

Ridanpää, Juha (2017). Suomalainen elokuva ja rajan ylittämisen geopoliittinen tematiikka. In Mari Mäkiranta, Ulla Piela & Eija Timonen (eds.): Näkyväksi seipitetty maa: Näkökulmia Suomen visualisointiin, 98-111. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki.

SUOMALAINEN ELOKUVA JA RAJAN YLITTÄMISEN GEOPOLIITTINEN TEMATIikka

Juha Ridanpää

Tässä kirjoituksessa tarkastelen, kuinka kotimaisissa elokuvissa Suomen itärajan ylittämisen teema heijastaa ja muovaa valtioiden välisiä geopoliittisia suhteita. Huomion kohteena on, kuinka Suomen historian eri geopoliittiset vaiheet tulevat osaksi elokuvan sisältöä, osin banaalillakin tavalla, ja kuinka elokuvilla itsessään on oma operationaalinen funktionsa geopoliittisia kysymyksiä käsiteltäessä. Tämä on yhteydessä myös siihen, kuinka käsitys kansallisesta identiteetistä rakentuu ja muovautuu rajakertomuksissa. Kirjoituksen huomio kohdistuu Suomen ja Neuvostoliiton/Venäjän välisen rajan geopolitiikkaan, ja tarkastelun kohteena on kaksi rajan ylittämistä käsittelevää, geopoliittisesti latautunutta elokuvaa: Wilho Ilmarin ohjaama draama *Yli rajan* (1942) sekä Renny Harlinin toimintaelokuva *Jäätävä polte – Born American* (1986). Tutkimuksen kohteena olevien elokuvien tarinat edustavat Suomen historian kahta hyvin erilaista geopoliittista ajanjaksoa: maailmansotien välistä aikaa ja kylmän sodan aikakautta. Lisäksi kyseisissä elokuvissa siirrytään elokuvan geopoliittisen toimijuuden osalta pidemmälle kuin poliittisesti latautuneissa elokuvissa yleensä. Elokuvien tarkastelu liittyy laajempaan kansainväliseen keskusteluun populaarikulttuurin geopoliittisesta sisällöstä.

Wilho Ilmarin ohjaama *Yli Rajan* on tarina rakkaudesta yli rajojen, missä kriittiseen tapaan esitetään, kuinka 1930-luvulla Suomen ja Neuvostoliiton välinen raja toimi esteenä tavallisten ihmisten arjen toiminnalle. Toinen tarkasteltava elokuva, Renny Harlinin ohjaama *Jäätävä Polte – Born American*, on varsin provokatiivinen tarina kylmän sodan aikaisesta Suomen ja Neuvostoliiton välisen rajan ylittämisestä, teon lainvastaisuudesta, rikoksesta kiinni jäämisestä, vankeudesta ja sen kauheudesta. Tarkastelen kyseisten elokuvien geopoliittista latautuneisuutta siitä näkökulmasta, kuinka kullekin poliittiselle ajanjaksolle ominaiset Suomen ja Neuvostoliiton välisten suhteiden merkitykset avautuvat elokuvien rajan ylittämistä kuvaavien tapahtumien avulla. Lisäksi tarkastelen, kuinka elokuvat itsessään saavat geopoliittisen merkityksen. Ennen mainittujen elokuvien analyysia esitän teoreettisena

viitekehyksenä populaari geopolitiikan tutkimuskenttää sekä rajan ylittämistä käsitteleviä elokuvia ja niiden geopolitiittista tutkimusta.

Populaari geopolitiikka, elokuvat ja rajan ylittäminen

Globaali geopolitiikka pitää sisällään useita erilaisia tekijöitä ja toimijoita, kuten valtioiden väliset ulkopoliittiset suhteet, hallinnollinen byrokratia, poliittiset ja strategiset instituutiot, ajatushautomot ja yliopistomaailma. Näiden lisäksi globaalin geopolitiikan omana osa-alueenaan toimii populaarikulttuuri (Ó Tuathail & Dalby 1998, 4–5). Populaarikulttuurin geopolitiittinen tutkimus, eli ns. populaari geopolitiikka (*popular geopolitics*), on oma kriittisen geopolitiikan tutkimusalanansa, missä huomion kohteena on viihdeteollisuuden rooli osana ihmisten poliittisten käsitysten ja maailmankuvan muotoutumista (Sharp 1993; Dodds 2006; Dittmer & Gray 2010; Saunders 2012).

Globaalin politiikan sisäistäminen populaarikulttuurin avulla on helppoa; monimutkainen globaali geopolitiikka tarjotaan kuluttajalle heidän ideologiset näkökulmat valmiiksi huomioituina. Esimerkiksi Joanna Sharp (1993) on tutkinut, kuinka *Valituilla Paloilla (Reader's Digest)* on kansallisen omakuvan ja identiteetin sisäistämisen kannalta erityinen rooli: *Valitut Palat* syöttää amerikkalaista identiteettiä lukijoilleen niin sanotusti valmiiksi pureskeltuna, jolloin kuluttajan on helppoa ja vaivatonta omaksua keskeinen viesti. Vastaavasti Jason Dittmer (2011, 114) esittää, kuinka 9/11-terroristi-iskun jälkeen amerikkalaiset supersankarisarjakuvat ja -elokuvat tuottavat ja ylläpitävät (erityisesti *Kapteeni Amerika*) mielikuvaa Amerikasta geopolitiittisena supervaltiona. Tämä ei tarkoita sitä, että populaarikulttuurin tuottajilla ja toimijoilla olisi erityinen poliittinen intentio, vaan enemmänkin sitä, että yksinkertaistuksien myötä suuren yleisön on helpompaa sisäistää ja ottaa haltuun monimutkaisia geopolitiittisiä kysymyksiä. Esimerkiksi Hollywood-elokuvat hyödyntävät ajankohtaisia geopolitiittisiä asetelmia tarinoissaan ja tuottavat automaattisesti samalla katsojille käsitystä maailman geopolitiittisestä järjestyksestä. Vastaavasti Klaus Doddsin (2003, 2006) tutkimat James Bond-elokuvat (ei kirjat) edustavat klassista esimerkkiä siitä, kuinka viihdeteollisuuden avulla pidetään geopolitiittisiä stereotyyppioita yllä. Lisäksi poliittisesti latautuneet elokuvat pitävät usein sisällään erilaisia tulkinnallisia kerroksia, joista osa, katsojasta riippuen, jää usein huomaamatta (Ridanpää 2014, 155–157).

