

Laura Saarenmaa

Katsoja kertojaänen empaattisena uskottuna

Welcome to the Age of innocence. No one has breakfasts at Tiffany's and no one has affairs to remember. We have breakfasts at 7 a.m. and affairs we try to forget as quickly as possible.

Self-protection and closing the deal are paramount.

Cupid has left the co-op.

Näin kyynisin sanankääntein toivotti katsojat seuraansa sanomalehtikolumnisti Carrie Bradshaw, *Sinkkuelämää* (*Sex and the City*, USA 1998–2004) -tv-sarjan minäkertoja, sarjan pilottijaksossa ”Sikarinautintoja Manhattanilla” (*Sex and the City*, es. MTV3 1.6.1999).¹ Kuusi tuotantokautta jatkuneen menestys-sarjan henkilöt ja kerrontakeinot ehtivät 2000-luvun alkuvuosien mittaan käydä monille niin tutuiksi, että harva enää muistaa, miten sarjan muodolliset ja sisällölliset ratkaisut sarjan alkaessa hätkähdyttivät.

Sinkkuelämän päähenkilöt ja perusasetelma esiteltiin sarjan pilottijaksossa suoraan kameraan kohdistetuilla puheenvuoroilla, pysäytyskuvilla ja kuvien päälle lisätyillä henkilötietopalkeilla. Suoraan kameraan kohdistettu puhe tuntui amerikkalaisen televisiokomedian kontekstissa erikoiselta. Huomiota herättivät myös sarjan parisuhdekriittiset kannanotot, lukuisat seksikohtaukset ja komedia-sarjalle epätyypillinen kielenkäyttö: ”penis”, ”vagina” ”pussy” ja ”fuck” kuuluivat

sarjan henkilöiden keskeiseen sanavarastoon. Komediallisuutta sarjaan toivat hilpeä tunnusmusiikki, episodimainen rakenne, voice over -kertojan tekemät sanalliset pilat sekä kuvalliset ja leikkaukselliset kikat, joilla tuotettiin humoristisia rinnastuksia. Jatkuvat siirtymät ajasta, tilasta ja henkilöstä toiseen tekevät kerronnasta elliptistä ja korostivat kertojan merkitystä. Ilman kertojaänen johdatusta katsoja ei olisi pysynyt sarjan vaihtelevissa tilanteissa kärkyillä.

”Voice overilla” tarkoitetaan audiovisuaalista kerronnallista strategiaa, jossa tarinainformaatiota välittää kertova ääni. Kuulemme jonkun puhuvan kuvakerronnan päälle, mutta emme näe puhujaa.² *Sinkkuelämässä* minämuotoinen voice over -kerronta toi sarjaan subjektiivisen, persoonallisen näkökulman, joka erotti sen muista samaan aikaan esitetyistä amerikkalais-sarjoista. Tapahtumia ironisesti tulkitsevan kertovan äänen lisäksi omaperäiseltä tuntui sarjan kertojaroolin ankuroiminen sanomalehtikolumnin kirjoittamiseen. Muoto ja sisältö tuntuivat näin tukevan sarjassa toisiaan erityisellä tavalla.

Naiseuden mallit henkilöhahmojen lukuohjeina

Sinkkuelämää-sarjan pilottijakso esitteli katsojille neljä kolmekymppistä ystävättä. Carrie

Bradshaw (Sarah Jessica Parker), Samantha Jones (Kim Cattrall), Charlotte York (Kristin Davis) ja Miranda Hobbes (Cynthia Nixon) olivat lapsettomia, naimattomia, työssään menestyviä ja varakkaita. Työnsä ääressä naiset nähtiin kolumniaan kirjoittavaa Carrie Bradshaw'ta lukuun ottamatta harvoin. Sarjan tapahtumapaikkoja olivat kadut, ravintolat, kylpylät ja kauneushoitolat, jossa ystävättäret tapasivat ja vaihtoivat ajatuksia seksistä ja ihmissuhteista. Sarjan nimen suomennos kytki sarjan osaksi 1990-luvun lopulla suomalaisessakin mediajulkisuudessa laajasti käsiteltyä elämäntapakeskustelua. Sinkkukeskustelun yhtenä alkulaukauksena voidaan pitää brittiläisen kirjailijan Helen Fieldingin vuonna 1996 ilmestynyttä hittiromaanina *Bridget Jonesin päiväkirja* (1996, suom. 1998), jossa kolmekymppinen Bridget kirjaa päiväkirjansa sivuille arkielämänsä koomisia sattumuksia. *Sinkkuelämän* newyorkilaisia ystävättäriä tulkittiin yleisesti saman aallon ja identiteetin ilmentyminä.

