

Bill Nichols

TODELLISUUDEN JA TELEVISION RAJOILLA

¹ Erytiskiitokset Jane Gainesille, joka on kommentoinut laajasti tämän luvun aikaisempaa vedosta.

² Walter Benjamin, *Illuminations*. New York: Schocken 1969, 220.

Mellakka on niiden kieli, joita ei kuunnella.

– Martin Luther King

Maailma katsoi kauhuissaan, kun yli 200 ruumiista vedettiin ulos raunioista.

– Code 3 -ohjelman juontaja kuvailee kaasuräjähdyksen jälkeisiä pelastustöitä Guadalarajassa, Meksikossa.

Mondo Video: vaivattoman kulutuksen hetki¹

Tarinoiden kertominen on television vahvuus. Fiktiivisiin muotoihin perustuvan draaman ohella uutiset, puhe- ja visailuohjelmat, tietokilpailut, luonto- ja urheiluohjelmat sekä viimeaikainen ”todellisuus-tv” –ilmiö pystyttävät narratiivisia rakennelmiaan meille välitettävien tilanteiden ja tapahtumien ympärille. Näiden ohjelmatyyppien faktan ja fiktion, kertomuksen ja esilepanon, tarinankerronnan ja raportoinnin välillä ylläpitämät selvät rajat hämärtyvät pakostakin. Kuka tai mikä tahansa voidaan repäistä irti historiallisesta taustastaan ja kierrättää tässä televisuaalisessa maisemassa.

Television kaikkialla läsnäoleva ja välitön luonne kuluttaa suuria määriä ympärillämme näkyvää materiaalia. Walter Benjaminin kuvailema auran tuntu – “[taideteoksen] olemassaolo ajassa ja paikassa, sen ainutkertainen olemus siinä paikassa, jossa se tulee tapahtuvaksi”² – katoaa. Kaikki mahdollinen on käden ulottuvilla tässä jättimäisessä jokapäiväisten asioiden edestakaisessa siirtelyssä. Kaikki on siis television, tämän tarinakoneen, uudelleentulkittavissa (samalla se säilyy edelleen yleisön uudelleentulkittavissa). Tästä johtuva kamppailu tulkinnan hegemonioista (kuka saa tarinansa pitämään?) kytkee sosiaalisen kokemuksen merkityksillä ladattuihin verkostoihin, jotka ovat vain niin vakaita kuin niitä ylläpitävä voima on uskottava.

Tässä on yksi tarina tele-tarina-visio-koneesta, "Tarina sadistisista naisista":

Kolmissakymmenissä oleva valkoihoinen mies seisoo lyhythihaisessa paidassa autonsa vieressä Miamin yössä. Poliisi on pysäyttänyt miehen, koska tämä on käyttänyt megafonia ajaessaan. Hän puhuu samalla kun sivustakatsojia kerääntyy taka-alalle ja neljästä viiteen poliisia kulkee ympäriinsä pikemminkin huvittuneen kuin huolestuneen oloisina: "Minulle on kerrottu, että ne panevat mikroskooppisia kiihottimia naisten kohtuun, salaa kiihottavat heitä ja tekevät näin naisista sadistisia. Ne panevat ajatuksen nautinnosta naisten mieleen asentamalla implantteja esimerkiksi hammasistutteissa, nielurisojen poiston yhteydessä tai tikeissä, jotka tulevat vasemman korvan eteen (miehen käsi elehtii kohti päätä, kurkkua ja korvaa), ja sitten ne ohjaavat naiset ärsyttämään miehiä ja miehet reagoimaan siihen enemmän kuin vain lähtemään pois.

"Ja minun vaimoani käytettiin sadistisesti minua vastaan."

Miehen kertomus päättyy hyväntuulisesti sulkeumaan. Hän näyttää tyytyväiseltä omaan tarinaansa. Tapaus käsitelty. Poliisit keskustelevat hiljaa keskenään monologin kuluessa, kunnes yksi heistä julistaa, että "täällä ei ole tapahtunut rikosta", joka koskisi heitä. Mies kuuluu toisenlaisen instituution – kentics (ja tätä he eivät sano) psykiatrisen – hoiviin.

Häntä ollaan juuri pyyhkimässä pois todellisuus-tv:stä.

Eräs poliiseista lähestyy miestä ja sanoo: "Lähtiessäsi tee palvelus, pane megafoni pois ja mene kotiin." Mies menee autoonsa. Muut poliisit katselevat ja tekevät välinpitämättöminä lähtöä. Yksi hymyilee. Toinen toivottaa hyvää yötä ja onnea kätellen miestä.

Television ruutu himmenee samalla kun sarjan *Lain nimessä* lopputekstit tulevat näkyviin. Sama poliisi puhuu, hänen äänensä kuuluu pimentyvästä ruudusta: "Pane turvavyö kiinni ja vietä turvallinen yö."

– *Lain nimessä*³

Mitä tarinaa todellisuus-tv yleisimmillään kertoo? "Tarina sadistisista naisista", joksi nimesin tämän todellisuus-tv-ohjelman *Lain nimessä* jakson, saattaa vaikuttaa epätyypilliseltä. Poliisit eivät ole vaarassa, he eivät tee pidätystä eikä väkivaltaan turvauduta lainkaan, poliisi on jossakin perustavassa mielessä kohdannut "väärän miehen". Mutta tämä jakso, kun siihen sekoitetaan partioauto-katkelmia, huumekauppiaiden pidätyksiä ja potentiaalisia laukausten vaihtoja, on todellisuus-tv:stä tyypillisimmillään. Kansalaisyhteiskunnan vaara on ilmassa (ensimmäisten hetkien kuluessa emme tiedä edustaako mies fyysistä uhkaa toisille tai itselleen) ja tarve valvoa normaaliuden rajoja hallitsee tilannetta. Selvästi häiriintynyt mies on jotakin rikollisuuden ulkopuolelta, ja tästä syystä häneen voidaan suhtautua kevein mielin (yrittämättäkään löytää hänelle hänen tarvitsemaansa apua). Harmiton jännityksen purkautuminen ei kerro systeemin toimintahäiriöstä, vaan päinvastoin: rajojen partiointi toimii, uhat arvioidaan ja tarvittaviin toimenpiteisiin ryhdytään.

Ja mikä tärkeintä, me olemme kadulla poliisien seurassa. Me jaamme heidän näkökulmansa ja subjektiivisuutensa. Meidät on kutsuttu nyökkäämään ja iskemään silmää heidän kanssaan. Poliisit ja me, heidän tele-partnerinsa todellisuudessa, voimme siirtyä seuraavaan tilanteeseen, kohtaamaan uudet riskit ja yhteiskunnallista järjestystä mahdollisesti uhkaavat häiriöt. Jälleen kerran tulemme todistaneeksi, että "systeemi toimii".

Tämänkaltaisten televisiossa esiintyvien tarinoiden yleisyyden selittäminen vaatii tarkkaa televisuaalisen kerronnan mekanismien tutkimusta ja sen todellisuus-tv:n premissin tarkastelua, miten tämä muoto on vesittänyt jo ennestään kyseenalaisen dokumentaarisen perinteen, jolla puolestaan on

³ En ole liittänyt mukaan niiden jaksojen päivämääriä, joista kertomukset on otettu. Päivämäärien kaltaiset yksityiskohdat alleviivaivatsi tässä vääränlaista spesifisyyttä, koska kyse on nimenomaan ajallisen ulottuvuuden katoamisesta jatkuvan "nythetken" alle. Tämä jatkuva nykyisyys liittyy selvästi Raymond Williamsin ajatukseen virrasta (flow) television keskeisenä tunnusmerkkinä (kts. Williams, *Television Technology and Cultural Form* [New York: Schocken 1974]). Toinen analyysiini selvästi liittyvä, vähemmän essentiaalistinen ja historiallisesti tarkempi (ohjelma)virran tarkastelu löytyy Rick Altmanin artikkelista "Television/Sound", teoksessa Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment* (Bloomington: Indiana University Press 1986).

⁴ Kattava kiinnostus sosiaalisten instituutioiden luonnetta ja toimintaa kohtaan, itsetietoisuus tarinan-kerronnasta ja tulkinnallisesta prosessista, avoin suhtautuminen todisteiden mahdollisiin ristiriittaisuuksiin, monimutkaisen järjelyn tarve ja mahdollisten epämääräisyyksien tunnistaminen nousevat harvoin keskeiselle sijalle. Näiden poissaolo auttaa määrittelemään ideologista reduktiota sellaisenaan, vaikka todellisuus-tv jakaakin poliittisesti kantaottavien teosten kanssa korostuneen tietoisuuden representaatioiden konstruktioluonteesta ja (venäläisen formalismin kielellä ilmaistuna) kiinnittää toistuvasti huomiota omiin kerrontakeinoihinsa. Näin se tekee kuitenkin vallan ja kontrollin stabiilin kehikon sisäpuolella, joka toistuvasti kytkeytyy kerronnalliseen subjektiin (ohjelmaan tai verkkoon).

⁵ Kts. Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, luku 4 "The Ethnographer's Tale" (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1994), jossa käsitellään laajemmin pahoinvointia ja kulttuurisia normeja.

pyritty ohjaamaan ja suuntaamaan kansalaismielistä toimintaa.

Todellisuus-tv:hen lukeutuvat sellaiset ohjelmat, jotka esittävät vaarallisia tapahtumia, epätavallisia sattumia tai todellisia poliisitilanteita – usein uudelleen näytellen osia niistä ja joskus värväten meidät auttamaan rikollisten kiinnisaamisessa. Tällaisia ohjelmia ovat muun muassa *Lain nimessä (Cops)*, *Top Cops*, *Code 3*, *America's Most Wanted*, *The F.B.I.: Untold Stories*, *American Detective*, *Manhunt International*, *Hälytys 911 (Rescue 911)* ja *I Witness Video*. Näiden ilmiöiden reunamilla sijaitsevat tavalliset tv- uutiset ja *A Current Affairin*, *Hard Copyn* ja *Inside Editionin* kaltainen tabloid-journalismi.

Varsin ainutlaatuisella ja vastustamattomalla tavalla nämä ohjelmat korostavat usein raakaa (raw) ja kypsää (cooked), joita Lévi-Strauss käytti erottamaan luonnon ulkoisen todeuden ja kulttuurin sosiaaliset merkityksenannot toisistaan. Todellisuus-tv häilyy todellisten tilanteiden ja hirvittävien tapahtumien, totisen vaaran, sairaalloisen käytöksen, epätoivoisen tarpeen tai outojen yhteensattumien (raaka) sekä tällaisen materiaalin truismiksi tai latteudeksi alentavien lööppien (kypsä) välillä. (Tätä voidaan kutsua todellisuus-tv:n "ideologiseksi reduktioksi".) Hämmästyttävälle tai kummalliselle, epätoivoiselle tai jännitteiselle, annetaan puolihuolimaton ja terve-järkinen sävy: "Eikö olekin ihmeellistä? Elämä on tällaista (ja sinä olet tapahtumapaikalla)." Strategiat ja vaikutukset eroavat sekä fiktiosta että – usein yhtä oudosta ja järkyttävästä – avant-gardesta.⁴ Todellisuus-tv pyrkii kitkattomuuteen. Se tekee potentiaalisesti subversiivisesta ja ylettömästä vaivattomasti kulutettavaa.

