

Outi Hakola

PERFORMATIIVINEN KATSOJA

¹ Tony Wilson, *Watching Television: Hermeneutics, Reception and Popular Culture*. Cambridge: Polity Press 1993, 14–19, 21–28.

Katsojien luokittelu kahteen vastakkaiseen ryhmään, aktiivisiin ja passiivisiin, ei kerro kaikkea television katsomistavoista. Televisiotutkimukseen kaivataan muitakin käsitteitä, joista yksi voisi olla performatiivinen katsoja. Tällainen katsoja on tietoinen televisio-ohjelmien, kuten tilannekomedioiden, konventioista, ja siksi hän voi tunnistaa samoja tilanteita myös omasta elämästään. Katsoja voi omaksua tulkintamalleja sekä televisio-ohjelmista että arkielämästään ja vastaavasti soveltaa niitä niin televisio-ohjelmiin kuin arkeensakin.

Katsoja on teoreettinen, akateemisen tutkimuksen luoma käsite. Katsojaan on tieteen historiassa suhtauduttu eri tavoin. Television alkutaipaleilla katsojaa pidettiin vielä passiivisena sanoman vastaanottajana. Nykyisissä television katsojatutkimuksissa painotetaan näkemystä, että katsoja on aktiivinen ja moniulotteinen tulkitsija. Katsojan käsittäminen aktiiviseksi tulkitsijaksi ei kuitenkaan tuo mielestäni esille kaikkia television katsomisen puolia.

Television katsominen on monensuuntainen kulttuurinen viestintätapahtuma, johon vaikuttavat sekä katsojan, katsomistilanteen, ohjelman että genren piirteet. Tony Wilson, joka lähestyy television katsomista hermeneuttisesti, korostaa käsitteitä kokemusmaailma ja horisontti. Kokemusmaailma on ihmisen tietoisuus maailmasta, hänen ajattelunsa ja havainnointinsa perusta. Se koostuu horisonteista, joilla tarkoitetaan sosiaalisesti olemassa olevia jaettuja käsityksiä siitä, miten asiat ovat. Televisio-ohjelmat rakennetaan horisonttien ja kokemusmaailmojen varaan. Televisio pyrkii tuttuuden kautta kiinnittämään katsojan elämään, joten ohjelmissa esitetään oletetuille katsojille heidän oletettuihin kokemusmaailmoihinsa sopivia elämyksiä.¹

Mielestäni katsoja on enemmän kuin aktiivinen: hän on performatiivinen,

millä tarkoitan sitä, että katsoja osallistuu televisio-ohjelmaan. Hän katsoo ohjelmaa, ja samalla hän voi kokea ohjelman ja muiden katsojien katseen itsessään. Katsoja kokee horisonttien ja televisiogenrejen lähentyvän toisiaan, ja siten hänen kokemusmaailmansa ja televisio-ohjelman maailma lähentyvät. Katsojan odotukset täyttyvät, ja hän voi kokea olevansa osa tuttua tilannetta, tuttua ohjelmaa. Kuten Wilson tuo esille, katsoja käyttää kaikkia kognitiivisia rekistereitään eli sekä tulkinnan että odotusten horisontteja osallistuessaan merkitysten luontiin. Odotusten horisonttiin vaikuttavat kokemukset television genreistä ja muodoista.²

Performatiivinen katsoja on tietoinen katseestaan, ja identifioitumisen kautta hän on tietoinen myös katseen kohteena olemisesta. Tällaisen katsojan syntyminen on vaatinut sitä, että televisiollinen ilmaisu on löytänyt omat muotonsa mediana ja että ihmiset ovat oppineet televisiolähetysten konventiot ja perusmuodot. Tässä artikkelissa pyrin tarkentamaan, mitä tarkoitan performatiivisen katsojan käsitteellä. Tällainen näkemys katsojasta perustuu ensisijaisesti performanssin käsitteeseen, jolla tarkoitan ihmisen tietoista esiintymistä muiden edessä.

Performanssi: tietoisuus esillä olosta

Performanssilla voidaan viitata laajasti mihin tahansa esitykseen tai supeasti modernin tanssi- ja teatteritaitteen kokeellisiin muotoihin. Samoin akateemisessa käytössä termillä on monia käyttöyhteyksiä. Performanssin ydin on kuitenkin yleisö: ei ole performanssia ilman katsojaa. Nicholas Abercrombie ja Brian Longhurst määrittelevät performanssin toiminnaksi, jossa esiintyvä henkilö altistaa käyttöksensä muiden seurannalle. Heidän mukaansa perinteisessä performanssissa, jossa yleisö on fyysisesti lähellä mutta selkeästi esiintyjistä erotettuna, on mukana pyhyden ja seremonian käsitteet. Sen sijaan nykyisellä massamedian aikakaudella performanssit ovat privatisoituneet. Yleisökokemus on muuttunut seremoniallisesta tilaisuudesta arkielämän piirteeksi, ja siten se ulottaa otteensa jokapäiväiseen elämään ja rooleihin.³

Marvin Carlson kutsuu arkisuuteen liittyvää määrittelyä elämän performatiivisuudeksi. Elämä koostuu toistoista ja sosiaalisten normien ohjauksesta, joten ihmisen voi ajatella olevan tietoinen omasta käytöksestään. Ydin tällaisessa käsityksessä on asenteessa. Performanssissa olennaista on, että esiintyjä on tietoinen käytöksestään ja esiintymisestään, vaikkakin yleisönä voi olla esiintyjä itse. Performanssissa on kyse kaksinkertaisesta tietoisuudesta, jolloin toimija on tietoinen omasta käytöksestään ja samanlaisen tilanteen ideaalisesta käytöksestä ja vertailee omaa käytöstään tähän ideaaliin.⁴

Performatiivisuudella tarkoitan ihmisen tietoista esiintymistä, tapahtuu se median välityksellä tai ilman sitä. Carlsonin mukaan nyky-yhteiskunta on erittäin itsetietoinen ja refleksiivinen. Samalla sosiaalinen tietoisuus on teatralisoitunut, ja siten performanssista on tullut yksi tapa ymmärtää käytöstä ja elämää⁵. Käsitteestä on mielestäni tullut ajankohtainen myös televisiotutkimuksessa.

