

Kari Salminen

# MUUKALAISEN PAHA SILMÄ

## Televisio ja kodin rajat

---

---

Mitä jos avaruuden muukalaiset tarkkailevat arkielämämme sijasta televisiolähetyskeskityksiämme? Minkälaisen kuvan he saavat maapallosta ja sen ihmisistä? Elokuvat kuten *Explorers* (USA 1985) ja *The Man Who Fell to Earth* (Englanti 1976) tekevät tällaisen "muukalaiskytkennän". Ne vihjailivat satiiriin ja komedian keinoin, että television todellisuuskuva on niin vieras oikealle todellisudelle, että vain avaruuden muukalainen voi sen niellä sellaisenaan. Me olemme jo niin tottuneet television absurdiin kuvien ja äänien virtaan, ettemme pysty ottamaan siihen etäisyyttä saati kritisoimaan sitä. Todellisuus on absurdi, koska se on television todellisuutta. Elokuvantekijät ja kulttuurikriitikot kuitenkin haluaisivat tarkentaa katsettamme niin, että näkisimme tv-muukalaisen keskuudessaamme.

Television huomaamaton muukalaisuus on kulttuuri- ja mediakriitikoillekin vakava asia. Kuten elokuvassa *Varastetut ihmiset* (*Invasion of the Body Snatchers*, USA 1956), vain tarkkanäköinen huomaa todellisen ja valheellisen, kotoisen ja vieraan, aidon ja keinotekoisien eron, mutta paljastuksen tekijää ei haluta uskoa. Televisiota vastaan kampanjoivat kirjoittajat kuten Neil Postman, Guy Lyon Playfair ja Jerry Mander katsovat julistavansa audiovisuaalista valtamediaa vastustavat sanansa toisinajattelijan, ehkä väärinymmärretyin pal-

jastajankin, asemista. 60-luvun tv-sarjan *The Invaders* johdannossa ilmoitetaan: "David Vincent knows that the Invaders are here. He must somehow convince the disbelieving world that the nightmare has already begun." Television taakse ei useinkaan kuvitella suurta salaliittoa ja avaruusolioiden valloituspyrkimyksiä, mutta televisio ja sen teknologia kirjoitetaan retorisesti salaliittoa tai valloitusretkeä vehkeilevän muukalaisen asemaan. Television vastustajan roolinimi on Don Quijote: menneiden ihanteiden puolustaminen muuttuvassa maailmassa on samalla kertaa sekä traaginen että koominen yritys.

Täydellisesti tämä ristiretki onnistuu vain fantasiaissa. John Carpenterin ohjaamassa elokuvassa *They Live* (USA 1988) sankari paljastaa salaliiton, joka on pitänyt avaruuden muukalaisten läsnäolon salaisuutena. Ympäri maata leviävä televisiosignaali on peittänyt vieraat piirteet ihmisen muodon lumeella. Televisiokeskukseen hyökkääminen on oikeutettua sotaa muukalaisvaltaa vastaan.

Neljässäkymmenessä vuodessa syömisen ja nukkumisen rinnalle ihmiselämän itsestäänselvyyksien joukkoon tunkeutunut televisionkatseleminen pitää vastustajien mielestä tehdä uudestaan vieraaksi: jonkun pitää herättää meidät unesta takaisin todellisuuteen. Tämä on kirjakulttuurin periaatteen omaksuneelle keskiluokalle varmasti mie-



David Cronenberg: *Videodrome - tuhon ase* (1982). Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

leinen ajatus, sillä sen makua heijastava elokuva on usein löytänyt muukalaisensa television kautta, takaa tai sisältä.

## Elektroninen hirviö perhepiirissä

Televisiosta on toisen maailmansodan jälkeen kiistelty jatkuvasti. Sitä on syytetty perheen hajoamisesta ja kiitelty perheen yhdistämisestä. Televisio on ambivalentti, sillä se on tuttu ja vieras samanaikaisesti. Television 50-luvulla tiedotusvälineissä saama vastaanottoa tutkineen Lynn Spigelin mukaan television katsottiin sopeuttavan sotaveteraanit kotielämään - rakkauden ja tunteiden maailmaan - ja edesauttavan (perheenäitien mukaan) yhdessäoloa estämällä työstä palaavia aviomiehiä menemästä liian aikaisin nukkumaan. Television katsottiin myös pitävän lapset poissa kaduilta ja ylipäättään vahvistavan perhesiteitä - tämän uuden yhteisyyden ikoniksi mainokset vaikiinnuttivat konkreettisen kuvan "perhepiiristä", puoliympyrään kodin tv-vastaanottimen ympärille ryhmittyneistä katsojista.<sup>1</sup>

Toisaalta televisio oli vieras kodin sisällä. Tämä

käsitys ehkä heijasti yleisesti teknologiaa kohtaan tunnettua epäluuloa, mutta sen taustalla olivat myös käsitykset television asefunktiosta sodanaikeisen valvonnan ja tiedustelun piirissä. Vieraalta näyttävä televisio sai ikonografiansa kauhu- ja tietesfantasioista: se oli "Frankensteinin hirviö", "ehdollistaja" tai "Jättiläinen olohuoneessa". Markkinointi yritti väittää vastaan ja ilmoitti, että oikeastaan televisio olikin "vastasyntynyt vauva", "perheystävä", "hoitaja", "opettaja" tai "perheen lemmikki".<sup>2</sup>

Taistelu televisiosta sopeutui siis jo varhaisessa vaiheessa *meistä* ja *niistä* tai *normaaliudesta* ja *hirviöstä* kertovaan tarinatyypiin - science fiction- ja kauhunarratiivien perusoppositiot antoivat kodin ja uuden teknologian ristiriidalle myyttisen muodon ja jyrkän ikonografisen vastakkaisasetelman. Viime vuosikymmeninä kauhu- ja science fiction-tarinat ovat tavallaan ryöstäneet omat kuvansa takaisin tekemällä televisiosta hirviön tai reitin, jota hirviö käyttää.

"Minä katson televisiota." Sanonta pettää, sillä todennäköisesti lauseen "minä" katsoo joko televisio-ohjelmaa (vaikkapa viihdettä) tai sitä mitä

maailmassa tapahtuu (esimerkiksi uutiset). Edellinen on jonkun - hyvin tai huonosti, hauska tai ikävästi - tuottama artefakti, jälkimmäinen taas ymmärretään tapahtuvaksi kodin ulkopuolisessa maailmassa television valvovan silmän alla. Tällainen on läpinäkyvän television ideologia. Kun televisiota sen sijaan katsotaan kuin muokalaista, se muuttuu triviaalien, vääristävien, kulttuurisia rajoja sotkevien ja suoraan ajattelun/kielen ohi vaikuttavien sanomien levittäjäksi tai kokonaan uudenlaisen vaihtoehtotodellisuuden lähteeksi, joskus pelkällä teknologisuudellaan ja sähköisyydellään pelottelevaksi materiaaliseksi hirviöksi.

Televisiosta on tullut niin sanoaksemme yhteiskunnallisen ja älyllisen ympäristömme taustasäteilyä, menneen vuosisadan elektronisen alkuräjähdyksen jäännettä, joka on niin tuttua ja niin perinpohjaisesti amerikkalaiseen kulttuuriin nivoutunutta, että emme enää kuule sen heikkoa sihinää emmekä näe sen välkkyvää harmaata valoa. Tämä vuorostaan merkitsee, että television epistemologia jää pitkälti huomaamatta. Television ympärillemme rakentama kurkistusleikkien maailma ei enää näytä edes erikoiselta.<sup>3</sup>

Tässä Neil Postmanin esittelemässä televisuaalisessa "uhkakuvassa" näkyy kokonaisuus, jonkinlainen "uusi uljas televisiomaailma" (vision juuret ovat Aldous Huxleyssa, eivät George Orwellissa). Siinä televisio tekee kaikesta viihdettä - paitsi itsestään välineenä. Postmanin mielestä me emme enää kykene etääntymään ja sitä kautta näkemään teknologista muokalaista kodissamme. Television aikakaudella ei ole mitään yleisöä kiinnostavaa aihetta mikä ei päätyisi televisioon, eikä mitään ole (olemassa), ellei se ole televisiosta tuttu.

Jerry Mander menee kritiikissään vielä pidemmälle. Hänen mukaansa television katsominen on - toisin kuin itsetietoinen ja kontrolloitu lukeminen - "eräänlaista päiväunelmointia, paitsi että se on vieraan unta kaukaisesta paikasta, vaikka sitä esitetäänkin sinun mielesi kuvaruudulla."<sup>4</sup> Näkemys on sukua David Cronenbergin elokuvassa *Videodrome - tuhon ase (Videodrome, Kanada 1982)* esiintyvän viestintäprofessori Brian O'Blivionin ajatukselle: kuvaruudusta on tullut sielun silmän verkkokalvo. Tämä tarkoittaa sitä, että piilotajunnan sisältö tuotetaan jossakin muualla, eikä näihin "mielen kuvaruudulla" tai "sielun silmän verkkokalvolla" välkkyviin kuviin voi vaikuttaa tietoisin minän tarjoamin keinoin. Mandarin mukaan television "unikuvien virta" ohittaa ajattelun; siitä tulee skitsofreniaa muistuttavan mielen tilan aikaansaava "uniopetuksen" väline, "vaikutuskone" (influencing machine), johon ihmiset reagoivat passiivisesti kuin zombiet.<sup>5</sup> Skitsofreniikka ja television katsojat sekoittavat konkreettisen ulkomaailman ja omien ajatustensa maailmat

keskenään.

