

Veijo Hietala:

Sukupuoli, rotu ja etnisyys - elokuvanteorian uusjako?

Moderni elokuvanteoria löysi katsojan 1970-luvun alussa, ja siitä lähtien keskustelua ja teoriakehityksiä on leimannut vahva ideologinen binarismi. Ranskalaisista Cahiers du Cinema- ja Cinethique-lehdistä ns. Screen-teoriaan siirtynyt althusserilainen marxilaisuus näki elokuvallisen apparatuurin dominantin - kapitalistisen - ideologian läpäisemänä ja uskoi valtaelokuvan värväävän yksilöistä subjekteja Althusserin ideologisten valtiokoneistojen tapaan. Myös elokuva nähtiin koneistona, jonka subjektivoinnin strategiat perustuivat momentaalisin naamiointiin prosesseihin. Pääsääntöisesti syytökset kohdistuivat kolmenlaiseen kätkemiseen.

Ensinnäkin elokuva kielsi teknologiansa, kuva- ja ääniteknikkansa naturalisoimalla katsomistilanteen todellisuusiäksi. Toiseksi, elokuva kätki kerrontansa konstruktio- ja aukkoisuuden erilaisilla vakiintuneilla keinoilla, joita lacanilaiset teoreetikot alkoivat kutsua *sutuuriksi* (suture). Nämä johtivat kolmanteen, vakavampaan naamiointiin: elokuva kielsi ideologisesti puhutlevan, diskursiivisen luonteensa ja esittäytyi - teoreetikoiden mielestä - milloin enena tai todellisuuden jäljittelynä, milloin "puhtaana kerrontana", historiana.

Joka tapauksessa elokuvaan liitettiin valta: valkokankaan audiovisuaalinen ärsyke maailma nähtiin poliittisena riistäjänä, joka yksipuolisesti alisti pahaa aavistamattomat katsojat luomalla näille valheellisen subjektiviteetin. Ja koska yleisö ei oivaltanut asettuvansa ideologisen puhutelmakohteeksi, vastustuksen keinot jäivät vähiin. Teorian tehtäväksi jäi katsojakunnan herättäminen valvomaan etujaan ja ryhtymään vastavallankumoukseen.

Tämä yksioikoinen elokuva-riistäjä ja katsoja-proletariaatin suhde monimutkaistui feministisen teorian väkevän esiinmarssin myötä 1970-luvun puolivälissä. Enää ei puhuttu katsojakunnasta in toto, vaan sukupuolen mukaan

konstituoiduista katsojista (gendered spectator), joista miehet siirtyivät barrikaadin toiselle puolelle, vallankäyttäjien eli elokuvan leiriin ja ainoastaan naiset jäivät riistetyksi luokaksi, riistäjänä nyt elokuva ja miehet. Toisin sanoen, pienellä terminologisella korjauksella patriarkaatti otti aikaisemman kapitalistisen ideologian paikan ja binaristinen asetelma säilyi ennallaan. Teoriahistoriallisesti on syytä kuitenkin kiinnittää huomiota myös muuttamiin painopistemutuksiin. Elokuvallisissa subjektivoinnin strategioissa ei enää niinkään nähty ideologista aivopesua ja subjektien värväämistä, vaan pikemminkin patriarkaalisen status quon - miehet dominoivat, naiset alistuvat - turvaaminen ja säilyttäminen. Lisäksi valta ja poliittinen retoriikka kytkettiin katsomisprosessin tarkastelussa entistä selvemmin eroottiseen mielihyvään.

Binaristisesta asetelmastaan huolimatta katsomistilanne oli itse asiassa muuttunut kaksinaisuudesta kolmi-suhteeksi, jossa itse elokuvateksti sekä mies- ja naiskatsoja operoivat monimutkaisella katseiden leikillä. Samastumisen kautta yleisön otaksuttiin toimivan sekä diegeettisessä että ekstradiegeettisessä funktiossa ja patriarkaalista vallankäyttöä vahvisti erikoinen miehinen katseen kierto. Mieskatsoja delegoi katseensa primaaristi kameranalle, josta se siirtyi klassisen elokuvan aktiiviselle miespuoliselle sankarille. Viimeksi mainitun katsoessa naista fiktiivisessä maailmassa patriarkaalinen katse vihdoin palautui - alistavana - naiskatsojaan tämän samastuessa objektina olevaan valkokankaan peilikuvaansa.

Empiirinen katsoja ja konstruoitu katsoja

Kuluvalla vuosikymmenellä on valtarakenteiden analyysi elokuvanteoriassa monipuolistunut empiiristen ja sosiologisen mediatutkimuksen mallien myötä. Kiinnos-

tus on suuntautunut pikemminkin todellisen katsojan kokemukseen tekstuaalisten operaatioiden analyysin asemesta. Käsitteellinen binarismi on tosin säilynyt, mutta elokuvan vallankäyttöä ei enää tarkastella pelkästään luokka-aseman tai sukupuolen termein. Itse asiassa jo 1970-luvun alkupuoliskolla, Screen-teorian ja tekstualismin nousuvaiheessa, Stuart Hall ja muutamat muut ns. Birminghamin - sosiologisesti orientoituneen - koulukunnan kriitikot esittivät, että eri sosiaaliryhmiin kuuluvat katsojat lukevat television viestejä eri tavoin. Tekstiin on tosin kirjoitettu "ensisijainen lukutapa" (preferred reading), ts. sen oletettu "sanoma" tekijöiden taholta, mutta katsojan sosiaalinen tilanne ja luokka-asema determinoivat sen, tulkitseeko hän tekstiä ensisijaisen - Hallin termin hallitsevan ideologian saneleman - vai kenties vastustavan (oppositional) lukutavan puitteissa. Lisäksi jotkut ryhmät tai yksilöt saattavat reagoida osaksi ensisijaisen lukutavan mukaisesti ja osaksi tuottaa yksityisiä, oman erityistilanteensa synnyttämiä konnotaatioita; he ovat siis sovitelleet viestiä, tuottaneet sovitellun (negotiated) lukutavan.¹

