

John Sundholm

Verinen viikonloppu - klassinen elokuva anno 1983?



Populaarifiktioanalyysia pidetään yleisesti paljon helpompana kuin niin kutsuttujen taiteellisten tuotteiden. Tämä heijastuu selvästi kahdessa virheessä, jotka tavallisesti esiintyvät kun kirjoitetaan niin sanotusta populaarielokuvasta tai kaupallisesta elokuvasta. Massaviihde-elokuvaa aliarvostetaan suoraan sen tuotantotavan perusteella. Usein elokuvakriitikoiden mielestä elokuva, joka häpeilemättä paljastaa olevansa teollisuustuote on huonompi kuin elokuva, joka esittää olevansa luovan subjektin - taitelijan - tekemä. Paljon käytetyn argumentin mukaan kaupallinen elokuva on manipulatiivista ja siksi jotenkin halveksittavaa. Ehkä on yksinkertaisesti niin, että monet kriitikot ovat huomanneet kuulovansa Pavlovin koirien tavoin - tuntemus, joka täytyy kieltää?

Toinen erhe on niin kutsuttu Cahiers du Cinéma -virhe.¹ Populaarielokuvaa voidaan arvostaa, silloin kun se on taiteilijan - auteurin - tekemä, sillä auteurin on lupa näyttää miltei mitä tahansa. Lopputuloksen on kuitenkin taidetta ja kulttuuria. Tämä ratkaisu johtaa naiiviin mutta oikeutettuun kysymykseen: miksi Ingmar Bergman saa murhata kenet tahansa ja miten tahansa ja sitä voidaan aina pitää taiteellisesti motivoituna, mutta miksi kyseessä on yksinomaan "väkivaltakohtaus", kun Sergio Leone tekee saman (tosin myös Leonen murhia on alettu pitää "taiteellisesti motivoituina")?

Toinen Cahiers-strategian variaatio on tulkita *Tappajahain* (Jaws, 1975) kaltainen elokuva Freudin avulla.² Tällainen luenta voi olla aiheellista, mutta myös hieman kiusallista. Siinä innostuksessa, että on onnistuttu - Freudin avulla - tunkeutumaan kulttuuripiireihin, piilee vaara, että *Tappajahain* kaltainen elokuva redusoituu pelkäksi psykoanalyytti-

seksi tutkielmaksi aggressiivisesta vaginasta.

Stephen Heath on yrittänyt ratkaista ongelman keskittymällä siihen, miten kertomus luo katsojansa.³ Tällaisen strategian ongelma on, että aina työskennellään "populaarin katsojan" kaltaisilla konstruktioilla. Tälle löydetään tyydytys pintapuolisista ja yksinkertaisista jälleentunnistamisesta: mies-sankari, nainen-objekti jne. Tätä tyydytystä kuvataan sitten hyvin valituin psykoanalyttisin termein. Mutta voidaan tietysti ilkeästi kysyä, kuinka paljon tyydytystä elokuvateoreetikot vuorostaan saavat konstruoidessaan "populaarit lukijansa" - usein yhtä stereotyyppisesti kuin ne arkkityypiset oppositiot, joiden uhreiksi katsojien oletetaan joutuvan - ja miten paljon nautitaan siitä, että katsojat julistetaan holhouksenalaisiksi ja korostetaan omaa pätevyyttä.⁴

* * *

Analyysini kohteeksi olen valinnut Sam Peckinpahin *Verisen viikonlopun* (The Osterman Weekend, 1983), joka on joutunut edellä mainittujen virhetulkintojen kohteeksi. Sitä on pidetty Peckinpahmerkkisenä auteur-tuotteena - paranoidisena ja väkivaltaisena, mutta tehokkaana thrillerinä. Tai sitä on pidetty "tavallisena" amerikkalaisena markkinatuotteena kauniine maskuliinisine sankareineen, väkivaltakohtauksineen, puolialastomine naisineen jne. Esimerkiksi ruotsalaisessa aikakauslehdessä Chaplinissa raadin jäsenet antoivat sille joko hyvin korkeat tai hyvin alhaiset pisteet, mikä on johdonmukainen kannanotto elokuvan jompaan kumpaan polariteettiin.⁵

Frank Arnoldin ja Ulrich von Bergin teoksessa Sam Peckinpah - Ein Outlaw in Hollywood (1987)

Veristä viikonloppua pidetään säännönmukaisesti Peckinpah-thrillerinä ja kielletään painokkaasti, että se olisi kuvausta amerikkalaisesta nykyhetkestä.⁶ Elokuva määritellään vainoharhaiseksi, ja väkivaltaiset, hidastetut kohtaukset tulkitaan Peckinpahin omiksi sitaateiksi, mutta “ilman varsinaista merkitystä”. Tällä tavalla elokuva sijoitetaan menestyksellisesti “Peckinpah-elokuvien sarjan viimeiseksi”.

