

## VIIHDE, UTOPIA JA AKATEMIA – Miten populaarista tuli tiedettä?

Populaarikulttuurin arvostuksen nousu sekä sen päätyminen yliopistoihin akateemisesti merkittäväksi tutkimuskohteeksi oli yksi 1900-luvun lopun kiinnostavimmista käänteistä media- ja kulttuurintutkimuksen näkökulmasta. Vaikka kausaalisuhdetta on hankala todentaa, vaikuttaa ilmeiseltä, että joidenkin akateemisten piirien lämpeneminen viihteeksi tai jopa ”hömpäksi” miellettyjä ilmiöitä kohtaan on vaikuttanut myös yleiseen asenneilmastoon – kenties jopa edistänyt kulttuurin viihteellistymistä, esimerkiksi median niin sanottua tabloidisaatiota.

Populaarikulttuuri on varsin laaja ja hie­man epämääräinen käsite, joka kattaa koko joukon suosittuja aktiviteetteja vaikkapa urheilusta lavatanssiin, huvipuistoista uimarannalla lojumiseen (Vrt. esim. Fiske 1989). Akateemisten tutkijoiden kiinnostuminen juuri populaarifiktioista merkitsi kuitenkin olennaista avausta myös muiden populaarien ilmiöiden tutkimukselle, populaarin ”akateemiselle popularisoitumiselle”.

Tässä artikkelissa hahmotelen ja kommentoin sitä teoriahistoriallista kehityskulkua, joka tulkintani mukaan johti nimenomaan mediatutkimuksessa populaari- eli viihdefiktio­n nousuun vakavasti otettavaksi tutkimuskohteeksi ja yhteiskunnallisesti merkittäväksi mielletyksi ilmiöksi erityisesti 1980-luvulta lähtien.<sup>1</sup> Nostan esiin sellaisia teorioita ja teoreetikoita, jotka käsitykseni mukaan näyttivät jatkossa suuntaa muille tutkijoille, ja keskityn erityisesti siihen, miten viihteen tutkimusta on teorioissa legitimoitu. Vaikka populaarikulttuuria oli tutkittu ”sosiologisesti” aikaisemminkin, uusi kiinnostus merkitsi lähtökohtaisesti myönteistä

suhtautumista siihen aikaisemman haittoja painottavan tarkastelukulman sijaan.

Teoriahistoriallisen hahmotelman jälkeen tarkastelen vielä erikseen kahta teoreetikkoa, joita pidän viihteen tutkimuksen pioneereina. John G. Caweltin ja Richard Dyerin lähtökohdiltaan erilaiset näkemykset vaikuttivat käsittääkseni merkittävästi ”populaarin popularisoitumiseen” mediatutkimuksessa – Caweltin lähinnä Yhdysvalloissa ja Dyerin Isossa-Britanniassa – tai ainakin loivat sille teoreettista pohjaa. Kummankin tutkijan ajatukset avaavat lisäksi näkymiä viihteen terapeut­­tiseen merkitykseen niin yksilölle kuin koko kulttuurille ja yhteiskunnallekin.

### Viihteen vaaroista auteur-teoriaan

Vaikka populaarilehdistön ja -kirjallisuuden vaarallisuutta etenkin alemmille sosiaaliluokille oli kauhisteltu jo 1800-luvulla (esim. Kallioniemi & Salmi 1995, 36 eteenp.), uuden kaupallisen median – radio, elokuva, äänilevy, televisio – kasvava suosio 1900-luvun alkupuolella sai älymystön huolestumaan. Tämän räjähdysmäisesti lisääntyneen viihteen kulutuksen vaaroja pohtivat paradoksaalisesti niin oikeistolaiset kuin vasemmistolaisetkin kriitikot – toki eri lähtökohdista.

Englannissa lähinnä maailmansotien välillä vaikuttanut ”leavisläisyys” (F.R. ja Queenie Leavis) korosti englantilaisen kulttuuriperinnön turvaamisen tärkeyttä ja painotti niin sanotun arvokirjallisuuden kaanonin opettamista kouluissa ja yliopistoissa. Tavoitteena oli kehittää nuoren sukupolven kirjallista makua sekä kykyä erottaa merkittävät teokset triviaaleista ja ala-arvoisista

massakulttuurin tuotteista. (Leavis 1994; ks. myös Walton 2012, 6-7.) Vaikka leavisläisyys keskittyi erityisesti englantilaiseen kulttuuri-perintöön ja kirjallisuuteen, samantapaiseen ”maun estetiikkaan” – kuten suuntauksen kriitikot sitä nimittivät – on kirjallisuuden ja taiteen opetus perustunut monissa muisakin Euroopan maissa aina 1900-luvun loppupuolelle saakka.

Suurin vaikutus populaarikulttuurin vastaisiin asenteisiin älymystön keskuudessa oli kuitenkin marxilaisen, lähinnä 1920–1940-luvuilla vaikuttaneen Frankfurtin koulukunnan Kriittisellä teoriolla – eikä vähiten siksi, että toisen maailmansodan jälkeen monet johtavat eurooppalaiset kulttuurikriitikot ja -teoretikot olivat aatemaa-ilmaltaan vasemmistolaisia. Koulukunnan jäsenistä etenkin Theodor Adornon ja Max Horkheimerin laajaan teoretisointiin ja kriittisiin näkemyksiin viitataan yhä edelleen kulttuurintutkimuksessa. He lanseerasivat muun muassa vaikutusvaltaisen käsitteen ”kulttuuriteollisuus”, jolla he tarkoittivat massakulttuurin kaupallisuutta, ennustettavuutta ja kaavamaisuutta. (Esim. Walton 2012, 8.) Kaupallisen massakulttuurin tuotteet kuten romaanit, levyt, elokuvat, radio- ja televisio-ohjelmat ovat siis teollisesti valmistettuja yhdenmukaisia kulutushyödykkeitä, ”tavaroita” siinä missä autot tai keksipaketit.