On tärkeää myös painottaa sitä, ettei populaarikulttuuri toimi ainoastaan geopoliittisten kysymysten heijastajana, vaan populaarikulttuuri voi myös vaikuttaa globaaliin geopolitiikkaan. Populaarikulttuuri mielletään usein viattomaksi arjen käytännöksi, eikä sen poliittisuuden aktiivista puolta useinkaan (haluta) nähdä (ks. Carter & McCormack 2006, 231). Ehkäpä ironisin esimerkki tästä on Sacha Baron Cohenin esittämän Boratin ja Kazakstanin presidentin välinen keskustelu. Kyseessä oli käsittämätön episodi, jossa valtion hallinnollinen johto ja fiktiivinen hahmo käyvät poliittista vuoropuhelua (ks. Ridanpää 2014, 147). Vastaavasti Muhammed-pilapiirroslupakka on kaikessa traagisuudessaan osoittanut, kuinka populaarikulttuuri, tässä tapauksessa sanomalehtien pilapiirroksot, voivat käynnistää massiivisen geopoliittisen tapahtumasarjan, jonka vaikutukset levittäytyvät ympäri maailmaa (Ridanpää 2009, 734–738; Ridanpää 2012, 135–137).

Populaari geopolitiikan piirissä on todettu, että rajaelokuvista on viime vuosina tullut oma temaattinen alagenrensä (Dodds 2013, 568). Jos kylmä sota oli valtioiden välisiä rajoja koskettavien konfliktien suhteen aiempaa rauhaisampaa aikaa, Neuvostoliiton hajoamisen ja kylmän sodan päättymisen myötä heräsi uudelleen kysymys valtioiden välisten rajojen geopoliittisesta merkityksestä. Tänä päivänä globaali pakolaiskriisi on jälleen tuonut ilmi sen, kuinka valtioiden väliset rajat ovat merkittävässä roolissa niin ihmisten arjessa kuin laajemminkin kansainvälisessä politiikassa. Rajat kiinnostavat ihmisiä, ja rajojen ylittämisen teemaa hyödynnetäänkin yhä enemmän kansainvälisessä fiktioeläisyydessä. Esimerkiksi Tanskan ja Ruotsin rajalta käynnistyvä rikossarja *Silta (Bron/Broen)* on noussut kansainväliseksi menestykseksi, josta on tuotettu variaatioita Yhdysvaltojen, Meksikon, Englannin sekä Ranskan rajoilta. Rajatematiikan kiinnostavuutta heijastaa myös kotimaisen, Lappeenrantaan sijoittuvan sarjan *Sorjonen (Bordertown)* saavuttama suosio. Sarjaa on esitetty jo yli 40 maassa ja lisäksi yhdysvaltalainen videopalvelu *Netflix* on hankkinut oikeudet sarjan kansainväliselle esittämiselle.

Hollywood-tuotannossa rajaelokuvat tyypillisesti sijoittuvat Yhdysvaltojen ja Meksikon rajalle. David R. Maciel (1990, 2) onkin esittänyt, että amerikkalaisten ihmisten käsitys Meksikosta Yhdysvaltojen naapurivaltiona on omaksuttu elokuvista. Tyypillisesti Hollywoodissa tuotetuissa Yhdysvaltojen ja Meksikon rajaa käsittelevissä elokuvissa rajan ylittämiseksi on käytännössä ainoastaan kaksi mahdollista motiivia: Meksikosta Yhdysvaltoihin suuntautuva huumeiden salakuljetus tai laitton maahanmuutto (Mains 2004; Beckham 2005; Dell'agnese 2005; Dodds 2013). Samalla rajasta tulee näyttämö, jossa hyvän ja

pahan valtion välinen kategorinen ero materialisoituu, kansallinen identiteetti vahvistuu ja kansallinen omakuva selkiytyy. Kyse voi olla erittäin voimakkaasti poliittisesti latautuneesta kuvastosta, missä rajalle annetaan tehtäväksi kansallisen identiteetin suojaaminen maahan tunkeutuvalta ulkopuoliselta saastalta (Haddad 2007, 119).

Vaikka rajan esittäminen elokuvissa ja erityisesti siihen liittyvät geopoliittiset merkityksenannot ovat tietyllä tapaa negatiivisesti latautuneita, ovat elokuvatutkijat toisaalta myös esittäneet, että kyseisillä elokuvilla voi olla koulutuksellinen ja sivistyksellinen puolensa. Osa Yhdysvaltojen ja Meksikon rajan ylittämistä käsittelevistä elokuvista pyrkiikin tarkastelemaan asetelmaa vaihtoehtoisesta näkökulmasta, esimerkiksi käsittelemällä rajalla asuvien köyhien ihmisten ja siirtolaisten arkea, jolloin elokuvalla on oma informatiivinen ja ihmisten asenteisiin liittyvä funktionsa (Arreola 2005, 23). Vaikka kaikki kyseistä rajaa käsittelevät elokuvat eivät keskity esittämään meksikolaisten asukkaiden likaisuutta, perusasetelma pysyy kuitenkin samana. Raja pysyy rikollisen toiminnan näyttämönä, josta kertovien tarinoiden kautta on helppo vahvistaa patrioottisen ideologian eri muotoja.

Myös Hollywoodin ulkopuolella rajateema on ollut usein läsnä ns. poliittisesti latautuneissa elokuvissa. Toisen maailmansodan jälkeen Saksassa kansallinen identiteetti oli, ja on pitkälti edelleenkin, hyvin sensitiivinen ja vaikeasti lähestyttävä aihe. Inga Scharf (2005, 387–390) on esittänyt, kuinka Berliinin muurista tuli länsisaksalaisen identiteetin symboli, ja kuinka rajan ylittämistä käsittelevistä elokuvista tuli eräänlainen uusi keino käsitellä Saksan kansan ongelmallista historiaa. Samalla kyseiset elokuvat heijastavat tämän päivän saksalaiseen identiteettiin kuuluvaa kodittomuuden tunnetta (Scharf 2008). Lisäksi on paljon valtioiden välisten rajojen ylittämistä, kuten esimerkiksi turkkilaisten muuttoliikettä Saksaan käsitteleviä elokuvia, joissa itse rajan ylittäminen ei ole varsinaisesti esillä (Gallagher 2013). Diasporan ja identiteetin muotoutumisen suhde onkin yksi viimeisten vuosien eurooppalaisten elokuvien kantavimmista teemoista (ks. Ahonen et.al. 2013).

