

LÄHIKUVA

4/2006



REINIKAINEN, HYVÄ JÄTKÄ
BOND, PLAYBOY

MASKULIINISUUS

LÄHIKUVA

4/2006

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä aikakauslehti. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry.
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry.
Turun elokuvakerho ry.
Turun yliopiston Mediatutkimus
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry.
Viestinnän koulutusohjelma, Laurea

TOIMITUS

Päätoimittaja
Susanna Paasonen
susanna.paasonen@campus.jyu.fi
GSM 050 523 1350

Toimitussihteeri

Sanna Harakkamäki
sanna.harakkamaki@uta.fi
GSM 045-6395 330

Numeron 4/06 vastaava toimittaja:
Susanna Paasonen

Toimituskunta

Henry Bacon	henry.bacon@helsinki.fi
Sari Elfving	sari.elfving@uta.fi
Ilona Hongisto	anilho@utu.fi
Martti Lahti	martti.lahti@laurea.fi
Tarja Laine	talain@dds.nl
Kaarina Nikunen	kaarina.nikunen@uta.fi
Mari Pajala	marpaja@utu.fi
Antti Pönni	antti.ponni@stadia.fi
Janne Rovio	jannerovio@uta.fi
Laura Saarenmaa	laura.saarenmaa@uta.fi
Tanja Sihvonen	tansih@utu.fi

Tilaukset, osoitteenmuutokset

Päivi Valotie paivi.valotie@utu.fi

Ulkoasu

Hanna Kangasniemi
Kannen kuva: Reinikainen (Tenho Sauren).
YLE Antero Tenhunen

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva, c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus, Uudenmaankatu 1, 20500 Turku, Finland

Irtonumero 6,90 €

Vuosikerta 2006 22 €, ulkomaille 25 €.
LÄHIKUVAN irtonumeroita myyvät Akateemiset kirjakaupat, Tiedekirja, Turun Kirjakahvila.

ISSN 0782-3053

PAINO CityOffset, Tampere 2006

Lähikuva is indexed in the International Index to Film/Television Periodicals

Sisältö

Esipuhe

Susanna Paasonen 3
Jätkeyttä, pelimiehiä ja melankoliaa

Artikkelit

Jenni Hokka 5
Reinikainen, hyvä jätkä

Tuuli Eltonen 22
"On you everything looks good"
– Ideaalimaskuliinisuus Sean Conneryn
James Bond -elokuvissa

Kaisa Hiltunen 39
Aika ja hiljaisuus – Dokumenttielokuva
Melancholian 3 huonetta eettisenä
kohtaamisen tilana

Katsaukset

Niina Kuorikoski 54
Lesbopuuhaa *Mullan alla* – Queer-feministinen
analyysi kahden nuoren naisen välisestä suhteesta

Kirja-arviot

Tiina Huokuna: Vallankumous kotona! – Arkielämän
visuaalinen murros 1960-luvun lopussa ja 1970-lu-
vun alussa. (Anne Soronen) 62

Kim Akass, Janet McCabe & Mark Lawson (eds.):
Reading Six Feet Under - TV to Die for. (Niina Kuori-
koski) 66

Wendy Hui Kyong Chun & Thomas Keenan (eds.):
New Media, Old Media. A History and Theory Reader. (Jussi Parikka) 68

Abstraktit 72

Indeksi 73

JÄTKYYTTÄ, PELIMIEHIÄ JA MELANKOLIAA

Elokuvatutkijat kiinnostuivat maskuliinisuuksista joukolla 1990-luvun alussa: toimintaelokuvien ylimiesten, miestähtien ruumisspektaakkelien, buddy-elokuvien homososiaalisuuden ja miesmasokismin kaltaisten kysymysten kautta pohdittiin niin maskuliinisuuksien esittämistä, seksuaalisuutta, lihasten politiikkaa kuin haluavaa katsettakin.¹ Miehistä tuli tusinan vuotta sitten niin suosittu teema, että Turussa vierailnut Yvonne Tasker esitti kärjistäen naisrepresentaatioiden tutkimisen olevan jo vallan passé. Maskuliinisuuden tutkimus kiinnittyi tiiviisti miesruumiisiin, mistä tutkimuskirjojen lihasmassaiset kansikuvat osaltaan kertovat.

Tutkijat ovat sittemmin rikkoneet maskuliinisuuden ja miesruumiin välisiä yhtäläisyysmerkkejä. Enemmän ja vähemmän hegemonisten maskuliinisuuksien analyysit ovat laajentuneet myös erilaisiin naismaskuliinisuuksiin.² Toisin sanoen maskuliinisuuden tutkimus on vakiintunut elokuva- ja mediatutkimukselliseksi teemaksi ja tutkimusalaksi, joka osallistuu sukupuolihierarkioiden kyseenalaistamiseen ja näkyväksi tekemiseen.

Lähikuvan vuoden 2006 viimeinen numero pohtii maskuliinisuuksia laajalla otteella. Jenni Hokka tutkii televisiosarjaa Reinikainen sosiaalisenä komediana sekä sen päähenkilöhahmon suhdetta 1980-luvun suomalaisen yhteiskuntajärjestykseen. Konsensus-Reinikainen luovii Hoka luennassa luokka-, sukupuoli- ja sukupolvierojen ristipaineissa lupsakkaana kotimaisen jätkäperinteen jatkajana.

Näkökulma siirtyy toimintafiktioon ja playboy-maskuliinisuuksiin Tuuli Eltosen Sean Conneryn James Bond -hahmoa, heteromiehen seksualisointia ja Bond-elokuvien rakentamia sukupuolisuuksia käsittelevässä artikkelissa. Monitulkintaisuuden merkitystä korostavan Eltosen mukaan Conneryn esittämä salainen agentti sekä edustaa että ironisoi ideaalimaskuliinisuutta ja siihen ankkuroituvaa sankaruutta.

¹ Mm. Cohan 1993; Lähikuva 2/1993; Tasker 1993; Jeffords 1994.

² Halberstam 1998; Leppihalme 2002.

Kaisa Hiltunen tutkii Pirjo Honkasalon Tshetshenian sotaan kiinnittävää dokumenttielokuvaa *Melancholian 3 huonetta* sekä elokuvakerronnan tarjoamia mahdollisuuksia lasten sotakokemusten välittämiseksi ja katsojan omille tulkinnoille. Poikien kadettikoulusta orpokotiin kiertävä elokuva mahdollistaa ja tuottaa Hiltusen fenomenologisessa tulkinnassa eettisen kohtaamisen, joka ei pyyhi pois eroja tai oleta lasten subjektiivisten kokemusten olevan katsojien saavutettavissa.

Katsauksessaan Niina Kuorikoski pohtii *Mullan alla* -sarjaa queer-fiktiona keskittyen erityisesti Clairen ja Edien lesbosuhteen representatioon. Kuorikosken mukaan sarja välttää tyypittelyn karikat ja tarjoaa esimerkin televisioviihteen ei-normatiivisesta seksuaalisuuskuvasta.

Kaarina Nikunen aloittaa Lähikuvan päätoimittajana vuoden 2007 alusta. Omasta puolestani kiitän lehden lukijoita ja toivotan antoisia lukukokemuksia – niin nyt kuin vastaisuudessakin.

Helsingissä, 21.12.2006

Susanna Paasonen

Kirjallisuus

Cohan, Steve, toim. (1993), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge.

Halberstam, Judith (1998), *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.

Jeffords, Susan (1994), *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Leppihalme, Ilmari (2002), Kilpailevat naisbodauksen estetiikat. *Pumping Iron II: The Women*. Teoksessa Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä (toim.), *Kauneuden sukupuoli: näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 181–210.

Lähikuva 2/1993 (miehet-teemanumero).

Tasker, Yvonne (1993), *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London: Routledge.

Jenni Hokka

REINIKAINEN, HYVÄ JÄTKÄ

Reinikainen on ollut yksi suomalaisen televisiohistorian suosituimmista komedioista. Artikkelissani pohdin niin koko sarjan kuin erityisesti sen nimihenkilön monimuotoista suhdetta aikansa yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Esiin nousevat kansalaisten ja hyvinvointivaltion suhde, mieheyden muuttuvat määrittelyt sekä yhteiskuntaluokan liitokset elämäntapaan ja sukupuoleen.

”Monissa perheissä Reinikaisen tuleminen koetaan oikeaksi tapaukseksi, ja jos Reinikainen voi todella opettaa meille rennompaa otetta elämään, vapauttaa kireistä ilmeistä ja stressistä, niin silloin hän sopii poliisiksi meille kaikille. Elämänasenteen poliisiksi.”

- Kyllikki Oksanen, Keski-Uusimaa 15.6.1982.

Elämänasenteen poliisi? Moniselitteisessä ilmaisussa kiteytyy komediasarja *Reinikaisen* (YLE TV2 1982, 1983) nimihenkilön viehäytys ja ristiriitaisuus. Reinikainen on ollut televisioviihteen mieleenpainuva ja esimerkillisenä pidetty poliisihahmo, jonka kautta on myöhemmin pohdittu poliisin roolia niin Mikkelin panttivankidraaman yhteydessä, lähipoliisitoimintaa aloitettaessa kuin EU:hun liittymisen kynnyksellä¹. Samalla Reinikainen on edustanut letkeää ja helposti tunnistettavaa ”jokamiestä”². Kuitenkin sarjan tekijöiden tarkoitus oli rikkoa tabuja ja nauraa sellaisille asioille, joille suomalaisessa televisiossa ei ollut tapana nauraa, kuten Neuvostoliitolle, kuolemalle tai positiiviselle suhtautumiselle pummeihin ja huiputtajiin³.

¹ YLE TV2:n arkistot. Lauantaisauna: Reinikaisia vai revolverimiehiä? (1986), Poliisi-TV [Aiheena lähipoliisitoiminta] (1996), A-Studio: Eurovaalit. Suomen vai Euroopan asialla. [Aiheena Reinikainen vai kasvoton europoliisi] (1996).

² Esim. Etelä-Suomen Sanomat 12.3.1983.

³ Ruoho 2001, 96, 274-275; Helsingin Sanomat 10.9.1978, Annala 2006, 92-93.

⁴ Samoien tekijöiden *Tankki täyteen* (1978, 1980) oli Ylen ensimmäinen tilannekomiedia. Tätä ennen MTV oli tuottanut tilannekomediat *Kaverukset* (1962-65), *Hanski* (1966-73) ja *Sämpy* (1974-76, 1979). Ks. Annala 2006.

⁵ Yleisradion vuosikirja 1982-83, 78.

⁶ Ruoho 2001, 85.

⁷ Hartley 2002, 65.

⁸ Ruoho 2001, 16 & 259-260.

⁹ Adams 1993, 63.

¹⁰ Lowell 1984 teoksessa Ruoho 2001, 85-88.

Reinikainen oli Yleisradion ensimmäisiä yrityksiä tehdä tilannekomiadia – tosin myös suomalaisen kaupallisen television puolella genre on ollut suhteellisen harvinainen⁴. Sarjan keskushenkilö, konstaapeli Reinikainen, oli kotimaisen televisiohistorian varhainen spin off -hahmo, joka sai *Tankki täyteen* -sarjassa (1978, 1980) saavuttamansa suosion vuoksi oman nimikkosarjan. Sarjasta tuli suosittu sekä katsojien että kriitikkojen keskuudessa, ja se saavutti lähes joka jaksollaan yli kaksi miljoonaa katsojaa. *Reinikainen* voitti vuoden 1982 katsojäänestyksessä vuoden hauskimman ohjelman Yleisö-Venlan ja päähenkilöä näytellyt Tenho Saurén vuoden parhaan esiintyjän Yleisö-Venlan. Samana vuonna Katso-lehden Telvis-äänestyksessä Artturi Reinikainen palkittiin parhaana miesesiintyjänä, Tenho Saurén valittiin Vuoden suomalaiseksi hauskuuttajaksi ja *Reinikainen* hauskimmaksi suomalaiseksi tv-ohjelmaksi.⁵

Reinikaisen toinen käsikirjoittaja oli englantilaissyntyinen Neil Hardwick, joka hyödynsi englantilaisen tilannekomedian konventioita⁶. Englantilaisessa perinteessä on usein käytetty (yleensä miespuolista) keskushenkilöä, jonka ympärille tilanne ja huumori rakennetaan. Hyviä esimerkkejä tällaisesta konventiosta ovat sarjat *Pitkän Jussin majatalo* (*Faulty Towers*, BBC 1975, 1979) ja *Musta kyy* (*The Black Adder*, BBC 1983).⁷ Myös *Reinikaisessa* Tenho Saurénin esittämä päähenkilö on se, joka on läsnä melkein jokaisessa kohtauksessa ja jonka ympärille tilanteita rakennetaan. Konstaapeli Reinikaisen sankaruutta vahvistaa sarjassa se, että hän on komedian miesvaltaisessa työyhteisössä ainoa, joka kertoo varsinaisia vitsejä eli tarinallisia, humoristisia juttuja. Hän saa lausuttavakseen yleensä tilanteen päättävän, viimeisen sanan.

Tyyllillisesti *Reinikainen* edustaa tilannekomediana brittiläistä ns. sosiaalisen realismin konventiota, mikä on ollut tyypillistä TV2:n sarjatuotannolle jo *Heikistä ja Kaijasta* (1961-1971) saakka⁸. Sosiaalisen realismin todellisuuden tuntu syntyy kolmenlaisen uskottavuuden kautta: sosiokulttuurisen, esteettisen ja geneerisen⁹. Sosiaaliselle realismille on ollut ominaista tiettyjen sosiaalisten kysymysten käsitteleminen keskushenkilöiden elämän avulla. Päähenkilö on yleensä ollut työväenluokkainen ja hänen hahmoaan on leimannut tavallisuus niin kodin, perheen kuin ystävien suhteen. Tilanteet ja henkilöt ovat helposti tunnistettavia ja ”todellisia” – ne ovat uskottavia, koska ne hyödyntävät yleisiä uskomuksia, kokemuksia, huomioita ja ennakkoluuloja. Sosiaalista realismia hyödyntävässä ns. sosiaalisessa komediassa humoristisuus syntyy siitä erosta, joka on katsojan tunnistaman ja hyväksymän yhteiskunnallis-kulttuurisen idean ja todennäköisyyden välillä.¹⁰

Tarkastelen komediasarjaa *Reinikainen* Douglas Kellnerin esittämän diagnostisen kritiikin avulla. Metodien lähtökohta on ajatus mediakulttuurista taisteluelämästä, jossa käsitellään yhteiskunnan ristiriitoja. Mediakulttuuriset tekstit sisältävät diskursseja, ideologisia asemia ja kerronnan strategioita, jotka vain harvoin muodostavat yhtä ainoaa, puhdasta ja yhtenäistä ideologista kokonaisuutta. Diagnostisen kritiikin tarkoituksena on analysoida, miten mediakulttuurinen teksti keskusteleee aikansa yhteiskunnallisen tilanteen kanssa. Pohdin, millaisia yhteiskunnallisia ongelmia ja niiden ratkaisuja, pelkoja ja toiveita sekä unelmia ja painajaisia tekstissä nostetaan esiin. Teksti on tulkittava sekä

omassa yhteiskunnallis-historiallisessa tilanteessaan että suhteessa genreensä ja mediakulttuurisiin tendensseihin. Mediakulttuuristen tekstien ja niiden ideologioiden ymmärtämiseksi on tarkasteltava niiden muotoa ja kerrontaa – tapoja, jolla niissä työestetään yhteiskunnallisia diskursseja.¹¹

Artikkelissani analysoin *Reinikaista* sosiaalisena komediana ja tutkin, millaisia eroja sarjassa rakennetaan ideaalisen ja ”todellisen” yhteiskunnallisen järjestyksen välille. Käsittelen kysymystä kolmesta näkökulmasta, jotka tulkintani mukaan ovat sarjassa keskeisiä. Aluksi tarkastelen, miten sarjan kerronnassa representoidaan valtiovallan ja kansalaisten suhde. Seuraavaksi analysoin, miten sarja keskustelee sukupuolijärjestyksestä ja mieheyden ideaalista sarjan henkilöhaamojen kautta. Lopuksi pohdin sarjan sosiaalisia hierarkioita ja yhteiskuntaluokkia koskevaa diskurssia, ja vertaan *Reinikaista* aiempiin suomalaisiin populaarikulttuurisiin tyyppeihin, erityisesti jätkän hahmoon.

Moraaliset ihanteet ja inhimillinen arkipäivä törmäyskursilla

Suuri osa *Reinikaisen* huumorista syntyy ristiriidasta päähenkilön institutionaalisen aseman ja hänen käyttäytymisensä välillä. Reinikainen vartioi lain noudattamista ja on siinä mielessä yhteiskunnan tukipilari, mutta ei piittaa lainkaan tavallisista käyttäytymisäännöistä. Tässä mielessä hän muistuttaa varsinaisten poliisisarjojen perinteistä hahmoa, väärinymmärrettyä sankaria, jolla on epätavalliset menet, mutta joka saa tuloksia aikaan¹². Poliisin ominaisuudessa Reinikainen edustaa kuitenkin valtiovaltaa: hän pitää yllä yhteiskunnan järjestystä ja moraalialia. *Reinikaisessa* oikeuden toteutuminen ei kuitenkaan ole jaksojen loppuratkaisun kannalta olennaista. Useimmissa jaksoissa varsinaisen poliisijutun ratkaisu jätetään avoimeksi.

Reinikaisen käsikirjoittajat, Neil Hardwick ja Jussi Tuominen, halusivat tehdä päähenkilöstä nokkelan vastakohtaksi elokuva- ja teatterifarsien idioottipoliisiperinteelle. Poliisihahmon sijaan pilkka haluttiin kohdistaa byrokraatiaan.¹³ *Reinikaisen* tuotantoajankohtana, 1980-luvun alussa, byrokratian kritiikki oli yleisemminkin voimistumassa. Byrokratisoitumisen pelättiin aiheuttavan ihmisten välisten suhteiden muodollistumista ja kansalaisten vieraantumista yhteiskunnasta ja hallinnollista keskittymistä¹⁴. Valtion ja kansalaisten suhteessa alettiin painottaa aiempaa enemmän yksilön tarpeita ja kilpailun kautta tapahtuvaa valintaa¹⁵. Uusmoralismi nosti päätään: painotettiin, että jokainen on myös itse vastuussa vaikeuksistaan eikä näin ollen ole vain epäoikeudenmukaisen yhteiskunnan uhri¹⁶.

Reinikaisessa hyvinvointivaltioretoriikalle pilailtaan yksittäisissä piloissa ja letkautuksissa. Neljännessä jaksossa (Pieni yösoitto) Reinikainen ja Jänkölä hälytetään nappaamaan kouluunsa murtautunut teinipoika. Kuulusteluissa poika saa sosiaalilyöntekijä Ailin kyyneliin toistelemalla, että hänen isänsä on työtön ja perhe on köyhä. Kaikkinäkövä Reinikainen löytää kuitenkin aukkoja hänen selityksistään. Pojan kohtalo jää auki: hänet päästetään menemään, mutta Reinikainen lupaa ottaa häneen yhteyttä. Tämän jälkeen Reinikainen tokaisee Ai-

¹¹ Kellner 1998.

¹² Tällaista poliisityyppiä edustaa mm. komisario Frost (*A Touch of Frost*, Iso-Britannia 1992-).

¹³ Annala 2006, 89.

¹⁴ Karisto & Takala 1985, Riihinen 1980 ja Purola 1982.

¹⁵ Alasuutari & Ruuska 1999, 222-223.

¹⁶ Karisto & Takala 1985, 83-87; Kortteinen 1982, 239-247.

¹⁷ Karisto & Takala 1985, 7-12.

¹⁸ Sulkinen - Alasuutari - Nätkin - Kinnunen 1985, 173-178.

lille: *"Meirän on lähettävä hakkeen seuraavaa urbanisoituvan yhteiskunnan uhria."* Ailin hahmossa ruumiillistuvat hyvinvointivaltioon sisältyvät hoivan ja tuen ajatukset. Reinikainen kuitenkin epäilee – yleensä aiheellisesti – että Ailin asiakkaat eivät todella ole tämän tarjoaman avun tarpeessa vaan yrittävät höynäyttää Ailia.

Myös Reinikaisen äidin kautta piikitellään valtiollista holhousta. Äiti inhoaa vanhainkotiä, jossa apaattisten vanhusten ainoaksi viihdykkeeksi tarjotaan uskonnollista ohjelmaa. Vanhainkodin henkilökunta puolestaan ei ole ihastunut Reinikaisen äitiin, joka "häiritsee muita ihmisiä" eikä ole "sopeutunut yhteiselämään" (jakso 13, Läksiäiset). Sarja toistaa näin 1970-luvulla alkanutta hyvinvointivaltion kritiikkiä: sosiaalietuuksien väärinkäyttö on lisääntynyt, valtio vie kansalaisilta vapauden ja tukahduttaa poikkeavuuden¹⁷. Toisaalta järjestelmän olemassaoloa sinällään ei kyseenalaisteta: Reinikainenkin haluaa äitinsä muuttavan vanhainkotiin sen sijaan että tämä muuttaisi poikansa luo. Vanhainkodin esitetään kuitenkin olevan paras ratkaisu äidin terveyden heikentyessä. Myös edellä kerrotun nuoren varkaan motiivi teolle tulee ainakin ymmärrettäväksi, vaikka ei suoranaisesti hyväksyttäväksi jakson lopussa (jakso 4, Pieni yösoitto).

Reinikaisessa tuodaan esiin myös uusia yhteiskunnallisia liikkeitä. Siinä käsitellään niin eläinoikeusliikettä kuin aseistakieltäytymistäkin. Asenne näihin on parodinen: eläinoikeusaktivisteista yksi aiheuttaa vahingossa poliisikoiralta vamman, kun taas aseistakieltäytyjän "ideologia" kumpuaa pettymyksestä rakkauselämässä. Ailin innokkaasta tuesta ja aseistakieltäytyjän oikeuksiin liittyvästä neuvonnasta huolimatta nuori poika palaa armeijaan, kun Reinikainen saa osoitettua hänelle ettei vankila ole armeijaa miellyttävämpi vaihtoehto.

Reinikainen itse vaikuttaa pragmatismissaan olevan ideologioiden ulkopuolella. Reinikainen ei ymmärrä uusfasisteja, mutta ei myöskään lääkärrien ylitöitä vastaan mieltään osoittavia lääkäriopiskelijoita (jakso 14). Hän suhtautuu yhtä torjuvasti niin eläinkokeita vastustaviin opiskelijoihin kuin heitä vastaan mieltään osoittaviin rouviin (jakso 3). Jaksossa Hämeenperästä kuuluu (jakso 11) Reinikainen kiteyttää työetiikkansa Hämeenperässä: *"Pontikkaa keitti vaan ne, joilla oli ikimuis-toinen nautintaoikeus; varkaat varasteli vaan toinen toisiltaan ja jättivät muut ihmiset rauhaan; järjestelyhäiriöitä ei ollut koskaan, paitti nyt juhannuksena muutamia seurusteluvammoja."* Reinikaisen filosofiassa asiat menevät parhaiten, kun ne menevät omalla painollaan. Päähenkilön suhtautuminen poliittiseen toimintaan muistuttaa Lähiöravintola-tutkimuksen¹⁸ tikkaporukan asennetta: heidän mukaansa politiikka on naurettavaa riitelyä, jolla kuitenkin ei voi vaikuttaa.

Suhteessa hahmon työväenluokkaisuuteen voisi pitää yllättävänä, että Reinikaisen halu hoitaa kaikki mahdollisimman yksinkertaisesti voittaa jopa oikeudenmukaisuuden. Kun poliisien vanha tuttu, pultsari Arska joutuu toimitusjohtaja Grönblomin väkivaltaisen hyökkäyksen kohteeksi, muut poliisit haluavat auttaa häntä nostamaan syytteen päällekkäimisestä "riistorporvaria vastaan", kuten Arska itse sanoo. Reinikainen kuitenkin estelee heitä vetoamalla siihen, että juttu on muutenkin tarpeeksi sotkuinen (jakso 2). Reinikainen ei seurustelekaan yhtä tuttavallisesti aseman kanta-asiakkaiden kanssa kuin muut poliisit. Hän kyllä kutsuu vankilasta vapautuneen miehen lounaalle,

mutta vain osoittaakseen armeijasta karanneelle pojalle, että hänen on syytä palata takaisin suorittamaan velvollisuuttaan. Jaksossa annetaan ymmärtää, että vankilakundit ovat oma lajinsa, jotka eivät muuta tapojaan (jakso 6). Näissä kohtauksissa Reinikaisen hahmon kautta merkitään yhteiskunnallisten ideaalien ja "tosielämän" erot. Pultsari Arskan tapauksessa piikittelyn kohteena on 1970-lukulainen poliittisuus, jonka vihjataan olleen dogmaattista, kohtuutonta ja arjesta irtaantunutta. Vankilasta vapautuneen miehen pitäisi puolestaan olla yhteiskuntaan sopeutunut, mutta Reinikainen osoittaa, että varuillaanolo miehen suhteen on kuitenkin tarpeen. Arkijärjen logiikalla Reinikainen määrittelee normaalin ja poikkeavan rajat.

Reinikaisessa piikitellään myös poliisikunnan järjestyksenpitoa. Heti sarjan alussa Reinikainen itse joutuu putkaan, kun poliisit Reinikaista kuuntelematta tulkitsevat hänet juopuneiden rivin jatkoksi. Ylikomisario Rautakallio luennoi poliiseille mielenosoitusoi-keudesta kansalaisen perusoikeutena, jonka toteutuminen poliisin tulee varmistaa. Samassa jaksossa hän kuitenkin kehottaa ottamaan mielenosoittajista valokuvia suojelupoliisia varten. Rauhoittaakseen "kansan kumentuneita tunteita" hän lähettää poliisien mukaan sokean poliisikoiran, mutta ei päästä mukaan Reinikaista, jonka "poliittinen asennoituminen voisi osoittautua tilanteeseen hieman sopimattomaksi" (jakso 3).

Henkilöidensä kautta sarjan huumorin kohteeksi asettuu koko poliisin ammattikunta. Konstaapelit joutuvat odottamattomiin tilanteisiin, joissa heidän arvovaltansa joutuu koetukselle. Poliiseilla on ongelmia puutteellisen kielitaitonsa vuoksi kanadalaisen jääkiekkovalmentajan (jakso 10), Ruotsista lähetetyn ruumiin (jakso 9) ja saksalaiseksi turistiksi epäilemänsä joulupukin kanssa (jakso 5). Poliisiasema joutuu kakofonian valtaan, kun mielenosoittajat laulavat työväenlauluja ja samaan aikaan Hautamäki viihdyttää itkeviä lapsia laulamalla hämähäkistä (jakso 3). Poliisit kokevat nöyryytyksiä, kun vanhemmat rouvat komentavat poliiseja huolehtimaan heidän kissoistaan ja koiristaan, ja mökkirosvo varastaa majjan (jakso 12). Sen sijaan että poliisit toimisivat rationaalisesti, ripeästi ja tehokkaasti, heidät representoidaan hivenen lapsenomaisiksi ja pääosin hyväntahtoisiksi tyypeiksi, jotka jatkuvasti joutuvat häkeltymään kansalaisten omituisista edesottamuksista.

Poliiseille nauraminen huipentuu *Reinikaisen* kummankin jaksoryppään (1982 ja 1983) lopussa, seitsemännessä ja neljännessätoista jaksossa. Jaksossa Tähdet kertovat (jakso 7) poliisit istuvat poliisiaseman saunassa – tietenkin alasti – ja päätyvät kulkemaan käsi kädessä poliisiaseman käytävälle sähkökatkoksen vuoksi. He onnistuvat pääsemään hissiin, jossa Reinikainen ja cameo-roolissa näyttelevä Ritva Valkama ovat odotelleet sähkökatkoksen päättymistä. Poliisien yrittäessä suojautua Valkaman katseelta Reinikainen esittelee iloisesti työkaverinsa Valkamalle. Vain ylikomisario Rautakallio säilyttää tilanteessa roolinsa ja alkaa esitellä rouva Valkamalle poliisitaloa. Ritva Valkama kuitenkin toteaa, että "*hississä oli tällä kertaa tarpeeksi näkemistä*".

Voidaan ajatella, että alastomaksi riisuttujen poliisien myötä karnevalisoitaisiin keskeistä yhteiskunnallista auktoriteettia. On kuitenkin

¹⁹ Dyer 2002, 211-264.

²⁰ Ruoho 2001, 96-97.

²¹ Tavallisesta suomalaisuudesta ks. Löytty 2004.

²² Aamulehti 29.5.1982, Ilta-Sanomat 31.5.1982, Helsingin Sanomat 12.2.1983.

²³ Keski-Uusimaa 15.6.1982, Helsingin Sanomat 30.10.1982, Helsingin Sanomat 12.2.1983.

kyseenalaista, onko kyseessä todella arvojen hetkellinen kääntäminen toiseksi. Angloamerikkalaisessa kulttuurissa alaston mies on ollut tabu tai kärsivä sankari¹⁹, kun taas suomalaisessa viihteessä miehen alastomuus on ollut useimmiten koomista. Alasti kirmaileva mies on ollut suomalaisessa perinteessä pikemminkin sivistyksestä vapautunut mies jonka kanssa nauretaan, ei niinkään naurunalainen tai häpäisty. Toisaalta on merkillepantavaa, että Reinikainen itse ei esiinny jaksossa alasti. Hän säästyy julkiselta alastomuudelta, koska pukeutuu muita aikaisemmin ehtiäkseen treffeille Ailin kanssa. Näin alastomien poliisimiesten käsikkäin etenevä kulkue on tulkittavissa homososiaalista kumppanuutta katsojien ja Reinikaisen välille rakentavaksi vitsiksi, jossa nauretaan mahdollisuudelle poliisien homoseksuaalisuudesta. Saunaan liittyvä alastomuus on suomalaisessa kulttuurissa kuitenkin ymmärretty melko epäseksuaaliseksi. Siksi poliisien hyväntuulinen kekkalointi alastomana representoi heidät ensisijaisesti univormujen takaa paljastuviksi tavallisiksi ihmisiksi.

Viimeisessä jaksossa karnevaalisuus syntyy jo jakson tapahtumajankohdasta, vapunaatosta. Poliisiasemalla on vilkas päivä. Viinikan vilauttajana tunnettu itsensäpaljastaja pitää Tampereen poliisia pilkkanaan. Neuvostoliittolaiset turistit odottavat asemalla turhaan poistumislupaa Tampereelta. Putka alkaa täytyä humalaisista. Lisäksi samana päivänä on vielä ylikomisario Rautakallion läksiäiset. Poliisiasemalle on Rautakallion juhlia varten tilattu poliisikuoro, joka kuitenkin päätyy laulamaan kauniin serenadin aivan toiselle miehelle eli tuhannennen kerran juoppoputkassa olleelle Hakalalle. Poliisien kunnianosoitus meneekin siis esimiehen sijasta poliisiaseman moninkertaiselle asiakkaalle, yhteiskunnan huonomman väestöosan edustajalle. Sarjan henkilöhahmojen välisen jännitteen näkökulmasta tapahtuma on johdonmukainen päätös ylikomisario Rautakallioon kohdistetulle pilailulle. Aivan jakson lopussa paljastuu viimeinen nöyryytys, sillä käy ilmi, että konstaapeli Katajalla on suhde Rautakallion vaimon kanssa.

Pilkasta huolimatta poliisikunta otti sarjan omakseen, sillä tekijäryhmä kutsuttiin poliisien tilaisuuksiin, he saivat palkintoja ja Tampereen poliisi lainasi sarjaan autoja ja jopa oikeita poliiseja esiintyi sarjassa²⁰. Aikalaiskriitikeissä sarjan naureskelu poliisille pantiin merkille, mutta niissäkin naurua pidettiin lempeänä. Kriitikeissä tulkittiin pilkan osuvan Rautakallion kautta nimenomaan esimiehiin yleensä, ei niinkään poliisiin. Arkipäiväisiin kummelluksiin perustuva huumori representoi poliisit ennen kaikkea tavallisiksi ihmisiksi, mikä suomalaisessa kulttuurissa on ollut hyvin myönteinen, ellei myönteisin mahdollinen määritelmä²¹. Myös ylikomisario Rautakallion hahmoa pidettiin nautinnollisena ja Esko Roine sai kiitosta roolityöstään²². Päähenkilöä itseään kuvattiin kriitikeissä sydämelliseksi, lämpöiseksi ja hyväksi ihmiseksi ja hänet nähtiin usein esikuvallisena hahmona²³.

Ideali mieheys naurun ja vahvistuksen kohteena

Suuren muuton jälkeen, 1970-luvun puolivälistä alkaen, miehisen identiteetin on katsottu joutuneen kriisiin. Varsinkin Matti Kortteisen

tunnetussa tutkimuksessa on esitetty, että maaseudulta lähiöihin muuttaneelle miessukupolvelle ei enää löytynyt sellaisia kotipiiriin liittyviä tehtäviä, joita maaseudulla oli ollut. Miehen merkitys ja asema perheessä joutuivat kyseenalaiseksi samaan aikaan kun elämäntavat kietoutuivat entistä vahvemmin ydinperheen ympärille. Asumismuoto myös kavensi elintilan kerrostaloasuntoon ja työpaikkaan, joissa kummassakaan tilan hallinta ei ollut enää yksin miehellä siten kuin maatilan pihapiirissä. Kortteinen näki aineistonsa perusteella kriisille kaksi ratkaisumahdollisuutta: joko mies ”pehmeni” ja otti naisille kuuluviksi katsottuja tehtäviä hoitaakseen tai perusti patriarkaalisen valtansa perheessä parempiin ansiotuloihin.²⁴ Juuri 1970- ja 1980-luvun taitteessa ilmestyi kaksi kirjaa, joita voi pitää suomalaisen miesliikkeen alkuna: Matti J. Kurosen Suojelkaa Suomen miestä (1979) ja Juha Nummisen Minä, keski-ikäinen mies (1982). Niissä mies nähtiin naisliikkeen määrittelyjen ja vaatimusten sekä yhteiskunnallisten voimien, kuten kaupungistumisen ja työttömyyden uhrina. Mies oli vaarassa hukata miehisyytensä, feminiinisoitua pehmoksi ja kadottaa voimansa.²⁵

Myös Reinikainen muuttaa maalta kaupunkiin siirtyessään nuoremaksi konstaapeliksi Hämeenperältä Tampereelle. Reinikainen ei kuitenkaan tunnu tästä erityisemmin kriisiytyvän. Hänen lähtönsä ei ole maaltapako vaan hän muuttaa omasta halustaan, sillä hän on kyllästynyt pienen paikkakunnan itseään toistavaan elämänmalliin (jakso 1). Reinikainen viihtyy kerrostalokaksiossaan, jossa naapurikontakteja esitetään olevan liikaakin. Hänelle ei tuota vaikeuksia silittää silkkiäamutakkiaan tai valmistaa Ailille aamiaista (jaksot 1 ja 10). Toinen henkilöahamo, joka rikkoo menestyksekkäästi itsekuria ja ankaruutta ihannoivia patriarkaalisia käyttäytymismalleja vastaan, on Reinikaisen työkaveri, konstaapeli Ek. Ek on hyvin emotionaalinen ja kiltti mies, joka itkee päiväkausia poliisikoiran sokeutumisen vuoksi, kohtelee suurella ystävyydellä kaikkia poliisin asiakkaita, haluaa lohduttaa Reinikaista sydänsuruissa tarjoamalla tälle lämpimiä karjalanpiirakoita ja majoittaa rahattoman kanadalaismiehen poliisilaitoksen putkaan. Reinikaisen kautta sarja nauraa Ekin tunteellisuudelle. Kuitenkin Reinikaisen vitsailu on kaveruutta tukevaa ja hänen suhteensa Ekiin on lämmin ja kannustava. Muutkin poliisit suhtautuvat hyvin ymmärtävästi Ekin tunteikkuteen.

Muista poliiseista Katajan ja Hautamäen hahmot määrittävät paljolti heidän naissuhteittensa kautta. Kataja on itsevarma casanova, joka pyrkii valloittamaan kaikki tapaamansa naiset. Toisin kuin Reinikainen, hän myös onnistuu yrityksissään. Kataja on naimissa, mutta hänellä on jatkuvasti uusi ja nuori rakastajatar. Toimiessaan Reinikaisen työparina Katajan pyrkimykset eivät kuitenkaan mene suunnitelmien mukaan. Hänen strategiansa vahvistaa maskuliinisuuttaan naisia valloittamalla ei ole menestysekäs siinä mielessä, että viranhoito häittää suhdetoimintaa ja suhdetoiminta viranhoitoa. Viimeisessä jaksossa Jänkälä moittii Katajan tehneen itsensä naurunalaiseksi käytöksellään. Rautakallion läksiäisjuhlassa omistushaluisen ja mustasukkainen Kataja ei ole antanut Jänkälän edes tervehtiä Katajan naisseuralaista, joka lopulta paljastuu Rautakallion vaimoksi. Juhlien jälkeisen väittelyn vuoksi – Katajan kuulustellessa aggressiivisesti Jänkälää ja Jänkälän puolustautuessa kyllästyneesti – heiltä

²⁴ Kortteinen 1982.

²⁵ Koivunen 2003, 195-212.

jää huomaamatta poliisiaseman pihalta pakeneva itsensäpaljastaja (jakso 14). Katajan tyyppisen miehen näytetään joutuvan jatkuvasti pelkäämään, että hän menettää saavutuksensa.

Katajalle vastakkainen hahmo on Hautamäki, jonka monia vuosikymmeniä kestäneen avioliiton aikana vaimo on vuoroin lähtenyt ja vuoroin palannut. Hautamäki ei itsekään käsitä, miten on voinut jaksaa heidän avioliittoaan, ”mutta kovalla sisulla ja huumorintajulla sitä on pärjätty” (jakso 8). Jaksossa Paljon onnea vaan vaimo lopulta karkaa talonmiehen kanssa. Suhteen epäonnea ei sarjassa selitetä, vaan juonikuviolla katsoja kutsutaan nauramaan miesten ja naisten väliselle suhteelle ikuisena taistelulenttänä. Toisaalta Hautamäen ja tämän vaimon suhteen voi ymmärtää ivaksi elinikäisille onnettomille avioliitoille, joiden jatkumiselle ei ole muuta syytä kuin tavat ja tottumus. Tulkinta olisi johdonmukainen suhteessa sankarillisen päähenkilön konventioita kunnioittamattomaan elämäntapaan. Henkilönä Hautamäki on melankolinen pessimisti, joka kuitenkin kuvittelee olevansa humoristinen optimisti. Hautamäen hahmon valittava alistuminen alleviivaa Reinikaisen riippumattomuutta ja kykyä selviytyä.

