

2
1992

LAHIKUVA



~~MEDIA~~ KASVATUS

~~MEDIA~~ KASVATUS

LÄHIKUVA

2
•
1992

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

JULKAISIJAT

Lähikuva ry
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura
Turun Elokvakerho
Turun yliopiston Elokuva- ja televisiotiede
Varsinais-Suomen Elokuvakeskus

TOIMITUSKUNTA

Päätoimittaja:

Martti Lahti (921)313 954

Toimitussihteeri:

Hanna Kangasniemi (921)511 013

Veijo Hietala

Ari Honka-Hallila

Kimmo Laine

Hannu Salmi

Jukka Sihvonen

Toimituksen sihteeri:

Tiina Erkintalo, päivystys ke klo 10-13,
puh. (921)511 998, fax (921)511 980

ULKOASU

Hanna Kangasniemi

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva

PI 20

20111 TURKU

Irtonumero 20 mk

Vuosikerta 1992 80 mk

Vuosikerta 1993 85 mk

LÄHIKUVAN voi tilata maksamalla vuosikerran hinnan PSP-tilille 1690 053.

KANSI kannen piirroksset Eero Urmas

ISSN 0782-3053

PAINO

Grafia Oy, Turku 1992

Jukka Sihvonen

Media, pelko ja politiikka 3

Jukka Sihvonen

Fugiendo vincimus!
Isä, poika ja pyhä valta 6

Lea Jacobs

Moraalinkohentajat ja
katsojakunta.
USA:n 1930-luvun
elokuvakasvatusliike 18

Tuomo Turja

Myytit ja rituaalit
mediakasvatuksessa 30

Hannu Eerikäinen

Broadcasting-järjestelmä,
mediateknologian muutos ja
vastatelevision utopia 36

Hannu Eerikäinen

Unelma televisiosta
performanssina.
Haastateltavana Van Gogh
TV:n johtaja Mike Hentz 51

Raportteja 56

Kirjoja 57

ESIPUHE

Media, pelko ja politiikka

Persianlahden sotaa edeltäneen televisiomuodon perusta rakentui representaatio-käsitteen, *esittävyiden* varaan. Pyrkimyksenä oli ottaa vastaan ympäröivän maailman heittämät haasteet: esittää kuvia, ääniä ja analyysejä tai ainakin kertoa tarinoita, joiden voi kuvitella olevan todellisuuteen pohjautuvia. Nyt keskeisemmäksi on noussut kysymys siitä, keiden kertomia tarinoita kannattaa tai ylipäätään on mahdollista esittää. Esittämisen kysymykset ovat korvautuneet aineiston alkuperän, levityksen, säännöstelyn ja ennen muuta kontrollin kysymyksillä.

Katsojan kannalta tämä on merkinnyt sitä, että monet itsestään selvinä pidetyt tehtävät ovat osoittautuneet mahdottomiksi. Niihin kuuluu mm. oletamus, että televisio on luottavissa ja opittavissa sekä siten "hallittavissa" oleva semioottinen järjestelmä; että televisio on väline, jonka kautta valta ulottaa lonkeronsa kuluttajan kurkulle; että televisio voi olla taidetta siinä kuin elokuva tai teatterikin.

Samalla kun muutokset ovat asettaneet uuteen valoon tällaiset haasteet, ne ovat myös pakottaneet arvioimaan uudelleen ainakin uskomusta, jonka mukaan juuri televisio on kulttuurisen tajuntateollisuuden yhdenmukaistava, tasapäistävä ja massoittava muoto. Tällaisen "baudrillardilaisen" näkemyksen mukaan televisio, modernin maailman "massatehtaana", aiheuttaa sen, että oppositiot

katoavat, historia haihtuu (savuna) ilmaan, ero-avaisuudet kumoutuvat ja vaihtoehdot pyyhkiytyvät näkymättömiin.

Kieltojen ja kurinpidon yhteiskunnassa valta operoi järjestelemällä avaraa tilaa suljetuiksi osiksi. Tässä aika-tila -rakenteessa yksilön elämä määräytyi liikkeenä suljetusta tilasta toiseen: koti, koulu, kasarmi, tehdas, yliopisto, aika ajoin sairaala, kenties vankila. Suljetun tilan käsitteitä olivat keskittäminen, ajan ja tilan järjestäminen sekä tuottavan voiman luominen näissä puitteissa. Käsitteiden näkyvä ja kuuluva muoto oli tehdas.

Nykyinen läntinen ja osin jo itäinenkin yhteiskuntasysteemi on tunnistettavissa siitä, että nämä perinteiset suljetut tilat - vankila, sairaala, tehdas, koulu, perhe - ovat ajautuneet kriisiin, niiden tilaa voidaan nimittää kriittiseksi. Tai näin halutaan ainakin väittää, jotta välttämättömät reformit olisi voitu ja voitaisiin toteuttaa - uudistukset, joita ei enää säätele järjestämisen tai kurin periaate, vaan kontrolli, valvonta.¹

Valvonnan yhteiskunnassa yritys tai korporaatio on korvannut tehtaan. Tällainen yritys on enemmän kuin liikeyritys, se on henki ja ilmapiiri, jota pumpataan eloon haasteilla, kilpailulla ja ryhmätyöllä. Siinä missä tehdas konstruoi yksilöt yhtenäisenä kehona, johtajalle työvoimana ja ammattiyhdistysliikkeelle joukkovoimana, siinä yritykselle yksilöiden keskinäinen kilpailu on vain terveen



kehityksen muoto, motivaatiota lisäävä tekijä.

Moduloiva periaate "palkka ansioiden mukaan" ei tietysti ole ollut vaikuttamatta myös sivistys- ja koulutusjärjestelmään. Aivan samoin kuin yritys korvaa tehtaan, jatkuva treenaus korvaa koulutuksen, ja alituinen kontrolli tentit ja tutkinnot. Koulu ja yliopisto ovat jo muuttuneet yrityksiksi.

Kontrollin yhteiskunta perustuu valvonnan jatkuvuuteen. Koska se ei ala mistään eikä pääty mihinkään, siitä tulee huomaamatonta. Kurinpidon yhteiskunnassa yksilö määrittyi nimikirjoituksensa ja sosiaaliturvatunnuksensa kautta osana massaa. Valvonnan yhteiskunnassa nimikirjoituksen ja sotun korvaa koodi, *tunnusluku*. Massayksilö -parista on tullut asiakas-pankki -pari. Juuri raha kenties selkeimmin kuvaakin tätä muutosta: kurinpito viittasi aina takaisin rahan numeeriseen arvoon suhteessa olemassaolevaan kultavarantoon. Valvonta taas suhteutuu vaihdon alati muuttuviin suhteisiin, joita säätelevät kansainväliset

valuutta- ja osakekurssit.

Enää ei osteta raaka-aineita ja myydä valmiita tuotteita. Nyt ostetaan valmiita tuotteita tai ne kootaan valmiista osista. Myytävänä on vain palveluja ja ostettavana osakkeita. Tämä on myydyksi tai markkinoiduksi tulemisen kapitalismia. Perhe, koulu, armeija ja tehdas eivät ole enää erillisiä, valtioon tai yksityiseen valtaan suhteessa olevia tiloja. Ne ovat koodattuja muotoja, jotka voidaan aina muuntaa, sillä viime kädessä ne kuuluvat osakkeenomistajien hallitsemalle yritykselle, esimerkiksi pankille. Tuollaisen yrityksen hengitys kulkee markkinoinnin tahdissa.

Markkinoinnin luoma mainoskatsoja ei enää ole esityksen tarkoituksia hakeva, merkityksiä etsivä, ajatteleva olento, kuten painetun sanan lukijan on

ainakin oletettu olevan. Katsoja on uudentyyppiiseen kielelliseen kokemukseen osallistuva "kierrolainen", jonka valintoja voi yhtä hyvin säädellä niin aineellinen tarve, järkipäriäinen päättely kuin hetkellinen nautinnonhalukin.

Televisioruutu tarjoaa kanavan kertoa vanhoja tarinoita, jotka vain on paketoitu toisella tavalla. Käärepaperien asemesta käytettävissä ovat sähköiset, liikkuvat kuvat ja äänet. Useimmiten tällaisen symbolitehtaan tuottaman sanoman voi tiivistää yhteen, yksinkertaiseen kehoitukseen: "Ota minut!" Ei, "Osta minut!", sillä raha on tässä maailmassa aina paradoksi: tuon maailman tuotannossa käytetään valtavia summia vain jotta voitaisiin julistaa sanomaa, jonka mukaan raha ei ole tärkeintä elämässä.

Muutostila niin yksilön kuin yhteiskunnankin tasolla merkitsee aina vaatimuksia, jotka koskevat sekä ajallista että paikallista *suuntaa*. Tällä tasolla pysähtyneisyys ei ole yksin poliittinen, vaan myös kielellinen kysymys. Lisäksi se on aina kaksijakoisen: lupaukset ja uhkakuvat, toiveet ja pelot, unelmat ja painajaiset näyttäytyvät tulevaisuudenteinä samanaikaisesti jakaen mielipiteitä kahteen vastaleiriin. Tällaisessa tilanteessa valinnan epävarmuudesta tulee aina minuuden rajakysymys. Täysin tietoisina näistä (todellisista ja keino-tekoisista) valintatilanteista, myös mediat pyrkivät parhaansa mukaan määräämään ennalta ne suunnat, joiden puitteissa katsoja-kuluttajan arkiset valinnat eivät olisikaan enempää kuin tuottajien tekemien suunnitelmien toteuttamista. Tällä tavalla mediat itsessään ovat pysyvyyden ja muutoksen paradoksaalinen konteksti: kaiken kattavan sallivuuden avoin elektroninen kita.

Konteksti on poliittinen (ja lisäksi pedagoginen) kysymys. Se on aina joko avausta tai sulkemista tilan ja analyysin välillä, siis erilaisten valintojen aseointia. Mediaopetus koulussa on myös poliittinen kysymys: millaista mediaa varten, missä määrin ja missä muodossa kasvatusinstituutio on valmis avaamaan ovensa? Kysymys siitä, miten media ymmärretään, mihin muotoon (taloudelliseen, kielelliseen, viestinnälliseen) se hahmotetaan, ei ole erillinen siitä pedagogiasta, jonka keinoin tuota ymmärrystä ja hahmotusta pyritään toteuttamaan. Tavot puhua, kirjoittaa, audiovisualisoida, elektronisoida tai kybernetisoida asioista vaikuttavat välittömästi siihen, mitä nuo asiat ovat ja miten ne käsitetään.

Pedagogian, politiikan ja viestinnän keskinäisten riippuvuussuhteiden alleviivaaminen näyttää tänä päivänä entistäkin ajankohtaisemmalta juuri siksi, että niistä ollaan niin valmiita vaikenemaan. Koulun institutionaalinen haluttomuus medioihin kohdistuvan kasvatuksen suhteen ei liity populaarikulttuurin halveksuntaan sinänsä tai opettajien haluttomuuteen ja kyvyttömyyteen opettaa me-

dioita. Pikemminkin siihen on syynä halvaannuttava pelko ja ahdistus siitä, että medioiden kautta, avulla ja muodossa koulu lopullisesti uhrataan politiikan alttarille, sen välineeksi, kohteeksi ja kontekstiksi.

Mediakulttuurin kasvatukselle heittävä haaste koskee siis politiikkaa: tällä tavalla koulu voitaisiin viimeinkin politisoida. Mediat eivät ansaitse asemaa koulussa vain siksi, että niiden avulla koululaitoksen opetuksellinen rakenne muuttuisi demokraattisemmaksi. Medioiden takia koululaitoksen olisi viimeinkin pakko riisua naamio, jonka takana se yhä uskottelee olevansa politiikan ulkopuolella.

Koulu on muuttunut kohti jatkuvan kontrollin periaatteita ja alituisen opetuksen ja oppimisen vaateita - samoin yliopisto, jonka on tästä syystä pakko luopua tutkimustavoitteistaan. Tutkimukseen ei ole enää aikaa, varaa eikä tarvetta. Yliopisto muuttuu yritykseksi, jossa laitos on opetuksellinen, kontrolloitavissa oleva ja markkinoinnistaan entistä enemmän riippuvainen tulosityksikkö: avoimen rahankäytön vain korvaa kaupankäynti opintoviikoilla. Sulkeva kurinpito on muuttunut avoimeksi ja "sallivaksi" valvonnaksi. Tällaisessa järjestelmässä vastarinnan mahdollisuudet on löydettävä yrityskuvan, kontrollin, markkinoinnin, pankin ja matelun maailmasta toisenlaisin näkökulmin kuin kurin ja kiellojen kulttuurissa.

Kriittinen AV-opetus, -tutkimus, ja -kasvatus perustuu juuri näiden osa-alueiden ja eritoten niiden ilmenemismuotojen (kulttuuristen imagojen, kaikkinaisen valvonnan, mainonnan ja markkinoinnin sekä rahan) tutkimiseen, analysointiin ja kritiikkiin. Tässä on kasvatusjärjestelmän poliittinen tehtävä ja syy siihen, miksi mediapelko ei johda viisauteen, vaan jatkuvaan nöyristelyyn.

Jukka Sihvonen

Lähikuvan 2/92 vastaava toimittaja

Viitteet:

¹ Ks. Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control". *October*, no. 59 (Winter 1992): 3-7.

Jukka Sihvonen

FUGIENDO VINCIMUS!

- Isä, poika ja pyhä valta

Kieltää ja kasvattaa

Audiovisuaaliseen viestintäkulttuuriin kohdistuvan kasvatuksen tarpeellisuutta on totuttu perustelemaan lähinnä kahdella tavalla: a) koska lapset viettävät niin paljon *aikaa* eri medioiden parissa ja b) koska (jo edellisestäkin johtuen) medioilla täytyy olla suuri *vaikutus* vastaanottajiinsa. Ajan ja vaikutuksen kysymykset liittyvät mediakasvatuksen läheisesti (ja jo varhaisessa vaiheessa) myös sensuuriin. Tässä suhteessa perustehtävänä on ollut yksinkertaisesti sen ajan rajoittaminen, joka lapsilla on ollut käytettävissään seurusteluun eri medioiden parissa.

Suomessa elokuvasensuuri syntyi vastaavista tarpeista jo varsin varhain:

Toukokuussa [1917] vanha kiistakysymys elokuvien säädettävyydestä ja kohtalokkaasta vaikutuksesta nuorisoomme purkautui yllättävän kiihkeäksi keskusteluksi. Asialla oli toisistaan riippumatta kolme kasvavan polven intomielistä varjelijaa: Julia Stadius, Henrik Ståhl ja J. H. Tunkelo (1873-1948). Rouva Stadius ilmoitti, ettei hän koskaan käynyt elokuvissa. Tietonsa hän oli hankkinut naispoliiseilta. Eritoten esikaupunkien pienissä salongeissa lapsukaiset istuivat tuntitolkulla huonossa ilmassa. He tulivat useimmiten yksin ja viipyivät myöhäiseen iltaan myötäläen jännittävät tapahtumat innosta tutisten. Tämän turmeltumisen sallittiin jatkua, vaikka tarttuviin tauteihin puututtiin ehkäisevin toi-

menpitein. Ohjelmistoa tuli siistiä ja keskittyä opettaviin elokuviin.

Herra Ståhl haki vertauskuvansa väkijuomista: niistä maksettiin runsaasti veroa - elokuvat sisälsivät cettiseltä kannalta vielä kohtalokkaampaa myrkyä, joten niitäkin tuli raskaasti verottaa sivistävien pyrkimysten hyväksi. Tunkelo edusti kristillisiä piirejä, ja hän julkaisi mielipiteensä kahdeksansivuisessa vihkosessa "Elävien kuvien tarkastus Suomessa". Julistusta jaettiin paheksuvain rintaäänin: "'Kuvissa käynti' on tullut intohimoksi, kuten väkijuomiin mielytyneille kapakkakäynnit; himon tyydyttämiseksi turvaudutaan valheeseen, petokseen, näpistelyyn, keinotteluun m.m." Elokuvien katsottiin myötävaikuttaneen rikollisuuden lisääntymiseen ja koululaitoksen opetustehtävän epäonnistumiseen. Suurissa kaupungeissa opettajat olivat poliisin rinnalla osallistuneet elokuvatarkastukseen ja yhteistyöstä oli hyviä kokemuksia. Tekijä esitti itsenäisen elokuvatarkastamon perustamista. Se hyväksyisi keskitetysti kaikki maassa esitettävät elokuvat. Lisäksi kunnille tuli antaa itsensä määräämisoikeudet hyväksytyihin elokuviin nähden.¹

Elokuvaan kohdistuvien kasvatuksellisten pyrkimysten riippuvuus yhteiskunnallisesta yhteydestään käy hyvin ilmi, kun verrataan Suomen tilannetta 1920-luvun Neuvostoliittoon. Kuten tunnettua elokuvalla suotiin nuorena kommunis-tivaltiossa varsin vahva poliittinen merkitys. Muun harrastustoiminnan ohella elokuvaesitykset tarjosivat työläiskerhoissa sekä opetusta että viihdettä. Ennen kaikkea elokuvaesityksillä oli kui-

tenkin sosiaalista kanssakäymistä ruokkiva tehtävä. Kasvatuksellinen tarve korosti katsojien keskinäisiä suhteita ja yhteenkuuluvuutta pikemminkin kuin yksittäisen katsojan suhdetta esitettyyn elokuvaan ja sen sisältöön.²

“Payne Fund Studies” Yhdysvalloissa 1930-luvun alkupuolella on esimerkiksi toisentyppisestä kasvatuserinteen taustasta.³ Tutkimukset väittivät, että lapset ja siirtolaisten jälkeläiset sekä etenkin työväenluokkaan kuuluneet omasivat taipumuksen *ylisamastua* elokuvien henkilöiden ja tapahtumien kanssa. Tästä syystä elokuvat vaikuttivat voimakkaasti asenteisiin ja uskomuksiin. Näistä lähtökohdista elokuvakasvatusta otti tehtäväkseen harjoitustöiden, keskustelujen ja analyysien avulla istuttaa koululaisiin uusia elokuvien katsomistapoja. Asiaan kuului pyrkimys opettaa oppilaille tapoja tulkita sitä, mitä he näkivät ja kuulivat. Elokuvakasvatuksen tehtävänä oli *kehittää oppilaiden esteettisiä taitoja*.

Kolmas ja ajallisesti huomattavasti tuorempi mediakasvatuksen perustelu liittyy uudistuneeseen käsitykseen lapsista niin medioiden kuin opetuksenkin vastaanottajina. Tämän periaatteen mukaan mediakasvatusta on tarpeellista, koska lapset ovat *aktiivisia* merkitysten tuottajia. Toiseksi, tällainen tuotanto on luonteeltaan *sosiaalista*. Merkitys ajatellaan siis alati muuttuvana, muotoutuvana ja rakentuvana *prosessina*. Se ei ole joukko valmiita viestejä, jotka välittyvät eri kanavia pitkin valmistajilta ja lähettäjäiltä vastaanottajille. Pikemminkin kysymyksessä on merkitysten tekeminen. Tästä johtuen tuon prosessin tulokset ovat aina “puolivalmiita”. Tällaisessa vuorovaikutuksessa vastaanottaja on pikemminkin osallistuja kuin pelkkä maksuja.

Mediakasvatuksen perinteessä voidaan lisäksi erottaa ainakin kolme tunnistettavaa suuntausta.⁴ *Moraalisen paniikin perinne* on perustanut väittämänsä sellaisiin tutkimuksiin, joissa esim. televisio-ohjelmien on todettu lisäävän väkivaltaista käyttäytymistä lapsissa. *Ruiskeen perinne* taas on korostanut medioiden seurauksia: esim. sitä, miten televisio vaikuttaa negatiivisesti perheeseen ja lasten älylliseen kehitykseen. Tässä perinteessä (jonka tunnetuimpia puolestapuhujia on Neil Postman) *lukeminen* on aina katselua parempi vaihtoehto kuluttaa aikaa. Koulu nähdään kuolevan kirjallisen kulttuurin viimeisenä linnakkeena. Tämän seurauksena mediat pyritään - ei sisällyttämään, vaan eliminoimaan koulun maailmasta. *Tajunta-teollisuuden perinne* puolestaan on korostanut medioiden vaikutuksia käyttäjiensä asenteisiin, uskomuksiin ja mielipiteisiin.

Kaikille näille perinteille on yhteistä käsitys, jonka mukaan lasten ja medioiden keskinäiset suhteet nähdään suhteellisen yksinkertaisina ja yksioikoisina. Toisaalta juuri tämä yksinkertaisuus

saattaa olla vetoava ja vaikuttava seikka suhteessa niihin, joille painettu sana yhä on tiettyssä mielessä pyhää. Lisäksi mediat itse tuntuvat usein nostavan tutkimuskentästä esiin sellaisia “tuloksia”, jotka tarjoavat yksinkertaisia malleja. Helposti ymmärrettävä, syin ja seurausperusteltavissa oleva ja selkeitä ehdotuksia vaativa tutkimus tulee kuuluksi, koska se on ikään kuin jo valmiiksi muokattu medioiden omaa kieltä varten. Ottaakseen etäisyyttä medioiden toimintatavoista, niihin kohdistuvan opetuksen pitäisi tukeutua sellaiseen kulttuuriseen kasvatukseen teoriaan ja tutkimukseen, joka tarjoaa *kolmatta ulottuvuutta*. Pyrkimyksenä tulisi olla murtautua ulos monimutkaisuuden ja selkeyden sekä teorian ja käytännön kaksijakoisista vastakohta-asetelmista.⁵

Edellä mainituille perinteille yhteisenä piirteenä on lisäksi se, että jokainen näistä suuntauksista näkee mediat hyvin voimakkaina ja vaikutuksiltaan lähinnä negatiivisina. Mediayleisöjen on siis oletettu koostuvan passiivisista kuluttajista, joiden joukossa erityisesti lapset ovat lukeutuneet vaaravyöhykkeeseen. Näin ollen mediakasvatuksenkin perustehtäväksi on tullut “rokottaminen”: oppilaiden varustaminen sellaisin kyvyin, joilla nämä voisivat *vastustaa* medioiden monia negatiivisia vaikutuksia. Koululaitoksen kannalta tällainen “rokote” on lähinnä ollut kaksivaikutteisista: joko on rokotettu huonoa taidetta ja ala-arvoista viihdettä vastaan tai sitten on rokotettu ideologista manipulointia vastaan, tulipa se sitten oikealta, keskeltä tai vasemmalta. Tämän periaatteen ongelmana on se, että lasten ja medioiden välinen suhde nähdään yhä kovin ahtaasti. Tällöin näet korostetaan vain vaikutusta (joka usein on vielä varsin lyhyen aikavälin vaikutusta) sekä yksioikoisia syy- ja seuraussuhteita.