Utopistiseksi lähtökohdakseni olen valinnut yrityksen käsitellä pääsäännön kahta ääripäätä - tuotetta ja esteettistä artefaktia - toisin sanoen yritän pitää mielessäni “kapitalismin sisäisen logiikan”. Ajatus “kapitalismin sisäisestä logiikasta” - joka on peräisin Marxin ja Engelsin Kommunistisesta manifestista ja jonka Fredric Jameson on ottanut uudelleen käyttöön - sisältää useita tärkeitä periaatteita.⁷ Kun muistetaan, että kapitalismi on eräässä mielessä samanaikaisesti pahinta ja parasta, mitä historiassa on tapahtunut, säilyy kriittisessä käytössä myös dialektiikka tuote-teksti - mikään tulkinta ei saa toimia yksisuuntaisesti. Samaan tapaan kuin tämä merkitsee sitä, että on edettävä mytologiasta tai estetiikasta ideologiaan, niin samoin on mentävä itse ideologiasa eteenpäin. Tuotteiden ei tarvitse markkinatuotteina olla kritiikittömiä sitä systeemiä kohtaan, joka ne on luonut. Myös esimerkiksi Bergmanin elokuvat on tehty maksavalle yleisölle, ne ovat siis markkinoitavia tuotteita. Tämän periaatteen elokuvateorian marxilainen aalto unohti 70-luvulla (*Cahiers/Screen*). Brecht nostettiin ihanteeksi, mutta unohdettiin Brechtin *Verfremdungin* (vieraannuttamisen) toinen puoli - manipulatiivisuus.

Siinä että elokuva on jännittävä ja hauska, ei sinänsä ole mitään pahaa. Juuri tässä tekevät “subjektikonstruktio-teoreetikot” virheen. Kuinka voidaan taata, että kaikki katsojat seuraavat sitä ihannekonstruktioita, jonka teoreetikot - ja elokuva - rakentavat? Ja miksi aina konstruoida populaarielokuvan ihannekatsoja, joka on kaikkinielävä populaarikatsoja? Ne, jotka lisäksi yrittävät hierarkisoida positioita, liikkuvat vielä syvemmissä vesissä. Miten voidaan järjestää tiettyjä positioita arvojärjestykseen niin, että niistä toiset ovat “oikeampia” tai “edistysellisempiä”? Loputon *Verfremdung* ei juuri mainittavasti eroa “yksinkertaisimmasta” viihdestä - “yksinkertaisimmista representaatioista”. Mikään representaatio ei ylipäätään ole yksinkertainen, sillä kuva jäljennöksenä on itsessään jo suuri filosofinen kysymys.

Mielenkiintoista - ja luonteenomaista “kapitalismin sisäiselle logiikalle” - on se, että myös Brechtille uskollinen materiaalin lähestyminen (jos sellainen ylipäätään on mahdollista) ei voi koskaan taata “oikeaa vastakaikua”. Kuinka voidaan taata intellektuaalinen reseptio ja erottaa se hedonistisesta kulutuksesta?⁸ Tästä on hyvä esimerkki ruotsalaisissa elokuvateattereissa pyörivä itsetietoinen mainos. Postmodernistisessä hengessä mainostetaan



John Tanner (*Rutger Hauer*) vaimonsa Alin (*Meg*)
Kuva: Suomen Elokuva-arkisto.

Fazerin suklaata tekemällä mainoselokuva siitä, miten mainoselokuva tehdään. Ydin on siinä, että lopputuloksena on elokuva, joka toimii oikeaoppisena mainoksena, mutta myös metainoksena. “Kapitalismin sisäiseen logiikkaan” kuuluu, että osa yksinkertaisesti vastaanottaa “sanoman”, ostaa suklaan, kun taas toiset - meta-aspektin viettelemänä - kiinnostuvat mainoksesta mainoksena (ja elokuvasta metaelokuvana) - ja ostavat silti suklaan. Kapitalistinen kulttuurihan on ylipäätään vienyt brechttiläisen *Verfremdungin* tekniikkana ääriarajoilleen: se siiteeraa ja parodioi itseään loputtomasti. Tämä ei ole siitä syntynyt ilmiö, että 60-luvun elokuvagenret ovat kehittyneet huippuunsa tai että me vasta nyt, mm. tv-satelliiteissa, olemme kohdanneet todellisen media-räjähdyksen. Jo vuonna 1944 saattoivat Adorno ja Horkheimer todeta “massakulttuurin” tuotteiden dekonstruoivan itseään siinä, etteivät ne täytä antamiaan lupauksia ja siksi toistavat itseään loputtomiin.⁹

