



---

**Tekijä** Lyydia Mäkipää

---

**Työn nimi** Propagandaelokuvat ja niiden keinot vaikuttaa massoihin

---

**Laitos** Elokuva- ja lavastustaiteen laitos

---

**Koulutusohjelma** Elokvaleikkaus

---

**Vuosi** 2020

**Sivumäärä** 26

**Kieli** Suomi

---

### Tiivistelmä

Tämä opinnäytetyö käsittelee propagandaelokuvia ja manipulaation voimaa, jonka elokuva taiteenmuotona mahdollistaa. Työ tutkii propagandaelokuvien taiteellisia valintoja, joilla pyritään vaikuttamaan katsojaan ja yhdenmukaistamaan suurten joukkojen mielet.

Tutkimus on toteutettu analysoimalla ensimmäisen ja toisen maailmansodan tunnetuimpia propagandaelokuvia ja niiden elokuvallisia vaikutusmekanismeja. Analyysielokuviin kuuluvat Sergei Eisensteinin *Panssarilaiva Potemkin* (1925), Leni Riefenstahlin *Tahdon Riemuvoitto* (1935) ja Charles Chaplinin *Diktaattori* (1940). Lisäksi tutkimusaineistona on käytetty Joonas Pörstin teosta *Propagandan lumo: Sata vuotta mielen hallintaa* (2017) taustoittamaan propagandan historiaa, elokuvan roolia propagandassa sekä avaamaan propagandalle tyypillisiä keinoja vaikuttaa suureen väkijoukkoon.

Saatuja tutkimustuloksia peilataan nykyaikaan sekä pohditaan elokuvapropagandan asettamia haasteita tämän päivän elokuvantekijöille. Lisäksi työssä pohditaan seuraavia kysymyksiä: missä kulkevat 2000-luvun elokuvantekijöiden propagandan ja elokuvallisen manipulaation raja? Entä miten tunnistaa propaganda ja onko propagandaa mahdollista tehdä vahingossa?

---

**Avainsanat** elokuvapropaganda, manipulaatio, katsoja, elokuvaleikkaus, elokuva-analyysi, maailmansota

---

PROPAGANDAELOKUVAT  
JA  
NIIDEN KEINOT VAIKUTTAA MASSOIHIN

Lydia Mäkipää  
Taiteen kandidaatin opinnäyte  
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos  
Elokuvaleikkaus  
Aalto-Yliopisto  
2020



# SISÄLTÖ

1. JOHDANTO	1
2. MITÄ ON PROPAGANDA?	3
2.1 Stereotypiat ja viholliskuvan ruokkiminen	4
2.2 Sankarimyytit	4
2.3 Sanan voima	5
3. PROPAGANDA ELOKUVASSA	7
4. SERGEI EISENSTEIN: PANSSARILAIVA POTEMKIN (1925)	9
5. LENI RIEFENSTAHL: TAHDON RIEMUVOITTO (1935)	14
6. CHARLIE CHAPLIN: DIKTAATTORI (1940)	17
7. PÄÄTELMÄT	21
8. LOPUKSI	24
LÄHTEET	25

# 1. JOHDANTO

Elokuvien tekoprosessin aikana me elokuvasta taiteellisesti vastaavat HOD:it (lyhenne englanninkielisestä termistä *Head of Department*) käymme jatkuvasti keskusteluja siitä, mitä haluamme tulevalla elokuvalla sanoa tai väittää. Suunnittelemme huolella millaisia tunteita haluamme elokuvallamme katsojassa herättää ja mitä toivomme tämän ajattelevan elokuvan katsottuaan. Haluammeko saada katsojan näkemään ja kyseenalaistamaan epäkohtia yhteiskunnassamme, jotka olemme itse jo pistäneet merkille, ja suostutella katsojat mukaan toimimaan näiden asioiden puolesta? Koko elokuvan tekoprosessin ajan jokainen taiteellisesti vastaava pohtii omalla osaamisen alueellaan, miten omat taiteelliset valinnat voivat tukea elokuvan tarinallista kerrontaa ja miten jokainen voi valinnoillaan tavoittaa katsojan.

Elokvaleikkaajana olen oppinut, että minulla on käytettävissäni kaikki työkalut manipuloida elokuvaa ja näin ollen myös katsojaa. Olen vastuussa siitä, miten elokuvan draama soljuu eteenpäin ja pidän huolen siitä, että kaikkien kuvien liitoskohdat ovat huomaamattomia. Näin voin irrottaa katsojan todellisuudesta ja kutsua hänet liittymään seuraani elokuvan maailmaan. Kohtausten ja liikkeen rytmityksellä voin muovata katsojan emootioita ja viedä hänet niihin tuntemuksiin, joihin olen elokuvan tekijänä pyrkinyt. Illusionistin tapaan voin kuljettaa katsojan katsetta haluamaani suuntaan ja saada hänet huomaamaan ne asiat, jotka olen tarkoituksella halunnut tulevan huomatuksi. Kuka on elokuvan päähenkilö ja miten hänet esitellään? Kehen katsoja voi samaistua tai millaisia tuntemuksia toivomme tämän kohdistavan haluamaamme elokuvan henkilöön? Ehkä ihailua, pelkoa tai kenties jopa vihaa.

Alkaessani miettiä niitä manipulaation keinoja, joita elokuva taiteen lajina mahdollistaa, nousi mieleeni kysymys: miten kaukana elokuvantekijöiden harjoittama manipulaatio on järjestelmällisestä mielenhallinnasta eli propagandasta? Missä kulkee elokuvallisen manipulaation raja ja milloin se luisuu propagandan puolelle?

Tässä opinnäytetyössäni tutkin poliittisten propagandaelokuvien keinoja ja taiteellisia valintoja, joilla voidaan vaikuttaa ihmismieleen ja suureen väkijoukkoon. Tarkastelen niitä keinoja analysoimalla historian tunnetuimpia propagandaelokuvia ja tutkin sitä, miten propagandaelokuvia on valjastettu propagandistien työkaluksi. Tavoitteeni on löytää mahdollisia samankaltaisuuksia ja erilaisuuksia

tunnetuimpien propagandaelokuvien sekä niiden valintojen välillä, joita teemme 2000-luvun elokuvantekijöinä.

Päätin tarttua tähän tutkimuskysymykseen propagandaelokuvien vaikutusmekanismeista puhtaasta uteliaisuudesta ja kiinnostuksesta historiaan sekä psykologiaan. Opinnäytetyöni näkökulma perustuu keräämääni tutkimusmateriaaliin, jonka olen rajannut ensimmäisen ja toisen maailmansodan ajanjaksoihin. Tämän opinnäytteen kirjoittaminen on yhtäältä tutkimusmatka itselleni aiheen pariin ja toisaalta sisältää omaa pohdintaani aiheen tiimoilta.

Aluksi avaan propagandaa käsitteenä ja kerron lyhyesti poliittisen propagandan historiasta. Käyn läpi erilaisia keinoja, joilla propagandaa on levitetty sekä propagandistiselle sanomalle tyypillisiä vaikutusmekanismeja. Nämä ovat samoja mekanismeja, joita analysoimani propagandaelokuvat pitävät sisällään. Pyrin analysoimaan elokuvia mahdollisimman laajasta näkökulmasta: elokuvaleikkauksen lisäksi tutkin elokuvia jokaisen taiteellisesti vastaavan näkökulmasta ja heijastan havaintojani aiemmin opittuun tietoon, kirjalliseen tutkimusmateriaaliin sekä omiin kokemuksiini elokuvaleikkaajana. Lopuksi pohdin analysoimistani elokuvista saamiani tuloksia sekä niitä manipulaatioon liittyviä vaaroja, joihin elokuvaleikkaajana voin vaikuttaa.

Elokvien osalta tutkimusaineistoni muodostavat neuvostoliittolaisen Sergei Eisenstein *Panssarilaiva Potemkin* (1925), saksalaisen Leni Riefenstahlin elokuva *Tahdon Riemuvoitto* (1935) ja amerikkalaisen Charles Chaplinin satiiri *Diktaattori* (1940). Lisäksi käytän tutkimusmateriaalina propagandaa välineenä käsitteleviä artikkeleita, Joonas Pörstin teosta *Propagandan Lumo: Sata vuotta mielen hallintaa* (2017) ja Richard Taylorin teosta *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* (1979). Tässä opinnäytteessä Pörstin ja Taylorin kirjat toimivat pääasiallisina kirjallisina lähteinä taustoittamassa poliittista propagandaa ja sen historiaa.

