

Kaarina Nikunen

ON AIKA LÄHTEÄ NAAMIAISIIN

Alma ja Doris feministisen representaation jäljillä

- Hei, te siellä, tehkää jotain! Me emme halua olla tiedotusvälineiden vankeja!
- Me emme halua kinkkuksi! Me olemme ihmisiä. Me emme ole mitään viihdettä tai sarjakuvaa!

Alma ja Doris 4/1993

Suomalaisen televisiosarjan tähdet Alma Nakka ja Doris Dee ovat juuttuneet Helsingin Sanomien sarjakuvavivulle. Etsiessään ulospääsyä ruudusta he joutuvat chicagolaiseen teurastamoon kinkkuina roikkuvien naisten jatkoksi. Karmaiseva kohtalo on vain Doriksen paha unta, sillä todellisuudessa Alma ja Doris ovat matkalla feminismin maailmaan. Alman ja Doriksen todellisuus on kuitenkin enemmän tai vähemmän hajallaan. Ohjelma noukkii palasia sieltä täältä, värittää ja kommentoi niitä kadottaen alkuperän ja merkkien referentit. Todellisuudesta tulee monia, ristiriitaisia totuuksia ja se näyttäytyy meille rakennettuna, aina merkityksellistettynä.

Alma ja Doris on 14-osainen TV1:n asiaohjelmien tuottama televisiosarja, joka esitettiin vuoden 1993 aikana. Ohjelma on lähtökohdiltaan sukupuolittainen ja erityisesti naisille suunnattu, naisten tekemä.

Alman ja Doriksen jokaisessa jaksossa käsitellään yhtä teemaa, kuten työttömyyttä, onnellisuutta, palk-

kaeroja tai vanhenemista. Puolituntiset jaksot koostuvat erilaisista sketseistä ja haastatteluista.

Sarjan päähenkilöinä, eräänlaisina juontajina ovat Alma Nakka — vannoutunut, tiukkapipoinen vanhapiikafeministi — sekä Doris Dee — kaikkea vaaleanpunaista rakastava, nautinnoille antautuva kotirouva. Sarjan aikana Alma johdattelee Doriksen feminismin maailmaan. Alma ja Doris ovatkin jatkuvasti matkalla, ensin autolla, sitten lentäen ja lopulta he kiipeävät vuoren huipulle. Sieltä he tosin hyppäävät alas jatkaakseen taas matkaa, sillä mitä lähemmäs huippua mennään, sitä ohuemmaksi ilma siellä naisille käy.¹

A&D² on poikkeuksellinen suomalainen televisiosarja, jossa yhdistellään suruttomasti faktaa ja fiktiota. Kiinnostavaa on ohjelman samanaikainen monipuolisuus ja runsaus, ja toisaalta selkeä feministinen näkökulma. Tarjoaako ohjelma strategioita uudennaiselle feministiselle representaatiolle?

Ohjelman hahmot ovat vahvoja karikatyyrejä, jotka esiintyvät aina naamioituneina. Hahmot rakentuvat tutuille stereotyypioille, ja ottamalla nämä stereotypiat haltuun hahmot kääntävät katseen ja siirtävät merkityksiä edelleen. Hyödyntämällä perinteisiä representaation malleja *A&D* on ottanut aseeseen *masqueraden* — visuaalisen ironian politiikan.

Masquerade

Masquerade³, kuten Mary Ann Doane sen määrittelee, on tietoista feminiinisuuden korostamista ja liioittelua visuaalisessa kulttuurissa.⁴

Masquerade-käsitteen lanseerasi alunperin psykoanalytikko Joan Riviere 1920-luvulla tutkiessaan naispotilaittensa käyttäytymishäiriöitä. Riviere käytti masqueradea kuvaamaan miesvaltaisella alalla työskentelevien naisten ylifeminiinistä käyttäytymistä ja flirttailua, joka seurasi jokaista julkista puhetilannetta tai muuta ammatillista pätevyymistä.⁵

Doane sen sijaan on käyttänyt käsitettä kuvaamaan visuaalisen kulttuurin tietoista ilmaisumuotoa. Doanen mukaan masquerade eli ylifeminiinisointi tuo esiin sukupuolen rakennetun luonteen ja paljastaa sen keinotekoisuuden. Liioittelemalla feminiinisuudesta tulee ikään kuin naamio, jonka voi pukea ja riisua. Doane näkee masqueraden voiman siinä, että se sekoittaa katseen maskuliinisen rakenteen ja purkaa naisiin liittyvää ikonografiaa.⁶

Doanen masquerade-käsitteen taustalla on siis ajatus siitä, että nainen on kulttuurissamme saanut ikoniluonteen — hän on yhtä kuin oma kuvansa. Aina kun ajattelemme naista, näemme kuvan.