Karen Luryn mukaan televisiollinen performanssi koostuu television teknologiasta, katsomiskonteksteista ja televisiotekstien luonteenomaisista esitystavoista eli lajityypeistä. Katsomisen kokemus ja katsomisympäristö korostuvat televisioperformanssissa. Luryn näkemys muistuttaa Tony Wilsonin hermeneuttista lähestymistapaa, sillä myös Lury korostaa, että

² Wilson, *Watching Television*, 105–106.

³ Nicholas Abercrombie & Brian Longhurst, *Audiences: A Sociological theory of performance and imagination*. London: Sage 1998, 40–57, 68–76.

⁴ Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge 2001, 4–5. Huom. kaksinkertaisen tietoisuuden ajatuksen Carlson on lainannut Baumanilta.

⁵ *Ibid.*, 6.

⁶ Karen Lury, "Television Performance, Being, Acting and Corpsing". *A Journal of Culture/Theory/Politics* teemanumerossa *Performance Matters*, nro 27 (1995–1996), 114–115, 118.

⁷ David Marc, *Comic Visions: Television Comedy and American Culture*. Malden: Blackwell Publishers 1997, 10–38. (Alk. 1989.)

television katsomista luonnehtivat toistuvuus, tuttuus ja odotuksien täyttäminen eikä katsominen suinkaan ole aina rationaalista tai systemaattista.⁶

Televisio välittää jatkuvasti erilaisia esiintymisiä yleisölle, ja toisaalta yleisöstä on koko ajan tulossa tärkeämpi osa television esiintymisiä. Televisio-ohjelmissa on nähtävissä suuntaus, että ohjelmia pyritään entistä enemmän tuomaan tavallisen ihmisen, katsojan, lähelle. Samalla katsojan toivotaan osallistuvan ja sitoutuvan televisio-ohjelmiin. Katsoja on siten tunnustettu osaksi television performanssia. Esimerkiksi tosi-tv-ohjelmien suosion kasvu on hyvä osoitus tästä. Kaikkein konkreettisimmin ajateltuna performatiivinen katsoja on tosi-television osallistuja, joka tietoisesti asettaa itsensä muiden katseiden kohteeksi.

Performatiivinen katsoja ja tilannekomedia

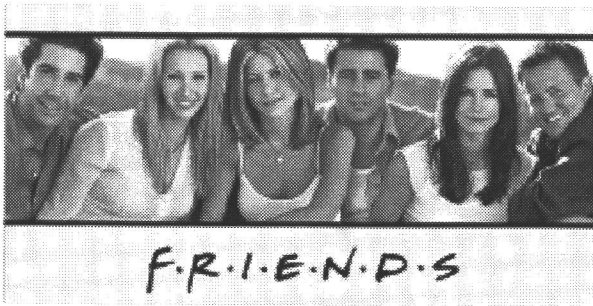
Tarkoitukseni on kuitenkin osoittaa, että myös kotona televisioruudun ääressä oleva katsoja, ei vain ruudussa esiintyvä henkilö, voi kokea olevansa osa television performanssia. Katsoja voi olla performatiivinen kaikkien televisio-ohjelmien, ei vain tosi-television-ohjelmien, kohdalla. Käsitteen käyttömahdollisuuksia on helpompi eritellä keskittymällä vain yhteen genreen. Niinpä sovellan tässä artikkelissa käsitettä tilannekomediaan, sillä siinä katsoja ei suoranaisesti osallistu ohjelmaan, mutta hänet kuitenkin kutsutaan osaksi tilanteita ja esitettyä maailmaa.

Tilannekomedia genrenä on siinä suhteessa mielenkiintoinen, ettei katsojien suora osallistuminen ole lisääntynyt, vaan ehkä jopa vähentynyt vuosien varrella siirryttäessä elävän yleisön edessä tehdyistä nauhoituksista purkitettuun nauruun ja vähitellen jopa draamalliseen ilmaisuun ilman valmiiksi naurettuja kohtauksia. Silloinkin, kun tilannekomedia nauhoitetaan elävän yleisön edessä, yleisö ei vaikuta suoraan ohjelman rakenteeseen. Siten itse kuvaukset eivät ole vielä performanssi, vaan vasta lähetyksestä muodostuu sellainen⁷.

Tilannekomedialla on monia yhteisiä piirteitä perinteisen performanssin kanssa, sillä senkin rakenteessa on paikka yleisölle. Tilannekomedia on tietoinen katseen kohteena olemisesta ja esitysluonteestaan. Itsetietoisuus yleisöstä näkyy jähmettyneinä hetkinä hauskan tilanteen jälkeen, joko yleisön tai purkitetun naurun säestyksellä tai ilman niitä. Jähmettyneinä hetkinä katsojalle annetaan aikaa nauraa ja hymähdellä, vasta sitten tilanne jatkuu. Tämä naurun paikka tarjoaa yhteisöllisen kokemuksen. Katsoja voi ottaa osaa kuviteltuun yleisöön, joka reagoi sosiaalisesti jaetulla tavalla sarjojen tapahtumiin.