Yksi näiden tuotteiden tärkeimmistä ideologisista vaaroista kätkeytyy niiden tarjoamaan välittömään mielihyvään ja siitä seuraavaan ”distraktioon”. Toisin sanoen kuulijoiden huomio siirtyy pois todellisuuden vaateista (työttömyydestä, tulojen pienuudesta, sodasta, työn mekaanisuudesta kapitalistisessa järjestelmässä), kuten Adorno väittää esimerkiksi populaarimusiikin kuuntelua ja luonnetta analysoidessaan. (Adorno 1994, 21) Siis kärjistäen: populaari mielihyvä on ideologisesti vaarallista. Kuten monet kriitikot ja tutkijat ovat sittemmin huomauttaneet, Kriittisen teorian perusteissa ei juuri jätetä tilaa massakulttuurin kuluttajien omalle aktiivisuudelle, vaan heidät nähdään lähes kirjaimellisesti massasubjekteina, jotka ajelehtivat passiivisina kulttuuriteollisuuden ja siten kapitalismin armoilla. (Esim. Naremore & Brantlinger

1991, 3–5.)

Kaupallinen viihde nähtiin siis vaarallisenä niin porvarillisen kuin marxilaisenkin kritiikin piirissä. Vaikka useimmat teorianhistorioitsijat ajoittavat populaarikulttuurin arvostuksen nousun ja akatemisoitumisen pääosin 1970-luvulle, ensimmäiset oireet maun estetiikan ja frankfurtilaisen ”massasubjektiuden” murtumisesta eurooppalaisen kulttuuriälymystön keskuudessa nähtiin oikeastaan jo 1950-luvulla. Ranskalainen auteur-teoria, joka syntyi nostamaan ja määrittelemään ensisijaisesti elokuvan asemaa taidemuotona, johti paradoksaalisesti myös populaarielokuvan statuksen kohenemiseen. Auteur-teoria (tai oikeammin ”auteuristinen tarkastelutapa”, la politique des auteurs) sai alkunsa vuonna 1954 kriitikko ja sittemmin ohjaaja François Truffaut’n ranskalaisen elokuvan silloista tilaa koskeneesta kriittisestä artikkelista muutama vuosi aikaisemmin perustetussa *Cahiers du Cinéma* -lehdessä (Truffaut 1982). Siinä kriitikko jaottelee ranskalaisohjaajat kahteen kastiin, joita hän kutsuu nimillä metteur-en-scene ja auteur. Edellinen tarkoittaa lähinnä pohjatekstin mekaanista kuvittajaa, kun taas viimeksi mainittu viittaa luovaan ja persoonalliseen elokuvataiteilijaan, jonka kädenjälki näkyy joka tasolla hänen ohjaustöissään.

Auteur-teoria olisi luultavasti jäänyt vain ajankohdan ranskalaisten kriitikoiden keskinäiseksi kinasteluksi, elleivät jotkut heistä olisi esittäneet, että vastaavia auteureita löytyy myös Hollywood-elokuvan piiristä. Tesein mukaan kyllin vahva auteur-ohjaaja kykenee tuomaan esiin visionsa jopa läpeensä kaupallisen ja kaavoittuneen studioelokuvan kautta. Hollywoodin lajityypitkin nähtiin vain auteurin työkaluina, joiden avulla hän tuottaa persoonallisia taideteoksia. Tämän jälkeen *Cahiers*-lehden palstoilla kirjoitettiin ahkerasti amerikkalaisista auteureista (muun muassa Hitchcockista, Hawksista ja Fordista) 1960-luvulle asti. Ranskalaisteoria sai runsaasti vastakaikua ensin eurooppalaisten ja sittemmin myös yhdysvaltalaisen kritiikoiden keskuudessa. Vaikka auteurismi joutuikin ankaran kritiikin kohteeksi 1960-luvun lopulla, se oli kuitenkin suunnannut kritiikin vakavan kiinnostuksen

aikaisemmin pinnallisena viihteenä pidettyihin Hollywoodin lajityyppeihin. Niinpä jotkut tutkijat pitävät 1960-luvun lopulta lähtien kehiteltyä elokuvan genre-teoriaa auteur-teorian suoranaisena jatkeena. (Ks. Hietala 1993, 78.)

### **Tekijän kuolemasta feminismin haasteeseen**

Voisi perustellusti väittää, että ranskalaisten jälkistrukturalistien lanseeraama tekijän kuolema -teesi avasi ensimmäiset portit populaarifiktioiden nousulle vakavan akateemisen kiinnostuksen kohteeksi, sillä käytännössä teesi kyseenalaisti paitsi perinteisen taidekäsityksen myös taide-viihde -erottelun. Näkemys perustui uusmarxilaiseen ja osittain strukturalistiseen ihmiskäsitykseen, jonka mukaan ihmisessä ei ole mitään omaa tai alkuperäistä (vrt. Claude Lévi-Straussin tunnettu väite ”myytit ajattelevat meissä”), vaan olemme kaikki ympäröivän kulttuurin tuotteita. Esimerkiksi kirjallisuudessa ”itse kieli puhuu, eikä kirjailija” kuten Roland Barthes esitti koko tekijän kuolema -teesin kiteyttäneessä vaikutusvaltaisessa esseessään ”Tekijän kuolema” (”La mort de l’auteur”) vuodelta 1968 (Barthes 1993, 112). Perinteisen taidekäsityksen mukaan taideteos oli ymmärretty tekijän viestinä, sanomana vastaanottajalle, joten tämän jälkeen myös taiteen ensisijaisuus populaarifiktioihin nähden voitiin kyseenalaistaa. Kaikkiin fiktioihin voitiin siis suhtautua samanarvoisina kulttuurin tuotteina.

