

LÄHIKUVA

1 • 2001

Richard III ja pahuuden kuvat

Todellisuus-tv:n valheet

Queer as Folk

LÄHIKUVA

1 • 2001

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.

TOIMITUS

Numeron 1/2001 vastaavat toimittajat:

Martti Lahti ja Hannu Salmi

Päätoimittaja

Mervi Pantti
mervi.pantti@helsinki.fi
(09) 44 33 01, 040-701 4010

Toimitussihteeri

Tanja Sihvonon
tanja.sihvonon@uiah.fi
(09) 756 30 519
GSM 040-773 6909

Toimituskunta:

Henry Bacon	bacon@cc.helsinki.fi
Juha Herkman	juha.herkman@uta.fi
Ari Honka-Hallila	arihon@tkukoulu.fi
Martti Lahti	martti.lahti@laurea.fi
Kimmo Laine	kimmo.laine@sea.fi
Mari Pajala	marpaja@utu.fi
Tommi Römpötti	tommi.rompotti@utu.fi
Hannu Salmi	hansalmi@utu.fi
Jukka Sihvonon	jukkasih@utu.fi

Tilaukset, osoitteenmuutokset, rahaliikenne:

Hanna Lammi
fax (02) 251 1980
hanlam@utu.fi

ULKOASU Hanna Kangasniemi

KANSI Richard III. Kuva: SEA

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva, PI 75, 20501 TURKU

Irtonumero 35 mk,
vuosikerta 2001 100 mk, ulkomaille 120 mk.

LÄHIKUVAN irtonumeroita myyvät Akateemiset kirjakaupat, Tiedekirja, Turun Kirjakauppa.

ISSN 0782-3053

PAINO Gummerus Kirjapaino, 2001

Lähikuva is indexed in
the International Index to Film/Television Periodicals (FIAP).

ESIPUHE

3 Mervi Pantti
Muodonmuutoksia

ARTIKKELIT

6 Bill Nichols
Todellisuuden ja television rajamailla

25 Sanna Karkulehto
"Alas heterojen fasistinen oikeaoppisuus."
Queer as Folk -sarjan politiikkaa ja estetiikkaa

40 Mikko Winberg
Richard III pahuuden ruumiillistumana ja pahuuden esittämisen traditio

55 Markku Rönty
Rintamäen jäsenkirjat. Puoluepolitiikka
TV-sarjassa *Rintamäkeläiset* (1972-78)

KESKUSTELUA

68 Jukka Sihvonon
Elokuva- ja televisiotieteestä
mediatutkimukseen

RAPORTIT

71 Miikka Pyykkönen
Skábmagovat – Kaamoksen kuvia

79 English Summaries

80 Indeksii 2000

82 Lähikuvan deadlinet

Muodonmuutoksia

Syksyllä 1987 *Lähikuva* koki muodollisen ja sisällöllisen muodonmuutoksen: Turun Elokuvakkerhon jäsenlehdestä tuli audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä tieteellinen aikakauslehti. Turun Elokuvakkerhon ja lehden uusien julkaisijayhteisöjen, kahta vuotta aikaisemmin perustetun Suomen Elokuvatutkimuksen Seuran ja Varsinais-Suomen Elokuvakkeskuksen, tavoitteena oli luoda ”valtakunnallisestikin merkittävä kanava suomalaiselle elokuvatutkimukselle”.¹ Vuoden 1991 lopussa julkaisijayhteisöjen määrä kasvoi edelleen, kun joukkoon liittyi Turun yliopiston Elokuva- ja televisiotiede, samana syksynä yleisen kirjallisuustieteen kainalosta virallisesti itsenäistynyt oppiaine.

¹ ”Elokuvan politiikat”.
Lähikuva 4/1987.

² *Ibid.*

Sisällöllisesti *Lähikuvan* uusi aika koitti 70-vuotiaalle lokakuun vallankumoukselle omistetulla teemanumerolla ”Elokuvan politiikat”. Numeron artikkeleissa pohdittiin muun muassa Bertolt Brechtin vaikutusta 1970-luvun elokuvateoriaan (Kimmo Laine), elokuvan asemaa 1920-luvun Neuvostoliitossa (Marc Ferro) ja Tuntemattoman sotilaan (1985) vastaanottoa (Maaria Linko ja Kimmo Jokinen).

Vaikka kaikki ensimmäisen nykymuotoisen *Lähikuvan* artikkelit käsitelivät elokuvaa, määriteltiin lehden tehtävä pääkirjoituksessa avarammin: ”Tarkasti ottaen *Lähikuva* pyrkii nostamaan esille koko audiovisuaalisen kulttuurin rajaamatta ulkopuolelle televisiota ja videota niin kuin perinteinen elokuvatutkimus on usein tehnyt.”² Tämä pesäero ”perinteiseen elokuvatutkimukseen”, mikäli tuolloinen toimituskunta viittasi sillä puhtaasti esteettiseen ja tiukasti välineperusteisesti rajattuun tarkastelutapaan, on säilynyt tähän päivään asti *Lähikuvan* julkaisupoliittisena linjana.

Lähikuva on lyhyen historiansa aikana pyrkinyt reagoimaan audiovisuaalisen kulttuurin kentän jatkuviin muodonmuutoksiin. ”Elokuvan politiikat” – numerossa enteiltiin uutta murrosta television jälkeen. Ensimmäisessä yhteispohjoismaisessa elokuvatutkimustapaamisessa Turun Kaksikerrassa elokuussa 1987 puhunut amerikkalainen elokuvatutkija Bill Nichols ennusti

³ Erkki Huhtamo, "Esirippu auki pohjoismaiselle elokuvatutkimukselle". *Lähikuva* 2-3/1991, 176-177.

⁴ *Lähikuvan* 2-3/1991 takakansiteksti.

tuolloin television tekevän elokuvalla seuraa valta-asemansa menettäneiden kulttuurimuotojen joukossa, kun tilalle ovat tulossa "elektrooninen media, kyberneettiset systeemit ja video".³ Seminaarista raportoinut mediatutkija Erkki Huhtamo totesikin, että Nicholsin luento matkasi uhkarohkeasti päin tunteamatonta. *Lähikuvan* lukijoille tämä suuri tuntematon tuli tutummaksi Huhtamon vuonna 1991 toimittamassa numerossa "Virtuaalimatkaailijan käsi-kirja", jossa avattiin latua ei-teknologiselle uusmediatutkimukselle tarkastelemalla "parhaillaan eletävän mullistuksen vaikutusta elävän kuvan kulttuurin muotoihin ja nykyihmisen kokemusmaailmaan".⁴

Uusien mediateknologioiden ilmestymistä saattaa usein niiden mullistavuutta julistava retoriikka. Käytäntö – esimerkiksi television kestänyt viehätys ja viime vuosina lehtien otsikoihin päässyt "suomalaisen elokuvan buumi" – on kuitenkin näyttänyt, että uudet mediateknologiat eivät merkitse vanhojen kuolemista tai edes vähennä niiden kulttuurista roolia, vaan pikemminkin pitävät audiovisuaalisen mediakulttuurin jatkuvassa muutostilassa, jossa eri mediat jäsenyivät uudelleen ja uudelleen suhteessa toisiinsa. Tässä muodonmuutosprosessissa *Lähikuvan* tehtävänä on nostaa esiin erilaisia näkökantoja fetisoimatta sen enempää uusia kuin vanhojakaan medioita.

"Elokuvan politiikat" –numero paljastui uudelleen luettuna monella muullakin tapaa hellyttävän ajankohtaiseksi, vaikka vähäiset 14 vuotta sitten käytetty retoriikka vaikuttaakin kantaottavuudessaan jo aivan eri aikaan kuuluvalta. Erkki Huhtamo päätti pohjoismaisen tutkijayhteistyön tarpeellisuutta käsittelevän kirjoituksensa seuraavaan vetoomukseen: "Ylikansallinen media-verho laskeutuu pienten maiden päälle yhä raskaampana. Vaaditaan yhteistyötä sen raottamiseksi." Niin ajaton kuin tuo läkähdyttävä ylikansallinen media-verho onkin, on elokuva- ja televisiotutkijoita viime aikoina puhuttanut ennen muuta elokuva- ja televisiotutkimuksen identiteetti sekä yhteistyö mediatutkijoiden kanssa: humanistisen ja yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen yhteisrintamassa on nähty etunsa ja vaaransa. Keskustelun taustalla on ollut Turun yliopiston elokuva- ja televisiotieteen ja viestinnän oppiaineiden yhdistyminen mediatutkimukseksi sekä Suomen Elokuvatutkimuksen Seuran ja Tiedotusoppilaisen yhdistyksen päätös järjestää erillisten tutkimuspäivien sijasta yhteiset mediatutkimuksen päivät.

Lähikuvan näkökulmasta Suomen kokoisessa maassa on hedelmätöntä erottautua pieniin, identiteettiään visusti vartioiviin tieteenaloihin. Näemme *Lähikuvassa* erilaiset lähestymistavat ja teemojen moninaisuuden parhaimpana tapana edistää koko audiovisuaalisen mediakulttuurin tutkimuksen kenttää. Huhtamon "Yhteisvoimin media-verhoa raottamaan!" –kehoitus sopii tähänkin päivään. Tässä yhteydessä esitänkin toivomuksen, että eri oppiaineiden tutkijat entistä rohkeammin tarjoaisivat artikkeleitaan *Lähikuvaan*. Uudet kirjoittaja-ohjeet ja tulevien numeroiden teemat löytyvät lehden lopusta.

Kirjoittajakunnan laajentamisen lisäksi lehti pyrkii olemaan entistä ajankohtaisempi ja keskustelevampi. Julkaisemme artikkelien ohella raportteja kiinnostavista audiovisuaalisen kulttuurin tapahtumista ja ilmiöistä sekä puheenvuoroja audiovisuaalisen kulttuurin tutkimuksesta. Tässä numerossa aloitamme keskustelupuheenvuorosarjan, jossa käsitellään elokuva- ja televisiotutkimuksen institutionaalisia rakenteita ja pedagogisia lähtökohtia Suomessa. Professori Jukka Sihvonen aloittaa tutkimusalaan luotaavan keskustelun tarkastelemalla Turun elokuva- ja televisiotieteen matkaa mediatutkimukseksi.

Käsissänne oleva teematon *Lähikuvan* numero sopii hyvin audiovisuaalisen

kulttuurin tutkimuksen moninaisuuden mannekiiniksi. Samojen kansien sisällä tarkastellaan muun muassa Richard III –elokuvia osana pahuuden traditionaalista esittämistä (Mikko Winberg) ja Rintamäkeläiset-televisiosarjan suhdetta Suomen poliittiseen ilmastoon 1970-luvulla (Markku Rönty). Lisäksi television kuolemaa vuonna 1987 ennustanut Bill Nichols saa jälleen äänensä kuuluville, kun Lähikuvan käännösartikkelisarjassa julkaistaan hänen artikkelinsa todellisuus-TV:stä.

Elämyksellisiä lukuhetkiä!

Mervi Pantti
Helsingissä 30.5.2001

Bill Nichols

TODELLISUUDEN JA TELEVISION RAJOILLA

¹ Erityiskiitokset Jane Gainesille, joka on kommentoinut laajasti tämän luvun aikaisempaa vedosta.

² Walter Benjamin, *Illuminations*. New York: Schocken 1969, 220.

Mellakka on niiden kieli, joita ei kuunnella.

– Martin Luther King

Maailma katsoi kauhuissaan, kun yli 200 ruumiista vedettiin ulos raunioista.

– Code 3 -ohjelman juontaja kuvailee kaasuräjähdyksen jälkeisiä pelastustöitä Guadalarajassa, Meksikossa.

Mondo Video: vaivattoman kulutuksen hetki¹

Tarinoiden kertominen on television vahvuus. Fiktiivisiin muotoihin perustuvan draaman ohella uutiset, puhe- ja visailuohjelmat, tietokilpailut, luonto- ja urheiluohjelmat sekä viimeaikainen “todellisuus-tv” –ilmiö pystyttävät narratiivisia rakennelmiaan meille välitettävien tilanteiden ja tapahtumien ympärille. Näiden ohjelmatyyppeiden faktan ja fiktion, kertomuksen ja esilepanon, tarinankerronnan ja raportoinnin välillä ylläpitämät selvät rajat hämärtyvät pakostakin. Kuka tai mikä tahansa voidaan repäistä irti historiallisesta taustastaan ja kierrättää tässä televisuaalisessa maisemassa.

Television kaikkialla läsnäoleva ja välitön luonne kuluttaa suuria määriä ympärillämme näkyvää materiaalia. Walter Benjaminin kuvailema auran tuntu – “[taideteoksen] olemassaolo ajassa ja paikassa, sen ainutkertainen olemus siinä paikassa, jossa se tulee tapahtuvaksi”² – katoaa. Kaikki mahdollinen on käden ulottuvilla tässä jättimäisessä jokapäiväisten asioiden edestakaisessa siirtelyssä. Kaikki on siis television, tämän tarinakoneen, uudelleentulkittavissa (samalla se säilyy edelleen yleisön uudelleentulkittavissa). Tästä johtuva kamppailu tulkinnan hegemonioista (kuka saa tarinansa pitämään?) kytkee sosiaalisen kokemuksen merkityksillä ladattuihin verkostoihin, jotka ovat vain niin vakaita kuin niitä ylläpitävä voima on uskottava.

Tässä on yksi tarina tele-tarina-visio-koneesta, “Tarina sadistisista naisista”:

Kolmissakymmenissä oleva valkoihoinen mies seisoo lyhythihaisessa paidassa autonsa vieressä Miamin yössä. Poliisi on pysäyttänyt miehen, koska tämä on käyttänyt megafonia ajaessaan. Hän puhuu samalla kun sivustakatsojia kerääntyy taka-alalle ja neljästä viiteen poliisia kulkee ympäriinsä pikemminkin huvittuneen kuin huolestuneen oloisina: “Minulle on kerrottu, että ne panevat mikroskooppisia kiihottimia naisten kohtuun, salaa kiihottavat heitä ja tekevät näin naisista sadistisia. Ne panevat ajatuksen nautinnosta naisten mieleen asentamalla implantteja esimerkiksi hammasistutteissa, nielurisojen poiston yhteydessä tai tikeissä, jotka tulevat vasemman korvan eteen (miehen käsi elhtii kohti päätä, kurkkua ja korvaa), ja sitten ne ohjaavat naiset ärsyttämään miehiä ja miehet reagoimaan siihen ennemmin kuin vain lähtemään pois.

“Ja minun vaimoani käytettiin sadistisesti minua vastaan.”

Miehen kertomus päättyy hyväntuulisesti sulkeumaan. Hän näyttää tyytyväiseltä omaan tarinaansa. Tapaus käsitelty. Poliisit keskustelevat hiljaa keskenään monologin kuluessa, kunnes yksi heistä julistaa, että “täällä ei ole tapahtunut rikosta”, joka koskisi heitä. Mies kuuluu toisenlaisen instituution – kenties (ja tätä he eivät sano) psykiatrisen – hoiviin.

Häntä ollaan juuri pyyhkimässä pois todellisuus-tv:stä.

Eräs poliiseista lähestyy miestä ja sanoo: “Lähtiessäsi tee palvelus, pane megafoni pois ja mene kotiin.” Mies menee autoonsa. Muut poliisit katselevat ja tekevät välipitämättöminä lähtöä. Yksi hymyilee. Toinen toivottaa hyvää yötä ja onnea kätellen miestä.

Television ruutu himmenee samalla kun sarjan *Lain nimessä* lopputekstit tulevat näkyviin. Sama poliisi puhuu, hänen äänensä kuuluu pimentyvästä ruudusta: “Pane turvavyö kiinni ja vietä turvallinen yö.”

– *Lain nimessä*³

Mitä tarinaa todellisuus-tv yleisimmillään kertoo? “Tarina sadistisista naisista”, joksi nimesin tämän todellisuus-tv-ohjelman *Lain nimessä* jakson, saattaa vaikuttaa epätyypilliseltä. Poliisit eivät ole vaarassa, he eivät tee pidätystä eikä väkivaltaan turvautua lainkaan, poliisi on jossakin perustavassa mielessä kohdannut “väärän miehen”. Mutta tämä jakso, kun siihen sekoitetaan partioauto-katkelmia, huumekauppiaiden pidätyksiä ja potentiaalisia laukausten vaihtoja, on todellisuus-tv:tä tyypillisimmillään. Kansalaistottelemattomuuden vaara on ilmassa (ensimmäisten hetkien kuluessa emme tiedä edustaako mies fyysistä uhkaa toisille tai itselleen) ja tarve valvoa normaaliuden rajoja hallitsee tilannetta. Selvästi häiriintynyt mies on jotakin rikollisuuden ulkopuolelta, ja tästä syystä häneen voidaan suhtautua kevein mielin (yrittämättäkään löytää hänelle hänen tarvitsemaansa apua). Harmiton jännityksen purkautuminen ei kerro systeemin toimintahäiriöstä, vaan päinvastoin: rajojen partiointi toimii, uhat arvioidaan ja tarvittaviin toimenpiteisiin ryhdytään.

Ja mikä tärkeintä, me olemme kadulla poliisien seurassa. Me jaamme heidän näkökulmansa ja subjektiivisuutensa. Meidät on kutsuttu nyökkäämään ja iskemään silmää heidän kanssaan. Poliisit ja me, heidän tele-partnerinsa todellisuudessa, voimme siirtyä seuraavaan tilanteeseen, kohtaamaan uudet riskit ja yhteiskunnallista järjestystä mahdollisesti uhkaavat häiriöt. Jälleen kerran tulemme todistaneeksi, että “systeemi toimii”.

Tämänkaltaisten televisiossa esiintyvien tarinoiden yleisyyden selittäminen vaatii tarkkaa televisuaalisen kerronnan mekanismien tutkimusta ja sen todellisuus-tv:n premissin tarkastelua, miten tämä muoto on vesittänyt jo ennestään kyseenalaisen dokumentaarisen perinteen, jolla puolestaan on

³ En ole liittänyt mukaan niiden jaksojen päivämääriä, joista kertomukset on otettu. Päivämäärien kaltaiset yksityiskohdat alleviivaisivat tässä vääränlaista spesifisyyttä, koska kyse on nimenomaan ajallisen ulottuvuuden katoamisesta jatkuvan “nythetken” alle. Tämä jatkuva nykyisyys liittyy selvästi Raymond Williamsin ajatuksen virrasta (flow) television keskeisenä tunnusmerkkinä (kts. Williams, *Television Technology and Cultural Form* [New York: Schocken 1974]). Toinen analyysiini selvästi liittyvä, vähemmän essentiaalistinen ja historiallisesti tarkempi (ohjelma)virran tarkastelu löytyy Rick Altmanin artikkelista “Television/Sound”, teoksessa Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment* (Bloomington: Indiana University Press 1986).

⁴ Kattava kiinnostus sosiaalisten instituutioiden luonnetta ja toimintaa kohtaan, itsetietoisuus tarinan-kerronnasta ja tulkinnallisesta prosessista, avoin suhtautuminen todisteiden mahdollisiin ristiriitaisuuksiin, monimutkaisen järjelyn tarve ja mahdollisten epämääräisyyksien tunnistaminen nousevat harvoin keskeiselle sijalle. Näiden poissaolo auttaa määrittelemään ideologista reduktiota sellaisenaan, vaikka todellisuus-tv jakaakin poliittisesti kantaottavien teosten kanssa korostuneen tietoisuuden representaatioiden konstruktioluonteesta ja (venäläisen formalismin kielellä ilmaistuna) kiinnittää toistuvasti huomiota omiin kerrontakeinoihinsa. Näin se tekee kuitenkin vallan ja kontrollin stabiilin kehikon sisäpuolella, joka toistuvasti kytketty kerronnalliseen subjektiin (ohjelmaan tai verkkoon).

⁵ Kts. Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, luku 4 "The Ethnographer's Tale" (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1994), jossa käsitellään laajemmin pahoinvointia ja kulttuurisia normeja.

pyrityt ohjaamaan ja suuntaamaan kansalaismielistä toimintaa.

Todellisuus-tv:hen lukeutuvat sellaiset ohjelmat, jotka esittävät vaarallisia tapahtumia, epätavallisia sattumia tai todellisia poliisitilanteita – usein uudelleen näytellen osia niistä ja joskus värväten meidät auttamaan rikollisten kiinnisaamisessa. Tällaisia ohjelmia ovat muun muassa *Lain nimessä* (*Cops*), *Top Cops*, *Code 3*, *America's Most Wanted*, *The F.B.I.: Untold Stories*, *American Detective*, *Manhunt International*, *Hälytys 911* (*Rescue 911*) ja *I Witness Video*. Näiden ilmiöiden reunamilla sijaitsevat tavalliset tv-uutiset ja *A Current Affairin*, *Hard Copyn* ja *Inside Editionin* kaltainen tabloid-journalismi.

Varsin ainutlaatuisella ja vastustamattomalla tavalla nämä ohjelmat korostavat usein raakaa (raw) ja kypsää (cooked), joita Lévi-Strauss käytti erottamaan luonnon ulkoisen todeuden ja kulttuurin sosiaaliset merkityksenannot toisistaan. Todellisuus-tv häilyy todellisten tilanteiden ja hirvittävien tapahtumien, totisen vaaran, sairaalloisen käytöksen, epätoivoisen tarpeen tai outojen yhteensattumien (raaka) sekä tällaisen materiaalin truisuudeksi tai latteudeksi alentavien lööppien (kypsä) välillä. (Tätä voidaan kutsua todellisuus-tv:n "ideologiseksi reduktioksi".) Hämmästyttävälle tai kummalliselle, epätoivoiselle tai jännitteiselle, annetaan puolihuolimaton ja tervejärkinen sävy: "Eikö olekin ihmeellistä? Elämä on tällaista (ja sinä olet tapahtumapaikalla)." Strategiat ja vaikutukset eroavat sekä fiktiosta että – usein yhtä oudosta ja järkyttävästä – avant-gardesta.⁴ Todellisuus-tv pyrkii kitkattomuuteen. Se tekee potentiaalisesti subversiivisesta ja ylettömästi vaivattomasti kulutettavaa.

Ruumiin loukkauksia

"Suussasi on vieläkin hiuksia. Olet tainnut purra tyttöystäväsi?"

Epäilty on täysin juovuksissa. Kamera zoomaa erikoislähikuvaan hänen suustaan ja paljastaa useita pitkiä, vaaleita hiuksia, ja viivyttelee tässä otoksessa. Ohjelman päättävä logo *Lain nimessä* ilmestyy ja kuvan ulkopuolelta saman poliisin ääni sanoo: "Hänen suunsa näytti siltä, että hän oli päässyt veren makuun."

Show on loppu.

– *Lain nimessä*

Raa'an ja kypsän, todisteiden ja tarinan yhdistelmä tuottaa speaktaakkelimaista heilahtelua sensaatiomaisen ja banaalin välillä. Ilman kohua herättävää sisältöä tarinat voisivat helposti hajota toistoon ja tylsyyteen. Ilman rauhoittavaa kerronnallista kehystä sensaatiomainen voisi aiheuttaa pelkkää inhoa ja kuvotusta. Jotkut toisen kulttuurin tyypillistä käyttäytymistä esittelevät etnografiset elokuvat uhmaavat meidän (eurosentristä) käsitystämme normaalista ja luonnollisesta. Tietyt tavat, kuten naisten ympärileikkaus, ruumiin silpominen, lehmän veren poistaminen ja nauttiminen ravintona tai eläinten nylkeminen lihan ja turkin vuoksi voivat aiheuttaa katsojissa voimakasta huonovointisuutta.⁵ Tämänkaltainen käyttäytyminen – samoin kuin Rodney Kingin pahoinpitely – kytketty kouriintuntuvasti ruumiin loukkaamiseen ja sen fyysisen tai sisäisen minän koskemattomuuteen.

Kulttuurimme tuntuu peittävän teurastamot, tatuointi- ja lävistysliikkeet sekä kuolinvuoteet piiloon niin silmiltämme kuin korviltamme. (Väkivallan yksityiskohtainen ja kliininen raportointi on edelleen erittäin suuri tabu

huolimatta siitä, että väkivallan kuvaukset ovat tulleet yhä eksplisiittisemmiksi fiktiivisissä elokuvissa, joissa ne ovat eräänlaisia "erikoistehosteita". Sellaista ruumiinavausta, joka *Uhrilampaissa* (*The Silence of the Lambs*, USA 1991) tehtiin pahoin mädäntyneelle ruumiille, ei voida edes kuvitella dokumentaarisessa representaatiossa. Lähimmäksi tätä pääsee Stan Brakhagen *The Act of Seeing with one's own eyes*, jossa seurataan useita ruumiinavauksia Pittsburghin ruumishuoneella. Monille tämän katsominen onkin täysin sietämätöntä.)

Hirvittävimpien ruumiin loukkauksien fyysinen eristäminen katseelta palvelee samaa päämäärää kuin narratiivinen kehys: se eliminoi uhan ja epä-mukavuuden, tynnyttää ja tuo kulttuurin piiriin toiminnot, jotka näyttävät jäävän sen ulkopuolelle. Ruumiin politiikkaa ja kulttuurin järjestystä koskevat "loukkaukset" ovat loputtoman mielenkiinnon kohteina. Todellisuus-tv tirkistelee jatkuvasti verhon taakse, flirttailee tabun ja kielletyn kanssa, lain ulkopuolisen rajaseudun kanssa. Rajaseutu sijaitsee kulttuurin ja yhteiskunnan ulkorajalla. Sen valvominen, poliisin olkapään yli tuijottaminen, vahvistaa sitä järjestystä, jonka laki tuottaa. Kaikki raaka, villi, kielletty ja kesyttämätön tarvitsee parantamista. Me leikittelemme inhon, kammon, pahoinvoinnin ja ylettömän kanssa etsien homeopaattisia parannuskeinoja juuri näihin tunnetiloihin. Todellisuus-tv tarjoaa lääkkeen kertomiensa (toistuvien ja uuvuttavien) tarinoiden muodossa. Tämä metatarina, ideologinen reduktio, muuttaa vieraan arkiseksi. (Tällaisenaan se merkitsee täydellistä vastakohtaa venäläisen formalismin asettamalle taiteen tehtävälle: *ostranenie*, vieraannuttaa, kuten Brecht sanoi, tehden arkisen vieraaksi.)

Todellisuus-tv ja dokumentin kuolema

Dokumenttielokuva, siten kun sen mielsivät John Griersonin, Dziga Vertovin, Paul Rothan, Robert Flahertyn ja Pare Lorentzin kaltaiset tekijät, palveli sosiaalista tarkoitusta. Tämä muoto syntyi vastareaktiona keskiverron fiktiivisen elokuvan edustamalle sensaatiohakuiselle ja yksinkertaistetulle todellisuuden representaatiolle. Griersonin sanoin dokumentaari saattoi käsitellä todellisuutta luovasti (esimerkiksi kerronnallisten ja dramaattisten tekniikoiden kautta), mutta sen tarkoitus oli kuitenkin saada katsojat toimimaan maailmassa, tuottaa suurempaa ymmärrystä tai jopa täsmällisempiä käsityksiä sosiaalisista rakenteista ja historiallisesta prosessista.

Tämä katsojaan kohdistuva kutsu toimijaksi – tai ainakin kutsu herkistymään tietynlaisille ongelmanratkaisun malleille, kuten valtion puuttumiselle teollisesta kehityksestä johtuviin konflikteihin – kytki dokumenttielokuvan läheisemmin retoriikkaan kuin estetiikkaan. Välinpitämättömällä katsojalla, joka ei osannut nähdä taiteen käytännön vaikutuksia tai välittömiä seurauksia, oli vähän arvoa. Arvokasta sen sijaan oli kyky suuntautua maailmaan määrätietoisesti ja vastuuntuntoisesti.

Perinteinen dokumentaarinen representaatio pyrki lisäämään katsojissa nimenomaan yllämainittua määrätietoisuutta ja vastuuntuntoa.⁶ Tässä suhteessa dokumentin erottavat fiktiosta muun muassa seuraavat piirteet:

1. Pitäytyminen sellaisen retoriikan periaatteissa, joka hallitsee selkeyteen pyrkiviä diskursseja. Näihin diskursseihin lukeutuvat muun muassa taloustiede, lääketiede, oikeustiede, maantiede, sotilaallinen strategia, historia,

⁶ Käsitellen näitä tapoja tarkemmin teoksessani *Representing Reality* (Bloomington: Indiana University Press 1991). Tässä tarkoitukseni ei ole niinkään tarkastella varsinaisia muotoja kuin korostaa dokumentaarisen representaation peruspiirteitä voidakseni suhteuttaa (verrata ja kontrastoida) niitä todellisuus-tv:n representaation muotoon. Myös näitä piirteitä käsitellään tarkemmin teoksessa *Representing Reality*, sen kolmessa luvussa, jotka on ryhmitelty otsikon "Documentary: A Fiction (Un)Like Any Other" alle.

⁷ Vivian Sobchack, "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary". *Quarterly Review of Film Studies*, Fall 1984, 287. Hyödyntäen omani kaltaista käsitystä kerronnallisista rajoitteista Sobchack huomauttaa: "'Yllättävä', 'jatkumaton', 'väkivaltainen', 'sopimaton' ja 'raaka' kuolema löytää oman aikansa muodon elokuvallisista fiktioistamme. Turvallisesti kerronnan rajoittamana, ikonisten ja symbolisten merkkien ja rakenteiden sisällä, ne kiihottavat ja tarjoavat meille välitetyt kokemuksen, joka pehmentää niiden uhkaavuutta ja todellista raivokkuutta. Dokumentaariset elokuvamme, toisaalta, karttavat kuoleman representaatiota. Koodeitaan ja funktioiltaan indeksisinä ne tarkastelevat 'todellista' kuolemaa ympäröiviä sosiaalisia tabuja ja pyrkivät yleensä välttämään siihen viittaamista" (286). En usko, että kuoleman välttäminen dokumenteissa on niin yleistä kuin Sobchack väittää (minusta se on perustavanlaatuinen, toistuva teema), mutta haluaisin nostaa esille Rodney King – videonauhan esimerkkinä kerronnan sisältämästä uhasta ja raivokkuudesta. (Sitä, miten puolustuksen asianajajat seurasivat tällaista sisällyttämisen strategiaa ensimmäisessä neljää LAPD:n poliisia vastaan käydyssä oikeusjutussa, tarkastelen teokseni *Blurred Boundaries* luvussa 2).

antropologia, psykoanalyysi, journalismi, dokumentaari ja yleensä tiede, jonka tarkoituksena on tarjota tulkintoja historiallisesta tai luonnollisesta maailmasta itsestään eikä tuottaa avoimen mielikuvituksellisia representaatioita. Selkeyden puitteissa nämä diskurssit voivat ottaa narratiivisen tekniikan mukaan retorisiin strategioihinsa ilman, että niiden tarvitsee huolehtia monimutkaisista kerronnallisista rakenteista tai kuvitteellisten maailmojen rakentamisesta. Esimerkiksi dokumentaari käyttää kerronnallisia rakenteita (alku, keskikohta ja loppu) sekä kerronnallisia tekniikoita (kuten realismi, subjektiiviset näkökulmat, tunteikkaat esiintymiset ja niin edelleen) tosin eri tavalla kuin fiktiivinen kerronta.

2. Argumentin esittämistä korostetaan käyttämällä visuaalista tai auditiivista todistusaineistoa. Visuaalinen materiaali koostuu kuvista, jotka muodostavat väitteen, havainnollistavat sitä tai esittävät sille vaihtoehdon. Tavalla tai toisella ne pyrkivät perustelevaan tosiksi elokuvan historiallisesta maailmasta esille nostamia piirteitä. Verbaalinen aineisto käsittää lausuntoja todistajilta tai asiantuntijoilta ja auktoriteeteilta, jotka kaikki puhuvat dokumentin sekä sen tuotannosta vastaavien puolesta. Argumentti voidaan esittää suoraan auktoriteetin, kuten uutisankkurin tai ohjelman juontajan, kommentein tai epäsuorasti elokuvan näkökulman välittämänä, esimerkiksi kompositiolla, valaistuksella, musiikilla tai varsinkin leikkauksella.

3. Tyyliä koskevat kysymykset koetaan aika ajoin eettisinä kysymyksinä. Kameran läheisyys kohteeseensa tai sen säälimätön katse voi synnyttää kiusallisia tilanteita, kun todistusaineistoa pyritään hankkimaan piittaamatta lainkaan tahdikkaudesta tai edes hyvistä tavoista. Rooman paparazit ovat olleet pahamaineisen kuuluisia tässä suhteessa. Sama ilmiö laajenee kuitenkin helposti tästä täydellisestä välinpitämättömyydestä yksityisyyttä kohtaan myös tilanteisiin, joissa kamera tallentaa jotakin, jolle haluamme kääntää selkämme, tai jotakin, johon meidän tuntuu olevan pakko sekaantua. Elokuvantekijät astuvat historialliselle areenalle ryhtyäkseen kanssakäymiseen tarkkailemiensa kohteiden kanssa. Lopputuloksen tyyli on todistus siitä, miten he onnistuvat tässä; osaltaan se toimii indeksaalisenä jälkenä eletystä kohtaamisesta.

4. Ihmisten (sosiaalisten toimijoiden) representaatioiden myötä kohtaamme historiallisen henkilön ruumiin sen kaikissa elämän myötä- ja vastoinkäymisissä sekä kuoleman lopullisuuden. Kuoleman itsensä esittäminen – sellaisena kuin näemme sen presidentti Kennedyn salamurhan tallentaneessa Zapruderin filmissä tai partioauton kameran nauhoittamassa poliisiin kuolemassa huumekauppiaiden luoteihin eräissä *I Witness Video* -sarjan jaksossa – vaikuttaa meihin eri tavalla kuin vastaava fiktiivinen tapahtuma huolimatta siitä miten realistisesti se on toteutettu. Vivian Sobchackin mukaan "dokumenttelokuvissa kuolema koetaan hämmentäväksi ja näkyvyyden rajat ylittäväksi, vaikka se fiktiivisissä elokuvissa yleensä katsotaankin esittäväksi ja liioitellun näkyväksi".⁷ Dokumentaari viipyilee loputtomasti sekä halukkaasti kuoleman kynnyksellä. Se leijuu raja-alueella, jota se ei pysty täysin esittämään.

Todellinen väkivalta tai kuolema kavaltaa aina ruumiiseen itseensä kohdistuvat loukkaukset ja historiallisen ajan peruuttamattomuus voittaa aina. Meidät kytkee tekstiin sama kokemus historiallisesta olemuksesta – ja olemattomuudesta. Indeksiaalinen tallenne äärimmäisestä ruumiin

loukkauksesta, kuolemasta, kantaa mukanaan sellaista vaikutusta, jota mikään lavastettu esitys ei voi toistaa. Teksti yksinään ei kuitenkaan pysty takaamaan sitä, että todistamme itse kuolemaa tai todellista väkivaltaa. Representaation autenttisuus riippuu usein mukanamme tuomista oletuksista siihen kohdistuvista odotuksista.

5. Dokumentaarisen elokuvan perinne tuo mukanaan myös kysymyksiä merkityksestä. Fiktio ohjaa huomiomme historialliseen maailmaan monilla tavoilla, mutta dokumentaari repäisee katsojalle auki tuntevan railon representaation ja sen historiallisen referentin välille. (Tunne tuosta lohkeamasta ilmaisee samanaikaisesti tietoisuutta representaatiosta, referentistä ja näiden välisestä erosta.) Meistä tuntuu, että tekstin esittämien konfliktien tai ongelmien ratkaiseminen edellyttää toimintaa itse historiallisessa maailmassa. Railo on samaan aikaan sekä tilallinen (läsnäoleva kuva esittää poissaolevaa) että ajallinen (me tässä todistamme jotakin, joka vaatii reaktiota jossakin muualla). Ja tämä koettu aukko yhdistää meidät historialliseen maailmaan, joka ylittää representaation; se muistuttaa meitä siitä, että katsojina – aivan kuten dokumentaarin tekijät – pysymme aina historiassa.⁸

Mitään näistä piirteistä ei löydy todellisuus-tv:stä.

Dokumentaariset perinne, televisioverkkojen uutiset ja todellisuus-tv

Televisioverkkojen uutiset ovat dokumentaarisen perinteen ja todellisuus-tv:n hyvin erilaisten maailmojen keskiössä. (Näihin kuuluvat NBC:n, CBC:n ja ABC:n ohella nykyään myös CNN kansallisen ja edellisiä kansainvälisempänä uutisorganisaationa.) Televisioverkon uutiset heilahtelevat elävästi selkeän ilmaisun ja speaktaakkelin välillä. Ne ylläpitävät vakiintuneen kansalaisuuden traditiota uskottavien uutisankkurien ja huolellisten reporterien, objektiivisen tiedonvälittämisen, aineiston oikeuttamisen kaanonien ja valtion tilaa (sen taloutta, ulkomaan asioita, kotimaan politiikkaa ja niin edelleen) koskevien aiheiden ensisijaisuuden voimalla.⁹

Näissä uutisissa käytetään paljon melodramaattisia aineksia todellisuuden esittämisessä. Ulkomaan uutiset kuvailevat tapahtumia hyvän ja pahan, "meidän" perheemme ja "niiden" välisinä tarinoina; kotimaan uutiset ikään kuin perheenjäsenten keskinäisinä konflikteina, kilpailuna, uhrautumisena ja pettämisenä.¹⁰ Dramaattisen mutta historiankirjoituksen kannalta yksinkertaisen tarinarakenteen, jolla väritetään tapahtumia, myötä päätöksentekoa tukevista uutisista tulee helposti pelkkää viihdettä.

Raja uutisten ja todellisuus-tv:n välillä hämärtyy, kun edelliset eivät käsittele yleisöä ulkopuolisena toimijana, vaan pyrkivät integroimaan katsojat osaksi uutistuotantoa. Televisioverkkojen uutisten voidaankin sanoa esittävän päivän tapahtumat ankkureiden tai juontajien tarjoamina viihdepaloina. Ne eivät kuitenkaan yllytä meitä arvioimaan retorisia strategioitaan tai raportoimaan tapahtumia. (Tästä niiden luonnottomuus saakin alkunsa.) Uutiset muokkaavat katsojien sijais-osallistumisesta uutis-show'hun ensisijaista päätöksenteon ja vastuullisen toiminnan kustannuksella. Todellisuus-tv tekee tästä sijaistoinnasta oman taiteenlajinsa käyttäen häikäilemättömästi kyhättynä alibinaan esittämiensä tapahtumien uutismaisuuksia. Se hyväksikäyttää myös sitä mielihyvää, jota me katsojat koemme saadessamme

⁸ Voimakkuuden (magnitude) käsitettä käsitellessä yksityiskohdaisesti teoksen *Representing Reality* luvussa 8, "Representing the Body: Questions of Meaning and Magnitude". Siinä käsite määritellään "katsojan kokemaksi jännitteeksi esityksen ja esitettävän kohteen välillä" (232).

⁹ Televisioverkkojen uutiset (network news) viittaavat ohimeneviin asioihin (urheilutulokset, olympialaisten tulokset, pörssitiedot), kun se on mahdollista tehdä pikaisesti, ja epätavallisiin tapahtumiin (raketin laukaus Floridassa, Afrikan nälänhätä, "mellakat" Los Angelesissa ja niin edelleen), kun niistä voidaan kertoa draaman keinoin.

Valtiota koskevien uutisten ei tarvitse huolehtia visuaalisesta imperatiivista: huomion kiinnittävät kuvat ovat vähemmän tärkeitä kuin välitön uutisointi ja sen asettaminen osaksi laajempaa, jatkuvaa tarinaa (kuten taloudellinen tilanne tai Yhdysvaltain sitoutuneisuus ylläpitämään demokratiaa ympäri maailmaa). Esimerkiksi Persianlahden sodan aikana dramaattisten kuvien puute ei vähentänyt televisioverkkojen jatkuvaa uutisointia näkymättömästä sodasta, jota käytiin kansallisen turvallisuuden, Kuwaitin vapauttamisen ja uuden maailmanjärjestyksen nimissä. Näitä uutisia voitiin edelleen käsitellä dramaattisena taisteluna hyväntahtoisen isän, George Bushin, ja pahan tyrannin, Saddam Husseinin, välillä.

Sen sijaan keskkäupunkien koulujen rappeutumisesta Yhdysvalloissa ei puhuta lainkaan uutisissa. Visuaalisesti dramaattisenaan aihe ei näytä

kelpaavan ohimeneväksi tai epätavalliseksi, ja sen laajempaa tarinaa – Yhdysvaltain taloudellinen rappio, kasvava kuilu rikkaiden ja köyhien välillä ja geopolittisen apartheidin rasistiset käytännöt, jotka liittyvät vaali- ja koulupiireistä päättämiseen, pankkien haluttomuuteen myöntää lainaa keski-kaupunkilaisille ja poliisipartioiden toimintaan – ei olla vielä alettu kertoa televisioverkkojen uutisissa.

¹⁰ Televisiouutisten peruspuitteita on käsitelty teoksissa Bill Nichols, *Ideology and the Image* (Bloomington: Indiana University Press 1981) ja William Gibson, "Network News: Elements of a Theory", *Social Text*, no. 3 (Fall 1980), 88-111. Näitä käsitteitä on edelleen kehitelty muun muassa seuraavissa: Peter Dahlgren, "Making Sense of TV News: An Ethnographic Perspective," *Working Papers in Communications* (Montreal: Graduate Program in Communications, McGill University 1983); Margaret Morse, "Talk, Talk, Talk", *Screen*, vol. 26:2 (1985): 2-15; Elayne Rapping, *The Looking Glass World of Nonfiction TV* (Boston: South End 1987); ja Robert Stam, "Television News and Its Spectator", teoksessa E. Ann Kaplan (ed.), *Regarding Television* (Frederick, Md.: University Publications of America 1983), 23-43.

osallistua ohjelmaan sekä sen "näytä ja kerro" -leikkiin.

Joskus televisioverkkojen uutisten epävakaa asema kansalaisvelvollisuuden juurruttajan ja speaktaakkelin tarpeen tyydyttäjän välillä kiteytyy yhteen ainoaan tarinaan. Yksi tällainen esimerkki on Dan Ratherin "suora" reportaasi Kuwaitin kaupungista hiljattain sen vapauttamisen jälkeen Persianlahden sodan aikaan vuonna 1991. Lähetys alkaa maastopukuun pukeutuneen Dan Ratherin keskustellessa häntä studioon korvaamaan tulleen Charles Kuraltin kanssa.

Alun jälkeen Rather antaa ymmärtää, että hän haluaa näyttää katsojille jotakin juuri kameran kuvan ulkopuolelta. Hän alkaa siirtyä pois ja samalla reportaasi leikataan suoraan seuraavaan otokseen, joka näyttää Ratherin astumassa bunkkeriksi linnoitettuun rakennukseen. Katsoja pystyy nopeasti päättämään tilallisista hypyöksistä otosten välillä ja selostajan yli otosten jatkuvasta puheesta, että kyseinen osio oli jo aikaisemmin nauhoitettu ja editoitu.

Tästä huolimatta, innostuneena välittömyyden tuoksinasta, Dan Rather kuuluvasti markkinoi lähetyksen "suorutta" kiivetessään tikapuita pitkin rakennuksen katolle. Hän varoittaa kameramiestä, "Varo ansoja, Chris", aivan kuin jokin välitön vaara vielä uhkaisi heitä. Hän avaa laatikoita teeskennellen, ettei hänellä ole aavistustakaan mitä niiden sisällä on, ja "löytää" raketinheittäjiä. Ja kaikki tämä tapahtuu ikään kuin CBS ja Yhdysvaltojen armeija sallisivat miljoonia dollareita vuodessa ansaitsevan siviilireportterin vaellalla ansojen, hengenvaarallisten aseiden ja luotien keskellä bunkkerissa, jota ei ole vielä tarkastettu turvalliseksi.

Tämänkaltaiset jaksot paljastavat uutisten ja sirkuksen läheisyyden. Ja tämänkaltaiset jaksot paljastavat myös tele-raportoinnin, tele-puheen ja tele-diskurssin kaikkien muotojen olemassaolon oikeutuksen: itesäilytysvaisto kanavasurffailun aiheuttamaa elektronista kadotusta vastaan. Pidä yllä katsojan osallistumista tapahtumiin. Kerro tarinoita, jotka yksinkertaisesta rakenteestaan huolimatta pitävät vahvasti otteessaan. Mutta vaikka tuo ote on vahva, käteen saattaa joskus jäädä vain vähän.

NBC:n erikoisraportin kaupunkiväkivallasta käsitys siitä, mitä se oli kuvaamassa, kangerteli, vaikka se nimenomaan pyrki pitämään katsojia otteessaan käytännössä lähes tunnustamalla yhteismitattomuutensa. Tämä *The Brokaw Reportin* jakso käsitteli Tom Brokaw'n eli ohjelman tähden, juontajan ja NBC:n öisen uutisankkurin mukaan sitä "mikä synnyttää väkivaltaa amerikkalaisissa yhteiskunnassa".

Kesäkuun 5. päivänä, vuonna 1992, lähetetty ohjelma oli suunniteltu ennen tuomion lukemista neljälle poliisimiehelle, joita syytettiin Rodney Kingin pahoinpitelystä. Sen tutkimuskohteena oli Oakland Californiassa. Brokaw'n peloton isku tähän uutishuoneen ulkopuoliseen maailmaan kantoi harteillaan moraalista herkkyyttä, joka usein puuttuu tällaisista rikosohjelmista. Hän halusi ymmärtää, miten elämä voi olla niin epäpalkitsevaa, että "ajatus tappamisesta tai tapetuksi tulemisesta on muuttunut niin rutiininomaiseksi, että se hirvittää".

Mutta vielä hirvittävämpää on, miten kauaksi Brokaw'n maailma ja hänen tutkimansa maailma toisistaan jäävät. Brokaw tuntuu tiedostavan tämän. Hänen moraalinen huolensa on enemmän valitusta kuin kannustusta, enemmän tyrmistystä kuin ongelmia ratkaisevaa ja enemmän toivottomuutta kuin optimismia. Ne, jotka uutisoivat maailmasta uskoen, että tämänkaltaisen reportaasi osaltaan muokkaa maailmaa tulevaisuudessa, joutuvat vastakkain maailman kanssa, jonka aika on unohtanut: maailman jossa tulevaisuus on

romahtanut jatkuvasti uudistuvaksi puutteeksi, jossa väkivalta on vain ekstra-televisuaalinen tuntemus ja jossa kuolema on henkiinjäämisestä maksettava hinta. Lyhyesti sanottuna tämä on henkiin herätetty todellisuus-tv:n maailma, liian pelottavan todellinen ja käsittämätön simulaation simulaatio, jotta sen sukulaissieluisuutta tunnistettaisiin.

Ohjelma oli kyllästetty hämmästyttävällä ja käsittämättömällä epävakauden tunteella, joka kohdistui arvoihin ja asenteisiin. Vaikka Brokaw yritti miten, hän ei onnistunut taivuttamaan aihettaan *TV Guiden* esittämään hilpeään tiivistelmään:

Lisäksi ohjelma käsittelee median vaikutuksia esitellen televisiossa, elokuvissa ja musiikissa esiintyviä väkivallan kuvauksia, väkivaltatapauksia nuorison kesken (jota heijastelee metallinpaljastamien tarve joissakin keskikaupungin kouluissa) ja tapoja selvittää näistä ongelmista.

– *TV Guide*

Tehdäkseen jotakin tälle ja muille ongelmille New Yorkin kaupungin kouluturvallisuuden virasto (Office of School Safety) alkoi kaksi vuotta sitten hankkia käsirautoja... keskimäärin kaksi paria jokaista koulua kohden.

– Jonathan Kozol, *Savage Inequalities*

Ikuinen ongelman ja sen ratkaisun välissä heiluminen on juuri se, mitä Brokaw ei pysty hallitsemaan. Mitä ratkaisuja voisi olla, jos ei ole edes tulevaisuutta? Mitä hyväntahtoisia, liberaaleja ja lohduttavia ongelmanratkaisun malleja voisi olla silloin, kun aika on romahtanut jatkuvaksi nythetkeksi, jossa eläminen tai kuoleminen jäävät toissijaisiksi pelkkään olemassaoloon verrattuna? Brokaw – hyvistä tarkoituksistaan huolimatta ja juuri niiden vuoksi – ei pysty puhuttelemaan kohtaamiaan ihmisiä muuna kuin epäonnistuneina kuluttajina, sponsorointi- ja markkinointiarvoltaan täysin mitättöminä television painajaisunen pahoina lapsina. Tämä merkitsisi televisioverkkojen vastinetta keskikaupunkien toivottomuudelle, ja tällä hetkellä se on täysin käsittämätöntä uutisten tekijöille.