Selvästi juuri Birminghamin ryhmän vaikutuksesta alettiin 1970-luvun lopulla kuulla soraääniä Screen-teoreetikoiden tekstuaalisen subjektin käsitettä vastaan jopa Screenin itsensä palstoilla. Esimerkiksi Paul Willemen väitti, että tekstuaaliset subjektit ja "todelliset", sosiaaliset subjektit tulisi käsitteellisesti erottaa. Samaan tapaan kuin teksti konstruoi tekijän, se konstruoi myös lukijan, mutta näitä ei tulisi kuitenkaan sekoittaa todellisiin tekijöihin ja lukijoihin. Vain formalismi voi olettaa, että todelliset lukijat samastuvat konstruoituihin lukijoihin.² Tämä on luonnollisesti vain toinen tapa ilmaista se, minkä kirjallisuudenteorian narratologia on jo kauan tiennyt: aivan kuten eri teksteihin sisältyy erilainen implisiittinen tekijä - jopa saman todellisen kirjailijan teoksissa - niihin on rakennettu myös implisiittiset lukijat ja molemmat kategoriat ovat vain tekstuaalisia, erillään tosielämän vastineistaan. Tämä argumentti siis vastustaa sitä tekstualistien olettamusta, että teksti voisi yksiselitteisesti "värvätä" tai asemoida vastaanottajan subjektiksi. Päinvastoin, vastaanottaja kykenee halutessaan myös hylkäämään tarjotun position. Voitaisiin kuitenkin väittää, että vastaanottaja ei usein itse asiassa edes kykene omaksumaan sen paremmin tekstualistien ideologista kuin Hallin ensisijaista lukuasemaakaan. Legitimoidusti voidaan kyseenalaistaa vaikkapa nykypäivän katsojan/lukijan kyky reagoida Shakespearen näytelmiin tekstien tarjoamasta ensisijaisesta/ideologisesta positioista käsin. Niin erilainen on jopa modernin Britannian kulttuurikonteksti Shakespearen päiviin verrattuna.

Mutta epäilemättä ensisijaisen lukutavan - ja implisiittisen lukijan - hypoteesillä on sikäli relevanssia, että sitä tuskin kannattaa suoralta kädeltä hylätä. Todenäköisesti subjektin positiota olisi kuitenkin syytä tarkastella enemmän ymmärrettävyyden kuin ideologian termein. Tällöin ensisijainen lukutapa viittaa siihen asemaan, josta

käsin lukija/katsoja voi parhaiten ymmärtää yksittäistä tekstiä ja luoda siihen koherentin merkityksen. Teksti voi esimerkiksi edellyttää katsojalta tietyn historiallisen tilanteen tai tapahtuman tuntemusta. Vastaavasti sanokaamme jotkut japanilaiset, kiinalaiset tai intialaiset elokuvat saattavat vaikuttaa varsin omalaatuisilta näiden maiden kulttuurisia konventioita ja historiaa tuntemattomalle länsimaiselle katsojalle.

Mutta lopulta joudutaan kuitenkin esittämään kysymys, voiko katsoja itse asiassa koskaan tosiasiallisesti samastua annettuun positioon siitä yksinkertaisesta syystä, että hänen sosiokulttuurinen kontekstinsa käytännössä aina eroaa tekstuaalisen position kontekstista. Etenkin ns. postmodernissa kulttuurissa niin makro- kuin mikrota-sonkin kulttuurikontekstit - perhe, valtio, sosiaalinen ja poliittinen - ovat jatkuvassa liikkeessä ja voitaisiin hyvinkin väittää, että huomisen kulttuuri poikkeaa aina tämänpäiväisestä. Ja kun tähän lisätään vielä informaatioyhteiskunnan risteilevät diskurssit ja kunkin vastaanottajan henkilökohtainen psykohistoria, on ilmeistä, että jokaisen katsojan tulkinnan premissit poikkeavat vieressäistujan hallitsemista ja että heidän tulkinnallisissa metakielissään tuskin on paljonkaan yhteistä.

Niinpä joudutaan päätelemään, että suuriin massoihin vetoavat tekstit operoivat erittäin yleisellä tasolla kyetäkseen tarjoamaan laajimman mahdollisen viitekehysten. Tästä syystä on oletettavissa, että kaikkein suosituimmat kulttuuritekstit perustavat suosionsa monen ensisijaisen lukutavan ja subjektiaseman mahdollisuuteen tullaakseen ymmärretyiksi. John Fisksen tapa käsitellä suosikkiesimerkkiään hänen teoreettisesti ja sovellutuksiltaan mittavassa teoksessaan "Television Culture" havainnollistaa osuvasti tällaista multipositioinnin oletusta. Vaikka Fiske analysoi pääsääntöisesti televisiota, hänen lähestymistapansa heijastelee myös elokuvantutkimuksen katsojateorian painopistemuutosta. Tarkastelun kohteena on amerikkalainen sarjafilmi *Hart to Hart* - romanttisesti painotunut dekkarisarja rikkaasta avioparista, joka harrastaa rikosten selvittelyä. Fiske soveltaa Hallin teoriaa ensisijaisesta, vastustavasta ja sovitellusta lukutavasta seuraavasti:

Thus a dominant reading of the Hart to Hart [...] episode dealing with jewel robberies committed by a Hispanic villain on a cruise ship [...] would be made by a white, middle class, urban, northern male, and would conform to the dominant ideology as it is encoded in the text. An oppositional reading might be made by a Hispanic member of the working classes, who would reject the dominant meanings and pleasures offered by it [...], he might support the crimes of the Hispanic villain as revolutionary acts against white capitalism. A woman, however, might produce a negotiated reading, which accepted the ideological framework of the narrative, but negotiated within it a special significance for the heroine, her actions, and the values she embodies.³

Luonnollisesti Fisksen malli toimii vain, jos oletamme valkoisen keskiluokkaisen patriarkaalisen ideologian hallitsevaksi modernissa amerikkalaisessa yhteiskunnas-

sa - toisin sanoen, mikäli oletamme yhden koherentin ideologian kattavan kaikki nämä osa-alueet.