Lähinnä Louis Althusserin ajatteluun pohjautuva uusmarxilaisuus suhtautui kuitenkin vielä 1970-luvun alussa kriittisesti etenkin populaarielokuvaan. Populaarielokuva näyttäytyi lähinnä ideologisena aivopesuna, jonka avulla kapitalistinen järjestelmä värvasi katsojia yhä uudestaan ideologisiksi subjekteikseen ja pyrki näin turvaamaan järjestelmän jatkumisen. Esimerkiksi Colin MacCaben ”klassisen realistisen tekstin” teorian mukaan klassinen (eli Hollywood-tyyppinen) elokuvamuoto kieltää todellisuuden ristiriidat ja asemoi katsojan vääjämättä yhteen (porvarilliseen,

kapitalistiseen) totuuteen (MacCabe 1985). Sen sijaan 1970-luvun feminismi kiinnitti teoreettisista suuntauksista ensimmäisenä huomion viihteen *myönteisiin* vaikutuksiin, ja itse asiassa feminismiä voidaankin kiittää populaarikulttuurin lopullisesta murtautumisesta akateemisesti arvokkaaksi tutkimuskohteeksi.

Feminismi toi erityisesti kaksi urauurtavaa ja sittemmin pysyväksi jäänyttä piirrettä akateemiseen populaarifiktioiden tutkimukseen. Se nosti keskiöön ensinnäkin vastaanottajan mielihyvän käsitteen, johon oli kiinnittänyt huomiota jo Roland Barthes pienimuotoisessa teoksessaan *Tekstin hurma* (*Le plaisir du texte*, 1973). Tosin Barthes piti ”helppojen” populaaritekstien tarjoamaa mielihyvää (plaisir) vähempiarvoisena ja porvarillisenä taiteellisten avantgardististen tekstien suoman, rajoja rikkovan mielihyvän (jouissance) rinnalla. Feministitutkijat sitä vastoin alkoivat pohtia, mitä mielihyvää juuri nuo ”helppoimmat” populaarifiktio, kuten saippuaopperat ja romanssit, tarjoavat niitä runsaasti kuluttaville naisille.

Toisaalta feministit toivat esiin tutkijoiden omakohtaisen kiinnostuksen tutkimuskoh-teeseensa. Tutkija saattoi olla myös tutkimansa televisiosarjan tai elokuvan fani ja toisen kernaasti ilmi. Tosiasiassa tämä merkitsi mullistavaa käännettä koko tieteen historiassa, koska se merkitsi tieteen ideaalina pidetystä objektiivisuudesta luopumista – tai pikemminkin sen mahdottomuuden tunnus-tamista. John Storey tiivistää:

Enemmän kuin mikään toinen lähestymistapa feminismi on tehnyt lopullisen pesäeron ”kulttuuri ja sivistys” -perinteen otaksuma-  
an, jonka mukaan populaarikulttuurin tutkimus on aina ”toisten ihmisten” kulttuurin tutkimista. Esimerkiksi Rosalind Cowardin teos *Female Desire* [1984] ei lähesty naisen mielihyvää populaarikulttuurissa ”ulkopuolisen näkökulmasta [vaan] ne mielihyvän tunteet joita kuvailen ovat usein omaa mielihyvääni”. (Storey 1994, 271.)

Tutkimus on siis aina subjektiivista ja sitä tehdään tietystä näkökulmasta käsin, joten akateemisen rehellisyyden nimessä

tutkijan *kuuluukin* tehdä selväksi oma positionsa suhteessa aineistoonsa. Tunnetuin tämän tyyppisistä lähestymistavoista lienee hollantilaisen Ien Angin katsojien kirjeisiin perustuva *Dallas*-tutkimus (Ang 1985), jonka esipuheessa kirjoittaja tunnustaa olevansa *Dallas*-fani ja halunneensa siksi selvittää, millaisia merkityksiä ja mielihyvää muut katsojat suosikkisarjasta saavat.

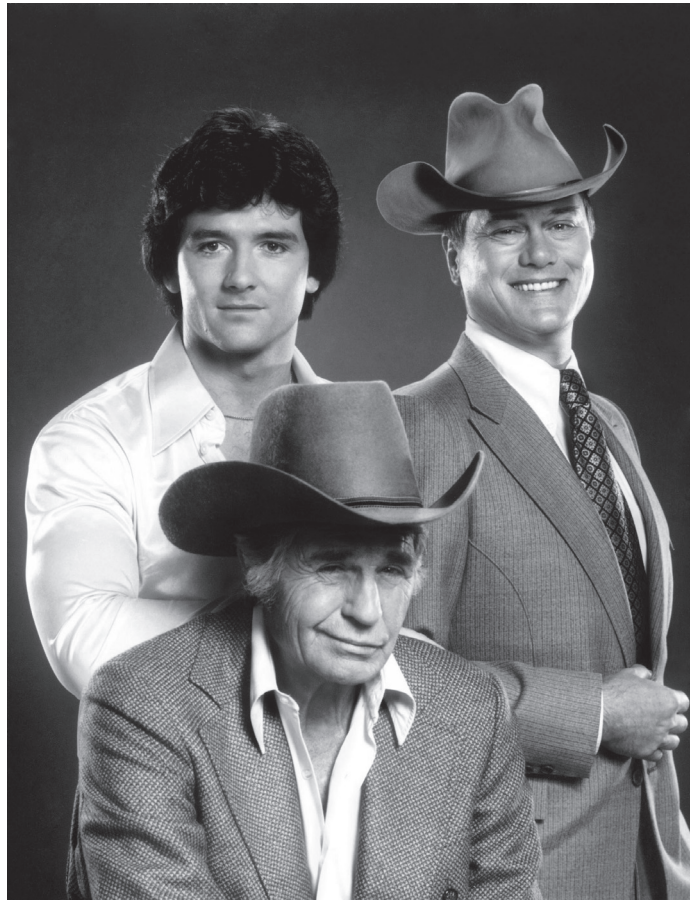
Samassa teoksessa Ang vie viimeisenkin aseensa populaarifiktioiden merkityksen vähättelijöiltä lanseeraamalla uraauurtavan emotionaalisen realismin käsitteen. *Dallasia* kuten yleensäkin viihdefiktioita oli syytetty epärealistiseksi, mutta Ang kyseenalaistaa koko empiirisen realismin: ei ole olemassa sellaista yhteistä todellisuutta johon *Dallasia* sen enempää kuin muitakaan fiktioita voitaisiin verrata. Ja vaikka *Dallasin* tyyppinen sarja saattaakin näyttää ulkoisesti epäuskottavalta, katsojat – jotka Angin aineistossa

olivat pääosin naisia – tuntuivat kokevan sen emotionaalisesti realistisena. Tutkimuksellinen painopiste oli näin siis siirtynyt mediatuotteen ominaisuuksista vastaanottajien siihen kiinnittämiin merkityksiin.