Suomen ja Neuvostoliiton raja

Suomen ja Venäjän välinen suhde on aina ollut keskeisessä roolissa osana Suomi-kuvan, suomalaisten omakuvan ja suomalaisen identiteetin muotoutumista. Identiteetti on hyvin monitulkintainen termi, jonka maantieteellisestä näkökulmasta katsottuna on tulkittu muodostuvan eri käytäntöjen ja diskurssien kautta toteutuvana 'itsen' ja 'toisen' välisenä

yrkkänä kategorisena erotteluna (Massey 2005, 192). Kansallisen identiteetin tapauksessa tämä eron tekeminen merkitsee itsensä määrittelyä suhteessa naapurivaltioihin, millä yksittäisen valtion tapauksessa on aina oma uniikki kulttuurinen, yhteiskunnallinen ja poliittinen historiansa. Suomessa itsenäisyys saavutettiin Venäjän keisarikunnasta irtautumalla, 1800-luvun puolessavälissä käynnistyneessä prosessissa, jossa eri kulttuurivaikuttajat tekivät suuren määrän päämäärähakuista identiteettityötä, ja jossa suomalainen identiteetti rakennettiin venäläisyyden vastinpariksi (Häkli 1999, 137). Kielikysymys oli toki merkittävässä roolissa, kun kansallista itsetuntoa ja omakuvaa kehitettiin, mutta geopolitiittisestä näkökulmasta tarkasteltuna ero Venäjään, kaikilla mahdollisilla merkityksenannon tasoilla, oli ensisijaisessa asemassa.

Siinä missä viime vuosina Suomen ja Ruotsin välinen raja on ollut avoin rauhan raja, on Suomen ja Venäjän rajaa aina pidetty rajana, joka erottaa ihmiset toisistaan (Paasi & Prokkola 2008, 17–20). Itsenäistymisen jälkeen itäraja jakoi ihmiset sisäpuolisiksi ja ulkopuolisiksi ja samalla suomalaisten antipatia venäläisiä kohtaan muuttui jopa eräänlaiseksi rasistiseksi vihaksi (Karemaa 2004, 234–236). Ennen toista maailmansotaa suomalaisessa koulutuksessa sekä erinäisissä populaaridiskursseissa Neuvostoliitto esitettiin 'toisena', jolloin itärajasta muotoutui kansalliseen kuvastoon eräänlainen suomalaisen identiteetin määrittelijä (Paasi 1999, 671).

Toisen maailmansodan aikaan Suomen ja Neuvostoliiton välisen rajan piirtämisestä tuli kirjaimellisesti taistelu. Sodan jälkeisten neuvottelujen myötä Suomi menetti alueluovutuksina 12,5 % pinta-alastaan, minkä on sanottu muodostaneen tabuna pidetyn kansallisen trauman, jota kesti aina Neuvostoliiton hajoamiseen asti (Paasi 1999, 672). Kylmän sodan aikaan Suomea pidettiin niin kansainvälisen imagon kuin kansallisen omakuvankin tasolla lännen ja idän välisenä puskurina. Neuvostoliiton hajottua vuonna 1991 ja Suomen liityttyä Euroopan unioniin vuonna 1995, muuttui Suomi mielikuvien tasolla aiempaa eurooppalaisemmaksi valtioksi. Vastaavasti vuonna 2014 käynnistynyttä Ukrainan kriisiä seurasi Euroopan unionin Venäjälle asettamat talouspakotteet, jolloin kysymys Suomen ja Venäjän naapuruussuhteista nousi jälleen pöydälle niin ulko- kuin talouspolitiittisena kysymyksenä. Tätä historiaa vasten tarkasteltuna on helppo ymmärtää, kuinka suomen kansallinen identiteetti ja omakuva ovat monella tasolla geopolitiittisesti ohjautuneita ja latautuneita.

Suomalaisessa elokuvassa Venäjän tai Neuvostoliiton välisen rajan ylittäminen on esitetty kielteisessä valossa, korostetulla tavalla rikollisena ja vaarallisena toimintana, josta seuraavan sanktion vakavuudesta elokuvien sankarit ovat kuitenkin aina tietoisia. Sota-aikana rajan ylittäminen on ymmärrettävää ja perusteltua toimintaa, tai paremminkin toiminnan itsetarkoitus. Kyse on pakottavan tarpeen ohjaamasta Suomi-neidon koskemattomuuden suojelusta, jota rajavartiomiehet rauhan aikana urheasti toteuttavat (Prokkola & Ridanpää 2015, 1384).

Yli rajan: Rakkautta yli rajojen

Yli rajan (1942) on Wilho Ilmarin ohjaama, Urho Karhumäen vuonna 1938 julkaisemaan samannimiseen kirjaan perustuva elokuva. Se toimii hyvänä esimerkkinä siitä, kuinka geopoliittiset olosuhteet ovat merkittävässä roolissa rajan ylittämistä käsittelevissä elokuvissa sekä sisällön, tuottamisen että jakelun näkökulmasta. Elokuva on melodramaattinen tarina suomalaisen miehen Mikon (Joel Rinne) ja Neuvostoliiton puolella asuvan inkeriläisen naisen Eliisan (Irma Seikkula) välisestä rakkaudesta. Päästäkseen rakastamansa naisen luokse miehen on joka yö ylitettävä valtioiden välinen raja ja rikottava lakia ja järjestystä. Elokuva käynnistyy kartanomaisen esittämisen avulla toteutetusta symbolisesta kuvauksesta siitä, kuinka valtioiden väliset rajat rajaavat myös ihmiset toisistaan. Poliittiset sopimukset, rajan ylittämistä koskevat lainsäädännöt, määrittelevät ihmisten arkeen lähes ylitsepääsemättömän kuilun, vaikka käytännössä raja on ainoastaan Karjalan metsässä kulkeva ohut piikkilanka.

Michael J. Shapiro (2008, 10–11) on lähestynyt elokuvien geopoliittisuutta ja niissä esiintyvää väkivallan kartografiaa visuaalisuuden ja yksittäisten kuvien psykologisten merkitysten tulkinnan kautta. Kuva paksussa lumessa, notkon pohjalla hiipivästä naisesta ja vastaavasti tummana hahmona ylhäältä alas tarkkailevasta vartijasta luo visuaalisen kontrastin, joka tuottaa pelottavuuden tuntua rajan ylittämisen. *Yli rajan* alkukohtauksessa myös äänimaiseman rooli on merkittävä. Voimakkaan tuulensuhinan ja intensiivisen viulukonserton avulla luodaan tunnelma rajan ylittämisestä pelottavana ja vaarallisena tapahtumana. Läsnä on sekä luonnonuhka, hankala suksimatka keskellä raivoavaa lumimyrskyä, sekä turvallisuusuhka, rajavartioaseman lähellä metsästä kuuluvia ääniä tarkkaileva neuvostoliittolainen rajavartiomies.