## 2. MITÄ ON PROPAGANDA?

Propagandan juuret löytyvät Roomasta vuodelta 1622, jolloin paavi Gregorius XV perusti järjestön nimeltä *Sacra Congregatio de Propaganda Fide*. Järjestön tehtävänä oli katolisen uskon levittäminen ja kansan opin vahvistaminen ympäri maailmaa. (Pörsti 2017, 7.) Sana propaganda herättää monessa ensimmäiseksi todella negatiivisia tunteita, koska se yhdistyy helposti valheelliseen tietoon tai totalitaariin diktatuurivaltioihin kuten natsi-Saksaan tai fasismin ajan Italiaan. Alun perin propaganda tarkoitti kuitenkin opin levittämistä, mikä kuulostaa hyväksyttävämmältä eikä tunnu kovin uhkaavalta.

Pörsti (2017, 11, 122) määrittelee propagandan toiminnaksi, jonka taustalla on tietyn aatteen tai mielipiteen järjestelmällinen levittäminen, jonka vaikutus halutaan kohdistaa suureen ihmisjoukkoon. Propagandalla pyritään manipuloimaan muiden mielipiteitä ja asenteita sekä saamaan kohdeyleisö palvelemaan propagandistin omaa päämäärää ja toimimaan hänen toiveidensa mukaisesti.

”Propagandan pyrkimys on hämärtää esimerkiksi viestin alkuperää, viestijän todellista tarkoitusta tai kykyämme punnita rationaalisesti tosiasioita ja avoinna olevia vaihtoehtoja”, sanoo Pörsti (2017,123).

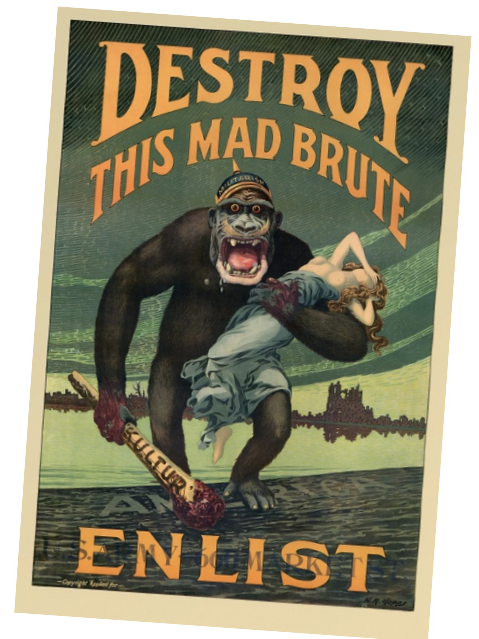
Richard Taylorin ajatukset propagandan määritelmästä eivät eroa paljon Pörstin näkemyksistä. Pörstin tavoin Taylor näkee, että toiminnan ja propagandistin tavoitteiden välillä täytyy olla yhteys toisiinsa, jotta levitettyä viestiä voidaan kutsua propagandaksi. Taylor myös korostaa, että propagandan levittäminen ei voi olla vahinko tai tahatonta. Propagandan pyrkimys on yhdenmukaistaa ihmisten asenteita ja uskomuksia, joko alitajuntaisesti tai selvän systemaattisesti. (Taylor 1979, 20.)

Joonas Pörsti (2017, 8) kirjoittaa, miten vuosisatojen ajan propagandaa on johdettu ylhäältä alaspäin. Uudet hallitsijat ovat ottaneet mallia edeltäjistään ja soveltaneet propagandan mekanismeja oman aikansa suomiin välineisiin. Myös tunnetut poliittiset johtajat Lenin ja Hitler ottivat oppia edeltäjiensä mekanismeista. He sovelsivat ne teknologian nopeaan kehitykseen, joka mahdollisti viestin levittämisen aina vain suuremmalle väkijoukolle. Ensin hyödynnettiin kirjallista perintöä kuten pamfletteja, julisteita, kirjallisuutta ja postikortteja, mutta pian maailma tunnisti elokuvien suomat mahdollisuudet propagandakoneiston polttoaineena. Näin elokuvat saivat roolinsa propagandistien oppien levittämisessä.

## 2.1 Stereotyyppit ja viholliskuvan ruokkiminen

Jokainen taitava propagandisti ymmärtää, että kansaa ei lumota faktoilla, vaan vetoamalla heidän tunteisiinsa: lietsomalla vihaa ja pelkoa vihollista vastaan, sekä takomalla uskoa omaan kansaan, sen sankaruuteen sekä tulevaan ylivoimaiseen voittoon. Tämän takia propaganda tukeutuu vahvasti stereotyyppioihin, jotka ovat päämme sisällä rakentamiamme malleja erilaisista ihmisryhmistä ja maailmasta. Muuten ne olisivat liian monimutkaisia ymmärtää. Stereotyyppit perustuvat oletuksiin ja ympärillämme tehtyihin yleistyksiin, eivätkä ne täten anna oikeaa kuvaa asioiden todellisesta luonteesta. (Pörsti 2017, 128.)

Propagandistit vahvistavat brutaalia ja julmaa mielikuvaa vihollisesta sekä ruokkimalla stereotyyppioita että kertomalla hirveitä tarinoita toimista, joita vihollinen on toteuttanut. Esimerkkinä tällaisesta toiminnasta on vuonna 1915 Yhdysvalloissa kirjoitettu raportti, jonka mukaan: ”- - saksalaiset olivat raiskanneet naisia keskellä toria ja silponeet heidän rintojaan, keihästäneet vauvoja pistimillä ja leikanneet näiltä päitä tai pakottaneet vanhemmat katsomaan, kun heidän lapsiltaan leikattiin kädet ja korvat.” Tämän kertomuksen levityksen ja paisuttelun seurauksena Yhdysvalloissa onnistuttiin herättämään suurta saksalaisvastaisuutta. (Pörsti 2017, 17.)



**Kuva 1.** Amerikkalainen propagandajuliste vuodelta 1917, joka esittää saksalaiset sotilaat jättimäisinä gorilloina. (Hopps, H.R. 1917.)

## 2.2 Sankarimyytit

Elokuvissa katsojan halutaan samaistuvan päähenkilöön, joka monesti taistelee hyvän puolesta pahaan vastaan. Katsoja kulkee päähenkilön mukana läpi elokuvan ja kannustaa tätä vastoinkäymisissä sekä eläytyy tämän tunteisiin. Niin myös sotapropagandassa kansalle tarjottiin sekä fiktiivisiä että oikeita sankarihahmoja, joihin he voivat samaistua tai joita palvoa.

Sankarihahmot olivat yleensä romantisoituja patriotismin ja uhrimielisyyden esikuvia: henkilöitä, jotka olivat valmiita kuolemaan maansa puolesta. Tällainen kuva oli valmis muotti, johon kansalaisten sopi mahduttaa itsensä ollakseen kunniallisia. (Pörsti 2017, 79.) Hyvä esimerkki fiktiivisestä sankaruuden



**Kuva 2.** Amerikkalainen propagandajuliste vuodelta 1917, joka lietsoo kansan taistelutahtoa. (Flagg, J. M. 1917.)

### 2.3 Sanan voima

Kansanjoukon mielten yhdenmukaistaminen tapahtui järjestelmällisen toiston avulla. Totalitarismin vallitessa ja tilanteessa, jossa yksi ryhmittymä kontrolloi jokaista tiedotusvälinettä, aatteita ja iskulauseita voidaan toistaa herkeämättä jokaisen viestimen kautta ja ujuttaa kansan jokaiselle elämän alueelle. (Pörsti 2017, 60.) Propagandistisen sanoman voimaa lisää se, että propagandistit muokkaavat viestin sanoman kohdeyleisöä miettien. He ottavat selvää kohdeyleisön taustasta, kuten asenteista, käsityksistä ja ennakkoluuloista ja pyrkivät näiden tietojen pohjalta lietsomaan kuulijoita vetoamalla heidän tunteisiinsa. (Pörsti 2017, 29.)

Äärimmäinen esimerkki sanan voiman käytöstä löytyy natsi-Saksasta. Saksan kansallissosialistinen työväenpuolue kontrolloi kaikkea informaatiota sekä viestintää. Puolue pystyi "toittamaan"

mallista löytyy analysoimastani elokuvasta *Panssarilaiva Potemkin* (1925), jota käsittelem tässä opinnäytteessä luvussa 4. Sankarihahmoiksi valjastettiin myös oikeita ihmisiä, kuten poliittisia johtajia tai maansa puolesta kaatuneita sotilaita. Koska nämä sankarihahmot olivat oikeita eivätkä pelkkää fiktiota, heidän ylistykseensä kuului usein fanaattisia, rationaalisen ajattelun syrjäyttäviä piirteitä. Sankarihahmoja tarjoamalla pyrittiin saamaan kansa suoraviivaiseen toimintaan propagandistien etujen puolesta. Lisäksi sillä kannustettiin sisäistämään propagandistien toimesta hyväksytyjä sankaruuden luonteenpiirteitä. Sankarihahmojen ja -myyttien vaaliminen ylläpiti kansan taistelutahtoa, ja kertomukset vetosivat tunteisiin paremmin kuin poliittisten johtajien puheet (Pörsti 2017, 119.)

propagandistista sanomaa kaikkialla ja jatkuvasti. Asioiden loputon toistaminen alkaa murentaa ihmisten kykyä kyseenalaistaa sanoman totuutta ja lopulta sanoma ottaa ihmisestä vallan. (Pörsti 2017, 118.) Tätä "päättä huimaavaa" sanan voiman vaikutusta kansan mielen muokkaukseen voi nähdä elokuvassa *Tahdon Riemuvoitto* (1935), jota käsittelem tässä opinnäytteessä luvussa 5.