Naispuoliset henkilöahmot käyttäytyvät *Reinikaisessa* usein stereotyyppisesti, ja naurun kohteena on heidän irrationaalinen käytöksensä. Sarjan keskeisin naihahmo, sosiaalityöntekijä Aili, itkee, kikattaa ja muuttaa usein yllättäen mieltään. Ensimmäisessä jaksossa Aili tekee sosiaalityöntekijänä Reinikaiselle kotikäynnin tämän oletetun alkoholiongelman vuoksi. Reinikainen kuitenkin tekee pilaa hänen kysymyksistään, jolloin Aili alkaa itkeä. Osat vaihtuvat ja Reinikaisesta tulee nyt se, joka kyselee osanottavasti perhesuhteista ja Ailin ongelmista. Hän kykenee siis hetkessä ottamaan Ailin ammatin hoitaakseen. Myöhemmissä jaksoissa Reinikainen pilaillee niin Ailin kiinnostukselle spiritismiin kuin Ailin kaipaakselle menetettyä nuoruutta kohtaan. Toisaalta hän on kaikkietävä ja suojeleva suhteessaan Ailiin. Siten Aili ei ole Reinikaisen itsenäisyyttä uhkaava justinamainen matriarkaalinen auktoriteetti, vaan Ailin voi tulkita höpsössä kiltteydessään sympaattiseksi hahmoksi verrattuna sarjan naispuolisiin sivuhenkilöihin. Nämä ovat joko hyvin aggressiivisia (toimitusjohtajan kalju naisystävä sekä hänen vaimonsa, koiran omistavat hienostorouvat, jotka järjestävät mielenosoituksen opiskelijoita vastaan) tai käyttäytyvät poliisien mielestä järjettömästi (uskovainen nainen, joka soittelee Jumalan junasta poliisiasemalle, kissansa kadottaneet vanhat naiset, itsensäpaljastajan nähnyt nainen, joka muistaa miehestä vain pisamat).

Reinikaisen sankaruus perustuu sopeutumiseen ja selviytymiseen. Hän kykenee ratkaisemaan pulmatilanteet elämäkokemukseen perustuvalla tiedollaan ja ronskilla huumorillaan. Hän hallitsee parhaiten yllättävän, nokkelan ja rohkean kielenkäytön, mikä mykistää kanssaihmiset ja vahvistaa hänen ylivoimaisuuttaan²⁶. Edellistä ominaisuutta korostaa sarjassa varsinkin Jänkälän hahmo, kaupunkilaispoliisi, joka voi fyysisesti pahoin Reinikaisen groteskien tarinoiden vuoksi. Suhteessaan ihastukseensa Ailiin Reinikainen ei kuitenkaan ole voittamaton. Tämä ei lämpene lopultakaan Reinikaiselle vaan suhde pysyy ystävyyden puolella. Reinikainen kehuu tuntevansa mitä naiset haluavat (jakso 10), mutta hänen suorasukainen lähestymistapansa saa yleensä Ailin viilenemään. Varsinkin ensimmäisessä jaksossa

kanssakäyminen on kivikkoista, sillä Aili alkaa aina itkeä, kun Reinikainen kertoo vitsin. Tämä saa Reinikaisen toteamaan, ettei naisilla ole huumorintajua. Parisuhteissaan kukaan kolmesta miehistä ei siis ole selkeästi valta-asemassa. Sarjassa sukupuolten välinen kanssakäyminen on kamppailua, joka johtuu perustavasta erosta sukupuolten välillä eikä kamppailussa kumpikaan osapuoli voita.

Epäonni naisasioissa ei saa Reinikaista epäilemään miehisyyttään vaan hän on siitä hyvinkin varma. Reinikaisen seksuaalisesta identiteetistä ei ole missään vaiheessa epäilystä. Heti ensimmäisessä jaksossa Reinikainen tekee eron homoseksuaalisuuteen. Työkaverit yrittävät hyvittää häntä siitä, että he ovat laittaneet hänet erehdyksessä juopoputkaan, ja antavat lahjaksi konstaapeli Katajan rakastajattarelleen ostaman aamutakin. Sen taskussa on kirjelappunen, jossa kiitetään ihanasta yhteisestä yöstä. Reinikainen löytää lapun ja sanoo muille poliiseille toivovansa, että he tulevat toimeen eroavaisuuksistaan huolimatta. Vitsi ei suorasanaisesti pilkkaa homoseksuaalisuutta vaan päähenkilö näennäisesti hyväksyy ”eroavaisuuden”. Letkautus kuitenkin asettaa sekä Reinikaisen itsensä että nolostuneet poliisit hetero- ja homoseksuaalisen välisen rajan ”oikealle” puolelle. Homoseksuaalisuus ei kuitenkaan ole keskeinen huumorin aihe vaan homoseksuaalisuus mainitaan myöhemmin vain yhdessä jaksossa (jakso 4). Siinä Reinikainen ilmoittaa kouluun murtautuneelle pojalle, joka nimittelee konstaapeli Majalaa hintiksi, että hän ”on sitä sukupolvea, jolloin ei ollut hinttejä ollenkaan”. Letkauksen voi tulkita niin pilkkana pyrkimykselle ummistaa silmät homoseksuaalisuuden olemassaololta kuin vahvistuksena Reinikaisen roolille ”vanhan hyvän ajan” edustajana.

Reinikaisella on jopa varaa pukeutua naiseksi Ailia auttaakseen (jakso 4, Pieni Yösoitto). Jo hahmon korostetun koreilematon pukeutuminen virka-ajan ulkopuolella liittää hänet työväenluokkaiseen maskuliinisuuteen, jossa pukeutumisen tarkoituksena on viestittää riippumattomuutta ja miestenkeskistä solidaarisuutta. Tarkoitus ei ole näyttää viehättävältä, vaan epäeroottiselta ja neutraalilta²⁷. Pukeutuminen ei muutu edes ihastuksen kohteen valloittamiseksi. Ennen treffejä Ailin kanssa Reinikainen käy saunassa ja saunan jälkeen pukee päälleen tummansinisen plyysipuseron ilman aluspaitaa sekä harmaat, suorat housut (jakso 7, Tähdet kertovat).

Mediakulttuurisista teksteistä erityisesti Uno Turhapuro -elokuviin on tulkittu kommentoivan miehen kriisistä käytyä keskustelua tarjoten katsojille maskuliinisuuden hedonistista fantasiaa vastaiskuna naisliikkeelle²⁸. Uno rikkoi sääntöjä vastaan, mutta kuitenkin sopeutui oman toimintatapansa avulla menestyksekkäästi mihin tahansa olosuhteisiin²⁹. Myös Reinikaisen nimihenkilön keskeisin piirre on piittaamattomuus yleisesti hyväksytyistä tavoista. Tämä tuodaan korostetusti esiin sarjan ensimmäisessä, tunnin pituisessa esittelyjaksoissa. Heti ensimmäisessä kohtauksessa Reinikaisen turistinomainen käytös saa ravintolan muut asiakkaat nauramaan hänelle. Reinikaiselle ei myöskään myydä väkijuomia Alkossa, koska hän ei suostu noudattamaan myyjän tiukkoja ohjeita. Kaiken huipuksi Reinikaisen kaverit pidättävät hänet, koska pitävät häntä käyttöksensä perusteella juopuneena. Lopulta kotiin päästyään Reinikainen komentaa kaik-

²⁷ Hänninen 1996.

²⁸ Hietala 1991 & Lahti 1991, ks. myös Koivunen 2003, 201 & 210-211.

²⁹ Sihvonen 1991.

³⁰ Ibid.

³¹ Helsingin Sanomat 29.5.1982, Helsingin Sanomat 12.2.1983, Keski-suomalainen 22.2.1983.

³² Tällainen maskuliinisuuden ideaali voidaan löytää muun muassa suomalaisuutta keskeisesti rakentaneesta Maamme-kirjasta. Ks. Lehtonen 1995, 104-114.

³³ Monty Python -ryhmän yläluokkaisen maskuliinisuuden pilkasta ks. Lehtonen 1995, 146-178.

³⁴ Apo 1998.

ki kerrostalonaapurinsa poliisipillin voimalla tervetuliaiskahville. Työssäänkään hän ei noudata ohjeita, joita ei pidä tarpeellisina. Hän tekee jatkuvasti pilaa poliisiviestien koodikielestä ja määrää pidätetyt työntämään poliisiautoa, joka ei käynnisty (jakso 14). Hän ei myöskään epäröi kertoa perättömiä juttuja, jos katsoo sellaisen olevan tarkoituksenmukaista. Esimerkiksi jaksossa Koiranelämää (jakso 3) hän saa estetyksi vanhempaa rouvaa jättämästä koiraansa poliisien vahtittavaksi kertomalla jutun toisesta samanlaisesta koirasta, jonka päälle juopumuksesta pidätetty Karvosen Tenu sattui vahingossa oksentamaan.

Reinikaisen ja Uunon erottaa kuitenkin toisistaan moraalit. Siinä missä Uuno on kykenemätön tuntemaan syyllisyyttä ja tavoittelee vain omaa etuaan³⁰, Reinikainen pyrkii yhteisölliseen hyvään. Sääntöjä rikkovasta käytöksestään huolimatta Reinikaista pidettiin kritiikeissä nimenomaan hyvänä ja oikeamielisenä ihmisenä, lämminhenkisenä sankarina³¹. Reinikaisen hahmo ei vastustakaan normeja sinänsä vaan sääntöjen noudattamista niiden itsensä vuoksi. Reinikaisen kapinan kohde ei ole vallitseva yhteiskuntamoraali vaan auktoriteettiusko ja armeijamainen kuri. Sarjassa kyseenalaistetaan sellainen maskuliinisuus, jossa keskeistä on hierarkkisuus ja esivallalle alistuminen³². Tällaista maskuliinisuutta sarjassa edustaa erityisesti ylikomisario Rautakallio. Ylikomisario tuo asemansa esiin kaikissa mahdollisissa tilanteissa, hakee ratkaisua poikkeuksellisiin ongelmiin normaaleista rutiineista ja vielä jouduttuaan alastomana poliisilaitoksen aulaan sähkökatkon jälkeen, hän muistaa huutaa alaisilleen käskyn: ”*Jatkakaa!*” (jakso 14). Ylikomisario Rautakallion rationaalisuus osoitetaan siis näennäiseksi ja itsehillintä naurettavaksi jäykistelyksi. Siinä missä Reinikaiselle hyvä tarkoitus pyhittää keinot, Rautakalliolle lopputulos on samantekevä, kunhan sääntöjä on noudatettu. Tässä suhteessa Rautakallion hahmossa voi nähdä sukulaisuutta englantilaisen Monty Python -ryhmän yläluokkaisen herrasmiehen irvikuville³³.

Naurettavat herrat ja reilut jätkät

Monessa suhteessa Reinikaisen ja hänen työkavereidensa hahmot uusintavat suomalaisen miehen stereotypiaa. Poliisit juovat liikaa kun pääsevät yhdessä juhlimaan. He eivät osaa ulkomaisia kieliä ja käyttäytyvät oudosti ei-suomalaisen seurassa. Poliisin asiakkaat ovat joko alkoholiongelmaisia tai ahdasmielisiä ja ennakkoluuloisia kansalaisia, jotka syyttelevät toisiaan. Siten henkilöhahmot vastaavat itse asiassa lähes täydellisesti negatiiviseen suomalaisuuspuheeseen sisältyvän kansa- ja herrapuheen määrittelyä. Negatiivisen suomalaisuuden diskurssissa kansa on sivistymätöntä: suomalaiset ovat epäkohteliaita, he eivät osaa kommunikoida keskenään tai ulkomaalaisten kanssa, he ovat taipuvia masentuneisuuteen ja alkoholismiin sekä ovat liian suoraviivaisia eivätkä ymmärrä hienostuneisuutta. Koska puhettavan historia liittyy sivistyneistön kansansivistysprojektiin, sille on ominaista, että puhuja nuhtelee suomalaisuutta ulkopuolelta, vaikka puhetapa nykyään onkin koko kulttuurin lävistävä.³⁴

Populaarikulttuurin vastine kansapuheelle on herrapuhe, jossa

herrat puolestaan ovat ahneita, työtä pelkääviä ja turhamaisia keikaröijjiä. Rautakallio, joka istuu päivät pitkät huoneessaan työtä vältellen ja tulevia cocktail-tilaisuuksia harjoitellen, on helppo sijoittaa tähän perinteeseen. Samanlainen puhujan ulko- ja/ tai yläpuolisuus liittyy myös herrapuheeseen, joten puhetapojen voisi ajatella ennen kaikkea uusintavan yhteiskuntaluokkien välistä hierarkiaa. Suomalalaisuuspuhetta analysoinut Petri Ruuska pitää puhetapojen ensisijaisena tehtävänä kuitenkin yhteisöllisyyden rakentamista. Suomalaisuuden ihanteessa ei ole hierarkiaa ja siksi puheen ensisijaisena tarkoituksena on kouluttaa toinen ryhmä samankaltaisemmaksi. Erot pyritään herjaamalla häivyttämään ja nauramaan pois.³⁵ *Reinikaisessakin* stereotyyppiolla houkutellessa katsojia tunnistamaan ”meidät” sellaisina kuin todella olemme.

Juuri 1980-luvulle ominaisten teemojen ohella *Reinikaisessa* voikin nähdä yhteyksiä varhaisempiin ns. kansankulttuurin diskursseihin. Jo muutamassa aikalaiskritiikissä *Reinikainen* nähtiin rillumarei- tai iltamaperinteen jatkajaksi³⁶. Erityisesti työväenluokkaisen maskuliinisuuden näkökulmasta *Reinikaisessa* ja rillumarein hahmoissa on tunnistettavissa samankaltaisuutta. Rillumarei-elokuvat hyödynsivät ja jalostivat suomalaisessa kulttuurissa jo tunnettua jätkän hahmoa. Anu Koivusen ja Kimmo Laineen mukaan rillumarei-elokuvien jätkä-ideologiassa oli keskeistä kahtiajako jätkyyden ja herruuden, maaseudun ja kaupungin sekä matalan ja korkean välillä. Jätkät nauroivat herraskaiselle hienostelulle ja teennäisyydelle, ja herrojen koppavuus ja ylenkatse saivat elokuvissa yleensä palkkansa. Rillumarei-elokuvissa herroilla on kyllä oppikirjasivistystä, mutta he eivät pysty sopeutumaan muuttuviin tilanteisiin. He eivät myöskään pysty luontevasti kommunikoimaan sellaisten ihmisten kanssa, jotka eivät jaa heidän omaa tapakulttuuriaan. Jätkällä sen sijaan on luontainen kyky pärjätä tilanteessa kuin tilanteessa.³⁷

Heti sarjan ensimmäisessä jaksossa Reinikainen asettuu selkeään opposition suhteessa korkeakulttuurin. Kreikkalaisessa ravintolassa hän arvioi valokuvan perusteella ”Kreikan julkisten rakennusten” eli antiikin raunioiden kaipaavan pikaista remonttia. Pila ei nykyperspektiivistä vaikuta kovin rohkealta, mutta parissa aikalaiskritiikissä se on mainittu - toisessa näistä valitellaan ”kulttuurin hienohelmojen”³⁸ loukkaantuneen turhaan. Reinikainen ei myöskään suhtaudu suopeasti mieltään osoittaviin opiskelijoihin vaan antaa älymystölle, kuten poliisit heitä kutsuvat, ärtyneesti neuvoja siitä, että ”ei rahalla passaa lohruttaa omatuntoaan, ainakaan isäpapan rahalla” (Jakso 3, Koiranelämä). Reinikainen ei osaa vieraita kieliä eikä tunne tarvettakaan osata, Rautakallio puolestaan peittelee kielitaidottomuuttaan (jakso 10, Perässähihtäjä). Myös voimakkaan murteellinen kieli asemoi Reinikaisen selkeästi kansanomaiseksi ja työväenluokkaiseksi hahmoksi³⁹. Tämä piirre yhdistää hänet savolaismurretta puhuviin rillumarei-elokuvien Severiin ja Kalle-Kustaa Korkin seikkailuja -kuunnelman Pekka Lipposeen.

Aikalaiskritiikeissä Reinikaistakin kuvattiin ”kaikki tilanteet suvereenisti klaaraavaksi” ja ”letkeästi elämään suhtautuvaksi” poliisimieheksi⁴⁰. Reinikainen onkin komediassa se, joka ratkaisee hankalat työtilanteet kun muut poliisit jäävät pohtimaan, miten asia kannattaisi

³⁵ Ruuska 1999.

³⁶ Helsingin Sanomat 30.10.1982, Etelä-Suomen Sanomat 12.3.1983

³⁷ Koivunen & Laine 1993. Korkean ja matalan vastakkainasettelusta rillumareissa ks. myös Heikkinen 1996.

³⁸ Helsingin Sanomat 29.5.1982, Keski-Uusimaa 15.6.1982

³⁹ Alasuutari 1999, 168-170; Oinonen 2004, 185-222.

⁴⁰ Iltä-Sanomat 31.5.1982, Keskiuomalainen 1.6.1982.

⁴¹ Alasuutari 1996, 227-235; Apo 1998.

⁴² Anttila 2000, 146-148.

⁴³ Koivunen & Laine 1993, 142-143.

hoitaa. Esimerkiksi jaksossa Hammasten kiristys (jakso 2) Reinikainen hankkii toimitusjohtaja Grönblomin kadonneet tekohampaat takaisin vierailamalla tämän naistuttavan luona ja pyytämällä ylimääräisiä tekohampaita poliisien hyväntekeväisyyskeräykseen. Kuten aiemmin totesin, Reinikainen ei juurikaan kunnioita sääntöjä vaan toimii omavaltaisesti ja ronskisti, mutta lopputulos on tavallisesti menestyksenkäs. Toisin kuin rillumarei-perinteessä, Reinikainen ei kuitenkaan saa tästä kavereiltaan kiitosta, vaan häntä pidetään työpaikallaan tahdittomana maalaistollona. Tämän vuoksi hienotunteisuutta vaativat tehtävät yritetään yleensä antaa muille. Letkeytensä ja omalaatuisen kielenkäytönsä vuoksi Reinikainen joutuu myös ongelmiin: esimerkiksi viidennessä jaksossa (No onkos tullut kesä) lääkärit määräävät Reinikaisen sairaalan psykiatriselle osastolle tämän saattaman potilaan sijaan.

Suomalaisen miehen yleisesti tunnettuun stereotypiaan kuuluu tuppisuus: suomalainen mies ei puhu eikä pussaa. Siinä mielessä voisi pitää yllättävänä, että suomalaisen komedian sankari on verbaalisesti ja sosiaalisesti lahjakas, "suvereenisti klaaraava" henkilöahmo, ei esimerkiksi Mr. Beanin kaltainen nolojen tilanteiden mies, joka hiljaisesti pakenee paikalta. Tuppisuuden suomalaismiehen stereotypia on kuitenkin ollut hyvin ulkokohtainen luomus. Se oli osa metsäläisyyden typologiaa, ruotsinkielisen sivistyneistön määrittelyä suomenkielisestä rahvaasta. Tällaisesta typologiasta tuli sekä perustelu että tehtävämäärittely sivistyneistön kansallisvaltion rakentamiseen liittyvälle kansansivistysprojektille⁴¹. Työväenkulttuurissa ihailtavin mies on kuitenkin ollut nimenomaan jutunkertoja: se, joka miesporukassa pystyy saamaan aikaan kaikkein kovimmat naurut⁴². Hölöttävällä mies-sankarilla onkin suomalaisessa populaarikulttuurissa pitkä perinne, johon voi rillumarei-jätkien ohella sijoittaa niin *Tuntemattoman sotilaan* Rokan, Uno Turhapuron kuin jopa *Suomen Big Brotherin* vuonna 2005 voittaneen Pertun.

Koivunen ja Laine ovat määrittäneet keskeiseksi rillumarei-jätkyytä määrittäväksi tekijäksi sitoutumisen elämään niin protestanttisen työmoraalin, kaupunkikulttuurin ja -sivistyksen kuin perhe- ja avioliittoinstituution ulkopuolella. Rillumarei-jätkä palaa aina elokuvan lopussa Lappiin ja valitsee elämän miesyhteisössä, sillä jätkillä ei ole tarvetta positiivisiin naisuhteisiin. Heidän korostettu epäseksuaalisuutensa ja epäeroottisuutensa ehkäisee myös homoseksuaalisuuden uhan, joka potentiaalisesti sisältyy miesyhteisön esittämiseen. Koivunen ja Laine näkevät rillumarei-elokuvien konstruoivan utooppista maskuliinisuutta, jossa naiset on sulkeistettu miesyhteisön ulkopuolelle.⁴³ Reinikaisen työyhteisö on selvästi miesten yhteisö, mutta hän ei ole epäseksuaalinen vaan hänellä on tarve parisuhteeseen. Reinikainen yrittää varsin aktiivisesti muuttaa suhteensa Ailiin seksuaaliseksi. Hän ei kuitenkaan onnistu yrityksessään, mikä on sarjassa jatkuva huumorin aihe. Työkaverit luulevat aina tapahtuneen enemmän kuin on, koska aina jokin yllättävä tapahtuma estää Ailin ja Reinikaisen suhteen etenemisen. Näin Reinikainen kuitenkin jää melko epäseksuaaliseksi hahmoksi. Merkillepantavaa on, että Reinikainen on myös päättänyt olla menemättä naimisiin, mitä hän perustelee poliisityössään saamiltaan kokemuksilla avioliitosta.

Toisin kuin rillumarei-elokuvissa, *Reinikaisessa* maaseutua ei ihan-



Kuva: YLE Antero Tenhunen

noida. Jaksossa 11 (Hämeenperästä kuuluu) Reinikainen moittii maalle muuttanutta kollegaansa Mäyrästä, että tämä haluaa hoitaa asiat kuten kaupungissa eli noudattaa turhan tarkasti sääntöjä: *"Jos sää meinaat kaupunkia mittapuuna pitää, niin sää teet tästä koko paikasta sellasen idioottireservaatin. Kaikki täällä hulluja on, täältä on kaikki tervejärkiset häipynyt jo ajat sitten."* Myös Reinikaisen äidin kautta maaseutu näyttyy hyvinkin absurdina ja tragikoomisena paikkana, jossa normaalit käyttäytymissäännöt eivät päde. Reinikainen itse on halunnut muuttaa maaseudulta pois, sillä hän on kyllästynyt ihmisten ennalta-arvattavuuteen ja elämän yksitoikkoisuuteen. Muut poliisit ihmettelevät hänen ratkaisuaan ja pohtivat, kuka haluaisi muuttaa kaupunkiin, kun voisi asua maalla. Näin kaupunkilaispoliisien käsitys maaseudusta esitetään ihannoivana ja epärealistisena. Ero rillumareielokuvien ja *Reinikaisen* maaseutukuvan välillä selittynee ainakin osittain yhteiskunnallisesta tilanteen muutoksella. Kun rillumareielokuvat sijoittuvat aikaan, jolloin kaupungistuminen oli alussa, oli *Reinikaisen* ilmestymisajankohtana suurin muuttoaalto jo laantunut ja suurin osa suomalaisista asui jo kaupungissa.

Koivusen ja Laineen mukaan rillumareielokuvissa luokkaero jätkien ja herrojen välillä ei liity niinkään taloudelliseen asemaan vaan ero palautuu tietoiseen valintaan ja arvomaailmaan. Jätkyys on elämänfilosofiana herruuden kääntöpuoli.⁴⁴ Vaikka Reinikainen mainitseekin isäpapan rahoista opiskelijoille, henkilöhahmojen varallisuus ei tule sarjassa muuten millään tavoin esiin. Luokkaero päähenkilön ja ylikomisario Rautakallion välillä vaikuttaa myös olevan nimenomaan maailmankatsomuksellinen ja kulttuurinen eikä taloudellinen. Siinä missä Rautakallio käyttäytyy jäykästi, viileähkösti ja omanarvontuntoisesti, Reinikaisen käytös on rempseää ja koreilematonta. Kun Reinikainen kertoo jatkuvasti tarinoita tapaamistaan ihmisistä, Rautakallio sulkeutuu työhuoneeseensa ja välttelee poliisiaseman asiakkaita. Rautakallio korostaa jatkuvasti asemaansa ylikomisariona, Reinikainen puolestaan on vapaaehtoisesti alentanut virka-asemaansa

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Sulkunen - Alasuutari - Nätkin - Kinnunen 1985, 173-178, 188-194.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Iskelmissä käytetyistä työn diskursseista ks. Salmi 2000, 207-216.

vanhemmasta konstaapelista nuoremaksi konstaapeliksi tullessaan Hämeenperästä Tampereelle. Tällainen haluttomuus yletä virkauralla – tai ainakin välinpitämättömyys ylenemistä kohtaan – yhdistää Reinikaisen myös jätkyyteen, sillä jätkät eivät halua ”herraksi herran paikalle”⁴⁵. Ihanne on vastakkainen keskiluokkaisen maskuliinisuuden ideaalin kanssa siinä, ettei tavoitteena ole johtaminen ja sosiaalinen arvonnousu⁴⁶.

Reinikaisen suhde työhön on kuitenkin erilainen kuin rillumarein jätkillä. Jätjän miehisuus, arvo miehenä, ei ole kiinni ammatista tai työnteosta. Jätkillä on ammatti, mutta heidän ei elokuvissa koskaan näe tekevän työtä vaan heidän elämäntehtävänsä on kulkeminen⁴⁷. Reinikainen on ennen kaikkea poliisi myös työn ulkopuolella. Hän on hyvinkin työteliäs, vaikka hän puheen tasolla suhtautuu työhönsä nihkeästi ja lähtee mieluusti työpäivän jälkeen kotiinsa. Itse asiassa Reinikainen tekee työtä myös vapaa-ajallaan, sillä hänen seinänaapurinsa soittavat hänet usein apuun ja käyttävät häntä ikään kuin talon omana poliisina. Jätkien työnvieroksunta oli vastaisku 50-luvun työtä ihannoivaan kulttuurille⁴⁸, mutta Reinikainen näyttää sitoutuvan protestanttiseen työkulttuuriin, vaikka työ ei olekaan hänelle vakava asia tai miehisyyden mitta. *Reinikaisen* työn diskurssi muistuttaa 1970- ja 80-luvun iskelmien työn diskurssia, jossa työ on suomalaisen miehen kohtalo, joka on vain kestettävä⁴⁹.

Päätelmät

Koska *Reinikaisen* henkilöahmot ovat suurimmaksi osaksi joko poliiseja tai lakia rikkoneita kansalaisia, on luonnollista, että suhde valtiovaltaan ja kansalaisten välillä ei *Reinikaisessa* näyttäydä täysin ristiriidattomana. Pääasiassa suhde on kuitenkin lämmin. Nauru poliiseille on hyväntahtoista ja hahmot sympatiaa herättäviä. Poliisit eivät ole sen viisaampia kuin kansakaan, mutta Reinikainen ja muut poliisit pyrkivät turvaamaan yhteistä hyvää parhaansa mukaan. Vaikka Reinikainen on kapinallinen suhteessa poliisitoimintaa koskeviin sääntöihin, hän ei vastusta sääntöjä sinänsä vaan niiden noudattamista muodon vuoksi. Reinikaisen kapinan kohde ei ole vallitseva yhteiskunnallinen järjestys vaan auktoriteettiuskko. Komedialla ei rakenna eroa ideaalin ja reaalisuuden välille vaan ainoastaan ihannekuva poliisista rikotaan. Sen sijaan hyvinvointivaltiojärjestelmän toimivuus sosiaalipalveluineen on epäilyn kohteena. Hyvinvointivaltio ruumiillistuu sarjan naispäähenkilössä, sosiaalityöntekijä Ailissa, jonka herkkäuskoisuus sekä innokkuus ymmärtää ja auttaa ketä tahansa, on vastakkainen Reinikaisen arkipärkeen perustuvan toimintalogiikan kanssa. Tässä vastakkainasettelussa Reinikainen selviää yleensä voittajana.

Kansalaisten poliittisuus on sarjassa enemmän ongelmien lähde kuin ratkaisu. Uusien yhteiskunnallisten liikkeiden annetaan ymmärtää olevan nuorten kevytmielistä tempoilua. Päähenkilön kautta myös 1970-luvun kiihkeään vasemmistolaisuuteen otetaan etäisyyttä, sillä hahmon suhtautuminen julkilausutusti ideologiseen toimintaan on välinpitämätöntä ja jopa nuivaa. Vaikka Reinikainen itse on selkeästi työväenluokkainen hahmo, hänen sitoutumisensa luokkaan näkyy

enemmän elämäntavoissa ja arkielämän toimintaperiaatteissa kuin työväenaatteenä. Tämä piirre yhdistää hänet varhaisempiin populaareihin hahmoihin, erityisesti rillumarei-jätkiin. Sekä *Reinikaisessa* että rillumarei-elokuvissa ennen kaikkea herrat ja vallanpitäjät ovat naurun kohteena, ja heidän elämänarvonsa ja -tapansa osoitetaan jätkyttä heikommaksi. Ylikomisario Rautakallion hahmossa kiteytyy työtä vieroksuva, arkielämässä kyvyttömän ja ylemmyydentuntoisen herran stereotypia. Kuitenkin sarjan päähenkilön kautta annetaan ymmärtää, että pyrkimys muuttaa luokkajakoa olisi turhaa pyristelyä väistämätöntä maailmanmenoa kohtaan. Hallitsevien ryhmien valta-pyrkimyksillä ei ole merkitystä, koska niiden valta on vain näennäistä. Todellisuudessa arkielämän pyörittämisen hoitaa kansa.

Vaikka suomalaisen miehen kriisi on sijoitettu suunnilleen samaan aikakauteen kuin *Reinikainen*, sarjassa vallitsevan sukupuolijärjestelmän purkautumiseen ei liitetä uhkakuvia. Poikamies Reinikainen hoitaa kotitaloutensa ongelmitta ja työkaverit suhtautuvat ymmärtäen konstaapeli Ekin tunteellisuuteen. Perinteisen sukupuolijärjestyksen ideaali, jossa mies päättää ja hallitsee parisuhteessa, ei toteudu yhdenkään mieshahmon kohdalla. Machoileva Kataja vaikuttaa menestyvän naisten kanssa haluamallaan tavalla, mutta lopulta hänenkin menestyksensä näyttää tuovan hänelle enemmän huolia kuin tyydytystä. Edes Reinikainen itse ei onnistu naissuhteissa siten kuin toivoisi. Toisaalta Reinikaisen sankarihahmo on korostetusti mies. Hänessä toteutuu työväenluokkaisen maskuliinisuuden perinteinen ihannekuva riippumattomasta, verbaalisesti ylivoimaisesta ja elämäkokemuksen kautta saavutettua viisautta omaavasta miehestä.

Sosiaaliselle komedialle ominaisesta yhteiskunnallisesta satiirista huolimatta *Reinikaisen* yksi tärkeimpiä sarjan suosion syitä oli sen hyväntahtoisuus. Päähenkilöä pidettiin hyvänä ihmisenä, joka ronskiudestaan huolimatta pyrkii kaikille parhaaseen ratkaisuun ja konsensukseen. Edes ylikomisario Rautakallion keskiluokkainen ylemmyys ei saa osakseen kovin ilkeää ivaa. Sarjassa suomalainen yhteiskunta on vielä melko koherentti kokonaisuus, jossa niin herroille, juupoille kuin sosiaalityöntekijöillekin on paikkansa.

Televisiosarjat:

Reinikainen (YLE TV2 1982-83). Jaksoja 14. Ohjaus Jouni Tuokkola ja Neil Hardwick. Käsikirjoitus Neil Hardwick ja Jussi Tuominen.

Heikki ja Kaija (Tamvisio 1961-1965, YLE TV2 1965-1971). Ohjaus Pertti Nättilä (osat 1-25, 30-64, 66-75), Marjallisa Viinikainen (osat 26-29), Vili Auvinen (osat 9-35, 37, 40-41, 45, 47, 49-55, 59-74) ja Juhani Nättilä (osa 76). Käsikirjoitus Reino Lahtinen.

Musta kyy (*The Black Adder*, BBC 1983). Ohjaus Martin Shardlow, käsikirjoitus Rowan Atkinson ja Richard Curtis.

Pitkän Jussin majatalo (*Fawlty Towers*, BBC 1975, 1979). Ohjaus John Howard Davies (1975) ja Bob Spiers (1979), käsikirjoitus Connie Booth ja John Cleese.

Tankki täyteen (YLE TV2 1978, 1980). Ohjaus Esko Leimu, käsikirjoitus Neil Hardwick ja Jussi Tuominen.

Muu televisioaineisto, YLE TV2:n arkistot:

Lauantaisauna: Reinikaisia vai revolverimiehiä? Esitetty 27.9.1986.

Poliisi-TV. Esitetty 25.1.1996.

A-Studio: Eurovaalit. Suomen vai Euroopan asialla. Esitetty 25.9.1996.

Sanomalehdet:

Aamulehti 29.5.1982. Marja Sjöberg. Reinikainen.

Etelä-Suomen Sanomat 12.3.1983. Mika Suvioja. Reinikainen jatkaa iltamaperinnettä.

Helsingin Sanomat 29.5.1982. Jukka Kajava. Tästä saattaa tulla menestys.

Helsingin Sanomat 30.10.1982. Jukka Kajava. Reinikainen – myönteinen sankari.

Helsingin Sanomat 22.1.1983 Jukka Kajava. Riemukas Reinikainen.

Helsingin Sanomat 12.2.1983. Matti Salo. Reinikainen – hyvä ihminen.

Ilta-Sanomat 31.5.1982. Jouko Sorjanen. Jälkipuhetta.

Keskisuomalainen 1.6.1982. Jorma Heinonen. Reinikainen palasi.

Keskisuomalainen 22.2.1983. Jorma Heinonen. Reinikainen voi tehdä kuolemastakin huumoria.

Keski-Uusimaa 15.6.1982. Kyllikki Oksanen. "Poliisi Reinikainen".

Tutkimuskirjallisuus:

Adams, John (1993), Yes, Prime Minister: Social Reality and Comic Realism in Popular Television Drama. In *British Television Drama in the 1980s*. Edited by George W. Brandt. Cambridge: Cambridge University Press. 62-86.

Alasuutari, Pertti (1996), *Toinen tasavalta. Suomi 1946-1994*. Tampere: Vastapaino.

Alasuutari, Pertti (1999), Kohti uutta kielikamppailua? Teoksessa *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Toim. Pertti Alasuutari & Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino. 163-177.

Alasuutari, Pertti ja Ruuska, Petri (1999), Patriat ja auktoriteetti murroksessa. Teoksessa *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Toim. Pertti Alasuutari & Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino. 215-244.

Anttila, Anu-Hanna (2000), "Ja tahmeeta on kun Konosen kävely". Työläismiehen rekonstruointi rituaalien avulla. Teoksessa *Naurava työläinen, naurettava työläinen. Näkökulmia työväen huumoriin*. Toim. Jani Krekola, Kirsti Salmi-Nikander ja Johanna Valenius. Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura. Saarijärvi: Gummerus. 131-158.

Annala, Jukka (2006), *Toopelivisio*. Helsinki: Teos.

Apo, Satu (1998), Suomalaisuuden stigmatisoinnin traditio. Teoksessa *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Toim. Pertti Alasuutari & Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino. 83-129.

Dyer, Richard (2002), *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. Martti Lahti. Tampere: Vastapaino.

Hartley, John (2002), Situation Comedy, Part 1. Teoksessa *Television Genre Book*. Toim. Glen Creeber. London: British Film Institute. 65-67.

Heikkinen, Sakari (1996), Kulttuuri, kansa ja rillumarei. Teoksessa *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Toim. Matti Peltonen. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura. 309-331.

Hietala, Veijo (1991), Uuno Turhapuron pysyvä aviokriisi. Teoksessa *UT, Tutkimusretkiä Uunolandiaan*. Toim. Jukka Sihvonen. Helsinki: Kirjastopalvelu. 53-71.

Hänninen, Jorma (1996), Miehiä katsellessa - Koreilemattomia kansanmiehiä. Teoksessa *Naisen naamio, miehen maski. Katse ja sukupuoli mediakuvassa*. Toim. Marianna Laiho & Iiris Ruoho. Kansan sivistystyön keskusliitto. Tampere: Tammer-paino. 81-111.

Karisto, Antti & Takala, Pentti (1985), *Sosiaalivaltion kriisi? Aineistoa suomalaisen sosiaalipolitiikan ajankohtaisista ongelmista*. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Kellner, Douglas (1996), *Mediakulttuuri*. Suom. Riitta Oittinen ja työryhmä. Tampere: Vastapaino.

- Koivunen, Anu (2003), *Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niska-vuori Films*. Studia Fennica Historica 7. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura/ Finnish Literature Society.
- Koivunen, Anu ja Laine, Kimmo (1993), Metsästä pellon kautta kaupunkiin (ja takaisin). Jätkyys suomalaisessa elokuvassa. Teoksessa *Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti & Jukka Sihvonen. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja. Julkaisu 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 136-155.
- Kortteinen, Matti (1982), *Lähiö. Tutkimus elämäntapojen muutoksesta*. Helsinki: Otava.
- Lahti, Martti (1991), Vesa-Matti Loiri tähtenä ja Uuno tähtenä. Teoksessa *UT, Tutkimusretkiä Uunolantiaan*. Toim. Jukka Sihvonen. Helsinki: Kirjastopalvelu. 89-107.
- Lehtonen, Mikko (1995), *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.
- Lowell, Terry (1984), A genre of social disruption? In *Television Sitcom*. Edited by Jim Cook. London: British Film Institute.
- Löytty, Olli (2004), Erikaisen tavallinen suomalaisuus. Teoksessa Lehtonen, Mikko – Löytty, Olli – Ruuska, Petri. *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino. 31-55.
- Oinonen, Paavo (2004), *Pitkä matka on Tippavaaraan... Suomalaisuuden tulkinta ja Yleisradion toimintaperiaatteet radiosarjoissa Työmiehen perhe, Kalle-Kustaa Korkin seikkaluja ja Kankkulan kaivolla 1945-1964*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Purola, Tapani (1982), Sosiaalipoliittinen kansainvälinen yhteistyö ja suomalaisen sosiaalipoliittikan painopistealueet 1980-luvulla. Teoksessa *Sosiaalipoliittikan teoriaa ja ongelmia. Artikkeleita Sosiaalipoliittikka-vuosikirjasta 1977-1982*. Toim. Risto Jaakkola ja Kyösti Urponen. 175-182.
- Riihinen, Olavi (1980), Sosiaalipoliittisen tutkimuksen painopistesuuntia ja kehitysnäkymiä. Teoksessa *Sosiaalipoliittikan teoriaa ja ongelmia. Artikkeleita Sosiaalipoliittikka-vuosikirjasta 1977-1982*. Toim. Risto Jaakkola ja Kyösti Urponen. 10-22.
- Salmi, Hannu (2000), "Mä joka päivä töitä teen." Suomalaisen iskelmän työläinen 1950-luvulta 1980-luvulle. Teoksessa *Naurava työläinen, naurettava työläinen. Näkökulmia työväen huumoriin*. Toim. Jani Krekola, Kirsti Salmi-Nikander ja Johanna Valenius. Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura. Saarijärvi: Gummerus. 200-219.
- Sihvonen, Jukka (1991), Uunolantia. Teoksessa *UT, Tutkimusretkiä Uunolantiaan*. Toim. Jukka Sihvonen. Helsinki: Kirjastopalvelu. 12-29.
- Sulkunen, Pekka - Alasuutari, Pertti - Nätkin, Ritva - Kinnunen, Merja (1985), *Lähiöravintola*. Helsinki: Otava.
- Ruoho, Iiris (2001), *Utility Drama. Making of and Talking about the Serial Drama in Finland*. Academic Dissertation. Tampere: University of Tampere.
- Ruuska, Petri (1999), Negatiivinen suomalaisuuspuhe yhteisön rakentajana. *Sociologia* 4/99. 293-305.
- Yleisradion vuosikirja 1982-83*. Oy Yleisradio Ab. Tiedotusosasto. Jyväskylä: Gummerus.