Vaikka Shapiro (2008, 11) painottaa elokuvien geopoliittisuuden tulkinnassaan visuaalisuuden merkityksen menevän narratiivisuuden edelle, on juonella tämän elokuvan tapauksessa myös keskeinen rooli. Samoin elokuvan geopoliittinen asetelma avautuu dialogista esiin nousevien pienten nyanssien kautta. Eliisa tarvitsee rajan ylittämiseen avukseen inkeriläissyntyisen ystävällisen rajavartiopäällikkö Gregorian (Santeri Karilo), joka parhaansa mukaan pyrkii harhauttamaan muita vartijoita. Samaan aikaan Mikko ja hänen naapurissaan asuva Eliisan täti Maija (Henny Valjus) odottavat peloissaan ja kärsimättömänä rajan takaa jälleen kerran saapuvaa Eliisaa:

Mikko: Kirottu raja! On vain puolisen kilometriä Eliisan kotimökille ja silti tavataan kuin varkain. Miksi hän ei pakene Suomeen ja jää tänne olemaan?

Maija: Ei tahdo jättää isäänsä ja veljeni, hän on itsepäinen eikä suostu lähtemään, vaikka on koko olenoltaan ja vereltään suomalainen.

Edellä kuvatussa kohtauksessa kansalaisuus esittäytyy 1930-luvun poliittiselle ilmapiirille ominaisesti rotukysymyksenä, jolloin valtioiden väliset rajat näyttäytyvät keinotekoisina, ”luonnollista järjestystä” rikkovina poliittisina sopimuksina. Kohtaus toistaa kansallisromanttisia sävyjä sisältävää käsitystä suomalaisesta rodusta, jonka yhteenkuuluvuuden esteeksi on rakennettu piikkilanka-aita. Eliisa kuitenkin onnistuu ylittämään aidan, ja hän päättää muuttaa asumaan rakkaansa luokse Suomen puolelle. Estenä kuitenkin on, ettei hän halua jättää isäänsä (Wilho Ilmari) rajan toiselle puolen:

Eliisa: Mikko, mikä sinua vaivaa?

Mikko: Jos menemme naimisiin, on kuin ryöstäisin sinut isältäsi.

Eliisa: Mitä sinä tarkoitat?

Mikko: Minä puhun isäsi kanssa.

Eliisa: Et tunne isää. Et ole koskaan nähnyt häntä.

Mikko: Tahdon tutustua häneen ja sen jälkeen hän tulee Suomeen.

Maija: Älä unohda, että teidän välillänne on pelottava raja.

Mikko: Jonka minä ylitän.

Eliisa: Ei, sitä et saa tehdä. Lupaa minulle. Ethän?

Mikko: Se on ylitettävä.

Rajaan yhdistettävien humanien merkitysten, kuten kunnioituksen, pelon ja vihan kautta elokuvan hahmot myös projisoivat mielipiteitään Neuvostoliiton ja Suomen välisistä poliittisista suhteista. Perinteisesti rajaa on pidetty itsemääräämisoikeuden merkitsijänä (Dell'agnese 2005, 212), jonka ylittäminen esimerkiksi sota-aiheisissa elokuvissa on merkinnyt valtion itsenäisyyden ja identiteetin eräänlaista uudelleen-määrittelyä. Vaikka Eliisan isä kokee itsensä suomalaiseksi, on hänen vaimonsa hauta Neuvostoliiton puolella, eikä hän siksi voi muuttaa rajan yli Suomen puolelle. Tästä huolimatta hän vihaa neuvostoliittolaista, korruptoituneeksi kuvattua yhteiskuntaa ja syyttää itseään aiemmasta lojaaliudestaan Neuvostoliittoa kohtaan. Eliisaa rajan ylittämisessä auttava vartiopäällikkö menee keskustelemaan Eliisan isän kanssa mahdollisesta Suomeen muuttamisesta, mutta keskustelu kääntyy heti Suomen ja Neuvostoliiton välisiin suhteisiin, ensimmäiseen maailmansotaan, kansalaisuuden problematiikkaan ja niihin liittyviin inhimillisiin merkityksiin:

Isä: Silloinhan minä onneton tappelin teidän puolestanne. Niin typerä olin. Tsaarille uhrasin terveyteni ja nyt te aiotte viedä lopunkin hengen.

Gregor: Typeräkö?

Isä: Typerä on suomalainen, joka ryssän puolesta tappelee.

Kansalaisuus, isänmaallisuus ja valtioiden väliset rajat esittäytyvät monimutkaisena vyyhtenä, aihepiirinä, josta keskusteltaessa tarinan henkilöiden ääni muuttuu joko raivoavaksi huudoksi tai täriseväksi nyhkytykseksi. Eliisan kanssa naimisiin päästäkseen on Mikon ylitettävä pelottava raja, jotta hän voi pyytää rakkaimpansa isältä tyttären kättä:

Isä: Minkä tähden ylitit rajan? Tiedät hyvin, että se on vaarallista.

Mikko: Tulin pyytämään Eliisaa vaimokseni. Ja samalla noutamaan hänet.

Isä: Mmm. Pyytämään ja noutamaan. Kuulostaa miehen puheelta. No, mitäs sinä sanot Eliisa?

Eliisa: Rakastan häntä.

Isä: Se riittää. Siihen ei tarvitse mitään lisätä. Teidän on nyt lähdettävä ja heti.

Rakastavaiset lähtevät jälleen kohti Suomea Eliisan isä lupautuu tiukkasanaan keskustelun jälkeen tulla heidän perässään ”rajan yli” ja toteaa: ”Miehen sana. Minä lähden täältä.” Elämä Suomen puolella ei ole kuitenkaan yksinkertaista papin kieltäytyessä vihkimästä paria ilman

asiaankuuluvia papereita. Rakkautta mutkistaa entisestään vanhat velat ja niiden sovittamiseksi suunnitellut naimakaupat. Eliisan isän lupaama rajan ylittäminen tulee toteen itsemurhan muodossa, minkä jälkeen Eliisa alkaa epäillä rajan takana asumisen järkevyyttä. Rajaa joudutaan ylittämään uudelleen ja uudelleen ja viimeisen kerran kun rajaa ylitetään, tapahtuu se juosten rajamiehen luoteja karkuun. Elokuva päättyy kuvaan piikkilangasta ja toisiaan halaavasta parista.