Angin lisäksi myös esimerkiksi Tania Modleski (1982) ja Janice Radway (1984) kartoittivat naisen mielihyvää omista tutkimuksissaan.<sup>2</sup> Itse asiassa juuri Modleski peräänkuulutti ensimmäisten joukossa feminististä tutkimusta naisten populaarista mielihyväästä julistaessaan: "On korkea aika aloittaa feministinen luenta naisten lukuharrastuksista [tai feministinen tulkinta naisten tulkinnoista, a feminist reading of women's reading]." (Modleski 1982, 34.) Modleskin mielestä näet romanttiset fiktiot "käsittelevät aivan todellisia ongelmia ja jännitteitä naisten elämässä" (emt, 14). Janice Radway vastasi Modleskin esittämään haasteeseen, ja hänen empiiristä tutkimustaan naisten

Ien Angin *Dallas*-tutkimus hylkäsi empiirisen realismin ja antoi tilaa niin vastaanottajien kuin tutkijankin emotionioille.

Kuva: MTV MEDIA  
Sisältötiedotus.





romanssikirjallisuuden vastaanotosta pidetäänkin yleensä toisena feministisen viihdetutkimuksen virstanpylväänä Angin *Dallas*-tutkimuksen ohella. Tosin Radway ei omasta mielestäänkään kyennyt tyydyttävästi selvittämään romanttisen fantasian vaikutusmekanismeja naisten elämässä, mutta hän pystyi kuitenkin osoittamaan niihin sisältyvän utooppisen sensibilitiitin ja eskapismien voimaannuttavan potentiaalin. Sekä Modleskin että Radwayn näkemykset populaarifiktioiden terapeuttisuudesta ja ennen muuta niiden tutkimuksen sosiaalisesta merkityksestä näyttivät jatkossa suuntaa myös muille kuin feministisille viihteen tutkijoille ja tulkinnoille.

Feministit ja muut naistutkijat kiinnostuivat populaarifiktioista ja niiden tarjoamasta mielihyvästä alun perin siksi, että he havaitsivat naisten usein suosimat kirjat, elokuvat ja televisiosarjat patriarkalisessa kulttuurissa kaikkein vähiten arvostetuiksi. Miesten perinteisesti harrastamaa jännitys- ja toimintaviihdettä ei juuri tarvinnut puolustella, mutta naisten harrastamat melodraamat, harlekiinit ja saippuaopperat leimattiin usein vihonviimeiseksi ”hömpäksi”. Toisin sanoen populaarikulttuurissakin nähtiin hierarkia, joka on vahvasti sukupuolisidonnainen. Niinpä halveksitusta saippuaoppe-  
rasta oli naistutkijoiden aktiivisuuden ansiosta tullut jo 1980-luvun loppuun mennessä kaikkein tutkituin television lajityyppi.

### **Cultural Studies: myös populaari on kulttuuria**

Feministit esittivät siis jo 1970-luvulla mediateorioissa sittemmin olennaiseksi nousseen kysymyksen: kuka katsoo tai lukee? Ja toisaalta: mitä mediatuote merkitsee *vastaanottajalle*? Sen seurauksena myös muut kulttuurin ja median tutkijat kiinnostuivat samantapaisista kysymyksistä, mikä siivitti brittiläisen kulttuurintutkimuksen (Cultural Studies) perusteiden nousua vaikutusvaltaiseksi paradigmaksi angloamerikkalaisessa mediatutkimuksessa 1980-luvulla. (Storey 1994, vii-xi.) Cultural Studies merkitsi käytännössä viimeistä linkkiä siinä teoreettisten

näkökulmien ketjussa, joka johti populaarikulttuurin akateemiseen legitimoitumiseen erityisesti angloamerikkalaisessa tiedemaailmassa.

Kaksi brittiläisen kulttuurintutkimuksen perusväittämää osoittautui erityisen tärkeiksi populaarifiktioiden akateemiselle tutkimukselle. Ensinnäkin, Stuart Hallin johdolla toimineen Birminghamin yliopiston Nykykulttuurin Tutkimuskeskuksen (Centre for Contemporary Cultural Studies, CCCS) työ perustui jo 1970-luvulla sille johtoajatukselle, että kulttuuriin kuuluu kaikki, mitä ihmiset tekevät tai harrastavat, Raymond Williamsin, CCCS:n vaikutusvaltaisen taustahahmon mukaan ”a whole way of life”. (Walton 2012, 17, 18 eteenp.) Näin irtauduttiin radikaalisti siitä perinteisestä käsityksestä, että kulttuuria ovat vain niin sanottujen parempien piirien (eli Isossa-Britanniassa yläluokan) harrastukset.<sup>3</sup>

Kulttuurintutkimuksen toinen populaarifiktioiden tutkimusta vauhdittanut väittämä liittyi Stuart Hallin tunnettuun teoriaan kulttuuristen tekstien ideologisista lukutavoista. Hallin ”Encoding/Decoding” – artikkelin mukaan brittiläisiin televisiouutisiin – joita artikkeli varsinaisesti käsittelee – on kyllä koodattu hallitsevan porvarillisen ideologian mukainen lukutapa (preferred reading), mutta vastaanottajan luokka-asema määrittelee sen, tuottaako hän ensisijaisen vai vastustavan (oppositional) lukutavan. Useimmat vastaanottajat mukauttavat, ”neuvottelevat” kuitenkin ideologista viestiä omaan kontekstiinsä ja tuottavat siis neuvotellun (negotiated) tulkinnan. (Hall 1980.)