Kun yritetään analysoida populaarikulttuurin ilmiöitä, kohdataan monia ongelmia. Sen ohella, että on otettava huomioon tuotteiden dialektiikka, täytyy ottaa myös kantaa itse dikotomiaan ‘kulttuuri’ ja ‘populaarikulttuuri’.¹⁰ Ensinnäkään näille käsitteille ei ole olemassa yksiselitteistä määritelmää, mutta kylliksi kammottavia yrityksiä. Oikeastaan nämä kerto-



er) kanssa.

vat enemmän itsestään määrittely-yrityksinä kuin mitä ne sanovat objektistaan. Käsitteenä 'populaarikulttuuri' on oikeastaan massakulttuurin kvalitatiivinen johdannainen. Populaarikulttuurista puhumalla on haluttu korostaa käsitteen positiivisia konnotaatioita, sillä massakulttuurihan viittaa harmaaseen ja manipuloitavaan, anonyymiin massaan. Termiin 'populaarikulttuuri' sisältyvä uusi ongelma on se, että populaari sinänsä luokitellaan "progressiiviseksi" tai "kumoukselliseksi", mikä tosin on lähellä termin implisiittisiä tavoitteita. 'Populaari' vastaisi "kansan hegemoniaa", "kansan omaa taidetta", mikä itse asiassa olisi oppositiossa ylempien luokkien "taidetta" ja "kulttuuria" vastaan.¹¹ Jos lisäksi otetaan huomioon se, että dikotomian luonut kapitalismi itse myös osin purkaa sitä, jaottelusta tulee yhä epäluotettavampi ja ongelmallisempi. Populaarifiktiothan hyödyntävät estottomasti kirjallisuuden historian klassisia kertomuksia ja psykologista realismia, MTV ja musiikkivideot käyttävät hyväkseen modernistista estetiikkaa.

Sitä vastoin voi olla mielekästä tehdä ero kerrontateknisten kategoroiden 'populaari' ja 'monimutkainen kerronta' välillä.¹² Tällä tavoin voidaan välttää kvalitatiivinen dikotomia 'kulttuuri' ja 'populaarikulttuuri'. Tämäkin malli on puutteellinen, sillä joissain suosituissa elokuvagenreissä, kuten kauhu-

elokuviissa, on hyvin pitkälle kehittynyt kerronta. Mutta nämä kerronnat painottavat pikemminkin "tyyliä" ja yrittävät silti seurata hierarkista kertomusmallia, jossa *fabulan* konstruointi on tärkeintä. Tällaista narraatiota on tapana pitää ilmauksena reifikoidusta tarinasta.¹³ Tämä on vaikeasti sovellettava väite, koska ei voi olla totaalisesti objektivoitua kerrontaa ja päinvastoin - vastaanottajahan voi aina tuoda uusia merkitystasoja ja siten jättää huomiotta tarjottavat positiot. Tässä kerrontateknisessä mallissa on lisäksi suuri ongelma. Koska se on 'tekninen', se pyrkii peittämään sen, että elokuvaa tehdään rahan ansaitsemiseksi ja että populaarinarraatio on varmin tekninen investointi. Elokuvatähdet ovat hyvin keskeinen elementti, kun halutaan myydä elokuva. He ovat myös kerrontateknisesti keskeisiä tekijöitä, joiden funktiota on vaikea seurata, jos pitäydytään ainoastaan muodollisissa analyysissä.

Klassisen kerronnan voidaan kuitenkin sanoa olevan varmin tunnusmerkki tuotteelle, jonka halutaan varmasti *myyvän*. Siten voidaan sanoa, että klassinen kerronta on sinänsä selvin todiste siitä, että tuote pyrkii menestymään, mitä sen ei toki tarvitse tehdä. Siten on myös muistettava, että "monimutkaisella kerronnalla", jolla ei siis ole hierarkista narraatiota, on myös oma yleisönsä ja omat markkinansa.¹⁴ Ja paradoksaalisesti voi "monimutkainen kerronta" ennakoida, millaista vastakaikua se saa, kun taas klassisessa kerronnassa on enemmän kyse voitoista ja tappioista. Edellisestä pitävät aina elokuvakriitikot ja elokuvaspesialistien foorumit huolta, kun jälkimmäiset sitä vastoin heitetään harmaalle ja arvaamattomalle massalle.