Aktiivisuuden ja sosiaalisuuden huomioiva kasvatuserintä lähtee peruskysymyksestä: onko mediakasvatusta tehtävänä auttaa lasten kykyä vastaanottaa, vai lisätä kykyä vastustaa? Tämä puolestaan liittyy kysymykseen siitä, ovatko oppilaat passiivisia vastaanottajia luonnostaan? Ja onko opetuksen tehtävänä tästä syystä aktivoida heitä opettajan toimiessa eräänlaisena käynnistäjänä?

Medioiden työstämät merkitykset eivät ole jotakin, joka vain olisi sinällään “tekstissä” kuten elokuvassa tai TV-ohjelmassa sen tekijän “sanomana”. Lukijat ja katsojat *tuottavat* aktiivisessa vastaanotossaan merkityksiä tukeutumalla aikaisempaan tietoonsa. Se puolestaan perustuu sosiaaliseen ja kulttuuriseen kokemukseen (arkikokemukseen) sekä muista ohjelmista kumpuaviin kokemuksiin (luku- ja katselukokemuksiin). Tällä tavalla kokemusperäinen tieto on tietysti eri henkilöillä varsin erilaista. Yhtä kaikki se on kuitenkin sosiaalisen kanssakäymisen tuotetta ja siinä

mielessä ainakin joiltakin osin jaettua tietoa, joka perustuu yhteisiin "mediakokemuksiin".

Mistä tuo tieto tulee, mihin se juureutuu ja miten se on muotoutunut? Tällaisten kysymysten avulla selvittellään sitä, miten "mediakieli" on sekä sosiaalisesti että historiallisesti *tuotettua* ainesta eikä suinkaan neutraalia ja luonnollista. Mediaohjelmat (yhtä hyvin kuin onnistunut mediakasvatus esim. kouluissa) tarjoavat *tilan*, jonka puitteissa lapset voivat aktiivisella tavalla ja sosiaalisen kanssakäymisen keinoin neuvotella omia minuuksiaan. Medioilla ja niihin liittyvällä opetuksella on yksilöpsykologinen, jopa terapeutinenkin funktionsa. Tämä lähtökohta ottaa huomioon sen, että lapset ovat hyvin heterogeeninen ryhmä oppilaita. Heillä voi olla paljonkin toisistaan poikkeavaa kulttuurisen tietämyksen kykyä eivätkä he ylipäätänsä ole medioiden suhteen luonnostaan tietämättömiä.

Media, kasvatus ja valta

Medioiden merkityksiä ja niiden tuottamista sekä niiden luonnetta tuotteina voi lähestyä käsitteellisesti rajatuista näkökulmista: kieli, kerronta, instituutio, yleisö, esitystapa, yhteiskuntaluokka, sukupuoli, rotu, ikä, tuotantoprosessi, jne.⁶ Kaikki nämä ovat sellaisia avainkäsitteitä, joita voidaan lähestyä varsin monin eri tavoin sekä medioiden läpi että käyttämällä niitä lähdemateriaalina. Myös sellaisia abstrakteja käsitteitä kuten esim. *valta* voidaan tarkastella vastaavalla tavalla.

Mediakasvatuksessa vallan problematiikkaa on totuttu lähestymään lähinnä kahdesta näkökulmasta: *yleisön* ja *tuotannon*. Tietyissä mielessä kumpaakin näistä on kuitenkin yhdistänyt sama pyrkimys vastata kysymyksen *kenellä on valta päätää*. Mediakasvatuksessa itse opetusinstituutio valtarakenteena on kuitenkin jäänyt vähälle huomiolle tai se on sivuutettu kokonaan.

Vallan käsite on perinteisesti noussut keskeiseen asemaan tutkittaessa elokuvien ja televisio-ohjelmien tuotantoa sekä niiden institutionaalisia, ideologisia ja poliittisia yhteyksiä; miten esim. yhteiskunnalliset instituutiot kuten valtio, oikeuslaitos, kirkko, jne. *kontrolloivat* audiovisuaalista ohjelma-aineistoa. Juuri tältä kannalta vallan käsite on usein nähty lähes saumattomassa yhteydessä talouden, ekonomian, rahan maailmaan. Elokuva tai ohjelma voi välittömästi toimia porttina myös tähän alueeseen: ohjelman auditiivinen ja visuaalinen *ulkonäkö* voi antaa jo viitteitä siihen, miten suurista summista on ollut kyse ohjelman valmistamisessa.

Toisaalta on kiinnitetty huomiota esimerkiksi kysymyksen siitä, miksi, miten ja millä vaikutuksella mediatekstit (kuten elokuvat, televisio-ohjelmat jne.) määrittävät ennalta niiden mahdollisen

vastaanoton. Eli karkeammin sanottuna; miten ohjelma manipuloi katsojansa katsomaan ja kuuntelemaan sitä ohjelmantekijöiden haluamalla tavalla. Valtadiskurssin kielellä: miten tekijät ja tuottajat "riistävät" katsojia?

Vastineena katsoja-kuluttajiin kohdistuneelle riistolle on sitten edelleen pohdittu sitä, mitä mahdollisuuksia yleisöllä (tai paremminkin yleisöllä) on ryhtyä katselu-, kuuntelu- ja tulkintatehtävään ikään kuin *omista* eikä yksin *annetuista* lähtökohdista käsin.⁷ Voisi jopa yleistää, että viime vuosien kiinnostus mediayleisöjen katselutottumuksia ja -tapoja kohtaan eritoten empiirisen aineiston keruuna, juontaa juurensa juuri tähän kysymykseen.

Tällainen tarkastelutapa on siirtänyt tulkinnallisen painopisteen tekstiä edeltävältä alueelta (sen tekemiseen ja tuottamiseen liittyvät tekijät) samoin kuin tekstin sisäiseltä alueelta (teksti itsessään analyysin kohteena) tekstin ja vastaanottajan välisen *vuorovaikutuksen* alueelle. Merkityksiä ei enää nähdä *annettuina* ja *otettuina*, vaan sellaisina, jotka muotoutuvat ja alkavat saada hahmoa vasta vastaanottotilanteissa. Toisin sanoen se, miten tekstit tulevat ymmärretyiksi ja tulkituiksi näyttää suuresti ja monin eri muodoin riippuvan siitä kontekstista, jossa vastaanottanut yleisö nuo tekstit kohtaa.⁸

Yhtäältä audiovisuaalinen teksti oletettiin vallan välikappaleeksi ja analyysin tehtävänä oli paljastaa tuon välineen *taustalta* sen tuottanut ja sitä ohjaillut valta. Toisaalta pohdittiin tuon vallan vaikutusta katsojiin (perusesimerkki tästä on väkivaltaan liittyvä vaikutustutkimus) sekä katsojien teoreettisia ja todellisia mahdollisuuksia harjoittaa "vasta-valtaa", analysoida ja tulkita ohjelmia omini tarkoituseriinsä.

Len Masterman kirjoittaa tästä ohjelman ja katsojan "vuorovaikutusperiaatteesta" siirtäen asetelman kasvatusinstituution eli koulun kehyksiin:

Jos merkitys ei kerran piile tekstissä vaan yleisön ja tekstin vuorovaikutuksessa, niin tämä pätee myös opetustilanteeseen eikä vain televisionkatsomiseen. Onhan opettajien tunnettava käsiteltävän aiheen lisäksi myös oppilaiden panos siihen. [--] Lopuksi oppilaiden muuttaminen toisten lähettämien viestien passiivisista vastaanottajista aktiivisiksi merkityksen luojiksi - objekteista, joille kasvatus tapahtuu, tietoa luoviksi ja sitä omaksuviksi subjekteiksi - on kaikkien osapuolten kannalta vapauttava kokemus, joka edesauttaa aidon dialogin kehittymistä opetuksessa. [--] Mediakasvatuksen tarkoitus on varustaa oppilaat sellaisilla mediakyvyillä, joiden avulla he voivat kehii sisään koodatun tekstin auki niin täydellisesti kuin mahdollista. Avoimeksi jää se, miten yleisö ja oppilaat tulkitsevat tekstin ja hyväksyvätkö he sen.⁹

Tällainen median ja koulun välinen suora rinnastus ei tietenkään ole Mastermanin keksimä:

noin sata vuotta sitten jo Edison haaveili siitä, miten elokuva tulee muuttamaan kouluopetuksen luonteen ja kenties lopulta kokonaan korvaamaan esimerkiksi oppikirjat.

Vaikka Mastermanin luonnostelemaa rinnastusta median ja koulun kesken voikin pitää monessa mielessä ongelmallisena, ainakin valta-asetelman kannalta se avaa kiinnostavan lähtökohdan: millä tavalla valtarakennetta on arvioitava uudelleen, jos katselutilanteen vastavuoroisuus rinnastetaan opetustilanteen vastavuoroisuuden kanssa? Jos tavoitteena on muuttaa dialogiin osallistuvat tasavertaisiksi subjekteiksi niin mitä se merkitsee pyrkimykselle "varustautua edellytetyin mediakyvyin"?

Ilmeisestikään ei riitä, että vain luotamme mediatekstien vastaanoton dialogisuuteen. Uusi oppimistilanne ei vielä synny siitä, että tekstien itsensä avulla kouluun uskotaan samalla tuotavan vastavuoroisuuden periaate opetukseen ja oppimiseen yleensä. Toinen ongelma piilee käsitteessä "mediakyvyin varustautuminen". Medioiden monine eri muotoineen tänä päivänä hallitsema kouluun ulkopuolinen maailma nähdään tällöin jatkuvana kriisinä, josta selviytymiseksi on "varustauduttava". On vaarana, että koulu tulee entisestään korostaneeksi omaa luonnettaan eräänlaisena *kasarmina* - tai vielä kärkevämmin, ja näin avaten ensimmäisen suoran linkin tässä tekstissä käsiteltävään esimerkkielokuvaan - *keskitysleirinä*.

Valta, vapaus ja vastuun kahleet

Koulunkäynti rinnasteisena pikemminkin sodankäynnin kuin median kanssa toimii tässä kontekstina sille, miten vallan *abstraktia* kysymystä voi lähestyä *konkreettisesti* käyttämällä välineenä elokuvaa tai televisio-ohjelmaa.¹⁰ Tässä tekstissä esimerkkinä on Steven Spielbergin ohjaama elokuva *Auringon valtakunta* (*Empire of the Sun*, USA 1987).

Elokuva perustuu J.G. Ballardin samannimiseen (ja useasti palkittuun, vahvasti omaelämäkerralliseen) romaaniin, joka ilmestyi vuonna 1984 ja suomennettiin vuonna 1988. Vuonna 1991 Ballardilta ilmestyi *Auringon valtakunnan* "jatko-osa" (*The Kindness of Women*), jossa hän niin ikään omaelämäkerrallisen aineiston avulla ja minämuodossa kuvaa päähenkilönsä, James Grahamin vaiheita sotavuosien jälkeen Englannissa ja Pohjois-Amerikassa. Kiinnostavalla tavalla itse-reflektiivisesti Ballard kuvaa jatko-osan lopussa myös *Auringon valtakunta* -elokuvan kuvauksia ja sitä, miten palanen hänen kuvittelemaansa Shanghaiä heräsi henkiin Lontoon liepeillä, Sheppertonin elokuvastudioilla.

Auringon valtakunta kuvaa 11/12-vuotiaan Jimin elämää Shanghaissa ja sen lähistöllä joululta

1941 kesään 1945 sekä sodan päättymiseen saakka. Tarinan nimi, "Auringon valtakunta", "Empire of the Sun" voidaan lukea monimerkityksisenä. Kirjaimellisesti tarinan sisäisessä maailmassa se tarkoittaa Nantaon olympiastadionia, jonne kerättyä britti-imperiumin omaisuutta (autoja, pianoja, huonekaluja, kristallikruunuja, jne.) valaisee Nagasakiin pudotetun atomipommin *pieni aurinko*. Valtakunnan, imperiumin käsite puolestaan viittaa suoraan britti-imperiumiin ja siihen, että Jim on britti, joka Kiinassa kuuluu etuoikeutettuun ja hallitsevaan luokkaan. Toisaalta se viittaa kontekstinsa kautta välittömästi myös toisaalle: sekä menneeseen kiinalaiseen keisarikuntaan että nykyiseen japanilaiseen keisarikuntaan - siis sodan (tai sotien) vastapuoliin. Historiallisten yhteyksien lisäksi, vallan akselilla, käsitteessä olioistuu ajatus "imperiumista", massiivisesta *valtakunnasta* yleensä.

Myös nimen jälkiosa, "sun" (aurinko) on monimerkityksinen. Ensinnäkin se viittaa (määrittelemättä olinpaikasta riippuen joko "nousevan" tai "laskevan") auringon maahan, Japaniin. Toiseksi se viittaa Sun Yat-seniin, kumoukselliseen ja kansallismieliseen Kuomintang-johtajaan, joka oli korostanut perheen, suvun ja valtion itsenäistä roolia sekä jatkuvan vallankumouksen periaatetta yksilökeskeisyyden vastapainoksi. Sun Yat-senin merkitykseen 1920- ja 30-lukujen Kiinassa viittaa jo sekin, että esim. koululaisten oli opeteltava hänen poliittinen testamentinsa ulkoa. Yhteys Suniin syntyy myös Tshiang Kai-Shekin kautta, jonka massiivista kuvaa pystytetään elokuvassa erään talon seinälle; Tshianghan oli jo Sunin aikana Kiinan asevoimien päällikkö.

Kolmanneksi, nimi viittaa *pojan* valtakuntaan ("Empire of the Son") ja siihen, miten Jim erillään vanhemmistaan vähä vähältä oppii niitä vallan pelisääntöjä, joiden avulla poikouden omnipotenssi muuttuu miehuuden impotenssiksi, fantasi-an kaikkivoipaisuus todellisuuteen kytkettyväksi kyvyttömyydeksi. Tällä tasolla kyse on kasvamis- ja selviytymistarinaa, joka vaatii nostalgiseksi uhrukseen ei enempää eikä vähempää kuin lapsuuden. Neljänneksi, käsite "aurinko" voisi viitata energiana (kuumuus), valona (kirkkaus), tuotona (pyöreys) ja väreinä (keltaisesta punaiseen) erilaisiin mytologioihin, joiden ilmausta lähes jokainen kuva tässä elokuvassa tavalla tai toisella on.

Ensimmäinen luku hengissä säilymisen tarinassa kuvaa alkutilannetta: kohteena on Jimin (tai kuten häntä lapsuuden alueella vielä kutsutaan, Jamien) turvattu ja turvallinen elämä osana "imperiumin" brittiyhteisöä ja omassa perhettään. Alkutilan harmoniaa seuraa klässiseen tyyliin tuon yhteyden hajoaminen ja välttämätön "matka" kohti tuntematonta (tässä tapauksessa aikuisuutta).



Jimin seikkailu kohti aikuisuutta alkaa, kun hän ajautuu erilleen vanhemmistaan. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Alkutilanteen maailmassa todellisuus on korostetun kaksijakoinen: yhtäällä on lapsuudenkodin brittisiirtokunnan järjestäytyneet ja eristäytyneet maailmat. Toisaalla on ympäröivä paikallinen todellisuus, joka poliittisen kehityksen myötä vähä vähältä muuttuu uhkaavammaksi. Jimin sarjakuvista, leikkilentokoneista ja naamiaisjuhlista koostuvan maailman ja ulkoisen todellisuuden välissä on autonikkuna, jonka kautta Jim seuraa ympäröivää kiinalaista todellisuutta sen koko kirjavuudessa ikään kuin katsoisi elokuvaa; onhan se tyystin toisenlainen kuin maailma, jonka hän itse tuntee. Itse asiassa tähän piirteeseen viittaa jo Ballardin teksti: "Koko Shanghai oli muuttumassa uutisfilmiksi jota vuoti hänen [Jimin] omasta päästään."¹¹ Jo tässä vaiheessa nämä todellisuudet liittyvät yhteen konkreettisten "esine-merkkien" kautta alkaen kiinalaisen kerjäläisen peltirasiasta: tämä kerjää juuri niitä kolikoita, joita Jimin isä käyttää golfpallojensa tiinä (ja jotka hän ilmeisen säännönmukaisesti lyö mailallaan uima-altaaseen). Sekä rahana että kuvana tuo kolikko on vallan ilmaus, joka välittömästi kytkeytyy imperiumiin. Tarinassa se liittyy Jimin symbolisesti sekä omaan biologiseen isään että ideologiseen isään, kuninkaaseen. Vastaavanlainen isä-poika-suhteen merkki on myös Jimin koulupuku.¹²

Elokvassa kaikki suuret käännekohdat tapahtu-

vat konkreettisina räjähdyksinä. Näistä ensimmäinen toimii samalla arjen harmonian katkaisijana. Räjähdyksellä rikkoo todellisuuden tasot toisistaan erottavan läpinäkyvän lasipinnan, minkä seurauksena tarina alkaa liukua väistämättä reaalisesta (ja samalla vallan) tasolta toiselle. Tässä kohtauksessa on kiinnostavaa se, miten Jim kokee itse olevansa *syylinen* toisen todellisuuden väliin tulon: vilkuttamalla lampullaan satamassa lipuvalle tykkiveneelle, hän uskoo itse aiheuttaneensa sen, että tykit alkavat pommittaa kaupunkia. Kaikki voipa valta, jota hän on tuntenut omassa (fantasian ja imperiumin) maailmassaan ei tietenkään päde enää *tähän* todellisuuteen. Tämä yhteismitattomuus ei kuitenkaan vähennä sen *kokemuksen* todentuntua, jonka Jim elää ja jonka myötä hänen syyllisyytensä (kuvittelun) vallan "pitäjänä" yhä säilyy.¹³

Seurauksena on kaos, joka johtaa Jimin ja vanhempien joutumiseen toisistaan erilleen. Ja jälleen pojalle tarjoutuu mahdollisuus syyttää tapahtuneesta itseään: jos hän haluaisi pitää kiinni äitinsä kädestä eikä takaisin fantasiaan vetävästä Zero-leikkilentokoneestaan, tuo ero jäisi toteutumatta. Enemmän kuin henkilöiden halut, tuota eroa kuitenkin vaatii elokuvan (fantasian) tarina itse; ilman eroa ei olisi (selviytymis)tarinaakaan.

Näin luonnostellun eron jälkeen Jimin paluu

kotiin on paluuta tyhjyyteen ja tilanteeseen, jossa entinen valta-asetelma ei enää päde: kuuliainen, paikallinen palvelija on muuttunut käsketystä käskijäksi. Imperiumin vallasta on jäljellä vain kuoret, jotka Japanin keisarin uutena omaisuutena ovat vapaasti ryöstettävissä.

Selviytymistarinan seuraava askel edellyttää myös kodin ulkoisista puitteista luopumista; syödäkseen Jimin on pakko lähteä. Toinen kohtaaminen samalla tavalla äidittömän ja isättömän kiinalaisen ikätoverin kanssa tapahtuu kadulla, taustanaan valtava "Tuulen viemää" -elokuvan mainosjuliste. Takaa-ajon seurauksena Jim menettää sekä polkupyöränsä että kenkensä, mutta häntä itseään, brittiläisenä koulupoikana, ei huoli kukaan - vapaaehtoisista antautumisyrityksistä huolimatta. Vasta paikalle osuva amerikkalaisten kuorma-auto poimii pojan kyytiinsä, muttei nytkään hänen itsensä takia, vaan niiden merkkien ansiosta jotka hänellä on yllään: poika on muuttunut potentiaalisiksi kauppatavaraksi.

Piilopaikassaan Basie, toinen amerikkalaisista, tyhjentää tottunein sormin Jimin taskut ja yrittää seuraavana päivänä myydä pojan torilla - tuloksetta. Auton luona Basie heittää Jimille kolikon takaisin ikään kuin kieltäytyen hänelle tarjotusta keinotekoisesta isyydestä. Tästä Jim muistaa "ideologisen" taustansa ja lupaa viedä kauppatavarant esijät kotikadulle, jotta nämä eivät jättäisi häntä yksin. Kotitaloa kuitenkin asuvat nyt japanilaiset sotilaat, jotka pieksävät Basien Jimin silmien edessä. Ja taas Jim voi syyttää tapahtuneesta vain itseään: hän halusi takaisin kotitaloonsa yhtä paljon siksi, että amerikkalaiset pitäisivät hänet kuin siksi, että hän vielä toivoi tapaavansa vanhempansa. Yhtä vähän kuin kadulla marssint japanilaisarmeija oli aiemmin valmis ottamaan "antautuvan" Jimin "pojakseen", yhtä vähän valkoihiin pukeutunut japanilaissoitilas, johon he törmäävät Jimin entisen kotitalon ulko-ovella, on valmis Jimin äidiksi.

Vangeiksi joutumista seuraa kokoamisparakien "esikoulu", missä Jim, Basien opastamana, oppii tulevan elämän perussääntöjä, hengissä pysymistä keinoja kaihtamatta ja kuoleman hyväksi käyttöä vailla eettistä tai moraalista etikettiä.

Sitten on edessä matka vankileirille. Jim on jäädä kuorma-auton kyydistä, mutta vielä kerran epätoivoisesti kaikkivoipaisuuteensa vedottuaan ("Tunnen seudun kuin omat taskuni, en eksy missään") hän pääsee "oppaaksi" matkalle, jonka aikana hänen tulevat (ja keskenään kilpailevat) huoltaja-hahmonsia, amerikkalainen Basie ja brittiläiskäri Rawlins (kirjassa Ransome) tutustuvat toisiinsa. Leirille saavuttua Jim kohtaa heti myös kolmannen "isä-hahmonsia", leirin komentajan, kersantti Nagatan, jonka valta ja voima suhteessa Jimin fantasian kaikkivoipaisuuteen loppuu kes-

ken Jimin ja lentokoneiden välisessä pastoraalissa kohtaamisessa. Tässä elokuva tuntuu julistavan, että kaikesta elämän kaoottisuudesta huolimatta on yhä olemassa "taso", jolla vallan rajat ovat ylitettävissä: *lentämisen* maailma, elämä maanpinnan yläpuolella, irtautuminen kahlitsevasta kiinteästä materiaasta.