Perinteisesti tilannekomedia perustuu kaavamaisuuteen, tilanteiden toistuvuuteen, stereotyyppioihin ja yksinkertaisiin henkilöasetelmiin, mikä lisää tuttuutta ja tietoisuutta genren rakenteista. Tosin nykyään tilannekomedian sisälläkin on erotettavissa uusia genrehybridejä ja rajojen rikkomista. Tämän vuoksi käytän tilannekomedioista esimerkkinä sarjaa *Frendit* (*Friends*, USA 1994–), joka rakentuu tilannekomedian perinteisille muodoille. *Frendejä* on esitetty monen vuoden ajan, ja se on luonut itselleen vakaan aseman yhtenä suosituimmista tilannekomedioista. Tämän vuoksi *Frendit* on sopiva ohjelma myös tähän artikkeliin, sillä sen hahmot, tilanteet ja huumorin keinot ovat tulleet katsojilleen tutuiksi ja nopeasti tunnistettaviksi.

Tilannekomedialla on perinteitä jo ennen television aikakautta radion puolella, mutta se on sopeutunut hyvin televisiolliseen ilmaisuun segmentti-



Frendien
päähenkilöt ovat
tulleet katsojille
tutuiksi. Kuva:
Warner Bros.

⁸ Ibid., 190.

⁹ Veijo Hietala, *Ruudun hurma*. Helsinki: Yle-opetuspalvelut 1996, 24, 97.

¹⁰ John Hartley, "Situation Comedy, Part 1". Teoksessa Glenn Creeber, *The Television Genre Book*. London: Bfi-publishing 2001, 66.

¹¹ Hietala, *Ruudun hurma*, 98–100.

syytensä ja nopeatempoisuutensa ansiosta. Genren pitkäikäisyyden takia katsojat ovat tottuneet sen ominaisiin piirteisiin, jotka ohjaavat sekä tulkintoja että sisältöjen luontia. Tilannekomedian toistuvuus tulee esille tilannekomioidien kaavamaisessa ja series-tyyppisessä rakenteessa. David Marcin mukaan tilannekomedian muodossa on tapahtunut hyvin vähän muutoksia vuosien varrella, vaikka sisältöjen piirteet ovat vaihdelleet. Yksittäinen jakso lähtee liikkeelle perustilanteesta, jota sitten horjuttaa ns. rituaalisen virheen tekeminen. Jakson lopussa virhe korjataan ja opitaan ns. rituaalinen opetus. Tämä palauttaa tutun status quo -tilanteen.⁸

Oppiminen ulottuu kuitenkin vain harvoin muihin jaksoihin. Hämmät voivat tehdä itselleen tyypillisiä virheitä useasti sarjan kuluessa. Myös ihmissuhteiden peruskuviot säilyvät samoina pitkiä aikoja. Nykyään tosin tilannekomedioihin luodaan jatkuvuutta. *Frendeissä* muun muassa päähenkilöt Chandler ja Monica ovat menneet naimisiin ja Ross ja Rachel saaneet lapsen. Aiempiin tapahtumiin ja yhteisiin kokemuksiin saatetaan viitata myöhemmissäkin jaksoissa. Edelleen periaatteena on, ettei mikään muutos ilmene kovinkaan nopeasti sarjassa. Niinpä jakson jääminen väliin vaikuttaa vain harvoin seuraavan jakson ymmärtämiseen, sillä suurin osa jaksoista kuvaa itsenäisiä tapahtumia.

Toiston ja tuttuuden kautta katsoja tulee tietoiseksi esityksen konventioista. Kuten Veijo Hietala korostaa, televisio on arkinen media, ja samalla tavoin tilannekomediat asettuvat sisällöllisesti katsojan tasolle. Tilannekomioiden lavastus on tavanomaista ja tilanteet liittyvät arkielämän ongelmiin.⁹ Nimenomaan tilannekomedian arkisuus mahdollistaa performatiivisen katsojan synnyn. Katsoja voi tulkita tilannekomediaa arkisten kokemustensa valossa, ja samoin hän voi tulkita arkisia tapahtumiaan televisiosta oppimiensa roolien ja katsoja-asemien kautta.

Tilannekomioiden kasvava performatiivisuus

Koska televisio-ohjelmat pyrkivät luomaan tapahtumat ja henkilöt oletetun katsojan kokemusmaailman mukaisesti, elämänmuotojen muuttuminen on nähtävissä myös tilannekomioidissa. Tilannekomediat jaetaan karkeasti kahteen päägenreen, perhe- ja työpaikkasitcomeihin, sen mukaan, millainen elementti henkilöitä sitoo yhteen. Perhesitcomit ovat varhaisin muoto. Ne keskittyvät perheenjäsenten rooleihin, eikä niissä esiinny säännöllisesti perheen ulkopuolisia jäseniä¹⁰. 1970-luvulle asti perhekomediat olivat genren hallitsevin muoto, mutta yhteiskunnallisten muutosten takia työpaikkakomediat nousivat 70-luvulla perhekomedioiden rinnalle¹¹. Kyse ei ollut pelkästään perheen aseman kulttuurillisesta muutoksesta ja työelämän merkityksen pai-

¹² Steve Neale & Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, London and New York: Routledge 1990, 236.

¹³ Ibid., 242.

¹⁴ Marc, *Comic Visions*, 133.

¹⁵ Carlson, *Performance, A Critical Introduction*, 131.

nottumisesta kulttuurissa. Genren kehitykseen vaikutti myös muutos katsojakäsityksessä.

Kuten Neale ja Krutnik huomauttavat, ennen katsoja nähtiin alttiina ohjelmien ideologialle ja siten televisiolla nähtiin vahva kasvatuksellinen merkitys.¹² Perhetilannekomioiden tehtävä oli vahvistaa kuvaa ydinperheestä. Kun television vaikutusvallan alettiin ajatella olevan uskottua pienempi, ei television opettavaista luonnetta katsottu enää tarpeelliseksi korostaa. Tilannekomioiden aihepiiri laajeni. Kahdesta pääajasta onkin syntynyt erilaisia sekamuotoja, ja piirteitä kahdesta tyypistä yhdistellään vapaasti. Esimerkiksi *Frendeissä* kuuden ystävän joukko muodostaa perheen kaltaisen tilan, mutta heitä yhdistää sukulaisuussuhteiden sijasta samantyyppinen elämäntilanne.