Postmanin ja Mandarin kirjoitukset ovat eräänlaisia hätähuutoja todellisuuden ja minuuden puolesta kulttuuriset rajat hävittävä, ihmisiä passiivivaa nautintokonetta vastaan. Tällaisessa kauhun topografiassa sisäpuolella vallitseva normaalius (minuus, todellisuuskäsitys) altistuu ulkopuolisen hirviön vaikutukselle ja uhkaa hävitä. Todellinen hirviö on tällä kertaa televisuaalinen kanava, jota pitkin muokalainen pääsee kodin ja mielen sisälle tuhojaan tekemään.

Unkarilainen sosiologi Agnes Heller on arkielämää koskevassa tutkimuksessaan kirjoittanut:

Tavalliseen arkielämään liittyy tietoisuus kiinteästä pisteestä, vakaasta positioista, josta me "olemme lähtöisin" (joko päivittäin tai kaukaa menneisyydestä) ja jonne me aikanaan palaamme. Tätä vakaata positiota me kutsumme "kodiksi". "Koti" ei ole vain talo, katto pään päällä tai perhe. On ihmisiä, joilla on taloja ja perheitä mutta ei "koteja. Tästä syystä tutuus ei ole aivan samaa kuin "kodikkuus", vaikka se tietysti onkin välttämätön ainesosa kaikissa "kodin" määritelmässä. Sen lisäksi me kaipaamme turvallisuutta: "koti" suojelee meitä. Me tarvitsemme myös ihmisuhteiden intensiteettiä ja tiivyyttä - kodin "lämpöä". "Mennä kotiin" tarkoittaisi siis paluuta tuntemaamme vakaaseen asemaan, johon olemme totuneet ja jossa tunnemme olevamme turvassa ja jossa tunnesuhteemme ovat voimakkaimmillaan.<sup>6</sup>

Televisio kuitenkin on viilentänyt Hellerin mainitsemän "kodin lämmön". Yhtäältä koti ei enää ole sellainen vakaa asemapaikka tai positio, josta käsin maailma avautuu ulospäin fyysisen toiminnan ja välittömien aistihavaintojen kenttänä. Televisio tuo ulkopuolisen maailman ja sen ristiriidat kotilinnoituksen sisälle. Suojaava, pelkästään emotionaalisille ihmisuhteille perustuva vakaa asema on tiettyssä mielessä mahdoton ajatus - sellainen kuuluu suullisen perinteen kulttuuriin. Toisaalta televisio uhkaa sitäkin (kirjallisen kulttuurin rakentamaa) "kotia", joka perustuu itsetietoisuuden, ennakkoluulojen ja tunteiden vaikutuksista riippumattoman päätöksentekijän, tiedon autonomisen subjektin toiminnalle.<sup>7</sup> Vaarassa ovat siis sekä välittömän kokemuksen maailma että kirjallisen välityksen ja kasautuvan tiedon kulttuuri. Televisio näyttäisi siirtävän meidät takaisin kirjallista kulttuuria edeltäneeseen aikaan, josta kuitenkin suullisen perinteen ja välittömien kontaktien luonnehtima kotoisuus salaperäisesti puuttuu. Televisio on uhka sekä "kodin lämmölle" että ulkomaailman "kylmille tosiasioille".

## Maailma laatikossa

Televisiokeskustelussa on toistuvasti turvaututtu käsittepariin *julkinen/yksityinen* ja ajatukseen näiden sosiaalisten tilojen välissä kulkevan rajan

hämärtymisestä. Perinteisellä tavalla ymmärretynä jako julkinen/yksityinen erottaa toisistaan institutionalisoidun poliittisen vallan ja sen kontrollista vapaan yksityisen talouden ja henkilökoh- taisten suhteiden alueet. Ero voidaan kuitenkin määritellä myös avoimen ja suljetun, näkyvän ja näkymättömän käsitteiden kautta. Julkisen ja yksi- tyisen välisen rajan uudelleenjärjestäytyminen joukkotiedotusvälineiden aikana tarkoittaa yksin- kertaisesti sitä, että "tapahtumien tai yksilöiden julkisuus (näkyvyys) julkisella ja yksityisellä alu- eella ei enää perustu saman tilan jakamiseen."<sup>8</sup> Poliittinen ei välttämättä ole julkista eivätkä kodin seinien sisällä tapahtuvat asiat yksityisiä.

Näkyvyyden ja näkymättömyyden rajoista käytävät neuvottelut ovat samalla siirtyneet fyysisen tilan ongelmista tietoisien ja tiedostamatto- man, kirjallisen ja audiovisuaalisen, todellisen ja ideologisen, aidon ja väärennetyn välisiin rajari- toihiin, joissa ensimmäinen termi edustaa "kotia" (tuttu ja turvallinen positio), toinen sitä uhkaavaa "vierasta". Televisio on tässä välittävä tekijä, jolle voidaan antaa positiivinenkin arvo jos "vierasta" ei koeta uhkaksi. Tätä kantaa ovat edustaneet esi- merkiksi monet ns. televisiosukupolven elokuvan- tekijät, joista lisää tuonnempänä. Yleensä televisi- o - silloin kun se tematisoidaan tarinoiden (joko fiktiivisten tai dokumentaaristen) keskipisteeseen - kuitenkin saa negatiivisen arvovaruksen: taval- la tai toisella se on syyllinen meidän ja niiden, normaaliuden ja hirviön väliseen kohtaamiseen.

Televisio voidaan tietenkin nähdä monesta näkökulmasta, sitä voidaan katsoa monella taval- la. Vito Acconci rinnastaa television kultakala- maljaan ja veistokseen. Hän vertaa television kat- selua tuleen tai sähkölamppuun tuijottamiseen. Acconci sanoo television viittaavan tieteeeseen ja teknologiaan ja representoivan puuttuvaa ja eri- laista.<sup>9</sup> Näkemykset eivät perimmältään ole risti- riitaisia, vaikka ne ehkä ovatkin yhteismitattomia. Kuva televisiosta muuttuu valitun perspektiivin ja sen kautta esiin nousevalle objektille annettun ar- von mukaan. Kulttuuriteorioiden ja elokuvallisten esitysten televisio näyttäisi olevan kokonainen maailma yhdessä laatikossa: se on esine ja media, aistien jatke ja huume, ulkoisen todellisuuden sisääntuoja ja oma fantasiatodellisuutensa. Näitä näkemyksiä voitaisiin kutsua vaikka *televisiomyy- teiksi*. Ne ovat jonkinlaisia vakiintuneita narratiiv- isia rooleja, jotka antavat televisiolle merkityk- sen ja funktion kulloisessakin tarinassa. Metatason näkökulmasta katsoen television rooli näyttäisi kuitenkin olevan vakio. Televisiosta on tullut modernin kulttuurin tärkeimpiin kuuluva muutok- sen metafora, joka otetaan esiin, kun pohditaan sitä, miksi erilaiset rajat ja distinktiot katoavat ja miksi aiemmin erillisiltä näyttäneet tilat tai tasot sekoittuvat.

Teoksessaan *Huvitamme itsemme hengiltä* ame- rikkalainen Neil Postman kirjoittaa: "Tämä kirja tutkii ja pahoittelee amerikkalaiskulttuurissa 1900-luvun jälkipuoliskolla tapahtunutta merkittäväntä muutosta: typografian aikakauden tuhoa ja television aikakauden nousua."<sup>10</sup> Television ai- kakausi on Postmanin mielestä viihteellistymisen ja trivialisaation aikakausi: kulttuurista on tullut - kuten Huxleyn antiutopiassa - varieteeta. Postman- nin mielestä kieli ja kirjallisuus, ja niiden mukana vakavuus ja objektiivinen todellisuus, ovat kato- avaa elleivät jo kadonnutta perinnettä. Samaa mieltä saattaisi olla Jean Baudrillard, jonka mu- kaan massamediat neutralisoivat todellisten maa- ilmantapahtumien ainutlaatuisen luonteen korvaa- malla ne toisiaan vahvistavien ja itseensä viittaa- vien medioiden maailmalla. Tässä mediatodelli- suudessa televisio levittää omaa ideologiaansa, joka korostaa lukutavan täydellistä ylivaltaa suh- teessa maailmaan, josta on tullut pelkkä merk- kijärjestelmä.<sup>11</sup>

Joshua Meyrowitz kirjoittaa:

Yksinkertaisesti ilmaistuna perusargumentti on, että monet perinteisesti tajutut erot sellaisten ihmisten välillä, jotka ovat lähtöisin eri "sosiaaliryhmistä", sosiaalistumisen eri vaiheis- ta ja vallan eri tasoilta, saavat tukea ihmisten hyvin eri- laisista kokemusmaailmoista. [...] Tuomalla monia erityyppi- siä ihmisiä samaan "paikkaan" sähköiset mediat ovat edistäneet useiden aiempien sosiaalisten roolierojen hämär- tämistä. Sähköiset viestimet eivät siis vaikuta meihin en- sissijaisesti sisällöllään vaan muuttamalla sosiaalisen elämän "tilanteiden geografiaa".<sup>12</sup>

## Missä kaikki ovat? - ekyksissä epätillassa

On olemassa kuudes ulottuvuus ihmisen tuntemien lisäksi. Tuo ulottuvuus on ääretön kuin avaruus ja ikuinen kuin aika. Se on valon ja varjon, tieteen ja taikauskon, ihmisten pelkojen pohjattoman kuilun ja hänen tietonsa auringonva- lon välissä. Se on mielikuvituksen ulottuvuus. Se on alue, jolla olemme Hämärän rajamailla.

