

Jukka Sihvonen

TÄNÄÄN KOTONA?

1.

Voidaan sanoa, että elokuvaa ei enää ole olemassa eikä ole ollut enää moneen vuoteen. "Puhtaan" elokuvan elinaika kesti noin vuodesta 1915 noin vuoteen 1950. Tämän "jalostuneimmassa" muodossaan Hollywoodissa eläneen elokuvan tappoi televisio, joka levisi ympäri maailman vähintäänkin yhtä nopeasti ja tehokkaasti kuin se samalla muutti elokuvan olemassaolleet menetelmiä. Seuraava radikaali muutos, jonka keskellä parhaillaan olemme, tapahtui sitten videon vaikutuksesta.

Elokuvalle nämä vaikutukset ja muutokset merkitsivät keskittymistä ennen muuta niihin puoliin, jotka televisiolle ja videolle ovat mahdottomia tai epäsovivia. Televisiolle (ja videolle) elokuva taas on ollut ideoiden ja uusien keinojen lähde sekä koekenttä kunnes suunta tässä suhteessa on alkanut kääntyä myös päinvastaiseksi.

Näiden kolmen välinen ulkoiset puitteet ovat tietysti hyvin erilaiset. Ne eivät ole kuitenkaan olleet esteenä sille, etteikö keskinäistä sisällöllistä ja ilmaisullista vuorovaikutusta olisi tapahtunut ja tapahtuisi vastakin. Itse asiassa näyttää siltä, että juuri näin tapahtuu enenevässä määrin. Konkreettisin osoitus tästä on jo se, miten elokuva elää videomaailman sisällä, osana sen mekanismeja -periaatteessa jo yksin kaupankäynninkin muotona.

Tällaisen yhteyden tarkastelussa on välttämätöntä ottaa huomioon se, että video on paljossa, jo puhtaasti teknisenä välineenä, riippuvainen televisiosta. Karkeistaen voisikin todeta, että se "paikka", missä elokuva ja video toisensa kohtaavat, on nimenomaan televisio. Mitä mahdollisuuksia televisio, sekä teknologiana että viestimenä, tarjoaa tällaisen yhteydenoton näkökulmasta?

Ajateltaessa televisiota viestintäjärjestelmänä on hyvin vaikea vetää mitään yleisiä johtopäätöksiä, koska televisiotoiminta eri maissa ja eri kulttuuripiireissä vaihtelee niin suuresti. Toisin sanoen ne ehdot, joiden puitteissa elokuva tulee televisioon, eivät ole

yleisiä ja yhtäläisiä. Perustava ero, joka sinällään on yleinen ja yhtäläinen on siinä, että toisin kuin elokuva, joka länsimaissa yleensä on yksityiseen yritystoimintaan pohjaava, televisiotoiminta sitä vastoin voi olla sekä valtiollista (parlamentaarisesti ohjattua) että yksityistä.

Koska televisiotoiminta on suunnattu "massoille" ja koska sen vastaanottaminen tapahtuu paljolti yksityiselämän puitteissa, se tarjoaa sinänsä paljon vähemmän vapauksia kuin elokuva. Jo tästäkin syystä uudet ilmaisulliset oivallukset ja kokeilut ovat enemmän mahdollisia elokuvan kuin television alueella. Mutta elokuvankin mekanismi on tässä suhteessa niin ilmaisullisesti kuin taloudellisestikin vielä huomattavasti jähmeämpi kun sitä verrataan videoon. Voisikin väittää, että samalla kun televisio elokuvan kannalta merkitsee entistäkin tiukemmin kontrolloitua mahdollisuuksien kenttää, se kuitenkin teknologiana tarjoaa, nimenomaan video-kytkentänsä kautta, ennenkämättömän suuren mahdollisuuksien alueen.

Kehityksen suunnat määräytyvät kuitenkin paljolti sen mukaan mihin mitään välinettä käytetään ja toisaalta sen mukaan, miten näitä käyttömahdollisuuksia on ohjattu ja kontrolloitu ulkoapäin. Videonaurin kohdalla kysymys on näin ollen esimerkiksi siitä, mihin sitä käytetään ja siitä, mihin sitä halutaan käytettävän. Tällaista käyttöä ja sen mahdollisuuksia ohjailevia, ulkoisia tekijöitä on useita. Voidaan miettiä esimerkiksi sitä, mitä laitteiden valmistajat ajattelevat valmistamiensa laitteiden käytöstä ja tarkoituksesta. Jo tässä asetelmassa perusmuoto rakentuu tyylisiin ammattilaiset vastaan amatöörit. Tämä vastaa elokuvan puolella jakoa, jossa 35 mm:n teknologia elokuvateatterielokuvia ja 16 mm:n teknologia televisiota varten muodostaa ammattilaiskäytön ja Super 8 mm:n teknologia vastaavasti amatöörikäytön.