Myös television katsojakunnan muutokset ovat vaihtaneet tilannekomioiden painotuksia. Tilannekomioidelle on tyypillistä luoda kiinteä suhde katsojaan, joka avoimesti kutsutaan osaksi tilannekomediaa.¹³ Katsoja on ikään kuin osa perhettä, työpaikkayhteisöä tai ystäväpiiriä. Perhetilannekomediat oli suunnattu koko perheelle. Nykyään tilannekomioidista on kehittynyt pääasiassa nuorien lajityyppi, ja myös *Frendit* on erittäin suosittu nuorten parissa. Genren katsojakunnan nuorentuminen on kasvattanut ystäväistä ja työtovereista kertovien sarjojen määrää.

Tilannekomedia on vuosien varrella vakiinnuttanut ja vahvistanut omia tyylipiirteitään. Se on tullut tietoisiksi omista perinteistään, joiden luomaan todellisuuteen voi nykyään viitata katsojan arkisen todellisuuden ohella. David Marcin mukaan tilannekomedia vaikuttaa realistiselta nimenomaan itseensä viittauksen takia.¹⁴ Muutos entistä itsetietoisemmaksi on samalla tarkoittanut performatiivisuuden kasvua. Muun muassa Carlson korostaa sitä, että tuotteiden esittäessä enemmän itseään kuin ulkoista maailmaa niitä voidaan pitää performanssina.¹⁵ Tilannekomioidista on tullut tietoisia omasta asemastaan yleisön edessä. Tämä on korostanut genren muotoja ja samalla selkeyttänyt sen luomia katsoja-asemia, mikä on tehnyt myös katsojasta tietoisemman genrestä ja synnyttänyt tilan performatiiviselle katsojalle.

Frendit on yhdistelmä aikaisempia tilannekomedian päämuotoja, mutta samalla se käyttää perinteisiä kerrontamuotoja ja stereotyyppisiä hahmoja. Luotuaan oman perinteensä genren sisällä se on lisännyt jatkuvajuonisuutta olettaen katsojan tuntevan henkilöt ja heidän roolinsa. Samalla ironiset viittaukset television, tilannekomedian ja sarjan omaan todellisuuteen ja konventioihin ovat lisääntyneet. Tämä näkyy muun muassa jaksossa, jossa ystävykset vierailivat Las Vegasissa. Monica ja Chandler seurustelevat ja pohtivat naimisiinmenoa, ja toisaalta Rachel ja Ross onnistuvat menemään naimisiin. Ystävyksistä jäävät jäljelle Phoebe ja Joey, jotka pohtivat huvittuneesti vaihtoehtoa, että heidänkin tulisi mennä naimisiin. He asettavat ironiseen valoon televisiosarjojen käytännön pyörittää rajallisen henkilöjoukkonsa avulla rakkaustarinoita ja tragedioita. Samalla sarja heijastaa aiempia juonenkäänteitä ja luomaansa todellisuutta.

Katsojan performanssi: katse ja identifikaatio

Performanssin käsitteeseen kuuluvat keskeisesti kaksi elementtiä: esitys ja yleisö. Pelkkä esitys, kuten tilannekomedia, ei yksistään riitä performanssin muodostamiseen, vaan sillä on oltava katsoja, joka katsoo sitä ja identifioituu esityksen tarjoamiin rooleihin. Tilannekomediagenren tuttuuden vuoksi sen

katsomistavat ovat kulttuurisesti määrittäneet ja ohjaavat katsomiskokemusta. Toistuvuus ja tyypillisuus auttavat katsojaa tulkitsemaan tilannekomedian piirteitä kulttuurisesti sovitulla tavalla.

Janne Seppäsen mukaan katsojan on mahdollista valita rajallisesta kuvavirrasta asioita. Jokainen valinnan kohde tarjoaa tiettyjä asioita, tietynlaisen visuaalisen järjestyksen, joka sisältää aina vakiintuneita ja jaettuja kulttuurisia merkityksiä. Katsominen on prosessi, jossa yhdistyvät katsojan mielikuvat, kulttuurinen kokemus ja vuorovaikutus.¹⁶ Juha Herkman haluaa painottaa sitä, että tarjotessaan vaihtoehtoja katsojalle televisio samalla muotoilee katsojaa rakentamalla katsoja-aseman kerronnan, kuten kameran näkökulman ja hahmojen, kautta¹⁷. Katsoja luo siten merkityksiä ja tekee tulkintoja, mutta usein nämä tulkinnot syntyvät jostain katsoja-asemasta käsin. Katsoja-asema perustuu opittuihin konventioihin, ja siten ne yhdenmukaistavat laajan yleisön vastaanottoa.