Vaikka elokuvan käsikirjoituksen pohjana toiminut teos on kirjoitettu ennen toista maailmansotaa, on elokuvassa esitetty rakkaustarina vahvasti poliittisesti latautunut. Siinä missä äitiys kytkeytyy sotavuosien elokuvien naiseuden diskursseissa kunniallisuuden ja jatkuvuuden kansallissymboliikkaan, esittäytyy seksuaalinen, langennut nainen useimmiten tämän vastinparina, kansallista omatuntoa haastavana uhkana, jopa perisyntinä (Koivunen 1995, 230). Onkin ymmärrettävää, ettei *Yli Rajan* ole elokuvana noussut kansallista omakuvaa määrittelevien tunnustettujen teosten joukkoon. Tästä huolimatta elokuvalla oli aikanaan merkittävä geopoliittinen funktio. *Yli rajan* oli ensimmäinen suomalainen kansainvälisesti palkittu elokuva: se voitti arvostetun *Medaglia della Biennale* -mitalin Venetsian elokuvajuhlilla elokuussa 1942. Vaikka kyseessä ei ollut propagandaelokuva, on pidetty kuitenkin selvänä, ettei teos saanut palkintoaan elokuvallisten ansioidensa johdosta, vaan pikemminkin sen antikommunististen painotusten vuoksi (Uusitalo 1977, 113). Kyse oli rakkaustarinasta, joka palveli erinomaisesti myös tuolloin vallitsevaa, ei niinkään kansallisromanttista, vaan militaristista ideologiaa.

Kuukausi ennen elokuvan kantaesitystä, heinäkuussa 1942, Suomen valtio tiukensi ohjeistusta siitä, kuinka itäistä Suomea saa kuvata. Sedegren (1999, 174–175) kirjoittaa: ”Päämaja kielsi kuvaamasta Itä-Karjalan alueella uskonnollisia oloja ja niiden järjestelyjä, koulu- ja muita sivistysoloja Neuvostovallan aikana, taloudellisia rikkauksia ja maakysymystä, liikenneolojen kehittämistä, alueen liittämistä Suomeen ja kiellettyä oli myös tulevien rajojen määrittely. Erikseen päämaja antoi ohjeita suhtautumisesta väestöön ja kulttuuriin.” Näiden lähinnä maanpuolusta palvelevien säädösten myötä elokuva asetettiin, valtiota palvelevista ideologisista painotuksista huolimatta, boikottiin. Sodan päätyttyä elokuvaa ei varsinaisesti kielletty, mutta se asetettiin niiden elokuvien listalle, ”joita ei pyritty sodan jälkeen levittämään” (Sedergren 2006, 61). Heinäkuun 1944 jälkeen kesti yli 50 vuotta ennen kuin *Yli rajan* esitettiin uudelleen televisiossa.

Jäätävä polte: Kylmä sota ja suomettumisen perintö

Suomen lippua Hollywoodissa useasti vilautellut, lähinnä toimintaelokuviin vihkiytynyt Renny Harlin (Renny Lauri Mauritz Harjola) ohjasi esikoisteoksensa *Jäätävä polte – Born American* vuonna 1986. Valmistuessaan englanninkielinen, Hollywood-tyylinen *Jäätävä polte* oli kallein kotimainen elokuva. Se valmistui kylmän sodan aikaan, jonka ilmapiiriin sijoitetussa tarinassa kolme Suomessa lomaa viettävää amerikkalaista opiskelijaa päättävät huvikseen ylittää Suomen ja Neuvostoliiton välisen rajan, rautaesiripun. Elokuva käynnistyy psykedeelisiä sävytteitä sisältävällä väkivaltaisella kohtauksella Vladimirin kylästä, Neuvostoliitosta. Tämän jälkeen avataan kertomuksen geopoliittinen asetelma kuvaan ilmestyvällä tekstillä:

Venäjänsä rautaesirippu Euroopassa on tuhansien kilometrien pituinen.

Joissakin paikoissa se on raskaasti linnoitettu.

Joissakin paikoissa ei ole muuta kuin piikkilanka-aita.

Rajan ylittäminen vahingossa ei ole epätavallista.

Johdattelevien tekstien jälkeen elokuva jatkuu kuvauksella kolmesta nuoresta amerikkalaisesta pojasta ostamassa Helsingistä autoa ja lähtemässä kaljanjuomisen ja hauskanpidon sävyttämälle road tripille kohti Lappia. Lopulta pojat – hauska seikkailusta innostuneet Savoy (Mike Norris) ja Mitch (Steve Durham) sekä enemmän varovainen ja arkaileva K.C. (David Coburn) – saapuvat rajanylityspisteeseen, missä neuvostoliittolaissotilas seisoo kivääri olalla poltellen tupakkaa. Pojat jatkavat kinastelua siitä, onko rautaesiripun huvikseen ylittäminen järkevää vai ei:

Mitch: Tämä on siis rautaesirippu.

Savoy: Mahtavaa! K.C., saat nämä kuvat Timen kanteen.

K.C.: Moskovan Tribunen kanteen ellette ole hiljaa.

Mitch: Kuvittele, nuo tyypit kolmenkymmen metrin päässä eivät ole ikinä edes maistaneet Coca Colaa.

K.C.: Täällä juodaan Pepsia. Nyt olisi viisasta lähteä.

Savoy: Lähde, jos haluat. Minä käyn tsekkaamassa.

K.C.: Et voi olla tosissasi?

Savoy: Miksei mentäisi? Kenellä voisi olla mitään pientä ystävällistä vierailua vastaan?

Lopulta pojat päättävät ylittää rautaesiripun, varovaisesti hiipien. Mielenkiintoisena yksityiskohtana nousee esiin amerikkalaisten kulutushyödykkeiden kuvaaminen osana rautaesiripun ylittämistä, mikä omalla tavallaan heijastaa kylmän sodan aikaista banaalia geopolitiikkaa. Geopolitiikan tutkimuksessa banaalilla geopolitiikalla viitataan siihen, kuinka arkisten käytäntöjen, termien ja tuotteiden avulla pidetään yllä käsitystä vallitsevasta maailmanjärjestyksestä (Dodds 2000, 120–123). Poikien keskustellessa rajan ylittämistä keskustelussa sivutaan Coca Colan ja Pepsin juomista, kun taas raja-asemalle tultaessa rajavartijat ovat kuuntelemassa radiosta *Voice of Americaa*. Vastaavasti rajan laiton ylittäminen paljastuu rajavartijoiden löydettyä piikkilanka-aidalle pojilta jääneen elektroniikkapelin. Rautaesirippu erottaa toisistaan kaksi ideologista järjestelmää, geopolitiittinen erottelu, jonka merkitsijöiksi ovat asetettuina amerikkalaiset kulutushyödykkeet.

