vahvasta seksuaalisuudesta.<sup>157</sup> Lisäksi osoittautuu, ettei King osaa kunnolla kirjoittaa, ja toinen musta hahmo, Francis, opettaa hänelle oikeinkirjoitusta.<sup>158</sup>

Mammy-stereotyyppiin vertautuu myös Forest Whitakerin esittämä Big Harold, joka esimerkiksi hoivaa Tayloria tämän haavoituttua Juniorin nukahtamista seuranneessa taistelussa. Big Harold kehuu Taylorille kuulleensa, kuinka valkoiset hoitajat antavat sairaalassa oraaliseksiä, kun heille vain maksaa tarpeeksi.<sup>159</sup> Big Harold myös purkaa soimaavaa omatuntoaan mustien omassa porukassa vietnamilaiskylän tuhoamisen jälkeen. Tähän keskusteluun osallistuu, yllättävää kyllä, myös Junior,<sup>160</sup> mikä on ainoa selkeästi positiiviseksi luokiteltava teko häneltä koko elokuvassa. Juniorin ja Kingin tavoin myös Big Harold tiedostaa valkoisen valtasysteemin olemassaolon. Hän oli hakenut töihin tukikohdan pesulaan, mutta toteaa kylliksi odoteltuaan, että sellaiset tehtävät on varattu valkoisille.<sup>161</sup> Big Harold haavoittuu lähes samanlaisessa tilanteessa kuin Junior. Tällä kertaa pakokauhuissaan ryntäilevä musta sotilas juoksee miinaan ja haavoittuu.<sup>162</sup> Big Haroldin hahmoa voisi pitää lähes täydellisenä mammy-stereotyyppinä, paitsi että toisin kuin perinteinen aseksuaalinen mammy, Big Harold puhuu valkoisista seksiä tarjoavista hoitajista. Oliver Stone siis

---

<sup>153</sup> Platoon, 25.40-28.25.

<sup>154</sup> Taylor, Clyde, *The Colonialist Subtext in Platoon*, teoksessa Dittmar & Michaud 1990, 171.

<sup>155</sup> ”They’re always fucking with us. No let up. Politics man, fucking politics.” Platoon, 25.40-28.25.

<sup>156</sup> ”Cos it’s politics man politics” Platoon, 14.35-15.00.

<sup>157</sup> Platoon, 8.45-9.08; 25.40-28.25.

<sup>158</sup> Platoon, 8.45-9.08.

<sup>159</sup> Platoon, 17.20-25.13

<sup>160</sup> Platoon, 57.20-58.22.

<sup>161</sup> ”Hell, I gotta paint myself white just to get me one of them fuckin laundry jobs.” Platoon, 61.20-62.00.

<sup>162</sup> Platoon, 62.00-75.30.

hämmentää Big Haroldin mammy-kuvaa tuomalla häneen myös vivahteen buck-hahmosta, haikailun valkoisen naisen perään.

Platoonin kaikkein neutraaleimmin esitetty musta hahmo on Corey Gloverin esittämä Francis, joka muun muassa yrittää kyläkohtauksessa hillitä kumppaniensa riehumista.<sup>163</sup> Francis pääsee esittämään myös mustaa sankarillisuutta elokuvan lopputaistelussa, kun hän Taylorin innoittamana syöksyy yltiöpäiseen rynnäkköön hyökkäävää vihollista vastaan. Kuitenkin tähän mustaan sankarillisuuteen tarvittiin jälleen kerran valkoisen hahmon johtajuutta ja esimerkkiä, mikä osaltaan himmentää sankariteon arvoa. Lisäksi Francis on ennen taistelun alkua lähdössä poterostaan karkuun, mutta päättää jäädä, koska Taylorkin jää. Francis selviää taistelusta naarmuitta, mutta lyö taistelun tauottua itseään veitsellä reiteen päästäkseen kotiin.<sup>164</sup> Tämä voidaan jälleen yhdistää stereotypiaan afroamerikkalaisten epäluotettavuudesta. Platoonissa näemme vain yhden valkoisen sotilaan pelkuruutta osoittavan teon, kun kersantti O'Neill pyytää ensin tuloksetta päästä lomalle ennen lopun suurtaistelua. Itse taistelussa hän piiloutuu ruumiiden alle vihollisen rynnäköidessä amerikkalaisten aseisiin.<sup>165</sup>

Positiiviseksi piirteeksi Platoonin mustissa hahmoissa on luettava se, että he eivät osallistu muun muassa valkoisten Bunnyn ja Barnesin tavoin sadistiseen väkivaltaan siviilejä kohtaan Vietnamilaisessa kylässä lukuun ottamatta Junioria, joka kolmen valkoisen kanssa aikoo raiskata yhden kylän lapsista. Platoonin mustat roolihahmot toistavat kuitenkin uskollisesti perinteisiä amerikkalaisessa elokuvassa esitettyjä stereotypioita mustista. ”Epäkelpo” Junior on ilmiselvä coon-hahmo ja ”hyvä” King puolestaan Tuomo-setä. Junior ja King toimivat kärjistysten ääripäinä, muiden mustien roolihahmojen sijoituessa jonnekin näiden kahden väliin. Oliver Stone ei tuo mustaa tietoisuutta tai Black poweria kovinkaan vahvasti esiin, vaan mutta mustien tietoisuus valkoisen sarron rakenteista on kuitenkin olemassa, mutta kapinaa sitä vastaan ei ole.

#### **4.9 Mustat uhrit**

Toisin kuin Platoon John Irvinin Hamburger Hill onnistuu välttämään räikeimmät mustiin kohdistuvat negatiiviset stereotypiat. Kuitenkaan ilman vanhoja klisheitä ei Irvinkään pysty elokuvaansa läpi viemään. Toisen maailmansodan jälkeen amerikkalaiseen elokuvaan ilmestyi uusi

---

<sup>163</sup> Platoon, 43.10-56.20.

<sup>164</sup> Platoon, 95.10-106.10.

<sup>165</sup> Platoon, 88.25-90.40; 98.55-99.20.

musta roolihahmo, niin sanottu *uusi musta* (New negro). Tämä, yleensä elokuvan ainoa musta henkilö, oli yleensä ylisympaattinen jonkin arvostetun alan professionaali kuten lääkäri tai lakimies, joka oli lisäksi täysin integroitunut valkoiseen yhteiskuntaan. Uusi musta voitti valkoisten arvostuksen ja luottamuksen olemalla superlahjakas tai jopa ylivertainen<sup>166</sup> valkoisiin nähden. Sotaelokuvagenressä uusi musta joutui usein todistamaan kyvykkyytensä ja arvonsa kuolemalla valkoisten asetovereidensa pelastamiseksi. Uuden mustan esiinnousun taustalla oli pyrkimys mustien integroimiseen valkoiseen yhteiskuntaan.<sup>167</sup>

Hamburger Hillissä tämä uhrautuminen lankeaa muutaman päivän päässä kotiuttamisestaan olevan mustan McDanielin osaksi. Ryhmän jouduttua väijytykseen, McDaniel rynnäköi rohkeasti pelastaen näin ryhmänsä tilanteessa.<sup>168</sup> Tämänkaltaista mustaa sankarillisuutta ei muissa tutkimukseni elokuvissa ole ellei sellaiseksi lasketa Francisin rynnäkköä Taylorin perässä Platoonissa. McDanielin kaatuminen kuvataan yksityiskohtaisesti. Ensin hän haavoittuu jalkaansa, mutta jatkaa edelleen toimimistaan kunnes käsikranaatti haavoittaa häntä entistä pahemmin. Myöhemmin tulee tieto, että McDaniel on kuollut vammojensa seurauksena. Hänen kaatumisensa aiheuttaa hänen tovereissaan suurimmat tunteenpurkaukset, vaikka elokuvassa kaatuu miehiä jatkuvasti. McDanielin kaatuminen kuvataan myös kaikkein yksityiskohtaisimmin.

Sodan arvissa vastaavana mustana uhrina on sympaattinen, myöskin lähellä olevaa kotiuttamistaan odotteleva, Brown. Kaikkien pitämänä ja jopa ylisympaattisena kuvattu Brown kaatuu Hamburger Hillin McDanielin tapaan vihollisen ylläkössä elokuvan alkupuolella. Tämä menetys toimii katalyyttina Sean Pennin esittämän kersantti Meserven katkeroitumiselle ja väkivaltaiselle kostonhimolle, joka lopulta kiteytyy vietnamilaisen siviilityön kidnappaamiseen, raiskaukseen ja lopulta murhaan. Vaikuttaa siis siltä, että amerikkalainen elokuva piti 1980-luvulla vahvasti kiinni uuden mustan arkkityypistä. Kaiken takana voidaan tulkita olevan orjuuden ajalta valkoisille periytynyt, osittain alitajuinenkin, tunne mustista valkoisen yhteiskunnan uhreina.