(Rod Serlingin alkusanat tv-sarjaan *Hämärän rajamailla*)

Mediatutkijoiden ja kulttuurifilosofien intohi- mona on halu paljastaa sosiaalisten ja kulttuuris- ten kategorioiden rajallisuus ja viitata niiden "ul- kopuolelle", "alapuolelle", "taakse" tai "väliin" jääviin alueisiin. Tietoisien minän alla odottaa tiedostamaton, merkkijärjestelmien takana liikkuu halu ja reaalista uhkaa hyperreaalinen. Yhteistä näille skeemoille on se, että sosiaalinen ja kulttuu- rinen konstruktio on aina enemmän tai vähemmän valheellinen (kuin Marxin/Althusserin ideologia); totuus on toisaalla, mutta siitä täytyy puhua arvoi-



tuksellisesti ja poeettisesti, koska sillä ei ole selviä ääriiivoja ja hahmoa, eikä siis myöskään nimeä. Jos tuo totuus nimettäisiin, se olisikin silloin sosiaalinen ja kulttuurinen konstruktio ja niin muodoin hylättävä valheellisena.

Vaikuttavimmat uudet "rajamaat" syntyvät tekniikan kehityksen tuloksena - tästä esimerkkinä vaikkapa virtuaalitodellisuutta ja tietokoneita koskeva kirjoittelu. Muutosten keskellä televisio on kuitenkin säilyttänyt kiinnostavuutensa, koska sen asema kotikalusteena ja tiedonvälittäjänä on niin vakaa. Juuri tästä syystä televisiosta saa helposti "vieraan", joka vain näyttää tutulta. Televisio voi esimerkiksi olla tilaa koskevan ajattelun murtaja. Se luo uudenlaisen sosiaalisen todellisuuden, jonka kuvaamiseen tarvitaan uudet kartat. Kognitiivisen psykologian alaan kuuluva käsite *kognitiivinen kartta* tarkoittaa sellaisia tilallisia skeemoja, joiden avulla me suunnistamme ja joiden avulla me suunnittelemme ympäristöämme.<sup>13</sup> Elektroniset mediat ovat kuitenkin monien mielestä vaihtaneet todelliset tilat virtuaalisiksi (ainakin toiminnallisessa mielessä). Me tarvitsemme uusia avaruudellisen hahmottamisen käsitteitä: kognitiiviset kartat täytyy sähköistää.

Amerikkalainen mediatutkija Margaret Morse on tehnyt kiinnostavan kytkennän television, ostoskeskuksen ja moottoritien välillä. Ne kaikki ovat hänen mukaansa luomassa postmoderniin kulttuuriin kuuluvaa *epätilaa* (nonspace) tai siirrettyä tilaa, joka ei sulje ulkopuolelle - kuten tietty paikka - vaan sisältää sen mikä on toisaalla (elsewhere) ja toisena aikana (elsewhen). Morse puhuu myös fiktioefektistä, joka syntyy menetetyistä kontaktista tässä ja nyt -todellisuuteen ja saavutetusta liikkuvuudesta eri ontologisten tasojen ja kulttuuristen alueiden välillä. Tämä tila on sekä kokemuksen että representaation tila. Morse kirjoittaa:

Epätila on alue, jolla kommunikaatio voi tapahtua ("take place") arvojen virtana kahdessa ja kolmessa ulottuvuudessa, virtuaalisesti ja aktuaalisesti, sekä näistä toisiinsa - kuin oudosti elämän ja kuoleman rajalla horjuen.<sup>14</sup>

Morse arvelee myös, että figuratiivisiin käytäntöihin liittyvät vapautumisen muodot käyvät mahdolltomiksi rakennetussa ympäristössä, jossa kaupan, kommunikaation ja vaihdon palvelukseen valjastetun unityön merkitys on ilmeinen. Foucaultia soveltaen Morse kirjoittaa "tottumuksen imperiumista", henkisen ja sosiaalisen elämän matriisista, joka koostuu mahdollisuuksista ja valinnoista, vain puolitain tietoisista käytännöistä, joista kunkin ihmisen persoonallisuus koostuu. Tässä vahvasti ideologiaalta näyttävässä valtakunnassa ostoskeskus, moottoritie ja televisio, "liikkuvan yksityistämisen" (mobile privatization) ins-

tituutiot, ovat luomassa maailmaa, jossa rakennettu ympäristö ja representaatio, luova ja jäljittelevä, imaginaarinen ja maallinen sekoittuvat keskenään:

Ilmentäessään samanaikaisesti ei täällä eikä siellä -olemista, läsnäoloa ja poissaoloa, ne ovat ihanteellisia ontologisen epävarmuuden ilmaisuja, yhtäaikaan Kansas ja Oz.<sup>15</sup>

Margaret Morsen postuloima *epätila* on todellisen ja virtuaalisen rajan kadottaneen kulttuurin tila, ja se näyttää kasvavan kuin Fantasian maata uhkaava Tyhjiys *Päättymättömässä tarinassa* (*The Never Ending Story*, Länsi-Saksa/Englanti 1984). Epätila värvää meistä liikkuvia subjekteja kulutuksen, informaatiovirran ja puhtaan liikkeen kiertoon. Morsen retoriikkaan eivät kuulu Jean Baudrillardin harrastamat ilmeiset science fiction -kielikuvat ja antiutooppiset profetiat, mutta näennäisestä objektiivisuudesta ja postmodernin maailman topografian sekä siihen kytkeytyvän käsitteistön luomisyrkimyksistä huolimatta teksti on täynnä uhkaavaa ennustuksellisuutta. Liikkuvan, "nestemäisen", unenomaisen ja siirretyn *de-realisoidun* todellisuuden sisällä voi vain haikailla menetetyin kasvoista kasvoihin -kontaktiin perustuneen maailman perään. Tuntuu kuin Morse varoittaisi: aikaan ja paikkaan ankkuroidun historian ja fiktioefektien kautta toimivan tulevaisuuden välinen raja on ohitettu, hyperreaalinen ja mini-atyyrikokoon puristettu yhteiskuntakone on jo täällä! Me olemme katoamassa hämärän rajamaille, josta on vaikea päästä pois, kun sinne kerran on luiskahtanut.

Medioiden luomaa virtuaalimaailmaa koskeva ajattelu tuntuu olevan velkaa 60-luvun tieteiskirjallisuudelle, mutta samalla ehkä hieman yllättäen myös television klassisen fantasia-antologiasarjan *Hämärän rajamailla* (1959 - 64) konseptille. Tämä sarja on antanut populaarikulttuurillekin runsaasti vertauskuvia nyrjähtäneen, oudoksi muuttuneen todellisuuden esittämistä varten. Ehkäpä sekä televisioteoriat että television elokuvalliset representaatiot ovat lähteneet tai tiedostamatta - liikkeelle näistä todellisuuden, representaation ja teknologian ongelmia tiivistävistä populaarikulttuurisista mielikuvista.

*Hämärän rajamailla*-sarjan ensimmäinen jakso "Where is Everybody?" kertoi tarinan miehestä, joka herää vastikään täydellisesti hylätyssä pikkukaupungissa. Loppuratkaisu paljastaa, missä kaikki oikein olivat: kyseessä oli avaruustutkijoiden miehen päähän istuttama koetilanne, jonka tarkoituksena oli selvittää ihmisen reaktioita yksinäisyyteen. Useimmat *Hämärän rajamailla* -sarjan jaksot kertoivat vastaaviin outoihin tilanteisiin joutuneista ihmisistä: ympäröivä maailma ja ihmiset saattoivat näyttää normaaleilta, mutta jokin

yksityiskohta ei ollut aivan skeeman mukainen. "Kotiin" oli hiipinyt "vieras". Kenties sarjan ihmiset luiskahtivat television tuottamaan epätilaan, Morsen "ontologisen epävarmuuden vyöhykkeelle"?