Sinkkuidentiteetin ohella sarja korosti naiseutta valikoimana ehyitä identiteettivaihtoehtoja. Charlotte edusti sarjassa traditionaalista, romanttista naiseutta, Miranda modernia naisasianaiseutta ja Samantha postfeminististä, hedonistista nautiskelijanaista. Koska henkilöhahmojen määritelmät korostivat jaksosta toiseen nimenomaan tiettyjä piirteitä kussakin hahmossa, nämä piirteet alkoivat toimia henkilöhahmon lukuohjeina, suodattimina, joiden kautta kaikki henkilöhahmoon liitetyt tapahtumat ymmärrettiin. Kunkin hahmon asenne kulloinkin esille nousevaan kysymykseen oli helposti ennakoit-

tavissa. Sarjan huumori syntyi usein usein erilaisten naisen rooleja koskevien asenteiden yhteentörmäyksestä.

Vaikka katsojat oppivat tuntemaan henkilöhahmojen piirteet, katsojalla ei ollut pääsyä henkilöhahmojen ajatuksiin ja tunteisiin muuten kuin Carrie Bradshaw'n hahmoon ankkuroidun kertojaäänän välityksellä. Sen sijaan Carriella itsellään ei ollut muuta pysyvää psykologista ominaislaatuja tai asennetta kuin kolumnin kirjoittamisella motivoitu kertojan rooli.

Kirjoittavan kertojan valta

Kirjoittamisensa kautta itsekontrolliin pyrkivää, hilpeän holtitonta Bridget Jonesia juhliittiin 1990-luvun puolivälissä autenttisenä ja osuvana kuvauksena naimattoman, kaupunkilaisen nykynaisen elämästä. Brittiläinen kirjallisuudentutkija Alison Case on kytenyt ajatuksen Bridget Jonesin autenttisuudesta kaunokirjallisuuden sukupuoliittuneihin kerrontakonventioihin. Casen mielestä Bridget Jones -romaanin puhuttelevuus perustuu jo 1700-luvun romaanissa muotoiltuun kirjalliseen konventioon: naispuolisen minäkertojan kerronnallisen auktoriteetin ja kontrollin puutteeseen ja tästä syntyvään huumoriin.³ Case vertaa Bridget Jonesin tapaisen kertojahahmon roolia todistajan rooliin oikeus-salissa: todistaja kuvailee näkemänsä, mutta valta muodostaa kerrotusta johtopäätöksiä ja määrittellä tapahtumien kokonaismerkitys on prosessin muilla osapuolilla.

Sinkkuelämän kohdalla kysymys kertojan auktoriteetista on monimutkaisempi. Tekihän Carrie Bradshaw'n kertojaääni toistuvasti omavaltaisia yhteen-

vetoja ja määritelmiä tapahtumista ja niiden merkityksistä eri henkilöille. Määrittelyvaltaan ja auktoriteettiin viittasi myös voice over -kerronnan kytkemisen jatkuvaan julkisen kirjoittamisen prosessiin. Siinä missä päiväkirjan tai kirjeiden kirjoittaminen implikoivat yksityisyyttä, kotia, jossa ja josta kirjoitetaan, journalistinen sanomalehtikirjoitus sijoittaa kirjoittajansa automaattisesti maskuliiniseksi ja vallakkaaksi miellettyyn julkiseen sfääriin. (Toki on huomattava, että Carrie Bradshaw kirjoitti sanomalehtikolumnejaan useimmiten kotinsa – ja vieläpä makuuhuoneensa – yksityisyydessä).

