

LÄHIKUVA

1 • 2004

Todellisuustelevisi-
on ytimessä

Unelmien poikamies

Kenen nöyryytys?
Miestä ei voi raiskata

Tekijänä
Takeshi Kitano



LÄHIKUVA

KUVA

1 • 2004

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 suspaa@utu.fi
GSM 050 523 1350

Toimitussihteeri

Ilona Virtanen ilovir@utu.fi
(02) 333 5692
GSM 040 5094 116

Toimituskunta:

Henry Bacon	henry.bacon@sea.fi
Satu Elfving	satu.elfving@uta.fi
Martti Lahti	martti.lahti@laurea.fi
Tarja Laine	talain@dds.nl
Kaarina Nikunen	kaarina.nikunen@uta.fi
Antti Pönni	antti.ponni@oulu.fi
Laura Saarenmaa	laura.saarenmaa@uta.fi
Tanja Sihvonen	tansih@utu.fi

Tilaukset, osoitteenmuutokset

Mari Pajala puh. (02) 251 1369
marpaja@utu.fi

ULKOASU Hanna Kangasniemi

KANNEN KUVA Unelmien poikamies, Nelonen

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva, PL 75, 20501 TURKU

Irtonumero 6,90 €

Vuosikerta 2004 22 €, ulkomaille 25 €.

LÄHIKUVAN irtonumeroita myyvät Akateemiset kirjakaupat, Tiedekirja, Turun Kirjakahvila.

ISSN 0782-3053

PAINO Keski-Suomen Painotuote Oy, Äänekoski 2004

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

Sisältö

- 3 **Susanna Paasonen**
Raukoilla rajoilla
- 6 **Mikko Hautakangas**
Todellisuustelevision ydin:
vertaismelodraama?
Tarkastelussa *Unelmien poikamies*
- 24 **Outi Hakola**
Performatiivinen katsoja
- 34 **Anna Mäkelä**
"Miehen nöyryytys – vai naisen?"
Miestä ei voi raiskata -elokuvan
vastaanotto lehdissä
- 49 **Antti Autio**
Takeshi Kitano ja neo-auteuristinen
lähestymistapa
- Keskustelua**
- 65 **Harri Kilpi**
Press any key to continue?
Parikan metodeista ja argumentaatiosta
- 70 **Jussi Parikka**
Yksi vai monta järkeä?
- 75 English Summaries
- 76 Indeksii 2003
- 79 Ohjeet kirjoittajille

Raukoilla rajoilla

Rajoja koskevat kysymykset ovat olleet viime vuosina runsaasti esillä elokuva- ja mediatutkimuksen määritelmiä puitaessa niin Suomen elokuvatutkimuksen seuran järjestämissä tilaisuuksissa, seuran sähköpostilistalla kuin *Lähikuvan* sivuillakin. Rajoja on vedetty muun muassa elokuvatutkimuksen ja ”mediamössön”, humanistisen ja yhteiskuntatieteellisen mediatutkimuksen, esteettisten ja sosiologisten kysymyksenasetteluiden välille. Rajanvedoissa on ollut kyse nimeämisen politiikasta (kuten elokuvatutkimuksen päivien fuusioituessa mediatutkimuksen päiviin) mutta laajemminkin yliopistopolitiikasta ja humanistisen tutkimuksen asemasta.

Mediatutkimuksessa monitieteisyyttä esitetään tutkimuksen tavoitteeksi, lähtökohdaksi ja jopa sen intellektuaaliseksi edellytykseksi.¹ Konvergenssin, multimodaalisuuden ja remediaation kaltaisten termien kautta on hahmotettu medioiden välisiä suhteita ja niiden muutoksia omistuksen, tuotannon, teknologian, estetiikan ja vastaanoton näkökulmista. Nämä muutokset ovat monimutkaisempia kuin ”digitalisoitumista” ja ”digikulttuuria” koskeva, herkästi teknisiin sovelluksiin palautuva puheenparsi antaa ymmärtää. Tallennus- ja levitysformaattien ohella jatkuvassa muutoksessa on myös audiovisuaalinen ilmaisu ja median arkinen käyttö – median omistus- ja tuotantokonteksteista puhumattakaan. Tutkimuskohteen muutokset pakottavat pohtimaan paitsi tutkimusalanimikkeitä, myös tutkimuksen lähtöoletuksia.

Itsestään selvästikin *Lähikuva*-lehden fokuksena oleva audiovisuaalisen kulttuurin kenttä näyttää melko erilaiselta tänään kuin lehden aloitettua toimintansa Turun elokuvakerhon lehtenä 40 vuotta sitten. Lehti on sittemmin kokenut monenlaista muodonmuutosta, joista pienin ei ollut muutos tieteelliseksi tutkimuslehdiksi vuonna 1987. Elokuvatutkimuksellisen painotuksensa ohella *Lähikuva* on ollut avoin eri medioille radiosta televisioon, internetiin, mediataiteeseen, videoon tai virtuaalitodellisuuden teknologioihin, teemattisten kysymysten vaihdeltua kansallisuudesta mediakasvatukseen, ihmiskone-suhteisiin ja elokuvaelämykseen. *Lähikuvan* vanhojen numeroiden selaaminen paljastaa, että lehdessä on viimeisen 17 vuoden aikana käsitelty paljon muutakin kuin elokuvatutkimusta. Selailu osoittaa myös, että elokuvatutkimuksessa on kyse muustakin kuin siitä, että tutkimuksen kohteena on

¹ Steve Jones, “Academia and Internet Research”. Teoksessa Johan Fornäs, Kajsa Klein, Martina Ladendorf, Jenny Sundén and Malin Sveningsson, *Digital Borderlands: Cultural Studies of Identity and Interactivity on the Internet*. New York: Peter Lang 2002, 181–188.

elokuvaksi määriteltävä teksti: tavoista jäsentää kysymyksiä, lukea ja käsitteellistää mediatekstejä.

Lähikuva on toiminut ja toimii kohtaamistilana erilaisille audiovisuaalisen kulttuurin tutkimusotteille ja -perinteille. Tästä kertoo myös tämän vuoden 2004 ensimmäinen numero, jonka artikkelit käsittelevät todellisuustelevision määritelmiä, tilannekomedian katsojuutta, elokuvan aikalaisreseptiä ja elokuvatekijyyden merkityksiä.

Sarjaan *Unelmien poikamies* keskittyvä Mikko Hautakangas tarkastelee todellisuustelevision ohjelmatyyppejä ja niiden tutkimuksellisia käsitteellistyksiä ehdottaen vertaismelodraamaa epämääräiseksi kokemaansa todellisuusteleviä hyödyllisemmäksi lajityyppimääritelmäksi. Lajityyppierottelujen ohella artikkeli pohtii todellisuustelevision ilmiötä ja sen kulttuurisia merkityksiä. Hautakankaan mukaan ilmiössä keskeistä on paitsi tavallisten ihmisten nostaminen televisiosarjojen keskeisiksi toimijoiksi, myös näiden yksityiselämän melodramaattinen käsittely. Vertaismelodraamoina *Unelmien poikamiehen* kaltaiset sarjat liittyvät sekä tunteiden korostumiseen mediakulttuurissa että oman itsen tuotteistamiseen ja esittelyyn median kautta, "taviksen" ja "julkkiksen" välisen kuilun kuromiseen.

Outi Hakola siirtää *Frendejä* käsittelevässä artikkelissaan painopisteen televisiokatsojan käsitteeseen ja painottaa katsomisen performatiivisuutta. Performatiivinen katsoja osallistuu aktiivisesti televisiosarjaan tietoisena omasta roolistaan. Katsojan samastuminen ei Hakolan mukaan kohdistu *Frendien* tapaisessa tilannekomediassa niinkään yksittäisiin henkilöhahmoihin, vaan liukuu hahmosta toiseen kohtausten ja jaksojen vaihtumisen myötä. Aktiivisen ja passiivisen katsojan kaksinapaista erottelua kritisoiva artikkeli painottaa katsomisen olevan tuottavaa ja aktiivista toimintaa, jolle ohjelmat kuitenkin asettavat tietyt kehykset ja ehdot. Katsojan toimilla on siis rajansa.

Numeron kaksi muuta artikkelia keskittyvät elokuvaan. Anna Mäkelä purkaa artikkelissaan Jörn Donnerin *Miestä ei voi raiskata* -elokuvan lehdistövastaanottoa suhteessa seksuaalista väkivaltaa koskevaan aikalaiskeskusteluun, mutta myös raikausteeman elokuvalliseen käyttöön laajemmin. Aikalaiskeskustelussa toistui taipumus yhtäältä vähätellä elokuvan esittämää raikausta sekä toisaalta problematisoida raikatun naishahmon kostoreaktio. Mäkelän mukaan tämä ei kuitenkaan tarkoita raikauksen vähättelyä yhteiskunnallisena ongelmana, vaan kertoo pikemminkin hämmennyksestä raikauksen ja vapaaehtoisen seksin rajanvedon edessä. Vetämällä analogioita sekä yhdysvaltalaiselokuvan raikausteemoihin että raikauksen kotimaisiin mediarepresentaatioihin Mäkelä osoittaa seksuaalista väkivaltaa koskevien myyttien olevan yllättävän sitkeitä.

Painotus siirtyy katsojista ja vastaanotosta tekijyyden merkityksiin Antti Aution Takeshi Kitanon elokuvia ja auteurismia koskevassa artikkelissa. Autio kartoittaa auteurismia koskevaa tutkimuskeskustelua ja kehittää neo-auteuristista mallia elokuvien tulkintaan. Uusformalistisen, elokuvatekstiin painottuvan analyysin rinnalla Autio painottaa tekijähistorioiden keskeisyyttä elokuvien tulkinnassa.

Keskustelua-osiossa puolestaan Harri Kilpi ja Jussi Parikka jatkavat numeron 4/2003 elokuvatutkimuksen teoreettisia lähtökohtia koskevaa debattia. Keskustelun ytimenä on kiista aivo-käsitteen metaforisista käytöistä ja humanistisen tutkimuksen menetelmistä. Kilven ja Parikan debatti linkittyy myös elokuvatutkimusta yleisempään kysymykseen humanistisen tutkimuksen ja muiden tieteenalojen suhteista. Jos keskustelyhteys vaikkapa yhteiskunta-

tieteisiin on ajoittaisista katveista huolimatta sujuva, tapaa humanististen tieteiden suhde luonnontieteisiin olla huomattavasti hiertyneempi.

Kärjistäen ilmaistuna luonnontieteet toimivat toisena, jota vastaan omaa, oletettavasti nyansoituneempaa teoreettista asemaamme voidaan määritellä: jos me olemme antiessentialistisia, luonnontieteet edustavat essentialismia; jos me ymmärrämme kulttuuristen ilmiöiden monitulkintaisuuden ja kompleksisuuden, luonnontieteet syyllistyvät eri asteiseen reduktiivisuuteen.

Identiteetti määrittäytyä totutusti suhteessa eroon, joten keskeistä onkin se, millaisena ero ymmärretään ja millaiseen asemaan ”me” haluamme itsemme sijoittaa tätä eroa määritellessämme. Me-muut-asetelmassa on kyse ennen kaikkea ennakoasetelemista ja -oletuksista enemmän kuin ”toisena” nähdyin luonnontieteen – on kyse sitten neuropsykologiasta tai tietojenkäsittelystä – tuntemisesta, tai edes yrityksestä ymmärtää sitä. Tätä karua, joskin myös tunnistettavaa, asetelmaa käsitellessään Bidy Martin esittää tieteenalojen välisen vuoropuhelun kriittisen tutkimuksen lähtökohdaksi.² ”Empirismen kriitikoiden ja antiessentialismien vahtikorien” kenkiin asettautuvien humanistitutkijoiden sijaan Martin perää tutkimuksen lähtökohtiin pureutuvaa koskevaa dialogia eri asiantuntemusalueiden välillä. Tämän edellytyksenä on tutkimuksellinen uteliaisuus, halu ajatella oman poteronsa yli, vaikkakin väistämättä sen kautta.

Martinin peräämä *uteliaisuus* onkin oivallinen tutkimuksellinen johtotähti. Uteliaisuus muiden tieteenalojen tutkimusta kohtaan, uteliaisuus omien lähtöoletusten ja metodien rajoitusten suhteen, uteliaisuus ajatella eri tavalla ja pohtia tutkimiaan ilmiöitä useista näkökulmista tuottaa paitsi innovatiivista tutkimusta, myös dialogin paikkoja, joissa lähtökohtana ei ole me/muut, joko/tai vaan sekä/että.

Humanistisen tutkimuksen jouduttua altavastajaan rooliin niin kotimaisilla kuin kansainvälisillä tutkimusfoorumeilla meillä ei Martinin sanoin ole varaa olla ”omahyväisiä, itsetyytyväisiä tai defensiivisiä”.³ Tieteenalojen tulevaisuutta ja tutkimusnimikkeiden merkityksiä pohdittaessa vaaditaankin aimo annos uteliaisuutta muuttuvaa tutkimuskenttää kohtaan oman tutkimusperinteensä vahvuuksia, perinteitä ja erikoisasiantuntemusta sivuuttamatta.

Lähikuva on leimallisesti humanistinen ja hyvällä tavalla utelias tutkimuslehti, jonka vireystasoa haluan sen uutena päätoimittajana osaltani ylläpitää.

Helsingissä 18.2.2004,

Susanna Paasonen

² Bidy Martin, "Success and Its Failures" (Alk. 1997). Teoksessa Elisabeth Bronfen and Misha Kavka (eds.), *Feminist Consequences: Theory for the New Century*. New York: Columbia University Press 2001, 357–358.

³ *Ibid.*, 359.

Mikko Hautakangas

TODELLISUUS- TELEVISION YDIN: VERTAISMELODRAAMA? Tarkastelussa *Unelmien poikamies*

¹ Itse pidän näistä kahdesta parempana nimitystä todellisuus-televisio (tai todellisuus-TV), koska ilmiössä on kyse ennen kaikkea esiintyjien todellisuuden, reaalisen kokemusympäristön, välittämisestä television kautta katsojille. Tähän viittaa myös englanninkielinen termi *reality TV*. Sana ”tosi” puolestaan assosioituu vastakohdaksi ”epätodelle”, valheelliselle tai virheelliselle – englanninkielinen vastine olisi tällöin *true*.

² Ks. esim. Richard Kilborn, ”How Real Can You Get? Recent Developments in ‘Reality’ Television”. *European Journal of Communication*, vol. 9: 4 (December 1994), 423–424. Kysymys tutkimuskentän hajanaisuudesta ja todellisuustelevision käsitteen määrittelyn

Viime vuosina televisiokulttuurin suureksi muoti-ilmiöksi kasvanut todellisuustelevio tekee ”tavallisen ihmisen” autenttisista (tai ainakin sellaisiksi väitetyistä) tunteista ja ihmissuhteista emotionaalisesti latautunutta draamaa. Vaikka korostunut emotionaalisuus onkin keskeistä lähes kaikissa todellisuustelevio-ohjelmissa, nämä ohjelmat voivat muilta osin erota toisistaan paljonkin. Artikkelin tavoitteena on selventää todellisuustelevision käsitettä tarkastelemalla tv-ilmion historiaa ja nykytilannetta sekä etsimällä niitä ydinelementtejä, jotka tekevät näistä ohjelmista erityislaatuisia ja katsojiin vetoavia.

Todellisuustelevio (tai tosi-TV¹, *real life/reality television*) laajamittaisena ilmiönä on vielä melko tuore ja jatkuvasti kehittyvä, ja siksi koko käsite on sumearajainen. Vaikka aiheesta puhutaan paljon niin media-alan ammattilaisten piirissä kuin arkisissa kahvipöytäkeskusteluissakin, harvalla on selkeää käsitystä siitä, mitä kaikkea todellisuustelevision piiriin kuuluu.² Oikeastaan kyseessä onkin sateenvarjokäsite, jonka alle mahtuu hyvin monenlaisia ohjelmia; todellisuusohjelmat ovat erilaisia aineksia yhdisteleviä genrehybridejä. Todellisuustelevio ei siis ole yksi ja rajattu lajityyppi, vaan enemmänkin sisällöllinen ulottuvuus, jota sovelletaan monenlaisissa ohjelmissa. Yhtenäisenä kokonaisuutena tämä ilmiö on olemassa vain keskustelun tasolla.

Todellisuustelevio-ohjelmat ovat viime vuosina saavuttaneet suuren suosion angloamerikkalaisen kulttuurin vaikutuspiirissä, myös meillä Suomessa. Alkujaan jännittävien tapahtumien ja ammattien ympärille rakennetuista dokumentaarisisista sarjoista on siirrytty ideoiltaan mitä erilaisimpiin ohjelmiin, joissa tavalliset rivikansalaiset saavat tilaisuuden esiintyä televisiossa jos

jonkinlaisissa puuhissa ja ympäristöissä. Varhainen todellisuusteleviio poikkese piilokamera- ja kotivideoityyppisellä estetiikallaan huomattavasti tavanomaisesta lähetysvirrasta, kun taas useat nyt esitettävistä todellisuusohjelmista ovat yhtä huolella tuotettuja ja teknisesti laadukkaita kuin mikä tahansa tv-viihde. Toisaalta kevyen kuvauskaluston käyttö ja dokumentaarinen ote on tullut reality-buumin myötä muotiin jopa elokuvatuotannossa. Todellisuusteleviio voi siis pitää merkittävänä audiovisuaalisen ilmaisun trendinä – vaikuttaa siltä, että kyse on enemmänä kuin pelkästä ohimenevästä muutiokusta television ohjelmakentällä.

Tavoitteenani on jäsentää villinä rönsyilevää todellisuusteleviio-ilmioä sekä siihen liittyvää käsitteistöä ja tuoda keskusteluun tuoretta näkökulmaa uuden käsitteen avulla. Ajatuksenani on, että todellisuusteleviion kattokäsitteen alle luettavat ohjelmat poikkeavat sekä toinen toisistaan että aiemmista lajityypeistä eivätkä sovi sellaisenaan minkään genremäärittelyä alle. Niinpä koetankin uutaa esiin todellisuusteleviion keskeisimmät ominaisuudet, joiden kautta voisi kenties päästä käsiksi ilmiön viehätysten ytimeen. Näiden piirteiden ympärille muotoilen sitten uuden, tarkemmin rajatun lajityypin, josta esimerkkinä käytän Suomessa Nelosella esitettävää todellisuussarjaa *Unelmien poikamies (The Bachelor, USA 2002–)*.

Ei olisi kuitenkaan mielekäästä edes pyrkiä luomaan kattavaa ”todellisuusgenrejärjestelmää”, johon jokainen reality-ohjelma siististi sopisi, sillä sellaista järjestelmää ei voi olla. Lajityypit eivät ole luonnollisia ja itsestään olemassa olevia luokkia, joihin ohjelmat syntyvät ja siten automaattisesti kuuluvat. Käsitteen luominen ei koskaan ole vain nimilapun liimaamista lokeron päälle, vaan itse lokeron rakentamista, tarkasteltavan ilmiön halluunottoa tietystä näkökulmasta käsin ja tiettyä tarvetta varten. Käsitteistämisen tavoitteena on aina asettaa tarkastelun kohde kehyksiin ja nostaa esiin merkitseviä eroja noihin kehyksiin kuuluvien ja kuulumattomien välillä. Niinpä käsitteet (kuten lajityypitkin) voivat mennä lomittain ja päällekkäin, samanaikaisesti kun jotain voi myös jäädä niiden ulottumattomiin.

Pidän erityisen kiinnostavana tutkimuksen kohteena tunteiden korostumista nykyisessä länsimaisessa hyvinvointiyhteiskunnassa. Yhä rajumpien tunneelämyksien hakeminen näkyy kenties kärjekkäimmin extreme-lajien suosiossa, mutta lisäksi tunteiden kokeminen ja osoittaminen vaikuttaa olevan entistä tärkeämmässä roolissa kaikissa ihmissuhteissa.³ Televisiokulttuuri luonnollisesti sekä heijastelee kulttuurimme arvomaailmaa että toisaalta myös tarjoaa asenne- ja toimintamalleja välittämällä tietyllä tavoin väritynttä maailmankuvaa. Uskon todellisuusteleviion avaavan tähän hedelmällisen näkökulman, sillä se kuvaa ”tavallisten ihmisten” toimintaa ja tunnekokemuksia, joiden voisi olettaa tarjoavan katsojille läheisempää samastumispintaa kuin vaikkapa saippuasarjojen mutkikkaat ihmissuhdekuviot.⁴

Etenen siis tekstissäni yleisestä erityiseen: esittelen ensin todellisuusteleviioä laajana ilmiönä, sitten erittelen sen tarjoamia katsomistapoja ja tunneelämyksiä, näiden pohjalta määrittelen oman käsitteeni ja lopuksi havainnollistan näkökulmaani esimerkkiohjelman sisällön analyysin kautta. Aluksi lienee kuitenkin syytä luoda katsaus siihen, mistä, milloin ja miksi ilmiö on kummunnut.

ongelmallisuudesta nousi voimakkaasti esiin myös Quality of the Real -seminaarissa Helsingissä 13.2.2003, jossa niin todellisuusteleviion tuottajat kuin tutkijatkin totesivat toinen toisensa perään, ettei käsitettä pysty rajaamaan.

³ Ks. esim. Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press 1991, 89–98. Giddensin mukaan ihmissuhteet ovat nykyään yhä useammin ”puhtaita suhteita” eli perustuvat molemminpuoliselle emotionaalille tyydytykselle ja jatkuvalle itsereflektiolle sosiaalisten syiden sijaan.

⁴ Vrt. Minna Aslama, ”Tosi-tv:n todellinen maailma”. *Journalismikritiikin vuosikirja 2002, Tiedotustutkimus 1/2002*, 167: ”Ainakin näennäisesti itsen kaltainen kasvo mediassa saattaa tuntua autenttisemmalta kuin konkarijulkkis. – Katsoja saattaa pohtia myös omia toimintamallejaan vastaavassa tilanteessa.”

⁵ Ks. esim. Veijo Hietala, "Tosi-TV: Neorealismia vai realismin simulaa-tiota?" *Lähikuva* 4/2000, 31–38.

⁶ Ensimmäiset todellisuussarjat, "rikollisjahtiohjelmat" kuten *America's Most Wanted* ja *Lain nimessä*, saivat alkunsa kun mediamoguli Rupert Murdoch tarvitsi perustamalleen Fox Network -kanavalle edullista ohjelmaa. *Ibid.*, 32.

⁷ Aslama, "Tosi-tv:n todellinen maailma", 163.

⁸ Laura Grindstaff, "Producing Trash, Class and the Money Shot". Teoksessa James Lull & Stephen Hinerman (eds.), *Media Scandals*. London: Polity Press 1997, 167–190.

Onko todellisuus yhtä kuin tavallisuus?

Näkökulmasta riippuen todellisuusohjelmiston voi nähdä juontavan juurensa jo USA:n televisiossa vuodesta 1949 lähtien esitetystä *Piilokamerasta* (*Candid Camera*). Varsinaisena alkusysäyksenä, josta yhä vyöryvä lumipalloilmiö 1980-luvun lopussa lähti, voidaan pitää jännittävien tapahtumien ja ammattien ja autenttisten tapahtumapaikkojen ympärille rakennettuja dokumentaarisia halpatuotantosarjoja, kuten *Lain nimessä* (*Cops*), *Hälytys 911* (*Rescue 911*) ja *Lentokenttä* (*Airport*). Myös katsojien lähettämästä kotivideomateriaalista koostetut ohjelmat, kuten *Amerikan hauskimmat kotivideot* (*America's Funniest Homevideos*) ja meillä Suomessa tähän pohjautuva *Naurun paikka*, olivat jo esimakua tavallisten ihmisten ja heidän arkensa noususta televisioviitteeksi.⁵

Tuotannon näkökulmasta yksi todellisuustelevision nousun mahdollista-neista tekijöistä on siis ollut tekniikan kehittyminen. Kotivideokameroiden ja digitaalitekniikan myötä lähetyskelpoisen materiaalin kuvaaminen onnistuu kohtuullisella budjetilla ilman mittavaa kalustoa ja henkilökuntaa. Lisäksi kevyt kuvauslaitteisto mahdollistaa pääsyn lähelle kohdetta, paikkoihin ja tilanteisiin, joissa suuren kuvausryhmän olisi usein mahdotonta toimia (ainaa-kaan vaikuttamatta tapahtumien kulkuun). Toisaalta myös ohjelma-ajan li-sääntyminen niin kanavien sisällä kuin myös kanavien lukumäärän kasvaessa sekä budjettien kiristyminen ovat luoneet tarvetta edullisesti tuotettavalle ohjelmalle.⁶ Tästä seurauksena television estetiikkaan on tehty tilaa myös "lo-fi"-ohjelmalle, amatöörimaiselle materiaalille, ja rakeinen kuvanlaatu puolestaan on toiminut myös kuvamateriaalin autenttisuuden takaajana.

Mutta vaikka tällainen tuotantotekninen näkökulma tarjoaakin osaselityksen tosielämän tapahtumien esiinmarssille, se ei kuitenkaan riitä selittämään nykyistä todellisuusbuumia, jonka tunnusomaisena piirteenä on "tavallisen nostaminen katselukelpoiseksi ja yksittäisen ihmisen arjen draaman paisutta-minen mediatapaukseksi".⁷ Alkujaan tätä arjen draamaa etsittiin pääasiassa onnettomuuden tai rikoksen uhriksi joutumisesta, jolloin painopiste oli vielä toiminnallisuudessa ja visuaalisessa kiinnostavuudessa, mutta pian myös muut rivikansalaisten yksityiselämän ongelmat työntyivät televisioon ja kiinnostus kohdistui erityisesti tunne-elämän dramatiikkaan. Tämän myötä todellisuus-televisio-käsitteen "todellisuus" alkoi viitata tavallisiin ihmisiin ja heidän aitoihin tunteisiinsa, kun se poliisikameraohjelmissa oli vielä tarkoittanut pitkälti todellisten tapahtumien ja tapahtumapaikkojen esittämistä.

USA:ssa tavallisten yksityishenkilöiden tunne-elämä tuli televisioon skan-daalihuakaisten iltapäivän puheohjelmien (daytime talk show, esimerkiksi *Ricki Lake Show*, *Jerry Springer Show*) kautta. Näissä ohjelmissa puidaan studioyleisön edessä hyvinkin intiimejä asioita, kuten seksielämää, sairauksia tai perheriitoja, ja usein tavoitteena on vielä korostaa aiheiden dramatiikkaa saattamalla ohjelmassa yhteen vastakkaiset eripuraiset osapuolet. Laura Grind-staff kertoo tuotantopuolen kokemuksiinsa perustuen, että näiden ohjelmien tuotannossa ihmisiä maanitellaan ja juonitellaan kameroiden eteen avau-tumaan ja heidät koetetaan kaikin keinoin saada ilmentämään aitoa, voi-makasta tunteenpurkausta esimerkiksi itkun, raivokohtauksen ja/tai tappelun kautta.⁸ Jane Shattuc toteaaakin talk-show-ohjelmien kehittyneen asiantunti-joiden pyörittämän julkisen keskustelun välineistä yksityisten kriisien, yhteenottojen ja tunnekuohujen areenaksi. Yleisön rooli puolestaan on muut-tunut kansalaisten edustajista voyeristista speaktaakkelia, vaikkapa tappelua,

janoaviksi katselijoiksi (spectators). Shattuc pitää tätä merkinä niin julkisuuden kuin yksityisyydenkin ”kuolemasta”: yksityisestä on tullut julkista, julkisuus muodostuu triviaaleista yksityiselämän paljastuksista eikä tabuja tunneta.⁹

Tavallisten ihmisten pääsy julkiselle areenalle ei siis suinkaan näytä tuovan mukanaan uudenlaista demokratiaa ja yhteiskunnallista osallistumista, vaan äärimmäisillä tunne-elämyksillä mässäilyä, narsistista julkisuuden tavoittelua ja moraalisten rajojen koettelua. Tämä tuntuu tukevan Neil Postmanin pessimististä näkemystä, jonka mukaan television arkipäiväistyminen muuttaa kulttuurimme viihteen ja showbisneksen areenaksi ja tukahduttaa alleen kaiken merkittävän keskustelun.¹⁰ Positiivisempiakin näkökulmia on kuitenkin löydettävissä: Grindstaff toteaa kritiikistään huolimatta, että talk-show’t ovat niitä harvoja väyliä, joiden kautta ”pieni ihminen” on voinut hakea julkisuutta, ja siten ne ovat tarjonneet myös uudenlaisia mahdollisuuksia esimerkiksi vähemmistöjen edustajille, joiden on tavallisesti vaikea saada ääntään kuuluviin mediassa. Suuri osa talk-show-esiintyjistä pyrkii ja haluaa itse mukaan tuodakseen esille kärsimäänsä vääryyttä ja omaa ahdinkoaan – tai sitten vain rahan, maineen tai showalan työtilaisuuksien toivossa. Grindstaff siteeraa talk-show-isäntää, jonka ohjelmassa hän on toiminut harjoittelijana: ”kukaan ei joudu talk-show’hun sattumalta. On kirjoitettava kirjeitä, puhuttava puhelimesta, käytävä läpi haastatteluja, noustava lentokoneeseen – on todella, todella haluttava lähetyskseen.”¹¹

Todellisuus-tv:stä puhuttaessa lainataan usein Andy Warholin ajatusta ”tulevaisuudessa jokainen on kuuluisa viidentoista minuutin ajan”. Samaan lausahdukseen viittaa myös John Ellis todeten, että tämä kuuluisuus näyttää tarkoittavan tilaisuutta esitellä itseään ja omaa tavallisuuttaan – joskin viisitoista minuuttia on ehkä liian paljon luvattu nykyisessä televisiokulttuurissa. Ellisin mukaan tällaisen kehityksen myötä televisiossa esiintyminen on menettänyt merkitystään, sillä siinä missä televisioon pääsy aiemmin oli harvoille myönnettävä kunnia ja kertoi asiantuntijuudesta ja arvostettavuudesta, kepeiden viihdeohjelmien tavallisuudennälkä avaa nämä portit periaatteessa kenelle tahansa, joka vain on valmis raottamaan yksityisyytensä verhoa ja asettumaan julkisen katseen (ja usein myös pilkan) kohteeksi.¹² Toisaalta voisi olla osuvampaa nähdä asia niin, että televisiojulkisuuden merkitys ei ole niinkään vähentynyt vaan pikemminkin muuttunut: aiemmin televisioon kelpaaminen oli merkki erityisyydestä, joka saavutettiin muun tekemisen kautta, nyt mediajulkisuus sinällään on väline, jota tavoitellaan itsetarkoituksellisesti omien tarkoituserien ajamiseksi. Televisioesiintymisen kautta pyritään erottumaan massasta, tekemään itsestä houkutteleva brandi ja hankkimaan sille mainos aikaa.¹³

Samalla kun ihmisten oman aktiivisuuden merkitys televisioon pyrkimisessä korostuu, kysymys heidän tavallisuudestaan monimutkaistuu, sillä yksi todellisuusohjelmiin osallistumisen motiiveista on varmasti pyrkimys päästä julkisuuteen, siirtyä tavallisuudesta erityisyyteen. Alun perin amerikkalaiseen ”from rags to riches” -ideaaliin perustuen kuka tahansa voi olla julkis,¹⁴ mutta mitä sitten on tavallisuus? Kuinka monta minuuttia tv-julkisuutta oikeastaan vaaditaan, että ”tavis” muuttuu julkikkiseksi? Kiintoisana esimerkinä tästä mainittakoon, että *Unelmien poikamiehen* kaksi viimeisintä tuotantokautta ovat käyttäneet päähenkilöinä jo aiemmilta tuotantokausilta tutuiksi tulleita henkilöitä – siis alun perin tuiki tuntemattomia ihmisiä, jotka kuitenkin ovat jo tavallaan tv-julkiksia, joita uudet ”tavikset” nyt voivat

⁹ Jane M. Shattuc, *The Talking Cure: TV Talk Shows and Women*. New York: Routledge 1997, 137–138.

¹⁰ Neil Postman, *Huvitamme itsemme hengiltä. Julkinen keskustelu viihteen valtakaudella*. Suom. Ilkka Rekiaro. Helsinki: WSOY 1987, 84–86. (Alk. 1985.) Postmanin ajatuksissa kaikuu myös Frankfurtin koulukunnan teesi, että ”kulttuuriteollisuus” ohjaa kansan huomion pois merkittävistä poliittisista kysymyksistä, luo vääriä tarpeita ja mielihaluja ja onnistuu näin naa-mioimaan todellisen roolinsa vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen, gramscilaisittain hegemonian, ylläpitäjänä.

¹¹ Grindstaff, ”Producing Trash, Class, and the Money Shot”, 192–193.

¹² John Ellis, *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London and New York: I. B. Tauris Publishers 2000, 113.

¹³ Tästä kertovat selvää kieltä muun muassa sellaiset esiintyvien taiteilijoiden lausunnot, kuten ”minulle on sama, mitä Seiska kirjoittaa. Kunhan kirjoittaa jotain, niin aina keikkakalenteri täyttyy” tai ”hotellissa riehuminen ja siitä nousut kohu kannatti kyllä, levy nousi myyntilistalla 12 pykälää”.

¹⁴ Aslama, ”Tosi-tv:n todellinen maailma”, 163, 166.

¹⁵ Kilborn, "How Real Can You Get?", 425–426.

¹⁶ Bill Nichols, "Todellisuuden ja television rajoilla". Suomentanut Juha Wakonen. *Lähikuva* 1/2001, 15.

¹⁷ Aslama, "Tosi-tv:n todellinen maailma", 167.

¹⁸ Kaarina Hazard, "Rujoa parinmuodostusta tropiikissa". *Peili* 4/2001, 19.

¹⁹ Nichols, "Todellisuuden ja television rajoilla", 8–9. Vrt. myös Mihail Bahtinin ajatukset karnevalistisesta ja groteskista: rajojen rikkominen, hulluttelu ja alatyylinen huumori vapauttavana kokemuksena, karnevaalin jälkeinen järjestyksen palauttaminen. Mihail Bahtin, *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press 1986.

²⁰ Grindstaff, "Producing Trash, Class, and the Money Shot", 195.

sitten sarjan kautta lähteä tavoittelemaan puolisooseen.

Lisäksi on syytä muistaa, että kaikesta huolimatta ihan kuka tahansa ei kuitenkaan voi vain marssia tv-tähdeksi. Lähes kaikkiin todellisuusohjelmiin on tultava valituksi hakijoiden joukosta – tai ainakin valinta suoritetaan viimeistään editointipöydällä. On siis oltava oikealla tavalla tavallinen: on tarjottava jotain kiinnostavaa nähtävää ja potentiaalia luoda dramatiikkaa. Richard Kilborn toteaa, että vaikka todellisuusohjelmat väittävät kuvaavansa aidosti tosielämän tapahtumia, niiden keskeisin tehtävä on kuitenkin viihdyttää, joten ne pyrkivät uuttamaan materiaalistaan mahdollisimman paljon "viihdepotentiaalia" eli vauhtia ja visuaalista näyttävyyttä. Niinpä kaiken todellisuusohjelmiston avaintekijäksi nousee "todellisen paketointi" kepeään ja helposti sulatettavaan muotoon, pyrkimyksenä saada katsojat seuraamaan ohjelmaa jatkossakin. Tällöin tapahtumille ei pyritä luomaan sosiopoliittista kontekstia, vaan ne esitetään yksilöiden kokemusten kautta.¹⁵

Pyrkimys maksimaaliseen viihdearvoon johtaa niin tapahtumien kuin esiintyjienkin karrikoituun esittämiseen, yksinkertaistamiseen ja usein myös ylitulkintaan. Kun yksilöiden subjektiiviset tuntemukset etuallaistetaan, niistä tulee spektaakkelinomaisia kerronnan elementtejä. Esimerkiksi itkeminen, tappeleminen tai suuteleminen on visuaalisesti näyttävä kohtaus, johon ladataan valtavasti merkityksiä esimerkiksi juontajan, kertojajäänen, musiikin tai leikkausten avulla, jotta kohtaus varmasti palkitsisi katsojan odotuksen ja tuottaisi emotionaalisen kliimaksin.¹⁶ Juuri tästä todellisuustelevisio tuntuu ammentavan elinvoimansa: tarjotaan katsojalle tilaisuus tirkistellä (ja kauhistella) "oikeiden" ihmisten käyttäytymistä ja tunnereaktioita, useimmiten soveliaisuuden rajoja rikkovissa tilanteissa, ja arvioida, mitä tämä näistä ihmisistä kertoo.¹⁷

Todellisuustelevisio monenlaiset katsomisnautinnot

Todellisuustelevisio on siis viihdettä, jonka pääasiallisena tavoitteena on houkutellessa katsojia herättämällä reaktioita lähes keinolla millä hyvänsä. Monien todellisuusohjelmien yhteydessä viitataan niiden moraalien ja maun kyseenalaisuuteen ja sisällön kehnouteen jopa markkinavaltina (vrt. esim. *Jackass*, *Pelkokerroin* [*Fear Factor*] ja Nelosen *Törkytorstai*-ohjelmaputki), puhutaan suorasanaisesti "roskasta", ja näin katsomisen motiiviksi tarjotaan ironista ja humoristista asennetta. Ohjelmien mielekkyys löytyy siten niiden mielettömyydestä, siitä, että ne ovat niin huonoja, naurettavia ja inhottavia, että niitä katsellaan ivallisesti naureskellen, jopa epäuskoksen vastenmielisyyden vallassa. Kaarina Hazard on nimittänyt tätä eräänlaiseksi "emotionaaliseksi bulimiaksi": ohjelmia seurataan kuin riippuvuuden vallassa, vaikka katsominen saa voimaan pahoin.¹⁸ Shokkiarvoa hakevien ohjelmien sisällöksi riittää siis yleinen hulluttelu, mauttomuus ja moraalirajojen koetteleminen. Bill Nichols toteaa kuitenkin, että todellisuus-tv:n flirttailu tabun ja kielletyn kanssa sekä inholla, pahoinvoinnilla ja ylettömällä leikkittely palvelee lopulta vallitsevan järjestyksen ylläpitämistä, koska näin nuo "kesyttämättömät" tunteet tehdään arkisiksi ja otetaan hallintaan.¹⁹

Kyse on siis sopivan ja epäsovivan julkisen käyttäytymisen rajojen hakeemisesta. Juuri tässä suhteessa tavalliset rivikansalaiset ovat julkikkia käyttökelpoisempia: mitä enemmän valtaa ja kuuluisuutta ihmisellä on, sitä tarkemmin hän vartioi rajojaan ja varoo paljastuksiaan.²⁰ Toisaalta julkikkisilta on myös totuttu hyväksymään sellaisiakin epäsovinnaisuuksia, jotka eivät tulisi

kuuloonkaan kenen tahansa mattimeikäläisen kohdalla. Annette Hill toteaa brittiläisestä televisioyhteisöstä tekemänsä tutkimuksen pohjalta seuraavasti:

Tällaisia ohjelmia katsellessaan katsojat vertaavat omaa sosiaalista käyttäytymistään todellisten ihmisten esitykseen, tavallisesti korostaen eroja ei-ammattinäyttelijöiden ja itsensä välillä. Näin he pyrkivät tuomaan etualalle oman sosiaalisesti hyväksyttävän käytöksensä.²¹

Tutkimuksesta käy ilmi, että katsojat vertaavat itseään ja elämäänsä todellisuusohjelmien tapahtumiin eri tavoin kuin fiktiivisen tv-viihteen kohdalla. Hill kuitenkin korostaa myös yleisön skeptistä suhtautumista todellisuustv:n aitouteen, mihin viittaa myös nimitysten *todellinen ihminen* (real people) ja *ei-ammattinäyttelijä* (non professional actor) käyttäminen synonyymeinä. Hänen mukaansa esitettyjen tilanteiden autenttisuutta epäilevät katsojat etsivät näkemästään ”totuuden hetkiä” (moments of truth), jotka paljastaisivat esiintyjien todellisen luonteen ja persoonallisuuden.²²

Kysymys fakthan ja fiktion suhteesta todellisuustelevisionä on kuitenkin ongelmallinen, koska näiden ohjelmien tuotantoa ohjaa aiemmin mainittu viihdearvopyrkimys. Lisäksi on pidettävä mielessä, että todellisuutta ja ihmisiä ei tietenkään ole mahdollistakaan kuvata objektiivisesti ja kokonaan ”sellaisena kuin ne ovat”. Kyseessä on aina representaatio, kohteesta lukuisien valintojen tuloksena syntyvä esitys, joka vääjäämättä jättää jotain kertomatta ja ikään kuin irrottaa kohteen juuriltaan ja taustoistaan.²³ Television suhdetta todellisuuteen on kuitenkin pidetty ”ikkunana maailmaan” tai peilinä, joka heijastaa empiiristä todellisuutta. John Fiske toteaa, että televisio on ”realistinen media”, koska se onnistuu välittämään uskottavaa todellisuuden tunnetta ja häivyttämään näkyvistä oman roolinsa kulttuurisidonnaisen maailmankuvan tuottajana. Näin televisio on näyttäytynyt luonnollisena ja persoonattomana välikappaleena katsojan ja maailman välillä eikä inhimillisten toimijoiden valintojen tuotteena.²⁴

Television realismista ja todellisuussuhteesta puhuttaessa voidaan erottaa kolme ”todellisuutta”, jotka ovat vuorovaikutuksessa keskenään: *katsojan oma todellisuus* eli arki, pelkkiä representaatioita sisältävä *median todellisuus* sekä kummankin ulkopuolinen (*reaali*) *todellisuus* eli maailma, josta televisio kertoo.²⁵ Sana ”todellisuus” todellisuustelevision yhteydessä johtaa siinä mielessä harhapoluille, että näiden ohjelmien viehäytys ei perustu niinkään reaalityodellisuuden välittämiseen (mikä on esimerkiksi ajankohtaisohjelmien ja dokumenttien keskeinen pyrkimys) kuin yksilöiden tunnemaailman tarkasteluun. Katsojien ja todellisuusohjelmien väliseen suhteeseen liittyy varmasti erilaisia vastaanottotapoja: siinä missä osa katsojista tuntee mielihyvää ja ylemmydentunnetta siitä, että ovat erilaisia kuin nuo ruudussa esiintyvät omituiset ”toiset”, jotkut voivat myös samastua todellisuustv:n esiintyjiin, kenties kadehtiakin heitä. Keskeisintä on kuitenkin se, kokevatko katsojat näkemänsä ihmiset *vertaisikseen*. Ero vaikkapa näytelmäelokuvaan palvottuine Hollywood-tähtineen on siis siinä, että katsoja voi jumaloinnin sijaan tuntea olevansa ikään kuin samalla tasolla ruudulla näkyvien ihmisten kanssa ja kenties kuvitella olevansa mukana ohjelmassa. Vaikka todellisuustv ei ole juuri sen lähempänä arkitodellisuutta kuin muukaan televisioviihde, lupaus esiintyjien aitoudesta tuo mediatodellisuuden lähemmäksi katsojan omaa todellisuutta, jolloin hänen on helppo peilata näkemäänsä omaan elämäänsä ja kokemuksiinsa.

Todellisuustv:n realismi on siis *emotionaalista realismia*. Tarkoitus ei

²¹ Annette Hill, ”Real TV: Audience Responses to Factual Entertainment”. www.visibleevidence.net/articles/hill.pdf. Linkki tarkistettu 7.10.2003.

²² Annette Hill, BBC Online News:n haastattelu. http://news.bbc.co.uk/1/low/entertainment/tv_and_radio/2219834.stm. Linkki tarkistettu 7.10.2003.

²³ Mikko Lehtonen, *Merkitysten maailma: Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino 1998, 45–47, 88.

²⁴ John Fiske, *Television Culture*. London & New York: Routledge 1987, 21.

²⁵ Veijo Hietala, *Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu 1993, 132.

²⁶ Ien Ang, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London and New York: Routledge 1985, 45–46.

²⁷ *Ibid.*, 61.