Tämän jälkeen tarinassa siirrytään suoraan kolme vuotta eteenpäin, vuoteen 1945. Elämä vankileirillä on jatkunut jo pitkään omissa uomissaan; itse asiassa Spielberg antaa siitä varsin omintakeisen kuvan - ikään kuin kysymyksessä olisi normaali amerikkalaisen pikkukaupungin arjen kuva:

Auringon valtakunnan lähes perverssillä tavalla ironinen saavutus on epäilemättä sen taito esittää meille historiamme todellinen ja mahdoton trauma eli keskitysleiri nostalgisena kohteena: meille, jotka elämme postmodernin nostalgian aikaa eli sitä, jolloin kadonneen ajan lukemattomat kuvat tarjoutuvat halun kohteiksi ja syiksi. [--] Sellainen tarjoutuu *keskitysleirin* kuvaus, siis ilmiön, joka epäilemättä edustaa tämän vuosisadan traumaattista "reaalista" eli sitä, mikä aina "palaa samanlaisena" kaikissa sosiaalisissa järjestelmissä.¹⁴

Jim toimittaa kiillottamansa kengät kylpevälle Nagatalle ja varastaa samalla tämän saippuan. Sairaalassa tutustumme lähemmin tri Rawlinsiin, joka on omaksunut myös Jimin opettajan roolin; häneltä Jim varastaa pullonkorkin. Lopulta olemme amerikkalaisten parakissa Basien luona, jolle Jim kerää tavaroita. Samalla asemoidaan Jimin lopullista "miehuuskoetta", jonka tuloksena hänellä saattaisi olla - ei yksin paikka Basien luona, vaan myös toveruus tämän pakokumppanina. Sitä ennen Jimin on kuitenkin puututtava asioihin Nagatan ja Rawlinsin ottaessa yhteen. Palkkioksi Jim saa kauan havittelemansa golfkengät, jotka miehuden merkinä valmistavat tulevaa varten ja isyyden merkinä toimivat muistona menneestä.

Kohtaus leirin ulkopuolella, piikkilanka-aitojen takana on kuin suora sovellutus Arnold van Genepin siirtymäriittejä käsittelevästä tutkimuksesta.¹⁵ Voittaakseen uuden aseman yhteisössä Jim joutuu tilapäisesti sen ulkopuolelle, "rajatilaan", missä hänen on suoriuduttava tehtävästä (fasaani-ansojen vieminen). Alkuasukaskansojen murrosikäisten tapaan Jimkin "maskeeraa" kasvonsa mudalla ja myös hänellä on mystinen ulkopuolinen auttaja (suojellen häntä ankaran isän aselta) - läheisen lentokentän japanilaispoika, joka myös harrastaa lennokkeja. Jim suoriutuu ja palaa voittonmarssin tahdeissa uuteen kotiinsa, amerikkalaisten parakkiin. Brittien parakista poiketen tämä ympäristö onkin tyystin *miesten* hallitsema valtakunta. Harmoninen, pakosuunnitelmien parissa sujuva elämä maskuliinisessa "jenkkilässä" jää tietysti lyhytaikaiseksi iloksi. Hallitsevan isän

oikeuksin Nagata tulee etsimään tuota kohtalokasta, varastettua saippuaa, joka niin muodoltaan kuin funktioltaankin on Basien ja Jimin isä-poika -suhdetta symboloineen, aiemmin esiintyneen kolikon pehmeämpi ja tuoksuvampi toisinto.

Tällä kertaa Jimin kumarrukset eivät pelasta Basietä niin kuin ne olivat aiemmin pelastaneet tri Rawlinsin. Ja taas poika saa tilaisuuden syyttää tapahtuneesta itseään. Ellei hän olisi halunnut miellyttää Basietä viemällä tälle Nagatalta varastamansa saippuan, tapahtumat olisi kenties voitu välttää. Näin jokaista tekoa, jonka Jim tekee yrittäessään saada "todellisuuden" käyttäytymään haluamallaan tavalla (yrittäessään noudattaa kaikkivoipaisuuden periaatettaan), seuraa ikään kuin todellisuudesta tuleva vallan vastaisku. Sen edessä Jimin ei auta muu kuin todeta voimattomuutensa, oman valtansa mitättömyys.

Aurinkolasien valtakunta

Auringon Valtakunnassa vallan representaatiot yksilöityvät ja samalla jakautuvat hienosyisemmin; yhdestä ja yhtenäisestä "vallasta" ei oikeastaan voi enää puhua - muuten kuin siinä mielessä, että noita kaikkia alueita yhdistävät *isyyden* ja *sodan* perusteemat. Ensinnäkin voidaan puhua *traditionaalisesta* vallasta, joka olioistuu erilaisina instituutioihin liittyvinä mystiikkoina. Kyse on symbolisesta, ritualisesta ja karismaattisesta vallasta; vallasta "sinänsä". Tällä tasolla henkilöt eivät ole vallan käyttäjiä, vaan valta ikään kuin puhuu henkilöittensä (kuten Laki tuomarien) *kautta*. Traditionaalisen vallan akselille kuuluvat "imperiumeiden" edustajat, *Auringon valtakunnassa*

yhtä lailla Jimin isä kuin vankileirin päällikkö, kersantti Nagatakin. Tällä tasolla Nagatankin voi siis nähdä Jimin ankarana isänä, ja Nagatan ainoat englanninkieliset sanat Jimille ("Difficult boy", "Vaikea poika") heidän lopulta erotessa saavat uudenlaista merkitystä.

Toisella tasolla voidaan puhua *manipuloivasta* vallasta, joka perustuu suoraan alamaisten ohjailuun, säätelyyn ja manipulointiin. Tämä vallan muoto on luonteeltaan opportunistista ja kyynistä, se omaksuu erilaisia rooleja ja tähtää etupäässä vain oman voiton pyyntiin. Tätä vallan tasoa elokuvassa edustaa amerikkalainen Basie.

Kolmas taso on *totalitaarinen* valta. Se perustuu auktoriteettiin, joka näkee alamaiset tietämättöminä, oppimattomina ja kasvatettavina. Auktoriteetilla itsellään on sekä etuoikeutettu suhde tietoon että merkit tuon suhteen pätevydestä. Tätä vallan tasoa elokuvassa edustaa brittilääkäri Rawlins.¹⁶

Jim, tehtävänänsä selviytyä "elämän korkeakoulusta", käy tuota vankileirikoulua sukkuloiden ja joutuen tekemisiin kaikkien näiden valtatasojen ja niitä edustavien miesten kanssa. Valtatasojen olioistunut läsnäolo (ja samalla niiden alituinen keskinäinen kilpailu) tekee Jimin "koulusta" totalitaarisen universumin. Hän voi yrittää selviytyä vain turvautumalla elementteihin, jotka estävät todellisuuden täydellisen pirstoutumisen. Kaikki nämä elementit elokuva kytkee suoraan Jimin *lapsuuteen*, "fantasian kaikkivoipaisuuteen": vanerinen matkalaukku, jossa Jim kantaa vanhaa koulupukua, leluja ja valokuvia tuosta maailmasta; lentokoneet ja lentäminen jotka konkreettisesti ilmentävät kaikkivoipaisuuden saavuttamista maan



Jim amerikkalaisen "isänsä" kanssa.

Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Kuva: Suomen elokuva-arkisto.



kahleista vapautumisen kautta; katedraalikoulussa opittu laulu, jne.

Fantasian ja todellisuuden, sukupuolettoman lapsuuden ja maskuliinisen aikuisuuden yhteismitattomuus näkyy kaikkein selvimmin “päälle päin”: päästyään miesten maailmaan eli amerikkalaisten parakkiin, Jim saa ylleen samanlaisen lippalakin kuin Basiellä ja monta numeroa liian suuret sotilashousut. Tätä aiemmin muutosprosessi on tapahtunut pala palalta: ensin kengät, joilla muutenkin on varsin keskeinen rooli (niin kirjassa kuin elokuvassakin), ja sitten nahkatakki, joka puolestaan kytkee Jimin pitkään yksinäisten sankarien ja “nahkasukkien” saagaan. Tähän uuteen ulkokuoreen kuuluvat myös aurinkolasit, jotka Jim elokuvan alkupuolella oli löytänyt kotitalonsa kuivuneen uima-altaan pohjalta ja jotka myöhemmin kuuluivat Basielle. Kolikon tavoin aurinkolasit viittaavat merkinä yhtäältä imperiumiin ja toisaalta isyyteen, tällä kertaa sen amerikkalaiseen muunnokseen.

Tarinan kliimaksi tapahtuu heti sen jälkeen, kun Jim joutuu Basien, amerikkalaisen “isänsä” omaisuuden puolustamisessa epäonnistuttuaan jälleen kerran orvoksi. Jäähyväiset lapsuudelle toteutuvat kerronnallisena sarjana. Vielä kerran Jim palaa menneeseen katedraalikoulussa oppimansa hymnin muodossa. Tarinassa ympäröivän todellisuuden tasolta laulu pian “kohoaa” fantasian siivin ylilmoihin ja saa rajat ylittävän, kollektiivisen jäähyväislaulun luonteen, johon tuntuvat yhtyvän niin vangit kuin vartijatkin.

Nostalginen tunnelma katkeaa kuin leikaten ilmassa räjähtävään lentokoneeseen. Jälleen kerran,

Hollywood-elokuvan perinteelle uskollisena, “vapauttajat” saapuvat paikalle Yhdysvaltain ilma-voimien ominaisuudessa. Toisiaan seuraavat räjähdyskyt, yli leirin pyyhkivät hävittäjälentokoneet, rauniotalon katolla huitova Jim yhdessä katsojien kanssa *jakavat* yhteisen kaikkivoipaisuuden kokemuksen ikään kuin viimeisenä etappina siirtymässä lapsuuden valtakunnasta kohti “tunteamattomaa tulevaisuutta”. Tietysti sekini on mitä vähimmäisessä määrin tuntematon: vasta USA:n ilma-voimien upseeri ottaa vastaan Jimin “Minä antaudun!” -huokauksen saatelemaan Jerzee-juoman. Kohtaus muistuttaa suuresti erään varhaisemman, vastaavantyyppisen selviytymistarinan loppua, Peter Brookin elokuvaa *Kärpästen herra* (*Lord of the Flies*, Iso-Britannia 1963), joka tunnetusti perustuu William Gouldingin samannimiseen romaaniin. Tämäkin tarina on sijoitettu toisen maailmansodan kehikkoon ja siinä joukko sisäoppilaitoksen poikia haaksirikkoituu autiolla saarelle, missä heidän on opittava tulemaan toimeen sivistyksen ulkopuolella, luonnon armoilla.

Kasvu ja selviytymistarina näyttäytyy myös paradoksina: selviytymisen ehtona on tuosta fantasian kaikkivoipaisuuden kokemuksesta luopuminen ja olemassaolevien valtarakenteiden - niin traditionaalisten, manipuloivien kuin totalitaaristenkin - edessä taipuminen. *Auringon valtakuntaa* huomattavasti painokkaammin *Kärpästen herra* on kuvaus juuri tällaisesta *taipumisesta*: elämä luonnon armoilla johtaa valta-asetelman polarisoitumiseen, persoonattoman kollektiivin syntymiseen ja yksilöiden tuhoutumiseen. Tässä valossa saarelle rantautunut valkoinen amiraali on Vapahtaja

eikä sotilas, jonka ammattina on tappaminen.

Edellä oli traditionaalisen vallan esimerkkinä puhetta "imperiumista" sen ilmentymänä. Todellisuudessa olemassaolleiden, historiallisten keisarikuntien ohella tälle tasolle voidaan sijoittaa myös kuvan ja äänen "audiovisuaalinen valtakunta". Spielberg voidaan nähdä jo itsessään nämä kuvat ja äänet tuottaneen Hollywood-imperiumin olioistumana, eräänlaisena Steven Spielberg-imperiumina.

Tätä imperiumia on luonnehdittu esimerkiksi seuraavasti:¹⁷ Spielberg korostaa *perheen* keskeisyyttä huolenpidon ja hellyyden alueena; tällaista yksikköä uhkaavat monet ulkoiset vaarat (perhe nähdään eräänlaisena taistelulenttänä, jossa "ydin" vastustaa ulkopuolelta tulevaa). Kuvauksen keskiössä on siis harmoninen ja romanttisentimentaalinen yksityisalue. Luonnon ja tunteiden alue idealisoidaan vastakohtana järjen hallitsemalle "kulttuurille" ja ahdistavan nykyhetken vastapainoksi asemoidaan huolettomana nähty menneisyys. Keskeisiä ovat lisäksi niin ekologiset kuin henkistyneemmätkin (New Age yms.) arvot.

Näistä lähtökohdista Spielbergin maailma näyttäytyy korosteisen *kaksijakoisena*. Erilaiset vastaparit määrittävät keskinäisuuhteissaan:

- tiede / tunteet
- järki / henkistyneisyys
- tukahdutettu seksuaalisuus / idealisoitu perhe-elämä
- konservatiivisen kyynisyyden maailma / idealisoitu liberaali yksityisyys.

Auringon valtakunta on tästä näkökulmasta eräänlainen Spielbergin *400 kepposta* (Francois Truffaut, *Les quatre cents coups*, Ranska 1959). Esimerkiksi Dennis Turner on puhunut Truffaut'n yhteydessä James Fenimore Cooperin "nahkasukka-saagasta" ja "jalosta villistä", jonka hahmossa Turner näkee amerikkalaisen vapauden mytologian kiteytyneimmillään.¹⁸ Turner vertaa Truffaut'n päähenkilöä, Antoine Doinelia, nykypäivän Hirventappajaan, joka ei löydä kotiaan sen enempiä sivilisaation kuin aikuisuudenkaan (miehisyyden) maailmoista. Seurauksena on kulttuurinen *outsider*, syrjälläinen, ikuinen lapsi, Peter Pan. Niin Truffaut'lle kuin Spielbergillekin lapsi näyttää olevan suhteessa yhteiskuntaan ulkopuolinen *par excellence*. Vastaavasti koti tai koululuokka (eli nuo keskeisimmät yhteiskuntaan sopeuttavat ympäristöt) saavat vankilan piirteitä vastakohtana esim. elokuvateatterille tai *fantasian* kaikkivoipaisuudelle laajemminkin. Tässä mielessä niin Truffaut'n kuin Spielberginkin "nahkatakki-sankarit" (Antoine ja Jim) polveutuvat samaisesta James Fenimore Cooperin stalker-hahmosta.

Tekijyyden lisäksi kosketuskohtia voi etsiä lajiitypin (genre) kautta, esim. tässä tapauksessa

saippuaopperasta. Lähtökohdan voi ajatella jopa kirjaimelliseksi siinä mielessä, että juuri saippualla esineenä on elokuvan tarinarakenteessa tärkeä vallan asemia esiin tuova roolinsa.

Tania Modleskin mukaan saippuaoperat korostavat yksilöllisen elämän merkityksettömyyttä kollektiivin kustannuksella.¹⁹ Siinä missä klassisen kerronnan katsoja samastuu miessankariin ja jakaa vallan tämän kanssa, saippuaopperan katsoja on eräänlainen ideaalinen *äiti*, jolle tarinoiden henkilöt ovat ikään kuin tasvaertaisesti "ongelmalapsia". Ideaaliperhe on tarinoissa olemassa vain saavuttamattomana tavoitteena; nykyhetken todellisuudessa perhe sitä vastoin on alituisessa kriisitilassa muotoaan hakeva laajempi yhteisö. Saippuaoppera on vastakohta klassiselle, miehelle elokuvatarinalle, joka toiminnan intensiivisyydellä ja dialogin puutteella korostaa *järjestyksen palauttamisen* nopeutta ja vääjäämättömyyttä.

Lajityypillisessä kontekstissa *Auringon valtakunta* voisi lukea maskuliinisena, *miesten saippuaopperana*, jossa yhteytyvät niin klassisen miehisen kerronnan kuin saippuaopperankin perustunomerkit. Tekstin itsensä asemoima katsoja ei ole Modleskin määrittelemä ideaali, "vapaa mielinen äiti", muttei myöskään miespuoliseen sankariin samastuva vallan jakaja. Millainen hän sitten on? Kenties lähimpänä vertauskohtana voisi olla vaihtoehtojen eräänlainen "synteesi", liberaali *isä*, joka Jimin selviytymistarinassa kokee aineksia omasta henkilökohtaisesta menneisyydestään, mutta samalla myös elokuvan "isähahmojen", vallan eri tasojen kautta aineksia omasta nykyisyydestään.

Lentäen voitamme!

Henkilöiden *todellisuussuhde* eli se, miten he pyysyvät kaaoksenkin keskellä edes jollakin tavalla rationaalisessa yhteydessä ympäröivään maailmaan, perustuu *Auringon valtakunnassa* "pieniin palasiin" todellisuutta. Noita "maailmanpaloja" kerätään ja varastoidaan; tällä tavalla todellisuus näyttäytyy tavaroituneena ja fetisoituneena viitaten yksilöiden pyrkimykseen hallita sitä tavalla tai toisella sekä käyttää "omaa" valtaansa sen suhteen. Elokuvan tavarat ovat korostettuja *esine-merkkejä*: vankileirin "kulutushyödykkeet", Jimin vanerilaukku sisältöineen, Nantaon stadion (joka rakennettiin Madame Tshiang Kai-Shekin käskystä siinä toivossa, että Kiina olisi saanut vuoden 1940 olympiakisat; nehän myönnettiin Helsingille) ja eritoten taivaalta putoilevat "jääkaapit":

Säiliö oli hajonnut törmäyksen voimasta. Jim laskeutui auringon paahattamaa kanavan kuvetta ja kyykistyi lieriön avoimen suun eteen. Hänen ympärillään ojanpohjalla oli aarteen

arvosta ruokapurkkeja ja savukepakkauksia. Säiliö oli tungettu täyteen pahvilaatikoita joista yksi oli irronnut kärkkäristä levittäen sisältönsä ympäristöön. Jim konttasi purkkien keskellä pyyhkien silmiään jotta voisi lukea nimilaput. Maassa oli purkeittain Spamia, Klimia ja Nescaféta, suklaapatukoita ja sellofaaniin käärittyjä Lucky Strike- ja Chesterfield-savukepakkauksia sekä nipuittain *Valittuja Paloja, Lifeä, Timeä ja Saturday Evening Postia*.

Sellaisen ruokamäärän näkeminen sai Jimin ymmälleen, sillä hänen oli pakko valita, ja sitä hän ei ollut joutunut tekemään vuosiin. Purkit ja paketit olivat jääkylmiä, kuin suoraan amerikkalaisesta jääkaapista (s. 274).

Tavaroituneen maailman vastineena on sitten atomipommi viitteenä kaiken totaalisesta pois-pyyhkiytymisestä. Tässä mielessä atomipommi on ajateltavissa todellisuuden pyyhkekinä ja siten vallan äärimmäisenä muotona. Sen avulla maailmaa hallitaan omistamalla väline, joka tarvittaessa pystyy pyyhkimään ”pieniä palasia” maailmasta kokonaan tietymättömiin. Tarinassa atomipommi saa, ei yksin tuhoavan vaan myös *säilövä*n merkityksensä. Elokuvasa Jim toteaa omia käsiään tuijottaen: ”Opin tänään uuden sanan, atomipommi. Se oli kuin valkea valo taivaalla. Niin kuin Jumala olisi ottanut valokuvaa.” Elokuvasa atomipommi kytketään näin yhtäältä *sanaan* ja toisaalta *kuvaan*. Kirjassa rajaukset ovat eri tasolla: ”Valkoinen valo peitti Shanghain, voimakkaampi kuin aurinko. Varmaan Jumala halusi nähdä kaiken” (s. 310).

Paul Virilio otsikoi teoksensa *War and Cinema* toisen luvun lainauksella Nam June Paikilta: ”Elokuva ei ole ‘Minä näen’, vaan ‘Minä lennän’.”²⁰ Tuossa luvussa Virilio kuvailee sellaisia havaitsemisen logistiikkaan vaikuttaneita tekijöitä, joiden seurauksena inhimillinen kapasiteetti tälläkin alueella sananmukaisesti räjähti ensimmäisen maailmansodan aikana. Virilio pohtii, miten elokuvan ja mailun välinen metaforinen suhde piirtyy uudella tavalla näkyväksi monilla tasoilla, ulottuen tekniikan kehityksestä eri taidemuotojen sisältöihin saakka. Taustalla on tietysti ajaton myytti, jonka yhtenä ilmauksena voisi pitää siivekstä, vailla ajan ja paikan rajoituksia liikkumaan pystyvää ihmishahmoa - siis enkeliä. Riippumattomuuden lisäksi enkelissä olioistuvat hyvän ja pahan sekä oikeudenmukaisuuden ja vääryyden vastakohta-asetelmat, valkoisen ja mustan enkelin iätön kaksinkamppailu.

Mytologian aatteellinen välimatka lentämisen käytännöstä käy ilmi esimerkiksi siitä, miten tarkasti varjeltuja ”kansallisia” omaisuuksia valtioiden ilmatilat ovat. Vieraan ilma-aluksen (”mustan enkelin”) tunkeutuminen toisen valtion ilmatilaan voi olla riittävä ehto sen alas ampumiseen. Toiseksi, kenties vahvimmin kansallisena (ja kan-

sallisen mytologian koristamana) säilyneitä liiketoiminnan alueita ovat yhä lentoyhtiöt (alkaen jo niiden nimistä: Finnair, Swissair, Alitalia, Air France, jne.). Ikään kuin ilmailu olisi virallistettu irvikuva vapauden metaforiikan ja taloudellis-poliittisen sulkeutuneisuuden ristiriidoille.

Tässä suhteessa Spielbergin tulkinta nojaa tietyksi molemmin jaloin mytologiaan. Tästä osoituksena on jo se, että Jimin mielestä kaikki lentäjät ovat samanarvoisia. Lentokoneillakin on eroa vain niiden tehon ja suorituskyvyn, ei kansallisuuden mukaan. Isyyden ohella Basie, Nagata ja Rawlins kuuluvat samaan vankileiriin, koska heidät on kahlittu maahan. Elokuvan lentäjät ovat kaikki persoonattomia, lentäjän univormuun ja suojalaseihin pukeutuneita, ikään kuin osaksi lentämäänsä konetta kasvaneita olioita. Kasvun tarina on näin ollen ja taas myös Oidipuksen tarina. Kohdatessaan vanhempansa elokuvan lopussa, Jim painautuu hitaasti vasten äitiään samalla tuijottaen taivaalle.²¹

Valtaa koskeva keskeinen kysymys ei liity sen alkuperään tai harjoittajiin, vaan sen käytänteisiin. Yleisellä tasolla ne jakaantuvat kolmelle alueelle: tilan jaotteluun, ajan järjestelyyn ja aika-tilojen rakenteluun.²² Esimerkkinä voisi olla tämän tekstin alussa esitelty, varhaiseen elokuvatoimintaan liittynyt keskustelu. Elokuvien tarkastamista ja sensuuria vaatineet pohdiskelut viittasivat juuri siihen, millaisin keinoin voitaisiin entistä paremmin kontrolloida sekä sitä tilaa (elokuvateatterit) että aikaa (illat), jonka esim. lapsikatsojat elokuvanäyttännöissä viettivät. Tällaisen asetelman vastapariksi muotoutui ikään kuin itsestään toinen tila-aika -rakenne: koulu-päivä.