Todellisuus-tv ja sosiaalinen perversio

Eikö olekin aika, että tunnet jälleen sen tunteen?

– Saturn-automainos

Se suojelee kuin mies ja kohtelee kuin nainen.

– Lady Speed Stick -mainos

Tapa pöpöt. Säästä lapset.

– Liquid Dial -mainos

Todellisuus-tv merkitsee dokumentaariselle perinteelle samaa kuin seksuaalinen “perverssiys” merkitsi “normaalille” seksuaalisuudelle Freudin mukaan. Seksuaalisuuden biologinen tarkoitus – lisääntyminen – ei enää täyty perverssioiden kautta, joilla on aivan omat tarkoituseränsä. Vastaavasti representaatiot, joiden tehtävänä on nielaista ja neutralisoida kaikki tärkeät kysymykset, eivät enää palvele uutisten näennäistä tarkoitusta, kollektiivisen toiminnan edistämistä tarjoamalla ajanmukaista tietoa. (Perverssit määränpäättävät eivät välttämättä ole sen tuomittavampia; perverssien halukkuus olla ottamatta

¹¹ Todellisuus-tv:n vetoavuus vastaa karkeasti sanottuna snuff-elokuvia, mutta sen koodisto on sovitettu parhaaseen katselu aikaan. Selväjärkisyttä edustavat koristeet, kuten arvostetut juontajat ja yhtiösponsorit sekä dokumentaariset yksityiskohdat ja silminnäkijöiden kertomukset, torjuvat suutumuksen pois tästä tuotannon perverssistä muodosta. Näin ne mahdollistavat sen, että todellisuus-tv kannustaa katsojiaan purkamaan tuon suutumuksensa ja ihmetyksensä niihin ihmisiin, jotka näyttävät olevan hyvin erikoisia. "Miten tällaista voi tapahtua", kysymme näkemältämme emmekkää sen tuotaneelta järjestelmältä.

¹² Nichols viittaa tässä Martin Heideggerin käyttämään käsitteeseen *gerede*, joka voidaan suomentaa jutteluksi, jutusteluksi. Suom. huom.

¹³ Tämä muoto vaikuttaa tutulta ei pelkästään siksi, että se on speaktaakkelin perusresepti tai itsessään banaali. Se myös kannibalisoi monia varhaisen elokuvan moraliteettien melodramaattisia elementtejä, jotka ovat tuttuja sellaisista elokuvista kuin Edwin S. Porterin *The Life of an American Fireman* (USA 1902) ja *The Great Train Robbery* (USA 1903), Cecil Hepworthin *Rescued by Rover* (USA 1905) sekä D. W. Griffithin *A Corner in Wheat* (USA 1909), *The Lonely Villa* (USA 1909), *The Lonedale Operator* (USA 1911) ja *The Musketeers of Pig Alley*

huomioon mitään sosiaalisia tai moraalisia koodeja soveltuu kyllä helposti kaikenlaiseen kumoukselliseen toimintaan. Jokainen tapaus on kuitenkin arvioitava erikseen. Seksuaalisilla perversioilla on suurta arvoa siinä, että ne paljastavat ja vastustavat kulttuurimme kieltoja ja rajoitteita; todellisuus-tv:n perversiyden arvo saattaa sijaita siinä, että se vahingoniloisesti pilkkaa tai hylkää kansalaismielisyys ja sen takana vaikuttavan positivistisen yhteiskunnallisen ohjauksen.)

Todellisuus-tv laajenee televisioverkkojen uutisten hallintaa uhkaaville alueille, jotka normaalisti pysyvät torjuttuina. Se poistaa railon, joka historiallisen tiedostamisen myötä avautuu representaation ja referentin välille. Dan Ratherin omituinen, hallusinatorinen kiertomatka irakilaisessa bunkkerissa paljastaa torjutun elementin oireellisen paluun. Uskotellen itselleen olevansa ansojen ja jatkuvan hengenvaaran keskellä Rather näyttölee epäsuorasti julki huolta niistä amerikkalaisista sotilaista, jotka olivat vaarassa menehtyä. Uutisista tulee dramaattista speaktaakkelia ja tapahtumallisuuden simulakrumi vailla originaalia (tämä *on* löydön ja vaaran hetki sellaisena kuin se ilmenee Ratherille).¹¹

Se on ikään kuin eturivin paikka elämään.

– Partiolla oleva poliisi kertoo työstään, *Top Cops*

Vaikka todellisuus-tv:n ja lööppien hurjimminkin tapaukset saattavat pitää paikkansa, ne ovat onneksi tapahtuneet jossakin muualla, jollekulle muulle. Ja tämä tarjoaa mahdollisuuden pystytellä hillittynä tirkistelijänä eturivin paikoilla näissä inhimillisen älyttömyyden näytöksissä.

– Van Gordon Sauter, "Rating the Reality Shows", *TV Guide*

Todellisuus-tv:n perverssi sukulaisuus perinteisen dokumenttielokuvan, televisioverkkojen uutisten ja etnografisten elokuvien kanssa löytyy sen kyvystä sulattaa itseensä oma referenttinsä. Sen "ruuansulatusentsyymit" (hämmentävyys ja speaktaakkele, dramaattinen kerronnan malli ja itsensä näkyväksi tekeminen) hajottavat referentin maukkaiksi pieniksi paloiksi, syövät sen ja muuttavat sen olomuodon niin, ettei se enää viittaa mihinkään poissaolevaan merkkiin. Historiallinen maailma redusoituu simulaatioiden ja turhanpäiväisen puheen¹² yhdistelmäksi. Rakentamamme merkitysten verkostot, joissa toimimme, purkautuvat simulaation kenttään, joka ympäröi meidät ja sulkee pois toimintamme. Viittaussuhde liukenee television olemassaolemattomuudeksi ja mitänsanomattomuudeksi.

Todellisuus-tv:tä luonnehtii yleisimmin sama tunne, joka valtaa katsojan tämän nähdessä hämmästyttäviä akrobaattisia esityksiä, erikoisia taikatemppeja tai täysikokoisen helikopterin ilmestyessä kolmenkymmenen jalan korkeuteen esiintymislavasta *Miss Saigon* –Broadway-musikaalissa: "Eikö olekin ihmeellistä!"

Miten ne luulevat saavansa vaimon tänne, kun hän ei osaa uida?

– Vanhempi mies avioavimostaan, joka on yhä jumissa tulvan saartamassa autossaan Arizonan erämaassa, *Code 3*

Todellisuus-tv:n erikoisohjelma *Miracles and Other Wonders* (2.6.1992) kertoi Barneyasta, mustasta trukkikuskista, joka laupiaana samarialaisena poikkesi reitiltään sydänkohtauksen saaneen kuljettajan hätäkutsun johdosta. Juontajan voice over kommentoi tapahtumien

rekonstruktioita kuin japanilaisten mykkäelokuvien perinteinen benshi-kertoja. Barney löytää miehen ja kutsuu radiolla paikalle ensiaputyöntekijät, jotka vakauttavat miehen elintoiminnot ja vievät tämän toipumaan sairaalaan. Oudoin osa tarinaa on se, että vaikka miehen ajoneuvo tutkittiin, mitään radiota, jolla tämä olisi voinut kutsua Barneya apuun, ei löydetty.

Tämä ilmeinen telepatiatapaus olisi yksinäänkin ollut riittävän ihmeellinen, mutta muutamaa vuotta myöhemmin Barney saa itse sydänkohtauksen ollessaan kalastusretkellään patikoimassa. Ystävien onnistuu auttaa hänet läheiseen intiaanikylään, mutta he ovat huolissaan, ettei vain kerran kuussa vieraileva sairaanhoitaja ole paikalla. Mutta kuin ihmeen kaupalla hän onkin kylässä. Ja vielä ihmeellisempää on se, ettei sairaanhoitaja ole yksin. Hänen isänsä, sydänlääkäri, on myös mukana. Mies astuu huoneeseen, jossa Barney on lepäämässä. Yllätys – mies on sama, jonka hengen Barney pelasti vuosia aikaisemmin. Ja nyt tämän nopea toiminta pelastaa Barneya varmalta kuolemalta.

Eikö olekin ihmeellistä!

Kun palaamme takaisin, nainen tarvitsee apuanne kauan kadoksissa olleen kaksoisveljensä löytämisessä.

– *Unsolved Mysteries*

Nämä välinpitämättömän kulutuksen, hajamielisen katselun ja jaksottaisten hämmästyksen edestakaiset ylä- ja alamäet sijaitsivat sellaisessa aika- ja tila-avaruudessa, joka on kaiken historian, fyysisen tai ruumiillisen olemassaolon kautta merkityksensä saavan osallistumisen ulkopuolella. Tämä viittaa Sartren ajatukseen osallistuvasta, sitoutuneesta elämästä sekä maailmassa että ruumiissa, jossa jokainen yksittäinen kokemus saa merkityksensä laajemman kontekstin, so. maailman kautta – toisin sanoen juuri siihen minkä todellisuustv kieltää tai perversioi. Näin meillä on samalla ruumiista irrallinen mutta siihen elimellisesti liittyvä kokemus, vastuuntunnon alue, jossa asteittain vähenevällä voimalla kierrätetään aina vain samoja emotionaalisia reaktioita, kunnes spehtaakkelin tuotannossa nostetaan jälleen panoksia.

Mainitut reaktiot liittyvät konventionaaliseen tarinan muotoon. Kyse on ikään kuin melodramaattisen mielikuvituksen perverssien ekshibitionistisesta muunnelmasta. Siinä “koukku” saadaan aikaan korostamalla tapauksen tärkeyttä (sen mittavuutta, vakavuutta, ainutkertaisuutta tai seurauksia), tarjoamalla hitusen verran paikkaan liittyvää realismia ja nopeasti hahmoteltuja henkilöitä, dramatisoimalla tapauksen sensaatiomaiset puolet (yleensä ihmiselle ruumiin- tai hengenvaaraa merkitsevät tilanteet) ja etenemällä nopeasti emotionaaliseen kliimaksiin. Samalla pyritään tuottamaan tietynlaisia reaktioita (surua, huolestuneisuutta, pelkoa, lohtua ja kauhistusta). Kun tarina vielä hetkeksi jää tunteellisen ja ihmeellisen, vaikuttavan ja haasteellisen pariin sekä koko jakso päätetään yhteen täyteläiseen hetkeen, tuote on valmis.

Tiivistettynä yhteen lauseeseen: “Eikö olekin ihmeellistä!”¹³

Mahdollisten ja vailla tulevaisuutta olevien hetkien kronikka, moraliteetiksi venytettynä, tuottaa kokonaisen elektronisen maiseman, joka ei niinkään peitä todellisuutta meiltä tai kytke meitä siihen takaisin kuin siirtää meidät televisuaaliseen simulaatioon. Subjektiviteettimme sukeltaa videoruuutuun, joka toivottaa meidät tervetulleiksi informaation, hälyn, takaisinkytkennän ja homeostaattisen toistonsa kyberneettisiin virtapiireihin. San Juan Hilliä ylös tapahtuvan hyökkäyksen (jonka elokuvasivat Vitagraphille vuonna 1898 J. Stuart Blackton ja Albert E. Smith) sijaan me näemme hyökkäyksen epäiltyyn amfetamiinilaboratorioon (*Lain nimessä* vuonna 1992). Edellinen

(USA 1912). Henkilöistä rakennetaan nopeasti stereotyyppisiä hahmoja, jotka toistavat usein ydinperheen rooleja: vahvat ja hyväntahtoiset patriarkat, hartaat pojat ja kohteliaat kosijat, kierot kilpailijat ja luihut roistot, kunnialliset mutta haavoittuvat naiset, yön turmeltuneet naiset, viattomat lapset ja uskolliset äidit. Konflikti keskittyy hyvän ja pahan, hyveellisten aabelien ja moraalittomien kainien välille sekä kotiin liittyviin taisteluihin huumeita, ryöstöjä, kidnappauksia, murhia, uhkapeliä ja julmia huijauksia vastaan.

Todellisuus-tv omii niin melodramaattisen kuin dokumentaarisenkin muodon perverssisti. Sen tarkoituksena on kautta voimme näitä muotoja suhteessa yhteiskuntaluokkaan (molemmat kertovat maailmanjärjestyksen epävarmuudesta, kun sitä tarkastellaan keskiluokan silmin), mutta vain harvoin suhteessa siihen kodin draamaan (naisten kokemuksen tunne maailmaan), jossa naiset pakotetaan valitsemaan itsensä toteuttamisen ja uhrautumisen välillä, tai tyylliseen liioitteluun, joka kiinnittää huomion omme alistamiseen.

¹⁴ Katso Raymond Fielding, *The American Newsreel: 1911-1967* (Norman: University of Oklahoma Press 1972), joka tarkastelee hyödyllisesti varhaisen uutisraportoinnin epämääräisiä rajoja ja sosiaalisista tarkoituksia. Espanjan ja Yhdysvaltain välisen sodan aikana esimerkiksi Santiagon lahden taistelu näyteltiin useaan otteeseen uudestaan elokuvissa, joista yhdessä käytettiin leikattuja kuvia oikeista taisteluoluksista.

¹⁵ Viittaa tässä Hayden Whiten kirjaan *Metahistory*, jossa hän esittää historiankirjoituksen seuraavan ennaltamääräviä rakenteita koska sen tekijät valitsevat erilaisten kerronnallisten representatioiden välillä. Nämä valinnat määrittävät niiden historiallisten tapahtumien moraalisen sävyn, jotka viittaavat siihen "mitä tapahtui", eräänlaisella silmäkääntötempulla joka synnyttää vaikutelman, että historiallinen maailma itse olisi tuottanut kyseisen sävyn, tietynlaisen ymmärryksen historiasta. Koska todellisuus-tv ei tarjoa kerrontaansa historiankirjoituksena, se ei myöskään valitse ennaltamäärävien rakenteiden välillä. Sen toiminta ja vaikutus perustuvat sen kaiken romahduttavaan ominaisuuteen: se ei niinkään kerro historiallisesta maailmasta, kuin sulattaa sen omaan maailmaansa.

hyökkäys esitettiin uutisena tai reportaasina jo tapahtuneen asian lopullisuudesta (ja selvästi tiedostaen, että tämänkaltaiset raportit voivat muokata yleistä mielipidettä)¹⁴. Jälkimmäinen hyökkäys, joka on uutinen ehkä jostakin ennestään tutkimattomasta näkökulmasta, jää puolestaan roikkumaan jatkuvan lykkäyksen varaan: jokainen hetki ja jokainen teko saa merkityksensä sattuman mahdollisuudesta. Me olemme mukana kuvauksen tässä ja nyt -hetkessä: "Mitään ei ole muutettu paitsi, että Te olette täällä." Epätoivoisia rikollisia tai pelästyneitä lapsia voi koska tahansa hypähtää kuvaruutuun. Minä hetkenä hyvänsä voidaan ampua luoteja tai pyydellä ylenpalttisesti anteeksi. Epäillyt saattavat antautua välittömästi, hiljaa tai raivokkaasti, tai he saattavat vastustaa pidätystä huutaen, vääntelehtien ja huitoen kohti pidätystä suorittavia poliiseja. Ajatukset, kuten "et koskaan tiedä mitä seuraavaksi voi tapahtua" ja "tee sinäkin osasi näiden rikollisten kiinnisaamiseksi", tekevät näin rakennetusta mahdollisuuden tunteesta korostetun osan teletodellisuuden ikuista nythetkeä. Sosiaalinen vastuu liukenee pelkäksi televisiovälitteiseksi osallistumiseksi.

Meidän identiteettimme ei ole niinkään kansalaisuuden, sosiaalisen toimijuuden tai "ihmisten" vuorovaikutusta, vaan kyborgimaista yhteistyötä kuvaruutumaailman luomisessa. Tämän tuotetun maailman olemassaolo riippuu niistä samoista ylläpitojärjestelmistä, joiden tehtävänä on kytkeä meidät siihen ympärillämme liikkuvaan hyödykkeiden virtaan, jonka kautta myös kokonainen simuloidun nautinnon estetiikka on syntynyt. Emme saa tulkita näitä ohjelmia ikään kuin ne olisi rakennettu jollekin esi-kuvalliselle tasolle, johon kuuluisi tietynlainen moraalinen tai poliittinen asenne ympäröivään maailmaan.¹⁵ Dokumenttielokuvan edun mukaista oli, että meillä oli suhteita (elokuva)teatterin ulkopuolellekin ja toimimme siellä. Todellisuustv:n edun mukaista on puolestaan se, että se onnistuu alistamaan kaiken osaksi omaa, kierrätettävien vaihtoarvojen ylläpitojärjestelmäänsä. Tämä kierrätysjärjestelmä osoittaa meille ainoan merkityksellisen käyttäytymisen mallin: kuluttamisen. Jaksojen huolellisella selvityksellä ei ole paljonkaan merkitystä – ainakaan perinteisen tekstuaalisen tai kerronnallisen analyysin mielessä. Näiden ohjelmien merkitykset nousevat siitä teletodellisuudesta, johon ne kuuluvat ja jossa "meidät" tuotetaan ikään kuin kontingenssin, osallistumisen ja kulutuksen virtapiiriin osiksi.

Todellisuus-tv pelaa siis erittäin monimutkaista peliä. Se pitää todellisuuden aloillaan. Se onnistuu aktivoimaan omat rajansa ylittävän historiallisen referentin tunnun, mutta samalla se jatkuvasti pyrkii nielaisemaan tuon referentin omaan televisuaaliseen maisemaansa. Viittaus todellisuuteen ei ole enää erotu yhtä selkeästi fiktiosta. Tämänkaltaisen viittaus on nyt fiktiota. Osallistuminen hukuttaa kaiken alleen. Railo on sinetöity ja referentti assimiloitu. Astumme hämärän rajamailla sijaitsevaan virtuaalitodellisuuteen.

Televisuaalisia tunnustuksia

Yksi sensaatiomaisen ja banaalin vuorovaikutteisen liikkeen outo ominaispiirre on henkisen tai uskonnollisen ulottuvuuden simulaatio. Se sijoittuu kauas sellaisen tele-evangelismin tuolle puolen, joka kannustaa meitä osallistumaan ja lahjoittamaan puhelimitse rahaa samalla tavalla kuin rikosohjelmat kehottavat meitä soittamaan vihjeemme. Todellisuus-tv tarjoaa jatkuvan rippituolin kaikille maailman synneille. Se lupaa synninpäästön kunhan vain

osallistumme jokapäiväisen elämän lunastustyöhön. (Soita, pysy kanavalla ja kuluta.)

Todellisuus-tv myy niihin "huono-osaisiin" kohdistuvaa hyväntekeväisyyttä, joita se marssittaa etemme väkivallan ja onnettomuuksien uhreina. Se yllyttää uskoon ja kastaa teletodellisuuteensa kaikki, jotka vain toivovat ettei heidän tarvitsisi enää kokea ainuttakaan tylsää hetkeä elämässään. Ja se tarjoaa uskoa tulevaisuuteen, joka on jatkuvasti romahtamassa alati laajenevaksi nyt-hetkeksi.

Kun naisen tyttären murhaaja väisti kuolemanrangaistuksen, poliisi kertoi naisen ilmaantuneen paikalle ladatun aseensa kanssa. Lisää hetken kuluttua.

– *Hard Copy*

Todellisuus-tv ei ehkä ole niin "läheisesti sidoksissa naisten työhön" kuin Tania Modleski esitti iltapäiväohjelmiston saippuaopperoista.¹⁶ Sen sijaan se on hyvin sidoksissa jokapäiväiseen kokemukseen. Todellisuus-tv jakaa monia niistä piirteistä, joita Modleski liittää fiktiivisiin saippuaopperoihin: osallistuvuus (liittyminen johonkin versus etäisyys jostakin); tunne siitä, että hahmot ovat kaltaisiani sosiaalisia toimijoita – toisin kuin tähdet, jotka edustavat täysin erilaista maailmaa; muiden mahdollisten ajatusten tai tekojen tietämisen painottaminen (huolestuneet henkilöhahmot, mahdolliset tapaamiset, vapaana olevat rikolliset) rajatun ja faktuaalisen "tietotaidon" sijaan;¹⁷ sen tunnistaminen ja hyväksyminen, että katsojat ovat "keskeytysten, häiriöiden sekä puuskittaisen uurastuksen"¹⁸ kohteena; useat rinnakkaiset juonet; hahmojen esittäjät, jotka eivät välttämättä tunne toisiaan. Saippuasarjat ovat erityisen merkityksellisiä kohdeyleisölleen, kuten Modleski väittää. Ne ovat enemmän kuin pelkkää täytettä, audiovisuaalista seinäpaperia tai eskapismia. Tämä pitää paikkansa myös todellisuus-tv:n kohdalla.

Kaikki epäillyt ovat syyttömiä kunnes toisin todistetaan.

– Kuvan ulkopuolinen kertoja, *Lain nimessä*

Pyysimme apuamme viime viikolla ja saimmekin teiltä muutamia lupaavia vihjeitä. Jos näette Peter Fisherä, soittakaa numeroon 1-800-CRIME-92.

Jos näette James Ashley'n, soittakaa meille välittömästi.

Jos uskotte tietävänne, kuka kidnappasi pienen Terry Molinin, soittakaa kuumaan linjaamme vielä tänä iltana... Pyydämme, olkaa rohkeita ja soittakaa.

– John Walsh, juontaja, *America's Most Wanted*

Rippi ('shrift'): synnintunnustus, yleensä papin edessä suoritettava sovituksen sakramentti (*Webster's*).

Lyhyt armonaika tarkoitti alun perin lyhennettyä sakramenttia, joka tarjottiin kuolemantuomituille rikollisille ja joka alkoi näin merkitä viimeiseksi suoritettavaksi käsittelyä. Televisuaalinen rippituoli tarjoaa vain lyhyen armonajan. Katsokaa nyt tämä. Toimikaa heti. Huomenna on liian myöhäistä.

Jos tiedätte jotakin, joka voi auttaa tämän tapauksen selvittämisessä, soittakaa meille numeroon 1-800-876-5353.

– Robert Stack, *Unsolved Mysteries*

Kiitos ilmiantajien yhteiskunnasta.

– William S. Burroughs

¹⁶ Tania Modleski, "The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Work". Teoksessa E. Ann Kaplan (ed.), *Regarding Television* (Frederick, MD: University Publications of America 1983), 74.

¹⁷ "Miten tehdä" – ohjelmat ovat myös toisenlaisia rajoja testaava lajityyppi. Myös ne korvaavat kasvokkain tapahtuvan vuorovaikutuksen epäsuoralla osallistumisella, mutta sallivat katsojien samalla "seurata mukana" ja matkia näin opettajiaan. Kokki-, kodinkunnostus- ja puutarhanhoito-ohjelmat aktivoivat tunteen tuolla puolen sijaitsevasta referentistä ja lupaavat helpon reitin sen luo. Reitin *helpous* (jota eivät häiritse budjetit ja laskut tai omistajuutta, yksityisyyttä, rikollisuutta ja köyhyyttä koskevat kysymykset) sallii jokapäiväisen kokemuksen muuttaa luonnon vaivattakulttuuriksi, raa'an kypsäksi. Partioautossa suoritettut rutiinit jossakin muualla ovat tae tästä vaivattomuudesta.

¹⁸ Modleski 1983, 71.

¹⁹ Michel Foucault, *The History of Sexuality*. Vol. I. New York: Vintage Books 1980, 61-62.

²⁰ Foucault, *The History of Sexuality*, 45.
Kursivointi kirjoittajan.

Todellisuus-tv partioi rajoja ja ylläpitää lakia. Se tarjoaa myös terapeutin rituaalin kohdata asioita, jotka jäävät lain tuolle puolen. Todellisuus-tv korvaa katsojien tunnustuksenomaisilla soittoilla sen tunnustuksen, jota on mahdotonta saada, rikollisen katumuksen. Me, sen enempää kuin rippituolikaan, emme pysty tarjoamaan anteeksiantoa niille, joiden synnit eivät muodosta edes asian ydintä. Mutta voimme kuitenkin päästää itsemme synnistä. Mitä Foucault sanoo tunnuksesta seksuaalisen sääntelyn strategiana, tuntuu pätevästä täysin – ei kuitenkaan epäilyihin, joita kohtaamme, vaan omaan epäsuoraan osallistumisen dynamiikkaamme:

[Tunnustus] on valtasuhteessa tapahtuva rituaali. Tunnustuksessa on aina (*ainakin virtuaalisesti*) läsnä toinen osapuoli, joka ei ole pelkkä kuulustelija, vaan auktoriteetti joka vaatii tunnustusta, määrää ja arvottaa sitä sekä puuttuu asioihin tuomitukseen, rangaistukseen, anteeksiantaamiseen, lohduttaamiseen ja sovittaamiseen; ... [J]a viimein [tunnustus on] *rituaali, jossa ilmaisu yksinään – riippumatta ulkoisista seurauksistaan* – tuottaa todellisia muutoksia lausujassaan; se päästää syytteestä, vapahtaa ja puhdistaa; se laskee raskaat vääryydet pois harteilta, vapauttaa ja lupaa pelastuksen.¹⁹

Mutta oman kutsumuksemme lunastuksellista hyveellisyyttä ei painoteta niin paljon kuin sen pelon puhdistavaa vaikutusta, joka syntyy välillisen osallistumisen tunteesta/mielihyvästä. Kyse on toisin sanoen ripin muodon simuloimisesta ilman sen sisältöä. Me emme sitoudu kansalaisvelvollisuuteen, vaan hetken ylläpitoon, tähän ja nyt, jossa tunnustaminen on aina mahdollista. Meillä on ilo ja kunnia sijoittaa itsemme kyberneettiseen palautesilmukkaan, jossa meidät vapahdetaan synneistämme yhä uudelleen kerta toisensa jälkeen.

Vetoomuksen hengellinen puoli kyllästää tunteen ulottuvuudettoman pinnan. Jaksottainen sidos – avoin kanava, “valmiina odottavat” teleoperaattorit, “Älkää menkö pois” –pyynnöt ja mahdollisuus, että sinulla on jotakin annettavaa minä hetkenä hyvänsä – saa aikaan tunteen yhteenkuuluvuudesta, tele-ehdoollisesta. Tämä yhteenkuuluvuus vahvistaa samalla niitä kaavoja ja sosiaalisia hierarkioita, jotka me muka tulemme välttäneeksi. Epäsuora osallistuminen (virtuaalisen) tunnustuksen muodossa rakentaa vallan ja mielihyvän spiraaleja:

Valta, joka antaa tavoittelemansa mielihyvän vallata itsensä; ja tämän vastakohtana valta, joka tehostaa itseään rehentelystä, järkyttämisestä ja vastustamisesta saatavalla mielihyvällä... Nämä houkutukset, nämä välttelyt ja kehämäiset yllykkeet ovat jäljitettävissä ruumiiden ja sukupuolten ympärille, ei rajoina, joita on kielletty ylittämästä, vaan *jatkuvinan vallan ja mielihyvän spiraaleina*.²⁰

Aikana jolloin ajatukset ja arvot *tuntuvat* kuluneilta, tehottomilta, väärinkäytetyiltä tai ryöstöviljellyiltä todellisuus-tv tarjoaa yhteisöllisyyttä, joka on muodostunut pirstoutuneista, erillään olevista hahmoista – jotka myös pysyvät juuri sellaisina. Samalla se tuottaa koherenssin ja jatkuvuuden tunnetta sekä sitoutumisen, empatian, hyväntekeväisyyden ja toivon tunteita, jotka on rakennettu kasvokkain tapahtuvan kohtaamisen etäännytyille simulaatiolle. Tämä on televisuaalisen perversion toinen muoto: sen omia tarkoituksiperiä toteuttava hengellinen rituaalin (virtuaalinen) muuntaminen sosiaalisiksi, institutionaaliseksi ja hierarkkiseksi.

Spektaakkeli: maadoitettu aistimus

Tele-spektaakkeli kohtelee aistimuksia samalla tavalla kuin sähköinen virtapiiri oikosulkuja: se maadoittaa ne. Tunteen, emotion, aistimuksen ja osallistumisen intensiivisyys, jonka todellisuus-tv tuottaa, myös purkautuu harmittomasti sen draaman banaaliudessa. Historiallinen referentti, tekstin ylittävät merkitykset sekä tarinat, jotka kertovat kasvokkain tapahtuvasta kohtaamisesta ruumiillisen vaaran ja eettisen sitoutuneisuuden maailmassa, maadoittavat kaikki itsensä niissä virtapiireissä, jotka purkavat kaikki välittämänsä tuntemukset. Kyse on ikään kuin täydellisesti tasapainossa olevasta homeostaattisesta säätelystä.

Siirtymät yhdestä houkutteuksesta toiseen ovat riskialttiita hetkiä. Silloin vaihtoehdot kaikelle "eikö ole ihmeelliselle" uhkaavat mennä sekaisin. "Pysy kanavalla", "Älkää menkö pois", "Lisää hetken kuluttua." Nämä loputtomat pyynnöt, joilla jaksottaista linkkiä ohjelman ja katsojan välillä pyritään ylläpitämään kun juontajamme mysteerisesti "menevät pois", alleviivaavat oman itsensä esillä pitämisen tärkeyttä. Pyyntö anovat meitä myöntämään laatikoissa eläville asukkaille oikeuden pysyä elossa – aivan kuin meillä olisi valta tuhota heidät. Ja kenties vain ohikiitävän hetken me uskomme, että he ovat armoillamme, kun päättämme, jatkavatko he olemassaoloaan siinä televisuaalisessa maisemassa, jonka he toivovat jakavansa kanssamme.

Tarkoin säädely häirintä pelastaa päivän.

Laajan henkilökuvan jälkeen, joka käsitteli entisen baseball-pelaajan Denny McLainin vankilatuomiota huumeiden käytöstä, hänen kuntoutumistaan radion puheohjelman juontajaksi ja rattijuopon aiheuttamaa tyttären kuolemaa, miespuolinen juontaja puhuu kameralle (meille): "Yhdenkään perheen ei pitäisi joutua kestämään näin mittavaa murhenäytelmää."

Naispuolinen juontaja vilkaisee pariaan, pitää tauon, katsoo sitten uudelleen kameraan ja vastaa: "Jos sinun täytyy vetää muutama kani ulos hatustasi, niin yritä rakastelun *taikuutta*."

Seuraa mainoskatko, sitten tohtori Miriam Stoppardin uuden kirjan *The Magic of Sex* esittely. Tämän lopussa toinen juontajista sanoo: "Kun naisen tyttären murhaaja väisti kuolemanrangaistuksen, poliisi kertoo naisen ilmaantuneen paikalle ladatun aseensa kanssa. Lisää hetken kuluttua." (Seuraa toinen mainoskatko.)

– *Hard Copy*



Aistimusten
maadoitusta.
Kuva:
Nelonen.

²¹ Erinomainen luonnehdinta 1700- ja 1800-lukujen kirjallisuuden käytöstä 1940- ja 1950-luvun Hollywoodin melodraamassa löytyy Thomas Elsaesserilta, "Tales of Sound and Fury". *Monogram*, no. 4/1972, 2-15. Julkaistu uudelleen teoksessa Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*. Vol. II. Berkeley: University of California Press 1985.

²² Katso Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press 1992. Teos käsittelee kattavasti paranoian representaatioita erityisesti länsimaaisessa elokuvassa.



Todellisuus-TV:lle on ominaista sensaation ja aistimuksen estetiikka.
Kuva: Nelonen.

Melodramaattinen romaani kehittyi aikana, jolloin kilpailevat luokat, aristokraatti ja porvaristo, saattoivat nähdä oman epävakaan luokkatilanteensa muuttuneen fiktion aiheeksi (esimerkiksi sellaisissa Ranskan vallankumousta ympäröivissä 1700-luvun sentimentaalisisissa romaaneissa ja romanttisissa draamoissa kuin *Clarissa*, *Nouvelle Héloïse*, *Emilia Galiotti* ja *Kabale und Liebe*).²¹ Todellisuus-tv tarjoaa toisen version tästä yhteiskunnalliseen tasapainoon ja liikkuvuuteen liittyvästä ahdistuksesta aikana, jolloin taloudellinen maksukyky, puhumattakaan vauraudesta, on kyseenalaistunut. Keskiluokkaisten "väliinputojien" (jotka ovat jakaantuneet rikkaaseen eristyneempään yläluokkaan sekä lamaantuneeseen ja syrjäytyneeseen "alaluokkaan") kohtalo on epäselvä. Ohion "valkokauluksiset", keskiportaant esimiehet saattavat yht'äkkiä huomata, että heidän työnsä on delegoitu Osakassa sijaitsevalle valvontasysteemille ja tietokoneverkolle tämän päivän ylikansallisen globalisaation mallin mukaisesti. Paranoia voi olla yksi reaktio keskuksettomaan järjestelmään, jolloin vastuu hajoaa muodottomille, representoimattomissa oleville "heille".²²

Todellisuus-tv sen sijaan ei estä ahdistusta paranoialla, vaan pikemminkin skitsomaisella välinpitämättömyydellä ja "todellisuudesta" esittämällä rekonstruktioilla. "Kohdeyleisö" (valkoinen, keskiluokkainen kuluttaja, jolla on "käytettävissään ylimääräisiä tuloja"), jota riivaavat yhteiskunnallisella asteikolla etenemisen unelmat ja sillä taantumisen painajaiset sekä ahdistelevat ryöstöjen, varkauksien ja raiskausten kauhukuvat, seuraa satunnaisen väkivallan ja hetkestä toiseen jatkuvan sattumanvaraisuuden määrittämää maailmaa (joka on katsojille yhtä käsittämätön kun Tom Brokaw'lle).

Miesten hävikki väestöstä on silmiin pistävää. Neljä viidestä synnyttävästä äidistä East St. Louisissa on yksinhuoltajia. Mihin miehet ovat hävinneet? Osa vankilaan, osa armeijaan ja moni kuollut ennen aikojaan. Useat miehistä elävät kadulla tai nukkuvat pienissä, eristyksissä olevissa leireissä palaneiden rakennusten takana. Tällaisia leirejä on monia mutaisella kaistaleella tuolla vasemmalla.

– Safir Ahmed, *St. Louis Dispatchin* reporterteri; sit. Jonathan Kozol, *Savage Inequalities*.

Vuonna 1991 21859 valkoista opiskelijaa suoritti filosofian tohtorin tutkinnon. Samana vuonna 933 mustaa opiskelijaa sai omansa. Tämä oli ensimmäinen kerta kolmeentoista vuoteen, kun tohtorin tutkinnon saavien mustien opiskelijoiden osuus kasvoi.

– S.F. Chronicle, 4.5.1992

Todellisuus-tv:lle on ominaista sensaation ja aistimuksen²³ estetiikka. Sen väite autenttisuudesta, loputtoman “nyt-hetken” konstruointi, mieltymys kronikointiin, sattumanvaraiseen ja ennakoimattomaan historiankirjoitukselle ominaisen järjestyksen ja koheesion sijasta sekä sen teknokraattisen järjestyksen mukaiset ongelmanratkaisumallit syntyvät kaikki samalla, kun suuret kertomukset ovat menettämässä uskottavuutensa.

Minkälaisissa olosuhteissa tarve satunnaisuuden korostamiseen ja järjestyksen kieltämiseen sitten vallitsee? Mahdollisuus kummittelee ainakin siellä, missä eliitti tai hallitseva luokka ei pysty enää vakuuttamaan toisia — tai itseään — oikeudestaan johtavaan asemaan (hegemonian sortuessa). Ennustamattomuus, epävarmuus ja sattuma vaativat ymmärtämättömyyden oireina sensaation estetiikan takana ikään kuin naamioituneina, samalla kun hegemonian pettämät vaativat vaihtoehtoisia näkemyksiä tai toisenlaista tulevaisuutta. Näitä vaatimuksia ei voida ymmärtää siinä muodossa, jossa ne lausutaan. “Mellakka on niiden kieli, joita ei kuunnella”, sanoi Martin Luther King, Jr. Sen sijaan nämä vaatimukset jättävät jälkensä hälynä, sekaannuksena ja kaaoksena. Niiden esittämää vallitsevien olojen kieltoa ja muutoksen vaatimusta (miten pitäisi olla) ei saada hallintaan. Ne ovat lain tavoittamattomissa. Äänensä kuuluville saavat eivät enää vakuuta meitä siitä, että he puhuvat kaikkien puolesta; typeryttävä hiljaisuus varjostaa loputonta puhetta. “Me” voi tarkoittaa “kansaa”, mutta “me” tarkoittaa myös monia, ja tähän joukkoon lukeutuvat useat erilaiset kulttuurit ja alakulttuurit, sukulaisryhmät ja kollektiivit, jotka jäävät todellisuus-tv:n tuolle puolen.

Vaatus todella vaikutuksen tekevistä eroista sekoittaa hierarkian, väheksyy yleisesti hyväksytyjä viittauskohtia ja kyseenalaistaa vallitsevat käsitykset laadusta tai paremmuudesta. Tämä vallan ja kontrollin diffuusio saattaa aluksi vaikuttaa samanlaiselta kuin todellisuus-tv:n muoto, mutta asetelmasta löytyy kuitenkin merkityksellisiä eroja. Todellisuus-tv voi olla niin sensaatiohakuinen, niin keskittymätön, epähistoriallinen ja vailla tulevaisuutta kuin haluaa. Se ei nykyisessä muodossaan ole kuitenkaan koskaan kriittinen oman rakenteensa ylläpitämää hierarkiaa tai epäsuoraan (virtuaaliseen) osallistumiseen liittyvää vallankäyttöä kohtaan. Todellisuus-tv voi myös olla hyvinkin heterogeeninen, hajautunut, itsetietoinen ja refleksiivinen, mutta se ei koskaan kyseenalaista meidän asemaamme virtuaalisina osallistujina ja aktuaalisina kuluttajina. Se sietää, että vastaamme sille epäkunnioittavasti ja pilkkaamme sen itsekriittisiä muotoja muttei sitä, että kieltäytyisimme kuuntelemasta sen (tyhjää) puhetta.²⁴

Oletamme kuitenkin olevamme suojassa näiltä perversioilta tai epämuokauksilta. On olemassa riski, että poliittinen kamppailu omii todellisuus-tv:n kaltaisia rakenteita. Nopeasti puhki kuluvien paikallisten tapahtumien ympärille asetetut yksinkertaiset dramaattiset muodot, jotka vain suuntaavat huomion seuraaviin tapahtumiin, ovat vaarallisia malleja poliittiselle toiminnalle. Tällaiset dramaattiset protestirituaalit sallivat tarkasti rajatun moraalisen suuttumuksen, mutta kanavoivat sen osittaisiin tai näennäisiin voittoihin, jotka puolestaan jättävät perusrakenteen muuttumattomiksi. Tarina ehkä “päätyy” juhlistamaan kahden poliisin tuomiota Rodney Kingin

²³ Nichols käyttää tässä yhteydessä sanaa ‘sensation’, joka sisältää sekä merkitykset ‘sensaatio’ että ‘aistimus’. Suom. huom.

²⁴ Judith Butler luonnehtii kumouksellisuuden ja muodon muuttuvaa ja historiallisesti kontingenttia kytkentää varsin tyhjentävästi haastattelussaan: “Ei ole helppoa tietää, onko jokin kumouksellinen. Kumouksellisuutta ei voi mitata ja laskelmoida. Itse asiassa tarkoitan kumouksella nimenomaan niitä vaikutuksia, joita ei pystytä laskelmoimaan. Minusta kopion, ollakseen kumouksellinen heteroseksuaalisessa hegemoniassa, on sekä jäljiteltävä että muutettava sen käytänteitä. Ja kaikki jäljittely ei ole muuttamista.” Haastattelu Liz Kotzin kanssa, “The Body You Want”. *Artforum*, November 1992, 84.

pahoinpitelystä, mutta ei käsittele lainkaan niitä sosiaalisia olosuhteita, joissa esimerkiksi mainitun kaltainen väkivalta rakenteellisesti syntyy.

On olemassa vaara, että todellinen toiminta ottaa mallia todellisuus-tv:n rytmistä: yksittäisistä asioista ja tapahtumista tulee huolen ja suuttumuksen kohteita; tunteet vahvistuvat ja heikkenevät televisiouutisoinnin dramaattisen muodon mukaan (Three Mile Island, Persianlahden sota, Anita Hill ja Clarence Thomas, tunkeutuminen Panamaan, "etninen puhdistus", Rodney King). Koalitioita, tukiryhmiä, tilapäiskomiteoita ja joukkokokouksia syntyy, kollektiiviset identiteetit muodostuvat ja yhteinen tarkoitusperä kehkeytyy. Yksittäiset tapaukset kuitenkin päättyvät ennemmin tai myöhemmin; intohimon ja närkästyksen liikkeelle saamat voimat hajaantuvat ympäriinsä — mahdollisesti seuraavaa sattumaa varten. Tällaisista kaavoista rakentuu reaktiivisen toiminnan malli, joka saattaa huolestuttavasti muistuttaa niitä itseensä sulauttamisen ja häiriön muotoja, joiden pitäisi kuulua sen ensisijaisiin kohteisiin.

Todellisuus-tv pyrkii uudelleenkuvittelemaan mainostajiaan varten niin laajan yhteisöllisyyden tai kohdeyleisön kuin mahdollista. Tästä johtuu sen tapa esittää kokemus ikään kuin speaktaakkelina, joka on kehystetty vain kömpelön moraliteetinäytelmän tyhjänpäiväisyyksillä. Tällainen organisoituu speaktaakkelin perustuva muoto on ristiriidassa eksistentiaalisen fenomenologian projektin kanssa.

Todellisuus-tv ja poliittinen tietoisuus

Todellisuus-tv (käsite, joka ei lainkaan häpeä omaa oksymoronisuuttaan) eliminoi historiallisen tietoisuuden. Historiallisella tietoisuudella tarkoitetaan jotakin tietoisuuden kohottamisen kaltaista: ymmärrystä nykyisyydestä (joka on aina suhteessa siinä jatkuvasti vaikuttavaan menneisyyteen) ja tulevaisuudesta (jota rakennetaan nykyisyydessä) sekä tietoisuutta suhteestamme muihin rakennettaessamme vuorovaikutuksessa sosiaalista todellisuutta. Tällainen tietoisuus pitää tuotannon ja kulutuksen, menneisyyden ja tulevaisuuden dialektisessa suhteessa. Kyse on siitä, mitä sellaiset elokuva kuin *Who Killed Vincent Chin?* (USA 1988) ja *JFK (JFK – avoin tapaus)*, (USA 1991) saattavat nostaa esiin ja jota todellisuus-tv puolestaan vääristää.²⁵ Voimme sulkea television mennäksemme ostoksille ilman mitään muutosta siinä hajautuneen tietoisuuden tilassa, jota jatkuva "nyt-hetki" synnyttää.

Surrealisin peruseräaateen mukaan yhteismitattomien todellisuuksien kollaasi saa katsojan näkemään asiat uudella tavalla, luopumaan vanhoista tavoista ja oletuksista sekä näkemään tuttujen asioiden oudon, toisenlaisen puolen tavalla joka viittaa vaihtoehtoihin arvoihin ja tapoihin toimia. Tämä kollaasiperiaate tulee imetyksi teletodellisuuteen, jota se ei pääse pakoon. Todellisuus-tv:ssä ei ole mitään "Ahaa!"-elämystä. Sisällyttämisen "logiikka" nielee kaikki yhteismitattomat rinnastukset. Se häivyttää ristiriidat kieltäytymällä tarjoamassa kehystä, jonka puitteissa paikalliset aukkopaidat, häiriöt, yhteensopimattomat elementit tai ristiriidat voitaisiin jäsentää johdonmukaiseksi kokonaisuudeksi. Todellisuus-tv on postmodernin estetiikan merkittävä osa, jossa aiemmin yhteensovittamattomat, yhteismitattomat ja ristiriitaiset elementit — kokemukset, jotka pakottivat meidät etsimään ratkaisua ellei peräti vallankumousta — elävät rinnakkain rajattomassa läsnäolossa, joka karkottaa historiallisen tietoisuuden rajojensa ulkopuolelle.

Coda: Tele-Visio vuoden 1992 Los Angelesin kansannousun (Rodney King -"mellakoiden") jälkeen

Thomas Mitchell (aseistettu, musta, miespuolinen pankkiryöstäjä) voi olla missä tahansa, mutta jos hän on *juuri sinun* lähistölläsi, soita meille numeroon 1-800-CRIME-91.

— John Walsh, juontaja, *America's Most Wanted* (kursivointi tekijän)

"Ainakin taloudellisesti tästä on tulossa pitkä, kuuma kesä", Perot kertoi ryhmälle. "Eikä minun varmaan tarvitse kertoa *teille* kuka on ensimmäinen uhri, kun tällaista tapahtuu?"

"*Te* olette, ja *teidän* kansanne on. Minä tiedän sen; *te* tiedätte sen."

— Ross Perot puhumassa NAACP:lle (kursivointi tekijän)

Suhteemme televisioon voidaan tiivistää seuraavasti: media on kehittänyt fiktiivisen dialogimuodon estämään yhteiskunnallisen dialogin toisen kanssa; televisio ei voi tyydyttää subjektuuden tarvettamme, mutta se voi korvata sen. Se ruokkii kontrollin haluamme, identifikaatiosta saatavaa nautintoa ja haluamme osallistua subjektuuteen tunnistamalla ja tulemalla tunnistetuksi "meiksi".

— Margaret Morse, "Talk, Talk, Talk"²⁶

Kiltin isoäidin kaltaisen hahmon on kerrottava *sinulle*, että afrikkalaisamerikkalaiset kahlittiin aikoinaan rautanaamioihin sokeriruo' on korjuun aikaan, jotteivät he olisi syöneet sitä; että nämä naamiot olivat kuin pikku-uuneja jotka polttivat ihon kasvoilta. Ja *sinä* kuulet tuon isoäitimäisen äänen ja ymmärrät hänen olleen joskus nuori tyttö, joka olisi voinut olla sinun *lapsesi*; ja ymmärrät jonkun aiheuttaneen hänelle suurta tuskaa kenenkään puuttumatta asiaan. Tämä synnyttää *sinussa* taipumuksen huutaa, varsinkin kun törmää tilaisuuteen puhua mielistelevälle puheohjelman juontajalle tai ärähtelevälle partiopoliisille.

— Robert Wiley, *Why Black People Tend to Shout* (kursivointi tekijän)

Ne, jotka Rodney Kingin pahoinpitelystä syytettyjä neljää LAPD:n poliisia vastaan käydyn ensimmäisen oikeudenkäynnin aattona, astuivat tämän telelogian ulkopuolelle ja ottivat kadut valtaansa symbolisen toiminnan muodossa, voivat sanoa: "En kuulu siihen joukkoon, johon *te* luulette minun kuuluvan." Nämä ihmiset, jotka päättivät huutaa kadulla, alkoivat luoda vaihtoehtoista dialogia sen sijaan, että olisivat vastanneet televisiolle sen omassa pelissä, joka simuloi suoraan *teille*²⁷ (aina yksiköksi naamioituva geneerinen monikko; hajottamista ja hallintaa parhaimmillaan) kohdistuvan puhutelmun vaikutelmaa.

Teidän ja tele-puheen välinen "näkökulmien vaihto", joka vaatii *teiltä* vain halukkuutta kuluttaa — aikaa, speaktaakkelia, mainostajien tuotteita, mellakoita ja sotaa — tulee maadoitetuksi. Katsojat lunastavat oman identiteettinsä sosiaalisina toimijoina ja valtaavat takaisin maaperän, joka tekee meistä yhteisön (kansan, jonka kasvokkain tapahtuva vuorovaikutus vahvistaa moninaisuutta). Väkivaltaisesta kostosta, joka usein kohdistuu meille iloisesti kulutettavaksi tarjottuihin tuotteisiin, tulee puheen aktiivinen muoto, symbolinen teko, joka televisiolle *takaisin puhumisen* sijasta *valtaa takaisin* historiallisen maailman.

Omalla ainutlaatuisen käsittämättömällä ja kostonhaluisella tavallaan televisio esittää kaiken anastamansa sekasortona, itsetuhoisena kaaoksena, sensaationa ja suurimpana mahdollisena katastrofina. Ohut sininen muuri ('thin blue line'²⁸) ja sen kajastus - läpi maan lankeava heikko sininen hehku - huojuvat sorron ja hyvän äänien välimaastossa. *Teidän* on tehtävä jotakin "näiden ihmisten" puolesta: "Me tiedämme" ja "*te* tiedätte", ettei tämä saa toistua. "Meidän" on varmistettava yhteiskunnallinen järjestys voimakeinoin

²⁶ Morse 1985, 15.