Pörsti (2017, 59-61) kuvaa sensuurin ja kansan mielten yhdenmukaistamisen etenemistä niinkin pitkälle, että Saksan kieli köyhtyi. Ihmisten sanavarasto muuttui rajalliseksi ja asiat toistivat samaa kaavaa juutalaisten solvaamisesta Saksan ylivoimaisuuteen ja suuren johtajan voittamattomuuteen.

*”Sensuuri voi olla yksi propagandan muoto. Jos jollekin asialle ei ole sanoja, sitä on vaikea edes ajatella.”* (Pörsti 2017, 151)

*”Kieli voi sanella tunteemme ja ottaa koko sisäisen olemuksemme hallintaansa, jos kyselemättä ja tiedostamatta antaudumme sen valtaan.”* (Pörsti 2017, 60)

### 3. PROPAGANDA ELOKUVASSA

Kirjallinen perintö, kuten tekstit, julisteet ja postikortit olivat tehokkaita viestinnän välineitä propagandan levityksessä. Julisteet ja postikortit kuvasivat usein pilapiirroksia vihollisesta ja tekstit rumuttivat vihaa ja pelkoa lietsovaa sanomaa. Tekniikan kehittyminen toi mukanaan uusia viestinnän välineitä, kuten radion ja liikkuvan kuvan. Ne mahdollistivat propagandan levityksen vieläkin suuremmalle yleisölle. Aiemmin kirjallinen propaganda tavoitti vain luokkajärjestelmän ylimpään kastiin kuuluvan kansan eli ihmiset, jotka hallitsivat lukemisen jalon taidon. Näin ollen elokuva tarjosi propagandisteille välineen tavoittaa myös kaikki lukutaidottomat: elokuva ei vaatinut heiltä muuta kuin kyvyn nähdä ja kuulla. (Pörsti 2017, 68-71.) Myös silkka uteliaisuus teknologian kehitystä kohtaan veti puoleensa pahaa aavistamattomia ihmisiä, jotka tietämättään kävelivät suoraan propagandistisen sanoman ääreen.

Hyvä elokuva tavoittaa katsojan tunteet ja ajatukset, ja auttaa katsojaa jättämään todellisuuden hetkeksi taakseen. Hyvä propagandaelokuva tekee saman, mutta päämotiivina on yhdentää ihmisten mieliä ja saada heidät toimimaan propagandistin haluamalla tavalla. Koska elokuvat tarjoavat elämyksiä ja tunteiden vuoristoradan, ovat elokuvat loistava viestinnän väline propagandalle. Tarkoituksena on vaikuttaa katsojan tunteisiin eikä järkeen.

Elokuvat kertovat tarinoita. Tarinat puolestaan auttavat ihmisiä käsittelemään tilanteita ja tunteita ilman, että niitä tarvitsee itse oikeasti kokea. Katsojina koemme tilanteet elokuvassa esiintyvien henkilöiden kautta. Propagandaelokuvissa aatteellinen sanoma voidaan pukea narratiiviseen muotoon, joka ei vaadi katsojalta suurta ponnistelua. Elokuvan voi ottaa vastaan viihteenä ja sanoma muotoillaan kansalle niin yksinkertaiseksi, että kaikki ymmärtävät sen samalla tavalla. Kun propagandaelokuva käsittelee ajankohtaisia kriisejä, katsoja voi löytää tarinoista samaistumispintaa ja alkaa etsiä selityksiä omaan vaikeaan tilanteeseensa. Kriisien aikaan ihmiset ovat alttiita hyväksymään minkä tahansa totuuden ja siksi tarinat palvelevat propagandaa tehokkaasti. (Pörsti 2017, 10, 162.)

Kuvilla on aivan oma voimansa verrattuna luettuun tai puhuttuun tekstiin. Elokuvissa kuvat ovat heijastumia todellisuudesta, vaikka oikeasti hyvin kontrolloituja sellaisia. Katsoja näkee vain sen, minkä elokuvantekijä haluaa katsojan näkevän. Jos elokuva kuitenkin nojaa todellisiin tapahtumiin tai sisältää edes hitusen totuutta, se saa elokuvan vaikuttamaan luotettavalta ja tehostaa propagandan vaikutusta (Sennett 2014, 48.)

Yksi kuva, kuten valokuva tai juliste, voi jo itsessään olla tehokas. Kun taas kaksi kuvaa leikataan peräkkäin, alkaa mieleemme rakentaa kuvien välille tarkoituksia ja selityksiä. Vuonna 1921 venäläinen Lev Kulešhov teki kokeen, jossa hän käytti kuvaa miehen kasvoista, leikaten sen kuvapariksi kolmen muun kuvan kanssa. Kun kuvaa miehen kasvoista leikattiin keittolautasen kanssa, koeyleisö koki miehen olevan nälkäinen. Toisena kuvaparina oli sama kuva miehen kasvoista ja ruumisarkussa makaavasta lapsesta. Se taas loi yleisölle kokemuksen surusta. Kolmantena kuvaparina Kulešhov liitti yhteen kuvan miehen kasvoista ja kuvan nuoresta naisesta makaamassa divaanisohvalla. Tämä taas nostatti koeyleisössä ajatuksen seksuaalisesta himosta. Kyseistä ilmiötä, jossa kahden kuvan yhteentörmäys muodostaa ”kolmannen kuvan” kutsutaan Kulešhovin efektiksi. (Hellerman, 2019.) Kulešhovin koe osoittaa kuvien voiman ja näin ollen myös elokuvien mahdin ihmisten tunteisiin vaikuttajina.

Elokuva on luonteeltaan mediaa, joka voidaan kohdistaa rajattomalle määrälle ihmisiä, mutta joka myös koetaan ryhmänä. Elokuvasalissa katsoja on muiden ihmisten ympäröimä ja täten omien tunteiden lisäksi koko ajan tietoinen muiden elokuvateatterissa istuvien reaktioista. Richard Taylor (1979, 30) vertaa tällaista muiden ihmisten reaktioihin yhtymistä samankaltaiseksi käyttäytymiseksi kuin mitä voi havaita jalkapallo-ottelun katsomossa. Kun osa tai vain yksikin yleisöstä innostuu, on suuri todennäköisyys, että muut katsojat yhtyvät tähän tunnereaktioon. Kyseinen yhdessä kokemisen ilmiö on osana myös propagandaelokuvien vaikuttamisen voimaa.

Ennen elokuvaäänien kehitystä elokuvat olivat mykkiä ja ainoa äänellinen elementti oli elokuvan läpi kulkeva musiikkiraita tai elokuvateatterissa kuvan päälle soittava oikea orkesteri.

Elokuvien mykän luonteen ansiosta elokuvien kerronta nojasi kuvallisen toiminnan kautta tapahtuvaan kerrontaan. Koska kieli ei asettanut rajoja sille, kuka pystyi ymmärtämään elokuvan, olivat mykkäelokuvat universaaleja. Niitä oli mahdollista levittää eri puolille maailmaa kielimuureista välittämättä. (Taylor 1979, 29.)

#### 4. SERGEI EISENSTEIN: PANSSARILAIVA POTECHKIN (1925)



Kuva 3. Elokuvan *Panssarilaiva Potemkin* (1925) juliste. (Lessing, E. 1925.)

*”Kaikista taiteen lajeista elokuva on meille kaikista tärkein”*

- Vladimir Lenin (Taylor 1979, 29)

Elokvateollisuus kukoisti Neuvostoliitossa 1920-luvulla, kun bolševikit olivat kaapanneet vallan Venäjällä vuonna 1917. He alkoivat vakiinnuttamaan omaa valta-asemaansa neuvosto-Venäjällä ja ottivat elokuvat yhdeksi aseekseen. Bolševikkipuolueen johtaja Vladimir Lenin oli tunnistanut elokuvan tarjoamat mahdollisuudet lietsoa kansaa uusiin vallankumouksiin ja vakiinnuttaa omaa asemaansa ympäri Neuvostoliittoa. Siksi hän päätti laittaa valtion vähät varat elokuvateollisuuteen (Pörsti 2017, 69).