Muitakin kysymyksiä näyttäisi heräävän. Voidaan esimerkiksi väittää, että Hartien pariskunta ei mitenkään voi representoida keskiluokkaisia arvoja jo pelkästään korkean sosioekonomisen statuksensa takia. Tähän voidaan vastata, että televisio- ja elokuvaviihde esittelee useimmiten sankareita, jotka ovat sosiaaliselta asemaltaan ja/tai henkilökohtaisilta ominaisuuksiltaan ainakin askeleen edellä oletetusta yleisöstään. Tällaiset viihdetuotteet siis esittävät sekä ideaalin, johon katsojan tulee pyrkiä että toisaalta vahvistavat implisiittisen yleisönsä vallitsevaa arvojärjestelmää. Kysymys on yleisesti kulttuurissa vallitsevasta tendenssistä - sosiaalipsykologien termein "statusaspiraatiosta" - joka näkyy usein myös "vakavissa" fiktioissa.

Kuka siis lopulta edustaa keskiluokkaisia arvoja ja millaisia ne ovat? Edellä esitettyä logiikkaa seuraten voidaan otaksua, että aktuaalista keskiluokan elämää kuvaileva elokuva tosiasiaassa käsittelee alemman sosiaaliluokan arvoja, sen pyrkimyksiä ylempään statukseen. Ja että yläluokkaa käsittelevä sarjafilmi - kuten *Hart to Hart* - koskettaa luultavasti jokaisen amerikkalaisen arvomaailmaa, jokamiehen ja -naisen amerikkalaista unelmaa, jonka ideologista funktiota on sosiaalisesti hankala paikantaa. Toisin sanoen, joudumme ottamaan huomioon ulko-tekstuaalisia - tässä tapauksessa sosiaalipsykologisia - tekijöitä ensisijaisia lukutapaa hahmottaessamme. Itse tekstin perusteella tuo merkitys ei avaudu.

Edelleen, kuten Fiske itsekin huomauttaa, "puhtaiden" lukutapojen ja tulkintojen olemassaolo voidaan alun perinkin kyseenalaistaa; toisin sanoen, luultavasti kaikki lukutavat ovat jossain määrin soviteltuja.⁴ Lisäksi vastustava lukutapakin edellyttää Fisksen esimerkissä ilmeisesti myös ensisijaisen lukutavan tunnistamisen: "a Hispanic member of the working classes" ei olettavasti tulkitse tekstin itsensä tukevan minkäänlaista vallankumouksellista toimintaa. Siten vastustava lukija joutuu aivan tietoisesti hylkäämään tarjotun katsoja-aseman lukeakseen toisin. Tämä merkitsee, että katsoja tuottaa samanaikaisesti sekä ensisijaisen (tunnistaa hallitsevan normiston) että vastustavan tulkinnan ja kenties myös joitakin soviteltuja lukutapoja.

Mutta se, mikä jää sekä Hallilta että Fiskeltä huomaamatta, on ensisijaisen ja vastustavan lukutavan samanlaisuus: tosiasiaassa kysymys ei tällöin olekaan tulkinnasta vaan merkitysten ja ideologisen viestin hyväksymisestä. Edellisessä esimerkissä molemmat lukutavat perustuvat samanlaiseen tekstin tulkintaan, mutta mikä näyttäytyy hyväksyttävänä ja ideologisesti transparenttina itsestäänselvyytensä valkoiselle keskiluokkaiselle katsojalle, herättää toisen lukijan vastustuksen. Molemmat ovat kuitenkin onnistuneet asettumaan tekstin ymmärretyksi tulemistä edellyttävään positioon.

Mitä tulee sukupuolen mukaan määräytyvään subjekti-asemaan, Fisksen *Hart to Hart* -esimerkki tuskin tarjoaa

naiskatsojalle niin yksinkertaista soviteltua tulkinta-asemaa kuin Fiske esittää. Mitä ilmeisimmin sarjan suosio perustui juuri siihen, että se yhdisteli taidokkaasti ainakin kahta, perinteisesti sukupuolen mukaan määriteltyä lajityyppiä, "miehistä" etsivägenreä ja "naisista" romanssia, jolla on tunnetusti pitkä perinne kaunokirjallisuudessa. Idealisoidessaan heteroseksuaalista eroottisuutta ja täydellistä avioliittoa *Hart to Hart* näyttää täsmällisesti vastaavan naisfiktion käsitykseen ideaalisesta miespartnerista ja siten jossain määrin suosivan naisista subjektiviteettia.

Naisten populaarikirjallisuutta koskevassa tutkimuksessaan Janice A. Radway esittää, että romanssigenre asettaa naiset rakkauden ja persoonallisen interaktion arvot miehisiä kilpailun ja menestymisen arvoja vastaan - edellisten eduksi.⁵ Selvästi *Hart to Hart* mukautuu molempiin normijärjestelmiin esittäessään pehmennetyn, kotikeskeisen ja romanttisen version perinteisestä miehisestä etsivä-tarinasta korostaen samalla menestystä ja kilpailua. Hylätessään kuitenkin väkivallan ja yksinäisen miesselvytyjän machokoodin aiheenkäsittely siirtää itse asiassa arvojen painopisteen naisiselle puolelle. Ja esittämällä Mrs. Hartin älyllisiltä kyvyiltään miespartnerinsa veroisena, yhtäläisenä toiminnan lähteenä sekä suhteellisen vapaana ja riippumattomana sarja on todistamassa naisisen tunkeutumisen miehen alueelle. Tässä suhteessa se voidaan nähdä perinteisen naisgenren, goottilaisen romaanin ja elokuvan - joissa nainen ratkoo mysteereitä - modernina versiona.