Samaan tapaan kuin Hamburger Hillissä ja Sodan arvissa myös Platoonissa pidetyn mustan sotilaan kuolema, johtaa joukkueen kollektiiviseen hulluuden hetkeen ja silmittömään väkivaltaan vietnamilaisessa kylässä. Katsojalle ei selvitetä, minkälaisella tehtävänannolla joukkue on lähtenyt alun perin partioimaan, kyseessä on kukaties saattanut olla nimenomaan vietkongin jäsenten

---

<sup>166</sup> Englanninkielinen termi on "Equal by being superior".

<sup>167</sup> Warren 1988, 63-68.

<sup>168</sup> Hamburger Hill, 41.00-42.10.

etsimis- ja tuhoamistehtävä. Kuitenkin mustan Manny Washingtonin raaka kuolema – joukkueen sivustaa suojaamaan lähetetyn Washingtonin ruumis löytyy etsintöjen jälkeen sidottuna puuhun ikään kuin varoituksena muille amerikkalaisille –<sup>169</sup> on se lopullinen kimmoke, joka saa sotilaat raivon partaalle ja purkamaan turhautumisensa sekä kostonsa läheisessä kylässä asuviin potentiaaliin vietkongin tukijoihin.

Ei kahta ilman kolmatta, sillä niin ikään Full Metal Jacketissa elokuvan Vietnamiin sijoittuvan osuuden dramaattisin ja yksityiskohtaisimmin kuvattu kuolema osuu jälleen mustan sotilaan kohdalle. Vietnam-osuuden ainoa puheroolissa oleva musta, Eightball, saa kunnian olla tämä hahmo. Ohjaaja Stanley Kubrick sitoo hänen kuolemansa seksuaalisuuteen mielenkiintoisella tavalla. Eräässä elokuvan aikaisemmassa kohtauksessa Eightball ryhmineen hieroo kauppoja vietnamilaisen prostituoidun ja tämän parittajan kanssa. Prostituoitu kuitenkin kieltäytyy aluksi ottamasta romuluista Eightballia asiakkaakseen vedoten tunnettuun myyttiin mustien miesten isokokoisesta sukupuolielimestä. Kun kieltäytymisen syy selviää Eightballille, ei hän siitä hämmenny vaan avaa housunsa esitellen elimensä prostituoidulle, joka lopulta suostuu ottamaan tämän asiakkaakseen.<sup>170</sup> Kubrick siis itse asiassa kumoo tässä kohtauksessa edellä mainitun myytin, sillä arvioituaan Eightballin koon prostituoitu kelpuuttaa tämän asiakkaakseen.

Tämä ei kuitenkaan vielä riitä Kubrickille, vaan hän palaa mustaan seksuaalisuuteen Eightballin kuolinkohtauksessa, jossa tämä on ryhmänsä mukana etenemässä Huen kaupunkiin suorittaen kortteli korttelilta kaupungin puhdistusta jäljellä olevista vihollisista. Ryhmä suunnistaa kuitenkin harhaan, ja valkoinen ryhmänjohtaja Cowboy (Arless Howard) määrää Eightballin kärkitiedustelijaksi ryhmän pyrkiessä takaisin oikealle reitille. Eightball lähtee ylittämään aukiota ja joutuu tarkkampuajan uhriksi. Kubrick herkuttelee hurmeisilla hidastuskuvilla, kun tarkkampuja yrittää houkutella muuta ryhmää näkyviin hakemaan Eightballia ampumalla tätä yksitellen eri raajoihin.<sup>171</sup> Olennaista tässä on kuitenkin ensimmäisen laukauksen osumakohta, joka on suoraan Eightballin nivusiin. Osumakohta voi olla täysin sattumaa, mutta Stanley Kubrickin ollessa ohjaajantuolilla, mikään ei yleensä sitä ole. Kohtausta voidaan tulkita niin, että kyseessä on jälleen viittaus Amerikan mustien orjuuteen. Orjuudenhan voidaan katsoa riistäneen mustalta mieheltä monessakin mielessä hänen miehuutensa. Musta mies ei ollut orjataloudessa suinkaan se, jonka varassa hänen perheensä eli, vaan orjat olivat täysin riippuvaisia valkoisista isännistään. Tulkintani

---

<sup>169</sup> Platoon, 37.10-43.10.

<sup>170</sup> Full Metal Jacket, 79.40-82.05.

<sup>171</sup> Full Metal Jacket, 85.20-93.20.



mukaan kohtaaminen toimii siis vertauskuvana mustan miehen miehuuden riistolle valkoisen Amerikan toimesta. Varsinainen ampuja kohtauksessa on – se myönnettäköön – vietnamilainen tarkka-ampuja, mutta Eightballhan joutui aukiolle ja maalitauluksi ensisijaisesti valkoisen esimiehensä käskystä. Eightball voidaan lukea siis new negro –tyyppiseksi valkoisten puolesta uhrautuvaksi sankariksi, ja jälleen yhdeksi afroamerikkalaiseksi uhriksi valkoisen miehen Vietnamissa käymässä sodassa.<sup>172</sup>

Palatkaamme vielä hetkeksi uuden mustan professionaalisuuteen, ammattitaitoon. Hamburger Hillin Doc osoittautuu lääkintämiehenä työnsä omistautuneeksi ja vieläpä moraalisesti tahrattomaksi ammattimieheksi. Hänellä olisi elokuvassa asemansa puolesta mahdollisuus lähettää pian kotiutuva McDaniel esikuntatehtäviin Ashaun laakson tulihelvetin sijaan, mutta kieltäytyy, koska mitään todellista syytä siirtoon ei ole. Toisaalta Doc myös toteaa, ettei mustia edes oteta esikuntaan, koska siellä luuhaavat vain kaikki valkoiset.<sup>173</sup>

Myös Sodan arpien musta luutnantti Reilly on ammattisotilaana pätevä ja luotettava johtaja, tämän hän osoittaa elokuvan ensimmäisessä taistelukohtauksessa. Toisaalta elokuvan valkoisen päähenkilön Erikssonin (Michael J. Fox) raportoidessa Reillylle vietnamilaistytön kidnappauksesta, raiskauksesta ja murhasta, tämä pitää helpoimpana tienä unohtaa koko juttu. Reillyn moraalit eivät siis ole Hamburger Hillin Docin tasolla, mutta toisaalta myös Erikssonin muut, valkoiset, esimiehet kieltäytyvät tarttumasta toimeen sotarikoksiin syyllistyneiden saattamiseksi syytteeseen.

Full Metal Jacketissa näimme merijalkaväen koulutuskeskuksessa useampaan otteeseen mustia kouluttajia kohtausten taustalla, mutta heidän ammattitaidostaan tai omistautumisestaan ei näkyvän perusteella saa käsitystä. Alokas Snowball toimii koulutusjaksolla ryhmänjohtajana, mutta valkoinen kersantti Hartman (Lee Ermey) nimittää Jokerin hänen tilalleen. Kyse ei ole kuitenkaan Snowballin epäpätevydestä tehtävässään, vaan tehtävä on pikemminkin rangaistus liian suulaalle Jokerille. Lisäksi elokuvan kuvaamassa *Stars and Stripes* -lehden toimituspalaverissa kaksi kahdeksasta toimittajasta tai valokuvaajasta on mustia.<sup>174</sup> Musta ammattitaito nousee Full Metal Jacketissa myös esiin, kun merijalkaväen ryhmä eksyy suunnistaessaan Huen kaupungin raunioissa. Eightball on ensimmäinen, joka huomaa virheen, ja hän myös tekee lopulta päätöksen hakeutumisesta oikealle reitille valkoisen ryhmänjohtajan Cowboyin epäroideissa ratkaisunsa kanssa.

---

<sup>172</sup> Levy 1990, 220-224.

<sup>173</sup> Hamburger Hill, 15.15-17.05.

<sup>174</sup> Full Metal Jacket, 47.05-54.18.

Toisaalta Cowboy määrää Eightballin saman tien kärkitiedustelijaksi, ja lopulta kuolemaan, mihin Eightball toteaa lakonisesti: ”Pistä neekeri liipasimen taakse”.<sup>175</sup> Tutkimissani elokuvissa mustat roolihahmot esitetään siis muutamaa otteeseen ammattitaitoisina ja tasa-arvoisina toimijoina, eikä pelkästään esimerkiksi coon-tyyppisinä pellehahmoina. Kuitenkin keskeisimmät näistä ammattitaitoisista ja kyvykkäistä hahmoista kokevat uuden mustan uhrin kohtalon. Luutnantti Reilly on oikeastaan ainoa professionaalinen musta hahmo, jonka lopullista kohtaloa emme saa elokuvassa nähdyin perusteella selville, ja joka näin ollen ei ole elokuvan musta uhri.