* * *

Tarkoitukseni on esitellä ensiksi puhtaassa Cahiers-hengessä joitakin *Verisen viikonlopun* ominaisuuksia, mutta tämän lisäksi on utopistinen tavoitteeni yrittää seurata Jamesonin kardinaalisääntöä - "kapitalismin sisäistä logiikkaa".

Moni voisi vastustaa väitettä, että tämä elokuva on "populaari kertomus", sillä sen fabulaa ei voida konstruoida vaikeuksista, ja onhan elokuva sitä paitsi auteurin, Sam Peckinpahin, ohjaama. Niinpä ero populaarin ja monimutkaisen kerronnan välillä ei ole lainkaan lopullinen ja itsestäänselvä. *Verinen viikonloppu* on tyypillinen myös tässä mielessä. Vaikeasta *sujet*-konstruktioista on tullut toistuva piire suuressa osassa 70- ja 80-lukujen populaarifiktioita. Ne ovat teknisesti kehittyneitä ja leikkittelevä modernistisesti eri aikatasoilla (vrt. esimerkiksi Stephen Kingin romaanit). Silti mielestäni klassista ja populaaria niissä on se, että niiden täytyy seurata lineaarisuutta niin, että - ainakin keskeisimmät - palaset asettuvat paikoilleen lopussa. Elokuvalla on siis ensiksi klassinen kertomus. Siinä on hierarkkinen narraatio, jossa fabulan konstruktio on tärkein. Elokuvalla



*Fasset
(John
Hurt)
kostaa .*

*Kuva :
Suomen
Elokuva-
arkisto.*

täyttää jopa klassisten dekkarien tekniikan kriteerin: niissä sujet'ta ja fabulakonstruktiosta on tehtävä hyvin vaikea ja siten siitä - ja kertomuksen "arvoituksesta" - tulee elokuvan varsinainen toiminta. Arvoitus tai "muoto" ratkaistaan sitten aina lopuksi.

Verinen viikonloppu käyttää myös salapoliisi- ja agenttitarinoiden teknistä rekvisiittaa ja lisää siten iskevyyttä. Elokuva kertoo tunnetusta tv-toimittajasta, John Tannerista (Rutger Hauer). Hän saa CIA:lta tehtäväkseen paljastaa venäläisen vakoi-organisaation - Omegan. Tanner valitaan operaation suorittajaksi, koska hän CIA-pomon Maxwell Danforthin mukaan "on demokraattinen ja mitä amerikkalaisin". Mutta perussyy on, että Tannerin kolme hyvää ystävää kuuluu Omegaan. Fasset on toimintaa johtava CIA-agentti, mutta myöhemmin osoittautuu, että koko operaatio perustuu väärille syytöksille. Fasset on käynnistänyt koko koneiston - perustanut Megan - kostaakseen KGB:lle ja CIA:lle, jotka ovat murhanneet hänen vaimonsa.

Elokuva perustuu Robert Ludlummin samannimiiseen romaaniin.¹⁵ Kirja on yhtä vainoharhainen kuin elokuva, mutta se ei esitä täysin samoja kysymyksiä. Elokuvaversiossa on kirjan henkilöhahmoja vähennetty ja tyypitelty. Sitä psykologisoitua, jota Ludlum käyttää voittaakseen lukijoiden sympatiat tai luodakseen antipatioita henkilöitään kohtaan, ei elokuvassa ole. Sen sijaan se vetoaa suureen yleisöön sankarikodein, kaksinkamppailuin ja antamalla pahan uhata sankarin ydinperhettä - John Tannerin perhettä - joka muodostaa elokuvan ainoan yksityisen sfäärin. Tällä tavoin voidaan helpommin tavoittaa "laaja" yleisö.

Elokuvan suuria teemoja on "manipulatiivisuus". Teemaa käsitellään hyvin hienostuneesti ja miltei "modernilla" tavalla - voisi väittää jopa postmodernistisesti. Toiminta rakennetaan nimittäin asettamalla vastatusten erilaisia kertomuksia ja kerrontamuotoja, paljastamalla ja pettämällä ja kyseenalaistamalla kaikki representaatiot.