Doanen luoma käsite on myös reaktio Laura Mulveyn artikkeliin ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”⁷. Doane yrittää löytää vaihtoehdon naispuoliselle katsojalle — vaihtoehdon, joka ei olisi niin sidottu maskuliiniseen katsemalliin ja joka tarjoaisi naispuoliselle katsojalle muitakin kuin mahdolloman paikan — poissaolon.

Doane kysyy, miksi me oletamme, että identifiointi ja katsomiskokemus olisivat naisen kohdalla jotain monimutkaisempaa kuin miehen kohdalla.⁸ Yleisenä argumenttina esitetään, etteivät käsitteet *miespuolinen* ja *naispuolinen katsoja* viittaa biologiseen sukupuoleen. Naispuolinen katsoja voi omaksua niin maskuliinisen kuin feminiinisenkin position, kuten miespuolinenkin katsoja. Kuitenkin katsojat omaksuvat helpommin sukupuolensa mukaisen aseman. Doane pitää kiinnostavana sitä, että maskuliinista asemaa pidetään niin ristiriidattomana ja eheänä. Miespuolinen katsoja voi vaivatta omaksua voyeurismin ja fetisismin suoman etäisen katsoja-aseman. Sen sijaan naispuolisen katsojan osaksi jää häilyvä ja masokistinen positio. Naispuolisen katsojan on vaikea saavuttaa välimatkaa kuvaan, sillä hänet on niin tiukasti liitetty katseen kohteeksi (Mulveyn termein osana on *to be looked-at-ness*). Etäisyys objektin ja subjektin, kuvan ja katsojan välillä häviää.⁹

Doane perustaa näihin mulveyläisiin teeseihin

masquerade-käsitteen ja samalla toistaa ajatuksen siitä, että naista riivaa läheisyys kuvaan. Doane ei kuitenkaan tyydy toteamaan, että asetelma on väistämätön, vaan pyrkii purkamaan sen juuri masqueraden avulla.

Doane näkee, että läheisyys muodostuu ongelmaksi, koska se edesauttaa naisen sulkemista kielen ja symbolisen järjestyksen ulkopuolelle.¹⁰

Kuvio toistuu saussurelaisessa kieliteoriassa ja lacanilaisessa psykoanalyttisessä teoriassa, joiden keskeisiä elementtejä ovat ero, puute ja välimatka. Näissä teorioissa kielen syntymisen ja subjektin muodostumisen edellytyksenä on ero, psykoanalyttisessä teoriassa kaiken edellytyksenä on väkivaltainen irrottautuminen imaginaarisesta ykseydestä. Psykoanalyttinen teoria sijoittaa feminiinisen kaiken tämän väkivallan ulkopuolelle — läheisyyden syleilyyn.¹¹ Teorioissa kielen muotoutumista dramatisoidaan seksuaalisen eron avulla, mutta tämä draama on naispuolisen subjektin kannalta epäedullinen, sillä se ei anna tilaa feministiselle strategialle.¹²

Doane kritisoi feministiteoreetikoita, jotka vapaaehtoisesti jättäytyvät symbolisen ulkopuolelle ylistämällä naisen ruumiillisuutta vahvistaen näin naisen asemaa symbolisen ulkopuolella. Doane vaatii sen sijaan, että naisten on tunkeuduttava tiukemmin symboliselle alueelle Isän lain piiriin ja ryhtyttävä rikkomaan sääntöjä.¹³

Doanen ajattelussa ilmenee tietynlainen ristiriita siinä, että hän kritisoi psykoanalyttista elokuva-teoriaa, mutta uusintaa sitten itse mainitsemiaan teorian heikkoja kohtia eli sen luomaa asetelmaa läheisyys/nainen — etäisyys/mies.

Oleellista onkin se, että Doane hakee irtipääsyä tästä asetelmasta, eikä pidä sitä väistämättömänä. Doane painottaa myös, että nimenomaan kulttuuri asettaa naisen sellaiseen asemaan, että hänen on vaikea ottaa etäisyyttä kuvaansa. Kyse ei siis ole biologiasta, myötäsyttyisistä kyvyttömyydestä ottaa etäisyyttä, — johon psykoanalyttinen elokuvateoria teesinsä viime kädessä palauttaa.¹⁴ Koska kyseessä on kulttuurinen konventio, se on muutettavissa. Masqueraden, ylifeminiinisoinnin tarkoituksena on tuottaa tämä puuttuva etäisyys ja vieraannuttaa nainen kuvasta.

Liioitellen, leikitellen

Keskeistä masquerade-käsitteessä on liioittelu ja tuttujen stereotyyppien hyödyntäminen. Samansuuntaisia ajatuksia perinteisten mallien purkami-



"Alma on jäykkä ja tyylikäs, 30—40-luvun jakkupukuun sonnustautunut tiedostava nainen. Vaalea Doris esiintyy 50-luvun tyttömäisessä hameessa, vaaleanpunaisin huulin". Kuva: TVI:n kuva-arkisto.

sesta liioittelun ja leikkittelyn avulla on syntynyt paljon (post)feministisen teorian piirissä viime vuosina. Masquerade-käsitteestä löytyykin yhteneväisyyksiä mm. Braidottin ironian politiikkaan ja Irigarayn mimesikseen.