Ruumiin loukkauksia

"Suussasi on vieläkin hiuksia. Olet tainnut purra tyttöystäväsi?"

Epäilty on täysin juovuksissa. Kamera zoomaa erikoislähikuvaan hänen suustaan ja paljastaa useita pitkiä, vaaleita hiuksia, ja viivyttelee tässä otoksessa. Ohjelman päättävä logo *Lain nimessä* ilmestyy ja kuvan ulkopuolelta saman poliisin ääni sanoo: "Hänen suunsa näytti siltä, että hän oli päässyt veren makuun."

Show on loppu.

– *Lain nimessä*

Raa'an ja kypsän, todisteiden ja tarinan yhdistelmä tuottaa speaktaakkelimaista heilahtelua sensaatiomaisen ja banaalin välillä. Ilman kohua herättävää sisältöä tarinat voisivat helposti hajota toistoon ja tylsyyteen. Ilman rauhoittavaa kerronnallista kehystä sensaatiomainen voisi aiheuttaa pelkkää inhoa ja kuvotusta. Jotkut toisen kulttuurin tyypillistä käyttäytymistä esittelevät etnografiset elokuvat uhmaavat meidän (eurosentristä) käsitystämme normaalista ja luonnollisesta. Tietyt tavat, kuten naisten ympärileikkaus, ruumiin silpominen, lehmän veren poistaminen ja nauttiminen ravintona tai eläinten nylkeminen lihan ja turkin vuoksi voivat aiheuttaa katsojissa voimakasta huonovointisuutta.⁵ Tämänkaltainen käyttäytyminen – samoin kuin Rodney Kingin pahoinpitely – kytkeytyy kouriintuntuvasti ruumiin loukkaamiseen ja sen fyysisen tai sisäisen minän koskemattomuuteen.

Kulttuurimme tuntuu peittävän teurastamot, tatuointi- ja lävistysliikkeet sekä kuolinvuoteet piiloon niin silmiltämme kuin korviltamme. (Väkivallan yksityiskohtainen ja kliininen raportointi on edelleen erittäin suuri tabu

huolimatta siitä, että väkivallan kuvaukset ovat tulleet yhä eksplisiittisemmiksi fiktiivisissä elokuvissa, joissa ne ovat eräänlaisia "erikoistehosteita". Sellaista ruumiinavausta, joka *Uhrilampaissa* (*The Silence of the Lambs*, USA 1991) tehtiin pahoin mädäntyneelle ruumiille, ei voida edes kuvitella dokumentaarisessa representaatiossa. Lähimmäksi tätä pääsee Stan Brakhagenin *The Act of Seeing with one's own eyes*, jossa seurataan useita ruumiinavauksia Pittsburghin ruumishuoneella. Monille tämän katsominen onkin täysin sietämätöntä.)

Hirvittävimpien ruumiin loukkauksien fyysinen eristäminen katseelta palvelee samaa päämäärää kuin narratiivinen kehys: se eliminoi uhan ja epä-mukavuuden, tynnyttää ja tuo kulttuurin piiriin toiminnot, jotka näyttävät jäävän sen ulkopuolelle. Ruumiin politiikkaa ja kulttuurin järjestystä koskevat "loukkaukset" ovat loputtoman mielenkiinnon kohteina. Todellisuus-tv tirkistelee jatkuvasti verhon taakse, flirttailee tabun ja kielletyn kanssa, lain ulkopuolisen rajaseudun kanssa. Rajaseutu sijaitsee kulttuurin ja yhteiskunnan ulkorajalla. Sen valvominen, poliisin olkapään yli tuijottaminen, vahvistaa sitä järjestystä, jonka laki tuottaa. Kaikki raaka, villi, kielletty ja kesyttämätön tarvitsee parantamista. Me leikittelemme inhon, kammon, pahoinvoinnin ja ylettömän kanssa etsien homeopaattisia parannuskeinoja juuri näihin tunnetiloihin. Todellisuus-tv tarjoaa lääkkeen kertomiensa (toistuvien ja uuvuttavien) tarinoiden muodossa. Tämä metatarina, ideologinen reduktio, muuttaa vieraan arkiseksi. (Tällaisenaan se merkitsee täydellistä vastakohtaa venäläisen formalismin asettamalle taiteen tehtävälle: *ostranenie*, vieraannuttaa, kuten Brecht sanoi, tehden arkisen vieraaksi.)

Todellisuus-tv ja dokumentin kuolema

Dokumenttielokuva, siten kun sen mielsivät John Griersonin, Dziga Vertovin, Paul Rothan, Robert Flahertyn ja Pare Lorentzin kaltaiset tekijät, palveli sosiaalista tarkoitusta. Tämä muoto syntyi vastareaktiona keskiverron fiktiivisen elokuvan edustamalle sensaatiohakuiselle ja yksinkertaistetulle todellisuuden representaatiolle. Griersonin sanoin dokumentaari saattoi käsitellä todellisuutta luovasti (esimerkiksi kerronnallisten ja dramaattisten tekniikoiden kautta), mutta sen tarkoitus oli kuitenkin saada katsojat toimimaan maailmassa, tuottaa suurempaa ymmärrystä tai jopa täsmällisempiä käsityksiä sosiaalisista rakenteista ja historiallisesta prosessista.

Tämä katsojaan kohdistuva kutsu toimijaksi – tai ainakin kutsu herkistymään tietynlaisille ongelmanratkaisun malleille, kuten valtion puuttumiselle teollisesta kehityksestä johtuviin konflikteihin – kytki dokumenttielokuvan läheisemmin retoriikkaan kuin estetiikkaan. Välinpitämättömällä katsojalla, joka ei osannut nähdä taiteen käytännön vaikutuksia tai välittömiä seurauksia, oli vähän arvoa. Arvokasta sen sijaan oli kyky suuntautua maailmaan määrätietoisesti ja vastuuntuntoisesti.

Perinteinen dokumentaarinen representaatio pyrki lisäämään katsojissa nimenomaan yllämainittua määrätietoisuutta ja vastuuntuntoa.⁶ Tässä suhteessa dokumentin erottavat fiktiosta muun muassa seuraavat piirteet:

1. Pitäytyminen sellaisen retoriikan periaatteissa, joka hallitsee selkeyteen pyrkiviä diskursseja. Näihin diskursseihin lukeutuvat muun muassa taloustiede, lääketiede, oikeustiede, maantiede, sotilaallinen strategia, historia,

⁶ Käsittelem näitä tapoja tarkemmin teoksessani *Representing Reality* (Bloomington: Indiana University Press 1991). Tässä tarkoitukseni ei ole niinkään tarkastella varsinaisia muotoja kuin korostaa dokumentaarisen representaation peruspiirteitä voidakseni suhteuttaa (verrata ja kontrastoida) niitä todellisuus-tv:n representaation muotoon. Myös näitä piirteitä käsitellään tarkemmin teoksessa *Representing Reality*, sen kolmessa luvussa, jotka on ryhmitelty otsikon "Documentary: A Fiction (Un)Like Any Other" alle.

⁷ Vivian Sobchack, "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary". *Quarterly Review of Film Studies*, Fall 1984, 287. Hyödyntäen omani kaltaista käsitystä kerronnallisista rajoitteista Sobchack huomauttaa: "'Yllättävä', 'jatkumaton', 'väkivaltainen', 'sopimaton' ja 'raaka' kuolema löytää oman aikansa muodon elokuvallisista fiktioistamme. Turvallisesti kerronnan rajoittamana, ikonisten ja symbolisten merkkien ja rakenteiden sisällä, ne kiihottavat ja tarjoavat meille välitetyin kokemuksen, joka pehmentää niiden uhkaavuutta ja todellista raivokkuutta. Dokumentaariset elokuvamme, toisaalta, karttavat kuoleman representaatiota. Koodeiltaan ja funktioiltaan indeksisissä ne tarkastelevat 'todellista' kuolemaa ympäröiviä sosiaalisia tabuja ja pyrkivät yleensä välttämään siihen viittaamista" (286). En usko, että kuoleman välttäminen dokumenteissa on niin yleistä kuin Sobchack väittää (minusta se on perustavanlaatuinen, toistuva teema), mutta haluaisin nostaa esille Rodney King – videonauhan esimerkkinä kerronnan sisältämästä uhasta ja raivokkuudesta. (Sitä, miten puolustuksen asianajajat seurasivat tällaista sisällyttämisen strategiaa ensimmäisessä neljää LAPD:n poliisia vastaan käydyssä oikeusjutussa, tarkastelen teokseni *Blurred Boundaries* luvussa 2).

antropologia, psykoanalyysi, journalismi, dokumentaari ja yleensä tiede, jonka tarkoituksena on tarjota tulkintoja historiallisesta tai luonnollisesta maailmasta itsestään eikä tuottaa avoimen mielikuvituksellisia representaatioita. Selkeyden puitteissa nämä diskurssit voivat ottaa narratiivisen tekniikan mukaan retorisiin strategioihinsa ilman, että niiden tarvitsee huolehtia monimutkaisista kerronnallisista rakenteista tai kuvitteellisten maailmojen rakentamisesta. Esimerkiksi dokumentaari käyttää kerronnallisia rakenteita (alku, keskikohta ja loppu) sekä kerronnallisia tekniikoita (kuten realismi, subjektiiviset näkökulmat, tunteikkaat esiintymiset ja niin edelleen) tosin eri tavalla kuin fiktiivinen kertonta.

2. Argumentin esittämistä korostetaan käyttämällä visuaalista tai auditiivista todistusaineistoa. Visuaalinen materiaali koostuu kuvista, jotka muodostavat väitteen, havainnollistavat sitä tai esittävät sille vaihtoehdon. Tavalla tai toisella ne pyrkivät perustelevaan tosiksi elokuvan historiallisesta maailmasta esille nostamia piirteitä. Verbaalinen aineisto käsittelee lausuntoja todistajilta tai asiantuntijoilta ja auktoriteeteilta, jotka kaikki puhuvat dokumentin sekä sen tuotannosta vastaavien puolesta. Argumentti voidaan esittää suoraan auktoriteetin, kuten uutisankkurin tai ohjelman juontajan, kommentein tai epäsuorasti elokuvan näkökulman välittämänä, esimerkiksi kompositiolla, valaistuksella, musiikilla tai varsinkin leikkauksella.

3. Tyyliä koskevat kysymykset koetaan aika ajoin eettisinä kysymyksinä. Kameran läheisyys kohteeseensa tai sen säälimätön katse voi synnyttää kiusallisia tilanteita, kun todistusaineistoa pyritään hankkimaan piittaamatta lainkaan tahdikkauudesta tai edes hyvistä tavoista. Rooman paparazit ovat olleet pahamaineisen kuuluisia tässä suhteessa. Sama ilmiö laajenee kuitenkin helposti tästä täydellisestä välinpitämättömyydestä yksityisyyttä kohtaan myös tilanteisiin, joissa kamera tallentaa jotakin, jolle haluamme kääntää selkämme, tai jotakin, johon meidän tuntuu olevan pakko sekaantua. Elokuvantekijät astuvat historialliselle areenalle ryhtyäkseen kanssakäymiseen tarkkailemiensa kohteiden kanssa. Lopputuloksen tyyli on todistus siitä, miten he onnistuvat tässä; osaltaan se toimii indeksaalisenä jälkenä eletystä kohtaamisesta.