Tuuli Eltonen

”ON YOU EVERYTHING LOOKS GOOD”¹

– Ideaalimaskuliinisuus

Sean Conneryn

James Bond -elokuviissa

¹ CIA:n agentti Felix Leiterin kommentti Bondille elokuvassa *Pallosalama* (1965).

² Bennett & Woollacott 1987, 274.

³ Erotukseksi henkilö-hahmosta (Bond) käytän elokuvista puhuessani kurssiivia (*Bond*).

Sean Conneryn James Bond toi 1960-luvulla valkokankaalle uudenlaisen seksuaalisemman miessankaruuden mallin. Hahmo oli playboy, joka ajoi nopeita autoja, harrasti seksiä kauniiden naisten kanssa, joi martineja, pelasi uhkapelejä ja päihitti roistoja. Conneryn Bondissa yhdistyivät ideaalimaskuliinisuuden performanssi ja sen ironisointi sekä miesruumiin katsottavuus ja pelastettavuus.

”My name is Bond. James Bond.” Näin James Bond esitteli itsensä ensimmäisen kerran pelipöydän ääressä Sylvia Trenchille vuonna 1962 valmistuneessa *Tohtori No:ssa*. Harvasta esittelytavasta on tullut niin ikimüistettävä ja toistettu kuin tästä, ja harvasta sankarista niin pitkäikäinen ja suosittu kuin agentti 007:stä. Hahmo aloitti taipaleensa Ian Flemingin romaanissa *Casino Royale* (1953) ja yhdeksän vuotta sen ilmestymisen jälkeen Bondista muokattiin valkokankaiden tähti.

007:n voidaan nähdä ilmentävän jonkinlaista ajatonta ihannemiestä: hieman röyhkeää mutta silti sivistynyttä, yhtä aikaa sekä komeaa että älykäästä. Tony Bennett ja Janet Woollacott toteavat, että “[v]ain James Bond voi olla James Bond”². 007 on ja pysyy. *Bondien*³ peruspiirteet ovat vuosien aikana säilyneet melko samanlaisina, mutta eri näyttelijät ovat kukin ilmaisseet agentin hahmoa vaihtelevin tyylein ja vivahtein. Agentin saappaissa ovat astelleet Sean Connery (vuosina 1962–1971, 1983), George Lazenby (vuonna 1969), Roger Moore (vuosina 1973–1985), Timothy Dalton (vuosina 1987–1989), Pierce Brosnan (vuosina 1995–2002) ja uusimpana tulokkaana Daniel Craig (2006-).

Bondin hahmo ja elokuvat kokonaisuudessaan on tavallisesti nähty sukupuolikäsityksiltään seksistisinä.⁴ Esimerkiksi James Chapman summaa *Bondit* seksistiseksi, heteroseksistiseksi, rasistiseksi, kiihkoisänmaalliseksi sekä muukalaisvihamieliseksi. Chapmanin mukaan kyseisten piirteiden korostaminen muuttaa epäkorrektin viihteeksi.⁵ Itse näen 007-elokuvaan kohdistetut seksismiväitteet liioitellun yksipuolisina, sillä elokuvien sukupuolirepresentaatiot ovat paljon monimutkaisempia ja ristiriitaisempia kuin mitä kritiikit monesti antavat ymmärtää. Itse löydän *Bondeista* paljon emansipatorisia sekä feministisiä piirteitä jo ensimmäisiltä vuosikymmeniltä.

John G. Cawelti on tutkinut kaavaviihdettä populaarikirjallisuuden kautta. Hänen näkemyksensä sopivat laajemminkin populaarikulttuurin tutkimiseen, sillä Caweltin mukaan populaariviihde toimii nimensä mukaisesti populaarina viihteenä juuri siitä syystä, että erilaisia kulttuurisia ja viihteellisiä näkemyksiä tuodaan yhteen saman tarinan puitteissa. Toisin sanoen tuotteen taustalla ei vaikuta yksi ja yhtenäinen kulttuurinen ideologia, vaan sieltä on mahdollista paikantaa monenlaisia fragmentoituneita ja dynaamisia intressejä.⁶ Myös Bennett ja Woollacott toteavat, että populaarikulttuuri ei olisi niin suosittua kuin se on, jos se perustuisi vain valtaideologian levittämiseen. He käyttävät juuri *Bondeja* esimerkkinä valta- ja vastaideologisten elementtien kohtaamisesta⁷, mutta eivät tästä huolimatta mielestäni onnistu tuomaan esiin tätä peräänkuuluttamaansa monimerkityksisyyttä kovinkaan menestyksellisesti.

Bond-elokuvat ovat pitkäikäinen populaari-ilmio, ja jos populaarikulttuurin tuote kestää ajan patinaa siinä määrin kuin salainen agentti on kestänyt, ovat sen tuottamat merkitykset pakostakin kiinnostava kysymys. Veijo Hietalan mukaan niin viihde- kuin taideteostenkin kohdalla suosiota ja pitkäikäisyyttä selittävät pitkälti mahdollisuus monenlaisiin lukutapoihin. Hän toteaa, että populaarikulttuurin alueella samaan tuoteeseen saattaa kohdistua useita ensisijaisia tulkintoja. Vastakkaisiakin elementtejä sisältävä moniaineksisuus tarjoaa eväitä erilaisiin tulkintavaihtoehtoihin, jotka syntyvät katsojan ja tuotteen neuvottelun tuloksena.⁸ Tulkinta ei siis voi olla tulkittavasta tuotteesta vapaa, kuten ei tulkittava tuote tulkitsijastaan.

Annette Kuhn esittää teokseen ja sen tulkintaan liittyen kysymyksen siitä, onko jonkin teoksen feminisimi seurausta sen tekijästä vai tavasta jolla teosta luetaan.⁹ *Bondeissa* emansipatoriset piirteet sisältyvät itse elokuvaan, mutta niiden potentiaalisuus aktualisoituu nimenomaan ne huomioonottavan tulkinnan kautta. Kuhnin mukaan elokuvateksti sitoutuukin aina katsojaan ja katsomiskontekstiin. Se pysähtyy hetkellisesti paikalleen katsojan ja tekstin kohdatessa. Tekstin ja lukijan dynaamisesta suhteesta seuraa se, että mikään teksti, kuului se sitten valtavirtarepresentaatioihin tai marginaalirepresentaatioihin, ei voi pitää sisällään vain yhtä tiettyä ennaltamäärätyä merkitystä.¹⁰ Mielestäni *Bond*-elokuvat ovat kiinnostava tutkimuskohde nimenomaan sukupuolen näkökulmasta ja erityisesti juuri emansipatorisuuden käsitteen kautta luettuina. Uskon monimerkityksisen sukupuoliretoriikan olevan yksi syy, miksi *Bond*-elokuvat ja niiden päähahmo ovat kiehtoneet molempia sukupuolia jo 1960-luvulta lähtien.

Tässä artikkelissa tutkin Conneryn Bondin representoimaa ideaali-

⁴ Esimerkiksi Bennett & Woollacott (1987, 4) pitävät agenttia ambivalenttina hahmona, jossa heidän mukaansa kuitenkin näkyvät seksistisiä piirteitä.

⁵ Chapman 1999, 13.

⁶ Cawelti 1976, 30.

⁷ Bennett & Woollacott 1987, 4–5, 205.

⁸ Hietala 1992, 58–59, 71–72.

⁹ Kuhn 1982, 8.

¹⁰ *Ibid.*, 12, 43.

¹¹ Bennett & Woollacott 1987, 36.

¹² Ibid., 213.

¹³ Ibid., 25, 29.

¹⁴ Playboy on aina ylpeilyt vapaalla asenteellaan seksuaalisuuteen, vaikka sen sisältö on hyvin kaksijakoista. Vapaa seksuaalidiskurssi kertoo miehille esimerkiksi peniksen koosta ja naisen orgasmista. Toisaalta se asettaa kuvillaan naisen miehen halun alaiseksi. (Walters 1978, 292.) Bondeissa näkyvä playboy-diskurssi ei ole näin yksioikoinen. Naishahmot esitetään seksuaalisina, mutta silti toimivina subjekteina. Myös itse agenttia korostaan esteettisenä katseen ja halun kohteina

¹⁵ Chapman 1999, 36.

¹⁶ Bennett & Woollacott 1987, 54, 157, 194–195.

maskuliinisuuden mallia sen sisältämien perinteistä miessankaruuden mallia emansipoivien elementtien kautta. Näen tällaisina piirteinä nimenomaan ideaalimaskuliinisuuden performatiivisuuden eli esityksellisyyden ja epäautenttisuuden sekä siihen kiinnittyvän ironian, joka ilmenee säröjen tuottamisena ideaalimaskuliinisuuteen huumorin keinoin. Lisäksi tutkin hegemonista mieskuvaa vapauttavina piirteinä myös miesruumiin erotisointia ja objektivointia sekä sellaisia murtumakohtia, joissa maskuliinisen sankaruuden kaikkivoipaisuus säröilee, esimerkiksi sankarin tullessa itse pelastetuksi. Conneryn tähdittämiin virallisiin 1960-luvun ja 1970-luvun alun Bond-elokuviin kuuluvat *Tohtori No (Dr No, UK 1962)*, *Salainen agentti Istanbulissa (From Russia With Love, UK 1963)*, *007 ja kultasormi (Goldfinger, UK 1964)*, *Pallosalama (Thunderball, UK 1965)*, *Elät vain kahdesti (You Only Live Twice, UK 1967)* ja *Timantit ovat ikuisia (Diamonds Are Forever, UK 1971)*. Connery esittää 007:ää myös virallisen elokuvasarjan ulkopuolella tuotetussa *Älä kielätydy kahdesti* -elokuvassa (*Never Say Never Again, US/UK 1983*).

007 ja moderni populaarisankaruus

Bond on toiminut syntymästään lähtien populaarisankarina yli luokka-, sukupuoli-, kansallisuus- ja sukupolvirajojen.¹¹ Väkivaltta, seksi ja huumori ovat aina olleet merkittävä osa salainen agentti -elokuvia. *Bondien* suosio lieneekin saavutettu pitkälti juuri näiden kolmen yhdistämisellä. Bennettin ja Woollacottin mukaan agentin hahmo on aina ollut lähes yhtä suosittu niin naiskatsojien kuin mieskatsojienkin keskuudessa.¹² Jos *Bondit* olisivat niin seksistisiä kuin niiden väitetään olevan, luulisi tämän etäännyttävän naiskatsojia. Koska katsojat eivät ole jakaantuneet sukupuolen mukaan, on mielestäni syytä olettaa, että Bond-ilmio on paljon monipuolisempi kuin millaiseksi se on leimattu.

Bond-kirjat kertoivat 1950-luvulla lännen ja idän suhteista. Kylmän sodan aika teki salaisesta agentista läntisen sankarin, joka taisteli ”pahaa” itää vastaan. Agentti ei vielä tuolloin tavoitellut sankaruutta Ison-Britannian rajojen ulkopuolella.¹³ Ensimmäinen 007-romaani julkaistiin vuonna 1952, samana vuonna *Playboy*-lehden ilmestymisen kanssa.¹⁴ Lehden pehmopornomaista estetiikkaa hyödynnettiin, ja elokuvissa esiintyneitä naistähtiä näkyi *Playboyn* sivuilla.¹⁵ Konkreettisesti *Playboy*-lehteen viitataan esimerkiksi elokuvassa *Timantit ovat ikuisia* (1971), jossa agentin lompakosta löytyy playboypupun koristama klubikortti. Bond ja Bond-tyttö edustivat valkokankaalla seksuaalisuuden modernisaatiota, mutta ne liittyivät myös *Playboyn* lanseeraamaan seksuaalisuuden uudenaikaiseen kaupallistamiseen.

Mielestäni on tärkeää korostaa eroa Ian Flemingin Bond-kirjojen (1950-luvulta eteenpäin) ja *Bond*-elokuvien (1960-luvulta eteenpäin) välillä, koska ne poikkeavat toisistaan niin sävyiltään kuin sukupuoli-asenteiltaan. Bennettin ja Woollacottin mukaan elokuvat muokkasivat aktiivisesti romaanien tarjoamaa perusasetelmaa ja he jopa myöntävät, etteivät elokuvat seuranneet romaaneja suhtautumisessaan naishahmoihin. Tosin he lisäävät, etteivät pidä esimerkiksi Bond-tyttöjen karakterisoinneissa tapahtuneita muutoksia erityisen merkittävinä.¹⁶

Ihmettelen tätä, koska sukupuolen käsittelytapa elokuvissa eroaa suuresti romanien käsittelytavasta ja se on huumorin lisäksi yksi tärkeimmistä muutoksista kirjojen ja elokuvien välillä. Myös Chapman on kiinnittänyt huomiota huumoriin elokuvia ja kirjoja erottavana tekijänä ja hän toteaa elokuvien olleen Flemingin kirjoista poiketen huumoripitoisia.¹⁷ Elokuvien huumori on laaja-alaista ja se koskettaa monesti juuri sukupuolen ja seksuaalisuuden teemoja, muun muassa juuri tässä artikkelissa käsiteltävää ideaalimaskuliinisuutta.

Bennettin ja Woollacottin mukaan 1960-luvulla salaisen agentin sosiaalista kontekstia laajennettiin ja modernisoitiin elokuvia varten. Kylmän sodan vastakkainasettelua liennytettiin ja vihollinen, SPECTRE¹⁸, sijoitettiin idän ja lännen väliin sekoittamaan näiden suhteita. Kansa ja kansallisuus esittelivät uudenlaista englantilaisuutta ja loivat kuvaa valoisammasta tulevaisuudesta. Lisäksi jähmettyneet sukupuoli-identiteetit vapautettiin ja seksuaaliasenteet päivitettiin.¹⁹ Bond-elokuvista tuli uuden aikakauden keulakuvia. Ne kertoivat yhteiskunnallisesta vapautumisesta ja hyvinvoinnista jännittävään ja kiehtovaan sävyyn. Samalla ne esittelivät uuden miesihanteen ja uusia naisihanteita.²⁰ Bond ja Bond-tyttö toimivat vapautuneempien seksuaalisuuskäsityksien mallinukkeina, eikä naishahmojen seksuaalisuus tallautunut elokuvissa kaksinaismoralismin jalkoihin.²¹ Seksuaalisuus, sen esille tuominen ja siitä nauttiminen, kuului *Bondeissa* molemmille sukupuolille.

Richard Dyer nostaa elokuvan 1900-luvun merkittävimäksi seksuaalisuutta määrittäväksi kulttuuriseksi instituutioksi.²² Perinteisesti seksuaalisuus on varhaisemmissa elokuvissa sidottu perheeseen ja siihen on sovellettu kaksoisstandardia, jossa naisille ja miehille pätevät eri käytännöt.²³ Muutos brittiläisessä populaarisankaruudessa alkoi 1960-luvulla seksuaalisuuskäsitysten muuttuessa avoimmiksi. Vaikka Bondin hahmossa on kaikki ainekset stereotyyppiseen yläluokkaiseen brittisankariin, työväenluokkataustainen ja skotlantilainen Connery murensi tiukkaa luokkakäsitystä ja toi rooliin aistillisempaa ja avoimempaa miesseksuaalisuutta. Hänen käyttämänsä sävy ja tyyli muokkasivat hahmosta uudenlaisen sankarin.²⁴ Conneryn Bond erosi huomattavasti tavallisista brittisankareista, koska hän yhdisti toisiinsa – ensimmäistä kertaa brittisankarien historiassa – verbaalisuuden, ironian tajun, fyysisen toiminnan ja seksuaalisuuden. Playboymainen mieheys laajensi mieskuvastoa, sillä playboy ei ollut sitoutunut perhe-elämään eikä hänen tarvinnut todistella mieheyttään avioliiton tai isyyden kautta.²⁵ Bondin playboy-imago muodostui seksuaalisen vapauden lisäksi tyylikkyyden ja nautintohakuisuuden kautta. Tämä puoli toi hahmon sankarikuvaan antisankaruutta, jolloin sankaruus ei määrittynyt vain yleväksi katsotun itseuhrautumisen kautta. Salaisen agentin suhtautuminen uhkapeliin, nautintoon ja naissuhteisiin oli vapaamielistä. Hän oli ehdottoman kansainvälinen, mutta samalla myös ehdottoman englantilainen. Vanhan ja uuden saumakohta näkyi Bondin kyvyssä riskeerata, rikkoo sääntöjä onnistuakseen ja improvisoida tarpeen tullen.²⁶ Hahmosta muodostui ikään kuin perinteisen sankarin kauan kadoksissa ollut veli, sankariperinteen auktoriteetteja kunnioittamaton tuhlaajapoika. Salaisen agentin hahmo tavallaan vapautti perinteikkään englantilaisen sankarin tukahdutetun puolen. Tällainen

¹⁷ Chapman 1999, 57.

¹⁸ SPECTRE (The Special Executive for Counter-Intelligence, Terror, Revenge and Extortion) on kansainvälinen rikollisjärjestö.

¹⁹ Bennett & Woollacott 1987, 20–35.

²⁰ Uusien naisihanteiden esiinmarssi kiinnittyi kyseisellä vuosikymmenellä tapahtuneeseen seksuaalisuuden murrokseen. Monet naisiin kohdittuneista rajoituksista ja tabuista asetettiin tuolloin kyseenalaisiksi eikä naisten seksuaalisuutta enää yritetty voimallisesti tukahduttaa tai torjua. Seksuaalisuuden vapautuminen merkitsikin molempien sukupuolten mahdollisuutta ilmaista seksuaalisuuttaan. Ks. esim. Marwick 1998, 680.

²¹ Tärkeää on myös huomata, ettei seksuaalisuuden vapautuminen kiinnity vain mahdollisuuteen harrastaa vapaammin seksiä, vaan myös naisten oikeuteen määrätä itse omasta ruumiistaan, oikeuteen seksuaalisuuden esille tuomiseen ja siitä nauttimiseen sekä yhteen tärkeimmistä oikeuksista, oikeuteen reproduktiivisuuden hallintaan ja kontrollointiin.

²² Dyer 2000, 28–29.

²³ Harvey 1980, 24. Poikkeuksena tästä Harvey (1980, 29) näkee 1940- ja 1950-luvun film noir -elokuvat, joissa seksuaalisuus paikantui avioliiton ulkopuolelle.

²⁴ Rissik 1983, 52.

²⁵ Chapkis 1988, 121.

²⁶ Bennett & Woollacott 1987, 112.

²⁷ Ibid., 1987, 35, 173.

²⁸ Vapautumisen sitoutuminen kaupallisuuteen ei kuitenkaan vähennä sen merkitystä. Arthur Marwick (1998, 805–806) esimerkiksi toteaa, ettei konsumerismin läpätunkevia 1960-luvun ilmiöitä, esimerkiksi muotia, tule jättää huomiotta yleisen vapautumisen osana vain sen vuoksi, että ne olivat tiukasti sidoksissa kuluttamiseen.

²⁹ Rissik 1983, 87–88.

³⁰ Ibid., 1983, 57.

³¹ Studlar 2001, 175.

representaatio tarvitsikin vierelleen Bond-tytön eli naishahmon, joka murtaisi aktiivisuudellaan perinteisiä naiskuvia. 1960-luvulla Bond-tytön hahmo loikin kontrastin 1950-luvun brittiläisten elokuvarepresentaatioiden naishahmoihin, jotka olivat tavallisesti perheen ja kodin velvollisuuksien alistamia tai jotka kokivat rangaistuksen näistä irrottautumisesta. Bond-tytön avoimeen seksuaalisuuteen ei liittynyt aiemmin olennaisessa osassa ollutta syyllisyyttä.²⁷

Uusi aikakausi näkyi vahvasti *Bond*-elokuviissa. Vapautuneet sosiaaliset suhteet ja innovatiivisuus yhdistettiin materiaalisen hyvinvoinnin läpätunkeviin ympäristöihin. Elokuvasarja ratsasti vuosikymmenellä tapahtuneiden muutosten aallonharjalla sekä asenteiden että kulutuksen saralla.²⁸ Vaikka konsumerismi näkyy *Bondien* maailmassa jo alkuajoilta lähtien, sosiaalisten suhteiden ja sukupuoli-identiteettien liikkuvuus on vähintäänkin yhtä tärkeällä sijalla niihin kiinnittyvänä mutta myös niistä irrallisena tekijänä.

Performatiivinen ideaalimaskuliinisuus ja ironia

Bondien sukupuolirepresentaatiot ovat yhdenlainen kulttuurinen tulkinta viiden vuosikymmenen sukupuolimalleista ja -ideaaleista. Nämä representaatiot heijastavat, ohjaavat ja muokkaavat sukupuoleen eri aikoina kohdistettuja odotuksia ja toiveita. Bondin hahmo toimii yhtenä tulkintana ideaalimaskuliinisuudesta, joka selviää kaikesta joko älykkyydellään tai fyysisillä kyvyillään. Bondin representaation ideaalisuus viedään kuitenkin yli, mikä paljastaa hahmon maskuliinisten ihanteiden performanssiksi. Andrew Rissik esittää, että Bondin hahmon idea oli jo alkuunsa parodinen ja liioitteleva: “[sankari] pelastaa maailman, tappaa sen pahimmatkin viholliset ja harrastaa seksiä sen kauneimpien naisten kanssa”²⁹. Connery yhdistää Bondin hahmossa ihannemaskuliinisuuden rakentamisen sekä huvittuneen suhtautumisen sitä kohtaan, mikä taas mahdollistaa representaation lukemisen myös ylitiömaskuliinisuuden kriittisenä kommentointina.

Conneryn kaksikerroksinen esitystapa tarjosi ensinnäkin mahdollisuuden yksinkertaistavaan kirjaimelliseen luentaan, koska hän veti roolia ikään kuin ”vakavasti”. Syvemmällä tasolla hänen esityksensä oli kuitenkin samalla hahmon jatkuva ironista kommentointia, jonka kautta koko representaation annettiin ymmärtää sivuavan machouden pilkkaamista.³⁰ Luen itsekin Conneryn käyttämää esitystapaa siten, ettei agentin tai tämän maailman representaatiota tule tai edes voi ottaa täysin vakavasti. Conneryn Bondin ideaalimaskuliinisuus korostuu mahdottomaksi: hän pelastaa ja pelastuu aina, hänen charminsa on pettämätön ja hänellä on käytössään hienoja autoja ja hyvin tehtyjä pukuja. Hän osaa analysoida brandyn laadun (*007 ja kultasormi*, 1964) ja hänellä on Cambridgessä hankittu arvosana itämaisista kielistä (*Elät vain kahdesti*, 1967). Miehisiksi luokiteltujen merkkien esittelyn avulla maskuliinisesta subjektista pyritään rakentamaan koherentti. Tämä performatiivinen miesruumis johtaa ajatukseen maskuliinisuudesta konstruktiona ja maskeraadina.³¹ Maskuliinisuus siis tuotetaan performatiivisesti: se ei ole olemassa itsestään, eikä se ole itsestään selvä. Kenneth MacKinnon toteaa seuraavaa: “[M]askuliinisuus on

maskeraadi, identiteetti, jota pidetään joissakin tapauksissa kuin toista ihoa, mutta ei koskaan samalla tavalla biologisesti annettuna kuin ensimmäistä ihoa.”³² Bondin hahmon maskuliinisuus on liikaa ollakseen jotain muuta kuin performanssia.³³

Chris Holmlundin mukaan maskuliinisuutta on tutkittu performanssina, mutta harvemmin maskeraadina. Hän esittää sen kuitenkin molemmille sukupuolille mahdollisena tapana horjuttaa sosiaalisen sukupuolen binaarista luonnetta.³⁴ Vaikka Bondin hahmo on esimerkki hegemonisesta valkoihoisesta ja heteroseksuaalisesta maskuliinisuudesta, se myös rikkoo tuon maskuliinisuuden mallin rajoja asettumalla huumorin, katseen ja toiminnan kohteeksi. Tällainen maskuliinisten representaatioiden tarkempi tutkiminen auttaa osoittamaan, että näennäisesti ehjän hegemonisen miessubjektin representaatioissakin on säröjä, kuten tämän representaation sitoutumisen nimenomaan nuorekkaan miesruumiin esittelyyn.³⁵

Maskeraadin monimutkaiseen luonteeseen liittyen Marvin Carlson kuitenkin huomauttaa, että maskeraadin voima voi myös kääntyä sitä itseään vastaan. Kriittisen potentiaalın lisäksi maskeraadi voi vahvistaa kritisoimiaan rakenteita, jos sen dekonstrukttiivinen luonne ei tule ymmärretyksi.³⁶ Mielestäni näin käy silloin, kun Bondin representaatiota tutkitaan yksilulotteisen hegemonisena, eikä kiinnitetä huomiota sen emansipatorisiin ulottuvuuksiin, kuten esimerkiksi juuri ideaalin performanssissa käytettävään liioitteluun ja ironiaan. Tarkasteltaessa ideaalimaskuliinisuuden maskeraadia ja sen sisältämää ironiaa laajemmassa kontekstissa eli yhdessä elokuvasarjan muiden vapauttavien elementtien kanssa, ei ideaalimaskuliinisuuden maskeraadia voida lukea yksinkertaistavasti vain hegemoniaa tukevana elementtinä.

Agentin ideaalimaskuliinisuuden maskeraadi paljastetaan ajoittain näkyvästi riisumalla ”naamio” ironian käytöllä. Maskuliinisuuden perimaatioon sisältyvän ironian avulla tuodaan myös esiin maskeraadille ominainen etäisyys sen esittäjän (Conneryn) ja sen kohteen (Bondin) välillä. *007 ja kultasormi* (1964) -elokuvan alkukohtauksessa Bond suutelee naista, Bonitaa, asekatelo päällään ja tämä kysyy agentilta: *“Why do you always wear that thing?”* Bond vastaa: *“I have a slight inferiority complex.”* Bond jakaa katsojan kanssa vitsin, joka syntyy siitä ristiriidasta, mikä vallitsee Bondin maskuliinisuuden ja hänen toteamuksensa välillä. Toisen esimerkin tarjoaa *Pallosalama* (1965), jossa Bond on juuri harrastanut seksiä elokuvan naisroiston Fiona Volpen kanssa ja joutuu hetkeä myöhemmin tämän pilkattavaksi. Kiivaan sanailun sävy muuttuu lopussa, kun Bond laskee asiasta leikkiä:

Volpe: *Vanity, Mr Bond, something you know so much about.*

Bond: *My dear girl, don't flatter yourself. What I did this evening was for the king and country. You don't think it gave me any pleasure, do you?*

Volpe: *But of course, I forgot your ego, Mr Bond. James Bond, who only has to make love to a woman and she starts to hear heavenly choirs singing. She repents and then immediately returns to the side of right and virtue. But not this one.*

What a blow it must have been, you having a failure.

Bond: *Well, you can't win them all.*

Kohtaus ilmaisee suoraa ironiaa naishahmon kohdalta Bondin hahmoa kohtaan. Tämä on piirre, joka toki näkyy Conneryn aikaisissa

³² MacKinnon 1997, 25.

³³ Samalla representaation ideaalinen luonne tekee siitä ironialle avoimen kohteen, koska ideaalimaskuliinisuus ei voi olla naiivia suhteessa itseensä. Vaikka tällainen ironian kautta osoitettu it-sereflektiivisyys suhteessa esitettyyn voidaan tulkita ideaalimaskuliinisuutta entisestään vahvistavana elementtinä, sen herättämät kysymykset vaikuttavat pakosta myös tuota ideaalimaskuliinisuutta kyseenalaistavasti.

³⁴ Holmlund 1993, 213–214.

³⁵ Studlar 2001, 173, 175.

³⁶ Carlson 1996, 176.

³⁷ Bennett & Woollacott 1987, 166.

³⁸ Dyer 2000, 90.

³⁹ Ibid., 89.

Bondeissa, mutta nousee vielä enemmän esiin Mooren *Bondien* kohdalla. Lisäksi kohtauksessa yhdistyy Bondin hahmon ideaalimiehen statukseen kuuluva "loukkaamattomuus" (häntä ei voi loukata, eikä päihittää) ja samalla tuon ideaalimiehen epäonnistuminen, koska ideaalimiehenhän pitäisi saada kaikki naiset "kuulemaan taivaallisten kuorojen laulua". Lisäksi kohtaus osoittaa Conneryn ironista otetta Bondin hahmoon, hän ei ota tätä täysin vakavasti. Connery näyttellee ikään kuin koko ajan pieni pilke silmäkulmassaan, mikä on juuri se seikka, joka tekee representaatiosta kaksikerroksisen eli yhtäältä vakavasti otettavan ja vaarallisen, ja toisaalta ironisen ja viihdyttävän.

Conneryn käyttämä ironia ei yleisesti ottaen ole niin suoraa kuin Roger Mooren, eikä hänen Bondiinsa kohdisteta samassa määrin ironiaa kuin Mooren Bondiin. Conneryn ironia on enemmänkin läsnä esitystyylissä, näyttelijän ironisessa otteessa: hän on Bondina koko ajan ikään kuin huvittunut siitä mitä hän esittää. Osa ironiasta syntyy myös näyttelijän työväenluokkaisen skottilaistaustan kontrastista Bondin yläluokkaiseen brittiläisyyteen. Elokuvasa *Timantit ovat ikuisia* (1971) Conneryn käyttämä ironia kuitenkin muuttui aiempaa suuremmaksi ja avoimmemmaksi, minkä voi nähdä enteilevän Roger Mooren kauden alkua. Elokuvasa 007 on tekeytynyt salakuljettaja Peter Franksiksi. Oikean Franksin ilmaantuessa tapaamispaikkaan, eli Tiffanyn luo, Bond tappaa tämän ja vaihtaa hämähäkkeksi oman lompakkonsa Franksin lompakon tilalle. Lompakon nähdessään Tiffany huudahtaa agentille: "You've just killed James Bond!" Tämä toteaa tyyneesti: "Is that who it was? Well, it just goes to show nobody's indestructible." Conneryn viimeinen Bond-elokuva *Älä kieltäydy kahdesti* (1983) jatkoi vielä suoraviivaisemalla ironialla. Siinä Bond tainnuttaa terveystieteillä roiston omalla virtsanäytteellään.

Bondeissa miesvartaloon ja sen suoriutumiseen liitetyt asenteet ja odotukset toimivat myös yhtenä kommentoinnin ja huumorin kohteena. Elokuvat tarjoavat yhtälailla sekä ideaalimaskuliinisuuden mallin että tilaisuuden sille nauramiselle. Bennett ja Woollacott myöntävät Bond-elokuvien ammentavan huumoria juuri agentin seksuaalisuuden paisuttelusta sekä hänen epätodellisesta menestyksestään työtehtävissä³⁷. Kuvallisesti agentin seksuaalisuutta tuodaan esiin muun muassa paljaan rintakehän ja paljaiden reisien kautta. Agentin penistä ei suoranaisesti näytetä, mutta sen läsnäoloa tuotetaan performatiivisesti puheen ja tekojen kautta. Elokuvasa *007 ja kultasormi* (1964) Felix Leiter pyytää 007:ää päivälliselle tämän ollessa parhaillaan sängyssä Jill Mastersonin kanssa. Agentti kieltäytyy ja toteaa: "Something big has come up." viitaten sekä jutussa ilmenneeseen käänteeseen että penikseen. Dyerin mukaan miehen seksuaalisuutta kuvaava symboliikka keskittyykin peniksen ympärille, vaikka sitä ei näytetä. Muita miesruumiin osia käytetään seksuaalisuuden merkkeinä vain, jos ne symboloivat penistä.³⁸ Aina valmiin ja toimivan peniksen funktio on elokuvissa kaksinainen: se on yhtäältä osa ideaalimaskuliinisuutta ja toisaalta huumorin lähde. Dyer kokeekin, että juuri komedia voi tutkia miesseksuaalisuuteen liitettyjä myyttejä naurun avulla.³⁹ Koen, että tapa jolla 007-elokuvat sekä korostavat dialogeissaan peniksen merkitystä että parodioivat sitä, kyseenalaistaa sen aseman vallan, falloksen, symbolina.

Holmlundin mukaan sekä feminiiniseen että maskuliiniseen maskeraadiin kuuluvat narsismi ja pelko⁴⁰. Bondin ilmaisema tietoisuus omasta viehätysvoimastaan sekä toistuva asettuminen katseen kohteeksi viittaavat hahmon narsistisuuteen. Pelko taas näyttäytyy lähinnä ideaalimaskuliinisuuden suurimman pelon, kastraatiopelon, kautta. Koska agentin sankaruus pyörii tiiviisti hänen peniksensä ympärillä, joutuu penis myös uhan kohteeksi. Uhka kuitenkin raukeaa aina. Elokuvasssa *007 ja Kultasormi* (1964) pääroisto Auric Goldfinger uhkaa salaisen agentin jalkoväliä laserilla ja elokuvassa *Älä kieltäydy kahdesti* (1983) Fatima Blush osoittaa tätä aseella: *"Spread your legs! (...) Guess where you get the first one?"* Koska ideaalimaskuliinisuuteen liittyy vahvasti toimintakykyinen penis, kirjoittautuu siihen samalla myös automaattisesti pelko sen menettämisestä. Myös tämän pelon kuvaaminen on osa ideaalimaskuliinisuuden performanssia.

⁴⁰ Holmlund 1993, 222.

⁴¹ Dyer 2002, 211.

⁴² Bennett & Woollacott 1987, 225.

⁴³ Studlar 2001, 173.

⁴⁴ Nikunen 1996, 41.

Katsottava miesruumis

Conneryn Bond asettuu eroottisen katseen kohteeksi ja hänestä rakennetaan halun kohdetta sekä vaatteet päällä että ilman niitä, joista viimeksi mainittu oli vielä melko harvinaista 1960-luvulla. Dyerin mukaan populaarikulttuurin tuotteissa ei tavallisesti esitettykään paljasta pintaa näyttäviä valkoihoisia miehiä ennen 1980-lukua. Vaikka esimerkiksi urheilun, taiteen ja pornografian piirissä valkoihoisten miesten alastomuutta voitiin kuvata, esimerkiksi elokuvassa tällainen miesruumiin esittely ei ollut kovinkaan tavallista.⁴¹ Sitä suuremmalla syyllä huomio voidaan kiinnittää *Bond*-elokuvien tapaan kääntää huomio Conneryn Bondin toistuvasti kuvattuun paljaaseen ylävartaloon ja reisiin, jotka toimivat katseen keskipisteenä. Vaikka esimerkiksi Bennett ja Woollacott myöntävät agentin asettuvan naisten katseiden alaiseksi, he eivät lähde kehittämään ajatusta eteenpäin.⁴² *Bondeissa* naisten katseella on mielestäni keskeinen sija miesruumiin erotisoinnin kanavoinnissa. Elokvien heteroseksuaalinen diskurssi pyrkii erotisoimaan miesruumiin nimenomaan naisia varten, naisten katseen kohteeksi. Käytännössä Bond voi kuitenkin yhtä hyvin toimia myös homoeroottisen katseen kohteena. Gaylan Studlar esimerkiksi toteaa, että vaikka valtavirtaelokuvan oletetaan yleensä kanavoivan katsojan halua nimenomaan heteroseksuaaliseen suuntaan, muun muassa miesruumiin esittely yhdistettynä kaupalliseen toiveeseen mahdollisimman laajasta yleisöstä murentaa osaltaan pohjaa tältä tavoitteelta. Elokuvan tietynlainen arvaamattomuus voikin johtaa sukupuoli- ja seksuaalisuusdikotomioita horjuttaviin tulkintavaihtoehtoihin.⁴³

Kaarina Nikunen kokee, että valtakulttuurissa seksuaalisuutta määrittää nimenomaan heteroseksuaalinen mies. Vain naisen ruumiin katsominen synnyttää halua, miehen ruumista ei käytetä vastaavalla tavalla.⁴⁴ *007*-elokuvasssa seksuaalisuus kiinnittyy kummankin sukupuolen ruumiiseen. Salaisen agentin ruumis synnyttää halua elokuvan sisällä aivan kuten naishahmojenkin ruumiit. Samalla se tarjoutuu mahdolliseksi kohteeksi myös elokuvan katsojan halulle. *007*-elokuvasssa kulttuurin visualisoituminen ja erotisoituminen yhdistyivät

⁴⁵ Elokuvasarja korostaa heteroseksuaalisuutta hyvin voimakkaasti ja homoseksuaalisuus on ikään kuin ulkoistettu siitä. *Timantit ovat ikuisia* (1971) antaakin ymmärtää, että heteroseksuaalinen ideaalimaskuliinisuus on suojassa homoseksuaaliselta katseelta. Kyseisessä elokuvassa esiintyy homopari Mr Wint ja Mr Kidd. Lentokoneessa käytävässä keskustelussa Mr Kidd kommentoi Bondin seuralaista, Tiffany: "Miss Case seems quite attractive - for a lady". Agentista hän ei sano mitään. Homoseksuaalinen mieshahmo kommentoi kohtauksessa naishahmoa, eikä puoleensavetävää mieshahmoa. Elokuva pyrkii määrittämään 007:n ruumiin ideaaliksi naisen ja sulkemaan pois homoeroottisen katseen mahdollisuuden. Tosin tällainen katsomisen kontrollointi on mahdollista vain elokuvan sisällä.

⁴⁶ Walters 1978, 16–17.

⁴⁷ Vaikka lehdet suunnattiin nimellisesti naiskatsojalle, niiden lukijakuntaan kuului myös homoseksuaaleja.

⁴⁸ Walters 1978, 299–300, 302.

⁴⁹ *Ibid.*, 304.

⁵⁰ MacKinnon 1997, 139.

alusta alkaen. Merkittävää on, ettei katseen ja halun kohteina representoitu vain naishahmoja vaan myös itse Bondin hahmo. Conneryn Bond esiintyy jokaisessa elokuvassa toistuvasti vähintään ylävartalo paljaana. Lisäksi häntä kuvataan kireissä uimahousuissa, pyyhkeeseen verhoutuneena ja *Timantit ovat ikuisia* (1971) -elokuvassa näkyy jopa hieman pakaraa. Lisäksi elokuvat näyttävät naishahmojen agenttiin kohdistuvan katseen.⁴⁵

Bondeissa korostuva naisten katse on pitkään sivuutettu historiassa. Margaret Waltersin mukaan 1800-luvulla ajateltiin, etteivät herkkinä ja kunniallisina nähdyt naiset olleet edes kiinnostuneita katsomaan miesvartaloa. Toisaalta tämän myytin takana vallitsi pelko siitä, että katsomisen mahdollisuuden kautta naiset voisivat objektivoida ja määrittää miehiä. Katse on koettu ja koetaan yhä monesti juuri omistamisen ja kontrolloinnin välineeksi. Walters katsoo, että naisia ei ole rohkaistu ilmaisemaan seksuaalisuutta katseen käytön kautta.⁴⁶ Hänestä naisille suunnatut "pin up-kuvat" ovat yleensä keskittyneet elokuvatähtien ja laulajien kasvoihin ja persoonallisuuteen. Walters esittää, että vaikka 1930-luvun Tarzan, olympiaumari Johnny Weismuller, esiintyikin rintakehä paljaana, hänessä viehätti ensisijaisesti hellän viidakkomiehen karisma. Vuonna 1972 lehtimarkkinoille ilmestyneet *Viva* ja *Playgirl* alkoivat suoraviivaisemmin tarjota alastomia miehiä katseen kohteeksi.⁴⁷ Tällaiset lehdet pyrkivät kutsumaan myös naisia osaksi perinteisesti maskuliinisena nähtyä katsojapositiota.⁴⁸ Walters näkee naisille ja miehille suunnattujen lehtien yhdeksi keskeiseksi eroksi sen, että miehelle katsominen on itsenäinen toiminto, kun taas naiset ajattelevat katsellessaan kelpaisivatko he kuvan miehelle tai miten he tämän tyydyttäisivät.⁴⁹ Waltersin ennakoasetelmat ovat paikoin melko sukupuolituneita ja perustuvat sosiaalisen sukupuolen mukaiseen oletukseen herkästä ja masokistisesta naiseudesta. En pidä perusteltuna lähtökohtana väitettä siitä, ettei nainen ei voisi katsoa miesvartaloa ilman miellyttämisen tarvetta. Koen Waltersin esimerkin Tarzanista epäonnistuneena, koska se olettaa naisten katsovan aina pintaa syvemmälle, ikään kuin naiset eivät voisi viehättyä pinnallisesti urheilija-näyttelijän ulkonäöstä. Näen taustalla jonkinlaisen tarpeen perinteisen nais(mieli)kuvan säilyttämisestä. Conneryn Bond edustaakin yhdenlaista murrosta avoimemman seksuaalisuuden representoinnissa. Hänen kauttaan tarjottiin liikkuvaa pin up-kuvaa kasvoista, rintakehästä ja reisistä. Seksuaalinen vetovoima kirjoittautuu Conneryn Bondin ruumiiseen ja sitä vahvistetaan objektivoinnilla tuu ruumis katseen käytön kautta.