Varsinainen fabula konstruoidaan hyvin monimutkaisen sujet'n kautta. Elokuvassa yhdistellään suullisia kertomuksia tv:n ja valokuvien välityksellä esitettyihin kertomuksiin. Keskeisin media elokuvan manipulaatiossa on tv-kuvaruutu, josta Fasset, siitä huolimatta, että hän Tannerin tavoin itse hyödyntää sitä, varoittaa Tanneria ja yleisöä monissa avainreplikeissa, kuten "things are rarely as they are seen".

Verinen viikonloppu alkaa myös "elokuvalla elokuvassa". Sen jälkeen kun suurin osa alkuteksteistä on näytetty, video selvittää, kuinka Fassetin vaimo murhattiin. Kun toiminta on loppu, muuttuu videon väriskaala mustavalkoiseksi ja kamera zoomaa taaksepäin näyttääkseen, että johdantelokuvan katsojakokemus varsinaisesti oli video, jota näytettiin myös jollekin toiselle, CIA:n johtajalle ja tämän avustajalle. Johdantelokuvaa kommentoidaan lisäksi näyttämällä viimeiset alkutekstit: "directed by Sam Peckinpah". Vasta sitten selitetään alustava toiminta. Elokuvan prologi on totta representaationa - toiminta "täsmää" - mutta sitä käytetään väärässä tarkoituksessa. Fasset nimittäin manipuloi elokuvan merkitystä väittämällä, että venäläinen vakoi-organisaatio - Omega - on murhan takana. Fasset saa Danforthin, ja samoin Tannerinkin, vakuuttuneeksi Omegan olemassaolosta voidakseen toteuttaa kos-

tonsa (oleellista on, että Danforth itse on videon tekijä, mutta siitä huolimatta Fasset voi käyttää sitä häntä vastaan).

Johdannon videoesityksen jälkeen seuraa kertomusten ja suostutteluyritysten labyrintti. Fasset maanittelee Tanneria valokuvien ja videon avulla. Fasset muuttaa kaiken käyttämänsä materiaalin merkityksen sijoittamalla sen omaan kontekstiinsa - Omegaan. Valokuvat ovat sinänsä tosia. Itse tv-toimittajana manipuloiva Tanner on se, joka syyketjussa ja hierarkiassa joutuu alimmaksi, ja siksi hänestä tulee se, joka toteuttaa oppimansa. Tannerin "vaikumuksen" seurauksena kaksi hänen ystävänsä kuolee.

Elokuvan dramaattinen huippukohta tapahtuu, kun kaikki ystävät, täysin Fassetin suunnitelman mukaisesti, ovat saapuneet Tannerin huvilalle ja tarkoituksena on paljastaa nämä. Tätä näytelmää seuraavat Fasset ja katsojat useiden Tannerin asuntoon sijoitettujen videokameroiden kautta. Fasset on pakettiautossa metsikössä Tannerin talon lähitöllä ja kykenee täysin kontrolloimaan - teknisesti - tapahtumia. Hän voi jopa puuttua asioiden kulkuun omien lähettimiensä kautta. Vasta näytelmän lopussa - sen jälkeen kun Tanner on epäonnistunut ystävänsä Bernie Ostermanin murhaamisessa - ymmärtävät Tanner ja elokuvan katsojat, että kaikki näytetty ja kerrottu on itseasiassa merkinnyt jotain muuta. Lopullinen selvittely tapahtuu kahden subjektin välisessä suullisessa keskustelussa: Osterman pakottaa Tannerin kasvostusten paljastamaan, mitä hän tavoittelee (kohtaus on rinnasteinen Tannerin omaan ohjelmaan, jonka nimi on "Face to Face" ja jossa hän tekee yhteiskuntakriittisiä paljastuksia).

Kun tämä "autenttinen kommunikaatio" on lopetettu, ryhtyvät Tanner ja Osterman vastahyökkäykseen, nostalgiseen ja utopistiseen liittoon à la Villi Länsi. Osterman on hahmona ja luonteena muistuma amerikkalaisesta western-myytistä. Osterman on videolla kertonut olevansa anarkisti, mikä Fassetin kontekstissa on tehnyt hänestä KGB:n agentin. Osterman on itämaisten taistelulajien asiantuntijana juuri sellainen sankari, jota Tanner - ja yleisö ilokseen/halukseen - tarvitsee, jotta klassinen kosto voidaan viedä loppuun ja saavuttaa täydellinen voitto. Ydinperhe ja Osterman selviytyvät Fassetin järjestämästä hyökkäyksestä käyttämällä feodaalisia aseita: nyrkkejä, mailoja, jousia(!). Autenttisin aseine he voittavat Fassetin korkeateknologisen arsenaalin: videot, infrapunasäteiset konepistoolit ja niin edelleen.