Sarjan jakso "Little Lost Girl" vuodelta 1962 kertoo tarinan pikkutyöstä, joka putoaa sänkynsä alta aukeavaan ulottuvuusloukkuun. Vanhemmat kuulevat tytön äänen, mutta eivät kykene häntä koskettamaan. Viimein perheen koira onnistuu pelastamaan tytön takaisin arkimaailmaan, kotiin. Steven Spielbergin tuottama elokuva *Poltergeist* (*Poltergeist*, USA 1982) kertoo saman tarinan modernin version. Pieni tyttö luiskahtaa tv-vastaanottimen sisään ja katoaa vanhempien todellisuudesta sellaiseen fantasiamaailmaan, jonne aikuisten ja sosiaalisen antamat normit eivät ylety. *Poltergeistin* monimielinen "hämärän vyöhyke" on tuttu muistakin Spielbergin nimeen yhdistetyistä elokuvista<sup>16</sup>, mutta kauhun sijasta tuolla näyttämöllä on aiemmin esitetty vanhempien säännöistä vapaata viattomuuden draamaa. *Poltergeistissa* television kuva on toinen, tai ehkä Toinen. Televisio ei ole tie elektroniseen Narniaan vaan portti kauhujen taloon, jossa symbolista järjestystä edeltävät arkaaiset voimat kutsuvat viatonta lasta luokseen. Kotia uhkaavat vieraat voimat eivät tule ulkopuolelta vaan perheen sisältä, kun taas television sisältä löytyy se tila, jossa viimeinen taistelu käydään.

*Poltergeist* konkretisoi amerikkalaisen televisiomytologian kiinnostavimman ulottuvuuden. Spielbergin mukaan amerikkalaisessa keskiluokkaisessa esikaupungissa varttuneella lapsella on vanhempia kolme: isä, äiti ja tv-vastaanotin.<sup>17</sup> *Poltergeistissa* tämä kolmikko taistelee siitä, kuka on "herra talossa" ja kenelle kuuluu valta lapsen kasvatuksessa. Taustana on runsaan vuosikymmen mittainen kausi amerikkalaisen televisiosukupolven ohjaajien elokuvia, joissa työnjako on paljon selkeämpi. Television kotiin tuoma tilaulottuvuus ei niissä ole "epätila" eikä edes "hämärän rajamaa", vaan lapsen fantasian ulottuvuus, jonne ymmärtämättömiltä aikuisilta on pääsy kielletty.

## Mauttomat valloittajat taivaalta

Television kulttuurista kuvaa muokkaavat elokuvalliset fantasiat lähtevät usein liikkeelle "viimeisestä taistelusta" ennen uuden televisuaalisen järjestyksen voittoa. Sitä käydään sekä julkisessa että yksityisessä tilassa, joskus myös niiden välisessä elektronisessa tilassa.

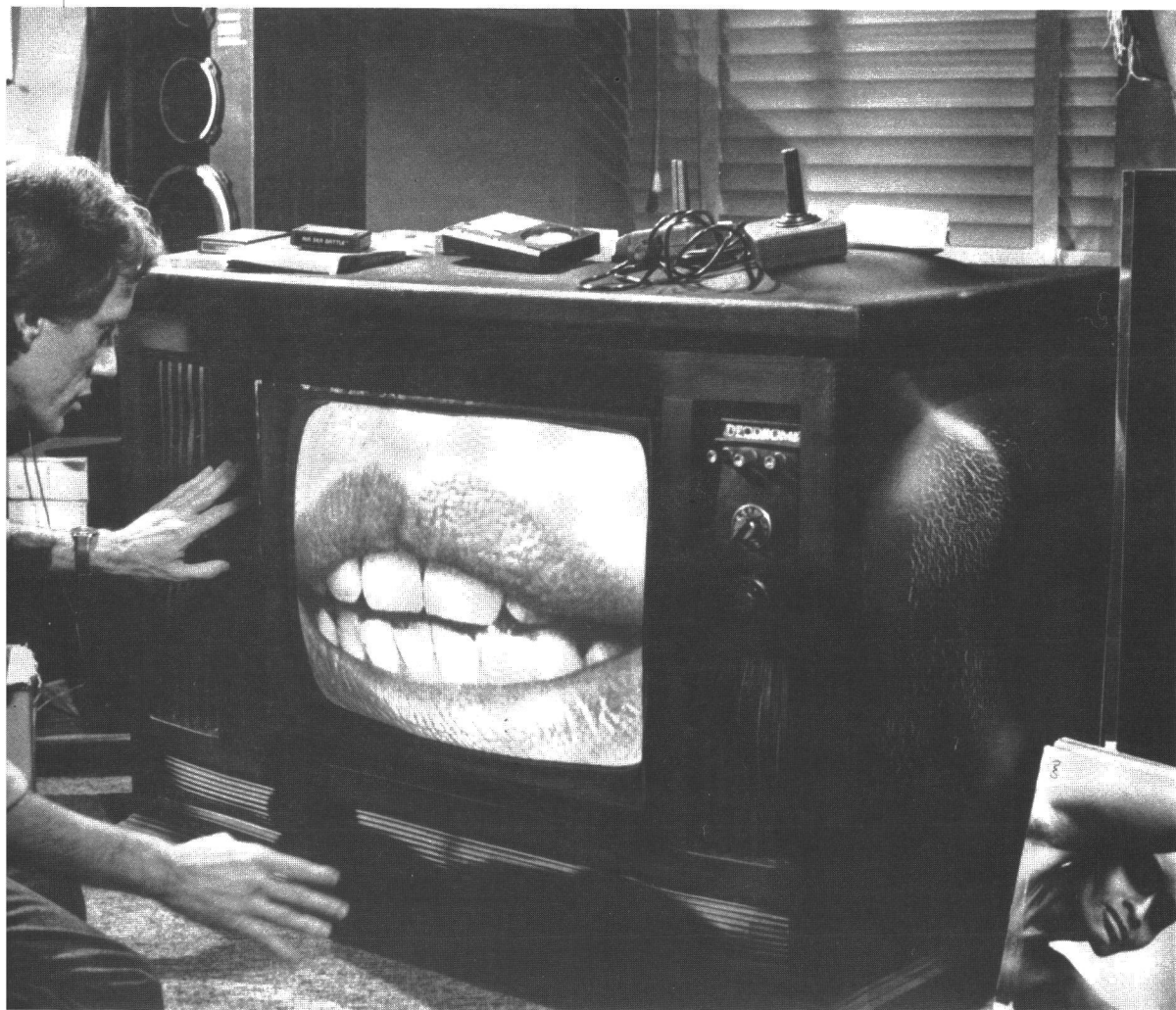
Elokuvan ja television - ja toisaalta perinteisen television ja taivaskanavien - välisen valtataistelun merkitystä ei tässä yhteydessä saa kokonaan unohtaa. Uusien medioiden pelko tiivistyy vaarallisen teknologian kuvissa, mutta taustalta voidaan

David Cronenberg: *Videodrome*  
- tuhon ase (1982)  
Kuva: Suomen elokuva-arkisto.



monissa tapauksissa löytää taloudelliset voimat ja niiden mukana tietoinen propaganda.

Elokuvateollisuudella oli etenkin 50-luvulla syytä sekä pelätä että halveksia kilpailijaansa. Tuolloin televisio oli uusi ja outo ilmiö monessakin mielessä, joten sen vieraaksi tekeminen ei kysynyt yllättäviä narratiivisia strategioita. Joissakin ajan elokuvissa kilpailutilanne julkistettiin televisiota vastaan suunnatulla avoimella hyökkäyksellä. Esimerkiksi elokuvassa *Houkuttelevat huulet* (*Will Success Spoil Rock Hunter?*, USA 1957) koominen konteksti löytyy televisiomainonnan maailmasta. Televisio esittäytyy vulgaarina, läpeensä kaupallisena ja erityisesti nuoria naisia viettelevänä sosiaalisena nousukkaana, joka pohjimmiltaan kuitenkin on niin absurdi ja tyhmä ilmiö, että vähänkin hyvää makuu omaava (mies) huomaa heti huijauksen. Satiirin kärki suuntautuu silti turvallisesti ohi tavallisen katsojan ja kulutta-



jan. Naurunalaisiksi joutuvat pääasiassa ne lahjat-  
tomat ja kyyniset kuvantekijät, jotka myyvät pal-  
veluksiaan mauttomalle mediatulokkaalle. Vas-  
takkaisasetelma korostaa elokuvan roolia tasok-  
kaana, taiteellisena ja sivistyneenä vanhempana  
yrittäjänä, joka ei syyllisty mauttomuuksiin eikä  
suoraan manipulaatioon perustuviin trikkeihin.<sup>18</sup>