Ironian politiikalla Braidotti tarkoittaa perinteisen representaation purkamista jäljittelyn, toiston, parodian ja ironian avulla. Vanhat stereotypiat voidaan tyhjentää merkityksistä jäljittelyllä ja luoda näin tilaa uusille merkityksentuottamistavoille. Braidotti puhuu stereotyyppien loppuunkuluttamisesta, jolloin jäljelle jää vain aukko — aukko, joka antaa tilaa uusille muodoille.¹⁵

Irigarayn mimesis on lyhyesti ja yksinkertaisesti määriteltynä naisille määrätyn jäljittelyn jäljittelyä, joka yrittää purkaa falloksen diskurssin vaikutuksia niitä liioittelemalla.¹⁶

Kun Alma ja Doris esiintyvät ruudussa, useimmiten heitä ympäröivät sarjakuvamaiset piirretyt lavasteet tai he esiintyvät selvässä trikkikuvassa. Tila luo oudon tunnelman keinotekoisesta maailmasta, jossa kaksi huolitellusti meikattua ja puettua naista seikkailevat. Alma on jäykkä ja tyylikäs, 30—40-luvun jakkupukuun sonnustautunut tiedostava nainen. Vaalea Doris esiintyy 50-luvun

tyttömäisessä hameessa, vaaleanpunaisin huulin.

Alman ja Doriksen tyypit hyödyntävät stereotyyppioita tiukkapipoisista feministeistä sekä kaikkea pehmeää ja söpöä rakastavista, naiiveista naisista. Näin *A&D* tuottaa monitasoisen kuvan, jossa vanha stereotyyppi ja sen uusi tulkintakehys kohtaavat.

Kuinka nämä stereotypiat ovat tunnistettavissa, ja mitkä ovat ne mekanismit, jotka kääntävät stereotypiat itseään vastaan?

Ensinnäkin katsojan on tunnistettava, että kyseessä on liioittelu tai parodia¹⁷. Näin ollen konteksti muodostuu hyvin tärkeäksi tarjoten tulkinnalle puitteet ja suunnan. Ei siis ole yhdentekevää millaisiin kehyksiin naamio laitetaan.

Mary Ann Doane on itse kiinnittänyt melko vähän huomiota siihen, mikä merkitys elokuvan tai televisio-ohjelman muodolla on masqueraden tulkinnassa. Doane on keskittynyt tarkastelemaan Hollywood-elokuvia, mutta toteaa, että masquerade katsetta dekonstruoivana toimii ehkä paremmin jossain toisessa kontekstissa. Klassinen Hollywood-elokuva on niin sitoutunut mekanismeihin, jotka perustuvat miehiseen katsemalliin, ettei tilaa löydy uusille muodoille — ainakaan niitä ei ole helppo erottaa.¹⁸

Näin ollen esimerkiksi viihdeohjelmat, humoris-

tiset tv-sarjat ja parodiat tuntuvat sopivan paremmin masqueraden kehykseksi.

A&D on monien elementtien muodostama vyyhti ja ehkä juuri sen monikerroksisuuden vuoksi ohjelmasta on helppo tunnistaa liioittelu ja parodiat. Alma ja Doris kulkevat selkeissä lavasteissa ja trikkikuvissa ja useimmat sketsit esitetään myös helposti tunnistettavissa trikkikuvissa tai sarjakuvamaisissa lavasteissa. Tällainen keinotekoisuus nostaa liioittelun ja parodiset elementit esiin ja korostaa niitä.

Vallankaappaus

Kysymys vallasta ja sen painopisteistä on keskeinen *A&D:ssa*. Sarjassa ollaan kiinnostuneita siitä, kuinka valta sukupuolten välillä rakentuu. Katseen luominen ja sen kääntäminen on valtaa. Stereotyyppien haltuunotto anastaa vallan sen käyttäjältä ja kääntää valtasuhteet ylösalaisin. Katseen kohteesta muodostuu subjekti, joka sanoutuu irti objektin roolista

Valtasuhteen nurinkääntö on Bahtinin määrittelemän karnevalismin keskeisin piirre. Tämä kansan naurukulttuuri pohjautuu karnevalistisiin elämänmuotoihin kuten markkinoihin, kulkueisiin, parodiisiin näytelmiin ja puhe-esityksiin.¹⁹

Bahtinin karnevalismin käsite nousee siis tavallisen kansan ilonpidosta, jossa keskeisenä teimana on valtaapitävien pilkkaaminen ja ylhäisten alentaminen. Hallitsijoiden kieltä ja kulttuuria, kaikkea virallista pilkataan naurun, parodian ja ironian voimin. Vastaavasti alhaiset nousevat ylistetyiksi — he ottavat hetkeksi vallankäyttäjän paikan ja irrottautuvat alistetun paikastaan.