MacKinnon toteaa osuvasti, että naiskatsojuuteen ja miehen eroottisen objektivoinnin suomiin nautintoihin tulisi kiinnittää enemmän huomiota⁵⁰. *Tohtori No:sta* (1962) löytyy kohta, jossa hotellin reseptionisti katsastaa Bondin vartaloa tämän ollessa selin. Alhaalta ylös kulkeva katse kertoo agentin fyysisesti puoleensa vetävästä ulkonäöstä. Naishahmon aktiivinen katse kohdistuu tuolla hetkellä passiiviseen miesruumiiseen. *Pallosalamassa* (1965) on samantapainen kohta, jossa reseptionistin katse jää seuraamaan agenttia. Elokuvasarjassa *Timantit ovat ikuisia* (1971) Bond-tyttö Tiffany Case odottaa 007:ää vuoteeseen ja tarkkailee tämän riisuutumista. Tiffany kommentoi sekä tämän sanoja että näkemäänsä: "*I'm very impressed. There's a lot more to you than I had*

expected.” Katsoja seuraa Bondia Tiffanyn katseen kautta. Lopulta tuon katseen objekti ja tämän sanojen kohde näytetään: Bond on riisuutunut alasti, ja ennen kuin hän kietaisee pyyhkeen vyötärölleen, katsoja ehtii nähdä tämän pakaroiden yläosan. Mieshahmo voi siis kantaa ja kantaakin ”seksuaalisen objektifikaation taakan”.

Steve Nealen mukaan patriarkaalisessa ja heteroseksuaalisessa yhteiskunnassa miesvartaloa on mahdotonta merkitä toisen miehen katseen kohteeksi ilman, että miesvartalon eroottisuus joko tukahdutaan väkivallan kautta tai vaihtoehtoisesti miesvartalo feminisoidaan. Neale esittää valtavirtaelokuvan miehisen katseen johtavan miesruumiin pakolliseen torjuntaan ja homoseksuaalisuuden kieltämiseen, jolloin oikeutus sille, että miehet katsovat miehiä, saadaan vain miesvartalon pahoinpitelemisen tai feminisoinnin kautta. Katseen kohteena oleminen vaatii taakseen jommankumman näistä keinoista. Jälkimmäisestä tavasta, jonka puitteissa mies voidaan merkitä eroottisen katseen kohteeksi, Neale käyttää esimerkkinä Rock Hudsonia. Hän toteaa, että tämän vartalo on noina hetkinä feminisoitu, koska vahvat perinteet ylläpitävät vain naisen esittämistä eroottisesti latautuneen katseen kohteena.⁵¹ Toisen esimerkitapauksen tarjoaa Miriam Hansen, joka näkee Rudolph Valentinon objektivoinnin olevan mahdollista juuri näyttelijän feminisoinnin kautta. Valentinossa yhdistyivät katseen haltijuus ja feminiininen katsottavuus. Myös syntyperä liitti hänet toiseuteen ja mahdollisti miesrepresentaation rajojen venytyksen muukalaisuuden varjolla.⁵² Bondin hahmo asettuu elokuvissa toistuvasti katseen alaiseksi, mutta hänen heteroseksuaalinen maskuliinisuutensa säilyy ja jopa voimistuu naisten katseiden kautta. Tämä tekee mahdolliseksi mieshahmon erisoinnin ja objektivoinnin ilman väkivaltaa tai feminisointia maskuliiniseksi miellettyssä toimintagenressä. Elokuva pyrkii välttämään homoseksuaalisuuden uhan pelkästään asettamalla agentin naishahmojen katseiden ja halun kohteeksi.

Waltersin mukaan naiset voivat toki kohdella miesvartaloa vastavalla tavalla kuin maskuliininen kulttuuri on perinteisesti kohdellut naisvartaloa eli erisoinnina objektina. Hän kuitenkin kokee, että tällainen maskuliinisen position omaksuminen ei ole pitkällä tähtäimellä ratkaisu katseen sukupuolittuneen luonteen murtamiseen. Walters toteaa, ettei passiivisuuden hylkäämisen tule merkitä miesten imitoimista.⁵³ Katseen valtasuhteiden kommentointia rooliasemien ympärikäntämisen kautta ei aina nähdäkään positiivisena ilmiönä. E. Ann Kaplan pitää roolien kääntämistä hyödyttömänä, koska se ei horjuta roolien kaksijakoiseksi lukkiutunutta mallia.⁵⁴ Myös Doane toteaa esimerkiksi miesstrippareiden ja gigoloiden ilmentämän asemien kääntymisen vain vahvistavan subjektiin ja objektiin jakautunutta perusasetelmaa.⁵⁵ Toista linjaa edustavan Lucia Bozzolan mukaan ”naisten silmille suunnattu mies” on hahmo, joka paljastaa seksuaalisuuden konstruktiivisen luonteen. Esimerkkinä hän käyttää Warren Beattyn tähtikuvan ruumiillisuutta. Hän esittää, että Beattyn esitystapa kyseenalaistaa subjekti- ja objekti -kategorioiden sekä niihin liitettyjen aktiivinen ja passiivinen -luokittelujen binaarista sukupuolittuneisuutta, koska hän asettuu erisoiduksi katseen kohteeksi ja säilyttää silti miehisyytensä.⁵⁶ Bozzola näkee Beattyn objektivoivan itsensä esimerkiksi elokuvassa *Shampoo* (1975). Samalla hän murtaa

⁵¹ Neale 1993, 14–19.

⁵² Hansen 2000, 231–243.

⁵³ Walters 1978, 18.

⁵⁴ Kaplan 2000, 129.

⁵⁵ Doane 2000, 422.

⁵⁶ Bozzola 2001, 228–229.

⁵⁷ Ibid., 231.

⁵⁸ Dyer 2002, 106.

⁵⁹ Huomionarvoista on myös, että Conneryn Bond ei joudu pelastamaan yhtäkään Bond-tyttöä kahteen kertaan, päinvastoin kuin Lazembyn, Mooren ja Brosnanin Bondit.

⁶⁰ Clover 1999, 245.

passiiviseen naisobjektiin ja aktiiviseen miessubjektiin perustuvaa halun konstruktioita.⁵⁷ Lisäksi esimerkiksi Dyer kritisoi yhtälöä, jonka mukaan katsominen nähdään aktiivisena valtana ja katsottavuus passiivisena vallan puutteena. Kokonaiskuva rakentuu hänen mukaansa katsojan ja katseen kohteen välisessä yhteydessä.⁵⁸ Itse en siis näe kääntämistä negatiivisena ilmiönä, vaan koen sen osoittavan sukupuolen mukaisen subjekti/objekti -jaottelun keinotekoisuuden. Sekä naiset että miehet voivat sijoittua kumpaan tahansa positioon ja kääntäminen toimii tästä esimerkkinä. Tärkeää on myös ottaa huomioon katsetta ympäröivien asemien muuttuva suhde valtaan kontekstista riippuen. Bond voi kohtauksesta riippuen olla aktiivinen tai passiivinen. Tämä osoittaa, että aktiivisuuden ja passiivisuuden rajat liukuvat aivan samalla tavalla kuin katseen valtasuhteidenkin. Vaikka agentti on usein passiivinen katseen kohde, se ei tarkoita sitä, että katseen kohde olisi aina automaattisesti passiivinen. Katseen rakenne ja siihen kiinnittyvät valtasuhteet muuttuvat koko ajan, eikä niitä voi lukkiuttaa jäykkään ja sukupuolittuneeseen malliin.

Aktiivisesta sankaruudesta passiiviseen pelastumiseen

Vaikka Conneryn Bond pelastaa useimmat naishahmot kerran⁵⁹, vastaavasti monet naishahmot, mieshahmot ja viimeistään Q:n kehittämät apuvälineet pelastavat agentin useasti. *Bondeissa* pelastaminen ei olekaan salaisen agentin yksityisoikeus tai sukupuolispesifi ilmiö. Clover esittää, että populaarikulttuurin myötämielisyys naispuolisia sankareita kohtaan osoittaa, että pelastaminen ei määrity enää vain maskuliiniseksi⁶⁰. *Bondeissa* tämä näkyy siinä, että myös naishahmot voivat pelastaa agentin. Agentin ihannemaskuliinisuus siis sallii sankarin tulla pelastetuksi. Conneryn Bond tulee pelastetuksi viidessä elokuvassa: *Salainen agentti 007 Istanbulissa* (1963), *007 ja kultasormi* (1964), *Pallosalama* (1965), *Elät vain kahdesti* (1967) ja *Älä kieltäydy kahdesti* (1983). Huomattava on, että *Salainen agentti 007 Istanbulissa* -elokuvassa (1963) näin käy kahdesti ja *Elät vain kahdesti* -elokuvassa (1967) peräti kolmesti.

Salainen agentti 007 Istanbulissa -elokuvassa Bond pelastuu ensin SPECTRE:n värväämän tappajan, Donald Grantin, ansiosta. Bond on yhdessä turkkilaisen yhteyshenkilönsä Kerim Bayn kanssa vierailulla mustalaisleirissä, kun bulgarialaiset hyökkäävät heidän kimppuunsa. Samaan aikaan Grant seuraa tilannetta kauempaa. Kun Bond on vaarassa joutua yllätetyksi takaapäin, Grant pelastaa hänet ampumalla hyökkääjän. Myöhemmin elokuvan lopussa Bond-tyttö Tatiana Romanova pelastaa hänet lopputaistelun tuoksinassa ampumalla Bondia myrkkypiikillä uhkaavan SPECTRE:n agentti numero 3:n Rosa Klebin. Ensimmäinen pelastamistilanne on sikäli mielenkiintoinen, että vihollispuolen mies, joka on määrätty tappamaan Bond, päättyy ensin pelastamaan hänet. Bond ei saa kuolla bulgarialaisen hyökkäykseen, koska Grant ei vielä tuolloin ole saanut haltuunsa SPECTRE:n himoitsemmaa salakirjoituksen purkulaitetta Lektoria. Grant on määrätty hankkimaan Lektor Bondilta ja tappamaan tämä vasta sen jälkeen. Toiseen kohtaukseen taas liittyy naishahmon päätös ottaa tilanne ja itsensä

haltuun. Klebb on saanut Romanovan tehtävään mukaan uskotellen tälle tekevänsä vielä töitä Neuvostoliitolle. Lopussa tilanne alkaa valjeta hänellä ja hän päätyy pelastamaan Bondin ampumalla Klebbin. Samalla Romanova sanoo itsensä irti Klebbin vaikutusvallasta.

Elokuva *007 ja kultasormi* on Conneryn Bond-elokuvista poikkeuksellisin, koska siinä esiintyvä Bond-tyttö Pussy Galore on vahva ja aktiivinen naishahmo - huolimatta hahmon nimeen sisältyvästä vitsistä⁶¹. Hän on itsenäinen nainen, joka on koulutukseltaan lentäjä ja siten vaikutusvaltaisessa asemassa pääroisto Auric Goldfingerin lähipiirissä. Hän ei varsinaisesti ole ideologisesti roiston puolella, vaan ainoastaan tämän palkkalisioilla. Hän kerää rahaa unelmansa toteuttamiseen eli oman saaren ostamiseen. Galoresta tekee aivan erityisen naishahmon kuitenkin se, ettei Bondin tarvitse pelastaa häntä elokuvan aikana. Huomattavaa on myös, että hän tulee pelastaneeksi Bondin. Lisäksi Galoren käsissä on koko elokuvan loppuratkaisu, Goldfingerin suunnitelman epäonnistuminen. Hän samanaikaisesti pelastaa Bondin varmalta kuolemalta ja pilaa Goldfingerin suunnitelman tappaa joukko ihmisiä ja tehdä Fort Knoxin kultavarjoista radioaktiivisia vuosikausiksi. Hänen on yhdessä kouluttamansa lentäjäjoukon kanssa määrä lentää Fort Knoxin yli ja levittää tappavaa hermokaasua. Galoren ja Bondin suhteen lämmitettyä tämä päättää kuitenkin ottaa Bondin tietämättä yhteyttä CIA:hin ja vaihtaa lentokoneiden kaasu vaarattomaan. Conneryn Bond on Bondeista ainoa, jonka kohdalta löytyy tällainen Bond-tyttö, joka ei tarvitse pelastamista.

Elokuvassa *Pallosalama* ja sen myöhemmässä muokatussa versiossa *Älä kieltäydy kahdesti* Bond-tyttö Domino pelastaa agentin tappamalla elokuvan lopussa SPECTRE:n agentti Largon, joka molemmissa tapauksissa uhkaa tappaa Bondin. *Pallosalamassa* Largo ja Bond käyvät kamppailua Largon veneessä. Largo saa tästä kuitenkin yliotteen, kunnes Domino kääntää tilanteen tuleamalla esiin ja ampumalla tämän. Vastaava tilanne löytyy hieman erilaisena elokuvasta *Älä kieltäydy kahdesti*. Siinä loppukamppailu käydään veden alla. Largo uhkaa ampua Bondia harppuunalla piilosta, mutta Domino näkee tilanteen ja ampuu Largon. Molemmissa elokuvissa Domino kuvataan Largon alistamana rakastajattarena/tyttöystävänä, jota tämä kohtelee omaisuutenaan. Kohtaus, jossa Domino ampuu Largon, voidaan nähdä itsemääräämisoikeuden lunastamisena, haltuun ottamisena. Dominon yhtäkkiä löytyvä itsenäisyys ja aktiivisuus alkavat nousta pintaan, kun tämä kuulee Bondilta Largon tappaneen hänen veljensä. Uutinen toimii sysäyksenä, joka muuttaa aiemmin passiivisena esiintynyttä naishahmoa aktiivisempaa ja itsellisempään suuntaan. Domino pelastaa kohtauksessa tavallaan Bondin lisäksi myös itsensä.

Elät vain kahdesti -elokuva on Conneryn *Bondeista* ainut, jossa päähahmo pelastetaan peräti kolme kertaa. Elokuvan alkupuolen johtava naishahmo, japanilainen naisagentti Aki, pelastaa Bondin autolla roistojen kynsistä kahteen otteeseen. Aki vie Bondin ensin tapaamaan Tokiossa työskentelevää agenttia, Hendersonia, joka tapetaan kesken lauseen. Bond lähtee ajamaan takaa tappajaa, tappaa tämän ja pukeutuu tämän vaatteisiin. Siten agentti pääsee pakoautoon, joka vie hänet Osaton kemikaali- ja tekniikkayhtiöön. Bond jää kiinni ja saa roistot peräänsä. Aki pelastaa hänet roistoilta kaartamalla pihaan autolla

⁶¹ Erikoiset nimet ovat perintöä Flemingin romaaneista (Black 2001, 170) ja esimerkiksi Chapman (1999, 37) ehdottaa, että näitä seksuaalisävytteisiä nimiä tulee todennäköisesti tulkita vain vitseinä. Olen myös itse tätä mieltä, koska elokuvasarjan ominaispiirteisiin kuuluu monimerkityksisyydellä, kielellä ja seksuaalisuudella leikkittely.

⁶² Krutnik 1991, 87, 89.

⁶³ Carlson 1996, 183.

⁶⁴ Turner 1999, 93.

⁶⁵ Thumim 1992, 76.

ja poimimalla hänet kyytiin. Bond pistäytyy myöhemmin uudelleen yhtiön tiloissa, tällä kertaa tekeytyneenä asiakkaaksi. Hän herättää kuitenkin epäilykset, koska kantaa asetta. Jälleen roistot uhkaavat ampua Bondin, mutta Aki saapuu avuksi. Akin hahmo edustaa modernia japanilaista naishahmoa, johon Bond tuntuu kiintyvän aidosti. Mielenkiintoista on, että myöhemmin Bondille tarkoitettuun myrkyyn kuoleva Aki on suuremmassa ja aktiivisemmassa roolissa kuin elokuvan varsinainen Bond-tyttö Kissy Suzuki, johon Bond tutustuu vasta Akin kuoleman jälkeen. Kolmannen kerran Bond pelastetaan elokuvan lopputaistelussa. *Bondien* arkkikonna, SPECTRE:n johtaja Ernst Stavro Blofeld uhkaa Bondia aseella, mutta japanilaisen salaisen palvelun päällikkö Tiger Tanaka puuttuu asiaan heittämällä sirkkelinterää muistuttavan heittoaseen Blofeldin käteen, jolloin tämä pudottaa aseensa ja pakenee paikalta.

Sankarin hahmo kiinnitetään tavallisesti maskuliinisuuteen ja patriarkaaliseen auktoriteetin ylläpitämiseen, vaikka sankarin käsite sinänsä ei ole sukupuolittunut⁶². Nämä tilanteet, joissa sankari tulee pelastetuksi, muuttavat sankaruuden rajoja joustavimmiksi. Näissä tilanteissa jokin muu hahmo kuin elokuvan päämiehahmo ottaa tilanteen hallintaansa omalla toiminnallaan. Tilanteet, joissa pelastajana on nimenomaan naishahmo, kyseenalaistavat sankaruuteen usein liitetyn sukupuolittuneen aselman, jossa mies on aktiivinen pelastaja ja nainen passiivinen pelastettava. Bondin tapa pelastaa ja tulla pelastetuksi sekoittaa aktiivisuuden ja passiivisuuden ja niihin usein kiinnitettyjen maskuliinisuuden ja feminiinisuuden rajoja.

Mieskuva murroksessa: Sean Connery ja joustava ideaalimaskuliinisuus

Bondin hahmo edustaa yhtä hegemonisen maskuliinisuuden kulttuurisesti rakentunutta ideaalimuotoa, johon kuuluvat älykkyys, fyysinen voima ja kyky selviytyä, komea ulkonäkö ja naisten haluttavana oleminen. Huolimatta ideaalisuudestaan tai ehkä juuri sen vuoksi, maskuliinisuuteen pystytään suhtautumaan myös ironisesti. Ideaalimaskuliinisuudella ei ikään kuin ole varaa olla naiivi suhteessa itseensä. Carlsonin mukaan moderni poliittisen luonteen omaava performanssi osuu esittämänsä identiteetin ja sitä ironisoivan asenteen väliin. Performanssin tarkoituksena ei niinkään ole kyseenalaistaa esittämäänsä identiteettiä vaan tarjota tilaa myös muunlaisille identiteeteille ja representaatioille.⁶³ Maskuliinisuus ei siten näyttäyty suljettuna kategoriana vaan luonteeltaan konstruktivisena. Nähtiinpä Bondin maskuliinisuus sitten tavoiteltavana, ironisoinnin kohteena tai molempina, maskuliinisuuden performatiivisuus mahdollistaa myös toisenlaisten maskuliinisuuksien rakentamisen.

Graeme Turnerin mukaan miehen ruumista ei ole koskaan esitetty samalla tavalla kuin naisen, vaikka uusien miestähntien mukana myös miesruumiin representaatio on muuttunut speaktaakkelimaisempaan suuntaan⁶⁴. Toisaalta esimerkiksi Janet Thumim näkee agentin representointitavan muistuttavan tapaa, jolla naiset yleensä objektivoidaan. Hän kokee Conneryn näyttelemän Bondin sekä passiiviseksi katseen kohteeksi että speaktaakkeliksi.⁶⁵ Mielestäni Conneryn Bondin ruumis-

ta käsitellään vastaavalla tavalla kuin naisvartaloa yleensä koetaan käsiteltävän ja tämä toimii yhtenä esimerkkinä siitä, että miesruumis on mahdollista tuottaa eroottisen katseen kohteeksi naisruumiiseen rinnastettavalla tavalla, ja että tämä representointitapa voi tarjota myös naiskatsojalle nautintoa. Huomattavaa on, ettei Conneryn ruumiin asettumista katseen kohteeksi oikeuteta väkivallan mukaan tuomisella eikä agentin representaatiota feminisoida. Juuri tämä tekee Conneryn representaatiosta aikaansa edellä olevan, koska 1960-luvulla ei vielä ollut tavallista esittää miesruumista vastaavassa määrin ja vastaavasta näkökulmasta. Conneryn Bond edustaa tässä mielessä jonkinasteista murrosta elokuvan tavassa representoida miesruumista: miesruumis esitetään katsottavaksi sellaisenaan, ilman, että tuon ruumiin esittelyä motivoitaisiin esimerkiksi juuri väkivallan, feminisoinnin tai vaikkapa vaan aktiivisuuden kautta.

Lisäksi Conneryn Bondin ideaalimaskuliinisuudesta löytyy sellaisia emansipatorisia elementtejä, jotka rikkovat kuvaa kaikkivoivasta aktiivisesta maskuliinisuudesta. Bond ei vain pelasta itse itseään ja muita hahmoja, vaan hän myös pelastuu muiden hahmojen ansiosta. Yhdessä performatiivisuuden, ironian ja erotisoinnin kanssa tällainen sankaruuden rajojen koetteleminen toimivat sosiaalista sukupuolta ja hegemonista maskuliinisuutta rikkovina vapauttavina tekijöinä. Ne ovat osoitus Conneryn Bondin moniulotteisuudesta ja tavasta neuvotella lisää tilaa hahmon edustaman ideaalimaskuliinisuuden malliin.

Bondien "vastakulttuuriset" elementit, kuten esimerkiksi ironia tai miehen objektivointi, voidaan myös toki nähdä valtakulttuurin keinona vahvistaa hegemonista maskuliinisuutta. Esimerkiksi Julia Lesage kokee elokuvan ottavan naiset ja vähemmistöt huomioon rakentamalla vastakulttuurisia elementtejä valtaideologiaa tukevan kokonaisuuden sisään. Tällä tavoin se suojautuu valtaideologian kyseenalaistamista vastaan.⁶⁶ Itse ymmärrän tämän seurauksena siitä, että halutaan korostaa elokuvatekstien valtaa pönkittävää luonnetta, eikä niin sanotusti antaa pirulle pikkusormea. En kuitenkaan pidä tätä kestäväenä lähestymistapana. Mielestäni populaarikulttuurin vastakulttuuriset ja jopa ristiriitaiset elementit tulisi nähdä mahdollisuuksina ja neuvottelun paikkoina, eikä niitä tulisi mitätöidä vain valtakulttuurin keinoksi houkutella ihmiset mukaan sen epätasa-arvoiseen maailmankuvaan. Feministinen elokuvateoria on nähnyt elokuvan pitkälti nimenomaan vahvistavan valtaideologiaa, mutta esimerkiksi Pam Cook tuo esiin päinvastaisen näkemyksen mahdollisuuden:

Populaari elokuva problematisoi kaikki sosiaaliset kategoriat – luokan, rodun, etnisyyden, kansallisen identiteetin, sosiaalisen sukupuolen, seksuaalisuuden, iän ja niin edelleen. Elokuvan kutsu perustuu lupaukseen siitä, että katsojat voivat kokea itsensä uudella tavalla. He eivät suinkaan mene vain vahvistamaan sosiaalista identiteettiään tai asemaansa.⁶⁷

Cookin mukaan elokuva horjuttaa sosiaalista sukupuolta ja sosiaalisia kategorioita paljon yleisemmin kuin sen ajatellaan tavallisesti tekevän.⁶⁸ Mielestäni tekstien monimuotoisuudelle pitäisikin antaa tutkimuksessa enemmän painoarvoa. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä,

⁶⁶ Lesage 1999, 120–121.

⁶⁷ Cook 1998, 234.

⁶⁸ Ibid., 242.

etteikö muutosta yhä tarvittaisi. Sekä valta- että vastakulttuuristen elementtien ja niiden suhteen tutkiminen voi toimia neuvottelun paikkana ja yleisen keskustelun avauksena. Ehkä joskus kannattaa antaa pirulle edes se pikkusormi.

LÄHTEET

Alkuperäislähteet

Tohtori No (Dr No) United Artists/ Eon Productions 1962. Tu: Harry Saltzman and Albert R. Broccoli. O: Terence Young. K: Ted Moore. Kä: Richard Maibaum. Le: Peter Hunt. La: Ken Adam. M: Monty Norman. N: Sean Connery (James Bond), Ursula Andress (Honey Ryder), Joseph Wiseman (Dr No), Jack Lord (Felix Leiter), Bernard Lee (M), Anthony Dawson (Professor Dent), Zena Marshall (Miss Taro), John Kitzmiller (Quarrel), Eunice Gayson (Sylvia Trench), Lois Maxwell (Miss Moneyppenny).

Salainen agentti 007 Istanbulissa (From Russia with Love) United Artists/ Eon Productions 1963. Tu: Harry Saltzman and Albert R. Broccoli. O: Terence Young. K: Ted Moore. Kä: Richard Maibaum. Le: Peter Hunt. M: John Barry. N: Sean Connery (James Bond), Daniela Bianchi (Tatiana Romanova), Pedro Armendariz (Kerim Bay), Lotte Lenya (Rosa Klebb), Robert Shaw (Grant), Bernard Lee (M), Eunice Gayson (Sylvia Trench), Walter Gotell (Morzeny), Vladek Sheybal (Kronsteen), Lois Maxwell (Miss Moneyppenny), Desmond Llewelyn (Q).

007 ja kultasormi (Goldfinger) United Artists/Eon Productions 1964. Tu: Harry Saltzman and Albert R. Broccoli. O: Guy Gamilton. K: Ted Moore. Kä: Richard Maibaum and Paul Dehn. Le: Peter Hunt. La: Ken Adams. Le: Peter Hunt. M: John Barry. N: Sean Connery (James Bond), Honor Blackman (Pussy Galore), Gert Frobe (Goldfinger), Shirley Eaton (Jill Masterson), Tania Mallet (Tilly Masterson), Harold Sakata (Oddjob), Bernard Lee (M), Cec Linder (Felix Leiter), Martin Benson (Solo), Richard Vernon (Colonel Smithers), Lois Maxwell (Miss Moneyppenny), Desmond Llewelyn (Q).

Pallosalama (Thunderball) United Artists/Eon Productions 1965. Tu: Kevin McClory. O: Terence Young. K: Ted Moore. Kä: Richard Maibaum and John Hopkins. Le: Peter Hunt. La: Ken Adams. M: John Barry. N: Sean Connery (James Bond), Claudine Auger (Domino), Adolfo Celi (Largo), Luciana Paluzzi (Fiona Volpe), Rik Van Nutter (Felix Leiter), Guy Doleman (Lippe), Molly Peters (Patricia Fearing), Martine Beswick (Paula), Bernard Lee (M), Desmond Llewelyn (Q), Lois Maxwell (Miss Moneyppenny).

Elät vain kahdesti (You Only Live Twice) United Artists/Eon Productions 1967. Tu: Harry Saltzman and Albert R. Broccoli. O: Lewis Gilbert. K: Freddie Young. Kä: Roan Dahl. Le: Peter Hunt. La: Ken Adams. M: John Barry. N: Sean Connery (James Bond), Donald Pleasence (Ernst Stavro Blofeld), Akiko Wakabayashi (Aki), Mie Hama (Kissy Suzuki), Tetsuro Tamba (Tiger Tanaka), Teru Shimada (Osato), Karin Dor (Helga Brandt), Bernard Lee (M), Lois Maxwell (Miss Moneyppenny), Desmond Llewelyn (Q), Charles Gray (Henderson).

Timantit ovat ikuisia (Diamond Are Forever) United Artists/Eon Productions 1971. Tu: Albert R. Broccoli and Harry Saltzman. O: Guy Hamilton. K: Ted Moore. Kä: Richard Maibaum and Tom Mankiewicz. Le: John W. Holmes, Bert Bates. La: Ken Adams. M: John Barry. N: Sean Connery (James Bond), Jill St John (Tiffany Case), Charles Gray (Ernst Stavro Blofeld), Lana Wood (Plenty O'Toole), Bruce Glover (Mr Wint), Putter Smith (Mr Kidd), Bernard Lee (M), Desmond Llewelyn (Q), Lois Maxwell (Miss Moneyppenny).

Älä kiellädy kahdesti (Never Say Never Again) Warner Bros/ Taliafilm/Woodcote Productions 1983. Tu: Jack Schwartzman. O: Irvin Kershner. K: Douglas Slocombe. Kä: Lorenzo Semple Jr. Based on an original story by Kevin McClory, Jack Whittingham and Ian Fleming. Le: Robert Lawrence. La: Philip Harrison, Stephen Grimes. M: Michael Legrand. N: Sean Connery (James Bond), Klaus Maria Brandauer (Largo), Max Von Sydow (Blofeld), Barbara Carrera (Fatima Blush), Kim Basinger (Domino), Bernie Casey (Felix Leiter), Alec McCowen (Q – Algernon), Edward Fox (M), Pamela Salem (Miss Moneyppenny), Rowan Atkinson (Nigel Small-Fawcett), Pat Roach (Lippe), Gavan O'Herlihy (kapteeni Jack Petachi), Ronald Pickup (Elliott).

Tutkimuskirjallisuus

hooks, bell (1995), *Mustat naiskatsojat ja vastakatse. Teoksessa Rossi, Leena-Maija (toim.), Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa.* Tampere: Gaudeamus.

Bennett, Tony & Woollacott, Janet (1987), *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero.* London: MacMillan Education LTD.

- Bozzola, Lucia (2001), 'Studs have feelings too'. Warren Beatty and the question of star discourse and gender. Teoksessa Lehman, Peter (ed.), *Masculinity. Bodies, movies, culture*. New York, London: Routledge.
- Carlson, Marvin (1996), *Performance: a critical introduction*. London, New York: Routledge.
- Cawelti, John G. (1976), *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Chapkis, Wendy (1988), *Beauty Secrets. Women and the Politics of Appearance*. London: The Women's Press Limited.
- Chapman, James (1999), *Licence to Thrill. A Cultural History of the James Bond Films*. London, New York: I.B. Tauris Publishers.
- Cook, Pam (1998), No fixed address. The women's picture from *Outrage* to *Blue Steel*. Teoksessa Neale, Steve & Smith, Murray (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*. London, New York: Routledge.
- Doane, Mary Ann (2000), Film and Masquerade: Theorising the Female Spectator. Teoksessa Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Dyer, Richard (1986), *Stars*. London; British Film Institute.
- Dyer, Richard (2000), *The Matter of Images. Essays on representation*. Second edition. London, New York: Routledge.
- Dyer, Richard (2002), *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. Lahti, Martti. Tampere, Vastapaino.
- Hansen, Miriam (2000), Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. Teoksessa Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Harvey, Sylvia (1980), Woman's place: the absent family of film noir. Teoksessa Kaplan, E. Ann (ed.), *Women in Film Noir*. London; British Film Institute Publishing.
- Hietala, Veijo (1992), *Kulttuuri vaihtoi viihteelle? – Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Holmlund, Chris (1993), Masculinity as Multiple Masquerade. The 'mature' Stallone and the Stallone clone. Teoksessa Cohan, Steven & Hark, Ira Rae (eds.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London, New York: Routledge.
- Kaplan, E. Ann (2000), Is the Gaze male? Teoksessa Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Krutnik, Frank (1991), *In a Lonely Street. Film noir, genre, masculinity*. London, New York: Routledge.
- Kuhn, Annette (1982), *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London: Routledge.
- Lehman, Peter (1993), *Running Scared. Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lesage, Julia (1999), Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics (Michelle Citronin, Julia Lesagen, Judith Maynen, B. Ruby Richin, Anna Marie Taylorin ja New German Critiquen toimittajien välinen keskustelu). Teoksessa Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MacKinnon, Kenneth (1997), *Uneasy Pleasures. The Male as Erotic Object*. London: Cygnus Arts.
- Marwick, Arthur (1998), *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States c. 1958 – 1974*. Oxford: Oxford University Press.
- Neale, Steve (1993), Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema. Teoksessa Cohan, Steven & Hark, Ira Rae (eds.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London, New York: Routledge.
- Nikunen, Kaarina (1996), Pornokuva ja naisen siveä katse. Teoksessa Laiho, Marianna ja Ruoho, Iiris (toim.), *Naisen naamio, miehen maski. Katse ja sukupuoli mediakuvassa*. Tampere: Tammer-Paino.
- Rissik, Andrew (1983), *The James Bond Man. The Films of Sean Connery*. London: Elm Tree Books.
- Rodowick, David N. (2000), The Difficulty of Difference. Teoksessa Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.

Stacey, Jackie (2000), *Desperately Seeking Difference*. Teoksessa Kaplan, E. Ann (ed.), *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.

Studlar, Gaylan (2001), *Cruise-ing into the Millenium: Performative Masculinity, Stardom, and the All-American Boy's Body*. Teoksessa Pomerance, Murray (ed.), *Ladies and gentlemen, boys and girls: Gender in film at the end of the twentieth century*. Albany: State University of New York Press.

Thumim, Janet (1992), *Celluloid Sisters. Women and Popular Cinema*. Houdsmills, Basingstoke, Hampshire, London: MacMillan Academic and Professional LTD.

Turner, Graeme (1999), *Film as Social Practice*. Third edition. London, New York: Routledge.

Walters, Margaret (1978), *The Nude Male. A New Perspective*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Kaisa Hiltunen

AIKA JA HILJAISUUS

Dokumenttielokuva Melancholian 3 huonetta eettisenä kohtaamisen tilana.

Pirjo Honkasalon dokumenttielokuva *Melancholian 3 huonetta* on runollinen kuvaus sodan merkitsemien lasten mielenmaisemista. Rauhallisella ja intiimillä kerronnallaan elokuva luo puitteet katsojan ja kuvauksen kohteen väliselle eettiselle ja empaattiselle kohtaamiselle. Pitkiä otoksia ja kasvokuvia runsaasti hyödyntävä kerronta ilmentää kohteidensa henkilökohtaisia kokemuksia ja antaa katsojalle tilaa muodostaa oman mielipiteensä. Elokuva tekee oikeutta kuvatulle todellisudelle ja esittää sodanvastaisen argumenttinsa avoimen rakenteensa kautta.

Tässä artikkelissa tarkastelen dokumenttielokuvaa ihmisen henkilökohtaisen ja sisäisen todellisuuden kuvaajana. Käsittelen myös niitä keinoja, joilla katsoja kutsutaan intiimiin dialogiin kuvauksen kohteiden kanssa. Tarkasteluni painopiste on elokuvan ja katsojan välisessä suhteessa; siinä, miten elokuva toteutuu katsojalle ja elokuvalle yhteisenä ajattelun tilana ja tapahtumana. Käsittelen niitä tapoja, joilla vuorovaikutuksellinen ja katsojan omaa ajattelua rohkaiseva kerronta mahdollistaa eettisen asenteen elokuvassa esiintyviä henkilöitä ja heidän todellisuuttaan kohtaan. Eettisellä asenteella tarkoitan toisen ihmisyyttä kunnioittavaa ja toisen ymmärtämiseen pyrkivää asennetta.

Käsittelen näitä elokuvan ja katsomisen ulottuvuuksia, joita voi luonnehtia yhtäältä subjektiivisiksi¹, toisaalta subjektien välisiksi, suhteessa ajan, empatian ja eettisyyden kysymyksiin esimerkkinä Pirjo

¹ Elokvakokemus on monien subjektien – katsojan, elokuvassa esiintyvien henkilöiden, elokuvantekijän ja joidenkin teoreetikoiden mukaan jopa elokuvan itsensä – kohtaamispaikka. Esimerkiksi Vivian Sobchack (1992) puhuu elokuvasta subjektina. Tässä yhteydessä en tarkastele elokuvan tekijyyteen liittyviä kysymyksiä. En tarkastele elokuvaa tekijänsä itseilmaisuna tai teoksen omaelämäkerrallisuutta, vaikka elokuva on tietysti aina enemmän tai vähemmän tekijänsä henkilökohtaisten tunteiden ilmausta ja tässä mielessä subjektiivinen.

² Lähestymistapani on pikemmin tekstikeskeinen kuin kontekstuaalinen, joskin sillä erotuksella perinteiseen formalismiin verrattuna, että korostan katsojan ja elokuvan välistä vuorovaikutusta. Pauline von Bonsdorff (2005) kiinnittää artikkelissaan enemmän huomiota kontekstuaalisiin seikkoihin pohtiessaan laajemmin *Melancholian* suhdetta mm. totuuteen ja todellisuuteen.

³ Honkasalon haastattelu TV 2:n *Punainen lanka* -ohjelmassa 23.11.2004, *Melancholia* dvd:n lisämateriaali.

⁴ Näitä kokemuksen puolia ei ole mahdollista erottaa toisistaan esimerkiksi väittämällä, että tietty jakso vaikuttaisi vain tunteisiin ja jokin toinen ajatteluun vaan molemmat ovat vaihtelevalla painotuksella läsnä kaiken aikaa.