Elokuvallinen hyvä maku ja televisuaalinen  
massamaku tuntuu aluksi hieman omituiselta vas-  
takohtaparilta. Asemansa vakiinnuttaneet mediat  
ovat kuitenkin perinteisesti olleet kärkkäitä  
syyttämään uusia yrittäjiä suorasta massavaikutta-  
misesta ja hyvän maun rappiosta. Kiinnostavan  
esimerkin tästä antaa englantilaisen BBC-yhtiön  
vuonna 1986 tuottama elokuva *The Vision*, jossa  
satelliittitelevision leviämisen taustalla nähdään  
apokalyptinen salaliitto. Tarina kertoo Euroopan  
markkinoita valtaavasta, amerikkalaisen rahan  
tukemasta ja uususkonnollista sanomaa alibinaan

käyttävästä satelliittikanavasta nimeltä People  
Channel, jonka tunnuslause on "Watch The  
Skies!"<sup>19</sup>

Televisiotoiminta on peite The Vision -nimisel-  
le organisaatiolle, jonka tehtävänä on valmistau-  
tua kommunismin vähittäisen kaatumisen jälkeen  
väistämättä koittavaan Harmagedonin taisteluun  
menetelmällä, josta 60-luvulla olisi varmasti käy-  
tetty nimitystä "kollektiivinen aivopesu". People  
Channelin edustaja kertoo päähenkilölle, että en-  
nen painettua sanaa Euroopan ajattelun ja sen väli-  
tyksen monopoli oli kirkolla ja Vatikaanilla - san-  
nan kuoleman jälkeen monopoli tulee olemaan  
niillä, jotka kontrolloivat "taivasta".

*The Vision* esittää sanomansa parlamentarisesti  
johdetun BBC:n vakaumuksella. *Houkuttelevat*  
*huulet* puhui elokuvan puolesta "elektronista hir-  
viötä" vastaan. Uuden järjestelmän - tai ehkä pa-  
remminkin sen puutteen - pelko muuttuu helposti

uuden teknologian peloksi. Kyse on kilpailevien teknologioiden ja medioiden välisistä jännitteistä, mutta koominen tai paranoidi kuva televisiosta ei ole puhtaasti vanhan propagandaa uutta vastaan. Esimerkiksi *The Vision* kertoo, että taivaskanavien myötä alkaa uusi keskiaika, joka tuhoaa painettuun sanaan perustuvan demokraattisen ja heterogeenisen kulttuuriperintömme (tästä varoittaa myös Neil Postman, vaikka hän ei käytäkään yhtä viljejä vertauskuvia kuin elokuvantekijät eikä myöskään personifioi uhkaa). Kun "kuumat" välineet häviävät "viileille", kun sähkö tekee fotokemialliset prosessit tarpeettomiksi ja kun avaruuskin osallistuu sanomien muokkaamiseen ja leviittämiseen, informaatio, läsnäolo ja subjekti ovat vaaravyöhykkeessä.

## Tajuntateollisuus tulevaisuuden Detroitissa

Mary Ann Doanen mukaan televisuaalinen katastrofi on kaikkea mitä sen ei pitäisi olla: se on ennustettava ja sen läsnäolo on elintärkeää television toiminnalle. Katastrofi on eräänlainen tiivistymä "normaalin television" attribuuteista ja pyrkimyksistä (välittömyys, kiireellisyys, läsnäolo,

epäyhtenäisyys, hetkellisyys, ja siten unohtuva).<sup>20</sup>

Elokuvan representoima televisuaalinen katastrofi on samaan tapaan sekä televisiokäytännön normi että poikkeama siitä, ja arkisesta ulkoisen ja sisäisen, sosiaalisen ja yksityisen dialektiikasta ja siten tiedonvälityksen välittömästä probleematiikasta irroitettuna tämä korostuu entisestään. Elokuvan kuvarajauksen sisällä monitori tematisoidaan ongelmaksi. Tv-vastaanottimien rajaamat kuvat ovat elokuvan "täydellisen" kuvan sisällä. Koska tv-ruutu tuo kuvia kuvan sisään, ne ovat automaattisesti ongelmallisia totuusarvoiltaan ja vaikutuksiltaan. Elokuvan tv-kuvat eivät kerro riittävästi tai kertovat liikaa, ne väärentävät tai peittelevät sitä, mikä on niiden takana. Tv-ruutu on arvoitus, koska se toimii filtterinä elokuvan katsojan/tarinan henkilöhahmojen ja diegeettisen "ulkomaailman" välillä. Yleensä televisio tuo huonoja uutisia kuvassa näkyvän yksityisyyden tuolta puolen, mutta ovatko nuo uutiset tosia, kuka niitä säätelee ja miksi? Populistiseen ajatteluun kuuluu epäilyys kaikenlaisia oppineita, tietäjiä ja tiedon välittäjiä kohtaan. Ja koska amerikkalainen elokuva on ennen kaikkea populistista elokuvaa, tarinoiden päähenkilöiden pitää nähdä tai kokea itse. Samaa oikeutta vaatii myös katsoja, joka epäilee "katastrofiruudun" tarjoamaa informaatio-



*Poltergeistissa televisio on isälle hirviö, joka vie lapsen pois kodin sisäisestä valtapelistä yksityiseen fantasiatilaan. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.*



ta. Televisio on "tajuntateollisuutta" ja propagandaa, se levittää ideologiaa ja sookke todellisuuden viihteeseen. Vaikka televisio on arkipäiväinen - "kotoinen" - asia kulttuurissa, se on samaan aikaan potentiaalinen uhka, vieras, joka käyttää hankkimaansa itsestäänselvyyden auraa hyväkseen.

*Robocopissa* (*Robocop*, USA 1987) televisio tuottaa ooppiumia kansalle, mutta sen ulkopuolellakin on elämää. Yhtiön ohjelmaa totteleva, ulkomaailmaa ainoastaan monitorikuvan näyttämänä versiona katseleva kyborg-poliisikin löytää itsestään aidon inhimillisyyden muistijäljet - sama on mahdollista myös yhteiskunnallisessa mittakaavassa, jos ihmiset vain tekevät vallankumouksen ja sysäävät syrjään omia liiketoimiaan ajattelevat kaupungin valtiat ja heidän ideologiaansa pönkittävien medioiden vartijat.<sup>21</sup>

*Robocopin* kuvaamassa tulevaisuuden Detroitissa valtaa pitävä Omni Consumer Products eli OCP-yhtiö turvautuu lähinnä huipputeknologiaan perustuvaan valvontaan ja voimankäyttöön. Television roolina on pitää kansa hyvällä mielellä katastrofiuutisilla (kuten: lasersäde Strategic Defence Peace Platformilta syytytti palamaan hehtaareittain metsää aiheuttaen useiden ihmisten - mm. kahden entisen presidentin - kuoleman) ja aivottomilla komediasarjoilla ("I'd buy that for a dollar" on kansan suussa sulava lentävä lause ja peräisin punanenäisen, povityttöjen ympäröimän tv-koomikon showsta, joka tuntuu täyttävän uutisilta jäävän ohjelma-ajan kokonaisuudessaan). *Robocopin* televisiosatiiri on näkyvimmillään kohdissa, joissa elokuvan diegeettinen reaali maailma liukuu näennäisen huomaamattomasti diegeettiseksi tv-maailmaksi, jossa katastrofiuutiset, ankkurien kommentit ja absurdit mainokset (Nukem-ydinsoitapeli) sekoittuvat. *Robocop* varoittaa televisuaalisesta huumeesta, joka sekoittaa arkisen ja poikkeuksellisen, kaupallisen ja riippumattoman, kauhean ja koomisen. Televisio ei tee eroja, vaan häivyttää entisetkin kulttuuristen kategorioiden rajat. Se johtaa kollektiiviseen psykoosiin, jossa informaatiokanavasta tulee todellisen informaation tuhoaja.

Pelkoa rajojen katoamisesta ja erojen mahdotto- muudesta alleviivataan silloin, kun katsoja viettää ylittämään reaali maailman ja televisuaalisen maailman raja.

Elokuvan diskurssi kuitenkin kieltää tasojen sekaantumisen mahdollisuuden tuomitsemalla television tunkeutujana, jonka pahat piirteet eivät peity näkyvistä tuttuuden maskilla. Televisio voi olla muukalainen kulttuurissa, mutta se ei lopulta- kaan osaa naamioitua kuten 50-luvun tietiselokuvien muukalaiset. Kerronta identifioi tunkeutujan ja näyttää, että sen suostuttelurytykset ovat lopulta läpinäkyvän naurettavia. Elokuvan "hyvä tieto"

siis paljastaa helposti television "pahan tiedon". Televisio teknologiana ja mediana on periaatteessa ongelmaton; se vain on väärä kuvia tekevien valtioiden hallinnassa. He sekoittavat todellisen ja fiktiivisen, tärkeän ja triviaalin rajat. *Robocop* näyttäisi näin personifioivan sen vaaran, joka Neil Postmanin kirjoituksessa esiintyy ainakin näennäisesti välineen, ei sen valtioiden, aiheuttamana.