Klassinen ja utopistis-nostalginen kaksinkamppailu auttaa sankareita selviytymään Fassetin hyökkäyksestä, muttei voittamaan häntä lopullisesti. Vaalea Tanner ja miestenmies Osterman tekevät viimeisen vastahyökkäyksensä ja voittavat katsojien ihastukseksi käyttämällä samoja aseita, joiden kohteiksi he itse ovat joutuneet. He panevat pystyyn tv-

shown (Tannerin ohjelmassa "Face to Face"), jossa Tanner toimittajana ja Osterman ohjaajana paljastavat Fassetin, mutta myöskin Danforthin - kaiken suorassa lähetyksessä. Danforth on nimittäin vallan pää. Oligarkian huipulta hän on syyllinen kaikkiin tapahtumiin. Hän on järjestänyt Fassetin vaimon likvidoinnin ja siten pakottanut Fassetin uuteen peliin - Omegaan. Kuten Jan Kott on Shakespeare-tulkinnossaan osoittanut, joutuu pelin aloittanut itse sen uhriksi.¹⁶ Elokuvassa ei ole kuitenkaan "Suuria Mekanismia" - Kottin Historiaa - sillä *Verisen viikonlopon* tekijät ovat arvioineet, että suuri yleisö haluaa saada sankarin ja personifioitun vallan, joka mestataan. Mytologiaa käytetään näin puhtaana tekniikkana johonkin muuhun.

Meta-aspektiensa ja monimutkaisen sujet'nsa kautta elokuva sivuaa jälki-weberiläiseen tai -foucaultilaiseen tyyliin postmodernistista ihmisen sijoittamista totaaliin tai suljettuun systeemiin. Elokuva tarjoaa mielenkiintoisia assosiaatioita Jean Baudrillardin esittämiin ajatuksiin esseessä "Masses: The Implosion of the Social in the Media".¹⁷ Siinä Baudrillard käy Hans Magnus Enzensbergerin positiivisen (?) ja toiveikkaan medianäkemyksen kimppeen, jonka tämä on esittänyt esseessä "Constituents of a Theory of The Media".¹⁸ Selvässä Adorno/Horkheimer-hengessä näkee Baudrillard mediat totaalisena "simuloivana systeeminä", joka pommittaa ylensyönyttä ihmistä/vastaanottajaa "käyttökelvottomalla hyperinformaatiolla" ja passivoi siten yleisönsä reagoimaan välinpitämättömästi.¹⁹ Tanner esittää myös epilogina baudrillardilaisen kysymyksen suoraan elokuvan katsojille (ja tv-yleisölle): "What you just saw was a life-size videogame. You saw a liar talk to a killer and you couldn't tell them apart. Who cares? It's only television."

Voisi olettaa, että tämä aspekti asettuu vastustamaan *Verisen viikonlopon* määrittelemistä "klassiseksi kertomukseksi". Tannerin sanoja käytetään kuitenkin itse elokuvassa esitetyn negaationa: ensiksi esitetään väkivaltainen, voimakkaiden vastakohtaisuuksien vakoilutarina - jonka aikana yleisö on ottanut voimakkaan tunteenomaisia positioita - joka lopetetaan siihen, että Tanner pyytää katsojiin unohtamaan kaiken. Repliikki viittaa enzensbergeriläiseen tavoitteeseen (ja toimii siten "klassisessa hengessä"), nimittäin yleisön manipulointiin ja levottomaksi tekemiseen ja herättämiseen: valistamiseen. Samanaikaisesti epilogi viittaa Tannerin ja Ostermanin utopistiseen ja poliittiseen toimintaan aikana, jolloin Hollywood-elokuvien klassisia sankaritekoja yleisesti pidetään mitä falskeimpina ja siksi mahdottomina. Mutta samalla kertaa se osoittaa myös, että "katsojasubjekteilla" täytyy ylipäätään olla jokin positio, josta lähteä, jotta he voisivat luoda näkemästään ymmärrettävän kuvan.