Lenin tilasi nuorelta elokuvantekijä Sergei Eisensteinilta vuoden 1905 vallankumouksen tapahtumiin pohjautuvan elokuvan, joka valmistui 1925. Elokuvan nimi oli *Panssarilaiva Potemkin* ja tänä päivänä teos tunnetaan yhtenä elokuvahistorian merkittävimmistä elokuvista. (O’Hehir 2011.) Elokuvillaan

Eisenstein on ollut yksi suurimmista vaikuttajista ja teoreetikoista elokuvahistoriassa ja näyttänyt suuntaa sille elokuvan muodolle, jonka tunnemme tänä päivänä. Elokuva *Panssarilaiva Potemkin* on täysin omistettu palvelemaan propagandistien tarkoituksia lietsoa kansaa vallankumoukseen, mutta sen taidokkaan elokuvallisen muodon ja nerokkaan kuvakerronnan ansiosta sanoma osattiin pukea taiteen nimiin.

Elokevassa *Panssarilaiva Potemkin* Eisenstein käyttää rohkeasti eri kuvakokoja ja suuntia, ja leikkaa napakasti kuvasta toiseen kehittämänsä montaasiteorian mukaisesti. Montaasi koostuu kuvista, joilla ei ole liikkeellisen jatkuvuuden kannalta suoraa linkkiä toisiinsa. Peräkkäin leikattuna nämä irralliset kuvat sen sijaan luovat kerronnallisen kokonaisuuden. Eisenstein jakoi montaasiteorian viiteen alakategoriaan: metriseen, rytmiseen, tonaaliseen, yläsävelmontaasiin ja intellektuaaliseen montaasiin. Näitä hyödyntäen hän pyrki yhdistämään kuvia ja kertomaan tarinaa niiden välisten konfliktien kautta. (Heckmann 2020.)

Kuvakokojen ja suuntien vaihtelu antaa elokuvan tapahtumiin sujuvuutta, ryhtiä ja kasvattaa kohtausten jännitettä. Laajat kuvat antavat katsojalle ymmärryksen ympäristöstä ja liikkeestä tilassa. Elokuva hyödyntää myös laajakuvia tilanteissa, joissa halutaan korostaa väenpaljouutta, kuten jaksossa, jossa Grigory Vakulinchuk on kuollut ja kansa tulee jättämään hyvästit sankarilleen. Lisäksi elokuva käyttää paljon lähikuvia ohjatakseen katsojan katsetta huomionarvoisiin yksityiskohtiin, kuten mädässä lihassa luikerteleviin matoihin tai miehistön tiskatessa lautasessa lukevaan tekstiin ”Anna meille meidän jokapäiväinen leipämme.”



**Kuva 4.** ”Anna meille meidän jokapäiväinen leipämme.”  
(Goskino. 1925.)

Eisenstein hyödyntää lähikuvia elokuvan henkilöiden reaktioista ja leikkaa näitä ristiin reaktion kohteen kanssa. Ihmisten reaktioiden näyttö on hyvin tehokas keino vaikuttaa katsojien tunteisiin, koska ne ovat myös lukuohjeita, joiden mukaan katsoja voi virittäytyä oikeaan tunnetilaan. Reaktiolähikuvia on käytetty hyvin tehokkaasti Odessan portailta tapahtuvassa kohtauksessa, jossa kasvoton armeija väkivaltaisesti ampuu kohti siviilejä. Eisenstein leikkaa ristiin portaita alas vyöryvää

armeijaa kauhun ja kivun täyttämien kasvojen kanssa, ja onnistuu näin kasvattamaan katsojien tunnelatausta.



**Kuva 5-7.** Odessan porraskohtauksen reaktiolähikuvia. (Goskino. 1925.)

Mykkäelokuvien tapaan *Panssarilaiva Potemkinin* ainoa äänellistä kerrontaa tukeva elementti on elokuvan läpi kulkeva sävellys. Musiikin tehtävä on vahvistaa kohtausten tunnelmaa ja korostaa niiden sisältöä, kuten Odessa-portaiden kaaosta tai eteeristä aamua auringon noustessa. Musiikin ansiosta portailla tapahtuvat kauhut ovat vieläkin kaoottisempia ja rauhallinen aamu vieläkin rauhallisempi. (Yari 2014.) *Panssarilaiva Potemkinin* musiikki auttaa pääsemään haluttuun tunnetilaan ja neuvoo katsojaa asettumaan elokuvantekijöiden tarjoamaan perspektiiviin.

Elokvassa musiikki onnistuu myös korostamaan hahmojen luonteenpiirteitä. Kun kankaalla näkyy laivan miehistöä, musiikki on hilpeää ja kepeää, kun taas laivan johtajien auktoriteettia kuvaava musiikki on jylhää ja pelottavan mahtipontista. Eisenstein on hyödyntänyt musiikillisia elementtejä ääniefektien tavoin: korostamaan toiminnan yksityiskohtia sekä ohjaamaan katsojan huomiota. Jokaisella iskulla, jonka laivan kokki lyö kirveellä raakaan lihaan, kuuluu musiikissa kumea rumpujen lyönti. Tai kun armeija ampuu kohti siviilejä, kiväärien laukaisuja edustavat terävät symbaalin tuottamat äänet.

*Panssarilaiva Potemkinin* mykkää kerrontaa tukevat kuvatun materiaalin väleihin leikatut tekstiplanssit, joiden tehtävä on korvata puhutut vuorosanat. *Panssarilaiva Potemkin* hyödyntää tekstiplansseja viestimällä niiden kautta propagandistisia iskulauseita alempiluokkaisten yhdentymisestä ja vallankumoukseen noususta: ”Miksi odottaa? Koko Venäjä on noussut! Olemmeko me viimeisiä?” tai ”Yksin sydämin he päättivät kohdata laivueen”, planssit julistavat ja kehottavat kansaa yhdentymään. Lisäksi elokuvan hahmot puhuttelevat toisiaan ”veljinä”, joka sanana edustaa vahvaa yhteisöllisyyttä ja sidettä. Iskulauseiden toiston avulla sanoma yhteisöllisyydestä iskostuu katsojien mieliin tehokkaasti yhdessä kankaalla tapahtuvan toiminnan kanssa. Propagandan sanoma,

viihde ja taide sekoittuvat keskenään ja takovat uskoa mahdollisuuksiin, joihin pystytään vain kun kansa taistelee yhdessä.

Tarinan sankarihahmo on Grigory Vakulinchuk, joka johtaa Potemkinin laivan miehistön vallankumoukseen, mutta marttyyrin lailla kaatuu taistelussa vapauden puolesta. Elokuva näyttää kuinka Vakulinchukin kuolema lietsoo vallankumousta mereltä maihin. Lopulta vihollinen antautuu Potemkinin miehistölle ilman yhdenkään kanuunan kuulun laukaisemista. Hyvä ja paha on kuvattu propagandalle ominaisesti todella mustavalkoisesti ja katsojan on helppo valita kenen puolelle asettua. Hyvyydelle on annettu kasvot, jotka kuuluvat Grigory Vakulinchukille. Hän toimii esikuvana elokuvan yleisölle. Hyvyys kulkee elokuvassa myös suurena massana. Päätä huimaava viattomien ihmismassa tulee katsomaan kuollutta sankaria ja kuva täyttyy yli kahdentuhannen avustajan joukosta. (Pörsti 2017, 69.) Tuntuu kuin elokuvan tekijät ovat halunneet näyttää tämän paljouden kertoakseen katsojille, kuinka he eivät ole yksin ja kuinka suurella massalla ja yhteistyöllä kansa voi nujertaa vääryyden ja ryhtyä yhdessä kapinaan. ”Elokuvien propaganda viitoitti tietä sosialistiselle realismille. Todellisia tapahtumia muunneltiin, romantisoitiin ja suurenneltiin. Työläisten ja merimiesten uhrimieli ja sankaruus olivat yhtä ehdottomia kuin tsaarin sotilaiden julmuus”, kirjoittaa Pörsti (2017, 69).

Elokuvan pyrkimys oli saada katsojat mukaan kannattamaan Leniniä ja palvelemaan kommunistipuolueen etuja. Elokuvan vahvimmat elementit ovat sen kuvallinen oivaltavuus, rytmillisuus ja viihteellinen arvo katsojalle, koska elokuvaan on helppo eläytyä sen kerronnan ansiosta.