Samoja määritelmiä on käytetty myös feministisestä huumorista. Lisa Merrill toteaa, että huumori vaatii aina asettumaan jollekin puolelle. Feministinen huumorikaan ei yksin puolla naisten mahdollisuuksia vaan suuntautuu selkeästi naisia alistavaa yhteiskuntaa ja sen käytäntöjä vastaan. Lisa Merrillin mukaan feministinen huumori pilkkaa seksistisiä arvoja ja käytäntöjä, ei henkilöitä, joiden elämää nämä arvot ohjaavat (esim. blondeja tai kotirouvia).²⁰

Tämä on ainakin tarkoituksena feministisessä huumorissa, mutta mihin nauru loppujen lopuksi kohdistuu, onkin jo eri juttu. Regina Barreca ei puhu feministisestä huumorista vaan *naisten huumorista*. Hän uskoo, että naisilla on oma alakulttuurinsa huumorin saralla, jossa nautinto ei synny tuttuuden tunnistamisesta vaan sen tuhoamisesta.²¹ Barrecalla on liian ympäröivä käsite naisten huumorista

— siis ajatus siitä, että kaikilla naisilla olisi yhteinen naurukulttuuri. Barrecan ajatukseen sisältyy kuitenkin kiinnostava vastarinnan muoto, joka syntyy nautinnosta tuhota omaa todellisuutta määrittelevät arkiset käytännöt huumorin keinoin.

Syksyn 1993 *A&D:n* jaksoissa nähtiin naispuolisten poliitikkojen iskujoukko The Topmost. Nämä jakkupukuiset vallankäyttäjät kävivät saunomassa, rakennuttivat jäähalleja, nipistelivät miestarjoilijaa eivätkä kommentoineet. The Topmostilla oli oma miespuolinen tarjoilija, jonka asussa pakarat jäivät paljaksi. Käänteisviitsinä The Topmost pilkkaa saunovia herraporukoita, poliitikkojen ylhäistä koskemattomuutta ja tissitarjoilua. Käänteinen asetus korostaa käytäntöjä, joiden mukaan jokapäiväistä elämää eletään. Käänteisyyden kautta monet näistä itsestäänselvyyksistä vaikuttavat täysin absurdeilta — kuten pakara/tissitarjoilu.

Bahtin näkee karnevalistiset esitykset heterogeenisina niiden ottaessa korkeakulttuurin tyylin ja käytännöt kansankulttuurin haltuun. Tätä kautta hallitsijoiden tieto ja kulttuuri tuotetaan uudelleen, uusin ehdoin.²²

Karnevalistinen teksti on peliä sanoilla, tutuilla ilmauksilla ja termeillä, jotka on sijoitettu uuteen kontekstiin. Irrotettuna tavanomaisesta yhteydestään ilmaukset saavat uuden merkitystason ja sanojen ambivalentti luonne pääsee esiin. Karnevalistinen ilmaus onkin Bahtinin mukaan aina kaksinainen, jossa vastakkaiset muodot — kuten herjaus ja ylistys — yhdistyvät.²³

Masquerade on kahden erilaisen muodon yhteensulautuma, stereotypian ja sen tulkinnan. Masquerade ottaa käyttöönsä perinteisen kuvan ja tuottaa siitä liioittelun kautta uuden version. Masqueraden voima onkin nimenomaan siinä, että se tuottaa monta merkitystasoa ja kuten karnevalistinen esityskin, anastaa itselleen vallan määrittellä uudelleen.

Bahtinin karnevalismin käsitteeseen, kuten myös masqueradeen kuuluu keskeisenä intertekstuaalisuus. Bahtinin sanoilla voidaan puhua dialogista eri ohjelmien ja lajityyppien välillä, myös ohjelman sisällä.²⁴

A&D:n sarjat muodostavat loputtoman viittausketjun niin ohjelman aikaisempiin jaksoihin kuin muihin televisio-ohjelmiinkin. Useimmat sarjan kohtauksista ironisoivat tai parodioivat jotain ohjelmatyyppejä, kuten uutisia tai televisioivisailuja, tai kyseisen ohjelmatyypin sisällä — siis julkisuudessa — esitettyjä lausuntoja.

Jo henkilöahmot Alma ja Doris muodostavat monenlaisten viittausten viidakon — kireisiin feministeihin, tyhmiin blondeihin, Doris Dayhin,



"Syksyn 1993 Alman & Doriksen jaksoissa nähtiin naispuolisten poliitikkojen iskujoukko *The Topmost*. Nämä jakkupukuiset vallankäyttäjät kävivät saunomassa, rakennuttivat jäähalleja, nipistelivät miestarjoilijaa eivätkä kommentoineet". Kuva: Seppo Sarkkinen/TV1:n kuvapalvelu.

elokuvaan *Thelma & Louise* jne. Erilaisten viittausten ketju on loppumaton. Naamion takaa paljastuu aina uusi naamio.