²⁸ *Ibid.*, 79–80.

ole tarjota tietoa maailmasta, vaan välittää vahvoja tunne-elämyksiä, jotka katsoja voi kokea aidoiksi ja itselleen läheisiksi. Tässä suhteessa todellisuus-televisio viehätys on läheistä sukua melodraamojen vetovoimalle, sillä molemmat nostavat keskiöön yksilöiden subjektiiviset kokemukset ja tunteet, jotka alati vaihtelevat onnellisuuden ja kurjuuden välillä, ja tästä vaihtelusta syntyvä dynamiikka kuljettaa tarinaa.²⁶ Ien Ang nimittää tätä dynamiikkaa *traagiseksi tunnestruktuuriksi* ja toteaa, että tällainen tunteiden korostaminen voi johtaa erilaisiin katsomiskokemuksiin: paitsi että katsoja voi kokea korostetun tunteiden kuvauksen hyvinkin todenkaltaisena ja läheisenä, se voi myös tuntua naurettavalta ja johtaa ironiseen luentaan. Kuten todellisuus-tv:tä myös melodraamaa on halveksittu äärimmäisten tunne-elämyksien, kriisien ja sensaatioiden keskeisyyden vuoksi. Kun juoni on ylidramatisoitu ja henkilöhahmot karrikoituja, tarina ei tunnu uskottavalta eikä älykkäältä. Ang kuitenkin toteaa, että juuri näissä moitituissa ominaisuuksissa piilee melodramaattisuuden vahvuus.²⁷

Jotta melodramaattisuus ja sen välittämä traaginen tunnestruktuuri kävisivät järkeen ja tuottaisivat nautintoa, katsojalla on oltava kulttuurista pätevyyttä tulkita tällaisia ohjelmasisältöjä – hänen on ymmärrettävä *melodramaattista mielikuvitusta*. Ang kuvaa melodramaattista mielikuvitusta ”ilmaukseksi haluttomuudesta tai kyvyttömyydestä pitää jokapäiväistä elämää merkityksellisenä ja banaalina” siis tavaksi nähdä arkinen, rutiininen ohjailma maailma ja ihmisten väliset suhteet merkittävänä ja arvokkaina. Hän toteaa, että tavallisen hyvinvointiyhteiskunnassa elävän ihmisen kokemaa elämän tyhjyyden tuskaa on vaikea käsittää, koska se on vain epämääräistä ja tunnistamatonta tyytymättömyyttä vallitsevaan tilanteeseen. Kuitenkin ihminen tarvitsee vakuutusta siitä, että elämällä on merkitystä ja että eläminen on vaivan arvoista, vaikka aina ei siltä vaikuttaisikaan. Tätä tuskaa voidaan helpottaa (ainakin hetkellisesti) tekemällä tavallisuudesta erityistä ja tärkeää mielikuvituksen avulla.²⁸

Tavallisuudesta voidaan tehdä erityistä myös televisiossa. Voidaan ajatella, että todellisuustelevio täyttää tätä olemassaolon merkitystyhjiötä melodramaattisen mielikuvituksen tapaan, ovathan nämä ohjelmat täynnä pohdintaa ohjelman maailman tapahtumista ja henkilöiden keskinäisistä suhteista. Näissä pohdinnoissa pienimmillekin asioille saatetaan antaa suuria merkityksiä. Useissa reality-ohjelmissa on runsaasti osuuksia, joissa osallistujia kuvataan monologimaisesti (haastattelijan kysymykset on yleensä leikattu pois) kertomassa omista ajatuksistaan ja tunteistaan muita kohtaan, arvioimassa, mitä kumppani mahtoi sanoillaan tarkoittaa ja mitä tämä merkitsee jatkon kannalta jne. Tällöin monologipuhujaa kuvataan yleensä lähikuvassa niin, että mahdolliset tunteenpurkaukset kuvastuvat kasvoilta piinallisen selkeästi – aivan kuten saippuaoopperoissa.

Mielenkiintoista on, että hyvin usein todellisuusohjelmien tunnekuohut liittyvät parisuhteisiin, romantiikkaan ja seksuaalisuuteen. Yksi luonnollinen syy tähän on yksinkertaisesti siinä, että suuri osa ohjelmaideoista rakentuu juuri (heteroseksuaalisten) parisuhteiden käsittelyyn milloin mistäkin näkökulmasta (joko etsitään puolisoa tai testataan jo olemassaolevaa suhdetta, järjestetään häitä tms.), mutta myös muissa ohjelmissa romanttiset aiheet tulevat hyvin usein pintaan. Esimerkiksi *Big Brotherissa* kilpailijoiden väliset romanssit (tai jo pelkästään niiden mahdollisuus) muodostavat keskeisen osan ohjelman kiinnostavuudesta, selviytymiskilpailuissa osallistujat keskustelevat usein rakkauselämän asioista tai kommentoivat ikävän tunteitaan kotona odottavaa puolisoa kohtaan ja eri lomakohteisiin sijoittuvat turistien

riehakasta lomanviettoa esittelevät sarjat (esim. *Ibiza Uncovered*, *Australia Uncovered*) keskittyvät suurelta osin lomaromanssien ja seksisuhteiden ruotimiseen. Myös jo ensimmäinen suomalainen reality-kokeilu *Heartmix* (1996) perustui yhdessä asuvien nuorten sydänsotkuihin, kuten nimikin antaa ymmärtää. Romantiikan keskeisyys ei toki ole kovin yllättävää, onhan rakkaus siihen liittyvine konflikteineen ollut tarinankerronnan tavallisimpia aiheita kautta aikojen. Näiden kautta syntyy myös helposti todellisuusuvihteelle elintärkeää polttoainetta, suuria ja äärimmäisiä tunteita, sillä useimmat meistä reagoivat näihin asioihin voimakkaasti. Rakkauselämän ylä- ja alamäet onnen huumasta murheen alhoon ovat omiaan muodostamaan traagisen tunnestruktuurin, sillä rakkautta ja hyvää parisuhdetta pidetään yhtenä elämän tärkeimmistä asioista, pääasiallisena onnellisuuden lähteenä.²⁹

Tunne-elämän keskeisyyden ja melodramaattisuuden vuoksi todellisuustelevisionä on käytetty myös nimitystä ”docu-soaps” eli ”dokumenttisaippuaoopperat”. Kumpikaan näistä määritelmistä, dokumentti tai saippuaooppera, ei kuitenkaan istu kunnolla todellisuushjelmien kuvaamiseen, sillä kuten Nichols asian ilmaisee: ”todellisuus-tv omii niin melodramaattisen kuin dokumentaarisenkin muodon perverssisti.”³⁰ Lisäksi todellisuustelevisionä kulttuurisena ilmiönä pitää sisällään niin monenlaista ohjelmistoa, että mukaan mahtuu paljon useampienkin eri genrejen risteytymiä. On siis syytä etsiä todellisuustelevisionä punaista lankaa hieman laajemmalta ja pureutua ilmiön moninaisuuteen, jotta voisi uuttaa esiin jotain erityistä.

Todellisuustelevisionä ydin – vertaismelodraaman käsite

Vaikka todellisuusbuumi saikin alkunsa viranomaismateriaaliin sekä yksityishenkilöiden kotivideoihin ja videopäiväkirjoihin (*Video Diaries*, Suomessa *Gonzo-tv*) nojaavana halpatuotantogenrenä, nykyiset reality-ohjelmat ovat yhä useammin täysiveristä televisioviihdettä, johon käytetään runsaasti aikaa ja rahaa. Ilmiön sisälle on syntynyt useita eri ohjelmatyyppejä, joista osa on silkkaa viihdettä ja osaan taas pyritään sekoittamaan asiapitoisempia ja dokumentaarisia aineksia (vrt. nimitykset *factual entertainment*, *edutainment*, *docu-soap*). Tarjolla on muun muassa extreme-ohjelmia (*Yllytyshullut*, *Pelkokerroin*, *Extreme Duudsonit* jne.), pudotuspelin periaatteella toimivia selviytymiskilpailuja (esim. *Selviytyjät* [*Survivor*], *Suuri Seikkailu*) ja viihdejulkisuuden tavoitteluun liittyviä sarjoja (*Popstars*, *Idols*, *Haluatko filmitähdeksi*, *Haluatko leffaohjaajaksi* [*Project Greenlight*] jne.). Parisuhdeteeman ympärillä pyöriä, niin parin etsintään kuin parisuhteen koetteluunkin keskittyviä sarjoja on lukuisia (*Sinkut lemmenlaivalla* [*Love Cruise*], *Viettelysten saari* [*Temptation Island*], *Paratiisihotelli* [*Paradise Hotel*], *Rysän päällä* [*Cheaters*] jne.). Erilaiset reality-show’t tarjoavat hyvinkin erilaisia katsomisnautintoja ja erilaisia painotuksia: Poliisikamera-ohjelmat muistuttavat poliisisarjoja ja selviytymiskilpailut seikkailuelokuvia, uutta poptähteä etsivät koelauluohjelmat vetoavat musiikin kautta. Parisuhdeohjelmat tarjoavat ruusunpunaista romantiikkaa, seksiä tai sydänsuruja, ja *Jackassin* kaltaiset stunttiohjelmat hyödyntävät *American Pie* (USA 1999) tai *Sekaisin Marista* (*There’s Something About Mary*, USA 1998) -elokuvis-takin tuttua riiviömäistä ällöhuumoria. Mutta vaikka kehyskertomus ja miljöö vaihteleeekin newyorkilaisesta kattohuoneistosta Posion metsiin tai Ibizan hiekkarannoilta Tukholman satamaparakiin, samat peruspiirteet löytyvät

²⁹ Ks. esim. Keith Oatley & Jennifer M. Jenkins, *Understanding Emotions*. Cambridge: Blackwell 1996, 288.

³⁰ Nichols, ”Todellisuuden ja television rajoilla”, 15.

³¹ Hietala, ”Tosi-tv: Neorealismia vai realismin simulaatiota?”, 32–33.

³² Vrt. Ang, *Watching Dallas*, 79.

³³ Hill, ”Real TV: Audience Responses to Factual Entertainment”.

³⁴ Hietala, ”Tosi-TV: Neorealismia vai realismin simulaatiota?”, 33.

kaikista: tunteiden ylenpalttisuus ja yksityisen ihmisen nostaminen julkisen katseen kohteeksi.

Itse näen todellisuustelevision Veijo Hietalan³¹ tapaan lajityypin sijasta mentaliteettihistoriallisena suuntauksena. Kuten artikkelin alkuosasta käy ilmi, mielestäni se ydin, joka selkeimmin erottaa todellisuusohjelmat dokumenteista, saippuaopperoista, vanhoista kisailuohjelmista tai fiktiivisestä draamasta, on *katsojan kaltaisikseen kokemien ihmisten tunteiden ja ihmissuhteiden melodramaattinen esittäminen*. Tällöin todellisuustelevision keskeiseksi tekijäksi nousee melodramaattisen mielikuvituksen tarjoama (hetkellinen) vapautus tavallisuuden merkityksettömyyden tuskasta ja ongelmallinen kysymys ohjelmien aitoudesta ja todellisuuden kuvaamisesta jää taka-alalle. Samalla tulee huomioitua myös reality-ohjelmiin niin usein liitettävä ironinen ulottuvuus: kuten melodramaattisia saippuaopperoita myös todellisuusohjelmia voidaan katsella naureskellen ja halveksuvasti tuhahtellen, ellei melodramaattista mielikuvitusta tunnusteta ja tunnusteta.³²

Todellisuusohjelmien monimuotoisuuden takia tämä ydin ei kuitenkaan tule kaikissa ilmiön edustajissa esiin yhtä selkeästi ja voimakkaasti. Esimerkiksi hurjiin temppeuihin ja hullutteluun perustuvat reality-show't, kuten *Extreme Duudsonit*, *Yllytyshullut*, *Pelkokerroin* tms., vetoavat katsojaan irrallisilla, visuaalisesti hätkähdyttävillä kohtauksillaan rakentamatta pitkiä tarinankaaria tai tunteisiin vetoavia henkilöahmoja. Seuraavaksi pyrin nostamaan esiin ne ohjelmat, joissa todellisuustelevision ydinpiirteet eli esiintyjien tavallisuus ja tunteiden korostuneisuus ovat voimakkaimmillaan. Näitä ohjelmia nimitän *vertaismelodraamoiksi*. Vertaismelodraaman käsitettä voi siis pitää lajityypinä, joka asettuu todellisuustelevision sisään, aivan sen ytimeen. Samalla käsite tarjoaa tuoreen näkökulman todellisuustelevision korostamalla tunnetason realismia sosiaalisen realismin sijaan ja erottamalla puhtaasti viih-teelliset, keinotekoiset reality-show't dokumentaarisesta, faktapohjaisesta perinteestä.

Tämä ei toki ole ensimmäinen kerta, kun todellisuustelevision jatkuvasti laajenevaa ja heterogeenistä kenttää yritetään pilkkoa pienempiin osiin tai alalajityyppeihin. Annette Hill jakaa todellisuustelevision kolmeen alalajiin seuraavasti:

1. Tarkkailuohjelmat (observation), joissa kameran välityksellä seurataan arkisia tapahtumia jossakin tietyissä ympäristössä (esim. *Lentokenttä*, *Tammelantori*).

2. Informaatioon perustuvat ohjelmat (information), joissa käytetään tositarinoita ja/tai niiden rekonstruktioita ohjelman pohjana (esim. *Pet rescue*, *Hälytys 911*).

3. Televisiota varten luodut tapahtumat (created-for-TV), joissa ”tavalliset” ihmiset viedään keinotekoiseen tilanteeseen toimimaan omina itsenään (esim. *Big Brother*, *Suuri seikkailu*).³³

Veijo Hietala puolestaan jakaa kentän neljään luokkaan: 1) piilokamera-ohjelmiin, joissa ihmiset eivät tiedä tulevansa kuvatuiksi; 2) paikan päällä -taltiointeihin, joissa seurataan esim. tietyn ammatin edustajien toimintaa ilman, että tekijät pyrkisivät vaikuttamaan tapahtumiin; 3) rekonstruktioihin, joissa todellisia tapahtumia esitetään jälkikäteen dramatisoituina sekä 4) lavastettuun todellisuuteen, joka vastaa Hillin ”created for TV” -luokkaa.³⁴

Vertaismelodraaman käsite perustuu osin edellisiin jaotteluihin. Ensiksikin vertaismelodraamoihin kuuluu olennaisesti *tavallisten ihmisten esittäminen*, jolloin käsitteen ulkopuolelle rajautuvat esimerkiksi julkimoiden elämää

kuvaavat 'tirkistelysarjat'. Tavallisella ihmisellä tarkoitan nimenomaan ihmisiä, jotka eivät ole olleet tunnettuja kasvoja ennen ohjelmaa, joskin heistä ohjelman myötä mahdollisesti sellaisia tulee. Näin katseen kohteeksi nousevat katsojien vertaisikseen kokemat ihmiset, joiden puuhiin on helpompaa samastua kuin vaikkapa Ozzy Osbornen tai Andy McCoyn toilailuihin. Näin viitataan siis ohjelmatyypin sisältämiin 'todellisiin' aineksiin väittämättä sarjoja varsinaisesti todellisuutta kuvaaviksi.

Toiseksi, käsitteen kohteena ovat nimenomaan *televisiota varten luotuja tilanteita* käsittelevät ohjelmat, joissa esiintyjät siirretään ainakin osittain oman arkitodellisuutensa ulkopuolelle, median todellisuuteen, mutta kuitenkin omama itsenäisenä. Kyseeseen tulevat siis tapahtumat, joita ei tapahtuisi ilman kameroiden läsnäoloa. Tällaisissa ohjelmissa puitteet ovat usein kuin elokuvista tai tv-fiktiosta, mikä edesauttaa melodramaattisen efektiin syntymistä (palaan tähän tuonnempana). Tämä tuo myös esille sen, että vertaismelodraamat korostavat tunteita ja sosiaalisia konflikteja kerronnan valinnoilla, eivät vain raportoi tapahtumista. Rajaan kuitenkin pois luokituksestani staatitiseen studioympäristöön sijoitetut visailu- ja kisailutyypiset ohjelmat, koska näissä kuvaustilanteen vaikutus nousee niin näkyväksi ja keskeiseksi, ettei esiintyjien käyttäytymistä voi pitää kovinkaan luontevana.

Kolmanneksi, rajaan vielä tarkasteluni erityisesti *parisuhteisiin keskittyviin ohjelmiin*. Kuten todettua, parisuhteiden muodostamiseen tai koetteluun perustuvat ohjelmat ovat hyvin yleisiä todellisuusgenressä, ja niissä ihmisuhteiden ja tunteiden yksityiskohtainen läpikäynti ja reflektointi on olennainen osa ohjelmaideaa. Niinpä on luonnollista, että melodramaattisuus ja tunnekuohut ovat niissä erityisen pinnassa. On kuitenkin pantava merkille, että myös monet muut reality-ohjelmat rakentavat viehätöksensä sosiaalisen ja emotionaalisen pelin varaan: esimerkiksi *Big Brother* ja *Selviytyjät* korostavat ihmisten toimimista vuorovaikutuksessa keskenään ja sisältävät runsaasti tunteiden ja ihmisuhteiden kuvausta. Nämä ohjelmat ovatkin rajatapauksia, jotka ajoittain sopivat hyvinkin vertaismelodraaman raameihin, mutta koska vertaismelodraaman ydinpiirteitä löytyy jossain määrin lähes kaikista todellisuusohjelmista ja genrehybridiys on muutenkin ilmiön leimallinen piirre, en pidä tätä limittäisyyttä ongelmana. Kaikki lajityypithän ovat lopulta vain viitekehyksiä, joihin todelliset ohjelmat istuvat jotkut tiukemmin, toiset väljemmin. Parisuhdeohjelmat poikkeavat kuitenkin merkittävästi seikkailuohjelmista siinä, että kun jälkimmäisessä ohjelman liikkeellepaneva motiivi ja päämäärä on kilpailla tyypillisistä palkinnoista, kuten rahasta, maineesta ja unohtumattomista kokemuksista, on ensimmäisessä näiden lisäksi nostettu julkisen pelin ja taktikoinnin kohteeksi myös rakkaus- ja tunne-elämä, jotka on perinteisesti nähty ihmisen intiimeimpinä, aidoimpina ja tärkeimpinä elämäneläineinä³⁵. Tämän vuoksi parisuhdeohjelmissä emotionaalisen realismin painotus on voimakkaain.

Vertaismelodraaman lajityyppi käsittää siis niin *Viettelysten saari*, *Unelmien poikamies* ja *Rysän päällä* -ohjelmat kuin suomalaisen *Escortinkin* (ainakin ensimmäisen tuotantokauden). Samoin vaikkapa *Laivaromansseja* (*Shipmates*) ja *Sinkkutytöt New Yorkissa* (*Single Girls*) yms. voidaan lukea mukaan. Sen sijaan vanhat treffiohjelmat, kuten *Napakymppi* tai *Videotreffit*, eivät kuulu joukkoon eikä myöskään *Tuttu juttu*, koska niissä osallistujien tunnemaailmaa ei korosteta. Seuraavaksi tarkastelen vertaismelodraaman rakentumista ja katsomiskokemusta esimerkkihohjelman, *Unelmien poikamiehen*, kautta.

³⁵ Ks. esim. Catherine Belsey, *Desire. Love Stories in Western Culture*. Oxford & Cambridge: Blackwell 1994, 72–74; Oatley & Jenkins, *Understanding Emotions*, 288–289.

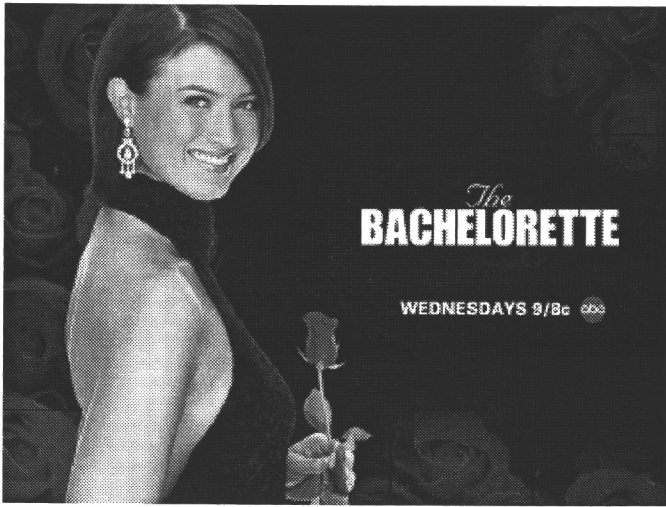
Unelmien poikamies vertaismelodraamana

Yhdysvaltalaisen televisioyhtiö ABC:n tuottama reality-sarja *Unelmien poikamies* (*The Bachelor*, USA 2002–) on ollut suosittu paitsi kotimaassaan, myös täällä meillä. Suomessa ohjelman oikeudet omistaa kaupallinen tv-kanava Nelonen, joka alkoi esittää sarjaa syksyllä 2002. Keväällä 2004 Suomessa on menossa jo neljäs tuotantokausi – tai viides, jos lukuun otetaan sukupuolirooleiltaan vastakkainen, mutta muutoin samaa konseptia noudatteleva *Unelmien poikamiestyttö* (*The Bachelorette*), joka nähtiin syksyllä 2003. Koska eri tuotantokaudet muistuttavat pääpiirteiltään hyvin pitkälti toisiaan, yhden tuotantokauden kohdalla todetut yleiset piirteet (esimerkiksi ympäristöön, kerronnan tapoihin tai peruskonseptiin liittyvät seikat) koskevat useimmiten koko sarjaa. Käytän tässä esimerkkinäni pääosin toista tuotantokautta, mutta viittaan kuitenkin myös muihin tuotantokausiin silloin, kun tämän kautta päästään käsiksi johonkin oleelliseen ja erityiseen.

Unelmien poikamiehen lähtöasetelma on, että päähenkilöksi on valittu nuori naimaton valkoihoinen amerikkalainen heteromies, jonka tavoitteena on löytää itselleen sopiva puoliso ja kosia tätä sarjan päätteeksi. Valittavana on 25 nuorta naista, jotka ovat niin ikään valmiita solmimaan parisuhteen. Miehen tehtävänä kuusi viikkoa kestävässä prosessin aikana on tutustua näihin naisiin muun muassa käymällä heidän kanssaan treffeillä, niin kahdenkeskisillä romanttisilla illallisilla kuin hieman vauhdikkaammilla ryhmätreffeilläkin. Naiset asuvat koko prosessin ajan yhdessä, suuressa merenrantahuvillassa. Aika ajoin poikamies pienentää naisten joukkoa lähettämällä osan heistä ulos ohjelmasta, ja lopulta hän valitsee kahden viimeksi jääneen naisen väliltä, kumman hylkää ja kumpaa mahdollisesti kosii. Naisilla on oikeus missä vaiheessa tahansa kieltäytyä jatkamasta, elleivät he enää ole kiinnostuneita miehestä, eikä miehen myöskään ole pakko kosia ketään, ellei ole mielestään löytänyt sopivaa naista ehdokkaiden joukosta. Koko asetelma on siis suorastaan luotu edesauttamaan jännitteiden ja konfliktien rakentumista ihmisten välille, ja kertojaääni toteaaakin tämän heti sarjan alussa hyvin yksiselitteisesti: ”kun yksi mies on samanaikaisesti suhteessa useampaan naiseen, se tietää ongelmia.”

Unelmien poikamiehen sisäinen todellisuus on vertaismelodraaman kriteerien mukaisesti keinotekoinen, sillä osallistujat siirretään omasta arjestaan tilanteeseen, jota ei olisi olemassa ilman TV-sarjaa. Puitteilla ei edes tavoitella realismia tai todellisia arkioloja, joissa tuleva pariskunta tulevaisuutensa viettäisi, vaan kuten juontaja Chris Harrison ohjelman naisille kertoo: ”Ette tule käymään tavallisilla treffeillä, vaan todellisissa romanttisissa fantasioissa.” Visuaalista ilmettä ja tapahtumapaikkoja leimaa loistokkuus, johon harvoilla miljonääreilläkään olisi varaa, ja valintaseremonioiden keskuksena toimivaa luksushuvilaa luonnehditaan ”epätodelliseksi”. Lisäksi suurin osa treffeistä on järjestetty yksityistilaisuuksina vain ohjelman ihmisiä (ja kuvausryhmää) varten, olipa kyseessä sitten huvipuisto, luistinrata, viinitila tai sinfoniaorkesterin konsertti. Näin rakkaudesta kamppailevat voivat todella kokea olevansa ainoat ihmiset maan päällä. Vaikka sarjan aikana poistutaan tästä keinotodellisuudesta (toisin kuin *Big Brotherissa* tai *Selviytyjissä*) ja käydään vaikkapa osallistujien kotona ja vanhempien luona, nämä poikkeamat toimivat lähinnä todisteina ihmisten aitoudesta ja taustoista varsinaisen tarinan kannalta merkityksellisen toiminnan sijoittuessa sarjan sisäiseen todellisuuteen.

Prime time -saippuasarjoja (esim. *Dallas* ja *Dynastia*) tutkinut Christine Geraghty käy läpi useita tv-melodraaman estetiikan teorioita ja toteaa, että



Unelmien puoliset valitaan tiukkojen ihannekumppanikriteerien mukaan. Kuva: ABC Network.

³⁶ Christine Geraghty, *Women and Soap Opera: Study of Prime Time Soaps*. Cambridge: Polity Press 1991, 27–30.

³⁷ *Ibid.*, 28.

saippuaopperoille on tyypillistä miljöön ja puvustuksen glamour, ylitseampuva ylellisyys, joka tuo oman lisänsä kerrontaan sekä korostamalla melodramaattisuutta ja emotionaalisuutta että tarjoamalla esteettisen katsomisen nautinnon jo sinällään. Hän toteaa, että ”asu jossa hän [*Dynastian* Alexis – MH] tunteellisen kohtauksen esittää on melkein yhtä tärkeä kuin itse kohtauksen draamallinen merkitys narratiiville.”³⁶ Myös *Unelmien poikamiehessä* ylenpalttisen loistokkuuden merkitys on monitasoista. Ensimmäkin limusiinit, merenrantahuvilat uima-altaineen, luksusillalliset shampanjoinen ja upeat iltapuvut ovat visuaalisesti miellyttävää katseltavaa. Vaikka kliseinen romantisuus ja tuhlailevat puitteet voivat näyttää naurettavilta ja herättää ironista hymähtelyä, niitä voi myös ihailia ja kadehtia. Kuten Geraghty toteaa: ”kuka nyt haluaisi näyttää aivan tuollaiselta – ja toisaalta, kukapa ei?”³⁷ Toiseksi, glamour epäilemättä myös auttaa saattamaan mukana olijat oikeaan tunnetilaan. Kun ohjelman tarkoitus on saada ihmiset rakastumaan ja jopa kihlautumaan jo muutamien treffien jälkeen, heidän siirtämisensä omasta arkitodellisuudesta satumaisen romanttisiin puitteisiin voi helpottaa poistamaan järkeilyn rajoitteet yltiöromanttisuuden tieltä. Hohdokkuus siis korostaa tunnekuuhujen valtavuutta paitsi katsojille, myös esiintyjille itselleen.

Lisäksi voidaan ajatella, että saippuaopperoista tuttu estetiikka ohjaa katsojaa tulkitsemaan ohjelman todellisuutta emotionaalisen realismin ja melodramaattisen mielikuvituksen ehdoin. Näin ollen epärealistinen miljöö ei teekään ohjelman ihmisistä katsojalle etäisempiä tai epäaidompia, vaan itse asiassa päinvastoin. Jo ohjelman prinssi ja 25 prinsessaa -asetelma, jossa osallistujien ainoa huolenaihe on rakkauden löytäminen, on niin satumainen, ettei se voikaan olla kenenkään todellista arkea. Ruusun terälehdillä koristeltu luksushuvila kynttilöineen näyttyy pikemminkin fiktiivisenä, stereotyyppisenä ja universaalina romantiikan tilana kuin todellisena fyysisenä paikkana. Ulkoisesti *Unelmien poikamiehen* todellisuus on kuin romanttisen rakkauden myytin materiaalistuma, jonka katsoja voi tuntea tutuksi kaikkien suurten rakkaustarinoiden kautta. Siten yleisö voi kokea ohjelman emotionaalisen avaruuden yhteiseksi osallistujien kanssa ja ajatella, että juuri noin ylelliseltä ja ruusunpunaiselta rakastuneesta tuntuukin. Tuotetun televisiotodellisuuden

³⁸ Ajatus siitä, että ihmiset tekevät televisiossa asioita, joita eivät muuten tekisi, onkin todellisuustelevision kantava voima, ja osaltaan juuri tämä erottaa sen dokumentaarisesta perinteestä ja todellisuuden kuvaamisesta sellaisenaan kuin se on.

korostetun loistokas ilmiasu on näin sopusoinnussa ohjelman välittämän tunnetason todellisuuden kanssa, ja nimenomaan tunteiden tasolla vertaismelodraaman realismi piileekin.

Myös ohjelman henkilöt ovat monella tapaa poikkeuksellisen upeita. *Unelmien poikamies* täyttää vertaismelodraaman vaatimuksen todellisten, tavallisten ihmisten esittämisestä, sillä kaikki osallistujat on valittu koko USA:n kattaneen hakuprosessin kautta hakemusten perusteella rivikansalaisten keskuudesta. Tämä tavallisuus on kuitenkin suhteellista juuri laajan valintaprosessin vuoksi. Nämä ”unelmien puoliset” on nimittäin valittu hyvin tiukkojen kriteerien mukaan, mikä kertoo paitsi ohjelman tarjoamasta ihannekuoppaan kuvasta, myös kiinnostavalle televisioviihteen hahmolle asetettavista vaatimuksista.

Unelmien poikamies on nuori ja komea, työurallaan menestynyt ja taloudellisesti vakavarainen sekä lahjakas monilla muillakin elämänalueilla. Toisen tuotantokauden poikamiestä Aaron Buergea kuvaillaankin ”todelliseksi renessanssimieheksi”: sen lisäksi, että hän on suorittanut yliopistotason tutkinnon, opiskellut myös Italiassa ja tehnyt johtotason uraa pankkialalla, hän omistaa ravintolan ja hänellä on lentolupakirja. Hän on myös hyvin urheilullinen ja taitava klassinen pianisti. Lisäksi hän harrastaa monenlaisia vauhdikkaita lajeja, kuten vesihiihtoa ja moottoriveneilyä, ja hänen kerrotaankin olleen hengenvaarallisessa onnettomuudessa, josta toivuttuaan hän on kasvanut entistä vahvemmasi ihmiseksi. Myös monet naisista ovat koulutettuja ja urallaan edenneitä, yleisesti arvostettujen ammattien edustajia, kuten lääkäreitä, asianajajia ja opettajia. Ennen kaikkea naiset ovat kuitenkin hyvin kauniita. Heidän valteinaan mainitaan muun muassa menestyminen kauneuskilpailuissa, tanssijana tai cheerleaderina toimiminen, ja ulkonäköseikkoja korostetaan muutenkin toistuvasti.

Mutta vaikka *Unelmien poikamiehen* ihmiset vaikuttavatkin poikkeuksellisen mallikelpoisilta yksilöiltä ja tuntuvat siten kenties olevan tavallisuuden yläpuolella, he ovat kuitenkin vertaisiamme tunnetasolla. He ovat epävarmoja, haavoittuvia, erehtyväisiä ja epätäydellisiä kuten kuka tahansa. Osallistujat vakuuttelevat toistuvasti tunteidensa aitoutta, ja useimmat korostavat tätä mainitsemalla, etteivät olisi itsekään uskoneet tuntevansa niin voimakkaita tunteita niin lyhyessä ajassa. Tällä he viittaavat ohjelmaidean sisältämään epäuskottavuuteen: ihmisten ei tavallisesti oleteta rakastuvan kihlautumiseen asti muutaman kohtaamisen jälkeen etenäkään, jos toinen osapuoli tapaa samanaikaisesti useita muitakin tarjokkaita.³⁸ He eivät myöskään tyydy vain todistelemaan omaa aitouttaan, vaan arvioivat lisäksi usein toistensa todellisia tunteita ja tarkoituspieriä. He syyttävät toisten olevan mukana vain julkisuuden vuoksi eikä todella parisuhdetta tavoitellakseen, he puhuvat pelin pelaamisesta ja roolin vetämisestä. Näin he tulevat itse nostaneeksi esille juuri niitä kysymyksiä, joita todellisuustelevision aitoutta kyseenalaistavat usein esittävät. Paljon lupaavasti nimetyssä *Women Tell All* -erikoisjaksossa jo sarjasta ulos joutuneet naiset kommentoivat tapahtumia retrospektiivisesti. Tällöin yksi heistä toteaa, että vaikka jälkepäin ajateltuna kaikki nuo voimakkaat tunteet eivät kenties vaikutakaan aidoilta ja perustelluilta, sillä hetkellä ne tuntuivat aidoilta. Tästä voidaan päätellä, että eksklusiivinen ja melodramaattinen televisiotodellisuus on onnistunut tehtävässään ja saanut temmattua osallistujat sisäänsä romanttiseen fantasiaan.

Katsojan emotionaalista läheisyyttä sarjan tapahtumiin vahvistetaan puhuttelemalla katsojaa toistuvasti lauseilla, kuten ”tätä hetkeä olemme kaikki

odottaneet” tai ”liity jälleen joukkoomme”, ja haastatteluihin liittyvillä kommenteilla, joissa luvataan esiintyjien kertovan ”sen, mitä me kaikki haluamme tietää”. *Women Tell All* -jaksossa osallistujanaiset istuvat joukolla studiossa sarjaa seuranneista faneista koostuvan studioyleisön edessä, ja nämä fanit pääsevät esittämään kysymyksiä suoraan naisille. Katsoja siis sitoutetaan osaksi sarjan maailmaa ja houkutellaan kurkistamaan kulissien taakse. Tämä nousee vielä aivan uudelle tasolle sarjan internet-sivuilla, missä on tarjolla kuva- ja videomateriaalia, päiväkirjamerkintöjä, ylimääräisiä haastatteluja, kilpailuja yms. – sekä ilmoittautumiskaavake niille, jotka haluavat pyrkiä osallistumaan seuraavalla tuotantokaudella!

Unelmien poikamiehessä ei tyydytä vain tallentamaan tapahtumia antamalla kameran pyöriä, vaan audiovisuaalisen kerronnan keinoin rakennetaan jännitteitä ja merkityksellistetään tapahtumia. Esimerkiksi kasvonilmeiden esittäminen lähikuvassa vihjaa, että tuon ilmeen taakse kätkeytyy suuria tunteita ja ajatuksia, jotka kenties vaikuttavat tuleviin tapahtumiin. Otoksia myös yhdistellään montaaileikkauksen keinoin yhteyksien kuvaamiseksi. Kuvallisen kerronnan taustalla on lisäksi usein ei-diegeettinen ääniraita, jossa joko ohjelman kertoja tai osallistuja itse kommentoi ja kehystää tapahtumia ja ohjaa näin tulkintaa. Esitettävät tapahtumat ja taustalla kuuluva puhe eivät kuitenkaan aina liity toisiinsa luonnostaan, vaan nämä on kytketty toisiinsa juuri tietynlaisen tulkinnan vahvistamiseksi. Tällöin osallistujan haastattelussa antama lausunto voi tulla irrotetuksi asiayhteydestään ja saada eri sävyjä kuin mitä puhuja on alun perin tarkoittanut. Näin tapahtuu erityisen selkeästi ohjelman mainoksissa, aluissa ja ”tulossa ensi viikolla” -katsauksissa, joihin on valittu mehevimmät palat katsojien pitämiseksi kiinnostuneina. Haastattelutilanteissa puolestaan myös juontaja Harrisonin kysymykset ja kommentit johdattelevat paitsi katsojan, myös ohjelmassa esiintyjän tulkintoja.

Tästä merkityksellistämisestä käy havainnollisena esimerkkinä kohtaus, jossa poikamies Aaron vie viisi tyttöä – Christin, Suzannen, Aninditan, Angelan ja Erinin – ryhmätreffeille Napa Valleyn viinitilalle. Koko joukon maistellessa viiniä terassilla Christi hivuttautuu Aaronin viereen ja vie kätensä tämän selälle. Kättä kuvataan useaan otteeseen lähikuvassa, mikä korostaa eleen merkitystä: onko Christi valloittamassa Aaronin muilta? Viestin vahvistamiseksi kohtauksen lomaan on liitetty otteita Christin haastattelusta, jossa hän toteaa: ”En uskonut sen olevan mahdollista, mutta olen todella, todella, *todella* rakastumassa häneen! – Kun katson häneen ja hän hymyilee minulle, sydämeni hypähtää!” Samanaikaisesti näytetään myös, kuinka Angela katsoo kulmiaan kurtistaen Christin käden asentoa, ja haastattelupuheenvuoro siirtyy seuraavaksi Angelalle. Tämä kertoo ouduksuneensa sitä, että neljästä muusta paikallaolijasta huolimatta Christi ja Aaron olivat niin lähekkäin. Hieman myöhemmin Suzanne pääsee viettämään hetken kahden Aaronin kanssa, jolloin Christin tympääntynyttä ilmettä näytetään lähikuvassa. Anindita huomauttaa Christille tämän halveksuvasta suhtautumisesta Suzanneen, ja naisten välille syntyy sanaharkkaa, jonka aikana lähikuvassa näkyy, kuinka Christi naputtaa kynsillään hermostuneesti viinilasin jalkaa. Kohtauksen päätteeksi Christi poistuu huoneesta rajusti itkien ja Angela seuraa häntä lohduttaakseen. Kamera tarkentaa paikalle saapuneeseen Aaroniin, joka painaa päänsä ja hieroo ohimoaan kärsivän näköisenä.

Näyttää siis siltä, että *Unelmien poikamiehessä* syy- ja seuraussuhteiden jäsentämistä kertomukseksi ei jätetä sattuman tai katsojan mielikuvituksen varaan, vaan kaikki kerronta ohjaa tapahtumien merkityksellistämistä ja

tulkintoja. Yleisön on tietysti aina mahdollista tulkita tapahtumia omista lähtökohdistaan ohjelman etusijalle tarjoamaa luentaa vastaan, mutta koska mediakulttuurin keskellä elävät katsojat ovat vuosien varrella tottuneet ”näkyvämmään” audiovisuaaliseen ilmaisuun, tämä ohjailu tapahtuu usein varsin hienovaraisesti ja huomaamatta. Tämän vuoksi myös edellä kuvatun viinitilakohtauksen kommentoiva kuvakerronta ja äänitausta tunnelmaa vahvistavine musiikkeineen eivät erityisemmin herätä huomiota tavallisen katsomiskokemuksen yhteydessä.

Napa Valley - treffit tarjosivat selvästi juuri sen kaltaista materiaalia, jota ohjelman tekijät toivoivatkin. Useita tilanteesta irrotettuja noin yhden tai kahden sekunnin mittaisia otoksia riitelevistä naisista, itkevästä Christistä, Aaronin ja Suzannen suudelmasta ja Christin tunteikkaasta rakkauden tunnustuksesta käytettiin sarjan mainonnassa kertojajäänen kehystämänä. Räikeydestään huolimatta, tai oikeastaan juuri sen vuoksi, moiset emotionaalisesti ylilatautuneet kohtaukset itkuineen, suudelmineen ja riitoineen ovat vertaismelodraaman viehätysten perusta, sillä ne synnyttävät puolestaan tunteita katsojassa – olivatpa nämä tunteet sitten myötätunnon, myötähäpeän tai ivan sävyttämiä.

Unelmien poikamiehen perinteinen arvomaailma

Vaikka *Unelmien poikamiehessä* ohjaillaan tapahtumia monin tavoin, yllätyksiäkin löytyy. Toisen tuotantokauden kolmannessa jaksossa, pian dramaattisten Napa Valley - treffit jälkeen, Anindita keskeytti ruususeremonian, astui esiin ja ilmoitti Aaronille päättäneensä lähteä sarjasta, koska ei ole kiinnostunut tavoittelemaan tämän suosiota. Välittömästi tämän jälkeen myös toinen nainen, Frances, nousi paikaltaan ja totesi tekevänsä samoin. Unelmien poikamies ja juontaja Harrison saattoivat vain todeta tapahtuneen ja jatkaa tyngäksi kutistunutta seremoniaa.

Sarjan sääntöjen mukaan kenellä tahansa naisista on oikeus *kieltäytyä ruususta* (eli paikasta jatkossa), elleivät halua jatkaa. Anindita ja Frances eivät kuitenkaan odottaneet miehen suosiosoitusta, vaan toimivat omaloitteisesti, hyläten sarjan heille tarjoaman passiivisen aseman. Näin he kohdistivat suuremman huomion itseensä ja varastivat show’n, ikään kuin nujersivat ohjelman sen omilla lääkkeillä (jäljelle jääneet naiset ja heidän tunnekuuhunsa ruususeremonian aikana eivät vetäneet vertoja moiselle ”dramaattiselle käänteelle”, kuten kertoja tapahtumaa kuvasi), sekä riistivät mieheltä tilaisuuden hylätä heidät jättämällä heidät ruususta. Jos Anindita ja Frances olisivat jatkaneet, heistäkin olisi voinut tulla hylättyjä ”sydämensä särkeneitä” häviäjiä. Kohtausta voi pitää Hillin mainitsemana ”totuuden hetkenä”³⁹, jolloin rakennettu keinotodellisuus joutuu tekemään tilaa jollekin autenttisemmalle.

Lisämerkityksiä voi nähdä myös siinä, että molemmat poistujat poikkesivat etniseltä taustaltaan Aaronista (ulkonäöstä päätellen Anindita on intialaista, Frances kaakkoisaasialaista sukujuurta). Naisten joukossa on joka tuotantokaudella ollut useiden eri etnisten ryhmien edustajia, samoin kuin *Unelmien poikamiestyön* miesjoukossakin, mutta nämä ovat aina karsiutuneet jo ensimmäisten kierrosten aikana. Tämä tuntuu kielivän rotukysymyksen merkityksestä USA:ssa: toisaalta ohjelmantekijöiden on otettava huomioon tasa-arvon ja poliittisen korrektiuden vaatimukset ja varmistuttava, että osanot-



Tunteet kuohuvat ruusunanto-seremonioissa.
Kuva: ABC Network

⁴⁰ Vrt. Grindstaff, "Producing Trash, Class, and the Money Shot", 169. Kiintoisana yksityiskohtana mainittakoon, että *Unelmien poikamiestystä* karsituvien miesten kohtaloa kuvataan särkyneen sydämen sijasta ilmaisulla "itsetunto on sirpaleina" ("ego is shattered"). Miehen oletetaan siis suhtautuvan tilanteeseen naisia pinnallisemmin ja itsekeskeisemmin.

tajien joukko on tarpeeksi monipuolinen, mutta toisaalta valkoiset päähenkilöt eivät kuitenkaan hevillä päädy valitsemaan kumppania oman etnisen ryhmänsä ulkopuolelta.

Aninditan ja Francesin kapina televisiotodellisuuden rajoituksia vastaan jää lopulta varsin nopeasti ohitettavaksi sivujuonteeksi, pieneksi lisämausteeksi koko melodramaattisessa sopassa. Kaiken kaikkiaan *Unelmien poikamies* tuntuu kulkevan valkoihoisen patriarkaalisen heteroseksuaalisuuden ehdoilla hyvin perinteisiin ennakoasetelmiin nojaten: mies nostetaan jalustalle liki hysteerisiltä vaikuttavien naisten tavoiteltavaksi ja tapeltavaksi, mutta valinta on lopulta miehen, ja hävinneiden naisten osana on "sydänsurua" ja "murskautuneita unelmia". Aaronin kanssa unelmatreffeille pääseviä naisia kuvataan onnesta hihkuvina, ja jokaisen "ruususeremonian" eli naisten karsintatilaisuuden kohdalla puolestaan korostetaan, että osa naisista joutuu poistumaan särjetyin sydämin. Sanaa "broken-hearted" toistetaankin sarjan mittaan jatkuvasti, ja etenkin sarjan edetessä lähes kaikki poistuvat naiset itkevät kuin konkreettiseksi todisteeksi sydänsurustaan.⁴⁰

Perinteisestä ajattelutavasta kertoo sekin, että miehen valta-asemaa kommentoidaan toden teolla vain *Unelmien poikamiestytössä*, jossa useaan otteeseen pohditaan, kuinka miehet hyväksyvät "tavallisesta poikkeavan" asemansa naisen päätösten kohteena. Ohjelma tuntuu siis olettavan asioiden luonnolliseksi tilaksi, että lopullinen valta on miehellä ja nainen voi vaikuttaa tapahtumien kulkuun lähinnä vaikuttamalla mieheen. Toisaalta on huomionarvoista, että *Unelmien poikamiestytössä* esiintyy myös paljon sen tyyppistä miesten herkkyyttä ja tunteiden osoittamista, mitä ei aivan perinteisimmillään liitetä maskuliinisuuteen. Tätä tunteikkuutta käsitellään varsin positiiviseen sävyyn, mikä osoittanee sen, että nykykulttuurissa myös miehien miesten tunteiden avoimelle käsittelylle on tilaa ja tilausta.