Puhtaasti teknologiana videon kohdalla tässä suhteessa määräävin momentti on leikkaus- eli edi-

tointivaihe. Ammattikäyttöön tarkoitettu kalusto (U-matic high-band tai Betacam) valmistetaan silmällä pitäen sitä, että kuvattua ja äänitettyä materiaalia käsitellään elektronisesti jälkepäin; toisin sanoen, kuva ja ääni tehdään kestävämmän tämätyyppistä jälkityöstöä. Tiettyyn rajaan asti tämä tehdään toki mahdolliseksi myös ns. kotivideoteknologialle, mutta huomattavan suurin kustannuksin verrattuna lopputuloksen laatuun.

Kotivideoteknologia sinänsä on siis jo yksi väylä säädellä sitä, miten ja mihin videota käytetään. Videon käyttö suunnataan kodin ympäristöön, television kylkiäiseksi. Television kautta nauhoitusmahdollisuuksien kenttä ei tänään, etenkin isomilla paikkakunnilla enää rajoitu pelkästään kotimaiseen valtakunnalliseen ohjelmatarjontaan, vaan koskee yhtä lailla niin paikallisia kaapeliverkkoja kuin taivaskanaviakin. Kokonaan toinen asia on, miten paljon näiltä kaikilta kanavilta sitten tulee sellaista ohjelmaa, jota nauhoitetaan ja jota kannattaa nauhoittaa.

Tässä mielessä yksi keskeinen käyttöön kohdistuva säätelijä on itse järjestelmien kirjavuus: on VHS, Beta, U-matic ja 8 mm:n video, eivätkä ne ole keskenään yhteensopivia. Ilmeisesti ainoa merkittävä standardi videon alueella on videokuvalevy, josta jo pitkään onkin ennustettu CD-äänilevyn kaltaista massatuotetta. Kunkin käyttöjärjestelmän puitteissa ovat edelleen erilaiset kamera ja kameranauhurijärjestelmät, joista kehittyneimmät sisältävät jo joi-takin editointimahdollisuuksia, mutta pääsääntöisesti pätee edelleenkin se, että kotivideoteknologian suurin "musta aukko" on edullisen editointijärjestelmän puuttuminen. Videon näkökulmasta koti on siis yhä edelleen tarkoitettu nauhoittamista, itse kuvaamista ja katselemista varten. Asian ironia on siinä, että vaikka käyttöjärjestelmiä on useampia ja niidenkin puitteissa eritasoista tekniikkaa vaikka millä mitalla, ne kaikki itse asiassa tähtäävät perusteitaan yhtäläiseen ja yhdenmukaiseen käyttöön. Vaikeinta onkin tässä suhteessa niillä, jotka systemaattisesti pyrkivät toimimaan vastoin tällaista ennalta ohjelmoitua käyttöä. Tässäkin mielessä rajoitukset kiteytyvät kahtaalle: videon riippuvuuteen televisiosta ja tätä kautta sen riippuvuuteen määrästyä yleisörakenteesta.

Videoteollisuuden pyrkimyksenä on kasvattaa kuluttajan käytettävissä olevan materiaalin määrää. Kulutusyksiikkö sinällään ei muuta muotoaan, päinvastoin juuri sen muuttumattomuus on vain eduksi. Tuo muodon perusmalli on kotiympäristöön sijoitettu televisiovastaanotin, jonka ääreen varsinainen kuluttaja ajatellaan epäaktiivisena (korkeintaan reagoivana) olentona, jolla on ainoana vapautenaan mahdollisuus valita kanavien, käyttöjärjestelmien (VHS:n valta etenkin vuokratasettimarkkinoilla viittaa siihen, että tämäkin vapaus on näennäinen) ja vuokrattavissa olevien elokuvien kesken. Ilman huomattavia lisäinvestointeja saatavilla olevien

kanavien määrä riippuu kuitenkin siitä, missä sattuu asumaan ja vuokratvideoidenkin osalta yksittäisellä kuluttajalla on loppujen lopuksi melko vähän sananvaltaa. Se, mistä valita toki kasvaa määrällisesti kaiken aikaa, mutta itse valinnan perusteet ja käytön muodot pysyvät samanlaisina.