Kiinnostus vastaanottajaan ja hänen tulkintoihinsa oli brittiläisessä mediatutkimuksessa kasvanut jo 1970-luvun alusta, jolloin ranskalaiset teoriat, etenkin Louis Althusserin ajatteluun pohjautuva psykoanalyttinen marxilaisuus, näyttivät suuntaa reseption teorioille. Hallin artikkeli, joka oli julkaistu alun perin esitelmäpaperina jo vuonna 1974, oli ilmeisesti tarkoitettu kyseenalaistamaan juuri althusserilaisten sovellutusten pessimistiset visiot median ideologisesta kaikkivoivuudesta ja manipulaatiomekanismeista.<sup>4</sup> Tätä taustaa vasten voi ymmärtää Hallin siinänsä yksinkertaisen ja tervejärkisen artikke-

lin käänteentekevän vaikutuksen. Kun teksti julkaistiin uudelleen vuonna 1980 Hallin (et al.) toimittamassa artikkelikokoelmassa, se merkitsi käytännössä lähtölaukausta Cultural Studies -suuntauksen voittokululle myös Britannian ulkopuolella.

CCCS:n "kasvateista" kiistanalaisin populaarikulttuurin tutkija on John Fiske, joka erityisesti 1980–1990-luvuilla korosti monissa teoksissaan ja artikkeleissaan populaarikulttuurin radikaalia potentiaalia. Hänen äärimmäisen vastaanottajakeskeinen marxilainen teoriansa lähtee siitä, että vaikka populaarikulttuurin tuottajat pyrkivät manipuloimaan kuluttajia kaupallisten intressiensä hyväksi, tuotteiden (kuten elokuvat ja televisiosarjat) populaari perustuu juuri siihen, että hyvinkin erilaisista taustoista tulevat vastaanottajat kykenevät syöttämään niihin omia merkityksiään. Populaarikulttuuria tekevätkin lopulta kapitalismille "alistetut" (subordinated) ihmiset omaksi edukseen resursseista, jotka paradoksaalisesti palvelevat myös hallitsevan luokan intressejä. Populaarikulttuuria ei siis syötetä valmiina ylhäältä käsin, vaan se nimenomaan "tehdään" alhaalta päin. (Fiske 1989, 2–3. Vrt. Hietala 1992, 75.)

Fisken näkemysten innoittamina jotkut tutkijat jopa esittivät, että ei tulisikaan puhua ylikansallisesta mediakulttuurista esimerkiksi amerikkalaisten suosikkisarjojen kohdalla, sillä eri maiden katsojat tuottavat niihin niin paljon omia merkityksiään, että ne muuttuvat "paikalliskulttuuriksi"! Fisken teorioilla voidaan jossakin määrin perustella esimerkiksi Dallasin kaltaisten sarjojen suosio erilaisissa kulttuureissa, mutta hänen teesiensä suurin kompastuskivi on ääri-idealistinen käsitys jatkuvasti poliittisesti aktiivisesta yleisöstä. Todennäköisesti valtaosa kuluttajista nauttii populaarituotteista uhraamatta ajatustakaan kulutuskapitalismin vastustamiselle.

Kulttuurintutkimuksen merkittävin panos populaarikulttuurin akateemisen arvostuksen nousuun oli siis siinä, että suuntaus tasa-arvoisti lopullisesti kulttuurin käsitteen: ei ollut enää hyvää ja huonoa kulttuuria, joten viihde kelpasi tutkimuskohteeksi siinä missä taidekin ja muu yläkulttuuri. Samalla

suuntaus pyrki tasa-arvoistamaan myös vastaanottajat ja heidän luomansa merkitykset: kaikkien vastaanottajien tuottamat kaikenlaiset merkitykset nähtiin yhtä arvokkaina tutkimuksen kannalta.

### **John Cawelti: viihdefiktiot kulttuurisena voitelumekanismina**

Amerikkalaisen John G. Caweltin pioneeriluonteiset teoriat populaarifiktioiden kulttuurisesta merkityksestä ovat jääneet etenkin brittiläisessä tutkimuksessa vähälle huomiolle, vaikka USA:ssa häneen viitataan nykytutkimuksessakin usein. Nykyiset brittiläiset populaarikulttuurin tutkijat (esim. Storey 2012, Strinati 2004, Walton 2012) eivät Caweltia edes mainitse teoreetikoita esitellessään – johtuneeko siitä, että hän on yhdysvaltalainen? Caweltin teos *Adventure, Mystery, Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* ilmestyi jo 1976 eli aikana, jolloin viihdefiktioiden myönteisiä merkityksiä tutkivat vakavasti lähinnä vain feministit ja elokuvan genretutkijat.

Teoksen teoriakehitelmissä voikin nähdä yhtäläisyyksiä Thomas Schatzin, toisen amerikkalaistutkijan, genrenäkemyksiin (Schatz 1980). Tämä tarkastelee Hollywood-genrejä tekijöiden ja yleisön sanattomaan sopimukseen perustuvina rituaaleina, jotka käsittelevät kulttuurin ristiriitoja ja tarjoavat niihin utooppisia ratkaisumalleja. Näin genret yhtäältä vahvistavat perittyjä arvoja, mutta myös pyrkivät sulauttamaan niihin kulttuurin tuottamia uusia ja vastakkaisia impulseja. Itse asiassa Schatzin ritualistisen genreteorian – kuten Caweltin ajattelunkin – taustalla voi nähdä vaikutteita Claude Lévi-Straussin myyttiteorioista, vaikka kumpikaan amerikkalaistutkija ei tätä esikuvanaan mainitse. Lévi-Straussin mukaan niin sanottujen primitiivisten myyttikertomusten tärkeä tehtävä oli juuri harmonisoida yhteisön konflikteja ja edistää näin sen eheyttä ja jatkuvuutta.