A&D:ssa on myös runsaasti ohjelman sisäisiä viittaussuhteita. Ohjelmassa paljastetaan valtapelin mekanismeja — samoja mekanismeja, joita ohjelma itsekin hyödyntää.

Ohjelmassa katsojille opetetaan herruustekniikoita, joita ovat toisen huomiotta jättäminen, ohittaminen ja naurunalaiseksi tekeminen. Näitä kaikkia toteutetaan kauttaaltaan *A&D:ssa* haastatteluvalinnoissa (ohittaminen), asioiden painotuksissa ja sketseissä. *A&D* käy dialogia itsensä kanssa, viitaten ohjelman omiin rakenteisiin ja niiden tarkoituseriin — ideologisiin rakennusaineisiin.

Tekniikoita opastaa puputyttön asuun sonnustautunut nuori nainen, joka luo selkeän kontrastin tekniikan soveltajiin. Tytön asiantuntemus herättää

tietoisuuden siitä, ketkä ovat herruustekniikoiden kohteina ja toisaalta kokemusten hallinta nostaa objektin subjektiksi.

A&D:ssa käydään läpi myös johtajanviettelutekniikoita. Johtajaan ei suinkaan vetoa ahkeruus tai työn laatu vaan viettelevä olemus, jonka avulla sanoma menee parhaiten perille. Korostettu feminiinisyyden toimii taisteluseena, jonka viestinä on: seksuaalinen subjekti pärjää, objekti jää jalkoihin. Jälleen voidaan tunnistaa sisäistä dialogia — sanoma menee paremmin perille miellyttävässä paketissa. Eräänä syynä *A&D:n* muotoon — humoristisen ja 'feminiinisen' linjan valintaan — on sen kontrasti yleisiin käsityksiin feminismistä (jotka eräitä vahvimpia leimoja ovat huumorintajuttomuus ja miesmäiset naiset).

Kuka nauraa — ja kenelle?

Bahtin ylistää karnevalismin mahdollisuuksia hallitsijoiden asemaa horjuttavana, mutta monet kuten Umberto Eco ovat kritisoineet tätä näkemystä. Eco muistuttaa, että karnevaali²⁵ on tilanne, jossa sääntöjä rikotaan sallitusti ja näin se toimii lähinnä valtaa pönkittävässä eikä horjuttavana instituutiotona.²⁶

Kansa saa pilkata, mutta vain tiettyyn aikaan, tiettyssä paikassa ja pilkan on loputtava ajallaan. Pilkan kohteena on groteski hölmö, jolle kaikki voivat nauraa. Toisin sanoen liioittelu on niin ylitsevuotavaa, ettei se enää viittaa kehenkään tai mihinkään. Eco ei usko karnevalismin mullistavan valtasuhteita, mutta uskoo sen nostavan esiin yhteisön normistoja ja tätä kautta tuovan valtasuhteita näkyvämmiksi.²⁷ Tv-ohjelmia ja elokuvia²⁸ voidaan luonnehtia nykyajan karnevalismin areenaksi. Ne ovat ruudun rajaamia mutta voivat ilmentää kansan naurukulttuuria ja tuottaa tulkintoja valtasuhteista.

Econ kritiikissä on oleellista kysymys, mille nautetaan? Onko taustalla tyytymättömyys valtasuhteisiin vai kohdistuuko nauru parodisen näytelmän yksittäisiin hahmoihin, jotka ylilyönneillään tylsistyttävät ironisen terän? Toisaalta Eco ei anna painoarvoa lainkaan sille kokemukselliselle ulottuvuudelle, nautinnolle, joka katsojalle muodostuu, kun ylhäinen alennetaan ja alamainen voi irrottautua epäkiitollisesta roolistaan.

Varauksellisesti karnevalismin vapauttavaan voimaan suhtautuu myös Mary Russo.²⁹ Hänen mielestään karnevalismissa piilee vaaransa nimenomaan marginaaliryhmiä ajatellen. Esimerkiksi masque-

rade tuottaa kuvan, joka kaikesta vallankumouksellisuudestaan huolimatta perustuu hallitsevan kulttuurin representaatioon naisesta. Eikö ole aina riskialtista, jopa itseään halventavaa naisten sonnustautua tähän ylifeminiiniseen juhla-asuun, Russo kysyy.³⁰

Ilmeisesti Russo epäilee, että masquerade lähinnä uusintaa perinteistä representaatiota eikä ole kyllin voimakas purkamaan sitä. Marginalisoituvatko feministit entisestään, kun Alma esiintyy tiukkapiipoisena tai puputyttö ylenpalttisen hehkeänä televisiossa? Mielestäni kysymys on representaation haltuunottamisesta. Kun perinteinen kuva kaapataan ja tuotetaan uudelleen, kyse on tietoisesta valinnasta, subjektipositiosta, joka väistämättä kääntää nurin perinteisen representaation vaatiman aselman. Hyvin oleellista on myös se, että tuotettu kuva on monisäikeinen, kerroksellinen, stereotypian vastakohta. On hedelmällisempää tehdä tilaa erilaisille kuville ja itse kommentoida ja muuttaa valtakulttuurin tuotteita kuin lähteä etsimään 'oikeita' naiskuvia.