4. Ihmisten (sosiaalisten toimijoiden) representaatioiden myötä kohtaamme historiallisen henkilön ruumiin sen kaikissa elämän myötä- ja vastoinkäymisissä sekä kuoleman lopullisuuden. Kuoleman itsensä esittäminen – sellaisena kuin näemme sen presidentti Kennedyn salamurhan tallentaneessa Zapruderin filmissä tai partioauton kameran nauhoittamassa poliisiin kuolemassa huumekauppaaiden luoteihin eräässä *I Witness Video* -sarjan jaksossa – vaikuttaa meihin eri tavalla kuin vastaava fiktiivinen tapahtuma huolimatta siitä miten realistisesti se on toteutettu. Vivian Sobchackin mukaan "dokumenttielokuvissa kuolema koetaan hämmäntäväksi ja näkyvyyden rajat ylittäväksi, vaikka se fiktiivisissä elokuvissa yleensä katsotaankin esittäväksi ja liioitellun näkyväksi".⁷ Dokumentaari viipyilee loputtomasti sekä halukkaasti kuoleman kynnyksellä. Se leijuu raja-alueella, jota se ei pysty täysin esittämään.

Todellinen väkivalta tai kuolema kavaltaa aina ruumiiseen itseensä kohdistuvat loukkaukset ja historiallisen ajan peruuttamattomuus voittaa aina. Meidät kytkee tekstiin sama kokemus historiallisesta olemuksesta – ja olemattomuudesta. Indeksiaalinen tallenne äärimmäisestä ruumiin

loukkauksesta, kuolemasta, kantaa mukanaan sellaista vaikutusta, jota mikään lavastettu esitys ei voi toistaa. Teksti yksinään ei kuitenkaan pysty takaamaan sitä, että todistamme itse kuolemaa tai todellista väkivaltaa. Representaation autenttisuus riippuu usein mukanaamme tuomista oletuksista siihen kohdistuvista odotuksista.

5. Dokumentaarisen elokuvan perinne tuo mukanaan myös kysymyksiä merkityksestä. Fiktio ohjaa huomiomme historialliseen maailmaan monilla tavoilla, mutta dokumentaari repäisee katsojalle auki tuntuvan railon representaation ja sen historiallisen referentin välille. (Tunne tuosta lohkeamasta ilmaisee samanaikaisesti tietoisuutta representaatiosta, referentistä ja näiden välisestä erosta.) Meistä tuntuu, että tekstin esittämien konfliktien tai ongelmien ratkaiseminen edellyttää toimintaa itse historiallisessa maailmassa. Railo on samaan aikaan sekä tilallinen (läsnäoleva kuva esittää poissaolevaa) että ajallinen (me tässä todistamme jotakin, joka vaatii reaktiota jossakin muualla). Ja tämä koettu aukko yhdistää meidät historialliseen maailmaan, joka ylittää representaation; se muistuttaa meitä siitä, että katsojina – aivan kuten dokumentaarin tekijät – pysymme aina historiassa.⁸

Mitään näistä piirteistä ei löydy todellisuus-tv:stä.

Dokumentaarin perinne, televisioverkkojen uutiset ja todellisuus-tv

Televisioverkkojen uutiset ovat dokumentaarisen perinteen ja todellisuus-tv:n hyvin erilaisten maailmojen keskiössä. (Näihin kuuluvat NBC:n, CBC:n ja ABC:n ohella nykyään myös CNN kansallisenä ja edellisiä kansainvälisempänä uutisorganisaationa.) Televisioverkon uutiset heilahtelevat elävästi selkeän ilmaisun ja speaktaakkelin välillä. Ne ylläpitävät vakiintuneen kansalaisuuden traditiota uskottavien uutisankkurien ja huolellisten reporterien, objektiivisen tiedonvälittämisen, aineiston oikeuttamisen kaanonien ja valtion tilaa (sen taloutta, ulkomaan asioita, kotimaan politiikkaa ja niin edelleen) koskevien aiheiden ensisijaisuuden voimalla.⁹

Näissä uutisissa käytetään paljon melodramaattisia aineksia todellisuuden esittämisessä. Ulkomaan uutiset kuvailevat tapahtumia hyvän ja pahan, "meidän" perheemme ja "niiden" välisinä tarinoina; kotimaan uutiset ikään kuin perheenjäsenten keskinäisinä konflikteina, kilpailuna, uhrautumisena ja pettämisenä.¹⁰ Dramaattisen mutta historiankirjoituksen kannalta yksinkertaisen tarinarakenteen, jolla väritetään tapahtumia, myötä päätöksentekoa tukevista uutisista tulee helposti pelkkää viihdettä.

Raja uutisten ja todellisuus-tv:n välillä hämärtyy, kun edelliset eivät käsittele yleisöä ulkopuolisena toimijana, vaan pyrkivät integroimaan katsojat osaksi uutistuotantoa. Televisioverkkojen uutisten voidaankin sanoa esittävän päivän tapahtumat ankkureiden tai juontajien tarjoamina viihdepaloina. Ne eivät kuitenkaan yllytä meitä arvioimaan retorisia strategioitaan tai raportoimiaan tapahtumia. (Tästä niiden luonnottomuus saakin alkunsa.) Uutiset muokkaavat katsojien sijais-osallistumisesta uutis-show`hun ensisijaista päätöksenteon ja vastuullisen toiminnan kustannuksella. Todellisuus-tv tekee tästä sijaistoiminnasta oman taiteenlajinsa käyttäen häikäilemättömästi kyhättynä alibinaan esittämiensä tapahtumien uutismaisuutta. Se hyväksikäyttää myös sitä mielihyvää, jota me katsojat koemme saadessamme

⁸ Voimakkuuden (magnitude) käsitettä käsitellen yksityiskohdaisesti teokseni *Representing Reality* luvussa 8, "Representing the Body: Questions of Meaning and Magnitude". Siinä käsite määritellään "katsojan kokemaksi jännitteeksi esityksen ja esitettävän kohteen välillä" (232).

⁹ Televisioverkkojen uutiset (network news) viittaavat ohimeneviin asioihin (urheilutulokset, olympialaisten tulokset, pörssitiedot), kun se on mahdollista tehdä pikaisesti, ja epätavallisiin tapahtumiin (raketin laukaus Floridassa, Afrikan nälänhätä, "mellakat" Los Angelesissa ja niin edelleen), kun niistä voidaan kertoa draaman keinoin.

Valtiota koskevien uutisten ei tarvitse huolehtia visuaalisesta imperatiivista: huomion kiinnittävät kuvat ovat vähemmän tärkeitä kuin välitön uutisointi ja sen asettaminen osaksi laajempaa, jatkuvaa tarinaa (kuten taloudellinen tilanne tai Yhdysvaltain sitoutuneisuus ylläpitämään demokratiaa ympäri maailmaa). Esimerkiksi Persianlahden sodan aikana dramaattisten kuvien puute ei vähentänyt televisioverkkojen jatkuvaa uutisointia näkymättömästä sodasta, jota käytiin kansallisen turvallisuuden, Kuwaitin vapauttamisen ja uuden maailmanjärjestyksen nimissä. Näitä uutisia voitiin edelleen käsitellä dramaattisena taisteluna hyväntahtoisen isän, George Bushin, ja pahan tyrannin, Saddam Husseinin, välillä.

Sen sijaan keskikoulu-punkien koulujen rappeutumisesta Yhdysvalloissa ei puhuta lainkaan uutisissa. Visuaalisesti dramaattisenaakaan aihe ei näy

kelpaavan ohimeneväksi tai epätavalliseksi, ja sen laajempaa tarinaa – Yhdysvaltain taloudellinen rappio, kasvava kuilu rikkaiden ja köyhien välillä ja geopolittisen apartheidin rasistiset käytänteet, jotka liittyvät vaali- ja koulupiireistä päättämiseen, pankkien haluttomuuteen myöntää lainaa keski-kaupunkilaisille ja poliisipartioiden toimintaan – ei olla vielä alettu kertoa televisioverkkojen uutisissa.

¹⁰ Televisiouutisten peruspiirteitä on käsitelty teoksissa Bill Nichols, *Ideology and the Image* (Bloomington: Indiana University Press 1981) ja William Gibson, "Network News: Elements of a Theory", *Social Text*, no. 3 (Fall 1980), 88-111. Näitä käsitteitä on edelleenkehitetty muun muassa seuraavissa: Peter Dahlgren, "Making Sense of TV News: An Ethnographic Perspective," *Working Papers in Communications* (Montreal: Graduate Program in Communications, McGill University 1983); Margaret Morse, "Talk, Talk, Talk", *Screen*, vol. 26:2 (1985): 2-15; Elayne Rapping, *The Looking Glass World of Nonfiction TV* (Boston: South End 1987); ja Robert Stam, "Television News and Its Spectator", teoksessa E. Ann Kaplan (ed.), *Regarding Television* (Frederick, Md.: University Publications of America 1983), 23-43.

osallistua ohjelmaan sekä sen "näytä ja kerro" -leikkiin.

Joskus televisioverkkojen uutisten epävakaa asema kansalaisvelvollisuuden juurruttajan ja spektaakkelin tarpeen tyydyttäjän välillä kiteytyy yhteen ainoaan tarinaan. Yksi tällainen esimerkki on Dan Ratherin "suora" reportaasi Kuwaitin kaupungista hiljattain sen vapauttamisen jälkeen Persianlahden sodan aikaan vuonna 1991. Lähetys alkaa maastopukuun pukeutuneen Dan Ratherin keskustellessa häntä studioon korvaamaan tulleen Charles Kuraltin kanssa.

Alun jälkeen Rather antaa ymmärtää, että hän haluaa näyttää katsojille jotakin juuri kameran kuvan ulkopuolelta. Hän alkaa siirtyä pois ja samalla reportaasi leikataan suoraan seuraavaan otokseen, joka näyttää Ratherin astumassa bunkkeriksi linnoitettuun rakennukseen. Katsoja pystyy nopeasti päättämään tilallisista hyppäyksistä otosten välillä ja selostajan yli otosten jatkuvasta puheesta, että kyseinen osio oli jo aikaisemmin nauhoitettu ja editoitu.

Tästä huolimatta, innostuneena välittömyyden tuoksinasta, Dan Rather kuuluvasti markkinoi lähetyksen "suoruutta" kiivetessään tikapuita pitkin rakennuksen katolle. Hän varoittaa kameramiestä, "Varo ansoja, Chris", aivan kuin jokin välitön vaara vielä uhkaisi heitä. Hän avaa laatikoita teeskennellen, ettei hänellä ole aavistustakaan mitä niiden sisällä on, ja "löytää" raketinheittämiä. Ja kaikki tämä tapahtuu ikään kuin CBS ja Yhdysvaltojen armeija sallisivat miljoonia dollareita vuodessa ansaitsevan siiviliireportterin vaellella ansojen, hengenvaarallisten aseiden ja luotien keskellä bunkkerissa, jota ei ole vielä tarkastettu turvalliseksi.