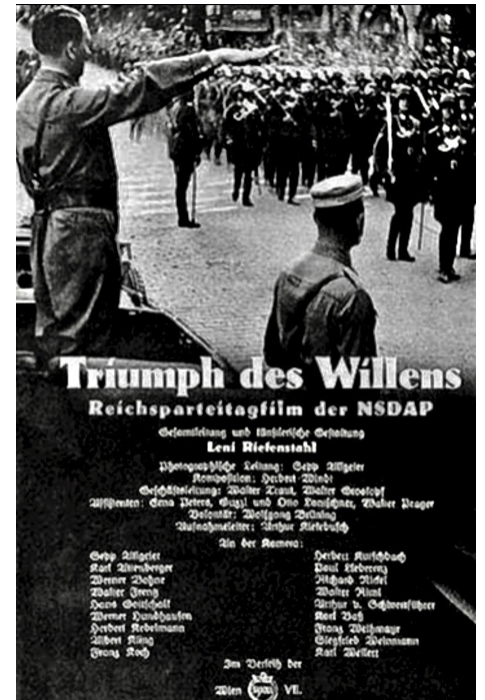


**Kuva 8-9.** Ihmismassat liikkeellä elokuvassa *Panssarilaiva Potemkin* (1925.) (Goskino. 1925.)

## 5. LENI RIEFENSTAHL:

### TAHDON RIEMUVOITTO (1935)

*Tahdon riemuvoitto* on dokumentaarinen tallenne syksyltä 1934 Nürnbergissä järjestetystä mahtipontisesta natsien kuudennesta puoluekokouksesta. (Sennett 2014, 49). Elokuva on melkein kahden tunnin pituinen ylistyslaulu Saksan kolmannelle valtakunnalle, natsismille, armeijan voittamattomuudelle ja lojaaliudelle. Elokuvan kuvitus vaihtelee jaksoittain fanaattisten ihmismassojen, suuren armeijan ja natsipuolueen jäsenten pitämien ylistyspuheiden välillä. Draamallisesti elokuva ei tarjoa mielenkiintoista katsomiskokemusta, mutta on onnistunut kokoamaan natsismin aatteen ja syvimmän olemuksen toistuvan kuvamateriaalin avulla.



**Kuva 10.** Elokuvan *Tahdon Riemuvoitto* (1935) juliste.

Elokuvan ensimmäinen jakso kiteyttää hyvin koko elokuvan seuraavat puolitoista tuntia ja esittelee kaikki elokuvan käsittelemät teemat. Elokuva alkaa montaailla, jossa liidämme pilvien yläpuolella Adolf Hitlerin mukana. Hän laskeutuu lentokoneen siivin jumalaisena hahmona taivaalta alas kuolevaisten joukkoon. Loputtomalta tuntuva määrä ihmisiä on kerääntynyt vastaanottamaan yliveraista johtajaansa. Kaikkialle minne vain katsojan katse osuu, näkyy valtava joukko hymyileviä ihmisiä ja uteliaita silmäpareja, jotka tervehtivät käsi viistoon ojentuen ja huutaen ”Heil Hitler!” Katsojalle näytetään, kuinka Hitleriä on vastaanottamassa koko kansa sukupuolesta, sosiaalisesta arvosta ja iästä piittaamatta. Kansan näyttää hyvinvoivalta ja katsoja näkee miten kaikki ovat onnellisia uudesta elämästä ja valtiosta, jonka Hitler on heille rakentanut.



11.



12.



13.

**Kuvat 11-13.** Saksan kansa tervehtii Hitleriä. (Leni-Riefenstahl-Produktion. 1935.)

Hitlerin matka käy läpi Nürnbergin kaupungin ja hänen kuvaansa leikataan ristiin kaupungin arkkitehtuurin kanssa. Rakennukset ovat ylväitä ja jokaista koristavat hakaristisymbolilla varustetut liput. Kuvien ristiin leikkaus Hitlerin ja kaupunkikuvien välillä vahvistaa ajatusta uudesti syntyneestä maailmasta, jonka juuri Hitler on rakentanut. Sotilaallinen voima marssii täydellisessä muodostelmassa ja laaja ilmakehä korostaa sen suuruutta. Katsojan mieleen istutetaan välittömästi ajatus armeijan vankkuudesta, kaatumattomuudesta ja voittamattomuudesta. Hitler oli pelastanut Saksan ensimmäisen maailmansodan tuomista talouskriiseistä, ja nyt elokuva esittelee kolmatta valtakuntaa täydessä upeudessaan.

*Tahdon Riemuvoitto* on onnistunut ylläpitämään jatkuvaa juhlan tunnetta käyttämällä musiikkia. Fanfaarit soivat kaikkialla minne Hitler meneekin ja juhلامarssi säestää kuvituksen fanaattista sisältöä. Musiikin puuttuminen taas merkitsee ne hetket, jolloin tilanne halutaan rauhoittaa ja katsojan täytyy hiljentyä seremonian kaltaisiin menoihin, joissa puolueen jäsenet puhuttelevat kansaa.

1930-luvun elokuvaäänenumuroksen ansiosta *Tahdon Riemunvoittoon* on voitu sisällyttää puoluekokouksessa pidetyt puheet. Jokainen puhe kietoutuu saman sanoman ympärille. Se on sanoma Hitlerin yliveraisuudesta ja kansan uskollisuudesta johtajaa kohtaan, Saksan suuruudesta, kansan yhtenäisyydestä ja natsien vallasta, joka tulee kestäväksi tuhat vuotta. Jokaisen puheen ilmaisu on todella voimakasta ja ylitsevuotavaa, mikä kasvattaa niiden tunnelatausta. Puheet lumoavat kuulijansa ja puheiden sanoma hyväksytään yksimielisesti. Puheiden käyttäminen elokuvassa rytmittää pitkiä montaa-sejia ja tarjoaa katsojan huomiolle vaihtelua. Se vaatii kuuntelemaan, vaikkakin puheet toistavat samaa värssyä kuin kuvat, mutta sanallisessa muodossa. Lisäksi puheiden käyttäminen mahdollistaa sanoman levityksen elokuvan muodossa vieläkin laajemmalle yleisölle kuin mitä kokoussaliin mahtui.

*Tahdon Riemunvoiton* suurin sankari on Adolf Hitler. Hitleriä ei kuvata sympaattisena hahmona, jota katsoja kannustaa läpi elokuvan taistelussa pahaa vastaan. Sen sijaan Hitler kuvataan jumalaisena figuurina, joka on aina muita ylempänä ja jolle kuuluu omistaa koko elämänsä. Konkreettisesti Hitler asetetaan muita ylempään. Ensimmäisessä jaksossa Hitler ensin liittää taivaan halki, seisoo matkan auton kyydissä ja lopuksi kipuaa hotellinsa huipulle ja tervehtii sieltä alamaisiaan. Tehokeinona Hitlerin jumalafiguurin ylläpitämiseksi elokuva hyödyntää kuvia, joissa hän on yksin ja häntä leikataan ristiin kuvan kanssa ihmismassoista. Tämä leikkaus luo voimakkaan kontrastin yksilön ja massan välille ja erottaa Hitlerin kaikesta muusta.



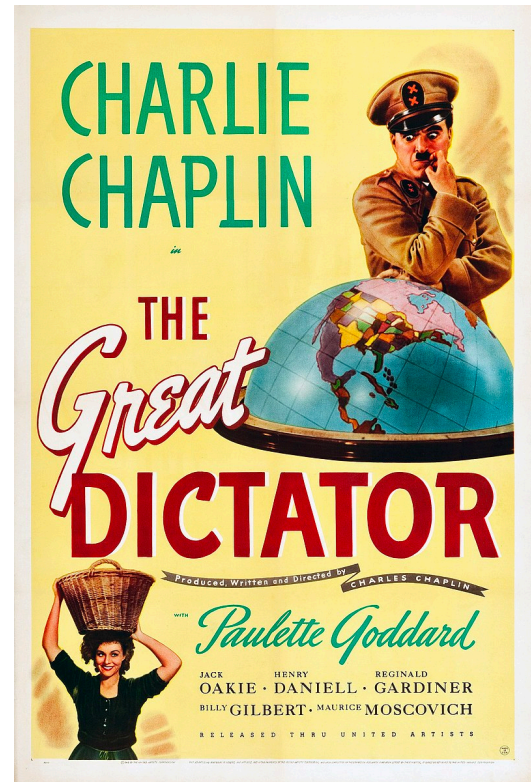
**Kuva 14-15.** Kontrasti Hitlerin ja ihmismassan välillä. (Riefenstahl-Produktion. 1935)

Elokuva pyrkii tuomaan kansaa yhteen ja saamaan katsojat tuntemaan ylpeyttä siitä, että he ovat saksalaisia. Elokuva sisältää hilpeän montaaajakson armeijan leiriltä. Se kertoo sotilaiden yhteistyöstä, veljeydestä ja yhteisöllisyydestä. Nuoret sotilaat pitävät toisistaan huolta: he kampaavat toistensa hiuksia ja pesevät toistensa selät, tekevät päivän työn yhdessä ja muistavat pitää myös hauskaa. Toisessa elokuvan kohtauksessa Hitler menee tervehtimään 52 000:n työläisen joukkoa, joka on asettunut täydelliseen armeijan rivejä muistuttavaan muodostelmaan. ”Toveri, mistä sinä tulet?”, työläiset kysyvät toisiltaan ja huutelevat vastaukseksi kotiseutujensa nimiä, joista ovat tulleet Hitlerin palvelukseen. Jakso korostaa tehokkaasti elokuvan läpi kantavaa teemaa yhtenäisyydestä ja uskollisuudesta: sitä kuinka kaikki kokoontuvat yhteen Hitlerin ja paremman Saksan vuoksi.