Caweltin teos käsittelee pääasiassa viihde- eli "kaavakirjallisuutta" (formulaic fiction), mutta sen näkemyksiä voi helposti ja perustellusti soveltaa kaikenlaisiin viih-

defiktioihin, kuten kirjoittaja itsekkin antaa ymmärtää (esim. Cawelti 1976, 2). Itse asiassa teos sisältääkin runsaasti viittauksia myös elokuvaan ja televisiosarjoihin. Tosin Cawelti tukeutuu vielä perinteiseen yläkulttuuri vastaan populaarikulttuuri -jaotteluun yrittäessään todistaa, että kaavakirjallisuus sisältää usein myös taidekirjallisuuden ominaisuuksia niin paljon, että ainakin osaa viihdefiktioista voitaisiin nimittää jopa kaavataiteeksi (formulaic art). Tässä suhteessa Caweltin näkemykset siis muistuttavat ranskalaisen auteur-teorian lähtökohtia, vaikka hän ei yhtä paljon tekijän roolia painotakaan.

Caweltin mukaan kaikissa fiktioissa voidaan erottaa kaksi peruspyrkimystä, mimeettisyys ja kaavafunktio, joista edellinen on perinteisesti liitetty taiteeseen, jälkimmäinen puolestaan viihdefiktioon. Mimeettisyys tarkoittaa pyrkimystä esittää maailma sellaisena kuin sen tunnemme, kun taas kaavafunktio pyrkii rakentamaan ideaalimaailmaa, josta puuttuvat epäjärjestys, epävarmuus ja arkikokemuksen rajoitukset. (Cawelti 1976, 13.) Molemmat tavoitteet ovat siis erilaisina kombinaatioina mukana kaikessa fiktiossa, mutta monet modernin populaarikirjallisuuden muodot ovat kehittäneet kaavafunktiota aina siihen mittaankin, että voitaisiin puhua myös eskapismien taiteesta (artistry of escape) (emt, 14). Kannattaa panna merkille, että Cawelti pitää viihdefiktioita tarjoamaa fantasiaa, eskapismia, rinnakkais-todellisuuden luomista sekä tästä kaikesta syntyvää lukijan mielihyvää nimenomaan myönteisinä ilmiöinä, ja hän kritisoikin eskapismiin liitettyjä pejoratiivisia merkityksiä.

Mikä on sitten kaavataiteen eli eskapismien taiteen kulttuurinen merkitys? Caweltin (1976, 35–36) mielestä viihdefiktio palvelevat ensisijaisesti neljää tarkoitusta:

1) Vahvistamalla olemassa olevia todellisuuden tulkintoja kaavafiktio auttaa ylläpitämään konsensusta maailman ja moraalin olemuksesta. Ottaakseni ääriesimerkin, action-sarjat ja -elokuvat osoittavat meille yhä uudestaan, millainen käyttäytyminen on kulttuurin kannalta niin tuomittavaa, että se ansaitsee jopa kuolemanrangaistuksen – kuten gangsterin kuoleminen katuojassa 1930-luvun gangsterielokuvissa.

2) Kaavafiktio tarjoaa ratkaisumalleja kulttuurin sisäisiin jännitteisiin eri ryhmien ja asenteiden välillä. Toisin sanoen viihde näyttää toimivan Caweltin mielestä kulttuuristen konfliktien sovittelijana ja harmonisoijana hegeliläisen teesi-antiteesi-synteesi -periaatteen mukaisesti. Näinhän esimerkiksi klassiset Hollywood-elokuvat usein tekevät saattaessaan vastakkaiset ideologiat synteesiin onnellisessa loppusulkeumassa.

3) Kaavafiktio tarjoaa vastaanottajalle tilaisuuden fantasioida kontrolloidusti sallitun ja kielletyn välimaastossa. Tässä Cawelti painottaa siis fantasian, vieläpä transgressiivisen fantasian merkitystä viihteen koki-jalle. Näkemyksellä on erityistä relevanssia pohdittaessa viihteen tarjoamien äärikokemusten, kuten väkivallan ja pornografian, vaikutuksia. Koska fantasia on turvallista, se voi olla myös terapeutista. Ien Angin sanoin, ”fantasiaa ei tulisiakaan nähdä vain [--] epätotena, vaan omana todellisuutenaan, yhtenä ihmisen olemassaolon perustekijöistä [--]. Fantasia tarkoittaa kuviteltua näyttämöä [--], jolla esitetään vaihtoehtoisia skenaarioita subjektin todelliselle elämälle.” Fantasiassa pääsemme irti arkielämän rajoituksista ja voimme *kokeilla* toisenlaisia identiteettejä. (Ang 1990, 83.)

4) Sulauttamalla itseensä kulttuurissa tapahtuvia muutoksia ja sen myötä uusia arvoja kaavafiktio helpottaa siirtymistä vanhasta uuteen ja edistää siten kulttuurin jatkuvuutta. Tätä näkökulmaa mukaillen voisi olettaa, että esimerkiksi homouden integroituminen valtakulttuuriin 1980-luvulta lähtien sai vauhtia elokuvien ja televisiosarjojen positiivisista gay-hahmoista.

Kuten huomataan, Caweltin viihdefiktioille esittämä kulttuuristen funktioiden kirjo on varsin kattava, sillä se ottaa huomioon niin yksittäisen vastaanottajan mielihyvän kuin kaavafunktioiden laajemmat ”terapeuttiset” vaikutukset kulttuurissa. Tämän näkemyksen mukaan viihde voi siis olla samanlaisesti sekä konservatiivista, kulttuurisia arvoja säilyttävää, että progressiivista. Erityisen huomionarvoinen onkin Caweltin neljäs kohta. Kulttuuri on aina muutoksen tilassa, jossa säilyttävät tendenssit taistelevat jatkuvasti uudistavien voimien kanssa.