Poikien päästyä rajan ylitse he lopulta ajautuvat elokuvan alussa nähtyyn Vladimirin kylään. Inhimillisen erehdyksen myötä käynnistyy Harlinin tuotannolle tyypillinen konekiväärin tulta, dynamiitteja, räjähtäviä taloja ja palavia kirkkoja sisältävä toimintakohtaus. Jäätymään tästä kiinni pojat vangitaan ja viedään mielivaltaisten ja sadististen vartijoiden kuulusteltavaksi. Harlinin kuvaus tukee kylmän sodan aikana vallinneita käsityksiä neuvostoliittolaisesta korruptoituneesta oikeusjärjestelmästä, mutta toisaalta näiden käsitysten kuvauksessa mennään lähes humoristisia piirteitä saavan mässäilyn puolelle. Luolamaisessa vankilassa väkivallan uhriksi joutuminen on täysin sattumanvaraista ja vankien välillä pelataan vähintäänkin erikoisia gladiaattoritaisteluiden omaisia primitiivisiä ihmisšakkiotteluita. Lopulta pojista ainoastaan Savoy pysyy hengissä ja selviää takaisin Suomeen yhdessä häntä auttaneen Nadjan (Piita Vuosalmi) kanssa. Rajan ylittäminen muistuttaa monellakin tapaa *Yli rajan* -elokuvan viimeistä kohtausta. Rajavartioiden ohitse paetaan action-tyyliin ja elokuva päättyy vankeudessa toisensa löytäneiden Savoy'n ja Nadjan halaukseen. Elokuvan päättää lopputeksti, jossa annetaan vaikutelma kuin elokuva perustuisi tositahtumiin:

Viisi päivää myöhemmin Savoy Brown ja Nadja Kulakova lähtivät Yhdysvaltoihin. Amiraali on nähty Yhdysvalloissa. Tarkkaa olinpaikkaa ei tiedetä.

USA:n hallitus teki virallisen valituksen tapauksen johdosta. Venäläiset eivät vastanneet ja virallisesti mitään ei ollut koskaan tapahtunutkaan.

Jäätävä polte ei ole Harlinin ainoa elokuva, missä venäläinen yhteiskunta esitetään negatiivisessa valossa (ks. Kirchick 2011). Vuonna 2011 valmistunutta Venäjän ja Georgian välistä sotaa kuvaavaa elokuvaa *Viiden päivän sota* (5 Days of War) on kritisoitu voimakkaasta Venäjän vastaisesta propagandasta. Venäläisistä tutkijoista esimerkiksi Alexander Fedorov (2012, 2038–2040) pitää kyseisiä Harlinin ohjaamia elokuvia loukkaavina, syyttelevinä ja stereotypisoivina. *Jäätävän poltteen* neuvostovastaisuuden kritisointi ei ole jäänyt ainoastaan median ja tutkijoiden tehtäväksi: jo elokuvan julkaisuvuonna neuvostoviranomaiset ottivat kantaa elokuvan esittämisestä. Juhani Suomi (2008, 71) kirjoittaa:

Ärtymystä ylläpiti myös se, että suurlähetystön lukuisista huomautuksista piittaamatta Suomen viranomaiset sallivat yhä ”neuvostovastaisten” elokuvien kuvaamisen maassaan. – Yhtä vakavasti suhtauduttiin moisten elokuvien esittämiseen. Tammikuun alussa 1986 suurlähettiläs Sobolev otti peräti ulkoministeritasolla esille yhden sellaisen. Hän totesi, että Suomessa oli pian tulossa esitykseen elokuva ”Jäätävä polte”, joka oli jopa suomalaislehtien kommenttien mukaan julma ja avoimen neuvostovastainen. Näin ollen sen esittäminen ei vastaisi ”maidemme johtajien lausuntoja, joiden mukaan ystävyyttä, luottamusta ja hyvää naapuruutta maidemme välillä on varjeltava ja edelleen kehitettävä”, Sobolev totesi. Väyrynen vastasi Valtion elokuvatarkastamon tulevan tutustumaan filmiin samalla tavoin kuin muihinkin ja korosti asiaan puuttumisen saattavan aiheuttaa jopa enemmän vahinkoa kuin filmin esittämisen. Sobolev piti kuitenkin kiinni kannastaan ja ”toivoi toimenpiteitä asiassa”.

Neuvostoviranomaisten esittämän valituksen myötä Suomen elokuvatarkastamo kielsi filmin esittämisen 14. tammikuuta 1986. Kiellon perusteena oli sen raaistavuus sekä ulkopoliittinen arkaluontoisuus. Elokuvan nähtiin saattavan ”huonontaa valtakunnan suhteita ulkovaltoihin” (Sedergren 1999, 484). Elokuvan kieltäminen perustui vuonna 1965 säädettyyn lakiin, jonka mukaan elokuvaa ei voida hyväksyä esitettäväksi, ”milloin sen esittäminen saattaa vaarantaa yleistä järjestystä tai turvallisuutta tahi maanpuolustusta taikka huonontaa valtakunnan suhteita ulkovaltoihin” (Suomi 2008, 71–72). Valitusprosessin jälkeen elokuvasta leikattiin viisi minuuttia mm. ulkopoliittisesti arveluttavia kohtia pois, ja elokuva pääsi myös Suomessa lopulta esitykseen 19. joulukuuta 1986 (Sedergren 1999, 484–485). Elokuvan julkaisussa, hieman ulkoministeri Paavo Väyrysen ennustuksen mukaisesti, pyrittiin ottamaan ilo irti sensuurin aiheuttamasta kohusta. Esimerksi VHS-version takakannessa mainostettiin *Jäätävän poltteen* olevan ”Elokuva, joka on Suomessa läpikäynyt kaikki mahdolliset sensuuri-instanssit! Katso se – lopultakin!”

Jäätävä polte on hyvä esimerkki siitä, mitä kylmän sodan aikana toistunut median suomettuminen on käytännössä tarkoittanut. Termi 'suomettuminen' syntyi 1960-luvun lopun saksalaisessa poliittisessä mediassa, missä Suomea käytettiin esimerkkinä pienestä valtiosta, joka joutuu ulkopoliittikkansa osalta toimimaan naapurisuurvallan ehtojen mukaisesti. Suomettumisen nähdään yleisesti alkaneen YYA-sopimuksen kirjoittamisen (6. huhtikuuta 1948) myötä (Moisio 2008, 83). Termillä viitataan myös poliittiseen strategiaan, jonka avulla pieni valtio onnistuu selviytymään 'ahneen naapurin' rinnalla (Wiberg 1989). Termin käyttämisestä on tullut kansainvälisesti yleistä ja sen käyttö on erotettu alkuperäisestä kontekstistaan: puhutaan esimerkiksi Taiwanin suomettumisesta Kiinan rinnalla (ks. Gilley 2010).