²⁷ Alkuperäistekstin sana 'you' tarkoittaa sekä 'sinua' että 'teitä'. Suom. huom.

²⁸ Nicholsin käyttämä sanonta 'thin blue line' viittaa poliisiivoimiin laillisen ja laittoman välisenä "ohuena muurina". Suom. huom.

²⁹ Panopticon oli Jeremy Benthamin kehittämä vankilajärjestelmä. Sen muodostivat ympyrän muotoon asetellut sellirivistöt, joista puuttui neljäs seinä. Seinän sijaan yksi puoli oli kalteroitu, ja näin keskustornissa oleva vartija pystyi katsomaan halutessaan minkä tahansa sellin sisälle. Michel Foucault käytti tätä sellaisen sosiaalisen kontrollin metaforana, joka perustuu kaikkialle levinneen valvontajärjestelmän sisäistämiseen. Koska vangit tiesivät vartijoiden ehkä tarkkailevan heitä, he käyttäytyivät kuin olisivat jatkuvan tarkkailun alaisina. Näin he asettivat itsensä kaiken keskellä keskustornissa sijaitsevan (potentiaalisesti) valvovan silmän katseen alle. Kts. Michel Foucault, "The Eye of Power". Teoksessa Colin Gordon (ed.), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings by Michel Foucault, 1972-1977*. New York: Pantheon Books 1980.

tai lisättävä rahavirtaa alaspäin, jotta "he" voivat saada takaisin "meidän" heiltä riistämän toivon, tai (minkä kaksiselitteisyyden *te* ymmärrätte) yritettävä kumpaakin.

Vallitseva rakennelma saattaa olla rikki, mutta se ei ole vielä romahtanut. Tele-visio pyyhältää eteenpäin valmiina seuraavaa kriisiä tai sattumaa varten. Panoptinen kamera säätää omaa retoriikkaansa ja suorittaa tarpeen mukaan "värisäädöksiä".²⁹ Samaan aikaan tulkinnan kenttä säilyy vilkkaana äänistä ja teoista, jotka uhmaavaksikin huudoksi yltyneenä jäävät kuulematta ympäröivässä telemaailmassa.

Suomentanut **Juha Wakonen**. Alk. luku 3 "At the Limits of Reality (TV)". Teoksessa Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1994.

Sanna Karkulehto

"ALAS HETEROJEN FASISTINEN OIKEAOPPISUUS." *Queer as Folk* -sarjan politiikkaa ja estetiikkaa

Onko mielekästä ottaa kanavallenne ohjelmaa, joka yksipuolisesti myötäilemällä homoliikkeen poliittisia tavoitteita pyrkii luomaan kuvaa homoseksuaalisuudesta normaalina ja terveysvaikutuksiltaan melko harmittomana sukupuolikäyttäytymisen muotona? ²

Heteroseksuaalisen matriisin mukainen järjestelmä torjuu ja kieltää homoseksuaalisuuden³ ja tuottaa sitä kautta ainoana oikeana ja aitona pidetyn heteroseksuaalisuuden kuvaa. Tämä on näkynyt viimeisten vuosikymmenien kulttuurisissa teksteissä homorepresentaatioiden poissulkemisena, ulkopuolistamisena ja marginaalistamisena; se on näkynyt myös representaatioina, joissa homot on kuvattu melankolisiksi, hyljeksityiksi, poikkeaviksi, rappioituneiksi ja ruumiiltaan sairaalloisiksi tai kuoleviksi, degeneroituneiksi miehiksi.⁴ Näillä representaatioilla on rakennettu ja uusinnettu kuvaa homoudesta epänormaalina ja luonnottomana vastinparina normaalina ja luonnollisena esitetulle heteroseksuaalisuudelle.

Viime vuosina kulttuurisessa ilmastossa on kuitenkin ollut aistittavissa muutoshenkeä. Vuonna 1989 ilmestyneessä *Lähikuvan* homo- ja lesboteemanumerossa Richard Dyer ja Martti Lahti vielä totesivat, ettei medioissa ja populaarikulttuurissa näy miehiä haluavia miehiä ja että näiden kokemuksia käsitellään lähinnä yksittäisissä tuotteissa, jotka sellaisina saattavat paradoksaalisesti vahvistaa homouden marginalisointia.⁵

Vuosikymmen myöhemmin julkaistussa lesbo- ja pervonumerossa Susanna Paasonen ja Mari Pajala esittävät, että tilanne on muuttunut: Homo- ja lesbohahmot ovat jo tavallisia elokuvien ja televisiosarjojen sivuhenkilöitä. Suoraan homo- ja lesboteemoihinkaan pureutuneet mediatarinat eivät ole enää aivan harvinaisia.⁶

Vuosituhanen vaihteessa homo- ja lesborepresentaatioiden esilletuonti on lisääntynyt edelleen. Elokuva- ja televisiomaailma on alkanut syytää sarjoja ja elokuvia, joiden ensi- tai toissijaisia aiheita ovat homous ja lesbous,

¹ Slogan "Smash the Heterosexual Orthodoxy" esiintyy *Queer as Folk* -sarjassa näkyvässä julisteessa.

² Ote Nelosen katsojapalautteesta. <http://www.nelonen.fi/info/tiedote5c.html>. Linkki tarkistettu 9.2.2001.

³ Heteroseksuaalisesta matriisista ks. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge 1990, viii – ix; heteroseksuaalisen identiteetin määrittymisestä homoseksuaalisen kiellon kautta ks. esim. Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge 1993, 111, 223.

⁴ Ks. esim. Martti Lahti, "Keskustan ja marginaalin stereotyyptiat". *Lähikuva*, 2/1989a, 3–5; "Vajaat ja ylettömät. Maskuliinisuus ja miehen

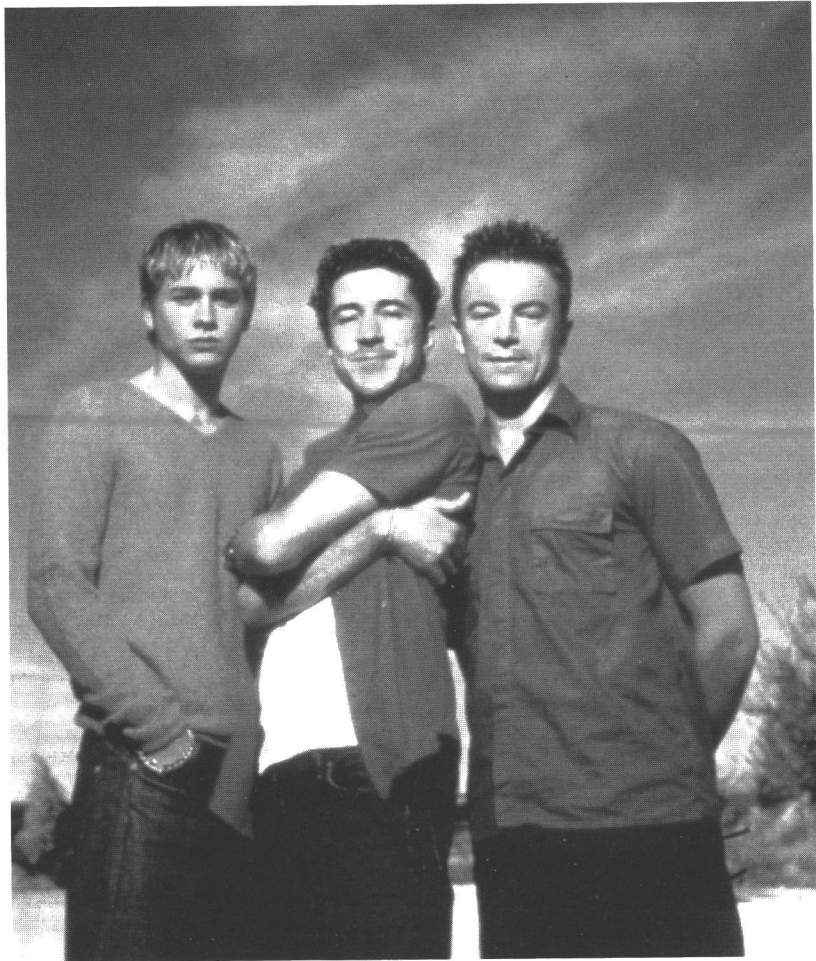
ruumis". *Naistutkimus – Kvinnoforskning*, Vol. 5:2 (1992), 8–9 ja Susanna Paasonen, *Nyt! Ja ikuisesti – rewind. Häät mediaspektaakkelina*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 61. Jyväskylän yliopisto 1999, 40.

⁵ Richard Dyer, haastattelu "Elokuvan toinen historia. Lähi-kuvassa Richard Dyer". *Lähikuva*, 2/1989, 31 ja Lahti 1989a, 4.

⁶ Susanna Paasonen ja Mari Pajala, "Mitä nainen haluaa? Kai-kenlaista". *Lähikuva*, 2–3/1999, 7. Hanna Kangasniemen mukaanhomo- ja lesborepresentaatiot olivat ainakin 90-luvun puolivälissä vielä turhan usein joko pelkästään negatiivisia tai positiivisia. Hän peräänkuulutti homokuvauksiin moninaisuutta, johon kuuluisivat sekä positiiviset että negatiiviset representaatiot, ja lisäksi kuvausta sisäisistä ristiriidoista ja konflikteista yhteiskunnan kanssa. Hanna Kangasniemi, "Kuvien välistä, kuvien takaa – miten tutkia lesbo-elokuvaa?" (alk. 1994) Teoksessa Pia Livia Hekanaho, Kati Mustola, Anna Lassila ja Marja Suhonen (toim.), *Uusin silmin. Lesbien katse kulttuuriin*. Helsinki: Helsinki University Press 1996, 245.

⁷ Paasonen ja Pajala 1999, 7–8 ja Ilona Virtanen, "Fucking Ämäl – lesboelokuva joka makuun". *Lähikuva*, 2–3/1999, 80.

⁸ Käytän tässä artikkelissa sarjasta sen alkuperäistä englanninkielistä nimeä *Queer as Folk*. Teoriasta, politiikasta ja estetiikasta kirjoittaessani käytän myös lähes



"Gay Pride". Kuva: Nelonen.

ristiinpukeutuminen tai muut kulttuurissamme seksuaalisina "poikkeamina" pidetyt ilmiöt. Tällaisia jopa prime time -aikaan eri kanavilla näytettyjä televisiosarjoja edustavat esimerkiksi sarjat *Kertomuksia kaupungista* (*Tales of the City*, USA) ja sitä seurannut *Uusia kertomuksia kaupungista* (*New Tales of the City*, USA), *Salatut elämät* (Suomi), *Will & Grace* (USA), *Ally McBeal* (USA) sekä Paasonen ja Pajalan⁷ mainitsemat sarjat *Hulluna sinuun* (*Mad About You*, USA), *Frendit* (*Friends*, USA), *Melrose Place* (USA) ja *Emmerdale* (UK).

Syksyllä 2000 Suomen televisiokanava Nelonen näytti Russel T. Daviesin käsikirjoittaman ja Charles McDougalin ohjaaman paljon kohua ja mediajulkisuutta synnyttäneen brittisarjan *Älä kerro äidille* (*Queer as Folk*, UK)⁸. Kohun syynä oli etupäässä se, että sarja oli avoimen seksuaalinen ja valtaosa henkilöihannoista oli homoja tai lesboja. Sarja kertoi korostetusti homokulttuurista ja homoudesta: miehiä haluavista miehistä ja heidän kokemuksistaan. Poikkeuksellista oli myös, ettei *Queer as Folk* ollut useiden aiempien homoutta käsitelleiden sarjojen tapaan komediallinen. Homoutta ei ollut liennytetty valtavirtayleisöä varten sitcom-sarjoille tyypillisen huumorin avulla.

Queer as Folk kertoo kahdesta Manchesterissa asuvasta, reilusti kolmekymppisestä ja taloudellisesti hyvin toimeen tulevasta homomiehestä, Stuartista (Aidan Gillen) ja Vincestä (Craig Kelly). He ovat tunteneet toisensa lapsuudesta asti ja viettävät lähestulkoon kaiken vapaa-aikansa yhdessä. Sarjan pilottijaksossa katsojat luotsataan Stuartin ja Vincen elämään niin paikallisen homolähiön baareissa kuin yksityisissä budoaareissa. Lisäksi tutustutaan juuri homoseksuaaliseen kukoistukseensa heränneeseen 15-vuotiaaseen Nathaniin (Charlie Hunnam), joka menettää iloisesti poikuutensa Stuartin pedissä⁹, sekä lesbopariin Romey (Esther Hall) ja Lisa (Saira Todd), joista Romey on kiidätetty sairaalaan synnyttämään Stuartin lahjoitamalla siemennesteellä keinohedelmöitettyä lasta. Sarjan edetessä esitellään Stuartin, Vincen ja Nathanin perheet, heidän työ- ja koulutovereitaan sekä useita Canal Streetin homobaarien ystäviä ja suhteita.

Queer as Folk tuo homouden keskeiseksi televisiosarjan aiheeksi ja siten näkyväksi jokaisen omaan olohuoneeseen. Lisäksi päähenkilöt Stuart, Vince ja Nathan edustavat muuttunutta ja homouden kulttuurisissa esityksissä kohtuullisen uudenlaista homoutta. Aiempien veljiensä rappiojatkomon rinnalla Stuartin, Vincen ja Nathanin kaltaiset "milleniumhomot" kyseenalaistavat yksinomaan patologisuuden kautta määritettyä modernia homoseksuaalisuusdiskurssia. 1990-lukua edeltäviin identiteetti-ongelmaisen, degeneroituneen homomiehen representaatioihin verrattuna tällaisesta jälkimodernista homosta on yllättäen tullut kulttuurin lähes ylistämä "iloinen" ('gay') heeros, joka on usein asetettu valtakulttuurin reuna-alueilta ja yhteiskunnan ulkopuolisuuden positiosta toiminnan keskiöön.

Tämä artikkeli käsittelee tämän yllättävän ja ainakin alkuun radikaalilta vaikuttavan kulttuurisen muutoksen syitä ja seurauksia. Tarkastelen valtavirtamedioissa yleistynyttä tapaa käyttää hyväkseen queer-viitteitä ja pohdin, miten ne asettuvat queer-teoriassa asetettujen poliittisten tavoitteiden kenttään¹⁰. Tutkin *Queer as Folk* -sarjan yhteiskunnallista, poliittista ja kulttuurista merkitystä ja funktiota tässä kontekstissa sekä pohdin queer-politiikan ja -estetiikan suhdetta siihen. Tarkastelen *Queer as Folk* -sarjaa yhtäältä tuotteena, joka on kaupallinen ja markkinahenkkinen vastaus kulttuurin tarpeeseen saada uudenlaista ja sähkökkää queer-viihdettä, jonka ajatellaan viehättävän katsojia erilaisuudellaan ja eksoottisuudellaan. Toisaalta lähestyn sitä produktiona, jolla on myös queer-poliittisia, heterojärjestystä vastustavia tavoitteita. Pohdin siis, miten *Queer as Folk* vastaa näihin kulttuurisesti kaksisuuntaisiin – ja ristiriitaisiinkin – haasteisiin, queer-politiikan ja valtavirtayleisön odotusten väliseen jännitteeseen.

Yksi lähtökohtani on Hanna Kangasniemen esittämä ajatus, jonka mukaan täysin vaihtoehtoista ja vastustavaa vaihtoehtelokuvaa tai televisiosarjaa on todennäköisesti mahdoton tehdä¹¹. Foucault'laisittain ajateltuna jo pelkästään se tosiasia, että myös valtavirtaa vastustavaa diskurssia tuottavat tahot ovat kriittisestä positiostaan huolimatta saman diskursiivisen valtajärjestelmän alaisia, tekee järjestelmää täysin vastustavan aseman mahdottomaksi. Viime kädessä hegemonian vastustus tapahtuu samoin diskursiivisin keinoin kuin sen ylläpitäminen.¹² Tämä näkyy *Queer as Folk* -sarjassa merkitysten ambivalenssiunena – eikä vähiten näy sen kaupallisten ja poliittisten tavoitteiden välisessä ristiriidassa.

Tutkin *Queer as Folk*in representaatioita butlerilaisina performatiiveina, jotka kyseenalaistavat heteroseksuaalista matriisia ja tekevät tilaa sarjan queer-luennalle¹³. Analysoin kuitenkin myös sarjan kaupallista queer-

poikkeuksetta englanninkielistä sanaa *queer* sen suomenkieliseksi vastineeksi tarjotun *pervon* sijaan, koska suomennos ei mielestäni kerro kaikkea termin queer historiasta, sisällöstä ja merkityksestä. Paasosen ja Pajalan mainitsema nimeämisen pejoratiivisuuden kyseenalaistus ei tule sanassa *pervo* esille samalla tavalla kuin sanassa *queer*, jonka merkityshistoria on erilainen ja jota on käytetty ja käytetään aivan eri tavalla tarkoittamaan seksuaalisia vähemmistöjä kuin suomalaista *pervoa*. Ks. Paasonen ja Pajala 1999, 4 ja Anna Lassila, "Tutut roolit, tuntemattomat alueet: Butch, femme ja identiteetti-politiikan dekonstruktio". Teoksessa Pia Livia Hekanaho, Kati Mustola, Anna Lassila ja Marja Suhonen (toim.), *Uusin silmin. Lesbinen katse kulttuuriin*. Helsinki: Helsinki University Press 1996, 157n23. Tässä artikkelissa queer-sanan korostus on tarpeen myös, koska se on esillä *Queer as Folk* -sarjan nimessä ja muodostuu sitäkin kautta merkittäväksi itse sarjan analysoinnissa.

⁹ Sarjassa kosketellaan erittäin arkaa ja tuomitua seksuaalista tabua, pedofiliaa, provokatiivisella tavalla. Toinen sarjan päähenkilöistä harrastaa seksiä itseään puolet nuoremman pojan kanssa, josta tulee sitä myötä osa sarjan henkilöiden sisäpiiriä. *Queer as Folk* kääntää shokeeraavasti pedofiliaan liitetyt yleiset käsitykset pääläelleen. Se esittää, että pikemminkin kuin yli kolmikymppinen Stuart 15-vuotias Nathan onkin se, joka tuntee maistaneensa kiellettyä

hedelmää ja saaneensa sulan hattuunsa siitä hyvästä, että on onnistunut viettelemään ja tavoittamaan jotain kiellettyä ja saavuttamatonta: aikuisen miehen. Stuart puolestaan näkee yhden illan alaikäisessä "hoidossaan" lopulta vain oman vanhemmisensa, ja nuoresta Nathanista muotoutuu Stuartille omaan ikääntymiseen ja tuoreeseen vanhemmuuteen liittyvän identiteetikriisin symboli. Tämä kaikki kulminoituu Lisan kommentissa hänen verratessaan Stuartin uusinta valloitusta ja Romeyn synnytystä: "So you both had a child on the same night."

¹⁰ Judith Butlerin kulttuurianalyysiin voimakkaasti nojaavan queer-teorian tavoitteet ovat poliittisia. Sen genealogisen metodologian avulla analysoidaan valtakursseja, representaatioita ja identiteettejä ja tehdään näkyväksi kulttuurissa marginaaleiksi asetettuja vastadiskursseja ja niiden erityisiä suhteita valtakursseihin. Queer-teoriassa luodaan ja rakennetaan tietoisesti omia vastadiskursseja ja -representaatioita, jotka mahdollistavat heteromatriisista poikkeavien subjektiiviteettien ja identiteettien konstituoinnin. Siten se aiheuttaa säröjä ja halkeamia heteroseksuaaliseen hegemoniaan. Näiden säröjen ja halkeamien kautta luodaan tilaa vastadiskursseille sekä vaihto-ehdoille seksuaalisuusiensa representaatioille, subjektiiviteeteille ja identiteeteille. Butler

estetiikkaa, joka näkyy mm. sen poliittisen sanoman kesyttämisenä. Tarkastelemini teemoihin liittyvät katse ja katseen politiikka sekä piilottamisen ja näkyväksi tekemisen problematiikka; homoudesta puhuttaessa analyysin olennaiseksi osaksi tulee siis "kaapin epistemologia", kuten Eve Kosofsky Sedgwick¹⁴ asian muotoilisi. Tarkastelen, miten homoutta tuotetaan *Queer as Folk*issa nimenomaan seksuaalisuutena, joka näytetään katsojille mitään piilottamatta, ja pohdin sarjan katsomisen suhdetta tirkistelyyn. Analyysissäni korostuu sarjan kaksinaisuus yhteiskunnallisia rajoja rikkovana ja niitä ylläpitävänä ambivalenttina ja ristiriitaisenakin projektina.¹⁵

Queer-asenteen kulttuurinen ekspansio ja queer-estetiikka

Queer-viitteiden käyttö on yleistynyt populaarikulttuurissa ja medioissa räjähdysmäisesti 1990-luvulta lähtien. Esimerkiksi lehti- ja televisiomainonnassa queer toimii usein lisäväriä antavana eksoottisena ja pikanttina tehosteena. Kulutushyödykkeiden mainostajat ovat huomanneet, että queer-flirtillä voidaan erottua massasta.¹⁶ Sen ajatellaan kertovan toteuttajansa luovuudesta, erilaisuudesta ja innovatiivisuudesta¹⁷. Toisinaan homoeroottisuudella ainoastaan flirttaillaan, kuten esimerkiksi Wash and Go -suihkusaippuan televisiomainoksessa, jossa lihaksikas ja jäntevä nuori mies saippuoi paljasta ihoaan nautinnollisesti, minkä jälkeen hänen miespuolinen ystävänsä toteaa hänen olevan "kaunis" ("You're beautiful, let's go."). Toisinaan homouteen taas viitataan eksplisiittisesti: esimerkiksi puhelinyhtiö Telia esittää itsensä vaihtoehdoksi tarjoamalla lehtimainoksessaan biologian uros- ja naarasmerkkiparin rinnalle paria, joka on muodostettu kahdesta urosmerkistä. Calvin Klein -tuotemerkki on puolestaan lähtenyt kilpailuun mukaan korostamalla genderambivalenssia ja sukupuolista epämääräisyyttä: se on lanseerannut unisex-tuotteensa ja julkaissut joukon muotokuvia, joissa androgyynisten mallien sukupuolta on vaikea määrittää.¹⁸

Mainonnan ohessa media on alkanut suosia ei-heteroseksuaalisia esityksiä; queerista ja homoudesta on tullut nyky-yhteiskunnan chic. Eikä homoeroottisuus ole enää pelkästään muodikasta; nyt annetaan ymmärtää, että on poliittisesti korrektia ja taloudellisesti järkevää tehdä näkyväksi heteroudesta poikkeavia seksuaalisuuksia. Tuija Pulkinen toteaa, että jokainen itseään kunnioittava lehti kirjoittaa vähintään yhden sympatisoivan lehtiartikkelin homokulttuurista ja sen taloudellisesta voimasta. Muun muassa *Vanity Fair* on julkaissut kansikuvan butch-femme-parina esiintyvistä K.D. Langista ja Cindy Crawfordista, ja jopa *Newsweek* on esittänyt kansikuvassaan lesboparin.¹⁹ Suomen populaarilehdistöstä muun muassa *Image* ehti ensimmäisten joukossa tekemään homokulttuuria käsittelevän artikkelin ja sai hieman myöhemmin vanaveteensä homoudesta kirjoitettavia naisten muoti- ja sisustustyyppejä lehtiä. Nykyisin jo pelkästään olemalla vaikkapa trans tai drag voi ylittää valtakunnallisissa tiedotusvälineissä "positiivisen uutisoinnin" kynnyksen.²⁰ Queerista on tullut mediaseksikästä, ja kaapistä ulos tulemisestakin on tehty trendikästä²¹. Hyvällä syyllä voidaan puhua queer-asenteen kulttuurisesta ekspansiosta sekä erityisestä queer-estetiikasta ja queer-estetisoinnista, joita mediat käyttävät hyväkseen.

Brittiläinen Sasha Roseneil puhuu "queer-asenteen kulttuurisen arvostuksen" kasvusta ja korostaa, että lehdistö ja televisio pitävät nykyisin seksuaalista epämääräisyyttä ja sukupuolirajojen rikkomista muodikkaana²².



Tilauksena menestyvät ja onnelliset homot? Kuva: Nelonen.

Hänen mukaansa esimerkiksi muotilehdistön suosiman queer-kuvaston epäkonventionaaliset heteromallit, ristiinpukeutumiset ja homoeroottiset vihjailut korostavat ambivalenttia seksuaalisuutta ja sukupuolisuutta sekä mahdollistavat kuvien queer-luennan. Hänen mukaan televisiokin kauppa entistä enemmän queer-sensibiliteettiä: televisiossa käsitellään esimerkiksi "heteroseksuaalisuuden absurdiutta" huumorin avulla, queer- ja camp-arvoihin nojautuen²³. Roseneilin mielestä queer-asenteen estetisointi ja hyväksikäyttö televisiossa ja erityisesti mainonnassa kertoo seksuaalisuuden radikaalista kulttuurisesta muutoksesta, jonka mukana kaupallinen kulttuuri yrittää pysyä.²⁴ Tässä kontekstissa *Queer as Folkin* tyypiselle televisiosarjalle, joka kertoo hyvin toimeentulevista ja menestyvistä homoista, on ollut selvä kaupallinen ja kulttuuripoliittinen tilaus. Sarja on kuin vastaus Roseneilin kuvaamaan seksuaalisuuden kulttuurisen muutoksen asettamiin haasteisiin. Tavallaan *Queer as Folk* voidaan siis nähdä kaupallisten tuottajien markkinoille tilaustyönä tehtynä homosarjana.

Queerin poliittiset mahdollisuudet

Mainonnan queer-asenteita tutkinut Reena Mistry ei näe Roseneilin tavoin mainonnan ja massamedian queer-estetisointiin liittyviä motiiveja pelkästään positiivisessa valossa. Kun Roseneilin hypoteesi on, että queer on jo keskeinen ja arvostettu osa kulttuuriamme, Mistry olettaa, että queer-asenteelle ollaan vasta saavuttamassa kulttuurista arvostusta. Hän tarkastelee, miten mainonnan nykyinen queer-estetisointi vaikuttaa queer-politiikan pyrkimyksiin, ja epäilee, onko nyt niin muodikkaalla ja suosituulla queer chic -ilmiöllä radikaalia poliittista merkitystä. Hänen mielestään esimerkiksi muotiteollisuudessa näkyvä brandien statuksen kasvatus queer-konnotaatioilla ei välttämättä edistä queer-politiikkaa, sillä mainostajat eivät poimi kuvia queer-kulttuurista poliittisin vaan kaupallisin perustein.²⁵

1993, 10–12; Lasse Kekki, "Queer-teoria ja homoliike". Teoksessa Jukka Lehtonen (toim.), *Homo Fennicus. Miesten homo- ja biseksuaalisuus muutoksessa*. Helsinki: Sosiaali- ja terveysministeriö 1999, 206–207; Annamari Jagose, "Queer Theory". <http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-Dec-1996/jagose.html> 1996. Linkki tarkistettu 1.2.2001; Martti Lahti, "Michel Foucault'n pesula". *Lähikuva*, 2/1989b, 16–17.

¹¹ Kangasniemi 1996, 262–263.

¹² Michel Foucault, *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto. Nautintojen käyttö. Huoli itsestä*. Suom. Kaisa Sivenius. Tampere: Gaudeamus 1998, 71, 75.

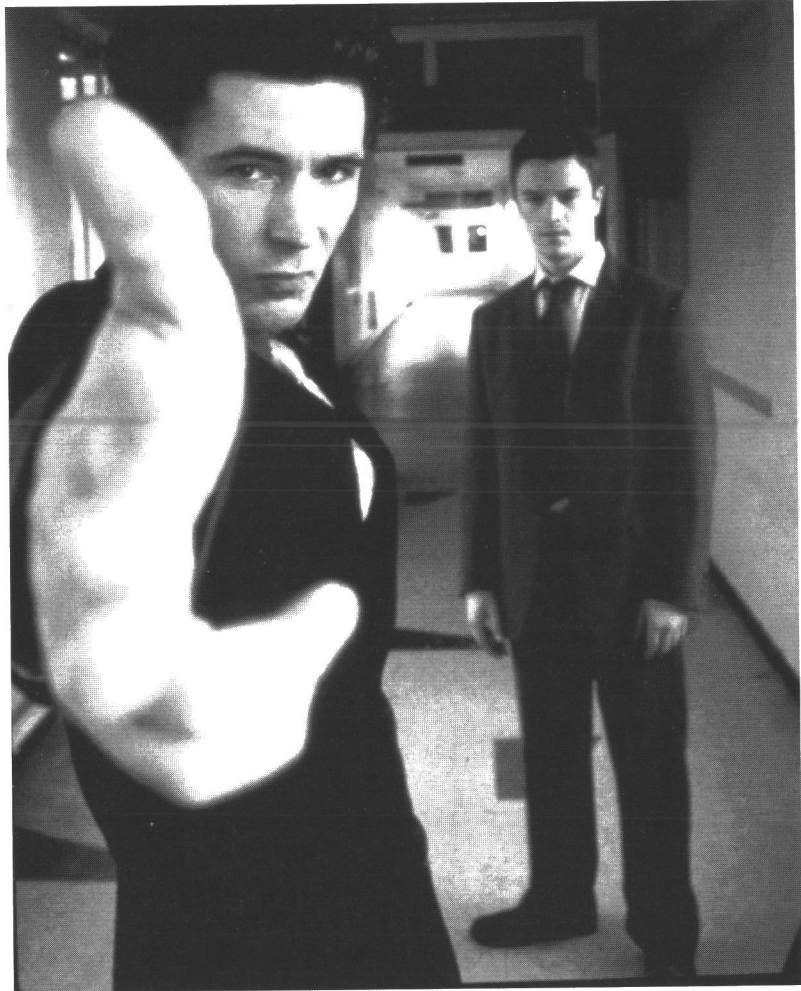
¹³ Butlerin sukupuoli-teorian mukaan sukupuoli-identiteetti rakentuu heteroseksuaalisen matriisin normittamasta pakonomaisesta toistosta, sukupuolen tekemisestä, sukupuoliperformatiivista. Ollennainen osa koko järjestelmää ovat heteromatriisin ulkopuolelle suljetut, negatiiviksi abjekteiksi määritellyt, heteroseksuaalisuudesta eroavat sukupuoli-representaatiot ja identiteetin toistot. Niitä vasten heteroseksuaalisuus määrittyy järjestelmän normina. Mutta juuri näistä ulkopuolelle suljetuista subjektipositioista voidaan tuottaa heteromatriisia horjuttavaa ja kumouksellista sukupuoliperformanssia ja rakentaa queer-identiteettiä, joka kyseenalaistaa heteroseksuaalisuuden normina. Ulkopuolisuudesta käsin tulee mahdolliseksi tuottaa ja tehdä sukupuoli toisin, siten että se

poikkeaa ja vastustaa heterovirtaa. Nämä toisin toistetut sukupuoliperformanssit ja rakennetut queer-identiteetit tekevät Butlerin sanoin subvertiivista genderparodiaa ja "sukupuolihäiriköintiä" ('gender trouble'). Hänen mukaansa esimerkiksi drag, ristiinpukeutuminen, butch-lesbon representaatiot, femme-lesbot ja macho-homot sekoitavat ja kyseenalaistavat parodisuutensa, riitasointuisuutensa ja häiritsevän liioittelunsa kautta heteromatriisin mukaista sukupuolijärjestelmää ja osoittavat samalla "oikein" rakentuneiden suku-puolidentiteettien keino-tekaisuuden, normatiivisuuden ja imitatioon perustuvan luonteen. Butler 1990, 137; 1993, 11–12, 125 ja Lynne Segal, "Sexualities". Teoksessa Kathryn Woodward (ed.), *Identity and Difference*. London: Sage 1997, 215.

¹⁴ Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University California Press 1990.

¹⁵ Olisin voinut valita tarkasteluni kohteeksi myös useita muita *Queer as Folk* -sarjan teemoja. Mielenkiintoista olisi esimerkiksi tutkia, miten sarjassa käsitellään perinteisesti homouteen liitettyjä määreitä, kuten melanoliaa, hyljeksintää, rappiota, degeneraatiota ja kuolemaa, sillä kaikki nämä aiheet ovat esillä sarjassa.

¹⁶ Postmodernin ajattelumaailman ja homokulttuurin välisestä flirtististä ks. Tuija Pulkkinen, "Keinotekoista seksiä? Luonto, luonnottomuus ja radikaali sukupuoli-politiikka". *Tiede ja*



Queer as Folk -sarjassa käsitellään myös perinteisesti homouteen liitettyjä, negatiivisia asioita. Kuva: Nelonen.

Vaikka Roseneil optimistisesti esittää, ettei heteroseksuaalinen parisuhde enää edusta yhteiskunnan perusyksikköä²⁶, Mistry muistuttaa, että valtaosan massamedioiden yleisöstä ajatellaan edelleen muodostuvan heteroista. Mainokset on suunnattu heille. Ja koska massamediat ovat kaupallista toimintaa, ne eivät voi järkyttää ostavaa heteroyleisöään – ainakaan liikaa. Sen vuoksi queer-estetiikan liitto valtavirtamedian kanssa on Mistryn mukaan vesittänyt queerin kriittisyyden ja poliittisuuden. Heteropohjaisessa queer-estetisoinnissa queer-viitteet ovat usein vain kesytettyjä, juuri ja juuri homouteen vihjaavia kulutusyhdykkeellisiä representaatioita. Ne tuottavat seksuaalista glamouria ja eksotiikkaa, jota ei voi kutsua kumoukselliseksi. Mistryn mukaan mainosten sukupuoliambivalentit ja queerit representaatiot voivat olla suhteessa queer-kulttuurin politiikkaan teoreettisella tasolla, mutta käytännössä ne edistävät vain vähän sukupuolten ja seksuaalisuuksien välistä tasa-arvoa.²⁷

Poliittinen kesyys ei ole vain massamedian queer-representaatioiden ongelma. Myös Butlerin korostamien "poikkeavien" ja heteroseksuaalista matriisia kyseenalaistavien sukupuoliperformanssien osalta on jo todettu,

että mikä näyttää shokeeraavalta ja häiritsevältä tänään, voi huomenna olla osa tavallista massamediaspektaakkelia. Lynne Segalin mukaan esimerkiksi drag show't ovat nykyisin suosittuja yhtä lailla konservatiivisen ja taantumuksellisen kuin radikaalin yleisön keskuudessa. Kun queerista on tullut kulttuurinen chic ja massamedian renki, ei häiritseväksi ja shokeeraavaksi tarkoitettu, "toisin toistettu" sukupuoliperformanssikaan enää välttämättä tee tavoittelemansa vaikutusta: valtakulttuuri on tottunut eikä järkyty siitä enää. Butler itsekin toteaa, että esimerkiksi dragiin liittyy muotoja, joita heterokulttuuri tuottaa korostamaan heteroutta; Butlerin mukaan dragista voidaan siis tehdä myös (hetero)viihettä, joka ei ole kumouksellista.²⁸ Hänen mukaansa parodia ei olekaan sinällään kumouksellista, vaan sen radikaalisuus riippuu kontekstista ja vastaanotosta. Kun toinen genderparodia häiritsee kulttuurista sukupuolihegemoniaa, toinen ylläpitää hegemoniaa.²⁹ Osin tämän vuoksi Segal onkin kysynyt, onko queer itse asiassa lainkaan niin kumouksellista tai vallitsevia järjestelmiä vastustavaa kuin on oletettu. Lasse Kekki puolestaan varoittaa, että queer-politiikasta saattaa tulla liian muodikasta. Se voi lakata tekemästä ihmisistä "levottomiksi" ja menettää samalla radikaalisuutensa.³⁰ Miten *Queer as Folk* -sarja asettuu tällaiseen kontekstiin?

Queer seksuaalisuus ja katseen politiikka

Queer as Folkin juoni keskittyy provosoivasti etenkin homomiesten vapaa-ajan vieton ja seksuaalielämän kuvaukseen. Siinä liikutaan alkoholin, huumaiden ja irtosuhteiden täyteisissä illanvietoissa, joissa pääosassa on hedonistinen seksuaalisen nautinnon tavoittelu. *Queer as Folk* tuottaa butlerilaista sukupuoliperformatiivia prime time -katsojaa häkellyttävällä tavalla: toistuva seksiaktien kuvaus milloin jonkun kotona, milloin yleisessä käymälässä muodostuu siinä sukupuoliperformanssiksi, jossa sukupuolispesifiä identiteetin toistoa edustaa seksi. Homoseksuaalista sukupuoli-identiteettiä tuotetaan *Queer as Folkissa* seksin avulla ja kuvaamalla sukupuoliaktia lähes pornon keinoin, esileikkeineen tai ilman, juuri mitään salaamatta. Sarja toistaa yhä uudestaan sen, mitä ei-heteroseksuaalisen miehen seksi on. Näyttämällä aktit se toistaa homouteen liitettyjä stereotypioita, joiden mukaan homosubjekti redusoituu seksuaalisuudeksi, ja homoidentiteetin ainoaksi perustaksi nimetään juuri seksuaalinen akti.³¹ Koska homoseksuaalisuus määrittyy *Queer as Folkissa* selvästi seksuaalikäyttäytymisen kautta, konventionaalisen katsojan³² voisi ajatella saavan helposti vahvistusta perinteisesti ylläpidetylle ja tuotetulle käsitykselle homomiehistä hyperseksuaalisina.

Mutta *Queer as Folkin* toistuvat homoaktit voi nähdä toisinkin: juuri liioitellun usein näytettävien homojen seksuaaliperformanssien kautta sarja tuntuu ironisoivan sitä, että kulttuuriset diskurssit palauttavat homouden nimenomaan seksuaalisuuteen. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna sarja pilkkaa heteroseksuaalisen matriisin mukaista diskurssia, joka liittyy homouden toistuvasti seksuaalitoimintoihin, ikään kuin osoittamalla valtavirtakatsojalle, että sitä saa, mitä tilaa: homouden seksuaalisuudeksi redusoivalle valtakulttuurille tarjottakoon hyperbolista, toistamisen jälkeen vielä toistettavaa homoseksuaalisuutta. Tällä tavoin *Queer as Folk* -sarjassa aletaankin tehdä tilaa vallitsevaa homoseksuaalisuusdiskurssia vastustavalle diskurssille ja queer-identiteeteille, jotka tuottavat tarkoituksellisesti ironista ja parodioivaa

edistys, 3/1993, 304. Lesboudella flirttailusta populaarikulttuurissa on kirjoittanut Virtanen 1999, 80.

¹⁷ Reena Mistry, "From 'Heart and Home' to a Queer Chic: A Critical Analysis of Progressive Depictions of Gender in Advertising". <http://www.theory.org.uk/mistry-printversion.html> 2000. Linkki tarkistettu 18.11.2000.

¹⁸ Mistry 2000.

¹⁹ Pulkkinen 1993, 309 ja Lassila 1996, 144.

²⁰ Ks. esim. *Helsingin Sanomat* 26.1.2001, 6.2.2001 ja *HS Verkkoilite* (<http://www.helsinginsanomat.fi>) 26.3.2001. Esimerkiksi homovanhemmuudesta kirjoitettu tuorein artikkeli lienee *City-lehdessä* 4/2001.

²¹ Tämä näkyy muun muassa siinä, että fiktiivisten homoutta käsittelevien televisiosarjojen rinnalle on alkanut tulla myös *Queer Television* ja *SexTV* -sarjojen kaltaisia ohjelmia, joissa kaikenlaisia seksuaalisuuksia käsitellään faktuaaliselta pohjalta. Ihmisiä haastatellaan heidän seksuaalisista mielty-myksistään, jotka yleensä poikkeavat reproduktiivisesta heteroseksuaalisuuden mallista, ja heistä tehdään dokumentaarisia mediatarinoita, joissa he tulevat ulos kaapista kertomalla esimerkiksi oman sukupuoli-identiteettinsä rakennustyöstä.

²² Sasha Roseneil, "Postmoderneja seksuaalisuuden muutoksia. Queer viitekehyksenä ja vaikutteena". *Naistutkimus – Kvinnoforskning*, 2/2000, 37 - 38.

²³ omosensibiliteetistä ja campista ks. esim. Teppo Heikkinen, "Heteroseksismi ja homojen marginaalistaminen". Teoksessa Jorma Sipilä ja Arto Tiihonen (toim.), *Miestä rakennetaan. Maskuliinisuuksia puretaan*. Tampere: Vastapaino 1994, 94–95 ja Jukka O. Miettinen, "Johdanto". Teoksessa Jukka O. Miettinen (toim.), *Miesten välinen rakkaus maailmankirjallisuuden valossa*. Helsinki: Otava 1993, 61.

²⁴ Roseneil 2000, 37–39. Roseneilin ajatuksille täysin vastakkaisiakin asenteita on. Yhdysvaltalainen Rosemary Hennessy ei näe queer-asenteen estetisoinnissa ja kaupallistamisessa mitään positiivista. Hänen mukaansa ilmiössä on kyse kapitalismin voitontavoittelusta ja queer-identiteettien kolonisoinnista, jossa hyödynnetään homojen toiseutta ja ylläpidetään heteroseksuaalista sukupuolijärjestelmää. *Ibid.*, 38–39.

²⁵ Mistry 2000.

²⁶ Roseneil 2000, 36

²⁷ Mistry 2000.

²⁸ Butler 1993, 126.

²⁹ Butler 1990, 139.

³⁰ Segal 1997, 216; Kelki 1999, 212.

³¹ Ks. Lahti 1989b, 18.

³² Kirjoittaessani konventionaalisesta katsojasta tarkoitan lähinnä heterokatsojaa, joka ei ole Segalin "taantumuksellisen" ja "radikaalin" katsojan vastakkainasettelussa kumpaakaan, vaan

homoseksuaalista bakkanaalia. *Queer as Folk* ottaa siis seksistä kaiken irti ja haltuunottaa vallassa olevan seksuaalidiskurssin ja samalla nauraa seksiaddiktin homon stereotypialle, kun se "panemalla" panee yleisönsä katsomaan miesten välistä sukupuoliyhteyttä.

Yksi syy kulttuuriskaupallisen queer-estetiikan suosioon on queeriin perinteisesti liitetty toiseus ja epänormaalius. Kun heterous määrittyy perinteisesti kiellon kautta, kielletystä homoudesta tulee kiehtovaa, erilaista ja eksoottista sekä eroottista. Tämä tekee siitä jännittävää ja kiihottavaa, jotain, mistä ei voi pitää silmiään erossa, vaikka se on kiellettyä. Erotisointi tekee homoudesta siis myös katsomisen kohteen, ja kun kiellettyä ei saa katsoa, sitä tirkistellään. Homoudesta ja queerista tulee helposti voyeristisen nautinnon objekteja: homoutta on nautinnollista katsoa ensinnäkin siksi, koska kiellettyä se on jännittävää ja koska voyeristisella katseella voi saavuttaa hallitsevan subjektiposition. Katseen objektiksi asettaminen liittyy seksuaaliseen hallinnan ja vallan saavuttamisen tunteeseen; epävarmakin heterokatsoja voi kokea hallitsevansa tilannetta, vaikka pelkäisi muuten homouteen liitetyn toiseuden ja negatiivisuuden uhkaavan häntä.³³ Katsojasta on jännittävää ja kiihottavaa seurata "poikkeavien" elämää sivusta ja ajatella, että samanaikaisesti hän pystyy katseellaan hallitsemaan heitä ja pitämään itseään normina suhteessa heidän epänorm(aal)iteensa. Näin omasta ja turvallisesta positiosta käsin konventionaalinen heterokatsojakin voi katsella *Queer as Folkin* homospektaakkelia ilman, että hänen oma seksuaalidentiteettinsä horjuisi. Näin *Queer as Folkin* heterokatsojasta tuleekin helposti homoelämän halukas voyeuristi, joka tirkistelemällä homojen elämää televisiosta voi jopa kuvitella vahvistavansa omaa heteroidentiteettiään.

Queer as Folkissa tunnutaan kuitenkin olevan tietoisia tästä ongelmasta. Esimerkiksi heteroiden tirkistelynhalu ja kiinnostus marginalisoituja seksuaalisuuksia kohtaan tuodaan sarjassa esille, kun konventionaaliset heteromiehet taluttavat edistyksellisyytensä ja suvaitsevuuksensa nimissä heterotyttöystäviään Canal Streetin homobaareihin katselemaan homojen villiä ja raisua juhlintaa. Kun Nathan alkaa Canal Streetin baarissa äänekkäästi kritisoida koulutoveriaan, joka koulussa pyrkii aggressiollaan Nathania kohtaan identifioimaan itsensä homofobiseksi heteroksi ja joka kuitenkin tulee vapaa-aikanaan treffeisuralaisensa kanssa Canal Streetille tirkistelyretkelle, sarja alkaa tuottaa kulttuurista kommentaaria ja metafiktiota, jonka avulla faktan ja fiktion rajaa rikotaan juonikkaasti. Sama toistuu, kun Stuart passittaa homobaarielämästä innostuneen, heteroliitossa asuvan liikemiesasiakkaansa kotiin menevään junaan muistuttamalla, ettei Canal Streetillä kaivata turisteja.

Queer hääspektaakkeli rajoja rikkovana kumouksellisuutena

Queer as Folkiin on mahdutettu yksi yhteiskunnan olennaisimmista heteroritualeista ja -sopimuksista: hää, pariskunnan vihkiminen pyhään avioliittoon. Yleensä hää vahvistavat instituutiona avioliittolupauksen ja seremoniallisen performanssin kautta heterosopimusta ja juhlistavat heteroseksuaalisuuden normatiivisuutta ja hegemonisuutta. *Queer as Folk* -sarjassa hää kertovat sen sijaan luonnolliseksi määritetyn heteroseksuaalisen parinmuodostuksen hauraudesta.³⁴ Hää eivät rituaalinomaisista ja lakiin sidotuista avioliittolupauksista ja -seremonioista huolimatta pönkitä siinä heteroseksuaalista järjestystä. Pikemminkin ne muodostuvat queereiksi

kuriositeeteiksi, joilla kyseenalaistetaan koko heteroseksuaalisen parinmuodostuksen ja parisuhteen olemus ja luonnollisuus.

Vincen sisaren häät on luotu *Queer as Folk*issa suurelliseksi, perinteitä noudattavaksi heteroparin näytteillepanoksi ja speaktaakkeliksi, jota on todistamassa suuri joukko juhlayleisöä. Katse ja katsominen muodostuvat näin jälleen olennaisiksi *Queer as Folk*in merkityksiä ohjaaviksi toiminnoiksi. Yleensä hääyleisö todistaa juuri katseen avulla hääparin heteroseksuaalista performanssia. Näin homoutta ja homoparisuhteita marginalisoidaan yhteiskunnallisen instituution avulla ja siirretään sytjään pois näkyvistä; homos jää katseilta piiloon – kaappiin. *Queer as Folk*in hääperformanssissa kaappi jää kuitenkin auki, sillä häitä leimaa epäily sulhasen piilevästä tai kaapitetusta homoudesta. Tavatessaan sulhasen ensimmäistä kertaa Stuart vaistoa tämän potentiaalilin homouden välittömästi. Hän kertoo Vincelle aikovansa iskeä sulhasen vielä tämän hääyönä. Vince ei epäile hetkeäkään, etteikö Stuart olisi oikeassa ja etteikö tämä saisi vieteltyä sulhasta. Vince kuitenkin pyytää epätoivoisesti – lähinnä sisarensa vuoksi – Stuartia jättämään suunnitelmat toteuttamatta. Niinpä Stuartin ja sulhasen välillä ei tapahdu mitään.

Sarjassa on jo aiemmin esitetty, että Stuartilla on kyky vaistota ja tuoda pintaan kaappihomon salattu seksuaalisuus. Hän on vaistonsa avulla kyennyt iskemään täysin heteroina pidettyjä miehiä. Tai – mikä mahdollisuutena vaikuttaa herkullisemmalta – Stuartissa esitetään olevan sellaista vetovoimaa, että umpiheteroinkin hetero huomaa antautuvansa hänelle. *Queer as Folk* vihjaa siis, että meissä jokaisessa on myös homoseksuaalinen puolemmen. Viriili ja komea Stuart uhkaa pelkällä olemassaolollaan heteroseksuaalisen miehen, kuten Vincen sisaren kanssa juuri avioliittolupauksen tehneen sulhasen, heteroseksuaalista identiteettiä. Katsojalle ei jää epäselväksi, että on vain yksi syy, minkä takia sulhasta ei yllätettäisi jakamasta homoromanttista hetkeä juhlahotellin miestenhuoneessa: Stuart itse päättää olla kiinnostumatta moiseista kunniaista.