Tämänkaltaiset jaksot paljastavat uutisten ja sirkuksen läheisyyden. Ja tämänkaltaiset jaksot paljastavat myös tele-raportoinnin, tele-puheen ja tele-diskurssin kaikkien muotojen olemassaolon oikeutuksen: itsensäilytysvaisto kanavasurffailun aiheuttamaa elektronista kadotusta vastaan. Pidä yllä katsojan osallistumista tapahtumiin. Kerro tarinoita, jotka yksinkertaisesta rakenteestaan huolimatta pitävät vahvasti otteessaan. Mutta vaikka tuo ote on vahva, käteen saattaa joskus jäädä vain vähän.

NBC:n erikoisraportin kaupunkiväkivallasta käsitys siitä, mitä se oli kuvaamassa, kangerteli, vaikka se nimenomaan pyrki pitämään katsojia otteessaan käytännössä lähes tunnustamalla yhteismitattomuutensa. Tämä *The Brokaw Reportin* jakso käsitteli Tom Brokaw'n eli ohjelman tähden, juontajan ja NBC:n öisen uutisankkurin mukaan sitä "mikä synnyttää väkivaltaa amerikkalaisessa yhteiskunnassa".

Kesäkuun 5. päivänä, vuonna 1992, lähetetty ohjelma oli suunniteltu ennen tuomion lukemista neljälle poliisimiehelle, joita syytettiin Rodney Kingin pahoinpitelystä. Sen tutkimuskohteena oli Oakland Californiassa. Brokaw'n peloton isku tähän uutishuoneen ulkopuoliseen maailmaan kantoi harteillaan moraalista herkkyyttä, joka usein puuttuu tällaisista rikosohjelmista. Hän halusi ymmärtää, miten elämä voi olla niin epäpalkitsevaa, että "ajatus tappamisesta tai tapetuksi tulemisesta on muuttunut niin rutiinimaiseksi, että se hirvittää".

Mutta vielä hirvittävämpää on, miten kauaksi Brokaw'n maailma ja hänen tutkimansa maailma toisistaan jäävät. Brokaw tuntuu tiedostavan tämän. Hänen moraalinen huolensa on enemmän valitusta kuin kannustusta, enemmän tyrmistystä kuin ongelmia ratkaisevaa ja enemmän toivottomuutta kuin optimismia. Ne, jotka uutisoivat maailmasta uskoen, että tämänkaltaisen reportaasi osaltaan muokkaa maailmaa tulevaisuudessa, joutuvat vastakkain maailman kanssa, jonka aika on unohtanut: maailman jossa tulevaisuus on

romahtanut jatkuvasti uudistuvaksi puutteeksi, jossa väkivalta on vain ekstra-televisuaalinen tuntemus ja jossa kuolema on henkiinjäämisestä maksettava hinta. Lyhyesti sanottuna tämä on henkiin herätetty todellisuus-tv:n maailma, liian pelottavan todellinen ja käsittämätön simulaation simulaatio, jotta sen sukulaissieluisuutta tunnistettaisiin.

Ohjelma oli kyllästetty hämmästyttävällä ja käsittämättömällä epävakauden tunteella, joka kohdistui arvoihin ja asenteisiin. Vaikka Brokaw yritti miten, hän ei onnistunut taivuttamaan aihettaan *TV Guiden* esittämään hilpeään tiivistelmään:

Lisäksi ohjelma käsittelee median vaikutuksia esitellen televisiossa, elokuvissa ja musiikissa esiintyviä väkivallan kuvauksia, väkivaltatapauksia nuorison kesken (jota heijastelee metallinpaljastamien tarve joissakin keskikaupungin kouluissa) ja tapoja selvittää näistä ongelmista.

– *TV Guide*

Tehdäkseen jotakin tälle ja muille ongelmille New Yorkin kaupungin kouluturvallisuuden virasto (Office of School Safety) alkoi kaksi vuotta sitten hankkia käsirautoja... keskimäärin kaksi paria jokaista koulua kohden.

– Jonathan Kozol, *Savage Inequalities*

Ikuinen ongelman ja sen ratkaisun välissä heiluminen on juuri se, mitä Brokaw ei pysty hallitsemaan. Mitä ratkaisuja voisi olla, jos ei ole edes tulevaisuutta? Mitä hyväntahtoisia, liberaaleja ja lohduttavia ongelmanratkaisun malleja voisi olla silloin, kun aika on romahtanut jatkuvaksi nythetkeksi, jossa eläminen tai kuoleminen jäävät toissijaisiksi pelkkään olemassaoloon verrattuna? Brokaw – hyvistä tarkoituksistaan huolimatta ja juuri niiden vuoksi – ei pysty puhuttelemaan kohtaamiaan ihmisiä muuna kuin epäonnistuneina kuluttajina, sponsorointi- ja markkinointiarvoltaan täysin mitättöminä television painajaisunen pahoina lapsina. Tämä merkitsisi televisioverkkojen vastinetta keskikaupunkien toivottomuudelle, ja tällä hetkellä se on täysin käsittämätöntä uutisten tekijöille.

Todellisuus-tv ja sosiaalinen perversio

Eikö olekin aika, että tunnet jälleen sen tunteen?

– Saturn-automainos

Se suojelee kuin mies ja kohtelee kuin nainen.

– Lady Speed Stick -mainos

Tapa pöpöt. Säästä lapset.

– Liquid Dial -mainos

Todellisuus-tv merkitsee dokumentaariselle perinteelle samaa kuin seksuaalinen “perverssiys” merkitsi “normaalille” seksuaalisuudelle Freudin mukaan. Seksuaalisuuden biologinen tarkoitus – lisääntyminen – ei enää täyty perversioiden kautta, joilla on aivan omat tarkoituksensa. Vastaavasti representaatiot, joiden tehtävänä on nielaista ja neutralisoida kaikki tärkeät kysymykset, eivät enää palvele uutisten näennäistä tarkoitusta, kollektiivisen toiminnan edistämistä tarjoamalla ajanmukaista tietoa. (Perverssit määränpäättävät eivät välttämättä ole sen tuomittavampia; perversiyden halukkuus olla ottamatta

¹¹ Todellisuus-tv:n vetoavuus vastaa karkeasti sanottuna snuff-elokuvia, mutta sen koodisto on sovitettu parhaaseen katselu aikaan. Selväjärkisyttä edustavat koristeet, kuten arvostetut juontajat ja yhtiösponsorit sekä dokumentaariset yksityiskohdat ja silminnäkijöiden kertomukset, torjuvat suuttumuksen pois tästä tuotannon perverssistä muodosta. Näin ne mahdollistavat sen, että todellisuus-tv kannustaa katsojiaan purkamaan tuon suuttumuksensa ja ihmetyksensä niihin ihmisiin, jotka näyttävät olevan hyvin erikoisia. "Miten tällaista voi tapahtua", kysymme näkemältämme emmekä sen tuotaneelta järjestelmältä.

¹² Nichols viittaa tässä Martin Heideggerin käyttämään käsitteeseen *gerede*, joka voidaan suomentaa jutteluksi, jutusteluksi. Suom. huom.

¹³ Tämä muoto vaikuttaa tutulta ei pelkästään siksi, että se on speaktaakkelin perusresepti tai itsessään banaali. Se myös kannibalisoi monia varhaisen elokuvan moraliteettien melodramaattisia elementtejä, jotka ovat tuttuja sellaisista elokuvista kuin Edwin S. Porterin *The Life of an American Fireman* (USA 1902) ja *The Great Train Robbery* (USA 1903), Cecil Hepworthin *Rescued by Rover* (USA 1905) sekä D. W. Griffithin *A Corner in Wheat* (USA 1909), *The Lonely Villa* (USA 1909), *The Lonedale Operator* (USA 1911) ja *The Musketeers of Pig Alley*

huomioon mitään sosiaalisia tai moraalisia koodeja soveltuu kyllä helposti kaikenlaiseen kumoukselliseen toimintaan. Jokainen tapaus on kuitenkin arvioitava erikseen. Seksuaalisilla perversioilla on suurta arvoa siinä, että ne paljastavat ja vastustavat kulttuurimme kieltoja ja rajoitteita; todellisuus-tv:n perversioiden arvo saattaa sijaita siinä, että se vahingoniloisesti pilkkaa tai hylkää kansalaismielisyys ja sen takana vaikuttavan positivistisen yhteiskunnallisen ohjauksen.)

Todellisuus-tv laajenee televisioverkkojen uutisten hallintaa uhkaaville alueille, jotka normaalisti pysyvät torjuttuina. Se poistaa rillon, joka historiallisen tiedostamisen myötä avautuu representaation ja referentin välille. Dan Ratherin omituinen, hallusinatorinen kiertomatka irakilaisessa bunkkerissa paljastaa torjutun elementin oireellisen paluun. Uskotellen itselleen olevansa ansojen ja jatkuvan hengenvaaran keskellä Rather näyttölee epäsuorasti julki huolta niistä amerikkalaisista sotilaista, jotka olivat vaarassa menehtyä. Uutisista tulee dramaattista speaktaakkeliä ja tapahtumallisuuden simulakrumi vailla originaalia (tämä *on* löydön ja vaaran hetki sellaisena kuin se ilmenee Ratherille).¹¹

Se on ikään kuin eturivin paikka elämään.

– Partiolla oleva poliisi kertoo työstään, *Top Cops*

Vaikka todellisuus-tv:n ja lööppien hurjimminkin tapaukset saattavat pitää paikkansa, ne ovat onneksi tapahtuneet jossakin muualla, jollekulle muulle. Ja tämä tarjoaa mahdollisuuden pysytellä hillittynä tirkistelijänä eturivin paikoilla näissä inhimillisen älyttömyyden näytöksissä.

– Van Gordon Sauter, "Rating the Reality Shows", *TV Guide*

Todellisuus-tv:n perverssi sukulaisuus perinteisen dokumenttielokuvan, televisioverkkojen uutisten ja etnografisten elokuvien kanssa löytyy sen kyvystä sulattaa itseensä oma referenttinsä. Sen "ruuansulatusentsyymit" (hämmäntävyys ja speaktaakkeli, dramaattinen kerroksen malli ja itsensä näkyväksi tekeminen) hajottavat referentin maukkaiksi pieniksi paloiksi, syövät sen ja muuttavat sen olomuodon niin, ettei se enää viittaa mihinkään poissaolevaan merkkiin. Historiallinen maailma redusoituu simulaatioiden ja turhanpäiväisen puheen¹² yhdistelmäksi. Rakentamamme merkitysten verkostot, joissa toimimme, purkautuvat simulaation kenttään, joka ympäröi meidät ja sulkee pois toimintamme. Viittaussuhde liukenee television olemassaolemattomuudeksi ja mitäänanomattomuudeksi.

Todellisuus-tv:tä luonnehtii yleisimmin sama tunne, joka valtaa katsojan tämän nähdessä hämmästyttäviä akrobaattisia esityksiä, erikoisia taikatempuja tai täysikokoisen helikopterin ilmestyessä kolmenkymmenen jalan korkeuteen esiintymislavasta *Miss Saigon* –Broadway-musikaalissa: "Eikö olekin ihmeellistä!"

Miten ne luulevat saavansa vaimon tänne, kun hän ei osaa uida?