Kysymys vallan käytänteistä tarkoittaa siis sen selvittämistä, mikä on kulloinkin tapahtuma tai teko ja mikä väline, joka tuohon tapahtumaan tai tekoon liittyy. Viime kädessä vallan rakenteet rajaavat itse tiedon aluetta: yhtäältä sitä, mitä näemme ja toisaalta sitä, mitä voimme sanoa. Näkemisen ja puhumisen kysymykset ovat samalla valon, katseen suuntaamisen, terävyyden ja kielen eri ominaisuuksien kysymyksiä. Instituutioiden koneistot ja säädökset muokkaavat näkyvyyden kenttiä ja sanomisen järjestelmiä, toisin sanoen sekä sitä, mikä näkyy (näkyvä) että sitä, mikä kuuluu (lausuma). Tietoisuus vallan jaotteleavasta, järjesteleavästä ja muokkaavasta läsnäolosta lähtee siitä, että havaintoja ei enää tehdä kuten ennen eikä väittämiä esitetä siten kuin niitä on totuttu esittämään. Asioita siis sekä katsotaan että selitetään *toisin*. Asetelma näyttää pakosta asemoituvan dualistisesti, mutta kuten Deleuze osoittaa, tällaisen dualismin ei tarvitse olla suljettu vastapari-rakenne (kuten Descartesilla tai Kantilla) tai ykseyteen tähtäävä (kuten Bergsonilla tai Spinozalla). Kolmantena vaihtoehtona (Foucault) on



Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

“kahtalaiseen moninaisuuteen” johtava dualismi: “lausumat ovat olemassa vain diskursiivisessa ja näkymät ei-diskursiivisessa moninaisuudessa”, jotka sitten johtavat eteenpäin erilaisten voimien välisten suhteiden moninaisuuteen.²³

Auringon valtakunta itsessään on “oppikirja” siitä, miten elokuva kohdistaa huomionsa pojan kasvuprosessin avulla (ympäristönä miehisistä maailmoista miehisin eli sota ja traumaattisista maailmoista traumaattisin eli vankileiri) juuri näihin *näkemisen* ja *kielen* valtarakenteisiin. Konkreettisin merkki on Nagasakin atomipommi, joka elokuvassa solmii yhteen sekä kysymyksen kielestä (“Opin tänään uuden sanan...”) että kysymyksen kuvasta (“...kuin Jumala olisi ottanut valokuvaa”). Nagatan maailma on ehdottomassa dualismissaan cartesiolainen. Rawlinsin maailma taas tähtää sellaiseen ykseyteen, jota esim. britti-imperiumi edustaa. Basie ja elokuvan koko tietty “amerikkalaisuus” taas on selvästi moninaisuuteen ja moniarvoisuuteen pyrkivää dualismia, joka on sitä vain tilapäisesti, olosuhteiden pakosta. Lentämisen tapaan myös tuo Spielbergin amerikkalaisuus on pikemminkin myyttien ja fantasian maailma kuin elävää arkitodellisuutta.²⁴ Myös tällä tasolla fantasian rajattomuus ja runsaus piir-

tyy ympäröivän arjen vankeutta ja niukkuutta vasten. Erilaisia dualismeja olennaisempaa on kuitenkin niissä tapahtuva muutos.

Auringon valtakunnan loppujaksot kertovat suoraan siitä, miten mieheksi tuleminen prosessi kirjaimellisesti riistää oikeuden pitää hengissä sitä lasta ja lapsuutta, jota Jim on elänyt. Yrittäessään (turhaan) elvyttää henkiin japanilaista ystävänsä, joka oli auttanut Jimiä fasaaniansojen yhteydessä, Jim kuvittelee itsensä lapseksi tämän paikalle. Samalla hän hokee hysteerisesti: “Pystyn herättämään kaikki henkiin!” Sodan vankileirikoulu on sellaisen kasvatustajärjestelmän kiteytymä, joka edesauttaa vieraantumista lapsuudesta, sen pyyhkimistä kokonaan pois. Tältä kannalta sota kontekstina on kasvatustajärjestelmä, jossa pojat kasvavat miehiksi naisten ja lasten kustannuksella.

Myös kasvatustajärjestelmä sota on kuitenkin paradoksaalinen ilmiö. Samalla kun se esittäytyy muutosilana, se tarjoaa laajemmassa aikaulottuvuudessa maaperän miehisen nostalgian pyrkimykselle kohti täydellistä, totaalista kokemusta. Voi jopa kärjistäen väittää, että yksilöpsykologisella tasolla sota on olemassa vain siksi, että se tarjoaa vieraantuneelle miehelle mahdollisuuden totaalisesti ja välittömästi kokemukseen; sota on ikään kuin kontekstuaalinen tekosyy tuollaista kokemuksen kaipausta varten. Tarjoako valtiomies siis sodan sotamiehille ja elokuvantekijä elokuvan katsojille samassa tarkoituksessa?

Basie, Rawlins ja Nagata, kolmeen eri yhteiskuntajärjestelmään ja kansallisuuteen kuuluvat jäsenet yhdessä edustavat sitä maskuliinista Toista, jolla Jim yrittää “täyttää” itsessään olevat välttämättömät puutteet. Tässäkin suhteessa kasvu on tavallaan tyhjenemistä, sen oivaltamista, että mallit lopulta eivät täytä, vaan pikemminkin estävät. Sanoilla samoin kuin tavaroilla on kuitenkin oma funktionsa sekä suhteessa isä-hahmoihin että ympäröivään sodan todellisuuteen:

[Jim] piti Basien kopperosta. Esineiden runsaus, hyödyttömyydenkin, oli rauhoittavaa samalla tavoin kuin sanojen runsaus tohtori Ransomen lähistöllä. Latinan sanasto ja algebran termit olivat nekin hyödyttömiä, mutta ne auttoivat rakentamaan maailmaa (s. 213).

Todellisuuden pirstoutumisen hetkenä, kun amerikkalaisten lentokoneet hyökkäävät vankileiriin, Rawlins juoksee Jimin luo katolle ja yrittää tyyntynyt kiihtynyttä poikaa. Ympäristön äänet vaimenevat ja Jim toteaa: “En pysty muistamaan, miltä vanhempani näyttävät.” Tämän jälkeen hän alkaa mekaanisesti toistaa tohtorin “koulussa” oppimiaan latinankielen muotoja: “Amatus sum, amatus es, amatus est...” (minua on rakastettu, sinua on rakastettu, jne.) sekä “fugiendo vincimus” (“lentäen voitamme”).²⁵ Oppimalla kieltä Jim on pyrkinyt säilyttämään itäisyyden suhteessa ympäristöönsä ja kokemuksiinsa. Kasvu on pakosta luopu-

mistä vanhasta minuudesta ja sen korvaamista annetuilla minä-kuvilla, "miehen malleilla", jotka pojan silmissä ovat välttämättä aina jotakin häntä itseään suurempaa. Tuota vanhaa edustaa Jimin lapsuuteen kuuluneita esineitä sisältänyt vanerinen matkalaukku. Elokuvan loppukuvassa tuo laukku kelluu yksinään likaisen veden pinnalla. Kirja puolestaan päättyy näin:

Arrawan keulan alla lipui lapsen arkku öiseen virtaan. Vanavesi huuhtoi irti sen paperikukat, kun yhteysvene toi merimiehiä amerikkalaiselta risteilijältä. Kukista muodostui arkun ympärille keinahteleva seppäle, kun se aloitti pitkän matkansa Jangtsen suulle jolta tuleva vuoksi huuhtoisi sen vain takaisin jättömaan ja laitureiden keskelle, pakottaisi taas kerran tuon kauhean kaupungin rannoille (s. 336).

Viitteet:

- ¹ Sven Hirn, *Kuvat elävät*, Elokvatoimintaa Suomessa 1908-1918. Helsinki: VAPK-kustannus, Suomen elokuva-arkisto 1991, 207.
- ² Tästä perinteestä enemmän ks. Vance Kepley Jr., "Cinema and Everyday Life: Soviet Worker Clubs of the 1920s". Teoksessa Robert Sklar & Charles Musser (eds.), *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press: 1990, 108-125.
- ³ Ks. Lea Jacobsin artikkeli tässä julkaisussa.
- ⁴ David Buckingham, "Teaching about the Media". Teoksessa David Lusted (ed.), *The Media Studies Book. A guide for teachers*. London, New York: Routledge 1991, 12-35.
- ⁵ Ks. Henry Giroux & Stanley Aronowitz, "The Politics of Clarity". *Afterimage*, (October 1991), 5.
- ⁶ Ks. Manuel Alvarado, Robin Gutch, Tana Wollen, *Learning the Media. An Introduction to Media Teaching*. London: Macmillan 1987.
- ⁷ Laajemmin tällaista vasta-asenteen problematiikkaa television kohdalla on käsitelty Hannu Eerikäinen artikkelissaan "Broadcasting-järjestelmä, mediateknologian muutos ja vastatelevision utopia" (osa 1: *Lähikuva* 1/1992, 18-27 ja osa 2 tässä julkaisussa).
- ⁸ Esim. David Morley, *The 'Nationwide' Audience*. London: BFI 1980.
- ⁹ Len Masterman, *Medioita oppimassa*. Helsinki: KSL 1989, 163-165.
- ¹⁰ Tietysti tämänkin eron tekemisessä on syytä pitää mielessä ne huomiot, joita Persianlahden sodan ja median yhteyksistä on jo useallakin eri taholla esitetty - siis kysymys siitä, miten mediaakin jo itsessään rinnastuu sodankäyntiin. Ks. esim. Margaret Morse, "Virtuaalinen sota: Persianlahden sota, televisio ja virtuaalitodellisuus". *Lähikuva* 2-3 (1991), 72-84.
- ¹¹ J. G. Ballard, *Auringon valtakunta*. Suom. Jussi Nousiainen. Otava: Keuruu 1988, 12. Jatkossa lainaukset tästä teoksesta on merkitty tekstin yhteyteen sulkeisiin lainauksen lopussa.
- ¹² Tämyntyyppisistä vallan ja rahan yhteyksistä enemmän ks. luku "Valta ja kuva" teoksessa Jukka Sihvonen, *Liekehtivät nalleverhot*. Helsinki: LIKE 1987.
- ¹³ Tästä kehittelystä ks. lisää Slavoj Zizek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press 1991, 29-30.
- ¹⁴ *Ibid.*, 173, nootti 12.
- ¹⁵ Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*. London: Routledge 1960; Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Press 1969. Ks. myös Tuomo Turjan artikkelia tässä julkaisussa.
- ¹⁶ Tällaista vallan kolmijakoa, joka pohjautuu Octave Mannonin ajatuksiin, on kehitellyt Slavoj Zizek teoksessaan *For they know not what they do*. Enjoyment as a Political Factor. London, New York: Verso 1991, 245-253.
- ¹⁷ Michael Ryan & Douglas Kellner, *Camera Politica*. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1988, 258-265.
- ¹⁸ Dennis Turner, "Made in U.S.A.: The American Child in Truffaut's 400 Blows". *Film/Literature Quarterly*. 12:2 (1984), 75-85.
- ¹⁹ Tania Modleski, "The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas". *Film Quarterly* 33:1 (1979), 12-21.
- ²⁰ Paul Virilio, *War and Cinema*. The Logistics of Perception. London & New York: Verso 1989 (alk. 1984), 11. Ilmailun ja elokuvan yhteyksistä Viriliolla on lukuisia muitakin esimerkkejä (D'Annunzio, Gance, jne.). Margaret Morse puolestaan viittaa Rudolf Arnheimin huomioimaan yhteyteen lentämisen ja television välillä; ks. M. Morse, "An Ontology of Everyday Distraction: The Freeway, the Mall, and Television" teoksessa Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television*. Essays in Cultural Criticism. Bloomington: Indiana University Press 1990, 193.
- ²¹ Sodan, elokuvan ja perhedraaman yhteyksistä ks. enemmän Tania Modleski, "A Father Is Being Beaten: Male Feminism and the War Film". *Discourse* X.2 (Spring-Summer 1988), 62-77. Modleskin mukaan sota tarjoaa miehelle "äärimmäisen auktoriteetin takaavan kokemuksen" (s. 67). Modleski soveltaa mm. Deleuzen näkemyksiä masokismin perusteista: poikalapsi lyöttäytyy äitinsä kanssa yhteen vastustamaan isän lakia, joka äidin on "pieksettävä" irti pojasta (kasvatus- ja kasvamisprosessi on sitten juuri tätä pieksämistä). Tästä syystä niin sotaan kuin ilmailuunkin liittyy niiden miehisytydestä riippumatta runsaasti feminiinistä (etenkin äittä korostavaa) metaforiikkaa.
- ²² Näistä lähtökohdista Deleuze esittelee ja tulkitsee Foucault'n valta-teorioita ja -tutkimuksia juuri erityyppisten käytänteiden historioina. Ks. Gilles Deleuze, *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1988 (alk. 1986), 70-93.
- ²³ *Ibid.*, s. 83.
- ²⁴ Fantasian moniaineksisuuden juuret ovat Spielbergin lisäksi tietysti myös Ballardin tuotannossa. Vaikka *Auringon valtakunta* vasta nostikin kirjailijan laajemmin julkisuuteen, edeltää sitä lähes 20:n tieteiskirjallisuuden piiriin kuuluvan novellikoelman ja romaanin tuotanto, joka alkoi jo vuonna 1962 teoksella *The Drowned World*.
- ²⁵ Elokuvan videokopioon "fugiendo vincimus" on käännetty "lentäen voitamme", mutta itse asiassa fugio-verbi merkitsee perusmuodossaan "paeta, lähteä pakoön, karata, päästä pakoön, lähteä maanpakoon, rientää, kiittää pois, hälvetä, haihtua, kadota, hävitä, jne." Kirjaimellinen merkitys "pakenemalla voitamme" sopii Spielbergin käsitteilytapaan kenties vieläkin täsmällisemmin kuin pelkkä "lentäminen", sillä viime kädessähan juuri siitä on kysymys: fantasian voitosta. Kiitän professori H.K. Riikosta avusta tämän huomion tulkinnessa.

Lea Jacobs

MORAALINKOHENTAJAT JA KATSOJAKUNTA USA:n 1930-luvun elokuvakasvatusliike

Kolmekymmenluvun elokuvateollisuutta vastaan suunnattua julkista kampanjointia säästi lisääntynyt huoli elokuvien vaikutuksesta tietynlaisiin katsojiin, tavallisimmin lapsiin. Tyypillinen näyte aikakauden reformistisesta retoriikasta saattoi varoittaa, että elokuvateollisuus "tekee voittonsa lastemme mielen kustannuksella".¹ Toinen uudistusmielinen luonnehti elokuvainstituutiota "koulutusjärjestelmänä niin kiehtovaksi, opettavaksi, vetoavaksi ja kattavaksi, että se sulkee piiriinsä maamme lapset ja nuoret käytännössä yhtä kokonaisvaltaisesti kuin kauan ja hartaasti rakennettu varsinainen koululaitoksemmekin".² Myös elokuvateollisuuden oma Tuotantokoodi tunnusti tekijöiden "moraaliset" velvoitteet ja väitti, että lapset yhdessä rikollisten ja työväenluokan katsojien kanssa olivat erityisen suojelun ja varotoimien tarpeessa:

Useimmat taidemuodot vetoavat kypsiin ihmisiin. Tämä taidemuoto sen sijaan vetoaa samalla kertaa kaikkiin yhteiskuntaluokkiin, kypsiin ja epäkypsiin, kehittyneisiin ja kehittymättömiin, lainkuuliaisiiin ja rikollisiin ... Elokuvateatterit on rakennettu massoille, sivistyneelle ja sivistymättömälle, kypsälle ja epäkypsälle, kunnialliselle ja rikolliselle. Toisin kuin kirjallisuutta ja musiikkia elokuvien esittämistä voi tuskin rajata tiettyihin ihmisryhmiin.³

Kolmekymmenluvun mittaan uskonnolliset piirit ja eri kansalaisryhmät esittivät useanlaisia ehdotuksia lasten ja muidenkin yleisönosien suojele-

miseksi ei-toivotuilta moraalisilta vaikutteilta. Luultavasti tunnetuin näistä reformipyrkimyksistä on *Catholic Legion of Decency*n vuoden 1934 kampanja, joka tähtäsi sensuurin koventamiseen Hollywoodin tuottajapuolella. Samaan aikaan kun vahvempaa sensuuria ajettiin elokuvateollisuudelle, toisenlaiset, lähinnä ammattikasvattajien ja sosiologien alulle panemat uudistusstrategiat pyrkivät vaikuttamaan suoraan reseption tasolla.

Elokuvakasvatusliikkeeksi kutsumani toiminta koostui erinäisistä yrityksistä säädellä elokuvan katsomisen olosuhteita ja vaikutuksia. Liikkeen piiriin kuului useita löyhästi toisiinsa liittyviä järjestöjä, jotka sponsorioivat elokuvakursseja yrittäen näin muuttaa lasten ja nuorten katsomistottumuksia. Näitä elokuvakasvatuksen puolestapuhujia ei huolettanut ainoastaan Hollywood-elokuvan rooli lasten sosiaalijatjana, vaan myös sen vaikutus toisen polven maahanmuuttajiin. Lapsikatsojan "suojelemisen" nimissä kehiteltiin ohjelmia elokuvan arveluttavien vaikutusten torjumiseksi kaupunkien siirtolaisväestön poikien ja tyttöjen keskuudessa.

Siirtolaiskatsojien osalta kasvattajien huoli kohdistui etupäässä rikkauden ja yltäkylläisyyden kuvaston vaikutukseen niihin, jotka eivät köyhyytensä takia voineet ostaa näkemiään tavaroita. Toistuvasti väitettiin, että Hollywood rohkaisi poikia rikosten teille luomalla rikokselle helpon menestyksen hohtoa. Kasvattajat olivat myös sitä mieltä, että tytöt, jotka he otaksuivat erityisen

herkiksi loiston ja Hollywood-muodin houkutuksille, ajautuisivat prostituutioon ja paheisiin elokuvien takia. Järjestelmällisen elokuvakurssitoiminnan tarkoituksena oli hillitä tätä oletettua rikollisuuden ongelmaa siirtolais- ja työläiskatsojien keskuudessa. Elokuvakasvatusliikkeen historiaa tutkimalla voidaan siis tarkastella niitä tapoja, joilla luokka ja sukupuoli vaikuttivat yrityksiin säädellä reseption kontekstia.

Elokuvan katsomisen tutkiminen tässä soveltamassani merkityksessä on syytä pitää erillään viimeaikaisesta erityisryhmien - etenkin työväenluokan naisten - elokuvakokemukseen kohdistuvasta tutkimuksesta.⁴ On nimittäin hankala varmuudella selvittää, miten laajalle levinnyttä elokuvakurssitoiminta oli 1930-luvulla, tai arvioida sen vaikutavuutta. Elokuvakasvatusliikkeen teoria ja pedagoginen käytäntö tarjoavat vain epäsuoraa ja varsin epäluotettavaa todistusaineistoa todellisista katsojista. Mutta opettajien ja yhteiskuntatieteilijöiden kirjoitukset paljastavat paljonkin heidän *käsityksistään* katsojista ja elokuvan vaikutuksesta näihin. Itseäni kiinnostaa aikakauden kasvattajien omaksuma katsojateoreettinen malli, sillä tuo malli antoi pohjan reformistrategioiden määrittelylle ja kouluihin juurtuneelle käsitykselle elokuvakulttuurista.

Kansanvalistus ja yhteiskuntatieteet

Elokuvan arvottamisen opettaminen oli seurausta kansanvalistuksen edistysmielisestä perinteestä. Jo 1920-luvulla joukko kansalaisjärjestöjä oli ryhtynyt "parantamaan" populaaria elokuvamakua. Vuonna 1909 perustettu Kansallinen Sensuurilautakunta (vuoden 1915 jälkeen Kansallinen Tarkastuslautakunta) loi foorumin New Yorkin Kansainstituutin kaltaisten edistyskellisten järjestöjen sensuuriponnistuksille.⁵ *Exceptional Photoplays* -aikakauslehden ilmestyminen sai aikaan sen, että Kansallisen Sensuurilautakunnan toimet saivat antaa tilaa kulttuurisesti arvokkaina pidettyjen elokuvien - etupäässä varhaisen eurooppalaisen taide-elokuvan - edistämisyrittämisille.⁶

Elokuvatuottajien ammattijärjestön MPPDA:n perustaminen antoi tuhta tämänlaatuksille markkinointiponnistelulle. Vuoden 1929 jälkeen esimerkiksi nais- ja kansalaisryhmien muodostama koalitiio alkoi katsastaa pitkät Hollywood-elokuvat ja julkaista listoja lapsille suositeltavista elokuvista.⁷

Niin kutsuttujen parempien elokuvien markkinointipyrkimykset jatkuivat laantumatta läpi 1930-luvun ja myötävaikuttivat suoraan elokuvakasvatusliikkeeseen. Valitsemalla juuri tiettyjä pitkiä elokuvia koulukäyttöön kasvattajat olivat keskeisesti mukana luomassa hyväksytyjen elo-

kuvien kaanonina. Lisäksi elokuva-arvioinnin opettaminen auttoi Kansallisen Tarkastuslautakunnan markkinointipuuhiin tapaan luomaan kriteereitä elokuvien arvottamiselle ja näin määrittelemään hyvän maun rajat, mikä johti tiettyjen katsomistapojen diskriminointiin. Mutta elokuvakasvatusohjelma ei merkinnyt ainoastaan yritystä varustaa tietyt elokuvat taiteen auralla. Ohjelman muotoon vaikuttivat myös näihin aikoihin ilmestyneet kvasi-tieteelliset elokuvayleisön analyysit. Vuonna 1933 julkaistu *Payne Fund Studies* (Paynen Rahaston Tutkimussarja), yksi ensimmäisistä vaikutustutkimuksista joukkotiedotuksen saralla, muutti merkittävästi sitä tapaa, jolla kasvattajat teoretoivat elokuvan voimaa ja vaikutusta ja samalla omien ponnistustensa ulottuvuuksia. Tutkimussarja loi teoreettista pohjaa vastaanottotutkimukselle ja antoi osviittaa uusista tavoista tuon vastaanoton kontrolloimiseksi.