Toinen *Queer as Folk*in avioliittoepisodi liittyy avioliitonomaisessa suhteessa elävään lesbopariin. Toisella naisista, Romeylla, on pakonomainen tarve saavuttaa elämänsä heteroseksuaalisen avioliiton status: hän haluaa lapsen, ja kun tämä ei riitä, hän päättää mennä virallisesti naimisiin – vaikka sitten miehen kanssa. Romey aikoo avioitua värillisen ulkomaalaismiehen Lancen (John Brobby) kanssa, jotta tämä saisi pysyvän oleskeluluvan maahan. Jälleen, kuten Vincen sisaren häissä, avioliitto edustaa yhteiskunnallisesti ja poliittisesti jotain muuta kuin heteroseksuaalisuuden hegemonian ja matriisin vahvistajaa. Tällä kertaa avioliiton tarkoituksena on kiertää muita yhteiskunnallisia normeja. Heteroseksuaalisuuden kanssa tällä avioliittolla ei ole muuta tekemistä kuin papin ja seurakunnan edessä sanottava, toistoon perustuva performatiivinen “Tahdon”, jolla perinteisesti uusinnetaan heteroseksuaalista sukupuolijärjestelmää. Romeyn ja Lancen avioliitto tosin tuottaisi toteutuessaankin heterojärjestelmään queerin särön, sillä se ei olisi alun alkaenkaan reproduktiivinen heteroliitto. Tällöin heterojärjestelmää uusintava “Tahdon” rikkoisi ja murtaisi sitä. Vaikka Lancea ajaa avioliittoon ulkomaalaislakien ja siten yhteiskunnan normien kiertäminen, Romeyn motiivit ovat muualla – eivätkä suinkaan ainoastaan solidaarisessa halussa auttaa ulkomaalaista. *Queer as Folk* antaa ymmärtää Romeyn haluavan lapselleen “oikean” ydinperheen ja “oikean” isän, kun hulttiomaisesta keinosiementäjäisistä (Stuartista) ei ole vastuun kantajaksi eikä Romeyn

jotain niiden väliltä. Ks. Segal 1997, 216.

Tarkastellessani Neloskanavan nettisivuilla käytyä katsojakeskustelua (<http://www.nelonen.fi/info/tiedote5c.html>) palautteiden kirjoittajista erottautuivat taantumuksellisten ja radikaalien katsojien rinnalle omaksi ryhmäkseen katsojat, jotka eivät välttämättä – ainakaan tietoisesti – leimaa homoutta sairaaksi, luonnottomaksi ja epänormaaliksi mutta pitävät sitä silti poikkeavana toisena. Näitä katsojia kutsun konventionaaliksi katsojiksi. Tosin kun viittaa tekstissä konventionaalisiin katsojiin, sanomani pätee myös pitkälti taantumuksellisiin katsojiin.

³³ Voyerismista ks. esim. Norman K. Denzin, *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London: Sage 1995, 202.

³⁴ Häitä keskeisenä instituutiona ja symbolisena, speaktaakkeli-maisena esityksenä, jonka kautta ylläpidetään heteromatriisia ja juhliitaan heteroseksuaalista parisuhdetta, on tutkinut Paasonen (1999).

³⁵ Paasonen 1999, 35.

³⁶ Kangasniemi 1996, 243.

³⁷ Vrt. Paasonen 1999, 35.

kumppanista Lisasta ole isän rooliin – ainakaan yhteiskunnallisesti.

Myös Lisa tiedostaa avioliiton yhteiskunnallisen tehtävän ja merkityksen Romeylle. Ydinperheajatuksesta on rakentunut Romeylle illuusio, ja Lisa tuntee asemansa uhatuksi tilanteessa, jossa hän jäisi avioliiton ulkopuoliseksi toiseksi naiseksi. Niinpä hän päättää ilmiäntää puolisonsa ja tämän tulevan aviomiehen toimittamalla ulkomaalaisviranomaisille omia ja puolisonsa rakkauskirjeitä, jotta Romey paljastuisi lesboksi ja avioliittosuunnitelma huijaukseksi. Häät on yleensä romanttisen fiktion kerronnan tavoite sekä sulkeuma, narratiivinen huippu ja kliimaksi, minkä jälkeen eletään onnellisesti elämän loppuun³⁵. *Queer as Folkissa* Romeyn ja Lancen häät jäävät kuitenkin pitämättä; miehen ja naisen hääspektaakkeli, jolla perinteisesti uusinnetaan heteromatriisia sekä homo- ja lesboparien yhteiskunnallista syrjintää, jää siinä toteutumatta. Kun esimerkiksi Hollywood-elokuvien lesboromanssit päätyivät vielä muutama vuosikymmen sitten useimmiten rangaistukseen (kuolemaan, masennukseen, yksinäisyyteen tai hylätyksi tulemiseen)³⁶, *Queer as Folkin* lesboromanssi jatkuu onnellisena. Näin sarja tekee näkyväksi vallitsevan kulttuurisen heteroparin muodostus- ja romanssikaavan keino-tekaisuuden. Samalla tuotetaan kuvaa toisenlaisesta, vaihtoehdoisesta parinmuodostuksesta.

Paradoksaalisesti se, missä traditionaali romanssikaava *Queer as Folkissa* lopulta toteutuu, on Stuartin ja Vincen välinen suhde. Se noudattaa yhtä perinteisen heteroromanssin konventioista: kyse on ystävyksistä, joista toinen lienee aina rakastanut toista salaa ja toinen ymmärtää ystävyuden olevan rakkautta vasta, kun on menettämässä ystävän toiselle. Monien väärinymmärrysten, mutkien ja vastoinkäymisten kautta rakkaus voittaa ja rakastavaiset saavat viimein toisensa. Katsoja nauttii seurattessaan, kuinka päähenkilöparille lopulta käy: saavatko he toisensa ja miten?³⁷ Perinteisen mies–nainen-parin sijasta rakastavaisina on kuitenkin kaksi miestä. Heteroromanssi, jonka kaavaa noudatetaan, kehystää homorakkautta, ja siten sarja nostaa heteroimitaatiolla näkyväksi sen, miten (hetero)seksuaalisuus ja -romantiikka perustuvat tiettyjen kulttuurisidonnaisten kaavojen performatiiviseen imitoimiseen ja noudattamiseen. Samalla tuotetaan vaihtoehdoista sukupuoliperformanssia ja toistetaan perinteistä romanssikaavaa toisin. Näin Vincen ja Stuartin romanssi osoittaa, miten epäjohdonmukainen heteromatriisin mukainen ajatus sukupuolen, roolin ja halun ykseydestä on.

Queer as Folk rajoja ylläpitävänä sovinnaisuutena

On kiintoisaa, kuinka *Queer as Folk* -sarja tuo Romeyn ja Lancen avioliiton kariutumissa esille, että naisen paljastuminen lesboksi asettaa välittömästi yhteiskunnallisesti kyseenalaiseksi hänen motiivinsa avioliittoon. Kun ulkomaalaisviranomaiset saavat tietää Romeyn olevan lesbo, hänen ja Lancen avioliittosuunnitelmat tuomitaan heti huijaukseksi. Lance häädetään maasta poliisivoimin. Mielenkiintoiseksi tämän tekee se, että silti *Queer as Folkissa* avioon menee potentiaalinen homo, kuten Vincen sisaren ja tämän sulhasen häissä näyttäisi käyneen; Stuartin liikemiesasiakkaan avioliitonkaan olemassaoloa ei näkyvästi kyseenalaisteta, vaikka tämä käy vieraisa miehissä.

Toisaalta *Queer as Folkin* avioliittokuviot kertovat siitä, miten useat homomiehet joutuvat edelleen kätkemään seksuaali-identiteettinsä ja elämään pakosti heteroliitossa ollakseen yhteiskunnallisesti hyväksytyjä. Mutta

toisaalta *Queer as Folk* tuottaa tällä tavoin myös kuvaa miehen seksuaalisesta vapaudesta ja ylläpitää käsitystä naisen kyvyttömyydestä päättää omasta asemastaan tai edes ruumiistaan patriarkalisessa kulttuurissa. Mies voi itse asettaa itsensä sukupuoli-järjestelmässä vapaasti mihin kategoriaan hyvänsä, mutta kun nainen pyrkii samaan, järjestelmä puuttuu hänen toimintaansa välittömästi. Heteroliitossa eläville miehille on mahdollista ylittää rajoja ja olla halutessaan myös homoja. Mutta kun lesboksi tiedetty Romey päättää elää heteroliitossa, asiaan puuttuu poliisi. Näin yksi yhteiskunnan institutionalisoiduimmista ja miehismistä valtajärjestelmistä osoittaa naiselle tämän paikan. Hänen tekemisensä on aina miehisen luvan varassa. *Queer as Folkissa* annetaan siis ymmärtää, että miehet ovat seksuaalisesti vapaampia kuin naiset, koska he ovat yhteiskunnallisesti aina naista ylempänä. Miehelle annetaan mahdollisuus rikkoa perinteisiä tabuja ja rajoja, naiselle ei. Seksuaalinen transgressio on miehille *miehinä* – siis niin heteroille kuin homoille – luvallisempaa kuin naisille miesten yhteiskunnallisesta asemasta johtuen.³⁸

Myös miehinen identiteetti määrittyy *Queer as Folkissa* seksuaalisuuden kautta. Naisen identiteetti sen sijaan rakentuu sarjassa parisuhteen ja perheen kautta. Sarja liittää mieheyden korostetusti aktiivisuuteen ja julkiseen, naiseuden taas passiivisuuteen ja yksityiseen. Miesten identiteettiä määrittää sarjassa seksuaalisuuden ohessa työ; naisten identiteettiin kuuluvat äitiys ja koti. Kun esimerkiksi sarjan miesten näytetään siirtyvän seksiaktista toiseen, Romey ja Lisa asetetaan keskelle perheen perustamista ja pesän rakentamista. Lisäksi heidän suhteensa esitetään *Queer as Folkissa* seksittömäksi ja siten passiiviseksi. Heidän asexuaalisuutensa korostuu siinäkin, että Romey on tullut raskaaksi klinisen keinohedelmöityksen avulla.

Vaikka *Queer as Folkissa* siis kyseenalaistetaan homo-hetero-dikotomia ja ajatus kaksinapaisesta, täydentävyyden periaatteeseen nojaavasta seksuaalisuudesta ja seksuaali-identiteeteistä, heteromatriisia olennaisesti määrittävä, uusintava ja tuottava vastakohta nainen–mies ei kyseenalaistu. Sarja pyrkii edistämään seksuaalisuuksista tasa-arvoa, mutta unohtaa sukupuolten välisen tasa-arvon. Vaikka *Queer as Folk* murentaa kulttuurista pakkoheteroseksuaalisuuden mallia, se ei kyseenalaista vallitsevaa maskuliinisuuden määrittelyä; maskuliininen subjekti on sen mukaan edelleen normi.

Tämä näkyy myös sarjan tavassa ylistää maskuliinista homososiaalisuutta. *Queer as Folkin* homoyhteisö käy maskuliinisen homososiaalisuuden tuottamisen oppikirjamaisesta esimerkistä. Stuart ja Vince esitetään klassiseksi homososiaaliseksi ystäväpariksi, jossa Stuart edustaa menestyvämpää, komeampaa, itsevarmempaa ja kovempaa. Vince on epävarmempi ja siten usein Stuartiin nähden epätasa-arvoisessa asemassa. Ainoan särön heidän homososiaaliseen parinmuodostukseensa tekee se, että kun heteroseksuaalisena korostettua homososiaalisuutta määrittelee yleensä voimakas homofobia, heidän identiteettinsä yksi rakennusosa onkin homous.³⁹

Säröä voimakkaammin Stuartin ja Vincen parinmuodostuksessa tulee esille homososiaalisuuden merkitys maskuliinisena projektina. Homososiaalisuuden mallissa nainen sulkeistetaan sukupuolensa vuoksi pois miesten yhteisöstä, ja näin homososiaalisuudesta tulee sukupuolten välisen vallanjaon väline. Siitä huolimatta, että *Queer as Folkin* miehet edustavat seksuaalisuutensa vuoksi yhteiskunnan marginaalia, heillä on sukupuolensa vuoksi paikka sen keskustassa, ja tätä miehiseen sukupuoleen liittyvää valta-asemaa sarjan

³⁸ Vrt. R.W. Connell, *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge: Polity Press 1991, 285.

³⁹ Homososiaalisuudesta ks. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press 1985 ja Markku Soikkeli, "Veljeys, veljeys ja veljeys. Miesten välisen homo-sosiaalisuuden arkkityypit". *Kulttuurintutkimus*, 4/1996.

⁴⁰ Luokka, rotu ja etnisyyset tulevat sarjassa tuki esille muutenkin, mutta jätän tässä artikkelissa niiden väliset suhteet analyttisemmän tarkastelun ulkopuolelle.

⁴¹ Ks. Kangasniemi 1996, 245.

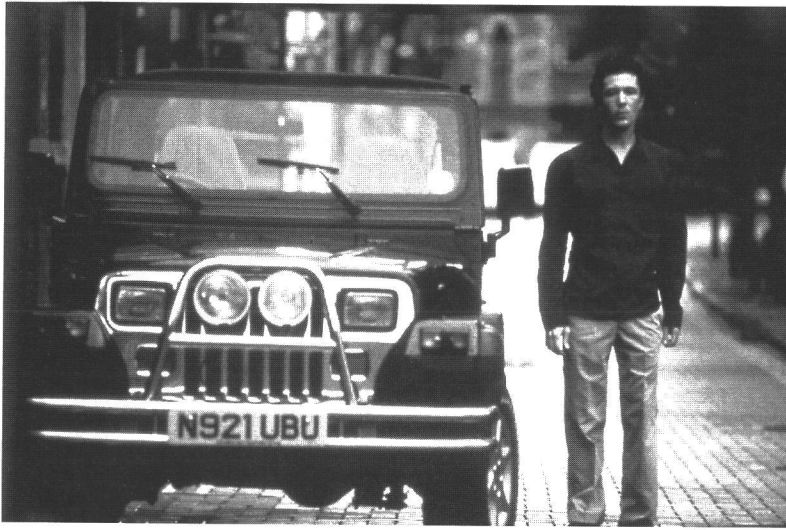
tuottama homososiaalisuus uusintaa. Siten siinä uusinnetaan myös perinteistä kulttuurisen maskuliinisuuden mallia. *Queer as Folk* jatkaa dikotomisoivaa miehen ja naisen erottelua, jossa valta on aina miehellä. Näin sen radikaalipoliittinen missio näyttää kesymmältä: sillä varjolla, että *Queer as Folk* ylläpitää sukupuolten välistä hierarkkista kahtiajakoa, se voi dekonstruoida seksuaalisuuteen liittyviä asetelmia ja identiteettejä vapaammin. Vaikka konventionaalisen katsojan asemaa horjutetaan rikkomalla seksuaalisuuksien rajoja, hänelle tarjotaan samalla tukeva ja turvallinen sukupuoleen perustuva positio säilyttämällä sukupuolten väliset rajat koskemattomina. Sarjan maskuliinisuus halutaan vielä ikään kuin varmistaa lopussa, kun Nathan, jota on aiemmin pidetty lähinnä lapsena eikä miehenä, siirtyy Stuartin ja Vincen rinnalle maskuliinisuuden jatkumoon. Hänestä tehdään sarjan kulussa mies, ja lopulta hänestä tulee Stuartin manttelinperiä, joka Stuartin ja Vincen poistuttua jää hallitsemaan Canal Streetin lukuisia baareja. Tällä tavoin Nathan saavuttaa asemansa miehisenä subjektina ja *Queer as Folk* varmistaa edelleen maskuliinisuuden valta-aseman.

Toisinaan sarjan tekijät näyttävät kuitenkin haluavan kyseenalaistaa konventionaalista maskuliinisuutta. Varsin tietoiselta mutta keinotekoiselta kädenojennukselta ja pyrkimykseltä huomioida valveutuneet katsojat vaikuttaa esimerkiksi Nathanin ystävän, Donnan (Carla Henry), letkautus, kun elämäntilanteeseensa turhautunut Nathan syyttää häntäkin osallisuudesta "fasistiseen heteroseksuaaliseen oikeaoppisuuteen". Värillisten feministinaisten sloganeita lähes imitoiden Donna toteaa: "I am black and I am a girl. Try that for a week." Tällaiset kädenojennukset luovat vaikutelmaa, että tekijät ovat kiusallisen tietoisia *Queer as Folk* -sarjan maskuliinisuudesta. On kuin siihen olisi siksi lisätty yksi "pakollinen" lesbopari ja värillinen nuori nainen, jotka kuitenkin jätetään marginaaliin vailla merkittävää tekemistä tai sanomista. Esimerkiksi Donnan lausahdusta ei lopulta huomio kukaan muu kuin korkeintaan sarjan valveutunut katsoja. Vaikka *Queer as Folk*issa yritetään siis ajoittain tehdä näkyväksi rodun, etnisyyden, luokan ja sukupuolen välinen yhteys, tavoitteet jäävät lähes poikkeuksetta saavuttamatta. Sarjan etuoikeutettu rotu on valkoiset, etuoikeutettu luokka hyvin toimeentuleva keskiluokka ja etuoikeutettu sukupuoli mies.⁴⁰

Queer as Folk ristiriitaisena ja ambivalenttina projektina

Olen pohtinut edellä, miten *Queer as Folk* -sarjassa yhdistyvät kaupalliset ja poliittiset tavoitteet ja todennut, että niiden yhdistäminen tuo sen sisältöihin ristiriitaisuutta. Tämän lisäksi *Queer as Folk*issa on nähtävissä ambivalenssia, joka ei johdu kaupallisuuden ja poliittisuuden suhteesta vaan siitä, että valtadiskurssia puhtaasti vastustavaa vaihtoehtolokuvaa ei ole mahdollista tehdä. *Queer as Folk* osoittautuu politiikaltaan ja estetiikaltaan ristiriitaiseksi ja ambivalentiksi sekä muutenkin monimuotoiseksi projektiksi, jossa samaa sukupuolta haluavien kokemuksia tarkastellaan stereotypisoivan ja yksipuolisen lähestymistavan sijaan monesta näkökulmasta. Itse asiassa ristiriitaisuus ja ambivalenssi ovat homokuvauksen monimuotoisuuden ehtoja. Positiivisten homokuvien mutta toisaalta myös ristiriitojen ja konfliktien kuvaus osoittaa, ettei kyse ole yhtenäisestä, vaan moninaisesta homoyhteisöstä ja moninaisista homouden kokemuksista.⁴¹

Ensinnäkin *Queer as Folk*issa on tietoisien eksplisiittisiä queer-poliittisia



Stuartin ja Vincen suhde seurailee heteroromanssin konventioita. Kuva: Nelonen.

ambitioita ja pyrkimyksiä poiketa homorepresentaatioiden enimmäkseen negatiivisesta traditiosta. Toisaalta näyttäisi myös siltä, ettei sarjassa haluta kuvata pelkästään “positiivista homoutta” tai esittää vain yleisinhimillisiä, kaikille “tavallisille” ihmisille tyypillisiä ja yhteisiä kokemuksia. Sarjan tekijät tuntuvat olevan perillä siitä, että sellaisena sarja rajoittuisi helposti valtaelokuvien ja televisiosarjojen heteromallien toistamiseen. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että *Queer as Folk*issa tuodaan esille moninaisia homohaluja ja -kokemuksia. Siinä luodaan kuvaa positiivisesta homoudesta terveiden, hyvinvoivien, hyvännäköisten ja hyvin toimeentulevien homojen representaatioin, mutta tuodaan esille myös homoutteen stereotyyppisesti leimattuja lieveilmiöitä: irtosuhteita, hyperseksuaalisuutta, pedofiliaa, runsasta alkoholin ja huumeiden käyttöä – jopa kuolemaa (yksi sarjan henkilöistä menehtyy heroisiin yliannostukseen). Sarjassa osoitetaan lisäksi useissa kohtauksissa yhteiskunnan homofobisuus ja homovihamielisyyks: joku sotkee Stuartin auton kirjoittamalla sen kylkeen sanan queer, Nathanin koulussa ahdistellaan homoksi tiedettyä poikaa ja useiden sarjan henkilöiden vanhemmat eivät hyväksy poikiensa seksuaali-identiteettiä. *Queer as Folk*issa on siis näkyvissä Kangasniemen peräänkuuluttama homokuvauksen moninaisuus, johon kuuluvat sisäiset ristiriidat ja yhteiskunnalliset konfliktit.⁴²

Toiseksi *Queer as Folkin* näyttelijävalinnat osoittautuvat sarjan sukupuoliroolien tuottamisen ja purkamisen näkökulmasta ristiriitaisiksi ja ambivalenteiksi. Valtaosa sarjan näyttelijöistä on nähty aiemmin konventionaalisissa heterorooleissa, ja *Queer as Folk* -kotisivujen mukaan näyttelijät myös ovat itse heteroseksuaaleja⁴³. Heteroiden esittämät homorepresentaatiot sekoittavat sarjassa homo–hetero-dikotomiaa ja murtavat perinteisiä, tiukasti vartioituja sukupuolirajoja. Ne myös tekevät näkyväksi heteroseksuaalista hegemoniaa vastustavia, toisin tuotettuja sukupuolirepresentaatioita. Lisäksi tuottamalla homoutta heteronäyttelijä tulee paljastaneeksi jotain sukupuoli-identiteettien keinotekoisuudesta ja imitatiivisuudesta: Se toimii samankaltaisesti kuin drag, joka Butlerin mukaan – toistamalla sukupuolen toisin – kyseenalaistaa ajatusta “luonnollisista” sukupuolista, haluista ja identiteeteistä. Vastaavasti heteron tuottama homoperformanssi tuo näkyväksi

⁴² Ks. Ibid.

⁴³ <http://www.queerasfolk.uk.com/comment.html>. Linkki tarkistettu 13.4.2001.

⁴⁴ Ks. Butler 1993, 95.

⁴⁵ Foucault 1998, 71, 75.

⁴⁶ Pulkkinen 1993, 310.

sen, että "luonnollinen" sukupuoli-identiteetti on heteromatriisin alaisena tuotettu identiteetti ja sen että sukupuoli voidaan tuottaa myös heteronormatiivia vastaan.

Vaikka tällainen näyttelijävalinta sekoittaa perinteisiä sukupuolirooleja, se voi myös pönkittää kaksinapaista ajattelua vain naisia haluavista miehistä ja miehiä haluavista naisista. Konventionaalisen katsojan on turvallista katsoa homoseksuaalista representaatiota rakentavaa näyttelijää. Hän voi ajatella tämän vain näyttelevän roolia ja palavaan sen jälkeen taas "oikeaan" ja "luonnolliseen" normin mukaiseen heterorooliinsa. Lisäksi tulisi pohtia, onko heteronäyttelijöiden käyttöön liittyvä sukupuoliroolien horjuttaminen *Queer as Folkissa* kuitenkin vain helppoa leikkiä ja nimenomaan performanssia, esitystä (eikä siis performatiivisuutta Butlerin tarkoittamassa merkityksessä sukupuolen tekemisenä ja toistona).⁴⁴ *Queer as Folkin* performanssit eivät ole heteromatriisin mukaisen sukupuolijärjestelmän ulkopuolisesta positioista tuotettua, pakonomaista sukupuolen toistoa vaan itse valittuja, tietoisesti rakennettuja representaatioita: heteronäyttelijä ottaa homoroolin silloin, kun hän itse – tai ohjaaja – katsoo sen sopivaksi. Kun esitys eli tässä nimenomaan performanssi on ohi, hän palaa heteroseksuaaliseen rooliinsa ja asemaansa, jota pidetään hänen "aitona" olemuksenaan. Mikä on siis tällaisen genderparodian paikka butlerilaisessa viitekehyksessä? Miten kumouksellista tällainen sukupuoliperformanssi voi olla? Onko pikemminkin niin, että se itse asiassa vain pitää yllä hegemonisen heteroseksuaalisuuden konstruktioita?

Vaikka siis ylistettäisiin *Queer as Folkia* queer-kumouksellisuutta ja – poliittisuutta, on otettava huomioon, että sen vastustavat diskurssit ja representaatiot ovat aina ristiriitaisia. Hegemoniaan säröjä tuottavassa vastadiskurssissa on itsessäänkin omat halkeamansa. Foucault'laisittain valtaa ei ole ilman vastarintaa, mutta vastarintakaan ei ole vallan diskurkseista irrallinen ja vapaa.⁴⁵ Ottamalla tämän huomioon voimme sekä tutkia monipuolisemmin niitä strategioita, jotka tuottavat hegemonisia valtapositiota ja niille marginaalisia asemia, että analysoida kriittisesti hegemonian ja marginaalin välisiä suhteita.

Epilogi: Kaapin epistemologiaa, eli queer-mobiililla kumouksellisuuteen

Radikaalissa sukupuolipolitiikassa on kyse nimistä ja näkyvyydestä sekä erilaisten ihmisten oikeudesta elää tunnustetusti erilainen elämä. Vaikka identiteettejä ja nimiä on – periaatteessa – loputtomasti, niin käytännössä jokaisella ei-heteroseksuaalilla (*queer*) on joka hetki jokin ei-mies- tai ei-nainen-identiteetti, ja usein nämä identiteetit ovat kokonaisen elämän pituisia. Nämä asemat, hetkelliset tai pitkäilliset, ansaitsevat nimen ja toimivat nimetyiksi tullessaan suhteessa heteroseksuaaliseen matriisiin 'vallankumouksellisesti'.⁴⁶

Kaapista ulos tuleminen on yksi *Queer as Folkin* näkyvimmistä poliittisista teemoista. Yksi jos toinen tulee sarjan aikana ulos kaapista vanhempiensa edessä, toiset työpaikallaan tai koulussa. *Queer as Folk* osoittaa, ettei kaapista ulos tuleminen ole aina vain oman homouden julkiseksi tuomista. Julkisesti homo voi olla edelleen yksityisellä alueellaan, perheen piirissä, kaapissa. Lisäksi kaapissa voivat elää hänen vanhempansa – muut eivät saa kuulla poikamme tai tyttäreemme "kieroutumasta" – mutta myös homo itse voi olla kaapitettu useammalla kuin yhdellä tavalla. Toisessa ympäristössä ja toisessa seurassa voi olla ulkona, mutta toisaalla ainoa mahdollisuus voi olla kaapissa

pysyminen. Monta kertaa voi olla helpompaa elää avoimesti homona esimerkiksi työmaailmassa kuin kertoa siitä omalle perheelleen tai omille vanhemmilleen. Stuart ajaa uhmakkaan luontevasti autolla, johon joku on purkanut homofobiaansa kirjoittamalla sen kylkeen kirkuvanpunaiset kirjaimet “QUEER“, mutta salaa seksuaalisuutensa vanhemmiltaan aina siihen asti, että hänen on pakko kertoa siitä tehdäkseen tyhjäksi kostonhimoisen sisarenpoikansa kiristysyritykset. Vincen äiti Hazel (Denise Black) puolestaan on tiennyt poikansa homoudesta tämän varhaismurrosiästä asti, mutta työpäikällään Vince on edelleen kaapissa ja ylläpitää mielikuvaa heteroseksuaalisuudestaan flirttaamalla avoimesti tuoreimman naisalaisensa kanssa.

Queer as Folk ottaa siis kantaa homo-, lesbo-, bi- ja transpiireissä käytyyn keskusteluun kaapissa olemisen suhteesta ulos tulemiseen ja ulkona olemiseen. Vaikka queer-politiikan tavoitteena on tehdä heteroseksuaalisuudesta eriävät seksuaalisuuden representaatiot ja seksuaali-identiteetit näkyviksi ja saada ne nimenomaan ulos kaapeistaan, queer-politiikassa ei haluta tuomita kaapissa pysymistäkään. Ennemminkin sen mukaan tulisi kiinnittää huomio siihen, miten vaikeaa heteroseksistisessä kulttuurissa on olla julkisesti homo ja miten julkihomous ei ole sellaisessa kulttuurissa kaikille edes mahdollista. Eve Kosofsky Sedgwick kirjoittaa teoksessaan *Epistemology of the Closet* ulkona olemisen ja kaapissa pysymisen välisestä suhteesta. Hänen mukaansa julkisesti queerina eläminen ei ole niin “suuri juttu“ kuin se, että ylipäätään tekee sen julkiseksi ja antaa itselleen nimen – olipa se sitten homo, lesbo, queer, pervo tai jokin muu. Sitä myötä voi tulla myös konstruoinneeksi itselleen identiteetin, joka perustuu “toisin tekemiselle“. Sedgwick käyttää esimerkkinä ACT UP -liikkeen myymää t-paitaa, jossa lukee “I am out, therefore I am.“ Sedgwickin mukaan tällaisen t-paidan tehtävänä ei ole raportoida koko ajan, että sen kantaja on ulkona, vaan että hän on ylipäätään tehnyt “ulostulotyön“: antanut itselleen nimen ja heteromatriisia vastustavan, näkyvän identiteetin.⁴⁷

Yksi queer-politisoinnin tavoite on, että homona voisi saada kulttuurisesti legitiimin paikan tarvitsematta koko ajan selittää omaa olemassaoloaan tai sen oikeutusta.⁴⁸ Tähän tavoitteeseen tuntuu myös *Queer as Folk* tähtäävän kaappikommentaarillaan. Jo sarjan nimivalinta, johon on sisällytetty sanat “queer“ (poliittisena ja haltuunotettuna terminä) ja “folk“ (joka yhdistää queerin kansaan ja jokaiseen kadunmieheen ja -naiseen – kuka tahansa voi olla homo), osoittaa, että sarjan yhtenä lähtökohtana ja poliittisena tavoitteena on nimenomaan tehdä homoidentiteettejä näkyväksi ja kyseenalaistaa heteroseksuaalista matriisia. Samaan tapaan kuin ACT UP -liikkeen kannattajat “I am out, therefore I am“-paitoineen tekevät kaapista ulostuloa ja queer-politiikkaa näkyväksi, *Queer as Folk* tuo queer-politiikkaa näkyväksi Stuartin queeriksi töhrityllä autolla. Kuten queer-liike aikoinaan omi sanan queer,⁴⁹ Stuart haltuunottaa uudelleen saman sanan ja koko sen käytön ajaessaan sarjan motiiviksi muodostuvalla queer-mobiilillaan. Se kertoo kumouksellisesti koko kaupungille, että sitä ajaa homo – queer.⁵⁰

⁴⁷ Sedgwick 1990, 4. On myös homoja, jotka pitävät kaappia tärkeänä ja tarpeellisena homokulttuurin elementtinä, joka merkityksellistää homokulttuuria suhteessa valtakulttuuriin erityisellä tavalla. Pulkkinen 1993, 309.

⁴⁸ Heikkinen 1994, 98.

⁴⁹ Queer-termin haltuunotosta ks. esim. Jagose 1996.

⁵⁰ Liisi Huhtalalle, Martti Lahdelle, Tapio Kekille ja Ilmari Leppihalmeelle kiitos.

Mikko Winberg

RIKHARD III PAHUUDEN RUUMIILLISTUMANA JA PAHUUDEN ESITTÄMISEN TRADITIO

¹ Myyteistä ks. Lauri Honko, *Uskontotieteen näkökulmia*. Juva: WSOY 1981, 111-113; ja Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*. New York: Basic Books 1963, 206-230.

² Nigel Balchin, *The Anatomy of Villainy*. London: Collins 1950, 230-231.

³ William Shakespeare, *Rikhard III (Richard III [1593?])*. Suomentanut Matti Rossi. Helsinki: Tammi 1968.

Pahuuden ongelma

Myyttiset hahmot ja tarinat ovat tärkeitä yhteisön koossapysymisen, sisäisen maailman hallitsemisen ja ulkoisen todellisuuden ymmärtämisen kannalta. Yhteisöä eheyttävän ja vallitsevaa kulttuuria legitimoivan puolen lisäksi niissä nousee esiin myös kysymys pahuudesta ja sen ilmenemisestä yhteisössä, sillä pahuus muodostaa uhan yhteisölle siitä itsestään ja sen sisältä käsin.¹ Erään vastauksen pahuuden ja sen tunnistamisen ongelmaan antoi brittiläinen kirjailija Nigel Balchin teoksessaan *Anatomy of Villainy* (1950). Vahvasti psykologiseen tarkasteluun taipuvainen Balchin käyttää historiaa ja sen tarjoamia tunnettuja esimerkkitapauksia hyväkseen ja ottaa kohteekseen 13 historian nimeämää konnaa, pahuuden arkkityyppejä. Hänen mukaansa konna on ennen kaikkea julma ja valheellinen. Tämä on täysin häikäilemätön, itsekäs ja säälimätön henkilö, joka on valmis tekemään ja polkemaan jalkoihinsa kenet tahansa saavuttaakseen päämääränsä.² Konnuus on siten paitsi jotakin hyvin yksilöllistä ja persoonallista myös samalla jotain, joka rikkoo yhteisön arvo- ja moraalikäsitteitä vastaan.

Pahuus ja konnahahmot kuitenkin myös viehättävät. Tämä näkyy mm. erilaisten patologisten sarjamurhaajien suosiossa elokuvamaailmassa. Kyse ei kuitenkaan ole vain nykyajan ilmiöstä, sillä pahuuden viehätysvoimalla pidemmät, vahvasti teatteritraditioon kiinnittyvät juurensa. Yksi vuosisatoja yleisöään koskelleista ja sen valloittaneista teatterimaailman konnista onkin myös yksi Balchinin mainitsemista historian suurista konnista: Englannin kuningas Rikhard III (hallitsi 1483-1485), joka on hahmona tullut parhaiten tunnetuksi William Shakespearen *Rikhard III* -näytelmästä³ (*Richard III*, kirjoitettu luultavasti v. 1593). Tästä Shakespearen kuvaamasta äärimmäisen

vallanhimoisesta, juonittelevasta ja kyttyräselkäisestä murhaajasta on tullut historian, maailmantaiteen ja lopulta myös elokuvan tunnetuimpia konna-hahmoja, myyttinen hahmo, johon palataan yhä uudestaan populaariviihteessä ja joka samalla toimii usean konnahahmon esikuvana.⁴

Nykypäivänä voidaan audiovisuaalisen kulttuurin katsoa olevan merkittäväällä tavalla vastuussa näitten myyttien levittämisestä ja samoin myös populaarista historiatietoisuudesta.⁵ Hyvänä esimerkkinä elokuvan tehosta voi mainita vuonna 1956 Yhdysvaltain televisiossa esitetyn Laurence Olivierin *Richard III* -elokuvan (*Richard III*, UK 1955), sillä se sai tällä yhdellä kertaa enemmän katsojia kuin näytelmä koko neljäsatavuotisen esityshistoriansa aikana yhteensä.⁶ Uusin elokuvaversio on puolestaan Richard Eyren Royal National Theatre of Great Britainille tekemään teatterisovitukseen (1990) perustuva Richard Loncrainen ohjaama *Richard III* vuodelta 1995, jossa pääroolia esittää Sir Ian McKellen.

Richard III -elokuvat voidaankin nähdä osana pahuuden traditionaalista esittämistä. Seuraavassa on tarkastelun kohteena Richard Loncrainen *Richard III* -elokuva. Tämä uudempi brittiläinen tulkinta antaa mahdollisuuden tarkastella pahuuden ongelmaa yhteisön ja tässä tapauksessa kansakunnan sisäisenä ongelmana, miten kansakunta tarkastelee nykyisyyttään ja siinä vallitsevaa pahuutta menneisyyden esimerkkejä ja tarinoita hyväksi käyttäen. Toisin sanoen, miten populaari fiktio käy dialogia oman nykyisyytensä kanssa menneisyyden avulla.⁸ Rikhardin populaari ja pahuuden inkarnaatioksi hyväksytyt hahmo antaa samalla mahdollisuuden tarkastella yleisempiä kysymyksiä pahuudesta, sen luonteesta ja ilmenemisestä.

Toiseksi Loncrainen elokuva ja sen esittämät tulkinnot voidaan nähdä historiankirjoituksena, osana historiografista jatkumoa ja perinteisen myyttisen, kansallisesti tärkeän tarinan jatkajana. Tällöin sen voidaan katsoa jatkavan Shakespearen oman ajan humanistisen historiankirjoituksen perinnettä, jonka mukaan historialla on erityisesti opetustehtävä: se tarjoaa esimerkkien varaston, josta voidaan oppia.⁹ Näin myös tarkastelun kohteeksi nousevat humanistisen perinteen mukaisesti kysymykset siitä, mitä paha tekee, miten pahan voisi tunnistaa jo ennakolta, ettei se tapahtuisi uudestaan ja mitä pahalle lopulta tapahtuu? Myös Robert A. Rosenstonen mukaan historiallisen elokuvan perinteeseen kuuluu, että sillä on jokin moraalinen viesti takanaan, joka yksinkertaisimmin on se, miten hyvä voittaa pahan.¹⁰ Näin tarkastelun kohteena on paitsi se, miksi juuri Rikhard III on koettu pahuuden inkarnaatioksi ja miten tuo pahuus ilmenee Loncrainen elokuvassa, myös yleisempi kysymys pahuudesta moraliteettina, klassisena opetustarinana, jossa menneisyyden hyväksikäytöllä on keskeinen merkitys.

Pahan perinne – eli kun tradition konna valloitti valkokankaan

Historiallinen Rikhard III liittyy Englannissa 1400-luvun lopussa käytyyn Yorkin ja Lancasterin sukujen väliseen valtataisteluun. Tämä ruusujen sotana tunnettu sisällissota päättyi Rikhardin kuolemaan ja uuden walesilaisyyntyisen ja lähes koko elämänsä Ranskassa maanpaossa viettäneen Henry Tudorin (myöhemmin Henrik VII) valtaannousuun Bosworthin kentällä elokuussa vuonna 1485. William Shakespeare käsitteli Englannin kuningashistoriaa ja siihen liittyviä valtataisteluja kymmenessä historiallisessa kuningasnäytelmässään. Hänen *Rikhard III:nsa* on siten osa pitempää jatkumoa

⁴ Esimerkiksi Richard Corliss on nähnyt Rikhard III:n Richard Nixonin elokuvallisessa ja populaarissa hahmossa. Richard Corliss, "Blood and Lust: Playing up Shakespeare's basic instincts. New film present sexy Othello and wittily violent Richard III". *Time*, Jan. 15, 1996.

⁵ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso 1983, 15-16 ja elokuvan roolista Leger Grindon, *Shadows on the Past: Studies in the Historical Film*. Philadelphia: Temple University Press 1994, 1; Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. New York: Clarendon Press 1995, 1-7 sekä Jeffrey Richards, *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army*. Manchester and New York: Manchester University Press 1997, 1-27 ja passim.

⁶ Esim. Antony Holden, *Olivier*. London: Weidenfeld and Nicolson 1988, 286

⁷ *Richard III*. British Film Institute in association with United Artist Pictures and First Look Pictures. Tu: Lisa Katselas Paré ja Stephen Bayly. Kä: Ian McKellen ja Richard Loncraine. Perustuu Richard Eyren teatterisovitukseen William Shakespearen näytelmästä *Richard III*. Ohj: Richard Loncraine. Ku: Peter Biziou. Ää: Gerry Bates ja Philip Bothamley. Lei: Paul Green La: Tony Burroughs, Richard Bridgland ja Choi Ho Man. Pu: Shuna Harwood. Mu: Trevor Jones. Nä: Ian McKellen, John Wood, Dominic West, Jim Broadbent,

Nigel Hawthorne, Robert Downey Jr, Jim Carter, Edward Hardwicke, Adrian Dunbar, Annette Bening, Kristin Scott Thomas, Maggie Smith. Ensi-ilta: 22.10.1995 New York.

⁸ Tästä motiivista ks. Marcia Landy, *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960*. Minneapolis and London: Princeton University Press 1991, 54-55; ja Pam Cook, *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*. London: British Film Institute 1996, 67.

⁹ Esim. Antonia Gramsden, *Historical Writing in England II. C. 1307 to the early sixteenth century*. London: Routledge & Kegan Paul 1982, 428.

¹⁰ Robert A. Rosenstone, "JFK: Historical Fact/Historical Fiction". *American Historical Review*, April 1992, 507-508.

¹¹ Shakespearen käyttämistä lähteistä ks. Geoffrey Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol. III. Earlier plays Henry VI, Richard III, Richard II*. London: Routledge and Kegan Paul 1960.

¹² Ks. E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*. London: Chatto & Windus 1948, 29-32. Myös Paul Murray Kendall, *Richard the Third*. London: Allen & Unwin 1955, 419-420 ja Charles Ross, *Richard III*. London: Eyre Methuen 1981, xxi-xxii.

¹³ Peter Saccio, *Shakespeare's English Kings: History, Chronicle and Drama*. London: Oxford University Press 1977, 110.

muodostaen *Henrik VI* (*Henry VI*, kirjoitettu luultavasti v. 1591) –trilogian kanssa kiinteän ja nimenomaan ruusujen sotaan keskittyvän kokonaisuuden.

Shakespeare nojautui vahvasti ajan historiateoksiin, joista erityisesti Raphael Holinshedin kronikkaa *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1578) ja siinä lähes kirjaimellisesti siteerattujen Thomas Moren *The History of Richard the Thirde* (1513), Polydore Vergilin *Anglia Historian* (1534) ja Edward Hallin *The Union of the Two Illustre Famelies of Lancastre and Yorcken* (1548) roolia on korostettu.¹¹ Shakespearen Rikhard III:ta koskevan kuvauksen takana olikin jo lähes vuosisadan mittainen tietoinen mustamaalaus, sillä tämä joutui heti kuolemansa jälkeen vihamielisten ylimysten ja näitä ylistävien kronikoitsijoiden sekä myöhemmin myös historioitsijoiden käsittelyyn. Rikhardin syrjäyttäneen ja taistelussa surmanneen Henry Tudorin ympärille luotiin ns. *Tudor-myytti*, jonka pääsisältönä oli Henryn enkelimäisyyden ja jumalallisen alkuperän korostaminen Rikhardin kustannuksella. Samalla se toimi kontrastina tämän paholaismaisuuudelle, sillä Rikhardin ollessa pahuuden inkarnaatio, oli Tudor Jumalallisen oikeuden väline, joka tappamalla Rikhardin pelasti Englannin pahuudelta ja itsensä tuhoamisen kierteeltä.¹²

Vaikka Rikhardin mainetta on pyritty puhdistamaan aina 1600-luvulta ja varsinkin Horace Walpolen teoksesta *Historic Doubts on the Life and Reign of King Richard the Third* (1768) lähtien, jatkaa nimenomaan hänen populaari maineensa vallanhimoisena tyrannina yhä eloaan paitsi historiankirjoituksessa myös ja erityisesti populaarissa historiankirjoituksessa. Juuri tähän Shakespearen luoman kuvauksen teho ja suosio on nähty syyllisiksi. Peter Saccion mukaan William Shakespeare onkin yhä pitkälti vastuussa brittien käsityksistä historiastaan ja sen henkilöistä. Esimerkkinä hän mainitsee Jeanne d'Arcin, joka elää ihmisten mielissä enemmänkin Shakespearen *Henrik VI* –trilogian roolihahtona kuin historian henkilönä.¹³ Jeremy Potterin mukaan samaa voidaan sanoa Rikhard III:sta.¹⁴ Rikhardia puolustavat historianutkijat, ns. *revisionistit*, kuitenkin unohtavat helposti, ettei Shakespeare luonut kuvaa paholaismaisesta kuninkaasta, vaan perusti kuvauksensa pitkän ja osittain jo Rikhardin omana elinaikana luodun tradition pohjalle.

Tudor-myytin kuvauksen ja sen täydellistäneen ja popularisoineen Shakespearen *Rikhard III* –näytelmän vahvuutta ja elinvoimaisuutta todistaa jo se, että se oli hänen ensimmäinen kassamenestyksensä ja myös suosituin näytelmä hänen omana elinaikanaan.¹⁵ Suosion takana oli näytelmän päähenkilön dominoivuus. Se antoi näyttelijälle mahdollisuuden osoittaa virtuoosimaisia lahjojaan ja 'valloittaa' estradi. Hahmon hallitsevuutta vain lisäsi Colley Cibber, joka teki vuonna 1700 näytelmästä oman versionsa toimittamalla sitä rankasti: hän korosti Rikhardin roolia ja lisäsi mukaan omia vuorosanojaan. Siten sellaiset näytelmään kuuluvat kuolemattomat lauseet kuin "pää poikki" ("off with his head") ovat peräisin Cibberin eivätkä suinkaan Shakespearen kynästä. Oikeastaan juuri tämä Cibberin versio saavutti valtaisan suosion 1700- ja 1800-luvun teatterimaailmassa. Sitä esitettiin Shakespearen nimellä vielä 1930-luvulla Yhdysvalloissa, ja onpa siitä katkelmia vielä Laurence Olivierin *Richard III* –elokuvasakin.¹⁶

Teatterilavojen lisäksi Rikhard on viihtynyt hyvin myös elokuvan maailmassa, ja näytelmän filmatisointi on ollut mukana jo elokuvan syntyhistoriasta lähtien osana suosittua, mykkäelokuvan aikaista Shakespeare-filmatisointien sarjaa.¹⁷ *Richard III* –elokuvat vuosilta 1908, 1911 ja 1913 tarjosivat yleisölle tuttuja, jo hyvin teatterimaailmasta tunnettuja ja myös

kollektiivisesti jaettuina tarinoita. Briteille ne olivat varmasti myös osoituksia brittiläisen kirjallisuuden ja kulttuurin ylivoimaisuudesta. Toisaalta näytelmien suosio ulkomailla todisti teemojen olevan universaaleja – Saksassa Max Reinhardt ohjasi *Richard III* -elokuvan vuonna 1919.

Kuten varhaisen elokuvan aikana vallitsee myös nyt jonkinlainen Shakespeare-elokuvien buumi. Varsinkin Kenneth Branaghin elokuvien *Henrik V* (*Henry V*, UK 1989) ja *Paljon melua tyhjästä* (*Much Ado about Nothing*, UK/USA 1993) sekä Baz Luhrmannin pop-oopperaksi sovitettun *Romeo+Julia* (*Romeo+Juliet*, USA 1996) myötä Shakespearesta on tullut jopa jonkinlainen kassamenestyksen takuu.¹⁸ Toisen maailmansodan jälkeen amerikanisaation uhkaa vastaan ja kansallisen identiteettinsä puolesta 1980-luvulla taistellut brittiläinen kulttuuri näyttää valloittaneen valkokankaan, ja Shakespeare-filmatisoinnit voidaankin nähdä osana brittiläistä heritage-elokuvien perinnettä – kulttuurisen suuruuden ja pääoman levittämistä sekä kansallisen identiteetin rakentamista valkokankaan kautta. Aiheensa ja jo pelkän Shakespearen nimen puolesta Richard Loncrainen *Richard III* voidaan nähdä osana tätä jatkumoa, mutta toteutustavaltaan se on erityinen.