*Robocopin* käsitys televisiosta on hyvin lähellä ideologiakriittistä ajattelua, jonka mukaan televisio on osa valtaeliitin hallitsemaa tajuntateollisuutta. Siitä huolimatta että nämä elokuvat itse syntyvät kuvaamiensa kaltaisten taloudellisten voimien alla, ne tekevät medioiden poliittisesta - "60-lukulaisesta" - kritiikistä omia liberaaleja versioitaan, jotka toisaalta ammentavat 1900-luvun ajattelua voimakkaasti muokanneista kirjallisista antiutopioista, lähinnä George Orwellin romaani- sta 1984 tai Aldous Huxleyn romaani- sta *Uljaa uusi maailma*. *Robocopin* maailmassa televisio on "niiden" puolella "meitä" vastaan. Se ei enää katso ulos maailmaan ja näin viittaa yksityisen tilan ulkopuoliseen todellisuuteen, vaan yrittää salakavalasti joko istuttaa "meidän" aivoihimme "niiden" ohjelmoimaa todellisuuskuvaa - tai sitten se pyörittää tyhjää, itseensä viittaavaa viihdettä, jonka tehtävänä on pyyhkiä vanhat ja väärät ajatukset pois mitään kuitenkaan tilalle antamatta.

Perti Hemánus kirjoitti vuonna 1973 näin:

Joukkotiedotusvälineiden luonteen tajuamiseksi syvem- mällä tavalla on tarkasteltava joukkotiedotusta myös osana koko yhteiskuntaa, nimenomaan sen valtasuhteiden järjestelmää. Tältä pohjalta on noussut pohdiskelu joukkotiedotusvälineiden merkityksestä "tajunnantäyttäjänä" pitkän ajan kuluessa. Pohdiskelussa ja tarkasteluissa otetaan huomioon joukkotiedotuksen kaikki sisältö erottelematta sitä merkitsevään ja vähemmän merkitsevään osaan, koska kaikkea joukkotiedotusta voidaan pitää merkitsevänä, jos ei muuten niin "tajuntakapasiteetin tyhjäkäytön" ylläpitäjänä.<sup>22</sup>

Antiutoppisten tietiselokuvien televisio tuo kotiin ikäviä tietoja tai manipuloitua tietoa tai "tajuntakapasiteetin tyhjäkäyttöä" varten suunniteltua viihdekehinaa. Televisio on ulkomaailmaa katseleva silmä, jonka kuva tulee "sieltä jostakin", oli se sitten oikeaa tai väärää tietoa. Joskus tuo silmä saattaa kääntyä kohti katsojaa ja muuttua pahaksi silmäksi. Kun paha silmä katsoo, se himoitsee jotain, mikä on katseen objektiiksi joutuneen omaa. Demoninen televisio ei tuo ulkomaailmaa tai edes sen simulaatioita kodin seinien sisälle, vaan se vie sisäisen ulos. Se ryöstää katsojalta hänen sielunsa ja vie sen yksityisen ja julkisen tilan väliin, eräänlaiseen televisuaaliseen Mikä-mikä-maahan, joka perheen tai sosiaalisen yhteyden puolesta taistelevien ihmisten on otettava



huomioon. Aikuisesta näkökulmasta katsoen tuo tila on "epätila" tai muuten vieras tila, mutta lapsille se voi olla oman kulttuurin aarreaitta.

## Maaginen lapsuus ja utooppinen televisio

70-luvun Yhdysvalloissa esiin noussut nuori elokuvantekijäsukupolvi oli ensimmäinen todellinen tv-sukupolvi. Sellaiset elokuvantekijät kuin Steven Spielberg, Joe Dante tai John Landis ovat elokuvissaan kääntäneet katseensa kohti lapsuutta, jota ei voi erottaa television, koneen, lapsuudesta. John Landis esimerkiksi näkee television eräänlaisena hassujen juttujen kertojana tai sähköisenä varietee-näyttämönä, jonka maailmassa tärkeät ja vähemmän tärkeät asiat sekoittuvat, mutta aina harmittomalla tavalla. *Hei, me nauretaan* (*The Kentucky Fried Movie*, USA 1977) ja *The Amazon Women of the Moon* (USA 1987, yhteistyössä Joe Danten ja kolmen muun saman sukupolven ohjaajan kanssa) pyrkivät toistamaan lapsena ihastuttaneen ja nyt aikuisena absurdiudellaan viehättävän televisuaalisen varieteen (elokuvat, mainokset, sarjat, showt jne.) elokuvan kontekstissa.

Myöskin Steven Spielbergin elokuvissa televisio tarjoilee sekalaista viihdettä aamusta iltaan, mutta televisiokuva on kunnioitettava, joskus melkein uskonnollinen. Spielbergin elokuvissa esikaupunkilainen lapsuus täyttyy television kohinasta ja valosta. Elokuvan *Kolmannen asteen yhteys* (*Close Encounters of the Third Kind*, USA 1977) päähenkilöiden kodissa televisio on koko ajan auki: Cecil B. de Millen elokuvat, Warner-yhtiön animaatiot ja mainokset luovat fyysisen ympäristön ylle oman kulttuurisen aurasensa. Televisiosta tulee lopulta kolmannen asteen yhteyden luonnollinen kanava, kun avaruudesta tulleet hyvät muukalaiset ottavat yhteyden joihinkin valittuihin "maan lapsiin" (joista suurin osa on biologisessa mielessä aikuisia) istuttamalla heidän mieliinsä salaperäisen muodon, joka vasta televisiokuvan kautta paikallistuu Paholaisen torniksi kutsutuksi luonnonmonumentiksi Wyomingissa. Yhteys muukalasiin tapahtuu television kautta, mutta tuo yhteys ei ole uhka sen paremmin lapsille kuin lapsenmielisille aikuisillekaan. Päähenkilöksi kohoavan sähkömiehen Roy Nearyn perheelle avaruuden muukalaisten tulo ja Paholaisen tornin kuva ovat tuhoisia, mutta elokuvan tarinaa ei olekaan kerrottu perheen vaan henkistyvän, taivaita kohti kurottavan aikuisen lapsen näkökulmasta.

Lapsuus, viattomuus, amerikkalaisuus, jumaluus ja televisio ovat erottamattomat myös Spielbergin Kristus-tarinassa *E.T. The Extra-Terrestrial* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, USA 1982). Tv-vastaanotin on tärkeä lenkki aikuiselta kannalta imaginaaristen mutta lapsen näkökulmasta reaa-



listen objektien tai tilojen ketjussa, joista lähiökodin magia on peräisin. Lelut, lastenhuone, televisio, kukat ja lapset ovat ekstrasensorisella tavalla yhteydessä toisiinsa. Elliott-poika esimerkiksi suutelee koulussa tyttöä täsmälleen samalla tavalla kuin mies ja nainen elokuvassa, jota avaruusolento samaan aikaan katselee pojan kotona: lapsi, avaruuden muukalainen ja televisio ovat konkreettisesti "samalla aaltopituudella".

Spielbergin televisionäkemys on nostalginen. Televisio viittaa maagiseen teknologiaan, mutta myös maagiseen lapsuuteen, aikaan ja paikkaan ennen todellisuusperiaatetta. Televisiosukupolven elokuvantekijöille televisio on tarinankertoja, heterogeenisen perinneaineksen muokkaaja ja esittäjä. Se pienentää maailmaa, mutta ei vain julkisen ja yksityisen akselilla. Televisio on "lasten ystävä", joka puhuu samalla kielellä ja tasolla kuin perheen pienimmät ja viattomimmat. Se on tie moderniin mytologiaan ja samalla myös uusien myyttien tekijä. Se tuo viestejä populaarikulttuurin vuosisadan aarteista (klassiset elokuvat,



*Elokuvassa Kolmannen asteen yhteys televisiosta tulee lopulta luonnollinen kanava, kun avaruudesta tulleet hyvät muukalaiset ottavat yhteyden joihinkin valittuihin "maan lapsiin". Kuva: Suomen elokuva-arkisto.*

piirretty) ja avaa lapsille sellaisia uusia fantasia-maailmoja kuin vaikkapa *Hämärän rajamailla* tai *Star Trek*.<sup>23</sup> Kun televisiosukupolven elokuvantekijät muistelevat oman lapsuutensa televisiokokemuksia, he etsivät kadotettua fantasian maata aikuisiällä tekemiensä elokuvien viitteelliseksi tahtumapaikaksi.