#### 4.10 Yhtä suurta perhettä

Kaikkein selkeimmin mustien ja valkoisten väliset suhteet nousevat käsittelemissäni elokuvissa esiin Hamburger Hillissä. Vaikka rotutematiikka on elokuvassa ehkä tärkein motiivi mielettömänä raivoavien taistelujen ohella, vaikuttaa se elokuvassa hieman teennäiseltä ja päälle liimatulta. Englantilaisohjaaja John Irvin käyttää rotusuhteisiin liittyvää retoriikka yhtenä keskeisenä keinona viedä tarinan kerrontaa eteenpäin elokuvan hengästyttävien taistelukohtausten välillä. Useimmat mustien roolihahmojen rotusuhteita sivuavat repliikit jäävät ainoastaan irtonaisiksi lausahduksiksi, ja katsoja jää moneen otteeseen odottamaan problematiikan syvempää käsittelyä. Näin ei kuitenkaan käy, vaan kohtaukset vain päättyvät, ja niissä esiintyvät eri etnisten ryhmien välisiin suhteisiin liittyvät teemat jäävät ikään kuin roikkumaan tyhjän päälle. Tästä huolimatta, Irvin pitää teeman esillä elokuvan alusta loppuun saakka. Tähän voi olla syynä juuri ohjaajan englantilaisuus. Hän pääsee tarkastelemaan Yhdysvaltalaisista yhteiskuntaa ja rotusuhteita ulkopuolisena, ilman omaa mahdollista syyllisyyden tuntoa tai ylipäänsä osallisuutta tuossa edelleen 1980-luvulla epätasa-arvoisessa yhteiskunnassa.

Hamburger Hillissä näemme myös enemmän keskeisiä mustia roolihahmoja kuin muissa tutkimissani filmeissä. Hamburger Hillin mustat hahmot viihtyvät myös paljon enemmän omassa porukassaan kuin muissa elokuvissa. Esimerkiksi Platoonissa on vain yksi kohtaus, jossa mustat sotilaat viettävät aikaa keskenään ilman valkoisia.<sup>176</sup> Full Metal Jacketissa ja Sodan arvissa ei tällaisia kohtauksia ole lainkaan, mihin lienee syynä osaltaan se, että niissä mustia roolihahmoja on vain vähän. Hamburger Hillin mustat hahmot Motown (Michael Boatman), Doc Johnson, Washburn (Don Cheadle) ja McDaniel pitävät korostetusti yhtä. He viittaavat toisiinsa sanalla veli. Toisaalta myös osa valkoisista hahmoista saa mustilta tämän kunnian, eivät kuitenkaan kaikki.

<sup>175</sup> “Put a nigger behind a trigger.” Full Metal Jacket, 85.20-93.10.

<sup>176</sup> Platoon, 57.20-58.22.

Elokuvan kovaäänisin rotusuhteita käsittelevän retoriikan toistelija on musta lääkintämies Doc Johnson, joka edustaa elokuvassa mustaa tietoisuutta ja jopa Black Power –ajattelua. Hän esimerkiksi menettää malttinsa, kun juuri joukkueeseen saapunut valkoinen sotilas erehtyy kutsumaan häntä veljekseen.<sup>177</sup> Hamburger Hillin mustilla on myös omat rituaalimaiset tervehdyksensä sekä samoin rituaalinomaiset keinot psyykata toisiaan jaksamaan sodan kauhujen keskellä.<sup>178</sup> Vaikka Hamburger Hillin mustat, ja osittain myös Platoonin mustat hahmot, viihtyvät omissa porukoissaan, niin elokuvien taistelutilanteissa rodullista jakoa ei ole havaittavissa, ja jokainen sotilas taistelee yhtä lailla itsensä kuin kaikkien aseveljiensä puolesta. Myöskään etnisiin suhteisiin liittyvää replikointia ei ole havaittavissa taistelujen ollessa käynnissä. Taistelujen ulkopuolella musta sotilas on silloin tällöin luomassa henkeä tai lohduttamassa valkoista aseveljeään ja päinvastoin.

Doc Johnson huomauttaa Hamburger Hillissä kahteenkin eri otteeseen, että mustat ovat Vietnamissa vain ja ainoastaan siksi, että he ovat köyhiä ja vailla koulutusta.<sup>179</sup> Doc on myös tutkimissani elokuvissa ainoa musta, joka joutuu tappeluun rotusuhteisiin liittyvän kärhämän seurauksena.<sup>180</sup> John Irvin piirtää kaikesta Docin retoriikasta huolimatta tästä kuitenkin kuvan rodullisen tasa-arvon kannattajana, sillä mustasta solidaarisuudestaan huolimatta hän ei suostu lähettämään kotiutumistaan odottavaa McDanielia pois taistelujoukosta, vaikka hänellä olisi siihen lääkintämiehenä mahdollisuus. Elokuvan lopussa haavoittunut Doc toteaa, että päämaja ei ole tyytyväinen ennen kuin jokainen minun väestäni on tapettu [...]. Me kaikki tällä kukkulalla olemme epäkelpoja ja tyhmiä nekruja, niin vereltämme kuin sielultamme.<sup>181</sup> Lopulta Hamburger Hillkin siis luokittelee Platoonin tavoin Vietnamissa taistelleet rivisotilaat samaan amerikkalaiseen köyhään roskasakkiin rotuun tai etnisyyteen katsomatta.

Platoonissa ja Hamburger Hillissä viittaukset rotusuhteisiin ovat koko ajan läsnä, olivat ne sitten päälle liimatun oloisia tai eivät. Platoonissa rotujen epätasa-arvoisuuteen viittaavat viittaukset tulevat useimmiten Juniorin ja Hamburger Hillissä Docin latelemina. Oliver Stone ja John Irvin ovat henkilöineet mustan tietoisuuden elokuvissaan yksittäisiin roolihahmoihin.

---

<sup>177</sup> Hamburger Hill, 17.05-18.50.

<sup>178</sup> Hamburger Hill, 45.10-46.52.

<sup>179</sup> Hamburger Hill, 33.40-34.35; 74.00-75.40.

<sup>180</sup> Hamburger Hill, 74.00-75.40.

<sup>181</sup> "Black Jack won't be happy until they got all my people killed [...] We're all no good dum niggers on this hill, blood and soul." Hamburger Hill, 80.35-83.30.

Sodan arvissa mustien ja valkoisten rotusuhteet nousevat esiin vain yhdessä ainoassa kohtauksessa, mutta kyseessä on elokuvan pisin yksittäinen – ja samalla myös vaikuttavin – puhekohtaus. Kohtaus tuo esiin yhdysvaltalaisen yhteiskunnan rodullisen epätasa-arvon. Musta luutnantti Reilly selvittää valkoiselle Erikssonille sodan ja elämän epäoikeudenmukaisuutta Yhdysvaltain rotusuhteiden kautta. Pitkässä monologimaisessa puheessaan Reilly kertoo, kuinka hänen juuri synnyttämäisillään oleva vaimonsa käännytetään sairaalasta etnisen taustansa vuoksi 1950-luvun Texasissa. Lopulta lapsi syntyy sairaalan vastaanottotilan lattialla, ja Reilly menettää tilanteessa malttinsa ryhtyen hajottamaan paikkoja. Lopulta hän päätyy putkaan ja hautoo edelleen kosta sairaalan henkilökunnalle mutta tajuaa lopulta koston hyödyttömyyden ja sen, että systeemiä vastaan taistelusta olisi hänelle itselleen enemmän harmia kuin hyötyä.<sup>182</sup>

Full Metal Jacketissa rotusuhteet eivät puhetasolla nouse merkittävään rooliin. Elokuvan alkupuolen koulutusjaksossa rassistista kielenkäyttöä kuullaan joukon kouluttajan, valkoisen kersantti Hartmanin suusta. Toisaalta hänen alokkaisiinsa kohdistamansa kielenkäyttö on kaikessa törkeydessään varsin tasapuolista, eivätkä mustat saa hänen taholtaan sen suurempaa ryöppyä niskaansa kuin valkoisetkaan. Kaikki alokkaat ovat Hartmanille samanarvoisia nahjuksia etniseen taustaan tai uskontoon katsomatta.<sup>183</sup> Selkeästi rassistista käytöstä Hartman kuitenkin esittää. Hän esimerkiksi nimeää mustan alokas Brownin alokas Snowballiksi (suom. Lumipallo) ja toteaa lisäksi, että tämä ei tule merijalkaväessä viihtymään, koska siellä ei tarjoilla paistettua kanaa ja vesimelonia.<sup>184</sup> Elokuvan Vietnam-osuudessa rotusuhteet puolestaan käsitellään muutamalla rassistisella vitsillä ja repliikillä.