Suomettumisen aikakausi ja tuolloin toteutettu politiikka on muokannut merkittävästi suomalaisten omakuva. Vaikka Venäjän ja Suomen vastakkainasettelulla on pitkä historiansa, Newman ja Paasi (1998, 196) esittävät, kuinka suomalaiset sisäistivät juuri kylmän sodan aikana eri medioiden kautta ajatuksen siitä, että Neuvostoliitto/Venäjä edustaa ensisijaisesti uhkaa. Populaarikulttuurin ja median tapauksessa suomettuminen merkitsi itsesensuuria. Vastaavanlainen sensuuridebatti käytiin esimerkiksi myös vuonna 1984 julkaistun tietokonepeli *Raid over Moscowin* ympärillä (Pasanen 2011). Vaikka suomettuminen usein nähdään taakse jääneenä, Neuvostoliiton hajoamiseen päättyneenä aikakautena, aina uudestaan herää keskustelua siitä, onko suomettumisen aika todellakaan vielä päättynyt (ks. esim. Ridanpää 2012, 139–140). *Jäätävä polte* on, ainakin toistaiseksi, viimeinen elokuva, joka on sensuroitu ulkopoliittisin perustein (Sedegren 1999, 484).

Populaari geopolitiikka ja Suomen kansallinen omakuva

Rajat ja niiden ylittäminen on geopolitiittisena teemana herättänyt enemmän ja enemmän kiinnostusta viimeisten vuosien aikana. Tämä näkyy myös kulttuuriteollisuudessa: rajoja käsitteleviä elokuvia ilmestyy yhä enemmän ja enemmän. Vaikka globalisoituneessa maailmassa rajojen ja niiden eri representaatioiden sisältämät merkitykset ovat monimutkaistuneet, kansallisen identiteetin ja omakuvan näkökulmasta rajalla on selkeä funktio. Vierailu rajalla ja varsinkin sen ylittäminen tuottavat kertomuksia siitä, keitä 'me' olemme, mistä 'me' tulemme. Kirjoituksessa läpikäytyt esimerkit, *Yli Rajan* (Ilmari 1942) ja *Jäätävä Polte – Born American* (Harlin 1986), ovat poliittisesti latautuneita elokuvia, jotka

molemmat omalla tavallaan kääntävät katsojan orientaation kohti valtioidenvälisiä suhteita ja niihin liittyviä laajempia geopoliittisia kysymyksiä. Venäjän ja Suomen geopoliittisten suhteiden muuttuessa myös rajaan liittyvät merkityssisällöt vaihtelevat.

Yli Rajan on kertomus maailmasotien välisestä aikakaudesta, jolloin metsään vedetty piikkilanka toimii symbolina vasta itsenäistyneen valtion suvereniteetin ylläpitämiselle ja vahvistamiselle. Itse elokuvassa tämä modernismin ihanteita tavoittelevan kapitalistisen Suomen ja kommunismin unelmassa elävän totalitaristisen Neuvostoliiton välille vedetty viiva kuitenkin esitetään tavallisen ihmisen arkista toimintaa rajoittavana teennäisenä esteenä. Toisen maailmansodan jälkeinen kylmä sota vastaavasti muutti Suomen geopoliittista asemaa merkittävästi. Kansainvälisen politiikan näkökulmasta Suomesta tuli kahden sodassa olevan poliittisen ideologian välinen puskurivaltio, jonka raja Neuvostoliiton kanssa ei ollut ainoastaan tavallinen kahden valtion välinen raja. *Jäätävä Polte – Born American* on omalla tavallaan absurdi ja sarkastinenkin kuvaus neuvostoliittolaisesta yhteiskunnasta ja sen sosiaalipoliittisen järjestelmän toimintaan yhdistetyistä stereotypioista. Elokuvan absurdi väkivalta heijastaa hyvin sitä, kuinka kylmä sota merkitsi poliittista ympäristöä, jossa valtioiden väliset rajat ovat absoluuttisia, eikä niitä ole tarkoitettu ylitettäväksi.

On syytä kuitenkin painottaa, että kaikki elokuvat pitävät sisällään useita kerroksia, joten esimerkiksi teoksen poliittisuuden, nationalistisuuden, patrioottisuuden tai naapurivaltioihin kohdistuvan vihamielisyyden näkeminen on pitkälti katsojan silmässä. Puhuttaessa populaarikulttuurin geopoliittisuudesta onkin erityisen tärkeää kiinnittää huomio katsojan näkökulmaan ja intresseihin (Dodds 2008, 1621–1622). Yleisö näkee poliittisuuden filmeissä, ja kuten esimerkiksi elokuva-arvioista usein käy ilmi, eri yleisöillä voi olla täysin päinvastaisia näkemyksiä elokuvan poliittisesta latautuneisuudesta (Ridanpää 2014, 149–155). Tässä kirjoituksessa elokuvat onkin ymmärretty enemmän näkökulmia tuottavina kuin niitä heijastavina kulttuuriesineinä. Suomen ja Venäjän pitkä geopoliittinen historia luo taustan, jota vasten suomalaisuuden merkityksiä ja sen eri tasoja voidaan mainituista elokuvista löytää, mutta kuten todettu, kyseiset elokuvat ovat olleet myös keskeisessä roolissa suomalaisuuden merkitysten tuottamisessa. Elokuvat itsessään ovat kansainväliseen politiikkaan osallistuvia toimijoita, joiden yhteiskunnallinen rooli voi olla yllättävänkin merkittävä.

KIRJALLISUUS

- Ahonen, Kimmo, Merivirta, Raita, Mulari, Heta & Mähkä, Rami. 2013. Introduction: Encounters with Borders. Teoksessa Raita Merivirta, Kimmo Ahonen, Heta Mulari ja Rami Mähkä (toim.), *Fronties of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945– 2010*. Chicago, Intellect, 1–16.
- Arreola, Daniel D. 2005. Forget the Alamo: The Border as Place in John Sayles' *Lone Star*. *Journal of Cultural Geography* 23/1, 23–42.
- Beckham, Jack M. 2005. Border Policy/Border Cinema: Placing Touch of Evil, The Border, and Traffic in the American Imagination. *Journal of Popular Film and Television* 33/3, 130–141.
- Billig, Michael 1995. *Banal Nationalism*. London, Sage.
- Carter, Sean & McCormack, Derek P. 2006. Film, geopolitics and the affective logics of intervention. *Political Geography* 25/2, 228–245.
- Dell'agnese, Elena 2005. The US-Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective. *Geopolitics* 10/2, 204–221.
- Dittmer, Jason 2011. American exceptionalism, visual effects, and the post-9/11cinematic superhero boom. *Environment and Planning D: Society and Space* 29, 114–130.
- Dittmer, Jason & Gray, Nicholas 2010. Popular Geopolitics 2.0: Towards New Methodologies of the Everyday. *Geography Compass* 4/1, 1664–1677.
- Dodds, Klaus 2000. Political geography II: some thoughts on banality, new wars and the geopolitical tradition. *Progress in Human Geography* 24/1, 119–129.
- Dodds, Klaus 2003. Licensed to Stereotype: Geopolitics, James Bond and the Spectre of Balkanism. *Geopolitics* 8/2, 125–156.
- Dodds, Klaus 2006. Popular geopolitics and audience dispositions: James Bond and the Internet Movie Database (IMDb). *Transactions of the Institute of British Geographers* 31/2, 116–130.
- Dodds, Klaus 2008. Hollywood and the popular geopolitics of the war on terror. *Third World Quarterly* 29, 1621–1637.
- Dodds, Klaus 2013. 'I'm Still Not Crossing That': Borders, Dispossession, and Sovereignty in *Frozen River* (2008). *Geopolitics* 18/3, 560–583.