– Vanhempi mies avioavaimostaan, joka on yhä jumissa tulvan saartamassa autossaan Arizonan erämaassa, *Code 3*

Todellisuus-tv:n erikoisohjelma *Miracles and Other Wonders* (2.6.1992) kertoi Barneysta, mustasta trukikuskista, joka laupiaana samarialaisena poikkesi reitiltään sydänkohtauksen saaneen kuljettajan hätäkutsun johdosta. Juontajan voice over kommentoi tapahtumien

rekonstruktioita kuin japanilaisten mykkäelokuvien perinteinen benshi-kertoja. Barney löytää miehen ja kutsuu radiolla paikalle ensiaputyöntekijät, jotka vakauttavat miehen elintoiminnot ja vievät tämän toipumaan sairaalaan. Oudoin osa tarinaa on se, että vaikka miehen ajoneuvo tutkittiin, mitään radiota, jolla tämä olisi voinut kutsua Barney'n apuun, ei löydetty.

Tämä ilmeinen telepatiatapaus olisi yksinäänkin ollut riittävän ihmeellinen, mutta muutamaa vuotta myöhemmin Barney saa itse sydänkohtauksen ollessaan kalastusretkellään patikoimassa. Ystävien onnistuu auttaa hänet läheiseen intiaanikylään, mutta he ovat huolissaan, ettei vain kerran kuussa vieraileva sairaanhoitaja ole paikalla. Mutta kuin ihmeen kaupalla hän onkin kylässä. Ja vielä ihmeellisempää on se, ettei sairaanhoitaja ole yksin. Hänen isänsä, sydänlääkäri, on myös mukana. Mies astuu huoneeseen, jossa Barney on lepäämässä. Yllätys – mies on sama, jonka hengen Barney pelasti vuosia aikaisemmin. Ja nyt tämän nopea toiminta pelastaa Barney'n varmalta kuolemalta.

Eikö olekin ihmeellistä!

Kun palaamme takaisin, nainen tarvitsee apuanne kauan kadoksissa olleen kaksoisveljensä löytämisessä.

– *Unsolved Mysteries*

Nämä välinpitämättömän kulutuksen, hajamielisen katselun ja jaksottaisten hämmästyksen edestakaiset ylä- ja alamäet sijaitsevat sellaisessa aika- ja tila-avaruudessa, joka on kaiken historian, fyysisen tai ruumiillisen olemassaolon kautta merkityksensä saavan osallistumisen ulkopuolella. Tämä viittaa Sartren ajatukseen osallistuvasta, sitoutuneesta elämästä sekä maailmassa että ruumiissa, jossa jokainen yksittäinen kokemus saa merkityksensä laajemman kontekstin, so. maailman kautta – toisin sanoen juuri siihen minkä todellisuus-tv kieltää tai perversioi. Näin meillä on samalla ruumiista irrallinen mutta siihen elimellisesti liittyvä kokemus, vastuuntunnoton alue, jossa asteittain vähenevällä voimalla kierrätetään aina vain samoja emotionaalisia reaktioita, kunnes spehtaakkelin tuotannossa nostetaan jälleen panoksia.

Mainitut reaktiot liittyvät konventionaaliseen tarinan muotoon. Kyse on ikään kuin melodramaattisen mielikuvituksen perverssin ekshibitionistisesta muunnelmasta. Siinä "koukku" saadaan aikaan korostamalla tapauksen tärkeyttä (sen mittavuutta, vakavuutta, ainutkertaisuutta tai seurauksia), tarjoamalla hitusen verran paikkaan liittyvää realismia ja nopeasti hahmoteltuja henkilöitä, dramatisoimalla tapauksen sensaatiomaiset puolet (yleensä ihmiselle ruumiin- tai hengenvaaraa merkitsevät tilanteet) ja etenemällä nopeasti emotionaaliseen kliimaksiin. Samalla pyritään tuottamaan tietynlaisia reaktioita (surua, huolestuneisuutta, pelkoa, lohtua ja kauhistusta). Kun tarina vielä hetkeksi jää tunteellisen ja ihmeellisen, vaikuttavan ja haasteellisen pariin sekä koko jakso päätetään yhteen täyteläiseen hetkeen, tuote on valmis.

Tiivistettynä yhteen lauseeseen: "Eikö olekin ihmeellistä!"¹³

Mahdollisten ja vailla tulevaisuutta olevien hetkien kronikka, moraliteetiksi venytettynä, tuottaa kokonaisen elektronisen maiseman, joka ei niinkään peitä todellisuutta meiltä tai kytke meitä siihen takaisin kuin siirtää meidät televisuaaliseen simulaatioon. Subjektiviteettimme sukeltaa videoruuutuun, joka toivottaa meidät tervetulleiksi informaation, hälyn, takaisinkytkennän ja homeostaattisen toistonsa kyberneettisiin virtapiireihin. San Juan Hilliä ylös tapahtuvan hyökkäyksen (jonka elokuvasivat Vitagraphille vuonna 1898 J. Stuart Blackton ja Albert E. Smith) sijaan me näemme hyökkäyksen epäiltyyn amfetamiinilaboratorioon (*Lain nimessä* vuonna 1992). Edellinen

(USA 1912). Henkilöistä rakennetaan nopeasti stereotyyppisiä hahmoja, jotka toistavat usein ydinperheen rooleja: vahvat ja hyväntahtoiset patriarkat, hartaat pojat ja kohteliaat kosijat, kierot kilpailijat ja luihut roistot, kunnialliset mutta haavoittuvat naiset, yön turmeluneet naiset, viattomat lapset ja uskolliset äidit. Konflikti keskittyy hyvän ja pahan, hyveellisten aabelien ja moraalitomioiden kainien välille sekä kotiin liittyviin taisteluihin huumeita, ryöstöjä, kidnappauksia, murhia, uhkapeliä ja julmia huijauksia vastaan.

Todellisuus-tv omii niin melodramaattisen kuin dokumentaarisenkin muodon perverssisti. Sen tarkoituksena on kauden voimma näitä muotoja suhteessa yhteiskuntaluokkaan (molemmat kertovat maailmanjärjestyksen epävarmuudesta, kun sitä tarkastellaan keskiluokan silmin), mutta vain harvoin suhteessa siihen kodin draamaan (naisten kokemuksen tunnemaailmaan), jossa naiset pakotetaan valitsemaan itsensä toteuttamisen ja uhrautumisen välillä, tai tyyliin liioitteluun, joka kiinnittää huomimme alistamiseen.

¹⁴ Katso Raymond Fielding, *The American Newsreel: 1911-1967* (Norman: University of Oklahoma Press 1972), joka tarkastelee hyödyllisesti varhaisen uutisraportoinnin epämääräisiä rajoja ja sosiaalisista tarkoituksista. Espanjan ja Yhdysvaltain välisen sodan aikana esimerkiksi Santiagon lahden taistelu näytettiin useaan otteeseen uudestaan elokuvissa, joista yhdessä käytettiin leikattuja kuvia oikeista taistelualueista.

¹⁵ Viittaen tässä Hayden Whiten kirjaan *Metahistory*, jossa hän esittää historiankirjoituksen seuraavan ennaltamääräviä rakenteita koska sen tekijät valitsevat erilaisten kerronnallisten representatioiden välillä. Nämä valinnat määrittävät niiden historiallisten tapahtumien moraalisen sävyn, jotka viittaavat siihen "mitä tapahtui", eräänlaisella silmäkääntötempulla joka synnyttää vaikutelman, että historiallinen maailma itse olisi tuottanut kyseisen sävyn, tietynlaisen ymmärryksen historiasta. Koska todellisuus-tv ei tarjoa kerrontaansa historiankirjoituksena, se ei myöskään valitse ennaltamäärävien rakenteiden välillä. Sen toiminta ja vaikutus perustuvat sen kaiken romahduttavaan ominaisuuteen: se ei niinkään kerro historiallisesta maailmasta, kuin sulattaa sen omaan maailmaansa.

hyökkäys esitettiin uutisena tai reportaasina jo tapahtuneen asian lopullisuudesta (ja selvästi tiedostaen, että tämänkaltaiset raportit voivat muokata yleistä mielipidettä)¹⁴. Jälkimmäinen hyökkäys, joka on uutinen ehkä jostakin ennestään tutkimattomasta näkökulmasta, jää puolestaan roikkumaan jatkuvan lykkäyksen varaan: jokainen hetki ja jokainen teko saa merkityksenä sattuman mahdollisuudesta. Me *olemme* mukana kuvauksen tässä ja nyt -hetkessä: "Mitään ei ole muutettu paitsi, että Te olette täällä." Epätoivoisia rikollisia tai pelästyneitä lapsia voi koska tahansa hypähtää kuvaruutuun. Minä hetkenä hyvänsä voidaan ampua luoteja tai pyydellä ylenpalttisesti anteeksi. Epäillyt saattavat antautua välittömästi, hiljaa tai raivokkaasti, tai he saattavat vastustaa pidätystä huutaen, väentelehtien ja huitoen kohti pidätystä suorittavia poliiseja. Ajatukset, kuten "et koskaan tiedä mitä seuraavaksi voi tapahtua" ja "tee sinäkin osasi näiden rikollisten kiinnisaamiseksi", tekevät näin rakennetusta mahdollisuuden tunteesta korostetun osan teletodellisuuden ikuista nythetkeä. Sosiaalinen vastuu liukenee pelkäksi televisiovälitteiseksi osallistumiseksi.

Meidän identiteettimme ei ole niinkään kansalaisuuden, sosiaalisen toimijuuden tai "ihmisten" vuorovaikutusta, vaan kyborgimaista yhteistyötä kuvaruutumaailman luomisessa. Tämän tuotetun maailman olemassaolo riippuu niistä samoista ylläpitojärjestelmistä, joiden tehtävänä on kytkeä meidät siihen ympärillämme liikkuvaan hyödykkeiden virtaan, jonka kautta myös kokonainen simuloidun nautinnon estetiikka on syntynyt. Emme saa tulkita näitä ohjelmia ikään kuin ne olisi rakennettu jollekin esi-kuvalliselle tasolle, johon kuuluisi tietynlainen moraalinen tai poliittinen asenne ympäröivään maailmaan.¹⁵ Dokumenttielokuvan edun mukaista oli, että meillä oli suhteita (elokuva)teatterin ulkopuolellekin ja toimimme siellä. Todellisuustv:n edun mukaista on puolestaan se, että se onnistuu alistamaan kaiken osaksi omaa, kierrätettävien vaihtoarvojen ylläpitojärjestelmäänsä. Tämä kierrätysjärjestelmä osoittaa meille ainoan merkityksellisen käyttäytymisen mallin: kuluttamisen. Jaksojen huolellisella selvityksellä ei ole paljonkaan merkitystä – ainakaan perinteisen tekstuaalisen tai kerronnallisen analyysin mielessä. Näiden ohjelmien merkitykset nousevat siitä teletodellisuudesta, johon ne kuuluvat ja jossa "meidät" tuotetaan ikään kuin kontingenssin, osallistumisen ja kulutuksen virtapiiriin osiksi.

Todellisuus-tv pelaa siis erittäin monimutkaista peliä. Se pitää todellisuuden aloillaan. Se onnistuu aktivoimaan omat rajansa ylittävän historiallisen referentin tunnun, mutta samalla se jatkuvasti pyrkii nielaisemaan tuon referentin omaan televisuaaliseen maisemaansa. Viittaus todellisuuteen ei ole enää erotu yhtä selkeästi fiktiosta. Tämänkaltaisen viittaus on nyt fiktiota. Osallistuminen hukuttaa kaiken alleen. Railo on sinetöity ja referentti assimiloitu. Astumme hämärän rajamailla sijaitsevaan virtuaalitodellisuuteen.