Tällaisessa määrään perustuvassa systeemissä markkinoinnista tulee avainsana. Se tarkoittaa pyrkimystä ohjata ja ennakoida niitä valintoja, joita kuluttaja voi tehdä ja tekee. Videon markkinointi kopioi menetelmänsä lähes suoraan siitä, miten populaarielokuva markkinoidaan. Yleisönä videokasetteina olevien elokuvien katsojakunta on tässä mielessä vain populaarielokuvan katsojakunnan luontainen laajentuma.

Elokuvankaltaiset kollektiiviset videon projisointijärjestelmät (videotykit yms.) ovat teknisesti ongelmallisia, jos kohta laadullisesti parempiakin mahdollisuuksia on jo nyt olemassa. Niitä ei kuitenkaan tietoisesti markkinoida, koska ne ovat kalliita ja koska videomarkkinoinnin varsinainen osoite ei ole yhteisö, vaan koti ja yksilö. Videon kohdalla myös tekijänoikeus- ja sensuurisäädöksiä sanelee varsin pitkälle se, että ajateltu yleisörakenne on akselilla yksilö-koti.

Ratkaisevasti erilaisen, riippumattoman käytön perusmuoto on siinä, että operoidaan suhteellisen rajatulla ja eriytyneellä yleisöryhmällä, jossa tekijä- ja vastaanottopuoli eivät ole toisistaan kaukana. Tällöin ei edellytetä, että järjestelmän kullakin osaluueella tulisi välttämättä pyrkiä tulosten maksimointiin. Toisin sanoen ajatellaan, että kaikkien ei tarvitse osallistua, katsoa eikä ymmärtää. Lisäksi tähän sisältyy mahdollisuus arvioida ikään kuin mekanismin sisältä käsin vallitsevia representaatio- ja vastaanottotapoja. Tällaisen toiminnan päämääränä ei ole niinkään kriittinen yleisö, vaan *aktiivinen* ja vielä aktiivinen laajemminkin kuin pelkästään itse kunkin oman sisäisen psykohistoriansa puitteis- sa re-aktiivisesti käyttäytyvä yleisö.

2.

Audiovisuaalisen tietoisuuden perinteessä kotielokuvalla on aivan oma, keskeinen asemansa ja merkityksensä, joka videon näkökulmasta oikeastaan vain entisestään korostuu. Perinteinen 8 mm:n kotielokuva on nimensä mukaisesti *kodin* elokuvaa. Näiltä kolmen minuutin keloilta kodit eri puolilla maailmaa ovat "kelanneet" omaa kronikkaansa ja omaa olemassaoloaan. Kotielokuva on korostetusti *kuvien* tekemistä, katselemista, niiden *ottamista*; ne ovat originaaleja, yhden kopion kuvasarjoja; ne on otettu joskus *aikaisemmin* ja useimmiten jostakin *muualta*; niiden ajallis-tilallinen kokonaisuus on tällä tavalla aina *etäännytetty* ja *siirretty*. Kotivideon kuvat (ja äänet) sitä vastoin on useimmiten otettu joskus *äskän* ja jostakin *täältä*; sen ajallis-tilallinen kokonaisuus on *lähelle tuotua, äskeistettyä*. Kotielokuva on ainutkertaista aika-tilaa säilytyssä muo-

dossa; sen marjat on itse omista pensaista poimittu. Kotivideo puolestaan on pikemminkin kotiviiniä, joka on tehty postimyynnistä tilatuilla tarpeilla ja laitteilla.