Pakeneva todellisuus

Judith Butler näkee yhtenä masqueraden merkittävänä funktiona rajan hämmentämisen todellisen olevan (being) ja esitetyn (appearing) välillä.³¹ Naamio sulautuu taustaansa ja heittää kysymysmerkin siihen, minkä piti olla varmaa.

Television asiaohjelmat pyrkivät näyttämään meille, millaista todellisuus on, miten ihmiset oikeasti elävät. Se, minkä näemme ruudusta on oltava totta. TV2:ssa esitettiin 1993 ohjelmaa nimeltä *Piironki*, joka oli *A&D:n* tavoin sukupuolittietoinen, mutta muodoltaan perinteisempi. *Piironki* vei katsojat naisen arjen keskelle ja näytti naisen elämää 'sellaisenaan'. Rajat toimittajien ja haastateltavien välillä olivat selkeitä — toimittaja hankki tietoja ja välitti sanoman eteenpäin.

A&D:ssa sen sijaan juontajahahmot siirtyivät keskeltä lavastettua keinomaailmaa haastateltavien pariin. He astuivat taidenäyttelyihin, eduskuntaan, haastattelivat taiteilijoita, poliitikkoja jne. Karikatyyrimäisten tyyppien astuessa 'tavallisten haastateltavien' pariin raja faktan ja fiktion välillä hämärtyi



TV2:ssa esitettiin 1993 ohjelmaa nimeltä *Piironki*, joka oli *A&D:n* tavoin sukupuolittietoinen, mutta muodoltaan perinteisempi. *Piironki* vei katsojat naisen arjen keskelle ja näytti naisen elämää 'sellaisenaan'.

Kuva: TV2:n kuva-arkisto/Antero Tenhunen.

ja haastattelutilanteista tuli karnevalistista leikkiä toden ja epätoden välillä. Toisinaan haastateltavakin ylittivät roolinsa asiantuntijoina. Esimerkiksi professori Elina Haavio-Mannila flirttaili sängyllään kutsuvasti katsojille omaa seksitutkimustaan koskevassa haastattelussa.³²

Haastattelujen ja erilaisten inserttien kommentointi asettaa kyseenalaiseksi mahdollisuuden esittää todellisuus sellaisenaan ja korostaa näkemäämme rakennettuna, aina merkityksellistettynä. *A&D:n* ja *Piirongin* eroista voi hahmottaa feminismiin ja asiaohjelmien lajityyppiin liittyviä ideologisia eroja. Toisin sanoen ohjelmien voidaan ajatella heijastelevan genren historian erilaisia ideologisia vaiheita, jotka kietoutuvat yhteen feminismin historian vaiheiden kanssa³³.

A&D ja *Piironki* luovat varsin erilaiset todellisuussuhteet. *Piirongissa* merkitykset pyritään kiinnittämään selkeästi ja antamaan mahdollisimman ristiriidaton käsitys katsojalle, kun taas *A&D* toimii täysin päinvastoin. Runsa ja monitasoinen kerronta hajottaa merkitykset ja kuva pirstaloituu, todellisuus pakenee.

Piironki toteuttaa perinteisen asiaohjelman mallia tietoa lisäävänä ohjelmalla. *A&D* sen sijaan sekoittaa lajityypit tehden tiedosta viihdettä ja 'totuudesta' ristiriitaista.

Rosi Braidottin jaottelemassa naisliikkeen kehityskaareissa *Piirongin* voi katsoa edustavan nk. toista aaltoa; naiskeskeisyyttä eli naiseuden ja naisen (oikean) tiedon korostamista. *A&D* edustaa lähinnä kolmatta vaihetta — erojen ja monien totuuksien filosofiaa.³⁴

Toisaalta *A&D:ssa* on erikoisella tavalla historiallinen aspekti esillä. Alman ja Doriksen seuraan liittyy viimeisissä jaksoissa äitevainaa, joka tuo tuulahduksen vuosisadan vaiheen naisliikkeen haasteista. Alman voidaan katsoa taas edustavan tasa-arvofeminismiiä, korkeita virkoja ja puhdasta, oikeistolaista moraalia naisille. Doris on puolestaan nukahtanut viisikymmentäluvun kotirouvan autuuteen, kuitenkin jo hieman heränneenä naisten seksuaaliseen vapauteen ja riippumattomuuteen. Yhdessä nämä näkökulmat tuottavat perustaa tämän päivän feminismille — jota ohjelma kokonaisuudessaan heijastelee kaikkine eroineen.