Paynen Rahaston Tutkimussarja ja katsojan malli

Paynen Rahaston Tutkimukset julkaistiin 12 osassa ja käsiteltyjen aiheiden kirjo ulottui katsomisen säännönmukaisuuksista aina elokuvien vaikutukseen lasten käsityksiin yhteiskunnasta sekä elokuvan ja lasten nukkumisen välisiin yhteyksiin.⁸ Kirkkoherra William H. Short sai ohjelmalle rahoituksen Elokuvien Tutkimusneuvoston (Motion Picture Research Council) turvin vuonna 1928. Vaikuttaa siltä, että Short uskoi tutkimuksen antavan panoksia elokuvateollisuuden vastaiseen kampanjaan. Vuosina 1933 - 1934 Elokuvien Tutkimusneuvosto kampanjoi aktiivisesti edistääkseen hallituksen kontrollia studioiden kytkykauppaan ja sokkomyyntiin, mikä oli reformiryhmien standarditaktiikka suurten elokuvanlevitysyhtiöiden esityskontrollin vähentämiseksi.⁹ Osana tätä kampanjaa Short käytti hyväkseen Paynen Rahaston tutkimuksia saattaakseen Hollywoodin epäilyttävään valoon. Yhdessä Werrett Wallace Chartersin kanssa hän onnistui saamaan popularisoidun version tutkimustuloksista - Henry James Formanin *Our Movie-Made Children* - julkisuuteen vuonna 1933 jo ennen varsinaisen tutkimusartikkelien julkaisemisen aloittamista.¹⁰

Ilmeisesti juuri Shortin ponnistusten seurauksena Paynen Rahaston Tutkimussarja synnytti runsaasti keskustelua vuosina 1933 - 34. *The Christian Century*, yleiskristillinen aikakausjulkaisu, joka voimakkaasti ajoi elokuvien liittovaltion laajuista sensuuria, julkaisi tuolle tutkimukselle omistetun Fred Eastmanin seitsemän artikkelin sarjan.¹¹ *McCall's, The Saturday Review of Literature* ja *Parent's Magazine* arvioivat kaikki tutkimustuloksia tai Formanin kirjaa.¹² Näissä kansantajuisissa tutkimusesittelyissä annettiin ymmärtää,



"Elokuvan *The Phantom of the Opera* esityksessä mukana ollut sairaanhoitaja 'saattoi saada syliinsä kolmekin hysteeristä lasta yhtäaikaan ... nämä hyppivät ylös alas huutaen, kynsiään purren, oksentaen ...'"

että lapset oppivat elokuvista tietoisien jäljittelyn kautta - nuorukaiselle selviävät flirttailun hienoudet, nuori tyttö oppii heittämään veistä.¹³ Niissä myös vihjattiin, että elokuvat saattavat lietsoa äärimmäisiä, irrationaalisen käyttäytymisen muotoja. Fred Eastman selvitti, että elokuvat saivat aikaan katsojan "itsekontrollin menetyksen".¹⁴ Myös *Parent's Magazine* painotti kontrollin menetyksen mahdollisuutta, ja mainitsi esimerkiksi katsojien reaktiot *Suuren oopperan kummitukseen* (*The Phantom of the Opera*): esityksessä mukana ollut sairaanhoitaja "saattoi saada syliinsä kolmekin hysteeristä lasta yhtäaikaan ... nämä hyppivät ylös alas huutaen, kynsiään purren, oksentaen ...".¹⁵ Paynen Rahaston tutkimusten saama julkisuus ei siis ainoastaan saattanut elokuvateollisuutta huonoon huutoon, vaan sai myös uudistajat ja kasvattajat itsensäkin pohtimaan, miten lasten psyykkistä panostusta elokuvaan voisi hillitä.

Werrett Wallace Chartersin yhteenvedo Paynen

Rahaston projektista "Elokuvat ja nuoriso" korostaa sekin psykologisten mallien tärkeyttä katsojan reaktioiden selittäjinä. Hän varoitti, että tietyn elokuvan vaikutusta lapseen ei voi ymmärtää vain tarkkailemalla tämän näkyvää käyttäytymistä esityksen aikana:

Pelkästään ruumiin liikkeistä tai niiden puuttumisesta ei voi arvioida, mitä ihmisessä tapahtuu. Etenkään hiljaisen lapsensa vieressä istuva äiti tai isä ei voi päätellä tämän sisäistä kiihtymystä valkokankaan draaman tapahtumien vyöryessä tämän silmien editse.¹⁶

Kokonaisuutena Paynen Rahaston tutkimussarjasta saattoi päätellä, että elokuvalla on valta synnyttää lapsissa sisäisiä "kiihtymystiloja" ja että elokuvan lopullinen vaikutus katsojien käyttäytymiseen on riippuvainen näiden iästä, sukupuolesta ja yhteiskuntaluokasta. Oma analyysini Payne-tutkimusten hahmottelemasta katsojamallista nojaa keskeisesti Werrett Wallace Chartersin yhteenve-

toon, Herbert Blumerin monografiaan *Movies and Conduct* sekä Philip Hauserin teokseen *Movies, Delinquency and Crime*. Nostamalla esiin Blumerin, Hauserin ja Chartersin kirjoitukset olen painottanut tutkimussarjan kenties äärimmäisiä johdopäätöksiä elokuvien katsomisen vaikutuksista. Nähdäkseni juuri nämä teokset ja artikkelit loivat sen koherentin katsojamallin, joka näytti suuntaa myöhemmille elokuvakasvatusliikkeen aktivisteille. Se poikkeaa merkittävästi muutamissa muissa tämän tutkimuksen monografioissa esitetyistä varovaisemmin muotoilluista päätelmistä ja suppeammin rajatuista metodisista kysymyksistä. Herbert Blumer, jota kiinnosti elokuvien merkitys lasten ja nuorten fantasioille, teki laajoja haastatteluja ja keräsi autobiografista aineistoa katsomiskokemuksista. Blumerin aineisto paljasti kohdeyhmien intensiivisen kiinnostuksen tietäntyyppiin kohtauksiin - nuoret kykenivät esimerkiksi kuvailemaan yksityiskohtaisesti jonkun suosikitähtensä eleitä, pukeutumista ja intonaatiota. He kuvailivat myös hyökyviä tunnetiloja: pelkoa ja kauhua, surua ja sääliä, rakkautta ja intohimoa. Blumer selitti nämä seikat "emotionaalisenä riivauksena", jonka hän määritteli valkokankaan henkilöihin tai näyttelijöihin samastumisesta johtuvana katsojan tunteiden, toiminnan ja ajatusten hallinnan menetyksenä.

Charters tulkitse näiden havaintojen merkitsevän sitä, että lapset ovat aikuisia herkempiä emotionaalille riivaukselle. Koska lapset eivät ymmärrä kuvan representaatioluonnetta, he Chartersin mukaan sekä hyväksyvät kohtaukset auliimmin tosina että kiihtyvät helpommin emotionaalisesti. Ja edelleen, koska lapset eivät ole vielä täysin sisäistäneet opittuja tapoja ja käytöstä, he aikuisia todennäköisemmin omaksuvat elokuvan henkilöiden tekemiset toimintamalleikseen, "hyväksyvät totena, korrektina, asiaankuuluvana ja oikeana, mitä näkevät valkokankaalla".¹⁷

Chartersin väitteet lapsikatsojista saivat vahvistusta sarjan toisesta monografiasta, Wendell Dysingerin ja Christian Ruckmickin *The Emotional Responses of Children to the Motion Picture Situation*. Dysinger ja Ruckmick pyrkivät vertailemaan elokuvien katsomisen emotionaalista vaikutusta lapsiin ja aikuisiin. Eräässä koesarjassa he tarkkailivat ihon sähkönjohtokykyä mittaavaa galvaanista reaktiota samoin kuin kolmea eri ikäryhmää edustavien katsojien pulssitiheyttä. Näiden indikaattoreiden valossa lapset kokivat saman elokuvanäytteen aikuisia intensiivisemmin.¹⁸ Tämän tutkimuksen myötä saatiin siis fysiologisia mittaustuloksia, jotka näyttivät vahvistavan Blumerin katsojan psykologiaa koskevat väitteet.

Emotionaalinen riivaus ei rajoittunut vain lapsiin; sen uskottiin ulottuvan myös työväenluokan ja siirtolaisperheiden nuoriin. Pohtiessaan siirto-

laiskatsojan kysymystä Payne-tutkimusten kirjoittajat halusivat paneutua sosiaalityöntekijöiden jo vanhaan huoleen elokuvien vaikutuksesta toisen polven siirtolaisiin. Jane Adams oli pahoitellut jo niinkin varhain kuin vuonna 1909 teoksessaan *The Spirit of Youth and City Streets* sitä, miten elokuvat muokkasivat nuorukaisten tavoitteita ja odotuksia niillä työväenluokan asuinalueilla, joita hän tarkkaili Hull Housessa olonsa aikana.¹⁹ Yhden Paynen Rahaston suunnitellun tutkimusraportin otsikko, "Boys, Movies, and City Streets", lienee valittu kunnianosoituksena Addamsin työlle. Tämän Paul G. Cressey ja Frederick M. Thraslerin aloittaman mutta kesken jääneen monografian tarkoitus oli analysoida elokuvan vaikutuksia alueella, jota eräs ennakoarvio nimitti "ylikansoitetuksi New Yorkiksi [congested New York area]"²⁰ Vaikka Cressey ja Thraslerin työ ei koskaan ilmestynytäkään, toinen Paynen Rahaston tutkimus, Herbert Blumerin ja Philip M. Hauserin *Movies, Delinquency and Crime*, kiinnitti erityistä huomiota siirtolaiskatsojan ongelmaan analysoidesaan elokuvan ja nuorisorikollisuuden yhteyksiä.

Blumer ja Hauser haastattelivat teini-ikäisiä poikia ja tyttöjä, jotka oli sijoitettu kasvatuslaitokseen tai jotka olivat kärsimässä vankeusrangaistusta. Tutkijoiden mielestä nuorisorikollisuus oli paljolti seurausta vuokrakasarmien sosiaalisesta ympäristöstä, ja elokuva puolestaan oli yksi niistä tekijöistä, jotka "ennalta-altistivat" siirtolaisnuorisoa rikoksiin. Luonnehtimalla työväenluokan ja siirtolaisten kaupunginosat "sosiaalisen epäjärjestyksen" alueiksi tutkijat antoivat ymmärtää, että niiden "korkean nuorisorikollisuusasteen" vaikutuspiirissä nuoret eivät sisäistäneet sosiaalisia rajoituksia siinä määrin kuin keskiluokkaiset ikätoverinsa. Niinpä tämä yleisönosa oli katsojakuntana erityisen herkkä emotionaalisen riivauksen seurannaisvaikutuksille. Pikkulasten tapaan siirtolaisnuoretkaan eivät olleet käyneet lävitse sosiaalistumisprosessia ja näin elokuvan tarjomat käytösmallit eivät kovinkaan todennäköisesti joutuneet sisäistetyin normiston kontrolliin.²¹

Blumerin ja Hauserin käsitys siirtolaiskatsojasta johti huoleen ei vain rikollisuuden representaatioista vaan ehkä vielä keskeisemmin - tutkijoiden termein - yllällisyyden, rikkauden ja helpon elämäntavan näkemisestä. Nuorten rikollisten elokuvamieltyksien analyyseissä Blumer ja Hauser kiinnittivät huomiota niihin elokuviin, joiden he väittivät lietsovan rahan, tyylikkäiden vaatteiden, tavaroiden ja autojen tavoittelua. Vaikka Blumer ja Hauser eivät käsitelleetkään yksittäisiä elokuvia, heidän tutkimuksensa viittasi siihen, että gangsterielokuva saattoi synnyttää rikollisuutta poikien kohdalla, kun taas "seksielokuva" (sex picture) - tarinat onnenonkijoista ja vampeista - saattoi johtaa tytöt prostituutioon.²² Näin he

selittivät elokuvien potentiaalisen vaikutuksen teini-ikäisiin tyttöihin:

Olemme panneet merkille elokuvien roolin vaatteisiin, autoihin, rikkauteen ja makeaan elämään liittyvien tarpeiden luomisessa poikien ja nuorten miesten keskuudessa sekä myös niiden helpon saavuttamisen markkinoinnissa. Mutta erityisesti tämä elokuvien vaikutus korostuu tyttöjen ja nuorten naisten joukossa, sillä yhä enemmän painoa pannaan hienoilta vaatteille, ulkonäölle, ja makealle elämälle naisten kohdalla... Monessa tapauksessa ylellisyyden halu ilmenee vain fiksumpien ja muodikkaampien vaatteiden ja sisustusten valintana tytön oman budjetin rajoissa; mutta toisaalta monet tutkituista tytöistä ja nuorista naisista osoittivat kasvavaa tyytymättömyyttä omiin vaatteisiinsa sekä elämäntapaansa, ja yrittäessään saavuttaa elokuvien esittämän tason he joutuvat useimmiten vaikeuksiin.²³

Rikollisten poikien kohdalla taas kirjoittajat näkivät vastaavan kiinnostuksen sellaiseen tyylikkääseen pukeutumiseen ja ylellisyyteen, joka tavallisesti liitetään gangsteriin.²⁴ Siis Blumerille ja Hauserille emotionaalisen riivauksen prosessi - samastuminen rikollisiin elokuvahahmoihin tai tällaisiin rooleihin tavallisesti assosioituviiin tähtiin - sai lisäpontta asioista ja tavaroista, jotka kantoivat mukanaan rikkauden, tyylin ja helpon elämän konnotaatioita. Tutkijat huomauttivat myös, ilman ironian häivääkään, että tällaisten objektien lumo vielä korostui niiden keskuudessa, joille "nuorisorikollisuuden leimaamilta seuduilta tulevana rikkauden puuttuminen oli normaalitila ja mahdollisuudet saavuttaa sitä laillisin keinoin kaikkein vähäisimmät..."²⁵

Paynen Rahaston Tutkimusarjan yleissävy siis viittasi siihen, että elokuva seiso i tavallaan niiden ryhmien sosiaal istumisen tiellä, jotka oli ennal ta määritelt y potentiaalisesti poikkeaviksi, ts. lapset ja siirtolaisnuoris o. Oletettiin, että näiden ryhmien jäsenillä oli taipumusta liialliseen samastumiseen elokuvan hahmoihin ja kohtauksiin, ja tämä prosessi vielä paheni kulutus hyödykkeiden näkemisestä elokuvassa.²⁶ Edelleen oletettiin, että elokuva saattoi näin ollen rohkaista hyväksytyjen soiaalisten/moraalisten normien vastaista käyttäytymistä ja asenteita.

Näen elokuvakasvatusliikkeen pragmaattisena vastauksena näille väitteille, yrityksenä vähentää elokuvankatsomisen otaksuttuja vaikutuksia niiden yleisösektoreiden osalta, jotka oli poimittu erityisiksi riskiryhmiksi. Kasvattajien omat otaksumat elokuvien kohdeyleisöistä ja vaikutuksista määrittivät pitkälti heidän pyrkimyksiään opettaa elokuvien arvottamista. Kirjoitusharjoitusten, ryhmäkeskustelujen ja elokuvanäytteiden avulla opettajat yrittivät ohjelmoida uusia katsomistottumuksia sekä opettaa oppilailleen uusia tapoja tulkita näkemäänsä.

Elokvakasvatusliike

Jo paljon ennen Paynen Rahaston Tutkimusarjan julkaisemista oli toki esiintynyt audiovisuaalisen kasvatuksen ongelmia käsitteleviä artikkeleita, jopa lehtiäkin - lähinnä pohdittiin erilaisia tapoja soveltaa 35 mm:n, ja myöhemmin 16 mm:n, tekniikkaa luokkahuoneen oloissa. Taustalla oli oletus, että tällä tekniikalla esitettäisiin pääasiassa opetus- tai dokumenttielokuvia. Vuoden 1933 jälkeen opettajille tarkoitetut oppaat alkoivat kuitenkin painottaa uudella tavalla Hollywoodin valtaelokuvan käyttöä ja analyysia opetuksessa. Erityisesti kaksi kasvattajiryhmää näytti mallia Hollywood-elokuvan tarkastelussa: näistä toisen, epäkaupallisen järjestön nimeltään Teaching Film Custodians taustalla oli Mark May Yalen yliopistosta. Toinen puolestaan toimi yhteistyössä englanninopettajien kansallisen yhteistyöelimen [National Council of Teachers of English] kanssa ja oli saanut virikkeensä Edgar Dalen tutkimuksista Ohion valtionyliopistossa. Sekä May että Dale olivat kirjoittaneet monografioita Paynen Rahaston Tutkimuksiin. Mayn *The Social Conduct and Attitudes of Movie Fans* oli kirjoitettu yhteistyössä Frank K. Shuttleworthin kanssa, kun taas Dalen osuus käsitti teokset *Children's Attendance at Motion Pictures*, *The Content of Motion Pictures* ja *How to Appreciate Motion Pictures*. Näiden miesten kouluille sommittelemat ohjelmat perustuvat selkeästi Paynen Tutkimussarjasta kokonaisuutena hahmottuvaan katsojan malliin.

Teaching Film Custodians (TFC) -ryhmällä oli takanaan MPPDA:n, elokuvatuottajien ammattijärjestön, suora tuki. Näin se kykeni valmistamaan erityisesti opettajia varten suunniteltuja näytepaketteja pitkistä Hollywood-elokuvista.²⁷ Näistä ensimmäinen ilmestyi vuonna 1935 ja oli nimeltään "The Secrets of Success Series". Sarja käsitti 20 yhden kelan otetta Hollywood-elokuvista. Vuonna 1936 sarjaa laajennettiin Progressive Education Association [Edistyskellinen kasvatusliitto] -järjestön valvonnassa. Tämä elokuvapaketti, nimeltään "The Human Relations Series" käsitti 75 näytettä pitkistä elokuvista. Elokuvat oli uudelleenleikattu yhtenäisen kerromuksen muotoon, pituudeltaan 20 - 40-minuuttia eli yhden oppituntin tavallinen kesto. Kopiot oli pienennetty 35-millisistä 16-millisiksi ja niiden saatteena kouluihin levitettiin opaslehtisiä oppituntikeskustelun virikkeeksi. Vuonna 1938 Teaching Film Custodians muuttui itsekin kaupalliseksi yhtiöksi. Sen ensimmäinen julkaisuluettelo opettajia varten koostettiin vuonna 1939, ja se jatkoi nimikevalikoimansa laajentamista läpi 1940-luvun.²⁸ Näytepaketteja suunniteltiin mm. luonnontieteen, historian, kansalaisyksikasvatuksen sekä, kiinnostavaa sinänsä, sellaisenkin kuin "luonteenkasvatuksen"

opettamiseen. Ensimmäinen TFC-luettelo selitti termiä näin:

Luultavasti tärkein asia mitä voimme näillä elokuvilla saada aikaan on oppilaiden tietoisuuden laajentaminen niistä monista, monista tavoista joilla ihmiset elävät elämäänsä ... The Human Relations- sarjan valinnoissa on tähdätty siihen, että se virittäisi keskustelua. Ryhmäkokemuksena ihmisten toimien näkeminen, yhdistettynä keskusteluun näiden ongelmista ja tekojen syistä, tekee katsomiskokemuksesta kasvattavan. Elokuva yksinään ei sitä vielä tee. Elokuva antaa taustaksi tapauselostuksen - henkilökuvan; oppilaiden keskustelu selvittää ajatuksia ja syventää ymmärtämystä.²⁹

Luettelon kuvaus elokuvanäytteistä tekee selväksi, että TFC kirjoitti ja leikkasi uudelleen elokuvia muuttaakseen oppituntikeskustelun osaksi tekstiä. Joissakin tapauksissa narratiivista konfliktia ei esimerkiksi viety loppuun asti, jotta luokka saisi ennakoita ja verrata toisiinsa erilaisia mahdollisia ratkaisuja.