Unelmien poikamiehessä korostetaan toistuvasti Aaronin valinnanvaikeutta, koska kaikki naiset ovat niin "hyviä ehdokkaita". Aaron toteaa itse odottaneensa ohjelmaan hakeutuessaan tapaavansa ehkä yhden, kenties kaksi kiinnostavaa vaimokandidaattia, mutta onkin lopulta lähes mahdottomalta tuntuvan tehtävän edessä, koska joutuu valitsemaan vain yhden. On mahdollista tietää varmasti, kuka on *se oikea*, sydämen valittu. Tämä tuo hyvin esiin kulttuurissamme vallitsevan ambivalentin suhtautumisen rakkauteen ja

⁴¹ Ang, *Watching Dallas*, 74.

⁴² Aslama, "Tosi-tv:n todellinen maailma", 168.

parisuhteeseen: toisaalta halutaan uskoa sen oikean olemassaoloon, tosirakkauden ainutkertaisuuteen ja pysyvyyteen, mutta toisaalta yhä harvemmat tuntuvat tällaista löytävän – avioliitto, kuten muutkin ihmissuhteet, on muuttunut epävakaaaksi, ja eroaminen on tavallista. Myös itse puolison valinta perustuu kaksijakoisesti sekä järkeen että tunteeseen. Yhtäältä puolisoehdokkaista voidaan arvioida rationaalisten kriteerien pohjalta melkein kuin mitä tahansa tuotteita keskittyen nimenomaan löytämään ominaisuuksiltaan itselle parhaiten soveltuva puoliso, mutta samanaikaisesti tämän puolison odotetaan tarjoavan myös ennen kokemattoman vahvan tunne-elämyksen ja ikuisen rakkauden.

Loppu – ja mitä sen jälkeen?

Unelmien poikamiehen tapahtumat jäsentyvät audiovisuaalisen kerronnan avulla koherentiksi tarinaksi, ja kertomus päättyy lopulta siten kuin sen ”kuuluukin päättyä”. Prinssi Aaron valitsee unelmiensa prinsessan, Helenen, kosii tätä ruusun terälehdille polvistuen ja saa myöntävän vastauksen. Melodraaman piirteisiin kuitenkin kuuluu, ettei loppu ole täydellinen, harmoninen sulkeuma. Ang kirjoittaa:

– – melodraama on tehokas vain kun sen loppu on ’avoin’: ensivaikutelmalta onnellinen loppu on mahdollinen, mutta niin monet tulevaisuuden konfliktit kytevät jo pinnan alla, että onnellinen loppu sinänsä ei ole uskottava. Oikeastaan melodraaman loppu ei olekaan niin kovin tärkeä; pääasia on se, mitä tapahtuu ennen sitä.

Ang toteaa myös, että saippuaopperoissa tämä lopetuksen ongelma ei ole niin akuutti, koska ne voivat jatkua periaatteessa loputtomiin.⁴¹ Samalla tavoin myös vertaismelodraamat tarjoavat tällaisen avoimen lopun luonnostaan: vaikka tarina saatetaan jonkinlaiseen päätökseen, katsoja tietää, että koska päähenkilöt ovat todellisia henkilöitä, heidän on jatkettava elämäänsä kuvausten jälkeenkin. Niinpä onkin todennäköistä, että he eivät yksinkertaisesti elä ”onnellisina elämänsä loppuun asti”, vaan elämän traaginen tunnestruktuuri pitää aaltoliikettä yllä lopputekstien jälkeenkin. Näin on myös Aaronin ja Helenen romanssin laita: heidän rakkaustarinansa on sittemmin päättynyt kihlauksen purkamiseen – ja eron syiden käsittelyyn erikoisohjelmassa!

Avoin loppu on toistaiseksi myös todellisuustelevisiolla ilmiönä. Minna Aslama toteaa *Journalismikritiikin vuosikirjassa 2002*, että ”saattaa olla, että todellisuustelevisio uutena ohjelmatyyppinä osoittautuu pelkäksi kuplaksi.”

⁴² Hän epäilee, että lajityyppi on jo ylikuumentunut eikä katsojia riitä enää kaikille reality-ohjelmille. Voi toki olla, että rajat alkavat tulla vastaan siinä, kuinka monta tuotantokautta *Suurta seikkailua*, *Big Brotheria* tai *Unelmien poikamiestä* enää voidaan tehdä, mutta jos hylkäämme ajatuksen todellisuustelevisiosta yhtenä lajityyppinä ja tarkastelemme sen sijaan ilmiön keskeisiä tekijöitä – tavallisten ihmisten esittämistä ja heidän tunteidensa melodramaattista käsittelemistä – voi hyvinkin olla, että näihin elementteihin nojavia ohjelmia elää tv:n ohjelmakentällä pitkäänkin. Äärimmäisten tunne-elämysten korostuneisuus ja tavallisuuden nousu kiinnostavaksi katselukohteeksi sekä romantiikan ja seksuaalisuuden keskeisyys ovat ajallemme ja kulttuurillemme keskeisiä ilmiöitä, joiden viehätys tuntuu ainakin toistaiseksi kantavan.

Edellä esittämäni kaltaista uudelleenjaottelua ja käsitteenluontia voitaisiin

epäilemättä tehdä myös muiden todellisuusohjelmien kohdalla. Esimerkiksi ruumiillisuutta ja nykyisin muodikasta itsensä fyysistä uhraamista tutkiva voisi tarkastella samaan tapaan vaikkapa *Jackassia*, *Extreme Duudsojeja* tai Yhdysvalloissa pyörivää *Extreme Makeoveria*,⁴³ johon osallistuvilla on pal-kinnoksi luvassa kauneusleikkaus – joka tietenkin televisioidaan. Myös vertaismelodraamaan olisi mahdollista syventyä tarkemmin useista kiinnos-tavista näkökulmista, kuten kulttuurierojen, sukupuolittumisen, identiteetin rakentumisen tai postmodernin teorioiden kautta. Joka tapauksessa niin sanottu todellisuustelevio tarjoaa mielestäni antoisaa väylän kulttuurimme tarkasteluun, sillä katsomalla rakentamiamme maailman representaatioita voi joskus nähdä jopa enemmän kuin katsomalla maailmaa itseään.

⁴³ <http://abc.go.com/primetime/extrememakeover/>

Unelmien poikamiestä esitettiin Nelosen perjantai-illoissa klo 19.00 alkukevään 2004 ajan. Samalla ohjelmapaikalla jatkoi Unelmien poikamiestyttö toisen tuotantokauden jaksoin.

Outi Hakola

PERFORMATIIVINEN KATSOJA

¹ Tony Wilson, *Watching Television: Hermeneutics, Reception and Popular Culture*. Cambridge: Polity Press 1993, 14–19, 21–28.

Katsojien luokittelu kahteen vastakkaiseen ryhmään, aktiivisiin ja passiivisiin, ei kerro kaikkea television katsomistavoista. Televisiotutkimukseen kaivataan muitakin käsitteitä, joista yksi voisi olla performatiivinen katsoja. Tällainen katsoja on tietoinen televisio-ohjelmien, kuten tilannekomedioiden, konventioista, ja siksi hän voi tunnistaa samoja tilanteita myös omasta elämästään. Katsoja voi omaksua tulkintamalleja sekä televisio-ohjelmista että arkielämästä ja vastaavasti soveltaa niitä niin televisio-ohjelmiin kuin arkeensakin.

Katsoja on teoreettinen, akateemisen tutkimuksen luoma käsite. Katsojaan on tieteen historiassa suhtauduttu eri tavoin. Television alkutaipaleilla katsojaa pidettiin vielä passiivisena sanoman vastaanottajana. Nykyisissä television katsojatutkimuksissa painotetaan näkemystä, että katsoja on aktiivinen ja moniulotteinen tulkitsija. Katsojan käsittäminen aktiiviseksi tulkitsijaksi ei kuitenkaan tuo mielestäni esille kaikkia television katsomisen puolia.

Television katsominen on monensuuntainen kulttuurinen viestintätapahtuma, johon vaikuttavat sekä katsojan, katsomistilanteen, ohjelman että genren piirteet. Tony Wilson, joka lähestyy television katsomista hermeneuttisesti, korostaa käsitteitä kokemusmaailma ja horisontti. Kokemusmaailma on ihmisen tietoisuus maailmasta, hänen ajattelunsa ja havainnointinsa perusta. Se koostuu horisonteista, joilla tarkoitetaan sosiaalisesti olemassa olevia jaettuja käsityksiä siitä, miten asiat ovat. Televisio-ohjelmat rakennetaan horisonttien ja kokemusmaailmojen varaan. Televisio pyrkii tuttuuden kautta kiinnittymään katsojan elämään, joten ohjelmissa esitetään oletetuille katsojille heidän oletettuihin kokemusmaailmoihinsa sopivia elämyksiä.¹

Mielestäni katsoja on enemmän kuin aktiivinen: hän on performatiivinen,

millä tarkoitan sitä, että katsoja osallistuu televisio-ohjelmaan. Hän katsoo ohjelmaa, ja samalla hän voi kokea ohjelman ja muiden katsojien katseen itsessään. Katsoja kokee horisonttien ja televisiogenrejen lähentyvän toisiaan, ja siten hänen kokemusmaailmansa ja televisio-ohjelman maailma lähentyvät. Katsojan odotukset täyttyvät, ja hän voi kokea olevansa osa tuttua tilannetta, tuttua ohjelmaa. Kuten Wilson tuo esille, katsoja käyttää kaikkia kognitiivisia rekistereitään eli sekä tulkinnan että odotusten horisontteja osallistuessaan merkitysten luontiin. Odotusten horisonttiin vaikuttavat kokemukset television genreistä ja muodoista.²

Performatiivinen katsoja on tietoinen katseestaan, ja identifioitumisen kautta hän on tietoinen myös katseen kohteena olemisesta. Tällaisen katsojan syntyminen on vaatinut sitä, että televisiollinen ilmaisu on löytänyt omat muotonsa mediana ja että ihmiset ovat oppineet televisiolähetysten konventiot ja perusmuodot. Tässä artikkelissa pyrin tarkentamaan, mitä tarkoitan performatiivisen katsojan käsitteellä. Tällainen näkemys katsojasta perustuu ensisijaisesti performanssin käsitteeseen, jolla tarkoitan ihmisen tietoista esiintymistä muiden edessä.

Performanssi: tietoisuus esillä olosta

Performanssilla voidaan viitata laajasti mihin tahansa esitykseen tai suppeasti modernin tanssi- ja teatteritaiden kokeellisiin muotoihin. Samoin akateemisessa käytössä termillä on monia käyttöyhteyksiä. Performanssin ydin on kuitenkin yleisö: ei ole performanssia ilman katsojaa. Nicholas Abercrombie ja Brian Longhurst määrittelevät performanssin toiminnaksi, jossa esiintyvä henkilö altistaa käyttöksensä muiden seurannalle. Heidän mukaansa perinteisessä performanssissa, jossa yleisö on fyysisesti lähellä mutta selkeästi esiintyjistä erotettuna, on mukana pyhyden ja seremonian käsitteet. Sen sijaan nykyisellä massamedian aikakaudella performanssit ovat privatisoituneet. Yleisökokemus on muuttunut seremoniallisesta tilaisuudesta arkielämän piirteeksi, ja siten se ulottaa otteensa jokapäiväiseen elämään ja rooleihin.³

Marvin Carlson kutsuu arkisuuteen liittyvää määrittelyä elämän performatiivisuudeksi. Elämä koostuu toistoista ja sosiaalisten normien ohjauksesta, joten ihmisen voi ajatella olevan tietoinen omasta käytöksestään. Ydin tällaisessa käsityksessä on asenteessa. Performanssissa olennaista on, että esiintyjä on tietoinen käytöksestään ja esiintymisestään, vaikkakin yleisönä voi olla esiintyjä itse. Performanssissa on kyse kaksinkertaisesta tietoisuudesta, jolloin toimija on tietoinen omasta käytöksestään ja samanlaisen tilanteen ideaalisesta käytöksestä ja vertailee omaa käytöstään tähän ideaaliin.⁴

Performatiivisuudella tarkoitan ihmisen tietoista esiintymistä, tapahtuu se median välityksellä tai ilman sitä. Carlsonin mukaan nyky-yhteiskunta on erittäin itsetietoinen ja refleksiivinen. Samalla sosiaalinen tietoisuus on teatralisoitunut, ja siten performanssista on tullut yksi tapa ymmärtää käytöstä ja elämää⁵. Käsitteestä on mielestäni tullut ajankohtainen myös televisiotutkimuksessa.

Karen Luryn mukaan televisiollinen performanssi koostuu television teknologiasta, katsomiskonteksteista ja televisiotekstien luonteenomaisista esitystavoista eli lajityypeistä. Katsomisen kokemus ja katsomisympäristö korostuvat televisioperformanssissa. Luryn näkemys muistuttaa Tony Wilsonin hermeneuttista lähestymistapaa, sillä myös Lury korostaa, että

² Wilson, *Watching Television*, 105–106.

³ Nicholas Abercrombie & Brian Longhurst, *Audiences: A Sociological theory of performance and imagination*. London: Sage 1998, 40–57, 68–76.

⁴ Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge 2001, 4–5. Huom. kaksinkertaisen tietoisuuden ajatuksen Carlson on lainannut Baumanilta.

⁵ *Ibid.*, 6.

⁶ Karen Lury, "Television Performance, Being, Acting and Corpising". *A Journal of Culture/Theory/Politics* teemanumerossa *Performance Matters*, nro 27 (1995–1996), 114–115, 118.

⁷ David Marc, *Comic Visions: Television Comedy and American Culture*. Malden: Blackwell Publishers 1997, 10–38. (Alk. 1989.)

television katsomista luonnehtivat toistuvuus, tuttuus ja odotuksien täyttämisen eikä katsominen suinkaan ole aina rationaalista tai systemaattista.⁶

Televisio välittää jatkuvasti erilaisia esiintymisiä yleisölle, ja toisaalta yleisöstä on koko ajan tulossa tärkeämpi osa television esiintymisiä. Televisio-ohjelmissa on nähtävissä suuntaus, että ohjelmia pyritään entistä enemmän tuomaan tavallisen ihmisen, katsojan, lähelle. Samalla katsojan toivotaan osallistuvan ja sitoutuvan televisio-ohjelmiin. Katsoja on siten tunnustettu osaksi television performanssia. Esimerkiksi tosi-tv-ohjelmien suosion kasvu on hyvä osoitus tästä. Kaikkein konkreettisimmin ajateltuna performatiivinen katsoja on tosi-television osallistuja, joka tietoisesti asettaa itsensä muiden katseiden kohteeksi.

Performatiivinen katsoja ja tilannekomedia

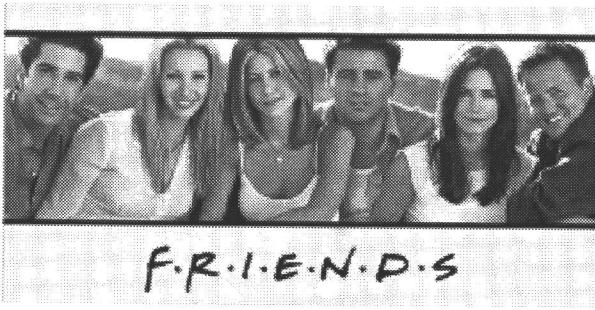
Tarkoitukseni on kuitenkin osoittaa, että myös kotona televisioruudun ääressä oleva katsoja, ei vain ruudussa esiintyvä henkilö, voi kokea olevansa osa television performanssia. Katsoja voi olla performatiivinen kaikkien televisio-ohjelmien, ei vain tosi-television-ohjelmien, kohdalla. Käsitteen käyttömahdollisuuksia on helpompi eritellä keskittymällä vain yhteen genreen. Niinpä sovellan tässä artikkelissa käsitettä tilannekomediaan, sillä siinä katsoja ei suoranaisesti osallistu ohjelmaan, mutta hänet kuitenkin kutsutaan osaksi tilanteita ja esitettyä maailmaa.

Tilannekomedia genrenä on siinä suhteessa mielenkiintoinen, ettei katsojien suora osallistuminen ole lisääntynyt, vaan ehkä jopa vähentynyt vuosien varrella siirryttäessä elävän yleisön edessä tehdyistä nauhoituksista purkitettuun nauruun ja vähitellen jopa draamalliseen ilmaisuun ilman valmiiksi nauruttuja kohtauksia. Silloinkin, kun tilannekomedia nauhoitetaan elävän yleisön edessä, yleisö ei vaikuta suoraan ohjelman rakenteeseen. Siten itse kuvaukset eivät ole vielä performanssi, vaan vasta lähetyksestä muodostuu sellainen⁷.

Tilannekomedialla on monia yhteisiä piirteitä perinteisen performanssin kanssa, sillä senkin rakenteessa on paikka yleisölle. Tilannekomedia on tietoinen katseen kohteena olemisesta ja esitysluonteestaan. Itsetietoisuus yleisöstä näkyy jähmettyneinä hetkinä hauskan tilanteen jälkeen, joko yleisön tai purkitetun naurun säestyksellä tai ilman niitä. Jähmettyneinä hetkinä katsojalle annetaan aikaa nauraa ja hymähdellä, vasta sitten tilanne jatkuu. Tämä naurun paikka tarjoaa yhteisöllisen kokemuksen. Katsoja voi ottaa osaa kuviteltuun yleisöön, joka reagoi sosiaalisesti jaetulla tavalla sarjojen tapahtumiin.

Perinteisesti tilannekomedia perustuu kaavamaisuuteen, tilanteiden toistuvuuteen, stereotypioihin ja yksinkertaisiin henkilöasetelmiin, mikä lisää tuttuutta ja tietoisuutta genren rakenteista. Tosin nykyään tilannekomedian sisällälläkin on erotettavissa uusia genrehybridejä ja rajojen rikkomista. Tämän vuoksi käytän tilannekomedioista esimerkkinä sarjaa *Frendit* (*Friends*, USA 1994–), joka rakentuu tilannekomedian perinteisille muodoille. *Frendejä* on esitetty monen vuoden ajan, ja se on luonut itselleen vakaan aseman yhtenä suosituimmista tilannekomedioista. Tämän vuoksi *Frendit* on sopiva ohjelma myös tähän artikkeliin, sillä sen hahmot, tilanteet ja huumorin keinot ovat tulleet katsojilleen tutuiksi ja nopeasti tunnistettaviksi.

Tilannekomedialla on perinteitä jo ennen television aikakautta radion puolella, mutta se on sopeutunut hyvin televisiolliseen ilmaisuun segmentti-



Frendien päähenkilöt ovat tulleet katsojille tutuiksi. Kuva: Warner Bros.

⁸ Ibid., 190.

⁹ Veijo Hietala, *Ruudun hurma*. Helsinki: Yle-opetuspalvelut 1996, 24, 97.

¹⁰ John Hartley, "Situation Comedy, Part 1". Teoksessa Glenn Creeber, *The Television Genre Book*. London: Bfi-publishing 2001, 66.

¹¹ Hietala, *Ruudun hurma*, 98–100.

syytensä ja nopeatempoisuutensa ansiosta. Genren pitkäikäisyyden takia katsojat ovat tottuneet sen ominaisiin piirteisiin, jotka ohjaavat sekä tulkintoja että sisältöjen luontia. Tilannekomedian toistuvuus tulee esille tilannekomioidien kaavamaisessa ja series-tyyppisessä rakenteessa. David Marcin mukaan tilannekomedian muodossa on tapahtunut hyvin vähän muutoksia vuosien varrella, vaikka sisältöjen piirteet ovat vaihdelleet. Yksittäinen jakso lähtee liikkeelle perustilanteesta, jota sitten horjuttaa ns. rituaalisen virheen tekeminen. Jakson lopussa virhe korjataan ja opitaan ns. rituaalinen opetus. Tämä palauttaa tutun status quo -tilanteen.⁸

Oppiminen ulottuu kuitenkin vain harvoin muihin jaksoihin. Hahmot voivat tehdä itselleen tyypillisiä virheitä useasti sarjan kuluessa. Myös ihmisuhteiden peruskuviot säilyvät samoina pitkiä aikoja. Nykyään tosin tilannekomioidiinkin luodaan jatkuvuutta. *Frendeissä* muun muassa päähenkilöt Chandler ja Monica ovat menneet naimisiin ja Ross ja Rachel saaneet lapsen. Aiempiin tapahtumiin ja yhteisiin kokemuksiin saatetaan viitata myöhemmissäkin jaksoissa. Edelleen periaatteena on, ettei mikään muutos ilmene kovinkaan nopeasti sarjassa. Niinpä jakson jääminen väliin vaikuttaa vain harvoin seuraavan jakson ymmärtämiseen, sillä suurin osa jaksoista kuvaa itsenäisiä tapahtumia.

Toiston ja tuttuuden kautta katsoja tulee tietoisiksi esityksen konventioista. Kuten Veijo Hietala korostaa, televisio on arkinen media, ja samalla tavoin tilannekomediat asettuvat sisällöllisesti katsojan tasolle. Tilannekomioidien lavastus on tavanomaista ja tilanteet liittyvät arkielämän ongelmiin.⁹ Nimenomaan tilannekomedian arkisuus mahdollistaa performatiivisen katsojan synnyn. Katsoja voi tulkita tilannekomediaa arkisten kokemustensa valossa, ja samoin hän voi tulkita arkisia tapahtumiaan televisiosta oppimiensa roolien ja katsoja-asemien kautta.

Tilannekomioiden kasvava performatiivisuus

Koska televisio-ohjelmat pyrkivät luomaan tapahtumat ja henkilöt oletetun katsojan kokemusmaailman mukaisesti, elämänmuotojen muuttuminen on nähtävissä myös tilannekomioidissa. Tilannekomediat jaetaan karkeasti kahteen päägenreen, perhe- ja työpaikkasitcomeihin, sen mukaan, millainen elementti henkilöitä sitoo yhteen. Perhesitcomit ovat varhaisin muoto. Ne keskittyvät perheenjäsenten rooleihin, eikä niissä esiinny säännöllisesti perheen ulkopuolisia jäseniä¹⁰. 1970-luvulle asti perhekomediat olivat genren hallitsevin muoto, mutta yhteiskunnallisten muutosten takia työpaikkakomediat nousivat 70-luvulla perhekomedioiden rinnalle¹¹. Kyse ei ollut pelkästään perheen aseman kulttuurillisesta muutoksesta ja työelämän merkityksen pai-

¹² Steve Neale & Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*. London and New York: Routledge 1990, 236.

¹³ *Ibid.*, 242.

¹⁴ Marc, *Comic Visions*, 133.

¹⁵ Carlson, *Performance, A Critical Introduction*, 131.

nottumisesta kulttuurissa. Genren kehitykseen vaikutti myös muutos katsojakäsityksessä.

Kuten Neale ja Krutnik huomauttavat, ennen katsoja nähtiin alttiina ohjelmien ideologialle ja siten televisiolla nähtiin vahva kasvatuksellinen merkitys.¹² Perhetilannekomioiden tehtävä oli vahvistaa kuvaa ydinperheestä. Kun television vaikutusvallan alettiin ajatella olevan uskottua pienempi, ei television opettavaista luonnetta katsottu enää tarpeelliseksi korostaa. Tilannekomioiden aihepiiri laajeni. Kahdesta pääajasta onkin syntynyt erilaisia sekamuotoja, ja piirteitä kahdesta tyyppistä yhdistellään vapaasti. Esimerkiksi *Frendeissä* kuuden ystävän joukko muodostaa perheen kaltaisen tilan, mutta heitä yhdistää sukulaisuussuhteiden sijasta samantyyppinen elämäntilanne.

Myös television katsojakunnan muutokset ovat vaihtaneet tilannekomioiden painotuksia. Tilannekomioidelle on tyyppillistä luoda kiinteä suhde katsojaan, joka avoimesti kutsutaan osaksi tilannekomioidia.¹³ Katsoja on ikään kuin osa perhettä, työpaikkayhteisöä tai ystäväpiiriä. Perhetilannekomediat oli suunnattu koko perheelle. Nykyään tilannekomioidista on kehittynyt pääasiassa nuorien lajityyppi, ja myös *Frendit* on erittäin suosittu nuorten parissa. Genren katsojakunnan nuorentuminen on kasvattanut ystäväistä ja työtovereista kertovien sarjojen määrää.

Tilannekomedia on vuosien varrella vakiinnuttanut ja vahvistanut omia tyylipiirteitään. Se on tullut tietoisiksi omista perinteistään, joiden luomaan todellisuuteen voi nykyään viitata katsojan arkisen todellisuuden ohella. David Marcin mukaan tilannekomedia vaikuttaa realistiselta nimenomaan itseensä viittauksen takia.¹⁴ Muutos entistä itsetietoisemmaksi on samalla tarkoittanut performatiivisuuden kasvua. Muun muassa Carlson korostaa sitä, että tuotteiden esittäessä enemmän itseään kuin ulkoista maailmaa niitä voidaan pitää performanssina.¹⁵ Tilannekomioidista on tullut tietoisia omasta asemastaan yleisön edessä. Tämä on korostanut genren muotoja ja samalla selkeyttänyt sen luomia katsoja-asemia, mikä on tehnyt myös katsojasta tietoisemman genrestä ja synnyttänyt tilan performatiiviselle katsojalle.

Frendit on yhdistelmä aikaisempia tilannekomedian päämuotoja, mutta samalla se käyttää perinteisiä kerrontamuotoja ja stereotyyppisiä hahmoja. Luotuaan oman perinteensä genren sisällä se on lisännyt jatkuvajuonisuutta olettaen katsojan tuntevan henkilöt ja heidän roolinsa. Samalla ironiset viittaukset television, tilannekomedian ja sarjan omaan todellisuuteen ja konventioihin ovat lisääntyneet. Tämä näkyy muun muassa jaksossa, jossa ystävykset vierailivat Las Vegasissa. Monica ja Chandler seurustelevat ja pohtivat naimisiinmenoa, ja toisaalta Rachel ja Ross onnistuvat menemään naimisiin. Ystävyksistä jäävät jäljelle Phoebe ja Joey, jotka pohtivat huvittuneesti vaihtoehtoa, että heidänkin tulisi mennä naimisiin. He asettavat ironiseen valoon televisiosarjojen käytännön pyörittää rajallisen henkilöjoukkonsa avulla rakkaustarinoita ja tragedioita. Samalla sarja heijastaa aiempia juonenkäänteitä ja luomaansa todellisuutta.

Katsojan performanssi: katse ja identifikaatio

Performanssin käsitteeseen kuuluvat keskeisesti kaksi elementtiä: esitys ja yleisö. Pelkkä esitys, kuten tilannekomedia, ei yksistään riitä performanssin muodostamiseen, vaan sillä on oltava katsoja, joka katsoo sitä ja identifioituu esityksen tarjoamiin rooleihin. Tilannekomiogenren tuttuuden vuoksi sen

katsomistavat ovat kulttuurisesti määrittäneet ja ohjaavat katsomiskokemusta. Toistuvuus ja tyypillisuus auttavat katsojaa tulkitsemaan tilannekomedian piirteitä kulttuurisesti sovitulla tavalla.

Janne Seppäsen mukaan katsojan on mahdollista valita rajallisesta kuvavirrasta asioita. Jokainen valinnan kohde tarjoaa tiettyjä asioita, tietynlaisen visuaalisen järjestyksen, joka sisältää aina vakiintuneita ja jaettuja kulttuurisia merkityksiä. Katsominen on prosessi, jossa yhdistyvät katsojan mielikuvat, kulttuurinen kokemus ja vuorovaikutus.¹⁶ Juha Herkman haluaa painottaa sitä, että tarjotessaan vaihtoehtoja katsojalle televisio samalla muotoilee katsojaa rakentamalla katsoja-aseman kerronnan, kuten kameran näkökulman ja hahmojen, kautta¹⁷. Katsoja luo siten merkityksiä ja tekee tulkintoja, mutta usein nämä tulkinnat syntyvät jostain katsoja-asemasta käsin. Katsoja-asema perustuu opittuihin konventioihin, ja siten ne yhdenmukaistavat laajan yleisön vastaanottoa.

Seppäsen mukaan katse on kaksisuuntainen voima. Katsoja tulkitsee katseellaan todellisuutta ja toisten minuutta. Samoin toisten katset vaikuttavat katsojan minuuden rakentumiseen.¹⁸ Niinpä katsomisen yhteydessä korostuvat identiteetin ja identifikaation käsitteet. Stuart Hallin mukaan identiteetti muotoutuu subjektiviteetin, historian ja kulttuurin kertomusten kohdatessa. Identiteetti on siten luonteeltaan fiktiivinen, ja nykymaailmassa se on entisestään pirstoutunut. Hallin mukaan identiteetti on nykyään pisteitä, joihin kiinnitytään tilapäisesti. Näitä pisteitä voisi kutsua subjektiposioksi, joita representaatiot ja diskursiiviset käytänteet rakentavat.¹⁹

Identiteetin muotoutumisessa keskeistä on identifikaatio, jossa ihminen muovaa itsensä kohteen tai roolin mukaan. Hallin mukaan identifikaatio on loppumaton prosessi, jossa identifikaatiota voidaan pitää yllä, se voidaan hylätä tai korvata toisella identifikaatiolla. Tässä suhteessa tärkeää on toiseus, ulkopuolisuus, sillä identifikaatio ja identiteetti määrittelevät aina itseään ulkopuolelta. Identiteetit ovat nykyään ristiriitaisia ja siten myös vaihtuvia.²⁰ Subjektipositioita voidaan kutsua myös rooleiksi, kuten Tony Wilson tekee. Katsoessaan ohjelmaa ihminen lukee siellä esiintyviä rooleja ja heijastaa niitä omiin kokemuksiinsa. Tiettyyn rooliin identifioitumisen peruste voi olla niin kamera, hahmo kuin teksti eli tilanteen tuttuus. Jolleivät ohjelman ja katsojan horisontit kohtaa toisiaan, ei identifioituminenkaan ole helppoa.²¹

Tilannekomedioiden luonteeseen sopii käsitys jatkuvasti muuttuvasta ja vaihtelevasta identifioitumisesta, sillä siinä asetelmat hyvien ja pahojen, sankareiden ja roistojen, uhrien ja puolustajien välillä muuttuvat tiheään tahtiin segmenttien lyhyden takia. Katsoja voi identifioitua naurajan tai naurattavan rooliin. Seuraavassa kohtauksessa asetelma voi olla jo erilainen, joten katsoja identifioituu uudelleen. Nimenomaan tilannekomediassa katsoja mielestäni harvoin identifioituu kehenkään tiettyyn hahmoon pysyvästi. Esimerkiksi *Frendeissä* ystävykset ovat kohtuullisen tasavertaisia. Jokaisella heistä on omat karrikoidut luonteenpiirteet, joista saadaan vuorotellen tehtyä hauskoja kohtauksia. Katsoja voi siten lähestyä rooleja ja etääntyä niistä vaihtelevasti. Tilanteen tuttuus auttaa identifikaatiossa, ja hahmojen ylilyövät reagoinnit puolestaan saavat nauramaan omille vastaaville kokemuksille.

Identifikaatio ei ole vain katsojan samaistumista, vaan prosessi toimii myös toisinpäin. Muun muassa Herkman esittelee identifikaation kaksisuuntaisena liikkeenä. Katsojan tausta, fantasiat ja katsomistilanne määrittävät, mihin pisteisiin hän kiinnittyy. Toisaalta mediakulttuurin luomat kuvat muokkaavat katsojan fantasioita ja katselutilanteita. Siten katsominen on ”havain-

¹⁶ Janne Seppänen, *Katseen voima*. Tampere: Vastapaino 2001, 36, 79, 97.

¹⁷ Juha Herkman, *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino 2001, 181–183, 219.

¹⁸ Seppänen, *Katseen voima*, 24, 101.

¹⁹ Stuart Hall, *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino 1999, 11–15.

²⁰ *Ibid.*, 23 ja 247–249.

²¹ Wilson, *Watching Television*, 30–31, 45, 52 ja 61.

²² Herkman, *Audio-visuaalinen mediakulttuuri*, 185.

²³ Jarmo Valkola, *Katseen visiot*. Jyväskylä: Keski-Suomen elokuva- ja videokoulutuskeskus 1992, 22. Huom. Valkolan esittämä identifikaatio-projektio-käsite on alunperin Edgar Morinin esittämä.

²⁴ Andy Medhurst & Lucy Tuck, "Situation Comedy and Stereotyping". Teoksessa John Corner & Sylvia Harvey, *Television Times: A Reader*. London: Arnold 1996, 111–112.

²⁵ Neale & Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, 234.

²⁶ Hall, *Identiteetti*, 172, 189–191.

²⁷ Richard Dyer, *Älä Katso!* Toim. Martti Lahti. Tampere: Vastapaino 2002, 46–47.

²⁸ Henry Jenkins, *Textual Poachers*. London: Routledge 1992, 66, 107–116.

noinnin ja mentaalinen prosessi, jossa sosiaalisen vuorovaikutuksen ja media-kuvien kautta katsotaan myös itseä."²²

Hieman vastaava ajatus tulee esille Jarmo Valkosella, joka tuo esille identifikaatio-projektio-käsitteen. Siinä identifikaatiolla tarkoitetaan katsojan taipumusta jakaa henkilöhaahmojen kokemukset, mikä on mahdollista vain sovittamalla kokemukset omaan kokemusmaailmaansa. Siten identifikaatio on aina kaksisuuntainen liike: "katsoja sallii itsensä värittyvän henkilöhaahmon kautta, mutta hän saa värin omasta kokemuksestaan."²³

Katsoja-asemana stereotyyppiset hahmot

Tilannekomedioille on tyypillistä luoda selkeitä rooleja. Hahmoja on vähän, ne toimivat rajatussa ympäristössä ja kohtaavat jatkuvasti samantyyppisiä tilanteita. Henkilöistä ei välttämättä edes yritetä luoda moniulotteisia, vaan tilannekomediassa painottuu hahmojen tyyppimäisyys ja stereotyyppisyys. Hahmojen on oltava välittömästi tunnistettavia hahmoja, mikä sopii kulttuuriseen käsitykseen komedian luonteesta²⁴. Katsoja oppii nopeasti kunkin hahmon perusluonteen ja reagoititavat. Steve Nealen ja Frank Krutnikin mukaan suuri osa huumorista perustuu tilannekomedioiden ennustettavuuteen: miten hahmot toimivat ja valitsevat²⁵.

Frendit toimii juuri tällä tavalla. Hahmojen taustalla vaikuttavat stereotyyppi tuotiin esiin heti sarjan alussa, ja ne ovat säilyneet lähes sellaisinaan. Joey on hyvännäköinen naistenmies, mutta ei kovin älykäs. Hän ei yleensä edes ymmärrä, miksi hänelle nauretaan. Chandler on ironisen kuiva liike-elämän ihminen. Ross on akateeminen tutkija, usein liian keskittynyt omiin kiinnostuksen kohteisiinsa, epävarma ja tylsä. Monica on pikkutarkka, voitontahtoinen ja kilpailullinen, Phoebe joukon hippi, joka uskoo henkimaailmaan ja kokee intohimoisesti olevansa osa luontoa. Rachel on muuttunut eniten kehittyen avuttomasta, isän rahoilla elävästä tytöstä itsenäiseksi uranaiseksi. Rachel kuitenkin säilyttänyt asemansa blondina, jolle miessuhteet ovat jatkuva ongelma. Blondi onkin eräs länsimaisen kulttuurin näkyvimpiä stereotyyppisiä.

Stereotyyppit ja karrikoidut piirteet ovat kulttuurisesti jaettuina, samoin kuin huumorikäsitteet. Stuart Hall määritelmän mukaan stereotyyppi on ihmisen olemuksen tiivistämistä muutamiin harvoihin ja samoina pysyviin piirteisiin.²⁶ Richard Dyer esittää, että stereotyyppien tehtävänä on järjestyksen tuottaminen: ne ovat yhteisön tapoja järjestää ja havainnoida todellisuuttaan. Siten ne toimivat yhtä lailla kerronnan ja estetiikan välineinä palvelen tarinan rakentamista ja hahmottamista.²⁷ Stereotyyppien avulla on mahdollista täyttää katsojan odotuksia ja sillä tavalla synnyttää mielihyvää.

Stereotyyppit ja niiden luomat roolit katsojan identifioitumisasteissa auttavat katsojaa hahmottamaan omaa kokemusmaailmaansa ja tarinan maailmaa. Tilannekomedioiden perusasetelmana ovat lähes muuttumattomina pysyvät henkilöhaahmot. Katsojalla on tilaisuus muodostaa heihin kiinteä suhde, eikä hahmojen fiktiivisyys ole tälle este. Katsoja voi samanaikaisesti kokea hahmot todellisina ja kuviteltuina. Henry Jenkinsin mukaan tällaista katsojasuhdetta kutsutaan tekstuaaliseksi läheisyydeksi tai kaksoiskatseluksi. Hahmot ymmärretään sekä oikeina ihmisinä psykologioineen ja historioineen että median luomina tuotteina.²⁸ Hahmon tunnistaminen inhimilliseksi saa katsojan horisontit ja ohjelman maailman kohtaamaan, mikä taas mahdollistaa katsojan identifioitumisen.

Identifioituessaan tiettyihin rooleihin tilannekomedian katsoja tiedostaa näiden roolien sosiaaliset rajat ja merkitykset. Niinpä identifioituminen saa katsojan tietoiseksi katseen kohteen kokemista tuntemuksista, vaikkakin hänen kokemuksensa katsojana synnyttää tämän tietoisuuden. Siten katsoja katsoo ja on tietoinen katseestaan, mutta samalla hän on tämän katseen kohde – niin oman katseensa kuin muiden oletettujen katsojien kohteena. Janne Seppänen tuo tämän ajatuksen hyvin esille puhuessaan katseen kaksisuuntaisuudesta. Hänen mukaansa katsottuna olemisen tunne ei edellytä varmuutta, että joku katsoo. Riittää, että katsottava kokee katseen ja huomioi sen käyttäytymisessään. Hän tulee tietoiseksi itsestään.²⁹ Tietoisuus omasta käyttäytymisestä tekee ihmisestä performanssin: hän tietää jonkun katsovan ja pyrkii käyttäytymään sen mukaisesti.

Katsojan identifioituessa tilannekomedian rooleihin nämä roolit voivat siirtyä osaksi katsojan elämää. Katsojan kohdatessa omassa arkisessa elämässään samanlaisia tilanteita kuin tilannekomedioissa tyypillisesti esitetään nämä roolit tai stereotyyppiset käsitykset ihmisluonteesta aktivoituvat. Katsoja voi tällöin omassa elämässään asettua johonkin rooliin tai asettaa kohtaamansa henkilön tällaiseen rooliin. Rooliin asettuminen tai asettaminen sitoo kohteen tiettyihin sosiaalisiin odotuksiin ja jaettuihin merkityksiin. Asettuessaan rooliin ihminen tiedostaa olevansa katseen kohteena, ja tällöin hän voi käyttää muun muassa tilannekomedioista oppimiaan käytösmalleja.

Esimerkiksi huomattessaan näkevänsä ikkunasta vastapäisen talon asukkaiden puuhailua, katsoja voi tunnistaa tilanteen muistuttavan *Frendit*-ohjelman kohtauksia, joissa ystävykset seuraavat ruman, alastoman miehen toillalua vastapäisessä asunnossa. Tai vaihtoehtoisesti katsoja voi puuhaillessaan omassa kodissaan tuntea vastaavasti naapureidensa katseen itsessään ja alkaa huomioida tämän, kenties kuvitellun katseen, käytöksessään.

Katsoja-asemana kamera

Tilannekomedian yleisö pääsee yhtäältä tirkistelemään tapahtumia, toisaalta tilannekomediat ovat tietoisia katsojistaan, mikä lisää performatiivisuutta. Tietoisuus katsojasta korostuu siten, että tilannekomediaan on rakennettu valmiiksi katsoja-asema: sarjat käyttävät rajattuja tapahtumapaikkoja, joissa kameroiden sijainnit ja kuvakulmat ovat valmiiksi määrättyjä. Tilannekomediat muistuttavat näin perinteistä performanssia yleisön edessä, sillä tapahtumapaikoista puuttuu ns. neljäs seinä, jonne yleisö asetetaan. Tästä asemasta, kameran kautta, yleisö seuraa komedian tapahtumia ja reagoi niihin.

Kameran paikka on kuitenkin aina ulkopuolisen asema tilanteen seuraajana. Katsojan on silti mahdollista asettua tähän asemaan, yhtä lailla kun hän voi identifioitua johonkin hahmoon. Samoin ihmisen nähdessä omassa elämässään muita ihmisiä, tilanteita ja rooleja, jotka vastaavat tilannekomedioiden luomia stereotyyppisiä, hän voi asettua vastaavanlaiseen kameran rooliin. Tällainen asettuminen saa ihmisen suhtautumaan banaanin kuoreen liukastumiseen kuin komediaan, eikä toiselle ihmiselle sattuneeseen tapaturmaan. Arkitilanteiden tulkinta ulkopuolisen roolin kautta vaatii katsoja-aseman lisäksi tilanteiden tuttuutta. Onkin puhuttava erikseen tilannekomedioiden komiikasta, jossa jokainen tilanne pyrkii herättämään naurua katsojassa.

Komiikka on ymmärrettävissä tilanteen ja henkilöhahmojen kautta, toisin sanoen komiikalla viitataan hahmojen luonteenomaisiin reaktioihin eri tilan-

³⁰ Jerry Palmer, *Taking Humour Seriously*. London and New York: Routledge 1994, 18–19.

³¹ Juha Herkman, "Huumorin ja vallan keskeneräinen kysymys". Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen ja Mari Pajala, *Populaarin lumo*. Turku: Turun yliopisto 2001, 369–370.

³² Sigmund Freud, *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love-kirjat 1983, 83–190. (Alk. 1905.)

³³ Seppänen, *Katseen voima*, 107; Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, 6.

teissa. Huumori puolestaan liittyy katsojiin ja katsojien tulkintaan koomisesta tilanteesta. Jerry Palmerin mukaan se, millaiseksi katsojan ja ohjelman suhde on muodostunut, määrittää sen, mikä on hyväksyttävästi hauskaa ja mikä ei³⁰. Ohjelma, lajityypin konventiot ja kulttuuriset asetelmat luovat taustaa tälle suhteelle. Kohtaus, joka toimii jossain tilannekomediasa, voi toisessa ohjelmassa olla käsittämätön.

Herkmanin mukaan huumori on tietynlainen kattokäsite hauskalle. Huumori on sisältöä, katsojan kokemusta ja tulkintaa.³¹ Tilannekomedian huumori syntyy yleensä komiikasta, ei vitseistä. Sigmund Freudille vitsi on tiivis sanallinen kokonaisuus, joka voi esiintyä itsenäisesti. Sen sijaan komiikka syntyy sosiaalisissa suhteissa liikkeiden, ilmeiden, muotojen, tekojen ja luonteenpiirteiden kautta. Vaikka tilannekomedioissa purkitettu nauru ja nopea-tempoinen hauska dialogi houkuttelevat äänellä katsojia, ei tilannekomedialla voi seurata vain kuuntelemalla. Suuri osa puheista ja kohtauksista perustuu kuvaan: ilmeisiin, ajoitukseen, ympäristöön. Tilannekomedian performanssi on luonteeltaan ruumiillista.

Tilannekomiikan perustana on liioittelevuus ja yllättävyys, eikä se voi koskaan syntyä ilman ulkoisia vaikutuksia, sillä siinä näkyvät katsojan ennakoinnit ja odotukset sekä näiden purkautuminen yllättävällä tavalla.³² Tilannekomedian huumori pohjautuu siten vahvasti ruumiillisuuteen ja sen kautta katsomiseen sekä performanssiin. Sekä Seppänen että Carlson korostavat ruumiillisuutta performanssissa ja katseen kohteena olemisessä.³³

Ruumiillisuus on lähellä katsojan arkipäiväistä kokemusta. Ruumiillisuus syntyy nimenomaan katseen, ei puheen kautta. Niinpä katsojan kokemuksen on helpompi laajeta arkipäivän tilanteiden tulkittamiseen. Samoja koomisia asetelmia aletaan nähdä arkipäivän toiminnoissa. Näin katsoja laajentaa katsojan roolinsa koskemaan television ulkopuolista tilaa. Yhtä lailla hänestä saattaa yllättäen tulla katseen kohde. Hänen käyttäytymisestään ja ruumiillisuudestaan tulee näkyvää ja kohde muille katsojille, jotka jakavat yhteiset tilannekomedian opettamat katsoja-asetelmat. Arkielämä muuttuu performanssiksi, jossa tilanteiden yllättävyys muuttuu koomiseksi tulkinnan kautta.