- Fedorov, Alexander V. 2012. The Analysis of Stereotypes of Politically Engaged Media Texts in Media Studies in Student Audience (by the Example of Renny Harlin's films "Born American" (1986) and "Five Days of War" (2011)). *European Researcher* 35/11-13, 2037-2041.
- Gallagher, Jessica 2013. Between Hamburg and Istanbul: Mobility, Borders and Identity in the Films of Fatih Akin. Teoksessa Raita Merivirta, Kimmo Ahonen, Heta Mulari ja Rami Mähkä (toim.), *Frontiers of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945-2010*. Chicago, Intellect, 175-194.
- Gilley, Bruce 2010. Not So Dire Straits: How Finlandization of Taiwan Benefits U.S. Security. *Foreign Affairs* 89/1, 44-60.
- Haddad, Emma 2007. Danger Happens at the Border. Teoksessa P. K. Rajaram ja C. Grundy-Warr (toim.), *Borderscapes: Hidden Geographies and Politics at Territory's Edge*. Minnesota, University of Minnesota Press, 119-136.
- Häkli, Jouni 1999. Cultures of Demarcation: Territory and National Identity in Finland. Teoksessa Guntrum H. Herb ja David H. Kaplan (toim.), *Nested Identities: Nationalism, Territory, and Scale*. Lanham, Rowman and Littlefield, 123-150.
- Karemaa, Outi 2004. Moraalisesta närkästyksestä kansalliseksi ohjelmaksi. Teoksessa Timo Vihavainen (toim.), *Venäjän Kahdet Kasvot: Venäjä-kuva Suomalaisen Identiteetin Rakennuskivenä*. Helsinki, Edita Prima Oy, 226-254.
- Kirchick, James 2011. Daze of War: The Russia-Georgia Conflict on Film. *World Affairs* 174/4, 92-96.
- Koivunen, Anu 1995. *Isänmaan moninaiset äidinkasvot: Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupoliteknologiana*. Turku, Suomen elokuvatuotkimuksen seura.
- Maciel, David R. 1990. *El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema*. San Diego: Institute for Regional Studies of the Californias, San Diego University.
- Mains, Susan P. 2004. Imagining the border and Southern spaces: Cinematic explorations of race and gender. *GeoJournal* 59, 253-264.
- Massey, Doreen 2005. *For Space*. London, Sage.
- Moisio, Sami 2008. Finlandisation versus westernisation: Political recognition and Finland's European Union membership debate. *National Identities* 10/1, 77-93.

- Newman, David & Paasi, Anssi 1998. Fences and neighbours in the postmodern world: boundary narratives in political geography. *Progress in Human Geography* 22/2, 186–207.
- Ó Tuathail, Gearóid & Dalby, Simon 1998. Introduction: Rethinking geopolitics. Teoksessa Gearóid Ó Tuathail ja Simon Dalby (toim.), *Rethinking Geopolitics*. London, Routledge, 1–15.
- Paasi, Anssi 1999. Boundaries as Social Practice and Discourse: The Finnish-Russian Border. *Regional Studies* 33/7, 669–680.
- Paasi, Anssi & Prokkola, Eeva-Kaisa 2008. Territorial Dynamics, Cross-border Work and Everyday Life in the Finnish–Swedish Border Area. *Space and Polity* 12/1, 13–29.
- Pasanen, Tero 2011. ”Hyökkäys Moskovaan!” – Tapaus *Raid over Moscow* Suomen ja Neuvostoliiton välisessä ulkopolitiikassa 1980-luvulla. Teoksessa Jaakko Suominen, Raine Koskimaa, Frans Mäyrä, Olli Sotamaa ja Riikka Turtiainen (toim.), *Pelitutkimuksen vuosikirja 2011*. Tampere, University of Tampere, 1–11.
- Prokkola, Eeva-Kaisa & Ridanpää, Juha 2015. Border guarding and the politics of the body: an examination of the Finnish Border Guard service. *Gender, Place & Culture* 22/10, 1374–1390.
- Ridanpää, Juha 2009. Geopolitics of humour: the Muhammed cartoon crisis and the Kaltio comic strip episode in Finland. *Geopolitics* 14/4, 729–749.
- Ridanpää, Juha 2012. The Media and the Irony of Politically Serious Situations: Consequences of the Muhammed Cartoons in Finland. *Media, Culture & Society* 34/2, 131–145.
- Ridanpää, Juha 2014. ‘Humour is Serious’ as a Geopolitical Speech Act: IMDb Film Reviews of Sacha Baron Cohen’s *The Dictator*. *Geopolitics* 19/1, 140–160.
- Saunders, Robert A. 2012. Undead Spaces: Fear, Globalisation, and the Popular Geopolitics of Zombiism. *Geopolitics* 17/1, 80–104.
- Shapiro, Michael J. 2008. *Cinematic Geopolitics*. New York, Routledge.
- Scharf, Inga 2005. Staging the Border: National Identity and the Critical Geopolitics of West German Film. *Geopolitics* 10/2, 378–397.
- Scharf, Inga 2008. *Nation and Identity in the New German Cinema: Homeless at Home*. New York, Routledge.

- Sedergren, Jari 1999. *Filmi poikki... Poliittinen elokuvasesensuuri Suomessa 1939–1947*. Helsinki, Hakapaino.
- Sedergren, Jari 2006. *Taistelu elokuvasesensuurista: Valtiollinen elokuvatarkastus Suomessa 1946–2006*. Helsinki, SKS.
- Sharp, Joanne 1993. Publishing American identity: popular geopolitics, myth and The Reader's Digest. *Political Geography* 12/6, 491–503.
- Suomi, Juhani 2008. *Kohti sinipunaa: Mauno Koiviston aika 1986–1987*. Keuruu, Otava.
- Uusitalo, Kari 1977. *Ruutia, riitoja, rakkautta... Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940–1948*. Vammala, Vammalan kirjapaino oy.
- Wiberg, Håkan 1989. Coping with a Greedy Neighbour. *Journal of Peace Research* 26/3, 319–325.