Kotielokuva on myös rituaalista siinä mielessä kuin kuvien näyttäminen ja katsominen ylipäättään on rituaali. Tällaisen rituaalin harjoittamispaikkana koti on verrattavissa kirkkoon tai taidegalleriaan. Video muuttaa tällaisen kodin pyhän ja auraattisen tilan profaaniksi, maalliseksi, arkiseksi, jopa eräänlaiseksi "epä-kodiksi". Perhe katsoo televisioruudusta *itseään*, kun taas kotielokuvina itsensä *kuvia*. Video pirstoo kodin rituaalisen tilan pienemmiksi yksiköiksi, mutta koskaan se ei toista sitä samansuuruisena kuten kotielokuva, joka on aina kodin näköistä ja kokoista. Tästä syystä kotivideoa ei ole olemassa samassa mielessä kuin kotielokuva on. Video on myös "kehollisempi"; se tulee lähemmäksi perheenjäseniä, yksilöitä ja heidän kauttaan erilaisia (kodin ulkopuolisia, yksilöiden muodostamia yhteisöjä). Kotielokuva puolestaan tuskin koskaan astuu ulko-ovesta pihalle.

Ei liene mikään sattuma, että monet videon tekijät samoin kuin teoreetikot (jotka ovatkin useimmiten yksiiä ja samoja henkilöitä) löytävät omille ajatuksilleen edeltäjiä juuri amatööri- ja avantgarde-elokuvan alueelta: sellaisten tekijöiden töistä, joissa *tietoisesti* on lähdetty asettumaan vasten monoliittista, perheeseen sitoutunutta ideologiaa ja estetiikkaa, joka valtaosaltaan sanelee myös tavanomaisen kerronnallisen elokuvan konventioita. Tässä suhteessa avantgarde-elokuvan estetiikka edeltää videon (ja tietysti etenkin video-taiteen) estetiikkaa.

Toisin kuin elokuvan alueella, videon käyttö "luovuuden välineenä" on täysin marginaalista, jopa lähes olematonta verrattuna videon *yleiseen* käyttöön. Näin nähtynä video välineenä tulee lähemmäksi valokuvausta kuin elokuvaa, siinä mielessä, että valokuvan kuten videonkin *käytön* alue on hyvin laaja sekä moninainen. Videon kohdalla tähän viittaa jo sekin, että sen suhde muihin taidemuotoihin on niin leimaa-antava: kuvataide videon alueella video-taiteena; musiikki musiikkivideoina, kirjallisuus siten että videotuotteet (kuten esittely-, opetus-, matkailu-, mainos- jne. videot) korvaavat *painettua sanaa* jne.

Videon käyttöalue on siis hyvin laaja ja sen jaoteltelut aina liukuvia, mistä syystä puhe videon *omasta* estetiikasta on arveluttavaa. Kysymyksen liittyminen sitten vielä jo sekin, että käsitteinä *video* tai *estetiikka* ovat niin yleisiä ja epätarkkoja. Jonkinlaisia videoestetiikan alkeita voidaan kuitenkin hahmottaa juuri käsitteistä käsin: siis video *näkemisenä* ja estetiikka tieteenä *aistimellisesta tiedosta*. Alkeet hahmottuvat *havaitsemisen* ja *näkemisen* problematiikan ympärille; kysymyksen siitä, miten video voi auttaa meitä näkemään toisella tavalla (ei ehkä paremmin, mutta toisin); miten se auttaa meitä palaamaan aikaan ja tilanteeseen ennen kieltä, aikaan jolloin tieto

ei vielä ollut älyllistä, vaan aistimellista. Tällaisen estetiikan perusongelma on kuitenkin, että se itse on niin älyllistä. Pohdiskelun voikin nähdä suorana jatkeena avantgarde-elokuvan perinteelle. Videotaiteen estetiikkana se varsin pian johti tilanteeseen, missä taiteilijan ja koneen suhde ajateltiin toteutuvaksi neljän vaihtoehdon muodossa:

1) taiteilija havainnoi maailmaa koneen välityksellä;

2) taiteilija havainnoi itseään käyttämällä konetta peilinään;

3) taiteilija havainnoi konetta käyttäen itseään peilinä;

4) kone havainnoi itseään ja taiteilija seuraa sivusta avustajan ominaisuudessa.

Vaihtoehtoja on kenties useampia, mutta mallinsa tällainen "video-estetiikka" omaksui suoraan korkeellisen elokuvan teoriasta, jolle sellaiset kahtiajajot ja vastakkainasettelut, kuten taiteilija-maailma ja taiteilija-kone, ovat perinteisesti olleet keskeistä retoriikkaa.