Televisuaalisia tunnustuksia

Yksi sensaatiomaisen ja banaalin vuorovaikutteisen liikkeen outo ominaispiirre on henkisen tai uskonnollisen ulottuvuuden simulaatio. Se sijoittuu kauas sellaisen tele-evangelismin tuolle puolen, joka kannustaa meitä osallistumaan ja lahjoittamaan puhelimitse rahaa samalla tavalla kuin rikosohjelmat kehottavat meitä soittamaan vihjeemme. Todellisuus-tv tarjoaa jatkuvan rippituolin kaikille maailman synneille. Se lupaa synninpäästön kunhan vain

osallistumme jokapäiväisen elämän lunastustyöhön. (Soita, pysy kanavalla ja kuluta.)

Todellisuus-tv myy niihin "huono-osaisiin" kohdistuvaa hyväntekeväisyyttä, joita se marssittaa etemme väkivallan ja onnettomuuksien uhreina. Se yllyttää uskoon ja kastaa teletodellisuuteensa kaikki, jotka vain toivovat ettei heidän tarvitsisi enää kokea ainuttakaan tylsää hetkeä elämässään. Ja se tarjoaa uskoa tulevaisuuteen, joka on jatkuvasti romahtamassa alati laajenevaksi nyt-hetkeksi.

Kun naisen tyttären murhaaja väisti kuolemanrangaistuksen, poliisi kertoi naisen ilmaantuneen paikalle ladatun aseensa kanssa. Lisää hetken kuluttua.

– *Hard Copy*

Todellisuus-tv ei ehkä ole niin "läheisesti sidoksissa naisten työhön" kuin Tania Modleski esitti iltapäiväohjelmiston saippuaopperoista.¹⁶ Sen sijaan se on hyvin sidoksissa jokapäiväiseen kokemukseen. Todellisuus-tv jakaa monia niistä piirteistä, joita Modleski liittää fiktiivisiin saippuaopperoihin: osallistuvuus (liittyminen johonkin versus etäisyys jostakin); tunne siitä, että hahmot ovat kaltaisiani sosiaalisia toimijoita – toisin kuin tähdet, jotka edustavat täysin erilaista maailmaa; muiden mahdollisten ajatusten tai tekojen tietämisen painottaminen (huolestuneet henkilöahmot, mahdolliset tapaamiset, vapaana olevat rikolliset) rajatun ja faktuaalisen "tietotaidon" sijaan;¹⁷ sen tunnistaminen ja hyväksyminen, että katsojat ovat "keskeytysten, häiriöiden sekä puuskittaisen uurastuksen"¹⁸ kohteena; useat rinnakkaiset juonet; hahmojen esittäjät, jotka eivät välttämättä tunne toisiaan. Saippuasarjat ovat erityisen merkityksellisiä kohdeyleisölleen, kuten Modleski väittää. Ne ovat enemmän kuin pelkkää täytettä, audiovisuaalista seinäpaperia tai eskapismia. Tämä pitää paikkansa myös todellisuus-tv:n kohdalla.

Kaikki epäillyt ovat syyttömiä kunnes toisin todistetaan.

– Kuvan ulkopuolinen kertoja, *Lain nimessä*

Pyysimme apuamme viime viikolla ja saimmekin teiltä muutamia lupaavia vihjeitä. Jos näette Peter Fisherä, soittakaa numeroon 1-800-CRIME-92.

Jos näette James Ashley'n, soittakaa meille välittömästi.

Jos uskotte tietävänne, kuka kidnappasi pienen Terry Molinin, soittakaa kuumaan linjaamme vielä tänä iltana... Pyydämme, olkaa rohkeita ja soittakaa.

– John Walsh, juontaja, *America's Most Wanted*

Rippi ('shrift'): synnintunnustus, yleensä papin edessä suoritettava sovituksen sakramentti (*Webster's*).

Lyhyt armonaika tarkoitti alun perin lyhennettyä sakramenttia, joka tarjottiin kuolemantuomitulle rikollisille ja joka alkoi näin merkitä viimeiseksi suoritettavaksi käsittelemä. Televisuaalinen rippituoli tarjoaa vain lyhyen armonajan. Katsokaa nyt tämä. Toimikaa heti. Huomenna on liian myöhäistä.

Jos tiedätte jotakin, joka voi auttaa tämän tapauksen selvittämisessä, soittakaa meille numeroon 1-800-876-5353.

– Robert Stack, *Unsolved Mysteries*

Kiitos ilmiantajien yhteiskunnasta.

– William S. Burroughs

¹⁶ Tania Modleski, "The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Work". Teoksessa E. Ann Kaplan (ed.), *Regarding Television* (Frederick, MD: University Publications of America 1983), 74.

¹⁷ "Miten tehdä" – ohjelmat ovat myös toisenlaisia rajoja testaava lajityyppi. Myös ne korvaavat kasvokkain tapahtuvan vuorovaikutuksen epäsuoralla osallistumisella, mutta sallivat katsojien samalla "seurata mukana" ja matkia näin opettajiaan. Kokki-, kodinkunnostus- ja puutarhanhoito-ohjelmat aktivoivat tunteen tuolla puolen sijaitsevasta referentistä ja lupaavat helpon reitin sen luo. Reitin *helpous* (jota eivät häiritse budjetit ja laskut tai omistajuutta, yksityisyyttä, rikollisuutta ja köyhyyttä koskevat kysymykset) sallii jokapäiväisen kokemuksen muuttua luonnon vaivattakulttuuriksi, raa'an kypsäksi. Partioautossa suoritettut rutiinit jossakin muualla ovat tae tästä vaivattomuudesta.

¹⁸ Modleski 1983, 71.

¹⁹ Michel Foucault, *The History of Sexuality*. Vol. I. New York: Vintage Books 1980, 61-62.

²⁰ Foucault, *The History of Sexuality*, 45.
Kursivointi kirjoittajan.

Todellisuus-tv partioi rajoja ja ylläpitää lakia. Se tarjoaa myös terapeuttien rituaalin kohdata asioita, jotka jäävät lain tuolle puolen. Todellisuus-tv korvaa katsojien tunnustuksenomaisilla soitoilla sen tunnustuksen, jota on mahdotonta saada, rikollisen katumuksen. Me, sen enempiä kuin rippituolikaan, emme pysty tarjoamaan anteeksiantoa niille, joiden synnit eivät muodosta edes asian ydintä. Mutta voimme kuitenkin päästää itsemme synnistä. Mitä Foucault sanoo tunnustuksesta seksuaalisen sääntelyn strategiana, tuntuu pätevän täysin – ei kuitenkaan epäilyihin, joita kohtaamme, vaan omaan epäsuoraan osallistumisen dynamiikkaamme:

[Tunnustus] on valtasuhteessa tapahtuva rituaali. Tunnustuksessa on aina (*ainakin virtuaalisesti*) läsnä toinen osapuoli, joka ei ole pelkkä kuulustelija, vaan auktoriteetti joka vaatii tunnustusta, määrää ja arvottaa sitä sekä puuttuu asioihin tuomitakseen, rangaistakseen, anteeksiantakseen, lohduttaakseen ja sovittaakseen; ... [J]a viimein [tunnustus on] *rituaali, jossa ilmaisu yksinään – riippumatta ulkoisista seurauksistaan* – tuottaa todellisia muutoksia lausujassaan; se päästää syytteestä, vapauttaa ja puhdistaa; se laskee raskaat vääryydet pois harteilta, vapauttaa ja lupaa pelastuksen.¹⁹

Mutta oman kutsumuksemme lunastuksellista hyveellisyyttä ei painoteta niin paljon kuin sen pelon puhdistavaa vaikutusta, joka syntyy välillisen osallistumisen tunteesta/mielihyvystä. Kyse on toisin sanoen ripin muodon simuloimisesta ilman sen sisältöä. Me emme sitoudu kansalaisvelvollisuuteen, vaan hetken ylläpitoon, tähän ja nyt, jossa tunnustaminen on aina mahdollista. Meillä on ilo ja kunnia sijoittaa itsemme kyberneettiseen palautesilmukkaan, jossa meidät vapahdetaan synneistämme yhä uudelleen kerta toisensa jälkeen.

Vetoomuksen hengellinen puoli kyllästää tunteen ulottuvuudettoman pinnan. Jaksottainen sidos – avoin kanava, “valmiina odottavat” teleoperaattorit, “Älkää menkö pois” –pyynnöt ja mahdollisuus, että sinulla on jotakin annettavaa minä hetkenä hyvänsä – saa aikaan tunteen yhteenkuuluvuudesta, tele-ehtoollisesta. Tämä yhteenkuuluvuus vahvistaa samalla niitä kaavoja ja sosiaalisia hierarkioita, jotka me muka tulemme välttäneeksi. Epäsuora osallistuminen (virtuaalisen) tunnustuksen muodossa rakentaa vallan ja mielihyvän spiraaleja:

Valta, joka antaa tavoittelemansa mielihyvän vallata itsensä; ja tämän vastakohtana valta, joka tehostaa itseään rehentelystä, järkyttämisestä ja vastustamisesta saatavalla mielihyvällä... Nämä houkutukset, nämä välttelyt ja kehämäiset yllykkeet ovat jäljitettävissä ruumiiden ja sukupuolten ympärille, ei rajoina, joita on kielletty ylittämästä, vaan *jatkovina vallan ja mielihyvän spiraaleina*.²⁰

Aikana jolloin ajatukset ja arvot *tuntuvat* kuluneilta, tehotomilta, väärinkäytetyiltä tai ryöstöviljellyiltä todellisuus-tv tarjoaa yhteisöllisyyttä, joka on muodostunut pirstoutuneista, erillään olevista hahmoista – jotka myös pysyvät juuri sellaisina. Samalla se tuottaa koherenssin ja jatkuvuuden tunnetta sekä sitoutumisen, empatian, hyväntekeväisyyden ja toivon tunteita, jotka on rakennettu kasvokkain tapahtuvan kohtaamisen etäännyttetylle simulaatiolle. Tämä on televisuaalisen perversion toinen muoto: sen omia tarkoituksia toteuttava hengellinen rituaali (virtuaalinen) muuntaminen sosiaaliseksi, institutionaaliseksi ja hierarkkiseksi.

Spektaakkeli: maadoitettu aistimus

Tele-spektaakkeli kohtelee aistimuksia samalla tavalla kuin sähköinen virtapiiri oikosulkuja: se maadoittaa ne. Tunteen, emotion, aistimuksen ja osallistumisen intensiivisyys, jonka todellisuus-tv tuottaa, myös purkautuu harmittomasti sen draaman banaaliudessa. Historiallinen referentti, tekstin ylittävät merkitykset sekä tarinat, jotka kertovat kasvokkain tapahtuvasta kohtaamisesta ruumiillisen vaaran ja eettisen sitoutuneisuuden maailmassa, maadoittavat kaikki itsensä niissä virtapiireissä, jotka purkavat kaikki välittämänsä tuntemukset. Kyse on ikään kuin täydellisesti tasapainossa olevasta homeostaattisesta säätelystä.