Myös tilannekomedia perustuu yllättävyyteen, joten katsoja on oppinut ennakoimaan ja nopeasti tulkitsemaan genrelle tyypillisiä tilanteita. Ohjelmissa yksittäiset kohtaukset ovat kestoltaan lyhyitä ja niistä siirrytään nopeasti seuraavaan segmenttiin. Nopeatahtisuus antaa katsojalle mielihyvää ilman suuria ponnisteluja. Paitsi että tällainen esitystapa sopii television luonteeseen ja käsitykseen, että katsoja keskittyy televisioon hetkittäin, se edesauttaa performatiivista katsojaa siirtämään kokemuksiaan ohjelmasta myös arkielämään, sillä ajatteleamalla elämäänsä tilannekomediana, hän voi tunnistaa yksittäisiä pieniä tapahtumia tilannekomedian konventioiden mukaisiksi.

Tietoisuuden merkitys vastaanotossa

Monensuuntainen katsomistilanne synnyttää asetelman, jossa tilannekomedialla tulkitaan arjen valossa: tilannekomedia pyrkii esittämään katsojalle mahdollisimman tuttuja tilanteita. Toisaalta arkea tulkitaan tilannekomedian valossa: kohdattuihin tilanteisiin sovelletaan opittuja rooleja ja katsoja-asetelmia. Näin tilannekomedia siinä kuin sen katsoja muotoutuvat performanssiksi. Tässä suhteessa on mielestäni mahdollista sanoa, että tilannekomedia ja katsoja vaihtavat paikkaa keskenään. Katsojasta tulee katsottava ja päinvastoin. Tätä ajattelutapaa on mahdollista soveltaa moniin muihinkin televisio-ohjelmiin.

Abercombie ja Longhurst toteavat, että nykyihmisen tottumus yleisönä oloon on mahdollistanut sen, että he kykenevät kuvittelemaan esiintyvänsä muiden edessä. Televisio tuottaakin todellisuuden ja performatiivisuuden välille uudenlaista kanssakäymistä.³⁴ Tilannekomediat, joiden toistuvuus ja asetelmien yksinkertaisuus toistavat jatkuvasti tiettyjä rooleja ja identifioitumispisteitä, vaikuttavat vähitellen myös horisontteihin eli sosiaalisesti jaettuun käsityksiin maailmasta. Television historian aikana tilannekomedialla on luonut oman perinteen, johon se genrenä voi nykyään tukeutua ulkomaailman sijasta. Tilannekomedialla on totuttanut katsojan ja kulttuurin itseensä, ja siten se pääsee vaikuttamaan myös katsomiskokemuksen rakentumiseen.

Tätä ajatusta on mahdollista verrata Jean Baudrillardin simulaation ajatukseseen. Hänen mukaansa nykyisessä kulttuurissa asiat ovat menettäneet todellisuussuhteensa: ne viittaavat pikemminkin muihin asioihin ja saavat merkityksensä näiden simulaatioiden kautta.³⁵ Tilannekomediatkin viittaavat enää omaan perinteeseensä, ja siten myös tilannekomediaaliset tilanteet arkielämässä viittaavat tähän samaan perinteeseen, eivät todellisuuteen. Kyse on näin pikemminkin katsojan tulemisesta tietoiseksi televisiollisten tilanteiden konventioista kuin ohjelmien suorasta vaikutuksesta katsojan elämään. Performatiivinen katsoja onkin tietoinen, aktiivinen osallistuja enemmän kuin aktiivinen tulkitsija tai passiivinen omaksuja.

Performatiivisen katsojan käsite on mielestäni tärkeä siksi, että katsojatutkimus on usein rajoittunut vain kahden erilaisen katsoja-aseman hahmotamiseen. Passiiviseen katsojaan on suhtauduttu alistuen, ylhäältä katsoen. Hänen on ajateltu ottavan kritiikittömästi, ilman tulkintaa vastaan näkemänsä. Monet tutkijat puolestaan ovat idealisoineet aktiivista katsojaa, joka lukee ohjelmia vastakarvaan ja muodostaa kriittisiä mielipiteitä.

Ehdoton edellytys performatiivisen katsojan käsitteen luomiseksi on ollut katsojan ymmärtäminen aktiiviseksi ja moniulotteiseksi toimijaksi. Katsojatutkimukselle hyvä suunta on ollut tiedostaa, että katsojalla on vain rajallinen valinnanmahdollisuus ohjelmavirran sisällä. Ongelmana on kuitenkin ollut television vaikutusten ehdoton kieltäminen. Mielestäni katsojan ohjelmavaihtelunnoilla on vaikutusta hänen elämäänsä, mutta passiivisen katsojan sijasta haluaisin painottaa tietoisien katsojan olemassaoloa.

Performatiivinen katsoja on tällainen tietoinen katsoja. Performanssiin vaaditaan sekä katsoja että kohde. Molemmat vaikuttavat omalta osaltaan merkitysten tuottamiseen, ja vuorovaikutus on siten tiivis. Performatiivinen katsoja osallistuu tulkittamiseen ohella televisio-ohjelmiin. Hän voi kokea katseen myös itsessään ja tulkita arkitilanteita tietoisien katsojan tai tietoisien esiintyjän roolista. Performatiivinen katsoja käyttää omaa kokemusmaailmaansa ja horisonttejaan apuna tulkittaessaan ohjelmaa ja sen rooleja. Katseen ja identifikaation kautta hänestä tulee osa näitä rooleja. Näin ohjelman maailmasta voi muodostua osa katsojan kokemusmaailmaa. Performatiivisen katsojan käsite ei siten mielestäni polarisoi katsojaa joko aktiiviseksi tai passiiviseksi, vaan jättää hänelle enemmän liikkumavaraa.

Vaikka olenkin tässä artikkelissa voimakkaasti painottanut performatiivisen katsoja-käsitteen mahdollisuuksia, käsite ei mielestäni sovi suoraan kaikkeen televisiokatsomiseen, vaan muitakin katsojanäkemyksiä tarvitaan edelleen tämän monimuotoisen kulttuurisen toiminnan ymmärtämiseksi. Performatiivinen katsoja osallistuu aina ohjelmaan, eikä jokainen katsoja tietoisesti osallistu kaikkiin katsomiinsa ohjelmiin, vaan lähinnä niihin, jotka ovat hänelle itselleen merkityksellisiä ohjelmia ja ohjelmamuotoja.

³⁴ Abercombie & Longhurst, *Audiences*, 103, 106.

³⁵ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. Michigan: The University of Michigan Press 1994, 6. (Alk. 1981.)

Anna Mäkelä

”MIEHEN NÖYRYYTYS – VAI NAISEN?”¹

Miestä ei voi raiskata -elokuvan vastaanotto lehdissä

¹ Uusi Suomi 4.3.1978.

² Esim. *Ilta-Sanomat* 4.3.1978, *Turun päivälehti* 8.3.1978, *Kansan Uutiset* 12.3.1978.

Jörn Donnerin elokuva *Miestä ei voi raiskata* sai ilmestymisvuonnaan 1978 paljon julkisuutta. Elokuvan aiheeseen, raiskaukseen, ja uhrin reaktioon, koston, suhtauduttiin suomalaisessa lehdistössä monella tavalla. Artikkelit tarkastelee elokuvan lehdistövastaanottoa ja pohtii sen tuottamia käsitteitä seksuaalisesta väkivallasta.

Vuonna 1975 suomenruotsalainen kirjailija Märta Tikkanen julkaisi romaanin *Män kan inte våldtas*. Sen päähenkilö, kirjastonhoitaja Tova Randers, raiskataan ravintolaillan päätteeksi. Tekijä on mies, jonka hän on tavannut samana iltana ja jonka kotiin hän on lähtenyt yömyssylle. Kokemus on tuskallinen ja nöyryyttävä, ja Randers päättää kostaa. Hän pakottaa miehen voimakeinoin kanssaan sukupuoliyhteyteen ja kutsuu paikalle poliisit, joille hän ilmoittaa: ”Olen raiskannut miehen.”

Tikkasen kirja herätti kohun. Kun Jörn Donner kaksi vuotta myöhemmin, heinäkuussa 1977, piti tiedotustilaisuuden ja kertoi alkavansa filmata kirjaa, lehdistön mielenkiinto heräsi. Pohdittiin, miten Tikkasen kirja taipuu elokuvaksi.

Kuvausvaiheessa kriitikkoja ja toimittajia kiinnosti erityisesti auteur, Jörn Donner². Donner ei ollut kuuteen vuoteen tehnyt elokuvaa. Hän oli asunut pitkään Ruotsissa. *Miestä ei voi raiskata* nähtiin kontrastina Donnerin edelliseen elokuvaan *Naisenkuvien* (Suomi 1971), joka kuvaa pornoelokuvan tekemistä. Se, että *Naisenkuvien* ohjaaja aikoi nyt tehdä elokuvan raiskauksesta, herätti kahdenlaisia reaktioita. Esimerkiksi *Eteenpäin* kirjoitti näin: ”Kun on muistissa vielä Jörn Donnerin vuosien takaiset rötöstelyt, joissa hän nimenomaan loukkasi filminsä näyttelijän naisenkunniaa, tuntuu vähän oudolta



Jo Jörn Donnerin elokuva *Naisenkuvia* (1971) herätti ristiriitoja. Kuva: SEA

että juuri hän on lähtenyt saarnaamaan miehen ja naisen tasa-arvoa.”³ Vastakkaisiakin näkemyksiä oli: ”— aihe joka asettaa miehen ja naisen taistelusemiin toisiaan vastaan, tuntuukin erityisen hyvin sopivan Donnerin persoonaan.”⁴ *Miestä ei voi raiskata* -elokuvan kuvausten aikana julkaistuissa muissakin lehtijutuissa sekä elokuvan kritiikeissä Donnerin persoona on voimakkaasti läsnä.

Tarkastelen tässä artikkelissa suomalaisessa, suomenkielisessä lehdistössä vuosina 1977–1978 virinnyttä keskustelua Jörn Donnerin elokuvasta *Miestä ei voi raiskata* elokuvan kulttuurihistoriallisen tutkimuksen näkökulmasta. Kulttuurihistoriallisella lähestymistavalla tarkoitan sitä, että näen elokuvakritiikin ja -journalismin Ari Kivimäen määritelmän mukaisesti kertovan kulttuurista ja vallitsevista arvoista, ei vain yhdestä elokuvasta. Samoin kuin Kivimäki näen, että ” — osana elokuvakulttuurin kiertokulkua elokuvavosteluilla laajempaa julkisen vallankäytön käytäntönä on oma merkittävä asemansa.”⁵ Esteettiset arviot elokuvasta eivät kuulu tämän työn alaan, paitsi jos niitä käytetään arvottamaan tarinan uskottavuutta.

Yritän elokuvasta kirjoitetun journalismin ja kritiikin avulla luoda tässä artikkelissa käsitystä 1970-luvun lopun Suomessa vallinneesta yhteiskunnallisesta ilmapiiristä seksuaalista väkivaltaa kohtaan. Pohdin temaattisen lähiluvun avulla, miten raiskausta ja sen syytä selitetään ja miten uhrin reaktioon, koston, suhtaudutaan. Selvitän, millaisia näkemyksiä uhrista ja raiskaajista elokuvasta käyty keskustelu tuottaa. Olen kiinnostunut myös siitä, viitataanko jutuissa laajempaan aikalaiskeskusteluun sukupuolten välisestä tasa-arvosta. Käytän aineistona 39 lehtijuttua, jotka olen valinnut Suomen elokuva-arkiston leikekokoelmasta sen perusteella, kuinka olennaisia ne ovat tutkimuskysymysteni kannalta.⁶

³ Eteenpäin 26.4.1978.

⁴ Forssan lehti 21.5.1978.

⁵ Ari Kivimäki, ”Elokuvakritiikki kulttuurihistorian lähteenä”. Teoksessa Kari Immonen ja Maarit Leskelä (toim.), *Kulttuurihistoria* Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura 2001, 286–287.

⁶ Elokuva-arkisto pyrkii SITAn avulla kokoaan kaikki suomalaiset ja ulkomaiset lehtijutut, jotka käsittelevät kotimaisia elokuvia. En voi mennä valalle *Miestä ei voi raiskata* -elokuvan leikekansion täydellisyydestä. Mahdollinen puutteellisuus ei nähdäkseni silti ole ongelma, koska en tee määrällistä analyysia vaan tarkastelen tiettyjä keskustelun teemoja. Otoksen suuruus ei myöskään ole siinä mielessä merkityksellinen, että aineistoon sisältyvistä jutuistakin joissain on vain hieman tutkimuskysymysteni kannalta olennaisia asioita. Tarkastelun ulkopuolelle olen jättänyt ruotsinkieliset jutut (viisi), lakoniset pikku-uutiset, Donnerin ja Tikkasen henkilökuvat sekä jutut, jotka vain mainitsevat elokuvan.

⁷ Hallituksen esitys 1970/52 Pohjosen mukaan. Soile

Pohjonen, ”Vaimoa ei voi raiskata”.

Teoksessa *Naisiin kohdistuva väkivalta: Tasa-arvoasiain neuvottelukunnan asiantuntijaseminaari*. Helsinki, Sosiaali- ja terveysministeriö. Tasa-arvoajankokoukset, sarja C: työraportteja 1/1991, 9–22, 10.

⁸ Ibid, 10.

⁹ Esim. *MeNaiset* 11/1978.

¹⁰ Pohjonen, ”Vaimoa ei voi raiskata”, 9–22.

¹¹ Ibid.

¹² Sirkka Germain, Kari Mattila, Marja-Liisa Polkunen-Gartz, Christina Törnroth, *Väkivalta avioliitossa*. Helsinki: Tammi 1978. http://www.minedu.fi/opm/asiantuntijat/tiedonjulkistamisen_neuvottelukunta/valtionvalinnat.html. Tarkistettu 16.11.2003

¹³ Susan Griffin, ”Rape – The All-American Crime”. Teoksessa Duncan Chappell, Robley Geis and Gilbert Geis (toim.), *Forcible Rape. The Crime, the Victim, and the Offender*. New York: Columbia University Press 1977, 47–66; Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women, and Rape*. New York: Simon and Schuster 1975.

”Säännönmukaisesti ei tällaisia tapauksia esiinnykään.” Aikalaiskeskustelu seksuaalisesta väkivallasta

Suomessa raiskaus ei 1970-luvun puolivälissä ollut asia, josta olisi keskusteltu työpaikkojen kahvipöydissä. Jotakin kulttuurisesta ilmapiiristä kertovat vuoden 1971 siveellisyysrikoksia koskevan lainsäädännön uudistuksen yhteydessä käydyt keskustelut uudistusta valmistelleessa seksuaalirikoskomiteassa sekä eduskunnassa. Lakiuudistuksen yhteydessä keskusteltiin siitä, pitäisikö raiskaus avioliitossa kriminalisoida – tosin hallituksen esityksessä (1970/52) todettiin, että ” – säännönmukaisesti ei tällaisia tapauksia esiinnykään.”⁸ Tätä keskustelua myös Märta Tikkanen sekä kirjansa ilmestyttyä että elokuvanteon yhteydessä haastatteluissa kommentoi⁹.

Seksuaalirikoskomitea totesi lakiesitystä käsittelevässä mietinnössään, että myös puolisoitten välillä seksuaalinen kanssakäyminen edellyttää molempien suostumusta mutta että avioliitossa suostumus on ensisijainen oletamus. Komitea päätyi kuitenkin ehdottamaan kriminalisointia. Komiteamietintöön perustuvassa hallituksen esityksessä kriminalisointia vastustettiin mm. seuraavin perusteluin: ”Kun väkisinmakaamisrikos on erittäin häpeällinen, aviopuolisoiden välisten suhteiden saattaminen väkisinmakaamisrikosten piiriin ei tunnu perustellulta.”¹⁰

Eduskuntakeskustelussa rinnastettiin avioliitossa tapahtuva raiskaus avioliitossa tapahtuvan sukupuolisen kanssakäymisen kriminalisointiin. Yksi edustaja epäili, etteivät ihmiset tällaisen lain myötä enää uskaltaisi solmia avioliittoa. Kriminalisointia vastustava enemmistö kantoi huolta siitä, että moisesta rikoksesta tuomituksi tuleminen saattaisi aviomiehen häpeään ja vaikeuksiin.¹¹

Vaatimukset henkilökohtaisen poliittisuudesta myös seksuaalisuuden alueella kaikuivat Suomessakin, mutta tietoa naisiin kohdistuvasta väkivallasta ei ollut koottu minnekään. Ilmeisesti tästä syystä Unioni, Naisasialiitto Suomessa ry. pyysikin syksyllä 1977 suurten päivälehtien yleisönosastoilla, että avioliitossaan väkivaltaa kokeneet naiset kirjoittaisivat ja kertoisivat tarinansa. Yhteydenottoja tuli niin paljon, että ne koottiin lopulta kirjaksi. *Väkivalta avioliitossa* ilmestyi vuonna 1978. Seuraavana vuonna se sai valtion tiedonjulkistamispalkinnon.¹²

Yhdysvalloissa naisliike oli virittänyt keskustelun seksuaalisesta väkivallasta jo vuosikymmenen alussa, kun Susan Griffin julkaisi pamfletinomaisen artikkelinsa *Rape – The All-American Crime*. Sitä seurasi 1975 Susan Brownmillerin 500-sivuinen, nopeasti klassikoksi noussut teos *Against Our Will: Men, Women and Rape*, jota luettiin myös Suomessa.¹³ Brownmillerin ja Griffinin käsityksiä on myöhemmässä feministisessä keskustelussa purettu eri tavoin. Erityisesti Brownmilleriä on arvosteltu mm. essentialismista ja miesten ruumiillisen ylivoiman korostamisesta. Vaikka keskustelu on saanut myöhemmin uusia muotoja ja ulottuvuuksia, määrittelen tässä artikkelissa feministisen näkemyksen raiskauksesta nimenomaan 1970-luvun lopun kirjallisuuden mukaisesti.

Lähtökohdakseni ottamani feministisen teorian mukaan raiskausta ei pidä nähdä seksinä vaan vallankäyttönä ja väkivaltana. Raiskausta ei tule selittää yksilöiden ongelmilla, vaan se on yhteiskunnan rakenteista, sukupuolten välisestä epätasa-arvosta ja perinteisistä sukupuolirooleista juontuva ilmiö. Kiteytän raiskauksen yhteiskunnallisen funktion Susan Brownmillerin sanoihin: ”Raiskaus on naisille sama kuin lynkkaus mustille: äärimmäinen fyysinen

uhka, jonka avulla kaikki miehet pitävät kaikki naiset pelon vallassa.”¹⁴ Määrittelen tässä artikkelissa raiskauksen ensisijaisesti vallankäytöksi, joka on yhteydessä yhteiskunnassa vallitsevaan miesten ja naisten väliseen epätasa-arvoon ja joka käyttää välineenä ihmisen intiimeintä aluetta, seksuaalisuutta.

Miestä ei voi raiskata

Suomalaisessa elokuvassa raiskaus ei ole ollut keskeinen teema. Vaikka isännät ovat turmelleet piikatyttyjä useissa kotimaisissa elokuvissa, keskiössä on ollut naisen selviäminen aviottoman lapsen kanssa tai lapsen kohtalo, ei itse väkisinmakaaminen (esimerkiksi *Pimeänpirtin hävitys*, Suomi 1947).¹⁵ Sen sijaan esimerkiksi amerikkalaisessa elokuvassa raiskaus on ollut Sarah Projanskyn mukaan läsnä 1900-luvun alusta asti. Raiskauskohtauksen eksplisiittisyys on vaihdellut eri aikakausina, mutta se on merkitty tunnustettavissa olevin koodein.¹⁶

Raiskauksen uhrin kuvattiin Projanskyn mukaan audiovisuaalisessa fiktiossa 1970-luvulle asti joko aktiivisina naisina, jotka tulevat raiskatuiksi rangaistuksena itsenäisyydestään – työssä käynnistä, kadulla kävelemisestä tai isänsä tahdon vastustamisesta naimakauppoja suunniteltaessa – tai avuttomina neitosina, jotka raiskatuksi tuleminen muuttaa itsenäiseksi ja reippaiksi.¹⁷ 1970-luvulla uhriprofiili muuttui monipuolisemmaksi. Kaikki uhrin eivät enää tyytyneetkään kohtaloonsa, vaan osa alkoi kostaa. Syntyi uusi raiskausfiktio variaatio, raiskaus–kosto-narratiivit. Niissä juoni rakennetaan kuvaamaan uhrin kosto- ja raiskaajalleen. Ensimmäisiä tällaisia elokuvia olivat *Lipstick* (USA 1976) ja *I Spit on Your Grave* (USA 1978).¹⁸ *Miestä ei voi raiskata* oli siis kansainvälisestikin aikaansa edellä aihevalinnassaan.

Kosto on suomalaisessa raiskausta käsittelevässä fiktiossa hallitseva piirre. Ville Mäkelän vuonna 1987 ohjaama *Lain ulkopuolella* käsittelee miehiä, jotka kostavat sisarensa ja vaimonsa raiskauksen. Auli Mantilan ohjaama, Anja Kaurasen samannimiseen romaaniin (1995) perustuva *Pelon maantiede* (Suomi 2000) kertoo joukosta naisia, jotka ovat ottaneet oikeuden omiin käsiinsä. Titta Karakorpi von Martensin Kotikatsomolle vuonna 2002 ohjaama minisarja *Hurja joukko* käsittelee myös raiskausta ja sen kostamista.

Miestä ei voi raiskata -elokuvassa eronnut, yksinäinen kirjastonhoitaja Eva Randers (Anna Godenius) viettää ystävänsä ja työtoverinsa kanssa 40-vuotissyntymäpäiviään tanssiravintolassa.¹⁹ Heidän seuraansa lyöttäytyy komea mies, Martin Wester (Gösta Bredefeldt). Hän tanssittaa Evaa ja tarjoaa tälle konjakkia ja kohteliaisuuksia. Evan kollega Agneta (Toni Regner) mulkoilee miestä epäluuloisesti mutta joutuu lähtemään kesken iltaa kotiin, koska hänen miehensä käskää. Agnetan avioliitto ja hänellä elokuvan aikana havaittava rintasyöpä ovatkin toinen keskeinen tarinalinja elokuvassa. Agneta on myös Evan ainoa ystävä, mutta edes hänelle Eva ei kerro raiskauksesta.

Illan päätteeksi Eva lähtee kahville Martinin asuntoon. Mies yrittää ensin hyvällä, mutta kun Eva kieltäytyy intiimistä kontaktista, hän raiskaa tämän. Raiskaus näytetään reaaliaikaisina lähikuvina Eva Randersin kasvoista ja hartioista. Taustalla soiva rakkauslaulu loppuu, ja levy jää pyörimään lautaselle. Kuuluu voimakasta neulan rahinaa. Samaan aikaan näemme Eva Randersin hämmentyneet kasvot, joilla aika on kuin pysähtynyt. Martin Westerin kädet puristavat häntä olkapäistä ja painavat niitä rytmikkäästi ylös alas. Kohtauksen lopussa Wester nousee, ottaa kulauksen olutpullostaan ja poistuu

¹⁴ Brownmiller, *Against Our Will*, 254.

¹⁵ Anu Koivunen, *Isänmaan moninaiset äidinkasvat*. Turku: Suomen elokuvatu- kimuksen seura 1995. Tosin sekä raiskausta että aviottoman lapsen saamista käsittelevissä elokuvissa avaintee- mana voidaan pitää häpeää. Kuinka keskeinen asia suostumus tai raiskaus on ollut elokuvassa, on siten tulkinnanvaraista. Oman tutkimukseni näkökulmasta keskeistä on sukupuolisen kanssakäymisen molemminpuolinen vapaaehtoisuus.

¹⁶ Carol J. Clover, *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press 1992; Lisa M. Cuklanz, *Rape on Prime Time. Television, Masculinity, and Sexual Violence*. Philadelphia: University of Penn- sylvania Press 2000; Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York, New York University Press 2001.

¹⁷ Projansky, *Watching Rape*.

¹⁸ Cuklanz, *Rape on Prime Time*; Jacinda Read, *New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester: Man- chester University Press 2000.

¹⁹ Päähenkilön etunimi muutettiin elokuvaan siksi, että Eva on Tovaa yleisempi nimi, kertoi Anna 18.10.1977.

hetkeksi huoneesta, täysissä pukeissa, palatakseen kohta puhuttelemaan tylästi uhriaan: ”Äläkä nyt vain sano, ettet muka halunnut. Äläkä rupea riitelemään. — Sinun naimisesi ei tosiaan ollut mikään hupi. Paskat sinusta. Tiedät missä on ovi.”

Eva Randers poistuu asunnosta shokissa. Pian hän kuitenkin alkaa hautoa kostoja. Hän selvittää kaiken Martin Westeristä: tämän työpaikan, harrastukset, ystävät, ex-vaimon. Hän alkaa seurata miestä valepuvussa. Hän aiheuttaa hämmennystä miehen työpaikalla ja pilaa tämän menestyksen keilailun PM-kisoissa tuijottamalla tätä katsomosta. Lopuksi hän menee miehen asuntoon ja pitää feministisen puheen raiskauksesta: ”Minä raiskaan sinut, Martin Wester. Niin kuin sinä raiskasit minut. — Väkivalta ei ole iloa kenellekään. Kaikki naiset haluavat tulla raiskatuiksi, niinhän sinä ajattelet.” Aseella uhaten Eva Randers pakottaa miehen riisuutumaan ja sitoo tämän sängyntolppiin. Seuraavaksi näemme, kun hän poistuu asunnosta. Rappukäytävässä vastaan tulee naisia, jotka menevät sisään Westerin avoimesta ovesta. Kuulemme heidän kauhistuneet huutonsa ja vastenmielisyyden ilmauksensa. Eva Randers kävelee satamaan, heittää peruukkinsa mereen ja hymyilee tyytyväisenä. Sen jälkeen hän menee ilmoittamaan poliisille: ”Olen raiskannut miehen.” Nuori miespoliisi katsoo häntä hämmennyneenä ja sanoo: ”Ei miestä voi raiskata.”

”Epäkohtia raiskausalalla.”²⁰ Raiskauskohtaus kritiikeissä

Elokuvan raiskauskohtaus on vaikuttava. Niin kuin muissakin ajan raiskauskäytännöissä (esim. *Last House on the Left* (USA 1972), *I Spit on Your Grave*) raiskaus näytetään reaaliaikaisesti, mutta penetraatiota ei kuvata. Eva Randersin ilmeikkäistä kasvoista näytetään lähikuvaa koko kohtauksen ajan. Lähikuvat



Miestä ei voi raiskata -elokuvan raiskauskohtaus ei erityisesti vakuuttanut aikalaiskritiikoita. Kuva: SEA

pitävät hänen tunteensa keskiössä ja välittävät katsojalle tuskan ja nöyryytyksen.

MeNaisten pitkä ilmiöjuttu elokuvasta, kirjasta ja seksuaalisesta väkivallasta kuvailee kohtausta ja kertoo sen vaikutuksesta katsojiin elokuvateatterissa: ”Tämä Tommy Tabermannin runo Irina Milanin laulamana soi elokuvassa samaan aikaan, kun mies raiskaa naisen. Naisen kauhistuneet kasvot, miehen kädet hänen selässään hiljentävät katsojat.”²¹ Muuten kritiikit ja muut jutut kuittaavat kohtausten lyhyellä maininnalla. Koska kohtausta on pitkä ja intensiivinen ja perustuu yhteen kuvakulmaan, olisi voinut kuvitella sen kirvoittavan enemmän esimerkiksi elokuvan estetiikkaan liittyviä kommentteja.

Mutta näin ei tehdä. Tämä on mielestäni linjassa sen kanssa, että elokuvassa tapahtuva raiskaus kyllä nimetään suurimmassa osassa jutuista raiskaukseksi tai väkisinmakaamiseksi, mutta erityisen tuomitsevasti siihen ei aikalaiskritiikissä suhtauduta. Tämän ei erityisen tuomitsevan suhtautumisen ja kohtausten intensiteetin välisen ristiriidan valossa (jollaisena se vuoden 2004 perspektiivistä näyttäytyy) ei olekaan yllättävää, että muutamissa jutuissa ihmetellään, miten nainen edes kokee tämän raiskauksena: ” – eronnut yksinhuoltajaäiti – – saa tanssiinkutsun tuntemattomalta mieheltä ja kokee tämän asunnossa raiskauksena pitämänsä tilanteen – siis hetkellisesti kapakki-illan, alkoholin, tanssin yms. seurauksena”²². Mikäli ajattelee avioliitossa tapahtuvaan raiskaukseen liittynyttä eduskuntakeskustelua, tällainen tapahtunutta raiskausta vähätteleväksi tulkittu luenta elokuvasta asettuu johdonmukaiseksi. Edellä käsitellyssä, Soile Pohjosen tutkimuksessaan referoimassa lainsäätämiskeskustelussahan avioliittoon sisältyy implisiittisesti toistaiseksi voimassa oleva suostumus seksuaaliseen kanssakäymiseen. Etenkin myöhemmin feministinen teoria seksuaalisesta väkivallasta on myös kiinnittänyt huomiota siihen, että tuntemattomien tekemät väkivaltaiset päällekkäisraiskaukset täyttävät parhaiten stereotyyppiset käsitykset raiskauksesta.²³ Elokuvassa tapahtuvan treffiraiskauksen käsitähän syntyi sekin vasta vuosikymmentä myöhemmin.

Ajan ilmapiiristä seksuaalista väkivaltaa kohtaan kertovat myös monisanaiset vakuuttelut siitä, että naisen todellakin voi raiskata. Esimerkiksi *Aamulehdessä* kerrotaan: ”Naisenhan nimittäin voi raiskata, vaikka kynnikot väittävätkin, että se on mahdollista vain naisen suosiollisella myötävaikutuksella. Ja nainen elokuvan alussa raiskataan.”²⁴ Myös ohjaaja Donnerilta kysellään, voiko naisen raiskata.²⁵ Jo ajan feministisessä seksuaalista väkivaltaa käsittelevässä kirjallisuudessa tuodaan esiin usein vallitseva uskomus naisen kyvystä aina ja kaikissa tilanteissa menestyksekkäästi kieltäytyä seksistä. Suostumuksen ja vastustamisen problematiikkaa on pohdittu myöhemmin erityisesti oikeustieteessä. Vastustelua on pidetty oleellisena uhrin suostumusta ja siten teon rikollisuutta määriteltäessä.²⁶

Osa jutuista on avoimen humoristisia. Otsikon ”Epäkohtia raiskausalalla” on saanut juttu, joka arvostelee miehen raiskauksen toteutusta elokuvassa. Kirjoittaja mainitsee amerikkalaiselokuvan *Syvä joki* (*Deliverance*, USA 1972) ja muutamia muita, joissa raiskaus on kuvattu uskottavammin²⁷. Epäkohta ei viittaa raiskaukseen elokuvassa tai yleensä, vaan miehen raiskauksen toteuttamiseen elokuvassa. Tämä on kuitenkin enemmän irralliseksi jäävä esteettinen kommentti kuin raiskauksen vähättelyä yhteiskunnallisena ongelmana, vaikka humoristinen käsittelytapa ei tietenkään tuota raiskausta mitenkään vakavasti.

²¹ *MeNaiset* 11/1978.

²² *Kaleva* 23.5.1978.

²³ Esim. Pohjonen, ”Vai-moa ei voi raiskata”; Susan Estrich, *Real Rape*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987; M.P.Koss, T.E. Dinero, C.A. Seibel, S.L. Cox, ”Stranger and Acquaintance Rape: Are there differences in the victim’s experience?” *Psychology of Women Quarterly*, 12 (1988), 1–24; Helen Benedict, *Virgin or Vamp: How the Press Covers Sex Crimes*. New York, Oxford University Press 1992; Sari Näre, ”Nuorten tyttöjen kohtaama seksuaalinen väkivalta ja loukattu luottamus tunnetaloudessa”. Teoksessa Päivi Honkatukia, Johanna Niemi-Kiesiläinen, Sari Näre, *Lähentelyistä raiskauksiin. Tyttöjen kokemuksia häirinnästä ja seksuaalisesta väkivallasta*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura 2000, 77–135; Sujata Moorti, *Color of Rape. Gender and Race in Television’s Public Spheres*. Albany: State University of New York Press 2002. Ks. myös Anna Mäkelä, ”Älä lähde yksin humalassa hoipertelemaan”. *Raiskaus uutisena Helsingin Sanomissa 1996–1999*. Helsinki: STAKES 2002, 75–78.

²⁴ Esim. *Aamulehti* 4.3.1978.

²⁵ Esim. *MeNaiset* 11/1978.

²⁶ Esim. Catharine A. MacKinnon, ”Feminism, Marxism, Method, and the State: Toward Feminist Jurisprudence”. *Signs*, vol.8, no.4 (1983), 635–655; Catharine A. MacKinnon, *Feminism unmodified. Discourses on Life and Law*. Harvard: Harvard University Press 1987; Estrich, *Real Rape*, 59–65; Johanna Niemi-Kiesiläinen, ”Mitä seksuaalirikoslailla halutaan suojella?” Teoksessa Honkatukia, Niemi-

Kiesiläinen, Näre,
Lähentelyistä rais-
kauksiin, 137–168.

²⁷ *Helsingin Sanomat*
2.4.1978.

²⁸ *Turkulainen* 9.3.1978.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ilta-Sanomat*
18.2.1978.

³¹ *Turun Sanomat*
14.3.1978.

³² *MeNaiset* 111/1978..

³³ *Esim. Turun Sanomat*
14.3.1978.

Elokuvan raiskauskohtausta ei pidetä vakuuttavana, eikä siihen kiinnitetä huomiota. Ei kuitenkaan ole perusteltua väittää, että seksuaaliseen väkivaltaan yleensä olisi suhtauduttu väheksyvästi tai epäluuloisesti. Enemminkin tulkiten kirjoittelun hämmennykseksi ja ristiriitaiseksi suhtautumiseksi tämänkaltaiseen fiktiiviseen raiskaukseen, jossa katsoja voi helposti tulkita uhrin tunteneen jossain määrin ja jossain vaiheessa eroottista mielenkiintoa tekijää kohtaan.

” – – puheenvuoro naisen puolesta, hänen tunteidensa syvyydestä.”²⁸

Raiskauksen syyt ja selitykset

Miksi Martin Wester raiskaa Eva Randersin? Tähän kysymykseen annetaan useita vastauksia, joista osa myötäilee ajan feminististä suhtautumista seksuaaliseen väkivaltaan. Esimerkiksi *Turkulaisen* filmiopas tarjoaa raiskaukselle essentialistisia, miehen ja naisen olemukselliseen eroon perustuvia syitä: ”Elokuva on kuvaus naisen kokemasta nöyryytyksestä tässä miesten luomassa yhteiskunnassa, jossa fyysinen väkivalta niin usein voittaa inhimilliset tunteet. – – Tärkeintä tässä elokuvassa on puheenvuoro naisen puolesta, hänen tunteidensa syvyydestä miesten usein niin suorituskeskeisessä maailmassa.”²⁹

Kiinnostavampaa on, miten jutut yhdistävät raiskauksen vallankäyttöön ja laajempaan epätasa-arvoon yhteiskunnassa. Esimerkiksi *Ilta-Sanomien* jutussa yhteiskuntaa syytetään suorastaan naisten vapautusliikkeen sanakääntein. Naispuolinen toimittaja on käynyt ennakkonäytöksessä ja kehottaa kaikkia menemään katsomaan elokuvan. Hän on halunnut saada juttuunsa myös miehen mielipiteen elokuvasta. Miessukupuolta edustaa ”miestoimittajaksi” tituleerattu Timo Hämäläinen. Toimittajan kysymykseen siitä, onko suomalainen nainen seksuaalisesti alistettu, haastateltava vastaa: ”On alistettu. Suomi on ainoa pohjoismaa, jossa oman vaimon raiskaaminen on sallittua.” Selityskin miesten toiminnalle Hämäläisellä on: ”Esimerkiksi Ruotsiin verrattuna Suomi on jäykkä, maskuliininen ja patriarkaalinen maa yhä edelleen ja vastaisuudessakin.” Ratkaisu on radikaali: ”Useampia miehiä pitäisi raiskata, jotta heidän perinteinen itsetuntonsa saataisiin nujerretuksi.”³⁰ Myös *Turun Sanomien* kritiikissä Westerin käyttäytymistä selitetään sillä, että yhteiskunta on epätasa-arvoinen³¹.

Naapurimaa Ruotsin edistyksellisyys naisen asemassa nostetaan esille muutamissa muissakin jutuissa, esimerkiksi *MeNaiset* kertoo elokuvan puhuttaneen siellä paljon enemmän kuin Suomessa³². Ruotsin paremmuutta tälläkin rintamalla ylistettäessä ei kuitenkaan kertaakaan viitata siihen, että tällainen aiheeltaan vallankumouksellinen ja aikaansa edellä ollut elokuva tehtiin ensin Suomessa.

Sliipattu uros vai ravintolahai? Raiskaajan prototyytit

Kiinnostavia ja feministisiä selityksiä Westerin käyttäytymiselle löytyy myös hänen hahmostaan elokuvassa. Muutamassakin jutussa esitetään Westerin raiskaavan, koska se sopii hänen ”menevän miehen rooliinsa”³³. Rooli on syynä myös toisessa selitysmallissa Martin Westerin käytökselle: ”Miehevyyden kuvioihin kuuluu, että elämässään ajalehtimaan jäänyt, hellyydenjanoinen kirjastoapulainen otetaan väkisin ja osoitetaan sen jälkeen ovelle. – – Autonmyyjä-keilaajamestari metsästää kirjastoapulaisen klubitansseista

samalla itsestäänselvydellä kuin karskit kaverit ottavat haulikot selkäänsä/pullon reppuunsa, ja talsivat jänismetsään.”³⁴ Wester määrittellään myös ”sliipatuksi urokseksi” ja ”ravintolahaiksi”³⁵.

Nämä tyyppittelyt tuottavat vastakkaisia näkemyksiä seksuaalisesta väkivallasta. Yhtäältä raiskaaminen ei niiden mukaan ole sellaisten yhteiskunnan normeista poikkeavien miesten toimintaa, jotka voi tunnistaa joistakin ulkoisista merkeistä, vaan kaikki miehet voivat syyllistyä siihen, koska yhteiskunta on epätasa-arvoinen. Toisaalta ”menevän miehen rooli” ei ole sovellettavissa kaikkiin miehiin vaan voidaan myös marginalisoida, jolloin raiskaaminen voidaan nähdä vain tämän miestyypin ominaisuutena ja irrallisena yhteiskunnan laajemmista valtarakenteista tai sukupuolirooleista.

Tuoreen raiskausfiktioita käsittelevän tutkimuksen valossa tällainen miehuuden määrittely on mielenkiintoista. Esimerkiksi prime time -televisiosarjojen raiskausta käsitteleviä jaksoja tutkinut Lisa Cuklanz on esittänyt, että kun 1970-luvulla raiskaajat olivat äärimmäisen väkivaltaisia, jo ulkonäöltä tunnistettavia ehdottoman poikkeavia yksilöitä ja syyllistyivät tuntemattomien naisten päällekkäusraiskauksiin, 1980-luvun aikana televisiosarjoissa alkoi esiintyä treffiraiskauksia eivätkä raiskaajat enää olleet samalla tavalla tunnistettavia.³⁶ 1990-luvun amerikkalaisia populaareja raiskausfiktioita tutkinut Sarah Projansky taas on esittänyt, että raiskaajat ovat ikuisesti Toisia. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, millaiset miehet syyllistyvät 1980-luvun loppupuolella fiktioissa yleistyneisiin treffiraiskauksiin. Samanaikaisesti yhä useammassa elokuvassa tai televisiosarjassa raiskaajaksi paljastui yksi tai useampi urheilullinen, komea, veljeskuntaan kuuluva opiskelijanuorukainen.³⁷ Projanskyyn mukaan tästä raiskaajatyypistä muodostui 1990-luvun aikana jo oma stereotyyppinsä, ja se etäännytettiin siten tavallisista miehistä.³⁸

Kaikki *Miestä ei voi raiskata* -elokuvasta kirjoitetut jutut eivät lokeroikaan Westeriä poikkeukselliseksi naistenmieheksi. Osa esittää hänet tavallisena sukupuolensa edustajana. *Savon Sanomien* ennakkonäytöksen jälkeisessä jutussa todetaan: ”Eihän miespähenkilö edes oikein osaa uskoa että hän olisi muka raiskannut naisen. Monien miesten tavoin hän kuvittelee naisten oikeastaan haluavan että mies käyttää väkivaltaa.”³⁹ Raiskausta selitetään siis väärinymmärryksenä tai vahinkona, joka johtuu miesten käsityksistä naisen seksuaalisuudesta⁴⁰. Saman kuvitelman naisten raiskausfantasioista miesten käyttäytymisen syynä esittää myös *Turkulainen*, joka kuvailee Westeriä näin: ”Tavanomainen prototyyppi mies, joka luulee, että naisen suurin salainen toive on tulla raiskatuksi.” Tämä tulkinta naisen seksuaalisuuteen ja erityisesti raiskausfantasioihin liittyvistä ennakkoluuloista seksiin pakottamisen syynä voidaan nähdä ajan feministisen keskustelun hengen mukaiseksi. Esimerkiksi Susan Brownmiller ja myöhemmin Catharine MacKinnon ovat esittäneet, että ratkaiseva ero maskuliinisen ja feminiinisen seksuaalisuuden välillä on yksi patriarkaalisen kulttuurin perusoletuksista. Miehet ovat dominoivia ja aggressiivisia, naiset passiivisia ja alistuvia. Raiskatessaan miehet toteuttavat sitä sukupuolikulttuuria ja roolijakoa, johon he ovat sosiaalistuneet, ja todistavat maskuliinisuuttaan. Valta ja väkivalta ovat osa maskuliinista seksuaalisuutta, jolloin raiskaus on rakennettu seksuaalikultuurimme sisälle.⁴¹

³⁴ *Savon Sanomat* 24.3.1978.

³⁵ *Etelä-Suomen Sanomat* 9.4.1978.

³⁶ Cuklanz, *Rape on Prime Time*.

³⁷ Esimerkiksi Beverly Hills, 90210 sekä *Petollinen asiakas (The Advocate's Devil 1997*, Nelonen tammikuussa 2003).

³⁸ Projansky, *Watching Rape*, 113–114. Myös Cuklanz, *Rape on Prime Time*.

³⁹ *Savon Sanomat* 17.2.1978.

⁴⁰ Ks. Anna Mäkelä, ”Kun sivistyksen pidäkkeet murtuvat”. *Tiedotustutkimus* 4/2000, 48–63.

⁴¹ Esim. Menachem Amir, *Patterns in Forcible Rape*. Chicago, Lontoo: Chicago University Press 1971; Brownmiller, *Against Our Will*; MacKinnon, ”Feminism, Marxism, Method, and the State”; Päivi Pollari, ”Raiskaus sukupuolisen väkivallan muotona”. Teoksessa Sara Heinämaa ja Sari Näre (toim.), *Pahan tyttäret: sukupuolitettu pelko, viha ja valta*. Helsinki, Gaudeamus 1994, 79–91.

⁴² *Savon Sanomat*
24.3.1978.

⁴³ Esim. Brownmiller, *Against Our Will; Estrich, Real Rape; Benedict, Virgin or Vamp; Helena Karma, "Uskottavan raiskauksen uhrin muotokuva todistusharkinnassa"*. Teoksessa Sari Näre ja Suvi Ronkainen (toim.), *Väki, valta ja sukupuolistunut väkivalta*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura 2004 (tulossa).

⁴⁴ Benedict, *Virgin or Vamp*.

⁴⁵ *Helsingin Sanomat*
4.3.1978.

⁴⁶ *Turkulainen* 9.3.1978.

⁴⁷ *Katso* 11/1978.

⁴⁸ *Turun Sanomat*
10.3.1978.

⁴⁹ *Savon Sanomat*
24.3.1978.

⁵⁰ *Savon Sanomat*
16.4.1978.

⁵¹ *Etelä-Suomen Sanomat*
9.4.1978.

⁵² *Suomenmaa*
15.3.1978.

⁵³ *Hyvinkään Uutiset*
14.3.1978.

⁵⁴ *Turkulainen* 9.3.1978.