Elokuvan dokumentaarisen luonteen ansiosta katsojan on helppo uskoa *Tahdon Riemuvoiton* tapahtumien aitouteen. Sennett (2014, 49) kuitenkin muistuttaa artikkelissaan *Triumph of the Will: as a Case Study* elokuvien manipuloivasta luonteesta ja siitä, kuinka elokuvantekijällä on kaikki valta ohjata katsojan huomio haluamiinsa asioihin. ”Vaikka sisältö olisikin todellista, kuva on rakennettua ja kenties todellisuuden väärentymää”, Sennett (2014, 49) sanoo. Koska pyyntö elokuvan tekemisestä tuli puolueen johdolta itseltään, Riefenstahl sai valtavan määrän välineitä elokuvan toteuttamiseen. Elokuvaa varten rakennutettiin torneja ja siltoja, kohtaukset harjoiteltiin ennen kuvausta ja osa kohtauksista kuvattiin jälkeinpäin kokonaan uudelleen. (Sennett 2014, 50). Ilo ja loputon juhla on tarkasti muotoiltu jo kuvatessa ja se mitä katsoja näkee valkokankaalla, on suurelta osin lavastettua.

## 6. CHARLIE CHAPLIN: DIKTAATTORI (1940)

Elokuvan idea syntyi, kun englantilainen tuottaja Alexander Korda pisti merkille Hitlerin ja Chaplinin kulkurihahmon viiksien samankaltaisuuden. Vuonna 1937 Korda esitteli Chaplinille idean elokuvasta, jossa Chaplinin kulkuri ja Hitler sekoitettaisiin toisiinsa ulkonäkönsä vuoksi, ja että Chaplinin kuuluisi näyttellä molemmat osat. (Short K.R.M 1983, 152.) Tämän idean pohjalta lähdettiin tekemään elokuvaa *Diktaattori*. Nykyään se tunnetaan propagandaelokuvana, joka taistelee diktatuuria vastaan kommentoimalla aikansa poliittista tilannetta huumori vahvimpana aseenaan. Elokuva tekee parodiaa Yhdysvaltojen vihollisesta Saksasta ja esittää vaikeat asiat huumorin valossa. Se tekee sanomasta katsojalle helpompaa vastaanottaa. Elokuvassa käytetyt keinot ja valinnat tukevat elokuvan komediaa, joka puolestaan tukee sanoman syöttöä antamalla sille uuden viihteellisen arvon.



**Kuva 16.** Elokuvan *Diktaattori* (1940) juliste. (Charles Chaplin Productions. 1940.)

Chaplin näyttelee elokuvan kahta pääroolia: juutalaista parturia ja diktaattori Adenoid Hynkeliä. Vaikka Hynkelin hahmolle on käsikirjoitettu paljon vuorosanoja verrattuna juutalaiseen parturiin, molemmat hahmot sisäistävät Chaplinille ominaisen tavan liikkua ja kertoa komediaa mimiikan kautta. Siksi *Diktaattori* suosii paljon laajaa kuvaa, josta ei leikata pois. Näin katsoja näkee koko ajan tilanteen ja liikkeen oikeassa ajassa, kuin teatterin näyttämöllä. Rytmii ja komiikka kerrotaan toiminnan kautta, ei leikkauksilla.

Tomainin maa on fiktiivinen valtio, mutta katsojalle tehdään selväksi, että kyseessä on viittaus natsi-Saksaan. *Diktaattori* sisältää kaikki natsi-Saksan elementit ja tavat, mutta ne on ”maalattu” kevyesti joksikin toiseksi. Tällainen tehokeino lisää myös elokuvan komiikkaa, kun parodian kohde voidaan yhdistää johonkin todelliseen ja olemassa olevaan. Hakaristilippujen symboli on vaihdettu kahdeksi rastiksi, Hitlerin nimi onkin Hynkel ja Goebbelsin nimi on Garbitsch ja natsitervehdys on mekaanisesti toistuvaa käden nostamista ylös ja alas.

Elokuva sisältää paljon kohtauksia, jotka ovat sisällöllisesti suoria kopioita Leni Riefenstahlin elokuvasta *Tahdon Riemuvoitto*. *Diktaattori* tekee parodiaa kohtauksesta, jossa Hitler *Tahdon Riemuvoitossa* saapuu tervehtimään siviilejä. ”Jopa vauva on innoissaan!”, *Diktaattorin* narratiivi kertoo. Chaplin tekee parodiaa Hitlerin retorisisista tavoista puhutella kansaa, jotka on myös tarkasti opiskeltu *Tahdon Riemuvoitosta*. Chaplin liioittelee Hitlerin eleitä ja käyttää räikeää siansaksaa. Hitlerin natsi-Saksassa pitämät, inspiroiviksi koetut puheet esitetään Chaplinin elokuvassa puhujaa unohtamatta nauruttavina. Katsojaa kannustetaan nauramaan Saksan kansan fanaattisuudelle ja saksankielelle. Lisäksi elokuvassa nauretaan diktatuurivaltiolle kaikkine tapoineen, joita sotilaat ja kansalaiset tottelevat kyseenalaistamatta mitään.



**Kuvat 17 -20.** Sisällöllinen samankaltaisuus *Tahdon Riemuvoiton* (1935) ja *Diktaattorin* (1940) välillä. Kuvat 17 ja 19 (Leni Riefenstahl-Produktion 1935.) Kuvat 18 ja 20 (Charles Chaplin Productions. 1940.)

Tomainin sotilaat esitetään *Diktaattorissa* pahoina ryöstäjinä, jotka eivät ole muuta kuin yksinkertaisia ja tyhmiä kiusaajia. Saksan juutalaisvainoihin perustuen Tomainin sotilaat halveksivat ja alistavat

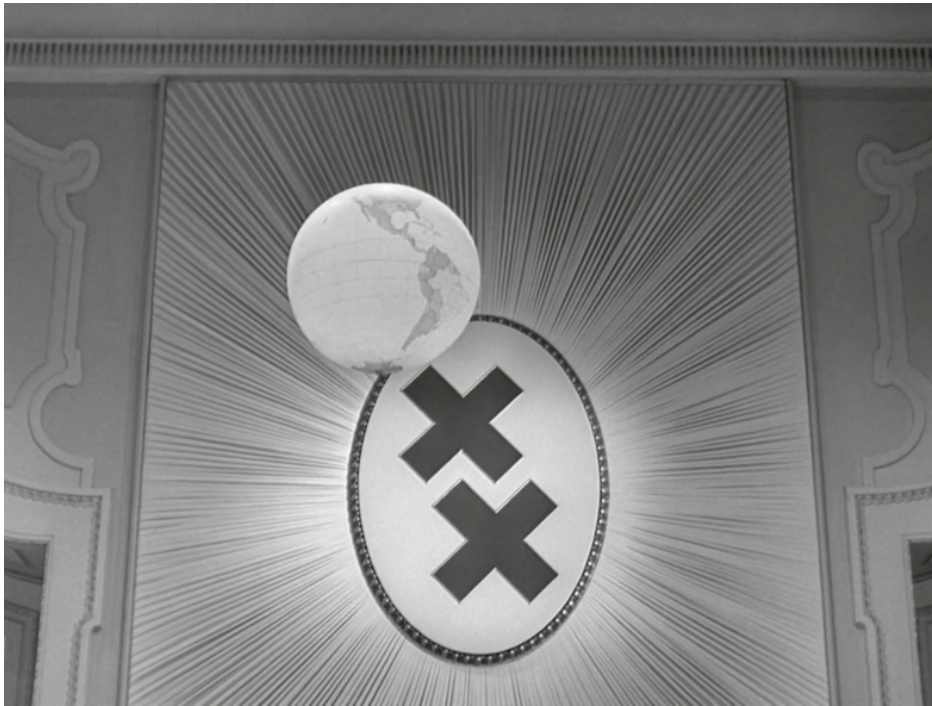
kaupungin juutalaisia, jotka kaikin voimin pitävät kiinni omista oikeuksistaan. Elokuvasa juutalaiset taistelevat heille kuuluvan vapauden puolesta, eivätkä anna diktatuurin lannistaa heitä. Elokuvan hyvä-paha -asetelma kannustaa katsojaa asettumaan juutalaisten puolelle, jotka ovat paljon nokkelampia kuin Tomainin sotilaat. Heitä sen sijaan voi vähän väliä huijata tai huitoa paistinpannulla päähän. Tällainen asetelma osoittaa katsojalle, kuinka diktatuuri on väärin, mutta silti voitettavissa.