Siinä missä video *teknologiana* kytkeytyy tiukasti television kylkeen, *estetiikkana* se kytkeytyy vastaavasti elokuvan kylkeen. Juuri tällaisen yhteenliittävyyden ja välissä-olemisen kautta hahmottuvat pitkälti videon *mahdollisuudet* luoda uutta "audiovisuaalista tietoisuutta". Videon tarkastelu suhteessa elokuvaan on kenties tässä valaisevaa. Elokuvan ja videon erot (teknologioina) ovat siis kuva/ääni - taltioinnissa ja esityskäytännössä. Periaatteessa kyse on erosta *valon* ja *sähkön* välillä. Vito Acconci onkin osuvasti sanonut, että televisionkatselu on fyysikaalisesti samaa kuin katsoisi sähkölampua. Kuten tiedetään elokuva perustuu optisuuteen, video taas magneettisuuteen. Ensimmäisen "magneettisen tartunnan" elokuva sai silloin, kun magneettinen ääni (50-luvun alussa) tuli kylkiäiseksi valoon perustuvan kuvan maailmaan: syntyi siis elokuvan magneettinen ääniraita. Tämä "tartunta" puhkesi sitten varsinaiseksi taudiksi, kun keksittiin (50-luvun puolivälissä) videonauha, joka sitten levitin äänen alueelta myös kuvaan muutti optisen, valolle rakentuvan kuvaraidankin magneettiseksi. Kävi kuin vanhalle saloralle: ensin meni ääni ja sitten myös kuva. Ei ihme, että jo mykkäelokuvasta teoretisoineet puhuivat äänen tulosta elokuvaan "saastumisena" ja "steriloitumisena"; nyt video teki siis saman kuvallekin - ja kuten tiedetään, seuraavakin taudin mekanismi on jo olemassa: tietokone, joka onkin enää kädenojentaman päässä käyttäjästään.

Yritettäessä etsiä videon *ominta* estetiikkaa ja teknologiaa yhteenliittävistä perinteistä käsin, tuo yhdentyminen (ollakseen johdonmukaista) tapahtuisikin - ei kuvassa, näkemisessä, silmässä - vaan äänen, kuulemisen ja kielen kautta, kuvan ja äänen *yhteistoiminnassa*. Elokuvan kohdallahan äänen historia - kuten Armes aprikoi - oli taistelua *kohti* synkronisoitua ääntä, kun taas videon kohdalla se on taistelua *kohti ei-synkronisoitua* ääntä. Näin lähtö-

kohta kohti videon *omaa* ei ole niinkään näkemisen tai havaitsemisen tutkimisessa sinänsä (kuten paljolti tähän asti on oletettu, koska on eletty silmän valtaherruuden aikakautta), vaan kuva-ääni rakenteiden havaitsemisen tutkimisessa. Videon *omin* lähtisi siis liikkeelle siitä, että äänen ja kuvan välinen keinotekoinen sidos *rikotaan*, sillä tällöin samalla murretaan niiden odotusten perusteet, joita yleisöillä on suhteessaan olemassaoleviin kuva-ääni-rakenteisiin. Murtaessaan tämän sidoksen video alkaa ottaa osaa audiovisuaalisen tietoisuuden avartamistyöhön. Kyse voi olla aika-tilan pysäyttämisestä ja toistosta, josta videotaiteessa, musiikkivideossa ja scratchissä löytyy esimerkkejä vaikka millä mitalla, mutta tämä on vasta ensimmäinen - jos kohta sinällään varsin tarpeellinen - askel tässä jättämistyössä.

Video merkitsee hyvin toisentyyppisen tiläkäsityksen mahdollisuutta: elokuvallinen, euklidinen tila muuttuu videossa elektroniseksi tilaksi, joka koostuu enemmänkin pinnoista, muodoista, väreistä ja niiden liikkeestä sekä äänestä - ei niinkään tietyn, suhteellisen eheän ja kokonaisen tila-aika illuusion luomisesta. Siinä missä valokuvaus ja elokuva olivat historiallisesti syntyneet *muistin* perimmäisiksi teknologioiksi, siinä video varsin nopeasti piirsi uusiksi käsityksemme muistista nimenomaan moninaistamalla tilan, luomalla alituisessa muodonmuutoksessa olevan elektronisen tilan.