Bernard C. Nalty korostaa etnisten ryhmien, erityisesti mustien ja valkoisten, välisen väkivallan olleen todellinen ongelma asevoimissa Vietnamin sodan aikana. Hän nostaa erityisesti Martin Luther Kingin salamurhan 4. kesäkuuta 1968 vedenjakajaksi rotusuhteiden jännittymisessä. Toinen syy rotusuhteiden kärjistymiseen oli Naltyn mukaan yleisen sodanvastaisuuden lisääntyminen, ja sen luomat ylimääräiset paineet Vietnamissa sotiville. Kaikista neljästä käsittelemästani elokuvasta löytyy kuitenkin vain yksi mustan ja valkoisen välinen tappelu, ja siinäkin ainakin musta tappelija on vahvassa humalassa. Elokuvat antavat siis mielestäni silotellun kuvan rotujännitteistä Vietnamin sodassa. Rotujännitteet pysyvät elokuvissa yhtä poikkeusta lukuun ottamatta verbaalisen suunsoiton

---

<sup>182</sup> Sodan arvet, 76.05-79.00.

<sup>183</sup> "I am hard, but I am fair. There is no racial bigotry here. I do not look down niggers, dikes, wops or greasers. Here you are all equally worthless." Full Metal Jacket, 2.15-2.35.

<sup>184</sup> Full Metal Jacket, 2.35-2.50.

tasolla, vaikka todellisuudessa väkivaltaiset purkaukset olivat ainakin Naltyn mukaan melko tavallisia ja muodostuivat sodan edetessä yhä suuremmaksi ongelmaksi amerikkalaiselle sodanjohdolle. Muutama kuukausi Kingin salamurhan jälkeen esimerkiksi Long Binhin tukikohdassa, jossa sijaitti vankeja täyteen ahdettu yhdysvaltalaisten sotilasvankila, puhkesi väkivaltainen mellakka, kun pääosin mustat vangit aloittivat väkivaltaisen mellakan. Väkivallan uhka jatkui Long Binhissä pitkään, sillä valkoiset sotilasviranomaiset olivat haluttomia puuttumaan kovin ottein mellakointiin koska pelkäsivät rotumellakoiden leviävän sen seurauksena myös muihin tukikohtiin. Myös esimerkiksi merijalkaväen tukikohdassa Camp Lejeunessa kirjattiin yli 160 väkivaltaista kahakkaa vuoden 1969 kahdeksan ensimmäisen kuukauden aikana.<sup>185</sup>

Väkivalta kumpusi amerikkalaisen yhteiskunnan epätasa-arvoisuudesta ja korostui Vietnamin äärimmäisissä oloissa, sillä mustat olivat suhteellisesti yliedustettuina taistelujoukoissa verrattuna osuutensa koko väestöstä. Mustia upseereja oli vähän, ja väkivaltaistunut kansalaisoikeustaistelu kotimaassa vaikutti myös Vietnamin taistelleisiin mustiin. Musta ylpeys oli afroamerikkalaisille ajan henki, ja mustien johtajat sekä sankarit kuten Musta pantteri Eldrige Cleaver, Malcolm X ja Cassius Clay puhuivat Vietnamin sodasta jälleen yhtenä osoituksena Yhdysvaltain kolonialistisesta politiikasta. Vuonna 1970 joka viides musta Etelä-Vietnamin palveluksessa ilmoitti vihaavansa valkoisia ja yli kolmannes ei pitänyt valkoisista mutta yritti tulla näiden kanssa toimeen. Vuosina 1969–1972 kirjattiin 788 varmistettua tapausta, joissa amerikkalaiset sotilaat hyökkäsivät toisiaan vastaan sirpalekäsikranaateilla. Tapauksista moni oli sellainen, jossa mustat sotilaat yrittivät päästä eroon valkoisesta upseerista roturistiriitojen takia. Käsikranaatti-iskuissa kuoli tuona aikana ainakin 86 amerikkalaista, mutta todelliset luvut ovat näitä varmistettuja tapauksia paljon suuremmat.<sup>186</sup>

Yhdysvaltain sodanjohto oli vuonna 1969 hyvin tietoinen kasvaneista rotujännitteistä. Komentaja George L. Jackson kirjoitti vuonna 1970 siitä, kuinka asevoimien neekerihenkilöstö joutuu toimimaan olosuhteissa, jotka ovat omiaan vähentämään heidän lojaalisuuttaan Yhdysvaltain armeijalle. Suurimmaksi syyksi rotusuhteiden kärjistymiseen Jackson toteaa mustiin vihamielisesti suhtautuvat asetoverit. Toukokuussa 1969 puolustusministeri Melvin R. Laird velvoitti asevoimien komentajat takaamaan rotujännitteiden poistamisen joukkojen keskuudesta.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Nalty, 313-317.

<sup>186</sup> Kolko 1985, 361-362. Tomes, Robert R., *Apocalypse Then – American Intellectuals and the Vietnam War, 1954-1975*, New York University Press, New York 1998, 192.

<sup>187</sup> Jackson 1985, 321.

Asevoimissa ongelmien vakavuutta lisäsi amerikkalaisjoukkojen sodan edetessä jatkuvasti lisääntynyt huumeidenkäyttö, joka lisäsi myös etnisten ryhmien välistä väkivaltaa.<sup>188</sup> Vaikka elokuvat esittävät mustien ja valkoisten väliset jännitteet tutkimuskirjallisuuden antamaa kuvaa lievemminä, yhdessä suhteessa jännitteiden esiintyminen käy yksiin. Vietnamin sodan rodulliset konfliktit tapahtuivat useimmiten taistelutilanteiden ulkopuolella, näin on myös tutkimissani elokuvissa. Myös niin mustien kuin valkoisten hahmojen rassistiseksi luokiteltava kielenkäyttö on selkeästi vähäisempää taisteluissa kuin niiden ulkopuolella.

#### 4.11 Mustat sotilaat ja vihollinen

Vietnamin viidakkosodankäynti oli vihamieliseen ympäristöön tottumattomille amerikkalaissotilaille painajaismainen koettelemus. Useimmiten vihollisesta ei ollut tietoaakaan ennen kuin se hyökkäsi kuin tyhjästä tai väijytti yhdysvaltalaiset partiot. Monesti liipasinherkät amerikkalaissotilaat ampuivat vain umpimähkään viidakkoon oletettua vihollista kohti.<sup>189</sup> Vihollinen oli amerikkalaisille enemmän tai vähemmän näkymätön. Kylissä ja kaupungeissa kuka tahansa saattoi olla vietkongin sissi tai yhteistyökumppani. Selkeitä rintamalinjoja ei Vietnamin sodassa ollut.<sup>190</sup>

Sotapropagandaan on kautta historian kuulunut vihollisen epäinhimillistäminen ja niinpä amerikkalaissotilaitakaan ei Vietnamin sodan vuosina koulutettu tappamaan vain kasvotonta vihollista, kuten rauhan aikana tehdään, vaan kollektiivinen viha pyrittiin kohdistamaan kokonaiseen etniseen ryhmään, aasialaisiin. Vietnamilaisista tuli amerikkalaisille sotilaille vinosilmiä, punikkeja ja kommareita.<sup>191</sup> Armeijan kaltaisessa totaalisisä instituutiossa yksittäisen sotilaan on vaikeaa, jollei mahdotonta, vastustaa tällaista mielenmuokkausta. Vietnamilaisilta pyrittiin riisumaan prosessissa kaikki ihmisyyteen liittyvät piirteet: tunteet, järki, myötätunto, älykkyys, luottamus ja niin edelleen. Näille ali-ihmisille sai periaatteessa tehdä mitä vain. ”Meidän käskettiin tappaa vinosilmiä ja sen jälkeen pilkkoa heidät kappaleiksi, he eivät olleet ihmisiä”, muistelee eräs Vietnamin sodan veteraani.<sup>192</sup>

---

<sup>188</sup> Hallin, Daniel C., *The "Uncensored War" – The Media and Vietnam*, Oxford University Press, New York 1986, 179-180. Heintz, Robert D. Jr., *The Collapse of the Armed Forces* teoksessa Gettleman, Marvin E. e.a., 1985, 327-329.

<sup>189</sup> Baker, Mark, *Nam – The Vietnam War in the Words of the Men and Women Who Fought There*, Sphere Books Ltd., London 1982, 72-73; 102.

<sup>190</sup> Lewis, Lloyd B., *The Tainted War – Culture and Identity in Vietnam War Narratives*, Greenwood Press, Westport, Connecticut 1985, 88-89.

<sup>191</sup> Amerikkalaisten vihollisesta käyttämiä nimityksiä olivat muun muassa gook, slant, slope, dink, Cong, Charlie, VC, Red, Commie ja vähintään puolitusinaa muuta näiden johdannaista.