Toisin kuin Teaching Film Custodians, Edgar Dalen kanssa työskennelleet tutkijat eivät olleet suorassa kytkennässä elokuvateollisuuteen, vaan pikemminkin valtionkouluihin (public schools). Dalen ryhmä valmisti yhteisymmärryksessä englanninopettajien kansallisen yhteistyöelimen kanssa kurssikäsitteitä ja opinto-oppaita elokuvista.³⁰ Tosin suuri osa materiaalista näyttää olleen suunnattu pikemminkin lukioikäisille kuin alaluokille. National Council of Teachers of English ilmoitti tavoitteekseen "elokuvan sijoittamisen kaunokirjallisuuden traditioon".³¹ Käsitteitä opettajat selvittelemään tuotantoprosessin osia kuten leikkausta ja pukusuunnittelua. Opettajat markkinoivat myös hyväksyttävien elokuvien kaanoniamalla kun Kansallinen Kasvatusliitto valmisti opinto-oppaita Hollywoodin sellaisen kirjallisuusfilmatisointien saatteeksi kuin *Kaksi kaupunkia* (*The Tale of Two Cities*), *Suuria odotuksia* (*Great Expectations*), *Kesäyön unelma* (*A Midsummer Night's Dream*), *Anne of Green Gables*, *Pikkunaisia* (*Little Women*), *Kapina laivalla* (*Mutiny on the Bounty*) ja *Aarresaari* (*Treasure Island*).³²



Anne of Green Gables (1919)



Great Expectations (1934)

Dalen ryhmän panostus elokuvaan taidemuotona jätti tehokkaasti varjoonsa ennakkotarkastuskomiteoiden toimet sekä Kansallisen Arvostelulautakunnan [National Board of Review], joka oli toiminut 1920-luvulta lähtien tarkoituksenaan nostaa määrättyt elokuvat yläkulttuurin piiriin. Max Reinhardtin *Kesäyön unelman* ensi-iltaa saattanut kampanja vuonna 1935 olkoon esimerkkinä kasvattajien ja elokuvan markkinointiorganisaatioiden välille tuossa vaiheessa syntyneestä läheisestä liitosta. Kaikki esikatseluun osallistuneet järjestöt pitivät elokuvaa erityisen suositeltavana. Clevelandin kaupunginkirjasto pystytti näyttelyyn, jossa elokuvan still-kuvia sekä Shakespearen näytelmään liittyvää oheismateriaalia oli nähtävänä. The National Council of Teachers of English valmisti sekä elokuvaa että näytelmää käsitteleviä opinto-oppaita kouluun jaettaviksi. Missourin Valtion Opetusneuvosto meni jopa niin pitkälle, että jakoi lippuja koululaisille. Tämä ja muut samantyyppiset kampanjat lähensivät elokuvaa kansallisiin sivistysinstituutioihin - kouluun, kirjastoon sekä vielä laveammin, Shakespearen välityksellä, myös kirjallisuusinstituutioon.³³

Näin elokuvakasvatuskurssit sopivat hyvin vanhempaan reformistiseen traditioon, jonka puitteissa kiinnitettiin huomiota niin kansan maun parantamiseen kuin moraalien ylläpitoonkin. Ainakin muutamat seikat viittaavat siihen, että koko tämä kulttuurin kohentamisen projekti liittyi huoleen siirtolaiskatsojan "ongelmasta". Eräs elokuvien esikatselussa mukana oleva 1930-lukulainen klubin emäntä esimerkiksi määrittelee työnsä rahan sivistämiseksi:

Kun me klubinpitäjät menemme katsomaan *David Copperfieldiä*, *Suuria odotuksia* tai *Kahta kaupunkia*, meille se ei merkitse Dickensin löytämistä. Meille Shakespearen näytelmät ovat olleet tuttuja jo kauan ennen kuin näimme *Kesäyön unelman* tai *Kuten haluatte* valkokankaalla. Eivät edes sellaiset elokuvat kuin *The White Angel* tai *The Story of Louis Pasteur* ole meille mitään ihmeilmestyksiä. Niissä

vain luotiin eloa henkilöhahmoihin ja tapahtumiin, joista meillä oli ainakin jonkin verran taustatietoa.

Sen sijaan niille, joiden elämä on alkanut vuokrakasarmeissa tai alemman keskiluokan kodeissa, tämän päivän [sic] elokuvat avaavat ovet aivan uuteen älylliseen maailmaan. ... Elokuvan *The Barretts of Wimpole Street* ensi-ilta pani alulle valtavan, yli koko maan pyyhkivän Browning-innostuksen. Ihmiset jotka metsästäivät Browningin runoteoksia tai Elizabeth Barrett Browningin *Sonnets from the Portuguese* -kokoelmaa eivät olleet kalliissa autoissa ajelevaa vaurasta väkeä vaan kulu-neissa vaatteissa ja kengissä kulkevia kaihosilmäisiä miehiä ja naisia, jotka olivat löytäneet Robert Browningin ja Elizabeth Barrettin rakkaustarinasta elähdyttävän romanttisen impulssin myös omaan elämäänsä.³⁴

Kuten edellä siteerattu klubiemäntä myös kasvattajat perustelivat elokuvakasvatuskursseja usein keinona kohentaa oppilaitten esteettisiä arvoja. Eräs käsikirja jopa varoitti opettajia arvostelemasta liikaa oppilaittensa makumieltymyksiä vielä opiskelun ensipäivinä:

Joitakin populaareja asenteita elokuvia kohtaan luultavasti esiintyy kurssin alkuvaiheessa, mutta vetäjä ei voi sanoa: "Teidän elokuvamakunne on kehnö, joten minäpä ryhdyn parantamaan sitä." Mitä tahansa tämänsuuntaista yritetäänkin, sen pitää tapahtua pikkuhiljaa...³⁵

Elokuvakasvatuskurssit tekivät enemmänkin kuin vain markkinoivat niin sanottuja parempia elokuvia oppilaille. Niiden kuluessa käytiin läpi harjoituspaketti, jonka tarkoitus oli antaa oppilaalle välineet kaikkien myöhemminkin nähtävien elokuvien arvottamiseen. Edelleen kasvattajat pyrkivät vaikuttamaan suoraan oppilaiden elokuvan kokemisen tapaan. Paynen Rahaston Tutkimussarjan merkitys heijastuu erittäin selvästi näissä pyrkimyksissä muuttaa katsojan sisäisiä psykologisia edellytyksiä.

Opettajien käsikirjojen arvottamiskriteereihin kuului myös realismin korostaminen, minkä uskottiin estävän liiallista samastamista, tai Blumerin termin emotionaalista riivausta. Helen Rand ja Richard Lewis Ohion yliopiston ryhmästä kehittivät oppilasta järkeilemään seuraavalla tavalla elokuvia arvottaessaan:

Mihin mittaan arvioitte tämän elokuvan saavan yleisön kiihtymään tai poptoutumaan tarinaa, niin että se ei enää kykene pohtimaan kertomuksen merkitystä ja todenmukaisuutta? (Sellaiset elokuvat, jotka kiihdyttävät yleisöä tai saavat sen eläytymään niin, että se ei enää kykene pohtimaan kertomuksen merkityksiä tai totuudellisuutta, tulee sijoittaa arvosteluasteikon alapäähän.)³⁶

Tämä harjoitus asetti siis vastakkain todenmukaisuuden ja katsojan eläytymisen tai viehtymyk-

sen tarinaan. Vastaavasti Elizabeth Watson varoitti teoksessa *Teaching Motion Picture Appreciation*:

Lukion oppilaille teroitettavista seikoista tärkein on uskottavuus. Ryhmän vetäjän pitäisi koettaa opettaa oppilaita asettamaan epäuskottavien tarinoiden yläpuolelle auttamalla heitä näkemään huonojen elokuvien ja juonien toiveentoetuma elementtien läpi.³⁷

Tämä harjoitus puolestaan lähti oletuksesta, että mikäli tietty elokuva täytti toiveentoteutumisen ehdot, lähempi tarkastelu osoittaisi sen myös epäuskottavaksi ja juonirakenteeltaan heikoksi. Ylipäätään käsikirjat eivät erityisemmin rohkaisseet oppilaita pohtimaan, miten kerronta itsessään saattaa säädellä katsojan tempautumista elokuvan maailmaan. Pikemminkin kerronnan logiikkaan vetoamalla pyrittiin "voimistamaan" katsojan rationaalista päättelykykyä: otaksuttiin siis, että uskottava ja realistinen tarina toimisi katsojan fantasian vastavoimana.

Opettajille tarkoitetut käsi- ja työkirjat eivät kuitenkaan maininneet erityisesti siirtolais- tai työväenluokan oppilaita, eivätkä ne myöskään otaneet esille Paynen Rahaston Tutkimussarjan väitettä, että elokuvat edistivät nuorisorikollisuutta toisen polven siirtolaisväestön keskuudessa. Mutta Edgar Dale näyttää kuitenkin saaneen vaikutteita Blumerin ja Hauserin teoksen *Movies, Delinquency and Crime* yleisestä sävystä. Kirjassaan *Audio-Visual Methods in Teaching* Dale varoittikin, että Hollywood-elokuvat lietsoivat ylellisen elämän kaipuuta:

Aivan liian usein elokuvien (sekä radiosarjojen ja kirjojen) hyvä elämä on yhtä kuin materiaalien saavutusten täyttämä elämä, minkä seurauksena kohtuuttomasti painotetaan loistoa, komeita koteja ja autoja, pöyhkeyttä ja lipevyyttä [-] kaupunkilaista ja super-hienostunutta elämäntyyliä.³⁸

Dalen ryhmän toimittamat elokuva-arvioinnin oppaat sisälsivätkin harjoituksia, jotka oli suunniteltu vähentämään niiden lajityyppien viehätystä, joiden Blumer ja Hauser arvelivat yllyttävän rikokseen. Monet harjoituksista keskittyivät gangsterin hahmoon, jonka dramaattisen nousun rikkautteen ja valtaan sanottiin inspiroivan rikollista käyttäytymistä vuokrakasarmien poikien keskuudessa. Randin ja Lewisin elokuva-arvioinnin käsikirja kehotti oppilasta pohtimaan:

Miten todenmukaisesti esitetään sellaiset seikat, jotka ovat omiaan aiheuttamaan rikollisuutta? Miten todenmukaisesti esitetään rikosten todelliset vaikutukset niitä tekeviin henkilöihin? Miten todenmukaisesti esitetään rikosten todelliset vaikutukset ihmisten hyvinvointiin ja onnellisuuteen?

Vetoamalla realismiin ja uskottavuuteen houkuttellaan ilmeisesti jälleen katsojaa testaamaan kertomuksen toiminnan logiikkaa. Oppilaita kehoitettiin panemaan merkille toiminnan motiivointi ja sitä määräävät tekijät sekä pohtimaan sen seurauksia, siis gangsterihahmon vaarallisen lumon hillitsemiseksi.

Opettajien käsikirjoissa viitattiin myös "seksi-elokuvaan", lajityyppiin, jonka Blumer ja Hauser arvelivat rohkaisevan prostituutiota siirtolaisyttöjen keskuudessa. Eräs harjoitus kehotti oppilaita miettimään, ovatko seuraavat rakkauskoh- tausten elementit tosielämän mukaisia:

1. Miehet rakastuvat naisiin näiden kauniiden kasvojen, hiusten ja vaatteiden takia.
2. Naiset rakastuvat miehiin, koska nämä ovat kookkaita, tummia ja komeita.
3. Jos tyttö on sievä, hän voi tehdä miehen onnelliseksi älykkyydestään riippumatta.
4. Avioliitto rikkaan miehen kanssa voi taata köyhän tytön onnen.⁴⁰

Nämä väitteet oli ilmeisesti kehitelty estämään liian intensiivinen samastuminen rakkauskohtauksiin rohkaisemalla oppilaita pohtimaan henkilö- hahmojen toimia. Edelleen, väitteisiin sisältyy kätkeytyjä moraalisia ohjeita - esim. miesten ei tulisi rakastua naisiin näiden pukeutumisen takia, naimisiinmeno rahojen takia ei takaa onnellisuutta - suoranaisena vastineena vaatteiden ja muun ylellisyyden painottamiselle, mitä Blumer piti liiallisena houkuttimena kaupungin köyhille.

Kuten elokuva-arvioinnin käsikirjat myös Teaching Film Custodians -ryhmän opetuskäyttöön suunnittelemaat elokuvakoosteet voidaan nähdä osana yritystä vierottaa oppilaat liian kärkeästä samastumisesta henkilöihin tai kohtauksiin. TFC- näytteissä kerronnan eteneminen keskeytettiin toistuvasti, jotta oppilaat paneutuisivat henkilö- hahmojen analyysiin ja kriittiseen pohdintaan. Samaan tapaan kuin elokuva-arvioinnin käsikirjat TFC-koosteetkaan eivät eksplisiittisesti viitanneet mihinkään tiettyihin sosiaalisiin tai etnisiin ryhmiin. Mutta näytteet käsittelivät sosiaalisen liikku- vuuden ja yläluokkaisen ylellisyyden representaatioita ja keskittyivät niihin elokuvagenreihin, jotka Paynen Rahaston Tutkimussarja oli kytkenyt nuorisorikollisuuteen - siis gansteri- ja seksi- elokuvaan.

Teoksessaan *Movies, Delinquency and Crime* Herbert Blumer ja Philip Hauser olivat nimenneet erityisesti naiskatsojat ryhmäksi, joka todennäköisimmin huumautuu elokuvien hienoista vaatteista ja asunnoista. Yksi TFC-näyte, elokuvasta *Alice*

Adams (RKO, 1935), käsitteli erityisesti tätä naisten ongelmalliseksi havaittua kiinnostusta tuontyyppisiin objekteihin. Näyteluettelon kuvaus ehdottaa, että tuota elokuvajaksoa voitaisiin käyttää herättämään keskustelua status-tietoisista ja pyrkymäisistä naisista:

Alice Adamsin isä on sairaslomalla toimistovirkailijan työstään Lamb'silla. Hän on huolissaan rahapulansa takia, sillä hänestä tuntuu, että Alice ei voi saada kaikkia niitä mukavuuksia, joita hänen tyttöystävillään on ... Alice lohduttaa häntä sanomalla ... menevänsä itse töihin.

Main Streetiä kävellessään Alice on olevinaan ikkunaostok- silla, mutta itse asiassa hän vartoo tilaisuutta päästäkseen livahtamaan huomaamatta sihteerikouluun. Juuri kun hän on aikeissa astua sisään, Arthur Russell, hänen tansseissa tapaamansa nuorukainen, huutaa Alicea, ja tämä teeskentelee auttavansa isäänsä valitsemaan toista sihteerää. Alice yrittää antaa Russellille vaikutelman, että hän on "erilainen", että hänen veljensä on "ainutlaatuinen" ja isänsä "eksentrisen" - kaikki tämä vain selittämään sitä, miksi hänellä ei ole hienoja vaatteita tai pröystäilevää kotia...

Rouva Adams kuulee Russellin pyytävän Alicea kanssaan Henrietta Lambin (pomon tyttären) järjestämiin tanssiaisiin. Alicea ei ole kutsuttu, mutta hän onnistuu salaamaan tämän sillä tekosyyllä, että hänen on jätävä kotiin isän sairauden takia. Rouva Adams menee yläkertaan miehensä luo, säntii Mr. Lambia siitä, että tämän tytär ei ole pyytänyt Alicea kutsuilleen ja väittää, että tytär ei olisi uskaltanut nolata Alicea tällä tavoin, jos vain Adamsit olisivat varakkaita. Herra Adams puolustaa Mr. Lambia ja menettää malttinsa. Tämä vain lisää Alicen nöyryytystä, sillä riita kuuluu alaker- taan. Rouva Adams huutaa, että Alicen surkeus on kokonaan Mr. Adamsin syytä. "Minäpä kerron sinulle, Virgil Adams, miten asiat ovat maailmassa tänä päivänä, *raha on yhtä kuin perhe.*"⁴¹

Opetusmielessä jakson loppu jätettiin avoimeksi Mrs. Adamsin lausussa - kuten minä sitä kutsuin - vastamoraalin: "raha on yhtä kuin perhe." Voisi kuvitella, että oppituntikeskustelu olisi saat- tanut alkaa lopusta, eli oppilaita olisi pyydetty analysoimaan rouva Adamsin huomiota. Mrs. Adamsin hallitsevan ja omistushaluisen vaimon luonnekuva olisi saattanut herättää kritiikkiä äidin status-tietoisuudesta siinä missä Alicen yläluok- kaiset elkeetkin. Toisaalta, koska näytteeseen ei sisälly yhtään Alicen ja Henrietta Lambin kohtaamista, on epätodennäköistä, että luokkar- kenne sinänsä olisi joutunut kriittiseen tarkaste- luun.

Myöhemmissä TFC-luetteloissa *Alice Adams* - näyte on korvattu nuorisorikollisuuden ongelmaa käsittelevällä sarjalla. Vuoden 1941 luettelo sisältää pitkähkön sarjan elokuvakatkelmia, jotka oli ryhmitelty yhteisotsikon alle Rikos ei kannata

(ilmeisesti näitä katkelmia ei ollut otettu pitkistä elokuvista, vaan MGM oli valmistanut ne varta vasten tähän tarkoitukseen). Sarjaa kuvattiin seuraavasti:

Tässä elokuvasarjassa MGM:n rikosreportteri esittelee jonkun arvovaltaisen henkilön, joka tarkastelee jotain tyyppilistä rikosta, minkä jälkeen se esitetään dramatisoituna. Valitut esimerkit ovat tositapauksia, ja rikollinen jää aina kiinni. Elokuvat painottavat rikoksen hirveitä seuraamuksia ja jättävät toivotun loppuvaikutelman 'Rikos ei kannata'.⁴²

Vaikka en ole päässytkään näkemään näitä näytteitä, luettelon kuvaukset antavat jotain osviittaa näytteiden ominaisuuksista sekä aiotusta käyttötavasta tunneilla. Tietysti katkelmien itsensä analyysi saattaisi johtaa toisenlaisiinkin tulkintoihin, joihin yksittäiset opiskelijat ja opettajat olisivat saattaneet päätyä.

“Kansa maksaa” -nimisen jakson luonnehdinta kuvastelee sitä, miten gangsterielokuvaa sarjassa käsiteltiin.

Nämme kolme kovannäköistä miestä vuokraamassa toimistoa yhdestä hienoimmista Claybourne Cityn rakennuksista. Pian kyltti “Meijerien parannusyhdistys” ilmaantuu heidän oveensa. Heidän aikomuksenaan on pakottaa kaupungin jokainen vähittäiskauppias liittymään jäseneksi, jäsenmaksuna yksi sentti jokaiselta kaupungissa myydyltä maitolitralta. Kauppiat saavat rahansa takaisin korottamalla maidon hintaa kolme senttiä litralta.

Sitten kuvataan jäsenten hankintaa sekä viheliäisiä keinoja “itsepäisten” tapausten kohdalla. Vain yhdellä kauppialla, John Paigella, on rohkeutta asettaa vastahankaan. Hän toimii yhteistyössä poliisin kanssa, mutta peräännyty kun hänen perhettään uhkaillaan. Poliisi taivuttaa hänet odottamaan ja korvaamaan kaikki kuskinsa etsivillä, jotka pidättävät gangsterit näiden käydessä kuorma-autojen kimppuun. Lopulta poliisi piirittää jengin jäsenet, jotka ovat väijymässä Paigen kuormureita rei’ittääkseen niitä konepistoolein. Tämä riittää näytöksi, jengi pidätetään ja päätyy vankilaan 50 vuodeksi.⁴³

Edellyttäen, että tämä on tarkka kuvaus näytteestä, näemme, miten tyyppilliset gangsterigenren konventiot saavat antaa tilaa oppitunneille paremmin sopivalle materiaalille. Maito saa korvata tavanomaisemman salakuljetusviinan, mikä poistaa potentiaalisesti loukkaavan viittauksen alkoholiin ja trivialisoii samalla gangsterien toiminnan (viitsi “Meijerien parannusyhdistyksestä”). Kuvauksesta voidaan myös päätellä, että näyte keskittyy rikoksen uhuriin eikä tekijöihin (John Paige, “rohkeaksi” luonnehdittu, on ainoa nimeltä mainittu henkilö). Rikos ei kannata -sarja sisälsi miesten rikosten ohella myös naisrikollisuutta, tarinoita, joissa ylellisyyden perässä juokseva nainen eksyy kai-

dalta tieltä. *Pound Foolish* [viittaa sanontaan “Pound wise and penny foolish”, suom. huom.] -jakson aiheena olivat varakkaat naiset, jotka jouduivat kiusaukseen kansainvälisten salakuljettajien tarjoamien edullisten jalokivikauppojen takia.⁴⁴ *A Thrill for Thelma* -jaksossa nuori lukiolais-tyttö julisti, että hän ei kaivannut sen paremmin työtä kuin perhettäkään vaan “säpinää” (thrills).

Tyttö saa työpaikan hienosta hotellista ja haltioituu ympäröivästä loistosta. Hän menee päivälliselle täällä tapaamansa miehen kanssa, lähtee sen jälkeen tämän mukana ajelulle ja näkee miehen ahdistavan pysäköidyssä autossa istuvaa pariskuntaa “vähän säikytteläkseen näitä”. Kun tyttö oivaltaa, että kyseessä oli oikea ryöstö, seuralainen saa hänet pidättymään ilmiannosta väittämällä, että häntä pidettäisiin rikostoverina. Näin hänen rikollinen uransa alkaa.

Seuraa upeitten yökerhojen hohtoa, ryöstöjä yksinäisillä teillä, murha, elämää loistoasunnossa, sykähdyttävä maine “punatukka-rosvona”. Lopulta poliisi jäljittää tytön. Poikaystävä saa surmansa. Tyttö saa pitkän vankeustuomion.

Vanginvartijan toimistossa saamme kuulla, että tyttö on synnyttänyt lapsen vankilassa, mutta se on otettu häneltä pois kasvatettavaksi muualla.⁴⁵

Näytteen loppua kohti kasaantuvien vastoinkäymisten tarkoituksena lienee osoittaa oppilaille, miten ylellisyyden ja jännityksen haeskelu voi johtaa naisen rikokseen ja turmioon.

Tyttöjen hupsutusta

Sekä Paynen Rahaston Tutkimussarja että siihen pohjaava opetusmateriaali esittivät mies- ja naiskatsojan suhteen huomattavan symmetrisenä. Niinpä “miehistä” genreä - gangsterielokuvaa - vastasi “naisgenre” - seksielokuva (sex picture)- ja niin miesten kuin naistenkin oletettiin lumoutuvan ylellisyyden, rikkauden ja helpon elämän kuvastosta. Mutta huolimatta tästä ilmeisestä symmetriasta sukupuoliero esitti merkittävää osaa elokuvakasvatusteoriassa. Yhteiskuntatieteilijät alkoivat pohtia valkokankaan maailman houkuttavuuden merkitystä elokuvalliseen samastumiseen naisrikollisuuden analyysin kautta. Kuten edellä totesin, Herbert Blumer ja Philip Hauser tarkastelivat glamourin ja yläluokan elämäntavan representaation ongelmaa Hollywood-elokuvassa ottamalla esimerkkikatsojaksi teinitytön. Koulukäyttöön tarkoitettu opetusmateriaali lähti sekin vastaavasta mallista, jonka mukaa naiset ylisämastuvat loisteliaaseen mise-en-sceneen. TFC-näytteen *Alice Adams*, *Pound Foolish* ja *A Thrill for Thelma* pyrkivät torjumaan nuorten naisten (sellaisina kuin naispuoliset henkilöahmot heidät esittivät) otaksuttua kiinnostusta vaatteisiin, jalo-

kiviin ja näyttäviin tavaroihin. Dalen ryhmän rakkaustarinoita koskevat kysymykset oli nekin suunnattu naisten oletettua koreilun ja itsensä näyttelmissen halua vastaan. Kysymykset muistuttivat oppilaita napakasti siitä, että rikkaus ei taannut onnellista avioliittoa, ja että sievä tyttö ei voinut viehättää miestä "älykkyydestään riippumatta".