Videokuvan perusta (ja samalla elektronisen tilan perusta) on paljolti siinä, että me olemme oppineet näkemään maailmaa siten kuin kamera näkee sen esimerkiksi elokuvien ja television kautta. Tässä tilanteessa videon "suuri tehtävä" on rikkoa ja uudelleen tulkita juuri tätä huomaamatta opittua näkemisen järjestelmää. Puhtaasti teknologiana sillä onkin tässä suhteessa itse asiassa hyvät mahdollisuudet. Olemukseltaan videonauhoitus on paljon lähempänä ääninauhoitusta kuin valokuvausta: samalla tavalla kuin mikrofoni "kuulee" tietyn tilan äänet aivan toisin kuin selektiivinen korva, myös videokamera näkee samaisen tilan samalla tavalla erilailla kuin selektiivinen silmä. Yhtäällä on filmi/projektori mekanismi ja toisaalla tietokoneen steriili ja abstrakti informaatiopankki: näiden välissä on tilaa videolle, jos se vain otetaan haltuun. Välineet ovat siis käsillä, muttua kysyä sopii, kuka lopulta käsittelee sitä nappulaa, joka säätelee aistiherkkyden?

Kirjallisuus:

Armes, Roy, *On Video*. Routledge: London & New York 1988.

Huffman, Kathy Rae & Mignot, Dorine (eds.), *The Arts for Television*. Stedelijk Museum: Amsterdam 1987.

Mignot, Dorine (ed.), *Revision*. Stedelijk Museum: Amsterdam 1987.

Mignot, Dorine (ed.), *Het lumineuze bleed/The Luminous Image*. Stedelijk Museum: Amsterdam 1984.

Payant, Rene (ed.), *Video*. Artexes: Montreal 1986.

Liite:

Kysymys: Ovatko työskentelymenetelmäsi muutuneet näiden vuosien aikana, jolloin olet tehnyt elokuvia?

Jean-Luc Godard: Olen tänään lähempänä kuvia. Osaltaan tämä johtuu siitä, että olen työskennellyt ja työskentelen entistä enemmän videon parissa. Käytän videota apuna, jotta näkisin ja voisin työskennellä enemmän. Voin samalla kertoa kuvata jotakin ja nähdä sen heti ja samalla kuvitella näkemäni taakse valkokankaan. Video sallii minun työskennellä ensin ja sitten voin kirjoittaa näkemästäni. Aikaisemmin - kuten useimmat elokuvantekijät ja tuottajat - aina kirjoitin ensin ja annoin vasta sitten kuville oman paikkansa. Kirjoittaisin esimerkiksi sinusta: "Hän istuu nurkassa, hän katselee minua niin-ja-niin..." Sitten kuvittelisin kasvosi ja ohjaisin otoksen. Nyt minä katson sinua ja kuvittelen ensin ja teen vasta sitten muistiinpanoni. Useimmat elokuvavaihtamiset ajattelevat, että he työskentelevät vain silloin, kun kamera pyörii, mutta tämä on väärää ajattelua. Kun kamera käy, kaikki työ itse asiassa on jo tehty. Se on kuin elämä itse. Otetaan esimerkiksi tämä hotelli-huone. Kun vasta-avioituneet astuvat tällaiseen huoneeseen, he jo tietävät, mitä aikovat tehdä, he ikään kuin ovat kirjoittaneet sen jo etukäteen. Hississä tai kadulla. Ja se todellinen työkin on silloin jo tehty hississä tai kadulla. Täällä huoneessa tapahtuu sitten vain tuon työn täydennys: kamera käy. Elokuvantekijät kuvaavat elokuvan ja sitten puoleen vuoteen he eivät koskekaan kameraan. Miten he silloin voivat siitä huolimatta väittää tekevänsä työtään koko ajan? Vaikka eivät harjoita katsomista. Kuvat ovat kuin elämä. Ja kuvat voivat näyttää sinulle jotakin elämästäsi, jotakin mitä et ehkä aina haluaisi nähdä. Jos olet esim. mustasukkainen, et ehkä ensimmäiseksi halua nähdä tuon toisen naisen tai miehen kuvaa. Kuva on jotakin hyvin voimakasta kohdatessaan sinut. Siksihän elokuvatkin ovat niin suosittuja. Mutta ei se ole vaarallista. Monetkaan ihmiset eivät halua mennä lääkäriin. He eivät halua tietää, millainen tauti heillä on tai miltä heidän sairautensa näyttää. Minä uskallan katsoa ehkä siksi, että isäni oli lääkäri. Minä siis kasvoin olemaan pelkäämättä tiettyjä totuuksia.