<sup>192</sup> Lewis 1985, 55-57.

Myös käsittelemissäni elokuvissa vihollinen on lähes näkymätön. Full Metal Jacketin lopputaistelussa merijalkaväen partion olettama vahva vihollisjoukko osoittautuu yksittäiseksi tarkka-ampujaksi, joka on kaiken lisäksi nainen. Platoonissa vietkongin sissejä näytetään vain nopeasti vaihtuvilla leikkauksilla etenemässä öisessä viidakossa. Sodan arvissa vihollisjoukkoja nähdään myös päivänvalossa, mutta kaukaa kuvattuna. Hamburger Hillin kuvaamat Pohjois-Vietnamin armeijan sotilaat nähdään joko siirtymässä pommisuojiinsa turvaan amerikkalaisten pommituksilta ja pommisateen tauottua palaamassa asemiinsa. Toisaalta Hamburger Hillissä esitellään katsojalle myös pohjoisvietnamilaisten puolelta loikannut Han, eräänlainen vietnamilaisversio Rambosta.<sup>193</sup> Mutta yleisesti ottaen vihollinen on elokuvissa amerikkalaisille yhtä näkymätön ja epäselvä kuin todellisessa sodassakin.

Amerikkalaisten harjoittama vihollisen epäinhimillistäminen näkyy myös tutkimissani elokuvissa. Kaikissa neljässä elokuvassa yleisin vihollisesta käytettävä nimitys on vinosilmä. Myös neutraalimpia Charlieta ja VC:tä käytetään paljon. Elokuvien mustien roolihahmojen suhtautuminen viholliseen ja vietnamilaisiin yleensä on muutaman yksittäisen kohtauksen perusteella jonkin verran valkoisia sotilaita suvaitsevampaa. Esimerkiksi Platoonin kyläkohtauksessa musta Francis hillitsee hermonsa menettävää Tayloria.<sup>194</sup> Mustat sotilaat eivät myöskään intoudu mukaan valkoisten kostonhimoiseen riehumiseen samaisessa kylässä. Muissakaan elokuvissa mustat eivät epäinhimillistä vietnamilaisia, siinä missä jotkut valkoiset roolihahmot tekevät.

Vietnamin sotaa kuvataan elokuvissa siis tyypillisesti amerikkalaisten kokemuksena, kauheet, kärsimys ja angsti koettelevat laajasti amerikkalaissotilaita painajaismaisella taistelukentällä. Filmien vietnamilaisista tehdään harvoin poikkeuksin mystisen idän uhkan stereotyyppioita, osa ikiaikaista keltaista vaaraa, tai sitten heidät ohitetaan tyystin. Käsittelemissäni elokuvissa yhdessäkään vietnamilaisia ei kuvata omaa itsenäisyystaisteluaan käyvinä sympaattisina uhreina eikä edes aktiivisina toimijoina omassa historiassaan.

## V JOHTOPÄÄTÖKSET

Vietnamin sotaa käsittelevät elokuvat on tutkimuskirjallisuudessa tulkittu useimmiten yhdysvaltalaisien kollektiiviseksi katumusharjoitukseksi yhdestä viime vuosisadan suurimmasta

---

<sup>193</sup> Hamburger Hill, 20.30-22.28

<sup>194</sup> ”Be cool, be cool! They’re scared man”. Platoon, 43.10-56.20.

ulkopoliittisesta katastrofistaan. Ensimmäinen vuonna 1968 ensi-iltansa saanut fiktiivinen valtaviirran Vietnam-elokuva *Green Berets* oli vielä yritys kuvata sotaa hyvät cowboyt vastaan pahat intiaanit näkökulmasta. Seuraavan vuosikymmenen lopulla häpeällistä ja hävittyä sotaa käsiteltiin jo varsin kriittisesti esimerkiksi elokuvissa *Kauriinmetsästäjä* ja *Ilmestyskirja* nyt. Seuraavan vuosikymmenen alun Vietnam-elokuvat pyrkivät puolestaan rakentamaan sodasta uudenlaista kuvaa, ja reaganilaisessa hengessä yksittäiset amerikkalaisankarit, kuten Rambo tai Braddock kävivät yksinään sotimassa Vietnamissa voiton amerikkalaisille. Kuitenkin näkökulma vaihtui jälleen lähes päinvastaiseksi 1980-luvun jälkipuoliskolla, jolloin Vietnamin sodasta ja siellä sotineista amerikkalaisista saatiin vihdoinkin ensimmäiset ”realistiset” valtaviirran elokuvat. Näissä pääteemana oli sodan mielettömyys, sotilaiden moraaliset ratkaisut, ja sodan oikeutuksen poliittinen arvostelu. Amerikka teki tiliä itsensä kanssa. Toisaalta niin Vietnamin maa kuin kansakin on vielä 2000-luvulla, kuten oli 1980-luvullakin, lähes sokea piste Yhdysvaltain hallitsevalle luokalle, eikä tuon kansan kärsimyksistä julkisuudessa puhuta, ikään kuin koko valtarakenne ja mediakulttuuri olisivat kollektiivisen kieltämisen loukussa.<sup>195</sup>

Kaikki edellä mainittu on siis käsitelty useampaan otteeseen aikaisemmissa tutkimuksissa, mutta entäpä se tämän tutkimuksen tutkimuskysymys: minkälaista mielikuvaa elokuvat rakentavat Vietnamissa taistelleista mustista sotilaista. Ensinnäkin 1980-luvun loppupuolen elokuvat ottavat todenmukaisesti huomioon mustien amerikkalaisten osallistumisen Vietnamin sotaan. Jokaisessa elokuvassa mustien osuus taistelujoukoista on todellisen elämän tilastotietoja vastaavia. Asevoimat tarjosi mustille ainakin näennäisen tien tasa-arvoon ja mahdolliseen sosiaaliseen nousuun. Pohjoisen kaupungin ghetoista tai Etelän vuokratiloilta oli varteenotettava vaihtoehto värväytyä armeijaan, jonka riveissä mustille oli olemassa lupaus ainakin jonkinlaisesta arvostuksesta sekä säännöllisestä palkasta. Kaiken kaikkiaan voi todeta, että käsittelemäni neljän elokuvan välittämä kuva Vietnamin sodasta, ja sen mustista sotilaista on hyvin pitkälti yhteneväinen tutkimuskirjallisuuden vastaavaan. Niin elokuvissa kuin tutkimuskirjallisuudessaakin tulee esiin se seikka, että Vietnamissa taistelivat nimenomaan köyhät ja teollisuustyöläistäustaiset amerikkalaiset. Näin ollen suuressa määrin myös afroamerikkalaiset. Toisaalta elokuvissa yksikään musta sotilas ei ole Vietnamissa vapaaehtoisena, vaan aina kutsuntojen kautta sotaan joutuneena, sikäli kun asia ylipäänsä elokuvasta selviää. Kaikki käsittelemäni elokuvat kertovat jalkaväestä, ja nimenomaan taistelujoukoista, joten tutkimuskirjallisuuden väittämään mustien vähyydestä ”turvallisemmissa” aselajeissa en pysty ottamaan elokuvaalähteiden perusteella kantaa.

---

<sup>195</sup> Boggs, Carl & Pollard, Tom, *Hollywoodin sotakone – Yhdysvaltain militarismi ja populaarikulttuuri*, Otavan kirjapaino Oy Keuruu 2007, 126-127.



Toiseksi kaikissa tutkimassani neljässä elokuvassa elävät mustiin amerikkalaisiin vahvasti liitetyt stereotyyppiä. Tämä oli oikeastaan myös hypoteesini tutkimusaiheen valittuani. Olisikin ollut suuri yllätys, jos elokuvien mustat hahmot olisi pystytty kuvaamaan ilman jo orjuudenajalla syntyneitä stereotyyppioita. Negatiivisia stereotyyppioita on valkoisen valtakoneiston toimesta luotu niin paljon ja ne rakentuvat niin ristiriitaisiksi, että niiden on väkisin näytävä elokuvan värillisissä hahmoissa. Jos olisin tutkinut, voiko elokuvien valkoisista hahmoista löytää mustia stereotyyppioita, niin tuloksena olisi varmasti ollut kattava valikoima ”valkoisia mustia”. Stereotyyppiä on siis rakennettu kaikkiin mahdollisiin tilanteisiin sopiviksi, eikä niiden keskinäinen ristiriitaisuuskaan onnistu niiden näkyvyyttä himmentämään. Itselleni oli kuitenkin yllätys, kuinka vahvana esimerkiksi Tuomo-setä-hahmo nousi esiin Platoonissa, tai kuinka selkeä coon-tyyppi Juniorista oli rakennettu. Oma lukunsa on myös kaikissa elokuvissa toistuva uuden mustan –arkkityyppi, josta tulee koko sotaan joutuneen sukupolven sille antaman panoksen symbolinen uhri. Näin siis toisen maailmansodan jälkeisen amerikkalaisen elokuvan luoma uusi musta eli vahvasti vielä 1980-luvun valtavirran elokuvassakin.