Honkasalon dokumenttielokuva *Melancholian 3 huonetta* (Suomi, 2004) (tästä eteenpäin *Melancholia*). En pyri kokonaistulkintaan Honkasalon elokuvasta, vaan se toimii pikemmin apuna teorian hahmottamisessa. Tämä esteettisesti kunnianhimoinen dokumenttielokuva purkaa perinteistä kerronnallisuutta ilmaistakseen henkilökohtaista kokemusta, sodan runtelemassa maailmassa elävän lapsen todellisuutta. Samalla elokuva luo otolliset puitteet osallistuvalle, välittävälle katsomiselle ja sen teoreettiselle tarkastelulle. Tavoitteenani on eritellä niitä keinoja, joiden avulla katsojan ja elokuvan välinen kohtaamisen tila saavutetaan. *Melancholian* subjektiiviset, tai henkilökohtaiset, ja eettisyyttä synnyttävät ulottuvuudet kytkeytyvät mm. sen erityislaatuiseen aikarakenteeseen, kuvailevuuteen ja lähikuvakerrontaan. Tulkintani mukaan kerronnalla – erityisesti lähikuvilla – on pyritty herättämään katsojassa empatiaa. Tarkastelen näitä elementtejä fenomenologisten näkökulmien – sekä Maurice Merleau-Pontyn filosofian että elokuva-teorian – kautta.²

Rakenne

Honkasalo ei pyri paljastamaan kuvaamiensa henkilöiden tunne- ja ajatusmaailmoja verbaalisin keinoin, haastatteludokumentin tapaan. Kuten elokuvan nimikin antaa ymmärtää, Honkasalo on lähestynyt aihetta tunteiden ja tunnelmien kautta sen sijaan että olisi rakentanut faktapohjaisen raportin kodittomuudesta, Tshetschenian sodasta ja sen vaikutuksista lapsiin. *Melancholiassa* esiintyy kymmenkunta lasta ja yksi heidän auttamiselleen omistautunut aikuinen. Kertojaääni tiivistää lasten taustat pariin lauseeseen, joissa toistuvat samankaltaiset tarinat orpoudesta, heitteillejätöstä ja väkivallasta. Ainoana selostuksena toimivat seuraavankaltaiset esittelyt: *”Hän on Popov. Ikää 11 vuotta. Kotoisin Arkangelista. Molemmat vanhemmat alkoholisteja. Kun kotitalo paloi ja äiti Svetlana kuoli pudottuaan parvekkeelta, alkoi Popov elää kadulla.”* Tällaisista tarinan sirpaleista hahmottuu kipeä kuva turvattomuuden ja pelon täyttämästä lapsuudesta.

Honkasalo on kertonut, että häntä kiinnostaa erityisesti ihmisen hiljainen puoli, minkä vuoksi hän on valinnut tähänkin elokuvaan kuvia pääasiassa hiljaisista ja mielteliäistä lapsista³. Normaalialtanteisiin kuuluvaa puhetta on jonkin verran, mutta pääsääntöisesti *Melancholia* kertoo kuvien ja musiikin avulla. Kerronnalle on leimallista viitteenomaisuus ja avoimuus, haluttomuus eksplikoida mielipiteitä, faktoja tai johtopäätöksiä. Selittämisestä ja avoimesta argumentoinnista pidäytyminen ei kuitenkaan tarkoita, ettei elokuvan keskeisenä tavoitteena olisi nimenomaan katsojaan vaikuttaminen. Kuten tuon ilmi tuonempana, *Melancholia* vaikuttaa suoraan tunteisiin ja aisteihin ilmaisuvoimaisten otostensa ja hiljaisuutensa kautta, mutta se haastaa katsojansa myös älyllisesti. Se vaatii tulkintaa kietomalla poliittisen argumenttinsa kerronnan rakenteeseen.⁴

Melancholia muodostuu kolmesta jaksosta, episodista. Ensimmäinen jakso, ”Huone nro 1: Kaipaus” tapahtuu Pietarin edustalla olevalla Kronstadtin saarella sijaitsevassa sotilasakatemiassa, jossa noin kymmenvuotiaista pojista koulutetaan sotilaita tiukan kurin alla. Jakson

aikana pojat nähdään erilaisten päivittäisten harjoitusten parissa. Toisen jakson, "Huone nro 2: Hengittäminen", näyttämönä on Tshetshenian tuhouttu pääkaupunki Grozny. Siellä Hadizhat Gadaeva -niminen nainen huolehtii sodan jalkoihin jääneistä lapsista. "Huone nro 3: Muistaminen" sijoittuu neljän kilometrin päähän Groznyistä, rajan taakse Ingushiaan, Hadizhatin lapsille järjestämään turvapaikkaan. Sodan jyly kantautuu ahdistuneiden, järkyttäviä kokeneiden lasten korviin vuorten takaa. Uusimmat tulokkaat saavat muslimikasteen ja toiset osallistuvat uskonnollisiin menoihin. "Huoneissa" tarkastellaan sodan tahraamaa lapsuutta eri näkökulmista ja vihollislinjan molemmilta puolilta.

Rakenteen makrotasolla episodien välillä voidaan nähdä loogis-ajallinen suhde. Episodit sijoittuvat lineaariseen ennen–nyt–jälkeen/tulevaisuus -suhteeseen, jossa sodan näyttämö, Grozny, muodostaa keskuksen. Sotilasakatemia, "ennen", kouluttaa sotilaita, joista osa ehkä ennen pitkää päätyy taistelemaan Tshetsheniaan. Grozny, "nyt", on paikka, jossa aika ja kehitys ovat pysähtyneet. On vain toivoton nykyhetki. Ingushian turvapaikka on joidenkin lasten ja nuorten pelastus sodan "jälkeen". Sodan äänet ja rajan taakse jääneiden läheisten muisto pitää ajatukset kuitenkin menneessä. "Tulevaisuus" Ingushia on näille lapsille vain rajoitetussa mielessä, sillä turvapaikkajärjestely ei ole lopullinen.⁵

Suurimman osan ajasta sota on näkymätön läsnä oleva. Groznyihin sijoittuvassa episodissakin näemme lähinnä vain sodan seurauksia: tuhoutunutta kaupunkia, haavoittuneita ihmisiä ja koiria ja sotilaita teiden varsilla. Hadizhatin ja lasten automatkan aikana näemme pommin synnyttämän savupilven etäämpänä. Ensimmäisessä ja kolmannessa osassa lapset katsovat televisiosta ilmeisesti samaa raporttia tshetsheenien Moskovassa teatteriin tekemästä terrori-iskusta. Sota on läsnä myös kuvan ulkopuolisina ääminä viimeisessä episodissa.

Dokumenttielokuvat rakentuvat yleensä pikemmin loogisen argumentaation kuin fiktioelokuville ominaisen kerronnallisen jatkuvuuden varaan⁶. Silti myös dokumenteissa on usein löyhä kerronnallinen rakenne, alku, keskikohta, loppu ja yksi tai pari keskeistä henkilöä. Fiktioelokuvamaisen jännitteisen juonirakenteen avulla pyritään vangitsemaan katsojan kiinnostus ja herättämään empatiaa päähenkilöitä kohtaan. *Melancholiassa* sen hyvin löyhä kronologia ilmentää nähdäkseni ensisijaisesti argumentaation loogista rakennetta, mutta kertojanäänän puuttumisen vuoksi argumentti jää implisiittiseksi. Katsojaa ei ohjeisteta elokuvan edetessä muuten kuin runollisin väliotsikoin ja lyhyin henkilöesittelyin. Kukaan yksittäinen ihminen ei nouse päähenkilöksi. *Melancholia* liikkuu kertomisen ja näyttämisen tai kuvailun rajoilla. Suurin osa otoksista kestää kauemmin kuin on tarpeen, jotta esitetty asia tulisi ymmärretyksi. Tällöin katsojan huomio kiinnittyy hetkiin ja kuvien visuaalisiin ominaisuuksiin. Kamera viipyy pitkään kasvoissa eleitä ja ilmeitä rekisteröiden. Kamera myös kuvaa minuuttikaupalla raunioitunutta Groznya tai uskonnollista rituaalia ja lipuu hitaasti ja toistuvasti vuoristomaiseman halki. Motivaatiota verkkaiselle, toistoa runsaasti sisältävälle rytmille on etsittävä muualta kuin perinteisistä kerronnallisista velvoitteista.

Halu olla uskollinen todellisuudelle on tulkintani mukaan tärkeä

⁵ Punainen lanka -ohjelman lopussa kerrotaan, että Hadizhat ja lapset ovat joutuneet palaamaan Groznyihin.

⁶ Valkola 2002, 80–81.

⁷ Jako subjektiiviseen ja objektiiviseen tai henkilökohtaiseen ja maailman aikaan liittyy fenomenologian aikakäsitykseen. Jälkimmäiset viittaavat kellojen ja kalentereiden aikaan, joka säätelee yhteisen maailmamme prosesseja. Se on mitattavaa, julkista ja todennettavaa aikaa. Sisäinen aika sitä vastoin on yksityistä ja kuuluu mentaalisten toimintojen ja kokemusten alueelle. Husserl puhui myös sisäisestä aikatietysoodesta, jonka avulla pystymme erottamaan subjektiivisen ja objektiivisen ajan toisistaan. Ks. esim. Sokolowski 2000.

syy teoksen yllä kuvaillulle aikarakenteelle ja tyylikeinoille. Kyse ei kuitenkaan ole pyrkimyksestä rakentaa yksinkertaista heijastussuhdetta elokuvan ja todellisuuden välille, vaan huomion kiinnittämisestä määrättyihin todellisuuden aspekteihin – niitä jopa liioitellen – valikoitujen tyylikeinojen ja painotusten avulla. Esimerkiksi runsas lähikuvakerronta ja muiden äänien peittäminen musiikin avulla korostaa vaikutelmaa yksinäisyydestä joukon keskellä, mikä tulee lisäksi ilmi joidenkin lasten puheissa. Otosten keston voidaan nähdä kuvastavan sodan pitkittymistä todellisuudessa. Tshetshenian sodalle ei ole näkyvissä loppua, joten kerronta voi viipyä avoimissa hetkissä. Kun ratkaisua ei ole, ei sellaista ole yritetty esittää elokuvassakaan. Uskollisuus todellisuudelle ilmenee myös siinä, ettei materiaalista ole muokattu yhtenäistä ja yksinäistä kertomusta kokonaisuuden tasolla, eikä myöskään yksittäisten henkilöiden kohdalla. Aina se ei olisi edes mahdollista, sillä kaikkien lasten tarinaa ei tunneta. Pahvilaatikosta löydetyn, sotilaiden raiskaaman Adamin menneisyydestä ei tiedetä mitään, ei edes hänen kansallisuuttaan. Tarinaa, jolla olisi selkeä alku, keskikohta ja loppu, ei *Melancholiassa* ole, vaikka se kokonaisrakenteeltaan noudattaakin löyhää kronologiaa. On vain sodan synnyttämiä sirpaleita. Lisäksi aikarakenne heijastaa sodan ja sen vaikutusten kanssa tekemisiin joutuneiden lasten henkilökohtaista kokemusta.

Aika

Kamera rekisteröi tässä ja nyt tapahtuvia ulkoisia ja sisäisiä liikkeitä. Huomio kiinnittyy alusta alkaen yksityiskohtiin: kasvoihin, jalkoihin ja käsiin, joita seurataan aivan lähietäisyydeltä. Elokuva käynnistyy lähikuvilla heräävän lapsen korvasta, kädestä ja ihosta. Ensimmäisessä episodissa kamera, jonka läsnäoloon lapset eivät näytä kiinnittävän huomiota, havainnoi rutiineja, kuten aamupesua, marssiharjoituksia, oppitunteja ja jumalanpalvelusta, mutta vetäytyy nopeasti tilanteiden yleisestä kuvauksesta ja fokuoitetuun levottomiin, tarkkaileviin tai uneliaisiin kasvoihin aktivoiden henkilökohtaisen, subjektiivisen, ajan. Irrottautumista objektiivisesta nyt-hetkestä tai maailman ajasta siivittää toistuvina aaltolina tilanteiden varsinaisten äänten rinnalle ja osittain niiden päälle nouseva musiikki. Näin tapahtuu esimerkiksi oppituntia seuraavan kohtauksen aikana kameran poimiessa mielteliäitä kasvoja lähikuviiin. Näkymättömänä pysyvän opettajan ääni painuu musiikin myötä taka-alalle, pois kuvattujen henkilöiden tietoisuudesta. Tällaisissa hetkissä elokuva tekee näkyväksi sen, että aikaa voidaan kokea eri tasoilla. Subjektiivisella aikatasolla ilmenee levottomuutta ja rauhattomuutta, johon myös alaotsikko "Kaipaus" viittaa. Kaipaus on perusturva vaille jääneiden lasten huolenpidon kaipuuta. Toisaalta myös lapsenomainen vilkkaus on läsnä kuvissa. Juuri tämä tapa, jolla kerronta ilmaisee lapsen henkilökohtaisen/subjektiivisen ajan ja heitä ympäröivän maailman/objektiivisen ajan välistä ristiriitaa, edellyttää katsojalta tulkintaa.⁷

Hetkissä viipyminen siirtää kerronnan painopisteen ulkoisen maailman tapahtumista lähemmäs henkilökohtaisia tuntemuksia ja tästä – sodan luomista sisäisistä maisemista – elokuvassa varsinaisesti

onkin kyse. Otosten pitkä kesto ja visuaalinen toisto luovat "ohuen" lineaarisen ajan ja päämäärätietoisuuden sijaan tiheää kestoja, mikä ilmentää subjektiviteetin, eli ajattelun ja tuntemusten, liikkeitä ajassa. Toistuessaan hiljaiset kuvat mahdollistavat subjektiivisen kokemuksen kahdessa mielessä. Ulkoisen toiminnan puuttuminen ohjaa yhtäältä huomiotamme siihen, mitä lasten mielissä mahtaa liikkua. Toisaalta toisto sallii katsojan reflektoida hänessä itsessään herääviä tuntemuksia ja ajatuksia.

Melancholia tavallaan rikkoo kirjoittamattoman säännön siitä, miten pitkiä dokumenttielokuvan otokset voivat olla ja miten paljon toistoa siihen voi sisältyä. Tulkitseen nämä "ylitykset" elokuvan eettisen tavoitteen kautta. Elokuvan ajallisuus rakentaa eettistä katsojuutta. Kun kasvokuvat pysyvät ja pysyvät, ei katsoja voi vain sivuuttaa näitä ihmisiä osana kuvavirtaa vaan joutuu tunnustamaan heidän olemassaolonsa. Emme voi ohittaa heitä ja heitä ympäröiviä tapahtumia niin helposti kuin katsoessamme television ajankohtaisohjelmia tai uutisia. Näin kesto liittyy elokuvalle annettuun keskeiseen tavoitteeseen: synnyttää paitsi empaattinen myös eettinen katsomiskokemus. Asettamalla näin paljon painoa yksittäisille otoksille ja tilanteille *Melancholia* ikään kuin yrittää kaikkensa, jotta Tshetshenian sota lakkaisi olemasta mielissämme vain yksi uutisotsikko ja selkkaus muiden joukossa.

Melancholia on estetiikaltaan askeettinen, olennaiseen intensiivisesti keskittyvä. Sen intensiteetti syntyy hellittämättömästi läsnä olevasta, tihentyneestä nykyhetkestä, joka on jännittynyt kipeän menneisyyden ja tuntemattoman tulevaisuuden väliin. Tuossa hetkessä risteilee tuntemuksia ja tunteita, joista osa purkautuu pintaan ja näkyy eleinä ja liikkeinä, mutta joille ei elokuvan puitteissa löydy helpotusta tai ratkaisua kuin kenties väliaikaisesti. Intensiivisyyttä lisää se, että tunteita ei nimetä tai selitetä, ei pilkota helposti sulateltavaan muotoon. Toisinaan tunteet kyllä purkautuvat vuolaasti ja niille annetaan runsaasti aikaa. Keskimmäiseen episodiin sijoittuu raastava kohtaaus, jossa Hadizhat ottaa huostaansa erään myrkyllisestä vedestä sairastuneen äidin lapset, koska tämä ei jaksakaan enää huolehtia heistä. Itkevät lapset takertuvat peittojen alla makaavaan äitiinsä silittäen ja suudellen tätä yhä uudestaan ja uudestaan. Kohtaus kestää useita minuutteja – se tapahtuu kutakuinkin reaaliajassa – kunnes he lopulta pääsevät lähtemään. Näemme lapset viimeisessä episodissa Hadizhatin hoivissa, mutta emme saa tietää, miten äidille kävi.

Kasvokuvat ja musiikillinen motiivi ovat keskeisimmät läpi elokuvan toistuvat elementit. Niillä myös luodaan yhtenäisyyttä jaksojen välille. Toisto tekee kerronnasta prosessimaisen, jolloin hetket korostuvat päämäärän sijaan.⁸ Kasvot eivät esiinny osana jotain kronologiaa, toiminnan ketjua, vaan ne kertovat omaa tarinaansa. *Melancholia* on ihmiskasvojen arkeologiaa. Se saa pohtimaan kohtaloita kasvojen takana. Koko ajan melko staattisena soiva musiikki vahvistaa surumielistä tunnelmaa. Musiikki synnyttää tunteen väijäämättömyydestä, mutta myös kohottaa kuvien subjektiivista ilmaisevuutta. Pauline von Bonsdorff toteaa, että musiikki toimii merkinä fokuksen siirtymisestä havainnoinnista empatiaan ja mietiskelyyn, ja ammattimaisen itkiäjän tavoin helpottaa katsoja-osallistujan suremista⁹. Havainnointi ja kontemplaatio voivat myös olla rinnakkaisia, sillä musiikin voidaan

⁸ Torben Grodal (1997, 135–136, 148) puhuu prosessimaisesta ja päämääräorientoituneesta kerronnasta.

⁹ von Bonsdorff 2005, 23.

¹⁰ Sobchack 2004, 151.

¹¹ Tällainen on esimerkiksi Terence Malickin elokuva *Veteen piirretty viiva* (*The Thin Red Line*, USA 1998), jota Bersani ja Dutoit (2004, 136) luonnehtivat seuraavasti: ”*Veteen piirretyn viivan* kehämäinen liikkuvuus on itsessään eräänlainen kineettinen argumentti sodan hyökkääviä liikkeitä kohtaan. Se on ei-määrätietoinen, vailla territoriaalisia kunnianhimoja, jotka sisältävät välttämättä sotilaalliseen suunnitteluun.” (Käännös minun.)

nimenomaan nähdä edesauttavan keskittynyttä havainnointia.

Vivian Sobchack luonnehtii yleisesti elokuvan nykyhetkeä kokemuksellisiin tulemisen ja merkityksenantamisen prosesseihin kiinnittyväksi. Sobchackin mukaan ”elokuvan eteenpäin virtaavan ajallisuuden arvo liittyy läheisesti kasautumisen, ohikiitävyyden, nykyisyyden ja odotuksen rakenteisiin, ei omistamiseen, menetykseen, menneisyyteen ja nostalgiaan. Sen arvo on kollektiivisen menneisyyden ja laajenevaan, tulevaisuuden leimaamaan nykyhetkeen kiinnittyvässä läsnäolossa.”¹⁰ Yhtäältä nykyisyys ja toisaalta odotus leimaa *Melancholiaa*. Subjektiiivisen tietoisuuden alueella aistittava levoton odotuksen ilmapiiri ei kuitenkaan yllä kokonaisrakenteen tasolle eikä näin ollen todennäköisesti synnytä katsojassa dynaamisia odotuksia tapahtumien suhteen. Katsoja ymmärtää nopeasti, että ratkaisuja ei ole odotettavissa.

Prosessimaisuus luo vaikutelman ajan hidastumisesta. Varsinkin ensimmäisessä episodissa kerronta on henkilökohtaisen aikatietytyyden merkitsemää. Rauhallinen aikarakenne tuntuu vastakkaiselta sotimisen rytmille ja tempolle, mutta sen sijaan korreloi mietiskelyn kanssa. Sotaan liittyvää tapahtumattomuutta on kuvattu elokuvissa aiemminkin ja se on tulkintani mukaan myös yksi *Melancholiassa* käyetyistä tavoista ilmaista kritiikkiä sodan ja terrorismin aggressiivisuutta kohtaan.¹¹ Viipyilevä, sommitelmallisuutta korostava kerronta kommentoi esimerkiksi sotilasakatemiaan tehokkuutta. Marssiharjoitukset on kuvattu pääsääntöisesti staattisista kuvakulmista. Marssi esitetään toistuvarytmisenä abstraktina liikkeenä, ei päämääräorientoituneena toimintana. Musiikkikin tuntuu kritisoivan käskeviä äänensävyjä. Lisäksi kamera sivuuttaa toistuvasti sen toiminnan, johon lapset osallistuvat tai jota he seuraavat, ja sen sijaan keskittyy tarkkailemaan heidän ilmeitään. Nämä painotukset tuntuvat sanovan, että lapset ja heidän tunteensa ovat oikeasti kaikkein tärkeimpiä ja että sotilaallinen toiminta rajoittaa heidän luonnollista käyttäytymistään, johon heillä näin nuorina olisi vielä oikeus.

Staattinen kamera toistuu monissa kohtauksissa, mikä sopii tilanteeseen, jossa lapset on alistettu kurille ja järjestykselle. Marssi- ja liikuntaharjoituksissa kaikki opetetaan tekemään asiat samalla tavoin. Henkilökohtainen liikkumavara on pieni. Akatemia on todennäköisesti ollut pelastus monille lapsille, mutta ulkoisen tehokkuuden mielekkyys kyseenalaistuu henkilökohtaisia tuntemuksia korostavan näkökulman myötä. Myös harvat viittaukset maailman tapahtumiin uppoavat henkilökohtaiseen aikaan. Lukuun ottamatta edellä mainittua lasten televisiosta katsomaa reportaasia terrori-iskusta viittauksia ulkomailman tapahtumiin ei juuri ole. Jo elokuvan ensimmäinen kuva jäätyneestä merenrantamaisemasta korostaa Kronstadtin eristyneisyyttä. Sen ympärillä vallitsee kylmä hiljaisuus.

Toisessa jaksossa raja on eläväisempi. Tuhottua Grozнын kaupunkia kuvataan liikkuvasta kulkuneuvosta käsin ja käsivaralta. Kameran aktiivinen liike tavallaan muistuttaa kituvan kaupungin aiemmasta elämästä. Kolmannessa episodissa Ingushiassa on saavutettu väliaikainen lepopaikka. Alun intiimit kuvat heräävistä lapsista toistuvat. Uuden päivän alku on vaikea: silmät painuvat kiinni, pää takaisin tyynyyn. Todellisuuden kohtaaminen on väsyttävää. Episodi esittelee yksitoistavuotiaan, sotilaiden hyväksikäyttämän Aslanin, kaksitois-

tavuotiaan Adamin ja yhdeksäntoistavuotiaan Milanan, jolle tehtiin abortti kaksitoistavuotiaana venäläisten sotilaiden raiskattua hänet. Lapsenomainen vilkkaus on kadonnut heistä ja tilalle on astunut pelokas hiljaisuus. Heitä kuvataan pitkissä liikkumattomissa otoksissa.

Kolmas episodi on materiaaliltaan vaihtelevin, sillä se sisältää myös monia luontonäkymiä. Elokuvan lopulle sijoittuu lyyrinen kohtaus, jonka alussa kamera paljastaa hitaasti usvaista maisemaa. Kuvaan ilmestyy ensin yksi, sitten toinen hevonen. Panoroinnin aikana hiljaisuuden rikkoo kaukaisuudesta kuuluva pommin jyrähdys, johon hevoset havahtuvat. Kuvan kauneutta vasten sota näyttäytyy hetkellisenä ja käsittämättömänä asiana. Vaikka sota on äänenä läsnä tässäkin kuvassa, tarjoaa se hengähdystauon ahdistuneista ihmis- kasvoista. Viimeisessä kuvassa juna puksuttaa avarassa maisemassa kuljettaen öljyä. Taustalta erottuu maantiellä liikkuvia autoja. Sodan taustatekijöihin vihjaava kuva palauttaa katsojan takaisin maailman lineaariseen aikaan ja päämäärätietoisuuteen.

Melancholia tuo mieleen Andrei Tarkovskin tyylin ja erityisesti hänen ajatuksensa elokuvasta ajassa veistämisestä. *Melancholia* tuntuu havainnollistavan Tarkovskin näkemystä, jonka mukaan elokuvan rytmi syntyy kuvan sisällä virtaavasta ajasta ja sille luonteenomaisesta paineesta, ei erimittaisten otosten liitoksen summana. Tarkovskin mielestä asioiden tulisi antaa tapahtua omalla rytmillään otoksen sisällä, jolloin tilanteiden luontaiset piirteet pääsevät esille. *Melancholiassa* tämä periaate toteutuu, sillä kuvauksen kohdetta kunnioitetaan antamalla sille aikaa ilmetä ilman, että elokuvantekijä kiirehtisi selittämään ja analysoimaan. Voimme esimerkiksi seurata tilanteen kehittymistä ilman mainittavia katkoksia edellä mainitussa kohtauksessa sairaan äidin luona, sekä myöhemmin kastetilaisuutta ja siihen liittyvää lampaan teurastamista Ingushiassa. Tarkovski kirjoitti kinemaattisen kuvan luonteesta: "Kuva ei ole tietty merkitys, jonka elokuvaohjaaja ilmaisee, vaan kokonainen maailma, joka heijastuu vesipisaraan."¹² Tuon maailman annetaan *Melancholiassa* heijastua lasten kasvoille. Ajatusta yksittäisestä kuvasta vesipisarana korostaa konkreettisella tavalla Honkasalon tyyli rajata henkilön katseen kohde usein kuvan ulkopuolelle ja vähemmän konkreettisesti laajempien aiheeseen liittyvien perspektiivien rajaaminen elokuvan ulkopuolelle.

Ajan ilmeneminen kestona Honkasalon elokuvassa voidaan myös tulkita tarkovskilaisittain. Tarkovski suosi pitkiä otoksia nopearytmisen, eisensteiniläiseksi montaasiksi luonnehtimansa otoksien sijasta siksi, että katsoja voi tällöin paremmin määritellä oman suhteensa kuvauksen kohteeseen. Se oli hänen mielestään vähemmän manipulatiivinen tapa kuin kuvia nopeasti rinnastava montaasirakenne, koska se ei tuputa katsojalle valmiita merkityksiä.¹³ Tarkovski tote- si: "Samoin kuin elämä antaa keskeytymättömässä liikkeessään ja muuttumisessaan jokaiselle mahdollisuuden kokea ja tuntea jokainen yksittäinen hetki omalla tavallaan, niin myös todellinen elokuva, joka vangitsee täsmällisesti ajan, joka virtaa kuvan rajojen ulkopuolelle, elää ajassa, jos aika elää siinä – tämä kaksisuuntainen prosessi on elokuvan määräävä tekijä."¹⁴

Melancholia ei perustu vastakkaisasetelmille, vaikka siihen tarjotaankin aineksia, vaan rinnastusten tekeminen jätetään katsojalle

¹² Tarkovski 1989, 152.

¹³ Ibid., 152–158.

¹⁴ Ibid., 155.

¹⁵ Charles Affron (1982, 80) on todennut, että äärimmäisyyksiin vietynä leikkaus lähestulkoon kieltää näkemisen.

¹⁶ Keskittyessäni tässä lähikuviin en väitä, ettei myös puolikuva tai kokokuva voisi ilmentää subjektiivisuutta. *Melan-choliassa* lähikuvien käyttö on kuitenkin selvästi korostuneempaa.

¹⁷ Ks. esim. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Empatia> (linkki tarkistettu 18.12.2006); Ikola 1986.

¹⁸ Kokonaan subjektiivisella kameralla kuvattu *Nainen järvässä* (*Lady in the Lake*, Yhdysvallat 1947), jossa päähenkilö nähdään vain pari kertaa peilin kautta, osoitti eläytyvän ja empaattisen katsomisen edellyttävien kasvokuvia.

¹⁹ Plantinga 1999, 239, 242. Vaikka yleensä kykenemme tunnistamaan tunteita ilmeiden perusteella, niin tunnistaminen ei ehkä todellisuudessa ole niin tarkkanäköistä kuin kuvittelemme, sillä tunteet ovat äärimmäisen vivahteikkaita. Nykyinen tunneteoriat on hylännyt näkökannan, jonka mukaan tietyn tunteen voisi ongelmitta tunnistaa määrätynlaisen käyttäytymisen perusteella. Ks. Campbell 1997, 155, 180. Lisäksi on muistettava että tunteiden ilmaisussa on kulttuurisia eroja.

²⁰ Merleau-Ponty 1964, 52–53.

²¹ Merleau-Ponty 1968, 130–155.

itselleen. Katsojan halutaan omaksuvan empaattisen ja eettisesti vastuullisen asenteen ihmisiä ja tapahtumia kohtaan asettamalla nämä pohdiskelevan havainnoinnin kohteiksi ja antamalla katsojalle aikaa muodostaa oma mielipiteensä. Vaikka pitkät otokset antavat katsojan havainnoida vapaammin otoksen sisällä, on rajaamista ja valikointia tehty siinä missä konventionaalisemman montaasin omaavassa elokuvassakin.¹⁵ Elokuvasa ei esitetä verbaalisia arvioita kuvatusta tilanteesta, mutta katsojalle annetaan mahdollisuus esittää niitä omassa sisäisessä puheessaan. Eettisyys ja empatia eivät kuitenkaan toteudu ainoastaan pitkien otoskestojen avulla, vaan myös mm. ihmiskasvojen kautta, lähikuvien avulla.¹⁶

Kasvot ja empatia

Elokuva sisältää runsaasti kasvokuvia, lähi- ja puolilähikuvia, mutta melko vähän puhetta. Tästä valinnasta paistaa läpi luottamus siihen, että tuntemattomien ihmisten kasvot voivat synnyttää empaattisen reaktion ja että kasvokuva voi tarjota väylän ainakin osittain sisäiseksi miellettyyn tunteiden maailmaan. Empatiolla tarkoitetaan kykyä asettua toisen ihmisen asemaan ja ymmärtää hänen tunteita. Empatia määritellään myös myötälämiseksi.¹⁷ Katsojan ja elokuvan henkilöiden välille syntyy intiimi suhde, vaikka tiedämme heistä vain hyvin vähän. Kuva on mahdollista kokea subjektiiviseksi silloinkin kun siinä ei näy ihmiskasvoja, mutta koska normaalissa elämässä päättelemme tunnetilan ensisijaisesti kasvojen perusteella, on kasvojen näkeminen tärkeää myös elokuvissa. Ihmiskasvot koetaan tärkeäksi empaattiselle ja eläytyvälle katsomiselle.¹⁸ Carl Plantinga on kirjoittanut ihmiskasvojen merkityksestä empaattisen ja tunteita herättävän katsomisen kannalta nimittäen lähikuvaa ”empatian näyttämöksi”. Jo Bela Balazs totesi, että kasvoilla on keskeinen asema elokuvissa, koska ne vetoavat esikielelliseen kommunikaatioon, ”ekspressiiviseen liikkeeseen, eleeseen, mikä on ihmisrodun alkuperäinen äidinkieli”. Plantingan mukaan kasvokuva vetoaa meihin perustavalla tavalla, sillä tunnistamme kasvoista universaaleja tunteita.¹⁹

Maurice Merleau-Ponty kirjoitti, että tunteet näkyvät ulospäin ilmeissä ja eleissä, ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa. Tunteet eivät ole salattuja, ainoastaan ne kokevan henkilön tunnettavissa.²⁰ Myöhaifilosofiassa Merleau-Ponty korosti, että se mitä kutsumme sieluksi tai tietoisuudeksi sijaitsee ulkona maailmassa. Meidän ei tarvitse yrittää nähdä toisen mielen sisään löytääksemme hänen sielunsa ja päästäksemme kurkistamaan hänen sisimpäänsä. Sielu on ruumiillistunut kehoon, jonka toinen voi nähdä ulkopuolelta. Toisen tuntemisen perustana on kehollinen maailmassaolo ja se, mitä Merleau-Ponty nimittää hieman mystisesti *lihaksi* (”la chair”). Hänen mukaansa olemme samaa lihaa kuin meitä ympäröivä materiaallinen maailma. Meidän ja toisten välisen vuorovaikutuksen perustana on se, että olemme molemmat sekä havaitsevia subjekteja että havaittavia objekteja. Lihan ansiosta olemme kaikki tavallaan yhtä ja samaa kehoa. Emme elä erillisissä, yksityisissä maailmoissa, jotka asettuvat vastakkain toisten maailman kanssa.²¹ M. C. Dillon selittää tätä ontologiaa sanomalla,

että sen mukaan meidän on mahdollista asettua toisen ihmisen asemaan ja tulkita hänen kokemuksiaan *kehon skeemojen* avulla. Jos nämä skeemat toimivat myös elokuvan katsomistilanteessa, niin meidän on mahdollista kokea toisten ihmisten henkilökohtainen ulottuvuus myös elokuvan kautta. Mikäli asetumme tälle kannalle ja hyväksymme lisäksi ajatuksen, että sielu sijaitsee ulkona maailmassa, niin olisi ehkä syytä puhua subjektiivisen kokemuksen tai sisäisyyden sijaan henkilökohtaisista kokemuksista. Tällöin myös ajatus kokemusten jaettavuudesta ja vuorovaikutuksesta tuntuu luontevammalta.²²

Plantinga huomauttaa, että empaattinen reaktio on todennäköisempi silloin, kun kyseessä on itseämme muistuttava henkilö tai ihminen, josta pidämme muuten.²³ Plantinga käsittelee fiktioelokuvia ja tilanne on luultavasti hieman erilainen dokumenttielokuvan kohdalla. Tuttuuden ja mieltymysten lisäksi tällöin vaikuttaa henkilöiden todellinen olemassaolo. Dokumenttielokuvan henkilö ei lakkaa olemasta kun elokuva päättyy, vaan jatkaa elämäänsä siellä jossain. Se, että henkilö on todellinen ja joudumme jakamaan maailman hänen kanssaan, saa meidät ehkä ponnistelemaan enemmän ymmärtääksemme häntä, vaikka emme hänestä suuresti pitäisikään. *Melancholian* kohdalla se, että kyse on lapsista, on lisäksi ratkaiseva. Viattomia lapsia kohtaan on helpompi tuntee empatiaa. Se on helpompaa myös siksi, että heidän identiteettinsä ei ole valmis, heistä ei ole vielä tullut niin erilaisia kuin me, vaikka olisivatkin toisesta kulttuurista. Honkasalon ajatuksena oli aluksi nimetä elokuva Vihollisen kuviksi, mikä olisi ollut ironista vasten elokuvan lähestymistapaa. Mielenkiintoinen kysymys on se, onko lasten hiljaisuudella myös empatiaa lisäävä vaikutus. Ainoastaan neljätoistavuotias Sergei esittää avoimesti mielipiteensä sodasta. Sotilasuralle aikova poika toteaa, ettei häntä pelota pahojen ihmisten tappaminen. Entä jos kuulisimme useamman heistä puhuvan näin? Vaikeutuisiko empatian ja kenties myös eettisyyden toteutuminen, mikäli heidän erilainen kokemusmaailmansa tuotaisiin sanoin julki? Myös hiljaisuutensa kautta *Melancholian* voidaan nähdä osoittavan uskollisuutensa todellisuudelle. Kuvattujen ihmisten hiljaisuus liittyy myös siihen, että he eivät uskalla tai heillä ei ole lupaa puhua – eikä osa todennäköisesti edes kykenisi puhumaan kokemuksistaan.²⁴

Kasvokuvilla on muitakin funktioita kuin empatian herättäminen. Ne määrittävät kuvauksen kohteiden suhdetta sosiaaliseen maailmaan. Lähikuviin ja puolilähikuviin rajaaminen irrottaa henkilöt heidän elämysympäristöstään ja toisista ihmisistä. Sotilasakatemian ja turvapaikan lapsilla on paljon ikätovereita ympärillään, mutta yksinäisyys leimaa heidän olemassaoloaan. Ikävä kuuluu runoja kirjoittavan Koljan säkeistä. Kolja makaa peittojen alla vuoteessa ja ääninauhalla hänen oma äänensä lausuu runon: "*Pilvet peittävät taivaan. Lyijypilvet, raskaat pilvet. Sielussani on pimeää. Kuin pilvet peittäisivät elämäni.*" Toisen runon aikana Kolja nukkuu jo: "*Haaveilen niin kuin Pushkin. Ehkä lennän avaruuteen lauluja laulellen. Haluan, haluan kaiken aikaa. Mutta kukaan ei ymmärrä minua.*"

Kasvojen ilmeiden keskeisyys ja taustatietojen niukkuus lisää näkökulman yleisinhimillisyyttä, mutta samasta syystä kohde jää pohjimmiltaan tuntemattomaksi. Muusta tilasta hetkeksi irrotettu kasvokuva synnyttää oman mikrotason draamansa, mutta annettiinpa

²² Kysymys, missä määrin tunteet ovat sisäisiä ja subjektiivisia ja missä määrin jotain ulkopuolista ja vapaammin jaettavaa, on laaja kysymys, jota en tässä yhteydessä pysty käsittelemään. Aihetta käsittelee esim. Campbell 1997.

²³ Plantinga 1999, 250.

²⁴ Ks. von Bonsdorff 2005, 25.

²⁵ Marks 2000, 162–163.
Ks. myös Marks 2002,
xii–xiii; 1–20.

²⁶ Ibid.

meille miten paljon tahansa aikaa tarkkailla, jäävät kasvat lopulta ainakin osittain läpituunkemattomiksi, ihminen niiden takana vieraaksi. Tässä tulee esille ero todellisen kohtaamisen ja elokuvan välityksellä tapahtuvan kohtaamisen kanssa. Sen vuoksi edellä esittämäni Merleau-Pontyn ajatukset eivät sovellu sellaisenaan elokuvakokemukseen. Emme voi kommunikoida suoraan elokuvassa olevien ihmisten kanssa ja havainnointiamme rajoittavat elokuvantekijän ennalta määräämät raamit. Kameratyöskentelykin, jota käsittelen tuonempana lisää, tuntuu vihjaavan, että emme pysty asettumaan toisen asemaan täydellisesti. Tiukoilla rajauksilla on siis paitsi lähentävä myös sulkeva vaikutus.