Vaikka ”kirjoittamista” on toisinaan pidetty vanhahtavana ja epäelokuvaromantisena keinona voice over -minäkerronnan motivointiin, elokuvakerronnassa sitä käytettiin 2000-luvun alkuvuosina ahkerasti. Esimerkkeinä mainittakoon elokuvat *Moulin Rouge!* (*Moulin Rouge!*, USA 2001), *Sinulle on Postia* (*You've Got Mail*, USA 1998), *Quills – syntiset säkeet* (*Quills*, USA 2000) ja *Bridget Jones – Elämäni Sinkkuna* (*Bridget Jones's Diary*, Iso-Britannia 2001). Kirjailijan luomistyön tuskaa pohtivassa komediassa *Wonder Boys* (*Wonder Boys*, USA 2000) koko elokuvan tarina paljastuu elokuvan lopussa kertojaminän kirjoittamaksi ”romaaniksi”.

Vaikka voice over -minäkertojat kirjoittavat usein, he kirjoittavat harvoin ”parhailaan”. Kirjoittamistilanteen voidaan audiovisuaalisissa kertomuksissa ajatella jakautuvan kahteen eepiseen tilanteeseen: kirjoittamiseen ja kirjoitetuksi esitetyn tekstin ääneen luentaan. Vaikka näemme henkilöhahmon kirjoittamassa, toisesta ajasta ja pai-

kasta tuleva ääni luo tekstiin toisenlaisen eepisen tilanteen: kertoja esittää tarinan suullisesti sitä kuuntelevalle yleisölle.⁴

Tällainen tilanne toteutui myös *Sinkkuelämässä*. Vaikka näimme Carrien hahmon kirjoittamassa, se, mitä kertojaääni sanoi, oli pääasiallinen informaation lähde, ei se, mitä hän kirjoitti. Vaikka katsojalle vilauteltiin ajoittain tietokoneen ruudulle ilmestyvää kirjoitusta, tekstiä ei koskaan näytetty kokonaisuudessaan eikä katsoja tarkalleen ottaen tiennyt, milloin oli kyse ääneen puhutusta ”kolumnista” ja milloin kertojan muusta pohdinnasta. Mutta jos kirjoituksella ei ollut varsinaista informatiivista merkitystä, miksi kirjoittamisen aktiin sitten toistuvasti viitattiin? Ainakin oikeus puhua ja kirjoittaa teki henkilöahmosta paitsi uskottavan, se loi myös hahmolle narratiivista valtaa suhteessa muihin hahmoin.

Carrie Bradshaw’n hahmoon kytketty kertojaääni määritteli jaksojen teemat, tulkitsi tapahtumat ja tiesi muiden hahmojen

tunteet ja ajatukset. Tällaisena hän muistutti romaanimuodosta tuttua ”kaikkietävyää” kertojaa. Kaikkietävyydestä sarjan kertojaäänien tapauksessa ei kuitenkaan voida puhua. Tämän tulkinnan estää ensimmäisen persoonan kertojan kiinnittyminen tiukasti tarinamaailmaan ja siinä toimivaan, tietomäärältään rajalliseen henkilöahmoon.

Kerronnan teoreetikko Gérard Genette on pitänyt kategorioita ”ensimmäisen ja kolmannen persoonan kertoja” epätarkkoja ja harhaanjohtavina. Kirjailija ei tee valintaa kahden kielipillisen muodon vaan kahden narratiivisen tilanteen välillä: hän joko kirjoittaa tarinan tarinamaailmaan kuuluvan henkilöahmon välittämäksi tai tarinamaailman ulkopuolelta ope-roivan ”ekstradiegeettisen” kertojan välittämäksi. Edelleen voidaan tehdä erotteluja sen perusteella, onko tarinan minäkertoja oman tarinansa päättähti vai ”Tohtori Watsonin” kaltainen sivustakatsoja, joka kuvailee toisten päähenkilöiden edesotamuksia. Tällaisessa tilanteessa

kertojan suhde tarinaan pysyy kuitenkin muuttumattomana: vaikka kertoja henkilöahmona katoaisi tapahtumien polttopisteestä hetimitään, tiedämme hänen kuuluvan tarinan maailmaan ja ilmestyvän taas näkyviin enemmin tai myöhemmin.⁵ *Sinkkuelämässä* kertojaäänien suhde henkilöahmoon vaihteli riippuen siitä, selostiko kertojaääni ”omaansa” eli Carrie Bradshaw’n vai jonkun toisen henkilöahmon kokemusta kuvaavaa episodaa.