Televisiosukupolvesta kirjoittaneiden kriitikoiden näkökulma on tyystin toisenlainen. Heille televisio ei ole elektronisen folkloren perinnevarasto, vaan todellisen maailman ja kirjallisen kulttuurin tuhoaja. Guy Lyon Playfair esimerkiksi väittää, että televisio on narkoosiin vaivuttava kone, jonka lamauttavat vaikutukset nähtiin tuoreeltaan 40-luvun lopulla, kun ensimmäinen televisiosukupolvi syntyi.<sup>24</sup> Joshua Meyrowitz pitää televisiota syyllisenä 60-luvun levottomuuksiin. Televisio toi perinteisesti taustalle kuuluvia käyttäytymistapoja etualalle ja sekoitti näin julkisen ja yksityisen käyttäytymisen rajat. Tätä logiikkaa seuraten Meyrowitz pitää "television lasten" aikuistumisen ja 60-luvun puolivälissä kuumenneiden (ja edel-

leen tunteita kuohuttavien) sosiaalisten konfliktien välistä korrelaatiota hyvin merkittävänä asiana. Kaiken kaikkiaan televisio toi mukanaan uuden "sosiaalisen maiseman" ja laajamittaiset muutokset, joista tärkeimmät ovat maskuliinisuuden ja feminiinisuuden sulautuminen, lapsuuden ja aikuisuuden sekoittuminen ja yksityisen ja julkisen sekoittuminen esimerkiksi poliittisella kentällä.<sup>25</sup> Television vastustajat eivät siis katso lasten maailmaa ja siihen johtavaa televisuaalista porttia hyvällä: rajoja häivyttävä muukalainen eli televisio tekee päivävastaista työtä kuin rajoja ja eroja opettava kasvatus. Taistelua käydään paitsi televisiosta myös lasten sieluista.

## Kuinka katosin TV-maahan

Ongelma oli tuttu jo 50-luvulla, kuten Lynn Spigel on osoittanut. Ajan tiedotusvälineet kuvasivat televisiota uutena patriarkkana, koneena, joka oli ryövännyt isiltä kodin herruuden. Syyllisiksi julistettiin myös ohjelmat, etenkin komediat, joissa isä oli "mouse of the house", mumiseva, hyvää tarkoittava idiootti, pelkkää vahaa vaimonsa ja perheensä käsissä.<sup>26</sup> Spigelin mukaan tällaiset käsitykset heijastavat laajempaa, seksuaalisen eron kategorioihin nojaavaa massakulttuurikritiikin perinnettä. Andreas Huyssen esimerkiksi on väittänyt, että patriarkkaaliset käsitykset feminiinisestä ovat sellaisten massahuveja koskevien käsitysten pohjalla, jotka korostavat passiivisen kulutuksen ja todellisuuspaon negatiivisia puolia. Naisen ja massakulttuurin kytkentä on Huyssenin mukaan 1800-luvulta lähtien antanut tietyn arvovaruksen "matalan" ja "korkean" taiteen dikotomialle. Massakulttuuri on mieskriitikoiden toimesta assosioitu naiseen, kun taas oikea, autenttinen kulttuuri on nähty miesten etuoikeutena.<sup>27</sup>

*Poltergeist* on perhedraama suoraan tämän problematiikan maailmasta. Elokuvassa on neljä päähenkilöä aivan Spielbergin esikaupunkiperheen kuvion mukaisesti: lapsi, isä, äiti ja televisio. *Poltergeistin* idea tiivistyy kuvassa, jossa pieni vaaleatukkainen tyttö Carol Ann istuu tv-vastaanottimen edessä katsellen "lumisadetta", tai "elektronisen alkuräjähdyksen jäännettä, välkkyvää harmaata valoa", kuten Neil Postman asian ilmaisisi. Carol Ann kommunikoi ystäviensä ("tv-people") kanssa; hän katsoo Televisiota, mutta ei televisio-ohjelmia. Varmistus tästä saadaan kohtaauksessa, jossa äiti keskeyttää Carol Annin "lumisa-

teen” katselun kääntämällä päälle sotaelokuvaa esittävän kanavan. “Pilaat silmäsi”, toteaa äiti ja jatkaa omia askareitaan. Aikuinen tarvitsee symbolisen esityksen, ohjelman, mutta lapselle riittää television väki ja heidän valoisa maailmansa kuvaruudun tuolla puolen, laatikon sisällä. Guy Lyon Playfair kutsuisi varmasti Carol Annia pahemman luokan addiktiksi, jonka televisio viettelee katsomaan yhä uudestaan ja uudestaan vieden näin lapsen ajan ja estäen “aktiivisen sisäisen kehityksen”.<sup>28</sup>

*Poltergeist* on kauhuelokuva ja sen tarina on kerrottu aikuisten näkökulmasta. Siksi me emme voi omin silmin seurata Carol Annin kokemuksia toisella puolella. Kun tyttö eräänä yönä taas ohjelmien loputtua keskustelelee tv:n väen kanssa, hän katoaa kodin tilasta sen sisällä olevaan virtuaaliseen tilaan, jonne vain perheen koira, Carol Annin äiti ja paikalle kutsuttu lapsiääninen, kääpiökokoinen naismeedio kykenevät - heikosti - kommunikoidaan. Talon sisälle muodostuu elektroninen paratodellisuus, jossa intiaanimyytit ja televisiotarinat, kuolema ja television Valo, poltergeist ja kotielektroniikan kapina ovat vain eri aikakausilta periytyviä nimiä samoille ilmiöille. Moderni sähköinen kulttuuri kohtaa arkaaiset uskomukset ja myös lapsen katoavan todellisuuden, kun talon alla vaikertavat intiaanien henget, ikivanha piha-puu, nouseva myrsky, lastenhuone ja televisio yhdistyvät epätilaksi, joka on monessa mielessä todellinen, mutta yhdellä ja ainoalla tavalla määrittävissä fyysisessä mielessä kuitenkin ei.

Televisio on portti menneisyyteen myös yksilökehityksen näkökulmasta. Voidaan ajatella, että Carol Ann tuntee “televisuaalista vetoa” esisymboliseen, josta kodin sosiaalinen/sukupuolinen draama on hänet vieroittanut. Joka tapauksessa television sisällä lapsi kokee samankaltaisen “valaistumisen” kuin taivaalta laskeutuvia pelastajia odottavat ihmiset elokuvassa *Kolmannen asteen yhteys*. Tällä kertaa kuitenkin kokemus on täynnä kauhua, sillä tilannetta ja tilaa määräävä katse tulee ulkopuolelta, kodin ja vanhempien suunnalta, eikä se voi tunkeutua siihen psykoanalyttisen ajattelun postuloimaan “toiseen tilaan” tai “toiseen näkymään”, joka sijaitsee jossakin havainnon ja subjektin välissä.<sup>29</sup> Carol Ann on näin taantunut tilaan, joka on hyvin todellinen ja tuttu psyykkisessä mielessä, mutta sosiaalisen kannalta se on hirviöiden maata. *Poltergeist* onkin perheen sisäisten sosiaalisten ja sukupuolisten suhteiden draama “uusintana”. Isän valta yli feminiinisen (äiti, tytär, televisio) tulee todistettua, kun nimenomaan hänen käskävä sanansa etäännyttää Carol Annin tv-maailmassa hehkuva Valosta ja myös Pedosta, joka meedion mukaan käyttää perheen pelkoja hyväkseen. Isää tarvitaan myös pitämään kiinni lastenhuoneesta televisiotodellisuuteen lasketusta turvaköydestä, johon turvaten

äiti hakee lapsensa takaisin kodin todellisuuteen, “kodin lämpöön”. “Tämä talo on puhdas”, sanoo meedio, kun äiti ja tytär ovat pudonneet pois hämärän vyöhykkeeltä, syntyneet uudestaan sosiaaliseen ja symboliseen. Viimeistenkin kauhun hetkien tauottua fyysisen kotinsa menettäneen perheen isä varmistaa, että henkinen koti ja perheen yhteys säilyy: hän heittää tv-vastaanottimen ulos motellihuoneesta.

*Poltergeistin* televisiokuva on koottu niistä myyttisistä aineksista, joihin “elektronisen aikakauden” profeetat ja “television valtakauden” tosinajattelijat ovat turvautuneet. Marshall McLuhan kirjoitti alunperin vuonna 1964 näin:

Tv:n vuosikymmenen kokeneet nuoret ovat tietenkin ime-neet itseensä vahvan tarpeen syvyysuuntaiseen osallistumiseen, mikä saa kaikki tavanomaisen kulttuurin kaukaiset visuaalisoidut päämäärät näyttämään epätodellisen lisäksi asiaankuulumattomilta ja asiaankuulumattoman lisäksi aneemisilta. Tv:n mosaiikkikuva tuo nuorten elämään kokonaisosallistumisen kaiken käsittävään tämänhetkisytyteen.<sup>30</sup>

Toisten kokonaisosallistumisen väline on kuitenkin toisten kokonaiskatoamisen väline. Guy Lyon Playfair varoittaa vanhempia siitä, että television huumaamille lapsille saattaa käydä huonosti. Hän voisi viitata *Poltergeistiin* ja Carol Annin tapaukseen. Playfairille televisio ei ole ulkomaailmaa katsova silmä, vaan kodin sisälle katsova “paha silmä”.<sup>31</sup> Isän kannalta televisio on hirviö, joka vie lapset pois kodin sisäisestä valtapelistä yksityiseen fantasiatilaan, jonne vanhempien katse ei ylety. Television sisämaailmassa ei ole ohjelmia vaan pelkkää lumisadetta, joka ympäröi ja sokaisee lapsen. Tällainen abstrakti elektroninen sisäavaruus vertautuu esisymboliseen tai imaginaariseen, jonka kieltämiseen sosiaalinen järjestys perustuu. Raja julkisen ja yksityisen välillä muuttuu melko ongelmattomaksi, jos sitä verrataan yksityisen (joka kuitenkin on sosiaalisen määrittämää todellisuutta) ja imaginaarisen täyteen välisen rajan häilyvyyteen “kodissa”, jota paha silmä katselee. Playfairin näkemyksen mukaan televisio on pahan silmän lisäksi mm. “päivittäinen hypnoosiannos”, “tiedostamattomien viestien jatkuva suihku”, “stereotyyppien paraati”, “keino-tekoisuuden ääretön spiraali”, “alati muuttuva sattunnaisen kuvaston kaleidoskooppi”, “massaehdollistamisen väline”, “kaiken todellisen korvike”, “perheiden hajottaja ja yksilöiden eristäjä” ja “vihoviimeinen taikashow”. Monenlaisten sosiaalisten ja kulttuuristen rajojen venyttämiseen tai rikkomiseen erikoistunut kauhuelokuva on epäilemättä tavannut voittajansa.