Elokuva on sijoitettu alkuperäiselle kontekstilleen vastakkaisesti 1930-luvun fiktiiviseen Britanniaan. Herää tietysti kysymys miksi? Ian McKellenin mukaan kyse on paljolti elokuvan katsojaa palvelevasta seikasta. Ensinnäkin elokuva on ilmaisuvälineenä tarjonnut mahdollisuuden luoda 'realistinen' 1930-luvun ympäristö. Tärkeämpää kuitenkin on, että tämän yleisölle tutumman historiallisen kontekstin ja ympäristön vuoksi näytelmän teemat, tapahtumat ja henkilöt ovat paremmin tunnistettavissa. Roolihenkilöiden poliittinen ja sosiaalinen asema sekä näiden väliset suhteet ovat erotettavissa jo pelkästään asujen perusteella. Samalla päästään lähemmäs 'aitoa' shakespearelaista ilmapiiriä, sillä hänkin kertoi yleisölleen tarinaa, joka oli tapahtunut vain muutama sukupolvi aiemmin. McKellen myös muistuttaa, että elisabetiläisenä aikana näyttelijät pukeutuivat aina oman ajan eivätkä suinkaan näytelmän 'oikean' historiallisen kontekstin asuihin. 'Historiallisen autenttisuuden' tavoite ja vaatimus tuli mukaan vasta viktoriaanisena aikana.¹⁹

Tuttu historiallinen konteksti tekee itse elokuvasta ja sen teemoista yleisempiä ja ymmärrettävämpiäkin. Elokuvan tarina näyttää siten olevan luonteeltaan universaali, ja näin McKellen ja Loncraine alleviivaavat, että Shakespearekin kirjoitti yleisempää, eikä suinkaan tarkasti historiallisiin tosiasioihin perustuvaa tarinaa. Näytelmä ja sen filmatisointi ovat pahuuden yleismaailmallisia kuvauksia, jotka eivät ole aikaan tai paikkaan sidottuja. Myös itse Shakespearea filmatisoinut Roman Polanski (*Macbeth*, UK 1971) on ollut kuitenkin vahvasti eri mieltä, sillä hänen mukaansa Shakespearen tekstien sijoittaminen yleisölle tuttuun kontekstiin ei lainkaan universaalista näytelmää, vaan nimenomaan ajallista sen.²⁰

Joka tapauksessa elokuva popularisoi Shakespearea, sillä tutumpi konteksti tekee näytelmästä suuren yleisön elokuvaa ja myy yleisölle tarinaa, joka on näitä itseään lähempänä. Popularisointi on nähtävissä jo elokuvan ohjaajan valinnan taustalla, sillä Loncrainella ei ole mitään kosketusta eikä siten myöskään teatteritradition asettamia kahlitsevia ennakoasenteitakaan Shakespearen. Hänen *Richard III* -elokuvansa onkin hyvin visuaalinen, 'amerikkalainen' ja nimenomaan elokuvallinen elokuva – esimerkiksi näytelmän ensimmäiset vuorosanat lausutaan vasta kymmenen minuuttia elokuvan alun jälkeen. Tätä ennen on jo esitetty tarinan tausta, sen asetelmat, keskeiset henkilöt ja näiden väliset suhteet alun suuressa York-suvun

¹⁴ Jeremy Potter, *Good King Richard? An Account of Richard III and his Reputation 1483-1983*. London: Constable 1983, 145. Ks. myös Ross 1981, xix.

¹⁵ Esim. C. W. R. D. Moseley, *William Shakespeare: Richard III*. Bungay, Suffolk: Harmondsworth Penguin Books 1989, 110

¹⁶ Antony Hammond, "Introduction". Teoksessa Antony Hammond (ed.) *King Richard III*. The Arden edition of the Works of William Shakespeare. London and New York: Methuen 1981, 68-71. Myös Potter 1983, 222-223.

¹⁷ John Collickin mukaan ennen I maailmansotaa sekä Britanniassa että USA:ssa Shakespeare-filmatisoinneilla oli status omana genrenään, sillä ne oli tarkoitettu tietyille yleisölle ja tuotettu omien tuotantomekanismien ja koodistojen mukaan. John Collick, *Shakespeare, Cinema and Society*. Manchester: Manchester University Press 1989, 3. Roger Manvell puhuu n. 400 mykkäkaudella tehdystä Shakespeare-filmatisoinnista. Roger Manvell, *Shakespeare and the Film*. London: J. M. Dent 1971, 17.

¹⁸ Lynda E. Boose & Richard Burt, "Totally Clueless? Shakespeare Goes Hollywood in the 1990's". Teoksessa Lynda E. Boose & Richard Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie: Popularizing the plays on film, TV and video*. London: Routledge 1997, 11.

¹⁹ Ian McKellen, *William Shakespeare's Richard III: A Screenplay*. New York: Overlook Press 1996, 11-13.

²⁰ "Shakespeare in the Cinema: A Film Directors' Symposium with Peter Brook, Sir Peter Hall, Richard Loncraine, Baz Luhrman, Oliver Parker, Roman Polanski and Franco Zeffirelli". *Cineaste*, vol. 24:1 (1998).

²¹ Interview with Sir Ian McKellen. <http://www.r3.org/mckellen/film/mckell1.html> 1995.

²² Jan Kott, *Shakespeare tänään*. Suomentanut Salla Hirvinen. Juva: WSOY 1984 (1961), 13-14, 17-18 ja 26.

²³ Kuuluisimman tarinan kertoi sir Thomas More, "The History of Richard the Thirde" (1513). Teoksessa Richard S. Sylvester (ed.), *The Yale Edition of the Complete Works of St. Thomas More*. Vol. 2. New Haven and London: Yale University Press 1963, 83-86.

²⁴ Tillyard 1948, 85-88 ja 212. Myös Geoffrey Bullough, "Richard III: Introduction". Teoksessa Geoffrey Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: Vol. III. Earlier plays Henry VI, Richard III, Richard II*. London: Routledge and Kegan Paul 1960, 232; ja Ross 1980, xxxi.

voitonjuhlatanssiaisissa, jossa soi taustalla big-band -versio Shakespearen aikalaisen Christopher Marlowen sonetista *Come Live with Me and Be My Love*. Yhteys Shakespearen aikaan tulee esiin myös yhtyeen nuottitelineistä: niissä on kirjaimet W.S.

Ian McKellen ei kuitenkaan ole kovinkaan harmistunut elokuvan populaarista luonteesta. Hän näkee sen keinona tutustua Shakespearen ja antaa ihmisille kosketuspohjaa klassisille tarinoille: "Joka kerta, kun esitän Shakespearea, oletan, ettei kukaan yleisöstä ole nähnyt näytelmää aikaisemmin. Se on ensimmäinen tavoitteeni – kertoa tarina ja kertoa se shakespearelaisittain. Sama asia pätee elokuvaan. Kyllä, olen hyvin kiinnostunut ajatuksesta, että moni voi löytää Shakespearen nyt ensimmäistä kertaa."²¹ Jos siis koko *Richard III* –elokuva voidaan nähdä populaarina ja pedagogisena teoksena, olisiko sen esittämä pahuuskin nähtävissä populaarina ja nimenomaan pedagogisena ongelmana? Tämä viittaisi humanistisen historiankirjoituksen perinteeseen ja myös historian nykyiseen 'populaariin' merkitykseen. Historiasta voidaan oppia.

Vallananastaja, murhaaja ja tyranni

Tudoreille, myytille ja Rikhardin populaarille maineelle on ollut keskeisintä tämän nimen liittäminen erilaisiin surmatöihin. Rikhard on nähty sisällissodan ruumiillistumana ja siinä vallinneen pahuuden huipentumana, jossa henkilöityvät kaikki ajan englantilaisen ylimystön tekemät synnit. Niinpä hän on saanut vastuulleen lukuisia murhatöitä, joihin kuuluvat kilpailevan Lancaster-suvun kruununperijän ja kuningas Henrik VI:n, hänen oman veljensä, ja erityisesti kahden alaikäisen, kruununperijöinä olevien veljenpoikiensa surmaaminen vallanhimojensa tieltä.

Kukin Rikhardin uhri onkin nähtävissä Shakespearea analysoineen puolalaisen Jan Kottin mainostaman vallan portaikon yhtenä välttämättömänä askeleena. Askeleena, joka hänen oli otettava, jos hän aikoi saavuttaa vallan huipun ja haluamansa, eli Englannin kruunun. Kottin mukaan Shakespeare ei ollut kiinnostunut itse historian tapahtumista, vaan tämän kuningasnäytelmät kuvaavat historian suurta, persoonatonta koneistoa ja sen toimintaa. Kyse on jatkuvasta historian kiertokulusta, jossa tapahtumat toistuvat. Historia ei kulje suoraan, vaan se etenee kehämäisesti muodostuen kuninkaiden valtaannousuista ja syrjäyttämistä. Kuninkaittenkin nimet pysyvät samoina Rikhardeina, Edvardeina ja Henrikkeinä.²²

Ensisijaisesti Rikhard on siis murhaaja, ja kuuluisin tarina liittyy Rikhardin alaikäisiin veljenpoikiin ja näiden kohtaloon. Sen mukaan kuningas julistutti pojat äpäröiksi, ja heidät syrjäytettiin. Tämän jälkeen pojat suljettiin Towerin linnaan eikä heitä enää sen koomin näkynyt. Huhujen mukaan häviämisen takana oli heidän setänsä ja heidän sijastaan kuninkaaksi kruunattu Rikhard III.²³ Tämä tarina lapsentappajasta on luonut oman ns. *Wicked-uncle* myytinsä. Myytin ja mysteerin, joka yhä kiinnostaa ihmisiä ja johon Rikhardin nimi selkeimmin liitetään yhä tänäkin päivänä. Rikhard olikin Tudoreille ennen kaikkea murhanhimoinen vallananastaja ja julma tyranni, joka hirvittävien ja kuninkaan pyhää asemaa loukkaavien tekojen vuoksi oli myytin mukaan myös oikeutettua syrjäyttää,²⁴ kuten Shakespearen Henry Tudor kertoi joukoilleen Bosworthin taistelukentällä: "*Kuka on tuo Rikhard? Uljaat ystäväni, hän on veren koristama tyranni ja murhaaja, hän nousi verestä ja*

istuu ruumiskasan päällä, hankki vallan väkivalloin teurastaen auttajansa...vallan anastaja, taivaan vihollinen.”²⁵ Näin Rikhardin paholaismaisuus toimi valtaan nousseitten Tudorien kuninkuuden legitimaationa, ja koko myytillä näyttää olevan vahvasti määrätietoinen ja propagandistinenkin tausta takanaan.

Rikhardin murhanhimo tulee esiin myös heti Richard Loncrainen elokuvassa: Rikhard saapuu kilpailevan Lancaster-suvun päämajaan rymistellen panssarivaunulla seinän läpi ja ampuu illallistaan nauttivan kruununprinssin ja makuuhuoneessaan polvillaan rukoilevan kuningas Henrik VI:n. Kohtaus on peräisin William Shakespearen *Henrik VI* -trilogian viimeisestä osasta, ja se auttaa itse Rikhardia koskevan tarinan kontekstualisoinnissa. Näin sisällissota, sen aikaiset valtataistelut ja perintö luovat vankemman pohjan elokuvan teemojen käsittelylle. Valinnan taustalla on varmasti myös vaikuttanut niin teatteri- kuin elokuvaperinnekin, sillä *Henrik VI:n* viimeiset osat on usein yhdistetty lukuisten *Rikhard III* –näytelmäversioiden lisäksi Laurence Olivierin *Richard III* -elokuvassa.

Elokuvan katsojalle on näin alusta lähtien selvää, mikä Rikhard on miehään – hän on kylmäverinen murhaaja, klassinen konna, joka Nigel Balchinin mukaisesti raivaa kaikki ne tieltään, jotka ovat hänen päämääränsä – tässä tapauksessa vallanhimon täyttymisen – esteenä. Linda Bradley Salamonin mukaan juuri murha tekee Rikhardista pahan.²⁶ Kyse ei ole kuitenkaan mistään persoonattomasta pahuudesta, sillä Rikhard tekee jo elokuvan alussa nimenomaan henkilökohtaisia ja pikkuprinssien kohdalla myöhemmin vahvasti tunteisiin vetoavia rikoksia. Rikoksia, jotka voisivat tapahtua kenelle tahansa. Koska Rikhardin uhreilla on nyt kasvot, on myös hänen pahuutensa hyvin käsinkosketeltavaa.

Vaikkei kyseistä murhaa näytelmässä näytetäkään, muistaa yleisö kuitenkin hänet Lily B. Campbellin mukaan parhaiten juuri tuosta rikoksesta. Rikoksesta, joka on enemmän moraalinen kuin poliittinen, tehden Rikhardista siten konnan, joka rikkoo ennen kaikkea moraalista järjestystä vastaan.²⁷ Ilman hitustakaan moraalialia ja omaatuntoa sekä muiden roolihahmojen kustannuksella toimiva Rikhard III on kuin Machiavellinsa²⁸ lukenut ruhtinas ja siten elisabetiläisen maailman pahin poliittinen kirosana – moraaliton *machiavellisti*. Siis henkilö, joka toimi omien etujensa mukaisesti tarkoitus pyhittää keinot -menteliteetilla ja yleisestä poliittisesta moraalista välittämättä.²⁹ Tämä poliittisesti vihattu hahmo sai kuitenkin suosiota teatterin piiristä, ja kun siihen yhdistyi teatterimaailmasta keskiaikaisten moraliteettien suosittu mutta kristillisen luonteensa menettänyt personoitu, universaali ja ‘todellisiin’ rooli- ja henkilöhahmoihin siirtynyt Pahe-hahmo (Vice), nousi näiden symbioosista esiin täydellinen pahuuden ruumiillistuma: julma, kunnianhimoinen, moraalisesti turmeltunut, paha, petollinen, kavala, uskonnonvastainen ja mikä tärkeintä, omasta tahdostaan rikollinen.³⁰ Todellinen poliittinen antikristus, jonka prototyyppiä tuli Rikhard III.

Koska jo Thomas Leggen latinankielinen näytelmä *Ricardus Tertius* (1579) ja anonyymin kirjoittajan *The True Tragedie of Richard the Thirde* (julk. 1594) olivat esittäneet Rikhardin vallananastuksen ja tyranniuden mallina, otti William Shakespeare siten käsiteltäväkseen hahmon, jolla oli jo vakiintunut merkitys. Rikhard III oli siis jo valmis tyrannin malli tai arkkityyppi, johon oman ajan hallitsijoita verrattiin.³¹ James Mooren mukaan juuri tämä hahmon yleisyys sai aikaan sen, että aikalaisetkin todennäköisesti tiesivät kyseessä olleen universaalin eikä suinkaan historiallisen hahmon.³²

²⁵ Shakespeare 1968, 153.

²⁶ Linda Bradley Salamon, “Postmodern Villainy in *Richard III* and *Scarface*”, *Journal of Popular Film & Television*, vol. 28:2 (Summer 2000).

²⁷ Lily B. Campbell, *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy*. London: Methuen 1963, 307-308 ja 318.

²⁸ Viittaus Niccolò Machiavellin paljon keskustelua herättäneeseen *Ruhtinas* -teokseen. (*Il Principe*, 1531).

²⁹ Moseley 1989, 79-87. Myös Tillyard 1948, 21-23.

³⁰ Hammond 1981, 99-104; ja Moseley 1989, 48-57.

³¹ Campbell 1963, 125, 320 ja 326. Myös Moseley 1989, 27, 30 ja 32.

³² James Moore, "Historicity in Shakespeare's Richard III". <http://www.r3.org/bookcase/moore1.html> 1986.

³³ Campbell 1963, 16. Myös Moseley 1989, 25.

³⁴ Sylvester 1963, lxx, lxxxix ja xcvi-civ; Ross 1981, xxvii (viite 24) ja Potter 1983, 115.

³⁵ Ks. R.K. Webb, *Modern England: From the 18th Century to the Present*. London: Allen & Unwin 1969, 538-540; ja Philip Ziegler, *King Edward VIII: The Official Biography*. London: Collins 1990, 206-214 ja 266-268.

³⁶ Interview with Sir Ian McKellen 1995.

Shakespearen tarkastelun kohteena olivatkin 'todellisen Rikhardin' sijasta luultavasti Elisabet I:n hovin pyrkymät, kuten Lordi Burghley ja Leicesterin jaarli. Lily B. Campbellin mukaan ajan englantilaiset jopa odottivat, että näytelmät käsitelisivät peiteltyä oman ajan poliittikkoja.³³ Tähän liittyen on sanottu, että Thomas Morenkin *The History of Richard the Thirde* –teos (1513) olisi ollut lähinnä poliittista satiiria ja sen pääasiallisena motiivina oli arvostella vallassa olleita Tudoreita. Parhaitenhan tämä onnistui jo valmiiksi vihatun ja tyrannin viittaan yleisesti puettuna Rikhard III:n avulla.³⁴ Koska elokuvan perustana ollut vankka traditio ikään kuin vaatii oman aikansa kommentointia Rikhard III:n kautta, voidaan kysyä, mikä on se konteksti, jota elokuva haluaa kommentoida ja miten se liittyy määrittelyyn Rikhard III:sta pahuuden inkarnaationa.

Tudorien peto löytyy 1930-luvun Britanniasta

Rikhardin tyrannius ja sen alleviivaaminen tulevat hyvin esille myös elokuvan kontekstin valinnassa. Tämä näkyy parhaiten kohtauksessa, jossa Rikhard vastaanottaa kansalta kruunun: Rikhard nousee mustassa univormussaan puhujakorokkeelle – aivan kuin Adolf Hitler Leni Riefenstahlin elokuvassa *Tahdon riemuvoitto* (*Triumph des Willes*, Saksa 1934) – ja valtava ihmisjoukko ottaa hänet vastaan natsitervehdyksin ja punaisin lipuin. Lisäksi samanaikaisesti kuuluvat *Ric-hard* huudot muistuttavat ja kuulostavat erehdyttömästi *sieg-heil* –huudoilta. Kyseinen kohtaus selvittää hyvin, miksi Loncraine on sijoittanut elokuvansa juuri 1930-luvun historialliseen kontekstiin, sillä se on oiva lähtökohta tarkastella näytelmän keskeisiä teemoja ja niistä erityisesti tyranniaa fasismien taustaa vasten.

Näyttääkin siltä, että elokuvan tekijät ovat korostaneet Rikhardin tyranniutta nimenomaan elokuvan ulkoisin keinoin tuomalla tarinan lähemmäksi nykykatsojaa odottaen, että yleisö yhdistää mielessään fasismien tyranniaan ja vallan väärinkäyttöön. Toisaalta elokuva näyttää esittävän oman, vaihtoehtoisen tulkintansa maan historiasta, sillä se näyttää kertovan tarinan siitä, miten fasistinen diktaattori nousee Britannian valtaistuimelle. Yhteydet ja viittaukset 'todelliseen' historiaan ovat selkeät, sillä 1930-luvun brittiläinen yläluokka oli selkeästi saksalais- ja jopa natsimyönteistä. Ainakin se tuntui paremmalta vaihtoehdolta kuin kommunismin leviäminen Euroopassa. Tämä ajatus konkretisoitui Oswald Mosleyn British Union of Fascists -puolueeseen ja sen mustapaitoihin. Lisäksi vuonna 1936 Britannian kruunusta luopuneella Edvard VIII:lla oli tunnetusti laajoja natsisympatioita.³⁵

Ian McKellen on itsekin viitannut näihin yhteyksiin ja todennut:

"Kolmekymmentäluku oli luultavasti viimeisintä aikaa, jolloin Englannin kuninkaallisella perheellä oli poliittista merkitystä. Rikhard III:n keskeisenä sisältönä on valta ja poliittiset rakenteet. Se oli myös aikaa, jolloin Rikhard III:n kaltainen tyranni olisi voinut nousta valtaistuimelle. Luovuttuaan kruunusta Edvard VIII vieraili Hitlerin luona ja Oswald Mosley apinoidi saksalaista fasismia."³⁶

Yhteys Edvardiin on luotu myös toista kautta, sillä elokuvassa Rikhardin veljen Edvard IV:n vaimo on amerikkalainen, kuin ilmetty Wallis Simpson, jonka rakkauten vuoksi Edvard VIII:n on katsottu joutuneen luopumaan kruunusta. Toisaalta amerikkalaisuus on ollut myös ohjaajan keino esittää kuningatar hovista ulkopuolisena ja sen vihan kohteena, aivan kuten

'historiallinen' Elisabet Woodevillekin aikanaan oli.³⁷

Loncrainen ja McKellenin elokuva asettuu tässä mielessä osaksi Rikhard III:n myyttistä ja kenties jopa sen alkuperäisintä merkitystä: Rikhard III:n hahmo tarjoaa keinon tarkastella oman ajan poliittisia virtauksia yleisesti hyväksytyin arkkityypin, tässä tapauksessa tyrannin ja murhaajan, avulla. Tämä universaalisuus näkyy siinä, miten niin elokuvaa, kuin sen pohjana ollutta teatterisovitustakin verrattiin aina sen maan historiaan, jossa esitys tapahtui.³⁸ Ohjaaja Loncraine olikin pahoillaan siitä, miten saksalaiset kokivat elokuvan liittyvän niin vahvasti omaan menneisyyteensä.³⁹ Jan Kottin ajatuksiin onkin helppo tässä yhtyä:

"Shakespeare on kuin maailma tai kuin elämä. Kaikki aikakaudet löytävät hänen teoksistaan, mitä ne itse etsivät tai mitä ne itse haluavat nähdä. Meidän vuosisatamme puolivälin lukija lukee ja näkee näyttämöllä esitetyn RIKHARD III:n omien kokemustensa lävitse. Hän ei pysty lukemaan eikä katselemaan Shakespearea toisin."⁴⁰

Yhteisön historian uudelleenkirjoittamisen lisäksi historiallisella elokuvalla on taidemuotona tapana kommentoida myös omaa aikaansa.⁴¹ Loncrainen elokuvan teko aika ja kansallinen konteksti huomioonottaen tulee sen kritiikin kohteeksi helposti ajateltua Margaret Thatcherin ja hänen pääministerikautensa politiikkaa. Ajatus elokuvan sijoittamisesta 1930-lukuun ja näkemisenä thatcherilaisena päivänä, jossa äärimmilleen viety kovien arvojen maailma ja individualismi loistavat, on siinä mielessä perusteltua, että elokuvan taustana olleen ja myös 30-lukuun sijoittuneen teatterisovituksen tekijä Richard Eyre on tullut tunnetuksi vahvasti Thatcherin politiikkaa arvostelevista tv-elokuvistaan.⁴² Lisäksi koko brittiläinen 1980-luvun kulttuurielämä on helposti nähtävissä hyvinkin anti-thatcheristisena. Olisiko kyse siten thatcherilaisen ihannemaailman peilikuvasta? Koko elokuva näyttää olevan brittiläisyyden peilikuvaa. Se on kaikkea muuta kuin, mihin komeita brittiläisiä pukuelokuvia nähnyt katsoja on tottunut. Ränssistynyt ilmapiiri ja kierot, kaukana perinteisistä gentlemaneista olevat henkilöhahmot näyttävät satirisoivan ja ironisoivan brittiläisyyttä ja sen arvoja ylipäättäen.

Olkoon elokuvan viittaussuhde omaan aikaansa mikä tahansa, tulevat pahuus ja sen ilmeneminen hyvin esiin Loncrainen elokuvassa jo itse tekojen tasolla ja aivan elokuvan alusta lähtien. Edellinen paljastaa jotain itse pahuuden ja varsinkin fiktiivisen pahuuden luonteesta: on oltava olemassa selkeästi osoitettavat hyvä ja paha. Linda Bradley Salamonin mukaan juuri tämän vuoksi elokuvat palaavat historian henkilöihin ja perinteisiin tarinoin, koska nykypäivänä suhde hyvän ja pahan välillä on hämärtynyt. Enää ei ole olemassa sellaisia mustavalkoisia henkilöhahmoja kuin Rikhard III. Näin nämä perinteiset tarinat auttaisivat nykykatsojaa etsimään ja löytämään paremmin moraalisia opetuksia.⁴³ Vaikka ajatus on mielenkiintoinen, se on kuitenkin liian yksinkertaistava, sillä Rikhardkaan ei ole pelkästään paha: hänessäkin on miellyttäviä piirteitä.

Pahan muotokuva

Myyttinen Rikhard ei ole vinoutunut vain sisäisesti, sillä hänet on kuvattu myös ulkoisesti muotopuoleksi: kyttyräselkäiseksi, kalpeaksi, lyhytkasvuiseksi ja ontuvaksi miehiksi, jonka toinen käsi oli surkastunut. Terve käsi puolestaan puristi jatkuvasti tikaria, ja hän näyksi lakkaamatta jompaakumpaa huultaan,

³⁷ Deborah Mitchell, "Richard III: Tonyandy in the Twentieth Century," *Literature Film Quarterly*, vol. 25:2 (1997), 138.

³⁸ McKellen 1996, 13.

³⁹ Jayne Margetts, "Richard Loncraine on Richard III ". <http://www.thei.aust.com/bsite/cellrichard.html> 1996.

⁴⁰ Kott 1984, 12-13.

⁴¹ Ks. tästä Hannu Salmi, *Elokuva ja historia*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto 1993, 219-220 ja 259-260.

⁴² Eyrestä ks. Leonard Quart, "The Religion of the Market Thatcherite Politics and British Film of the 1980's". Teoksessa Lester Friedman (ed.), *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, 27-29. Myös Sarah Street, *British National Cinema*. London: Routledge 1997, 106.

⁴³ Salamon 2000.

⁴⁴ Edward Hall, "The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster and York" (1548). Teoksessa Geoffrey Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol. III: Earlier English History Plays: Henry VI, Richard III, Richard II*. London: Routledge and Kegan Paul 1960, 300. Myös More (1513) 1963, 7-8.

⁴⁵ Shakespeare 1968, 13.

⁴⁶ Moseley 1989, 59. Myös Hammond 1981, 105; Ross 1981, xxiv ja Potter 1983, 141.

⁴⁷ Kott 1984, 18 ja 53.

⁴⁸ M.A. Hicks esittää röntgenkuvan maalauksesta, johon kyttyrä on selkeästi lisätty vasta jälkikäteen: M. A. Hicks, *Richard III: Man Behind the Myth*. London: Collins & Brown 1991, 156 sekä kuvat 6 ja 7.

⁴⁹ H. R. Coursen, *Shakespeare in Production: Whose History?*. Athens: Ohio University Press 1996, 3. Myös ohjaajaa sitovat teatteriperinteen strukturoimat roolihahmot. Tästä ks. Anthony Davies, *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptions of Laurence Olivier, Orson Welles and Akira Kurosawa*. Cambridge: Cambridge University Press 1988, 169-170.

⁵⁰ Collick 1989, 24-26.

näyttäen siltä kuin hän olisi jatkuvasti juonimassa jotain. Kaiken lisäksi, ja aivan kuin todisteena hirmutöistään, hän pukeutui mustaan ja nimenomaan veren tahrimaan samettiin.⁴⁴ Myös Shakespeare kuvaa Rikhardin itsensä suulla tämän omaa epämuotoisuutta:

[R]ujo rakastaja, miehen tynkä...minä muotopuoli, typistetty oksa, kavalan luonnon runtelema möykky, murjottu keskonen, ennen aikojani maailmaan syösty, iljettävä, kesken jäänyt rampa ja niin outo, että koirat haukkuvat kun onnun niiden ohi.⁴⁵

Näin hänen ulkoinen olemuksensakin osoitti hänen sisäistä pahuuttaan – Rikhard oli vajavainen, koska hänen kiero mielensä oli kieroutanut hänen ruumiinsakin ja toimi näin ollen pahuuden ulkoisena osoituksena.⁴⁶ Jan Kottin mukaan Shakespeare paljastaakin juuri Rikhard III:ssa mainostamansa historian suuren koneiston iljettävät kasvot.⁴⁷ Näin Rikhard näyttää olevan enemmän kuin pelkkä ihminen. Hän saa yli-inhimillisiä piirteitä ja muodostuu osaltaan jopa ihmisyyden vastakohtaksi.

Kuten Rikhardin toiminnan, voidaan myös hänen ulkomuotonsa taustan sanoa olevan propagandistinen. Shakespearen ja historiankirjoituksen tradition vastaisesti hän ei nimittäin ollut niinkään muotopuoli, vaan hänen epämuotoisuutensa ja varsinkin kyttyränsä lisättiin myöhemmin maalauksiin osoittamaan hänen pahuuttaan ulkoisin keinoin⁴⁸ – 'ilmaisullisin oikotein'. Kuitenkin juuri tuo traditionaalinen kuvaus elää ihmisten miellissä ja tuntuu siltä ainoalta oikealta tavalta. Kyse ei kuitenkaan ole vain näytelmästä itsestään, vaan juuri traditiosta ja sen voimakkuudesta, traditiosta, joka on alkanut elää omaa elämäänsä. Tradition vahvuutta osoittaa hyvin H. R. Coursenin maininta siitä, kuinka useat näyttelijät ovat valittaneet joutuvansa vahvan tradition vuoksi näyttelemään varsinaisen näytelmän sijasta pikemminkin sen tulkinta- ja esityshistoriaa.⁴⁹ Vankka esitystraditio ja sen luomat yleisön ennakkoodotukset aiheuttavat omat rajoituksensa, sillä yleisö on vuosisatojen ajan tottunut näkemään murhaavan ja rujon Rikhardin.

Toisaalta myös maalaustaiteella on ollut tässä prosessissa oma keskeinen merkityksensä, sillä 1700- ja 1800- lukujen Britanniassa romanttinen ja ns. kertova kuvataide ikuistivat nationalismiin huumassa kohtauksia kansallisesti tärkeäksi koetuista aiheista. William Shakespearen näytelmät ja niiden roolihenkilöt olivat osa tätä kansallista itsetietoisuutta ja sen vuoksi ne ikuistettiin myös kankaalle. Maalaukset eivät kuitenkaan vain nostaneet yksilöä maisemaa tärkeämmäksi kuvauksen kohteeksi, vaan ne loivat ihmisten mieliin 'oikean' kuvan jostain näytelmän roolihahmosta. Kun taideteokset näin erottivat näytelmät ja niiden hahmot omasta ajallisesta ja tilallisesta kontekstistaan eli teatterinäyttämöstä, tuli roolihenkilöistä näin myös 'todellisia' historiallisia henkilöitä, jolloin fiktio ja historia alkoivat sekoittua yleisön miellissä yhä enemmän keskenään. Lopulta tämä vakiintunut kuvaustapa siirtyi sitten teatterin kautta myös valkokankaalle ja koko Shakespeare-elokuvan laajaan perinteeseen.⁵⁰

Traditioon pohjautuen myös Loncrainen *Richard III* -elokuva esittää epämuotoisen Rikhardin, mutta Ian McKellenin Rikhard on kuitenkin edeltäjiään huomattavasti 'sopusuhtaisempi'. Hänen kyttyränsä ja ontumistaan tuskin huomaa ennen elokuvan loppukohtausta, jossa nämä on viety äärimilleen katsojan vieraannuttamiseksi Rikhardin elokuvan alussa osoittamasta vetovoimasta. Vaikka elokuvan Rikhard onkin ilmiselvästi ja siis jo ulkoisestikin paha, näyttää varsinainen pahuus siinä kuitenkin olevan enemmän

peräisin ympäristöstä – koko yhteisö näyttää pahuuden ruumiillistumalta. Yhteydet natsismiin ja sen kautta yhteisön mädännäisyyteen ja turmeltuneisuuteen, jota kuvaavat elokuvan ränsistynyt arkkitehtuuri, likaisuus ja jatkuva synkkyys, ovat selkeitä viittauksia tähän. Pahe-perinteen mukaisesti pahuus nouseekin nimenomaan yhteisön moraalini rappiosta.⁵¹ Mutta onko Rikhard yhteisönsä luomus vai sen uhri?

Hylätty ja katkeroitunut kostaja

Pahuus kaipaa syyn ja perinteisesti on ajateltu, että Rikhardia raastoi synnynnäinen kunnianhimo tai sitten hän yksinkertaisesti vain oli paha – kunnianhimon ja kateuden riivaama mies, joka otti itselleen, mikä hänelle omasta mielestään kuului.⁵² Toisaalta, hänen tekonsa ja niiden syyt ovat saaneet laajempaakin huomiota. Francis Bacon kirjoitti 1600-luvulla: “Epämuodostuneet henkilöt ovat usein tasapainossa Luonnon kanssa: sillä, kuten luonto on tehnyt heille paha, niin hekin tekevät samoin luonnostaan.”⁵³ Myös Sigmund Freud käsitteli Rikhard III:n ongelmaa, käyttäen juuri Shakespearen roolihaahmoa esimerkkinä ihmisistä, jotka kokevat olevansa erityis-henkilöitä ja joilla on omasta mielestään sen vuoksi myös oikeus tehdä erityisiä, muilta kiellettyjä tekoja. Yhteys Freudin omaan aikaan on selkeä, sillä hänen käsitelynsä kohteena oli Saksan keisari Wilhelm II, jonka toinen käsi oli tunnetusti surkastunut.⁵⁴ Näin Freudkin käytti myyttistä Rikhard III:n hahmoa perinteiseen tapaan: oman aikansa poliittisten vaikuttajien käsittelyyn vahvan tradition muokkaaman ja tunnetun hahmon kautta.

Elokuvan ajallinen konteksti tarjoaa edellä mainittujen poliittisten resonanssien ja vaihtoehtoisen historian lisäksi myös mielenkiintoisen viittauksen itse elokuvaperinteeseen. Se tarjoaa samalla vastauksen Rikhardin pahuuden ja sen syyn selvittämiseen. Loncraine näyttää käyttävän 1930-lukua voidakseen sijoittaa elokuvansa gangsterielokuvan perinteeseen. Visuaalisesti tämä on helposti nähtävissä: konetuliaseet, Bentley-merkkiset autot, sikarit, jazz-musiikki jne. Erityisen hyvin tämä suhde näkyy myös elokuvan juonirakenteen kautta, kuten James N. Loehlin on todennut. Hänen mukaansa Rikhard on klassisten 1930-luvun gangsterielokuvien päähahmojen mukaisesti kunnianhimon raastama antisankari, joka tuntee, että hänet on suljettu ilman varteenotettavaa syytä yhteisönsä ulkopuolelle. Yleensä tuota marginaalisuutta ilmentää jokin ulkoinen merkki, joka Rikhardin kohdalla on siis kyttyrä ja surkastunut käsi.⁵⁵ Lisäksi hänen ulkopuolisuutensa näkyy hyvin: hän on alun suuressa joukkokohtauksessa selkeästi vaivautunut ja taustalla. Ian McKellenin itsensä mukaan Rikhard onkin ammattisotilas, joka ei osaa yrityksistään huolimatta sopeutua rauhanaikaiseen maailmaan.⁵⁶ Siten juuri tämä ulkopuolisuus yhteisöstä on katkeroittanut hänet.

Katkeroituminen ei kuitenkaan jää vain tähän, sillä yleensä anti-sankarilla on myös jokin täyttymätön psykologinen tarve, joka liittyy hänen perheeseensä ja useimmiten hänen äitiinsä, jonka rakkauden hän pyrkii voittamaan valtansa lisäämisellä. Yleensä tämä johtaa kuitenkin täysin päinvastaiseen tulokseen ja hän vieraantuu yhä enemmän äidistään.⁵⁷ Yhtenäisyydet gangsterielokuvien ja Loncrainen *Richard III:n* välillä ovat siis hyvin selvät. Tämä pistääkin kysymään, mikä on vaikuttanut mihinkin, sillä näin Loncraine on tietoisesti ikään kuin varastanut gangsterielokuvilta takaisin sen, minkä ne ovat puolestaan varastaneet Shakespearelta:

⁵¹ Hammond 1981, 101.

⁵² Esim More (1513) 1963, 8. Myös Rosemary Horrox, *Richard III: A Study of Service*. Cambridge: Cambridge University Press 1989, 120.

⁵³ Francis Bacon, “Of Deformity”. Teoksessa Antony Hammond (ed.), *King Richard III*. The Arden edition of the Works Of William Shakespeare. London and New York: Methuen 1981, 101-102.

⁵⁴ Sigmund Freud, “Some Character-Types Met with in Psychoanalytic Work”. Teoksessa Philip Rieff (ed.) *Character and Culture*. New York: Collier Books 1961.

⁵⁵ James N. Loehlin, “Top of the World: *Richard III* and the Cinematic Convention”. Teoksessa Lynda E. Boose & Richard Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie: Popularizing the plays on film, TV and video*. London: Routledge 1997, 72-74.

⁵⁶ McKellen 1996, 23.

⁵⁷ Loehlin 1997, 73-74

⁵⁸ Richard III. Production Notes. <http://www.r3.org/film/notes.html> 1995.

⁵⁹ Shakespeare 1968, 123-124.

⁶⁰ Salamon 2000.

⁶¹ Loehlin 1997, 74-75.

⁶² Tim Avis, "Unceremonious about Shakespeare". *Moving Pictures*, Jan. 15, 1996, 72.

⁶³ McKellen 1996, 22.

⁶⁴ Ks. Richard Burt, "The Love that Dare not Speak Shakespeare's Name: New Shakesqueer Cinema". Teoksessa Lynda E. Boose & Richard Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie: Popularizing the plays on film, TV and video*. London: Routledge 1997, 240.

"Velvollisuuteni on varmistaa, ettei yleisö viihdy taas vain yhden toimintaelokuvan, poliittisen juonittelutrillerin tai seksistä ja julmasta tyrannista kertovan tarinan parissa. Sillä kaikki tämä on tarinankertojista suurimman, William Shakespearen, eikä elokuvan keksintöä. Juuri elokuva on omaksunut itselleen hyvin paljon draamasta. Samat jännityselementit, jotka Shakespeare aikanaan loi."⁵⁸

Rikhardin suhde äitiinsä nouseekin keskeiseksi koko elokuvan kannalta, sillä Ian McKellenin esittämällä päähenkilöllä on selvästi ongelmallinen suhde äitiinsä (Maggie Smith). Aina kun Yorkin herttuatar mainitsee joko poikansa luonteen tai ruumiin epämuodostumat, tuntee tämä kipua ja menee paniikkiin. Parhaiten tämä tulee esiin kohtauksessa, jossa Rikhard joutuu äitinsä kiroamaksi:

[E]llämä on ollut yhtä helvettiä sinun takiasi. Suurin tuskin minä sinut maailmaan saatoin, olit kuriton ja häijy lapsi... sinusta kasvoi umhapäinen seikkailija... olet ylpeä, armoton ja viekas... vihan kovettama... Luoja langettakoon tuomiosi, ettet ehdi voittaa, muuten kuolen vanhuuteen ja tuskaan. Ota äidin kirot eväiksesi, painakoon ne taistelussa... Veressä olet rypenyt ja vereen hukut; häpeän varjo tahraa tähtesi ja painaa sinut hautaan.⁵⁹

Itse asiassa tämä on elokuvan ainoa kohtaaus, jossa muuten langat tukevasti käsissään pitävä Rikhard menettävää tilanteen hallinnan ja näyttää haavoittuvalta sekä pelokkaalta. Hän tajuuaakin epäonnistuneensa tärkeimmässä tavoitteessaan – äidinrakkaus on nyt lopullisesti tavoittamattomissa.

Miksi äiti sitten hylkää poikansa? Yksi selitys on luonnollisesti Rikhardin pahuus, jota äiti ei voi enää kestää. Tätä on painottanut Linda Bradley Salamon.⁶⁰ James N. Loehlinin mukaan äiti on puolestaan hylännyt poikansa tämän rujan ulkomuodon vuoksi ja hylkäys on lopullisesti kierouttanut myös pojan sielun. Hänen mukaansa Rikhardin halu ja nousu valtaan ei johdukaan – elokuvan lukuisista fasismiin viittaavista piirteistä huolimatta – nationalismista tai rotuopista, vaan aivan yksinkertaisesti äidinrakkauden puutteesta.⁶¹ Ohjaaja Loncrainen mukaan tämä tekee Rikhardin teoista ja pahuudesta ymmärrettävämmän, vaikkei se tietysti oikeuta tämän tekoja.⁶² Ian McKellen on myös korostanut Rikhardin äidin selkeästi tuntemaa vihaa ja inhoa poikaansa kohtaan, mikä johtuu tämän rujosta ulkomuodosta.⁶³ Kenties Rikhard olikin oppinut vihan jalon taidon juuri äidiltään? Erilainen juonittelujen ja perhesuhteiden viidakko näyttääkin tekevän elokuvasta 'kuninkaallisen saippuaopperan'.

Oman lisänsä äidin hylkäämäksi joutumiseen ja yhteisön rooliin Rikhardin pahuuden lähteenä tuo elokuva *The Goodbye Girl* (1977, USA), jonka yhdessä kohtauksessa kuvataan modernia teatteriseuruetta valmistelemissa Rikhard III:n esitystä. Näytelmän ohjaaja haluaa, että pääosakiinnityksen saanut työtön näyttelijä (Richard Dreyfuss) esittäisi Rikhardia homoseksuaalina. Ohjaajan mukaan nimittäin juuri yhteiskunta on tehnyt Rikhardista raman, ja Rikhard oli hänen mukaansa "kuningatar, joka halusi olla kuningas". Oliko kenties siis tämä, eikä suinkaan Rikhardin pahuus syy siihen, miksi äiti syrji ja hylkäsi poikansa? Tämä on mielenkiintoinen ajatus sosiaalisen syrjäytymisen kannalta ja tulee varteenotettavaksi Ian McKellenin esittämän roolihahmon kohdalla, sillä hän on itse hyvin avoimesti homo ja seksuaalisten vähemmistöjen puolestapuhuja.⁶⁴ Juuri tässä *Richard III* -elokuvassa onkin vahvasti pinnalla ajatus Rikhardin avioliiton kulissimaisuudesta: Rikhard tuntuu saavan seksuaalisen mielihyvän ennemminkin kuolleista uhreistaan otettujen valoku-

vien kuin vaimonsa parista.⁶⁵ Niinpä hän lähestyy viettelevästi yöpuvussa seisovaa vaimoan ainoastaan sammuttaakseen tämän vieressä olevasta katkaisijasta valot.

Rikhardin pahuus näyttää siten johtuvan enemmän ulkopuolisista tekijöistä kuin hänestä itsestään. Sen korostus, että ulkoinen rujous olisikin pahuuden syy, on selkeä ero Shakespearen ja varsinkin myytin tulkintaan, jonka mukaan Rikhardin ulkoinen rujous oli pahuuden seuraus. Tämä on samalla selkeä ja laajempi viittaus nykypäivään ja populaaripsykologiaan, jonka varassa kaikelle on helppo löytää selitys psyykkisten, lapsuudessa koettujen traumojen aiheuttamasta korviketoiminnasta tai niiden aiheuttamasta frustraatiosta.

⁶⁵ Salomon 2000.

⁶⁶ Moseley 1989, 58.

⁶⁷ Ibid., 49.

⁶⁸ Ibid., 63-64. Myös Hammond 1981, 105.

Viettelevä pahalainen

Vaikka Ian McKellenin esittämä Rikhard III näyttääkin olevan kylmäverinen murhaaja, hän on kaikesta julmuudestaan, pahuudestaan ja ulkoisesta rujoudestaan huolimatta myös hyvin miellyttävä hahmo – jopa jonkinlainen romanttinen antisankari, jonka teoista ja niiden onnistumisesta yleisökin tuntuu nauttivan. Myös tämän taustalla on pitkä ja Shakespearenkin varmasti tuntema teatteriperinne, jonka mukaan pahuuden on oltava miellyttävää ollakseen tehokasta. C. W. R. D. Moseleyn mukaan: “Ilman Rikhardin jatkuvaa huumoria, älykkyyttä ja itseensä kohdistuvaa ironiaa, hän olisi vain pelkkä hirviö, eikä siten yhtään sen kiinnostavampi kuin kukaan muukaan.”⁶⁶ Sama on nähtävissä myös elokuvamaailmassa, sillä varsinkin Laurence Olivierin romanttisen hurmuriin jälkeen elokuvallinen Rikhard sai viettelijän viitan harteilleen.

Erilaiset mefisto-hahmot ovat kautta teatterihistorian vietelleet näytelmien muita roolihahmoja. Samalla ne ovat tarjonneet esittäjälleen oivan mahdollisuuden todistaa omia näyttelijänkykyjään ja koettaa valloittaa yleisönsä, missä nämä ovat useimmiten onnistuneetkin. Pahuuden viehättävyyden perinne on paljolti peräisin keskiaikaisten moraliteettien Pahe-hahmoista. Sen mukaan paheen tuli olla miellyttävä ja viettelevä, susi lammasten vaatteissa, sillä se selitti, miksi ihmiset lankeivat pahuuden polulle.⁶⁷ McKelleninkin Rikhard osoittaa pukeutumalla mustan univormun ohella valkoiseen pukuun, kuinka pahalainen voi pukeutua myös valon enkeliksi.

Konkreettisesti pahuuden viehätys ja kyky saada ihmiset lankeamaan pauloihinsa tulee esiin siinä, miten Rikhard pystyy näytelmän ja elokuvan alussa viettelemään tappamansa Lancaster-suvun kruununperillisen lesken, prinsessa Annen (Kristin Scott Thomas). Hän siis todistelee omaa yliveritaisuuttaan naimalla pahan kilpailijansa rakastetun ja siten osoittaa olevansa tätä parempi kaikilla tasoilla. Tapahtuman julkeutta korostaakseen Loncraine on sijoittanut tämän yhden Shakespearen hienoimmista dialogeista tapahtumaan ruumishuoneella, jossa Anne suree kuolleen miehensä ruumiin äärellä: aluksi Rikhardin kiroten, mutta lopulta langeten tämän kaunopuheisuuden ja oman turhamaisuutensa vuoksi – syljettään Rikhardia kasvoihin ja syytettyään tätä murhaajaksi hän antautuu, kun kuulee, että tämä teki kaiken vain hänen kauneutensa sokaisemana ja hänen rakkautensa vuoksi.⁶⁸

Sinun kauneutesi oli teon syy; se kummitteli unissani, sanoin itselleni: tapan vaikka koko

⁶⁹ Shakespeare 1968, 23-24.

⁷⁰ Loehlin 1997, 73-74.

⁷¹ McKellen 1996, 22 ja Interview with sir Ian McKellen 1995.

⁷² Coursen 1996, 4-6.

⁷³ Moseley 1989, 19, 46 ja 50. Myös Manvell 1971, 14-15.

⁷⁴ McKellen 1996, 23.

⁷⁵ Interview with sir Ian McKellen 1995.

⁷⁶ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie ja Marc Vernet, *Elokuvan estetiikka*. Suomentanut Sakari Toiviainen. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto 1996, 226-227.

ihmiskunnan, jos saan viettää hetken sinun sylissäsi.”⁶⁹

Elokuvan sisäisessä maailmassa tapahtuvan ja muihin elokuvan rooli-
liihahmoihin kohdistuvan Rikhardin magneettisen manipuloimien osalta voidaan
Loncrainen elokuva tässäkin yhteydessä liittää amerikkalaiseen gangsteri-
elokuvan perinteeseen, sillä aivan kuten rosvopäällikköä, seuraa Rikhardia
pieni, mutta uskollisten kannattajien joukko, jonka sokean ja varauksettoman
suosion hän voittaa.⁷⁰ Nämä Rikhardin apurit ovat elokuvassa, toisin kuin
näytelmässä, jatkuvasti läsnä. Yhteyttä natsismiin tai muihin ideologisiin
liikkeisiin ei voi tässäkään olla huomaamatta, sillä tämä uskollinen kannatus-
joukko on kuin ‘ainoan sallitun’ aatesuunnan kiinteä sisärengas, joka toteuttaa
johtajansa käskyjä joko palavasta uskollisuudesta tätä kohtaan tai sitten
yksinkertaisesti vain pelosta. Asettuminen auktoriteettia vastaan voisikin
johtaa omaan tuhoutumiseen, kuten itse asiassa käy Rikhardin valtaan nos-
taneelle Buckinghamin herttualle. Mutta jos edellä kysyttiin Rikhardin omaa-
tuntoa ja vastuuta, voidaan tässä yhteydessä kysyä, mikä on noiden apureiden
vastuu.⁷¹ Tekivätkö hekin kammottavia töitään, koska noudattivat vain
määräyksiä?

Elokuvan viettelyn keskeisin kohde olet kuitenkin sinä itse. Heti elokuvan
alusta lähtien Rikhard kaappaa katsojan mukaansa. Yleisö ei jää missään
nimessä passiiviseksi, sillä Rikhard tekee yleisöstä oman rikoskumppaninsa:
hän katsoo suoraan kameraan ja puhuttelee suoraan yleisöään. Vaikka hän
rikkoo näin elokuvaperinteen neljännen seinän tabun, se on ennen kaikkea
selkeä osoitus Shakespearen näytelmien kommunikatiivisesta luonteesta. H.
R. Coursenin mukaan näytelmä alkaakin elää vasta sitten, kun se puhutaan
yleisölle, joka ei millään muodoin ole vain passiivinen vastaanottaja tai
tarkkailija, vaan aktiivinen ja keskeinen osa itse esitystä.⁷² Myös Pahe-
perinteen mukaisesti näytelmän toimivuus vaatii yleisön mukanaoloa, ja
elisabetiläisessä teatterissa tämä onnistui erinomaisesti, sillä teatteriarkkiteh-
tuurin vuoksi näyttelijät pystyivät olemaan konkreettisestikin osana yleisöä.⁷³

Useasti yleisölleen puhuvan Rikhardin kohdalla kommunikatiivisuus vain
korostuu. Rikhard vihjailee, mitä aikoo tehdä ja naureskellen toteaa yleisölle:
enkös sanonut! Vaikka Rikhard valehtelee, juonittelee ja manipuloi uhrejaan,
ei hän koskaan valehtelee yleisölle.⁷⁴ Hän käyttää yleisöä rippituolinaan, mikä
vain lisää tämän todellisuusvaikutelmaa ja tunnetta tapahtumiin osallistumi-
sesta. Ian McKellenin mukaan hänen Rikhardinsa onkin kuin Adolf Hitler,
joka kertoo yleisölle, millaista on olla Adolf Hitler.⁷⁵ Hyvän tarinan avulla
katsoja saadaan identifioitumaan ja jopa tuntemaan myötätuntoa henkilöä
kohtaan, jonka hän kokisi todellisessa elämässä luultavasti täysin vastenmie-
liseksi ja epäsympaattiseksi hahmoksi.⁷⁶ Tähän hänen koko miellyttävyytensä
kaikessa kauheudessaan ja itseironiassaan paljolti perustuu.