Siirtymät yhdestä houkutuksesta toiseen ovat riskialttiita hetkiä. Silloin vaihtoehdot kaikelle "eikö ole ihmeelliselle" uhkaavat mennä sekaisin. "Pysy kanavalla", "Älkää menkö pois", "Lisää hetken kuluttua." Nämä loputtomat pyynnöt, joilla jaksottaista linkkiä ohjelman ja katsojan välillä pyritään ylläpitämään kun juontajamme mysteerisesti "menevät pois", alleviivaavat oman itsensä esillä pitämisen tärkeyttä. Pyyntö anovat meitä myöntämään laatikoissa eläville asukkaille oikeuden pysyä elossa – aivan kuin meillä olisi valta tuhota heidät. Ja kenties vain ohikiitävän hetken me uskomme, että he ovat armoillamme, kun päätämme, jatkavatko he olemassaoloaan siinä televisuaalisessa maisemassa, jonka he toivovat jakavansa kanssamme.

Tarkoin säädely häirintä pelastaa päivän.

Laajan henkilökuvan jälkeen, joka käsitteli entisen baseball-pelaajan Denny McLainin vankilatuomiota huumeiden käytöstä, hänen kuntoutumistaan radion puheohjelman juontajaksi ja rattijuopon aiheuttamaa tyttären kuolemaa, miespuolinen juontaja puhuu kameralle (meille): "Yhdenkään perheen ei pitäisi joutua kestäämään näin mittavaa murhenäytelmää."

Naispuolinen juontaja vilkaisee pariaan, pitää tauon, katsoo sitten uudelleen kameraan ja vastaa: "Jos sinun täytyy vetää muutama kani ulos hatustasi, niin yritä rakastelun *taikuutta*." Seuraa mainoskatko, sitten tohtori Miriam Stoppardin uuden kirjan *The Magic of Sex* esittely. Tämän lopussa toinen juontajista sanoo: "Kun naisen tyttären murhaaja väisti kuolemanrangaistuksen, poliisi kertoo naisen ilmaantuneen paikalle ladatun aseensa kanssa. Lisää hetken kuluttua." (Seuraa toinen mainoskatko.)

– *Hard Copy*



Aistimusten maadoitusta.
Kuva:
Nelonen.

²¹ Erinomainen luonnehdinta 1700- ja 1800-lukujen kirjallisuuden käytöstä 1940- ja 1950-luvun Hollywoodin melodraamassa löytyy Thomas Elsaesserilta, "Tales of Sound and Fury". *Monogram*, no. 4/1972, 2-15. Julkaistu uudelleen teoksessa Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*. Vol. II. Berkeley: University of California Press 1985.

²² Katso Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press 1992. Teos käsittelee kattavasti paranoian representaatioita erityisesti länsimaisessa elokuvassa.



Todellisuus-TV:lle on ominaista sensaation ja aistimuksen estetiikka.
Kuva: Nelonen.

Melodramaattinen romaani kehittyi aikana, jolloin kilpailevat luokat, aristokraatti ja porvaristo, saattoivat nähdä oman epävakaa luokkatilanteensa muuttuneen fiktion aiheeksi (esimerkiksi sellaisissa Ranskan vallankumousta ympäröivissä 1700-luvun sentimentaalisissa romaaneissa ja romanttisissa draamoissa kuin *Clarissa*, *Nouvelle Héloïse*, *Emilia Galiotti* ja *Kabale und Liebe*).²¹ Todellisuus-tv tarjoaa toisen version tästä yhteiskunnalliseen tasapainoon ja liikkuvuuteen liittyvästä ahdistuksesta aikana, jolloin taloudellinen maksukyky, puhumattakaan vauraudesta, on kyseenalaistunut. Keskiluokkaisten "väliinpuotoajien" (jotka ovat jakaantuneet rikkaaseen eristyneempään yläluokkaan sekä lamaantuneeseen ja syrjäytyneeseen "alaluokkaan") kohtalo on epäselvä. Ohion "valkokauluksiset", keskiportaan esimiehet saattavat yht'äkkiä huomata, että heidän työnsä on delegoitu Osakassa sijaitsevalle valvontasysteemille ja tietokoneverkolle tämän päivän ylikansallisen globalisaation mallin mukaisesti. Paranoia voi olla yksi reaktio keskuksettomaan järjestelmään, jolloin vastuu hajoaa muodottomille, representoimattomissa oleville "heille".²²

Todellisuus-tv sen sijaan ei estä ahdistusta paranoialla, vaan pikemminkin skitsomaisella välinpitämättömyydellä ja "todellisuudesta" esittämällä rekonstruktioilla. "Kohdeyleisö" (valkoinen, keskiluokkainen kuluttaja, jolla on "käytettävissään ylimääräisiä tuloja"), jota riivaavat yhteiskunnallisella asteikolla etenemisen unelmat ja sillä taantumisen painajaiset sekä ahdistelevat ryöstöjen, varkauksien ja raiskausten kauhukuvat, seuraa satunnaisen väkivallan ja hetkestä toiseen jatkuvan sattumanvaraisuuden määrittämää maailmaa (joka on katsojille yhtä käsittämätön kun Tom Brokaw'lle).

Miesten hävikki väestöstä on silmiin pistävää. Neljä viidestä synnyttävästä äidistä East St. Louisissa on yksinhuoltajia. Mihin miehet ovat hävinneet? Osa vankilaan, osa armeijaan ja moni kuollut ennen aikaansa. Useat miehistä elävät kadulla tai nukkuvat pienissä, eristyksissä olevissa leireissä palaneiden rakennusten takana. Tällaisia leirejä on monia mutaisella kaistaleella tuolla vasemmalla.

– Safir Ahmed, *St. Louis Dispatchin* reporterteri; sit. Jonathan Kozol, *Savage Inequalities*.

Vuonna 1991 21859 valkoista opiskelijaa suoritti filosofian tohtorin tutkinnon. Samana vuonna 933 mustaa opiskelijaa sai omansa. Tämä oli ensimmäinen kerta kolmeentoista vuoteen, kun tohtorin tutkinnon saavien mustien opiskelijoiden osuus kasvoi.

– S.F. Chronicle, 4.5.1992

Todellisuus-tv:lle on ominaista sensaation ja aistimuksen²³ estetiikka. Sen väite autenttisuudesta, loputtoman “nyt-hetken” konstruointi, mieltymys kronikointiin, sattumanvaraiseen ja ennakoimattomaan historiankirjoitukselle ominaisen järjestyksen ja koheesion sijasta sekä sen teknokraattisen järjestyksen mukaiset ongelmanratkaisumallit syntyvät kaikki samalla, kun suuret kertomukset ovat menettämässä uskottavuutensa.

Minkälaisissa olosuhteissa tarve satunnaisuuden korostamiseen ja järjestyksen kieltämiseen sitten vallitsee? Mahdollisuus kummittelee ainakin siellä, missä eliitti tai hallitseva luokka ei pysty enää vakuuttamaan toisia — tai itseään — oikeudestaan johtavaan asemaan (hegemonian sortuessa). Ennustamattomuus, epävarmuus ja sattuma vaativat ymmärtämättömyyden oireina sensaation estetiikan takana ikään kuin naamioituneina, samalla kun hegemonian pettämät vaativat vaihtoehtoisia näkemyksiä tai toisenlaista tulevaisuutta. Näitä vaatimuksia ei voida ymmärtää siinä muodossa, jossa ne lausutaan. “Mellakka on niiden kieli, joita ei kuunnella”, sanoi Martin Luther King, Jr. Sen sijaan nämä vaatimukset jättävät jälkensä hälynä, sekaannuksena ja kaaoksena. Niiden esittämää vallitsevien olojen kieltoa ja muutoksen vaatimusta (miten pitäisi olla) ei saada hallintaan. Ne ovat lain tavoittamattomissa. Äänensä kuuluville saavat eivät enää vakuuta meitä siitä, että he puhuvat kaikkien puolesta; typeryttävä hiljaisuus varjostaa loputonta puhetta. “Me” voi tarkoittaa “kansaa”, mutta “me” tarkoittaa myös monia, ja tähän joukkoon lukeutuvat useat erilaiset kulttuurit ja alakulttuurit, sukulaisryhmät ja kollektiivit, jotka jäävät todellisuus-tv:n tuolle puolen.

Vaatimus todella vaikutuksen tekevistä erosta sekoittaa hierarkian, väheksyy yleisesti hyväksytyjä viittauskohtia ja kyseenalaistaa vallitsevat käsitykset laadusta tai paremmuudesta. Tämä vallan ja kontrollin diffuusio saattaa aluksi vaikuttaa samanlaiselta kuin todellisuus-tv:n muoto, mutta asetelmasta löytyy kuitenkin merkityksellisiä eroja. Todellisuus-tv voi olla niin sensaatiohakuinen, niin keskittymätön, epähistoriallinen ja vailla tulevaisuutta kuin haluaa. Se ei nykyisessä muodossaan ole kuitenkaan koskaan kriittinen oman rakenteensa ylläpitämää hierarkiaa tai epäsuoraan (virtuaaliseen) osallistumiseen liittyvää vallankäyttöä kohtaan. Todellisuus-tv voi myös olla hyvinkin heterogeeninen, hajautunut, itsetietoinen ja refleksiivinen, mutta se ei koskaan kyseenalaista meidän asemaamme virtuaalisina osallistujina ja aktuaalisina kuluttajina. Se sietää, että vastaamme sille epäkunnioittavasti ja pilkkaamme sen itsekriittisiä muotoja muttei sitä, että kieltäytyisimme kuuntelemasta sen (tyhjää) puhetta.²⁴

Oletamme kuitenkin olevamme suojassa näiltä perversioilta tai epämuokavuuksilta. On olemassa riski, että poliittinen kamppailu omii todellisuus-tv:n kaltaisia rakenteita. Nopeasti puhki kuluvien paikallisten tapahtumien ympärille asetetut yksinkertaiset dramaattiset muodot, jotka vain suuntaavat huomiomme seuraaviin tapahtumiin, ovat vaarallisia malleja poliittiselle toiminnalle. Tällaiset dramaattiset protestirituaalit sallivat tarkasti rajatun moraalisen suuttumuksen, mutta kanavoivat sen osittaisiin tai näennäisiin voittoihin, jotka puolestaan jättävät perusrakenteen muuttumattomiksi. Tarina ehkä “päättyy” juhlistamaan kahden poliisin tuomiota Rodney Kingin

²³ Nichols käyttää tässä yhteydessä sanaa ‘sensation’, joka sisältää sekä merkitykset ‘sensaatio’ että ‘aistimus’. Suom. huom.

²⁴ Judith Butler luonnehtii kumouksellisuuden ja muodon muuttuvaa ja historiallisesti kontingenttia kytentää varsin tyhjentävästi haastattelussaan: “Ei ole helppoa tietää, onko jokin kumouksellista. Kumouksellisuutta ei voi mitata ja laskelmoida. Itse asiassa tarkoitan kumouksella nimenomaan niitä vaikutuksia, joita ei pystytä laskelmoimaan. Minusta kopion, ollakseen kumouksellinen heteroseksuaalisessa hegemoniassa, on sekä jäljiteltävä että muutettava sen käytänteitä. Ja kaikki jäljittely ei ole muuttamista.” Haastattelu Liz Kotzin kanssa. “The Body You Want”. Artforum, November 1992, 84.

pahoinpitelystä, mutta ei käsittele lainkaan niitä sosiaalisia olosuhteita, joissa esimerkiksi mainitun kaltainen väkivalta rakenteellisesti syntyy.