*Diktaattori* oli ensimmäinen ”talkie” Chaplin-elokuvien historiassa, mikä antaa puheelle aivan erityisen roolin kyseisessä elokuvassa. Chaplin halusi kuitenkin pysyä uskollisena omalle kerrontatyylilleen ja pyrki painottamaan huumorinsa mimiikkaan. (Silver 2011). Vaikka painoarvo haluttiin säilyttää mimiikassa, puhe saa aivan erityisen merkityksen *Diktaattorissa*. Elokuvan lopussa kansa erehtyy luulemaan Chaplinin kulkurihahmoa Hynkeliksi, joka diktaattorijohtajaksi pukeutuneena päätyy pitämään vaikuttavan puheen vapaudesta, demokratiasta ja diktatuurin vastaisuudesta. Puheen aikana Chaplin rikkoo ”neljännen seinän” ja puhuttelee suoraan valkokankaan läpi teatterissa istuvaa katsojaa. Puhe vetoaa kuulijoidensa tunteisiin ja saa Tomainin kansan villiintymään ja katsojan valkokankaankin takana herkistymään. Katsoja saatellaan vapauden tunteeseen loppukuvalla, jossa juutalaisnainen nimeltä Hannah kohottaa katseensa horisonttiin. Hänen takanaan on kirkas sininen taivas ja mielessään ajatus paremmasta elämästä, jonka voi tavoittaa vain diktatuurin kukistamalla.



**Kuva 21.** Chaplin rikkoo neljännen seinän. (Charles Chaplin Productions. 1940.)

*Diktaattori* sisältää mielenkiintoisen kohtauksen, jossa Hynkel tanssii yksin toimistossaan ilmaa täyteen puhalletun maapallon kanssa. Mies leikittelee pallolla ja lopulta se räjähtää Hynkelin syleilyssä. Kohtauksen voi lukea vertauksena siitä, miten maailma Hitlerin käsissä tulisi olemaan kaikkien loppu. Tämä kohtaus ja Chaplinin viimeinen puhe kokoavat elokuvan sanoman diktatuurin vastaisuudesta, siitä miksi diktatuuria täytyy vastustaa ja millaisia arvoja puolestaan vaalia.



**Kuva 22.** Maapallo ja Tomainin symboli. (Charles Chaplin Productions. 1940.)

## 7. PÄÄTELMÄT

Analysoimieni poliittisten propagandaelokuvien sanoma on helposti luettavissa ja jokainen elokuvallinen valinta tukee propagandistista sanomaa. Samalla tavoin kuin mitä teemme nytkin 2000-luvun elokuvantekijöinä: mietimme mitä haluamme elokuvalla sanoa ja mitkä elementit korostavat sanomaa ja tuovat sen esiin. Erona propagandaelokuviin on se, että elokuviin jää usein tilaa monitulkintaisuudelle. Propagandaelokuvat taas muotoillaan niin, että yksi sanoma ”puskee” läpi ja kaikki ymmärtävät sen samoin. Siksi myös elokuvalliset valinnat analyysielokuvissa olivat todella pinnalla ja huomattavissa.

Jokaisen tässä opinnäytteessä analysoimani elokuvan propaganda pyrkii tuomaan kansaa yhteen. Sekä *Panssarilaiva Potemkin* että *Diktaattori* hyödyntävät draamassa toistuvaa hyvä-paha -asetelmaa ja pyytävät katsojaa valitsemaan propagandistin määrittelemän ”oikean puolen”. *Tahdon Riemuvoitto* ei käytä elokuvassaan viholliskuvaa tuodakseen kansaa yhteen, mutta sen sijaan ”toitottaa” Saksan voitokkuutta ja kansallista ylpeyttä. Koska elokuvien sanoma oli tarkoitus kohdistaa suureen yleisöön, ne hyödyntävät kuvissa ihmismassojen käyttöä. Tämäkin omalla tavallaan lisää yhteenkuuluvuuden tunnetta, koska katsoja voi yksilönä liittyä kuvassa liikkuvan väen joukkoon.

*”Propaganda täyttää emotionaalisen tyhjyyden. Se vetoaa ihmisen tarpeeseen olla osa suurta ja voimakasta kollektiivia.”* (Pörsti 2017, 159)

Tämän päivän elokuvat kantavat yhä samoja teemoja hyvästä ja pahasta, alemmiksi ihmisryhmiksi määriteltujen kokemasta vääryydestä ja heidän taistelustaan rikkaita vastaan. Silti kaikkia tällaisia elokuvia ei lueta propagandaksi. Esimerkkinä hyvän ja pahan taistelusta voisi mainita Tolkienin teoksen *Taru Sormusten Herrasta* (1954). Katsoja samaistuu päähenkilöön Frodoon ja haluaa tämän päihittävän pahan, mutta elokuvalla ei ole linkkiä todellisuuteen eikä sen tapahtumia voi kohdistaa mihinkään konkreettiseen oikeassa maailmassa. Katsojan pitäisi pystyä yhdistämään elokuvan ehdottama taistelu paha vastaan oikean elämän epäkohtiin ja tunnistaa, keitä hyvät edustavat ja ketkä taas ovat oikean elämän pahoja. Sen sijaan analysoimillani elokuvilla on kaikilla joku linkki todellisuuteen. *Panssarilaiva Potemkin* liittyy todelliseen vallankumoukseen Potemkinin aluksella, *Tahdon Riemuvoitto* on dokumentti todellisista tapahtumista ja *Diktaattori* perustuu taas natsi-Saksan tapahtumiin. Näissä elokuvissa katsojille kerrotaan suoraan, mikä heidän elämässään on pielessä ja miten kukin voi siihen vaikuttaa.

Propagandan ja dokumenttien suhde onkin hankala, kun asiaa tarkastellaan sen mukaan miten propaganda perustuu todellisuuteen. Dokumenteissa on enemmän propagandistisia piirteitä verrattuna fiktioelokuvaan, koska usein dokumentit tarttuvat maailman epäkohtiin. Niiden avulla halutaan väittää katsojalle jotakin maailmastamme ja ehdottaa missä asioissa ihmisten pitäisi tehdä parannus. Välttääkseen elokuvan muuttumisen propagandaksi elokuvantekijöiden on tärkeää esittää asiat niiden todellisessa valossa. Propagandistisia piirteitä elokuva saa silloin, kun elokuva alkaa käyttää tehokeinona informaation väärentelyä ja edistää sen avulla jonkun etuja tai ideologiaa.

Mieleeni herää myös kysymys siitä, voiko propagandaa tehdä vahingossa niin kuin Leni Riefenstahl väitti tehneensä. Leni Riefenstahl joutui vastuuseen propagandan levittämisestä hänen tehtyään elokuvan *Tahdon Riemuvoitto*. Koko elämänsä ajan hän väitti järkähtämättömästi, että ei ollut tehnyt propagandaa vaan dokumentoinut Nürnbergin tapahtumia ilman propagandistisia taka-ajatuksia, haluten vain tehdä taidetta. (Sennett 2014, 45) Riefenstahl tunnetaan Adolf Hitlerin suurena ihailijana ja tämä ihailu on päässyt valloilleen hänen elokuvassaan. Riefenstahlin ajatukset suuresta Saksasta ja ylivoimaisesta Hitleristä on siirretty elokuvaan, sanoma muotoiltu tarkasti leikkauspöydällä ja onnistuneen levityksen ansiosta propaganda on voitu maksimoida koko kansalle vahvistamaan heidän valmiiksi opittuja arvojaan.

Voi olla, että Riefenstahl ei todellakaan *Tahdon Riemuvoittoa* tehdessään ajatellut tekevänsä propagandaa, vaan halusi puhtaasti ilmaista omia ajatuksiaan taiteen kautta. Toisaalta elokuva tehtiin täysin natsipuolueen pyynnöstä ja tiedossa oli, että elokuvan tarkoitus on palvella heidän etujaan. Jos Riefenstahl ei tosiaan ymmärtänyt tai tunnistanut elokuvan tekoprosessin aikana *Tahdon Riemuvoiton* propagandistista luonnetta, tämä muistuttaa miten tärkeää elokuvantekijöiden on ymmärtää elokuvapropagandaa ja elokuvallisten valintojen seurauksia. Elokuvia tehdessä meidän täytyy muistaa elokuvan suomat manipulaation mahdollisuudet, mutta pitää mukana koko ajan tietynlainen kriittisyys omasta tekemisestä.

*"The film is made in the editing room. The shooting of the film is about shopping, almost. It's like going to get all the ingredients together, and you've got to make sure before you leave the store that you got all the ingredients. And then you take those ingredients and you can make a good cake - or not."*

- Philip Seymour Hoffman (Brainyquotes, n.d.)

Elokuvien analyysitulokset osoittavat, miten suuri vastuu elokuvaleikkauksella on elokuvan ja propagandistisen sanoman muotoilussa. Yllä olevan, Philip Seymour Hoffmanin lainauksen mukaan

elokuva tehdään vasta leikkauspöydällä, mikä pitää paikkansa. Ennen leikkausta elokuva on ollut vain kasa irrallista materiaalia, ”raaka-aineita, joista on tarkoitus leipoa herkullinen kakku.”