Rikhardin ja hänen pahuutensa miellyttävyydessä on kyse laajemmasta
psykologisesta ilmiöstä, sillä tuntemalla itsensä tämän rikoskumppaniksi voi
yleisö samastua pahantekijään ja purkaa samalla omia patoutuneita tunteitaan
tämän tekojen ja röyhkeän itsevarmuuden kautta. Rikhard näyttääkin tekevän
asioita, joita katsoja ei pysty tai uskalla tehdä, vaikka kenties haluaisi. Tämä
‘rikoskumppanuus’ on kuitenkin turvallinen ja vaaraton, sillä tarinan ollessa
tuttu, tietää yleisö jo etukäteen, että Rikhard tuhoutuu elokuvan lopussa.
Katsoja voi siis olla paha olematta kuitenkaan todellisuudessa sitä.

Vaikka yleisö voi samalla avoimesti vihata Rikhardia, se on kuitenkin
ennen kaikkea Rikhardin uskottu. Tämä luo mielenkiintoisen ristiriidan, sillä

katsojan on jatkuvasti tehtävä ero Rikhardin tekojen onnistumisen tuoman nautinnon ja näiden samojen tekojen vastenmielisyyden välillä - Rikhardin tyrannius sekä kiehtoo että kuvottaa katsojaa.⁷⁷ Ian McKellenin mukaan yleisön roolina onkin tulla Rikhardin viihdyttämäksi, vaikkei se tästä pitäisikään, sillä Rikhard todellakin osaa "murhata ja hymyillä samanaikaisesti".⁷⁸

Siten Rikhardin pahuus, mutta myös sen miellyttävyys, on kieroutuneella tavalla ilmeistä. Tämä koskee kuitenkin vain elokuvan alkua, sillä hauskaa kestää vain, kunnes Rikhard saavuttaa päämääränsä ja hänestä tulee Englannin kuningas. Tämän jälkeen hän ei enää tarvitsekaan yleisöä avukseen ja suoranaisesti hyökkää tätä vastaan. Hän hymyilee ylimielisesti saatuaan vallan ja osoittaa olevansa ylivertainen muihin nähden ja käyttäneensä paitsi apureitaan myös yleisöä päämääriensä hyväksi.⁷⁹ Näin katsoja tajuaa Rikhardin todellisen luonteen, ja illuusio sortuu nopeasti.

Psykologisesti ja myytin kannalta ajatellen voidaan Rikhardin nähdä toimivan yleisönsä ukkosenjohdattimena, jonka kuollessa hänen pahuudestaan nauttanut yleisökin puhdistuu omista pahoista ajatuksistaan. Nigel Balchinin mukaan tuntuisi mahdottomalta ja karmealta, jos tavalliset ihmiset voisivat saada aikaan sotia, julmuutta ja suvaitsemattomuutta. Siksi tällaiset tapahtumat selitetään usein juuri myyttisen konnahahmon avulla. Kansa ei voi olla syyppää, vaan sitä on johdettu harhaan. Siten myös Rikhardin kohdalla yhteisö projisoi tämän rujoon olemukseen omat rikoksensa ja hänestä tulee koko yhteisön rikosten symboli. Kun Rikhard sitten surmataaan, yhteisö pelastaa itsensä ja jää ilman moraalista vastuuta, mikä on yhteisön hyvinvoinnin ja yhtenäisyyden kannalta hyvin tärkeää. Rikhard on siten kuin syntipukki. Hän ei kuitenkaan ole vain synnin vertauskuva, vaan itse Synti.⁸⁰

Toisaalta hän on yhteisön lunastushahmo, joka tappamalla muut syntiset kerää koko yhteisön rikokset itseensä ja toimii siten tietämättään Jumalallisen oikeuden apuvälineenä, todellisena *Jumalan ruoskana*. Kun valtataistelusta sivussa ollut Henry Tudor sitten tappaa hänet, hän puhdistaa koko Englannin ja voi aloittaa tyhjältä pöydältä.⁸¹ Loncrainen elokuva antaa kuitenkin oman vastauksensa tulevaisuudelle, sillä kun tuleen heittäytynyt Rikhard näyttää mefistona palaavan helvettiin ja heiluttaa iloisesti kättään, katsoo tuleva Henrik VII kameraan ja hymyilee ivallisesti. Barbara Mitchell onkin huomauttanut, että katsoja on nähnyt tuon hymyn aiemminkin: se on Rikhardin hymy.⁸² Pahuus ja tyrannia eivät näytäkään kuolevan Tudorien noustua valtaa, vaan pahuuden ja tyrannian kehä jatkaa omaa loputonta kulkuaan.

Traditioiden määrittelemä universaali pahuus

Rikhard III on jo vuosisatojen ajan hyväksytty pahuuden inkarnaatioksi. Hahmo on jatkanut eloaan sellaisena pitkästä revisionistisesta historiankirjoituksesta huolimatta: hän on vallan- ja kunnianhimoinen murhaaja sekä tyranni, jonka ulkoinen olemus jo viesti hänen vääristyneitä luonteenpiirteitään. William Shakespearen *Richard III* -näytelmän erityisesti ja teatteri-tradition yleisemmin voidaan nähdä olevan tähän 'syyppäinä'. Niiden myötä Rikhardin hahmo perustui ja se myös kasvoi yli-inhimilliseksi, universaaliksi arkkityyppihahmoksi, jossa monet eri pahuuden ilmentämis- ja ilmenemis-muodot yhdistyivät ja saavuttivat täydellistymisensä. Tuloksena oli siten enemmän kuin 'todellinen historiallinen' hahmo, joka säilytti jatkuvan suosionsa vuoksi elinvoimaisuutensa historiankirjoitukseen nähden. Toisena

⁷⁷ Anthony Davies tarkoittaa tässä Olivierin elokuvaa, mutta saman voi katsoa pätevä myös Loncrainen ohjaukseen. Davies 1988, 69-70.

⁷⁸ Avis 1996, 71.

⁷⁹ Salamon 2000.

⁸⁰ Balchin 1950, 243-245.

⁸¹ Ajatus 'Jumalan ruoskasta' ks. Campbell 1963, 320; Hammond 1981, 102-103 ja 107.

⁸² Mitchell 1997, 143.

‘syypäänä’ voi nähdä humanistisen historiankirjoituksen tradition. Sen opetustehtävän ja Tudorien propagandististen tavoitteiden myötä Rikhardista tuli tyrannin arkkityyppi, moraaliton machiavellisti, joka toimi tyrannin tunnettuna ja hyväksyttynä mallina, johon oman ajan poliittisia vaikuttajia ahkerasti verrattiin. Erilaiset vahvat traditiot näyttävät siten muokkaavan käsityksiä pahuudesta ja Rikhardista sen puhtaana inkarnaationa. Kyse on kuitenkin myös laajemmasta, pahuuden esittämisen traditiosta.

Richard Loncrainen *Richard III* –filmatisointi asettuu saman tradition pohjalle ja osaksi, sillä se esittää Rikhardin juuri sellaisena teatteri- ja historiankirjoituksen traditioiden pahuuden inkarnaationa kuin vuosisadat sitä aiemminkin. Kyse ei kuitenkaan ole ainoastaan vahvan tradition asettamista kahleista, vaan elokuvantekijöiden mahdollisuudesta käyttää tunnettua ja suosittua tarinaa pahuuden inkarnaatiosta oman päivänsä poliittisen ja historiallisen keskustelun apuvälineenä. Elokuva on kuitenkin tuonut mukanaan myös omia tulkintojaan Rikhardin pahuuteen ja varsinkin sen syntyyn, sillä viittaahan se myyttiä enemmän tämän ympäristöstä johtuvaan ja katkeroituneeseen pahuuteen kuin itse Rikhardin synnynnäiseen kieroutuneisuuteen, ja tuo siten elokuvan teemoiltaan nykyihmistä lähemmäksi.

Kenties selkeimmän ilmiasunsa Rikhard III:n kohdalla saakin ajatus universaalista pahuudesta. Siten Loncrainen elokuvan viittaukset omaan aikaansa ja 1930-luvun vaihtoehtoiseen historiaan jäävät kuriositeeteiksi, sillä päällimmäisenä tarkastelun kohteena on sittenkin tuo universaali pahuus ja sen ilmeneminen historiassa. Toisaalta kyse on selkeästi myös tietyn yhteisön pyrkimyksestä ymmärtää nykyisyyttään ja menneisyyttään sekä siinä ilmenevää pahuutta myyttisen, yhteisön kollektiivisesti jakaman, tunnetun ja myös suositun *pahis-hahmon* kautta. Vaikka kyseessä on ‘vain’ fiktiivinen hahmo, pahuus on kuitenkin saanut kasvot ja tullut yleisölleen konkreettisemmäksi.

Konnuus ja pahuus ovat siis jotain, joka on selvästi erotettavissa yhteisöstä erilleen. Vai onko näin? Voisiko pahuuden ja konnaksi luokittelun nähdä jonkinlaisena yhteisön itsensä tekemänä puhdistusrituaalina? Myyttisenä rituaalina, jossa yhteisön koossapysymisen vuoksi ja turvaksi hyvä erotetaan selkeästi pahasta – tarina saa myyttisen suuren ja muista erikseen asetetun pyhän kertomuksen luonteen. Rikhard III:n myyttinen hahmo onkin oiva esimerkki siitä, miten suuri ja keskeinen merkitys fiktiolla on historiatietoisuuden muokkaamisessa sekä miten populaariviihde toimii pitkienkin traditioiden, ‘hyväksytyn’ historian välittäjänä ja myyttisten, yhteisön itsensä kannalta keskeisten tarinoiden jatkajana.

Markku Rönty

RINTAMÄEN JÄSENKIRJAT

Puoluepolitiikka TV-sarjassa

Rintamäkeläiset (1972-78)

Moni saattaa muistaa TV2:n maaseutukuvaelman *Rintamäkeläiset* (1972-1978) lähinnä sinä mukavan leppoisana tv-sarjana, jossa ei tapahtunut käytännöllisesti katsoen mitään. Jaksot huipentuivat yleensä siihen, että sarjan päähenkilöt siirtyvät pitkän jatkailun päätteeksi pöydän ääreen juomaan pannutolkulla kahvia. Karkeasti ottaen näin asia olikin. Katsellessa *Rintamäkeläisten* jaksoja reilut pari vuosikymmentä myöhemmin kaiken näkee tietysti tarkemmin. Jälkikäteen huomaa, että kaikkiaan 30 valmistunutta jaksoa pitävät sisällään tiiviin ja yhtenäisen tarinan, jossa aikansa maaseudun rajulla rakennemuutoksella oli keskeinen rooli. Ja tästähän ei pienviljelijän pirtissä ilman politiikkaa ja sen puhumista selvitty.

Tarkastelen artikkelissani lähemmin sitä, millä tavoin kahden pienviljelijäperheen elämänmenoa kuvannut *Rintamäkeläiset* heijasteli Suomessa 1970-luvulla vallinnutta poliittista ilmastoa ja sen piirissä ilmennyttä puoluepoliittista keskustelua. Tässä mielessä hyvin keskeisessä asemassa on tietysti itse Yleisradio ja sen harjoittama ohjelmapolitiikka. Hahmotan ensin tiivistetysti Yleisradion linjanvedossa tapahtuneita muutoksia niin reporadion aikana 1960-luvun lopulla kuin uuden pääjohtajan Erkki Raatikaisen aikana 1970-luvulla.

Raimo Salokangas on sanonut 1970-luvun Yleisradion olleen politiikan vanki. Hän katsoo Yleisradion 1970-luvun olleen yhtä selkeästi osa sitä yleistä 1970-lukua, jonka leimalliseksi piirteeksi nousi kaikenkattava puoluepolitisoituminen. Se, mikä oli Yleisradiossakin mahdollista 1960-luvun jälkipuoliskolla, ei ollutkaan sitä enää 1970-luvulla.¹

Yleisradiossa 1970-luvulla vallinnutta ohjelmapolitiikkaa ja ilmapiiriä on kutsuttu reporadion jälkeiseksi normalisoinnin ajaksi. Mikä oli reporadio ja mitä normalisoinnilla tarkoitettiin? Eino S. Revon valinnan Yleisradion

¹ Raimo Salokangas, *Aikansa oloinen. Yleisradion historia 1949-1996*. 2. osa. Porvoo: Yleisradio 1996, 249.

² Salokangas 1996, 217.

³ Repo-johdannaista järjestettiin jopa nimikilpailu, jonka tulokset julkaistiin *Suomen kuvalehdessä* 26.2.1966. Televisio-puolen ehdotuksia olivat mm. Revohka 1 ja Revohka 2, Repotes (TV1) ja Einotes (TV2), Revontuike, Revontuli, Repovisio, Kettuvisio, Repotin ja Repolutsia (väännös sanasta revolutsia, vallankumous). Ks. *Suomalainen fraasisanakirja. Kivistä Kekkoseen - Yli 5000 puheenpartta, sanakuvaa ja iskusanaa höystettyinä kirjoista, lehdistä, radiosta ja televisiosta kootuin lainauksin*. Koonnut Sakari Virkkunen. Keuruu: Otava 1974, 447.

⁴ Revon viiden vuoden sopimuksen umpeuduttua Yleisradion pääjohtajaksi valittiin hallintoneuvoston puheenjohtaja ja SDP:n puoluesihteeriksi Erkki Raatikainen (1970-1979). Häntä äänestivät hallintoneuvostossa sekä SDP:n, keskusta-puolueen että kokoomuksen edustajat. Paavo Velander, *Kidekoneesta väritelevisioon*. Vaasa: Kirjayhtymä 1986, 123.

⁵ *Yleisradion ohjelmatoinnin säännöstö*. Helsinki: Yleisradio 1972, 2.

⁶ *Yleisradion ohjelmatoinnin säännöstö* 1972, 2.

⁷ Salokangas 1996, 177-178.

pääjohtajaksi tammikuussa 1965 on katsottu päättäneen vanhan Yleisradion kauden. Repo näki tehtäväkseen ohjelmatoiminnan vapauttamisen ja Yleisradion avaamisen yhteiskuntaan.

Reporadion ideaalina oli informatiivinen ohjelmapolitiikka, millä ymmärrettiin oikeisiin tietoihin ja tosiasioihin perustuvan maailmankuvan aineiden tarjoamista kuulijoille ja katsojille. Presidentti Urho Kekkosen lähipiiriin kuuluneen Revon tehtävänä oli ohjelmatoiminnan vapauttaminen ja kohentaminen, jotta yhtiö olisi voinut paremmin täyttää sivistys- ja valistustavoitteensa. Osa reporadion ohjelmistosta poikkesikin jyrkästi siitä, mitä Yleisradiosta oli aikaisemmin totuttu kuulemaan ja näkemään. Muutos oli osaksi pelkkää sallimista.² Varsin pian Yleisradiota alettiin myös kutsua kansan suussa pääjohtajansa mukaisesti.³

Revon viisivuotiskauden aikana harjoitettu uudistettu ohjelmapolitiikka ei kuitenkaan miellyttänyt kaikkia. Useaan otteeseen Yleisradion hallintoneuvostossa vaadittiin hänen erottamistaan ja tämä toteutui lopulta siten, että häntä ei valittu pääjohtajaksi toiseksi kaudeksi. Poliittisen kädenväännön tuloksena vuoden 1970 alusta uudeksi pääjohtajaksi nousi Erkki Raatikainen⁴, jonka johdolla ohjelmapolitiikka haluttiin saattaa takaisin normaaleihin uomiinsa.

Normaalialue kurssia haettaessa Yleisradiossa katsottiin tarpeelliseksi päivittää myös ohjelmatoiminnan säännöstöä vuodelta 1967. Vuonna 1972 Yleisradion hallintoneuvosto hyväksyi ajanmukaistetun säännöstön, jossa listataan yleisradiotoiminnan keskeisiä tavoitteita. Ohjelmatoiminnan periaatteista todetaan mm. seuraavaa:

Yleisradion ei tule pyrkiä minkään tietyn maailmankatsomuksen istuttamiseen yleisönsä vaan omakohtaisten katsomusten rakennusosien tarjontaan. Erilaisia ja toistensa suhteen jopa vastakkaisia maailman- ja elämäntarkastuksia voidaan ja pitääkin ohjelmassa esittää, mutta katsomusten muodostaminen ei ole yleisradiotoiminnan tehtävä. ... Yleisradio ei saa ottaa ideologista kantaa, vaikka sen pitääkin päästää eri ideologiset suunnat kuuluviin ja näkyviin ja antaa niiden edustajien vapaasti vaihtaa mielipiteitä keskenään.⁵

Säännöstössä kommentoitiin myös ohjelmatoiminnan tasapuolisuutta, joka nähtiin puoluepolitiikkaa laajempaan kysymyksenä:

Tasapuolisuus on ymmärrettävä siten, että Yleisradion on mahdollisimman monipuolisesti tuotava ohjelmistossaan ohjelmatoiminnan periaatteiden mukaisesti esiin erilaisia mielipiteitä, arvostuksia, ideologioita ja muita yhteiskunnallisia ilmiöitä siinä suhteessa kuin niitä esiintyy. Tasapuolisuus on käsitettävä laajasti, jolloin esim. pelkän puoluepoliittisen tasapuolisuuden saavuttaminen ohjelmatoiminnassa ei riitä toimiluvan määräysten täyttämiseksi.⁶

Salokankaan mukaan vuoden 1972 muutosten periaateosassa näkyy sekä reporadion kauden tavoitteiden laimentamispyrkimystä että opin ottamista aiemmista kokemuksista. Kun vuoden 1967 versio antoi luvan epäkohtiin puuttumiseen, vuonna 1972 todettiin samalla tarve suomalaisen yhteiskunnan myönteisten saavutusten esittelyyn. Vuoden 1967 kohta "puolueettomuus" oli muutettu "tasapuolisuudeksi", joka nostettiin kaiken ohjelmatoiminnan pääsäännöksi. Yksi ilmeisen tietoinen poikkeama reporadion ihanteista oli pyrkimys selviin ohjelmatyyppeihin, varsinkin faktan ja fiktion erottamiseen.⁷

Televisiossa esitettuihin sarjafilmeihin ja niiden sisältöihin olivat tutustuneet

lähemmin mm. ohjelmatoiminnan tarkkaajat Joan Harms, Max Rand ja Keijo Savolainen, jotka julkaisivat raportin *Sarjafilmiä maailmat* Yleisradion ja MTV:n sarjafilmi-ohjelmistosta ajalla 2.2.-17.5.1969. Raportin mukaan vain harvat sarjafilmit täyttivät Yleisradion ohjelmatoiminnalle asetetut ja ohjelmatoiminnan säännöstössä ilmaistut tavoitteet, joissa korostettiin oikeisiin tietoihin ja tosiasioihin perustuvan maailmankuvan välittämistä. Tarkkaajat katsoivat, että liiki poikkeuksesta sarjafilmit olivat todellisuuspakoisia eikä yhteiskunnallisia ongelmia käsitelty kuin vähän. Yksi harvoista kiitosta saaneista kotimaisista sarjoista oli Liisa Vuoriston käsikirjoittama *Kiurunkulma*. Sarjan näyttämönä oli fiktiivinen kunta, jonne sijoitettiin ajankohtaisia asioita keskioluen vapautumisesta aivovauriolapsen hoitoon. Tarkkaajien mukaan *Kiurunkulman* kautta avautui näkökulmia maaseudun proletariaatin ongelmiin, sillä sarja otti aineksensa suomalaisen yhteiskunnan todellisuudesta ja pyrki asettamaan niitä laajempiin yhteiskunnallisiin kehyksiin.⁸

Kiurunkulman saama tunnustus Yleisradion sisällä ei liene ollut ainakaan haitaksi *Rintamäkeläisten* tuotannon aloittamiselle muutamaa vuotta myöhemmin. Ajankohtaisia maaseudun ongelmia oli ilmeisen tarpeellista käsitellä asiaohjelmien ohella myös fiktiivisessä muodossa.

Televioteatteri radikalismien pesänä?

Kun *Rintamäkeläisten* ensimmäinen tuotantopakso käynnistyi TV2:ssa lokakuussa 1972, Yleisradiossa oltiin eletty jo pari vuotta reporadion jälkeistä normalisoinnin aikaa. Kuinka Yleisradio ja sen teatteritoimitukset selvisivät matalan profiilin tavoittelussaan aikana, jolloin valtakunnan politiikassa elettiin hyvinkin kiihkeitä hetkiä? Millaisessa yhteiskunnallisessa ilmapiirissä oman aikansa maaseutupiiriä kuvannut *Rintamäkeläiset* lähti tv-taipaleelleen ja millaisia eväitä poliittinen tilanne tarjosi Reino Lahtisen käsikirjoituksiin?

Yleisradiossa toimittajat ja ohjelmien tekijät saattoivat kokea pääjohtajan vaihdoksen ja voimakkaan puoluepolitisoitumisen melkoisena muutoksena. Esimerkiksi syksyllä 1972 Suomi-Neuvostoliitto-seura lähetti Yleisradiolle kirjelmän, jossa korostettiin hyvien suhteiden ylläpitämistä Neuvostoliittoon Suomen ulkopoliittikan perustehtävänä ja katsottiin, että tämän tulisi heijastua Yleisradion ohjelmatoiminnassa.⁹ Samana syksynä ulkoministeri Ahti Karjalainen yritti jopa saada suoraan toimilupaan veloitetta, jonka mukaisesti Yleisradion olisi noudatettava hallituksen ulkopoliittikkaa. Karjalaisen yritys kuitenkin torjuttiin.¹⁰

Painostavasta sisäisestä ilmapiiristä kertoo myös se, että Yleisradion hallintoneuvosto teki toukokuussa 1974 päätöksen, jonka mukaan poliittiset näkökohdat tulitisiin ottamaan huomioon toimittajia valittaessa. Toimittajakunta kritisoi päätöstä jyrkästi, koska se katsoi muutoksen käytännössä merkitsevän toimittajien korvaamista puolueyöntekijöillä.¹¹ Runsaasti kielteistä julkisuutta saanut päätöstä käsiteltiin hallintoneuvoston seuraavassa kokouksessa uudemman kerran, jolloin se jätettiin pöydälle ja käytännössä haudattiin hiljaisesti.¹²

Edellä kuvatun kaltaisilla poliittisilla kontrollointipyrkimyksillä voidaan katsoa olleen ainakin jonkinlaista vaikutusta itsesensuurin kasvuun yöntekijöiden keskuudessa. TV2:n teatteritoimituksen toimituspäällikön Reima Kekäläisen mukaan pääjohtajan vaihdos Revosta Raatikaiseen vaikutti yhtiön

⁸ Salokangas 1996, 234.

⁹ Salokangas 1996, 322.

¹⁰ Salokangas 1996, 323.

¹¹ Vuosifakta 75, Uutiskatsaukset 1.10.1973-30.9.1974. Toimittaneet Suomen Tietotoimisto, Matti Tuurala ja Kyllikki Laakso. Porvoo: WSOY 1974, 126.

¹² Salokangas 1996, 262.

¹³ Reima Kekäläisen haastattelu. Ks. Minna Virtanen, *Television itsesensuuri Suomessa. Väkivaltakuvausten ja ei-toivottujen ohjelmasisältöjen säätely julkis- ja piilotasolla. Oy Yleisradio Ab:n suunnittelu- ja tutkimusosasto. Sarja B10/1988. Helsinki: Yleisradio 1988, 79.*

¹⁴ Timo Bergholmin haastattelu. Ks. Virtanen 1988, 79.

¹⁵ Salokangas 1996, 291.

¹⁶ *Katso*, 4/1976.

¹⁷ *Katso*, 5/1976.

sisäiseen ilmapiiriin siten, että tekijät alkoivat varoa aihepiirejä, joista saattaisi syntyä hankaluuksia.¹³ Saman asian toteaa TV1:n teatteritoimituksen toimituspäällikkö Timo Bergholm puhuessaan itsesensuurista. Hänen mukaansa Yleisradiossa vallinnut ilmapiiri oli Revon aikana salliva ja ihmisiä aktivoiva. 1970-luvulla ilmapiiri muuttui suljetummaksi ja eräänlainen itsesensuuri oli paljon olennaisempi asia kuin konkreettiset sensuuritoimenpiteet.¹⁴

Kuvaavaksi esimerkiksi Yleisradion politisoituneesta tunnelmasta käy tammikuussa 1976 *Katso*-lehden palstoilla käyty keskustelu, jonka aiheena oli Yleisradion TV1:n tv-teatterin harjoittama ohjelmapolitiikka. Olihan tv-teatteri ollut yksi reporadion radikalismien pesistä, joka oli herättänyt voimakasta keskustelua niin Yleisradion hallintoneuvostossa kuin katselijoidenkin keskuudessa.¹⁵ Porvarien mielestä sama tahti jatkui edelleen.

Keskustelun avasi Yleisradion ohjelmaneuvoston jäsen, kuopiolainen lehtori Kyllikki Helo (kesk), joka julkisessa kirjeessään kysyi, onko tv-teatteri aatteen harharetkillä. Tiukkasävyisessä kirjoituksessaan Helo painotti, että tv-teatterilla on suuri tehtävä ja vastuu kansan sivistäjänä ja viihdyttäjänä, koska se oli Suomen suurin teatteri neljällä ja puolella miljoonalla katsojallaan. Helon mielestä “kuvaruudun kansallisteatteri” oli kuitenkin hoitanut tehtävänsä perin kehnosti. Hän haukkui TV1:n teatteria vasemmalle pystyyn kuolleeksi, epäkansalliseksi ja taiteelliselta tasoltaan keskinkertaiseksi. Helon mukaan TV1:n teatterista oli tullut vasemmistolainen eliittinäyttämö, suurin ja kaunein – mutta kapein.

Missä ovat arvostetut, pätevät nykysuomalaiset näytelmäkirjailijat? Juuri heitähän Suomen suurimman teatterin pitäisi tukea ja työllistää. Tarjota parasta suomalaista draamaa suomalaiselle yleisölle. ... TV-teatteri esittää keväällä -76 Dostojevskia, Rosa Luxemburgia sekä Neuvosto-Karjalan runoja ja lauluja. Kovin on kapea ulkomaisen teatterin anti niin klassikoiden kuin nykydraaman osalta. ... Amerikkalaista kulttuuria ei edes mainita enempää kulttuuri- kuin teatteritoimituksenkaan ohjelmissa. Lience ennätys täydellisessä amerikkalaisen kulttuurin pimityksessä Euroopan maiden joukossa. ... Vain vasemmistolaiset ryhmäteatterit pääsevät TV-teatterissa esiin. Ylioppilasteatteri, Ahaa- ja KOM-teatteri näkyvät – Hupu, Tupu ja Lupu. Pasilan Aku-setä kyllä järjestää – kaitsee, tallentaa ja työllistää. Ovathan veljenpojat sentään samaa sukua.¹⁶

Kyllikki Helon aloitteesta television ohjelmaneuvosto antoi äänin 6-5 lausunnon, jossa väitettiin kulttuuri- ja teatteriohjelmien liiaksi politisoituneen ja tämän johtaneen yhdensuuntaiseen ideologiseen väritykseen. Lausumassa vaadittiin ohjelmien monipuolistamista.¹⁷ *Katson* pyynnöstä Tv-teatterin toimituspäällikkö Timo Bergholm vastasi seuraavassa numerossa Kyllikki Helon kirjoitukseen:

Nyky näytelmiä on maassamme valitettavan vähän. Syynä ei kuitenkaan ole tv-teatterin kataluus. Ei tv-teatteri ole kirjailijoita nälkään tappamassa kuten Helo epäilee. Eiköhän varsinainen hyökkäys ole viime vuosina tullut aivan toiselta taholta. Ja tähän hyökkäykseen, maassamme viime vuosina harjoitettuun äärimmäisen taantumukselliseen kulttuuripolitiikkaan, maamme taiteilijat ja kirjailijat ovat reagoineet yksimielisesti ja yli puoluerajojen. Pidän kirjailijoiden reaktiota ja suuttumusta täysin oikeutettuna. ... Valitettavasti merkittävien amerikkalaisten kirjailijoiden parhaiden näytelmien oikeudet on useimmiten myyty filmiyhtiöille. Tämän olemme kyllä useasti ohjelmaneuvostolle kertoneet. Viimeksi yritimme joulukuussa Steinbeckin Hiiriä ja ihmisiä, mutta turhaan. Williamsin Lasisen eläintarhan oikeudet saimme ja sen myös teimme. ... Yritykset lietsoa epäsuopua ja keinotekoista

kilpailua tv-työtä tekevien keskuuteen eivät kyllä onnistu. ... Taiteen alueella kulkee sama rintamalinja edistyksen ja taantumuksen välillä kuin muillakin yhteiskuntaelämän aloilla. Tätä rajaa eivät mitkään hurskastelut ja hämähäiset pysty peittämään.¹⁸

Sananvaihto Yleisradion harjoittamasta ohjelmapolitiikasta oli siis sangen värikästä. Mutta millaista keskustelua käytiin eduskunnassa? Millaisia asioita valtakunnan politiikan tasolla tapahtui ja miten niihin puoluekartan ääri-tilaidoilla suhtauduttiin?

SMP:n uho kasvaa

Terrorin peikko se silmille hyppii / Kepulisti tässä maassa voitolla on. / Hetki on lyönyt ja taistelu alkaa / puolesta kansan ja maan vapauden / Sorretut nouskaa, aika on kypsä / petturien valta jo murtua saa. / Huipulla tulee kun marssimme kohti / puhdistus suuri vielä tehtävä on. / Aattemme vahva kuin kalliopohja / kestää ja vuossadat vaihtua saa. / Pientalonpoikain aate kun voitaa / turvassa kansamme olla jo saa.¹⁹

Vennamolaisuuden näkyvä nousu 1960-1970-lukujen vaihteessa oli paljolti juuri pienviljelijöiden protestia harjoitettua yhteiskunta- ja maatalouspolitiikkaa kohtaan. Maatalouden ylituotantoa yritettiin hillitä muun muassa peltojen paketoitijärjestelmällä, mikä ei käynyt yksin maailmansotien jälkeen uurastaneiden miesten raivaaja-imagon kanssa. Omin käsin raivattujen peltojen jättäminen heitteille korvausta vastaan nakersi pahasti viljelijöiden omanarvontuntoa. Viimeistään 1970-luvulle tultaessa kävi ilmeiseksi, ettei pienviljelijäyhteisöjä voitu enää sopeuttaa tuotantoyksikköinä uuteen keskitettyyn järjestelmään.²⁰ Edellä oleva ”Pientalonpoikien taistelumarssi” kuvaakin sitä uhoa, jonka voimin tuhannet pientilalliset lähtivät epätoivoiseen taisteluun maaseudun alasajoa vastaan.

Seuraavaksi yritän lähinnä hahmottaa sitä henkeä, joka leimasi poliittista päätöksentekoa Suomessa 1970-luvun alkupuolella. Koska edes lyhyen katsauksen esittäminen 1970-luvun politiikan ilmiöistä ei tässä yhteydessä ole mahdollista, tyydyn nostamaan esiin tiivistetysti kaksi *Rintamäkeläisten* kannalta mielenkiintoista tapahtumaketjua. Niiden luonne paljastaa mielestäni jotain olennaista niistä tunnelmista, jotka vallitsivat 1970-luvun alkupuolella maamme päättäjien keskuudessa.

Syksyn 1972 kohutuun puheenaie Suomessa oli epäilemättä presidentti Kekkonen ja Neuvostoliiton johdon Zavidovossa käymien salaisten keskustelujen jälkeen syntynyt vuotojupakka. Kekkonen kävi elokuussa 1972 Zavidovon metsästysmajalla perusteellisen keskustelun Leonid Brezhnevin ja pääministeri Aleksei Kosyginin kanssa siitä, mitä EEC-sopimus oli ja mitä ei. EEC ei ollut neuvostoisäntien mielestä taloudellinen vaan poliittinen kysymys. He varoittivat Suomea ratkaisuisista, jotka voisivat tuhota arvokkaita poliittisia ja taloudellisia saavutuksia. Kekkonen lupasi taata, että EEC-ratkaisu ei muuta Suomen ulkopoliittikkaa.²¹

Tapaamisesta laadittu salainen muistio vuoti lehdistöön ja Kekkonen raivostui. Vuodon seurauksena presidentti ilmaisi haluttomuutensa olla enää käytettävissä seuraavissa presidentinvaaleissa – viitaten luottamuksellisten suhteiden ylläpitoon Neuvostoliiton kanssa. Ulkoministeri Ahti Karjalaisen organisoiman ja puoluerajat ylittäneen lepyttelyn jälkeen Kekkonen kuitenkin lauhui ja päätti uudelleen harkita jatkoa tasavallan presidenttinä. Vaaleihin

¹⁸ *Katso*, 5/1976.

¹⁹ SMP:n aktiiviuorten Pauno Haapamäen ja Fred Sormon ”Pientalonpoikien taistelumarssi” (1968). Veikko Vennamo, *Kekkosdiktatuurin vankina*. Jyväskylä: Gummerus 1989, 148.

²⁰ Teppo Korhonen, ”Maaseudun elämäntavan muutos”. Teoksessa Markku Löytönen ja Laura Kolbe (toim.), *Suomi. Maa, kansa, kulttuurit*. Kirjallisuuden Seuran toimituksia 753. Jyväskylä: SKS 1999, 142.

²¹ *Suomen Kuvalehti*, 50/1999.

²² Äänestyksen tulos oli 170-28, 1 tyhjä.

²³ SMP:n kannatus putosi 1.-2.10.1972 käydyissä vaaleissa 5,0 prosenttiin.

²⁴ Sulkemiskäsittelyn yhteydessä Vennamo julisti mm, että "yhtä hyvin voisitte tuomita minut ammuttavaksi aamunkoitteessa". *Helsingin Sanomat*, 1.11.1972.

²⁵ Suomen maaseudun puolueen perustaja ja puheenjohtaja Veikko Vennamo on tätä kirjoitettaessa edelleenkin ainoa kansanedustajamme, joka on kannettu ulos eduskuntatalon puhujanpöntöstä, koska hän ei malttanut lopettaa puhettaan puhemiehen varoituksesta huolimatta. Syytä tai toisesta johtunut poliittinen syrjintä oli ollut Vennamolle tuttua jo pitkään. Hänet oli erotettu vuonna 1958 kolmeksi kuukaudeksi Maalaisliiton eduskuntaryhmästä, mikä antoi hänelle viimein sysäyksen uuden Pientalonpoikien puolueen (sittemmin SMP) perustamiseen Pieksämäellä 1959.

²⁶ SMP:n aktiiviuoret Fred Sormo ja Pauno Haapamäki tekivät vuonna 1974 laulun "Kolmas sortokausi" eduskunnassa harjoitetun "poliittisen terrorin" innoittamina. Vennamo 1989, 184.

Kekkonen ei kuitenkaan suostunut, joten asia oli ratkaistava varsin omalaatuisella tavalla. Pääministeri Kalevi Sorsa ehdotti Kekkonen toimituksen jatkamista neljällä vuodella (1974-1978), mitä varten tarvittiin poikkeuslaki. Sen eduskunta hyväksyi varsin ripeässä tahdissa 17.1.1973 – perustuslaillisen rintaman voimakkaasta vastustuksesta huolimatta. Ratkaissuossa äänestyksessä kokoomuksen, liberaalien ja RKP:n ryhmät hajosivat. Neljä edustajaa lisää vastustajien leiriin olisi riittänyt kaatamaan lain.²²

Toinen – ja osittain edelliseen liittynyt – tapahtuma oli SMP:n eduskuntaryhmän hajoaminen lokakuussa 1972 pian sen jälkeen, kun puolue oli kärsinyt kunnallisvaaleissa raskaan tappion.²³ SMP:n eduskuntaryhmä oli ajautunut vuoden 1972 kevään ja syksyn aikana sisäisiin riitoihin ja revennyt, minkä jälkeen 12 sen 18 kansanedustajasta perusti oman puolueensa, Suomen kansan yhtenäisyyden puolueen SKYP:n. SMP:n eduskuntaryhmän hajoamisen ja sitä seuranneiden tapahtumien yhteydessä puheenjohtaja Veikko Vennamo oli käyttäytynyt eduskunnan istuntosalissa sopimattomasti, mikä johti siihen, että puhemiesneuvosto päätti yksimielisesti 31.10.1972 erottaa hänet eduskunnan työstä kahden viikon ajaksi.²⁴ Vennamolle kokemus ei jäänyt ainutkertaiseksi, sillä 28.5.1974 sama menettely toistui ja vieläpä siten, että eduskunnan vahtimestarit joutuivat kantamaan hänet ulos istuntosalista kesken puheenpidon.²⁵ Edellä kerrotut tapahtumat antoivat sysäyksen SMP-nuorille, jotka intoutuivat riimittelemään pilkkaavan värssyn eduskunnasta ja poikkeuslain hyväksymisestä. Säkeissä on samaa pauhua, jota Antti Rintamäki toi esille *Rintämäkeläisten* poliittisissa keskusteluissa.

Puhemiehen nuija paukkuu / kaikki täällä yhtä haukkuu. / Turpa kii ja ulos ukko vaan. / Siinä meni Vennamo ja seuraava on Korttesalmi / Lemström myöskin ulos lentää saa. / Herkkoneet on juttaa vastaan / köyhää puolustaessaan / on sysimusta sortovallan yö.

On puhemiehen nuijassa laki / isku pöytään kerran vaan / näin sortovallan juttaa meitä lyö. / Tää on Suomen Eduskunta / täällä herrat näkee unta / hirmuvalta hilluu innoissaan. / Täällä kännissä olla saa / sekä myöskin kavaltaa / on laki niin kuin se luetaan. / Älä ole eri mieltä / Muutoin sinut pannaan tieltä / sysimusta sortovallan yö.

Kalju kiiltää kukkulalta / jalat meni kansan alta / vaalit turhaa hössötystä on. / Kuningas on meille luotu / keisari jo taloon tuotu / ylistystä laulaa herrat maan. / Kansa katsoo ihmeissäänsä / kiinni pysyy vaaliurnat / sysimusta sortovallan työ.²⁶

Rintamäen Antti SMP:n äänitorvena

Suomessa 1970-luvun alun henkistä ilmastoa väritti siis voimakkaasti puolueisiin sitoutunut poliittinen keskustelu. Tämä peilautui näkyvästi myös tuon ajan televisio-ohjelmiin, fiktiivisiin tv-sarjoihinkin. *Rintämäkeläisissä* politiikan puhuminen – miesten kesken ja pirtin pöydän ääressä – saattoi nousta jopa koko jakson keskeiseksi kantavaksi teemaksi. Tässä suhteessa *Rintämäkeläisten* voidaan katsoa poikenneen oleellisesti saman tekijätiimin edellisestä sarjasta *Heikistä ja Kaijasta*, jossa poliittiset kysymykset sivuutettiin melkein kokonaan ja keskityttiin lähinnä arkisen perhe-elämän kiemuroihin.

Rintämäkeläisissä poliittiselle keskustelulle kasvupohjan tarjosi laaja henkilögalleria ja kylän isäntämiehet edustivatkin poliittisiä kantoja tasapuolisesti laidasta laitaan. Poliittisten keskustelujen nouseminen sarjan

yhdeksi keskeiseksi elementiksi tuotiin esiin jo sarjan ensimmäisessä jaksossa, kun sarjan käsikirjoittaja Reino Lahtinen kuvaili alustuspuheessaan pienen maalaiskylän ilmapiiriä.

Tämä mies on siis Antti Rintamäki, pienviljelijä, lähes päähenkilö tässä näytelmäsarjassa. Antti on viisissäkymmenissä – pienviljelijänä hän on totinen, vakaumuksen mies. Poliitiikka yleensäkin on aihe, josta keskusteltaessa Antti ei siedä turhaa leikinlaskua. Veikko Vennamon puheet ovat eittämättä saaneet melkoista vastakaikua Antti Rintamäen ajatuksissa. ... Vaaleissa kylänväki äänestää enemmäksin keppä ja demareita, mutta innokas joskin pieni kannatuksensa on myös kommunisteilla ja vennamolaisilla. Hiukan kauempana kylästä asuu veljessarja, jotka ovat periaatteellisia kokoomuslaisia.²⁷

Sarjan keskeisimmistä hahmoista Antti Rintamäki (Veijo Pasanen) edustaa siis Suomen maaseudun puoluetta, Veikko Honkonen (Ahti Haljala) sosialidemokraatteja, Kalevi Niemi (Tenho Saurén) keskustapuoluetta, Eero Lahtinen (Reino Kalliolahdi) kokoomusta ja Markkula (Kalevi Honkanen) kommunisteja. Isäntien puoluepoliittiset kannat käyvät ilmi paitsi itse dialogista myös sarjan lavastuksesta. Esimerkiksi Antti lukee tarkkaan *Suomen Uutisia* ja Veikko puolestaan *Suomen Sosialidemokraattia*. Honkosilla keitetään Saludoa ja Rintamäessä Juhla-Mokkaa. Kun Honkosille tilattiin uudet keittiökaluksat, ne toimitettiin perille tietysti E-liikkeen pakettiautolla.

Rintamäkeläisten tv-ohjaajan Pertti Nätilän mielestä puoluekantojen laaja kirjo ei heijastellut välttämättä lainkaan tyypillisen maalaiskylän poliittisia voimasuhteita, vaikka muuten sarjassa hänen mukaansa todenmukaisuuteen pyrittiinkin. Nätilä on todennut, että näkökulmien tuominen esiin monelta kantilta ei johtunut ainakaan tietoisesti Yleisradion ohjelmapolitiikasta tai sen tasapuolisuusvaatimuksista. Eri puolueita edustavia henkilöitä oli otettu mukaan lähinnä siksi, että heidän kauttaan oli helpompi synnyttää luontevaa ja hedelmällistä dialogia.

Ei siinä kyllä sitä ajateltu, että täytyisi olla tasapuolinen. Se oli sillä tavalla aika lailla vaistonvaraista ja tiedostamatonta ja se sopi tähän meidän kuvioon. Henkilöhahmot joutuivat toimimaan tavallaan yhteistyössä, kun elettiin maaseudulla ja jokaisella oli jotain tekemistä maaseutuelinkeinon kanssa. Ehkä siinä on vähän sama juttu kun Tuntemattomassa sotilaassa, jossa eri murrealueelta olevia oli samassa porukassa niin paljon.²⁸

Rintamäkeläisissä poliittinen keskustelu kumpusi luonnollisesti maaseudun ongelmallisesta tilanteesta. Voimakkaan teollistumisen ja kaupungistumisen aiheuttaman muuttoliikkeen seurauksena maaseutu oli autioitumassa kovaa vauhtia – palveluita karsittiin ja työpaikat hävisivät. 1960-luvulta lähtien harjoitettu maatalouspolitiikka pakettipeltoineen ja voivuoineen pani monet pienviljelijät pohtimaan oman elinkeinonsa mielekkyyttä, kun omin käsin sodan jälkeen raivattuja tiloja ei pidetty enää tuotannollisesti kannattavina. Vilja- ja voivuorien paisumisen syynä on pidetty epäonnistuneen maatalouspolitiikan lisäksi viljelytekniikan kehittymistä ja etenkin lannoitteiden käytön valtavaa kasvua. Nuorten oli siis lähdelevä leivän perässä Etelä-Suomen suuriin asutuskeskuksiin ja Ruotsiin, mikä asetti monen viljelijän lohduttoman tilanteen eteen.

Veikko Vennamo on kirjoittanut 1970-luvulla vallalla olleesta “talonpojan tappolinjasta” myöhemmin muistelmissaan hyvin katkeraan sävyyn:

²⁷ *Rintamäkeläiset* 1. jakso, ensiesitys 3.10.1972.

²⁸ Pertti Nätilän haastattelu Tampereen Tohlopissa 25.11.1998. Kaksi c-kasettia, yht. 80 min. Tekijän hallussa.

²⁹ Veikko Vennamo ja P. O. Väisänen, *Jälleenkerrannuksen ihme – Suomi nousi aallonpohjasta*. Jyväskylä: Gummerus 1988, 277.

³⁰ Maaliskuun 1970 "protestivaaleissa" SMP saavutti suurvoiton 18 kansanedustajapaikallaan. Paikkamäärä säilyi ennallaan myös 1972 pidettyjen uusien vaalien jälkeen.

³¹ Antti selitti pojalleen Aarnelle myttyyn menneitä hallitusneuvotteluita. *Rintamäkeläiset* 4. jakso, ensiesitys 26.12.1972.

³² Esim. "asialinja" oli jo 1960-luvun lopussa Veikko Vennamon ja hänen johtamansa SMP:n keskeisiä iskusanoja. Sen mukaan SMP ottaa kantaa kuhunkin esille tulevaan kysymykseen erikseen, realiteettien pohjalta ilman sivuvaikutteita. *Suomalainen fraasi-sanakirja* 1974, 29. Muita Vennamon lanseeraamia tunnettuja sanontoja ovat mm. "Talonpojan tappolinja", "Valta kansalle", "Kyllä kansa tietää" ja "Rötösherrat kiinni".

Maaseutu on kulkenut oman Golgatan tiensä. Se sisältää mittaamattomia kärsimyksiä ja monien toiveiden romuttumisia. Se on vienyt juurettomuuteen. Ihminen on unohdettu. On pakko kysyä, ketkä ovat olleet syyppäitä tähän? Maatalous ja maaseutu ovat olleet ja ovat edelleenkin asiantuntijoiksi itseään kutsuvien temmellyskenttänä. He laskevat erilaisia trendejä ja tavoitteita, joihin maaseudun ihminen häntä kuulematta orjuutetaan. Jos asiat eivät edisty asiantuntijoiden toivomalla tavalla, maaseudun asukas pakotetaan siihen laeilla, asetuksilla ja alempiasteisilla säännöksillä ja määräyksillä. Vastuu on näin myös poliittisten päättäjiin. ... Minä pidän kaikkien tapahtuneeseen pääsyyllisinä Urho Kekkosta, MTK:n puheenjohtaja Heikki Haavistoa ja maalaisliitto-keskustapuolueessa pitkään toiminutta Johannes Virolaista.²⁹

Rintamäkeläisten voikin katsoa peilaavan osuvasti pienviljelijöiden katkeria tuntoja 1970-luvun Suomessa. Pienviljelijöiden etuja ajaneen Suomen maaseudunpuolueen menestyksestä 1970-luvun alun eduskuntavaaleissa³⁰ ei ollut juuri apua, sillä SMP jätettiin toistuvasti hallitusneuvottelujen ulkopuolelle. Antti Rintamäkeä – täysin fiktiivistä hahmoa – voi niin halutessaan pitää oppositiossa vaikuttaneen SMP:n yhtenä äänitorvena – kovinta meteliä pitäneen Veikko Vennamon rinnalla.

Antti: No näihän sä itte, kansa sano vaaleissa sanansa ja sitä ois pitänyt kuunnella, mut istuukos parhaat miehet hallituksessa? Ei helvetissä! Eikös se edellytä sitä että ne jotka vaaleissa voittaa niin ne istuu hallituksessa. Joo joo, mutta ne eivät päästä... On tää sitten kans demokratia!³¹

"Unohdetun kansan puolesta" ja "asialinjalla" -iskulausein pienviljelijöiden puolta pitänyt Veikko Vennamo ja hänen puoluetoverinsa viljelivät julkisuudessa sangen värikästä kieltä. Monet Vennamon iskusanoista elävät vielä tänä päivänäkin.³² *Rintamäkeläisten* käsikirjoittaja Reino Lahtinen poimi herkullisimmat puheenparret luontevasti myös omaan dialogiinsa. Kun Vennamo suljettiin eduskuntatyöstä jo toistamiseen, asia pantiin merkille myös *Rintamäkeläisissä*. Katkeroitunut Antti äityi noitumaan kovin sanoin keskustapuolueen harjoittamaa maatalouspolitiikkaa ja eduskunnan parlamentarismia:

Antti: Mun uskonni on on tämmösen pieneläjän tulevaisuuteen tässä maassa menny. Mäkin menin tuohon pakettivillitykseen ja lopetin karjan. Mutta kun lehmänkantturoista saadut rahat on syöty ja valtio maksaa pakettirahhaa vaan niin kauan kuin sitä piisaa ja sitten kun se loppuu niin mitenäs Rintamäen Antti suunsa sitten panee, häh?