Toisaalta kuvat kurovat etäisyyttä umpeen välittömyydellään. Monet kasvokuvista ovat erikoislähikuvia, jolloin vain osa kasvoista mahtuu kuvaan. Elokuvan alkuun ja loppuun sijoitetut intiimit kuvat heräävistä lapsista menevät henkilökohtaiselle tasolle ja kutsuvat eläytyvään, ruumiilliseen katsomiskokemukseen. Näemme yksityiskohtia, kuten korvan ja posken, ihokarvoja, peiton ihoa vasten. Kuvat vetoavat kosketusaistiin, niillä on taktiilinen ulottuvuus. Laura U. Marksia seuraten tällaista intiimiä visuaalisuuden muotoa voidaan nimittää *haptiseksi visuaalisuudeksi*. Marks soveltaa elokuva- ja mediatutkimukseen taidehistorioitsija Aloïs Riegeliltä peräisin olevaa käsitteparia optinen ja haptinen kuva. Haptisuus viittaa kosketusaistiin, mutta Marks tarkoittaa termillä yleisesti aisteja aktivoivaa elokuvaa. Optinen kuva perustuu havaitsijan ja kohteen väliseen etäisyyteen ja siitä syntyvään syvyysilluusion, minkä ansiosta kohde havaitaan selkeästi. Haptinen kuva taas tuo kohteensa niin lähelle, että katse liikkuu sen pinnalla kiinnittyen esimerkiksi pinnan tekstuuriin sen sijaan että hahmottaisi kohteen kokonaisena objektina tilassa. Haptisessa visuaalisuudessa katse pikemmin liikkuu kuin fokusoituu, pyyhkäisee (*“graze”*) pintaa kuin katsoo (*“gaze”*) sitä etäältä. Voi kestää hetken ennen kuin katsoja tajuaa, mitä kuva esittää. Kuva ei ehkä tarkennu ollenkaan tai kokonaisuuden hahmottamista vaikeuttaa se, että kuva esittää irrallisia yksityiskohtia. Haptinen visuaalisuus lainaa muista aistikokemuksista, etenkin kosketuksesta ja kinesteettisyydestä, minkä vuoksi keho on siinä mukana enemmän kuin optisessa visuaalisuudessa. Optisessa havaitsemisessa korostuu kohteen esittävyys ja haptisessa materiaalinen läsnäolo, mutta kyse ei silti ole toisilleen vastakkaisista esittämisen muodoista vaan pikemmin aste-eroista.²⁵

Marks kiinnittää huomiota katsojan (subjektin) ja katseen kohteen (objektin) välisen rajan hämärtymiseen haptisessa visuaalisuudessa ja näkee siinä mahdollisuuden eettiseen ja tasa-arvoiseen katsomiseen. Kun kohde tuodaan haptisesti lähelle puretaan katsojan ja katseen kohteen välistä hierarkiaa, mikä on empatian kannalta tärkeää. Haptisen kuvan täydentäminen jää usein katsojan tehtäväksi, jolloin katsoja antaa oman panoksensa kohteen tulkintaan. Täydentäminen tapahtuu ainakin osittain kehon kautta. Marksien mukaan elokuva on kehollisen olemassaolon jatke, sillä merkityksiä ei kommunikoida yksinomaan merkien kautta vaan ne koetaan kehossa. Marks puhuu *“dynaamisesta subjektiivisuudesta katsojan ja kuvan välillä”*.²⁶

Hierarkioita madaltaessaan haptinen visuaalisuus rakentaa osaltaan eettisen katsomisen mahdollisuuksia myös *Melancholiassa*. Monet sen

kasvokuvista ovat haptisia siinä mielessä, että ne luovat mielteitä kosketusaistista, mutta vieläkin useammassa katsoja asetetaan optimaalisen etäisyyden päähän kasvopiirteiden tai vaikkapa maiseman havainnointia ajatellen. Vaikka kohteiden läsnäolo on useimmiten pikemmin visuaalista kuin materiaalista, henkii kuvista silti vahva aistimellisuus, hengittäminen, kuten Huoneen nro 2 alaotsikko kuuluu. *Melancholian* aistimellisuus leijuu ilmassa lähes käsin kosketeltavana, huokoisena. Se tavoittaa jonkin vaikeasti nimettävän kokemuksen alueen. Ehkä se on yksinkertaisesti olemista, läsnä olemista, aistimista ja havainnoimista – sekä elokuvassa esiintyvien henkilöiden että katsojien näkökulmasta ajatellen. Käsiteltävän asian ”mittakaava” on mielestäni myös oleellinen arvioitaessa esityksen haptisuutta. *Melancholia* käsittelee tai sivuaa varsin suuria kysymyksiä, kuten lasten kohtaloa kansakuntia ja etnisiä ryhmiä ravistelevissa sodissa. Tästä näkökulmasta katsottuna se tarkentaa hyvin intiimille alueelle.²⁷

Haptisuus ei ole tietyissä tyylikeinoissa piilevä asia vaan pikemminkin läsnä koko elokuvan intiimissä lähestymistavassa. Haluan korostaa haptisuutta tässä yhteydessä nimenomaan osallistuvana katsomisena, mikä Marksinkin perimmäinen ajatus on. Niin kauan kuin elokuva pitää katsojan psyykkisesti otteessaan, eläytyy hän siihen voimakkaammin koko kehollaan. Kyllästynyt ja välinpitämätön asenne elokuvan tapahtumiin vähentää myös sitä aistimellista intensiteettiä, jolla katsoja reagoi esimerkiksi järkyttäviin tapahtumiin.²⁸ Tässä yhteydessä on relevantti elokuvakokemuksen eettisyyttä tutkineen Janet Stadlerin Merleau-Pontyä koskeva huomio. Stadlerin mukaan Merleau-Pontyn väitteellä, että havaitseminen on ruumiillista, on eettistä merkitystä, koska se vihjaa, että eettinen näkemys on tunnettu (”felt”) kokemus mieluummin kuin jotain mikä voidaan ymmärtää puhtaasti käsitteellisellä tasolla.²⁹ Tämä liittyy keskusteluun siitä, että toisten inhimillisyyden kokeminen on Merleau-Pontyn mukaan mahdollista ainoastaan kehojen välisessä maailmassa, jossa kohtaamme toiset ”elävinä organismeina pikemmin kuin salaperäisinä tietoisuuksina”.³⁰

Eettinen asennoituminen elokuvan henkilöihin pohjautuu aina osittain elokuvan ulkopuolisiin kokemuksiimme ja tietoihimme elämästä ja ihmisistä. Siksi Stadler on oikeassa sanoessaan, ettei elokuvassa esitetty eettinen näkemys voi olla yksinomaan käsitteellisesti ymmärrettävä asia. Se ei siis voi olla puhtaasti tyyliin kytkeytyvä tila tai tapahtuma. Honkasalon elokuva rakentuu kuitenkin niin vahvasti tyyllittelyn varaan, että tyyliä on vaikea sivuuttaa eettisyydestä puhuttaessa. Se, että *Melancholia* mahdollistaa vuorovaikutteisen suhteen katsojan ja elokuvan (mukaan lukien sen tekijä ja kohteet) välillä, johtuu ainakin osittain sen katsojan ajattelulle tilaa antavasta kerrontatyylistä. Vuorovaikutuksellisuus on *Melancholian* kohdallakin silti vain mahdollisuus, joka ei välttämättä toteudu jokaisen katsojan kohdalla. Jokaista katsojaa ei ole mahdollista tavoittaa.³¹

Näkökulma

Subjektiivisuutta on määritelty elokuvateoriassa usein kerronnan

²⁷ Ibid. *Melancholia* ei ehkä ole samalla tavoin henkilökohtainen elokuva tekijälleen kuin Marksian analysoimat monikulttuuriset ja usein omaelämäkerralliset teokset. Marks soveltaa haptisen visuaalisuuden ideoita monikulttuurisuutta käsitteleviin elokuviin, joiden tekijät ovat omasta kulttuuristaan etäälle joutuneita ihmisiä. He käsittelevät kulttuurieroja ja kulttuureihin liittyviä muistoja (ihmisistä, esineistä ja aistikokemuksista) henkilökohtaisissa teoksissaan. Perinteiset (fysisistä tai psyykkistä) etäisyyttä ja rationaalista tietämistä korostavat teorit käyvät riittämättömiksi tällaisten kokemusten kuvaamisessa.

²⁸ Ks. aiheeseen liittyen Sobchack 2004, 258–285.

²⁹ Stadler 2001, 247.

³⁰ Dillon 1988, 115.

³¹ Tämän voi todeta esimerkiksi lukemalla katsojien kommentteja Internet Movie Databasesta. Ks. esim. nimimerkit ”johnhakalax-1”, ”jeannedarc” ja ”Sir Dopealot” osoitteesta <http://www.imdb.com/title/tt0424272/usercomments> (linkki tarkistettu 19.12.2006).

³² Branigan 1984, 73

³³ Epäsuora kytkös henkilön ja tilarajauksen välillä sallii oikeastaan kaiken kuulua subjektiivisen kuvan piiriin.

³⁴ Ks. Sobchack 1992, 2004, esim. luvut 3 ja 6.

³⁵ Stadler 2002.

³⁶ Ibid., 246. Käännös minun.

näkökulman kautta. Edward Braniganin mukaan elokuvassa subjektiivisuus tarkoittaa sitä, että henkilö toimii tietyllä hetkellä tilarajauksen alkuperänä. Kytkös henkilön ja tilarajauksen välillä voi olla suora, jolloin kyseessä on näkökulmaotos. Se voi myös olla epäsuora, jolloin näkymän ja henkilön välinen kytkös ilmaistaan tyylyttelyn keinoin. Branigan nimittää henkilön ominaisuuksien projisointia ulkoiseen todellisuuteen henkilöprojektioksi.³² Kuva voi siis ilmentää subjektiiviteettia silloinkin, kun kyseessä ei ole näkökulmaotos tai henkilö itse ei näy kuvassa.³³ Tämä tuntuu kuitenkin hankalalta lähtökohdalta *Melancholian* analysoimiseen, koska siinä henkilöt pikemminkin näkyvät kuvatilassa kuin toimivat tilarajauksen alkuperänä Braniganin tarkoittamassa mielessä. *Melancholiassa* kuvien sommittelu korostaa visuaalisuutta, ei niinkään henkilön liikkeitä kolmiulotteisessa tilassa, mikä on johdonmukaista ajatellen elokuvantekijän kiinnostusta hiljaisuutta kohtaan. *Melancholiassa* emme oikeastaan katso henkilöiden kanssa, vaan katsomme heitä – usein katsomassa jotain mitä meille ei suoraan näytetä. Miten tällainen näkymän katsojalta osittain sulkeva näkökulma sitten liittyy eettiseen katsomiseen?

Janet Stadler pohtii elokuvan katsomisen eettisiä аспекteja Vivian Sobchackin fenomenologisen teorian pohjalta. Sobchackin Merleau-Pontyltä ammentavan teorian lähtökohdانا on karkeasti sanoen elokuvakokemus kehollisesti ja paikkasidonnaisesti ymmärrettynä. Sobchackin mukaan se, miten havainnoimme elokuvaa, riippuu meitä ympäröivistä materiaalisista ja mentaalisisista olosuhteista. Hän tutkii katsojan, elokuvan ja esitetyn välille muodostuvia suhteita mm. teknologiavälitteisenä suhteena. Tärkeä ulottuvuus Sobchackin teoriassa on se, miten elokuva mahdollistaa asettumisen toisen asemaan.³⁴ Stadlerin mukaan eettisyys mahdollistuu, kun asetumme – tai meidät asetetaan – katsomaan todellisuutta monien eri subjektien näkökulmasta. Stadler käyttää esimerkkinä elokuvaa *Kuolemaantuomittu* (*Dead Man Walking*, USA 1995), jossa katsoja asetetaan vuoroin kuolemaantuomitun ja tätä auttavan nunnan näkökulmiin ja sen lisäksi vielä niistä erottuvaan, elokuvan omaan näkökulmaan. Näkökulman lisäksi tyylyttelyn elementit vaikuttavat siihen, miten havaitseminen jostain näkökulmasta tapahtuu ja miltä se tuntuu.³⁵ Stadler selittää: ”Vastavuoroinen siirtyminen itsen ja toisen, subjektin ja objektin, välillä on keskeistä tavalle, jolla ihmiset pääsevät käsiksi merkityksiin, kokevat maailman ja ymmärtävät itseään. Elokuvan tekniikat, kuten otos – vastaotos -konventio, jäljentävät tai representoivat havaitsemisen ja kanssakäymisen malleja, jotka ovat keskeisiä eettisille havaitsemisen ja sitoutumisen muodoille (havaitsemisen käännettävyys, subjektien välisyys, etäisyyden ja osallistumisen yhteen punoutuminen).”³⁶

Stadler ei tuo esille mitään olennaisesti uutta, mutta kiinnittää huomiota sellaiseen elokuvan peruskonventioiden ulottuvuuteen, jota emme välttämättä tule ajatelleeksi. Vastavuoroisuuden näkökulmasta *Melancholia* näyttäytyy ensisilmäykseltä mielenkiintoisessa ja hieman yllättävässäkin valossa. Sen kerronta ei kiinnity tietyn henkilön näkökulmaan vaan vaihtelee useiden välillä. *Melancholian* eettinen potentiaali ei piile niinkään siinä, että ymmärtäisimme asioita paremmin siksi, että meidät asetettaisiin jonkun näkökulmaan optisessa tai tiedollisessa mielessä, eli että näkisimme ja tietäisimme saman kuin henkilöt ja

ymmärtäisimme heidän tilannettaan sitä kautta. Plantinga toteaa, että näkökulmarakenne ei ole elokuvissa välttämätön tehokkaan tunteiden kommunikoinnin kannalta vaan yksittäiset kasvolähikuvat tai musiikilliset motiivit voivat riittää.³⁷ Tämän *Melancholia* osoittaa todeksi. Eettinen katsominen mahdollistuu pikemminkin sitä kautta, että yksinkertaisesti näemme nuo ihmiset. Eettisyys nojaa kuvien todistevoimaan, ei merkityksessä ”objektiivinen totuus maailmasta” vaan niiden kykyyn paljastaa jotain henkilökohtaisista kokemuksista ja jotain maailmasta. Nähdäkseni myös katsojan taju elokuvakerronnan nyansseista edesauttaa – mutta ei takaa – eettisyyden kokemuksen tapahtumista *Melancholian* tapauksessa.

Melancholiassa otos – vastaotos -rakennetta, jonka Stadler näkee perustavana eettiselle katsomiselle, ei juuri esiinny. Näemme usein henkilön katsomassa jotain mitä meille ei näytetä. Esimerkiksi elokuvan lopussa Aslan katsoo ulos ikkunasta. Kuulemme lentokoneen ääniä kuvan ulkopuolelta, mutta näkökulma pysyy koko ajan pojan kasvoissa. Kuvan ulkopuolinen tila aktivoituu silti havainnossamme tarkkaillessamme hänen kasvojensa ilmeitä ja yrittäessämme tulkita niitä. Vaikka tila ei näyntyä ensisijaisesti toiminnan tilana, on mukana kuitenkin myös havainnoivaan tyyliin kuvattuja toiminnallisia tilanteita, jolloin vältytään kohteen liialliselta jähmettämiseltä sommitelmallisuuden kautta.³⁸

Melancholia kutsuu katsojan intiimille alueelle, mutta säilyttää samalla tietoisuuden erosta. Se jättää henkilönsä suuremmaksi salaisuudeksi kuin fiktiöhahmot *Kuolemaantuomitussa*. *Melancholian* katsojalle tarjoama asema tuntuisi sanovan, että toisen kokemukseen ei voi koskaan päästä kokonaan sisälle. Estääkö tämä sitten eettisen asenteen tai vastavuoroisuuden toteutumisen? Ei, sillä kuten von Bonsdorff toteaa Emmanuel Levinasiin viitaten, toinen ihminen jää aina osittain salaisuudeksi, tuntemattomaksi. Juuri tämä toiseus tekee toisesta ihmisen sen sijaan että hän olisi vain havainnon objekti ja mahdollistaa eettisen asenteen häntä kohtaan.³⁹ *Melancholiassa* lähikuvien haptinen visuaalisuus ja intiimi lähestymistapa estävät meitä asettumasta kohteen yläpuolelle ja omaksumasta objektivoivaa asennetta. Joudumme tunnustamaan toisen olemassaolon.

Merleau-Ponty sanoo vastavuoroisuuden filosofiaansa nojaten yksinkertaisesti, että koska näemme toisen aina kehollisena ja toimivana olentona (jollaisia itsekkin olemme) eikä pelkästään havainnon objektina, tiedämme hänellä myös olevan tietoisuuden. Toisaalta samalla kun tunnustan toisen tietoisuuden, ymmärrän, että tällä toisella tietoisuudella on oma maailmansa, joka ei ole minun ja että hänellä on kokemuksia, joita en voi jakaa. Merleau-Ponty ei puhu tässä yhteydessä etiikasta, mutta voimme ajatella Mary Rose Barralia seuraten, että toisen käyttäytymisen havaitseminen on avain toisen havaitsemiseen subjektina, eikä pelkästään objektina.⁴⁰ Se mahdollistaa toisen yksilöllisyyden kunnioittamisen. *Melancholiassa* tähän annetaan mahdollisuus.

Ei voida olettaa, että dokumenttielokuvassa eettinen katsojuus toteutuisi täsmälleen samojen periaatteiden mukaisesti kuin fiktiössä. Edellisessä tilan ei tarvitse olla ensisijaisesti toiminnan tilaa ja ajan kronologista toiminnan aikaa. *Melancholiassa* tila ja aika on

³⁷ Plantinga 1999, 242.

³⁸ *Melancholian* visuaalinen kauneus saattaa herättää kysymyksen estetisoinnin oikeutuksesta, koska siinä sentään käsitellään sodan tuhoja. Voidaan kysyä, eikö sellainen ole epäeettistä? Estetisointia ja eettisyyttä ei tule pitää automaattisesti toisensa poissulkevinä kategorioina. Vaikka elokuvan tekijä näkee aiheessaan kauneutta, ei se tarkoita etteikö hän suhtautuisi vakavasti sodan kauheuteen. Se, että maailmasta kaikesta huolimatta löytyy kauneutta pikemminkin edesauttaa vastuullisen ja oikeudenmukaisen asenteen omaksumisessa. Sitä paitsi *Melancholian* kauneus ei ole mitenkään yksiselitteistä. Esimerkiksi Grozny-jakso on ristiriitainen siinä mielessä, että kuvauksen kohde – tuhottu kaupunki – on ruma, mutta puhtaasti visuaalisesti ajatellen mustavalkoisissa kuvissa voi nähdä karua kauneutta. Käytännössä tällainen muodon erottaminen sisällöstä on tietenkin väkinäistä. Elaine Scarry (1999, 80, 86–90. Ks. myös von Bonsdorff 2005) on argumentoinut, että kauneuden havaitseminen synnyttää lisää kauneutta ja oikeudenmukaisuutta esimerkiksi kauniiksi ja oikeudenmukaisiksi määriteltävien tekojen ja ajatusten muodossa. Scarryn mukaan kauniiden asioiden havaitsemisesta, ja erityisesti niiden aktiivisesta tavoittelusta, voi seurata halu suojella niitä ja toimia niiden puolesta. Kauneus saa meidät havaitsemaan sekä elottomien että elollisten oloiden eläväisyyden ja haurauden, mihin emme päivittäisessä elämässä tule kiinnittäneeksi riittävästi huomiota. Kauneuden tavoittelija haluaa todennäköisesti ilmentää kauneutta jollain tavoin myös omassa elämässään.

³⁹ Bonsdorff 2005, 26–27.

⁴⁰ Barral 1984, 221–222.

⁴¹ Vaikutelmaksi jää, että Honkasalo on kuvausmetodillaan pyrkinyt siihen, että lapset voisivat olla kuvaustilanteissa mahdollisimman pitkälti omana itsenään. Haastattelutilanteissa he olisivat todennäköisesti jännittäneet enemmän ja esiintyneet kamerasta tietoisempina. Von Bonsdorff (2005, 28) kiinnittää kuitenkin huomiota siihen, että marssiharjoitusta esittävässä kohtauksessa pojat ovat tietoisia kamerasta, mutta että he esiintyvät enemmänkin esimiehilleen kuin kuvaajalle.

⁴² Pauline von Bonsdorff on käsitellyt artikkelissaan *Beauty and Truth in The 3 Rooms of Melancholia* (2005) subjektiivisuuden teemaa Levinasin filosofian avulla.

näkemykseni mukaan alistettu tunteiden ja mielialojen ilmaisemiselle ja pyrkimykselle saada katsojan empatia ja vastuuntunto heräämään. Kamera tarkkailee henkilöitä läheltä, mutta silti sivusta ilman että menisi tilanteisiin mukaan. Intiimiydestä huolimatta tekijä ei tee omaa läsnäoloaan näkyväksi, ei puutu tilanteisiin näkyvästi. Tekijyys tulee esille elokuvan hiljaisuuden, siitä puuttuvan verbaalisen auktoriteetin, kautta.⁴¹

Melancholiassa ei haluta toistaa mediasta tuttuja Tshetschenian sotaa ja lapsisotureita koskevia tietoja eikä esittää ihmisten mielipiteitä politiikasta vaan pikemminkin piirtää kuvaa heidän henkilökohtaisesta todellisuudestaan ja sitä kautta sodan vaikutuksista. Tulkintani mukaan tämän henkilökohtaisen ulottuvuuden tavoittelussa *Melancholia* luottaa kuvan ja äänen keinoihin. Se luottaa siihen, että katsoja ei tarvitse yksityiskohtaista tietoa eikä tarinamuotoa pystyäkseen tunnistamaan universaalien ihmisyyden ja arvokkuuden ja lapsen mielen haavoittuvuuden. *Melancholiassa* esiintyvät ihmiset tulevat meille läheisiksi, mutta jäävät silti salaisuudeksi ja siinä piilee osittain syy heidän arvokkuutensa. *Melancholia* on kivuliaan kaunis elokuva kamalasta aiheesta.

Olen pohtinut tässä artikkelissa subjektiivisuuden ja toisen kohtaamisen problematiikkaa fenomenologisesta näkökulmasta esimerkiksi Pirjo Honkasalon ohjaama dokumenttielokuva *Melancholian 3 huonetta*. Kokonaisvaltaisen luennon sijasta olen tarkastellut elokuvaa määrättyjen aspektien valossa. Painopiste on ollut tietoisesti enemmän tyyllisissä ja rakenteellisissa seikoissa kuin sisällössä, josta olen puhunut melko yleisellä tasolla. Kuten alussa totean, keskeistä *Melancholialle* on mielestäni yhtäältä subjektiivisen kokemuksen välittäminen ja toisaalta myös pyrkimys subjektien väliseen vuorovaikutukseen. Molempiin pyrkimykseen kytkeytyy eettisyyden, ajan ja empatian kysymyksiä, jotka koskevat sekä elokuvan muotoa että elokuvan ja katsojan välistä suhdetta. Tarkastelussani elokuva on paljastunut sekä rakenteen että sisällön tasolla avoimeksi. Sen voi nähdä olevan monessa mielessä lähtökohta katsojan omalle ajattelulle. Subjektiivisuuden kysymystä lähestyin sekä elokuvateorian että Maurice Merleau-Pontyn filosofian kautta. Fenomenologiasta vaikutteita saanut elokuvateoria, kuten Janet Stadlerin teoria katsomisen eettisyydestä ja Laura U. Marks'n teoria haptisesta visuaalisuudesta, näkevät elokuvan mahdollisuutena toisen kohtaamiseen ja tunnustamiseen. Merleau-Pontyn mukaan tämä johtuu siitä, että kehollisen olemassaolomme kautta maailma on meille yhteinen ja toisten asemaan asettuminen on mahdollista.⁴²

Lähteet

Affron, Charles (1982), *Cinema and Sentiment*. Chicago: Chicago University Press.

Barral, Mary Rose 1984 (1965), *The Body in Interpersonal Relations: Merleau-Ponty*. Lanham: University Press of America.

Bersani, Leo ja Ulysse Detoit (2004), *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*. London: British Film Institute.

Bonsdorff von, Pauline (2005), *Beauty and Truth in The 3 Rooms of Melancholia*. Teoksessa Claes Enzenberg and Simo Säätelä (eds.), *Perspectives on Aesthetics, Art and Culture. Essays in Honour of Lars-Olof Ahlberg*. Stockholm: Thales, 20–40.

Branigan, Edward (1984), *Point of View in Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York: Mouton Publishers.

Campbell Sue (1997), *Interpreting the Personal*. Ithaca: Cornell University Press.

Dillon, M. C. (1988), *Merleau-Ponty's Ontology*. Bloomington: Indiana University Press.

Grodal, Torben (1997), *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.

Ikola, Ismo (1986), *Nykysuomen sanakirja*. Espoo: Weilin+Göös.

Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.

Marks, Laura U. (2002), *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Merleau-Ponty, Maurice (1964), *Sense and Non-Sense*. Evanston: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, Maurice (1968), *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press.

Plantinga, Carl (1999), The Scene of Empathy and the Human Face on Film. Teoksessa Carl Plantinga and Greg M. Smith (eds.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 239–255.

Scarry, Elaine (1999), *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton University Press.

Sobchack, Vivian (1992), *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

Sobchack, Vivian (2004), *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

Sokolowski, Robert (2000), *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stadler, Jane (2002), Intersubjective, Embodied, Evaluative Perception: A Phenomenological Approach to the Ethics of Film. *Quarterly Review of Film & Video* 19, 237–248.

Tarkovski, Andrei (1989), *Vangittu aika*. Jyväskylä: Gummerus.

Valkola, Jarmo (2002), *Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella*. Jyväskylä: Cineart.

Niina Kuorikoski

LESBOPUUHASTE LUA MULLAN ALLA

– Queer-feministinen analyysi kahden nuoren naisen välisestä suhteesta

¹ Tobin 2002, 88.

² Ks. Chambers 2005, 2003. Viitataan hienovaraisuudella tässä erityisesti Chambersin argumenttiin siitä, että *Mullan alla* kuvaa kaapin epistemologiaa sen sijaan, että sarja antaisi katsojille episteesmisen vallan suhteessa sen henkilöahmojen seksuaalisuuteen. Muiden homohahmoja esittelevien televisiosarjojen kohdalla katsoja saattaa esimerkiksi tietää, että kaikki ovat homoja. *Mullan alla* sen sijaan kuvaa sekä homo- että heteroseksuaalisuutta, kaapissa oloa, sieltä ulostuloa ja sinne palaamista. Näin ollen se eroaa muista sarjoista, jotka rakentavat Chambersin sanoin ”pieniä homonormatiivisuuden saaria”. Ks. Chambers 2003, 39.

Mullan alla (*Six Feet Under*, Yhdysvallat 2001–2005) on yhdysvaltalainen draamasarja, joka kuvaa draaman ja mustan huumorin keinoin Los Angelesissa asuvan Fisherin hautausurakoitsijaperheen elämää. HBO-kaapelikanavan tuottamassa sarjassa on sen alusta asti käsitelty homoseksuaalisuutta David Fisherin (Michael C. Hall) ja Keith Charlesin (Mathew St. Patrick) hahmojen kautta. Sarjassa on käsitelty muun muassa kaapissa olemista ja sieltä ulostuloa, homoihin kohdistuvia viharikoksia sekä homoseksuaalisuuden ja kirkon suhdetta. Robert Tobinin mukaan sarjan niin kutsuttu homosensibiliteetti antaakin sarjalle sen tunnusomaisimmat piirteet¹. Aina neljännelle tuotantokaudelle asti homoseksuaalisuutta on kuitenkin käsitelty homomieshahmojen kautta; lesbohahmoja sarjassa ei ole nähty.

Sarjan homomieskeskeisyydessä tapahtuu muutos sarjan neljännen tuotantokauden alussa, jolloin Fisherin perheen kuopus Claire Fisher (Lauren Ambrose) kiinnostuu samassa taidekoulussa opiskelevasta Ediestä (Mena Suvari). Keskityn tässä katsauksessa Clairen ja Edien väliseen suhteeseen, jota luen queer-tutkimuksen ja feministisen tutkimuksen näkökulmista. Olen kiinnostunut siitä, millaisena Samuel A. Chambersin mukaan seksuaalisuutta hienovaraisesti kuvaava² *Mullan alla* esittää kahden nuoren naisen välisen suhteen. Luentaani motivoivat tutkimuskirjallisuuden lisäksi muut television ja elokuvan pervorepresentaatiot, joita käytän vertailukohteena. Tavoitteenani on osoittaa, että *Mullan alla* kuvaa lesbokokeiluksi tulkittavissa olevaa suhdetta varioiden ja tavalla, jossa on sekä eroja että yhteneväisyyksiä suhteessa muihin nuoria kuvaaviin pervorepresentaatioihin.



Mullan alla kertoo hautaustoimiston omistajista, Fisherin perheestä. Kuva MTV3. Joulukuun lopussa vuonna 2006 päättyvää sarjaa on esitetty MTV3-kanavalla tiistai-iltaisain.

Claire alkaa hillua!³ – *Mullan alla* lesbosuhdetta kuvaamassa

Clairin ”lesbopuuhaistelu”⁴ saa alkunsa samassa taidekoulussa opiskellevan Anitan (Sprague Grayden) esitellessä Clairin ja Edien toisilleen Nuts & Jolts -baarissa Edien provokatiivisen performanssin jälkeen. Ensi hetkistä lähtien on selvää, että Claire on varsin kiinnostunut Ediestä. Hän ihailee Edietä ja kuuntelee tätä kiinnostuneena heidän ensitapaamisensa aikana. Clairin ihailusta ja samaistumisesta alkunsa saanut suhde kehittyy usean jakson aikana⁵ kahden naisen väliseksi seksuaaliseksi suhteeksi ja muodostaa yhden sarjan neljännen tuotantokauden keskeisistä juonista.

Leena-Maija Rossin mukaan *Mullan alla* -sarjan ihmissuhteet kuvataan monimuotoisen pervoina⁶ eli jonakin, jonka merkitys muotoutuu kyseenalaistavassa suhteessa normatiivisuuteen. Hän käsittelee sarjassa esiintyviä suhteita ja esittää, että *Mullan alla* queeriyyttä romanssia muun muassa yhdistelemällä ikää, sukupuolta ja seksuaalisuutta epäkonventionaalisesti ja murentamalla homo-hetero-vastakkainasettelua. Muiden suhteiden lisäksi hän mainitsee myös Clairin suhteet ja kohtausten, jossa Claire katsoo Edien masturboimista. Kuten Rossi huomauttaa, kyseinen kohtaaminen on harvinainen seksin esittämisen kaavoissa.⁷ Se on myös hyvä esimerkki sarjan tavasta käyttää eräänlaisia televisiosarjojen konventioista poikkeavia

³ Otsikko *Illtasanomata* TV-lehden kannessa. Lehti on julkaistu neljännen tuotantokauden alkaessa 6.10.2005.

⁴ ”Dabbling in lesbianism”. Home Box Office, 2006. Ks. http://www.hbo.com/sixfeetunder/cast/characters/claire_fisher.shtml. Käännös kirjoittajan.

⁵ Claire tapaa Edien sarjan neljännen tuotantokauden toisessa jaksossa ja Edien hahmo nähdään viimeistä kertaa kauden kymmennessä jaksossa.

⁶ Rossi käyttää sanaa ”queer”, jota käytetään myös suomalaisessa kontekstissa. Käytän artikkelissani kuitenkin tietoisesti vastineeksi usein tarjottua perovaa Lasse Kekin (2006) innoittamana.

⁷ Rossi 2005.

⁸ Ks. esim. Paasonen 1999.

⁹ Tätä pohjustetaan sarjassa Clairen perheenjäsenten huomauttaessa, ettei Claire ole tehnyt taidetta pitkään aikaan ja Clairen kertoessa ensin Anitalle ja sitten Edielle, ettei ole koskenut kameraansa kuukausiin.

¹⁰ "Try no to look sexually objectified."

¹¹ Olen tässä kohtaa eri mieltä Annamari Vänskän kanssa, jonka mukaan se, ettei valokuvamalli katso ulos kuvasta ja näin kohtaa katsojaan katsetta, johtaa hahmon asettumiseen heteropornon niin kutsuttujen pin-upien kategoriaan. Ks. Vänskä 2006, 137.

¹² Creed 1995, 100.

¹³ Thornham & Purvis 2005, 116.

elementtejä. Sen sijaan että sarjassa kuvattaisiin kahden nuoren naisen suhdetta romanssin lajityypille ominaisin keinoin,⁸ suhde näyttäytyy hieman erilaisena. Sen keskiössä on Edien vaikutus Claireen taiteilijana sekä Clairen ihastuminen Edieen esteettisenä olentona. Edie toimii Clairelle samaistumiskohteen ohella muusana, joka inspiroi häntä jatkamaan valokuvaamista heti heidän ensitapaamisensa jälkeen⁹. Erityisen kiinnostava on kohtaus, jossa Claire ottaa Ediestä valokuvia Fishereiden talon nurmikolla. Ennen valokuvauskohtausta Claire ottaa ystävineen huumetta, joka johtaa muun muassa ryhmäseksiin Anitan, Russellin (Ben Foster) ja Jimmyn välillä (Peter Facinelli). Clairen palatessa samaan aikaan pidetyiltä syntymäpäiväillallisilta, hän ja Edie menevät ulos nurmikolle. Kohtauksessa Edie liikkuu nurmikolla Clairen ottaessa valokuvia hänestä ohjeistaen Edietä olemaan näyttämättä seksuaalisesti objektivoidulta¹⁰. Tapahtumaa seurataan ikään kuin ulkopuolelta. Katsoja näkee sekä nurmikolla kierivän Edien että kameraa käyttävän Clairen, mutta kohtauksessa ei keskitytä Edieen. Edietä ei nähdä Clairen kameran linssin läpi vaan näiden kahden naisen väliset katset jäävät heidän välisikseen. He eivät myöskään katso katsojaan¹¹. Tämä ja kohtauksessa käytettävät kuvakulmat luovat kohtaukseen tunnelman, joka ei ole tirkistelevä tai objektivoinen. Edie ei "ole näytteillä"¹² tai näyttäydy "eroottisena speaktaakkelina, joka edistämisen sijaan keskeyttää narratiivin eteenpäin vievän liikkeen kameran hitaasti pyyhkäistessä hänen ruumiinsa yli"¹³.

Kohtaus on myös kiinteä osa Clairen ja Edien suhteen ja sen etene- misen kuvausta. Sen tapahtumien aikana he ovat ensimmäistä kertaa fyysisesti lähekkäin ja Clairen Ediestä ottama kuva toimii hänen tunteidensa symbolina Clairen toistuvasti katsoessa kuvaa salassa Davidilta ja myös Edieltä. Myöhemmin, Clairen viedessä kuvan arvosteltavaksi valokuvaustunnille, sekä toinen luokkatoveri että Anita verbalisoivat Clairen tunteet Edietä kohtaan, jonka jälkeen Claire alkaa tietoisesti miettiä suhdettaan Edieen. Taidekoulun luokassa tapahtunut toimii



Edietä ei objektivoida kohtauksessa, jossa Claire valokuvaa häntä. Kuva MTV3.

myös eräänlaisena katalysaattorina Clairen ja Edien ensimmäiselle suudelmalle ja keskustelulle heidän suhteestaan. Näin ollen valokuvaukskohtaus ei näytä olevan sarjassa tarjoamassa katsojalle voyeuristista kokemusta. Sen sijaan se kuvaa nuoren naisen liikehdintää ja valokuvaamista tavalla, joka ei objektivoi tätä ja myös selkeästi vie eteenpäin Clairen ja Edien suhteen narratiivia.

Clairen ja Edien suhde tuo mieleen Annamari Vänskan mainitseman ilmiön, ”kaksoistamisen”¹⁴, sekä ajatuksen siitä, että kaksi lesbonaista alkavat muistuttaa suhteen edetessä toisiaan¹⁵. Barbara Creed on kirjoittanut narsistisen lesboruumiin konventiosta ja esittää, että se on osa muun muassa maalaustaidetta, elokuvia ja muotivalokuvia. Tähän liittyy hänen mukaansa lesboruumiin kuvaaminen konventionaalisen feminiinisenä.¹⁶ Myös *Mullan alla* -sarjassa lesbolahmo, Edie, kuvataan tämän konvention mukaisesti: Edie on pitkähiuksinen, feminiininen ja konventionaalisen kaunis. Ajatus samanlaisuudesta näkyy puolestaan kohtauksessa, jossa hän ja Claire letittävät toistensa hiuksia ja täydentävät toistensa lauseita. Samanlaisuutta kuvataan ja kommentoidaan kohtauksessa myös dialogin tasolla Anitan käyttäessä nimitystä ”yhteen liitetyt kaksoset”¹⁷. Tätä voidaan kuitenkin pitää konvention toistamisen lisäksi eräänlaisena leikittelynä tai kommentointina, sillä samanlaisuusajatus ei toistu sarjassa vaan on osa ainoastaan edellä mainittua kohtausta. Se ei ole keskeinen osa Clairen ja Edien suhteen kuvaamista vaan pääpaino on selkeästi ihailun ja samaistumisen sekä suhteen etenemisen kuvauksessa.

Aiemmille nuorten homoseksuaalisten kokeilujen ja suhteiden kuvaamiselle on ollut leimallista nuorten vanhempien ja heidän reaktioidensa kuvaaminen kuten sarjoissa *Rooman sheriffi* (*Picket Fences*, Yhdysvallat 1992–1996) *Dawson’s Creek* (Yhdysvallat 1998–2003), *Salatut elämät* (Suomi 1999–nykypäivä) ja *Täydelliset naiset* (*Desperate Housewives*, Yhdysvallat 2004–nykypäivä). *Mullan alla* -sarjan lesbosuhdetta ei kuitenkaan kuvata kummankaan suhteen osapuolen vanhempien kautta. Edien vanhemmat eivät ole osa sarjaa ja Clairen äiti Ruth (Frances Conroy) on täysin tietämätön tyttärensä ja Edien suhteesta. Lisäksi on mahdollista olettaa, ettei asia juurikaan hämmästyttäisi tai vaivaisi Ruthia, vaikka hän siitä tietäisikin. Sarjan ensimmäisellä tuotantokaudella Ruth suhtautui tietoon poikansa Davidin homoseksuaalisuudesta lähinnä surumielisesti, koska David ei ollut kertonut hänelle asiasta aikaisemmin.

Kuten esimerkki osoittaa, *Mullan alla* on sarja, jossa homoseksuaalisuutta ei kuvata sen kautta, miten heterohahmot ja -kulttuuri suhtautuvat homoihin, lesboihin ja muihin pervoihin. Toisin kuin Alexander Dotyn ja Ben Goven analyysissä populaarimedian homorepresentaatioista¹⁸, sarjassa kuvataan homoseksuaalisuutta nimenomaan pervohahmojen ja heidän kokemuksensa näkökulmasta. Heterohahmojen suhtautumista toki käsitellään ajoittain, kuten Davidin tullessa ulos veljelleen Natelle (Peter Krause), mutta myöskään tällöin pervohahmon kokemus ei jää toissijaiseksi. Tällä tavoin sarja rakentaa narratiivia, jota voisi Didi Hermanin sanoin kutsua homonormatiiviseksi¹⁹.

Homonormatiivisuudella tarkoitetaan tässä yhteydessä televisiosarjojen ja muiden kulttuurintuotteiden rakentamaa ominaisuutta,

¹⁴ ”Twinning”, Vänskä 2006, 137. Käännös kirjoittajan.

¹⁵ Tämä on yleisesti tunnettu seikka lesbokulttuureissa ja osa myös *L-koodin* (*The L Word*, Yhdysvallat 2004–nykypäivä) lesbosuhteiden kuvausta. Sarja nosti esille esimerkiksi käsitteen ”lesbian urge to merge”. *L-koodista* ja lesbokulttuurillisista viitteistä, ks. Kuorikoski 2005.

¹⁶ Creed 1995, 99–101. Ks. myös Vänskä 2006.

¹⁷ ”conjoined twins”

¹⁸ Doty & Gove 1997.

¹⁹ Homonormatiivisuudesta ks. Herman 2003. Ks. myös Chambers 2003, Kuorikoski 2005.

²⁰ Herman 2003, 144.

²¹ Ks. esim. Battles & Hilton-Morrow 2002, Chambers 2006, Herman 2003, Kuorikoski 2005.

²² On tärkeä huomata, että homonormatiivisuudesta ei voida puhua samassa merkityksessä kuin heteronormatiivisuudesta heteroseksuaalisuuden yhteiskunnallisesta asemasta johtuen. Ks. Berlant & Warner 1998, 548.

²³ Walters 2001, 166–167.

²⁴ Janet McCaben (2006, 123) mukaan Claire joutuu sarjassa toistuvasti puhumaan seksuaalisuudesta ja henkilökohtaisimmista tunteistaan. Tämä ei päde Clairen ja Edien suhteeseen, jossa Clairen tunteita Edietä kohtaan kuvataan pääsääntöisesti ilmein, elein ja käytöksen kautta. Claire ei myöskään verbalisoi tunteitaan muille kuin Edielle. Näin ollen sarjan tavassa kuvata Clairen miessuhteet ja naisuhde näyttäisi olevan eroja.

²⁵ "Peniksesi on ihan kiva. Harmi, että sinä tulet sen mukana." "Your penis is kinda nice. Too bad you're attached to it." Käännös kirjoittajan.

²⁶ "It would be so much easier to be gay." Käännös kirjoittajan.