Jos goottilainen elokuva de-erotisoikin sankarittaren tutkimusten edetessä,⁶ Mrs. Hart toistuvasti "re-erotisoidaan" - mutta samalla kuitenkin asetetaan paikalleen patriarkaaliseen järjestelmään heteroseksuaalisen instituution, avioliiton kautta. Näin hänestä ei synny reaalista uhkaa patriarkaatille.⁷ Voidaan kuitenkin nähdä, että Fisksen esittämän pakotetun sovitellun tulkinnan sijaan *Hart to Hart* tarjoaa jo tekstinä lukutavan, joka myötäilee modernia asennoitumista aviolliseen tasa-arvoon ja näiseen kyvyiltään miehen tasaveroisena partnerina.

Kuten edellinen tarkastelu osoittaa, lukuasemia ei voida jännöksettä palauttaa Hallin yksinkertaiseen trikotomiaan tai sosiaaliluokan ja sukupuolen ennalta-annettuihin asetelmiin. Näyttää pikemminkin siltä, että merkitys syntyy elokuvallisten - kuten genre - ja ulkoelokuvallisten tekijöiden mutkikkaana sekoituksena, mikä viittaa siihen, että ensisijaisia lukutapojakin joudutaan aina olettamaan useita. Tämän seurauksena voidaan esittää yksinkertainen hypoteesi: mitä enemmän ensisijaisia lukuasemia, sitä suositumpi elokuva tai televisiosarja.

Tästä näkökulmasta voidaan luonnollisesti selittää esimerkiksi *Dallasin*, kaikkien aikojen katsotuimman tv-sarjan maailmanlaajuinen menestys. Jos se tarjoaisi vain yhden hallitsevan subjekti-aseman -luokan, "rodun" tai vastaavan määrittäjän - tai ensisijaisen lukutavan, sarja ei mitenkään voisi vedota sen katsojalukujen kertomaan joukkoon eri kulttuurien, yhteiskuntaluokkien ja etnisten

ryhmien edustajia. Pikemminkin *Dallasin* suosion salaisuus näyttää olevan siinä, että sen harkitun väljä narratiivinen rakenne ja ristiriitaiset ideologiset kytkennät - esimerkiksi samanaikainen kapitalismin ihannoiti ja sen tuomitseminen rikkaiden vastoinkäymisten kautta, tai JR:n pahuuden kaksinainen luonne -avaavat lähes loputtoman samastumisten ja torjumisten ja siten lukuasemien paradigman. Sarja näyttää jopa jäljittelevän "tosielämää": uudet segmentit kyseenalaistavat aina edellisen segmentin katsojalle tarjoaman position. Tania Modleskin luonnehdinta saippuaoppereista yleensä kuvastaa tätä impliittisten katsojien moninaisuutta ja lukutapojen häilyvyyttä, "the spectator is never permitted to identify with a character completing an entire action". Yhden keskeisen ideaaliegion asemesta "soap operas present us with numerous limited egos, each in conflict with the others, and continually thwarted in its attempts to control events because of inadequate knowledge of other people's plans, motivations, and schemes [—]".⁸ Tuonempana esitän, että koko elokuvallinen subjektin asemointi ja tulkinnan strategiat voidaan ymmärtää juuri tämänsuuntaisesta näkökulmasta.

Sukupuoli, rotu ja etnisyys

Kuten edellä todettiin, feministinen elokuvateoria ei kaikessa tuottelaisuudessaankaan binaristisia asetelmia muuttanut: subjektiasetelmat ja tulkinnan ongelmat punnittiin edelleenkin karkeistavan alistaja - alistettu -suhteen valossa. Viime aikojen katsojateoreettinen kiinnostus "rodun" ja etnisyyden kysymyksiin havainnollistaa edellä tarkasteltua monien katsojapostioiden ongelmaa mutkistamalla näihin saakka hallinnutta feminististä diskurssia, joka - kuten Manthia Diawara huomauttaa - on jäänyt vallitsevasti "värisokeaksi".⁹ Vastaavasti Jane Gaines väittää, että sukupuolten valtasuhteisiin keskittyessään feministinen teoria on ollut taipuvainen unohtamaan samanlaisten rakenteiden olemassaolon myös saman sukupuolen sisällä.

*Just as the Marxist model based on class has obscured the function of gender, the feminist model based on the male/female division under patriarchy has obscured the function of race. The dominant feminist paradigm actually encourages us not to think in terms of any oppression other than male dominance and female subordination. [—] Feminism, however seems not to have heard the statements of women of colour who say that they experience oppression first in relation to race rather than gender, and that for them exploitation can be personified by a white female.*¹⁰

Edelleen - Gaines väittää - valtarakenteiden analyysi mutkistuu siitä havainnosta, että rasistisen riiston kohteena "värilliset naiset" (women of colour)¹¹ samastuvat pikemminkin saman "rodun" mielisiin kuin yleensä naissukupuoleen, mikä sotii vallitsevaa feminististä diskurssia vastaan. Ja jotta tilanne olisi vielä monisyisempi, Gaines

esittää, että "black lesbian feminists have described race, class and gender oppression as an 'interlocking' synthesis in the lives of black women".¹²

Mikäli siis edellyttämme, että katsojan on samastuttava yhteen ensisijaiseen lukuasemaan voidakseen ymmärtää elokuvaa, vaikuttaa siltä, että jo pelkästään valtarakenteiden yhteiskunnallinen monimuotoisuus johtaa siihen, että tuo lukuasema on vain pienen vähemmistön omaksuttavissa. Toisin sanoen: lukutapaa analysoitaessa joudutaan ottamaan huomioon niin luokkajako kuin biologisesti ja toisaalta kulttuurisesti määräytyneet sukupuoli, valkoiset ja "värilliset" katsojat, valkoiset ja "värilliset" miehet/naiset/heteroseksuaalit/homoseksuaalit jne. Ymmärrettävästi akateemisen suomalaisen valkoisen heteroseksuaalisen miehen elokuvallinen kokemus ja tulkinnan mahdollisuudet poikkeavat ratkaisevasti esimerkiksi mustan harlemilaisen homon vastaavista.