Veikko: Onhan sulla kansaneläke...

Antti: Voi jumalauta älä piruile.. kansaneläke! No onhan mulla montakin eläkettä. On tylliä ja mylliä ja... mitä pirun pylliä mutta montakos markkaa niistä heruu, häh? Mutta kun herrat korottellee itelleen eläkkeitä noin vaan viis-kuuskinsattaa kuukaudessa... mutta sitten kun ne korottaa kansaneläkettä niin parin kolmen markan takia huudetaan kurkku suorana monta kuukautta etukäteen!

Veikko: No niinhän se taitaa...

Antti: Oikein ämyrillä paasataan ympäri maata että taas saa kansaneläkeläiset kaks kolme markkaa! Mutta sitten kun ne korottaa itelleen eläkkeitä niin silloin ollaan kyllä hiljaa kuin kusi sukassa. Ja sitten kun eduskunnassa rehelliset kansanedustajat kysynee tämmösten perään niin ulos vaan, ..tana! Eikä tää eläkekysymys, ei tää ole mikään yks ja irrallinen, kuule. Paljon on mätää siellä eduskuntamäellä! On vaan valtaan päässy sellaset tyypit joille oma etu on tärkeämpi kuin kansan etu, se kyllä unohdetaan. Heh, etkä sääkkään kyllä kauaa

kukkoille pelloillas jos tää tappolinja saa jatkua. Kun kaikesta on pulaa ja hinnat sen kun vaan nousee. Mutta cipäs vaan anneta viljelijän leipää kansalle. Ulkomailta tuotetaan kallista viljaa...

Veikko: Sähän nyt paasaat ihan niin kuin joku...

Antti: No niin paasaan niin. Tarttis sunkin ymmärtää oma etus.³³

Vennamon uloskantamiseen eduskunnasta viitattiin jaksossa, joka esitettiin liki puoli vuotta tapahtumien jälkeen. Huomionarvoista on se, että SMP:n puheenjohtajan nimeä ei lausuta edes ääneen. Pertti Nättilän mukaan päiväkohtaisten politiikan tapahtumien siteeraamista *Rintamäkeläisissä* pyrittiin välttämään, koska käsikirjoituksen valmistumisen ja kuvausten välillä oli aikaa lähemmäs kuukausi ja monet asiat olisivat saattaneet mennä katsojilta näin ohi. Poliitiikan saralta puheenaiheiksi kelpasivat siten vain pitempään pinnalla olleet aiheet. Nättilän mukaan Vennamon tapaus oli kuitenkin luonteeltaan niin poikkeuksellinen, että se jäi elämään pitkäksi aikaa kansan mieliin ja kelpasi siksi myös Rintamäen Antin pureskeltavaksi.³⁴

Vaikka politiikan puhuminen ja hallituksen arvosteleva *Rintamäkeläisissä* oli ajoittain runsasta ja sangen kärjekästäkin, oli kuitenkin aihepiirejä, joista sarjan käsikirjoituksessa vaiettiin tyystin. Näitä olivat etenkin Neuvostoliiton-suhteiden sekä presidentti Urho Kekkosen toimien arvosteleva. Niin Yleisradiossa kuin lehdistönkin keskuudessa – muutamia poikkeuksia lukuunottamatta³⁵ – vallitsi ainakin jonkinasteinen itsesensuuri, mikä johti usein arkaluontoisista asioista vaikenemiseen. Kansan keskuudessa sana suomettuminen – sikäli kuin termiä edes tunnettiin – ei vielä 1970-luvulla tuonut välttämättä mieliin negatiivisia konnotaatioita, vaan sillä ymmärrettiin yleisesti luottamuksellisia idänsuhteita.

Rintamäkeläisissä viitattiin maamme ulkopoliittisiin suhteisiin vain muutaman kerran ja silloinkin hyvin epäsuorasti. Yksi maininta tapahtui jaksossa, jossa kylän isäntämiehet ja sotainvalidit palasivat Leningradin matkaltaan ja muistelivat tuoreeltaan reissun sattumuksia. Antti, joka oli matkan jälkeen vielä juovuksissa, kertoi tehneensä tuttavankauppaa naapurimaan upseerien kanssa.

Antti: Sitten mä tarjosin sille kenraalille ryypyt... ja sitten se kenraali sano että Antti hyvä tavarits. Joo. Mä sanoin sille kenraalille taas että ruski soldat hyvä tavarits ponimai... Niin ja sitten se kenraalin maatuska se otti mua kaulasta...³⁶

Rintamäkeläisten seuraavassa jaksossa Honkosten pirtissä katseltiin puolestaan matkalta taltioitua kaitafilmiä. Sitä syynätessä Leena ja Helmi viimein havaitsivat, että linja-autokyyti itärajan taakse ja takaisin oli sujunut koko remmiltä suurimmaksi osaksi kosteissa merkeissä – vaikka toisin oli väitetty. Maamme ulkopoliittista linjaa noudattaen miesten ulkomaanmatka oli sujunut siten varsin perusteellisesti “yya-hengessä ja keskinäisen luottamuksen vallitessa”. Antti ja Veikko toivat tuliaisiksi matkaltaan samovaarit, joita tosielämässäkkin tuntui kummasti ilmestyneen yhteen jos toiseenkin kotiin itänaapuriiin suuntautuneen matkan muistona.³⁷

Yksi presidentti Kekkosen 1970-luvulla tekemistä päätöksistä oli rintamamiesten asutusvelkojen anteeksianto, mikä kauniista ajatuksesta huolimatta oli omiaan aiheuttamaan mielipahaa monen pienviljelijän pirtissä. Ne rintamamiehet, jotka olivat ennen päätöstä jo selviytyneet veloistaan, saattoivat kokea myöhään tulleen kädenojennuksen eräänlaisena

³³ *Rintamäkeläiset* 9. jakso, ensiesitys 4.10.1974.

³⁴ Pertti Nättilän haastattelu 25.11.1998.

³⁵ Esimerkiksi yksi valtavirran “itsesensuurista” poikennut julkaisu oli SMP:n päääänenkannattaja *Suomen Uutiset*.

³⁶ *Rintamäkeläiset* 14. jakso, ensiesitys 27.2.1975.

³⁷ *Rintamäkeläiset* 15. jakso, ensiesitys 27.3.1975.

³⁸ Ks. Marja Naskila (toim.), *Rakentamisen aika. Asutus ja maanhankinta*.

Maanhankintalain 40-vuotisjuhlaulkaisu. Helsinki: Kirjayhtymä 1984, 186.

³⁹ *Rintamäkeläiset* 20. jakso, ensiesitys 23.1.1976. Veikon vanhaan sotavammaan haettiin lääkitystä terveyskeskuksesta. Antti vaati asiallista kohtelua naapurilleen viitaten Kekkonen puheisiin sotainvalidien kuntoutuksen heikosta tilanteesta. Toisen kerran Kekkonen nimi mainittiin silloin, kun Niemen isäntä oli piipahtanut Rintamäen tupaan miesten ollessa metsässä puita katsastamassa. Veikko irvaili Niemen vierailua yksin jääneiden emäntien luona Kekkonen sanoin: "Talo elää tavallaan, vieras käypi ajallaan." Aikanaan paljon siteeratulla ja pitkään eläneellä lauseella Kekkonen ymmärrettiin vihjanneen siihen, että tulevasta ETYK:n huippukokouksesta huolimatta maan sisäpolitiikka kulki omalla painollaan, ts. hän varoitti mahdollisesta hallitusremontista. Leena tokaisikin Veikolle, että "tässä ei nyt Kekkoista tarvita". Ks. *Rintamäkeläiset* 21. jakso, ensiesitys 3.2.1976.

rangaistuksena yrittämisestä ja kovasta työstä. Monet pienviljelijät pettyivät ja katkeroituiivat epäoikeudenmukaisesta kohtelusta.³⁸ *Rintamäkeläisten* aihepiiriä ajatellen Kekkonen anteesianto olisi varmasti ollut yksi sellainen tapaus, jota sarjassa olisi voitu käsitellä laajastikin. Ilmeisesti asian ristiriitaisuuden ja aran luonteen takia se jätettiin kuitenkin kokonaan huomioimatta. Sarja ei halunnut kylvää kaunan siemeniä katsojien keskuuteen.

Tiivistäen voidaan todeta, että politiikan kontekstissa *Rintamäkeläisissä* riitelivät asiat ja aatteet, eivät henkilöt. Esimerkiksi SMP:n eduskuntaryhmän hajoamista ja kansanedustajien välillä vallinnutta tulehtunutta ilmapiiriä ei otettu sarjaan mukaan lainkaan. Sama päti Vennamon ja Kekkonen suhteisiin. Vaikka Vennamo voidaan hyvällä syyllä pitää presidentti Kekkonen poliittisena vihemiehenä numero yksi, herrojen kaunaiset suhteet sivuutettiin; toisin sanoen Rintamäen Antti ei hänestä pahaa sanaa sanonut. Kun Antin kiukuspäissään kuitenkin jotain oli haukuttava, hän haukkui keskustapuolueen, MTK:n, suuret metsäyhtiöt ja Helsingin herrat noin yleensä ja pysytteli mielestään aina asialinjalla. Kekkoista voidaan pitää sarjassa sikäli poikkeuksellisenä politiikan henkilönä, että hänen nimensä oli ainoa, joka lausuttiin ääneen. Silloin kun Kekkoeseen viitattiin, hänet esitettiin myönteisessä valossa ja kritiikkittä. Kekkoesta esiteltiin sarjassa näin ollen vain "se parempi puoli", mikä tuli esille esimerkiksi sotaveteraanien ja -invalidien puolustajan roolissa.³⁹

Jäsenkirjoja ja aatesuuntia

Suomessa käytiin keväällä 2000 presidentinvaalien jälkeen värikästä keskustelua eri puolueiden edustamista arvoista ja aatteellisista näkökohdista. Useissa puheenvuoroissa todettiin, että puolueiden väliset ideologiset rajalinjat niin vasemmalla kuin oikeallakin olivat 1990-luvun lopulla hämärtyneet eikä esimerkiksi nuorisosaarnaaja osannut hahmottaa puolueiden välillä vallitsevia eroja. Niin keskustan kuin kokoomuksenkin kannalta epäonnistuneiden presidentinvaalien jälkeen puoluekartalla vallinnut sumu tiivistyi sisäministeri Kari Häkämiehen ajatuksiin, joissa hän pohti mahdollisuuksia entistä laajempaan porvaripuolueiden väliseen yhteistyöhön.

1970-luvun kiihkeimpinä vuosina poliittiset puolueet olivat ja elivät vielä vahvasti omissa karsinoissaan ja vaalivat omia aatteitaan. Porvarit olivat porvareita ja sosialistit sosialisteja. Kansan keskuudessa tällainen poliittinen värinmäärittely liittyi luontevasti myös arkipäivän keskusteluihin. Ihmistä saatettiin pitää jopa epäilyttävänä, mikäli hän ei suostunut seisomaan julkisesti jonkin vakaumuksen takana.

Seuraavaksi pohdiskelen lyhyesti sitä, millainen kuva *Rintamäkeläisten* kautta eri puolueista välittyi ja miten sarjan näyttelijöiden rakentamat roolihahmot pyrkivät kuvaamaan erilaisten aatesuuntien edustajia. Oliko esimerkiksi Kari Suomalaisen pilapiirroksissaan kuvaamalla karikatyyreillä yhtymäkohtia *Rintamäkeläisten* hahmojen kanssa? Tarkasteltaviksi puolueiksi ja niiden edustajiksi nousevat sarjasta luontevasti esiin SMP (Antti Rintamäki), SDP (Veikko Honkonen), Keskustapuolue (Kalevi Niemi), Kokoomus (Eero Lahtinen) ja SKP (Markkula).

Rintamäkeläisten ehkä keskeisin hahmo Antti on jääräpäinen, suomalaisen miehen karikatyyri patavanhoillisine käsityksineen. Rahan suhteen hän on äärimmäisen tarkka; turhamaisuuksiin tai vaimon hääpäivälahjaan sitä ei ole

syttä kuluttaa. Mutta kun Antti jotain kerran lupaa, niin hän sen myös pitää “Kyllä jämäpti on niin!” Antin perinteinen suo-kuokka-ja-jussi -tyyppi edustaa suomalaismieheen liitettyjä myyttisiä maskuliinisuuskäsityksiä, joita ei vielä 1970-luvulla katsottu aiheelliseksi kovinkaan rankasti kyseenalaistaa. Juuri Antista johtuen *Rintamäkeläisten* mieskuva näyttäytyy nykyperspektiivistä katsottuna melko koomisena.

Anttiin verrattuna Veikko on sovittelevampi, jähkailevampi ja kaikkiaankin rauhallisempi mies, joka usein pelastaa Antin joutumasta kokonaan nolatuksi naapurien silmissä. Silloin tällöin Veikko yrittää perustella Antille osuustoiminnan etuja, mutta sanat kaikuivat kuuroille korville. Antti ei voi ymmärtää Veikossa sitä, että pienviljelijänä hän on kannattamassa demareita, jotka Antin mielestä ovat olleet yhtenä syypäänä maaseudun alasajoon: mies ei yksinkertaisesti ymmärrä omaa parastaan. Järkevänä miehenä Veikko ei kuitenkaan koskaan kiihdy väittelyissä, vaan perustelee näkemyksensä ja pitäytyy niissä. Veikon voidaan katsoa tulleen toimeen muiden isäntien kanssa paljolti siksi, että hän harjoitti sarjan poliittisissa keskusteluissa Sorsan hallitusten piirissä tutuksi tullutta konsensushenkistä diplomatiaa.

Kokoomusta kannattava Eero Lahtinen kuvataan sarjassa melko ristiriitaisena hahmona. Sarjan toisen tuotantokauden alussa sikatilan omistava Lahtinen esitellään katsojille ensisijaisesti paikallisen pankin johtokunnan pampuna, joka sanelee nuorelle pankinjohtajalle sen, kenelle lainat ja vekselit myönnetään ja kenelle ei. Esimerkiksi Lahtinen ei suostunut antamaan Markkulalle lainaa uutta moottorisahaa varten. Lahtisen kieronä aikeena oli estää mieheltä lisäansioden hankkiminen, jotta hänen olisi ollut pakko myydä maatansa Lahtisen uutta suursikalaa varten. Sarjan edetessä pankkikuviot jäivät kuitenkin taustalle ja Lahtinen siirtyy ajamaan MTK:n asiaa. Viimeisessä jaksossa Lahtisesta pilkistää jopa huumoria ja itseironiaa, kun hän kertoo joutuneensa kaivamaan ojaa omin käsin, jotta vaimo olisi uskonut sen “tällaiselta läskimahalta vielä onnistuvan”. Ennen liittymistään kokoomukseen Lahtinen oli kuulunut maalaisliittoon.

Markkula on *Rintamäkeläisten* isännistä nuorin – ja köyhin. Elämä on koetellut Markkulaa pienestä pitäen, sillä äidin kuoltua hän joutui vanhimpana lapsena pitämään huolta sisaruksistaan ja opettelemaan esimerkiksi leivän leipomisen jo varhain. Kovasti kiroilevalla Markkulalla on jatkuvia rahahuolia: kasvava perhe pysyy hengissä miten kuten tilapäisten metsätöiden ansiosta. Veikko ja Antti yrittävätkin auttaa tätä kykyjensä mukaan tarjoamalla metsissään perkuuhommia. Markkulasta huokuva hyväsydämyisyys ja huoli lähimmäisistä teki suuren vaikutuksen Leenaan, joka ilmeisesti paljolti hänen vuokseen tuli ostaneeksi elämänsä ensimmäisen viinapullon. Tätä häpeillen ostettua pulloa Antti, Markkula ja Veikko sitten ihmetellen maistelevat yhteisen ojankaiuvu-urakan päätteeksi.

Kalevi Niemen hahmossa yhdistyvät mielenkiintoisella tavalla keskustahenkinen ajattelu ja kristillinen vakaumus. “Herra antaa ja Herra ottaa. Kiitetty olkoon Herra” -toteamus on Niemen ratkaisu köyhyyden ongelmiin. Itse naimakaupalla suurtilan isännäksi päätynyt Niemi vieraillee Rintamäen ja Honkoston tuvissa usein virsikirjan kera ja “Herran Seepaotin” sana julistaessaan tulee hörpänneeksi eteen tarjoiltua kahvia kupillisen jos toisenkin. Sosialismi on Niemelle kauhistus, samoin ylenpalttinen kiroilu. Leena ja Helmi ovatkin mielissään siitä, että Niemi yrittää kitkeä Veikosta ja Antista pahoja tapoja ja pyrkii sivistämään heitä sanan voimalla. Niemen uskoontulo – suvaitsevaisuudesta puhumattakaan – osoittautuu sarjan edetessä laadultaan

⁴⁰ Miesten kiista syntyi siitä, kun Niemi väitti Markkuralle ettei kommunisti voi olla kristitty, tämän kun estää yksinkertaisesti oppi. *Rintamäkeläisten* viimeisen jakson viimeinen kohtaus puolestaan on itse asiassa suora viittaus Leonardo Da Vincin maalaamaan freskoon Viimeinen ehtoollinen. Asetelma korostuu entisestään, kun Leena jää jakamaan unohtamiaan kahvikuppien asetteja pöydässä istujille. Rintamäen kahvipöytä nousi siten sarjan päätteeksi varsinkin myyttisiin mittoihin. *Rintamäkeläiset* 30. jakso, ensiesitys 21.11.1978.

⁴¹ Miesten suosimat tupakkamerkit olivat työmiehille tyyppisiä. Antti ja Veikko polttivat tietävästi Coltia ja Armiroa. Täyttä varmuutta tästä tosin ei ole, sillä tuotemainonta haluttiin pitää Yleisradion kanavilla tiukasti kurissa ja tupakka-askit kätkeettiin kohtauksissa usein kädenselän taakse. Saman asian voi todeta myös kahvipakettien suhteen. Juhla-Mokat ja Saludot vilahdivat ruudussa vain sen verran, että etiketin nurkasta saattoi päätellä, mistä jauhatuksesta kulloinkin oli kysymys.

⁴² Pertti Nätilän haastattelu 25.11.1998.

⁴³ Televisionäytelmistä sensuurin hampaisiin juuttui 1970-luvun puolivälissä esimerkiksi TV2:n suurtuotanto *Sodan ja rauhan miehet*. Sen esittämistä lykättiin vuoden verran, sillä sarjaa pidettiin ulkopoliittisesti

hieman huteraksi, mikä käy ilmi etenkin Leningradin-matkan yhteydessä. Näennäiskristillinen maailmankatsomus joutuu *Rintamäkeläisten* tekijöiden viimeiselle tuomiolle sarjan päätösjaksossa, jossa Niemi Markkulan kanssa käymänsä kiivaan väittelyn päätteeksi heitetään kuvaannollisesti ulos pyhästä kahvipöydästä ja koko tuvasta tekopyhien fariseusten tavoin.⁴⁰ Tenho Saurénin esittämän Niemen puhemaneerit siirtyivät myöhemmin liki sellaisenaan konstaapeli Reinikaisen hahmoon *Tankki täyteen* -sarjassa.

Edellä kuvatuista lyhyistä tyyppiluonnehdinnoista voi päätellä melko selkeästi, mille puolelle oikeisto-vasemmisto-akselilla *Rintamäkeläisten* tekijöiden sympatiat olivat sarjassa kallistuneet. Tässä kontekstissa mielenkiintoiseksi niin miehiä kuin aatesuuntiakin erottelevaksi tekijäksi voi lukea sarjassa esitetyn tupakoinnin. Työn raskaan raatajat eli Antti, Veikko ja Markkula vetelevät sauhuja⁴¹ liki yhtenäin, kun taas pääoman turvin porskuttavat Lahtinen ja Niemi eivät kyseistä pahetta harrasta. Savuke-symboliikan voisi tulkita sarjassa vaikkapa siten, että yhteiset tupakkahetket kuvastivat miesten yhteistyökykyä ja halua puhaltaa hönkyjä yhteisten asioiden eteen. Tupakoimattomat jäivät tässä mielessä yhteisöllisyyden ulkopuolelle. Ajatusleikkiä voi kuljettaa niin halutessaan aina valtakunnanpolitiikkaan saakka, sillä kuuluihan kokoomus oppositioon koko 1970-luvun ajan eivätkä kristillisetkään tuolloin mitenkään Kekkosen erityissuosiossa olleet.

Pertti Nätilän ja Reino Lahtisen mukaan sarjan henkilöillä ei ollut todellisuudessa esikuvia, vaan näyttelijät olivat rakentaneet hahmonsia sieltä täältä eri ihmisten luonteenpiirteitä lainaillen. Ohjaaja ei mieltänyt sarjassa nähtyjä isäntiä lopulta edes karikatyyreiksi, sillä hänen mukaansa maaseudulla asui ja asuu yhä edelleen “vieläkin hassumpia ja hullumpia tyyppejä”.⁴²

Vaikka politiikan puhuminen televisiossa 1970-luvulla olikin herkkä asia,⁴³ *Rintamäkeläisten* jaksoja ei katsottu TV2:ssa ennakkoon. Pertti Nätilän muistin mukaan tällaista ei koskaan edes ehdotettu. Sen sijaan joidenkin puolueiden taholta tuli hänen mukaansa vihjailuja, joissa ehdotettiin tiettyjä aiheita keskusteltavaksi sarjan jaksoissa. Nämä tekijät halusivat jättää kuitenkin omaan arvoonsa. Muutenkin palautetta tuli sekä puolueilta että katsojilta Nätilän mukaan yllättävän vähän. Vaikka Veijo Pasasen esittämä Rintamäen Antti kuvattiin jyrkän kulmikkaana, jääräpäisenä ja sovinistisenakin pienviljelijänä, tätä ei SMP:n keskuudessa juurikaan kritisoitu.

En muista, että siitä olisi tullut palautetta. Musta tuntuu, että smp-läiset oli ihan tyytyväisiä. Anttihan sanoi suoraan miten asiat on – unohtetun kansan puolesta ja asialinjalla. Vaikka esimerkiksi Markkula oli eri puoluetta (Skp) niin Antilla oli kuitenkin sellaisia sympatioita, että vaikka hän ei hyväksynytäkään hänen politiikkaansa niin ihmisenä hyväksyi. Siinä oli tällaista jota yritettiin uittaa sinne mukaan.⁴⁴

Punamultahallitusten 1960- ja 1970-luvuilla harjoittamaa maatalous- ja sosiaalipolitiikkaa kritisoidaan *Rintamäkeläisissä* siis lähinnä Antti Rintamäen, vankkumattoman vennamolaisen, suulla. Antin hahmo on kuitenkin paikoitellen karrikoitu jääräpäisyydessään niin yliampuvaksi, että hänen puheitaan voi pitää jopa koomisina. Tämä saattoi kuitenkin olla tekijöille keino tuoda esiin kitkeriäkin kommentteja, sillä 1970-luvulla vallinneessa smp-diskurssissa esitettyä niitä ei välttämättä tarvinnut ottaa kovinkaan vakavasti. Olihan SMP:n perustaja ja puheenjohtaja Veikko Vennamo jäsenetty yleisessä mielipiteessä vastarannankiisiksi, populistiksi ja jopa pelleksi. Tyystin eri asia on tietysti se, millaisen kuvan ne katsojat, joilla suhdetta pienviljelijän

maailmaan ei ollut, saivat maaseudun asioista *Rintamäkeläisten* välityksellä: olivatko kaikki maalaiset sittenkin samanlaisia jääräpääjuntteja?

Yleisradion 1970-luvulla harjoittamalla normalisoinnilla ja matalan profiilin tavoittelulla voidaan katsoa olleen vaikutusta *Rintamäkeläisten* tekemiseen, vaikka tähän ei sarjan tekijöiden mukaan ainakaan tietoisesti pyritty. Konsensushenki, millä mainittua hyssyttelyä on myös kutsuttu, ilmeni *Rintamäkeläisissä* ehkä kaikkein parhaiten Veikko Honkosen roolihahmossa. Sosialidemokraattinen Veikko kuvataan selvästi sarjan sympaattisimpana hahmona, joka pyrkii toppuuttelemaan ja sovitteluun riitapukareita väitteiden lainehtiessa yli äyräidensä. Lupsakka demari oli nimenomaan se tyyppi, jonka sutkauksilla tasoitettiin liian särmikkäiksi käyviä puheita.

Poliittinen kinastelu tyrehtyi *Rintamäkeläisissä* usein myös siihen, että pienviljelijöiden vaimot Leena Rintamäki (Sirkka Lehto) ja Helmi Honkonen (Eila Roine), jotka eivät politiikasta mielestään mitään ymmärtäneet, kehottivat tuvassa istujia keskittymään paasauksen sijasta kahvipöydän antimisiin. Muutoinkin politiikan puhuminen kääntyi usein leikinlaskuksi. Asiassa kuin asiassa saatettiin nähdä poliittisia merkityksiä. Esimerkiksi kun täytekekun päällä ollut hääparia esittävä koriste oli hieman kallellaan, Veikon näkökulmasta sitä oli tuupattava vasemmalle, Antin mielestä kaiken piti olla suorassa. Vaikka vakavia puhuttiinkin, se tehtiin kuitenkin humoristisessa ja leppoisisassa hengessä.

varomattomana.
Virtanen 1988, 85-86.

⁴⁴ Pertti Nättilän
haastattelu 25.11.1998.

Jukka Sihvonen

Elokuva- ja televisiotieteestä mediatutkimukseen

Kun elokuva- ja televisiotiede Turun yliopistossa muutti uusiin tiloihin elo-syyskuussa vuonna 2000, muuton yhteydessä osui käsiini laatikko, joka sisälsi useita kiinnostavia dokumentteja menneiltä vuosilta, aina 1980-luvun alusta asti.

Löydön ympärille kutoutui mielessäni hetkessä monimerkityksistä symboliikkaa. Varmasti kaikkein eniten tähän vaikutti tietoisuus siitä rajatilasta, johon oltiin tultu: uusiin tiloihin muuton taustalla oli myös muutto akateemisesti uuteen yhteyteen, jonka nimeä – media-tutkimus – vasta opeteltiin.

Oamalla tavallaan koskettavin pahvilaatikon historiallisista dokumenteista liittyi taiteiden tutkimuksen laitoksella ja yleisen kirjallisuustieteen oppiaineessa pitämäni ensimmäiseen elokuvakurssiin syksyllä 1981, aikana, jolloin en vielä edes ollut Turun yliopiston palveluksessa.

Kiinnostavin piirre tuossa kurssissa oli siihen sisältynyt valikoima elokuvia, jotka kaikki esitettiin 16 mm:n filmikopioina – tuossa laajuudessaan varmasti ensimmäisen ja ainoan kerran koko oppiaineen historiassa! Nähdyt elokuvat eivät niinkään nojautuneet elokuvahistorian pysyviin klassikoihin kuin yksinkertaisesti tuolloin saatavilla olleeseen aineistoon. Tätä kautta katseltu valikoima tuli kertoneeksi jotakin myös oman aikakautensa tilanteesta.

Opetustoiminnan riippuvuus saatavilla olevasta materiaalista ja tekniikasta on oireellista ja kuvaavaa ainakin siitä syystä,

että tarkkaan ottaen mitkään institutionaaliset sen enempää kuin henkilökohtaiset tai muutkaan intressit eivät olleet välittömästi syynä elokuvaan liittyvän opetus- ja tutkimustoiminnan käynnistymiseen samalla laitoksella hieman myöhemmin. Yksinkertaisena syynä oli videonauhuri sekä mahdollisuus nauhoittaa ja kopioida elokuvia toisilta kaseteilta ja eri televisiokanavilta. Konkreettisin osoitus tästä teknologian ja intressin yhteydestä oli aikoinaan toiminta ns. Turun Elokuva-kerhon tutkimusryhmän puitteissa – jonka tuloksia julkaisitiinkin (jopa *Filmihullu*-lehdessä).¹

Kaiken takana Godard?

Elokuvaan liittyvän tutkimuksen ja opetuksen koti alkoi pikkuhiljaa muotoutua yleisen kirjallisuustieteen sisään, johtuen lähinnä oppiaineen tuolloisen professorin Irmeli Niemen henkilökohtaisesta kiinnostuksesta asiaa kohtaan. Periaatteessa opetuksen rakenteet olisivat samaan mittaan voineet laajentua myös toisaalle, esimerkiksi kulttuurihistoriaan, jonka seminaarihuoneen suojissa Elokuva-kerhon opintopiiri beta-nauhojaan kelaili.

Alku rakentui draamaan, teatteriin ja elokuvaan liittyvien opintojaksojen varaan eikä niitäkään ollut edes yhden opintokokonaisuuden vertaa. Monessa mielessä ratkaisevia vuosia olivat 1983–1985, jolloin oppiaine onnistui saamaan päätöi-

misen tuntiopettajan jo tuolloin “vaihtoehtoiseksi” muotoutuneen opintolinjan opetukseen.

Vasta lisensoituneena tuntiopettajuus olisi ilmeisesti langennut minulle ellen samassa yhteydessä olisi menestynyt akateemisessa virkalotossa niin, että tuloksena oli tutkimusassistentin toimi Suomen Akatemiasa. Tämä aukaisi elokuva- ja televisiotieteellisen oven kollegalleni Veijo Hietalalle, joka onkin toiminut aina noista vuosista alkaen ensin päätoimisena tuntiopettajana ja sitten lehtorina.

Ilman tätä kosketuskohtaa Veijo Hietala saattaisi tänä päivänä olla joko meritoitunut Beckett-tutkija tai yritysjohtajille luovuudesta luennoiva, korkeapalkkainen konsultti.

Unohtaa ei noilta vuosilta sovi myöskään Varsinais-Suomen Elokuvakeskukseen masinoimaa Turun “Godard/week-endiä” lokakuussa 1984. Tapahuma varsinaisesti aloitti Turussa ulkomaisten alan tutkijoiden vierailusarjan – sarjan, joka 1990-luvulla kiteytyi yhteistyössä Suomen elokuvatutkimuksen seuran (SETS) kanssa järjestettyihin kesäkouluihin.

Kolmivuotinen kypsymisvaihe 1980-luvun puolivälissä kumuloitui SETS r.y:n perustamiseen syksyllä 1985. Kuvaavasti sekin tapahtui yleisen kirjallisuustieteen kahvihuooneessa.

Taloudellinen nousukausi saattoi sitten näkyä myös tällä rintamalla, sillä ne harvat uudet virat, joita taiteiden tutkimuksen laitos ylipäätään ehti vielä 1980-

luvun puolella perustaa, saivat kumpikin alanmääritteikseen käsitteen "elokuvantutkimus". Näiden virkojen (lehtori, apulaisprofessori) varaan laitosneuvosto sitten päätti perustaa uuden oppiaineen, jolle esitettiin nimeksi "elokuva- ja televisiotutkimus", mutta jonka neuvosto sitten päätöskokouksessaan muutti muotoon "elokuva- ja televisiotiede". Sen opetustoiminta käynnistyi syyslukukaudella 1991.

Aiemmin samana vuonna elokuvatutkimukseen liittyvin väitöskirjoihin tohtoroituivat helmikuussa Matti Lukkarila Oulussa, maaliskuussa Veijo Hietala sekä huhtikuussa allekirjoittanut Turussa. Oppiaineen ensimmäiset maisterit (Anu Koivunen, Martti Lahti ja Kimmo Laine) valmistuivat jo seuraavana vuonna.

Miten paljon toiveita oppiaineen toimintaan ladattiin ja miten paljon resursseja sille annettiin? Näihin kysymyksiin vastaaminen riippuu niin kysyjän kuin vastaajankin intresseistä. Yhtä kaikki nopea itsenäistyminen merkitsi myös kasvuvuosien päättymistä. Tosin tässä suhteessa elokuva- ja televisiotiede ei suinkaan ollut poikkeus. Laajamuotoinen stagnaatio, osin jopa taantuminen, kohdistui yliopistolaitoksen toimintaan ylipäätään aikana, jota leimasivat pankkikriisin jälkeinen lama ja hallituspolitiikka opetusministereinään vuosina 1987–91 RKP:n Christoffer Taxell ja Ole Norrback sekä 1990-luvulla kokoomuksen Riitta Uosukainen ja Olli-Pekka Heinonen.

Elokuvan opetusalat jäsentyivät jo 1980-luvulla historian, teorian ja analyysin kysymyksiin. Itsenäistymisen myötä televisio toi mukanaan myös

yleisemmin audiovisuaalista populaarikulttuuria koskevia opintojaksoja. Tutkimuksellinen painotus säilyi elokuvassa ja erityisesti kotimaisen elokuvan historiassa, johon tavalla tai toisella ovat kytkeytyneet kaikki oppiaineen toistaiseksi tuottamat jatkotutkinnot.

Vuosikymmenen loppua kohti kävi ilmeiseksi, että mahdollisuudet kasvattaa niitä resursseja, joiden puitteisiin elokuva- ja televisiotiedettä oli oppiaineena rakennettu, näyttivät entistäkin niukemmilta. Kuitenkin paineet alueen laajentamiseen olivat kasvaneet sekä opiskelijamäärien lisääntymisen että yleisen kulttuurisen kehityksen seurauksena. Elokuvalla oli yhtäkkiä merkittävä kulttuurin rooli – ellei muussa niin ainakin siinä mielessä, että julkisuudessa yleisesti keskusteltiin "suomalaisen elokuvan buumista".

Televisio koki omia muodonmuutoksiaan, internet alkoi tarjota erityiskanavansa myös audiovisuaalista tuotantoa ja käyttöä varten, kuluttajan ulottuville tuli videon oheen dvd-teknologia ja niin edelleen. Audiovisuaalisen kulttuurin tuottamiseen, levittämiseen, esittämiseen ja käyttöön alkoi muotoutua aika lyhyellä aikavälillä rakenteita, joiden käsitelyyn myös yliopistollisen opetus- ja tutkimustoiminnan täytyi voida reagoida – ja mieluummin vielä aktiivisen osallisuuden kuin passiivisen tarkkailun näkökulmasta.

Kulttuuris-tekni- sen kehityksen ja olemassa olleiden resurssien välinen kuilu kuitenkin tuntui pakottavan juuri jälkimmäiseen vaihtoehtoon.

Laitos- ja oppiainerakenne ei yliopistossa kaikesta huolimatta ole tiettyihin asemiinsa balsa-

moitu muumio, vaan ympäristö, jota on mahdollista uudistaa ja rakentaa ympärillä tapahtuviin muutoksiin reagoiden. Aikoinaan tämä oli todettu jo kirjallisuudenopetuksen sisällä ja nyt koko laitoksen mittakaavassa. Mahdollisuus yhdistää resurssija viestinnän oppiaineen kanssa merkitsi, paitsi jo vakiintuneiden toimintamahdollisuuksien säilymistä, myös juuri sellaista laajentumista, jonka tarve monin kohdin oli alkanut antaa merkkejään. Tässä tilanteessa mediatutkimus tarjoutui sellaiseksi "sateenvarjokäsitteeksi", joka mahdollisti niin elokuva- ja televisiotieteen perinteen jatkumisen kuin avauksen suuntiin, jotka voi nähdä tuon perinteen rikastumisenä. Käsitteenä "mediatutkimus" ei toki ollut itsestäänselvyys, vaan pikemminkin käyttökelpoinen kompromissi mediatieteen ja mediakulttuurin välillä – käyttökelpoinen siksi, että siinä korostui pyrkimys pikemminkin tutkimukselliseen kuin esimerkiksi ammatilliseen suuntautumiseen.

Elokuva neuroverkostona?

Mediatutkimuksen tavoitteena on tarjota perusopinnoissa yleiset tiedot mediakulttuurin eri osaluista tuttuun tapaan historian, teorian sekä tutkimuksen ja analyysin näkökulmista. Tämän jälkeen joihinkin noista osaluista, kuten juuri elokuvaan ja televisioon, on mahdollista syventyä läheisemmin. Aineopinnoissa keskeistä on mediakulttuurin tutkimukseen perehtyminen, aluksi laajemmin klassikoiden ja uudempien tutkimussuuntausten sekä seminaarityöskentelyn puitteissa. Tämän ohella opiskelijan on

Miikka Pyykkönen

Alkuperäiskansojen tie kuvattavista kuvaajiksi, selitettävistä selittäjiksi

*Alkuperäiskansojen elokuva- ja tv-tuotantotapahtuma "Skåbmagovat - Kaamosken kuvia".
Siida – Inari 15.-28.1.2001*

Inarin Siidassa järjestettävä Skåbmagovat –tapahtuma (15.-28.1.) järjestettiin nyt kolmannen kerran. Tällä kertaa vieraina olivat Kanadan inuiitit, kun ensimmäisenä vuonna vierailivat Australian aboriginaalit ja viime vuonna Kanadan "ensimmäisten kansojen" (first nations) edustajat. Tapahtumasta on näiden kolmen vuoden aikana tullut tärkeä osa alkuperäiskansojen visuaaliseen ilmaisuun liittyvää kansainvälistä toimintaa.

Aiempien vuosien tapaan tapahtumaan kuului muutaakin kuin elokuvaesityksiä. Tällä kertaa Skåbmagovatin aloitti Camera Borealis -tapahtuma, johon sisältyi sekä neljän päivän kaamoskuvauskurssi että kaksipäiväinen luontokuvatapahtuma valo- ja elokuvineen. Seuraavalla viikolla oli vuorossa saamelaisvalokuvan seminaari Sieivagovat. Tämän jälkeen alkoi päätapahtuma elokuva- ja tv-tuotantotapahtuma Skåbmagovat. Raporttini kattaa kahden jälkimmäisen annin.

I Saamelaisvalokuvan seminaari Sieivagovat

Muiden ilmaisukeinojen ohella saamelaisvalokuvaa on viime vuosina luonnehtinut voimakas itseilmaisuus ja dekonstruktion kausi, joka saa leimansa post-

kolonialistisista ideoista. Yhtä tärkeää kuin on analysoida vanhoja etnografisia kuvia ja uudelleenmerkityksellistää niitä, on tuottaa itseilmaisussa kokonaan uusia visuaalisia representaatioita, jotka on koodattu oman kulttuurin sisäisillä merkityksillä. Ne on myös tarkoitettu yhä useammin avattavaksi sen sisällä toisin kuin aikaisemmin, jolloin saamelaisuutta koskeva tieteellinen tieto ja sen merkityssisällöt syntyivät yhteisön ulkopuolella pohjoismaisen tieteen 'keskuksissa'.

Sisällä ulkopuolelta – ulkopuolella sisältä

Seminaarin esitykset kiinnittivät monin tavoin huomionsa 'ulkopuolisen' kuvaajan haluun representaatioissaan romantisoida ja harmonisoida saamelaiskulttuuria omien premissiensä mukaisesti. Valokuvien kautta kuvaajat itse asiassa työstivät omia käsityksiään saamelaisuudesta ja kiinnittivät kulttuuriin kuvien kautta omat mielenmaisemansa. Kuvat matkasivat antropologien ja kuvaajien mukana etelään ja saivat merkityksensä heidän representaatiojärjestelmissään esimerkiksi tie-teissä tai näyttelyesineenä museoissa.

Sekä kolttasaamelainen projektitutkija Irja Jefremoff että museopedagogi Leena Laakso esittelivät tällaisia 'ulkopuolisia' kuvaajia saamelaisyhteisöissä. Jefremoff käsitteli norjalaisen naisvalokuvaaja Ellisif

Wesselin elämää ja elämäntyötä Etelä-Varangissa kolttasaamelaisien alueella. Laakso puolestaan esitteli sekä Matti Saanion että Marja Vuorelaisen osuutta saamelaisten valokuvaamisessa. Jefremoff ja Laakso korostivat sitä, että näiden kuvaajien ulkopuolisesta asemasta huolimatta, he poikkeuksellisen suuresti kunnioittivat saamelaiskulttuuria. Heidän tarkoituksensa ei, ainakaan eksplisiittisesti, ollut kuvien välityksellä representoida saamelaiskulttuuria omista kulttuurisista lähtökohdistaan, vaan he pyrkivät kertomaan saamelaisten arjesta heidän ehdoillaan.

Seminaarissa nousivat esille myös ne uudet tavat, joilla saamelaiset eri tavoin itse konstruivat itseään toimijoina visuaalisessa ilmaisussa. Esitelmöijät kohottivat puheessaan saamelaisen passiivisesta kuvattavasta aktiiviseksi toimijaksi. Tämä tapahtui korostamalla sekä vanhan kuvan palauttamista kuvaamaansa kulttuuriympäristöön uudelleentulkittavaksi että uusien saamelaisidentiteettien rohkeaa kuvaamista.

Yksi tällaisen "projektin" toteuttajista oli Marja Helander, joka käsitteli valokuvaa ja valokuvataidetta subjektiivisena välineenä oman saamelaisidentiteetin konstruktiossa. Hän on syntynyt ja asunut pääosin Helsingissä eikä myöskään osaa juurikaan saamen kieltä. Helander aloitti tietoisien saamelaisidentiteetin konstruointiprosessin 1992 tehdessään lopputyötään Lahden taideinstituut-

tille. Hän alkoi tutkia valokuvan keinoin saamelaisia sukujuuriaan, jotka hänen isänsä puolelta veivät hänet Utsjoelle Tenojoen laaksoon. Hän alkoi kuviansa kautta samastaa itseään sukujuuriinsa nostaan kuviansa pääosaan itsensä ja Kadja-Nillan, Utsjoen mahtavimman poromiehen ja Helanderin suvun esi-isän, joka eli 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Helander haluaa valokuvan keinoin oman saamelaisidentiteettinsä lisäksi herättää esteetiikkaan kiinnittyviä tunnelmaltaan mystisiä mielikuvia, joissa ajat, arvot ja kulttuuriperinnöt kohtaavat. Ne yhdistyvät kuvien viesteissä tietoisesti fragmentaariseen identiteettiin synnyttäen uusia etnistä, sukupuolista ja yhteiskunnallista subjektiviteettia koskevia representaatioita.

Oulun yliopiston Saamen tutkimuksen yliassistentti Veli-Pekka Lehtola puuttui kansantieteilijöiden tapaan kuvata saamelaisia anonyymeina, ikään kuin erottamattomana osana pohjoisen luontoa, ja Lappia koskevien teosten ja mainostajien taipumukseen käyttää saamelaisia objektien tavoin aihekuviutuksena. Lehtolan mukaan ”lappalaiset” oli kuvatekstien yleisin tapa identifioida niin miehet ja naiset kuin lapset ja nuoretkin; kohteiden ei koettu sinällään merkitsevän mitään, vaan ne saivat merkityksensä tutkimuksen tai valokuvan osana. Täten saamelaiset ovat historian saatossa päätyneet nimetöminä taltioituiksi etnografioihin, rotuteoreettisiin, folkloristisiin ja kulttuurimaantieteellisiin tutkimuksiin, sekä museoihin. Lehtolan mukaan Nils-Aslak Valkeapää¹ aloitti kuvien ’palauttamisen’, ymmärrettynä sekä symbolisesti (tulkintojen ja dekonstruktion

kautta) että fyysisesti, *Beavi áhèát•an* -teoksessaan, johon hän keräsi kuvamateriaaliksi 1700- ja 1800-luvuilla otettuja ”persoonattomia” saamelaiskuvia aina Pariisin Musee de la Hommea myöten. Nyt vanhat kansantieteilijöiden kuvat toimivat saamelaisille yhtäältä mahdollisuutena paikantaa niissä esiintyviä henkilöitä, toisaalta tilaisuutena ’lukea’ valtakulttuuria. Etnografian näkökulma on kääntynyt ympäri ja ”jäännekulttuurina” tai ”diffuusio-prosessien tuottamana kopiona” nähdyin kansan historia alkaa näyttäytyä elävänä. Tämän käänteeseen ansiosta voidaan avoimesti tunnustaa, että saamelaisilla on kautta historian ollut aktiivista vuorovaikutusta muiden kansojen ja erilaisten järjestelmien kanssa, minkä suomalaiset ja muun maalaiset kansantieteilijät ovat representaatioissaan pyrkineet kieltämään viimeiseen asti.

Tällainen ’Emic-näkökulmasta’² esitetty representaatio saa merkityksensä siinä etnopolitiittisessa kontekstissa, joka ympäröi uudenlaisen saamelaisen subjektiviteetin tuottamista. Kysymyksessä on Ernesto Laclau ja Chantal Mouffin³ sanoin yksi tärkeimmistä nyky-yhteiskuntiamme leimaavasta poliittisista kamppailusta: subjektiviteettia (tai oikeammin ”subjektiasemia”) koskevasta politiikasta diskursseissa. Se on seurausta kaikkein hierarkkisimpien ja väkivaltaisimpien kolonialististen rakenteiden ja niihin kiinnittyvien yhtenäiskansallisten subjektiviteettien rapautumisesta. ”Uuden politiikan” voittojen kautta avautuu uusia artikulaation mahdollisuuksia sellaisille ryhmille, joita ennen on identifioitu, mutta joilla ei ole ollut

mahdollisuutta identifioida itseään tiedon tuottamisen diskursseissa. Muutos on vaikuttanut tieteellisissä esityksissä tuotettuihin identiteetteihin, jotka kolonialismin aikaisessa etnografiassa pyrittiin essentialisoimaan. Alkuperäiskansojen edustajat hallitsevat teoreettisten käsitteiden käytön representoidessaan kulttuuri-identiteettiään. Heidän tulkinnoissaan tuotetut kuvat eivät ensinnäkään viittaa valmiisiin identiteetteihin tai toisaalta kanno sellaisia konnotaatioita, joilla saamelaiskulttuuria olisi mahdollista tuottaa *väheksyvän eron* kautta. Jotta niihin koodatut merkitykset voidaan purkaa on ymmärrettävä niitä perustavia merkityksenasetteluja, joita nyky-päivän saamelaisvalokuvaan ”kulttuurisena dokumenttina” liittyy.

”Representaation silmän läpi”

Seminaarissa nostettiin implisiittisesti esille se ”metodi”, jota myös Stuart Hall⁴ painottaa taisteltaessa ulkopuolelta asetettuja, logiikaltaan binaarisia, stereotypioita vastaan. Tässä dekonstruktivisessa menetelmässä kiinnitetään huomio representaatioihin ja niiden muotoihin – ei suoranaisesti niiden sisältöjen korvaamiseen uusilla tai ”oikeilla”. ”Representaation politiikan” strategia jättää identiteetin sisällön tarkoituksellisesti avoimeksi artikulaatiolle ja merkityksen muodostumiselle symbolien kontekstuaalisissa todentumisissa. Se että seminaarin osallistujat kiinnittivät huomionsa nimenomaan identiteetteihin representaationa – tuotettuina merkityksiin liittyvässä kielellisessä tai kuvallisessa

toiminnassa – ja vieläpä niiden nurinkuruuteen heidän omiin merkityksellistyksiksiinsä nähden, johti radikaaleihin uudelleentulkintoihin.

Esimerkiksi Tromssan yliopiston sosiaaliantropologian saamelaisprofessori Jorunn Eikjokk hyökkäsikin puheessaan voimakkaasti ulkopuolelta tapahtuvaa kulttuurin fetisisoimista ja stereotyypistämistä⁵ vastaan. Hänen pyrkimyksenään on tarjota tutkimuksellaan ja filmatisoinneillaan uusia ja liikkuvia identiteettejä jähmettyneiden saamelaiskuvien tilalle sekä vahvistaa saamelaisten kollektiivista kulttuuri-identiteettiä ja perinteiden välittymistä. Eikjokkin mukaan on tärkeää lähteä siitä, että ihmisten kategorisoinnit toisista kulttuureista eivät olisi stereotyypisiä tai rasistisia, vaan ihmiset ymmärtäisivät toisia kulttuureja perustamatta niiden määritelmiä yksinkertaistetuille olemuksellisille piirteille. Eron politiikan pyrkimys on tuottaa positiivista eroa, ja saamelaiskulttuurin yhteydessä diversiteetti on hänen mukaansa ymmärrettävissä modernien – käsite, joka sinänsä on näkökulmallinen ja ongelmallinen – elämäntapojen ja perinteiden kohtaamisena.