Seppäsen mukaan katse on kaksisuuntainen voima. Katsoja tulkitsee katseellaan todellisuutta ja toisten minuutta. Samoin toisten katseet vaikuttavat katsojan minuuden rakentumiseen.¹⁸ Niinpä katsomisen yhteydessä korostuvat identiteetin ja identifikaation käsitteet. Stuart Hallin mukaan identiteetti muotoutuu subjektiviteetin, historian ja kulttuurin kertomusten kohdatessa. Identiteetti on siten luonteeltaan fiktiivinen, ja nykymaailmassa se on entisestään pirstoutunut. Hallin mukaan identiteetti on nykyään pisteitä, joihin kiinnitytään tilapäisesti. Näitä pisteitä voisi kutsua subjektipositioksi, joita representaatiot ja diskursiiviset käytänteet rakentavat.¹⁹

Identiteetin muotoutumisessa keskeistä on identifikaatio, jossa ihminen muovaa itsensä kohteen tai roolin mukaan. Hallin mukaan identifikaatio on loppumaton prosessi, jossa identifikaatiota voidaan pitää yllä, se voidaan hylätä tai korvata toisella identifikaatiolla. Tässä suhteessa tärkeää on toiseus, ulkopuolisuus, sillä identifikaatio ja identiteetti määrittelevät aina itseään ulkopuolelta. Identiteetit ovat nykyään ristiriitaisia ja siten myös vaihtuvia.²⁰ Subjektipositiota voidaan kutsua myös rooleiksi, kuten Tony Wilson tekee. Katsoessaan ohjelmaa ihminen lukee siellä esiintyviä rooleja ja heijastaa niitä omiin kokemuksiinsa. Tiettyyn rooliin identifioitumisen peruste voi olla niin kamera, hahmo kuin teksti eli tilanteen tuttuus. Jolleivät ohjelman ja katsojan horisontit kohtaa toisiaan, ei identifioituminenkaan ole helppoa.²¹

Tilannekomedioiden luonteeseen sopii käsitys jatkuvasti muuttuvasta ja vaihtelevasta identifioitumisesta, sillä siinä asetelmat hyvien ja pahojen, sankareiden ja roistojen, uhrien ja puolustajien välillä muuttuvat tiheään tahtiin segmenttien lyhyiden takia. Katsoja voi identifioitua naurajan tai naurettavan rooliin. Seuraavassa kohtauksessa asetelma voi olla jo erilainen, joten katsoja identifioituu uudelleen. Nimenomaan tilannekomediassa katsoja mielestäni harvoin identifioituu kehenkään tiettyyn hahmoon pysyvästi. Esimerkiksi *Frendeissä* ystävykset ovat kohtuullisen tasavertaisia. Jokaisella heistä on omat karrikoidut luonteenpiirteet, joista saadaan vuorotellen tehtyä hauskoja kohtauksia. Katsoja voi siten lähestyä rooleja ja etäännyä niistä vaihtelevasti. Tilanteen tuttuus auttaa identifikaatiossa, ja hahmojen ylilyövät reagoinnit puolestaan saavat nauramaan omille vastaaville kokemuksille.

Identifikaatio ei ole vain katsojan samaistumista, vaan prosessi toimii myös toisinpäin. Muun muassa Herkman esittelee identifikaation kaksisuuntaisena liikkeenä. Katsojan tausta, fantasiat ja katsomistilanne määrittävät, mihin pisteisiin hän kiinnittyy. Toisaalta mediakulttuurin luomat kuvat muokkaavat katsojan fantasioita ja katselutilanteita. Siten katsominen on ”havain-

¹⁶ Janne Seppänen, *Katseen voima*. Tampere: Vastapaino 2001, 36, 79, 97.

¹⁷ Juha Herkman, *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino 2001, 181–183, 219.

¹⁸ Seppänen, *Katseen voima*, 24, 101.

¹⁹ Stuart Hall, *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino 1999, 11–15.

²⁰ *Ibid.*, 23 ja 247–249.

²¹ Wilson, *Watching Television*, 30–31, 45, 52 ja 61.

²² Herkman, *Audio-visuaalinen mediakulttuuri*, 185.

²³ Jarmo Valkola, *Katseen visiot*. Jyväskylä: Keski-Suomen elokuva- ja videokoulutuskeskus 1992, 22. Huom. Valkolan esittämä identifikaatio-projektio-käsite on alunperin Edgar Morinin esittämä.

²⁴ Andy Medhurst & Lucy Tuck, "Situation Comedy and Stereotyping". Teoksessa John Corner & Sylvia Harvey, *Television Times: A Reader*. London: Arnold 1996, 111–112.

²⁵ Neale & Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, 234.

²⁶ Hall, *Identiteetti*, 172, 189–191.

²⁷ Richard Dyer, *Älä Katso!* Toim. Martti Lahti. Tampere: Vastapaino 2002, 46–47.

²⁸ Henry Jenkins, *Textual Poachers*. London: Routledge 1992, 66, 107–116.

noinnin ja mentaalinen prosessi, jossa sosiaalisen vuorovaikutuksen ja media-kuvien kautta katsotaan myös itseä."²²

Hieman vastaava ajatus tulee esille Jarmo Valkosella, joka tuo esille identifikaatio-projektio-käsitteen. Siinä identifikaatiolla tarkoitetaan katsojan taipumusta jakaa henkilöhahmojen kokemukset, mikä on mahdollista vain sovittamalla kokemukset omaan kokemusmaailmaansa. Siten identifikaatio on aina kaksisuuntainen liike: "katsoja sallii itsensä värittyvän henkilöhahmon kautta, mutta hän saa värin omasta kokemuksestaan."²³

Katsoja-asemana stereotyyppiset hahmot

Tilannekomedioille on tyypillistä luoda selkeitä rooleja. Hahmoja on vähän, ne toimivat rajatussa ympäristössä ja kohtaavat jatkuvasti samantyyppisiä tilanteita. Henkilöistä ei välttämättä edes yritetä luoda moniulotteisia, vaan tilannekomediassa painottuu hahmojen tyypimäisyys ja stereotyyppisyys. Hahmojen on oltava välittömästi tunnistettavia hahmoja, mikä sopii kulttuuriseen käsitykseen komedian luonteesta²⁴. Katsoja oppii nopeasti kunkin hahmon perusluonteen ja reagoitavat. Steve Nealen ja Frank Krutnikin mukaan suuri osa huumorista perustuu tilannekomedioiden ennustettavuuteen: miten hahmot toimivat ja valitsevat²⁵.