Ei ole tietenkään yllättävää, että kasvattajat määrittivät glamourin ongelman sukupuolen termin. Nykyinen tutkimus on osoittanut, miten laajalti elokuvan konventiot, sekä mainonnan ja markkinoinnin keinot oli suunnattu juuri naisille, mikä oli omiaan vahvistamaan naishahmojen ja tähtien vaatteiden, meikkien ja ulkoisen olemuksen viehätystä.⁴⁶ Itse asiassa: jos elokuvakasvatuksen opaskirjoja tarkastellaankin hyökkäyksenä Hollywoodin konstruoimaa katsojaa vastaan, syntyy houkutus "pelastaa" koko liike feminismille. Edellä mainitut Dalen ryhmän harjoitukset näyttävät syntyneen epäluottamuksesta elokuvien ylenpalttiseen kuluttamiseen, muodin ja muiden vastaavien naiskauneuden määritelmien kuvastoon. Koska en ole nähnyt TFC-elokuvanäytteitä, en osaa sanoa, miten ne itse suoriutuivat omasta spektakelisoinnin ongelmastaan, mutta ainakin katalogeissa kuvatut tarinasegmentit näyttävät tähtäävän oppilaiden etäännyttämiseen joko omaan tai kotinsa ulkonäköön liiallisesti paneutuneista naishahmoista. Lisäksi Dalen ryhmän kehittelemät arvottamiskriteerit - toistuvat vetoamiset narratiiviseen koherenssiin, uskottavuuteen ja realismiin - ensisijaistivat tehokkaasti kerronnan spehtaakkelin kustannuksella, ja saattoivat rohkaista oppilaita ja opettajia kyseenalaistamaan vaatteiden ja lavasteiden esittelemisen tarpeellisuuden.

Elokvakasvatusliikkeen tulkitseminen profeministiseksi on kiehtovaa etenkin kun otetaan huomioon opetusmateriaalin valmistamiseen osallistuneiden naisten suuri osuus,⁴⁷ mutta sellainen tulkinta olisi toisaalta myös harhaanjohtava keskittyessään ainoastaan sukupuoleen irrallaan muista katsomiskokemuksen määrittäjistä. Paynen Rahaston Tutkimussarjassa teini-ikäinen tyttö havainnollisti yhtenä esimerkkinä laajempaa argumenttia, yläluokkaisen elämän kuvaston mahdollista vaikutusta rikollisuuteen ja tyytymättömyyteen köyhän kaupunkiväestön keskuudessa. Samalla tavoin naishahmoja käsittelevät TFC-elokuvajaksot toivat esiin abstraktin näkökulman tai moraalisen kannanoton sosiaaliseen liikkuvuuteen. *A Thrill for Thelma* ja *Alice Adams* -pätkä oli koostettu pohjustamaan oppitunnilla käytävää keskustelua "rahan" ja "perheen" keskinäisen suhteen eduista ja haitoista sekä antamaan konkreettinen näyte ei-toivotuista keinoista yläluokkaisen aseman tavoittelussa. Näin ollen elokuvakasvatusliike saattoi kenties edistää kriittistä suhtautumista

naisten representaatioon Hollywood-elokuvassa, mutta ainoastaan moralisoivan ja vaientavan diskurssin puitteissa, kohderyhmänä työväenluokan kummankin sukupuolen nuoret. Kysymyksessä oli sosiaaliluokan pohjalta rajattu katsojapsykologinen malli, joka lopulta sai aikaan 1930-luvun kasvatustyöntekijöiden ja yhteiskuntatieteilijöiden kielteisen asenteen Hollywoodia kohtaan, sekä mallia vastaavan elokuvakulttuurin määrittämisen, jonka olivat luooneet moraalien kohentamiseen tähdänneet voimat.

Käännös Veijo Hietala

Artikkeli on käännetty ja julkaistu kirjoittajan suostumuksella. Alkuperäinen artikkeli "Reformers and Spectators: The Film Education Movement in the Thirties" on ilmestynyt Camera Obscuran feminismin ja elokuvanhistoriaan keskittyvässä erikoisnumerossa No. 22, January 1990.

Viitteet

1. Fred Eastman, "Who Controls the Movies?". *The Christian Century* 5 (Feb. 1930), 173 - 175.
2. Henry James Forman, *Our Movie-Made Children*. New York: Macmillan 1935, 157.
3. Katkelma on Tuotantokoodin "Syyt"-jaksosta. Koodi on julkaistu Garth Jowettin teoksessa *Film: The Democratic Art*. Boston: Little, Brown 1976, 468 - 472.
4. Yksi yritys rekonstruoida työväenluokan naiskatsojien reaktioita sisältyy Elizabeth Ewenin artikkeliin "City Lights: Immigrant Women and the Rise of the Movies". *Signs* 5.3. Supplement (1980), 45 - 66. Elokuvatutkimuksen puolella Judith Mayne on on käsitellyt samantapaista problematiikkaa artikkelissaan "Immigrants and Spectators". *Wide Angle*. Vol. 5: 2 (1982), 32 - 41.
5. Kansainstituutin (People's Institute) ja Kansallisen Sensuurilautakunnan suhteista ks. Robert Fisher, "Film Censorship and Progressive Reform: the National Board of Censorship of Motion Pictures, 1909 - 1922". *Journal of Popular Film*. Vol. 4: 2 (1975), 143 - 156; Nancy J. Rosenbloom, "Between Reform and Regulation: The Struggle Over Film Censorship in Progressive America 1909 - 1922". *Film History* 1 (1987), 307 - 325.
6. Mike Budd esittää, että Kansallisen Tarkastuslautakunnan *Exceptional Photoplays* -lehti oli luomassa yleisöä taide-elokuvalle Amerikassa ja piti osaltaan yllä jakoa ylä- ja alakulttuuriin elokuvainstituutiossa. Ks. Buddin "The National Board of Review and the Early Art Cinema in New York: The Cabinet of Dr. Caligari as Affirmative Culture". *Cinema Journal*. Vol. 26: 1 (1986), 3 - 18. Kiitän Kristin Thompsonia tästä viitteestä.
7. MPPDA toi elokuvien katselulaitteet sellaisten järjestöjen käyttöön kuin Amerikan Yliopistonaisten Järjestö, Amerikan Vallankumouksen Tyttären, Vanhempien ja Opettajien Yhdistys, Kansainvälinen Katolinen Opiskelijajärjestö, Juutalaisten Naisten Kansainvälinen Järjestö, Yhdistynyt Kirkon Veljestö, Amerikan Kirjastoiliitto sekä Partioopikalike. Monet näistä järjestöistä julkaisivat omiakin listauksiaan hyväksymistään pitkiä elokuvista, kun taas MPPDA julkaisi niiden elokuva-arvosteluja uutiskirjeessään nimeltä *Film Estimates*, ja myöhemmin *The Green Sheet*.

8. Arno Press, New York, on julkaissut alla luetellut Paynen Rahaston Tutkimussarjan nimikkeet uusintapainoksina: Herbert Blumer, *Movies and Conduct* (New York: Macmillan 1933); Herbert Blumer and Philip M. Hauser, *Movies, Delinquency and Crime* (New York: Macmillan 1933); Werrett Wallace Charters, *Motion Pictures and Youth* (New York: Macmillan 1933); Edgar Dale, *Children's Attendance at Motion Pictures* (New York: Macmillan 1935); Edgar Dale, *The Content of Motion Pictures* (New York: Macmillan 1935); Edgar Dale, *How to Appreciate Motion Pictures*. (New York: Macmillan 1937); Wendell S. Dysinger and Christian A. Ruckmick, *The Emotional Responses of Children to the Motion Picture Situation* (New York: Macmillan 1935); Perry W. Holaday and George D. Stoddard, *Getting Ideas from the Movies* (New York: Macmillan 1933); Charles C. Peters, *Motion Pictures and Standards of Morality* (New York: Macmillan 1933); Ruth Peterson and L.I. Thurstone, *Motion Pictures and the Social Attitudes of Children* (New York: Macmillan 1933); Samuel Renshaw, Vernon L. Miller and Dorothy F. Marquis, *Children's Sleep* (New York: Macmillan 1933); Frank K. Shuttleworth and Mark A. May, *The Social Conduct and Attitudes of Movie Fans* (New York: Macmillan 1933).

9. Elokuvatutkimusneuvoston (The Motion Picture Research Council) tukea hallituksen studioiden harjoittamaan kytkykauppaan (block booking) kohdistamille säätelytoimille käsitellään Will Haysin nimikirjaimin varustetussa koneellakirjoitustussa muistiossa, 26.9.1934, sekä Louis Nizerin kirjeessä tohtori Stephen S. Wiselle, 23.4.1934 (Hays Collection, Indianan Valtionkirjasto, Indianapolis). Kytkykaupan vastaisen taistelun merkityksestä ks. Jowett 1976, 124 - 125, 199 - 203.

10. Jowett 1976, 220, 225-226; Forman 1935.

11. Fred Eastmanin kirjoitussarja *The Christian Century*-julkaisussa käsitti seuraavat artikkelit: "Your Child and the Movies" 3.5.1933; "The Movies and Your Child's Health" 10.5.1933; "The Movies and Your Child's Emotions" 17.5.1933; "The Movies and Your Child's Conduct" 24.5.1933; "The Movies and Delinquency" 31.5.1933; "Movies and Our Neighbors' Children" 7.6.1933; "What Can We Do About the Movies?" 14.6.1933.

12. L. Zugsmithin jokseenkin skeptinen arvio Our Movie-Made Children -teoksesta julkaistiin *The Saturday Review of Literature* -lehdessä 22.7.1933. Parent's Magazine omisti kaksi James Rortyn kirjoittamaa artikkelia tälle tutkimukselle: "New Facts About Movies and Children" (heinäkuu 1933) sekä "How the Movies Harm Children" (elokuu 1933). Monet kasvatusalan julkaisut viittasivat myös tutkimussarjaan: H.G. Campbell, "Moving Pictures and School Children", *School and Society* 39 (30.6.1934); C.C. Peters, "The Relation of Motion Pictures to Standards of Morality", *School and Society* 39 (31.3.1934); F. Peterson, "Germs that Attack the Mind", *Education* 55 (lokakuu 1934).

13. Eastman, "Child's Conduct", 688-689.

14. Eastman, "Child's Emotions", 654.

15. Rorty, "New Facts, 57.

16. Werrett Wallace Charters, *Motion Pictures and Youth*, New York: Macmillan 1933, 26.

17. Charters 1933, 31-41.

18. Dysinger 1935, 119.

19. Jane Addams, *The Spirit of Youth and City Streets*. 1909 painos. Uusintapainoksen johdanto Allen F. Davis. Chicago: University of Chicago Press 1972, 75 - 103.

20. Cressey ja Trasherin työtä tarkastelee Forman 1935, 257-265.

21. Blumer and Hauser 1933, 62-63, 160-161.

22. *Movies, Delinquency and Crime* -teoksen tekijät viittaavat eksplisiittisesti gangsterielokuvaan (2) ja pohtivat rikollisena

olemisen fantasiaa (46-59). Tarkastellessaan elokuvien vaikutusta tyttörikollisiin Blumer ja Hauser eivät käytä termiä "seksielokuva" (sex picture) sinänsä (termiä käyttävät lähinnä sellaiset alan ammattilehdet kuin *Variety*). Ks. kuitenkin pohdiskelua perhekontekstin ulkopuolisen "villin elämän" representaatiosta (87), viittausta onnenonkijan (gold digger) haamoon sekä analyysia elokuvista, joissa sukupuolinormeista poikkeava käyttäytyminen rangaistaan sairaudella, aviottomilla lapsilla ja sosiaalisella syrjäytymisellä (117). Kiinnostava on myös seuraava kysymys osana kasvatuslaitoksen tyttöjen keskuudessa tehtyä kyselytutkimusta: "Saivatko elokuvat sinut ajattelemaan jotain seuraavista seikoista helpon rahan tekemisen keinona? Työpaikan hankkiminen ja työteko. Myymälänäpistely. Miesten hyväksikäyttö. Uhkapeli. Sukupuolinen holtittomuus korvausta vastaan. Yhdessäasuminen miehen kanssa tämän elättämänä." (208)

23. Blumer and Hauser 1933, 96.

24. *Ibid.*, 38-42.

25. *Ibid.*, 42.

26. Ylisamastumisen käsitteen nykymerkityksestä elokuvateoriassa ks. Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", *Screen*. Vol. 23: 3-4 (1982), 74-88; *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana UP 1987, 67. "Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator". *Discourse*. Vol. 11: 1 (1988/89), 42 - 54. Käsitteen kriittikistä ks. Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Methuen 1988, 8, sekä Patrice Petro, *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton: Princeton UP 1989, 47-48, 116-118.

Ylisamastumisen käsitteellä Mary Ann Doane kuvaa naiskatsojan suhdetta tekstiin "nyyhkyleffassa" (weepee) eli naiselokuvasa. Käsite saa merkityksensä suhteessa mieskatsojalle tyypillisiin samastumisen mekanismeihin, eli voyeurismiin ja fetisismiin, jotka perustuvat mieskatsojan etäisyyteen tai erillisyyteen katseensa kohteesta. Vaikka tämä mieskatsojan oletettu etäisyys luo kontrollin ja hallinnan *illuusion*, se ei siitä huolimatta sulkeista Doanen mukaan fantasiaa ja perversiota, pikemminkin päinvastoin. Täysin toisenlainen funktio ylisamastumisella on Paynen Rahaston Tutkimussarjan yhteydessä, jossa sitä käytetään erottamaan "heikosti" sosiaalistuneet katsojat, jotka alttiimmin lankeavat fantasian pauloihin (ts. lapset ja siirtolaiset) kypsistä aikuisista (oletettavasti sellaisista kuin Paynen Rahaston tutkijat itse), jotka näin oletetaan immuuneiksi fantasian houkutuksille.

27. Will Haysin kirje William Randolph Hearstille, 10.1.1935 (Hays Collection, Indianan Valtionkirjasto, Minneapolis). Kirje sisältää yhteenvedon MPPDA:n "lasten etujen nimissä" käynnistämistä hankkeista. Niiden joukossa on yhteistyöprojekti Mark Mayn, Howard Le Sourdin (Brownin yliopisto) ja Phyllis Blanchardin (Philadelphian Lastenhuoltoinstituutti) kanssa; siinä elokuvateollisuuden on määrä sponsoroida opiskelijoille tarkoitettuja lyhyitä opetuselokuvia, joissa käsitellään fiktion keinoin moraalisia kysymyksiä. Mark May tarkastelee näitä hankkeita artikkelissaan "Educational Possibilities of the Motion Picture", *Journal of Educational Sociology* 11 (1937), 154. Katsaus projektin historiaan sisältyy John L. Springerin ohjaamaan AP:n uutiselokuvaan "Education Comes Easy with Top Stars" (Teaching Film Custodians -arkisto, Margaret Herrick -kirjasto, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, California).

28. Kolme Teaching Film Custodians -luetteloa julkaistiin: "The Human Relations Series of Films" (New York: Commission on Human Relations, Progressive Education Association 1939); "Films for Classroom Use: Handbook of Information on Films Selected and Classified by the Advisory Committee on the Use of Motion Pictures in Education" (New York: Teaching Films Custodians, lokak. 1941); "Films for Classroom Use" (New York: Teaching Film Custodians, syysk. 1948).

29. "Human Relations Series", 12.

30. Useita käytännön opaskirjasia tuotettiin Paynen Tutkimus-
sarjaan kuuluvan Edgar Dalen teoksen *How to Appreciate Motion Pictures* oheismateriaaliksi. Esimerkiksi: William Levin, *Photoplay Appreciation in American High Schools*. New York: National Council of Teachers of English; D. Appleton Century 1934 sekä Elizabeth Watson Pollard, *Teaching Motion Picture Appreciation*. Ohio State University 1935. Edgar Daleen ja englannin opettajien kansalliseen järjestöön suoranaisesti liittymättä muutkin opettajat tuottivat samanlaista materiaalia: Sarah MacLean Mullen, *How to Judge Motion Pictures*. Pittsburgh: Scholastic 1934; Gladys L. Potter, *Motion Picture Appreciation in the Elementary School*. Department of Education Bulletin no. 9. Sacramento: Dept. of Education 1934; Alice P. Sterner and Paul W. Bowden, "A Course of Study in Motion-Picture Appreciation". Newark: Educational and Recreational Guides 1936. Kaikki nämä oppaat syrjäytti lopulta alan perustekstiksi jatkossa muuttuva Edgar Dalen *Audio-Visual Methods in Teaching* (New York: Ohio State UP 1946), jossa käsiteltiin opetuselokuvien ja muun audiovisuaalisen materiaalin käyttöä luokkaopetuksessa siinä missä Hollywood-elokuvaakin.

31. Marion Sheridan, "Rescuing Civilization through Motion Pictures". *Journal of Educational Sociology*. October 1937.

32. Nämä oppaat on mainittu William Lewinin kolumnissa "Films for the Pupil and Teacher" *The Motion Picture and the Family* -aikakausjulkaisu ssa. Ks. esim. numeroita 1.1.1935: 2, 8; 15.5.1935: 6; 15.11.1935: 2.

33. Joka toinen kuukausi ilmestyneessä MPPDA:n tiedotuslehdessä tämä kampanja mainitaan osana elokuvateollisuuden PR-
ponnisteluja. Ks. "Librarians Promote the Shakespeare Classic". *The Motion Picture and the Family* 15.10.1935: 7-8. "Civic Cooperation Makes 'Dream' Success in Cleveland Run". 15.11.1937: 5.

34. Mrs. William Dick Sporborg, "A Clubwoman Chats on Films for the Family". *The Motion Picture and the Family* 15.11.1936: 4.

35. Pollard 1935, 56.

36. Helen Rand and Richard Lewis, *Film and School: A Handbook in Moving-Picture Evaluation*. New York: National Council of Teachers of English; D. Appleton-Century 1937, 127.

37. Pollard 1935, 46.

38. Dale 1946, 210.

39. Rand and Lewis 1937, 126-127.

40. Ibid., 9.

41. "Human Relations Series", 18-19. Vaikka en olekaan nähnyt koulukäyttöön koostettua versiota, täydellisenä tämä George Stevensin ohjaama elokuva (RKO 1935), tähtinäin Katharine Hepburn ja Fred MacMurray, sisältää kaikki koh-
tauokset siinä muodossa kuin ne on kuvattu luettelossa.

42. Teaching Film Custodians, "Films for Classroom Use" 1941, 212.

43. Ibid., 222.

44. Ibid., 221.

45. Ibid., 224-225.

46. Ks. esim. Charles Eckert, "The Carole Lombard in Macy's Window". *Quarterly Review of Film Studies*. Vol.3: 1 (1978), 1-21; Charlotte Herzog and Jane Gaines, "'Puffed Sleeves Before Tea Time': Joan Crawford, Adrian and Women Audiences". *Wide Angle*. Vol. 6: 4 (1985), 24-33; Maria LaPlace, "Producing and Consuming the Woman's Film: Discursive Struggle in Now

Voyager". Teoksessa Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI 1987, 138-165; Maureen Turim, "Designing Women: The Emergence of the New Sweetheart Line". *Wide Angle*. Vol. 6: 2 (1984), 4-11; Diane Waldman, "From Midnight Shows to Marriage Vows: Women, Exploitation and Exhibition". *Wide Angle*. Vol. 6: 2 (1984), 40-49 sekä Michael Renovin ja Jane Gainesin toimittama *Quarterly Review of Film and Video* -lehden erikoisnumero (Vol. 11: 1, 1989) naisen representaatiosta kulutuskuultuurissa.

47. Joitakin liikkeessä mukana olleita naisopettajia on mainittu nootin 30 kirjoittajalistassa.

Tuomo Turja

Myytit ja rituaalit mediakasvatuksessa

Kuvitellaanpa luokkahuonetta, kun tunti ei ole vielä alkanut. Oppilaiden oma koulukulttuuri, koulun alakulttuuri, vallitsee luokassa tuottaen mediasuhteiden kaikuja oppilaiden näkökulmasta. Opettajanhuoneen osakulttuurissa, jossa toiset mediasuhteiden kaiut kimpoilevat, opettaja valmistautuu pitämään viestintäkasvatustunnin.

Opettajan luokkaantulo tietää (v)alistusdiskurssin uusintamista. Sekä opettajan että oppilaiden mediadiskurssit piiloutuvat laukkuihin ja pulpetteihin; sarjakuvat, levyt, kasetit ja tietokonepelit häipyvät, samoin jutut ohjelmista, elokuvista, konserteista ja peleistä. Niiden tilalle astuu kasvatus.

Nyttemmin viestintäkasvatuksesta ollaan siirrytty paremmalta kuulostavaan viestintäopetukseen. Mediamateriaalia käytetään hyväksi eri aineiden opetuksessa, ja opettajan auktoriteetti on ainakin periaatteessa, vastavuoroisen oppimisprosessin nimissä, asetettu kyseenalaiseksi.¹ Oppilaat saattavat jo innostuakin asiasta, tosin vain koulun rationaalisissa kehyksissä.

Tiedollis-teknisen, mekanistisen rajauksen takia mediaviestintä, tai paremminkin mediasuhteet, näyttävät jäykiltä ja elämättömiltä. Päästäkseni paremmin elävään mediakulttuuriin kiinni olen ryhtynyt tarkastelemaan *myyttisiä mediasuhteita*.²

Mediasuhde käsitteessä

Median ja katsojan välinen suhde on minulle keskeisempi kuin median ominaisuudet ja tuotanto-

prosessi tai katsojan (kuuntelijan, lukijan) ominaisuudet ja katsomisprosessi. Puhe median käytöstä on vain rationaalinen tie hahmottaa mediasuhdetta, tilannetta, jossa katsoja luo olemisensa suhteiden verkostoa itselleen mielekkäällä tavalla. Tätä luomista ei voi osuvasti kuvata sanoilla 'järkipерäinen' tai 'tarkoituksenmukainen' ainakaan silloin kun keskitytään *nautinnollis-ritualistiseen olemiseen*.

Samaten puhe erilaisista teksteistä ja tekstien lukemistavoista jää tässä yhteydessä sivuun. Tätäkin tietä voidaan päästä pitkälle, jos "teksti" ja "lukeminen" ymmärretään kulttuurisesti hyvin laajoina ilmiöinä Marshall McLuhanin mantran "media is the message" -tyyliin. Tekstien ja niiden ehdotettujen ja toteutettujen lukemistapojen pyörittely esittäisi kuitenkin mediasuhteen varsin jäykästi ja kömpelästi.

Puhe vuorovaikutuksesta sopii paremmin kuvaamaan käsitystäni mediasuhteesta. Tällöin nimittäin korostuu median kanssa yhteydessä olemisen prosessiluonne, jossa suhde on tarkastelun keskipisteessä. Vuorovaikutus ilmenee kahdensuuntaisena subjektin ja objektin toimintana, vuorottelevana yksisuuntaisena vaikuttamisena. Vuorotellen sekä katsoja että media vaikuttaa ja vaikuttuu.