Kansalaisyhteistyöstä nousee tutkimissani 1980-luvun Vietnam-elokuvissa Full Metal Jacketia lukuun ottamatta vahvasti esiin. Tämä vahvistaa osaltaan sen, että kansalaisyhteistyöstä on merkittävä osa 1900-luvun yhdysvaltalaisista historiankirjoituksesta. Vahvimmin rotuteoriikka on esillä Hamburger Hillissä, mutta se tuntuu osittain päälle liimatun oloiselta. Sama huomio pätee myös Platooniin ja Sodan arpiin, mutta joka tapauksessa kolme elokuvaohjaajaa neljästä pitää teemaa koko ajan esillä. Kuitenkaan tutkimuskirjallisuuden kuvaamia vakavia mustien ja valkoisten välisiä konflikteja ei elokuvissa näy. Hamburger Hillin yksi humalainen tappelu kohta ei ole tutkimuskirjallisuuden antaman kuvan rinnalla riittävä todiste etnisten ryhmien välisistä jännitteistä Vietnamin sodassa. Elokuvat painottavat enneminkin sitä, että sodan koettelemukset ja kauhut toimivat joukkoja yhdistävänä tekijänä. Sotilaiden välisiä suhteita kiristävät enemmänkin henkilökohtainen moraalit ja se, osallistuvatko sotilaat sotarikoksiin vai eivät. Näin on asian laita ainakin Platoonissa ja Sodan arvissa. Vaikka yksittäiset elokuvat väistämättä dramatisoivat kulttuurille luonteenomaisia ristiriitoja, eivät rotujännitteet nouse mielestäni elokuvissa niin vahvoina esiin kuin tutkimuskirjallisuuden perusteella olisi syytä. Vaikka Full Metal Jacket jättää rotusuhteet suosiolla käsittelemättä, yhdessä asiassa elokuva murtaa mustia stereotyyppioita, se näyttää mustia neutraalisti ammattitaitoa vaativissa tehtävissä valkoisten rinnalla.

Elokuva historian tutkimuksen lähteenä on ongelmallinen monestakin syystä. Mitä tutkimani elokuvat siis kertovat? Ennen kaikkea ne kertovat sen, että 1980-luvun yhdysvaltalaisessa

yhteiskunnassa elävät samat rasistiset ja piilorasistiset rakenteet kuin esimerkiksi jo viime vuosisadan alussa. Kuitenkin tuomalla näitä rakenteita esimerkiksi stereotyyppien kautta esiin ja tiedostamalla ne voidaan rakentaa Kellnerin kriittisen monikulttuurisen tutkimuksen hengessä tasa-arvoisempaa yhteiskuntaa, näin ainakin itse uskon. Tiedostamalla rasismin erilaisia ilmenemismuotoja niitä voidaan vähitellen murtaa, ja ehkä joskus saamme nähdä amerikkalaisen sekä myös suomalaisen yhteiskunnan, jossa ihmistä ei ensisijaisesti määritä hänen etninen taustansa tai ihonvärinsä, vaan hänen oma ihmisyytensä.

Tämän tutkimuksen tarkoituksena onkin herättää lukija ajattelemaan, minkälaista tiedostamatonta tai tiedostettua kuvaa elokuvat muun median ohella rakentavat mieliimme maailmasta, yhteiskunnastamme ja itsestämme. Tietoa itse etsimättä, kritiikittä median tietoon suhtautuva, kansalainen ei välttämättä rakenna monipuolista maailmankuvaa. Meille syötetty tieto on aina jonkin tahon jostain näkökulmasta rakentamaa. Usein tuo näkökulma on valtaväestön ja valtakoneiston. On siis hyvä pysähtyä hetkeksi miettimään, minkälaisen elokuvan musta riippumattoman elokuvan ohjaaja tekisi Vietnamin sodasta, entäpä vietnamilainen elokuvaohjaaja? Ja jos tällaisia elokuvia on olemassa, kuten varmasti on, monellako katsojalla on sellainen helposti mahdollista nähdä?

En ole vielääkään varma, kuinka hyvin olen tässä tutkimuksessa onnistunut fiktiivistä elokuvaa historian tutkimuksen lähteenä hyödyntämään. Ongelmakohtia osui tielleni tutkimukseni edetessä monia, ja joitakin niistä olen varmasti onnistunut voittamaan, mutta toisaalta jotain on varmasti jäänyt myös ratkaisematta. Tietoisuus elokuvan ongelmallisuudesta lähteenä on kuitenkin se, mitä on ainakin jäänyt käteen. Ja jos joku tämän tutkimuksen lukenut innostuu tämän perusteella hyödyntämään elokuvaa historian tutkimuksen lähteenä tulevaisuudessa, niin olen ainakin osittain saavuttanut tavoitteeni. Kynnettävää sarkaa riittää yllin kyllin, mutta jonkinlainen sukellus elokuvaan ja sen suhteeseen todelliseen maailmaan tämä pro gradu –tutkielma joka tapauksessa on. Ja ainakin se on tullut tällä tutkimuksella todistettua, että elokuvan yhteiskunnan välillä vallitsee ilmaissuhde; elokuva voi monella tapaa ilmaista yhteiskunnallisia rakenteita.

## LÄHTEET

### I ALKUPERÄISLÄHTEET

#### A) Julkaistut lähteet: elokuvat

(käytetyt lyhenteet: O. ohjaus, T. tuotantoyhtiö, K. käsikirjoitus, PO. pääosissa, V. valmistumisvuosi)

*Full Metal Jacket*, O. Stanley Kubrick, T. A Natant Film/Warner Bros., K. Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford, PO. Matthew Modine, Lee Ermy, 1987.

*Hamburger Hill*, O. John Irvin, T. RKO Pictures/Paramount Pictures, K. James Carabatsos, PO. Anthony Barrile, Michael Patrick Boatman, 1987.

*Platoon*, O. Oliver Stone, T. Hemdale Film Corporation/Orion Pictures, K. Oliver Stone, PO. Charlie Sheen, Willem Dafoe, Tom Berenger, 1986.

*Sodan Arvet*, O. Brian De Palma, T. Columbia Pictures, K. David Rabe, PO. Michael J. Fox, Sean Penn, 1989.

#### B) Painetut lähteet: aikalaiskirjallisuus

Heinl, Robert D. Jr., *The Collapse of the Armed Forces*, 1971 teoksessa Gettleman, Marvin E., Franklin, Jane, Young, Marilyn & Franklin H. Bruce, *Vietnam and America: A Documented History*, Grove Press, New York 1985.

Jackson, George L., *Constraints of the Negro Civil Rights Movement on American Military Effectiveness*, 1970 teoksessa Gettleman, Marvin E., Franklin, Jane, Young, Marilyn & Franklin H. Bruce, *Vietnam and America: A Documented History*, Grove Press, New York 1985.

### II TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Adair, Gilbert, *Hollywood's Vietnam - From the Green Berets to Full Metal Jacket*, Heinemann, London 1989.

Alanen, Antti, *1980-luvun action-elokuva genre-analyysin kannalta* teoksessa Kinisjärvi, Raimo, Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.), *Elokuva ja analyysi*, Painatuskeskus Oy, Helsinki 1994.

Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Michel, Marie & Vernet Marc, *Elokuvan estetiikka*, Oy Edita Ab, Helsinki 1996.

Auster, Albert & Quart, Leonard, *How the War was Remembered – Hollywood and Vietnam*, Praeger Publishers, New York 1988.

Baker, Mark, *Nam – The Vietnam War in the Words of the Men and Women Who Fought There*, Sphere Books Ltd., London 1982.

Boggs, Carl & Pollard, Tom, *Hollywwodin sotakone – Yhdysvaltain militarismi ja populaarikulttuuri*, Otavan kirjapaino Oy, Keuruu 2007.

Cohen, Steven, *Vietnam – Anthology and Guide to a Television History*, Alfred A. Knopf, Inc, New York 1983.

Collins, Patricia Hill, *Black Sexual Politics – African Americans, Gender, and the New Racism*, Routledge, New York 2004.

Dittmar, Linda & Michaud, Gene (toim.), *From Hanoi to Hollywood – The Vietnam War in American Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 1990.

Franklin, Bruce H., *Vietnam and Other American Fantasies*, University of Massachusetts Press, 2000.

Haines, Herbert H., *Black Radicals and the Civil Rights Mainstream, 1954-1970*, The University of Tennessee Press, Knoxville 1988.