Frendit toimii juuri tällä tavalla. Hahmojen taustalla vaikuttavat stereotyyppit tuotiin esiin heti sarjan alussa, ja ne ovat säilyneet lähes sellaisinaan. Joey on hyvännäköinen naistenmies, mutta ei kovin älykäs. Hän ei yleensä edes ymmärrä, miksi hänelle nauretaan. Chandler on ironisen kuiva liike-elämän ihminen. Ross on akateeminen tutkija, usein liian keskittynyt omiin kiinnostuksen kohteisiinsa, epävarma ja tylsä. Monica on pikkutarkka, voitontahtoinen ja kilpailullinen, Phoebe joukon hippi, joka uskoo henkimaailmaan ja kokee intohimoisesti olevansa osa luontoa. Rachel on muuttunut eniten kehittyneen avuttomasta, isän rahoilla elävästä tytöstä itsenäiseksi uranaiseksi. Rachel on kuitenkin säilyttänyt asemansa blondina, jolle miessuhteet ovat jatkuva ongelma. Blondi onkin eräs länsimaisen kulttuurin näkyvimpiä stereotyyppijä.

Stereotyyppit ja karrikoidut piirteet ovat kulttuurisesti jaettuina, samoin kuin huumorikäsitteet. Stuart Hall määritelmän mukaan stereotyyppi on ihmisen olemuksen tiivistämistä muutamiin harvoihin ja samoina pysyviin piirteisiin.²⁶ Richard Dyer esittää, että stereotyyppien tehtävänä on järjestyksen tuottaminen: ne ovat yhteisön tapoja järjestää ja havainnoida todellisuuttaan. Siten ne toimivat yhtä lailla kerronnan ja estetiikan välineinä palvelen tarinan rakentamista ja hahmottamista.²⁷ Stereotyyppien avulla on mahdollista täyttää katsojan odotuksia ja sillä tavalla synnyttää mielihyvää.

Stereotyyppit ja niiden luomat roolit katsojan identifioitumisasteissa auttavat katsojaa hahmottamaan omaa kokemusmaailmaansa ja tarinan maailmaa. Tilannekomedioiden perusasetelmana ovat lähes muuttumattomina pysyvät henkilöhahmot. Katsojalla on tilaisuus muodostaa heihin kiinteä suhde, eikä hahmojen fiktiivisyys ole tälle este. Katsoja voi samanaikaisesti kokea hahmot todellisina ja kuviteltuina. Henry Jenkinsin mukaan tällaista katsojasuhdetta kutsutaan tekstuaaliseksi läheisyydeksi tai kaksoiskatseluksi. Hahmot ymmärretään sekä oikeina ihmisinä psykologioineen ja historiioineen että median luomina tuotteina.²⁸ Hahmon tunnistaminen inhimilliseksi saa katsojan horisontit ja ohjelman maailman kohtaamaan, mikä taas mahdollistaa katsojan identifioitumisen.

Identifioituessaan tiettyihin rooleihin tilannekomedian katsoja tiedostaa näiden roolien sosiaaliset rajat ja merkitykset. Niinpä identifioituminen saa katsojan tietoiseksi katseen kohteen kokemista tuntemuksista, vaikkakin hänen kokemuksensa katsojana synnyttää tämän tietoisuuden. Siten katsoja katsoo ja on tietoinen katseestaan, mutta samalla hän on tämän katseen kohde – niin oman katseensa kuin muiden oletettujen katsojien kohteena. Janne Seppänen tuo tämän ajatuksen hyvin esille puhuessaan katseen kaksisuuntaisuudesta. Hänen mukaansa katsottuna olemisen tunne ei edellytä varmuutta, että joku katsoo. Riittää, että katsottava kokee katseen ja huomioi sen käyttäytymisessään. Hän tulee tietoiseksi itsestään.²⁹ Tietoisuus omasta käyttäytymisestä tekee ihmisestä performanssin: hän tietää jonkun katsovan ja pyrkii käyttäytymään sen mukaisesti.

Katsojan identifioituessa tilannekomedian rooleihin nämä roolit voivat siirtyä osaksi katsojan elämää. Katsojan kohdatessa omassa arkisessa elämässään samanlaisia tilanteita kuin tilannekomedioissa tyypillisesti esitetään nämä roolit tai stereotyyppiset käsitykset ihmisluonteesta aktivoituvat. Katsoja voi tällöin omassa elämässään asettua johonkin rooliin tai asettaa kohtaamansa henkilön tällaiseen rooliin. Rooliin asettuminen tai asettaminen sitoo kohteen tiettyihin sosiaalisiin odotuksiin ja jaettuihin merkityksiin. Asettuessaan rooliin ihminen tiedostaa olevansa katseen kohteena, ja tällöin hän voi käyttää muun muassa tilannekomedioista oppimiaan käytösmalleja.

Esimerkiksi huomattaessaan näkevänsä ikkunasta vastapäisen talon asukkaiden puuhailua, katsoja voi tunnistaa tilanteen muistuttavan *Frendit*-ohjelman kohtauksia, joissa ystävykset seuraavat ruman, alastoman miehen toilailuja vastapäisessä asunnossa. Tai vaihtoehtoisesti katsoja voi puuhaillessaan omassa kodissaan tuntea vastaavasti naapureidensa katseen itsessään ja alkaa huomioida tämän, kenties kuvitellun katseen, käytöksessään.