Monen strategian summa

Juuri monen erilaisen feministisen strategian yhdistäminen tekee *A&D:sta* niin runsaan. Samalla kun Alma leikittelee perinteisellä feministin repre-

sentaatiolla, Doris kyselee, miksi naisia on niin vähän valtionhallinnon päättävissä elimissä. Kysymykseen vallasta tartutaan suoraan ja osoittelevasti, ei ainoastaan representaatioilla leikkien. Hyvin usein *A&D* käsittelee naisen yhteiskunnallista asemaa feministisen huumorin kautta, kuten esittelemistäni sketseistä on tullut ilmi.

Huumorin vapauttavuus sketseissä perustuu siihen, että arkielämää ohjaavia sääntöjä rikotaan ja tehdään näkyviksi. Eräässä jaksossa Doris käy keskustelua Jumalan kanssa, joka osoittautuu pikkumaiseksi, naisia halveksivaksi, vallantahtoiseksi mieheksi. Jumalakuva viittaa osuvasti kirkon asemaan ja asenteisiin.

Kun stereotyyppioita purkavan representaation ohella *A&D* tuottaa feminististä huumoria, tulkinta saa selkeät kehukset. BBC:n erittäin suosittu sarja *Absolutely Fabulous* perustuu myös liioitteluun, yli-feminisointiin, masqueradeen. Sarjan päähenkilöinä ovat muotifirman johtaja Eddie ja hänen paras ystävättärensä, muotilehden toimittaja Patsy. Eddie ja Patsy ovat äärettömän turhamaisia naisia, ja he ovat käyneet läpi kaikki muoti-ilmiöt 60-luvulta lähtien. He pitävät paljon viinasta, seksistä ja huumesta ja rakastavat itsenäisyyttä, jota Eddien äiti ja tytär toisinaan rajoittavat. Sarja ei kuitenkaan tuota vahvaa feminististä representaatiota, koska siitä puuttuu *A&D:n* eriaikaisuus. Toisin sanoen *A&D* on myös asiasisällöltään, ei ainoastaan representaation kautta feministinen. Siinä on mukana selkeä 'perusfeministinen' ulottuvuus.

Tässä palataan oikeastaan aiemmin esitettyihin Econ pohdintoihin 'ylitsevuotavan liioitellusta hahmosta, joka ei loukkaa ketään'. Liioittelulla on oltava suunta ja pilkalla kohde. *A&D:n* suuntaa ohjaa huumori ja parodia, joka osuu yhteiskunnan seksistisiin käytäntöihin ja arvoihin.

A&D:n voima on juuri sen monikerroksellisuudessa. Ohjelmassa toimivat yhtä aikaa feminismin eri ideologiset kaudet, jolloin kuvasta muodostuu moninainen ja silti selkeästi feministinen. *A&D:sta* voi löytää jälkiä Braidottin peräänkuuluttamasta nomadismista.

Braidotti toteaa, että samalla kun lausumme, että olemme yksi, feministit esittävät itsensä diskursiivisella tasolla moninaisena subjektina — yksilöllisyydessään monena. Feministisen projektin suurin haaste Braidottin mukaan onkin ajatella ykseys uudelleen. Meidän tulisi säilyttää ajatus subjektista erilaisten fragmenttien kokoelmana ja samalla korostaa naispuolisten subjektien erityisyyttä poliittisina toimijoina.³⁵

Katsojasta kuvaan

Mary Ann Doanen masquerade-käsite tarjoaa tuoreen näkemyksen feministisistä strategioista visuaalisen kulttuurin alueella. Masqueraden voima on siinä, että se ottaa kuvan haltuun ja tuottaa yksinkertaisesta stereotypiasta monikerroksisen kuvan. Näin se toimii karnevalistisena ilmauksena — yhdistäen kaksi elementtiä, vanhan ja uuden.

Doanen teorian painopiste on selvästi speaktaakkelissa, ei katsojassa, josta teoria itse asiassa lähti liikkeelle. Doane on itsekin todennut, että ehkä masquerade auttaa paremmin masmärtämään naista speaktaakkelina kuin naispuolista katsojaa³⁶. Doanen näkemykset naiskatsojan ja kuvan suhteesta eivät loppujen lopuksi vastaa niihin kysymyksiin, jotka masqueraden kohdalla nousevat esiin. Masqueradea onkin hedelmällisintä tarkastella tekstuaalisella tasolla — yhtenä representaation muotona suhteessa muihin representaatioihin.

Näin ymmärrettyinä masquerade tarjoaa myös mahdollisuuden pohtia miesimagoja ja niiden purkamista. Doane kuitenkin ohittaa mieskysymyksen täysin ja jättää sukupuolen representaatiot naisten jos ei ongelmaksi niin asiaksi. *A&D* sisältää runsaasti miespuolisia hahmoja, jotka myös hyödynävät stereotypioita virkamiehistä, johtajista, kaljamahaisista aviomiehistä jne. Näiden representaatioiden purkaminen on oleellinen osa feminististä projektia. Kukapa ei olisi kyllästynyt näkemään miestä yksilotteisena, yhdenlaisena, tiedon ja itsensä hallitsevana, eheänä subjektina?