Hakosalo, Heini, *Jääkäriin mentaliteetti* teoksessa Kinisjärvi Raimo, Malmberg Tarmo, & Sihvonen Jukka, *Elokuva ja analyysi*, Painatuskeskus Oy, Helsinki 1994.

Hallin, Daniel C., *The "Uncensored War" – The Media and Vietnam*, Oxford University Press, New York 1986.

Henriksson Markku, *Siirtokunnista kansakunnaksi – Johdatus Yhdysvaltain historiaan*, Gummerus kirjapaino Oy Jyväskylä 1990.

Herring, George C., *Americas Longest War – The United States and Vietnam 1950-1975*, Alfred A Knopf, New York 1986, 2. painos.

Hooks, Bell, *Reel to Real – Race, Sex, and Class at the Movies*, Routledge, New York 1996.

Jeffords, Susan, *Hard Bodies – Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1994.

Jeffrey-Jones, Rhodri, *Peace Now! American society and the Ending of the Vietnam War*, Yale University Press, New Haven 1999.

Johnson, Haynes, *Sleepwalking through History - America in the Reagan Years*, W. W. Norton, New York 1991.

Kellner, Douglas, *Mediakultturi*, Vastapaino, Tampere 1998 (ep.1995).

Klein, Michael, *Historical Memory, Film, and the Vietnam Era* teoksessa Dittmar, Linda & Michaud, Gene (toim.), *From Hanoi to Hollywood – The Vietnam War in American Film*, Rutgers University Press, New Bunswick and London 1990.

Kolko, Gabriel, *Anatomy of a War – Vietnam, the United States, and the Modern Historical Experience*, Pantheon Books, New York 1985.

Laine Kimmo, *Tuotanto ja elokuva-analyysi – Kaksi Tervapäättä*, teoksessa Kinisjärvi Raimo, Malmberg Tarmo, & Sihvonen Jukka, *Elokuva ja analyysi*, Painatuskeskus Oy, Helsinki 1994.

Lehtola, Erkkä, *24 Kuvaa sekunnissa – Elokuvankatsojan käsikirja*, Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo 1973.

Levy, David W., *The Debate over Vietnam*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1991.

Levy, Peter B., *Blacks and the Vietnam War*, teoksessa Shafer, Michael D. (toim.), *The Legacy – The Vietnam War in the American Imagination*, Beacon Press, Boston, 1990.

Lewis, Lloyd B., *The Tainted War – Culture and Identity in Vietnam War Narratives*, Greenwood Press, Westport Connecticut 1985.

McElroy, Susan Williams & Andrews, Leon T. Jr., *The Precarious Poverty Situation of Black Males in the United States* teoksessa Gordon, Jacob U., *The Black Male in White America*, Nova Science Publishers Inc., New York 2002.

Maclear, Michael, *The Ten Thousand Day War: Vietnam 1945-1975*, St. Martin's Press, New York 1981.

Nalty, Bernard C., *Strenght for the Fight – A History of Black Americans in the Military*, The Free Press, A Division of Macmillan Inc., New York 1986.

Novelli, Martin, *Hollywood and Vietnam: Images of Vietnam in American Film* teoksessa Klein, Michael (toim.), *The Vietnam Era – Media and Popular Culture in the US and Vietnam*, Pluto Press, London Winchester, Mass 1990.

Oberdorfer, Don, *Tet! – The Turnin Point in the Vietnam War*, Da Capo Press Inc., 1985, Second Paperback Printing.

Palmer, Bruce Jr., *The 25-Year War – America's Military Role in Vietnam*, The University Press of Kentucky 1984.

Pietikäinen, Sari, *Etniset vähemmistöt uutisissa – käsitteitä ja aikaisempien tutkimusten kertomaa* teoksessa Raittila, Pentti (toim.), *Etnisyys ja rasismi journalismissa*, Journalismin tutkimusyksikkö, julkaisusarja 6, Tampere University Press, Vammala 2002.

Pietilä, Veikko, *Sisällön erittely*, Oy Gaudeamus Ab, Helsinki 1976.

Quart, Leonard & Auster Albert, *American Film and Society sinne 1945*, The Camelot Press Ltd., Southampton 1984.

Renvall, Pentti, *Nykyajan historiantutkimus*, WSOY, Helsinki 1965.

Robinson, Cedric J., *Black Movements in America*, Routledge, New York 1997.

Rosenstone, Robert A. (toim.), *Revisioning History – Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1995a.

Rosenstone Robert A. *Visions of the past – The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1995b.

Ryan, Michael & Kellner, Douglas, *Camera Politica – The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* By Michael Ryan and Douglas Kellner, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1988.

Schafer, Michael D., *The Vietnam Era Draft: Who went, Who Didn't, and Why It Matters* teoksessa Shafer, Michael D. (toim.), *The Legacy – The Vietnam War in the American Imagination*, Beacon Press, Boston, 1990.

Salmi, Hannu, *Elokuva ja historia*, Painatuskeskus Oy, Helsinki 1993

Seppänen, Janne, *Visuaalinen kulttuuri - Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsemiselle*, Vastapaino, Tampere 2001.

Small, Melvin, *Antiwarriors – The Vietnam War and the Battle for America's Hearts and Minds*, Scholarly Resources Inc., Wilmington Delaware 2002.

Smith, Julian, *Looking Away; Hollywood and Vietnam*, Charles Scribner's Sons, New York 1975.

Sorlin, Pierre, *The Film in History – Restaging the Past*, Barnes & Noble Books, Totowa 1980.

Taylor, Bruce, *The Vietnam War Movie* teoksessa Shafer, Michael D. (toim.), *The Legacy – The Vietnam War in the American Imagination*, Beacon Press, Boston 1990.

Taylor, Clyde, *The Colonialist Subtext in Platoon*, teoksessa Dittmar, Linda & Michaud, Gene (toim.), *From Hanoi To Hollywood – The Vietnam War in American Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 1990.

Taylor, Mark, *The Vietnam War in History, Literature and Film*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh 2003.

Tomes, Robert R., *Apocalypse Then – American Intellectuals and the Vietnam War, 1954-1975*, New York University Press, New York 1998.

Toplin, Robert Brent, *History by Hollywood – The use and abuse of the American past*, University of Illinois Press Urbana & Chicago 1996.

Unger, Irwin & Unger Debi, *Turning Point: 1968*, Macmillan Publishing Company, New York 1988.

Väliaverronen Esa, *Mediatekstistä tulkintaan* teoksessa Kantola, Anu, Moring, Inka & Väliaverronen, Esa (toim.), *Media-analyysi - Tekstistä tulkintaan*, Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus 1998.

Warren, Nagueyalti, *From Uncle Tom to Cliff Huxtable, Aunt Jemina to Aunt Nell: Images of Blacks in Film and the Television* teoksessa Smith, Jessie Carney (toim.), *Images of Blacks in American Culture: A Reference Guide to Information Sources*, Greenwood Press, New York 1988.



### III INTERNETLÄHTEET

Abbott William F., *Vietnam War Casualties by Race, Ethnicity and Natl Origin*, <http://members.aol.com/warlibrary/vwc10.htm> luettu 21.4.2008. Sivun ylläpitäjä on The American War Library.

*Box office / business for Full Metal Jacket (1987)*.  
<http://www.imdb.com/title/tt0093058/business> luettu 1.5.2008. Sivun ylläpitäjä on The Internet Movie Database.

*Box office / business for Casualties of War (1989)*.  
[<http://www.imdb.com/title/tt0097027/business>] luettu 4.2.2008. Sivun ylläpitäjä on The Internet Movie Database.

*Box office / business for Hamburger Hill (1987)*.  
[<http://www.imdb.com/title/tt0093137/business>] luettu 1.5.2008. Sivun ylläpitäjä on The Internet Movie Database.

*Box office / business for Platoon (1986)*. [<http://www.imdb.com/title/tt0091763/business>] luettu 3.2.2008. Sivun ylläpitäjä on The Internet Movie Database.

*Brian De Palma Biography*.  
[<http://www.filmakers.com/artists/briandepalma/biography/index.htm>] luettu 4.2.2008. Sivun ylläpitäjä on Media Pro Tech Inc.

CensusScope [[http://www.censusscope.org/us/chart\\_popl.html](http://www.censusscope.org/us/chart_popl.html)] luettu 4.4.2008. Sivun ylläpitäjä on Social Science Data Analysis Network.

*Filmmaker Oliver Stone Biography*.  
[<http://www.filmakers.com/artists/oliverstone/biography/index.htm>] luettu 3.2.2008. Sivun ylläpitäjä on Media Pro Tech Inc.

Pilgrim, David, *The Brute Caricature*, 2000. [<http://www.ferris.edu/jimcrow/brute/>] luettu 10.3.2008. Sivun ylläpitäjä on Ferris State University.