Katsoja-asemana kamera

Tilannekomedian yleisö pääsee yhtäältä tirkistelemään tapahtumia, toisaalta tilannekomediat ovat tietoisia katsojistaan, mikä lisää performatiivisuutta. Tietoisuus katsojasta korostuu siten, että tilannekomediaan on rakennettu valmiiksi katsoja-asema: sarjat käyttävät rajattuja tapahtumapaikkoja, joissa kameroiden sijainnit ja kuvakulmat ovat valmiiksi määrättyjä. Tilannekomediat muistuttavat näin perinteistä performanssia yleisön edessä, sillä tapahtumapaikoista puuttuu ns. neljäs seinä, jonne yleisö asetetaan. Tästä asemasta, kameran kautta, yleisö seuraa komedian tapahtumia ja reagoi niihin.

Kameran paikka on kuitenkin aina ulkopuolisen asema tilanteen seuraajana. Katsojan on silti mahdollista asettua tähän asemaan, yhtä lailla kun hän voi identifioitua johonkin hahmoon. Samoin ihmisen nähdessä omassa elämässään muita ihmisiä, tilanteita ja rooleja, jotka vastaavat tilannekomedioiden luomia stereotyyppisiä, hän voi asettua vastaavanlaiseen kameran rooliin. Tällainen asettuminen saa ihmisen suhtautumaan banaanin kuoreen liukastumiseen kuin komediaan, eikä toiselle ihmiselle sattuneeseen tapaturmaan. Arkitilanteiden tulkinta ulkopuolisen roolin kautta vaatii katsoja-aseman lisäksi tilanteiden tuttuutta. Onkin puhuttava erikseen tilannekomedioiden komiikasta, jossa jokainen tilanne pyrkii herättämään naurua katsojassa.

Komiikka on ymmärrettävissä tilanteen ja henkilöhahmojen kautta, toisin sanoen komiikalla viitataan hahmojen luonteenomaisiin reaktioihin eri tilan-

³⁰ Jerry Palmer, *Taking Humour Seriously*. London and New York: Routledge 1994, 18–19.

³¹ Juha Herkman, "Huumorin ja vallan keskeneräinen kysymys". Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen ja Mari Pajala, *Populaarin lumo*. Turku: Turun yliopisto 2001, 369–370.

³² Sigmund Freud, *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love-kirjat 1983, 83–190. (Alk. 1905.)

³³ Seppänen, *Katseen voima*, 107; Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, 6.

teissa. Huumori puolestaan liittyy katsojiin ja katsojien tulkintaan koomisesta tilanteesta. Jerry Palmerin mukaan se, millaiseksi katsojan ja ohjelman suhde on muodostunut, määrittää sen, mikä on hyväksyttävästi hauskaa ja mikä ei³⁰. Ohjelma, lajityyppin konventiot ja kulttuuriset asetelmat luovat taustaa tälle suhteelle. Kohtaus, joka toimii jossain tilannekomediassa, voi toisessa ohjelmassa olla käsittämätön.

Herkmanin mukaan huumori on tietynlainen kattokäsite hauskalle. Huumori on sisältöä, katsojan kokemusta ja tulkintaa.³¹ Tilannekomedian huumori syntyy yleensä komiikasta, ei vitseistä. Sigmund Freudille vitsi on tiivis sanallinen kokonaisuus, joka voi esiintyä itsenäisesti. Sen sijaan komiikka syntyy sosiaalisissa suhteissa liikkeiden, ilmeiden, muotojen, tekojen ja luonteenpiirteiden kautta. Vaikka tilannekomedioissa purkitettu nauru ja nopea-tempoinen hauska dialogi houkuttelevat äänellä katsojia, ei tilannekomediaa voi seurata vain kuuntelemalla. Suuri osa puheista ja kohtauksista perustuu kuvaan: ilmeisiin, ajoitukseen, ympäristöön. Tilannekomedian performanssi on luonteeltaan ruumiillista.

Tilannekomiikan perustana on liioittelevuus ja yllättävyys, eikä se voi koskaan syntyä ilman ulkoisia vaikutuksia, sillä siinä näkyvät katsojan ennakoinnit ja odotukset sekä näiden purkautuminen yllättävällä tavalla.³² Tilannekomedian huumori pohjautuu siten vahvasti ruumiillisuuteen ja sen kautta katsomiseen sekä performanssiin. Sekä Seppänen että Carlson korostavat ruumiillisuutta performanssissa ja katseen kohteena olemisessa.³³

Ruumiillisuus on lähellä katsojan arkipäiväistä kokemusta. Ruumiillisuus syntyy nimenomaan katseen, ei puheen kautta. Niinpä katsojan kokemuksen on helpompi laajeta arkipäivän tilanteiden tulkittamiseen. Samoja koomisia asetelmia aletaan nähdä arkipäivän toiminnoissa. Näin katsoja laajentaa katsojan roolinsa koskemaan television ulkopuolista tilaa. Yhtä lailla hänestä saattaa yllättäen tulla katseen kohde. Hänen käyttäytymisestään ja ruumiillisuudestaan tulee näkyvää ja kohde muille katsojille, jotka jakavat yhteiset tilannekomedian opettamat katsoja-asetat. Arkielämä muuttuu performanssiksi, jossa tilanteiden yllättävyys muuttuu koomiseksi tulkinnan kautta.

Myös tilannekomedia perustuu yllättävyyteen, joten katsoja on oppinut ennakoimaan ja nopeasti tulkitsemaan genrelle tyypillisiä tilanteita. Ohjelmissa yksittäiset kohtaukset ovat kestoltaan lyhyitä ja niistä siirrytään nopeasti seuraavaan segmenttiin. Nopeatahtisuus antaa katsojalle mielihyvää ilman suuria ponnisteluja. Paitsi että tällainen esitystapa sopii television luonteeseen ja käsitykseen, että katsoja keskittyy televisioon hetkittäin, se edesauttaa performatiivista katsojaa siirtämään kokemuksiaan ohjelmasta myös arkielämään, sillä ajattelemalla elämäänsä tilannekomedian, hän voi tunnistaa yksittäisiä pieniä tapahtumia tilannekomedian konventioiden mukaisiksi.