Mutta käsittääkseni empiirinen aineisto viittaa siihen, että tilanne ei voi olla näin monimutkainen. Katsojien reaktioissa ja kokemuksissa valtaelokuvasta kaikkialla maailmassa on itse asiassa huomattavasti enemmän yhtäläisyyksiä kuin edellä olevasta voisi päätellä; "viesti menee perille" joskaan sitä ei välttämättä hyväksytä. Luultavasti tämä johtuu siitä, että ihmisen perustarpeet -turvallisuus, rakkaus, ravinto, seksuaalinen tyydytys jne. - ovat lopultakin universaalisti varsin samanlaiset. Niiden tavoittelemiseen ja saavuttamiseen liittyvistä kulttuurieroista huolimatta erilaisia taustoja edustavat katsojat kykenevät ymmärtämään näiden ongelmien kanssa kamppailevia fiktiivisiä hahmoja ja jossain määrin myös samastumaan heidän asemaansa.

Niinpä olen taipuvainen väittämään, että sen paremmin ensisijainen kuin vastustava lukutapakaa ei edellytä perinteellisesti otaksuttua samastumista johonkin tiettyyn fiktiiviseen henkilöön tai hänen asemaansa, vaan koko elokuvalliseen subsysteemiin - näkökanta, jota John Ellisin identifikaation määritelmä käsittääkseni implikoi:

[—] identification involves both the recognition of self in the image on the screen, a narcissistic identification, and the identification of self with the various positions that are involved in the fictional narration: those of hero and heroine, villain, bit-part player, active and passive character.

Ellisin elokuvallinen identifikaatio tarkoittaa siis eräässä mielessä "katsojan psyyken osatekijöiden marssia hänen silmiensä edessä".¹³ Siten myös fiktiivisen maailman erilaiset asenteet näyttäytyvät ymmärrettävinä, vaikka selviä personifioituja samastumiskohteita ei elokuvassa esiintyisikään. Valaisn tätä asetelmaa esimerkillä.

Tarkastellessaan mustan katsojan elokuvallista mielihyvää ja vastustavaa (resistant) lukutapaa Manthia Diawara analysoi D.W. Griffithin ohjaamaa, tunnetusti rasistista *The Birth of a Nation* -elokuvaa (1915) ja ihmettelee, milläisen position tai mielihyvän se tarjoaa mustalle, mies- tai naispuoliselle katsojalle.¹⁴ Vaikka Diawaran näkemykset ovat pääosin täysin kannatettavia - elokuvan



D. W. Griffith, *The Birth of Nation*

rasismi tuskin voi jäädä keneltäkään huomaamatta - pidän hänen näkökulmaansa liian suppeana. Aivan ilmeisesti kyseisen elokuvan ensisijainen lukutapa edellyttäisi katsojan olettaen muiden muassa, että mustat miehet ovat seksuaalisia hirviöitä, jotka jahtaavat valkoisia viattomia tyttöjä; että Ku Klux Klan on oikeassa puolustaessaan valkoisten oikeuksia lynkkaamalla mustia; että orjien vapauttaminen oli alun pitäenkin kohtalokas erehdys, koska se merkitsi epäsovun syntymistä sotaa edeltävän rodullisen harmonian ja yhteisen onnen sijaan jne. Tai ollaksemme tarkkoja, tällaisen subjektiaseman kyseinen elokuva rakentaa, "puhuu" kerrontansa kautta.¹⁵

Jos *Kansakunnan syntyä* halutaan tarkastella elokuvallisen mielihyvän termein, kovin monia kanavia se ei näytä tarjoavan ainakaan klassisen - mulveyllaisen - käsityksen puitteissa. Ylistäessään estottomasti patriarkaattia Griffithin elokuva esittää valkoiset heteroseksuaalit miehet ainoina mielihyvää tuottavina samastumiskohteina. Nämä näyttävät kontrolloivan katseita ja tapahtumia diegeettisessä universumissa. Mutta viimeaikaisen katsojateoreettisen kehityksen valossa voitaisiin esittää muitakin mielihyvän lähteitä. Ensinnäkin, voimme väittää naiskatsojan mielihyvän syntyvän fiktiivisten mieshahmojen erotisoimisesta katseen kohteiksi - *Kansakunnan synnys-sähän* esiintyy tavallista runsaammin univormuin "spektakelisoituja" miehiä, sekä valkoisia että mustia (joskin mustien pukeutuminen virkapukuun esitetään lähinnä naurettavana).¹⁶ Edelleen, naiskatsoja saattaa identifioitua esimerkiksi "Pikkusiskon" asemaan raiskausyrityksen uhrina. Tämä ei viittaa yksinomaan masokismiin - vaikka masokismi ilmeisesti esittääkin merkittävää osaa visuaalisessa mielihyvässä, kuten viime aikoina on ehdotettu - vaan kenties myös käsitteelliseen mielihyvään siitä, että elokuva osoittaa konkreettisesti universaalisen miehisen väkivallan naista kohtaan. Kysymyksessä on siis Hallin vastustava lukutapa, joka sekin voi johtaa emotionaaliseen älylliseen mielihyvään.