Pilgrim, David, *The Coon Caricature*, 2000. [<http://www.ferris.edu/jimcrow/coon/>] luettu 10.3.2008. Sivun ylläpitäjä on Ferris State University.

Pilgrim, David, *The Mammy Caricature*, 2000. [<http://www.ferris.edu/jimcrow/mammy/>] luettu 10.3.2008. Sivun ylläpitäjä on Ferris State University.

Pilgrim, David, *The Tom Caricature*, 2000. [<http://www.ferris.edu/jimcrow/tom/>] luettu 10.3.2008. Sivun ylläpitäjä on Ferris State University.

Rhines, Jesse Algeron, *The Political Economy of Black Film (Race in Contemporary American Cinema: Part 4)*, 1995. [<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/BlackFilm.html>] luettu 24.4.2008. Sivun ylläpitäjä on Library, University of California, Berkeley.

*Stanley Kubrick Biography.*

[<http://www.filmakers.com/artists/kubrick/biography/index.htm>] luettu 3.2.2008. Sivun ylläpitäjä on Media Pro Tech Inc.

## LIITTEET

### Liite 1: Elokuvien filmografisia tietoja ja palkintoja

#### FULL METAL JACKET

Valmistumisvuosi	1987
Ohjaus	Stanley Kubrick
Tuotantoyhtiö	A Natant Film/Warner Bros.
Levitysyhtiö	Warner Bros.
Tuottaja	Stanley Kubrick
Käsikirjoitus	Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford. Perustuu Gustav Hasfordin romaaniiin <i>The Short-Timers</i> .
Kuvaus	Douglas Milsome
Leikkaus	Martin Hunter
Tuotantopäällikkö (production designer)	Anton Furst
Musiikki	Abigail Mead
Tekninen neuvonantaja	Lee Erme y
Pituus	116 min.
Budjetti	17 miljoonaa dollaria (arvio)
Päänäyttelijät	
Matthew Modine	Pvt. Joker
Adam Baldwin	Animal Mother
Vincent D'Onofrio	Leonard Lawrence alias Pvt. Gomer Pyle
Lee Erme y	Gunnery Sgt. Hartman
Dorian Harewood	Eightball
Arliss Howard	Cowboy
Kevin Major Hoffman	Rafterman
Ed O' Ross	Walter J. Schinoski alias Lt.Touchdown
John Terry	Lt. Lockhart

## Palkinnot ja ehdokkuudet

Vuosi	Palkinto	Kategoria/Vastaanottaja
1988	Oscar-ehdokkuus	Paras ulkopuoliseen materiaaliin perustuva käsikirjoitus. Gustav Hasford, Michael Herr, Stanley Kubrick
1988	BAFTA Film Award -ehdokkuus	Paras ääni. Nigel Galt, Andy Nelson, Edward Tise Parhaat Erikoistehosteet. John Evans
1988	Golden Globe -ehdokkuus	Paras sivurooli. R. Lee Ermey
1988	WGA Screen Award -ehdokkuus	Paras ulkopuoliseen materiaaliin perustuva käsikirjoitus. Gustav Hasford, Michael Herr, Stanley Kubrick

## HAMBURGER HILL

Valmistumisvuosi	1987
Ohjaus	John Irvin
Tuotantoyhtiö	RKO Pictures/Paramount Pictures
Levitysyhtiö	InterAccess Film Distribution/Paramount Pictures
Tuottaja	Marcia Nasatir, James Carabatsos
Käsikirjoitus	James Carabatsos
Kuvaus	Peter MacDonald
Leikkaus	Peter Tanner
Tuotantopäällikkö (production designer)	Austen Springs
Musiikki	Philip Glass
Pituus	110 min.

## Päänäyttelijät

Anthony Barrile	Languilli
Michael Patrick Boatman	Motown
Don Cheadle	Washburn
Michael Dolan	Murphy
Don James	McDaniel
Dylan McDermott	Sgt. Frantz
M. A. Nickles	Galvan
Harry O'Reilly	Duffy
Daniel O'Shea	Gaigin
J. C. Palmore	Healy
Tim Quill	Beletsky
Tommy Swerdlow	Bienstock
Courtney B. Vance	Doc

## Palkinnot ja ehdokkuudet

Ei merkittäviä palkintoja tai ehdokkuuksia.

## PLATOON

Valmistumisvuosi	1986
Ohjaus	Oliver Stone
Tuotantoyhtiö	Hemdale Film Corporation/Orion Pictures
Levitysyhtiö	Swank Motion Pictures/Orion Pictures
Tuottaja	Arnold Kopelson
Käsikirjoitus	Oliver Stone
Kuvaus	Robert Richardson
Leikkaus	Claire Simpson
Tuotantopäällikkö (Production designer)	Bruno Robeo
Musiikki	Georges Delerue
Pituus	120 min.
Budjetti	6 miljoonaa dollaria (arvio)

## Päänäyttelijät

Tom Berenger	Sgt. Barnes
Willem Dafoe	Sgt. Elias
Charlie Sheen	Chris Taylor
Forest Whittaker	Big Harold
Francesco Quinn	Rhah
John C. McGinley	Sgt. O'Neill
Richard Edson	Sal
Kevin Dillon	Bunny
Reggie Johnson	Junior
Keith David	King
Johnny Depp	Lerner
David Neidorf	Tex
Mark Moses	Lt. Wolfe
Chris Pedersen	Crawford

## Palkinnot ja ehdokkuudet

Vuosi	Palkinto	Kategoria/Vastaanottaja
1987	Oscar	Paras ohjaus, Oliver Stone Paras leikkaus, Claire Simpson Paras elokuva, Arnold Kopelson Paras ääni, Charles Grenzbach, Simon Kaye, Richard D. Rodgers, John Wilkinson
1987	Oscar-ehdokkuus	Paras kuvaus, Robert Richardson
1987	Oscar-ehdokus	Paras sivuosa, Tom Berenger, Willem Dafoe Paras käsikirjoitus, Oliver Stone
1987	Eddie	Paras leikkaus, Claire Simpson

1987	Silver Berlin Bear	Paras ohjaaja, Oliver Stone
1987	Golden Berlin Bear -ehdokkuus	Paras ohjaaja, Oliver Stone
1988	BAFTA Film Award	Paras ohjaus, Oliver Stone Paras leikkaus, Claire Simpson
1988	BAFTA Film Award -ehdokkuus	Paras Kuvaus, Robert Richardson
1987	Artios	Paras roolijako (casting) draamaelokuvassa, Pat Golden, Bob Morones
1987	DGA Award	Erinomainen ohjauksellinen suoritus (outstanding directorial achievement in motion pictures), H. Gordon Boos, Oliver Stone.
1987	Golden Globe	Paras ohjaus, Oliver Stone Paras draama elokuva Paras sivuosa, Tom Berenger
1987	Golden Globe -ehdokkuus	Paras käsikirjoitus, Oliver Stone
1987	Independent Spirit Award	Paras kuvaus, Robert Richardson Paras ohjaaja Oliver Stone Best feature, Arnold Kopelson
1987	Independent Spirit Award	Paras käsikirjoitus, Oliver Stone
1987	Independent Spirit Award -ehdokkuus	Paras miespääosa, Willem Dafoe
1988	PFS Award	Rauha (Peace)
1987	WGA Screen Award -ehdokkuus	Paras elokuvakäsikirjoitus, Oliver Stone

## SODAN ARVET

Valmistumisvuosi	1989
Ohjaus	Brian De Palma
Tuotantoyhtiö	Columbia Pictures
Levitysyhtiö	Columbia Pictures
Tuottaja	Art Linson, Fred Caruso
Käsikirjoitus	David Rabe. Perustuu Daniel Langin <i>New Yorkerissa</i> 18. lokakuuta 1969 Julkaistuun artikkeliin <i>Casualties of War</i> .
Kuvaus	Stephen H. Burum
Leikkaus	Bill Pankow
Tuotantopäällikkö (production designer)	Wolf Kroeger
Musiikki	Ennio Morricone
Pituus	120 min.
Budjetti	22,5 miljoonaa dollaria (arvio)
Päänäyttelijät	
Michael J. Fox	Pfc. Eriksson
Sean Penn	Sgt. Meserve
Don Harvey	Clark
John C. Reilly	Hatcher
John Leguzamo	Diaz
Thuy Thu Le	Oahn
Erik King	Brownie
Jack Gwaltney	Rowan
Ving Rhames	Lt. Reilly
Dan Martin	Hawthorne



## Palkinnot ja ehdokkuudet

Vuosi	Palkinto	Kategoria/Vastaanottaja
1990	Golden Globe -ehdokkuus	Paras elokuvan alkuperäismusiikki, Ennio Morricone
1990	Golden Reel Award -ehdokkuus	Paras elokuvan äänieditointi, Maurice Schell
1990	PFS Award	Rauha (Peace)