Voice over -kerronnassa kerronnan määrällä ei sinänsä ole merkitystä. Jo yksittäinen kerrontatilanne riittää ankuroimaan tarinan henkilöön ja ohjaa lukemaan audiovisuaalista esitystä lingvistisenä tapahtumana. Merkittävin muuttuja on aina kerrontatilanne, se narratiivinen asema, josta käsin tarinaa kerrotaan. Elokuvatutkija Sarah Kozloff on omassa voice over -kerronnan analyysissaan eritellyt tätä asemaa kerronnan paikan ja ajan näkyvyyden ja näky-mättömyyden perusteella.⁶ *Sinkkuelämän* kertojaääni oli Kozloffin termein kehyskertoja (*Frame Narrator*), joka selosti tapahtumien kulkua aina mennessä aikamuodossa, ikään kuin jo jostain toisesta ajasta ja paikasta käsin. Sarah Kozloff pitää audiovisuaalisten kertojaäänien rinnastamista kirjallisuuden kertojiin ongelmallisena. Audiovisuaalinen minäkertoja ei koskaan voi olla ”oman tarinansa” välittäjä samalla tavoin kuin romaanin minäkertoja, vastata primääriseen diegesiksen tasosta samalla tavoin kuin Dickensin David Copperfield tai Brontën Jane Eyre.

Samaa pulmaa pohtinut kerronnan teoreetikko Seymour Chatman on käyttänyt käsitettä elokuvallinen kertoja (*Cine-*



Sinkkuelämän voice over -kerronta kytkettiin sarjassa Carrien (Sarah Jessica Parker) kirjoittamaan kolumniin. Kuva: www.hbo.com/city/

matic Narrator) elokuvan kirjallisuuden kertojaa vastaavana narratiivisena agenttina. Elokuvallinen kertoja esittää kuvat, jotka näemme, ja äänet, jotka kuulemme, muttei vastaa niiden tuotannosta.⁷ Ymmärrän tässä Chatmanin elokuvallisen kertojan kehyskertojaksi, joka vastaa audiovisuaalisen kertomuksen ekstradiegeettisen tason kerronnasta, ja voice over -kertojaäänäen yhdeksi tämän kertojan käyttämistä – ja tälle alistaisista – keinoista. Mutta mihin *Sinkku-elämässä* sitten ylipäättään tarvittiin minämuotoista kertojaääntä? Millaisia merkityksiä tällä kertomataavalla sarjassa tavoiteltiin?

Sarah Kozloffin mukaan yksi minämuotoisen kertojaäänäen tärkeimmistä tehtävistä on elokuvallisen kertojan persoonattomuuden häivyttäminen. Juuri persoonattomuus ja näkymättömyys on myös syy, jonka takia elokuvallisen kertojan taso jää usein tunnistamatta katsomistilanteessa. Vaikka minämuotoinen kertojaääni on aina alisteinen elokuvalliselle kertojalle, katsojina olemme taipuvaisia sivuuttamaan tämän näkymättömän tason ja tulkitsemaan henkilöahmoa oman tarinansa kertojana. Suomme siis katsomistilanteessa minäkertoja-henkilöahmolle rutkasti enemmän valtaa kuin tälle oikeastaan kuuluisi.⁸ *Sinkku-elämän* kertojaäänäen valta liittyi ennen muuta mahdollisuuteen puhutella sarjan katsojaa edustamansa nais-yhteisön jäsenenä, yhtenä ”meistä”.

Minäkertoja ”meisyyden” muokkaajana

Sinkku-elämän kertojaääni yhdisti intiimielämän alueelle sijoittuvat aihepiirit yhteisölli-

syttä tuottavaan, tunnustukselliseen puhetapaan. Huomion kohteena ei ollut kertojaminän yksilöllinen erityisyys, vaan jatkuva vuorovaikutus ja dialogi erilaisten (nais)näkökulmien kanssa. Moniperspektiivisyyttä korostivat sarjan keskenään samanarvoiset, rinnakkaiset tarinalinjat ja minäkertojan tuttavallinen, lempeän ironinen äänensävy, jolla tapahtumia ja sarjan muita naishahmoja kuvattiin.