*Englanninkieliset tekstisitaatit kääntänyt Ari Honka-Hallila.*

## Viitteet:

1. Lynn Spigel, "Television in the Family Circle: The Popular Reception of a New Medium". Teoksessa Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1990, 73-80.
2. Sama, 80 - 83.
3. Neil Postman, *Huvittamme itsemme hengiltä. Julkinen keskustelu viihteen valtakaudella*. Helsinki, Juva: WSOY 1987, 85.
4. Gregory Ulmer, *Teletheory. Grammatology in the Age of Video*. New York & London: Routledge 1989, 68. Lainaus Jerry Manderin teoksesta *Four Arguments for the Elimination of Television*. New York: Morrow 1978, 201.
5. Sama.
6. Agnes Heller, *Everyday Life*. London and New York: Routledge and Kegan Paul 1984, 239.
7. Ulmer 1989, 4.
8. John B. Thompson, *Ideology and Modern Culture. Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*. Cambridge: Polity Press 1990, 239.
9. Vito Acconci, "Televisio, kaluste & veistos; huone amerikkänkymällä". *Lähikuvia* 4/89-1/90, 80-84.
10. Postman 1987, 12.
11. Jean Baudrillard, *Revenge of the Crystal. Selected writings on the modern object and its destiny, 1968-1983*. London & Concord: Pluto Press 1990, 89.
12. Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. New York & Oxford: Oxford University Press 1985, 137 - 138.
13. Ulric Neisser, *Kognitio ja todellisuus*. Espoo: Weilin + Göös 1981, 92 - 95.
14. Margaret Morse, "An Ontology of Everyday Distraction. The Freeway, the Mall, and Television". Teoksessa *Logics of Television*, 195 - 197.
15. sama, 210.
16. *Poltergeistin* on ohjannut *The Texas Chainsaw Massacren* tekijänä tunnettu Tobe Hooper, mutta tarinaidean keksijäksi sekä toiseksi tuottajaksi ja käsikirjoittajaksi kreditoitua Steven Spielbergiä pidetään yleisesti varsinaisena "tekijänä" *Poltergeistin* takana.
17. James Monaco and the editors of *Baseline, The International Encyclopedia of Film*. London: Virgin 1992, 509.
18. Strategia on siinä mielessä "puhtaasti ideologinen", että elokuva toki syyllistyi mitä ihmeellisimpiin temppuihin yrittäessään tarjota jotain sellaista mihin televisio ei kyennyt. 50- ja 60-lukujen elokuva etsi "totuutta" trikeistä, tehosteista ja muista teknisistä uudistuksista. Tällaisia olivat esimerkiksi *Cinorama*, *3D*, *CinemaScope*, *VistaVision*; tuntemattomampia olivat sellaiset todelliset tai pelkästään markkinointiin liittyvät uudistukset kuten *HyptoVision*, *Psychorama*, *glamorama*, *naturama*, *thrillerama*, *hypnovista*, *percepto*, *emergo*, *cinemiracle*, *regiscope*, *AromaRama* ja *smell-o-vision*. Näistä ja muista elokuvateollisuuden tempuista ks. Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Boston: Unwin Hyman 1988, 24 - 28.
19. "Watch The Skies" on Howard Hawksin ja Christian Nybyn ohjaaman tieteisklassikon *Se toisesta maailmasta (The Thing, USA 1951)* loppulause. Se on yleisesti tullutko varoitukseksi kommunismin, punaisen vaaran, leviämisestä, joka tematiikka näyttäisi olevan 50-luvun ns. *Alien Invasion Film*-lajityypille keskeinen. *The Visionissa* sanat muuttuvat vainoharhaiseksi sanaleikiksi. Elokuvan mukaan meidän eurooppalaisten tulisi katsoessamme taivaskanavia myös "vahtia taivasta" amerikkalaisten valloittajien varalta. *Alien Invasion* -lajityypistä ks. Patrick Lucanio, *Them or Us. Archetypal Interpretations of Fifties Alien Invasion Film*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1987.
20. Mary Ann Doane: "Information, Crisis, Catastrophe". Teoksessa Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1990, 238.
21. Amerikkalaisessa populaarikulttuurissa viime vuosina yleistynyt television epäily näkyy myös uusissa sarjakuvissa. Henkilöitä ympäröivän maailman kuvauksessa ovat panoraamakuvat ja "samaa aikaan toisaalla" -leikkaukset vaihtuneet ruudunsisäisiin mediakuviin, joiden antamia tietoja sekä lukijan että tarinan henkilöiden tulee epäillä. Objektiviivinen todellisuus on menettänyt puhtautensa ja viattomuutensa sellaisissa sarjoissa kuin *American Flagg!* ja *The Dark Knight Returns*: sankaria ympäröivä maailma on jatkuvasti muuttuva, sirpaleinen ja siksi epävarma elektroninen konteksti. Amerikkalainen sarjakuva kadottaa näin historiallisessa mielessä vankimman konventiona, sankarin vakaan subjektiviteetin ja sitä kautta myös motivoituneen toiminnallisen suunnan. Kuvien sisällä välkkyvät tv-ruudut syöksevät tietoa ja viihdettä jatkuvana virtana: eroja on mahdollista tehdä. *The Dark Knight Returns* -sarjan hyperrealistisesta maailmasta ei löydy aukkoja, joiden kautta tai varaan voisi perustaa "kodin", tukevan tai lujan position, josta käsin ajattelu ja toiminta olisivat ongelmattomia. Maailma on kokonaisuudessaan katastrofin "estetikkään" sitoutuneen television luomus tai heijastuma. Näin sarjakuvien antama kuva on huomattavasti lohduttomampi kuin useimpien vastaavaa aihetta käsittelevien elokuvien.
22. Pertti Hemänus, *Joukkotiedotus piilovaikuttajana*. Helsinki: Otava 1976, 10.
23. Kumpaakin sarjaa on muisteltu ahkerasti paitsi televisiossa uusintojen ja remake-sarjojen muodossa, myös elokuvissa: *Star Trek* -teatterielokuvien sykli esimerkiksi on ehtinyt jo kauden-teen osaansa.
24. Guy Lyon Playfair, *The Evil Eye. The Unacceptable Face of Television*. London: Jonathan Cape 1990, 39 - 40.
25. Joshua Meyrowitz 1985, 137 - 138.
26. Lynn Spigel 1990, 86.
27. Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1986, 44 - 62.
28. Playfair 1990, 40 - 41. Playfair tukeutuu joihinkin 50-luvulla tehtyihin "lääketieteellisiin tutkimuksiin", joista julkaistujen raporttien sanavalinnoissa ei ole onnistuttu peittämään vahvojen ennako-oletusten tai peräti ennakkolta määrättyyn tuloksen tähtävien tutkimusstrategioiden kaikua.
29. Victor Burgin, "Geometry and Abjection." Teoksessa James Donald (ed.), *Psychoanalysis & Cultural Theory*. Tresholds. London et. al.: MacMillan 1991, 17.
30. Marshall McLuhan, *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Porvoo, Helsinki: WSOY 1968, 369.
31. Playfairin käyttämä metafora kytkeytyy kansanuskomuksien ja myyttien maailmaan. Uskomusten mukaan paha silmä voi tehdä tuhoaan tahallisesti tai tahattomasti. Tarkoituksellisella pahalla katseella aikaansaatu sairaus, köyhyys, vamma, rakaan menetyt tai kuolema ymmärretään noituudeksi. Usein pahan silmän "käyttäjää" ei kuitenkaan tiedä tekevänsä pahaa. Tyypillisesti paha silmä iskee juuri silloin, kun uhri on onnellisimmillaan. Erityisen herkkä sen vaikutukselle ovat pienet lapset, jotka onkin pidettävä turvassa vieraalta tai kateelliselta katseelta. Kauneus ja varallisuus herättävät kateutta, siksi ne on parasta pitää piilossa eikä niistä sovi kerskua.