On olemassa vaara, että todellinen toiminta ottaa mallia todellisuus-tv:n rytmistä: yksittäisistä asioista ja tapahtumista tulee huolen ja suuttumuksen kohteita; tunteet vahvistuvat ja heikkenevät televisiouutisoinnin dramaattisen muodon mukaan (Three Mile Island, Persianlahden sota, Anita Hill ja Clarence Thomas, tunkeutuminen Panamaan, "etninen puhdistus", Rodney King). Koalitioita, tukiryhmiä, tilapäiskomiteoita ja joukkokokouksia syntyy, kollektiiviset identiteetit muodostuvat ja yhteinen tarkoitusperä kehkeytyy. Yksittäiset tapaukset kuitenkin päättyvät ennemmin tai myöhemmin; intohimon ja närkästyksen liikkeelle saamat voimat hajaantuvat ympäriinsä — mahdollisesti seuraavaa sattumaa varten. Tällaisista kaavoista rakentuu reaktiivisen toiminnan malli, joka saattaa huolestuttavasti muistuttaa niitä itseensä sulauttamisen ja häiriön muotoja, joiden pitäisi kuulua sen ensisijaisiin kohteisiin.

Todellisuus-tv pyrkii uudelleenkuvittelemaan mainostajiaan varten niin laajan yhteisöllisyyden tai kohdeyleisön kuin mahdollista. Tästä johtuu sen tapa esittää kokemus ikään kuin speaktaakkelina, joka on kehystetty vain kömpelön moraliteetinäytelmän tyhjänpäiväisyyksillä. Tällainen organisoitunut speaktaakkeleihin perustuva muoto on ristiriidassa eksistentiaalisen fenomenologian projektin kanssa.

Todellisuus-tv ja poliittinen tietoisuus

Todellisuus-tv (käsite, joka ei lainkaan häpeä omaa oksymoronisuuttaan) eliminoi historiallisen tietoisuuden. Historiallisella tietoisuudella tarkoitetaan jotakin tietoisuuden kohottamisen kaltaista: ymmärrystä nykyisyydestä (joka on aina suhteessa siinä jatkuvasti vaikuttavaan menneisyyteen) ja tulevaisuudesta (jota rakennetaan nykyisyydessä) sekä tietoisuutta suhteestamme muihin rakennettaessamme vuorovaikutuksessa sosiaalista todellisuutta. Tällainen tietoisuus pitää tuotannon ja kulutuksen, menneisyyden ja tulevaisuuden dialektisessa suhteessa. Kyse on siitä, mitä sellaiset elokuva kuin *Who Killed Vincent Chin?* (USA 1988) ja *JFK (JFK – avoin tapaus)*, (USA 1991) saattavat nostaa esiin ja jota todellisuus-tv puolestaan vääristää.²⁵ Voimme sulkea television mennäksemme ostoksille ilman mitään muutosta siinä hajautuneen tietoisuuden tilassa, jota jatkuva "nyt-hetki" synnyttää.

Surrealismien peruseräpäätteen mukaan yhteismitattomien todellisuuksien kollaasi saa katsojan näkemään asiat uudella tavalla, luopumaan vanhoista tavoista ja oletuksista sekä näkemään tuttujen asioiden oudon, toisenlaisen puolen tavalla joka viittaa vaihtoehtoihin arvoihin ja tapoihin toimia. Tämä kollaasiperiaate tulee imetyksi teletodellisuuteen, jota se ei pääse pakoan. Todellisuus-tv:ssä ei ole mitään "Ahaa!"-elämystä. Sisällyttämisen "logiikka" nielee kaikki yhteismitattomat rinnastukset. Se häivyttää ristiriidat kieltäytymällä tarjoamassa kehystä, jonka puitteissa paikalliset aukkoaukko, häiriöt, yhteensopimattomat elementit tai ristiriidat voitaisiin jäsentää johdonmukaiseksi kokonaisuudeksi. Todellisuus-tv on postmodernin estetiikan merkittävä osa, jossa aiemmin yhteensovittamattomat, yhteismitattomat ja ristiriitaiset elementit — kokemukset, jotka pakottivat meidät etsimään ratkaisua ellei peräti vallankumousta — elävät rinnakkain rajattomassa läsnäolossa, joka karkottaa historiallisen tietoisuuden rajojensa ulkopuolelle.

Coda: Tele-Visio vuoden 1992 Los Angelesin kansannousun (Rodney King -"mellakoiden") jälkeen

Thomas Mitchell (aseistettu, musta, miespuolinen pankkiryöstäjä) voi olla missä tahansa, mutta jos hän on *juuri sinun* lähistölläsi, soita meille numeroon 1-800-CRIME-91.

— John Walsh, juontaja, *America's Most Wanted* (kursivointi tekijän)

"Ainakin taloudellisesti tästä on tulossa pitkä, kuuma kesä", Perot kertoi ryhmälle. "Eikä minun varmaan tarvitse kertoa *teille* kuka on ensimmäinen uhri, kun tällaista tapahtuu?"

"*Te* olette, ja *teidän* kansanne on. Minä tiedän sen; *te* tiedätte sen."

— Ross Perot puhumassa NAACP:lle (kursivointi tekijän)

Suhteemme televisioon voidaan tiivistää seuraavasti: media on kehittänyt fiktiivisen dialogimuodon estämään yhteiskunnallisen dialogin toisen kanssa; televisio ei voi tyydyttää subjektuuden tarvettamme, mutta se voi korvata sen. Se ruokkii kontrollin haluamme, identifiikaatiosta saatavaa nautintoa ja haluamme osallistua subjektuuteen tunnistamalla ja tulemalla tunnistetuksi "meiksi".

— Margaret Morse, "Talk, Talk, Talk"²⁶

Kiltin isoäidin kaltaisen hahmon on kerrottava *sinulle*, että afrikkalaisamerikkalaiset kahlittiin aikoinaan rautanaamioihin sokeriruo'on korjuun aikaan, jotteivät he olisi syöneet sitä; että nämä naamiot olivat kuin pikku-uuneja jotka polttivat ihon kasvoilta. Ja *sinä* kuulet tuon isoäitimäisen äänen ja ymmärrät hänen olleen joskus nuori tyttö, joka olisi voinut olla *sinun lapsesi*; ja ymmärrät jonkun aiheuttaneen hänelle suurta tuskaa kenenkään puuttumatta asiaan. Tämä synnyttää *sinussa* taipumuksen huutaa, varsinkin kun törmää tilaisuuteen puhua mielistelevälle puheohjelman juontajalle tai ärähtelevälle partiopoliisille.

— Robert Wiley, *Why Black People Tend to Shout* (kursivointi tekijän)

Ne, jotka Rodney Kingin pahoinpitelystä syytettyjä neljää LAPD:n poliisia vastaan käydyn ensimmäisen oikeudenkäynnin aattona, astuivat tämän telelogian ulkopuolelle ja ottivat kadut valtaansa symbolisen toiminnan muodossa, voivat sanoa: "En kuulu siihen joukkoon, johon *te* luulette minun kuuluvan." Nämä ihmiset, jotka päättivät huutaa kadulla, alkoivat luoda vaihtoehtoista dialogia sen sijaan, että olisivat vastanneet televisiolle sen omassa pelissä, joka simuloi suoraan *teille*²⁷ (aina yksiköksi naamioituva geneerinen monikko; hajottamista ja hallintaa parhaimmillaan) kohdistuvan puhuttelun vaikutelmaa.

Teidän ja tele-puheen välinen "näkökulmien vaihto", joka vaatii *teiltä* vain halukkuutta kuluttaa — aikaa, speaktaakkelia, mainostajien tuotteita, mellakoita ja sotaa — tulee maadoitetuksi. Katsojat lunastavat oman identiteettinsä sosiaalisina toimijoina ja valtaavat takaisin maaperän, joka tekee meistä yhteisön (kansan, jonka kasvokkain tapahtuva vuorovaikutus vahvistaa moninaisuutta). Väkivaltaisesta kostosta, joka usein kohdistuu meille iloisesti kulutettavaksi tarjottuihin tuotteisiin, tulee puheen aktiivinen muoto, symbolinen teko, joka televisiolle *takaisin puhumisen* sijasta *valtaa takaisin* historiallisen maailman.

Oamalla ainutlaatuisen käsittämättömällä ja kostonhaluisella tavallaan televisio esittää kaiken anastamansa sekasortona, itsetuhoisena kaaoksena, sensaationa ja suurimpana mahdollisena katastrofina. Ohut sininen muuri ("thin blue line"²⁸) ja sen kajastus - läpi maan lankeava heikko sininen hehku - huojuvat sorron ja hyvän äänien välimaastossa. *Teidän* on tehtävä jotakin "näiden ihmisten" puolesta: "Me tiedämme" ja "*te* tiedätte", ettei tämä saa toistua. "Meidän" on varmistettava yhteiskunnallinen järjestys voimakeinoin

²⁶ Morse 1985, 15.

²⁷ Alkuperäistekstin sana 'you' tarkoittaa sekä 'sinua' että 'teitä'. Suom. huom.

²⁸ Nicholsin käyttämä sanonta 'thin blue line' viittaa poliisiivoimiin laillisen ja laittoman välisenä "ohuena muurina". Suom. huom.

²⁹ Panopticon oli Jeremy Benthamin kehittämä vankilajärjestelmä. Sen muodostivat ympyrän muotoon asetellut sellirivistöt, joista puuttui neljäs seinä. Seinän sijaan yksi puoli oli kalteroitu, ja näin keskustornissa oleva vartija pystyi katsomaan halutessaan minkä tahansa sellin sisälle. Michel Foucault käytti tätä sellaisen sosiaalisen kontrollin metaforana, joka perustuu kaikkialle levinneen valvontajärjestelmän sisäistämiseen. Koska vangit tiesivät vartijoiden ehkä tarkkailevan heitä, he käyttäytyivät kuin olisivat jatkuvan tarkkailun alaisina. Näin he asettivat itsensä kaiken keskellä keskustornissa sijaitsevan (potentiaalisesti) valvojan silmän katseen alle. Kts. Michel Foucault, "The Eye of Power". Teoksessa Colin Gordon (ed.), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings by Michel Foucault, 1972-1977*. New York: Pantheon Books 1980.

tai lisättävä rahavirtaa alaspäin, jotta "he" voivat saada takaisin "meidän" heiltä riistämän toivon, tai (minkä kaksiselitteisyyden *te* ymmärrätte) yritettävä kumpaakin.

Vallitseva rakennelma saattaa olla rikki, mutta se ei ole vielä romahtanut. Tele-visio pyyhältää eteenpäin valmiina seuraavaa kriisiä tai sattumaa varten. Panoptinen kamera säättää omaa retoriikkaansa ja suorittaa tarpeen mukaan "värisäädöksiä".²⁹ Samaan aikaan tulkinnan kenttä säilyy vilkkaana äänistä ja teoista, jotka uhmaavaksikin huudoksi yltyneenä jäävät kuulematta ympäröivässä telemaailmassa.

Suomentanut **Juha Wakonen**. Alk. luku 3 "At the Limits of Reality (TV)". Teoksessa Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1994.