"Elämässään ajelehtimaan jäänyt, hellyydenjanoinen kirjastoapulainen."⁴² Raiskauksen uhrin muotokuva

Kuten Brownmiller 1970-luvulla ja feministinen raiskaustutkimus myöhemminkin on tuonut esiin, raiskauksen uhrin on helpompi tuoda julki häneen kohdistunut rikos ja saada ymmärtämystä, mikäli hän pystyy osoittamaan viattomuutensa ja haavoittuvuutensa esimerkiksi "siveellisen" (eli kun intiimiä kanssakäymistä on ollut vain avioliitossa tai muussa vakituksessa suhteessa) seksuaalihistoriansa avulla. Tämä liittyy uskomuksiin, jotka feministinen tutkimus on nimennyt raiskausmyyteiksi.⁴³ Niiden täyttymiseen peilataan naista, joka syyttää jotakuta miestä raiskauksesta. Myytit perustuvat oletukseen siitä, että raiskauksesta on helppo syyttää, mutta sitä on vaikea todistaa. Yksi vahvimista myyteistä on, että naiset syyttävät miehiä raiskauksesta ilkeyttään, kostoksi, tultuaan katumapäälle seksin jälkeen tai saadakseen huomiota. Toinen myytti on, että vain huonoja naisia raiskataan ja että nämä naiset vaikuttavat siten omaan kohtaloonsa. Raiskatun naisen syyttäminen omasta kohtalostaan on myös yksi raiskausmyyteistä – raiskauksen voi aiheuttaa esimerkiksi lähtemällä jatkoille tai kulkemalla yksin öisillä kaduilla.⁴⁴

Eva Randersin hahmosta vallitsee kritiikissä yksimielisyys. Eva on "surullinen luomus, nainen josta miehet ovat tehneet hiirulaisen mutta joka alkaa murista"⁴⁵, "eronnut, avuttoman ja surkean tuntuinen nainen"⁴⁶, "yksinäinen, ujonpuoleinen eronnut nainen" joka "etsii kontakteja"⁴⁷, ei mikään pyhimys⁴⁸, "elämässään ajelehtimaan jäänyt, hellyydenjanoinen kirjastoapulainen"⁴⁹. *Savon Sanomien* kritiikki mainitsee myös, että Eva "— ei välttämättä halua olla nainen suurella N:llä eikä suoraviivainen seksuaalikohte —"⁵⁰.

Myyttien valossa tällä tavoin passiiviseksi ja avuttomaksi määritellyn Eva Randersin voisi ajatella olevan ihanteellinen raiskauksen uhri. Häntä kuitenkin arvostellaan tietämättömyydestä ja avuttomuudesta. Hänet määritellään muutamassa jutussa hyväuskoiseksi, kun hän "herkistyy kahville"⁵¹ miehen luo. Todetaan, että "(t)oisaalta Evakin on sen ikäinen ja kokenut että hänen pitäisi tietää miten käy jos lähtee Martinin kaltaisen miehen asunnolle jatkoille"⁵². Tämä toistaa myyttiä siitä, että nainen on itse vastuussa hänelle tapahtuvasta väkivallasta.

Evan hahmo asetetaan kiinnostavaan valoon myös *Hyvinkään Uutisten* kritiikissä, jossa raiskausta selitetään ensin näin: "Vaikka nainen ja mies ovatkin fyysisesti kovin erilaisia, ei se silti oikeuta naisen alistamiseen siten, kuin elokuvassa tapahtuu." Myöhemmin samassa jutussa mainitaan "väkisin makaaminen", mutta se määritellään seuraavasti: "Donner on pystynyt erittäin selkeästi erittelemään naisen hyväksikäytön tilapäissuhteissa, sen pinnallisuuden, mikä tällaisissa suhteissa tulee esiin"⁵³. Kyse ei siis ole raiskauksesta vaan siitä, että Eva Randers tuntee itsensä hylätyksi, kun yhdenyönsuhde ei johdakaan muuhun. Tämä myötäilee sitä edellä mainittua myyttiä, että naiset keksivät jälkepäin syyttää miestä raiskauksesta, esimerkiksi saadakseen huomiota.

Kun raiskausta selitetään yhteiskunnan epätasa-arvolla ja sukupuolirooleilla, vähintään 2000-luvun perspektiivistä odottaisi keskustelun koskettelevan raiskaajan syyllisyyttä. Tätä *Miestä ei voi raiskata* -elokuvan kritiikki ei kuitenkaan juuri tee. Martin Wester esitetään "ravintolahaina" ja "prototyyppi miehenä"⁵⁴, mutta prototyyppisyytensä vuoksi hänet myös armahdetaan: "Sukupuolilukkoilijat eivät ole syyäpäitä niinkään yksilöinä, koska naista alentava ja sortava, asenteissaan vääristynyt miesten yhteiskunta lietsoo laittomuuk-

siin.”⁵⁵ Wester ja laajemmin miehet ikään kuin vapautetaan syyllisyydestään seksuaalisen väkivallan tekoihin, koska he ovat aikansa lapsia. Tältä osin käsittely ei vastaa feministiseen keskusteluun, joka pyrki vastuuttamaan miehiä teoistaan. Tällainen kuvaus on myös looginen pari Eva Randersin vastuun korostamiselle, mikä useista kritiikeistä ja elokuvasta kertovista lehtijutuista on luettavissa.

⁵⁵ Katso 11/1978.

⁵⁶ *Turun Sanomat* 14.3.1978.

⁵⁷ *Ylioppilaslehti* 17.3.1978.

⁵⁸ *Etelä-Suomen Sanomat* 9.4.1978.

⁵⁹ *Katso* 11/1978.

⁶⁰ *Turun Sanomat* 10.3.1978.

”Sukupuolten sota.”⁵⁶ Koston oikeutus

Vain muutama kritiikki tulkitsee Evan kosta feministisesti, miehisen tilan ja toimintamallin haltuunottona: ”Miehen juridinen yksinoikeus raiskaukseen on hänen etuoikeuksiansa symboli, ja todistamalla sen vääräksi Eva Randers murskaa miesten hallitseman yhteiskunnan nurinkuriset arvot ja normit”, *Ylioppilaslehti* kirjoittaa.⁵⁷

Suurin osa *Miestä ei voi raiskata* -elokuvaa käsittelevistä vuosien 1977 ja 1978 lehtikirjoituksista tuomitsee elokuvassa toteutettavan koston – joko esteettisin perustein, teon vähäpätöisyyden vuoksi tai koska se ei edistä sukupuolten välistä tasa-arvoa. Koston oikeutuksen pohdinta nivoutuu myös laajempaan tasa-arvokeskusteluun.

Kosto nähdään monessa jutussa Evan ominaisuudeksi. Esimerkiksi *Etelä-Suomen Sanomissa* sitä ei tuomita siksi, että se osoittaa uhrin aktiivisuutta: ”Toisin kuin monet muut nöyryytyksen kohteeksi joutuneet naiset, Eva Randers ei tyydy osaansa vaan alkaa leikkiä kissaa ja hiirtä.” Mutta muutamaa riviä alempana päähenkilöstä todetaan: ”Hänellä on pakonomainen tarve saada nöyryyttää mies, kokea voitonriemua raiskaajansa häpeästä.”⁵⁸ Useassa muussakin jutussa kosta pidetään pakkomielleisenä. *Katso*-lehden jutussa mainitaan koston syiksi ”pakkomielle”, joka johtuu ”miehen vallankäytöstä”⁵⁹ ja *Turun Sanomissa* nöyryytys, johon Eva hakee vapautusta ”raiskaajan asestä – väkivallan avulla”⁶⁰. *Turun päivälehdessä* kritiikki selittää koston hyvityksen hakemisena: ”-- ravintolasta mukaan lyöttäytynyt mies raiskaa



Eva Randers muuntuu raiskauksen jälkeen uhrista kostajaksi. Kuva: SEA.

⁶¹ *Turun päivälehti* 8.3.1978.

⁶² *Eteenpäin* 26.4.1978.

⁶³ Read, *New avengers* 41, 241–242.

⁶⁴ *Eteenpäin* 26.4.1978.

⁶⁵ Tämä on kiinnostavaa raiskausfiktioita käsittelevän tutkimuksen valossa. Sarah Projanskyn mukaanhan raiskausta on käytetty Hollywood-elokuissa aina 1970-luvulle asti joko rangaistuksena itsenäisille naisille tai muuttamaan passiiviset tai arat naiset voimakkaiksi, itsenäisiksi toimijoiksi. Projansky, *Watching Rape*.

⁶⁶ *Kaleva* 23.5.1978.

⁶⁷ *Uusi Suomi* 4.3.1978.

hänet. Tapahtuma vaikuttaa Evan persoonallisuuteen niin syvästi, että hänen on saatava hyvitystä.”⁶¹

Uhrin aktiivisuus on hyvä asia, mutta kosto ei näytä sopivan naiselle. Sitä tarkastellaan myös todisteena miesten ja naisten välisistä olemuksellisista eroista. Esimerkiksi *Eteenpäin* kirjoittaa, hieman kryptisesti: ”Epävarmasta hiirulaisesta löytyy toinenkin puoli. Vieläpä se varmuus ja eleganssi, jolla Eva mustalla peruukilla ja raskaalla meikillä muuntautuu uhkaavaksi koston jumalattareksi, sekin kertoo miesten ja naisten maailman välillä vallitsevien rajojen suoraviivaisuudesta ja itsestäänselvytyksestä.”⁶²

Jacinda Read on määritellyt 1970-luvulla syntyneiden raiskaus-kostonarratiivien kehystarinaksi naisen seksuaalisuuden: ennen raiskausta uhri on hiirulainen, joka raiskauksen seurauksena ottaa seksuaalisuutensa haltuun ja käyttää sitä vallan välineenä kostakseen raiskaajalleen. Kostajattaren seksuaalisuus rakentaa narratiiviin eroottisen odotuksen: kostajatar antaa ensin ymmärtää aikovansa rakastella miehen kanssa mutta sitten tappaa tai kastroi tämän.⁶³ Eva Randersissa tapahtuu ulkoinen transformaatio, mutta hän ei pyri haluttavuuteen vaan pelotteluun. Hän ei teeskentele kostonhettämää tuntevansa seksuaalista mielenkiintoa Westeriä kohtaan – tämä tosin tarjoutuu juuri ennen häpäistyksi tulemistaan seksuaaliseen kanssakäymiseen Randersin kanssa. Transformaatio voidaan myös nähdä Evan uutena elämäntehtävänä, kuten *Eteenpäin* tekee: ”Sinne tänne elämässä lepatteleva Eva saa kuitenkin tehtävän ja tarkoituksen elämäänsä”⁶⁴.⁶⁵

Koston suorasanaisesti tuomitsevista jutuista muutama selittää kantaansa esteettisillä syillä. Esimerkiksi *Helsingin Sanomien* kritiikin mukaan Donner on kuvannut Eva Randersin raiskauksen viitteellisesti, mikä vähentää juonen uskottavuutta: ”Antaako tällainen pahoinpitely aiheen moiseen sitkeään ajojahtiin?” Mielikuvat raiskauksesta ovat ilmeisesti elokuvassa nähtyä, tutun tekemää väkivaltaa raaempia ja lähempänä pimeillä kujilla tehtyjä päällekkäusraiskauksia. Tämä ei ole yllättävää, syntyihän treffitraiskauksen käsitteen vasta seuraavalla vuosikymmenellä.

Kostoa ei pidetä oikeutettuna myöskään siksi, että kostettava teko on vähäpätöinen. *Kalevan* kritiikki on lennokas: ” – – kokee tämän asunnossa raiskauksena pitämänsä tilanteen – siis hetkellisesti kapakki-illan, alkoholin, tanssin yms. seurauksena. – – Siitä äityykin kostonhenki raavasta ja rietasta miessukupuolta kohtaan – – Mutta toisaalta, ’kostonhengengetären’ motiivilla sinänsä ei ollut vedenpitävää perustaa.”⁶⁶ Viittaukset teon vähäpätöisyyteen ja Evan osasyllisyyteen tapahtuneesta ovat selkeät ja yhdenmukaisia aiemmin eriteltyjen kohtauksen kuvausten kanssa.

Useimmat jutut tuomitsevat Eva Randersin kostoretken kuitenkin siksi, että se ei edistä tasa-arvoa. *Uuden Suomen* Miehen nöyryytys – vai naisen? -otsikoitu kritiikki on tässä suhteessa kiinnostava, koska se mainitsee Evan näkevän raiskauksessa ” – – jotakin koko eronneen naisen asemaansa nähden tunnusomaista.” Jutussa mainitaan elokuvassa esiin tuodut alistetun naisen ongelmat: Evan entinen aviomies ilmoittaa vaativansa heidän yhteisen poikansa yksinhuoltajuutta, koska Eva ei elä yhteiskunnan normien mukaisesti. Mutta koston *Uusi Suomi* kirjoittaa: ”Kirjan psykososiaalinen ajattelu on varsin kehittymätöntä yrittäessään tehdä oikeutta naiselle, joka alentuu kostamaan ja käyttämään väkivaltaa aseenaan. Tällä tavallahan ei luulisi tasa-arvon tulevan tuumaakaan lähemmäksi.”⁶⁷ Teksti siis myöntää, että Evaa on kohdeltu epäoikeudenmukaisesti, mutta tasa-arvoa ei sen mukaan saavuteta hyökkäämällä tai vaatimisella. Sen sijaan naisen pitäisi raiskatuksi tullessaan ja

tapahtuneeseen reagoidessaan ajatella tasa-arvon toteutumista, ei lähteä hakemaan hyvitystä esimerkiksi kostamalla.

Burgess ja Holmstrom loivat vuonna 1976 raiskaustraumasyndrooman käsitteen. He määrittivät sen stressireaktioksi, johon kuuluvat henkiset ja fyysiset oireet sekä akuutisti raiskauksen jälkeen että pidemmällä ajalla. He löysivät raiskauksen uhreilta lukuisia fyysisiä oireita: lihasjännitystä, päänsärkyä, univaikeuksia, painajaisia, pahoinvointia, gynekologisia tulehduksia. Lisäksi monet kärsivät kuolemanpelosta ja itsesyytöksistä. Suuri osa uhreista vaihtoi raiskauksen seurauksena puhelinnumeroa ja sekä työ- että asuinpaikkaa. Näiden sosio-emotionaalisten seurauksien lisäksi raiskauksella oli suuri vaikutus työ- ja suorituskykyyn.⁶⁸ Myös *Miestä ei voi raiskata* -elokuvassa raiskauksella on huomattavia seurauksia uhrin hyvinvoinnille. *Uuden Suomen* jutussa esitetty juoniratkaisun arvostelu ja sen sisältämä implisiittinen raiskauksen uhriin kohdistettu vaatimus vaikuttaa tästä näkökulmasta kohtuuttomalta. Se on oikeastaan selitettävissä vain elokuvassa näytetyn teon vähättelynä. Tämä ristiriita yhtäältä elokuvassa tapahtuvan raiskauksen vähättelyn ja toisaalta seksuaalisen väkivallan yleisen tuomitsemisen välillä onkin kirjoittelun kiinnostavin piirre.

Kostoa tulkitaan muillakin tavoin. *Turun Sanomat* pitää sitä sukupuolten välisen sodan kritiikkinä: ”Teos kärjistää siis sukupuolten välisen sodan mielettömyyden muotoihin, joita kumpikaan osapuoli ei enää tunnu hallitsevan. Naisen kosto on ihan yhtä hölmö homma kuin miehen suorittama raiskauskkin. – – Sitä paitsi koko teoksen sepitteinen peruskuvio on niin ilmeinen läimäytys tasa-arvokeskustelun saamille hössötysmuodoille, ettei sen ironiaa juuri ole oltu huomaavinaankaan.”⁶⁹ Kritiikki pitää siis tätä koston kriittisesti suhtautumista elokuvan ansiona. Suinkaan kaikki aikalaiskritiikot eivät kuitenkaan pidä kosta ironisena tai edes symbolisena, eikä ironiaa voi johtaa elokuvasta mitenkään yksiselitteisesti. Kritikon kiittämän ironian voidaan siten nähdä kertovan enemmän vähättelevästä asenteesta kuvattua raiskausta kohtaan kuin esteettisestä arvotuksesta.

Myös *Suomenmaa* ja *Katso* kiittelevät kritiikeissään Donnerin kriittistä suhtautumista koston: ”*Miestä ei voi raiskata* ei pyri sensaatioon, pikemminkin se Jörn Donnerin muutoinkin taitavassa ohjaustyössä suhtautuu myös kriittisesti päähenkilönsä kostopuuhaan ja yleensä käyttäytymiseen niin ennen kuin jälkeenkin raiskausta.”⁷⁰ ”Mutta kosto ei ole Eevan kädessä, ja tässä piileekin Donnerin elokuvan komein oivallus. Näyttämällä Eevan koston yhtä vastenmielisenä kuin Martinin suorittaman raiskauksen, Donner siirtää vastuun tarinan tapahtumista yhteiskunnalle.”⁷¹

On mielenkiintoista, että koston tapahtuma määritetään vastenmieliseksi. Samoin kuin ironia, myöskään vastenmielisyys ei ole elokuvaan saumattomasti palautettavissa oleva ominaisuus vaan katsojan kokemus. Christine Holmlund on tarkastellut Hollywood-elokuvien *Paistetut vihreät tomaatit* (*Fried Green Tomatoes*, UK/USA 1991) ja *Basic Instinct – vaiston varassa* (*Basic Instinct*, USA 1992) saamaa vastaanottoa. Hänen mukaansa näissä viisitoista vuotta *Miestä ei voi raiskata* -elokuvan jälkeen tehtyjen elokuvien vastaanotossa naisten väkivallan merkitys miehille sai paljon huomiota, kun taas miesten naiseen kohdistama väkivalta jäi sivuseikaksi.⁷² Naisten väkivaltaisuudesta ja sen populaareista kuvauksista on oltu huolestuneita myös meidän aikamme julkisessa keskustelussa. Esimerkiksi Anja Kaurasen romaani *Pelon maantiede* sekä Auli Mantilan samanniminen elokuva herättivät aikanaan laajaa keskustelua. Ei ole ihme, että 1970-luvun lopulla Eva Randersin kosta on vieroksuttu.

⁶⁸ Ann Wolbert Burgess, Lynda Lytle Holmstrom, ”Rape Trauma Syndrome”. Teoksessa Duncan Chappell, Robley Geis and Gilbert Geis (toim.), *Forcible Rape. The Crime, the Victim, and the Offender*. New York: Columbia University Press 1977.

⁶⁹ *Turun Sanomat* 14.3.1978.

⁷⁰ *Suomenmaa* 15.3.1978.

⁷¹ *Katso* 11/1978.

⁷² Christine Holmlund, *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies*. Routledge 2002, 76.

⁷³ Katso 11/1978.

⁷⁴ Aamulehti 4.3.1978.

⁷⁵ Katso 11/1978.

⁷⁶ Riitta Jallinoja, *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet. Naisasialiike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallisten aatteellisten murroksen heijastajana*. Helsinki: WSOY 1983, 198–203.

⁷⁷ *Helsingin Sanomat* 3.3.1978.

⁷⁸ *Ilta-Sanomat* 18.2.1978.

⁷⁹ *Turun Sanomat* 14.3.1978.

⁸⁰ Ks. myös Mäkelä, ”Älä lähde yksin humalassa hoipertelemaan”, 75–78.

⁸¹ *Uusi Suomi* 4.3.1978.

”Ei mikään feministi”⁷³: kannanotot feminismiin

Kiinnostava kuriositeetti aineistossa ovat maininnat siitä, että Eva ei ole feministi. Hän on ”passiivinen ja ei mikään naisasianainen”⁷⁴, ”ei mikään feministi, vaan yksinäinen, ujonpuoleinen eronnut nainen”⁷⁵. Evan hahmoon liitettävät tai ennemminkin ei-liitettävät ominaisuudet antavat hauskaasti osviittaa siitä, minkälaisia käsityksiä feministeistä tuon ajan Suomessa oli.

Feminismi tuli Suomeen 1970-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Tähän asti tasa-arvon tai naisten aseman puolesta taistelevat naiset olivat nimittäneet itseään naisasianaisiksi. Riitta Jallinoja määrittelee suomalaisen feminismin synnyn kannalta olennaisiksi vuoden 1973, jolloin feministiryhmä Feministit – Feministerna syntyi, ja vuoden 1976, jolloin nuoret feministeiksi tunnustautuvat naiset valtasivat konservatiivisen Naisasialiitto Unionin.⁷⁶ Raiskausta käsittelevän elokuvan liittämiselle feminismiin oli Tikkasen alkuperäisteoksen lisäksi todennäköisesti valmistanut maaperää Naisasialiitto Unionin toimittama kirja *Väkivalta avioliitossa*.

Feminismia ei *Miestä ei voi raiskata* -elokuvan herättämässä julkisessa keskustelussa markkinoida pelastuksena seksuaaliseen väkivaltaan. Esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* julkaistu kuvallinen pikku-uutinen ensi-illasta ja naispääosan esittäjästä toteaa: ”Anna Godeniuksen kasvoilla elää pohjoismaisen vapautetun naisen epävarmuus, turvattomuus ja katkeruus.”⁷⁷ Emansipaatiolla on ollut kielteisiä seurauksia naisille. Kyseinen juttu on parin lauseen pikku-uutinen. Siten sen suorasukainen kannanotto emansipaatioon ja voimistuneeseen naisliikkeeseen saa suuren painon.

Elokuvan kirvoittamissa lehtijutuissa viitataan jonkin verran myös muuhun tasa-arvokeskusteluun. Erityisesti naistenlehtien pitkät ilmiöjutut yhdistävät elokuvan laajempaan kontekstiin, mikä aikakaus- ja erityisesti naistenlehtien journalistisen luonteen huomioonottaen onkin odotettavissa. Tällaisia viitauksia on kuitenkin myös kriittikeissä ja elokuvasta kertovissa sanomalehti-artikkeleissa. Jo aiemmin mainitussa *Ilta-Sanomien* ennakkonäytösjutussa haastateltava ”miestoimittaja” arvostelee Suomea patriarkaalisuudesta. Haastateltava tuo myös esiin naisliikkeen vastuun seksuaalisen väkivallan kitkemisessä: ”Lähinnä naisliikkeiden asia on herättää tietoisuutta myös miesten keskuudessa. Uskon tässä enemmän yhden asian liikkeisiin kuin poliittisten puolueiden naisjärjestöihin.”⁷⁸ Väkivallan ehkäisyä ja tutkimusta ajoikin 1970-luvulla vain naisliike.

Sen sijaan seksuaalista väkivaltaa yhteiskunnallisena ongelmana suoranaaisesti väheksyvät jutut ovat vähemmistö. Jo aiemmin siteerattu *Turun Sanomat* tosin kirjoittaa: ”Elleivät äijänretaleet tuon tien päässä juuri kohta rupeakaan lapsia synnyttämään, niin kyllä he ainakin oman tasa-arvonsa puolesta voivat joutua taistelemaan. Ja ketäs tuo häränpylyily sitten hyödyttää?”⁷⁹ Raiskauksesta puhuminen humoristiseen sävyyn on omiaan vähättelemaan sen merkitystä yleisenä ongelmana⁸⁰.

”Miehen nöyryytys – vai naisen?”⁸¹ Johtopäätöksiä

Miestä ei voi raiskata -elokuva sai heti tekovaiheessaan laajaa julkisuutta. Elokuvan ensimmäisestä tiedotustilaisuudesta alkaen sen ensi-iltaa seuraaviin kuukausiin asti siitä julkaistiin noin 60 juttua. Myös elokuvan Ruotsissa saama vastaanottoa käsiteltiin suomalaisissa lehdissä. Kiinnostusta selittää

sekä Jörn Donnerin kiistelty hahmo että edistyksellinen, jopa kumouksellinen aihe.

Minkälaista ilmapiiriä elokuvasta kirjoitetut jutut kuvastavat ja luovat seksuaalisesta väkivallasta? Sukupuolten välisen eron korostaminen ei ole yllätys. 1970-luvun feministinen kirjallisuus on melko essentialistista, kuten aikalaiskäsitys sukupuolista varmaan muutenkin. 2000-luvun perspektiivistä raiskausta selitetään suhteellisen feministisesti. Esimerkiksi teksteissä esitetty ajatus naisen seksuaalisuuden ja erityisesti raiskaufantasioihin liittyvistä ennakkoluuloista seksiin pakottamisen syynä voidaan tulkita näin.

Raiskauksen selitysten rinnalla kymmentä vuotta aikaisemmin käydyin eduskuntakeskustelun väitteet tuntuvat taantumuksellisilta. Tosin tapauksia ei voi rinnastaa, sillä raiskaukseen avioliitossa sisältyy oma problematiikkansa. Kuten eduskuntakeskustelussa kävi ilmi, seksiä avioliitossa saatetaan pitää velvollisuutena. Avioliitossa tai muussa parisuhteessa tapahtuvaan raiskaukseen liittyy toisaalta usein enemmän häpeää, ja se loukkaa puolisoiden välistä luottamusta.⁸²

Martin Westeriä kuvataan ravintolahaina ja naistenmiehenä. Joidenkin mielestä hän on tyypillinen mies, joidenkin mielestä poikkeuksellinen hamesankari. Nämä määritellyt edustavat ristiriitaisia näkemyksiä seksuaalisesta väkivallasta. Yhtäältä ”menevän miehen roolia” korostamalla raiskaaminen voidaan nähdä vain tämän yhden, mahdollisesti marginaalisen miestyypin ominaisuutena ja irrallisena yhteiskunnan valtarakenteista. Toisaalta kaikki miehet voivat syyllistyä raiskaukseen, koska yhteiskunta on epätasa-arvoinen. Westerin käyttäytymistä myös puolustellaan sillä, että hän on aikansa lapsi.

Eva Randersin henkilöön liitetään paljon raiskausmyyttejä. Useimmissa teksteissä hän on viaton, arka ja haavoittuvainen ja häneen suhtaudutaan empaattisesti. Mutta häntä pidetään myös osittain itse syyppäänä tapahtuneeseen, hyväuskoinen kun on.

Vaikka elokuvassa tapahtuvalle raiskaukselle annetaan valtaosin feministisiä syitä, sen merkitystä vähätellään. Raiskauskohtausta vähätellään, eikä sitä pidetä vakuuttavana. Jotkut jutut kuvaavat raiskauksen vähäpätöiseksi teoksi, joka ei vaadi hyvitystä, tai hyväksikäyttöksi, jonka uhri vain tulkitsee väkisinmakaamiseksi. Korostetaan, ettei raiskauksen merkitystä tule liioitella. Tällaista väheksyvää suhtautumista ei esitellä raiskauskohtausta käsiteltäessä vaan kosta ja sen perusteltavuutta arvioitaessa. Samoin koston pakkomielleisyyden korostaminen, josta aineistossa on useita esimerkkejä, voidaan nähdä vähättelynä. Yhteiskunnallisena ongelmana raiskausta ei vähätellä.

Tämä ristiriita yhtäältä elokuvassa tapahtuvan raiskauksen vähättelyn välillä ja toisaalta seksuaalisen väkivallan yleisen tuomitsemisen välillä onkin kirjoittelun jännittävin piirre. Selitän sitä ensinnäkin päällekkäusraiskauksen stereotyypin hallitsevalla asemalla. Kuten vuosikymmenen alussa käyty lainsäädäntökeskustelu osoittaa, ajatus raiskauksesta kahden muun kuin ventovieraan ihmisen välillä oli vaikea ja käsittämätön. Etenkin kun tekoon liittyy vain vähän muuta väkivaltaa, elokuvassa kuvatun treffiraiskauksen tulkitsemista toisin voi ymmärtää. Toiseksi tämä ristiriita ei ole tavaton nykyäänkään. Se on havaittavissa esimerkiksi 1990-luvun lopun *Helsingin Sanomien* raiskausjutuissa: Raiskaus esitetään yleisesti paheksuttavana rikoksena. Diskurssianalyttisen luennan valossa konkreettisia yksityistapauksia kuitenkin vähätellään ja pidetään mieluusti väärinymmärryksenä, ainakin jos teko täyttää ns. treffiraiskauksen tunnusmerkit eli tekijä ja uhri eivät ole ventovieraita eikä rikos tapahdu ulkoilmassa. Vaikka siis

⁸² Diana Russell, *Rape in Marriage*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1990; Pohjonen, ”Vaimoa ei voi raiskata”; Soile Pohjonen, ”Parisuhde rikoslainsäädännössä”. Teoksessa Heinämaa & Näre (toim.), *Pahan tyttäret: sukupuolitettu pelko, viha ja valta*, 66–78.

elokuvasta *Miestä ei voi raiskata* esitetyt, tapahtunutta raiskausta vähättelevät näkemykset tuntuvat särähtävän korvaan, niitä ei nykyajan näkökulmasta ole syytä pitää erityisen taantumuksellisina.

Huomionarvoinen ristiriita vallitsee myös raiskauksen selityksen ja naisen hyväksyttävän reaktion välillä. Kirjoittelussa todetaan voittopuolisesti, että seksuaalinen väkivalta kumpuaa miesten rooleista ja yhteiskunnasta mutta että nainen on vastuussa reaktiostaan siihen. Miehen selitetään maanneen nainen väkisin juuri roolinsa ja vaistoja vuoksi. Kuitenkaan nainen ei saa seurata vaistojaan ja kostaa raiskausta, edes symbolisesti, koska tasa-arvon toteuttamisesta on naisten huolehdittava. Yhtenä raiskausmyyttinä voidaan pitää sitäkin, että monessa tekstissä Evan odotetaan vain kestävä. Kärjistäen voisi sanoa, että naisen osa on ”sulkea silmät ja ajatella isänmaata”.

Antti Autio

TAKESHI KITANO JA NEO-AUTEURISTINEN LÄHESTYMISTAPA

Paisley Livingstonin mukaan elokuvallisen tekijyyden aste määräytyy tapauskohtaisesti elokuvan kausaalisen historian perusteella. Kun analyttinen tekijäkäsitys yhdistetään Kristin Thompsonin neoformalistiseen elokuva-analyysiin, syntyy neo-auteuristinen lähestymistapa elokuvaan. Artikkelissa tarkastellaan neo-auteuristista lähestymistapaa ja analysoidaan sen avulla kahta japanilaisen ohjaajan, Takeshi Kitanon elokuvaa.

¹ Teksti on lyhennelmä opinnäytetyöstäni, jossa tarkastelen lisäksi kolmatta Kitanon elokuvaa *Brother* (Brother, USA/UK/Japani 2000).

Tekijän ja tekijyyden roolista elokuvan tutkimuksessa ja elokuvateoriassa on käyty keskustelua lähes koko 1900-luvun jälkimmäisen puoliskon ajan. Kartoitan seuraavassa lyhyesti elokuvan tekijyyttä koskevan keskustelun päälinjat ja esittelen Paisley Livingstonin esittämän, elokuvatekijyyttä analyttisen filosofian pohjalta lähestyvän, näkemyksen. Yhdistän Livingstonin tekijäajattelua David Bordwellin esittämään ajatukseen elokuvan tekijän ns. biografisesta legendasta sekä Kristin Thompsonin neoformalistiseen elokuva-analyysiin ja tarkastelen tämän neo-auteuristiseksi lähestymistavaksi kutsutun mallin kautta kahta japanilaisen Takeshi Kitanon elokuvaa. Analyysimallini pääargumentti on se, että elokuvan tarkastelun tulisi tukeutua itse teoksesta löydettävien elementtien lisäksi sekä teoksen tai teosten kausaaliseen historiaan että tekijän biografiseen legendaan.¹

Ajatuksen elokuvaohjaajasta romaanikirjailijaan rinnastettavana tekijänä (auteur) nostivat elokuvakritiikin ja -keskustelun keskiöön 1950-luvulla ranskalaisen *Cahiers du cinéma* -lehden ympärille ryhmittyneet kriitikot. Eräänlaisena lähtölaukauksena tekijäajattelulle voidaan pitää Alexandre Astrucin

² Alexandre Astruc, "Camera-stylo, elokuvan uusi avantgarde" (Alk. 1948). Teoksessa Peter von Bagh (toim.), *Uuteen elokuvaan*. Porvoo-Helsinki: WSOY 1969, 66–71.

³ Andrew Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962". *Film Culture*, 27 (1962–1963), 1–8.

⁴ Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and directions 1929–1968*. New York: E.P.Dutton 1968.

⁵ Peter Wollen, *Merkityksen ongelma elokuvassa*. Suom. Tarmo Malmberg. Helsinki: Gaudeamus 1977. (Alk. 1969; 3rd ed., revised and enlarged 1972.)

⁶ Roland Barthes, "The death of the author" (Alk. 1968). Teoksessa John Caughie (ed.), *Theories of Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul in association with British Film Institute 1981, 208–213.

⁷ Vaikka selkeät erotelut ja rajanvedot "taiteen" ja "viihteen" välillä ovat väistämättä keinotekoisia, tuntui tekijyyden status skaa-lan eri päissä vaihtelevan rajustikin. Hieman yleistäen voidaan todeta, että laajimmalle mahdolliselle yleisölle valmistetuissa elokuvissa – usein myös tuotantobudjeteiltaan suurimissa – on vähiten tilaa sille, mitä voidaan pitää taiteellisenä intentiona, joka taas tuntuu olevan enemmän esillä marginaalisemmissa, pienemmällä budjeteilla festivaali ja art house -levitykseen tehdyissä elokuvissa. Monet taloudellisesti menestyneet elokuvat – usein

vuonna 1948 julkaistua esseetä *Camera-stylo, elokuvan uusi avantgarde*, jossa hän hahmottelee ajatusta elokuvakamerasta *caméra-stylona*, kamerakynänä, jonka avulla elokuvantekijä pystyy ilmaisemaan itseään ja ikään kuin kirjoittamaan valkokankaalle näkemyksiään ja ajatuksiaan samaan tapaan kuin kirjailija.² Anglosaksiseen maailmaan tämän ajatuksen elokuvasta ilmaisuvoimaisena taidemuotona toivat ensin 1960-luvun alussa brittiläiset *Movie*-lehteen kirjoittavat kriitikot, kuten V.F. Perkins, Ian Cameron ja Robin Wood, sekä yhdysvaltalainen Andrew Sarris artikkelissaan *Notes on the Auteur Theory in 1962*³ ja myöhemmin teoksessaan *The American Film* (1969).⁴ Sarris jopa nimesi ilmiön – ranskalaisittain *politique des auteurs*, tekijänpolitiikka – auteur-teoriaksi. Provokatiivinen ajatus elokuvaohjaajasta auteurina, taiteilijana, josta elokuvan sisältämät merkitykset olivat lähtöisin, oli elokuvaentusiasteille erittäin käyttökelpoinen aikana, jolloin elokuvan kulttuurinen status oli alhainen: nyt myös elokuvaa voitiin pitää kirjallisuuden arvoisena itsenäisenä taidemuotona.

Auteur-keskustelun seuraava vaihe liittyi 1960–70-lukujen vaihteessa yhä vahvemaksi nousseeseen pyrkimykseen tehdä elokuvasta legitiimi akateemisen tutkimuksen kohde. Tässä suhteessa auteur-ajattelu näyttäytyi yhtäältä mahdollisuutena, toisaalta ongelmana. Alun perin vuonna 1969 ilmestyneessä teoksessaan *Merkityksen ongelma elokuvassa*⁵ Peter Wollen pyrki yhdistämään auteur-ajattelua akateemisessa keskustelussa vallalla olevaan strukturalismiin tarkastelemalla erityisesti Howard Hawksin ja John Fordin elokuvia niitä yhdistävien kerronnallisten rakenteiden kautta. Strukturalistisen lähestymistavan kannalta ongelmalliseksi muodostui kuitenkin auteur-ajatteluun liittyvä romanttinen luovan persoonallisuuden korostaminen. Teoksensa vuoden 1972 laitokseen Wollen onkin lisännyt uudet päätössanat, joissa hän pyrkii lopullisesti irtautumaan tekijästä konkreettisenä persoonana ja korvaamaan tämän tiettyjen elokuvien ryhmää yhdistävällä rakenteella: sen sijaan että puhuttaisiin Fullerista, Hawksista ja Hitchcockista (todellisina henkilöinä), olisi nämä korvattava "Fullerilla", "Hawksilla" ja "Hitchcockilla" (elokuvan rakenteellisina konstruktioina).

Wollenin edustama auteur- tai cine-strukturalismi jäi kuitenkin lyhytikäiseksi ilmiöksi. Auteurismin ja cine-strukturalismin heikkouksina pidettiin sitä, että ne käsittelivät tutkimuskohdettaan – elokuvaa tai niiden joukkoa – valmiina suljettuina kokonaisuuksina sivuuttaen kulttuurisen kontekstin ja katsojan. Niiden tilalle nousivat pian jälkistrukturalismiin, psykoanalyysiin, marxilaiseen ideologiakritiikkiin sekä semiotiikkaan pohjautuvat teoriat, jotka painottuivat katsomistapahtumaan ja korostivat elokuvallisen tekstin rakenteellista muodostumista. Roland Barthes oli julistanut tekijän kuolleeksi jo vuonna 1968⁶, ja 80-luvulle saavuttaessa tekijä oli monien mielestä kutistunut pelkäksi diskurssin muodostamaksi tekstuaaliseksi efektiksi. Elokuvien sijaan tutkimuksen keskiössä oli itse elokuva-apparaatin olemus.

1980-luvulle saavuttaessa elokuvatutkimus keskittyi pääasiassa elokuvan luonteeseen merkki- ja merkityksenantojärjestelmänä (psyko-semioottiset lähestymistavat) ja yhä enemmän yleisöihin ja vastaanottoon (reseptiotutkimus sekä kulttuurintutkimukselliset suuntaukset). Mutta vaikka elokuvantekijät oli ehkä marginalisoitu tutkimuskeskustelussa, toisaalla he voivat edelleen hyvin: heitä tavattiin edelleen elokuvafestivaaleilla ja kuultiin elokuvalehdistössä. Teorian ja käytännön välillä näytti siis olevan kuilu. Hieman kärjistäen voidaan todeta, että tekijät olivat miltei kadonneet akateemisesta elokuvakeskustelusta, mutta tuntuivat kuitenkin elävän muissa elokuvadiskurs-

seissa. Ilmiö vaikutti erityisen vahvalta ns. taide-elokuvan parissa.⁷

Cahierslaisen auteurismin ansiona voidaan pitää tiettyjen elokuvien ryhmää – tietyn ohjaajan elokuvia – yhdistävän tyylin nostamista tarkasteluun. Sen ongelmana on kuitenkin romanttisen ”luovan tekijän” nostaminen jalustalle. Auteur-strukturalismi pyrki ratkaisemaan tämän ongelman, mutta samalla todellinen tekijä hävisi olemattomiin. Akateemisen keskustelun ulkopuolella ajatus tekijästä ei kuitenkaan ole kadonnut, ja ainakin tiettyjen elokuvien kohdalla todellisella – tai todelliseksi ymmärretyllä – tekijällä on koko ajan ollut merkittävä rooli siinä tavassa, jolla näihin elokuviin on suhtauduttu. Ongelmana onkin, miten tämä elokuvan tekijyys voitaisiin ottaa myös tutkimuksellisessa lähestymistavassa huomioon. Toisin sanoen, miten elokuvan tekijyyttä voitaisiin lähestyä yhtäältä lankeamatta romanttiseen tekijän palvontaan, toisaalta kadottamatta tekijää kokonaan näkyvistä?

Se, että tekijä katosi elokuvateoriasta, ei ehkä johtunutkaan niinkään siitä, etteikö elokuvilla olisi tekijöitä, vaan pikemminkin auteur-teorian tunnetun ajatusmallin teoreettisista heikkouksista ja niiden aiheuttamasta vastareaktiosta. Tekijä on kuitenkin tehnyt paluuta myös teoriaan muutamien viime vuosien aikana, osin uusista lähtökohdista. Näistä kiintoisimpia ovat Berys Gautin⁸ ja Paisley Livingstonin⁹ esittämät näkemykset.¹⁰ Molemmat kirjoittajat pohtivat tekijyyttä länsimaisen analyttisen filosofian näkökulmasta, mutta päätyvät varsin erilaisiin johtopäätöksiin: Livingston – jonka tekijäkäsitykseen omassa lähestymistavassani viittaan – korostaa yksilötekijän merkitystä, kun taas Gaut päätyy esittämään, että elokuvallinen tekijyys on väistämättä luonteeltaan kollektiivista (joskin tunnustaa myös hallitsevan tekijäpersoonallisuuden mahdollisuuden).

Artikkelissaan *Cinematic Authorship* Paisley Livingston käsittelee tekijyyden ongelmaa käsitteellisellä tasolla. Hän korostaa yksilön toiminnan ja vaikutuksen ymmärtämisen keskeistä roolia kaikessa kulttuurillisessa analyysissä, mutta ei suostu kuitenkaan tekemään yksilön intentiosta analyysin perusyksikköä. Sen sijaan hän hahmottelee jatkumon anti-individualistisista, järjestelmää ja rakennetta korostavista, näkemyksistä individualistien, suurten ohjaajien puolestapuhujien, ajatuksiin. Livingstonin dynaaminen käsitys tekijyydestä mahdollistaa elokuvien syntymisen joko kollektiivisesti tai yksilöstä tai joissakin tapauksissa ilman selkeää tekijää tai tekijöitä. Livingstonin mukaan tekijäsuuntautuneiden teoriapositivoiden ongelmat ovat aiheutuneet pääasiassa käsitteellisistä puutteellisuuksista. Hän demonstroi väitettään seuraavasti: Jos haluamme osoittaa, ettei elokuvalla ole tekijää, voimme antaa sanan ”tekijä” viitata yksilöön, joka on vastuussa elokuvan jokaisesta piirteestä ja ominaisuudesta, ja seuraa, että yhtä tekijää on mahdotonta nimetä. Toisaalta jos haluamme osoittaa, että kaikilla elokuvilla on tekijä, voimme antaa sanan ”tekijä” viitata keneen tahansa yksilöön, jolla on minäkäänlainen kausaalinen rooli elokuvan valmistumisessa, ja yhtäkkiä tekijöitä on enemmän kuin voidaan helposti laskea. Ensimmäinen tehtävä olisi siis luoda tarpeeksi tarkka määritelmä siitä, mitä ”elokuvallinen tekijyys” tarkoittaa. Livingston ehdottaa seuraavaa määritelmää:

elokuvallinen tekijä [author] = toimija tai toimijat, jo(t)ka tarkoituksellisesti tuottaa (tuottavat) elokuvallisen lausuman; jossa elokuvallinen lausuma viittaa mihin tahansa toimintaan, jonka tarkoitus on valkokankaalle tai muulle pinnalle projisoidun näennäisesti liikkuvan kuvan keinoin tehdä näkyväksi tai kommunikoida näkökantoja tai asenteita.¹¹

”vuoden yllätyselokuva” – ovat onnistuneet löytämään tasapainon ”taiteen” ja ”viihteen” ääripäiden välistä.

⁸ Berys Gaut, ”Film Authorship and Collaboration”. Teoksessa Richard Allen & Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press 1997.

⁹ Paisley Livingston, ”Cinematic Authorship”. Teoksessa Allen & Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*.

¹⁰ Kaikista tuoreinta tekijäajattelua ja sen tarkastelua edustaa Virginia Wright Wexman (ed.), *Film and Authorship*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2003.

Teos ei valitettavasti ehtinyt tähän artikkeliin, mutta sen ilmestyminen tukenee osaltaan väitettäni tekijän paluusta teoriaan.

¹¹ Livingston, ”Cinematic Authorship”, 141.

¹² Ibid., 138.

¹³ Ibid., 144.

¹⁴ Erottelun lähtökohtana oli Francois Truffaut'n artikkeli "Une certaine tendance du cinéma français". *Cahiers du cinéma*, 31 (Janvier 1954).

Keskeistä Livingstonin mukaan on siis intentio, tarkoituksellisuus. Hän jakaa elokuvantekijät kahteen mahdolliseen kategoriaan: ilmaisullisia intentioita toteuttaviin tekijöihin (authors) ja ilman varsinaisia ilmaisullisia intentioita elokuvaa tekeviin valmistajiin (makers). Livingston esittää, että kaikilla elokuvilla on vähintään valmistaja, mutta kaikilla ei välttämättä ole tekijää. Hän havainnollistaa jaotteluaan käytännön esimerkeillä ja päätty esittämään tekijyyden kriteeriksi sitä, kuinka hyvin elokuvallinen lausuma (cinematic utterance) vastaa tekijän tai tekijöiden ilmaisullisia intentioita – sikäli kun sellaisia on.