Käsitellyt tv-ohjelmat

Alma ja Doris. Tuotanto Yleisradio, TV1:n asiaohjelmat 1993. Vastaavana toimittajana oli Marjatta Cronvall (Alma). Muita tekijöitä ja esiintyjä olivat mm. Kaija Pakarinen (Doris), Maiju Kaajakari, Kirsi Pylväläinen ja Terttu Petäjä. Keväällä 1993 esitettiin kahdeksan jaksoa ja syksyllä *A&D:sta* nähtiin vain kuusi jaksoa, jonka jälkeen sarja päättyi.

Piironki oli Yleisradion TV2:n tuotantoa. Tuottajana oli Risto Järvinen. Ohjelman ideoivat ja toimittivat Tarja Flemming ja Pirjo Väättäinen. *Piironkia* tehtiin alunperin koko vuodeksi 1993, mutta tuotanto keskeytettiin yllättäen rahoitusvaikeuksien vuoksi ja ohjelmaa esitettiin vain keväällä 1993, yhteensä kymmenen jaksoa.

Viitteet

- ¹ Alma ja Doris osa 12/1993.
- ² Selvytyden vuoksi käytän tästä lähtien koko ohjelmasta lyhennettä *A&D* ja henkilöahmoista koko nimiä Alma ja Doris.
- ³ Masquerade-käsitettä on käytetty hyvin erilaisissa yhteyksissä psykoanalyttisistä tutkimuksesta valokuvatutkimukseen. Tarkastelen tässä artikkelissa käsitettä lähinnä Mary Ann Doanen näkemysten valossa.
- ⁴ Mary Ann Doane, *Film and The Masquerade: Theorizing the Female Spectator*. *Screen* 23/1982.
- ⁵ Joan Riviere, "Womanliness as Masquerade". Teoksessa Burgin & al (toim.), *Formations of Fantasy*. London, New York:

Routledge 1989.

⁶ Doane 1982, 82.

⁷ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 17/ 1975.

⁸ Mary Ann Doane, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. London: The Macmillan Press 1987, 8.

⁹ Ibid.

¹⁰ Mary Ann Doane, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge 1991, 35.

¹¹ Ibid., 36.

¹² Ibid., 37.

¹³ Ibid., 37.

¹⁴ Ibid., 35.

¹⁵ Rosi Braidotti, luennot seminaarissa "Identiteetti, subjektius, ero". Tampereen yliopisto 21.—22.2. 1994.

¹⁶ Toril Moi, *Sukupuoli, teksti, valta*. Käänt. Raija Koli. Jyväskylä: Vastapaino 1990, 157.

¹⁷ Kiinnostavaksi muodostuu myös kysymys siitä, kuinka feminiinisuuden lioittelu on ylipäätään tunnistettavissa. Eikö feminiinisuuden käsite sinänsä pidä sisällään lioittelua, runsautta?

¹⁸ Doane 1987, 13.

¹⁹ Mihail Bahtin, *Rabelais and his world*. Käänt. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press 1984 (1965), 5.

²⁰ Lisa Merrill, "Feminist humor: Rebellious and self-affirming". Teoksessa Barreca(toim.), *Last Laughs. Perspectives on women and comedy*. Gordon and Breach Science Publishers 1988, 274.

²¹ Regina Barreca, "Introduction". Teoksessa Barreca (toim.), *Last Laughs* 1988.

²² Bahtin 1984, 432.

²³ Ibid., 423—426. Michael Bristol, *Carnival and Theatre. Plebeian Culture and the structure of authority in renaissance England*. New York: Methuen 1985, 20—22.

²⁴ Ks. Michael Bahtin, *The Dialogic Imagination*. Transl. by. Caryl Emerson & Michael Holoquist. University of Texas Press 1981 (1934—35, 1937—38).

²⁵ Eco puhuu tässä varsinaisesta karnevaali-tapahtumasta, jonka pohjalta Bahtin on luonut kirjallisuudessa ilmenevän karnevalismin käsitteen.

²⁶ Umberto Eco, "The Frames of comic 'freedom'". Teoksessa Sebeok (toim.), *Carnival!*. Berlin: Mouton Publishers 1984, 2—3.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ks. esim. Jukka Ammond, "Rillumarei ja karnevalistinen maailmankuva". *Lähikuva* 3/1990.

²⁹ Mary Russo, "Female Grotesques: Carnival and Theory". Teoksessa de Lauretis (toim.), *Feminist studies/Critical studies*. London: Macmillan Press 1986, 216.

³⁰ Ibid.

³¹ Judith Butler, *Gender Trouble: feminism and subversion of identity*. New York: Routledge 1990, 47.

³² *A&D* 10/1993.

³³ Ks. Horace Newcomb, "Joukkoviestinnän dialogisista piirteistä". *Tiedotustutkimus* 1/87, 7—10.

³⁴ Rosi Braidotti, *Patterns of Dissonance*. Cambridge Polity Press 1991, 147—173.

³⁵ Ibid., 280—281.

³⁶ Doane 1991, 39.