²⁷ Mielenkiintoista kyllä, näin ei näytä olevan kuvattaessa nuoria miehiä. Esimerkiksi *Täydellisissä naisissa* ja *Dawson's Creekissä* homokokeilut ovat johtaneet homoseksuaalisen identiteetin muodostamiseen, joten nuorten miesten miessuhteet eivät ole jääneet kokeiluiksi.

²⁸ Ks. Walters 2001, 206–207.

jonka kontekstissa homoseksuaalisuus näyttyy esimerkiksi hyvänä ja luonnollisena. Käsite sisältää nimensä mukaisesti normittavan elementin, sillä muiden seksuaalisuuksien kuvaaminen jollain tavalla kyseenalaisena on usein osa homonormatiivisuutta²⁰. Tästä huolimatta pidän sitä merkittävänä ilmiönä television heterokeskeisen lähihistorian lisäksi myös nykypäivän kontekstissa. Vaikka homoseksuaalien representaatiot ovatkin merkittävästi lisääntyneet viimeisen vuosikymmenen aikana, niiden asetelma tai luoma kuva on usein heteronormatiivinen, kuten tutkimuksessa on osoitettu²¹. Näin ollen homonormatiivisuus näyttyy positiivisena sen tarjotessa eräänlaisen vastapainon heteronormatiivisuudelle²². Homonormatiivisuuden sijaan voitaisiin kuitenkin puhua eräänlaisesta homosensibiliteetistä tai homosensitiivisyydestä, joka kuvaa tätä televisiosarjojen ominaisuutta ilman normittavuutta.

Paluu heteronormiin?

Lesbosuhteeseen johtava heterosuhteessa tapahtunut pettymys on eräs televisiosarjojen ja elokuvien lesborepresentaatioissa toistuvista kaavoista. Tähän kategoriaan kuuluvat sellaiset elokuvat kuin *Kissing Jessica Stein* (Yhdysvallat 2001), John Saylesin *Lianna* (Yhdysvallat 1983) ja Suzanna Danuta Waltersin esimerkkinään käyttämä *Three of Hearts* (Yhdysvallat 1993), joista viimeksi mainitussa kahden naisen kerrotaan toistuvasti löytäneen toisensa ja aloittaneen suhteen toisen tultua miehen loukkaamaksi²³. Kyseinen kaava toistuu *Mullan alla* -sarjassa, jossa kuvataan useita Clairen epäonnistuneita miessuhteita²⁴. Ensimmäisellä tuotantokaudella Claire rakastuu Gabriel Dimasiin (Eric Balfour), joka yrittää tehdä itsemurhan huumeiden yliannostuksella ja joutuu ongelmiin lain kanssa. Kolmannella tuotantokaudella Claire seurustelee sitoutumishaluttoman muusikon Philin (J.P. Pitoc) kanssa, jonka jälkeen opiskelutoveri Russell saattaa Clairen raskaaksi ja pettää tätä heidän taideopettajan, Olivier Castro-Staalin (Peter Macdissi), kanssa. Claire tulee siis toistuvasti miesten pettamaksi ja loukkaamaksi; kaikki hänen miessuhteensa päättyvät onnettomasti. Tässä kontekstissa Clairen samaistuminen kuluneen miesviitsin²⁵ performanssin aluksi kertoneeseen Edieen ja se, että Claire kokee lesbosuhteen Edien kanssa hyväksi vaihtoehdoksi, tulevat katsojalle ymmärrettäviksi. Clairen mielestä pettymys miehiin ja ajatus siitä, että suhteessa samaa sukupuolta olevaan Edieen hänen olisi mahdollista tietää suurin piirtein mitä Edie ajattelee ja tuntee, johtaa ajatukseen homouden helppoudesta: "Olisi niin paljon helpompaa olla homo."²⁶ Näin sarjassa käytetään hyväksi lesborepresentaatioille tyypillistä kaavaa ikään kuin pohjustamaan ja perustelevaan naisuhdetta.

Toinen konventionaaliseksi määriteltävissä oleva piirre Clairen ja Edien suhteen kuvauksessa on suhteen päättymisen ja Clairen palaaminen miessuhteisiin. Televisiosarjoissa, joissa kuvataan nuorten naisten lesbosuhteita, lesbous jää nimittäin usein kokeiluksi²⁷. Näin on esimerkiksi *O.C.:ssä* (*The O.C.*, Yhdysvallat 2003–nykypäivä) sekä Waltersin mainitsemassa *Viiden jutussa* (*Party of Five*, Yhdysvallat 1994–2000)²⁸, jossa eräs päähenkilöistä ihastuu naisopettajaansa. Myös

Clairin naissuhde jää kokeiluksi Clairin vetäytyessä suhteesta Edien kanssa. He käyvät seuraavanlaista keskustelua, josta näkyy syyt suhteen katkeamiselle:

Claire: Minun mielestäni sinä olet siistein ja kaunein ihminen, jonka olen elämässäni nähnyt ja minä ihailen sinua niin helvetin paljon.

Eddie: No, totta kai.

Claire: Ja sinä olet todella seksikäs. Tarkoitin, siis tunnen, todellakin, että sinä vedät minua puoleesi. Mutta kun katson tätä koko juttua objektiivisesti...

Eddie: Kiinnostus on esteettistä.

Claire: Niin, aivan. Se on luovaa, ja taiteellista...

Eddie: ...ja älyllistä ja fyysistä...

Claire: Kyllä! Mutta ei välttämättä seksuaalista.

Eddie: Sinä et ole kiinnostunut naisten naimisesta.

Claire: Luulin, että olin.

Eddie: Paska.

Claire: Paska. Mutta nähtyäni sen kun sinä sait orgasmin, minä todella, todella haluan sellaisen. Voi helvetti!²⁹

Vaikka Claire ihaillee Edietä ja samastuu tähän, hänen tunteensa eivät ole seksuaalisia. Toisin on suhteessa Jimmyyn, joka on kuullut Edieltä, ettei Claire ole koskaan saanut orgasmia. Asian korjaamiseksi Jimmy tarjoutuu testaamaan Clairin kanssa uutta seksitekniikkaa, joka johtaa seksiin ja Clairin ensimmäiseen orgasmiin. Vaikka suhde Edieen näyttäytyy tämän jälkeen vain kokeiluna, ei sarja "vahvista heteroseksuaalisen romanttisen parin keskeisyyttä"³⁰. Clairin ja Jimmyn suhde on fyysinen, ei romanttinen, ja varsin lyhyt. Näin ollen naissuhteen jälkeinen suhde heteromieheen ei suoraviivaisesti näyttäydy paluuna oikeana pidettyyn heteroseksuaalisuuteen kuten monissa aiemmissa television ja elokuvan lesborepresentaatioissa³¹. Sen sijaan Clairin ja Jimmyn suhde poikkeaa fyysisyydessään ja lyhydessään romanttisen elokuvan kaavasta ja näyttäytyy eräällä tavalla pervona, epänormatiivisena, sekä myös suhteena, joka saa alkunsa nimenomaan naisen seksuaalisista tarpeista.

Edien ja Clairin suhteen päättymisen jälkeen Edie nähdään sarjassa vain yhden kerran kohtauksessa, jossa Claire yrittää saada hänet tanssimaan kanssaan bileissä. Edie torjuu Clairin yritykset sanoen, ettei maailma ole Clairin oma kemianvälinesetti ja käskien tätä jättämään hänet rauhaan³². Tämän lisäksi Anita välittää Edien viestin Clairelle tämän mennessä tapaamaan Edietä edellä siteeratun keskustelun jälkeen. Toisin kuin elokuvassa *Three of Hearts*, jossa lesbonainen laittaa omat tunteensa syrjään ja ryhtyy tukemaan heteromiestä oman entisen tyttöystävän valloittamisessa,³³ Edie kuvataan lesboahmona, jolla on valta päättää mitä tapahtuu suhteen jälkeen. Edien suuttumus Clairea kohtaan välitetään katsojalle Anitan sanomana. "Koska olit lesbo jotain kokonaista kaksi minuuttia. Ja sitten yhtäkkiä et ollutkaan. Sen lisäksi hän [Eddie, NK] sanoi, että hänen tussunsa niin kuin ällötti sua. Se ei todellakaan ole siistiä."³⁴ Edien ja Clairin suhteen päättymistä seuranneet tapahtumat ovatkin yksi esimerkki sarjan homosensitiivisyydestä ja sen tavasta kuvata homoseksuaalisuutta nimenomaan pervohahmojen

²⁹ Claire: "I think you are the coolest and most beautiful person I've ever seen in my life and I admire you so fucking much."

Eddie: "Well, of course."

Claire: "And you are totally hot. I mean, I feel that, I really do, and I'm like, so pulled to you. But when I look at this whole thing objectively..."

Eddie: "The attraction is aesthetic."

Claire: "Well, yeah. It's creative, and artistic..."

Eddie: "...and intellectual and physical..."

Claire: "Yes! But not necessarily sexual."

Eddie: "You're not into fucking women."

Claire: "I thought I was."

Eddie: "Shit."

Claire: "Shit. But after seeing your orgasm, I really, really want one. Fuck!"
Käännös kirjoittajan.

³⁰ Walters 2001, 167.

³¹ Ks. esim. Stacey 1997.

³² "The world's not your own private fucking chemistry set, Claire. Just stay away from me. Leave me the fuck alone."

³³ Ks. Walters 2001, 166–167.

³⁴ "Because you were a lesbian for about two whole minutes. And then suddenly, you weren't. On top of that, she said you got all, like, grossed out by her pussy. That's totally not cool."

ja heidän kokemuksensa kautta.

Lopuksi

Yhteenvetona voidaan sanoa, että *Mullan alla* näyttäytyy sarjana, jossa seksuaalisuutta kuvataan monimuotoisesti, hienovaraisesti ja tavalla, jota nimitän homonormatiivisen sijaan homosensitiiviseksi. Tämä koskee myös sarjan tapaa kuvata kahden nuoren naisen – Clairen ja Edien – välinen suhde sarjan neljännellä tuotantokaudella.

Clairen ja Edien suhde antaa tilaa Clairen ihailun, samaistumisen ja muiden tunteiden ja seksuaalisuuden kuvaamisen lisäksi myös Edien tunteiden ja kokemusten esiintuomiselle. Sarja hyödyntää joitakin televisiosarjojen konventioita kuten lesbosuhteen pohjustamista epäonnistuneilla miessuhteilla sekä suhteen jäämistä kokeiluksi. Samanaikaisesti se kuitenkin kuvaa lesbosuhdetta selkeästi sen osapuolten näkökulmasta eikä suhde korosta päättymisensä jälkeen heteroseksuaalisen romanssin keskeisyyttä. Lisäksi sarja tuo juonen kautta televisioon esimerkiksi kohtauksen, joka kyseenalaistaa katseen naisruumista objektivoivan luonteen ja asettaa kahden nuoren naisen väliset katset etualalle. Näin ollen sarja kuvaa lesbosuhdetta homosensitiivisen pervosti, kuten olen tässä katsauksessa pyrkinyt osoittamaan. *Mullan alla* -sarjan viimeisiä jaksoja katsoessani tunnenkin suurta surua Fisherin perheen tarinan päättymisestä. Sarja jättää jälkeensä suuren aukon, jota useitakin eri pervohahmoja kuvaavien sarjojen on vaikea täyttää.³⁵

Lähteet

- Battles, Kathleen & Hilton-Morrow, Wendy (2002), Gay Characters in Conventional Spaces: *Will and Grace* and the Situation Comedy Genre. *Critical Studies in Media Communication* vol. 19:1, 87–105.
- Berlant, Lauren & Warner, Michael (1998), Sex in Public. *Critical Inquiry* 24 (Winter 1998). 547–566.
- Chambers, Samuel A. (2006), Heteronormativity and *The L Word*: From a Politics of Representation to a Politics of Norms. Teoksessa Kim Akass & Janet McCabe (eds.), *Reading The L Word – Outing Contemporary Television*. London & New York: I.B. Tauris, 81–98.
- Chambers, Samuel A. (2005), Revisiting the closet: reading sexuality in *Six Feet Under*. Teoksessa Kim Akass & Janet McCabe (eds.), *Reading Six Feet Under – TV to die for*. London & New York: I.B. Tauris, 174–188.
- Chambers, Samuel A. (2003), Telepistemology of the Closet; or, The Queer Politics of *Six Feet Under*. *The Journal of American Culture* vol. 26:1, 24–41.
- Creed, Barbara (2005), Lesbian Bodies: Tribades, tomboys and tarts. Teoksessa Elisabeth Grosz (ed.), *Sexy Bodies: The Strange Camalities of Feminism*. London & New York: Routledge.
- Doty, Alexander & Gove, Ben (1997), Queer Representation in the Mass Media. Teoksessa Andy Medhurst & Sally R. Munt (eds.), *Lesbian and Gay Studies: A Critical Introduction*. London & Washington: Cassell, 84–98.
- Herman, Didi (2003), "Bad Girls Changed My Life": Homonormativity in a Women's Prison Drama. *Critical Studies in Media Communication* vol. 20:2, 141–159.
- Home Box Office (2006), Cast and crew: Claire Fisher. http://www.hbo.com/sixfeetunder/cast/characters/claire_fisher.shtml. Linkki tarkistettu 24.11.2006
- Kekki, Lasse (2006), Pervon puolustus. *Kulttuurintutkimus* 23 (2006): 3, 3–18.

- Kuorikoski, Niina (2005), Televisiosarja *L-koodi* 2000-luvun lesbokuvauksena. *Lähikuva* 4/2005, 60–74.
- McCabe, Janet (2005), 'Like, whatever': Claire, female identity and growing up dysfunctional. Teoksessa Kim Akass & Janet McCabe (eds.), *Reading Six Feet Under – TV to die for*. London & New York: I.B. Tauris, 121–134.
- Paasonen, Susanna (1999), Nyt! Ja ikuisesti – rewind: Häät mediaspektaakkelina. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 61. Jyväskylän yliopisto.
- Rossi, Leena-Maija (2005), (Vähintään) Kuusi jalkaa ja kättä *Mullan alla*. Romanssin monimuotoinen queeriytyminen tv-sarjan efektinä. Pervot puheet: Teorian ja aktivismin risteymiä. Turun 5. valtakunnallinen lesbo-, homo- ja queer-tutkimusseminaari. Åbo akademi, Turku, 21–23.10.2005. Kirjoittajan hallussa oleva seminaaripuheenvuoro.
- Stacey, Jackie (1995), 'If You Don't Play, You Can't Win'. *Desert Hearts* and the Lesbian Romance Film. Teoksessa Tamsin Wilton (ed.), *Immortal Invisible: Lesbians and the Moving Image*. London: Routledge, 92–114.
- Thornham, Sue & Purvis, Tony (2005), *Television Drama: Theories and Identities*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan
- Tobin, Robert (2002), *Six Feet Under* and Post-Patriarchal Society. *Film & History* vol. 32:1, 87–88.
- Vänskä, Annamari (2006), *Vikuroivia vilkaisuja: ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Walters, Suzanna Danuta (2001), *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Marimekon, muovin ja Arabian väriloistoa jäljittämässä 1960- ja 1970-luvun vaihteen suomalaiskodeista

Tiina Huokuna (2006), Vallankumous kotona! – Arkielämän visuaalinen murros 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa. Helsinki: Yliopistopaino, 223 sivua.

Tiina Huokunan talous- ja sosiaalhistorian alaan kuuluva väitöskirja *Vallankumous kotona! – Arkielämän visuaalinen murros 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa* käsittelee suomalaiskotien esinekulttuuria 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa. Kirjan iloisen värikäs kansi on aikalaisvalokuvineen houkutteleva ja herättelee hyvin lukijakatsojan kuvittelemaan ja/tai muistelemaan, millaista arkea nelisenkymmentä vuotta sitten suomalaiskodeissa elettiin. Huokunan väitöstutkimus näyttäytyy kiinnostavana jo siksi, että siinä tartutaan kodin ja arjen teemoihin, joita on pidetty epä määräisinä ja monimerkityksisyytensä vuoksi haastavina. Arjen tutkimuksessa on myös tuotu esiin, kuinka sitä on vaikea käsitteellisesti tavoittaa. Kodin ja arjen ympärille on kehkeytnyt monenlaisia tutkimustraditioita, joista on mistä ammentaa, mutta jotka samanaikaisesti edellyttävät oman tutkimusaiheen pai-

kantamista hyvinkin monitieteiselle kentälle.

Huokuna toteaa arkielämän rajautuvan tutkimuksessa lähinnä koteihin ja kotien esinekulttuureihin. Sisällysluetteloa katsomalla kotien arki ja esineistö eivät kuitenkaan tunnu olevan tutkimuksen keskiössä. Laajuudeltaan selkeästi eniten painoarvoa saa luku ”Arkielämän esinemurros”, jossa käsitellään Marimekon yritysperiaatteita ja tuotantoa, Arabiaa käyttöesineiden tuottajana ja Kaj Franckia sen keskeisenä hahmona sekä muovia materiaalina ja Sarvista yrityksenä. Mutta missä on luvattu koti? Vaikka Huokunan valitsemien Marimekon ja Arabian tuotteiden paikka suomalaisen muotoilun kanonisoidussa kertomuksessa on ollut ja on yhä epäilemättä keskeinen, niin niiden monet merkitykset nimenomaan kotien arjen käytännöissä jäävät teoksesta suppeahkole käsittelylle verrattuna siihen, mitä kirjan otsikko ja johdanto antavat ymmärtää. Huokunan tarkastelussa 1960- ja 1970-luvulla tuotetut suomalaisen taideteollisuuden esineet suunnittelijoinen muodostavat teoksen pääjuonteen, jonka yhteys esineiden käytötapoihin ja merkityksenantoihin kodeissa jää sivuosan asemaan. Sisältöä ajatellen teoksen otsikointia olisikin voinut painottaa toisin.

Tutkimuksen aineisto sisältää muun muassa *Avotakan* vuosikerrat 1967-1975, Anttilan 1960- ja 1970-luvun alun tavaraluetteloida, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vastaajaverkoston kautta vuosina 2003 ja 2004 kerätyn

Kotikutoista-kyselyn aineiston 1960-luvun kodista, Designmuseon muotoilijarekisterin muotoilijahaastatteluita, Marimekon ja Arabian tuoteluetteloita, Arabian henkilöstölehden *Savisepon* ja Muoviyhdistyksen *Muoviviesti*-lehden juttuja, Sarviksen tuotekuvastoja sekä Helsingin kaupunginmuseoon 1970-luvulla kootun ja tallennetun Kotikaduilla-aineiston. Lisäksi Huokuna on haastatellut Muoviyhdistyksen toimitusjohtajaa Hannele Heikkilää, Arabialla työskennellyttä Marjatta Pauloffia, suunnittelija Ristomatti Ratiaa sekä *Avotakan* toimitussihteerinä ja -päälikkönä toiminutta Sirkka-Liisa Lehtistä. Kaiken kaikkiaan aineisto on varsin vaikuttava ja runsas.

Kirjavuudessaan Huokunan aineisto on myös haasteellinen, mikä on kenties johtanut tiettyihin ongelmiin tutkimusotteessa. Hän käyttää osaa materiaaleista sekä faktuaalisina lähteinä tutkimusperiodistaan että aineistona, jota hän pyrkii analysoimaan narratiivisuuden ja arkielämän teoretisointien kautta. Metodologisen lähestymistavan selkiyttämiseksi niin aineistojen käyttötapoja kuin niiden erityisyyttä ja syntymekanismia olisi kannattanut pohtia enemmän. Huokuna käyttää rinnakkain narratiivin ja tarinan käsitteitä ja antaa niille seuraavanlaisen määritelmän: ”Tässä tutkimuksessa tarinat ovat sekä yksilöstä ympäristöön säteilevää mikrohistoriaa että ilmiön tai koko kansakunnan merkitysten ympärille rakentuvia tarinoita.” Määritelmän laveus jättää

auki esimerkiksi kysymykset siitä, miten hänen tapansa käyttää tarinan käsitettä suhteutuu diskurssin käsitteeseen ja kuinka hän ymmärtää narratiivien ja reaalisien välinen suhteen. Tulkintani mukaan Huokuna esittää tutkijan positionsa sellaisena, jossa hän kerää, luokittelee ja analysoi tarkastelemaansa ajanjaksoa koskevia, jossain ikään kuin jo "valmiina" olevia kertomuksia. Näin hänen oma positionsa 1960- ja 1970-lukujen kotien käyttöesineisiin liittyvien tarinoiden rakentajana ja tuottajana ei tule juuri reflektoiduksi. Paikoin Huokunan tarkastelussa hämärtyy se, että ollaan tekemisissä rakennettujen esitysten, representaatioiden, kanssa. Tarkoitin sitä, että esimerkiksi *Avotakan* jutut kuvineen osaltaan *tuottavat* käsityksiä kotien esinemaailman muutoksista tai unelmakodeista, eivätkä vain kuvaa jotain oikeissa kodeissa tapahtuvaa.

Huokuna toteaa, että visuaalista murrosta on sosiaalishistoriassa tuotu harvoin esiin, mutta eksplikoimatta jää, millainen on hänen oma tulokulmansa visuaalisuuden tutkimiseen. Visuaalisuuden määrittelemättä jättäminen näkyy myös siinä, että Huokuna ei kirjoita auki, mikä rooli hänen teoksessaan on niillä sinänsä ansiokkailla ja hyvin valituilla kuvilla, joista pääosa esittää Arabian astiastoja ja Marimekon kankaita ikään kuin puhtaina muotoilutuotteina irrallaan käyttöyhteyksistään ja käyttäjistään. Mukana on myös valokuvia Kotikutoista-aineistosta, joissa koti

ellettynä tilana tematisoituu kiinnostavasti. Kuvatekstien perusteella moni kuvista on perhekuville tyypilliseen tapaan otettu jouluna ja lasten syntymäpäiväjuhilla. Tässä kohdin olisi ollut kiinnostavaa lukea Huokunan tulkintaa esimerkiksi pöytien kattauksista ja siitä, miten hän ymmärtää kuvat esityksinä nimenomaan arjen visuaalisesta murroksesta.

Suomalaisen muotoilun kanonisoitua kuvastoa uusintamassa

Suomen 1960-luvun ja 1970-luvun alun arkielämän murrosta kontekstualisoivina seikkoina Huokuna paikantaa elintason nousun, television yleistymisen ja sen tuomat vaikutteet, muuttoliikkeen maalta kaupunkiin, poliittisesti aktiivisen opiskelijaliikkeen, nuorisokulttuurien muodit sekä asenneilmapiirin muuttumisen suotuisammaksi kulutusmahdollisuuksien tavoittelua kohtaan. Yhtenä teoksen ansiona pidänkin sitä, kuinka 1960- ja 1970-lukujen historiallista kontekstia rakennetaan "makrotasolla" laaja-alaisesti. En kuitenkaan ole aivan vakuuttunut siitä, ovatko vallankumous tai murros relevantteja sanoja kuvaamaan sitä, mitä tapahtui (tai oli tapahtumatta) suomalaiskotien esinemaailmassa 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa. Lukijana minulle jäi hiukan arvuutteleva olo sen suhteen, tulisiko Huokunan väittämä kotien visuaalisesta murroksesta ymmärtää laajamittaisena 1960- ja 1970-lukujen kotikulttuurin ilmiönä vai

pitäisikö sitä tulkita pikeminkin suurten ikäluokkien kaupunkilaiseen ja korkeasti koulutettuun osaan liittyväksi käänteeksi.

Huokunan tutkimuksessa näkyy viitteitä siitä, kuinka kuluttajien ja esimerkiksi Arabian taideteollisten pyrkimysten intressit eivät aina kohdanneet toisiaan. Kuluttajaperspektiiviä olisi voinut vahvistaa tarkastelemalla sitä, millaisille kuluttajaryhmille tiettyjä Marimekon kankaita tai Arabian astiastoja markkinoitiin. Koska Arabian valikoimassa oli tarkasteluperiodilla tyyliiltään erilaisia astiastoja, olisi ollut kiinnostavaa lukea lisää siitä, millaisille kuluttajasegmenteille esimerkiksi pelkistettyä talonpoikaisuutta henkivää Ruskaa tai kuviinniltaan rehevää Paratiisia mahdollisesti kohdistettiin. Entä erosiko niiden markkinointi jotenkin Sarviksen muovias-tiaston Katrillin mainonnan tavoittelemasta kohdeyleisöstä? Uusien tuotteiden markkinoinnin puhetavoissa rakentuneiden kuluttajakäsitysten olisi suonut nousta Huokunan tutkimuksessa enemmän esiin. Esimerkiksi Minna Sarantola-Weissin väitöskirjassaan *Sohvaryhmän läpimurto* (2003) esittämillä näkemyksillä 1960- ja 1970-lukujen huonekalumallistojen monipuolistumisesta ja ikäkausien muodostumisesta markkina-argumentiksi olisi saattanut olla kaikupohjaa Huokunanakin aineistossa. Olisiko Marimekon tekstiilien, Arabian astiastojen tai muoviesineiden markkinoinnin segmentoinnista kenties löytynyt yhtäläisyyksiä "nuoren kodin" huoletto-

mien ja rentojen kalusteiden, arvokkuuteen ja mukavuuteen yhdistettyjen perinteisten kokonaiskalustojen tai talonpoikaisromantiikkaa ilmentäneiden tukevien mäntyisten pirttikalusteiden tematisoinneista?

Arabiasta ja Marimekosta muovimateriaaleihin keskittyvä luku tuo selkeimmin esiin arjen käytännöissä tapahtuneita muutoksia. Aiemmin lähinnä korvikkeeksi mielletty ja väheksytty muovi syntyy Huokunan mukaan ikään kuin uudelleen 1960-luvulla, jolloin sen käyttö moninkertaistui ja käyttömahdollisuuksia alettiin soveltaa laajasti. Hän korostaa, että muovi koettiin erityisesti arkiaskareiden helpottajana, koska muoviesineiden avulla työtehtävät kevenivät ja ruoanlaiton välineistä ja säilytysastioista tuli helposti puhtaana pidettäviä ja yleensäkin käytettävyydeltään parempia. Kiinnostava on Huokunan havainto siitä, että muovisen arkitavaran pinnat, värit ja ulkoiset mitat eivät useinkaan jääneet käyttäjiensä mieliin. Kotikutoista-aineiston kertomuksia analysoidessaan Huokuna puolestaan tuo esiin, että Arabian astiastoilla miellettiin olevan vahva identiteetti ja niitä säilytettiin pitkään. Muovisen arkitavaran unholaan painumisen mahdollisia syitä tutkimuksessa olisi voinut pohtia hivenero enemmän. Johtuivatko muovituotteisiin liittyvät vähäiset muistikuvat esimerkiksi niiden edullisuudesta, Arabian astiastoihin verrattuna lyhyehköstä käyttöiästä, materiaalin kalseudesta, markkinointitavasta, kuviottomis-

ta pinnoista vai siitä, että ne miellettiin ensisijaisesti arjen työskentelyä helpottavina välineinä, jolloin niitä ei jäänyt katsomaan ja hypistelemään "esineinä sinänsä"?

Huokunan teos liittyy tietyin osin sellaisiin taide-teollisuuden historiaa käsitteleviin tutkimuksiin, joita määrittää "tähtimuotoilijoihin" ja heidän tuotteisiinsa keskittyminen. Tällä on vaikutuksensa tutkimusajanjakson kotien esineistöstä muodostuvaan kuvaan. Entäpä jos tutkimuskohteeksi olisi valittu vaikkapa halpatuonin tuotteita? Tässä mielessä Anttilan postimyyntiluettelot muodostavat oivallisen aineiston, josta olisi ehkä kuvitellut löytyvän vaihtoehtoisia näkökulmia siihen, millaisia tuotteita kuluttajille markkinointiin ja millaisin argumentein. Anttilan postimyyntiluetteloiden analysointi jää tutkimuksessa kuitenkin melko vähäiseksi, eikä tekstistä saa kovin hyvää käsitystä siitä, mitä muuta kodin käyttöesineistöä luetteloissa oli tarjolla kuin "Arabian laatua Anttila-hinnoin". Tässä mielessä Huokunan teksti uusintaa kanonisoitua kuvastoa suomalaisista muotoilun ikoneista ilman että käsitys 1960- ja 1970-lukujen kulutustuotetarjonnasta merkittävästi monipuolistuisi.

Suomalaista 1940- ja 1950-lukujen taideteollisuuskeskustelua väitöskirjassaan tutkinut Harri Kalha (1997) on todennut, kuinka modernin arkitavaran mainonnassa kuluttajana implikoitui tyyppillisesti kodintekijä-nainen, kun taas muotoilijana ja varsinkin "muodon uudis-

tajana" näyttäytyi konkreettisesti ja symbolisesti mies. Esineiden luova valikointi ja kattaus esitettiin areenoina, joilla nainen sai osallistua kodin kokonaistaideteoksen luomiseen. Kalhan mukaan taideteollisuudessa feminiiniseksi mielletyn kotoisuuden kontekstia ei voitu pyyhkiä kokonaan pois, minkä vuoksi modernistisen ideologian painotuksia taivuteltiin siihen suuntaan, että ne saatiin istumaan taideteollisuuden tarpeisiin. Kritiikin kohteeksi ei otettu kotia sinänsä, vaan porvarillinen runsaus ja koristeellisuus. Myyntivoittojen tavoittelussa modernistisesta koristeettomuuden ihanteesta kuitenkin jouduttiin Kalhan mukaan osittain luopumaan.

Olisi ollut kiinnostavaa, jos Huokuna olisi pohtinut, miltä Kalhan näkemykset kodin, koristeellisuuden ja feminiinisuuden kytköksestä näyttäytyivät 1960- ja 1970-luvun keskusteluissa kotien käyttöesineistä. Rakentuiko kotiin suunnattujen taideteollisuustuotteiden kuluttajana edelleen perheelleen omistautuva kodintekijä-nainen vai alettiinko niiden markkinointia kohdistaa yhä enemmän nuorille (hetero)pareille, kuten Minna Sarantola-Weissin (2003) mukaan tapahtui kodinkalustemainonnassa? Entä jäikö modernin arkitavaran kohdalla feminiiniseen kodikkuuteen tai koristeellisuuteen liitetty "uhka" takalalle muotoilukeskustelujen kiinnittyessä 1960-luvun lopulta lähtien lisääntyvässä määrin julkiseen tilaan, yhteiskunnalliseen suunnit-

teluun ja energiapolitiittisiin kysymyksiin?

Eliittikertomus ja vastakertomus aikalaiskokemuksina

Huokuna nimeää tutkimuksensa taustaksi 1960-luvun yhteiskunnallista murrosta kuvanneen *eliittikertomuksen*, jonka hän määrittelee korkeakouluopiskelijoiden yhteisestä kokemuksesta syntyneeksi aikalaiskokemukseksi. Tälle *vastakertomukseksi* hän asettaa arkielämän visuaalisen murroksen 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa. Vastakertomuksesta hän eriyttää seuraavat alakertomukset: kansallinen kertomus, kertomus vaurastumisesta, kertomus esinekultuurista sekä kertomus modernin värin ja muodon murroksesta. Kansallisella kertomuksella Huokuna tarkoittaa taideteollisuuden muotoilijoiden ja esineiden ympärille rakennettuja kansallisia merkityksiä. Vaurastumisen kertomuksella hän viittaa suureen uusien asuntojen määrään, asumistason paranemiseen ja kotien esineistön niukkauden väistymiseen. Kertomuksen esinekultuurista Huokuna yhdistää modernin kultusyhteiskunnan teemaan, moderniin uuden tavoitteluna sekä nuorisomuodin leviämiseen. Kertomuksen modernin värin ja muotojen murroksesta hän määrittelee oman tutkimuksensa ydinalueeksi. Huokunan mukaan värit ja muodot siirtyivät 1960-luvulla ulos siitä asteikosta, jossa sitä edeltävät muutamat vuosikymmenet oli pitäydytty. Tärkeänä tähän kertomukseen kuulu-

vana keskeisenä elementtinä hän esittää muovin tuotekehityksen sekä muovimateriaalien mahdollistamat uudet pyöreät muodot ja kirkkaat värit.

Huokunan tuottama jako eliitti- ja vastakertomukseen on kiinnostava, mutta se olisi kaivannut perusteluja sen suhteen, millä tapaa nämä kertomukset asettuvat toisilleen vastakkaisiksi. Hänen konstruoimiaan kertomuksia voisi sijoittaa toiseenkin tapaan. Esimerkiksi kansallisen kertomuksen design-tuotteineen ja tähtimuotoilijoineen voisi nähdä myös jonkinlaisena eliittikertomuksena. On esimerkiksi todettu, että 1960-luvun yleinen kriittinen asennoituminen artikuloitui muotoilukeskustelussa elitistiseksi mielletyn taideiteollisuuden kritiikiksi (ks. Sarantola-Weiss 2003). Tähän liittyi myös Huokunanakin esiin nostama Kaj Franckin vaatimus anonymistä taideiteollisesta muotoilusta. Lisäksi voi pohtia, missä määrin kertomus akateemisesti painottuneesta opiskelijaliikkeestä on tulkittavissa vastakkaiseksi Marimekon voimakasväristen ja isokuvioisten kankaiden merkityksellistämisen kanssa. Esimerkiksi Maija Isolan kohdalla Huokuna toteaa, kuinka Pariisin opiskelijaliikkeen mielenosoitukset vaikuttivat suunnittelijaan niin, että hän otti kantaa maalaamalla sarjan vallankumoustauluja ja populaarikulttuurisia kangasmalleja. Tässä mielessä opiskelijaliikkeeseen kiinnittyvä ”eliittikertomus” ei näyttäydä ehkä niinkään värien ja muotojen muutoksen kertomukselle vastak-

kaisena, vaan jonain, josta ainakin osa suunnittelijoista ammenni vaikutteita omaan työhönsä.

Yhtenä Huokunan väitöskirjan etuna pidän sitä, että se on helposti lähestyttävä laajemmallekin lukijakunnalle kuin akateemiselle yleisölle. Sitä voisikin suositella kaikille, joita kiinnostaa Marimekon, Arabian ja Sarviksen yritystarinat tai niiden keskeiset suunnittelijanimet ja tuotteet 1960- ja 1970-lukujen kontekstissa. Teos ansaitsee tunnustusta haasteelliseen ja melko niukalti Suomessa tutkittuun lähimenneisyyden materiaaliseen kulttuuriin tarttumisesta. Erityiskiitoksen voi antaa kirjan ulkoasulle ja näytävälle kuvitukselle. Kotikutoista-aineiston ja *Avotakan* kuvista olisi tosin voinut saada enemmänkin irti. Tutkimuksen puutteena pidän sen käsitteellistä epätarkkuutta ja joidenkin työn kannalta keskeisten käsitteiden, kuten kodin ja visuaalisuuden, ottamista annettuna. Analysoinnissa olisin kaivannut paikoin kriittisempää otetta aineistoihin ja niiden tiukempaa punomista teoreettiseen viitekehykseen sekä tutkijan oman position reflektointia merkitysten tuottajana. Kokonaisuutena teos antaa hyvän kuvan taideteollisuuden 1960-luvun ja 1970-luvun alun keskeisistä suomalais-toimijoista ja design-ikonin aseman saavuttaneista taideiteollisuuden tuotteista, kun taas kodeissa muovautuneet esineiden kulttuuriset merkitykset ja käyttötavat jäävät turhan ohuelle käsittelylle.

Anne Soronen

Näkökulmia mullan alle

Kim Akass & Janet McCabe
(eds.): *Reading Six Feet Under – Tv to die for*. I.B. Tauris:
London & New York, 2005.
249 sivua.

Kim Akassin ja Janet McCaben toimittama teos on osa heidän nykytelevisioon draama- ja komediasarjoja käsittelevää kirjasarjaansa. Siinä on aiemmin, vuonna 2004, julkaistu vastaavanlainen artikkelikokoelma *Sinkkuelämästä* ja sittemmin teokset *L-koodista* ja *Täydellisistä naisista*. Kuten muut sarjan teokset, myös *Reading Six Feet Under – Tv to die for* on akateemista analyysiä ja populaarimpaa materiaalia yhdistelevä julkaisu, joka sisältää muun muassa oppaan sarjan jaksoihin, hautausurakoitsijakirjailijan kirjoittaman omakohtaisen tekstin sekä kaksi sarjan innoittamaa runoa. Näin ollen se ei ole konventionaalinen akateeminen julkaisu vaan näyttää tavoittelevan myös laajempaa yleisöä.

Toimittajien kirjoittama johdanto yhdistelee oma-kohtaisia kokemuksia hautajaisjärjestelyistä, kriitikoiden sarjasta esittämiä arvioita, sarjan luoja Alan Ballin esittelyä sekä teoriaa. Teoksen tavoitteeksi esitetään pohtia, mitä *Mullan alla* kertoo nyky-yhteiskunnasta. Vaikka Yhdysvaltoja ei mainita suoraan, viittaavat johdannon maininnat toistuvasti juuri Yhdysvaltoja koskettaneisiin ilmiöihin WTC-tornien iskuista Vietnamin sodan jälkeisiin tapahtumiin,

republikaaneihin ja Watergate-skandaaliin. Piirre on läsnä lähes koko teoksessa kirjoittajien viitatessa esimerkiksi samaa sukupuolta olevien parien avioliitto-oikeuksiin ja *Oprah'aan*. Näin ollen näkökulma on varsin Amerikka-keskeinen vaikka teoksen kirjoittajat edustavat Yhdysvaltojen lisäksi muita angloamerikkalaisen maailman maita kuten Iso-Britanniaa ja Australiaa. Teos avautuukin parhaiten yhdysvaltalaista yhteiskuntaa ja kulttuuria tunteville.

Kirjassa on kaiken kaikkiaan 16 tekstiä, jotka on jaettu teemoittain viiteen osioon. Ne keskittyvät muun muassa suremiseen ja melankoliaan (toinen osio), naissubjektin näkyväksi tekemiseen (kolmas osio) ja maskuliinisuuteen (neljäs osio). Lisäksi teoksen teksteissä tarkastellaan sarjaan liittyviä teemoja kuten maagista realismia, gotiikkaa ja patologian pornografiaa. Sarjaa käsitelläänkin moninaisesta näkökulmasta nostaten esille hyvinkin erilaisia teemoja. Tämä on toisaalta myös teoksen heikkous artikkeleiden jäädessä irralliseksi puheenvuoroiksi sen sijaan että ne keskustelisivat keskenään.

Kokoelman parasta antia on Samuel A. Chambersin artikkeli *Revisiting the closet: reading sexuality in Six Feet Under*, jossa hän tarkastelee erästä sarjan henkilöahmoa ja tämän seksuaalisuutta heteronormatiivisuuden kautta. Artikkelin pohjaa Chambersin aiempaan, vuonna 2003, julkaistuun artikkeliin, jossa hän tarkasteli David Fisherin (Michael C. Hall)

hahmoa käyttäen apunaan Eve Kosofsky Sedgwickin lanseeraamaa kaapin epistemologian käsitettä. Teoksessa julkaistussa artikkelissaan Chambers keskittyy sarjan kolmannen tuotantokauden tapahtumiin. Hän vertaa Russellia (Ben Corvin) Davidiin, jonka homoseksuaalisuudesta sekä David itse että katsojat ovat varmoja. Tästä johtuen katsojilla on tietynlainen epistemologinen etu suhteessa Davidiin, jonka seksuaalisuus on selvä, ikään kuin päätetty. Russellin kohdalla tilanne on kuitenkin toinen, koska hän ei koskaan sano olevansa homo tai hetero. Katsoja lukee Russellin seksuaalisuutta Clairen kautta eikä kumpikaan saa kovasta tahdostaan huolimatta selville totuutta asiasta. Näin ollen Russellin seksuaalisuus ei ole jäykkä tai muuttumaton, se ei ole koskaan selvästi luettavissa. Chambersin mukaan juuri tämä hahmon eräänlainen lukukelvottomuus ravistelee uskoamme seksuaalisuuden jähmyteen ja vakauteen kyseenalaistaen samalla heteronormatiivisen yhteiskunnan tekemiä oletuksia.