Se, minkä asteista tekijyyttä elokuvasta voidaan löytää, riippuu Livingstonin mukaan siitä, mitä elokuvan tuotantoprosessin aikana tapahtui. Tilanteessa, jossa esimerkiksi elokuvan ohjaajan ja tuottajan näkemykset poikkeavat toisistaan yhteensovittamattomasti ja jossa lopulliset päätökset tekee esimerkiksi vastaava tuottaja, joka on vastuussa budjetista mutta jolla ei ole ilmaisullisia intentioita, elokuvalla ei ole yksittäistä tekijää, vain valmistajia. Toisaalta toisessa klassisessa tilanteessa, jossa nuori elokuvantekijä suostuu tuottajan vaatimiin muutoksiin mieluummin kuin luovuttamaan paikkansa toiselle ohjaajalle, yksittäinen tekijä voidaan nimetä, mutta tekijyyden aste – se kuinka hyvin elokuvallinen lausuma (lopullinen, levitykseen päätyvä elokuva) vastaa hänen omia ilmaisullisia intentioitaan – riippuu muutosten määrästä ja merkityksellisyydestä. Aina tekijää ei voida nimetä lainkaan: Livingston vertaa tekijättömiä elokuvia liikeneruuhkaan, jossa kaikki osanottajat toimivat tarkoituksellisesti, mutta lopputulos on eräänlainen toiminnan ei-tarkoitettu ja ei-toivottu ”kieroutunut vaikutus”.¹² Tässä tapauksessa elokuvan tekijät jäävät vain valmistajiksi. On kuitenkin myös tapauksia, joissa elokuvan tekijä on ”aloittanut ja ohjannut [elokuvan] tekemistä, ottanut taidokkaasti osaa sen useisiin eri osa-alueisiin valvoen ja halliten yhteistyökumppaneidensa toimia.”¹³ Tällaisissa tapauksissa vallitsee yksilöllinen tekijyys ja on mahdollista nimetä yksi henkilö elokuvan tekijäksi.

Livingstonin pääargumentti siis on, että tarkasteltaessa onko elokuva syntynyt yksilötekijyyden vai jonkin muun prosessin kautta päätös on tehtävä tapauskohtaisesti. Tämä edellyttää sekä tietämystä elokuvan tuotantoprosessista yleisesti että juuri kyseisen elokuvan kausaalisen historian eli tuotantohistorian tuntemista. Etenkään jälkimmäinen informaatio ei ole aina helposti saatavilla, mutta se ei riitä syyksi tukeutua fiktiiviseen tekijään, eli pelkän tekstuaalisen todistusaineiston — siis elokuvan itsensä — perusteella rakennettuun antirealistiseen käsitykseen sen tekijästä. Livingstonin mallin vahvuus on se, että se pystyy sisällyttämään niin studiomallin mukaisen tuotantojärjestelmän, jossa tekijyys voi olla kollektiivista tai olematonta, kuin modernin taideelokuvan mallin, jossa vallitsee usein yksilötekijyys, ja lisäksi tekijyyden eri variaatiot (esimerkiksi kollektiivisen tekijyyden) näiden ääripäiden välillä. Vaikka Livingstonin toistama authors/makers-jaottelu muistuttaakin Francois Truffaut'n hahmottelemaan ja cahierslaisten auteuristien omakseen ottamaa metteurs en scène/auteurs-jakoa¹⁴, hänen näkemyksensä eroaa cahierslaisesta auteurismista selkeästi systemaattisuuden ansiosta. Siinä missä varhaiset auteuristit yltyivät tekijänpalvontaan ja pitivät auteurin viimeisintä elokuvaa kategorisesti edellisiä parempana ja täydellisempänä luovan persoonallisuuden ilmentymänä, Livingstonin mallin avulla on mahdollista hahmottaa tekijyyden eri asteita jopa saman ohjaajan tuotannossa.

Neo-auteuristinen elokuva-analyysi

Ennen kuin siirryn esittelemään ns. neo-auteuristista lähestymistapaa – eräänlaista neoformalistisen elokuva-analyysin ja auteur-ajattelun synteisiä – jonka läpi olen tarkastellut tutkimuskohteeni Takeshi Kitanon elokuvia, katson tarpeelliseksi eritellä lyhyesti niitä kysymyksiä ja oletuksia, joista lähestymistapani on saanut inspiraationsa. Näistä oletamuksista ehkä keskeisin on se, että tavan, jolla tiettyä elokuvaa tai elokuvien joukkoa lähestytään ja analysoidaan, tulisi lähtökohtaisesti olla muotoutunut kohteensa mukaan. Korostan siis kohdeherkkyyttä – teoksen tai teosten herättämien kysymysten tulisi olla keskeisellä sijalla tutkimusmetodia valittaessa. Vaikka oletamus vaikuttaa itsestäänselvyydeltä, se ei ole aina ollut sitä.

Lähestyttäessä elokuvaa, joka on jostain – tässä vaiheessa ehkä vielä tuntemattomasta – syystä kiehtonut katsojaansa, on ajatus elokuvasta konstruktiona, rakennettuna, erittäin käyttökelpoinen. On syytä muistaa, että elokuvan valmistaminen on monimutkainen suunnittelemisen, kirjoittamisen, valmistelun, järjestelyn, kuvaamisen, valitsemisen, leikkaamisen, muuntelun ja yhdistelemisen prosessi. Elokuva on voitu rakentaa siten, että se tekee prosessin läpinäkyväksi, mutta se ei muuta sitä tosiasiaa, että elokuva on rakennettu juuri sellaiseksi. On usein viisasta olettaa, että hyvin harvat elokuvan elementeistä ovat satunnaisia, jopa silloin kun niiden motivoiminen on vaikeaa. Näennäisesti satunnaisetkin elementit tekee ei-satunnaisiksi, siis jollain tavalla tarkoituksellisiksi, se tosiasia, että ne on päätetty sisällyttää valmiiseen elokuvaan eikä jättää siitä pois. Lähestulkoon kaikki olisi voitu tehdä toisellakin tavalla, mutta on tehty juuri sillä tavalla kuin se elokuvaa katsottaessa nähdään, kuullaan ja tunnetaan. Miksi?

Itseäni kiehtoo Takeshi Kitanon elokuvissa esimerkiksi se, että elokuvat ovat emotionaalisesti vaikuttavia niiden vähäeleisyydestä huolimatta. Onko elokuvien ilmaisussa jotain, joka voisi selittää tätä vaikutusta? Ja miksi niinkin erilaiset elokuvat kuin *Tulikukkia* (*Hana-Bi*, Japani 1997) ja *Kikujiron kesä* (*Kikujiro no natsu*, Japani 1999) vaikuttavat myös hyvin samanlaisilta? Onko elokuvien väliltä löydettävissä joitain niitä yhdistäviä tekijöitä? Nämä kysymykset mielessäni olen valikoinut ne työkalut, joita kutsun neo-auteuristiseksi lähestymistavaksi. Työkaluni saattavat vaikuttaa triviaalilta lajitelmalta itsestään selviä olettamia, mutta niiden tarkoitus on myös lausua ääneen ja tehdä eksplisiittiseksi niitä intuitiivisia oletuksia, jotka elokuvaa tarkasteltaessa usein ovat voimassa. Sanaa *neo-auteurist* käytti ilmeisesti ensimmäisenä Richard Koszarski *Film History* -lehden artikkelissaan *Auteurism revisited*.¹⁵ Hän tosin käytti sitä yleisemmässä merkityksessä. Itse viihtaan termillä tekijäorientoituneeseen versioon Kristin Thompsonin neoformalistisesta elokuva-analyysistä, jonka pääpiirteet esittelen seuraavaksi.

Neoformalistinen elokuva-analyysi on Kristin Thompsonin teoksessa *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*¹⁶ vuonna 1981 esittelemä ja 1988 julkaistussa *Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis* -teoksessa¹⁷ edelleen kehittelemä esteettinen, teoslähtöinen lähestymistapa elokuvaan. Sen opilliset juuret ovat 1900-luvun alun venäläisessä formalismissa. Neoformalismi hylkää eksplisiittisesti perinteisen ajatusmallin taiteesta kommunikaationa, josta on aina hahmotettavissa lähettäjä, media ja vastaanottaja ja jossa taiteen keskeinen päämäärä on merkittävän teeman tai filosofisen totuuden välittäminen. Tämä kommunikaatiomalli muodostaa Thompsonin mukaan perusteen taiteen arvioinnille: taidetta

¹⁵ Richard Koszarski, "Auteurism revisited", *Film History*, 7:4 (Winter 1995), 355.

¹⁶ Kristin Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible: a neoformalist analysis*. New Jersey: Princeton University Press 1981.

¹⁷ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis*. Princeton (N.J.): Princeton University Press 1988.

¹⁸ Ibid., 8.

¹⁹ Ibid., 220.

²⁰ Ibid., 43.

voidaan mitata sen perusteella, kuinka hyvin se pystyy välittämään merkityksensä. Tästä seuraa hänen mukaansa myös perinteinen jaottelu korkeaan ja matalaan taiteeseen: taide, joka ainoastaan viihdyttää ilman syvällistä sanomaa tai totuutta, ei suorita sille tarkoitettua funktiota. Thompson sen sijaan sijoittaa taiteen omaan ei-praktiseen havaintomaailmaansa ja esittää, että taidetta tarkastellaan eri tavalla kuin arkitodellisuutta.

Elokuvat ja muut taideteokset, päinvastoin, syöksevät meidät ei-praktiseen, leikin kaltaiseen vuorovaikutukseen. Ne uudistavat havaintomaailmaamme ja muita mentaalisia prosesseja, koska niillä ei ole meille välittömiä käytännön implikaatioita.¹⁸

Mielestäni tämä ajatus on juuri elokuvan kohdalla erityisen relevantti, koska elokuva pystyy teknisenä välineenä imitoimaan todellisuuden aistihavaintoa suorimmin ja tuntuisi sen takia intuitiivisesti edellyttävän samoja havainnointiskeemoja kuin arkitodellisuus. Juuri tämän takia on kuitenkin erityisen tärkeää muistaa, että elokuva on keinotekoinen, rakennettu kokonaisuus eikä sen havainnointi ole yhtä kuin todellisuuden havainnointi. Thompson korostaa elokuvan konstruoitua luonnetta määrittelemällä neljä motivaatiokategoriaa, joihin elokuvalliset keinot ja elementit on mahdollista palauttaa: realistisen, kompositionaalisen, transtekstuaalisen ja taiteellisen motivaation.

Korostaessaan muotoa ja hylätessään kommunikaatiomallin neoformalismi myös vie tulkinnalta sille yleensä varatun hallitsevan aseman analyysissä. Koska ei-praktisen taidekäsityksen mukaisesti merkityksen välittäminen ei ole taiteen ainoa päämäärä ja lopputulos, siitä tulee tasavertainen elementti, yksi järjestelmä muiden joukossa. Tämän käsityksen avulla on myös mahdollista kiertää analyysiä usein vaivaava muodon ja sisällön ristiriita, joka yleensä johtaa estetiikan ja tulkinnan väliseen kuiluun. Elokuvan tulkinta on keskeinen osa elokuvan tarkastelua, mutta ei missään tapauksessa ainoa. Kuten Thompson toteaa: ”Vaatimus siitä, että tulkinnan tulisi olla kriitikon pääasiallinen työkalu, tekee elokuvista banaaleja.”¹⁹

Thompson, kuten edeltäjänsäkin, näkevät taiteen keskeisenä päämääränä sen sijaan *defamiliariasaation* tuottamisen. Taiteen tarkoitus on esittää aineksensa erillään arkitodellisuudesta tuomalla ne uuteen valoon asettamalla ne tuoreeseen esteettiseen kontekstiin. Onnistunut taideteos esittää elementtinsä eri tavalla, kuin miten ne nähtäisiin arkitodellisuudessa. Pystyäkseen tähän taideteoksen ei tarvitse seurata arkitodellisuuden havainnoinnin lakeja; se voi sen sijaan luoda omia sisäisiä sääntöjään ja rakenteitaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että taiteen tulisi olla tyhjiössä, sterilissä estetiikan valtakunnassa erillään todellisuudesta. Taidekokemuksen uudistamat havaintoskeemat ovat vuorovaikutuksessa todellisuutta havainnoitaessa käytettävien skeemojen kanssa. Taiteen vastaanotto ei tapahdu tyhjiössä, vaan havaintoprosessia ja tulkintaa muokkaavat aina ns. taustakonstruktiot (backgrounds) toisin sanoen tieto, joka katselijalla on ympäröivästä maailmasta, muista taideteoksista, historiasta, yhteiskunnasta jne. Itse lisäksi luetteloon etenkin elokuvaa koskien kaksi relevanttia taustakonstruktiota: 1) elokuvan kausaalisen historian ja 2) elokuvan tekijän ns. biografisen legendan.

Mutta kuinka neoformalistinen viitekehys sopii yhteen tekijäajattelun kanssa? Väitän, että ne voidaan yhdistää hyödyntämällä erityisesti Thompsonin esittämää käsitystä *dominantista*. Thompson tarkoittaa dominantilla elokuvan keskeistä muotoperiaatetta, jonka kautta teos tai joukko teoksia tulee kokonaisiksi²⁰, tai, yksinkertaisemmin, dominantti on keskeinen ominaisuus,

teema tai tunnelma elokuvassa tai joukossa elokuvia.²¹ Dominanttiajatusta voidaan soveltaa myös joukkoon saman tekijän elokuvia, kuten myös Thompson eräässä analyysissään vihjaa:

Koska taiteilija toistuvasti käyttää samankaltaisia dominanteja eri töissään, voimme usein tehdä yleistyksiä hänen koko tuotantonsa dominanteista (vaikka eri töiden välillä onkin aina eroja, ja pystymme yleensä löytämään vaihtelevia dominanteja uran eri vaiheissa tai taiteilijan kokonaistuotannon muissa alakategorioissa).²²

Dominantin käsitettä voidaan siis soveltaa myös tekijäsuuntautuneeseen lähestymistapaan: ei ainoastaan jaksossa yhdestä elokuvasta tai yhdessä kokonaisessa elokuvassa vaan myös kokonaisessa joukossa elokuvia voi olla yhteinen muodollinen periaate tai ominaisuus, joka nousee hallitsevaksi. Thompsonin käsitys useampien teosten jakamasta dominantista muistuttaa David Bordwellin esittämiä ajatuksia tekijän tuntomerkestä (authorial signature) ja biografisesta legendasta (biographical legend).²³ Jälkimmäinen käsite on peräisin Boris Thomashevskyltä, ja elokuvan tarkasteluun sitä sovelsi Bordwell teoksessaan *Ozu and the Poetics of Cinema*. Bordwellin mukaan biografinen legenda toimii kahdella eri tavalla: se mahdollistaa teosten tulemisen olemassaoleviksi legendan toteutumina ja orientoi katsojia niihin, suosii tiettyjä päätelmiä ja sulkee toisia pois.²⁴ Biografinen legenda siis yhtäältä auttaa havaitsemaan teokset teoksiksi ja nimenomaan tietyn tekijän teoksiksi. Toisaalta se luo odotuksia, jotka ohjaavat katsomista tiettyyn suuntaan. Biografinen legenda ei ole sama kuin tekijän todellinen elämäkerta, vaikka se voikin perustua (ja usein perustuukin) olemassaolevaan biografiseen informaatioon. Kyse on pikemminkin tekijän julkisuuskuvasta, joka voi olla hänen itsensä tai muiden toimijoiden (kritiikin, katsojien) rakentama. Sitä ei tule kuitenkaan ottaa itsestään selvyytenä. Myös sen konstruoitu luonne on huomioitava, ja legenda on syytä kontekstualisoida ja kvalifioida sekä myös osata hylätä silloin, kun muu informaatio on selkeästi sen vastaista.²⁵ Siitä huolimatta biografinen legenda voi olla arvokas johtolanka elokuvan tarkastelussa.

Esitänkin, että tiedot tekijästä ja teoksen kausaalista historiasta ovat relevantteja taustakonstruktioita neoformalistiselle elokuva-analyysille. Tämä taustakonstruktio toimii kaksisuuntaisesti: yhtäältä se ohjaa analyysiprosessia muodostamalla eräänlaisen odotushorisontin, jonka avulla uusi teos voidaan ottaa vastaan (toisin sanoen tukee tai vastustaa eri hypoteeseja), toisaalta se myös kehittyi itse edelleen uusien teosten lisäämän informaation myötä. Joissakin tapauksissa nämä kaksi suuntaa voivat mennä ristikkäin, kun esimerkiksi tieto ohjaajan työskentelytavoista muodostaa pohjan elokuvan kausaalista historiaa koskevalle hypoteesille tai valaisee lisää jotain jo tunnettua tuotantohistoriallista faktaa. On kuitenkin syytä pitää mielessä, että tällaista taustakonstruktioita ei välttämättä ole olemassa tai ainakaan saatavilla kaikille ohjaajille tai elokuville. Elokuvien tuotantoprosesseista on usein vaikeaa tai jopa mahdotonta saada tietoa, etenkin vanhemmista tai vähemmän tunnetuista elokuvista. Ja edelleen, se vähäinen tietomäärä, joka on saatavilla, on aina punnittava ja todennettava mikäli mahdollista – myös tuotantohistoriat ja biografiset legendat voivat olla rakennettuja tai jopa fiktiivisiä. Tästä huolimatta väitän, että huolellisesti laadittu tekijä-taustakonstruktio on relevantti ja arvokas apu, kun elokuvan tutkitaan lähemmin.

Elokuvan tarkastelun tulisi siis perustua elokuvan sisäisiin elementteihin,

²¹ Henry Bacon, *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura 2000.

²² Thompson, *Breaking the Glass Armour*.

²³ David Bordwell, *Narration in Fiction Film*. London: Methuen 2000, 5.

²⁴ David Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema*. New Jersey, Princeton University Press 1988, 5.

²⁵ Ibid., 7. Ks. myös David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1981, 4–10.

mutta prosessin tulisi tukeutua myös a) tietoon kyseisen teoksen tai teosten kausaalisesta historiasta ja b) relevanttiin biografiseen informaatioon elokuvan tekijästä tai tekijöistä. Neoforalistista terminologiaa käyttäen, tutkijan tulisi kiinnittää huomiota saman tekijän eri elokuvia yhdistäviin dominantteihin ja huomioida myös saman tekijän eri teosten välisen transtekstuaalisen motivaation mahdollisuus. Voidaan ajatella, että joukosta elokuvia hahmottuva yhteinen dominantti on mahdollista ankkuroida tekijä-taustakonstruktion Livingstonin painottaman teosten kausaalisen historian ja Bordwellin esittämän tekijän biografisen legendan kautta ja näin päätyä kokonaisvaltaisempaan ymmärrykseen sekä tekijästä että hänen teoksistaan. Tämä puolestaan muodostaa taustarakenteen, jota vasten uusi informaatio, esimerkiksi tekijän uusiokuva, otetaan vastaan ja johon se suhteutetaan.

Takeshi Kitano ja hänen elokuvansa

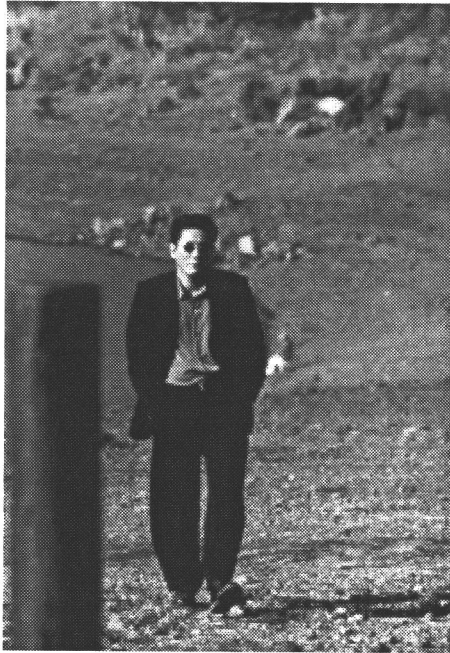
Edellä esittämäni neo-auteuristinen lähestymistapa sai alkunsa Takeshi Kitanon elokuvien lähiluvusta ja analyysistä. Kitanon elokuvien tarkastelu neo-auteuristisen prisman läpi tuntuu mielekkäältä useasta eri syystä: Hän on läsnä elokuvissaan lukuisilla eri tasoilla – näyttelijänä, käsikirjoittajana, ohjaajana, leikkaajana, joskus myös kuvataiteilijana. Hän on tietävästi myös taloudellisessa mielessä varsin riippumaton elokuvantekijä oman Office Kitano -tuotantoyhtiönsä kautta ja näyttäisi myös tässä mielessä täyttävän ne yksilötekijyyden kriteerit, jotka esimerkiksi Livingston asettaa. Hänen elokuvansa ovat myös omaperäisen muotonsa puolesta parhaiten tarkasteltavissa kohdeherkän lähestymistavan keinoin. Toisaalta hän on tutkimuskohteena myös haastava: vaikka hän on parhaiten tunnettu ”uusista” japanilaisohjaajista, hänestä on julkaistu varsin vähän englanninkielistä materiaalia ja hänen elokuviansa tuotantotiedot eivät ole helposti saatavilla. Tarkastelen seuraavassa kahta Takeshi Kitanon elokuvaa edellä esittämäni lähestymistavan avulla.

Tulikukkia

Takeshi Kitano oli tunnettu festivaali- ja art house -nimi jo 1990-luvun alkupuolella, mutta *Tulikukkia* (*Hana-Bi*, Japani 1997) oli hänen läpimurtoelokuvansa ja teki hänet tunnetuksi myös faniyleisöjen ulkopuolella. *Tulikukkia* oli osa japanilaisten elokuvien menestyksen vuotta: neljä kuukautta aikaisemmin vanhan mestarin Shohei Imamuran *The Eel* (*Unagi*, Japani 1997) oli saanut Kultaisen palmun ja Naomi Kawasen herkkä dokumentti *Suzaku* (*Moe no suzaku*, Japani 1997) oli voittanut nuorten ohjaajien Kultainen kamera -palkinnon.

Tulikukkia kertoo poliisietsivä Nishin (Kitano itse, näyttelijänimellään Beat Takeshi) ja hänen vaimonsa Miyukin (Kayoko Kishimoto) viimeisistä päivistä ja niihin johtaneista tapahtumista. Syyllisyyden riivaama ja henkilökohtaisten menetysten traumatisoima Nishi eroaa poliisivoimista, ryöstää pankin ja vie leukemiaa sairastavan vaimonsa viimeiselle matkalle halki Japanin. Sillä välin Nishin entinen kollega, pyörätuoliin sidottu ja perheensä hylkäämä Horibe (Ren Osugi), löytää itsemurhayrityksen jälkeen uuden elämän kuvataiteesta. Nishin ja Miyukin matka päättyy kaksoisitsemurhaan yksinäisellä rannalla Nishin nuoremman kollegan Nakamuran (Su-

Takeshi Kitanon ilmaisutyyli *Tulikukissa* (1997) on minimalistista mutta visuaalista. Kuva: SEA



²⁶ David Kehr, "Equinox Flower: Takeshi Kitano's Fireworks". *Film Comment* 3-4/1998.

sumu Terajima) tavoitettua heidät, kun taas Horibe löytää mielenrauhan maalaustaiteesta.

Kitanon ilmaisutyyliä *Tulikukissa* voidaan luonnehtia minimalistiseksi mutta kuitenkin erittäin visuaaliseksi. Hänen kuvakompositioinsa ovat usein karuja ja paljaita mutta myös tasapainoisia ja pikkutarkkoja. Myös värimaailma on tarkoin kontrolloitu. Kameraliikettä on hyvin vähän. Otokset ovat usein staattisia ja luonteeltaan tarkastelevia sikäli, että ne jäävät usein kuvaamaan kasvoja tai tapahtumapaikkaa sen jälkeen, kun itse toiminta on ohi tai näyttelijät ovat jo poistuneet kuvasta. Erään kriitikon mukaan tämä kuvastaa tehokkaasti introspektiivistä mielentilaa.²⁶ Otokset ovat yleisesti ottaen pitkiä; keskustelut kuvataan molempien henkilöiden ollessa kuvassa ilman vastaleikkausta. Kun tämä tyyli yhdistetään kiireettömään kuvalliseen rytmiin ja pitkiin hiljaisiin jaksoihin, tuloksena on rauhallinen, jopa meditatiivinen tyyli. Hiljaisuuden rikkovat lähinnä lyhyet keskustelut ja Joe Hisaishin säveltämä melankolinen ja emotionaalinen musiikki.

Hiljainen ja rauhallinen ilmapiiri rikotaan kuitenkin toistuvasti yhtäkkisillä väkivaltaisilla purkauksilla. Sen sijaan että väkivalta nostettaisiin etualalle ja estetisoitaisiin, joka on aasialaisille toimintaelokuvilla usein tyypillistä, sitä tarkastellaan usein jopa kivuliaan suorasti ja staattisesti, yleensä korostetun ulkopuolisista kuvakulmista ja perspektiiveistä. Tämä tyylikeino tekee väkivallasta viihteellisen sijaan vaikeaa. Vaikutelmaa korostaa entisestään se, että väkivaltaiset tapahtumat sijoitetaan keskelle työntä ja rauhallista ilmapiiriä eikä siirtymää tunnelmasta toiseen voi ennakoida, vaan se on usein täysin satunnainen. Tuloksena syntyy näennäisesti tyyni mutta äärimmilleen jännittynyt tunnelma.

Tulikukkien ensimmäinen puolisko etenee korostetun epälineaarisella tavalla. Tarinainformaatio on rikottu lähes sirpaleiseksi monitasoisen takumarakenteen avulla. Kerronnan epäselvä kausaliteetti ja puuttuva informaatio vaativat katsojalta aktiivista tarinaelementtien prosessointia ja jatkuvaa uusien hypoteesien muodostamista. Oikean tapahtumaketjun hahmottaminen voi

²⁷ Daniel Edwards, "The Willing Embrace of Destruction: Takeshi Kitano's Brother". *Senses of Cinema*, (November–December 2001). www.sensesofcinema.com/contents/01/17/brother.html. Linkki tarkastettu 9.12.2003.

²⁸ Kehr, "Equinox Flower: Takeshi Kitano's Fireworks".

vaatia jopa useampia katselukertoja, mutta lopulta elokuvan ensimmäinen puolikas etenee pisteeseen, jossa Nishin traumaattinen takauma ostoskeskuksen tapahtumista toistuu kokonaisuudessaan. Elokuvan alkuosa paljastuu kaksitasoiseksi takaumatarinaksi, joka toisaalta kertoo tapahtumat, jotka johtivat välikohtaukseen, ja toisaalta tapahtumista sen jälkeen, ajasta, jolloin Horibe on jo halvaantunut ja Nishi tehnyt päätöksensä. Elokuvan alkupuolen komplisoitu rakenne ja kerronta pyrkii mielestäni saamaan aikaan katsojan aktivoimisen ja kiinnittämisen elokuvan maailmaan.

Elokuvan jälkimmäinen puolikas sen sijaan avautuu varsin lineaarisesti ja helposti. Se kuvaa Nishin ja Miyukin viimeistä lomamatkaa läpi Japanin. Tarina keskeytyy yhä ajoittain, mutta väkivaltaisten tapahtumien tilalle (osin myös rinnalle) ovat keskeyttäjäiksi tulleet levolliset otokset Horiben maalauksista ja maalaustyöstä. Katsojan kognitiivinen työtaakka on kevyempi: matka etenee lähes leppoisasti huumorin sävyttämänä. Siinä missä elokuvan alkuosa vaati tarinainformaation aktiivista prosessointia koherentin kokonaisuuden muodostamiseksi, jälkimmäinen osa on tarinaltaan selkeä. Koska on kuitenkin selvää, että ainakin toinen pääparin henkilöistä tulee kuolemaan, elokuvan loppuosaa luonnehtii pikemminkin kysymys "kuinka?" (tapahtuu) kuin "mitä?" (tulee tapahtumaan). Katsoja matkustaa mukana matkalla ennalta määrättyyn määränpäähen, jossa ainoa mysteeri liittyy maalauksiin: kuinka kuvat liittyvät tarinaan? *Senses of Cinema* -julkaisun Daniel Edwards luonnehtii seuraavasti:

Kerronnallinen liike jää taustalle siihen pisteeseen saakka, ettei se enää dominoi katsojan tulkintaa ja suhdetta kuviin. Tämä sallii resonanssien ja narratiivien ulkopuolelta löytyvien merkitysten tulla osaksi elokuvan ymmärtämistä.²⁷

Useat *Tulikukkia* arvostelleet kriitikot ovat kiinnittäneet huomiota elokuvan nimeen. Japaninkielinen sana *hanabi* merkitsee kirjaimellisesti ilotulitusta tai pieniä ilotulitteita. Normaalisissa kirjoitusasussaan sana muodostuu kahdesta kanji-merkistä: *hana*, joka merkitsee kukkaa tai nuppua, ja *bi*, joka merkitsee tulta. Elokuvan nimi kirjoitetaan kuitenkin sekä länsimaisessa että japaninkielisessä versiossa roomalaisilla aakkosilla, ja sanan osat erotetaan toisistaan tavuviivalla (*Hana-Bi*). Erään haastattelulausuntonsa perusteella Kitano teki tämän tarkoituksella erottaakseen kaksi vastakkaista elementtiä toisistaan.²⁸ Tämä jako on myös keskeinen avain *Tulikukkien* muodon lähempään ymmärtämiseen.

Kuten edellä kuvailin, *Tulikukkia* muodostuu kahdesta keskeisestä osasta. Lähempi tarkastelu paljastaa, että osat ovat eräänlaisia peilikuvia toisistaan sekä muodon että teemojen tasolla. Lähes täsmälleen elokuvan keskellä on kaksi pitkää ja erottuvaa jaksoa: Nishin takauma ostoskeskuksen tapahtumiin ja jakso, jossa Horibe kokee taiteellisen inspiraation katsellessaan kukkia. Takaumajakso merkitsee elokuvan ensimmäisen puolikkaan päättymistä, ja se on myös viimeinen takauma koko elokuvassa. Myös komplisoitu ajallinen rakenne selkenee takaumajakson jälkeen; elokuvan loppuosa punoutuu auki lähes lineaarisena road movienä, jonka vain Horibe-tarinalinja katkaisee. Vaikka elokuvien redusointi yksinkertaisiin temaattisiin oppositioihin oli cine-strukturalismin helmasynti, tässä tapauksessa kaksinäpäinen lähestymistapa tuntuu oudosti sopivan: elokuvan nimestä lähtien vaikuttaa siltä, että *Tulikukkia* avautuu parhaiten toisiaan peilaavien vastakohtien kautta.

Selkein oppositio elokuvassa on elämän ja kuoleman välillä. Vastakkainasettelu viritetään jo elokuvan nimessä: kukat ovat voimakas elämän symboli,

kun taas tuli assosioidaan välittömästi tuhoon ja kuolemaan. Elokuvan sisällä nämä vastavoimat kiinnitetään Nishin ja Horiben hahmoihin. Tähän kaksinaisuuteen viitataan eksplisiittisesti elokuvan alkupuolen keskustelussa, jossa nuorempi poliisi Nakamura ja hänen kollegansa keskustelevat Nishin ja Horiben yhteisestä menneisyydestä. Muita vahvoja vastakkainasetteluita muodostetaan mm. elokuvan traagisten ja koomisten elementtien välillä sekä alun ja lopun tilallisuudessa: siinä missä alkuosa tapahtuu pääasiassa ahtaissa ja suljetuissa kaupunkitiloissa, loppuosan kohtaukset tapahtuvat pääasiassa avoimissa luonnontiloissa, kuten rannoilla ja lumisilla kentillä. Elokuvan rakenteellinen keskipiste – välijakso, joka sisältää Nishin takauman ja Horiben taiteelliset visiot – toimii myös temaattisena keskipisteenä, jonka ympärille oppositioita rakennetaan. Nishin moraalinen status muuttuu tässä jaksossa, kun hän astuu selkeästi lain ulkopuolelle ja ryöstää pankin. Toisaalta kun hän on tehnyt päätöksensä ryöstöstä ja matkasta, elokuvan rikkonainen ajallinen rakenne selkenee ja helpottuu käsinkosketeltavasti. Tässä mielessä elokuvan alkupuolen rakenteellisten komplikaatioiden voidaan tulkita kuvaavan myös päähenkilön psykologista tilaa, kuten Manohla Dargis kritiikissään esittää:

Elokuvan leikkaustyylillä on ajoittain niin sirpaleista, että ainakin aluksi voi olla vaikeaa hahmottaa mitä tapahtuu tai milloin. Tämä sijoiltaan olemisen (dislocation) tunne kuvaa kuitenkin juuri Nishin elämää, joka on mennyt palasiksi ei ainoastaan ampumavälikohtauksen vaan myös hänen yksityiselämässään tapahtuneen katastrofin vuoksi.²⁹

Kuten monissa aiemmissa elokuvissaan, Kitano toimii myös *Tulikukissa* kameran molemmilla puolilla, sekä näyttellen pääosaa että ohjaten. Katsojille, jotka tuntevat hänen televisiotyönsä, hänen kivikasvoiset, räjähtävät elokuva-roolinsa ovat hämmäntävä kokemus. *Tulikukissa* Kitano esiintyy ensimmäistä kertaa valkokankaalla elokuussa 1994 kärsimänsä vakavan moottoripyörä-onnettomuuden jälkeen. Onnettomuus halvaannutti toisen puolen Kitanon kasvoista. Daniel Edwards analysoi Kitanon diegeettistä läsnäoloa marraskuussa 2000 *Senses of Cinema* -julkaisun artikkelissaan. Hänen mukaansa Kitano asemoi itsensä eräänlaiseen performanssin ja pakkomielteisen itsekäisyyden välitilaan, joka luo tunteen etäisyydestä, mikä puolestaan päästää ei-fiktiiviset elementit vaikuttamaan elokuvan vastaanottoon. Hän perustaa argumenttinsa Walter Benjaminin vuonna 1931 kirjoittamaan artikkeliin *A Short History of Photography*, jossa Benjamin käsittelee valokuvatun vartalon tendenssiä ylittää intentionaalisen merkityksen rajat. Toisin sanoen Edwardsin mukaan Kitano, ollessaan läsnä filmillä, on aina jotain enemmän kuin pelkkä fiktiivinen hahmo. Hänen diegeettinen läsnäolonsa tuo mukanaan myös merkityksiä valkokankaan ulkopuolelta, jotka voivat vaikuttaa katsomiskokemukseen.³⁰ Mikäli tarkastelemme *Tulikukia* ja asetamme sen rinnalle ohjaajan biografisen legendan, Edwards vaikuttaisi olevan oikeassa: elokuva ei ole suoraan omaelämäkerrallinen, mutta se selkeästi viittaa tiettyihin tapahtumiin Kitanon omassa elämässä.

Toipuessaan lähes kohtalokkaasta onnettomuudestaan, Kitano aloitti maalauksen – kuten Horibe elokuvassa – ja elokuvan maalaukset ovat itse asiassa Kitanon omia teoksia, jotka hän maalasi toipumisensa aikana.³¹ Kitanon elokuvan ulkopuolinen elämä näkyy konkreettisesti elokuvassa myös hänen kasvoissaan, jotka ovat edelleen puoliksi halvaantuneet. Nishin roolissa hän näyttää avoimesti onnettomuutensa fysiologiset jäljet, halvaantuneet ja nykivät kasvonsa. Kitano itse on viitannut haastatteluissaan onnettomuuteen

²⁹ Manohla Dargis, "The Man: Takeshi Kitano's work of genius". *LA Weekly* 20.–26.3.1998. www.laweekly.com/ink/98/17/film-dargis.shtml. Linkki tarkastettu 9.12.2003.

³⁰ Edwards, "The Willing Embrace of Destruction: Takeshi Kitano's Brother".

³¹ *Fireworks* press kit. www.milestonefilms.com/pdf_press/Fireworks.pdf. Milestone Films 1997, 8. Linkki tarkastettu 1.12.2002.

tiedostamattomana itsemurhayrityksenä, ja kuka tahansa hänen elokuviinsa tutustunut ei voi olla huomaamatta tiettyä pakkomiellettä itsetuho- ja itsemurha-aihelmiin. *Tulikukissa* nämä teemat saavat lisää painoarvoa ohjaajan omasta lähes kohtalokkaasta onnettomuudesta. Tieto siitä ei ole millään tavalla välttämätön elokuvan vastaanottamisen kannalta, mutta mikäli tieto on olemassa, se ohjaa katsojan hypoteeseja selkeästi tiettyyn suuntaan – eli toimii biografisena legendana, joka voi ohjata katsomiskokemuksen muodostumista mutta jonka ei tarvitse kuitenkaan olla katsojan ainoa opas teoksen tulkitsemiseksi.

Oltiinpa *Tulikukkien* omaelämäkerrallisuudesta mitä mieltä tahansa, kukaan tuskin voi kiistää, etteivätkö Kitanon maalaukset olisi elokuvan keskeinen kompositionaalinen ja taiteellinen ilmaisukeino. Maalaukset ovat läsnä elokuvan ensimmäisistä ruuduista viimeisiin. Elokuvan ensimmäisen puolikkaan aikana maalaukset toimivat osana lavastusta, väriläikkinä muuten varsin hillityissä sisätiloissa, joissa tarina tapahtuu. Ensimmäiset koko ruudun kuvat maalauksista nähdään elokuvan jälkimmäisen puoliskon alkupuolella, neljänä hiljaisena otoksena Horiben ollessa ulkoilemassa sillalla. Myöhemmin tarinalinjaa Horiben maalauksista kehitellään rinnakkain Nishin ja Miyukin matkan kanssa. Maalaukset esitetään johdonmukaisesti hitaasti taaksepäin liukuviissa otoksissa kompositiosta, jossa maalaus täyttää koko kuvan, laajempaan näkymään, joka paljastaa Horiben joko työskentelevän maalauksen parissa tai tarkastelevan sitä. Vaikutelma siitä, että ne auttavat Horibea käsittelemään traumaansa, on varsin selkeä, mutta maalaukset saavat myös ylimääräisen merkitysdimension siitä, miten ne esitetään suhteessa toiseen tarinalinjaan. Ne tuntuvat olevan ikään kuin sen kaikuja, elävän jonkinlaisessa symbioottisessa suhteessa Nishin ja hänen vaimonsa viimeisen matkan kanssa.

Koska kuvilla maalauksista ei ole selkeää kompositionaalista tai realistista motivaatiota, ne tuntuisivat edellyttävän jonkinlaista symbolista tulkintaa muuttuakseen merkityksellisiksi. Väittäisin kuitenkin, että juuri epämääräisyys niiden suhteessa elokuvan tarinaan ja se, että kuviin ei ole kiinnitetty mitään yksiselitteistä merkitystä, tekee niistä niin huomattavia. Toisin sanoen se, että elokuva ei anna tarpeeksi informaatiota niiden yksiselitteiseen tulkintaan tai selitä näitä elokuvassa keskeisellä paikalla olevia kuvia, avaa ikään kuin merkityksestä tyhjän meditatiivisen tilan. Kuvat tuntuisivat kuuluvan Thompsonin määrittämän taiteellisen motivaation kategoriaan: ne voivat toimia osana elokuvan ajan ja paikan tai kausaliteetin rakentamista, esimerkiksi luomalla paralleleja tai kontrasteja, mutta niiden abstrakti funktio tuntuu nousevan merkityksellisemmäksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö kuviin voisi liittää merkityksiä, päinvastoin. Se seikka, että elokuvassa ei ole tarpeeksi informaatiota, jotta kuvat saisivat jonkin spesifin merkityksen, tekee niistä rikkaan alustan sekä tekijän biografisen legendan tuomien tulkintojen että katsojan henkilökohtaisten merkitysten ja tulkintojen kiinnittämiselle.

Kikujiron kesä

Takeshi Kitanon seuraava elokuva, *Kikujiron kesä* (*Kikujiro no natsu*, Japani 1999), sai ensi-iltansa kilpasarjassa Cannesin elokuvajuhlilla vuonna 1999, jossa se kilpakumppaneita olivat mm. Pedro Almodóvarin *Kaikki äidistäni* (*Todo sobre mi madre*, Espanja/Ranska 1999), Jim Jarmuschin *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (USA/Ranska/Saksa/Japani 1999) sekä David Lynchin

The Straight Story (USA/Iso-Britannia/Ranska 1999). *Kikujiron kesän* päähenkilö on 9-vuotias koululainen Masao (Yusuke Sekiguchi), joka asuu isoäitinsä kanssa Tokiossa. Kesäloman tullen Masao huomaa jääneensä yksin ja päättää lähteä etsimään äitiään, joka asuu kaukaisessa Toyohashin kaupungissa työnsä takia. Hänen seuralaisekseen asetetaan entinen yakuza, nykyinen tyhjäntoimittaja Kikujiro (Beat Takeshi). Parivaljakko saapuu värikkäiden tapahtumien jälkeen Toyohashiin, jossa Masao joutuu toteamaan, että hänen äidillään on uusi perhe. Kikujiro lohduttaa Masaota, ja he viettävät loput lomastaan tien päällä maaseudulla palaten kesän lopussa taas Tokioon näennäisen muuttumattomina.

Kitano oli saavuttanut maineensa länsimaisten yleisöjen parissa lähinnä lakonisilla gangsterikuvauksillaan, joista *Kikujiron kesä* poikkeaa täysin. Elokuva oli vähintäänkin yllätys useille eurooppalaisille ja amerikkalaisille kriitikoille. Se ei voittanut palkintoa Cannesissa, mutta vastaanotto oli positiivinen ja eräät kriitikot ounastelivat sen jopa kilpailevan Kultaisesta palmusta.³² Elokuva jakoi kriitikoiden mielipiteitä; kommentit vaihtelivat lähes vihamielisistä ylistäviin.³³ Suurin osa kriitikoista oli samaa mieltä kuitenkin siitä, että *Kikujiron kesä* on visuaalisesti upea elokuva, jota sentimentaalinen ja epätasainen tarina-aines kuitenkin heikentää. Sen on tulkittu myös olevan jonkinlainen kompromissiryitys Kitanon elokuva- ja televisiouran välimaastossa.³⁴

Kikujiron kesää pidettiin melkoisena suunnanmuutoksena Kitanon tuotannossa, ja myös ohjaaja on haastattelukomentissaan kertonut pyrki-neensä tekemään erityisesti yleisön odotuksia vastustavan elokuvan.³⁵ Siitä huolimatta se on myös selkeästi Takeshi Kitano -elokuva. Toisin sanoen siitä on löydettävissä ne tyyllilliset ja visuaaliset elementit, jotka liittävät sen hänen aikaisempiin elokuviinsa. Huolimatta näkyvistä eroista esimerkiksi *Tulikukkiin* tai *Sonatineen* (Japani 1993) verrattuna, se on kuitenkin ”selkeästi Kitanoa tunnelmiltaan, kuvastoltaan, hahmoiltaan ja leikkausrytmeiltään”.³⁶ Vaikuttaisi siis siltä, että *Kikujiron kesän* ja Kitanon aiempien elokuvien huolellinen vertailu voisi paljastaa tekijät, jotka tekevät elokuvista Kitano-elokuvia. Tämä periaate pätee mielestäni yleisemminkin: tarkastelemalla kahta saman ohjaajan selvästi erilaista teosta voidaan tuoda esiin niitä yhdis-tävät elementit.

Verrattuna esimerkiksi Kitanon edelliseen elokuvaan (*Tulikukki*) *Kikuji-ron kesä* on ainakin rakenteensa puolesta toista maata. Siinä missä *Tulikukki* oli rakennettu äärimmäisen huolellisesti, jopa (myös ohjaajan omien sanojen mukaan) matemaattisen tarkasti³⁷ elokuvan keskivaiheilla olevien tärkeiden tapahtumien ympärille, *Kikujiron kesä* on pikemminkin löysä irrallisten episodien ketju. Siinä ei ole keskeistä käännettä tai yhtä erityisen merkityk-sellistä kohtausta: jos jokin kohtauksista poistettaisiin tai niiden järjestystä muutettaisiin, elokuvan luonne ei todennäköisesti muuttuisi mitenkään radi-kaalisti. Rakenteeltaan se muistuttaa road moviea, kuten ohjaaja itsekin haastattelussa on todennut.³⁸ Se on kuitenkin epätavallinen road movie siinä mielessä, että siinä ei tapahdu mitään silmännähtävää henkilöahmojen kas-vamista tai heidän suhteensa kehittymistä. Matka on kirjaimellisestikin rengas-matka: tie johtaa takaisin alkuun ja alkutilanteeseen, henkilöt ovat pysyneet ennallaan. Toinen *Kikujiron kesän* keskeinen rakenteellinen piirre on päivä-kirjamuoto. Episodeja erottavat välitekstit, jotka muistuttavat animoituja sivuja koululaisen kesälomapäiväkirjasta. Kertomus onkin mahdollista hah-mottaa Masaon takaumaksi, hänen muistoikseen kesäloman tapahtumista.