Cawelti näkee siis populaarifiktioit eräänlaisena ”kulttuurisena voitelumekanismina”, joka helpottaa sulavaa muutosta säilyttäen kuitenkin samalla kulttuurin eheyden ja rauhallisen edistyksen.

### Richard Dyer: miltä viihde tuntuu?

Käytännöllisesti katsoen kaikki edellä esitetyt viihteen teoriat ovat instrumentaalisia, toisin sanoen ne esittävät populaarifiktioit välineinä joihinkin ”korkeampiin” yhteiskunnallisiin tavoitteisiin. Joko viihteesä halutaan nähdä myös taiteen ominaisuuksia ja päämääriä tai sitten marginaaliryhmien kuluttama viihde nähdään ryhmäidentiteettiä vahvistavana ja yksittäistä vastaanottajaa voimauttavana kuten usein esimerkiksi feministisessä tutkimuksessa. Viihde voidaan nähdä myös poliittisen taistelun areenana, jossa aina aktiivinen kuluttaja lukee viihdetuotteita koko ajan vastakarvaan ja luo omia merkityksiään tarjotusta resursseista kuten John Fiskin teorioissa.

Richard Dyerin paljon kiinnostusta herättänyt pieni mutta vaikutuksiltaan suuri pioneeriartikkeli ”Entertainment and Utopia” (1977) on tietääkseni ainoa, jossa viihteen tarjoama mielihyvä nähdään oikeastaan arvona sinänsä, ilman sen kummempia välineellisiä tavoitteita. Tarkkaan ottaen utopian tunne toimii Dyerinkin ajattelussa välineenä elämässä koettujen puutteiden kompensoimiseen, mutta tuolla tunnetilalla ei tarvitse olla mitään poliittista päämäärää. Tosin Dyerin artikkelia kommentoidaan tai sovelletaan suhteellisen harvoin muussa tutkimuksessa, mikä ehkä kuvastaa sen poikkeuksellisuutta. Artikkelin epäsuora vaikutus lienee kuitenkin sitäkin suurempi, sillä se nosti ensimmäistä kertaa utooppisuuden ja tunteet viihteen keskeisiksi elementeiksi. Näin sillä on ollut selvä vaikutus esimerkiksi feministisen tutkimuksen linjauksille 1980-luvulta lähtien. Todennäköisesti se on vaikuttanut myös 1990-luvun ruumiillisuus-, tunne- ja affektiteorioihin. On myös muistettava, että artikkelin julkaisuajankohtana (1977) vakava akateeminen populaarikulttuurin tutkimus oli vasta käynnistymässä.

Se todennäköisesti muokkasikin asenteita positiiviseen suuntaan ja lisäsi tutkijoiden kiinnostusta viihdettä kohtaan etenkin Britanniassa, jossa Dyer oli jo tuolloin yksi tunnetuimmista elokuvatutkijoista.

Dyerin artikkeli oli radikaali erityisesti kahdesta syystä. Sen varsinaisena kohteena oli ensinnäkin klassinen elokuvamusikaali, jota perinteisesti oli pidetty kaikkein viihteellisimpänä lajityyppinä jopa genretutkimuksessa – ”puhtaana” viihteenä ilman mitään yhteiskunnallisia tavoitteita. Toiseksi, kuten edellä mainittiin, Dyer esitti viihteen synnyttämät tunteet itsessään positiivisina, ilman ajankohdalle tyypillisiä poliittisia päämääriä tai psykoanalyttisiä kytkentöjä. Caweltin ja monien feministitutkijoiden tapaan Dyer siis näkee viihteeseen sisältyvän utopian ja eskapismien – vaikutelman ”jostakin paremmasta” – myönteisinä. Dyer kuitenkin korostaa, että niihin liittyvä mielihyvä ei ole niinkään rationaalinen kuin musiikillisen mielihyvän kaltainen intensiivinen tunnekokemus: miltä *tuntuu* kun kaikki puutteet ovat poistuneet. “[Viihteen] utopismi sisältyy pikemminkin sen ilmentämiin tunteisiin. Se esittää niin sanoakseni päätä pahkaa, miltä utopia tuntuisi eikä niinkään, miten se olisi järjestynyt [utooppiseksi maailmaksi].” (Dyer 2002, 23.)

Dyer jakaa utooppisen sensibilitetein viihteen alakategoriaan, joista kukin vastaa joihinkin arkielämän koettuihin puutteisiin tai epäkohtiin. Niinpä arjen niukkuutta ja köyhyyttä kompensoi viihteen yltäkylläisyys, uupumusta viihteen energia, arkikokemuksen lohduttomuutta ja monotonisuutta utopian intensiteetti, arjessa koettua manipulaatiota (kuten mainonnan valheellisuutta) ”poistaa” viihteen läpinäkyvyys (kuten kommunikaation avoimuus) ja lopulta arki-kokemuksen pirstaleisuutta terapoiviihteen yhteisöllisyys. (Dyer 2002, 28–29, 33.) Siinä mielessä Dyerin artikkeli on toki aikansa lapsi että kirjoittaja ”syyttää” arjen puutteista kapitalismia ja patriarkaalista yhteiskuntajärjestystä. Vaikka monet arkielämän ongelmat johtuvat varmasti ympäröivästä kulttuurista aivan poliittisesta järjestelmästä riippumatta, esimerkiksi työuupumusta tai ihmissuhdeongelmia voi tuskin aina laittaa vain yhteiskunnan syyksi. Siitä huolimatta



uskon, että esimerkiksi musikaalin tai muun viihdemuodon vastaanottaja voi kokea sen tarjoaman yltäkylläisyyden utopian ja eskapismien tunteen äärimmäisen terapeuttisena, nykytermein voimaannuttavana. Tästä näkökulmasta esimerkiksi saippuaopperan katsoamiseen usein halveksitusti liitetty ”aivojen nollaaminen” saattaa paradoksaalisesti olla juuri katsomiskokemuksen terapeuttisuuden edellytys.