Vastaavasti musta katsoja saattaisi löytää samanlaisia

mielihyvän kanavia samastuessaan fiktiivisten mustien asemaan. Ja vaikka *Kansakunnan synty* epäilemättä painottaakin heteroseksuaalisia suhteita, homoseksuaalit miehet ja naiset voivat hyvinkin nauttia mies- ja naisahmoista eroottisina kohteina siitäkkin huolimatta, että elokuva ei tarjoa heille eksplisiittisiä, "kaltaisia" samastumiskohteita. Ja lopulta, etenkin valkoiset mieskatsojat haluavat varmasti samastua puhtaasti kerronnallisella tasolla kaltaisiinsa fiktiivisiin hahmoin - jotka "make things happen", saavat aikaan ratkaisuja - vaikka eivät hyväksyisikään elokuvan arvomaailmaa.

Epäilemättä nämä emotionaaliset identifikaatiot ja eroottiset katseet esittävät kes-

keistä osaa elokuvallisessa kokemuksessa, mutta ovat tuskin kuitenkaan korvaamattomia. Niinpä useimmat suomalaiset katsojat ymmärtävät Griffithin elokuvaa, vaikka kuvatut tapahtumat lienevät varsin etäisiä ja tuntemattomia valtaosalle heistä. Itseasiassa olen taipuvainen kyseenalaistamaan jopa yhteiskuntaluokan, sukupuolen ja "rodun" keskeisyyden katsomistilanteessa, etenkin niissä tapauksissa, joissa elokuvan sisältö ei välittömästi kosketa katsojan eksistentiaalista elämänpäiriä. Voidaan esimerkiksi kysyä, mihin mittaan varakas musta amerikkalainen liikemies voi samastua Gusin tai muiden mustien asemaan *Kansakunnan synnyssä* - tai edes ymmärtää sitä. Tuskin enempää kuin sosiaalisessa paitsiossa elävä harlemilainen nuorukainen kokee *Bill Cosby Shown* maailman läheiseksi.

Käsitteäkseni "rodullinen" kokemisen tapa on keskeisesti sidoksissa välittömän ympäristön muihin sosiokulttuurisiin tekijöihin, eikä ole niistä irroitettavissa. Muussa tapauksessa syyllistymme pahimmanlaatuisen rodulliseen biologismiin - "kaikki mustat ovat kaikkialla samanlaisia" - asenne, joka epäilemättä on juuri ruokkinut rasismia historian kuluessa. Ja aivan vastaavasti on harhaanjohtavaa puhua mistään universaalista naiseudesta tai miehisyydestä - tai miesten ja naisten homoudesta. Tämä merkitsisi erittäin suuren determinanttien joukon ohittamista ihmisten elämässä.

Kontekstuaalisesta näkökulmasta voimme silti myöntää, että miespuolinen katsoja kykenee jossain määrin helpommin kuin vieressä istuva naiskatsoja ymmärtämään etäisen kulttuurin fiktiivisen miehen kokemusta ja intohimoja, mutta tuskin juuri paremmin - jos lainkaan - kuin saman kulttuurin nainen. Ja sama pätee varmasti myös "rotuun". Toisaalta - kaikki alistetut ja/tai marginaaliset ryhmät eri kulttuureissa ymmärtävät ja empatisoivat suhteellisen vaivattomasti vastaavaan tilanteeseen joutuneita henkilöitä tai ryhmiä elokuvassa, olipa alustuksen syynä sitten sukupuoli, ihonväri, seksuaalinen suuntautuneisuus tai mikä tahansa. Tämä tarkoittaa samalla sitä, että - käsitteellisestä näkökulmasta - esimerkiksi valkoinen heteroseksuaalinen naiskatsoja saattaa tuntea vahvaa



Judy
Garland

samankaltaisuutta vaikkapa mustaan homomieheen. Toisin sanoen, lukuasemat ovat selvemmin sidoksissa valtasuhteisiin elokuvassa ja katsojan elämässä kuin spesifisesti sukupuoleen, luokka-asemaan tai ihonväriin.

Mutta toistettakoon kuitenkin, että tietyn elokuvan ideologisen kärjen, "sanoman", tajuaminen viittaa vain ensisijaisen lukutavan tunnistamiseen, ei siihen samastumiseen. Useimmat valkoiset katsojat ymmärtävät Griffithin elokuvan ideologisen painotuksen, olivatpa sitten rasistia tai eivät, ja monet tuntevat myös sympatiaa tuon ajan mustia kohtaan *Kansakunnan synnyn* mustien karikatyyrien vuoksi. Hallin vastustava lukutapa taas edellyttää - paitsi ensisijaisen lukutavan tunnistamista - tarjotun ensisijaisen position tietoista hylkäämistä ja elokuvan "Toisen" diskurssin hyväksymistä. Voimme määritellä vastustavan lukutavan tietoiseksi aktiksi ensisijaista lukutapaa vastaan, aktiksi, jossa katsoja harkiten soveltaa toisenlaista metakieltä kuin elokuvan tarjoama hylätäkseen tarjotun viestin. Jos katsoja kuitenkin on kuitenkin kykenemätön oivaltamaan tarjottua viestiä oikein - kulttuurierojen tähden tai muista syistä - kysymys ei ole vastustavasta lukemisesta, vaan yksinkertaisesti väärintulkinnasta.¹⁷

Toisaalta - jos vastustava ja ensisijainen lukutapa merkitsevät käytännössä samanlaisen lukuaseman omaksumista, niistä tuskin kannattaa puhua erillisinä tekstuaalisen tulkinnan strategioina. Vastustavan lukutavan, "against the grain", määritelmä tulisikin oikeastaan varata sellaiseen tulkinnalliseen lähestymistapaan, joka pyrkii löytämään subvertiiviset merkitykset itse tekstistä - siis periaatte, jota dekonstruktio kirjallisuuden tulkinnassa noudattaa. Vastakarvaan lukeminen edellyttäisi esimerkiksi *Kansakunnan synnyn* kohdalla tekstuaalisten aukkojen hakemista elokuvan dominanttia lukuasemaa dekonstruoimalla ja pyrkimällä jäljittämään tekstistä representatiivisia keinoja, jotka näyttävät kääntyvän hallitsevaa rasistista diskurssia vastaan - mikä saattaa kylläkin kyseisen teoksen kohdalla osoittautua vaikeaksi.