³² Helena Ylänen, ”Lynch ja Kitano kiltteinä”. *Helsingin Sanomat* 23.5.1999.

³³ Ensiksi mainittua äärilaitaa edustavat mm. Marjorie Baumgartenin arvio *The Austin Chronicle Movie Guide* -verkkosivustolla www.auschron.com/film/pages/movies/21601.html, linkki tarkastettu 30.12.2002.) ja Morgan Millerin *24 Frames per Second* -verkkosivustolla ilmestynyt arvio (www.24framespersecond.com/reactions/filmfestivals/philly00.html, linkki tarkastettu 9.12.2003), jälkimmäistä puolestaan mm. David Rooney'n arvostelu *Variety*-lehdessä (24.5.1999) sekä Jasper Sharpin *Midnight Eye* -verkkosivustolla ilmestynyt arvio (www.midnighteye.com/reviews/kikujiro.shtml, linkki tarkastettu 9.12.2003).

³⁴ Tony Rayns, ”Papa Yakuza”. *Sight and Sound*, (June 1999).

³⁵ Ibid. Asiaan viitataan myös *Kikujiron kesän* promootiomateriaalissa julkaistussa Director's Statementissa. <http://www.celluloid-dreams.com/kikujiro/10.htm>. Celluloid Dreams 1999. Linkki tarkastettu 30.12.2002.

³⁶ Ibid.

³⁷ Tony Rayns, ”Flowers and Fire”. *Sight and Sound*, (December 1997), 29.

³⁸ Ibid.

³⁹ Henry Baconin mukaan "Suomen elokuva-arkistossa asiasta keskusteltaessa sekä kielitoimiston kanssa neuvoteltaessa on tullut esiin seuraavia vaihtoehtoja suomenkieliseksi vastineeksi sanalle flashforward: ennakointi, eteymä, eteytymä, etiäinen, etuuma, tulema. Sana *ennakointi* on ollut ainakin jonkin verran käytössä, mutta se tuntuu liittyvän vain tietynlaiseen "flashforwardiin" eikä sanan perusmerkityksen vuoksi tunnu sopivalta kattamaan esimerkiksi henkilöiden kuvitelmia siitä, mitä he saattaisivat tehdä. *Takauman* kaltainen yleisluontoisempi termi tuntuu olevan paikallaan, joten sille analogisena terminä lanseeraamme tässä sanan *etuuma*." Bacon, *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*, 169.



Entinen yakuza ja pikkupoika tekevät *Kikujiron kesässä* (1999) rengasmatkan. Kuva: SEA

Elokuva on kerrottu pääasiassa Masaon näkökulmasta: tapahtumia, joista hän ei ole tietoinen tai joita hän ei ole todistamassa, ei juurikaan näytetä.

Kerronnallisilta ratkaisuiltaan *Kikujiron kesästä* ja *Tulikukista* löytyy enemmän eroja kuin yhteneväisyyksiä. *Tulikukissa* tarinainformaatio oli rikottu sirpaleiseksi ja vaati aktiivista haltuunottoa, *Kikujiron kesä* puolestaan etenee hyvin lineaarisesti. Aikarakennetta on silti rikottu hieman: päiväkirjamuodon vuoksi koko tarina voidaan ymmärtää takaumana, kun taas välitekstien voidaan ajatella olevan primitiivisiä etuumia (flashforward)³⁹. Tarinan kulkua rikotaan myös tyyliteltyillä unijaksoilla, joissa käytetään lukuisia erikoisia, jopa kokeellisia tekniikoita. Etenkin elokuvan unijaksoja on pidetty hankalina ja kömpelöinä, mutta väittäisin itse, että niillä on tietty funktio juuri sellaisena kuin ne ovat: ne saavat aikaan unenomaisen ja maagisen epärealistisen ilmapiiirin, joka välittää Masaon "maagisen kesän" tunnelman tehokkaasti. Kitano on onnistunut niiden avulla luomaan lapsenomaisen vaikutelman maailmasta, joka ei aina toimi loogisesti.

Rakenteensa puolesta *Kikujiro* ja *Tulikukia* eroavat toisistaan selkeästi, mutta tarkasteltaessa elokuvien visuaalisia piirteitä maaperä näyttääkin tummalta. *Kikujiron* avaavan Kitanon oman maalauksen lisäksi elokuvan kameratyö on välittömästi tunnistettavaa – huolimatta siitä, että elokuvat on kuvannut eri kuvaaja. Otokset on rajattu tarkasti, ja kompositiot ovat yksinkertaisen kauniita. Kuvaaja Katsumi Yanagishiman – Kitanon vakiokuvaajan, joka piti *Tulikukkien* kuvausten aikana sapattivuottaan – kameratyö on hyvin staattista, otokset ovat pitkiä ja impressionistisen viipyileviä. Huolellisesti rakennettu väripaletti hehkuu vihreän eri sävyissä.

Katsojat, jotka tuntevat Kitanon aikaisemman elokuvatuotannon, tuovat mukanaan tietyn joukon ennako-odotuksia tullessaan katsomaan *Kikujiron kesää*. Sama ilmiö toistuu myös muiden tunnettujen ohjaajien tapauksessa – tunnettujen siinä mielessä, että heidän teoksiaan kohtaan on olemassa aiempien elokuvien pohjalta konstruoitu odotushorisontti, jota vastaan uusin teos asetetaan. *Kikujiron kesän* kohdalla Kitanon pessimististen gangsterielokuvien

asettamattomat odotukset jäävät täyttymättä ja odotushorisonttia päivitetään uuden materiaalin mukaisesti. *Kikujiron kesän* katsominen muistuttaa kokemuksesta toista samana vuonna tullutta elokuvaa, David Lynchin *The Straight Story*. Molemmat ovat uusia elokuvia ”vaarallisilta” ohjaajilta, jotka yhtäkkiä tekevät hämmästyttävän humaania ja lämminhenkisen teoksen. Väitän, että on lähes mahdotonta eliminoida aikaisempien elokuvien asettama odotushorisontti tai taustakonstruktio, vaikka elokuvasta tietäisi jotain etukäteen. *Kikujiron kesässä* Kitanon oma läsnäolo ruudulla luo välittömän väkivallan uhan, joka ei elokuvassa ikinä täyty mutta joka pitää katsojan penkkinsä reunalla koko elokuvan ajan.

⁴⁰ Tulikukkien promootiomateriaalin (*Fireworks press kit*) yhteydessä julkaistu ote on alunperin *Studio Voice Magazine*ssa julkaistusta Makoto Shinozakin tekemästä haastattelusta.

Jos tarkastelemme Kitanon villiä biografista legenda, tämä ei voine olla sattumaa. Jälleen elokuva on ymmärrettävissä ja siitä voidaan nauttia, vaikka tätä tekijä-taustakonstruktioita ei katsojalla olisikaan, mutta tieto tekijästä ohjaa tässäkin tapauksessa elokuvan saamia merkityksiä tiettyyn suuntaan. Lähempi biografinen tuntemus antaa elokuvalla täysin uuden merkitystason: Masao saa elokuvan lopussa tietää, että hänen seuralaisensa nimi on Kikujiro, joka on paitsi koko elokuvan, myös Takeshi Kitanon isän nimi. Vaikka *Kikujiron kesä* on pintatasolla tarina Masaon kesälomasta, toinen tarina, jota kerrotaan (ja jätetään kertomatta), on Kikujiron, ja sen merkityksdimensiot ovat jälleen osaksi omaelämäkerrallisia. *Kikujiron kesää* ja *Tulikukkia* yhdistävät temaattiset dominantit punoutuvatkin pääasiassa Kitanon hahmon ympärille: molemmissa on pinnalla eräänlainen eksistentiaalinen paatos, joka personoituu yksinäiseen, jopa eristäytyneeseen, mieshahmoon ja joka molemmissa elokuvissa viittaa fiktion ulkopuolisiin biografisiin elementteihin ohjaajan elämässä olematta silti suoraan omaelämäkerrallista. Rakenteen osalta elokuvissa on enemmän eroja kuin yhdistäviä piirteitä, mutta niiden visuaalisessa ja äänellisessä ilmeessä on niin ikään hahmotettavissa joukko toistuvia piirteitä: pikkutarkka staattinen kameratyö, hallittu väriskeema (*Tulikukissa* ruskea-sininen, *Kikujiron kesässä* hehkuva vihreä), pitkät otokset ja leikkauksen välttäminen sekä Joe Hisaishin musiikin vahva emotionaalinen ja kerronnallinen rooli. Joiltakin osin tyyliä voidaan pitää myös kumulatiivisena: molemmat elokuvat hyödyntävät Kitanon aiemmista elokuvista tuttua ”stock motif” -joukkoa, joka tuntuu Kitanolla toistuvan elokuvasta toiseen ja jonka ohjaaja itsekin myöntää.⁴⁰ *Tulikukkien* ja *Kikujiron kesän* tapauksessa keskeinen Kitano-elementti on rantojen ja erityisesti merenrannan näyttäytyminen mentaalisenä raja-alueena, mutta myös hänen elokuvilleen tyypillinen ajallisen rakenteen rikkominen pienillä etuumilla toistuu jossain muodossa molemmissa elokuvissa.

Yhteenveto

Neo-auteuristiseksi lähestymistavaksi kutsumani malli sai alkunsa Takeshi Kitanon elokuvien tarkastelusta ja syntyi ikään kuin vastauksena niille. En kuitenkaan pidä mahdollisena sen soveltamista myös joukkoihin muita elokuvia, joita yhdistää yhteinen tekijä. Eräs kriteeri tällöin on se, onko elokuville hahmotettavissa todellinen tekijä – toisin sanoen täyttääkö niiden kausaalinen historia esimerkiksi Paisley Livingstonin esittämät yksilöteknisyden kriteerit. Elokuvansa itse ohjaavan, käsikirjoittavan, leikkaavan ja niissä pääosaa näyttelevän Kitanon tapauksessa ne täyttyvät. Lähestymistapani ongelma on luonnollisesti se, että informaatio elokuvien kausaalisesta his-

toriasta ja tekijän tai tekijöiden biografisesta legendasta ei aina ole helposti saatavilla. Ongelma on usein sitä akuutimpi, mitä ajallisesti tai maantieteellisesti kaukaisempi elokuva tai elokuvien joukko tarkastelun kohteena on. Tietoa on kuitenkin mahdollista kerätä mm. elokuvateollisuuden julkaisuista ja tiedotteista (joita on hämmästyttävän usein saatavilla sähköisessä muodossa myös ammattilaispiirien ulkopuolella) sekä elokuvien promootiomateriaaleista ja ohjaajien haastatteluista, vain muutaman lähteen mainitakseni. Nykyisin myös elokuvien DVD-versioiden mukana julkaistaan usein (laadultaan erittäin vaihtelevantasoisia) dokumentaareja elokuvan tuotantoprosessista tai tekijöistä, joista tietoa on joissakin tapauksissa mahdollista koota.

Vaikka elokuvan kausaalisen historian ja tekijän biografisen legendan konstruointi voi olla haasteellista ja tiedonsaanti vaikeaa, kerätty informaatio on silti kvalifioitava ja analysoitava yhtä huolellisesti kuin tarkasteltavat elokuvatkin. Siitä huolimatta korostan konstruoinnin tärkeyttä: vaikka informaation kokoaminen voi olla vaikeakin, sen täydellinen sivuuttaminen muistuttaisi vanhaa sananlaskua ketusta ja pihlajanmarjoista. Relevantin informaation saamisen ja arvioimisen vaikeus ei tee siitä merkityksetöntä tai vähemmän tavoiteltavaa, päinvastoin. Huolellisesti käytettyinä tiedot elokuvan kausaalisesta historiasta ja tekijän biografisesta legendasta voivat olla keskeinen osa elokuvien lähempää tarkastelua. Ne voivat toimia työkaluina, joiden avulla tekijä voidaan pitää näköpiirissä nostamatta häntä liian hallitsevaan rooliin mutta välttämällä myös hänen katoamisensa teosten rakenteista konstruoiduksi fiktiiviseksi persoonallisuudeksi.

Press any key to continue?

Parikan metodeista ja argumentaatiosta

Olen samaa mieltä Parikan vastausartikkelin lopussa¹ esittämistä ajatuksista tieteiden välisestä yhteistyöstä, jotka tulevat lähelle omaa vetoomustani kulttuurintutkimuksen ja rationaalisuuden rinnakkaiselosta. Molemmipuolisen tutustumisen suositeltavuudesta olen niin ikään samaa mieltä, ja siksi luen paraikaa Deleuzen *Cinema*-teoksia. Tieteellisen keskustelun hedelmällinen vaikutus on myös selviö: Parikan vastaus auttoi fokusoimaan jatkokritiikkiäni. Kaikesta muusta olen kuitenkin edelleen enemmän tai vähemmän eri mieltä. Joihinkin esittämiini kysymyksiin ja huomioihin odotan yhä vastausta tai kommenttia.

Aivot ja koneet, aivotutkimus ja kulttuurintutkimus

Mitä tulee ottaa todesta, on todella keskeinen kysymys. Lähes kaikki ihmiset osaavat erottaa leikin ja toden² sekä tunnistavat seuraavat itsestään selvät erotelut:

fiktio ei ole sama kuin fakta

objekti x ei ole sama kuin objekti x:n kuva

Näitä voidaan soveltaa seuraavaan relevanttiin väitteeseen:

kuva tai sepite aivot–tietokone-yhdistelmästä ei ole sama kuin

aivot–tietokone-yhdistelmä *de facto*

Monet hyväksyisivät varmaan myös tämän väitteen:

sepitteellinen tarina aivoista (kuten *Johnny Mnemonicissa*) ei ole sama asia kuin testattava, falsifioituva teoria aivoista (molemmat ovat diskursseja, mutta eri tavalla rakentuneita ja erilaisen episteesin statuksen luonnehtimia)

En ottanut näitä asioita laajemmin esille ensimmäisessä puheenvuorossani, koska halusin ensin varmistua, että olin ymmärtänyt oikein Parikan yllämainittuja jaotteluja koskevan radikaalin revision. Parikka ottaa kuin ottaakin molemmat väitteet yhtä tosina, jolloin esim. *Johnny Mnemonicista* tulee dokumentti (elokuva) tai uutisraportti 1990-luvusta. Koska ”tieteelliset teoriat – – kuin myös fiktion tuotteet – – ovat osa samaa diskursiivista kulttuurista kerrosta”³, elokuvasta tulee myös validi teoria aivoista, kun taas Joey-paran harhat muuttuvat 1:1 todisteiksi terveiden(kin) aivojen tilasta. On yhden-tekevää, kutsutaanko tätä lähestymistapaa ”strategiseksi mielenvikaisuudeksi” tai ”skitsoanalyysiksi”. Kummassakin tapauksessa on kyse *carte blanche*sta, eli historioitsija J.A. Frouden sanoin ”lapsen kirjainlaatikosta, jonka avulla voimme tavata minkä tahansa oman mie-

lihalumme mukaisen sanan”⁴. Nämä lähestymistavat voivat tuottaa luovaa, tieteis-kaunokirjallista, baudrillardmaista proosaa,⁵ mutta humanistisen tutkimuksen metodeina ne ovat vähintäänkin arveluttavia. Samalla Parikka päätyy käytännössä relativismiin, jota hän yrittää teoriassa (Deleuze ja Guattari, Lecourt, Serres) vältellä.

Toisaalta hän tuntuu silti käyttävän yllä kuvattuja erotte- luja ikään kuin niillä edelleen olisi samankaltaisia merkityksiä:

”Aivokontrolli”-artikkelissani haluan nostaa esiin, miten tietokoneesta – tai oikeammin tietyistä tietokoneellisuuden kulttuurisesta ideasta [kaksi aivan eri asiaa – HK] – on tullut ajattelumme olennainen kumppani. Ne yhdistyvät muodostaakseen uudenlaisen ajattelun tapahtuman.

Mitä tässä siis yhdistyy: ajattelu ja tietokone vai ajattelu ja tietokoneellisuuden idea? Myöhemmin Parikka myöntää, että ”aivojen ja tietokoneen yhdistelmä ei ole kognitiotieteen ja mielenfilosofian mukaan järkevä väite, mutta kulttuurisena skeemana se on vaikutusvaltaisen”, mistä olen samaa mieltä. Ongelmallista kuitenkin on, että *de facto* konkreettinen sulautuma aivojen ja koneiden välillä on selittämättömästi muuttunut aivojen ja kulttuurisen skeeman väliseksi. Kummasta on tietoi-

koneen suhteen loppujen lopuksi kyse: ideasta vai konkreettisesta koneesta? Jos kyse todella on kulttuurisesta ideasta tai skeemasta, miksi ihmeessä sitä ei voi koko ajan kutsua siksi? Miksi asioita pitää turhaan mutkistaa ottamalla idea todesta ja postuloimalla lisäarvottomia väitteitä aivojen ja koneiden yhdistymisestä?

Samantyyppinen kategoriahämmennys jatkuu Deleuzen, Guattarin ja Turklen kohdalla. Kumpaa lähempänä ”asioiden kanssa” ajattelu on, huserlilaista fenomenologiaa (ajatelu kohdistuu johonkin) vai bergsonismia (aivot ovat [sic] jokin, jota ajatellaan)? Edellinen on hyvin lähellä mielenfilosofian laajaa konsensusta aivotilojen intentionaalisuudesta, kun taas jälkimmäinen on Deleuzen elokuvanäkemyksen perusta.⁶ Siitäkin huolimatta, että vakavat ongelmat bergsonilaisen ”virtaamisen”, ”tulemisen” ja (aivojen ja objektien välisen) samuuden filosofiassa on otettu esiin jo 1910-luvulla,⁷ Parikka valitsee jälkimmäisen, koska se luonnollisesti tukee hypoteesia aivojen ja koneiden konkreettisesta liitosta.

Puolustukseksi hän viittaa myös Maturanaan sekä Varelaan, jotka ”ovat vaikuttaneet vahvasti myös Gilles Deleuzen sekä Félix Guattarin filosofiaan”. Valitettavasti jälkimmäisillä tutkijoilla on dokumentoitu historia tieteellisten termien väärinkäytössä⁸ (samoin kuin Bergsonilla)⁹, joten tässä tapauksessa pelkkä vaikutussuhde ei ikävä kyllä todista mitään termien ja teorioiden oikeasta omaksumisesta. Jos nämä ”luonnetodisteet” eivät riitä, voidaan tarkastella Deleuzen väitettä, jonka mukaan ”[a]ivojen piirit ja kytkökset eivät ole

olemassa [sic] ennen ärsykyitä, aineisasia tai hiukkasia, jotka luonnostelevat ne”¹⁰, joka – kenties jollain metaforisella tasolla – pitää paikkansa ”valmiista” aivoista, mutta ei kehittyvistä, sikiö- ja varhaislapsuusvaiheen aivoista. Aivot kokoaivat itsensä geneettisen informaation pohjalta ja antavat meille useita synnynnäisiä kykyjä ja potentiaaleja, eivätkä jätä meitä – aikuisenakaan – täysin kulttuurin voimien armoille.¹¹ (Toinen esimerkki sisältyy ed. loppuviitteeseen.) Aivot eivät ole *tabula rasa*, eivätkä ne ole kovinkaan avuttomat ”sukeltaessaan kaaokseen”,¹² niillä on työkaluinaan mm. valikoiva tiedonkäsittely ja kyky hahmottaa maailmaa tarinoina. Toistan kommenttia jääneen huomioni: eikö myös näitä ominaisuuksia voisi pitää aivoja ja tietokonetta erottavina kriteereinä?

Kuten Parikka toteaa, tiede kertoo totuuden ”omien rajojensa määräämässä kentässä”. Otin aivotutkimuksen ja kognitiotieteen esille luonnostellakseni niiden ”totuuden” eli toimivimman teorian aivoista ja tietokoneista tällä hetkellä ja esitin, kuinka sen avulla voidaan osoittaa jokin muu vaihtoehto myyrtiksi tai epätodeksi kulttuuriseksi skeemaksi. Kulttuurihistoria voi käyttää tätä tietoa hyväkseen, ja silti sille jää vielä suunnaton alue tutkittavaksi: miksi myytti on olemassa, kuinka se on syntynyt, millaisia normeja ja normaaluuksia se implikoi, kuinka sitä on käytetty ja mihin tarkoitusperiin jne. ilman, että tuota myyttiä täytyy pitää totana. Se, että jokin kulttuurinen skeema on vaikutusvaltainen, ei tee siitä välttämättä totta. Totuusvaatimus ei myöskään seuraa truismista, jonka mukaan myy-

tit, ”elokuvat, kirjat, musiikit tai mikään muukaan fiktion tuote [eivät] ole irrallaan reaalisesta maailmasta, vaan elimellisesti siihen kytkettyneitä”, eikä siten aiheuta mitään vaatimusta tai edes tarvetta fiktioiden tai myyttien todesta ottamiselle.¹³ Koska ”strategisen mielenvikaisuuden” näkökulma tekee juuri näin, se tulee tuottaneeksi tukun sumeita käsitteitä ja hämää päätelyä, jotka tarpeettomasti monimutkaistavat tieteellisen tutkimuksen ja selittämisen prosessia ja toimivat siten ajattelun taloudellisuuden lain vastaisesti.

Humanistisista tieteistä

Rationaalisuutta pohtiessaan Parikka huomauttaa, että en Manovich-kommenttini johdosta ”pidä humanistisesta tavasta perustella asioita, jolla viitataan muihin tutkijoihin omien argumenttien tukena”, minkä jälkeen seuraa luento humanistisesta tieteenteosta. Huomautus on perin heppoinen, sillä pelkkä vilkaisu alkuperäisen puheenvuoroni lähdeviitteisiin paljastaa, että tunnen ko. perustelutaktiikan, pidän sitä validina ja käytän sitä muodollisesti samalla tavalla kuin Parikka. Tarttumalla kommenttini retoriikkaan hän pääsee kuitenkin kätevästi vastaamasta kritiikkini varsinaiseen sisältöön, joka koski väitteen ”tietokanta (database) onkin syrjäytännyt narratiivisen elokuvan kulttuurin keskeisenä ilmaisu- muotona” epäilyttävää laajuutta ja perustelemattomuutta. Vastausmanööveri on tuttu psykosemiotiikan tai nk. SLAB-teorian piiristä,¹⁴ mutta ei luonnollisesti taio pois alkuperäisiä kysymyksiäni: missä ovat perustelut – Manovichin tai Parikan – vertausparin yhteismitallisuus-

delle ja narratiivin rappiolle? Mikä selittää esittämäni vastaisen todistusaineiston?

Toinen vastauksesta jäänyt kysymysalueeni koski determinismisiä. Ensiksi, Aivokontrolli-artikkelissa kuvattu kontrolli muistuttaa teknologisessa (tietokone) determinismissään läheisesti Jean-Louis Baudry'n ja Stephen Heathin elokuvaiteistoa koskevia apparaattiteorioita, joiden kohtalokkaat ongelmat on tiedetty jo kauan.¹⁵ Toiseksi, se asettuu kaikkivaltaisuudessaan althusserilaiseen paradigmaan, jonka yksisuuntaisuus joutui kovan kritiikin alaiseksi jo 1970-luvulla¹⁶ ja joka korvautui gramscilaisilla, toimijuudelle tilaa antavilla teorioilla. Eroaako Parikan näkemys yllä esitetystä millään oleellisella tavalla? Esitetyn kaltaisena kontrolli on myös hyödyttömän laaja käsite.¹⁷ Millä sen voisi korvata?

Humanistisen tieteen ja tutkimuksen piirteet, jotka Parikka nostaa esiin, ovat kuitenkin elintärkeitä ja koskettavat läheisesti oman leipäpuuni kulttuuri- ja elokuvahistorian perusteita. Sanottavaa olisi paljon, mutta tilasyistä olen pyrkinyt esittämään asian mahdollisimman lyhyesti.

Luokittelu. Parikan mukaan ”humanistinen tiede ei keskity tosiasioiden luokitteluun, vaan tulkintojen tekemiseen”. Tulkintojen ohella luokittelu, kategorisointi ja tyypittely ovat toki keskeisiä aktiviteetteja humanistiselle tutkimukselle. Mitä muuta genretutkimus ja genretermien käyttö on? Tutkimusalueen ja -aiheen rajaaminen, joka vaatii näitä toimintoja, opetetaan jo proseminaarisella. Deleuze kuvaa elokuvateoksiaan ”taksonomiaksi, yritykseksi löytää luokittelu kuville ja mer-

keille”¹⁸. Jopa Parikka käyttää luokittelua jakaessaan tieteet humanistisiin ja luonnontieteellisiin.

Kirjoittaminen. ”Tutkimus on kirjoittamista, ajatusten kehittelyä kirjoituksena”, hän toteaa. Ajatusten ja tutkimuksen tulisi kuitenkin kehittyä väitteiden ja perustelujen kautta ja kytkeytyä jotenkin reaali maailmaan, menneeseen tai nykyiseen: rönsyily, assosiaatio, julistaminen tai pelkkä uusien käsitteiden luomisprosessi, mikä Deleuzelle ja Guattarille on suorastaan filosofian määritelmä,¹⁹ ei riitä. Pidäkkeetön, itseisarvoinen neofilia, hämäret ja epästabiliitit määritelmät johtavat äärimmillään yksityisiin kielipeleihin²⁰ ja käytännössä esoteeriseen elitismiin, jolla vartioidaan akatemian portteja ja virkoja – tilanne, jossa ristiriitaisesti ja ironisesti toteutuu se ”ajattelun absoluuttinen katastrofi”, jota em. filosofit halusivat välttää.²¹

Argumentaatio. Humanististen ja luonnontieteiden erosta puhutaan usein idiografisten tai hermeneuttisten (tulkintoja, selityksiä tuottavien) ja nomoteettisten (lakeja tuottavien) tieteiden välisenä erona. Kummatkin perustuvat kuitenkin samalle suurelle rakenteelle, jossa tutkimuskysymystä seuraa vastaus ja edelleen perustelut/todistusaineisto.²² Historiantutkimuksessa primäärimateriaalin tulee olla kohdeaikakautena tuotettuja tekstejä, muita artefakteja (esim. työkalut, elokuvat) tai jäänteitä (esim. luut). Induktion säännöt ovat soveltuvien osin voimassa, eli mitä laajempi väite, sitä laajemmat perustelut se vaatii, ja kääntäen, liian pienen aineiston perusteella ei saa tehdä suuria yleistyksiä.

Parikan väite ”nykyään aivot

ovat tietokone” on käsittämättömän laaja sen kattaessa satoja miljoonia aivoilla varustettuja (ilmeisesti) länsimaalaisia ihmisiä ja neljäkymmentä vuotta kulttuurihistoriaa. Miljoonien henkilöhistorioiden ainutkertaisuus luokka-, rotu-, seksuaalisuus- ja muine aspekteineen puserretaan yhteen hillittömään reduktioon, yhteen Suureen Narratiiviin, vaikkei suurella osalla noista ihmisistä ole edes 1990-luvulla ollut kunnollista pääsyä tietokoneille uudesta uljaasta tietoyhteiskunnasta huolimatta.²³ Manuel Castellsin *Information Age* käsittää kolme paksua volyymia täynnä teoriaa, tilastoja ja analyysia, eikä se keskity juuri muuhun kuin viime vuosikymmenen alkupuoleen. Kuinka laaja on Parikan väitteensä tueksi esittämä primääriaineisto? Kolme elokuvaa 90-luvulta, muutama kirja 40-luvulta ja sairas poika 50-luvulta. Millä perusteella juuri nämä on valittu monien muiden joukosta? Ovatko elokuvat teemoineen sosiaalisesti edustavia, vai voisiko kyse olla sci-fin genrekonventioista? Mikä oli Norbert Wienerin leviämä kulttuurissa akatemian ulkopuolella? Kuinka yhden ainoan psykiatrisen potilaan harhojen perusteella vedetään johtopäätöksiä satojen miljoonien ihmisten elämästä? Mutta ehkä kyseessä on vain kulttuurisen idean tarkastelu? Ei, jokaisella ihmisellä on aivot, ja kaikki nuo aivot ovat toimintaperiaatteiltaan muuttuneet, ja – niin väitetään – *de facto* yhdistyneet tietokoneisiin. Joka tapauksessa evidenssin määrä on ehdottomasti riittämätön, vaikka idealähestymistä jostain syystä suotaisiinkin.

Monitieteisyys kuuluu Parikan agendaan, mutta ei ilman rajoituksia. Hän ei ”pidä rele-

vanttina käyttää niiden metodeja kulttuurin tutkimuksessa”. Luonnontieteen metodeja ei tarvitse välttämättä käyttää (vaikka niistä on ollut huomattavaa hyötyä useille humanistisille aloille)²⁴, ainoastaan argumentatiivista rationaalisuutta (väite + perustelut, induktio, edustavuus) ja tieteen tutkimustuloksia. Jos oman alansa ammattilaiset julkaisevat aivoista tai kognitiosta jotain, josta meille humanisteille on hyötyä, meidän tulisi käyttää tuota tietoa ja olla tyytyväisiä. Joku on tehnyt työn puolestamme, meidän ei tarvitse luonnostella omia aivoteorioitamme vaan keskittyä aivojen tuotteiden, kulttuurin, tutkimiseen. Sanomattakin on selvää, että tieteenfilosofia ja sosiologia ovat tuiki tärkeitä väittelyfoorumia: tiede täytyy pitää tietoisena sen yhteiskunnallisista kytköksistä. Näissäkin konteksteissa väitteet täytyy kuitenkin pystyä perustelemaan, pelkkä julistaminen ei riitä. Jos taas esittää konkreettisia väitteitä tieteen tutkimuskohteista ja -tuloksista, asettuvat väitteet samojen testattavuusvaatimusten eteen kuin tieteen piirissä tehdyt väitteet. Mikään muu tapa ei voi olla älyllisesti rehellinen.

Koulukunnat. Tieteenalan sisällä Parikan solidaarisuus häviää koulukuntien välisille rajavedoille:

Itseni olisi pitänyt ehkäpä eksplikoita asettuvani mannermaisen filosofian ajattelun perinteeseen, joka eroaa konventioiltaan ja tavoiltaan Kilven kaipaamasta analyttisestä filosofiasta, esim. Searlen mielenfilosofiasta. Niiden argumentaatiotavat, ongelmanasettelu sekä esimerkiksi suhde ajallisuuteen ovat erilaisia, mutta toinen ei tee toisesta ”vääriä”.

Mannermainen filosofia on

siis hermeettisesti ulkopuoliselta kritiikiltä suljettu. Sen ”rationaalisuus ja oman tieteen oikeutus määritellään — ns. inter-nalistisesti eli sen oman tieteenalan sisältäpäin”. Tämä Parikan alun perin luonnontieteitä kohtaan esittämä syytös toteutuu hänen omassa koulukuntamääritelmässään. On vaikeata ymmärtää, kuinka ”yhteiset keskustelut eri tieteenalojen välillä” voivat toteutua millään rakentavalla tavalla, jos jo tieteiden sisällä on alueita, jotka pelkkien perinteiden voimalla voivat kohottaa itsensä alkeellisimman kritiikin ja rationaalisuusvaatimusten yläpuolelle. Tällaisessa ilmapiiressä asiavirheistä, argumenttien heikkouksista ja ristiriitaisista tuloksista tekemäni huomautukset ovat, Parikka tuntuu vihjaavan, ”tieteidenvälise[n] vihamielisyysde[n]” ilmenymiä.

Aivokontrolli-artikkelin tapauksessa koulukunnan nimissä esitetyt väitteet ulottuvat kuitenkin filosofian rajojen ulkopuolelle kulttuurihistoriaan, jolloin niiden täytyy alistua historiografiselle kritiikille. Samoin aivotutkimus- ja mielenfilosofisten aiheiden esille ottaminen kutsuu kritiikin myös näiltä aloilta seuraavien kysymysten muodossa: toimivatko esitetyt väitteet datan (testit, kokeet, teorialat) kanssa vai eivät? Ja jos teksti ei yleisesti ottaen täytä yllä kuvattuja, varsin minimaalisia rationaalisuuden ehtoja, jotka ovat transsendentteja, tieteiden rajat ylittäviä, ei teksti ole enää humanistista(kaan) tiedettä.

Pluralismi. Eikö pitäisi antaa kaikkien kukkien kukkia? Eikö hermeneuttisissa tieteissä ole tilaa mystisillekin lähestymistavoille? Elokuvatekstien sisällön tulkinnassa olen aivan valmis

olemaan inklusiivinen pluralisti ja hyväksymään lennokkaatkin luennat, enkä esimerkiksi löytänyt Deleuzen analysoimista tapauksista suurempia ongelmia (proosan ja käsitteiden tarpeetonta epäselvyyttä lukuun ottamatta). Kun kyseessä on alue, kuten aivotutkimus tai kognitiotiede, jolla voidaan käyttää testeille ja empirismille perustuvia tuloksia, on mielestäni kuitenkin pitäydettävä ns. vahvassa pluralismissa, jossa teoriat täytyy kilpailuttaa toimivuuden perusteella. Historia sijoittuu näiden ääripäiden välimaastoon: väitteitä ja tulkintoja ei voida testata kuten luonnontieteissä, mutta niiden perusteluja voidaan ja tulee punnita esitettyjen väitteiden laajuutta vasten. Mielivaltainen *laissez-faire*, joka saattaa toimia yksittäisten taideostosten tulkinnassa (vaikka on vaikea nähdä siitä olevan mitään hyötyä), ei voi olla historian tulkinnallinen ohjenuora. Perusteet? Jos en ole onnistunut vakuuttamaan lukijaa ym. rationaalisuuden alkeilla, vetoan yksinkertaiseen oikeudentajuun historiallisesti olemassa olleita ihmispaljouksia ja heidän ainutkertaisia elämiään kohtaan: voisiko Sinun tai lähimmäisesi tai sosiaalisen luokkasi aivojen ja ajattelun historian kirjoittaa ”strategisen mielenvikaisuuden” ja mielivaltaisten reduktioiden keinoin?

Harri Kilpi, FM, tutkija,
University of East Anglia

¹ Tätä kirjoittaessani *Lähikuvan* numero 4/2003, jossa ensimmäiset keskusteluartikkelimme julkaistiin, ei ollut vielä ilmestynyt. Tästä syystä viittauksistani Parikan vastineeseen puuttuvat sivunumerot.

² Joseph D. Anderson, *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale and

Edwardsville: Southern Illinois University Press 1996, 113–124; Torben Grodal, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Oxford University Press 1997, 25–32; Pablo Ortega-Rodriguez, "How is Disbelief Suspended?: The Paradox of Fiction and Carroll's *The Philosophy of Horror*". www.film-philosophy.com/vol7-2003/n46ortega-rodriguez. Linkki tarkistettu 3.12.2003.

³ Jussi Parikka, "Aivokontrolli. Ajattelu kybernetiikan aikakaudella". *Lähikuva* 2/2003, 51.

⁴ "[C]hild's box of letters, with which we can spell any word we please." Siteerattu teoksessa E.H. Carr, *What Is History?* New York: Vintage Books 1961, 7–9. Suomennos minun. Äärimmäisestä, anarkistisesta konventionalismista, joka tulee lähelle Parikan ajattelua, katso Robert C. Allen and Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf 1985, 11–13.

⁵ Douglas Kellner on vertaillut Jean Baudrillardin "kulttuurifilosofista" ja William Gibsonin fiktiivistä Amerikka-kuvaa teoksessaan *Media Culture: cultural studies, media and politics between modern and postmodern* ja todennut jälkimmäisen poliittis-taloudellisesta analyttisemmäksi ja mielenkiintoisemmaksi. Kellnerin johtopäätös ei kuitenkaan ollut kahden diskurssin välisten rajojen eliminointi (Gibsonin teksti ei ole 1:1, *de facto* raportti yhteiskunnan tilasta) vaan se, että Baudrillardin teksti muistuttaa enemmän tieteiskirjallisuutta kuin filosofiaa tai humanistis-tieteellistä kulttuurintutkimusta eikä edelleenkaan täytä analyttisiä kriteerejä, ts. poikkeava metodi ei tuota tutkimuksellista lisäarvoa. Douglas Kellner *Media Culture: cultural studies, media and politics between modern and postmodern*. London: Routledge 1995, 299–327, erit. 314–325.

⁶ Gilles Deleuze, *Cinema 1. The Movement-Image*. London: The Athlone Press 1986, 56–7. Muita Bergson-väritteisiä kohtia löytyy *ibid.*, xiv, 1–11, 58–70.

⁷ Bertrand Russellin Bergson-artikkeli vuodelta 1912 on sisällytetty myös hänen teokseensa *A History of Western Philosophy*. London: Allen & Unwin 1947, 819–836.

⁸ Alan Sokal ja Jean Bricmont, *Intellectual Impostures. Postmodern Philosophers' Abuse of Science*. London: Profile Books 1999, 145–158. Katso myös kappaleet Paul Virilistiä (159–168), Jacques Lacanista (1–16) ja Luce Irigaraysta (97–114).

⁹ Russell, *A History of Western Philosophy*, 829–832.

¹⁰ Gilles Deleuze, "Aivot ovat valkokangas: Gilles Deleuzen haastattelu". *Lähikuva* 2/2003, 11.

¹¹ Katso luku "Neuroscience: Brain and Cognition" teoksessa Neil A. Stillings, Steven E. Weisler, Christopher H. Chase, Mark H. Feinstein, Jay L. Garfield, and Edwina L. Rissland (eds.), *Cognitive Science. An Introduction*. London: MIT Press 1998, 286–291. Synnynnäisistä ominaisuuksista, ks. *ibid.*, 379–380, 396–398, 403–404. *Tabula rasa* -teoriat dekonstruoidaan vakuuttavasti teoksessa Steven Pinker, *The Blank Slate. Modern Denial of Human Nature*. London: Penguin 2002, *passim*. Toinen esimerkki: *Cinema 2* -teoksessa Deleuze väittää synapsien toimivan satunnaisesti ja kutsuu niitä irrationalisiksi. (Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*. London: The Athlone Press 1989, 211 ja loppuviite 32 sivulla 318.) Synaptinen signaaliajoitus on kuitenkin tarkasti kontrolloitu tapahtuma, ei satunnainen. Deleuzen version seurauksena ihmiset joutuisivat jatkuvasti epilepsiakohtauksia muistuttaviin tiloihin. Lisäksi on mieleltöntä nimittää 20 nanometrin levyistä rakoa irrationaliseksi tai rationaaliseksi. Itse synapsi ei ole kumpaakaan, ja silti se voi olla elementaarinen osa prosessia, jonka emergentti, korkeamman tason ominaisuus, on rationaalinen ajattelu. Ks. Stillings et al. (eds.), *Cognitive Science*, 282, 337–338.

¹² Vertaa keskenään seuraavia otteita: Gilles Deleuze ja Felix Guattari, *What Is Philosophy?* London: Verso 1994, 210–216 ja Steven Pinker, *How The Mind Works*. London: Penguin 1999, 19–27.

¹³ Parikan mielenvikaisuus muuttuu ovelasti strategiseksi, mikä implikoi päämääräsuuntautuneisuutta ja rationaalisuutta ko. "mielenvikaisuuden" taustalla. Mutta onko silloin enää kyse niinkään mielenvikaisuudesta kuin retorista kikästä,

jolla haetaan legitimaatiota mielenvikaisuuden implikoimalle *carte blanche* -lähestymistavalle?

¹⁴ Noël Carroll, "Prospects for a Film Theory: A Personal Assessment". Teoksessa David Bordwell and Noël Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press 1996, 45–47, 55.

¹⁵ Baudryn osalta, ks. Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press 1988, 13–31. Heathin osalta, ks. Noël Carroll, "Address to the Heathen". *October*, 23 (Winter 1982), 89–163; Stephen Heath, "Le Pere Noël". *October*, 26 (Fall 1983), 63–115; Noël Carroll, "A Reply to Heath". *October*, 27 (Winter 1983), 81–102.

¹⁶ Althusser-kriittikistä katso mm. Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge 1996, 148–161; Robert Sklar, "Oh, Althusser! Historiography and the Rise of Cinema Studies". *Radical History Review*, vol 41 (Spring 1988), 11–16; Antony Easthope, *British Poststructuralism since 1968*. London: Routledge 1988, 38–43, 96–98. Mielenkiintoinen yksityiskohta 70-luvun debateissa on Screen-aikakauslehdien linjauksista aiheutunut toimituskunnan sisäinen välirikko. Edward Buscombe, Christine Gledhill, Alan Lovell ja eräät muut protestoivat lehden *teoreettista obskurantismia* ja psykoanalyttisten käsitteiden kriittiköntä käyttöä vastaan ja erosivat myöhemmin *en masse* lehden toimituskunnasta. Ks. *Screen*, (Winter 1975/6) ja (Summer 1976).

¹⁷ Suositellen edelleen aiheeseen liittyvää David Chalmersin oivallista artikkelia "Matrix as Metaphysics" osoitteessa whatisthematrix.warnerbros.com/r1_cmp/new_phil_chalmers.html. Linkki tarkistettu 3.12.2003.

¹⁸ Deleuze, *Cinema 1*, xiv. Suomennos englannista minun.

¹⁹ Deleuze ja Guattari, *What Is Philosophy?*, erit. 5–7, 11; ks myös vii-viii, 15–34.

²⁰ Ks. Ludwig Wittgenstein: *Filosofisia tutkimuksia*. Helsinki: WSOY 1999.

²¹ Deleuze ja Guattari, *What Is Philosophy?*, 12.

²² Elokuvahistorian osalta nämä perusasiat on esitetty esim. teoksissa Kristin Thompson ja David Bordwell, *Film History. An Introduction*. London: McGraw-Hill 2003, erit. 2, ks. myös 3–7, ja Allen and Gomery, *Film History*, 3–31.

²³ *Johnny Mnemonicin* ensi-illan aikoihin internet oli länsimaisten, hyvin toimeen tulevien, akateemisten miesten harrastus. Manuel Castells, *Information Age: Economy, Society and Culture, Vol 1: The Rise of The Network Society*. Oxford: Blackwell 1998, 358–364. Lisää ”kyberneettisen ajan” osattomista löytyy mm. luvusta ”Informaatiokapitalismin mustat aukot”, Manuel Castells, *Information Age: Economy, Society and Culture, Vol III: End of Millenium*. Oxford: Blackwell 1998, 161–165.

²⁴ Dendrokronologia taidehistoriassa, patologia ja paleobotaniikka kulttuurihistoriassa, arkeologia historiassa, kognitiotiede elokuvan-tutkimuksessa.

Yksi vai monta järkeä?

I

Harri Kilven kommentteissa (Keskustelu-puheenvuoro, Lähikuva 1/2004, 65) on monessa kohdin paljon oleellisia seikkoja. Kilpeä ja omaa argumentaatiotani erottaa kuitenkin ensisijaisesti rationaalisuuden ja todellisuuden käsitteiden määrittely. Kilpi viittaa kuin yleisenä totuutena, arkijärkenä, siihen, että ”fiktio ei ole sama kuin objekti x ei ole sama kuin objekti x:n kuva”. Perustelu tälle on, että erottelu on itsestään selvä.

Tämä perustelu ja yleinen näkemys rationaalisuudesta palautuvat modernin kulttuurihistorian keskeiseen teemaan, kartesiolaiseen järkeen. Tämä kapea käsitys järjestä on kuitenkin kohdannut viime vuosikymmeninä ankaraa kritiikkiä. Esimerkiksi Michel Foucault argumentoi teoksessaan *Les mots et les choses* (1966), kuinka rationaalisuus, järki ja järjestys ovat aina riippuvaisia laajemmista kulttuurisista voimakentistä.¹ Ne muotoutuvat aina aikakauden episteemin, niin sanotun tiedon tiedostamattoman ennakkotason, mukaan.