Vaikka Dyer jättää teoriansa tavallaan kesken – hän ei juurikaan pohdi, mitä utopian tunnekokemuksesta seuraa – hänen näkemysensä tarjoavat otollisen pohjan viihteen terapiapotentialin jatkokartoitukselle. Esimerkiksi elokuvaterapiaa on jonkin verran kehitelty, mutta ainakin Suomessa tietääkseni lähinnä niin sanottuja taide-elokuvia hyödyntämällä. Käsittääkseni kuitenkin aivan ”yksinkertaiset” viihde-elokuvat voivat toimia terapiana kaikkein tehokkaimmin, jos vain niitä osataan kohdentaa oikealla tavalla. Eli hieman kärjistäen: ujoudesta kärsivän kannattaisi katsoa samastumiskelpoisia, itsevarmoja sankareita, parisuhteen puutteesta tai ongelmista kärsivän esimerkiksi romanttisia komedioita ja masennukseen taipuvaisen puolestaan komediaa ja onnellisia loppuja. Erityisesti onnellisia loppuja voikin suositella jokaiselle – niiden tarjoama utopia antaa toivoa ja uskoa huomiseen. Hyvä viihde voimaannuttaa!

## Viitteet

<sup>1</sup> Myös Suomessa populaarifiktioita ryhdyttiin systemaattisesti tutkimaan jo 1980-luvulla, erityisesti Turun ja Tampereen yliopistoissa. Turkulaisten elokuva- ja televisiotutkijoiden Uuno Turhapuro -projekti oli ensimmäinen kulttuurintutkimuksen näkökulmia soveltava populaari-ilmiön kokonaisvaltainen kartoitus Suomessa. (Ks. Sihvonen 1991.) Kansainvälinen Popular European Cinema -konferenssi järjestettiin Punkaharjulla 1996, ja vuonna 2006 perustettiin Turun yliopistoon aktiivisesti toimiva International Institute of Popular Culture (IIPC).

<sup>2</sup> Samoihin aikoihin myös Isossa-Britanniassa sikäläiset feministit kuten Charlotte Brunson

ja Dorothy Hobson tutkivat brittiläisiä, amerikkaisia vastineitaan ”realistisempia” saippuaoppereita (muun muassa *Crossroads*).

<sup>3</sup> Brittiläisen kulttuurintutkimuksen ”perusteksteinä” manitaan yleensä Richard Hoggartin *The Uses of Literacy* (1957) ja Raymond Williamsin *Culture and Society* (1958). Kumpikin tekijä ymmärsi kulttuurin jo tuolloin kaikkien yhteiskuntaluokkien elämäntapana perinteisen yläkulttuurin sijaan. Hoggart oli myös perustamassa CCCS-keskusta Birminghamin yliopistoon 1964.

<sup>4</sup> David Morleyn johdolla toiminut *Nationwide*-ajankohtaisohjelman vastaanottoa Britanniassa empiirisesti kartoittanut projekti pyrki testaamaan Hallin teoriaa käytännössä. Sen seurauksena havaittiin, että sosiaaliluokka ei yksinään selitä vastaanottajien tulkintatapoja, vaan niihin vaikuttavat muun muassa sukupuoli, ikä ja etninen tausta. (Ks. Morley 1980.)

## Lähdeluettelo

Adorno, Theodor W. (1994) On Popular Music. Teoksessa Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Barthes, Roland (1993) Tekijän kuolema. Teoksessa Barthes, Roland: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Ang, Ien (1985) *Watching Dallas. Soap Opera and Melodramatic Imagination*. London: Methuen.

Ang, Ien (1990) *Melodramatic Identifications: Television Fiction and Women's Fantasy*. Teoksessa Mary Ellen Brown (ed.), *Television and Women's Culture*. London: Sage.

Cawelti, John G. (1976) *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

Dyer, Richard (2002) *Viihde ja utopia*. Suom. Taru Salakka. Teoksessa Dyer, Richard, *Älä katso!* Toim. Martti Lahti. Tampere: Vastapaino.

Fiske, John (1989) *Reading the Popular*. Boston: Unwin Hyman.

Hall, Stuart (1980) Encoding/decoding. Teoksessa Hall, Stuart et al., *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson.

Hietala, Veijo (1992) *Kulttuuri vaihtoi viihteelle?*

Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin. Helsinki: Kirjastopalvelu.

Hietala, Veijo (1993) *Tunteesta teesiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.

Kallioniemi, Kari ja Salmi, Hannu (1995) *Porvariskodista maailmankylään*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.

Leavis, F.R. (1994) *Mass Civilisation and Minority Culture*. Teoksessa Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

MacCabe, Colin (1985) *Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses*. Teoksessa MacCabe, Colin, *Theoretical Essays*. Manchester: Manchester University Press.

Modleski, Tania (1982) *Loving with a Vengeance*. New York: Methuen.

Morley, David (1980) *The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding*. London: British Film Institute.

Naremore, James and Brantlinger, Patrick (eds.) (1991) *Modernity and Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

Radway, Janice A. (1984) *Reading the Romance*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres*. New York: Random House.

Sihvonen, Jukka (toim.) (1991) *UT – tutkimusretkiä Uunolandiaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu.

Storey, John (1994) Introduction. Teoksessa Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Storey, John (2012) *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. Harlow: Pearson.

Strinati, Dominic (2004) *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge.

Truffaut, François (1982) Eräs ranskalaisen elokuvan suuntaus. *Filmihullu* 5/1982.

Walton, David (2012) *Doing Cultural Theory*. London: Sage.