Suoraan kameralle osoitettujen puhuttelujen ja kerronan kysymys–vastaus-retoriikan avulla (”Voiko nainen harrastaa seksiä kuin mies?”, ”Saako nainen lähteä kotiin seksin jälkeen?”) sarjan katsojaa puhuteltiin ikään kuin empaattisena naisuskottuna – ystävättärenä, joka kutsuttiin yhtenä ”meistä” jakamaan sarjan naisten intiimeimmät salaisuudet. Yhteisöllisyyttä, sisaruutta ja katsojan osallisuutta tuotettiin myös sarjan kuvaustavalla: päähenkilöt kuvattiin usein kävelemässä kadulla rinnakkain tai keskustelemassa pöydän ääressä niin, että kaikki osallistujat näkyvät kuvassa yhtä aikaa. Vaikka sarjan henkilöt tyypiteltiin erilaisiksi ja jopa keskenään vastakohtaisiksi, hahmoja yhdistävä naiseus sulatti ristiriitaiset käsitykset yhteisön sisäiseksi dialogiksi. Näin sarja tuli ehdottaneeksi, että sukupuoli on aina naisidentiteetin olennaisin rakennusaine ja että kaikenlaiset, hyvinkin erilaiset naiset voivat tuntea yhteenkuuluvuutta.

1970-luvun amerikkalaista *The Mary Tyler Moore Show* -tilannekomediaa tutkinut Bonnie J. Dow on tarkastellut sitä, miten tilannekomediat paketoivat vanhaa hegemonista asetelmaa uusiin kääreisiin. Työyhteisöön sijoittuva, naimattomien

uranaisten arkea kuvaava sarja vastasi ajan yhteiskunnallisiin muutoksiin kuvaamalla naista kodin sijasta julkisella alueella. Sarjan henkilöahmojen keskinäisten suhteiden tarkastelu kuitenkin osoitti, että päähenkilön roolit rinnastuivat edelleen perhekomediasta tuttuihin vaimon, äidin ja tyttären rooleihin.⁹

Vaikka naisten keskinäinen yhteisöllisyys oli *Sinkku-elämässä* varmasti *The Moore Show*’ta tiiviimpää, muiden naishahmojen litteys ja ennakoitavuus erotuksena Carrie Bradshaw’n äidillisestä kertojan roolista latasi sarjaan perheenomaisuuden tuntua. Carrien hahmo oli kolumnilla motivoitua kertojuutta lukuun ottamatta tyhjä, vailla selkeästi määriteltyä identiteettiä tai persoonallisuutta. Hahmon tehtäväksi jäikin tulkita ja ymmärtää ympärillä olevien, selkeästi ylityypitelyjen (lapsi)-hahmojen edesottamuksia.

Tulkintani mukaan sarja tarjosi katsojalleen samastumiskohteen juuri kertojaäänässä. Samastuminen kertojaäänäen mahdollistui juuri siksi, että henkilöahmo, johon kertojaääni yhdistettiin, ei ollut ominaisuuksiltaan liian tarkasti määritelty. Carrie Bradshaw’n kertojaääni tarjosi katsojalle aseman, josta käsin sarjan maailmaa ja siinä esiintyviä naiseuksia voitiin tarkastella ironian tarjoamasta etäisyydestä, turvallisen välimatkan päästä.

Vaikka luonnehdin *Sinkku-elämän* kertojahahmoa äidilliseksi, mistään uudesta matriarkaalisesta järjestyksestä sarjan kohdalla ei voi puhua. Kuten edellä esitin, kerronan valta oli sarjassa elokuvallisella kertojalla, joka esitti aistimamme kuvat ja äänet. Olennaista tässä on se, että naiset tulivat sarjassa paitsi kuulluiksi, myös *nähdyiksi* tie-

tynlaisina. Paljasta pintaa vilauteltiin lähes jokaisessa jaksossa ja aina (hetero)erotiikalla ladattussa kohtauksessa. Vaikka kohtaus olisi motivoitu ironialla tai naisellisella haltuunotolla ja mielihyvällä, kuvakulmissa ja poseerauksissa oli edelleen patriarkaatin valtaa palveleva ote.