Samaan aiheeseen hieman eri näkökulmasta puuttunut saamelainen valokuvaaja Nils Somby keskittyi puheessaan siihen seikkaan, minkä myös Edward Said ja Stuart Hall⁶ ovat kirjoituksissaan nostaneet voimakkaasti esille: läntisten valtioiden hegemoniset representaatiojärjestelmät asemoivat muut kansat ”toisiksi” tuottaen ”koloniaalisen kokemuksen”. Tämä tarkoittaa sitä, että läntiset tiedon kategoriat saavat ’toiset’ näkemään itsensä toisina. Ihmiset alistetaan ”läntiselle tiedol-

le” ja sen normien mukaisesta toiminnasta tulee kulttuurille sisäinen pakko. Somby nosti juuri tämän seikan ja sen vastustamisen esille esitelmässään, jonka hän aloitti joikaamalla seremonialliseen joiun pääteesinään. Somby vei toiseuden omaksumista vastustavan postkolonialistisen kritiikkinsä Eikjokkia ”pidemmälle” ulottamalla sen premissit saamelaiseen kulttuurihistoriaan. Hän arvosteli tieteen ja modernien tapojen tunkeutumista saamelaisuuteen ja korosti perinteiden, kuten esimerkiksi joiun, kielen, kulttuuristen artefaktien ja jopa esikristillisten uskonnollisten tapojen merkitystä tällaisessa ”kulttuurivastarinnessa”. Sombyn mukaan kuuluminen saamelaisyhteisöön velvoittaa jäseniään kunnioittamaan oman kulttuurinsa perintöä. Hän kiteytti sanomansa puheensa loppuvaiheessa: Ei ole oikein sanoa olevansa alkuperäisväestöä ja olla samalla kopio valtaväestöstä. Tällä hän viittasi esimerkiksi monien alkuperäiskansojen edustajien tieteelliseen toimintaan ja kristilliseen uskontoon.

Esitelmöijät työstivät puheissaan saamelaisuutta ja alkuperäiskansojen identiteettejä edelleen korostaen identiteettien monimerkityksisyyttä ja määrittämättä niille selviä tavoitteita. Puheenvuoroissa painotettiin merkitysten muuttuvuutta ja kontekstisidonnaisuutta: valokuvien katsoja ei enää joudu pohtimaan itse kuvien olemuksellisia merkityksiä vaan omaa katsettaan ja sen paikantumista suhteessa kuvaan liittyviin tietoon, myytteihin ja diskursseihin. Strategiat tähtäävät tällä tavoin representaation silmän läpi tapahtuvaan ”fetisismin”⁷ nurinkuristavaan sok-

kiefektiin, jossa representaatioiden identiteettiä koskevien merkitysten lukutapa siirtyy kohteesta representaatioon samalla paljastaen ja horjuttaen siihen kiinnittyviä sosiaalisia valtasuhteita. Kohteen sijasta strategia objektivoi katsojan ”normaalit tai konventionaaliset” lukutavat, jotka perustuvat kulttuurien välisiin totuusjärjestyksiin.

Tätä seikkaa sivusi moniulotteisesti Lapin maakuntamuseon valokuvaaja Jukka Suvilehto. Hän esitteli sanoin ja kuvin omaa projektiaan, jossa hän suomalaisena museovalokuvaajana on kuvannut kahden ja puolen vuoden ajan nuorta saamelaista poromiestä Samuli Näkkälää. Kun ulkopuolisten saamelaiskuvissa aiemmin pyrittiin välttämään eksoteerisesti – kuvaajan oman kulttuurin kautta – määritellylle aidolle saamelaiskulttuurille sopimattomia aiheita, kuten nykyaikaisia artefakteja tai käyttötavaroita, niin Suvilehto on kuvissaan rohkeasti nostanut esiin nykyaikaiseen asumiseen ja työnteekoon kuuluvat esineet ja ympäristöt. Tosin tämä vaihteli kuvan käyttötarkoituksesta riippuen: postikorttikuviin voi yhä kuvata vain tiettyjä ”aitoon saamelaisuuteen” assosioituvia aiheita, näyttelykuviin myös arkaluontoisempia ja omiin kokoelmiin kaikkia. Suvilehdon mukaan ulkopuolisen kuvaajan onkin tarkoin mietittävä kuvaamiansa yksilöiden ja kulttuurien määrittelemiä ehtoja sille, mitä hän voi kuvissaan esittää ja mitä ei. Monia kysymyksiä yleisössä herätti esimerkiksi kuva, jossa Näkkälä levitteli virne naamallaan setelivuhkaa, jonka oli ansainnut hänestä itsestään tyhjänpäiväiseltä tuntuvasta turistien kelkka-ajeluttamisesta.

Kysyttiin miksi Suvilehto ei laittaisi tätä näyttelyyn. Eikö vieläkään voida käsittää, että saamelainen tulee toimeen rahatalouden kanssa tai haluaa ansaita rahaa siinä missä muutkin? Vai onko tällaisen esittäminen ulkopuolisen kuvaajan välittämänä arveluttavaa, kun se joutuu katsojien kulttuurisidonnaisen kulutuksen kohteeksi ja törmää historiallisissa prosesseissa rakentuneisiin mieliin saamelaisuudesta?

Tieteen kentällä “representaation silmän läpi” tapahtuva stereotyyppien kyseenalaistaminen on leikkittelyä merkityksillä: ne asettavat kuvien subjekti-objekti-suhteet uuteen valoon, jossa entisistä subjekteista (antropologit ja etnografit) tuleekin yllättäen objekteja ja – kriittisen – tarkastelun kohteita sekä entisistä objekteista (oudoista toisista) tieteen kentän subjekteja. Nykypäivän alkuperäiskulttuurien kuvaajat, jotka suurelta osin ovat näiden kulttuurien jäseniä, jättävät tarkoituksellisesti kuviansa kohteen “identiteetin rakenteen auki”⁸. Niihin kytkeytyvä representaation logiikka pyrkii siis jättämään identiteettien merkitykset sulkematta, jotta ne eivät loisi kuvaa potrettimaisesta ja pysähtyneestä kulttuurista.

Myytit ja antropologian uudet haasteet

Etnografisen valokuvan ympärillä on tultu yhä tietoisemmaksi siitä, mistä Roland Barthes⁹ puhuu valokuvan “kolmantena merkityksenä”. Etnografinen valokuva, vaikka se pyrkiikin näyttäytymään kuinka objektiivisena ja dokumentaarisena (“denotatiivisena”) tahansa, kantaa aina viestissään konno-

tatiivisia tasoja. Nämä kiinnittyvät “semanttisten juonien” – merkitysten yhteyksien, jotka liittyvät sen tiettyyn symbolijärjestelmään ja sen kertomuksiin – ansiosta kuvaan varastoituun tietoon. Barthes kutsuu tätä ominaisuutta kuvan retoriikaksi. Se mahdollistaa kuvan käytön vallan käytön välineenä vahvistettaessa eri kulttuurien välistä negatiivista eroa. Retorisuus mahdollistaa kuitenkin myös kuvan merkityksellistysten dekonstruktiot, joilla marginaalistetut ryhmät kyseenalaistavat tätä eroa tai ainakin siihen sisältyvää yksipuolista hierarkiaa. Samalla kun etnografinen valokuva kiinnittyy myytteihin, jotka luonnollistavat sen viestin katkaisten sen yhteyden historiallisiin yhteiskunnallisiin suhteisiin, sen merkityksen “rakenne” jää konnotaation tulkinnallisen liikkumavaran vuoksi avoimeksi. Tämä seikka mahdollistaa radikaalit uudelleen tulkinnot ja myyttien kyseenalaistamisen¹⁰. Myytti toimii tässä mielessä kuten diskursiikin: sillä on aina sosiaalisessa vuorovaikutuksessa – kulttuurien välisessä vuorovaikutuksessa varsinkin – vastadiskurssinsa, joka kyseenalaistaa sekä myyttiin sisältyvän tiedon että tähän erottamattomasti kuuluvan valtasuhteenkin¹¹.

Englantilainen antropologi Elizabeth Edwards tarkasteli puheessaan kuvan näkökulman käännoystä yleisellä tasolla visuaalisen antropologian kentällä. Hän käsitteli tieteellisen kuvan “representaation kriiseihin” liittyviä epistemologisia ja metodologisia kysymyksiä ja esitti, että alkuperäiskansojen itsensä astuminen kuvaajiksi mullistaa kuviin liittyvän kulttuurisen eron rajankäynnin.

Toiseuden merkityksellistämisen tieteen kentällä lähtee nykyään yhä enemmän ‘toisen’ itsensä tavoitteista. Tieteestä on tullut subjektiivisten ja subjektiasemia koskevan kamppailun tärkeä alue, jolla marginaalistettujen kulttuurien edustajat rakentavat itsemääritelmäänsä. Tämä seikka on siirtänyt paikaltaan myös valokuvan merkityksen objektiivisena totuuden vangitsijana. “Representaation politiikan” tuleminen antropologisten tieteiden alueelle on paljastanut antropologisen valokuvan konstruoituneisuuden ja tehnyt siihen liittyvän vallankäytön näkyväksi. Samalla se on avannut alkupe- räiskansoille mahdollisuuden ottaa haltuunsa uusia välineitä, jotta he voivat esittää kertomuksia itsestään ja siten valtaistaa itseään yhteiskunnallisen päätöksenteon eri kentillä.

II Skábmagovat – Kaamoksen kuvia

Elokuvan avulla alkuperäiskansat tietoisesti osallistuvat niitä ympäröivien yhteiskuntien “mediakulttuurisaatioon”¹² sekä ottamalla haltuunsa identiteettien tuottamisen välineitä että osoittamalla taitonsa eri medioiden hallitsijoina. Yksi tapahtuman järjestäjistä Anni-Siiri Länsman¹³ kertoi, että elokuvajuhlien kaltaisilla tapahtumilla on tärkeä merkitys sille, että nuoret saamelaiset näkevät kulttuurinsa nykyaikaisen (“postmodernin”) tilan ja voivat siten uuden näkökulman kautta samastua juuriinsa. Tapahtuman tuotantopuolen vastaavan järjestäjän Heikki Tunkkarin mukaan alkuperäiskansojen elokuvatuotanto on tällä hetkellä, saamelaisten tuottaman elokuvan lisäksi, erittäin voimakasta

Kanadassa tiettyjen alkuperäisväestöjen keskuudessa. Myös Uuden-Seelannin maoreilla, Grönlannin eskimoilla, Yhdysvaltain ja Meksikon alkuperäiskansoilla sekä Australian aboriginaaleilla on omaa elokuvatuotantoa. Kahtena edellisellä vuonna Skábmagovatissa onkin nähty aboriginaalien ja Kanadan alkuperäisväestöjen elokuvia. Elokuvatapahtuman tämänkertaiset vieraat saapuivat Nunavutista Koillis-Kanadasta.

Tunkkari katsoo, että alkuperäisväestöjen elokuvia hallitsee kaksi 'paradigmaa': yhtäältä halutaan välittää kertomuksia omasta kulttuurista valtavaestölle ja toisaalta elokuvia tehdään kulttuurin sisäisiin merkitystenmuodostamisprosesseihin. 'Paradigmat' näkyivät tapahtuman elokuvissa yhtäältä haluna tarttua alkuperäisväestöjä koskeviin stereotyyppioihin ja puhutella 'valtavaestön' ihmisiä kulttuurien välisestä suhteesta, toisaalta pyrkimyksenä etsiä ja löytää representaation tapoja, joilla oma kulttuuri voi käydä identiteettejään koskevia keskusteluja. Molempiin tendensseihin liittyy se, että alkuperäiskansojen edustajilla on valmiina monikulttuurinen perspektiivi, koska he ovat pakostakin eläneet kahden tai useamman kulttuurin vaikutuspiirissä.

Saamelaiset suomalaisten filmatisoinneissa

Jorma Lehtola oli koonnut tapahtumaan kaksi lyhytelokuvakoostetta. Perjantaina esitetty *Pohjolan palkisilla* koostui 1940- ja 50-lukujen Lappia käsittelevistä lyhytelokuvista. Reilun tunnin mittaisessa, pääosin Erik Blom-

bergin ja Eino Mäkisen elokuvista koostuneesta, otoksessa kulminoitui sama "dekonstruktivinen nauru", joka leimaa myös Lehtolan aihetta käsittelevää teosta¹⁴. Suomalaisten käsityksille Lapista ja saamelaisista naurettiin. Saimme kauhistella selostajien rasistisia ja stereotyyppisiä lausahduksia, joilla elokuvantekijät heijastivat suhdettaan kuvauskohteeseensa. "Lappalaiset" olivat mm. kullan huuhdontaa, poroerottelua ja sodan jälkeistä jälleenrakennusta kuvaavissa lyhytelokuvissa useimmiten hyväntahtoisia ja kehityksestä tipahtaneita viljejä tai sitten elokuvantekijöiden pelastettavissa oleva "aitoudestaan" luopunut kulttuuri.

Toisen, lauantai-iltana esitetyn, koosteen *Lapin lumoissa* elokuvat kertoivat, kuinka saamelaislapset olivat "ymmärtämättömien pienten aivojensa" kanssa käymässä 1950-luvun Helsingissä ja kuinka suomalaiset vanhaan suunnitelmatalouden malliin pakottivat maanviljelyn eri muodot sopeutumiseen Lapin ilmastoon ja elämänmenoon. Lisäksi kooste sisälsi elokuvamateriaalia 60-luvulta kuvaajien lempiaiheesta, eksoottisesta poronhoidosta. Pääosaan elokuvissa nousi suomalainen, joka suoraselkällä uudisraivaajan mentaliteetillä otti, paikallisten avustuksella, karun pohjoisen luonnon eri tavoin haltuunsa. Elokuvissa suomalainen oli toimija niin matkailun ja luonnonvarojen kuin maanomistuksen ja elinkeinonharjoittamisenkin alueella.

Lyhytelokuvat heijastivat monella tasolla elokuvateollisuudenkin yritystä luoda kuvaa saamelaisten kulttuurisesta alemmuudesta. Saamelaisten

itsensä tulkitsemana dokumentit menettivät myyttisyyttään ja niiden sisällön historiallinen rakentuneisuus paljastui. Elokuvat näyttäytyivät näin uudessa valossa, jonka avulla ne voitiin kytkeä laajempiin kolonialistisiin prosesseihin. Nähtyihin elokuviin liittyikin tarve affirmoida saamelaisalueiden suomalaisuutta, jolloin kulttuuriero – negatiivisesti käsitettynä – näyttäytyi luonnollisena järjestyksenä ja mahdollistaa saamelaisalueiden materiaaalisten (mm. maiden ja luonnonvarojen) resurssien haltuunon¹⁵.

Saamelaisuuden elokuvallista nykypäivää

Elokuvataapahtumassa sai ensi-iltansa Heikki Huttu-Hiltusen ja Liisa Holmbergin ohjaama dokumentaari *Henna Leu'dd* (Hennan Leudd), joka kertoo 14-vuotiaasta sevtijärveläisestä kolttasaamelaisesta työstä, Henna Mäestä. Hän on ainoita nuoria, joka vielä tänä päivänä taitaa ja opettelee kolttien perinteistä laulumuotoa Leuddia. Kulttuuriperinteeseen liittyvien vaikutteiden lisäksi Hennan elämään kuuluu populaarikulttuuri, lumilautailu ja matkustelu. Dokumentti edusti itse asiassa kerronnallaan kaikkea, mistä elokuvataapahtuman ja saamelaiselokuvan seminaarin aikana oli puhuttu. Sen avulla katsojan oli mahdollista nähdä saamelaisen identiteetin liikkuvuus ja kulttuurin elävyyttä. Dokumentti todisti saamelaisuuden säilyvän ja muuttuvan, eikä suinkaan kuolevan ulkopuolelta tulevien vaikutuspainosten alla, kuten 'ulkopuoliset' antropologit tai "kulttuurinsuojelijat" ovat asian halunneet nähdä.

Henna Leu'ddin tavoin Liv-



Anger Sombyn sympaattinen *Mu Ruoktu Lea Mu Vaimmus* heijasti pyrkimystä rakentaa pienistä mikrotason aineksista monitasoinen, poliittinenkin tarina. Poliitiikka näkyy saamelaiselokuvassa narratiivien käänteissä ja nimenomaan saamelaisten itsensä hyväksymisenä tarinan kertojaksi ja merkityksen-antajaksi – sen subjektiksi. Utsjoella elävän saamelaismiehen tarinan kertova elokuva nosti esiin saamelaisten koulutuksellisesta kasvatuksesta sen synkimmän puolen, eli internoinnin ja pakkosuomettamisen. Mies oli tahtomattaan ja syyttään joutunut lapsena Ouluun mielisairaalakouluun. Koulussa oli erittäin rankka ja väkivaltainen kasvatuskulttuuri, eikä mies voinut ymmärtää kohtaloaan. Saamelaisen luonteenlaadun¹⁶ turvin hän kuitenkin selvisi koettelemuksista ja säilytti elämänsänsä sekä positiivisen asenteensa.

Oli mielenkiintoista havaita, että Norjan saamelaisalueilla tuotetut elokuvat nostivat Suomen vastaavia selvemmin esiin muun väestön ja saamelaisten väliset poliittiskulttuuriset jännitteet. Johnny Kemin elokuvassa *Aiggun Juoigastit* luodattiin joiun syytä, yhteisöllisiä ominaispiirteitä ja tarkasteltiin

sitä, miksi pohjoisnorjalaisissa ravintoloissa saa kyllä laulaa ja ilakoida norjaksi, mutta joikaaminen on kielletty. Tämän lisäksi elokuva toi mainiosti esille joiku-genren heterogeenisyyden ja alueelliset erot. Vielä selvemmin ristiriidat välittyivät norjalaisten visuaalisen antropologian opiskelijoiden opinnäytedokumentissa Norjan Finnmarkista, jossa Norjan armeijalla on kiistelty ampumaharjoituspaikka perinteisellä saamelaisten poropaimennusalueella. Elokuvassa haastateltiin sekä saamelaista poromiestä, joka oli yhdessä muiden poronhoitajien kanssa yrittänyt saada oikeusteitsekin takaisin heille perinteisesti kuuluneita nautinto-oikeusmaitaan, että norjalaista upseeria, joka oli ilmeisen tarkoituksettisesti kuvattu suoraan kameraan ylimielisesti katsovana ja välillä saamelaisten vaatimuksille nauravana.

Saamelaisaiheisten elokuvien tekijät korostivat itsenäisen elokuvatuotannon roolia postkolonialistisissa narratiiveissa, joissa etniset ryhmät itse syväluotaavat omaa kulttuuriaan ja identiteettejään sekä ennen kaikkea niihin liittyviä representaatioita. Heikki Tunkkari sanoi haastattelussa, että paikal-

lisella audiovisuaalisella ilmailulla on suuri merkitys kahdesta syystä: Ensimmäkin paikallisten ja itse tuotettujen elokuvien avulla voidaan rikastuttaa kulttuurin sisäistä keskustelua ja puhua kipeistäkin aiheista. Toisaalta tällaisen tuotannon, jonka perusedellytyksenä ei ole valtakunnallisiin verkkoihin päätyminen, yksi tärkein tehtävä on välittää viestejä kulttuurin omilla kielillä ilman, että ollaan käännöksen kautta “selitys velkaa” toisen kulttuurin edustajille.

“Meidän maamme“

Kanadan inuiittien oman elokuvan parissa työskentelevä ohjaaja ja tuottaja Norman Cohn sanoi koko elokuvatahtuman avauskeskustelussa: “Alkuperäiskansojen tarkoitus on luoda sellaista kuvaa itsensä.” Cohn jatkoi, että elokuvalla he muuttavat ulkopuolisten käsitystä heistä jaloina ja yksinkertaisina villeinä. Uudet kuvat kertovat elävästä kulttuurista, jolla on pitkät perinteet, historiansa ja ennen kaikkea oikeus maahansa ja autonomiaan. Alkuperäiskansojen elokuvatuotannossa on täten kyse legitimiin subjektin ja subjektiviteetin tuottamisesta, niin poliittisella, oikeudellisella kuin kulttuurisellakin tasolla. Se kiinnittyy valokuvan tavoin postkolonialistiseen prosessiin, jossa on kysymys muustakin kuin identiteeteistä diskursiivisina ‘hybrideinä’. Siinä on myös kysymys alkuperäiskansojen tahdosta ja kyvystä nousta toimija-asemaan, joka heiltä on historiallisissa ‘hegemonisissa projekteissa’ riistetty milloin väkivalloin, milloin osana heihin kohdistettuja sosiaalis-

tamistoimenpiteitä (näistä merkittävimpiin kuuluu koulutus). Legitiimin poliittisen toimijaseman myötä alkuperäiskansat voivat hallita autonomisesti yhteisöjään ja määrätä alueitaan oman arvomaailmansa mukaisesti.

Inuiiteista kertovat elokuvat esittivät alkuperäisväestön elämää sekä historiallisen draaman että aikalaisdokumentin muodossa. Elokuvista draaman avulla asiaan paneutuivat *Qaggiq* (Kokoontumispaikka), *Nunaqpmma*, (Matka sisämaahan) ja *Nunavut I-II* (Maamme). Elokuvissa kuvattiin 1930- ja 40-lukujen tapahtumia. Samaan aikaan kuin "läntistä maailmaa" horjutti lama ja sodat, Nunavutissa ihmiset kokoontuivat yhteen juhlimaan perinteisesti kevään tuloa, metsästivät syksyisin karibuja talven varalle ja tekivät arkiaskareitaan itsenäisen ja riippumattoman elämäntapansa ympäristöissä. Elokuvat välittivät lämpimällä tavalla katsojalle vanhoja inuiittien perinteitä. Draamat koostuivat rakenteellisesti intensiivisestä dialogista ja tapahtumien pikkutarkasta kuvaamisesta. Juonet seurasivat ikään kuin tapahtumia, eikä toisinpäin.



Norman Cohn.

Ne rakentuivat elokuvien edessä sattumanvaraisesti muodostaen pienistä puroista jokia ja kokonaisia tarinoita, joiden tarkoitus on siirtää kulttuuriperintöä nykypäivän kasvaville inuiittipolville.

Nunavutin ihmisten historiallisten 'arkirutiinien' ja kulttuuristen tapojen kuvaamisella on tärkeä kulttuuripoliittinen merkitys. Norman Cohnin sanoin: "Elokuvilla me näytämme, että inuiitit ovat!" Kansa, jolla on pitkän kulttuurihistoria, koetaan muun väestön poliittisten päätöksentekijöiden keskuudessa ikään kuin tasavertaiseksi poliittiseksi subjektiksi, kun heidän autonomiastaan neuvotellaan Kanadan hallintoelimissä. Arjen kuvaaminen kiinnittyy representaation politiikkaan, jolla on välittömät kytkentänsä sosiaaliseen todellisuuteen ja toiminnalliseen vallankäyttöön.

Saamelaisen Jon Erling Utsin dokumentti *Nunavut* (Landet vi lever av / Meidän maamme) asemoi näkökulmansa inuiittien draamaelokuvia eksplisiittisemmin maareformia seuranneisiin kulttuurieroihin. Elokuvassa käsiteltiin autonomian myöntä-

mistä seuranneita inuiittien ja valtaväestön ympäristöön liittyviä kulttuuriperinteellisiä ja poliittissosiaalisia ristiriitoja. Aihetta tarkasteltiin pääosin alueella elävän inuiittityön initiaationaalisen metsästysmatkan välityksellä, mutta puheenvuoron saivat myös inuiittihallinnon edustajat ja itsehallintoa vastustavat kanadalaishallinnon oikeistopoliitikot.

Skábmagovatin ilmapiiri oli kaiken kaikkiaan hyvin itse-tietoinen ja välitön. Elokuvista ja puheista välittyi alkupe- räisväestöjen tarve ottaa haltuun esittämisen välineitä ja tapoja. Dokumentin, draaman ja fiktion avulla he hahmottavat ja muodostavat käsityksiä itsestään nopeasti muuttuvassa maailmassa. Samalla he monin representaation keinoin välittävät ja jatkavat kansanperinteitään. Laulaja ja muusikko Mari Boine on kuvannut ilmaisunsa tietoisuuden muodostumista seuraavasti:

Itsetuntoni oli täynnä haavoja ja särkyä, ja laulunteko oli lääkeä niihin. Vasta, kun lauluja kuulleet ihmiset tulivat kysymään, että miten sinä pystyit kertomaan minusta ja minun tunteistani niin tarkkaan, ymmärsin, että siitä oli lääkeeksi muillekin. Toinen askel oli se, että halusin saada muut ymmärtämään meitä, meidän kipujamme: ne, jotka olivat ylenkatsooneet meitä ja väheksyneet ja haavoittaneet. Kolmas askel on ollut huomata, kuinka suuri rikkaus ja perintö meidän kulttuurimme sisältyy.¹⁷

Viitteet

¹ Nils-Aslak Valkeapää, *Beavi áhéháan*. Vaasa: Dat 1988.

² Käsitteellä "emic" viitataan kulttuurin

sisäisiin näkökulmiin. Sen vastapari on "etic", joka käsittää kulttuurin ulkoiset näkökulmat. Toisaalta puhutaan myös kulttuuriin liittyvistä merkityksenannoista tai tulkinnoista – Clifford Geertzillä kokemuksista – lähellä ja kaukana. Jälkimmäinen käsitepari on tutumpi antropologisesta postkolonialistisesta diskurssista ja on edellistä enemmän ladattu poliittisilla assosiaatioilla. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books Inc 1973. Jari Kupiainen, "Katsaus etnografisen kirjoittamisen viimeaikaisiin ongelmiin". *Sosiologia*, 4/1991, 273-280.

³ Ernesto Laclau & Chantal Mouffe, *Hegemony & Socialist Strategy – Towards A Radical Democratic Society*. London & New York: Verso 1985, 114-122.

⁴ Stuart Hall, *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino 1999, 218-222. Ks. myös Olli Löytty, "Stereotyyppien tuolle puolen. Sarjakuva ja representaation politiikka". *Kulttuurintutkimus*, 17:2 (2000), 3-14.

⁵ Stereotyyppistämällä Hall viittaa valtasuhteeseen, joka mahdollistaa "symbolisen vallan harjoittamiseen representaation käytäntöjen kautta". Stereotyyppistämällä kulttuurit sulkeistetaan ymmärrettäväksi tiettyjen ulkopuolelta asetettujen olemuksellisten piirteidensä kautta. Hall 1999, 189.

⁶ Edward Said, *Orientalism*. London: Penguin Books 1995; Hall 1999, 228.

⁷ Stuart Hall tarkoittaa fetisoimisella jonkun ihmistyyppin, kulttuurin tai

rodun ominaisuuksien nostamista valtakulttuurin käsittelyssä sellaisiksi, jotka ovat samanaikaisesti sekä outoja, erilaisia, vastenmielisiä tai epämuodostuneita että eksoottisia – jotain sellaista, mikä on normaalissa meidän kulttuurimme vuorovaikutuksessa tabu, mutta sallittua toisen kulttuurin edustajille. Fetisismi muuttaa subjektin representaatioissa nähtäväksi jonkin objektiivisen esineellisen osansa kautta – esimerkiksi yhtä aikaa hävettävä ja lähes pakkomielleenomainen tapa nähdä musta mies ylieroottisena suuren falloksen kantajana. Hall 1999, 200-209.

⁸ Esimerkiksi Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time*. London: Verso 1990.

⁹ Roland Barthes, "Kuvan retoriikka". Teoksessa Martti Lintunen (toim.), *Kuvista sanoin. Ajatuksia valokuvasta*. Porvoo, Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö 1986. Ks. myös Roland Barthes, *The Grain of the Voice*. London: Jonathan Cape 1985, 353-360.

¹⁰ Roland Barthes, *Mytologioita*. Tampere: Gaudeamus 1994, 171-217.

¹¹ Michel Foucault, "The Subject and Power". Teoksessa Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. New York: Harvester Press 1982.

¹² Epämääräisellä käsitteellä "mediakulturisaatio" viitataan siihen, että ihmisten kokemusmaailma on yhä mediavälitteisempää ja medioiden tuottamien (mieli)kuvien merkitys kasvaa ihmisten ja yhteiskunnan

monimutkaisten suhteiden jäsentäjänä. Yhteiskunnallisesti alisteisessa asemassa olevien ihmisryhmien mahdollisuudeksi valtakamppailussa ja siihen liittyvässä "identiteettityössä" ei jää ainoastaan merkitysten dekonstruoiminen, vaan myös oman kyvyn osoittaminen itse välineen hallinnassa. Alkuperäiskansojen tai vaikkapa yhteiskunnallisten liikkeiden edustajat ovat esimerkiksi digitaalisen median aikakaudella osoittaneet, miten tärkeää on pysyä mediaosaamisen avantgardessa, käyttäen sitä välineellisesti 'edistyksekkäiden' päämäärien saavuttamiseen ja täten tuottaa identiteettiä kovaa vauhtia kehittyvien 'nykyajan välineiden hallitsijana'. Ks. esim. Douglas Kellner, *Mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino 1998.

¹³ Haastattelun raportin tekemistä varten tapahtuman järjestäjästä Heikki Tunkkaria ja lyhyemmin Anni-Siiri Länsmania.

¹⁴ Jorma Lehtola, *Lailasta Lailaan – tarinoita elokuvien sitkeistä lappalaisista*. Kustannus-Puntsi 2000.

¹⁵ Said 1995.

¹⁶ Veli-Pekka Lehtola, "Aito lappalainen ei syö veitsellä ja haarukalla". Teoksessa *Outamaalta tunturiin*. Kustannus-Puntsi 1999.

¹⁷ Veli-Pekka Lehtola, *Saamelaiset. Historia, yhteiskunta, taide*. Kustannus-Puntsi 1997, 96.

Sanna Karkulehto

"Smash the Heterosexual Orthodoxy": Politics and Aesthetics of *Queer as Folk*

The article discusses the relationship between commercial queer aesthetics and politically invested queer theory, and their manifestations in a British gay television series *Queer as Folk*. The article begins with examining recent popularity of queer aestheticism in media and advertising, and its impact on taming subversive queer politics. *Queer as Folk* is studied in this context: as a commercial product which fulfills needs of the market in offering new, different and exotic queer entertainment, but also as a production which has radical, queer political tasks. How does *Queer as Folk* meet these culturally two-dimensional and ambivalent challenges?

Queer as Folk proves to be contradictory and ambivalent. It represents themes, which maintain and reproduce cultural hegemony of heterosexuality and marginality of gayness, such as sexuality and pairing. By expressing and reiterating gay sex endlessly it on one hand reveals gay stereotypes which reduce gayness to sexuality, and makes space for subversion and appropriation of the dominant sexual discourse. On the other hand, however, it connects masculinity this way to activeness and sexuality, while femininity is connected to passivity and asexuality. This is not the only example which proves *Queer as Folk* is a traditionally masculine project. Although it calls into question the idea of complementary sexuality and the idea of homo-heterosexual dichotomy, opposition between male-female remains unquestioned.

This is how *Queer as Folk* makes cultural concession in order to tame its political mission. Maintaining hierarchic opposition between genders enables it to deconstruct sexuality and sexual identities. While the position of a conventional spectator is shaken in *Queer as Folk* by breaking sexual boundaries it also gets offered support and security by the fact that boundaries between genders stay untouchable. This is for example how it becomes visible that even subversive and resisting dis-

courses and representations are contradictory and ambivalent. By taking this under consideration we might be able to examine the strategies which produce hegemonic power positions and positions marginal to them, and make critical analysis of the relationship between hegemony and marginality.

Mikko Winberg

Presenting the Evil: Richard III as an Incarnation of the Evil

Evilness threatens from within the very existence of the society. Indeed, societies regularly try to define and name the signs and symbols of evil, in order to make it recognizable and thus tame it. History is crowded with wicked men with their wicked deeds, exemplifying the process of defining the evil. Richard III (1483-1485) is among most famous examples. His reputation as an ambitious and cruel tyrant and a bloodthirsty murderer was popularized in William Shakespeare's Richard III (1593) and its subsequent adaptations.

The latest British adaptation, directed by Richard Loncraine in 1995 and titled *Richard III*, can be seen, on one hand, as a part of the British heritage-culture, based as it is on a Shakespeare's play. On the other hand, the film can be read as a way of comprehending and coming into terms with the British past and present, by evoking the mythical and nationally well known figure of vice.

Drawing from the theatrical tradition and Shakespeare, the film treats the villainy of Richard III in various ways. First of the all, at the beginning of the film he is presented as a murderer. Secondly, relocating the story in the fictive 1930s emphasizes his tyrannical nature, when a fascist dictator becomes the King of Britain. Furthermore, Richard's wickedness is marked visually with physical deformities, which resonates with a metaphorical deformity of the society; everything in *Richard III* is filmed as dark and dreary. Towards the end of the film, it is suggested that his mother's rejection and the lack of the motherly love can explain Richard's evilness. However, regardless of all his villainy, Richard is also portrayed as a

charming person who can seduce not only women in the story but also the film's audience and thus make them parties in his crimes.

Above all, Loncraine's *Richard III* depicts Richard III as a collage of different types of arch villains and a universal prototype of evilness. More particularly, in the humanistic tradition of historiography, the film portrays Richard III as an *Exempla*, as a model of an evil tyrant, (not surprisingly since Richard III has functioned as a reference point in assessing various rulers and politicians ever since Richard's own time).

Markku Rönty The Party politics in a Finnish Television series the *Rintamäkeläiset* (1972-78)

The *Rintamäkeläiset*, one of the most popular television series in Finland during the 1970's, tells about two aging farmers, struggling with their everyday personal relationships, as well as the depopulation of the countryside, for example.

The party-politics, typical to its period, plays a prominent role in the *Rintamäkeläiset*. The Finnish Broadcasting Company (YLE), who produced the series, and its programming policy were part of the era which was heavily influenced and closely tied to the party politics. This climate resonates closely with individual episodes of the *Rintamäkeläiset*, as well as with its general themes.

The series' was indeed influenced by the YLE's programming policy. For example, the so called "principle of impartiality," required by the YLE's programming regulations, was reflected in the *Rintamäkeläiset* in the fact, that the principal characters (local farmers), with their distinct views and opinions, all represented various Finnish political parties. Furthermore, the series is characterized by Finnish consensus mentality of the era, most clearly seen in a social democratic character of Veikko Honkonen (Ahti Haljala).

Esipuheet

Bacon, Henry ja Herkman, Juha:
Post documentum.
4/00, 3-6.

Bacon, Henry ja Nyysönen, Pasi: Varjojen ja projektioiden totuus ja todenkaltaisuus.
1/00, 3-7.

Laine, Tarja ja Paasonen, Susanna: Kuvallisuutta, kerrontaa ja politiikkaa.
2/00, 3-6.

Pajala, Mari ja Pantti, Mervi: Suomalaisen elokuvan menneisyys ja tulevaisuus – demokratiaa vai enemmistön tyranniaa? 3/00, 3-6.

Artikkelit

Aaltola, Elisa:
Luontodokumentti ja eläinten representaatio. 4/00, 20-30.

Alanen, Antti:
Laulu tulipunaisesta kukasta – perinne ja jatkuvuus.
3/00, 34-47.

Bacon, Henry:
Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan.
1/00, 31-43.

Buckland, Warren:
Videonautinto ja kerronnallinen elokuva: Luc Bessonin *The Fifth Element* ja videopelin logiikka.
2/00, 84-91.

Elsaesser, Thomas:
Digitaalinen elokuva: esitystapa, tapahtuma, aika.
2/00, 16-33.

Hietala, Veijo:
Tosi-TV: Neorealismia vai realismin simulaatiota?
4/00, 31-38.

Järvinen, Aki:
Pelin säännöt. Pikselien ja pelien estetiikkaa.
2/00, 92-107.

Kaarto, Tomi:
Postmodernismin aporia vai kriittinen postmodernismi – Tony Scottin ja Quentin Tarantinon *True Romance*.
1/00, 51-65.

Kärjä, Antti-Ville:
Suomalaiset iskelmäelokuvat – supisuomalaista ja ylikansallista henkisen laman huipulla.
3/00, 20-33.

Laine, Tarja:
Katseen ja häpeän kentät. Subjektius, itserefleksiivisyys ja häpeä elokuvakokemuksessa.
1/00, 44-50.

Lehtisalo, Anneli:
Keisari myöhästyy – *Tanssi yli hautojen* "särkkämäisenä" suurmieselokuvana.
3/00, 7-19.

Maijala, Marika:
Naisten omat kuvat. Dokumenttielokuvan feminismistä elokuvissa *Naisenkaari* ja *Kuinka katosin karkkimaahan*.
4/00, 7-19.

Manovich, Lev: Imperiumi iskee jälleen. Arvio elokuvasta *Star Wars: Episodi I - Pimeä uhka*.
2/00, 108-111.

Niiniluoto, Ilkka:
Koneihminen ja suurkaupunki – Langin *Metropolis* esimerkkinä filosofisesta elokuvasta. 1/00, 66-72.

Paasonen, Susanna:
Kauppaa tunteilla: Internet, romanssi ja elokuva *Sinulle on posti@*.
2/00, 69-83.

Pisters, Patricia: Glamouria ja glyseriiniä. Verkostoyhteiskunnan ylijäämät ja tähteet.
2/00, 54-68.

Pulkkinen, Jarmo:
Analyttiset filosofit ja elokuvateoria.
1/00, 8-23.

Stranius, Pentti: Inhottava juttu. Neuvostoelokuva puolue-valtion ohjauksessa.
4/00, 39-55.

Sobchack, Vivian:
Lihan voittaminen/tekstistä selviäminen, eli miten päästä tältä vuosisadalta elossa.
2/00, 7-15.

Vidovic, Boris:
Erään metaforan umpikuja
(eli, miksi elokuva ei ole
kieli).
1/00, 24-30.

Zizek, Slavoj:
Matrix tai perversion kaksi
puolta.
2/00, 34-53.

Raportit

Herkman, Juha:
Fantasmagoria – aikamatka
menneisyyteen?
"Fantasmagoria. Aikamatka
elävään kuvaan". Näyttely
6.9.2000 – 11.2.2001
Kulttuurien museo,
Tennispalatsi, Helsinki. 4/
00, 56.

Laine, Tarja: Elokuvateoriat
vuosituhannen vaihteessa.
Grand, Medium and Small
Film Theories – Nordic Film
Theory at the Turn of the
Millennium. Kööpenhamina,
10. – 12.12.1999.
1/00, 73-75

Yliannala, Kari: Hälyä,
maestro! – särögenre
saapui Helsinkiin.
4/00, 57-59.

Kirja-arviot

Huhtamo, Erkki:
Fantasmagoria. Elävän
kuvan arkeologiaa (Juha
Herkman).
4/00, 56-57.

Järvinen, Aki ja Mäyrä, Ilkka
(toim.): Johdatus
digitaaliseen kulttuuriin
(Kanerva Eskola).
2/00, 112-113.

Lehtola, Jorma: Lailasta
Lailaan (Matti Salakka). 4/
00, 59.

Nordic Explorations: Film
Before 1930. Toim. John
Fullerton ja Jan Olsson
(Kimmo Laine).
3/00, 48-49.

Valkola, Jarmo: Kuvien
havainnointi ja montaasin
estetikka. Taide- ja
mediakasvatuksellinen
näkökulma audio-
visuaalisen kerronnan
teoriaan ja analyysiin
(Nando Malmelin).
1/00, 75-76.

Media & Message

Turku 8.-9.8.

Teema: Muutos.

Tilaisuus tutustua mediamaailman suunnittelun, tuotannon ja
jakelun päättäjiin ja ammattilaisiin. Media&Message-tapahtumaan
osallistuu vuosittain 300-400 av-viestintä alan vaikuttajaa, tekijää ja
tuottajaa uusmediasta tv-tuotantoon ja mainontaan.
Kilpailusarjoissa: av- ja multimedia sekä tv-ohjelmat.

Ilmoittaudu 29.6. mennessä.

Lisätietoja: SATU ry (09) 684 0610.

Mediatutkimuspäivät 2002, Turku

MONTA MEDIAA - MONTA METODIA?

1.- 2. helmikuuta 2002

Mediatutkimus
Turun yliopisto

Lisätietoja:

Pääsihteeri Jenni Ukkonen,
e-mail: jenni.ukkonen@utu.fi

Jyväskylän Kesä

10.-15.7.2001

Konetietoisuusseminaari

pe 13.7. klo 11-19, Agora,
Mattianniemen kampusalue.

Koneen ja ihmisen rajoja pohtivat mm. hypermedia-asiantuntija

Jean-Pierre Balbe (Ranska), Richard Stallman (MIT, USA), tietokoneperformanssitaiteilija Stelarc (Australia).

- Seminaari on maksullinen (400/500/600 mk).

Ilmoittautumiset puh. 014-624 384, fax 014-214 808, sähköp. ulla.tissari@jkl.fi

Elokuvamaraton Night Visions

La 14.7. klo 19, Bio Elohuvi.

Viisi kulttiklassikkoa, mm. Mario Bavan, Danger: Diabolik..

Elokuvaseminaari

la 14.7. klo 14, yliopiston päärakennus.

Kunniavieraina elokuvakriitikko Maitland McDonagh (USA).

Suomen suurin scifi-tapahtuma Finncon-Baltcon

14.-15.7. Yliopiston päärakennus.

Kunniavieraina Richard Stallman ja Stelarc sekä kirjailijat Jonathan Carroll (USA) ja Johanna Sinisalo.

Lisäksi Jyväskylän Kesässä avajaiskonsertti, jonka solistina Sibelius-viulukilpailun voittaja Sergei Khachatryan, sanattoman koomisen teatterin Euroopan huiput, kesäklubit ja monipuolinen lastenohjelmisto.

www.jyvaskyla.fi/kesa. Lippupalvelu p. 0600-10 495 (4,95 mk/min+pvm), www.lippupalvelu.fi

LÄHIKUVA

Lähikuva 2001: syksyn numeroiden teemat ja materiaalin jättöpäivät

Lähikuva on Suomen elokuvatuutkimuksen seuran julkaisema tieteellinen aikakauslehti, joka ilmestyy neljä kertaa vuodessa. Elokuvatuutkimuksen lisäksi lehdessä käsitellään laajemmin audiovisuaaliseen kulttuuriin kohdistuvaa tutkimusta.

Päätoimittaja: Mervi Pantti (pantti@valt.helsinki.fi, 040-7014010)

Toimitussihteeri: Tanja Sihvonen (tanja.sihvonen@uiah.fi, (09) 75630519)

Lehteen voi tarjota tieteellisiä artikkeleita, raportteja tai katsauksia audiovisuaalisen kulttuurin tutkimukseen liittyvistä konferensseista ja seminaareista sekä alan suomenkielisen ja kansainvälisen tutkimuskirjallisuuden arvioita.

Alla syksyn 2001 numeroiden teemat ja toimittajat.

Teemojen ulkopuolellekin sijoittuvia artikkeleja kannattaa tarjota.

Lähikuva 3/2001

Teema: Auto ja vauhdin estetiikka

Toimittaja: Jukka Sihvonen (jukka.sihvonen@utu.fi)

Deadline: 8.9.2001

Lähikuva 4/2001

Teema: Elokuvateatterit, arkkitehtuuri ja kaupunki

Toimittajat: Kimmo Laine (kimmo.laine@sea.fi) ja Silja Laine (silja.laine@kolumbus.fi)

Deadline: 15.10.2001

Ohjeita kirjoittajille

Lähikuvan artikkelien käsikirjoitukset tulee lähettää toimitussihteerille joko sähköpostitse liitetiedostona tai kirjeitse levykkeelle tallennettuna (rft-muodossa).

Kuvat ja erilaiset kaaviot lähetetään joko originaaleina tai skannattuina ja tallennettuina erillisiksi tiedostoiksi (jpg-, eps-, tif- tai pdf-muodossa). Resoluution tulisi olla vähintään 240 dpi/90 pikseliä/cm yksi yhteen -kokoon skannattuna. 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. Julkaistavasta artikkelista tulee olla lyhyt (max. 300 sanaa) englanninkielinen abstrakti.

Käsikirjoituksen arvioi *Lähikuvan* päätoimittaja tai numeron erikoistoimittaja(t) sekä näiden nimeämä toinen lukija. Kirjoittajan edellytetään ottavan huomioon lukijoiden mahdolliset kommentit ja muutosehdotukset. Toimitus ei takaa käsikirjoituksen julkaisua, vaikka kirjoitusta olisi pyydetty.

Artikkeliksi tarkoitettun tekstin maksimipituus on yleensä noin 25 liuskaa (suurimmalla rivivälillä, 12 pisteen fontti). Tekstinsisäiset vieraskieliset sitaattit suomennetaan, ellei vieraskielisyydelle ole jotain erityistä syytä. Teksti kirjoitetaan ilman tavutusta eikä siinä tulisi käyttää muita muotoiluja kuin kursiviiva. Kappaleet erotetaan toisistaan yhdellä tyhjällä rivillä. Sisennykset ja lainaukset merkitään käsikirjoitusliuskoihin. Lähdetiedot sijoitetaan tekstin loppuun loppuviiteinä, jotka voi kirjoittaa tekstinkäsittelyohjelman viitetyökälulla. Ajatusviivat tehdään tavuviivoina.

Kun tekstissä mainitaan ensimmäisen kerran jokin elokuva, sen tuotantomaa ja -vuosi kerrotaan suluisa 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. Vastavasti televisio-ohjelmista ja -sarjoista kerrotaan suomenkielinen ja alkuperäinen nimi sekä tuotantomaa ja -vuosi/det. Elokuvien ja televisio-ohjelmien nimet kursivoidaan.

Artikkelien lisäksi *Lähikuva* julkaisee mm. haastatteluja, kommentaareja, keskustelupuheenvuoroja, raportteja ja arvioita (max 5 liuskaa). Kirja-arvion alkuun tulee otsikko ja sen alle tiedot kirjasta (teoksen nimi, kirjoittajan/toimittajan nimi, kustantaja, julkaisupaikka ja -vuosi, sivumäärä). Raportoitavista tapahtumista (esim. seminaarit ja festivaalit) kerrotaan tapahtuman koko nimi, ajankohhta ja paikka.

Lähdeviitteet laaditaan seuraavan käytännön mukaisesti:

Viittaus teokseen:

Tekijä (etunimi sukunimi), *Teoksen nimi: Teoksen alaotsikko*. Mahdollinen julkaisusarja ja numero. Kustantajan kotipaikka: kustantaja vuosi, sivunumero(t). Esimerkiksi:

¹ Richard Dyer, *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. London and New York: Routledge 1990, 48.

Viittaus artikkeliin lehdessä:

Tekijä, "Artikkelin otsikko: Artikkelin alaotsikko". *Lehden nimi*, vuosikerta (vol):numero (vuosi), sivunumero(t). Esimerkiksi

² Charles R. Acland, "Cinemagoing and the Rise of the Megaplex". *Television & New*

Media, vol. 1:4 (Nov. 2000), 379.

³ Melanie Nash, "Beavis is just confused": Ideologies, Intertexts, Audiences". *The Velvet Light Trap*, 43 (Spring 1999), 7.

Viittaus artikkeliin kokoomateoksessa:

Tekijä, "Artikkelin nimi". Teoksessa Teoksen toimittaja(t), *Teoksen nimi: Alaotsikko*. Kustantajan kotipaikka: kustantaja vuosi, sivunumero(t). Esimerkiksi:

⁴ Samantha Holland, "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 1995, 160.

Viittaus uudelleen samaan artikkeliin tai teokseen:

Tekijän nimi, Osa teoksen tai artikkelin nimestä, sivunumero. Esimerkiksi:

⁵ Holland, "Descartes Goes to Hollywood", 32.

⁶ Acland, "Cinemagoing", 381.

⁷ Dyer, *Now You See It*, 63.

Viittaus juuri edellä viitattuun artikkeliin tai teokseen:

Käytetään Ibid.-merkintää.

Esimerkiksi:

⁸ Ibid., 69.

Viittaus www-sivulle:

Tekijä, "Artikkelin nimi". *Online-lehden nimi*, vuosikerta (vol):numero (vuosi). www-osoite. Esimerkiksi:

⁹ Christian Keathley, "The Cinephiliac Moment". *Framework*, 42 (Summer 2000). <http://www.frameworkonline.com/42ck.htm>.

¹⁰ Aaron Anderson, "Violent Dances in Martial Arts Films". *Jumpcut*. <http://darkwing.uoregon.edu/~jesage/trial-site/aaron/aaron1.html>. Linkki tarkistettu 30.5.2001. (Kerro milloin olet tarkistanut sivun, mikäli siitä ei ole saatavilla vuosikerta- ja numerotietoja.)

¹¹ Ote Nelosen katsojapalautteesta. <http://www.nelonen.fi/info/tiedote5c.html>. Linkki tarkistettu 9.2.2001.