Yhden järjen oletus on kohdannut kritiikkiä myös feministiseltä taholta. Esimerkiksi Rosi Braidotti – arvostettu tieteenekspertti – on kirjoittanut, kuinka

cogiton synnyttämä tieteellinen ymmärrys toteuttaa järjen ohjelmaa ankaralla metodilla. Sitäkin säätelee järjestelmä, jossa kaikki vaaralliseksi katsotut vaihtoehdot pyritään saamaan hallintaan ja eristämään. Siten tämä tieteellisen rationaalisuuden voitto, joka

on saavutettu suurten valloituksen vääjäämättömällä logiikalla, avaa pitkän ajanjakson, jona epäjärki/hulluus kaikkine perinteisine johdannaisineen (aistit, unet, intohimot ja ruumis) kielletään ja suljetaan pois. – – Toisin sanoen: rationalistinen filosofia luodaan kieltämisen sisällä ja kieltämisen kautta; poissulkeminen on välttämätöntä cogitolle *mathesis universaliksen* toimintaperiaatteena.²

Kyse on laajemminkin uuden ajan myötä alkaneesta humanististen tieteiden syrjinnästä. Esimerkiksi Descartesille ainoastaan matematiikka ja geometria sekä niiden mallit ja näkemykset hyväksyneet tieteet tuottivat rationaalista tietoa, kun taas ihmis-tutkimus, esimerkiksi historia, tuomittiin runoudeksi ja epä-tieteellisyudeksi.³ Viime vuosina mannermaiseen filosofiaan kohdistuneilla irrationaalisuussyttöksillä on siten pitkät genealogiset juuret.

Kilven esittämä Deleuzen, Guattarin, Bergsonin ja kumpunkin kritiikki on heikkoa. Kilpi viittaakin muun muassa Bertrand Russellin Bergson-kritiikkiin sekä kuuluisaan Alan Sokalin ja Jean Bricmontin ranskalaisen filosofian kritiikkiin. Russell sekä Sokal ja Bricmont syyllistyvät kaikki suuriin vääryinymäryyksiin ja yksinkertaistuksiin unohtaen immanentin kritiikin vaatimuksen.⁴ Vastauksena Kilven kysymykseen: kyllä, asioiden kanssa ajatteleminen viittaa tuohon deleuzebergsonilaiseen näkemykseen. Pasi Väliahon kanssa kirjoittamassani esipuheessa taas määrittelimme, miten aivojen käsite liittyy tieteen etiikkaan, perinteeseen länsimaisen metafysiikan silmämallin vastustamiseen. ”Keskeistä on, että aivoja ei ym-

märretä representaatioita maailmasta tuottavaksi, valmiiksi organisoituneeksi elimeksi. Aivot ovat jatkuvassa muutoksessa kytkeytyessään ja reagoiessaan maailman – ja täten myös elokuvan – liikkeiden rytmissä.”⁵

Huomattavaa on, että vaikka Kilpi vastineensa useassa kohdin viittaa Deleuzeen ja Guattariin tieteellisesti epäilyttävinä, hän kuitenkin lopussa toteaa, että ei ”löytynyt Deleuzen analysoimista tapauksista suurempia ongelmia”, paitsi epäselvän kielen. Tähän haluan lisätä, että Deleuzen kohdalla kieli todellakin on vaikeaa, koska se haluaa tahallisesti erota arkikielestä. Tieteen käyttämä kieli ei ole argumenteille ulkoista, vaan vaikuttaa oleellisesti sanomaan.⁶ Kyse ei ole mistä tahansa proosasta, vaan filosofisesta tekstistä.

Mitä sitä vastoin on Kilven peräämä ”termien ja teorioiden oikea” omaksuminen?⁷ Ovatko aivot ainoastaan biologinen, konkreettinen ihmisten päässä sijaitseva möntti, jota vain aivotutkijat saavat käsitteellistää, vai voiko aivot-käsitettä käyttää hyväkseen filosofisessa ja kulttuuritieteellisessä argumentaatiiossa, jossa etsitään uudenlaisia subjektiviteetin ja tutkimuksen muotoja?⁸

II

Kilpi erottelee representaation asiasta, eli ”kuva tai sepite aivot-tietokone-yhdistelmästä ei ole sama kuin aivot-tietokoneyhdistelmä *de facto*”. Kulttuuritutkimuksessa ja kulttuurihistoriassa asia ei ole näin yksinkertaisesti, kuten lyhytkin katsaus viime vuosien tutkimukseen osoittaa. Hyvä esimerkki on Jaakko Suomisen väitöskirja *Koneen kokemus. Tietoteknis-*

tyvä kulttuuri modernisoituvasa Suomessa 1920-luvulta 1970-luvulle, joka kertoo Suomen tietotekniikan historiaa muun muassa robottifiktioiden, lehtimainosten sekä yleisesti populaarien representaatioiden kautta.⁹ Suomisen mukaan ”[y]ksittäiset laitteet tarvitsevat ympärilleen monimutkaisia sosiaalisia ja teknisiä verkostoja. Ne eivät synny yhdessä hetkessä tai vaivatta.”¹⁰

Kulttuuriset muodostelmat, vaikkapa tietokone, muodostuvat aina niille ulkoisen kanssa. Tietokone merkitsee sen sisäisten matemaattisten prosessien lisäksi siihen liittyviä tunteita, representaatioita, uskomuksia, populaarifiktioita ja imaginäärisyyttä.¹¹ Aivojen ja koneen sulautuminen kulttuurisena ideana on konkreettinen, reaalin. Myös kulttuuriset ideat ovat aivan reaalisia, maailmassa vaikuttavia. Jos oikein ymmärsin, Kilven kritiikki on syntynyt tuosta tietystä kohdasta artikkelissani, jossa kiellän analyysini olevan metafora-analyysiä.¹² Kirjoitin konkreettisuudesta, koska halusin välttää metaforisuuden ideaan sisältyvän käsitteellisen ongelman. Metaforisuuden sisältyminen helposti ajatus, että on olemassa passiivinen, essentialistinen diskreetteistä osista koostuva todellisuus, jotka ainoastaan vertautuvat toisiinsa (kielen avulla). Tätä voisi nimittää ”substanssiontologiaksi”. Samalla metaforisuuden tematiikka on siis liialti kielellisyyteen keskittynyt. Eli ”aivot tietokoneena” ei ole vain kielellinen metafora, jossa toisen osapuolen merkitys ymmärretään toisen kautta, vaan ne viittaavat filosofiseen käsitteeseen, joka kartoittaa todellisuutta.¹³ Väitteen lisäarvo oli siis sen ontologisen position korostami-

ssa. Kulttuurin taso ei ole vain kielen ilmiö, vaan myös käytännöllisiä, konkreettisia tapah- tumia, kuten vaikkapa aivojen manipulointia lääkkeillä. Ei ole erikseen todellisuutta ja kieltä, joka sitä kuvaa, vaan ne kytkeytyvät toisiinsa elimellisesti, rihmastollisesti, kuten siis jo edellisessä vastineessani korostin.¹⁴ Ajatus teknologian diskursiivisista käytänteistä tulee myös lähelle tätä. Jukka Sihvosta lainaten:

Sen lisäksi että teknologia luo tilan tuottamis- ja kulutustarpeita varten, se luo aina myös *kielellisen* tilan. Audiovisuaalisen teknologian alueella tällainen teknologiaan liittyvä *diskursiivinen käytäntö* edeltää kutakin tehtyä keksintöä. Valokuvauksesta puhuttiin ja kirjoitettiin jo kauan ennen ensimmäistä daguerrotypiä. Sama on koskenut sittemmin elokuvaa, televisiota ja virtuaalitodellisuutta. Kulloinkin tällaisen diskursiivisen käytännön perustavana tavoitteena on ollut luoda ja voimistaa sitä *halua*, jota yhteisön on toivottu tuntevan suhteessa uutena pidettyyn teknologiaan.¹⁵

Kilpi kirjoittaa: ”Se, että jokin kulttuurinen skeema on vaikutusvaltainen, ei tee siitä välttämättä totta”. Mutta mikä on silloin kulttuurisen skeeman ontologinen asema? Sen tutkiminen, miten *fiktio* kietoutuu todellisuuteen, on itse asiassa ollut muun muassa kulttuurihistorioitsijoiden pääteemoja viime vuosina.¹⁶

Kyseistä problematiikkaa voi avata myös erilaisen kontekstikäsitteen kautta. Deleuzelaista kontekstualismia esitellyt Teemu Taira huomauttaa, miten tutkimus voi olla myös kartanpiirtämistä, voimien kartoittamista.

Tällöin lähteet voivat toimia ”eräänlaisina kulkuneuvoina erilaisiin konteksteihin.”¹⁷ Tällöin tutkimus ei perustu oletuksiin todellisuudesta ja sen representaatioista (dualistinen malli) vaan aineistojen seuraamiseen. Linaan tähän saman pätkän Lawrence Grossbergiltä, mitä Taira käyttää artikkelissaan:

Käytän sitä [musiikkitelevisiota] apunani kun matkustan ja karotoitan sitä teiden ja mainostaulujen muuttuvan verkoston osaa, joka määrittelee arkielämän kulttuurisen toiminnan tämän päivän Yhdysvalloissa. Vaikka voin nähdä usein kulkuneuvoni heijastuksia, ne ovat aina niiden mainostaulujen artikuloimia, joissa heijastukset ilmenevät. Joskus näen enemmän mainostaulua kuin kulkuneuvoa. Joskus pysähdyn johonkin tienristeykseen ja tarkastelen kulkuneuvoa itseään. Erityisen kiinnostunut olen tiettyjen kulttuuristen muodostelmien kehityslinjojen ja nykyisen yhteiskunnallisen ja poliittisen elämän (ilmeisesti) lisääntyvän konservatismiin välistä suhteesta.¹⁸

Eli Grossberg analysoi yhteiskuntaa ja politiikkaa musiikkitelevision kautta, toisin sanoen ”fakttaa fiktion kautta”, jos joku haluaa edes tuollaisia termejä käyttää. Kilpi kritisoii minua reduktionismista, koska artikkelini on selvästi suppeampi kuin Manuel Castellsin *Information Age* -opus. Voisi kuitenkin ajatella, että pieni aineistoni toimii ajoneuvona laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin, jota artikkelissani pohdin. Samansuuntaista analyysia on harjoittanut muun muassa Patricia Pisters *Lähikuvassa* 2/2000.¹⁹

Lisäksi Kilpi kysyy, eikö aivoja ja tietokoneita voida hahmottaa erilaisina entiteetteinä. Ilman muuta, itse asiassa Aivokontrolli-artikkelini päättyy juuri tähän. Viittaaan Deleuzen avulla aivoihin luovana tapahtumana, jota ei voida redusoida mekaaniseen koneeseen. ”Aivot ovat Deleuzelle *tapahtumia*: tapahtumia ei voida redusoida niihin lähtökohtiin, näkyviin konteksteihin, eikä niiden lopputuloksia, efektejä, voida myöskään ennustaa. Aivot-tapahtuma ovat tämä uutuuden mahdollisuus ja kyky luoda ennen näkemättömiä kytkentöjä, jotka vastustavat jähmettäviä kontrollin muotoja.”²⁰ En siis sitoudu althusserilaiseen paradigmaan, vaikka pidän sitä edelleen mielenkiintoisena ja osittain toimivana. Koska artikkelini käsitteli aivojen ja (tieto)koneen artikulaatioita, en ottanut siinä kantaa aivojen muihin artikulaatioihin.

Huomautus kontrollin käsitteen laajuudesta on hyvä. Tapa kiertää sen tyhjentyminen liian suureksi olisi keskittyä pieniin yksityiskohtiin, tarkkoihin tausekohtaisiin analyysiin, toisin sanoen analysoida mikrotauseoja, vallan toimintaa. Kyseistä keskustelua on käyty jo suhteessa Foucault'n vallan käsitteeseen, jota on myös pidetty liian laajana.

III

Manovichin idea narratiivisuudesta ja tietokannasta menee suunnilleen näin. Manovich ei, enkä minäkään, väitä, että narratiivinen elokuva olisi hävinnyt. Narratiivinen elokuva ei vain ole Manovichin mukaan kulttuurin keskeinen ilmaisumuoto enää – vaikka siis narratiivi elää voimakkaana. Mano-

vich haluaa teesillään esittää, että kulttuurin perustavana ilmaisumuotona uuden median tietokanta-ajatus on perustavampi kuin narratiivinen elokuva. Hänen mukaansa elämme entistä enemmän epälineaaristen ja epäkertovien mediatuotteiden (Internet, CD-romit, DVD:t jne.) aikakautta. Tietokanta merkitsee datan strukturoitua kokonaisuutta, joka on käytettävissä ja muokattavissa erilaisiksi tuotteiksi. Datan voi organisoida myös narratiiviksi, mutta tietokannan datassa ei ole mitään *sisäistä pakkoa* organisointua niin.²¹ Mieke Baliin viitaten Manovich esittää, että narratiivisen kulttuuriobjektin tulee sisältää 1) toimija ja kertoja, 2) kolme erillistä tasoa eli teksti, tarina ja fabula ja 3) sen sisältönä tulee olla sarja toisiinsa kytkeytyneitä tapahtumia, jotka johtuvat tarinan toimijoista tai tapahtuvat toimijoille. Tällöin kaikki kulttuuriset objektit eivät ole narratiiveja.²² Manovich ja minä halusimme siis viitata tiettyyn kulttuurin mediaympäristön materiaaliseen organisointumiseen.

En ole myöskään väittänyt, että ”[m]annermainen filosofia on siis hermeettisesti ulkopuoliselta kritiikiltä suljettu.” Halusin vain eksplikoida, mitä tarkoitan filosofialla, koska filosofia ei ole mikään suuri yhtenäinen yksikkö. Critchleyn artikkeli, johon viitataan, korostaa ennen kaikkea filosofian avoimuutta eikä näe mannermaista filosofiaa erillisenä analyttisestä, angloamerikkalaisesta ajattelusta.²³ Tieteelliset keskustelut tyrehtyvät useimmiten siihen, että kritiikki ei ole immanenttia. Keskustelusta tulee niin sanotusti poterosotaa, jossa toista ammuskellaan vain omista lähtökohdista. Hedelmällinen kri-

tiikki pyrkii aina eteenpäin, affirmatiivisuuteen ja immanssien eli kritisoimaan argumentteja ja tekstejä niiden omasta lähtökohdasta. Lisäksi en sanonut, että Kilven kritiikki olisi tieteiden välistä vihamielisyyttä, vaan kirjoitin yleisemmin tieteiden välisistä suhteista. Pahoittelen, jos artikkelissani ja edellisen numeron vastineessani ilmaisien asioita epäselvästi, mistä Kilpi on väärät johtopäätöksensä tehnyt. Monessa kohdin minusta myös tuntui, että Kilven keskustelu liittyy enemmän elokuvatutkimuksen vanhoihin kiistoihin ja keskusteluihin.

Kilpi vetoaa vastineensa lopussa rationaalisuuden alkeisiin sekä ”yksinkertaiseen oikeudentajuun” tavalla, joka jää minulle hämäräksi. Ensinnäkin, palatakseni alkuun, mitä tämä rationaalisuus tarkoittaa? Modernin luonnontieteen piirissä yksinkertainen rationaalisuus on hylätty jo kauan sitten. Tällä viitataan esimerkiksi Mandelbrotin fraktaaliteorioihin, Gödelin epätodellisyysteoreemaan, kvanttimekaniikkaan tai vaikkapa eri versioihin kaos- ja monimutkaisuusteorioista. Eikä tietenkään tule unohtaa kybernetiikan aikaansaannoksia. Kyberneettisissä teorioissa on onnistuneesti hahmotettu, miten ei ole olemassa tarkkailijasta itsenäistä systeemiä, todellisuutta, vaan tarkkailija aina ”häiritsee” kohdettaan.²⁴ Objektin ja subjektin raja hälvenee.

Toisaalta, eikä viimeisen sadan vuoden luonnontiede ole ”rationaalista” tiedettä, koska se käyttää vaikeita, abstrakteja käsitteitä? Vaikka esimerkiksi kvanttiteoriat eivät mahdollisesti vakuuta jokaista lukijaa tai vetoa oikeudenmukaisuuden tajuun, silti se saattaa olla aivan

tieteellinen ja ”rationaalinen” akateeminen tutkimussuuntaus. Saman ajattelun pätevän humanististen tieteiden vaikeisiin edustajiin, kuten vaikkapa Deleuzeen ja Guattariin – sekä vaikkapa Bergsoniin. Kyse on ”järkien moneudesta” eli mahdollisuudesta nähdä todellisuus moniulotteisena, mutta ei relativistisena. Deleuze on nimenomaan kiinnostunut reaalisesta, todellisesta maailmasta, eikä mistään ihmismielen tuotteesta tai muusta idealismin lajista.²⁵ Totuus vain on, että kaikki realistiset asiat eivät aukene arkijärjellä eivätkä ole ihmissilmälle havaittavia. Tämä pätee sekä luonnontieteisiin että ihmistieteisiin – jos sellaista rajaa tosiaan haluaa ylläpitää, kuten Kilpi huomauttaa. Realistisuus ei vain aina ole arkijärjen mukaista.²⁶

Ajattelu ei etene oikeudellisesti, eikä se voi vedota mihinkään ylihistorialliseen Järkeen tai Rationaalisuuteen. Kulttuurintutkimuksen teemana on ollut juuri tällaisen modernin järjen kritiikki. Sitä on sen sijaan yritetty korvata muun muassa osallistuvalla tutkijalla.²⁷ Tutkimus on tällöin myöskin eettistä, sitoutuvaa ja – ennen kaikkea – rajallista. Kulttuuritieteitä ohjaa tällaisessa tilanteessa tietty eettinen sitoutuminen, eetos, minkä vuoksi esimerkiksi uutuuden ja muutoksen arvostaminen voidaan nähdä aivan tieteellisenä ja positiivisena seikkana. Tämä ei ole mielivaltaista *laissez-fairea* tai irrationaalisuutta vaan ajankohdasta akateemista tutkimusta. Kilpi kirjoittaa, kuinka “[p]idäkkeetön, itseisarvoinen neofilia, hämärät ja epästabiliit määritelmät johtavat äärimmillään yksityisiin kielipeleihin ja käytännössä esoteeriseen elitismiin,

jolla vartioidaan akatemian portteja ja virkoja – tilanne, jossa ristiriitaisesti ja ironisesti toteutuu se ‘ajattelun absoluuttinen katastrofi’, jota edellä mainitut filosofit [Deleuze ja Guattari] halusivat välttää.“ Ensinnäkään en usko, että deleuze-guattarilaiset vartioivat akateemisia portteja ja virkoja, vaan ovat enemmänkin usein kriitikkoja, porttien ulkopuolisia. Vaikka akatemian porttien vartiointi on aina vaara, johon pitää varautua, en ymmärrä, miten se liittyy tähän keskusteluun. Toiseksi olisikin mielenkiintoista kuulla keihin Kilpi viittaa näillä portinvartijoilla.²⁸

Jussi Parikka, FM,
kulttuurihistoria, Turun
yliopisto, <http://users.utu.fi/juspar>

¹ Michel Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books 1994. (Alk. 1966.)

² Rosi Braidotti, *Ritaisointuja*. Tampere: Vastapaino 1993, 39–40. (Alk. 1991.)

³ Pierre Saint-Amand, ”Contingency and the Enlightenment”. *SubStance* # 83, 1997. Ks. myös Stephen Toulmin, *Kosmopolis. Kuinka uusi aika hukkasi humanismin perinnön*. Helsinki: WSOY 1998. (Alk. 1990); Jacques Derrida, ”The ‘World’ of the Enlightenment to come (exception, calculation, sovereignty)”. *Research in Phenomenology*, vol. 33, 2003; Scott Lash, *Another Modernity, a Different Rationality*. Oxford: Blackwell 1999.

⁴ Kuvaa keskustelussa käytetyistä argumenteista saa Alan Sokalin sivuilta <http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/>. Linkki tarkistettu 28.1.2004. Ks. myös John Guillory, ”The Sokal Affair and the History of Critique”. *Critical Inquiry* vol. 28, 2/2002. Guilloryn mukaan oleellista on, miten kyseinen debatti liittyy kritiikin ja tieteiden historiaan.

⁵ Jussi Parikka & Pasi Väliaho, ”Miksi mediatutkijoiden pitäisi kiinnostua

aivoista?" *Lähikuva* 2/2003, 9. Omassa artikkelissaan Väliho analysoi aivojen ja elokuvan kytköksiä ja neuroelokuvan ideaa. Toisin sanoen hän tutkii artikkelissaan ei vain elokuvan ajattelemista vaan elokuvassa ajattelemista. Ks. Pasi Väliho, "Neuroelokuva Jean-Luc Godardin Histoire(s) du cinéma ja Gilles Deleuzen mukaan – Liikkuvan kuvan, aivojen ja ajattelun kytketyisistä". *Lähikuva* 2/2003, 33–46. Vrt. Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Reclam Verlag Leipzig 1993, 8.

⁶ Teemasta on kirjoittanut mm. Derrida. Ks. Jacques Derrida, *Spurs: Nietzsche's styles*. Chicago: University of Chicago Press 1979.

⁷ Kursivointi JP.

⁸ Modernin "kyklooppisista" rationaalisuuden ja subjektiivisuuden muodoista, ks. esim. Mikko Lehtonen, *Kyklooppi ja kajootti. Subjekti 1600–1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino 1994.

⁹ Jaakko Suominen, *Koneen kokemus. Tietoteknistyvät kulttuuri modernisoituvassa Suomessa 1920-luvulta 1970-luvulle*. Tampere: Vastapaino 2003.

¹⁰ *Ibid.*, 11.

¹¹ Tekniikan mentaalihistoriasta, ks. esim. Hannu Salmi, "Atoomipommilla kuuhan!" *Tekniikan mentaalihistoriaa*. Helsinki: Edita 1996.

¹² Jussi Parikka, "Aivokontrolli. Ajattelu kybernetiikan aikakaudella". *Lähikuva* 2/2003, 57–58.

¹³ Käsitteestä, ks. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press 1994, 15–34. (Alk. 1991.)

¹⁴ Ks. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: Minnesota University Press 2000, 3–35. (Alk. 1980.)

¹⁵ Jukka Sihvonen, *Aineeton syli. Johdatus audiovisuaaliseen tulevaisuuteen*. Helsinki: Gaudemus 1996, 98.

¹⁶ Yleiskuvaa kulttuurihistoriallisesta tutkimuksesta antaa Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki (toim.), *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Helsinki: SKS 2001, 307. Fiktiosta ja faktasta ks. esim. Michel de Certeau, *Histoire et psychoanalyse entre science et fiction*. Paris: Gallimard 2002 (Alk. 1987.)

¹⁷ Teemu Taira, "Deleuze ja kontekstualismi". *Kulttuurintutkimus*, 20 (2003): 4, 25.

¹⁸ Lawrence Grossberg, *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Tampere: Vastapaino 1995, 138. Myös toinen sitaatti kiteyttää Grossbergin positiota sekä avaa näkymiä omaan analyysiini: "Kulttuuriset käytännöt ovat muutakin kuin tekstejä, joita fanien tai tutkijoiden on tulkittava. Niillä on runsaasti vaikutuksia, jotka mahdollistavat liikkumisen ja suunnistamisen arkielämässä. Ne toimivat 'mainostauluina' tai tienviittoina, joita voidaan käyttää historiallisten voimien ja populaarien kamppailujen leikkauksipisteiden tunnistamiseen." *Ibid.*, 109–110.

¹⁹ Patricia Pisters, "Glamouria ja glyseriiniä. Verkostoyhteiskunnan ylijäämät ja tähteet". *Lähikuva* 2/2000, 54–68. Toinen esimerkillinen tutkimus, joka "sekoittaa" tieteellisiä teorioita ja fiktiota on N. Katherine Haylesin *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago & London: The University of Chicago Press 1999.

²⁰ Parikka, "Aivokontrolli", 61–62.

²¹ Ks. Lev Manovich, *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press 2001, 218–228. Esimerkkeinä Manovich mainitsee Internetin html-hyppyrakenteen lisäksi mm. Chris Markerin "IMMEMORY"-teoksen, Olga Lialinan "Anna Karenina Goes to Paradise" sekä Stephen Mamberin "Digital Hitchcockin". Vaikka kyse on pienen katsojakunnan mediataiteesta, voidaan ajatella, että taide kartoittaa kulttuurisia perseptejä ja affekteja. Se ei siis redusoidu aktuaalisiin katsomistilanteisiin.

²² *Ibid.*, 227–228. Vrt. myös Eugene Thacker, "Database/Body: Bioinformatics, Biopolitics, and Totally Connected Media Systems". *Switch*, issue 13 (January 2000). switch.sjsu.edu/~switch/nextswitch/switch_engine/front/front.php?artc=243. Linkki tarkistettu 3.2.2004.

²³ Simon Critchley, "Introduction: what is Continental Philosophy?" Teoksessa Simon Critchley & William R. Schroeder (eds.), *A Companion to Continental Philosophy*. Oxford: Blackwell 1999, 1–17.

²⁴ Ks. esim. Francis Heylighen & Cliff Joslyn, "Cybernetics and Second-

Order Cybernetics". Teoksessa R.A. Meyers (toim.), *Encyclopedia of Physical Science & Technology*. New York: Academic Press 2001, 155–170. Netissä osoitteessa <http://pespmc1.vub.ac.be/Papers/Cybernetics-EPST.pdf>. Linkki tarkistettu 26.1.2004. Kyseinen artikkeli tuo myös ilmi, ettei Norbert Wienerin ja myöhemmän kybernetiikan välillä ollut mitään suurta kuilua, mikä perustelee alkuperäisen artikkelini valintaa keskittyä Wieneriin.

²⁵ Tällaisesta realistisesta, mutta konstruktivistisesta ontologiasta, ks. Manuel DeLanda, "Deleuzian Ontology: A Sketch". Esitelmä New Ontologies: Transdisciplinary Objects -konferenssissa, University of Illinois, USA, 30.3.2002. www2.uiuc.edu/unit/STIM/delanda2b.pdf. Linkki tarkistettu 26.1.2004.

²⁶ Deleuze on kritisoinut ajattelun niin sanottua "terveen järjen postulaattia". Ks. Gilles Deleuze, *Difference & Repetition*. New York: Columbia University Press 1994, 129–167. (Alk. 1968.)

²⁷ Kulttuurintutkimuksesta ja modernista ks. esim. Mikko Lehtonen, "Kulttuurintutkimus modernin kritiikinä". *Niin & Näin* 1/1994. Eettisestä, eroon sitoutuvasta tutkimuksesta ks. esim. Moira Gatens, "Through a Spinozist Lens: Ethology, Difference, Power". Teoksessa Paul Patton (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell 1996, 162–187. Deleuzesta kulttuurintutkimuksessa ks. esim. Gregory J. Seigworth & J. Macgregor Wise, "Introduction. Deleuze and Guattari in Cultural Studies". *Cultural Studies*, 14 (2), 2000, 139–146.

²⁸ Olen pahoillani, jos/kun edelleen jää selvittämättömiä asioita, väitteitä yms. Aivokontrolli-artikkelissani sekä vastineessani.

Mikko Hautakangas

The Core of Reality Television: Peer Melodrama? An Analysis of *The Bachelor*

This article aims to clarify the concept of "reality television" by discussing the history and the current state of this televisual phenomenon and by mapping out the core elements that make these programs popular and pleasurable to the audience. It argues that reality television should not be treated as a coherent genre, marked throughout by certain features of content and/or form and distinguishable from other TV categories, but rather as a cultural phenomenon of a larger scale. Reality television is an umbrella concept encompassing a wide range of programs that is produced primarily in discussions concerning reality television. In other words, the field of reality television programming is too diverse to be treated as a genre, but it can be seen as the logic behind the production and reception of these programs. Reality TV displays cultural tendencies that are telling of our contemporary society – including the question of authenticity, the rise of the ordinary people to publicity and sometimes even to stardom, the striving for more and more extreme emotional stimuli and expression, as well as questions concerning moral and ethics.

The article introduces a new concept, "peer melodrama", to describe certain forms of reality shows, including *The Bachelor* (USA 2002–). These programs are characterised by an

exaggerated display of emotions and conflicts between the participating characters, a focus on fantasy-like ideals of (traditional, heterosexual) romance, and an emphasis on the authenticity of the people appearing on screen. Peer melodramas base their appeal on what can be seen as the core of reality television: the melodramatic representation of (artificially created) emotional drama involving people who the viewers can relate to as their peers.

Outi Hakola

The Performative Viewer

In early television studies the viewer was perceived as a passive recipient under the direct influence of television. This idea was later replaced by the notion of an active viewer engaged in reading television texts against the grain. In my opinion, such a binary opposition active versus passive does not provide a nuanced view of television viewing. I also believe that television studies needs different kinds of concepts.

"The performative viewer", based on theories of performance, could be one such concept. The concept of performance has been used in many ways. Traditionally it has meant a presentation in front of a live audience and it has been used to refer to modern forms of dance and spectacle. However, in television studies the most useful way of understanding performance is to see it as part of everyday life. In this article performance refers to the performer's own consciousness of his or her performance. Thus

performance is not defined by an audience but by the performer: every ordinary action can become a performance if the performer sees the situation as such. When a viewer watches a television show conscious of its conventions, he becomes able to recognize similar situations in his own life and to make use of the models of behaviour and interpretation provided by the television shows. In this sense, the viewer is neither a passive recipient nor simply an active interpreter. Rather, he participates in the television show, mostly through gaze and identification as a performative viewer.

The article discusses the concept of the performative viewer through an analysis of situation comedy and specifically the television show *Friends* (USA 1994–).

Anna Mäkelä

"Male Humiliation – or Female?" The Press Reception of *Manrape*

In 1978, the controversial Finnish film director Jörn Donner made a movie called *Manrape*. In the film a woman is raped and, as revenge, she sexually humiliates her rapist. The film gained wide publicity in the Finnish press.

This article analyses the ways in which conceptions concerning sexual violence were expressed and produced in the press coverage of the film. In the coverage, different voices are heard: some condemn the rape while others do not consider it serious or especially injurious to the victim. The most interesting point in the coverage

is the normative opposition to revenge. Sexual violence is condemned as a phenomenon and rapists are declared guilty as charged. However, the woman is held responsible for her reaction, which, according to these newspaper articles and critiques, should not be revenge but silent recovery and acceptance of that which has occurred.

Antti Autio

The Cinema of Takeshi Kitano: a Neo-auteurist Approach

This article briefly maps the discussion on film authorship and the so-called film auteur since the Second World War, and introduces Paisley Livingston's fairly recent view of film authorship rooted in the Western tradition of analytic philosophy. The article attempts to formulate a synthesis of recent notions of film authorship with Kristin Thompson's neo-formalist film analysis and David Bordwell's notion of biographical legend, resulting in what I call a neo-auteurist approach. The key elements of this approach are the application of the causal history of the film(s) in question with the biographical legend of the film author within a neo-formalist framework. I use the neo-auteurist approach to analyse two films by the Japanese film director Takeshi Kitano: *Fireworks* (*Hana-Bi*, Japan 1997) and *Kikujiro* (*Kikujiro no natsu*, Japan 1999).

Esipuheet

Herkman, Juha ja Pantti, Mervi:
Kun Suomi pistettiin maailmakartalle. 1/03, 3–5.

Nikunen, Kaarina ja Saarenmaa, Laura:
Mediajulkisuus faniuden kartastona ja tähtien taivaana. 4/03, 3–6.

Pajala, Mari:
Suomalainen voittaa aina. 3/03, 3–7.

Parikka, Jussi ja Väliaho, Pasi:
Miksi mediatutkijoiden pitäisi kiinnostua aivoista? 2/03, 3–9.

Artikkelit

Elfving, Sari:
Peyton Placen lähikuvien vaara ja viettelys. Suomalainen lehdistö television katsojuutta määrittelemässä. 3/03, 19–36.

Hietala, Veijo:
Painii myyttien kanssa – Urheilu modernissa ja postmodernissa mediakulttuurissa. 1/03, 6–15.

Järvinen, Aki:
Urheilun ja tähteyden simulaatiot. 1/03, 44–57.

Kinnunen, Taina:
Kansakunnan

sotureita ja ihannevertaloita – Television urheiluuutisten miesruumiin representaatiot. 1/03, 16–29.

Kyrölä, Katariina:
Suvaitsevaisuuden symbolista silikoni-villikoksi: Lola Odusoga, muokailaisuus ja sukupuoli. 3/03, 48–63.

Laine, Tarja:
Kaurismäen Suomi: Yhteisöllinen samastuminen ja historiallinen subjekti elokuvassa *Kauas pilvet karkaavat*. 3/03, 37–47.

Laukkanen, Tero:
Faniutuottajuuden kulta-aika. Digitaalinen mediateknologia ja osallistuva kulttuuri. 4/03, 36–47.

London, Emma:
Fanifiktio – päättömien tarinoiden maailma. 4/03, 48–58.

Nikunen, Kaarina:
Rakas Marco! Fanipostin vuoropuhelua media-Bjurstromin kanssa. 4/03, 7–22.

Parikka, Jussi:
Aivokontrolli. Ajattelu kybernetiikan aikakaudella. 2/03, 49–62.

Rautiainen, Tarja:
Laulettu historia – suomalaisuus ja affektit populaarimusiikissa. 3/03, 8–18.

Saarenmaa, Laura:
Kuka muistaa Liana Kaarinaa? Elokuvatähteyks ja seksi 1960- ja 1970-lukujen suomalaisessa populaarjournalismissa. 4/03, 23–35.

Valtonen, Sanna ja Ojajarvi, Sanna:
Kauniit ja kunnolliset. Naiset ja miehet liikuntakulttuurin kuvastoissa. 1/03, 30–43.

Väliaho, Pasi:
Neuroelokuva Jean-Luc Godardin *Histoire(s) du cinéman* ja Gilles Deleuzen mukaan – Liikkuvan kuvan, aivojen ja ajattelun kytketyisistä. 2/03, 33–48.

Wakonen, Juha:
Auki viilletty audiovisuaalinen hermo – ajatuksia elokuvallisesta tapahtumisesta. 2/03, 17–32.

Haastattelut

Aivot ovat valkokangas. Gilles Deleuzen haastattelu. 2/03, 10–16.

Raportit ja katsaukset

Kilpi, Harri:
Vinoutuneita historioita ja kapinallisia nautintoja. 3/03, 64–71.

Sihvonen, Jukka:
Stephen Spielbergin mediAlvot. 2/03, 63–67.

Keskustelua

Kilpi, Harri: CTRL-ALT(husser)-DEL(euze): Ajatuksia ja kysymyksiä Jussi Parikalle. 4/03, 64–70.

Kuivakari, Seppo:
Yliopisto on myös tulevaisuustalo. 1/03, 58–59.

Kuuskoski, Martti-Tapio: "Aivot-Deleuze". 4/03, 59–63.

Parikka, Jussi:
Ajattelu, hulluus ja kulttuuritieteet. 4/03, 70–73.

Kirja-arviot

Brookes, Rod:
Representing Sport (Veijo Hietala). 1/03, 60.

Coackley, Jay & Dunning, Eric (eds.): Handbook of Sports Studies (Juha Herkman). 1/

03, 60–62.
Hill, Jefferey: Sport,
Leisure & Culture in
Twentieth-Century
Britain (Juha
Herkman). 1/03, 62.

Huhtamo, Erkki ja
Kangas, Sonja
(toim.): Mariosofia.
Johdatus
elektronisten pelien
kulttuuriin (Pasi
Väliaho). 2/03, 69–
71.

Kortti, Jukka:
Modernisaatio-
murroksen
kaupalliset merkit.
60-luvun
suomalainen
televisiomainonta
(Jenni Ukkonen). 4/
03, 76–79.

Kovala, Urpo &
Saresma, Tuija
(toim.): Kulttikirja.
Tutkimuksia
nykyajan kultti-
ilmiöistä (Juha
Herkman). 4/03,
74–76.

Marttila, Markku;
Seitajärvi, Juha;
Tykkyläinen, Lauri
ja Vase, Kai (toim.):
Intohimon vallassa.
Teuvo Tulion
kuvamaailma (Pasi
Nyyssönen). 3/03,
76–79.

Mattelard, Armand:
Informaatio-
yhteiskunnan
historia (Tanja
Sihvonen). 2/03,
68–69.

Rossi, Leena-Maija:
Heterotehdas.
Televisiomainonta
sukupuolituotantona
(Laura Saarenmaa).
3/03, 79–80.

Rowe, David: Sport,
Culture and the
Media. The Unruly
Trinity (Juha
Herkman). 1/03, 63.

Salmi, Hannu:
Kadonnut perintö.
Näytelmäelokuvan
synty Suomessa
1907–1916 (Pasi
Nyyssönen). 3/03,
71–73.

Toiviainen, Sakari:
Levottomat
sukupolvet. Uusin
suomalainen
elokuva (Anneli
Lehtisalo). 3/03, 73–
76.

Toiviainen, Sakari:
Tulio. Levottoman
veren antologia
(Pasi Nyyssönen).
3/03, 76–79.

LÄHIKUVA

Tilaa vuosikerta 2004 (22 e): teemoina mm. tietoko-
nepelit ja pelikulttuuri sekä sensuuri.

Tilausosoite: PI 75, 20501 Turku. Puh (02) 2511 369.

OTA LÄHIKUVA LIIKKUKVAAN KUVAAAN!

LÄHIKUVA-lehden numeroita nyt erikoismyynnissä!

Lähikuvan aiemmin ilmestyneitä numeroita on nyt tuotu takaisin myyntiin. Täydennä edullisesti kokoelmaasi irtonumeroilla tai hanki kattava teemapaketti!

- Yksittäiset numerot — 1,50 e (alkuperäinen hinta 15 mk – 5,90 e)
paitsi kaksoisnumerot, vuoden 2003 numerot ja seuraavat erikoisnumerot:
1/92 Broadcasting, 2/92 Mediakasvatus, 1/95 Verkossa, 4/98 Sex/Comedy. Popular European Cinema II, 1/00 Elokuva ja filosofia, 2/00 Elokuva ja digitaalisuus. — 2,50 e
- Vuosikerrat
Vuosikerrat 1988–1993: 4 e
Vuosikerrat 1994–2001: 5 e
- Teemakokonaisuudet
Tuotanto: **4/97 Tuotanto ja levitys, 2/98 Tekijät** — 2 euroa
Filosofia: **3/94 Pyhä, 2–3/97 Elokuvaelämys, 1/00 Elokuva ja filosofia** — 5 euroa
Ideologia: **2/92 Mediakasvatus, 2/94 Pinnalta ja pinnan alta, 2/95 Elokuva ja valtiovalta, 4/00 Ideologia ja ei-fiktio** — 5 euroa
Lapset ja nuoret: **2/92 Mediakasvatus, 1/94 Nuori kapina, 1/99 Babe Doll, 2–3/99 Neitopervo** — 5 euroa
Mediat: **4/89–1/90 Video, teksti, televisio, 1/95 Verkossa, 3/98 Mediasta toiseen, 2/00 Elokuva ja digitaalisuus** — 5 euroa
Ääni ja radio: **1/96 Radio, 2/96 Elokuva äänessä, 4/99 Äänessä ja hiljaa, 2/01 Radioteatteri** — 5 euroa
Sukuupuoli: **4/88 Naiset ja elokuva, 2/89 Homot ja lesbot elokuvassa, 1/97 Lähikuva goes girlie, 1/99 Babe Doll, 2–3/99 Neitopervo** — 6 euroa
Suomalaisuus ja elokuva: **4/88 Naiset ja elokuva, 1/91 Erityinen ja yleinen, 4/92 Suomalaisen elokuva 20–30-luku, 2/95 Elokuva ja valtiovalta, 3–4/96 Elokuvan kansallisuus elokuvassa, 3/00 Suomalainen elokuva** — 6 euroa
Populaari: **2/90 Populaaria, 3–4/93 Televisio, olympialaiset ja kansallinen psykohistoria, 1/98 Ruudun takaa – silmäyksiä sarjakuvaan, 4/98 Sex/Comedy. Popular European Cinema II, 1/99 Babe Doll** — 6 euroa
- Tilaukset:
Lehtiä voi tilata Lähikuvan taloudenhoitajalta: Mari Pajala, marpaja@utu.fi, p. (02) 2511 369
Hintaan lisätään postituskulut.
- Lähikuvan teemaindeksi 1988–2003
Sulkeissa olevat teemat eivät ole ”virallisia” teemoja.

1–2/88 Nordic Cinema Studies,
Nordisk filmforskning
[3/88, loppuunmyyty]
4/88 Naiset ja elokuva,
suomalainen elokuva.
1/89 Suomalaisittain
2/89 Homot ja lesbot elokuvassa
[3/89, loppuunmyyty]
4/89–1/90 Video, teksti, televisio
2/90 Populaaria
[3/90, loppuunmyyty]
4/90 (Elokuva ja historia)
1/91 (Erityisen ja yleisen suhde)
[2–3/91 Virtuaalimatkaillijan
käsikirja, loppuunmyyty]
4/91 Isaac Julien, kotimainen
elokuva, videomarkkinat
1/92 Broadcasting
2/92 Mediakasvatus
[3/92 Romantiikka, loppuunmyyty]
4/92 Suomalaisen elokuvan 20–
30-luku
[1/93 (valokuva ja kontrolli,
ideologia, tietokonepelit ja
Deleuze, Bordwell), loppuunmyyty]
[2/93 Miehet, loppuunmyyty]
3–4/93 Televisio, olympialaiset ja

kansallinen psykohistoria;
kestävyysjuoksu kansallisena
tarinana
1/94 Nuori kapina
2/94 Pinnalta ja pinnan alta (aids ja
populaariviihde, alienit,
videodrome)
3/94 Pyhä
4/94 Tv-sarjat
1/95 Verkossa
2/95 Elokuva ja valtiovalta
[3/95 Special Nordic Issue, ei
saatavilla]
4/95 (Mainonta)
1/96 Radio
2/96 Elokuva äänessä
3–4/96 Elokuvan kansallisuus
elokuvassa
1/97 Lähikuva goes girlie
2–3/97 (Elokuvaelämys)
4/97 Tuotanto ja levitys
1/98 Ruudun takaa – silmäyksiä
sarjakuvaan
2/98 Tekijät
3/98 Kansallisuus ja katsoisuus
4/98 Sex/Comedy. Popular
European Cinema II

1/99 Babe Doll
2–3/99 Neitopervo
4/99 Äänessä ja hiljaa
1/00 Elokuva ja filosofia
2/00 Elokuva ja digitaalisuus
3/00 Suomalainen elokuva
4/00 Ideologia ja ei-fiktio
1/01 (Richard III ja pahuuden
kuvat; Todellisuus-tv:n valheet;
Queer as Folk)
2/01 Radioteatteri
3/01 (Valkokankaan kauheat
eläimet, Demoscene ja
tietokonekulttuuri, tunteet ja
Dancer in the Dark)
4/01 Auto ja vauhdin estetiikka
1/02 Varhainen elokuva
2/02 Ruumis, kone ja halu
3/02 Nykytelevisio ja huumori
4/02 Muuttuvat elokuvateatterit
1/03 Mediaurheilu ja minuuden
markkinat
2/03 Aivot ja elokuva
3/03 Suomalaisuus ja tunteet
4/03 Fanit ja tähdet

Ohjeita kirjoittajille

Lähikuvan artikkelien käsikirjoitukset tulee lähettää toimitussihteerille joko sähköpostitse liitetiedostona tai kirjeitse levykkeelle tallennettuna (rft-muodossa). **Kuvat ja erilaiset kaaviot** lähetetään joko orginaaleina 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. Julkaisu-tavasta 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 tarkoitettujen 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 kursiiivia. 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 suluisissa välittömästi elokuvan nimen jälkeen. Jos kyseessä on ulkomainen elokuva, joka on ollut levytyksessä 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. Elokuviin 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/toimit-tajan nimi, kustantaja, julkaisupaikka ja -vuosi, sivu-määrä). Raportoitavista tapahtumista (esim. seminaarit ja festivaalit) kerrotaan tapahtuman koko nimi, ajan-kohta ja paikka.

Lähdeluettelo laaditaan kirjoituksen loppuun seuraavan mallin mukaisesti:

Monografiat:

Tekijä (sukunimi, etunimi) Teoksen painovuosi (sul-keissa), Teoksen nimi: Teoksen alaotsikko (kursivoi-tuna). 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! Sivu-numerot 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 sivunu-merot. Huom! Sivunumerot erotetaan toisistaan aja-tusviivalla. 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. Esimer-kiiksi:

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

Anderson, Aaron (2001), Violent Dances in Martial Arts Films. *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.

LÄHIKUVA 1/2004

- 6 Mikko Hautakangas
• Todellisuustelevision ydin: vertaismelodraama?
Tarkastelussa *Unelmien poikamies*
- 24 Outi Hakola
• Performatiivinen katsoja
- 34 Anna Mäkelä
• ”Miehen nöyryytys – vai naisen?”
Miestä ei voi raiskata -elokuvan
vastaanotto lehdissä
- 49 Antti Autio
• Takeshi Kitano ja neo-auteuristinen lähestymistapa

Keskustelua

- 65 Harri Kilpi
• Press any key to continue?
Parikan metodeista ja argumentaatiosta
- 70 Jussi Parikka
• Yksi vai monta järkeä?