Määrittelyvaltaa käyttävä, yhteenvetoja ja tulkintoja tekevä minäkertoja loi *Sinkkuelämään* vaikutelman emansipoituneesta, vapaasta, omasta toiminnastaan ja valinnoistaan tietoisesta naissubjektista. Kertomatapa tuki näin sarjan ideologiaa, jonka mukaisesti naissukupuoli esitettiin postfeministisenä, kultuskeskeisenä, sukupuolen politiikkaa koskevat todelliset taistelut jo voittaneena. Tämän maailmankuvan jakamaan sarjan kertojääni kutsui myös katsojansa – empaattisen naisuskottunsa.

Uudelleen katsottuna evoluutiionsa lakipisteen saavuttaneen sarjan ensimmäisen tuotantokauden jaksot pistivät silmään rosoisina ja ronskeina. Sarjan alkuaikoina naiset kokoontuivat viettämään koti-iltoja virttyneissä villatakeissa ja pilkkasivat anorektisia mallikaunottaria, joita viimeisten tuotantokausien aikana alkoivat yhä enemmän itse muistuttaa. Uusintakatselmuksessa paljasti myös, että päähenkilöiden fyysisen muodonmuutoksen lisäksi henkilöiden asunnot ja muut sisätilat olivat muuttuneet murjuista luksukseksi. Vielä sarjan alkaessa naiset näyttivät sijoittuvan korkeintaan hyvin pärjäävään keskiluokkaan, mutta vuosien mittaan kivunneen osaksi todellista jettiä.

Kenties selkeimmin havait-

tava muutos oli kertojäänen tarjoamien kerronnallisten tehokeinojen väheneminen. Suoraan kameralle osoitetut puheenvuorot loppuivat jo ensimmäisten tuotantokausien aikana, ja myös viittailu Carrien toimittajan rooliin väheni. Carrie tuntui syöksyvän yhä syvemmälle omiin ihmissuhteisiinsa ja unohtavan New Yorkin seksuaaliantropologian, jonka harjoittajaksi hän sarjan alkaessa esittäytyi. Vaikka kolumnin kirjoittamiseen viitattiin edelleen ainakin kertaalleen jokaisessa jaksossa, Carrien tekemät havainnot nousivat yhä useammin hänen omasta rakkauselämästään, ei suurkaupungin sykkeen tarjoamista näkökulmista. Kolumnin kirjoittaminen alkoi tässä vaiheessa tuntua pakolliselta ja päälleliimatulta juonenkäänteeltä, johon viitattiin, vaikka Carrien muotoilemilla teemoilla ja kysymyksillä tuntui yhä harvemmin olevan ”yleisempää” merkitystä. Samaan aikaan kun kertoisuuden korostaminen väheni, henkilöihahmo Carrie sai yhä enemmän piirteitä ja sisältöjä. Ulkopuolisen havainnoijan ja analyytikon sijasta etualaistui Bridget Jonesin kaltainen, rakkauselämässä yhä uudelleen epäonnistuva, parisuhteesta ja tosirakkaudesta haaveileva sinkkunainen.

Viitteet

¹ Yhdysvaltain ensi-iltansa vuonna 1998 saaneen sarjan ensimmäisen tuotantokauden jaksot nähtiin Suomessa kesällä 1999.

² Lothe 2000, 30.

³ Case 2001, 176–181.

⁴ Kozloff 1998, 52.

⁵ Genette 1980, 244–255.

⁶ Kozloff 1988, 45.

⁷ Chatman 1990, 130–132.

⁸ Kozloff 1988, 49.

⁹ Dow 1990, 261–274.

Lähteet

Case, Alison (2001), *Authenticity, Convention, and Bridget Jones's Diary*. *Narrative* vol. 9/2 2001, 176–181.

Chatman, Seymour (1990), *Coming to Terms*. London: Cornell University Press, 130–132.

Dow, Bonnie J. (1990), *Hegemony, Feminist Criticism and The Mary Tyler Moore Show*. *Critical Studies in Mass Communication* vol. 7/1990, 261–274.

Genette, Gerard (1980), *Narrative Discourse*. Oxford: Blackwell, 244–255.

Kozloff, Sarah (1998), *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley and L.A.: University of California Press, 52.

Lothe, Jacob (2000), *Narrative in Fiction and Film: An introduction*. New York: Oxford University Press.