Propagandaelokuvien muotoilu ei poikkea normaalista elokuvan leikkauksesta, koska molemmissa tapauksissa leikkaaja muotoilee koko elokuvan ytimen, draaman ja katsojan tunteiden kaaren.

Propagandaelokuvien tapauksessa leikkaus määrittelee sen, miten sanoma ”syötetään” katsojalle mahdollisimman tehokkaasti.

Leikkauspöydällä voi vaikuttaa kerrontaan, rytmiin ja ihmisten välisiin suhteisiin. Leikkauspöydällä voi saada aikaan ihmeitä, mutta täysin uusia asioita ei luoda tyhjästä. Jos esimerkiksi materiaalissa kaikki ihmiset itkevät surusta, ei leikkauksella kohtauksesta tehdä iloista. Suurelta osin materiaali määrittää sen mitä leikkauspöydällä syntyy ja siksi propagandaelokuvissa ennakkosuunnittelu on todella tärkeää. Tällöin myös propagandaelokuvan luonteen pitäisi paljastua tekijöille jo suunnitelmavaiheessa, mikä kyseenalaistaa Riefenstahlin väitteen, että hän teki propagandaa tahattomasti. Jos propagandaelokuva syntyy ilman että tekijät tajuvat tekevänsä propagandaa, voi ajatella, että elokuvan propaganda on todella tehotonta.

## 8. LOPUKSI

Pörsti (2017, 123) kirjoittaa: ”Propagandan voima perustuu siihen, että se limittyy kaiken muun meihin vaikuttavan viestinnän ja markkinoinnin kanssa, jolloin sitä on vaikea tunnistaa.” Tämä lause pistää miettimään, huomaisinko itse propagandan vaikutusta aikamme kriiseissä. Maailmansotien tapahtumia on helppo tarkastella ajan ulkopuolelta, mutta pystyisimmekö tunnistamaan meihin vaikuttavia tekijöitä nyt, kun viestinnän määrä on loputonta sosiaalisen median suurkulutuksen takia?

Miten sitten tunnistaa propaganda? Helppona argumenttina voimme käyttää sitä, että olemme oppineet paljon historiasta ja olemme nyt kriittisiä meille tarjoiltavan tiedon suhteen. Yhdistämme propagandan nopeasti vain totalitaaristen valtioiden kontekstiin, vaikka tosiasiasa propagandaa kylvetään myös demokraattisissa valtioissa omassa ajassamme. Jos kuitenkin tunnistamme propagandan pääpiirteet ja kyseenalaistamme oppimiemme asenteiden lähteet, voimme jäljittää viestin alkuperän ja sen lähettäjän sekä pohtia viestin todenperäisyyttä. On myös hyvä muistaa, että viestintää on monenlaista. Muuten vaarana on, että näemme propagandaa kaikkialla. On tärkeää, että osaamme erottaa propagandan muusta valistuksesta, tiedottamisesta ja suostuttelusta.

Aiheen tutkiminen on avannut minulle propagandan luonnetta yleisellä tasolla ja opettanut tarkastelemaan maailmaa sekä omaa rooliani elokuvien teossa kriittisemmin. Tämän tutkielman kirjoittaminen on avannut silmäni vaikuttamisen määrälle, moninaisuudelle ja propagandan levittämisen helppoudelle omassa ajassamme. Lopputuloksena voin todeta, että propagandistien harjoittamat elokuvalliset menetelmät ja valinnat eivät poikkea millään tavalla meidän menetelmistämme 2000-luvulla. Se mikä erottaa oman tekemisen propagandasta on elokuvan tekemisen takana oleva motiivi, syy miksi elokuva ansaitsee tulla tehdyksi. Meidän elokuvantekijöiden harjoittaman manipulaation ja propagandan keinojen välillä on niin hieno raja, että se pistää miettimään ja olemaan tarkka omassa työssään. Elokuvia tehdessä meidän täytyy huomata ajoissa hälytysmerkit. Niiden jäljille voimme päästä kysymällä itseltämme: ”Kenen etuja elokuva tavoittelee ja missä uskossa elokuvaa levitetään katsojille?”

## LÄHTEET

Elokuvat:

*The Great Dictator* (Diktaattori, 1940). Ohjaus: Charles Chaplin.  
Charles Chaplin Productions, One Producton company, United States.

*Броненосец Потёмкин* (Panssarilaiva Potemkin, 1925). Ohjaus ja leikkaus: Sergei Eisenstein.  
Goskino, Neuvostoliitto.

*Triumph des Willens* (Tahdon Riemuvoitto, 1935). Ohjaus. Leni Riefenstahl.  
Leni Riefenstahl-Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP, Saksa.

Kirjallisuus:

Heckmann, Chris. 2020. Soviet Montage Theory – Definition, Examples and Types of Montage.  
Haettu 20.4.2020: <https://www.studiobinder.com/blog/soviet-montage-theory/>

Hellerman, Jason. 2019. Everything you Need to Know About the Kuleshov Effect.  
Haettu 15.4.2020: <https://nofilmschool.com/Kuleshov-effect-definition>

O’Hehir, Andrew. 12.01.2011. How Battleship Potemkin reshaped Hollywood. *Salon*.  
Haettu 2.4.2020 <https://www.salon.com/2011/01/12/potemkin/>

Hoffman, Philip Seymour Quotes. (n.d.). BrainyQuote.com.  
Haettu 16.4.2020: [https://www.brainyquote.com/quotes/philip\\_seymour\\_hoffman\\_470674](https://www.brainyquote.com/quotes/philip_seymour_hoffman_470674)

Pörsti, Joonas. 2017. *Propagandan lumo. Sata vuotta mielenhallintaa*.  
Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Reuben, Emily. 13.3.2018. Documenting Docs: Triumph of the Will. *Daily News*  
Haettu 23.3.2020 <https://www.ballstatedailynews.com/article/2018/03/documenting-docs-triumph-of-the-will>

Sennett, Alan. 2014. *Film Propaganda. Triumph of the Will as a Case Study*.  
Framework 55 No. 1/2014, 45-62.

Short, K.R.M. 1983. *Film & Radio Propaganda in World War II*.  
London & Canberra: Croom Helm.

Silver, Charles. 2011. Charles Chaplin’s the Great Dictator. [Blogikommentti]  
Haettu 16.3.2020 [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2011/04/12/charles-chaplins-the-great-dictator/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2011/04/12/charles-chaplins-the-great-dictator/)

Taylor, Richard. 1979. *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*.  
London: Croom Helm. New York: Barnes & Noble Books.

Yari. 2014. Kun elokuva on mykkä, siinä ei ole ääntä? Musiikki on ääntä!  
Haettu 16.3.2020: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2014/11/27/kun-elokuva-mykka-siina-ei-ole-aanta-musiikki-aanta>

Kuvat:

Kansikuva: Kuvassa ohjaaja Riefenstahl Leni ja elokuvaaja Frenz Walter.

”Tämä teos on lisensoitu Creative Commons Nimeä-JaaSamoin 3.0 Saksa-käyttöluvalla.  
Tarkastele käyttö lupaa osoitteessa: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/deed.fi>”  
Das Bundesarchiv. 1936. Leni Riefenstahl bei Dreharbeiten. [Valokuva].

Haettu: 16.4.2020: Wikimedia

Kuva 1. Hopps, H. R. 1917. Destroy This Mad Brute. [Juliste].  
Haettu 16.4.2020: Wikimedia

Kuva 2. Flagg, J. M. 1917. The Navy Needs You! Don't READ American History, MAKE IT!  
[Juliste].  
Haettu 16.4.2020: Wikimedia

Kuva 3. Lessing, E. 1925. The Battleship Potemkin. [Juliste].  
Haettu 16.4.2020: Artstor

Kuvat 4-9. Eisenstein, S. (Ohjaaja). (1925). Panssarilaiva Potemkin [Elokuva]. Neuvostoliitto:  
Goskino.

Kuva 10. Leni Riefenstahl-Produktion. 1934. Triumph des Willens. [Juliste].

Kuvat 11-15. Riefenstahl, L. (Ohjaaja). (1935). Tahdon Riemuvoitto [Elokuva]. Saksa: Leni  
Riefenstahl-Produktion.

Kuva 16. United Artists. 1940. The Great Dictator. [Juliste].  
Haettu 16.4.2020: Wikimedia

Kuvat 17 ja 19. Riefenstahl, L. (Ohjaaja). (1935). Tahdon Riemuvoitto [Elokuva]. Saksa: Leni  
Riefenstahl-Produktion.

Kuvat 18 ja 20-22. Chaplin, C. (Ohjaaja). (1940). Diktaattori. [Elokuva]. USA: Charles Chaplin  
Productions.