Tietoisuuden merkitys vastaanotossa

Monensuuntainen katsomistilanne synnyttää asetelman, jossa tilannekomediaa tulkitaan arjen valossa: tilannekomedia pyrkii esittämään katsojalle mahdollisimman tuttuja tilanteita. Toisaalta arkea tulkitaan tilannekomedian valossa: kohdattuihin tilanteisiin sovelletaan opittuja rooleja ja katsoja-asetelmia. Näin tilannekomedia siinä kuin sen katsoja muotoutuvat performanssiksi. Tässä suhteessa on mielestäni mahdollista sanoa, että tilannekomedia ja katsoja vaihtavat paikkaa keskenään. Katsojasta tulee katsottava ja päinvastoin. Tätä ajattelutapaa on mahdollista soveltaa moniin muihinkin televisio-ohjelmiin.

Abercombie ja Longhurst toteavat, että nykyihmisen tottumus yleisönä oloon on mahdollistanut sen, että he kykenevät kuvittelemaan esiintyvänsä muiden edessä. Televisio tuottaakin todellisuuden ja performatiivisuuden välille uudenlaista kanssakäymistä.³⁴ Tilannekomediat, joiden toistuvuus ja asetelmien yksinkertaisuus toistavat jatkuvasti tiettyjä rooleja ja identifioitumispisteitä, vaikuttavat vähitellen myös horisontteihin eli sosiaalisesti jaettuun käsityksiin maailmasta. Television historian aikana tilannekomedia on luonut oman perinteen, johon se genrenä voi nykyään tukeutua ulkomaailman sijasta. Tilannekomedia on totuttanut katsojan ja kulttuurin itseensä, ja siten se pääsee vaikuttamaan myös katsomiskokemuksen rakentumiseen.

Tätä ajatusta on mahdollista verrata Jean Baudrillardin simulaation ajatukseen. Hänen mukaansa nykyisessä kulttuurissa asiat ovat menettäneet todellisuussuhteensa: ne viittaavat pikemminkin muihin asioihin ja saavat merkityksensä näiden simulaatioiden kautta.³⁵ Tilannekomediatkin viittaavat enää omaan perinteeseensä, ja siten myös tilannekomedialliset tilanteet arkielämässä viittaavat tähän samaan perinteeseen, eivät todellisuuteen. Kyse on näin pikemminkin katsojan tulemisesta tietoiseksi televisiollisten tilanteiden konventioista kuin ohjelmien suorasta vaikutuksesta katsojan elämään. Performatiivinen katsoja onkin tietoinen, aktiivinen osallistuja ennemmin kuin aktiivinen tulkitsija tai passiivinen omaksuja.

Performatiivisen katsojan käsite on mielestäni tärkeä siksi, että katsojatutkimus on usein rajoittunut vain kahden erilaisen katsoja-aseman hahmotamiseen. Passiiviseen katsojaan on suhtauduttu alistuen, ylhäältä katsoen. Hänen on ajateltu ottavan kritiikittömästi, ilman tulkintaa vastaan näkemänsä. Monet tutkijat puolestaan ovat idealisoineet aktiivista katsojaa, joka lukee ohjelmia vastakarvaan ja muodostaa kriittisiä mielipiteitä.

Ehdoton edellytys performatiivisen katsojan käsitteen luomiseksi on ollut katsojan ymmärtäminen aktiiviseksi ja moniulotteiseksi toimijaksi. Katsojatutkimukselle hyvä suunta on ollut tiedostaa, että katsojalla on vain rajallinen valinnanmahdollisuus ohjelmavirran sisällä. Ongelmana on kuitenkin ollut television vaikutusten ehdoton kieltäminen. Mielestäni katsojan ohjelmavalinnoilla on vaikutusta hänen elämäänsä, mutta passiivisen katsojan sijasta haluaisin painottaa tietoisien katsojan olemassaoloa.

Performatiivinen katsoja on tällainen tietoinen katsoja. Performanssiin vaaditaan sekä katsoja että kohde. Molemmat vaikuttavat omalta osaltaan merkitysten tuottamiseen, ja vuorovaikutus on siten tiivis. Performatiivinen katsoja osallistuu tulkitsemisen ohella televisio-ohjelmiin. Hän voi kokea katseen myös itsessään ja tulkita arkitilanteita tietoisien katsojan tai tietoisien esiintyjän roolista. Performatiivinen katsoja käyttää omaa kokemusmaailmaansa ja horisonttejaan apuna tulkitessaan ohjelmaa ja sen rooleja. Katseen ja identifikaation kautta hänestä tulee osa näitä rooleja. Näin ohjelman maailmasta voi muodostua osa katsojan kokemusmaailmaa. Performatiivisen katsojan käsite ei siten mielestäni polarisoi katsojaa joko aktiiviseksi tai passiiviseksi, vaan jättää hänelle enemmän liikkumavaraa.

Vaikka olenkin tässä artikkelissa voimakkaasti painottanut performatiivisen katsoja-käsitteen mahdollisuuksia, käsite ei mielestäni sovi suoraan kaikkeen televisiokatsomiseen, vaan muitakin katsojanäkemyksiä tarvitaan edelleen tämän monimuotoisen kulttuurisen toiminnan ymmärtämiseksi. Performatiivinen katsoja osallistuu aina ohjelmaan, eikä jokainen katsoja tietoisesti osallistu kaikkiin katsomiinsa ohjelmiin, vaan lähinnä niihin, jotka ovat hänelle itselleen merkityksellisiä ohjelmia ja ohjelmamuotoja.

³⁴ Abercombie & Longhurst, *Audiences*, 103, 106.

³⁵ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. Michigan: The University of Michigan Press 1994, 6. (Alk. 1981.)