Mainitsemisen arvoisia ovat myös Brian Singletonin artikkeli *Queering the Church: sexual and spiritual neo-orthodoxies in Six Feet Under* sekä Robert Deam Tobinin artikkeli camp-estetiikasta ja suremisen strategioista. Tobinin artikkeli tarjoaa oivaltavan näkökulman sarjaan esittäessään, että *Mullan alla* käyttää retoriikkaa homoseksuaalien suhtautumistavasta AIDS:iin ja osia siitä diskurssista käsitellessään kuolemaa. Lisäksi hän

toteaa sarjan keskittyvän maskuliinisuuteen jättäen lesbohahmot tarkastelun ulkopuolelle, mikä nostaa esille ajankohtaisia televisiosarjoja käsittelevien julkaisujen ongelmallisuuden. Sarjan neljännellä tuotantokaudella on mukana myös lesbohahmo ja naissuhde, johon Tobin ei kuitenkaan viittaa. Teosta lukiessa tuleekin toistuvasti ajatelleeksi, että analyysit olisivat näyttäneet hieman erilaisilta mikäli teosta ei olisi julkaistu kesken neljännen tuotantokauden ja ennen viimeistä, viidettä kautta.

Esimerkki sarjan tuotantokausia kokonaisvaltaisimmin ruotivasta artikkelista on Joanna di Mattian *Fisher's sons: brotherly love and the spaces of male intimacy in Six Feet Under*, jossa keskitytään Nate (Peter Krause) ja David Fisherin hahmojen ja heidän suhteensa tarkastelemiseen. Lisäksi di Mattian artikkelin ansiona on sarjan kontekstualisoiminen suhteessa muihin veljesten välisiä suhteita kuvanneisiin sarjoihin. Monissa teoksen muissa artikkeleissa kontekstualisointi näyttää sen sijaan unohtuneen.

Ashley Sayeaun artikkeli *Americanitis: self-help and the American dream in Six Feet Under* puolestaan nostaa mielenkiintoisesti esille yhdysvaltalaiselle kulttuurille ominaisen self-help eli itsehoitoperinteen. Artikkelin vastaakin osaltaan toimittajien johdannossa esittämään haasteeseen pohtia sitä, miten sarja kuvaa nyky-yhteiskuntaa.

Suurimman pettymyksen feministiseen tutkimukseen suuntautuneelle median

naisrepresentaatioiden tutkijalle aiheuttaa teoksen naissubjektia käsittelevä osio. Vahvasti psykoanalyttisistä lähtökohdista nousevat artikkelit jäävät häiritsevän yksitasoisiksi eivätkä ne tarjoa muutamien muiden artikkelien tavoin uusia, oivaltavia näkemyksiä sarjan naishahmoista. Erityisesti olisin toivonut perusteellisempaa ja pidemmälle vietyä analyysia suhteessa Clairen hahmoon sekä vaihtoehtoista lähestymistapaa psykoanalyttiselle tarkastelulle. Naistutkimuksellisten näkökulmien sijaan queer-tutkimuksesta nousevat analyysit ovat kirjan inspiroivimpia tekstejä.

Kaiken kaikkiaan teos tarjoaa temaattisesti melko monipuolisen katsauksen jo päättyneeseen *Mullan alla* -sarjaan. Jäin kuitenkin kaipaamaan akateemisempaa sekä huolellisempaa otetta. Monet artikkeleissa esitetyistä argumenteista jäivät keskeneräisiksi ja vaikuttivat sarjaa kiinteästi seuranneen lukijan mielestä perusteettomilta. On toki merkittävää, että toimittajilla on intoa ja uskallusta tarttua ajankohtaisiin televisiosarjoihin, mutta nopean julkaisuaikataulun ei soisi vaikuttavan teosten artikkelien sisältöön. Huolellisemmalla kirjoitus- ja toimitustyöllä teoksesta olisi voinut saada perusteellisemmän, analyttisemmän ja ehjemmän kokonaisuuden, joka kiinnostaisi myös kriittistä ja perusteltua akateemista analyysia odottavaa lukijaa. Lisäksi, kuten toimitetuissa artikkelikokoelmissa usein, artikkelit eivät keskustelee

keskenään tai täydennä juurikaan toisiaan vaan jäävät omiksi irrallisiksi puheen- vuoroikseen.

Niina Kuorikoski

Jotain uutta, jotain vanhaa, jotain kiinnostavaa ja jotain muuten vain lisättyä

New Media, Old Media. A History and Theory Reader. Edited by Wendy Hui Kyong Chun & Thomas Keenan. New York & London: Routledge, 2006. 418 sivua.

Anglo-amerikkalainen akateeminen kustannustoiminta keskittyy kasvavassa määrin tenttikirjojen tuottamiseen. Valitettavana seurauksena on myös kasvava vaikeus löytää uutta ja omaperäistä tutkimuskirjallisuutta englanniksi. Suuri osa tutkimuksesta julkaistaan (ainakin ensin) journalien kautta ja sitten opetuskäyttöön sopivien opusten muodossa. Wendy Hui Kyong Chunin ja Thomas Keenanin uutukainen *New Media, Old Media. A History and Theory Reader* on samalla tavalla suunnattu kokoelma mediatutkimuksen keskeisiä tekstejä, joiden joukossa tosin on suuri joukko erinomaista ja oivaltavaa tutkimusta. Kirja on sekoitus uutta, vanhaa, kiinnostavaa, mutta myös liiankin perinteistä.

New Media, Old Media on painopisteeltään historiallistavan media-arkeologisen tutkimuksen linjoilla. Teeman ympäriltä on julkaistu viime vuosina useampiakin kokoomateoksia kuten Lisa Gitelmanin ja Geoffrey Pingreen toimittama *New Media, 1740-1914*, Lauren Rabinovitzin ja Abraham Geilin

(toim.) *Memory Bytes: History, Technology and Digital Culture*, David Thorburnin ja Henry Jenkinsin (toim.) *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition* sekä monografioita kuten Siegfried Zielinskin *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* ja kauan odotettu Anne Friedbergin *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft* (joka tätä kirjoittaessa oli vielä ilmestymättä). Vaikka *New Media, Old Media*-opuksessa ainoastaan yksi jakso on nimetty media-arkeologian mukaan (Archaeology of Multi-Media), näkyy media-arkeologinen painotus osittain muissakin osioissa (Archives, Power-Code, Network Events, Theorizing "New" Media). Sivumäärästä (418) johtuen teos on iso lukupaketti, joka toimii epälineaarisen nettiperiaatteen mukaisesti: valitse itseäsi kiinnostavat pätkät, hypi muiden yli.

Valikoivuus onkin hyvä ohjenuora teoksen lukemiseksi. Suuri osa artikkeleista on jo aiemmin julkaistuja ja niiden käsittelytavat poikkeavat toisistaan ajoittain paljonkin. Mukaan mahtuu journalistisempia juttuja, kuten Julian Dibbellin teksti viruksista, mutta myös suuri joukko teoreettisesti ja tutkimuksellisesti haastavia kirjoituksia, kuten vaikkapa Wolfgang Ernstin media-arkeologinen artikkeli sekä Thomas Levinin teksti äänen historiasta. Levinin ja Ernstin tekstien lisäksi alun arkeologisempaa painotusta edustaa Thomas Elsaesser,

joka viime aikoina on kirjoitellut hyviä tekstejä niin sanotun uuden elokuvahistorian ja media-arkeologian kytköksistä. Myös Geoffrey Batchen teksti valokuvan ja tietokoneen kytköksistä, Cornelia Vismann kirjoitus *Out of File, Out of Mind* sekä Richard Dienstin *Breaking Down*, joka perehtyy Godardin *Histoire(s) du Cinéma* aikakerrostumiin, painottavat media-arkeologista lähestymistapaa. Kuten Chun kirjoittaa teoksen alkusanoissa, media-arkeologia juontaa pitkälti saksalaisesta hardware-tutkimuksen perinteestä, jossa Foucault'n maksiimi tutkia tiedon ja ajattelun *a priori* ehtoja on siirretty teknologiseen kontekstiin. Chun olisi tässä yhteydessä voinut myös mainita Erkki Huhtamon erilaisen näkemyksen media-arkeologiasta kulttuuristen teemojen (*topos*, mon. *topoi*) tutkimuksena, mutta keskittyy Sophienstrassen Berliini-agendaan. Saksalaisen media-arkeologian taustahahmona kummittelee tietysti Friedrich Kittler, jonka tuotanto on esillä myös tässä kirjassa kahdella esitelmistä muokatulla tekstillä (*Science as Open Source Project ja Cold War Networks or Kaiserstr. 2, Neubabelsberg*).

Media-arkeologian saksalainen agenda on Kittlerin ja Ernstin johdolla tematisoinut mediahistoriallisen tiedon asemaa. Kittlerin liikkua entistä eksplisiittisemmin heideggeriläiseen olemisen historian suuntaan, on Ernst puolestaan artikuloinut omia ajatuksiaan suhteessa perinteisempään mediahistoriaan. Kun historiallinen tutkimus

on jämähtänyt kiinni narratiivisuuden ajatukseen historiatutkimuksen perustavana voimana (niin historiankirjoituksen kuin sen kohteiden luonnetta määrittävänä logiikkana), hahmottaa Ernst historialliset dokumentit mieluummin monumentteina.

Saksalaisen suuntauksen täydentäjäksi toimittajat ovat liittäneet joukon anglo-amerikkalaisesta media- ja elokuvatutkimuksesta tuttuja nimiä kuten Tara McPherson (*Reload: Liveness, Mobility, and the Web*), Mary Ann Doane (*Information, Crisis, Catastrophe*), Lisa Nakamura (*Cybertyping and the Work of Race in the Age of Digital Reproduction*) ja Nicholas Mirzoeff (*Network Subjects; or, The Ghost is the Message*). Kirjan ajatuksen mukaisesti nämä anglo-amerikkalaisperäiset artikkelit ”pehmentävät” saksalaisista hardware-painotusta ja tarjoavat näkökulman mediakulttuurin sosiaalisiin aspekteihin.

Kybertyypittelyä ja identiteettipolitiikkaa

Lisa Nakamuran uudelleen julkaistu vuoden 2003 artikkeli esittelee ”kybertyypittelyn”, joka on digitaalisen kulttuurin vastine stereotyypittelylle. Rodulliset määreet ja rasismi remedioituvat Internet-kulttuurissa kybertyyppeinä, jotka muodostuvat teknisen ja kulttuurisen yhteisvaikutuksesta (kuten Lev Manovich on uutta mediaa tematisoinut). Toisaalta uudet verkostoteknologiat mahdollistavat erilaisia käyttöliittymiä, sosiaalisia

tilanteita ja vuorovaikutuksen tapoja, mutta nämä kytkeytyvät elimellisesti kulttuuriseen kerrokseen – tai ideologiaan kuten Nakamura nimeää – jotka ruumiittomuus-intoilusta huolimatta salakuljettavat ruumiilliset erot kybervaruuteen. Nakamuran aihe on tärkeä ja parhaimmillaan nostaa mielenkiintoisia teemoja esiin – kuten esimerkiksi aasialaisen työvoiman ”kybertyypittelyn” suorituskyborgeiksi, jotka ylläpitävät uuden median työtahtia – mutta teoreettisesti artikkeli on turhan perinteinen. Liian suuri osa anglo-amerikkalaisesta kyberteoriasta perustuu perinteiseen representaatioanalyysiin ja sen taustalla olevaan epistemologisiin ja ontologisiin valintoihin. Digitaalinen kulttuuri toimii ajatuksen mukaan ideologisesti representoidessaan identiteettejä stereotyyppisesti. Tällainen analyysi valitettavasti ei onnistu katsomaan hienovaraisemmin niitä identiteettien alittavia liikkeitä – intensiteettejä ja affekteja – joiden suhteen identiteetit ovat vasta toissijaisia. Nakamura puhuu nettikulttuurin yhteydessä ”rodun remasteroinnista”, jolla hän viittaa tietyn sisällön ”virittämiseen” uudessa (teknologisessa) kontekstissa. Vaikka tämä on tarkoitettu vain paralleeliksi, paljastaa se, miten representaatioteoriat itsekin uusintavat identiteettikategorioita. Jos teknologiat ovat ainoastaan muotoja sisällöille, jotka muokkaantuvat aina uusissa konteksteissa, mikä on ”ideologian” tai representaatioiden tuottamien kohteiden

ontologinen status? (ks. Parisi 2004 ja Terranova 2004. Representaatioajattelun kriittistä ks. myös Parikka ja Tiainen 2006.).

Taitavammin identiteettipolitiikkaa ja visuaalista kulttuuria analysoi Nicholas Mirzoeff, joka pyrkii historiallistamaan esimerkiksi webbikamerailmiötä. Kaja Silvermania seuraten Mirzoeff katsoo kameran olevan monimutkainen suhteiden verkosto, joka ei redusoidu teknologiaan tai representaatioon vaan aktivoi apparaatin, käyttäjän, katsojan ja mediumin välisiä suhteita. Mediumi merkitsee tällöin Mirzoeffille sitä ehtojen kokonaisuutta, joka mahdollistaa esimerkiksi valoherkän filmimateriaalin syntymisen, käytön ja ymmärtämisen. Mirzoeffille webbikamerat linkittyvät kameran, peilien ja perversioiden geneologiaan, jossa henkilökohtaisesta kameralähetyksestä tulee mediaalisen halun ilmaisu. Verkostosubjektit opettelevat olemaan itsekin medioita itse tapahtumassa, jossa kamera kääntyy sisäänpäin ja subjekti tuntee ilmaisevansa itseään ja haluaan tässä henkilökohtaisuuden poltteessa. Ken Hillisin teksti *Modes of Digital Identification: Virtual Technologies and Webcam Cultures* jatkaa samansuuntaista perversioiden ja kyberidentiteettien välisen kytköksen analyysiä – tosin epäonnistuen. Hillisin esitys on täynnä outoja ja perustelemattomia paralleelleja fetisismien, homouden ja teläläsnäolon välillä.

Katastrofeja ja pehmeää kontrollia

Mary Ann Doanen alun perin 1990 julkaistu artikkeli *Information, Crisis, Catastrophe* edustaa taas laadukkaampaa ja teoreettisesti haastavaa kulttuurintutkimusta. Se tarkastelee television ja katastrofin välistä intiimiä kytköstä ei niinkään representaatioiden kuin ennakoheitojen tasolla: miten television mediateknologiset koordinaatit (erityisesti ajallisuus) yhdistyvät kriisin ja katastrofin teemaan. Vaikka katastrofi ensi silmäykseltä näyttäytyy katkoksenä television määrittämässä suljetussa temporaalisessa rytmissä, Doanen mukaan katastrofi voidaan nähdä myös niin sanotun normaali-television määreiden (kuten välittömyys, läsnäolo, jatkumattomuus, hetkellisyys, unohtuvuus) tiivistymänä. Televisio on ainakin tietyllä tasolla katastrofikon. Toki myös Doanen artikkeliä olisi voinut vielä syventää ja päivittää ja keskittyä enemmän onnettomuuden, kapitalismin ja median oleelliseen kontekstiin, mikä on viime vuosien aikana korostunut myös muissa mediateknologisissa konteksteissa, esimerkiksi nettikulttuurissa ja softwaraissa.

Jos teoksen tarkoituksena on tarjota uusia teoretisoiteja, ovat monet tekstit valitettavan perinteisiä. Kuten sanottua, esimerkiksi Doane ei pelkää liikkua teoreettisilla ja abstrakteilla vesillä, mutta joistakin artikkeleista teoreettinen heppoisuus paistaa läpi. Artikkelien valikointiperusteet ovat tähän

ehkä osittainen syy: vahvoilta teoreetikoilta on päässyt mukaan editoimattoman oloisia tekstejä. Esimerkiksi Lev Manovichin *Generation Flash* (Flash-estetiikka osana nettikulttuuria ja nykyisiä digitaalisen suunnittelun virtauksia) on hajanainen ja sisältää kevyesti perusteltuja kohtia. Tekstistä jää vaikutelma, että se on tehty kiireellä. Toinen lupaava teoreetikko Mckenzie Wark kirjoittaa globaalin tapahtumallisuuden oudosta luonteesta. Wark tematisoi mainiosti ongelman keskeisyyden osoittaessaan, miten esimerkiksi New Yorkin 9/11 tapahtumat ovat esimerkiksi tällaisesta oudosta globaalista tapahtumasta tavassaan ylittää kansalliset rajat, perinteiset ajallisuuden rakenteet ja teoreettiset kehikot. Tämä asettaa myös mediakriitikoille tai ”taktisille intellektuaaleille” uudenlaisia haasteita hylätä liian negatiivinen identiteettipolitiikka ja mediakritiikki ja osallistua aktiivisempaan median muuttamiseen teknologian sisältäpäin esimerkiksi uusien ohjelmistojen avulla. Samaa teemaa ovat viime vuosina korostaneet esimerkiksi Matthew Fuller, Geert Lovink sekä David Garcia. Warkinkin artikkeli tuntuu hieman keskeneräiseltä, eikä hän pysty viemään argumentaatiotaan aivan loppuun saakka.

Monet kirjan artikkelien teoriat pohjautuvat usein kulttuurintutkimukselliseen representaatioanalyysiin, muina toistuvina viittauskohteina ovat muun muassa Slavoj Žižek, jo mainittu Foucault ja Gilles Deleuze,

jolta yleensä luetaan se yksi teksti eli Jälkikirjoitus kontrolliyhteiskuntaan (Deleuze 2005, 118–125). Kun anglo-amerikkalaiset kirjoittajat korostavat useimmiten valtakritiikkiä, jossa teknologiset ympäristöt ja käytöt kierrättävät sosiaalisia valtasuhteita, korostavat saksalaiset kirjoittajat hardwaren ja teknologian määrittävää roolia valtasuhteiden taustalla. Näiden kahden yhdistäminen olisi hyvä haaste, mutta useasti lähestymistavat korostavat joko diskursiivista tai ei-diskursiivista. Ja -sana on näiden kahden välistä unohtunut, vaikka Foucault itse korosti juuri tuon konjunktion oleellisuutta.

Teemojen puolesta niin sanottu software-tason analyysi on edelleen heikosti läsnä. Useat teksteistä lähestyvät myös niin sanottua uutta mediaa audiovisuaalisena mediana ja uuden tietokonepohjaisen mediumin tarkastelu laskennallisena puuttuu. Toki kirjassa on muun muassa edellä mainittu Manovichin juttu Flash-animaatioista, joka koskettaa mainitsemaani teemaa; lisäksi Geert Lovink kirjoittaa keskustelupalstojen (poliittisesta) dynamiikasta, esimerkkinään muutamien vuosien takainen Syndicate-nettilista, jonka tarkoituksena oli rakentaa siltaa itä- ja länsi-Euroopan mediataideryhmien välille. Myös Alex Galloway tarkastelee erinomaista aihetta, eli miten tekniset protokollat ovat esitelleet omalaatuisen pehmeän kontrollin muodon osaksi netti-infrastruktuuria. Protokollat ovat hyvä esimerkki tietynlaisesta ha-

jautetusta kontrollista, osana erilaisia hierarkkisia teknisiä systeemejä kuten Domain Name System (DNS), joka kontrolloi IP-osoitteiden ja selkokielisten nettiosoitteiden suhteita. Kuitenkin Gallowaynkin tekstin teemat sisältyvät jo hänen 2004 vuoden teokseensa *Protocol: How Control Exists After Decentralization*.

Kuten sanottua, tällaisia teoksia ei ole tehty luettavaksi kannesta kanteen vaan valikoiden. Valikoiden avattuna tietokantana se täyttää mediatutkijan kirjahyllyä mukavasti. Itselleni kirjan mielenkiintoisuus on sen historiallisissa (tai arkeologisissa) artikkeleissa, jotka venyttävät mediatutkimuksen agendan muutaman vuoden aikajanaa pidemmälle. Arkeologinen mediahistoria osoittaa myös miten "aika" ei merkitse vain liikkumista jatkumolla ja faktuaalisen historian kirjoittamista (tapahtumien, koneiden, henkilöiden jne. sijoittamista aikajatkumolle) vaan ajasta itsestään voi tulla kriittinen voima. Historiallisen agendan kautta voidaan tutkia myös uutuuksia ja herättää uusia ajatuksia, mistä tässä kirjassa esimerkkinä vaikkapa Elsaesserin artikkeli *Early Film History and Multi-Media: An Archaeology of Possible Futures*. Asettamalla kysymyksen elokuvan historiasta uuteen kontekstiin, avautuu samalla laajempia tapoja ajatella mediaa ja mediateorioita. Elsaesserin tapa sijoittaa elokuva perverssiin S/M-kontekstiin (Science and Medicine, Surveillance and the Military, Sensory-Motor coordination in the

movement image, GMS and MMS) avaa mahdollisuuksia ajatella mediumien välisiä suhteita ja rakoja ja sijoittaa kulttuurianalyysi noihin rakoihin – ei ainoastaan tieteiden välisyyttä (*interdisciplinarity*) vaan tieteiden välejä (*transdisciplinarity*) tutkien.

Jussi Parikka

ENGLISH SUMMARIES

Jenni Hokka

Constable Reinikainen, a bloody good bloke. A diagnostic critique of a social comedy.

Constable Reinikainen became a memorable police character of the Finnish television history in the turn of the 1980's. This main personage of the situation comedy *Reinikainen* (1982-83) was hailed as a witty, warm and charmingly common-sensed hero both by the critics and the audience. The series represented the so called social comedy that toyed with the viewers' knowledge of social and political ideals and these ideals' poor realization in practice.

The article analyzes the comedy series *Reinikainen* with diagnostic critique in order to see how the series constructs the differences between the "ideal" and the "real". Firstly, the focus is on the relationship between the state and the citizens. Secondly, the article investigates how the comedy discusses the gender order and the ideals of Man. Finally, the article studies the series' position on social hierarchies and makes comparisons to earlier popular-cultural characters in relation to the question of class.

The comedy series *Reinikainen* carries social critique but it is not directed at the prevailing social and political order. Although the series mocks the belief in authorities the ideal of the state is not shaken. Instead, the series jokes about the welfare state system that is represented as controlling, maternalistic and unsuspecting.

The topical discussion on the man's role in society is commented with a light tone. Male characters are not under crisis but only play their part in the indecisive battle between sexes. On one hand, the ideal of the conquering male is represented as myth. On the other hand, the heroic Constable Reinikainen fulfills all the best qualities of working-class masculinity. The representation of the Finnish society is ironical but the series maintains the image of the society as a community where everyone has one's place.

Tuuli Eltonen

"On you everything looks good" – The ideal masculinity in Sean Connery's James Bond films

James Bond played by Sean Connery represented a new kind of screen hero in the 1960s. He was witty, sophisticated, physical and sexual, all at the same time. The alluring sixties let the hero be a charming playboy who drove fast cars, slept with beautiful women, gambled, drank martinis and shook (not stirred) the old asexual, aristocratic and self-sacrificing aura of some of the earlier heroes. Bond represented a form of more liberal ideal masculinity and a fantasy of impossible success in all areas of life. Connery played this British secret agent with a subtle irony and lots of sex appeal. He put his trademark on to the character and even today he still remains in the hearts of many the one and only true Bond.

The article studies those aspects in the representation of secret agent 007, which can be regarded as stretching the boundaries of a traditional male hero: the overall performativity of this ideal masculinity, the irony that Connery uses in performing Bond and also the way Connery's body functions as an erotic object of the look. In addition, I have looked at one particular way that breaks the image of the all-powerful white male hero: Bond sometimes needs to be saved – even by women.

Kaisa Hiltunen

Time and Silence. Documentary film *The 3 Rooms of Melancholy* as an ethical space.

The 3 Rooms of Melancholy (Finland, 2004), a documentary film by Pirjo Honkasalo, is a powerful portrayal of the children affected directly and indirectly by the war in Chechnya. Instead of a typical reportage Honkasalo has created a poetic vision of those damaged souls. The film constructs a plea for the human rights of the children through its aesthetic. In this article I ask how the film creates a framework for an ethical space in which the spectator and the film's subjects can meet on an equal level. I do this by considering the film's aesthetic and viewing experience from the point of view of phenomenological film theory and Maurice Merleau-Ponty's philosophy. In order to elicit an ethical and empathetic response

from the viewers the film makes selective use of cinematic methods: close-up narration, long takes and an evocative use of non-diegetic music. The film's unhurried pace emphasises the emotional reactions and personal experiences of the children. The flow of facial shots and music shift attention away from external activities repeatedly, thus implying that the children should be doing something else. The rhythm makes the viewer pause and consider what (s)he sees. The lingering images of young faces make it difficult for the viewer to just dismiss them. The narration does not aim for a resolution, but rather functions as a starting point for the spectators' own thinking. The film invites us to scrutinize the faces, but contains little talk. The faces tell a lot, but otherwise the persons remain inscrutable. I argue that it is partly because of this inscrutability that we see them as valuable human beings. Through its narrative openness and pictorial intimacy the film invites the viewer to engage in an interactive and reciprocal relationship with the film and its subjects.

INDEKSI 2006

Esipuheet

Kärjä, Antti-Ville: "Audio puuttuu". 3/06, 3–5.

Paasonen, Susanna: Säättöä. 1/06, 3–5.

Paasonen, Susanna: Tummaa, niin tummaa. 2/06, 3–5.

Paasonen, Susanna: Jätkyttä, pelimiehiä ja melankoliaa. 4/06, 3–4.

Artikkelit

Ahonen, Laura: Piilossa tähteydeltä – Daft Punk ja tekijäkuvan kasvottomuus. 3/06, 19–32.

Eltonen, Tuuli: "On you everything looks good" Ideaalimaskuliinisuus Sean Conneryn James Bond -elokuissa. 4/06, 22–38.

Haapio, Minna: Miller Lite Country – kaupallinen radio, (nais)yleisö ja sanoitusten suunta. 3/06, 94–110.

Hakola, Outi: Ihminen on ihmiselle zombie. 2/06, 25–40.

Heinonen, Yrjö: Tuoteperhe populaarimusiikin legitimoinnin välineenä. Esimerkkinä Ultra Bran CD-, video- ja nuottikokoelma. 3/06, 33–59.

Hiltunen, Kaisa: Aika ja hiljaisuus. Dokumenttielokuva Melancholian 3 huonetta eettisenä kohtaamisen tilana. 4/06, 39–53.

Hokka, Jenni: Reinikainen, hyvä jätkä. 4/06, 5–21.

Härmä, Sanna ja Leppänen, Taru: Miltä porno kuulostaa? Sukupuoli, äänet ja musiikki valtaviiran pornoelokuissa. 3/06, 6–18.

Molander, Gustaf: Brokeback Mountain – tunteellisuutta nykymakuun. 2/06, 41–65.

Mäkelä, Janne: Ääniä Pohjolasta. Suomalaisen populaarimusiikin menestys Euroopassa. 3/06, 78–93.

Nieminen, Outi: Kuuluisuuksien sisarolennot – Filmiäitän vuoden 1924 Filminäyttelijätärkilpailu, lukijattaret ja suomalainen elokuvanäyttelijyys. 1/06, 6–22.

Pietilä, Veikko: Moralisoiva ristiretki? Payne-säätiön elokuva tutkimusprojekti. 1/06, 23–39.

Richardson, John: Satunnaisuuden vallankumouksen markkinointi: Applen iPod shuffle. 3/06, 50–65.

Rovio, Janne: Kungfuvampyyri lajityyppien ristitulessa. Teknologia ja ruumiillisuus elokuissa Blade. 2/06, 6–24.

Åman, Pirkka: Musiikillinen serendipiteetti – musiikin verkkopalveluiden suositusomaisuudet uuden musiikin löytämisen apuna. 3/06, 66–77.

Katsaukset

Kangasvuo, Jenny: Synkät pitsit. Naiseus ja eksotiikka japanilaisessa gosurori-muodissa. 2/06, 73–83.

Kuorikoski, Niina: Lesbopuuhaastelua Mullan alla – Queer-feministinen analyysi kahden nuoren naisen välisestä suhteesta. 4/06, 54–61.

Kyrölä, Katariina: Vampyyreja purppurataivaan alla – matkalla New Orleansissa. 2/06, 84–95.

Lammi, Minna: "Totisesti, se on piristävää". Viihteen keinot valistuksen apuna suomalaisissa lyhytelokuissa. 1/06, 51–64.

Lehtisalo, Anneli: Paluu elokuvahistoriaan? Suomalaisen elokuvahistorian tutkimuksen vastauksia postmodernismin haasteeseen. 1/06, 40–50.

Pajala, Mari: Lordi – ihania kansallishirviöitä. 2/06, 66–72.

Raportit

Siik, Johanna: Elit-pop: Lähikuva – noin 40 vuotta elitismien ja populistien välissä. Lähikuva-lehden 40-vuotisjuhlaseminaari Turussa 23.4.2005. 3/06, 115–116.

Kirja-arviot

Assassins, Kim & McCabe, Janet (eds.): Reading Six Feet Under – Tv to die for (Niina Kuorikoski). 4/06, 66–67.

Baddeley, Gavin: Goth Chic. Johdatus pimeän puolen estetiikkaan (Tanja Sihvonen). 2/06, 96–98.

Chun, Wendy Hui Kyong & Keenan, Thomas (eds.): New Media, Old Media. A History and Theory Reader (Jussi Parikka). 4/06, 68–71.

Davison, Annette: Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice. Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s (Antti-Ville Kärjä). 3/06, 111–112.

Huokuna, Tiina: Vallankumous kotona! – Arkielämän visuaalinen murros 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa (Anne Soronen). 4/06, 62–65.

Kortelainen, Anna: Päivä naisten paratiisissa (Laura Saarenmaa). 1/06, 65–67.

Laiho, Marianna ja Ruoho, Iiris (toim.): Median merkitsemät: ruumis ja sukupuoli kuvassa (Susanna Paasonen). 2/06, 98–100.

Niemi, Seija A.: Olavi Virta – myytin synty (Laura Saarenmaa). 3/06, 113–114.

Nummelin, Juri: Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan (Antti Pönni). 1/06, 67–70.

Rossi, Leena (toim.): Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla (Mari Pajala). 1/06, 71–73.

LÄHIKUVA



Lähikuva on audiovisuaalisen kulttuurin tutkimukseen keskittynyt, neljä kertaa vuodessa ilmestyvä aikakauslehti.

Tilaa vuosikerta 2007 (22 e)
Teemoina luvassa elokuvaa ja kognitiota, taviksia, Intiaa ja Bollywoodia

Lähikuvalle voi tarjota tieteellisiä artikkeleita sekä teemoihin liittyen että niiden ulkopuolelta, raportteja tai katsauksia audiovisuaalisen kulttuurin tutkimukseen liittyvistä konferensseista ja seminaareista sekä alan suomenkielisen ja kansainvälisen tutkimuskirjallisuuden arvioita.

Yhteydenotot:

Toimitussihteeri
Sanna Harakkamäki

S-posti:

sanna.harakkamaki@uta.fi

Kuva: SEA

Ohjeita kirjoittajille

Lähikuvan artikkelien käsikirjoitukset tulee lähettää toimitussihteerille joko sähköpostitse liitetiedostona tai kirjeitse levykkeelle tallennettuna (rft-muodossa). Kuvat ja erilaiset kaaviot lähetetään joko originaaleina tai skannattuina ja tallennettuina erillisiksi tiedostoiksi (jpg, tai tif-muodossa). Resoluution tulisi olla **vähintään 240 dpi/90 pikseliä/cm** siihen kokoon skannattuna kuin kuvan toivotaan ilmestyvän lehdessä. Tekstiin voi merkitä kuvion tai kuvan sijoituspaikan. Kuvituksesta kannattaa neuvotella toimitussihteerin kanssa.

Käsikirjoituksen ensimmäiselle liuskalle merkitään kirjoittajan nimi, oppiarvo, osoite ja muut yhteystiedot, mahdollinen virka-asema ja toimipaikka. Artikkelin alkuun laaditaan lyhyt (n. 3-5 lauseen mittainen) ingressi, josta ilmenee artikkelin keskeinen fokus. Julkaistavasta artikkelista tulee myös laatia lyhyt (max. 300 sanaa) englanninkielinen abstrakti.

Käsikirjoituksen arvioi Lähikuvan toimituskunta sekä sen nimeämä ulkopuolinen asiantuntija (referee). Kirjoittajan edellytetään ottavan huomioon lukijoiden mahdolliset kommentit ja muutosehdotukset. Toimitus ei takaa käsikirjoituksen julkaisua, vaikka kirjoitusta olisi pyydetty.

Artikkeliksi tarkoitetun tekstin maksimipituus on 40 000 merkkiä (eli noin 25 liuskaa rivivälillä 2, 12 pisteen fontti). Tekstinsisäiset vieraskieliset sitaattit suomennetaan, ellei vieraskielisyydelle ole jotain erityistä syytä. Teksti kirjoitetaan ilman tavutusta, eikä siinä tulisi käyttää muita muotoiluja kuin kursiviiva. Kappaleet erotetaan toisistaan yhdellä tyhjällä rivillä. Sisennykset ja lainaukset merkitään käsikirjoitusliuskoihin. Lähdetiedot merkitään artikkelin loppuun kirjallisuusluettelona alla olevan ohjeen mukaisesti.

Viitteet merkitään pääsääntöisesti loppuviitein. Viitteet merkitään siten, että ensin mainitaan kirjoittajan sukunimi, sitten painovuosi ja pilkun jälkeen sivunumero(t): esim. Dyer 1992, 48. Sivunumerot erotetaan toisistaan ajatusviivalla (-) tavuviivan (-) sijaan: esim. Dyer 1992, 48–49. Loppuviitteisiin sijoitetaan myös mahdolliset tarkennukset ja tekstin muut sivupolut.

Kun tekstissä mainitaan ensimmäisen kerran jokin elokuva, sen tuotantomaa ja -vuosi kerrotaan sulussa välittömästi elokuvan nimen jälkeen. Jos kyseessä on ulkomainen elokuva, joka on ollut levityksessä Suomessa, siitä käytetään suomenkielistä nimeä ja alkuperäisnimi mainitaan sulkeissa. Esimerkki: Musta sade (Black Rain, USA 1989). Alkuperäiskielinen nimi mainitaan erikseen myös silloin, kun suomenkielinen nimi on sama. Jos elokuvan nimi on kaksiosainen (esim. Total Recall – unohda tai kuole), se mainitaan ensimmäisellä kerralla kokonaisuudessaan ja myöhemmin elokuvaan voidaan viitata nimen ensimmäisellä osalla. Vastaavasti televisio-ohjelmista ja -sarjoista kerrotaan suomenkielinen ja alkuperäinen nimi sekä tuotantomaa ja -vuosi/det. Elokuvien ja televisio-ohjelmien nimet kursivoidaan.

Artikkelien lisäksi Lähikuva julkaisee mm. haastatteluja, kommentaareja, keskustelupuheenvuoroja, raportteja ja arvioita. Kirja-arvion alkuun tulee otsikko ja sen alle tiedot kirjasta (teoksen nimi, kirjoittajan/toimittajan nimi, kustantaja, julkaisupaikka ja -vuosi, sivumäärä). Raportoitavista tapahtumista (esim. seminaarit ja festivaalit) kerrotaan tapahtuman koko nimi, ajankohta ja paikka.

Lähdeluettelo laaditaan kirjoituksen loppuun seuraavan mallin mukaisesti:

Monografiat:

Tekijä (sukunimi, etunimi) Teoksen painovuosi (sulkeissa), Teoksen nimi: Teoksen alaotsikko (kursivoituna). Mahdollinen julkaisusarja ja numero. Kustantajan kotipaikka: kustantaja. Esimerkiksi:

Dyer, Richard (1990), *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. London and New York: Routledge.

Artikkeli lehdessä:

Tekijä (Vuosi), Artikkelin otsikko: Artikkelin alaotsikko (ilman lainausmerkkejä). Lehden nimi ja vuosikerta (vol): numero, artikkelin sivunumerot. Huom! Sivunumerot erotetaan toisistaan ajatusviivalla. Esimerkiksi:

Acland, Charles R. (2000), *Cinemagoing and the Rise of the Megaplex*. *Television & New Media* vol. 1:4, 375–402.

Nash, Melanie (1999), "Beavis is just confused": Ideologies, Intertexts, Audiences. *The Velvet Light Trap* 43, 4–22.

Artikkeli kokoomateoksessa:

Tekijä (Vuosi), Artikkelin nimi. Teoksessa Teoksen toimittaja(t), Teoksen nimi: Alaotsikko kursivoituna. Kustantajan kotipaikka: kustantaja, artikkelin sivunumerot. Huom! Sivunumerot erotetaan toisistaan ajatusviivalla. Esimerkiksi:

Holland, Samantha (1995), *Descartes Goes to Hollywood: Mind, Body and Gender in Contemporary Cyborg Cinema*. Teoksessa Mike Featherstone and Roger Burrows (eds.), *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London: Sage, 157–174.

Www-sivu:

Tekijä (Vuosi), Artikkelin nimi. On-line-lehden nimi, vuosikerta (vol):numero (vuosi), www-osoite. Esimerkiksi:

Keathley, Christian (2000), *The Cinephiliac Moment*. *Framework* 42, www.frameworkonline.com/42ck.htm.

Anderson, Aaron (2001), *Violent Dances in Martial Arts Films*. [Jumpcut, darkwing.uoregon.edu/~jlesage/trialsite/aarona/aaron1.html](http://jumpcut.darkwing.uoregon.edu/~jlesage/trialsite/aarona/aaron1.html). Linkki tarkistettu 30.5.2001. (Kerro milloin olet tarkistanut sivun, mikäli siitä ei ole saatavilla vuosikerta- ja numerotietoja.)

Ote Nelosen katsojapalautteesta. www.nelonen.fi/info/tiedote5c.html. Linkki tarkistettu 9.2.2001.

Kirjoittaja antaa Lähikuva-lehdelle oikeuden julkaista tekstin kuvineen ja taulukoineen painetun Lähikuva-lehden lisäksi myös Lähikuvan sopimissa elektronisissa tietokannoissa (ProQuest) sekä lehden internet-sivuilla.

Sisältö

Jenni Hokka 5

Reinikainen, hyvä jätkä

Tuuli Eltonen 22

"On you everything looks good"

– Ideaalimaskuliinisuus Sean Conneryn

James Bond -elokuvissa

Kaisa Hiltunen 39

Aika ja hiljaisuus

– Dokumenttielokuva *Melancholian 3 huonetta*

eettisenä kohtaamisen tilana

Katsaukset

Niina Kuorikoski 54

Lesbopuuhastelua *Mullan alla*

– Queer-feministinen analyysi kahden nuoren naisen välisestä suhteesta