Mutta tulkinnalliset strategiatkaan eivät rajoitu vain muutamaan kategoriaan. Erinomainen esimerkki lukustrategiasta, jota tuskin voi nimittää enää edes vastustavaksi - pikemminkin postmoderniksi - on Richard Dyerin kuvaama tapa, jolla homoseksuaalit omaksuivat **Judy Garlandin** tähtikuvan. Kutsun tällaista lukemista tulkinnalliseksi adaptaatioksi; siinä tekstin ensisijaiset ja vastustavat lukutavat on luultavasti jo käyty läpi, ja sen jälkeen teksti on siirretty uuteen kontekstiin, jonka asenteita vasten sitä on luettu. Dyerin esimerkki nähdäkseni vahvistaa sitä edellä esitettyä hypoteesia, että samastumisen problematiikka koskee pikemminkin elokuvan valtarakenteita kuin konkreettisesti "rotua", luokkaa, sukupuolta jne. Näiden valossa brittiläisen gay-kulttuurin ja Judy Garlandin yhteydet jäisivät varsin vähiin.

Brittiläiset homot ottivat 1970-luvulla Garland-kuvan eräänlaiseksi gay-ikoniksi sen ristiriitaisen luonteen vuoksi ja erityisesti kolmesta syystä.¹⁸ Ensimmäinen oli - Dyer otaksuu - tavanomaisuus. Garland-kuvahan konstruointiin useimmiten jonkinlaiseksi heteroseksuaalisen normaaliuden vertauskuvaksi, mutta näyttelijän todellinen elämä kertoi toisenlaista tarinaa itsemurhayrityksineen, perheongelmineen jne. Lisäksi Garland näyttäytyi niin elokuvissa kuin yksityiselämässään "rumana" ja vailla kaikkea glamouria -eräänlaisena outsiderina - useimpiin muihin ajan naistähtiin verrattuna. Dyer otaksuikin, että homot tunsivat sukulaisuutta vallitsevaan Garland-kuvaan siksi, että myös heidät on kasvatettu "normaaliuteen", minkä seurauksena he joutuvat kamppailemaan tämän minäkuvan kanssa usein lopun ikäänsä. Samalla he tuntevat väistämättä alemmuutta ja ulkopuolisuutta heteroseksuaalisessa kulttuurissa. Ilmeisesti siis homojen minäkuvassa on samanlaista polarisuutta ja ristiriitaisuutta kuin Judy Garlandin tähtikuvassa.

Muina syinä Garland-kuvan "gay-eksploraatioon" Dyer mainitsee sen havaittavan androgynian sekä camp-piirteet, jotka molemmat kuuluvat otaksutusti myös gaykuvaan - edellinen kulttuurin siihen liittämänä (mitä seikkaa Dyer voimakkaasti vastustaa), jälkimmäinen taas homojen itsensä omaksumana. Garlandin "poikamainen" ulkonäkö ja käyttäytyminen loivat - Dyer väittää - hänen ympärilleen androgynisuuden ilmapiirin, mitä lisäksi vahvisti yksi hänen suosituimmista levytyksistään, "In-between": "You shouldn't be heard, You shouldn't be seen, You're just an awful in-between."¹⁹

Näin homojen Garland-kuvan "väärintulkeminen" edustaa selvästi postmodernia strategiaa, jossa teksti pakotetaan kontekstia vaihtamalla merkittämään jotakin muuta. Heteroseksuaalisesti suuntautunutta ensisijaista lukutapaa vasten brittiläiset homot asettivat harkitusti oman subvertiivisen homo-kulttuurinsa metakielen ja itse asiasa hyväksikäyttivät tähtikuvaa omiin tarkoituksiinsa.

Luonnollisesti kaikki lukutavat ovat merkittävästi soviteltuja. Hyväksymme jotkut ideologiset ja vastaavat piirteet yksittäisessä elokuvassa, toiset yksinkertaisesti torjumme. Edelleen, jonkin meille etäisen kulttuurin eloku-

vassa tietyt kulttuurisidonnaiset asenteet ja ominaispiirteet saattavat jäädä täysin käsittämättömiksi. Mutta esitän, että Hollywood-estetiikan pitkän dominanssin ja yleisön lähes globaalisen siihen altistumisen takia valtaelokuvan katsojat kykenevät useimmiten omaksuma ensisijaisen lukutavan tapahtumiin ja kerronnan etenemiseen nähden; toisin sanoen, teksti rakentaa tällaisen position representaation itsensä pohjalta luottaen kinemaattisten konventioiden tuttuuteen, joihinkin transkulttuurisesti oletettuihin käsityksiin hyvästä ja pahasta sekä niihin katsojakunnan yleisinhimillisiin perustarpeisiin, joihin aikaisemmin viittasin.