Vaikka teknologiaa kritisoidaan elokuvassa, elokuvan sankarit voittavat pahan juuri teknologian

avulla.²⁰ Tanner ja Osterman hyödyntävät tv:n koneistoa ja manipuloivat koko ohjelman suoraksi lähetykseksi. Fasset on kidnappannut Tannerin vaimon ja lapset, mutta Tanner voi jäljittää Fassetin seuraamalla tämän piilopaikasta tulevia lähetinsignaaleja. Fasset likvidoidaan konkreettisesti ja Danforth epäsuorasti - kaikki suorassa lähetyksessä.

Verinen viikonloppu tunnustaa baudrillardilaisen variaation valistuksen mahdottomuudesta, mutta lopuksi se klassisessa hengessä kieltää kaiken, eikä ainoastaan teemassaan, vaan myös olemalla klassisen kertomus, jota myydään markkinoilla. Voidaan siis väittää, että se on vastareaktio ja nostalginen yritys kieltää moderni yhteiskunta, jossa muun muassa informaatiosta on tullut tuote, voiton tavoittelun tai yksityisen uran luomisen väline, samanaikaisesti, kun sillä itsellään on juuri se päämäärä, jota se kritisoii. Sitä paitsi Tanner ja Osterman tekevät toiminnallaan utopistisen synteessin "vanhoista arvoista" ja uudesta teknologiasta. Itse loppuselvittely on perinteistä dokumenttia, suorana lähetyksenä suuren - maksavan - yleisön ravistelevaa viihdettä. Yleisön, joka päättää, miten se tulee reagoimaan maksamaansa *life-size* -videopeliin. Juuri yleisön reaktio on sellaista, mitä Tanner ja Osterman eivät voineet taata ja minkä Fasset uskoi voivansa hallita -kohtalokkain seurauksin.

Käännös: Ritva Hapuli ja Ulrika Ström

Viitteet:

1. Ks. Colin MacCaben johdanto teokseen MacCabe (ed.), *High Theory/Low Culture - Analysing Popular Television and Film*. Manchester 1986.
2. Tappajahaihin liittyen ks. Risto Fried, "Filmer och dess budskap - Spielbergs Hajen och Tarkovskijs Spegeln". *Chaplin* 1985:4 ja jälkimmäiseen liittyen ks. Editors of Cahiers du Cinéma, "John Ford's Young Mr. Lincoln". Esim. teoksessa P. Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology - A Film Theory Reader*. New York 1986.
3. Stephen Heath, "Jaws, Ideology and Film Theory". Esim. teoksessa T. Bennett et al (ed.), *Popular Television and Film*. London 1981/1985.
4. Väittäisin, että Heathin teorian kaltaiset ajatusrakennelmat, jotka liittyvät 'suture' - ja 'narrative space' -käsitteisiin (ja ideologia-teorioihin) ovat pikemminkin esteettisiä - ne puolustavat tiettyä narratiivista tekniikkaa.
5. *Chaplin* 1984:4.
6. F. Arnold & V. von Berg, *Sam Peckinpah - Ein Outlaw in Hollywood*. Frankfurt M/Berlin 1987, 190.
7. Ks. esim. artikkelit "Reification and Utopia in Mass Culture". *Social Text 1* (Winter 1979) ja "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review*, 146. Seuraan melko orjallisesti Jamesonin lähtökohtaa ja strategioita.
8. Kokotämä aspekti on uskottoman ongelmallinen. Se, että lukija/ katsoja on tärkeä ja aktiivinen komponentti, on tullut yhä merkityksellisemmäksi populaarikulttuurin tutkimuksessa. Käännökohtaa sille, että aktiivinen katsoja otetaan keskusteluissa huomioon, merkitsi Stuart Hallin essee "Encoding/Decoding". Esim. teoksessa Stuart Hall et al (ed.), *Culture, Media, Language*. London 1980. Hyvä yleiskatsaus koko keskusteluun on esim. John Fiske, "British Cultural Studies and Television". Teoksessa R. Allen (ed.), *Channels of Dis-*

course. London 1987. Käytännöllinen esimerkki analyysistä, jossa otetaan huomioon katsojat/lukijat on Ien Ang, *Watching Dallas*. London 1985. Vielä konkreettisempaa esimerkiksi voidaan pitää niitä DDR:n kansalaisia, jotka ovat lueet itselleen kuvan Länsi-Saksasta tv-mainosten kautta: toiset ovat luulleet, että kaikki Länsi-Saksassa voivat hankkia itselleen kaiken mainoksissa näytetyn, toiset ovat pitäneet mainoksia ilmauksina länsisaksalaisen yhteiskunnan täydellisestä reifikoitumisesta.

9. Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. New York 1944/Frankfurt a/M 1988.

10. Puhun dikotomiasta 'kulttuuri' ja 'populaarikulttuuri', koska käyteen määritelmähän on, että 'kulttuuri' on yhtä 'korkeakulttuurin' kanssa ja 'populaarikulttuuri' 'Toisen' kanssa (ks. Raymond Williams, *Keywords*, London 1976/1983; "Popular"), mikä näkyy hyvin selvästi päivälehlien kulttuurisivuilla. Määrittely-yrityksistä ja problematiikasta lisää ks. esim. T. Bennett, "Teaching Popular Culture". *Screen Education* 34 (Spring 1980); C. MacCabe, "Defining Popular Culture". Teoksessa MacCabe (ed.), *High Theory/Low Culture*. Manchester 1986. Kattava yhteenvedo ks. John Fiske, *Understanding Popular Culture*. London 1989.

11. Ks. esim. R. Jackson, *Fantasy - The Literature of Subversion*. London 1981/1988. Tämä on myös Kathy MacDermottin teesi. Ks. "Literature and the Grub Street Myth". *Popular Fictions - Essays in Literature and History*. London 1986. Vrt. myös John Fiskin tekemä erottelu "popular culture" ja "mass culture" teoksessa *Understanding Popular Culture*. London 1989.

12. Tämä on muokkaamani versio David Bordwellin kerrontateknisistä kategorioista teoksessa *Narration in the Fiction Film*. London 1985. Siinä hän jakaa narraation viiteen kategoriaan lähtien formalistisista termeistä 'fabula', 'sujet' ja 'tyyli'. Pragmaattisimmat kategoriat ja suurimmat erot ovat 'klassisen kerronnan' ('classical narration') ja 'taide-elokuvan kerronnan' välillä ('art-cinema narration'). Siksi olen valinnut 'monimutkaisen kerronnan' edustamaan kaikkia kategorioita, jotka eivät ole 'klassista kerrontaa', 'jälkimmäistä käytän synonyyminä 'populaarille kerronnalle'.

13. Ks. esim. F. Jameson, "Reification and Utopia in Mass Culture". *Social Text 1* (Winter 1979).

14. Kuten David Bordwell viittaa kirjassaan *Making Meaning*. Cambridge Massachusetts 1989, 19-42, on elokuvateorian ja yleisemminkin humanistiset tieteet vallanneet "teoriakuume" luonut myöskin omat menestykselliset markkinansa.

15. Robert Ludlum, *Osterman Weekend*. London 1972/1988, 26.

16. J. Kott, *Shakespeare - vår samtida*. Stockholm 1965; suom. *Shakespeare tänään*. Porvoo & Helsinki 1965.

17. Teoksessa Löfgren & Molander (red.), *Postmoderna tider*. Stockholm 1986.

18. Esim. *New Left Review* 64 (1970). Ne, jotka haluavat puolustaa Enzensbergeriä, ovat viitanneet muun muassa siihen, että "tv-vallankumous" Romaniassa puhuu Baudrillardia vastaan. Tätä argumenttia on tuskin ajateltu loppuun; Romaniassa ei ole tapahtunut "mediaräjähdyttä". Maassa, jossa sähkö on säännösteltyä, ei tv:tä voida redusoida apparatuuriksi - ts. tv:n avaaminen/sen käyttäminen on tapahtuma, jolla on merkitystä.

19. Asiaan kuuluu, että Baudrillard - jälleen à la Adorno ja Horkheimer - näkee ignoranssin/hiljaisuuden kumouksellisenä sinänsä, mitä tietenkin ei voida hyväksyä klassisen kertomuksen sankarikoodilla.

20. Olisi mielenkiintoista tutkia teknologian tai tv:n roolia elokuvassa 70-luvulta lähtien. "Teknologiset tragediat" ovat tavallisia jo 50-luvun sci-fi -elokuvissa, mutta ne saavat täysin toisen dimension 70-luvulla. Uusi teknologia tekee vapaan, anarkistisen sankarin olemassaolon mahdottomaksi ja siten myös elokuvan suosikkiaiheen, rikoksen. Esim. elokuvassa *The Anderson Tapes* (1971) tulee pankkiryöstöstä mahdottomuus ja *The Conversationissa* (1974) teknologia lyö takaisin sitä, joka oli luullut hallitsevansa sen.