Mutta katsojan tosiasiallisesti omaksuma ideologinen positio ja mahdolliset asennemuutokset tekstin seurauksena ovat täysin sidoksissa sosiokulttuuriseen tilanteeseemme, aikaisempaan elämäkokemukseemme, tietoihimme ja psykohistoriaamme. Elokuvakerronta siis rakentaa ensisijaisen lukuposition näyttäytyäkseen kyllin ymmärrettävänä useimmille oletetuille katsojille. Toisaalta tekstin ”koko” merkityksen selvittäminen edellyttää sen syntyajan tuotanto- ja vastaanottotilanteen rekonstruointia - mikä lienee kirjaimellisesti otettuna mahdollista. Joka tapauksessa tällainen lähestymistapa edellyttää - Bennettin ja Woollacottin termin - inter-tekstuaalisista²⁰ tietoutta huomattavasti ohi yksittäisen elokuvan rajojen. Ja tällöin puhumme tutkijan - ei katsojan - tulkinnasta.

Viitteet:

1. **Stuart Hall**, ”Encoding/Decoding”. Teoksessa Stuart Hall - Dorothy Hobson - Arthur Lowe - Paul Willis (eds.), *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson 1980. Alkuperäisartikkeli vuodelta 1974.

2. **Paul Willemsen**, ”Notes on Subjectivity: On Reading Edward Branigan’s Subjectivity under Siege”. *Screen*, Vol. 19:2 (1978), s. 48.

3. **John Fiske**, *Television Culture*. London: Methuen 1987, s. 64.

4. *Ibid.*, s. 64.

5. **Janice A. Radway**, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1984, s. 212 - 213.

6. **Tania Modleski**, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Methuen 1988, s. 61. Ks. myös Modleskin perusteellisempää analyysiä goottilaisesta naiskirjallisuudesta teoksessa Tania Modleski, *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. New York: Methuen 1982, s. 59 et seq.

7. Ks. naisen uhasta tarkemmin esim. **E. Ann Kaplan**, *Women and Film. Both Sides of the Camera*. New York: Methuen 1983, passim ja **Annette Kuhn**, *Women’s Pictures: Feminism and Cinema*. London: Routledge & Kegan Paul 1982, esim. s. 35 et seq., 52.

8. Modleski 1982, s. 91.

9. **Manthia Diawara**, ”Black Spectatorship - Problems of Identification and Resistance”. *Screen*, Vol. 29: 4 (1988), s. 66.

10. **Jane Gaines**, ”White Privilege and Looking Relations - Race and Gender in Feminist Film Theory”. *Screen*, Vol. 29: 4 (1988), s. 16. Vastaavia näkemyksiä on esittänyt painokkaasti myös Teresa de Lauretis. Ks. esim. **Teresa de Lauretis**, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press 1987, s. 136 et seq.

11. ”Värikköiset naiset” (women of colour) on poliittinen termi, jolla varsinkin USA:n naisliike viittaa erittäin vaihtelevan kulttuurillisen ja etnisen taustan omaaviin naisiin, joiden elämään vaikuttaa kuitenkin kokemus rasismista. Termi on tarkoitettu kyseenalaistamaan valkoisuus ”värittömyytenä”, joten tässä mielessä ”värikköinen” on suomennoksena epätarkka. Termin taustasta ja sisällöstä ks. **Teresa de Lauretis**, ”The Eccentric Subject”. Teoksessa Pirjo Ahokas - Veijo Hietala (toim.), *Vanhasta uuteen: kynnys vai kuilu? Tekstien välisistä suhteista/ Texts on Intertextuality*. Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A: 16. 1988. S. 42.

12. Gaines 1988, s. 16.

13. **John Ellis**, *Visible Fictions. Cinema: Television: Video*. London: Routledge & Kegan Paul 1982, s. 43.

14. Diawara 1988.

15. ”Puhutun subjektin” käsitteen on Kaja Silverman esittänyt lisäyksenä Emile Benvenisten kahden subjektin teoriaan. Ks. **Kaja Silverman**, *The Subject of Semiotics*. New York: OUP 1983, s. 47. Termi vastaa karkeasti ottaen narratologian impliittisen lukijan/vastaanottajan käsitettä.

16. Mieskehon erotisoinnista ks. esim. **Steve Neale**, ”Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema”. *Screen*, Vol. 24: 6 (1983). Neale esittelee aikaisempaa teoriaa ja kehittää jonkin verran uutta, joskin pääasiallisesti homoseksuaalisesta näkökulmasta. Enemmän tai vähemmän feministisistä lähestymistavoista samaan aiheeseen ks. esim. **Margaret Morse**, ”Sport on Television: Replay and Display”. Teoksessa E. Ann Kaplan (ed.), *Regarding Television*. Los Angeles: University Publications of America/The American Film Institute 1983, sekä **Sandy Flitterman**, ”Thighs and Whiskers - the Fascination of ‘Magnum, p.i.’”. *Screen*, Vol. 26: 2 (1985).

17. Tähän voidaan lisätä, että kaikki tulkinta on tietysti ”väärinlukemista” - kuten dekonstruktio on esittänyt - mutta tässä puhumme otaksutusta ensisijaisesta lukutavasta, ts. siitä jonka valtaosan kohdeyleisöstä uskotaan pääsääntöisesti kykenevän tuottamaan.

18. **Richard Dyer**, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Basingstoke: Macmillan 1987, vars. 156 et seq. Vrt. Martti Lahden saman esimerkin tarkastelua hieman toisenlaisesta kontekstuaalisen lukemisen näkökulmasta. **Martti Lahti**, ”Subjects in Search for the (Con)text - Inter-textuality and Spectator Subject”. *Lähikuva*, 1-2/1988, s. 103 - 104.

19. Sit. Dyer 1987, 170 - 171.

20. **Tony Bennett - Janet Woollacott**, *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*. Basingstoke: Macmillan 1987, esim. s. 6 - 8 et passim. Tätä tekijöiden väliiviivalla modifioimaa käsitettä tarkastelee Lahti, ”Subjects in Search for the (Con)text”.