Kokonaisvaltaisesti mediasuhdetta voi kutsua vaikka *yhteisvaikutukseksi* ja yhteisolemiseksi. Subjektin ja objektin sijaan viestintä suhteena, yhteytenä, on ensin olemassaoleva olio ja määrittää subjektin ja objektin eli eron.³

Subjekti-objekti -jaottelun pitkä perinne aina Des-

cartes'n ajoista alkaen on hämärtänyt ja hämärtää yhä subjektivienvälisen yhteyden näkemistä. Siksi vuorovaikutusmalli voi toimia jonkinlaisena karkeana yksinkertaistuksena siitä, miten yhteys toimii.

Tarkastelen mediakasvatusta enkä Opetusministeriön viestintäkulttuuritoimikunnan virallistaa viestintäopetusta. Peruskoulun oppiaineeksi otettiin 70-luvulla joukkotiedotuskasvatus. Nimi muutettiin 80-luvulla viestintäkasvatukseksi lähinnä siksi, että mukaan haluttiin ilmaisutaitojen opetusta. Seuraavalla vuosikymmenellä siirryttiin viestintäopetukseen, koska kasvatus-sanasta katsottiin tulevan ikäviä mielikuvia.⁴

Mediakasvatus voi siis olla yhtä hyvin mediaopetusta, mutta ei viestintäopetusta. En näet käsittele *ilmaisutaitojen* opetusta lainkaan. Se on niin tärkeä asia, etten edes yritä sekoittaa sitä mediakasvatukseen. Itse asiassa ilmaisullisuuden rohkaisemiseen on tarvetta, sillä Suomessa ilmaisutaidot ja niiden opetus ovat perinteisesti olleet retuperällä esimerkiksi angloamerikkalaisiin kouluihin verrattuna.⁵

Onko kasvatuksessa mieltä?

En halua antaa selkeitä ohjeita mediakasvatuksen toteuttamisesta kouluissa tai muissa opetustilanteissa, semminkin kun koko oppiaine on ongelmallinen. Jos mediakasvatusta halutaan kehittää, *mielekkyyden* on tärkeämpää kuin juhlatavoitteet tai yksityiskohtaiset ohjeet opetussisällöistä ja -materiaaleista.

Mielekkäässä mediakasvatuksessa on olennaista opettajan ja oppilaiden suhteen mielekkyyden, ei opettavan tiedon sisältö. Vastaavasti viestinnässä tietoon itseensä tuijottaminen hämärtää sen olenaisuuden, että viestintäsuhteessa ihmisestä tulee sosiaalisempi olento kuin ennen sitä.

Olen lähtenyt pohdiskelussani siitä, että mielekkästä mediakasvatusta tai viestintäopetusta on mahdollista toteuttaa. Toisaalta mielekkyyden on tämän toteutuksen ehtona, mielekkyyden ensisijaisesti jokaisen kasvuprosessiin osallistujan kannalta eikä esimerkiksi koulun, talouselämän, perheen, tai valtion kannalta.

Tämä mielekkyyden on koulujärjestelmässämme vain osittaista tai suhteellista. Koululaisten, viestintäopetuksesta vastaavien opettajien, harvojen alan tutkijoiden ja Opetusministeriön viestintäkulttuuritoimikunnan tavoitteet tuskin menevät yksin, eivätkä sen kummempin näiden ryhmien sisällä kuin niiden keskenään.

Kouluinstituutiossa elävät syvässä opettajien ja oppilaiden väliset eturistiriidat, samoin opettajien ja kouluhallinnon väliset. Tutkijoiden intressit vaihtelevat samalla tavalla. Kuka lähtee olettamistaan lasten, opettajien tai koulun, kuka yhteiskunnan, valtion, talouselämän, kulttuurin eduista tai oman tieteellisen työnsä ja tieteenalansa eduista käsin

tutkimaan viestintäopetusta. Myös maapallon ja/tai ihmisen paras voidaan nähdä ensisijaisena, ja koko ajatus eturistiriidoista voidaan kyseenalaistaa.

Tietyllä tapaa tunnen itseni kerettiläiseksi viestintäopetuksen pyhässä valistushenkisyydessä. Omasta yli 20-vuotisesta koulutaustastani huolimatta, tai sen ansiosta, olen mieltynyt *Papalagit*-kirjan⁶ samoalaispäällikkö Tuiviin kuvaukseen 20. vuosisadan alun eurooppalaisesta koulunkäynnistä:

Samalla tavoin lapsille ahdetaan päähän niin paljon ajatuksia kuin niitä vain mahtuu. Heidän on pakko ahmia joka päivä tietty määrä ajatuskankaita. Vain terveimmät hylkäävät nämä ajatukset tai antavat niiden mennä päänsä läpi kuin verkkosilmistä. Useimmat kuitenkin rasittavat päätään niin monilla ajatuksilla, ettei siihen jää yhtään tilaa eikä sinne enää valoa yllä. Sitä sanotaan "hengen sivistämiseksi" ja sekavaa tilaa, joka siitä seuraa, "sivistykseksi" (...) Papalagit (länsimaalaiset, TT) näyttävät meille omalla esimerkillään, että *ajattelu on ankara tauti ja vie ihmisen arvoa vain alaspäin*" (kursivointi TT:n).

Tuivii pitää koulunkäyntiä pelkkänä taudinlääkittämisenä, kun taas itse olen oppinut elämään oppineena asettamatta ihmisarvoani kyseenalaiseksi. Niinpä uskon koulunkäynnissä olevan *jotakin* mieltä, samoin viestintäopetuksessa. Tämä tekee sen tutkimisen mielekkääksi.

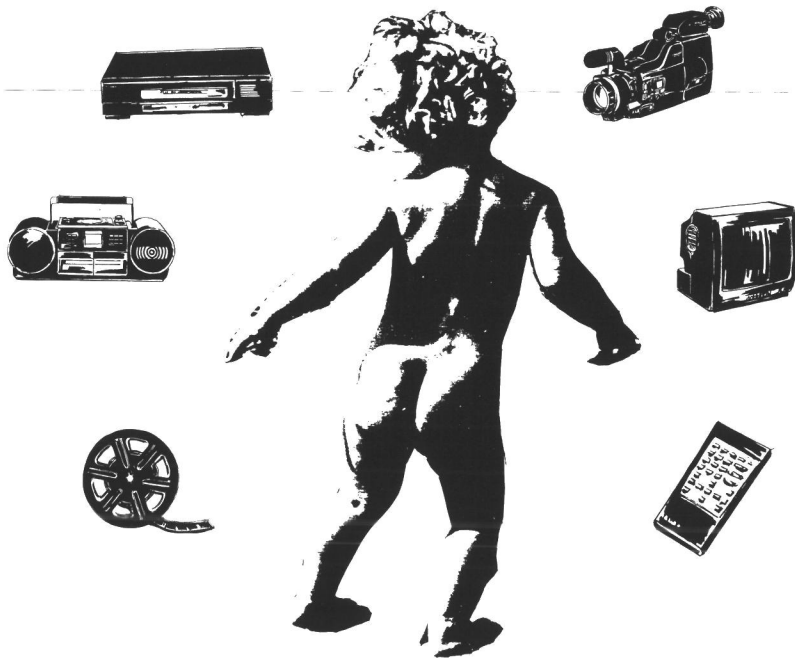
Mediahumala selviää?

Tuiviin näkemys lehdistöstä tai elokuvista on miltei yhtä synkkä. "Paperien tulva" täyttää ihmiset päivittäin tiedolla ja pitää meidät jatkuvasti eräänlaisessa humalassa. Elokuvat, varjomaailma, taas johdattaa meidät aineettomaan elämään, jossa keisarin uusia vaatteita ihailaan.⁷

Tuon huumeisen maailman malli on minullakin ollut mielessä mediasuhteita tutkiessani. Mediat päihdyttävät, johtavat harhaan, riistävät aidot, puhtaat elämykseni. Tuivii halusi varottaa heimoaan valkoisen miehen valheista. Epätodellisuuden tuntua lisää se, että koko Tuiviin persoona voi olla myös jonkun antropologin havaintojen ja mielikuvituksen tuotetta.

Tuivii, "kuvitteellinen" tai "aito", eli maailmassa jossa ei ollut rahaa, tiedettä, koulua, lehdistöä, elokuvia, videoita, tietokonepelejä eikä nautintoaineita. Sen sijaan siellä oli Jumala tai jumalia, henkiä ja aineita, joita käytettiin uskonnollisissa rituaaleissa helpottamaan yhteydenottoa henkiin. Tämä on tietysti huuhaata niille, jotka uskovat tieteelliseen maailmankatsomukseen sekä kristilliseen ja/tai materialistiseen myyttimaailmaan.

Tuiviin näkökulmasta meidän maailmamme ja maailmankatsomuksemme ovat huuhaata tai petosta. Minä olen oppinut näkemään ne korkealle



kehittyneenä, luontoa mullistavana teknokulttuurina, jonka liikevoimana on jatkuva kilpailu ja määrällisen kasvun tavoittelu. Sittemmin on paljastunut globaalia ymmärtämättömyyttä ja virhearviointoja, jotka käsittääkseni johtavat tuon kulttuurin kuihtumiseen tai romahtamiseen lähivuosikymmeninä.

Pragmaattisesti tarkasteltuna Tuiaviin näkökulma on todempi kuin se, jonka koulutiellä opin. Vaikka Tuiaviin maailma on hävinnyt tai häviämässä, se ei ole itse vaurioittanut itseään toisin kuin minun länsimainen maailmani. Kuitenkin minä pyrin elämään mielekkäällä tavalla tässä maailmassa ja uskon siihen pystyväni. Täällä on olemassa mahdollisuuksia toisenlaiseen tulevaisuuteen ja toisiin näkökulmiin, myös tieteessä tai mediakulttuurissa.

Myytti voi kehittyä

Koulussa matematiikan tai vieraan kielen opettaminen on aika selkeää; alat peruslaskutoimituksista tai tavallisimmista lauseista ja kieliopin kohdista ja etenet vuosien mittaan mutkikkaampiin asioihin.

Viestintäopetuksessa ei tällaista askelittain etenemisen kaavaa ole saatu toimimaan. Mielestäni sen on estänyt tietoon ja tekniikkaan painottunut viestintäkäsitys sekä se, että opettaja ei ole sen paremmin selvillä mediasuhteista kuin oppilaat ja silti hän opettaa näille "oikeat" (media-)viestinnän tiedot ja taidot.

Kun viestintää ei nähdä yhteytenä vaan mekanistisesti sanomien siirtona tai vaihtona eri välineiden avulla siten, että sanomilla on tietty paremmin tai huonommin objektiivista todellisuutta vastaava muoto ja sisältö, terminaatorit ja muumit häipyvät koululuokasta hauskeimmille mediamaailloille.

Jälkmodernistisen tai -strukturalistisen näkemyksen mukaan todellisuutta on olemassa vain tulkitoina, jotka syntyvät kokemustamme säätelevistä

ideologioista, diskursseista tai myyteistä - mitä nimitystä sitten halutaankin käyttää.⁸

Nähdäkseni myytit vaikuttavat kokemuksiimme ja siten myös todellisuuksiimme kahdella tavalla. Toisaalta on olemassa myyttejä arkisesti minä tahansa uskomuksena tai käsityksen muodostuskaavana, jonka toimintaa ei huomata ilman erityistä tutkiskelua. Näin ymmärrettynä myytti helpottaa minä tahansa elämänilmion asettamista mielekkäällä tavalla osaksi maailmankokemustamme.

Toisaalta on erityisiä, pyhiä myyttejä, jotka käsittelevät koko olemassaolomme peruskysymyksiä, kaiken alkua ja loppua, elämän tarkoitusta. Näin ymmärrettynä myytti on jonkinlainen mielekkään olemassaolon kaava. Kenties käsitys elämän mieltömyydestäkin saa myyttisen muodon. Tällöin myytti antaa olemassaololle mieltä.

Mediasuhteiden pohdiskeluni taustalla on käsitys pyhien myyttien valjuuntumisesta, rapautumisesta tai häviämisestä samaan aikaan kuin länsimaista elämäntapaa on muovattu modernin yhteiskunnan malliin. Siihen malliin kuuluvia arkisia myyttejä voi sijoittaa sellaisiin kategorioihin kuin edistys, protestanttinen etiikka, vapaa kilpailu, objektiivinen tiede, rajaton kasvu.

Monet mediasuhteet tekee mielenkiintoisiksi tässä yhteydessä se seikka, että niissä arkiset ja pyhät myytit tanssivat keskenään eri tavalla kuin luonnehtimassani modernin yhteiskunnan arkisen tyyliä mallissa. Pyhät myytit ovat kuin arkikäyttöön otettu pyhäpuku, joka ei kuitenkaan kulu eikä tahriinnu. Smokkia voi käyttää farkkujen ja lenkkiossujen kanssa eikä iltapuku tärvelly kovassakaan työssä.

Mediakulttuurissa näyttää olevan demystisen, rationaalisen maailman vapaakaupunkeja ja kansallispuistoja, joissa mystisyys on hassusti kietoutuneena myyttittömyyden myyttiin. Mystiikka tanssii

mediasuhteissa yhä näyttävämmiin samalla, kun kovat materiaaliset arvot, rahatalous, ohjaa yksityisiä ja yhteisiä valintoja itsevaltiaan raskain askelin.

Liminoidit rituaalit jälkiteollisessa yhteiskunnassa

Mediasuhteissa tapahtuva pyhien myyttien, mystiikan, arkikäyttöön ottaminen ja uskonnollisia rituaaleja muistuttavat mediarituaalit eivät ole merkinneet mediasuhteiden pyhittymistä. Eivät ainakaan siinä mielessä missä perinteiset uskonnot ja rituaalit ovat olleet pyhiä.

Van Gennep havaitsi heimokulttuurien siirtymäriiteissä vallitsevan yhdenmukaisuuden. Riitit jakautuvat kolmeen vaiheeseen: preliminaaliin, liminaaliin ja postliminaaliin. Preliminaaliosassa yksilö erotetaan muusta ryhmästä määrätyn ajaksi, jolloin hän suoriutuu tietyistä kokeista, saa ohjeita tai vain pysyttelee eristäytyneenä muista. Tätä seuraa liminaali yhtymisjakso, jolloin osallistuja toteuttaa julkisen rituaalin, mikä muodollisesti tuo hänelle uuden aseman. Lopulta postliminaalissa vaiheessa hän palaa yhteisönsä uutena, muuttuneena, sosiaalisesti uudelleensyntyneenä ihmisenä.⁹

Rituaalien menestykselle on olennaista niiden jaksottaisuus, eivät yksittäiset rituaalihaket. Rituaalit jaksottuvat vanhojen tapojen rikkomiseen (preliminaali), kriisiin ja sääntöjen korjaamiseen (liminaali) sekä sääntöjen palauttamiseen ja uudelleen yhdistymiseen (postliminaali). Rituaali on kuin kynnyksen ylitys sisään astuttaessa.¹⁰

Turnerin mielestä kynnysvaihe on rituaaleissa tärkein, tällöin ylitetään uusi raja - tähän voi verrata kokemusta kauhuelokuvista tai nautintoaineista¹¹ - ja kulttuurinen luovuus on kiihkeimmillään.¹² Liminaalivaiheessa rituaaliin osallistujilla on ainakin hetkellinen vapaus normeista. Vaikka he eivät tällöin noudata yhteisönsä sääntöjä heitä ei suljeta sen ulkopuolelle.¹³

Rituaalien liminaalisuudessa tiivistyy yhteisöjen ja yhteiskuntien omavaltaisuus, joka estää deterministisen kehityksen. Liminaalisuuden omavaltainen puoli vastaa Gregory Batesonin kuvaamaa tilannetta, jossa elävän järjestelmän osat toteuttavat mielivaltaa ja silti järjestelmä kokonaisuutena on mielekäs.¹⁴ Näin yhteisö on joustava ja jatkuvasti kehittyvä, vaikka "melkein mitä hyvänsä saattaa tapahtua".¹⁵ Kaaoksen mielekkyys saa rituaalissa hahmon.

Liminaalisuus on Turnerin mukaan sukua narrihahmojen käyttäytymiselle. Kaikilla näillä hahmoilla on marginaalinen asema yhteiskunnassa; eri narrit ovat joko väliinpuotojia, syrjäytyneitä tai alinta kastia. Yhteiskuntarauhaa ja -järjestystä säilyttävälle valta- ja auktoriteettisysteemille vastakkaisina narrit edustavat ihanteellista kaavaa yhteisöllisestä vuorovaikutuksesta. Josta Turner käyttää

tästä nimeä *communitas*, vapaasti suomennettuna *ykseisö*. Se on horisontaalinen kuten kansalaisyhteiskunta. Siinä ihmisten välillä vallitsee ykseyteen kurottautuva läheisyyden tunne.¹⁶

Rituaalien liminaalisuudessa alistetut käyvät narrihahmojen tavoin piilevää kamppailua vallitsevaan ja alistavaan yhteiskuntarakennetta vastaan. Liminaalisuus voi kääntyä kumousten ja kapinoiden yhteydessä laajaksi muutosvoimaksi, mutta keskeinen merkitys on luovuus ja se helpotus, minkä vapaus tuo. Tällöin kehittyä uusia metaforia, yhteiskunnallisten uudistusten ja uusien näkemysten ituja.

Liminaalisuus on puhdasta potenssia, missä yhteiskunnan ja kulttuurin osat erotetaan tavanomaisista kuvaannollisista yhteyksistään ja yhdistetään uudestaan omituisiin ja kammottaviin hahmoin. Hirviömaiset olennot, kuten eläimenpääjumalat ja naamioidut hahmot ovat tästä esimerkkejä. Ne eivät vain pelota esimerkiksi initiaatoriitin osallistujia sopeutumaan yhteisöön, vaan ne tarjoavat toisenlaisen todellisuuden mallin osallistujan sosiaalisen järjestyksen tajuun. Liminaalisuudesta kumpuavat siten myös uudet myytit ja rituaalit, se on näiden kehitysprosessia.¹⁷

Vaikka meidän länsimainen moderni yhteiskuntamme on rituaaleiltaan varsin voimaton, sillä on havaittavissa Turnerin mukaan yhteyksiä perinteeseen, vahvasti liminaaliseen kulttuuriin. Liminaalilinkaltaista osaa meidän kulttuuristamme Turner nimittää *liminoidiksi*, joka on toisaalta jääne liminaalista rituaalisuudesta, toisaalta uusien rituaalisuuden muotojen kehittäjä.¹⁸

Liminoidia rituaalisuutta ei voi tarkastella samalla tavoin kuin liminaalia. Itse asiassa sanan "rituaali" käyttö on ongelmallista, koska se on kytetty liminaaleihin rituaaleihin, joihin tuskin on enää paluuta. Liminoidi rituaalisuus liittyy pikemminkin joihinkin liminaalien rituaalien piirteisiin.

Liminoidit toimet ovat korostetun yksilöllisiä. Ollessaan valtakulttuurin katveessa ne ovat moniarvoisia, katkonaisia ja kokeellisia luonteeltaan. Ykseisöllisyyttä voi tavata joissakin vapaa-ajan liminoidissa puuhissa kuten taiteissa ja urheilussa. Varsinkin nuorisokulttuurissa on selvästi havaittavissa vahvaa liminoidia rituaalisuutta muodin, musiikin sekä elokuva- ja videokulttuurin alueilla. Esimerkiksi rock-konsertit ja -festivaalit tai kauhu- ja väkivaltafilmit kykenevät muuntamaan vallitsevat kulttuuri- ja yhteiskuntailmiöt "omituisiksi ja kammottaviksi hahmoiksi".¹⁹

Modernin kulttuurin antirituaalisuus on paradoksaalinen pyrkimys vapautua "vanhanaikaisista" ja siten aikansa eläneistä rituaaleista - vain jotta päädyttäisiin moderniin kulutusrituaaliin. Modernin yhteiskunnan deritualisaatiopyrkimyksistä huolimatta Turner näkee liminoidissa rituaalisuudessa

mahdollisuuden tuottaa uusia myyttejä ja rituaaleja uusintamaan ykseysöllisyyttä. Kuitenkin kyllästyminen “samaa vanhaan juttuun” voi olla voimakkaampaa kuin liminoidisuus.²⁰

Nuoruus, myytit ja rituaalit

Nuorten yhteisyydentunne ja yhdessäolo etsii toisia muotoja tilanteessa, jossa aikakäsitys on muuttunut syklisestä lineaariseksi, viestintä painottuneen yksisuuntaiseksi mediatavaran kuluttamiseksi, lapsuus itsessään tavaraksi, joka työllistää ammattikasvat- taja, työ kahleeksi ja työttömyys tyhjiöksi.

Juhlaa ei voi nyhjäistä tyhjistä ellei ole jotain yhteistä, jonka ympärille kerääntyä. Verrattuna esimerkiksi 60-luvun hippiliikkeeseen, joka eli ensisijaisesti yhdessäolosta ja yhteenkokoontumisista, happeningeistä ja konserteista, populaarikulttuuri on muuttunut yhä selvemmin mediakulttuuriksi. Se ui edellä kuvatussa jälkitekollisten paradoksien, kriisien ja muutosten meressä ja kehittää niistä aineksia uusiin myytteihin ja uusiin rituaaleihin.²¹

Mediasuhteissa on mahdollisuus luoda arkirituaalien lisäksi uusia juhlarituaaleja, individualistien sukupolvien perinteettömiä tapahtumia, joista yhteinen kokemus puuttuu tai se on vähäistä. Näiden liminoidien mediasuhteiden paradoksaalisuus ei rajoitu pelkästään siihen informaatioon, josta mediamyytit kehittyvät, kuten uutisiin tai populaari- ja korkeakulttuuriin. Lisäksi ne parodioivat itseään ja omia lähtökohtiaan esimerkiksi sarjafilmeistä, kauhuelokuvista tai rock-musiikista käsin. Näin ollen ymmärtämystä koko mediaympäristöstä, -taloudesta ja -kulttuurista lisäävät ehkä eniten paradoksit, poikkeukset ja kärjistymät, mystiset ja intensiiviset mediaelämykset.

Kouluopetusta leimaava arkisuus ja välineellisyys eivät ole kovin hedelmällinen pohja myyttisten mediasuhteiden käsittelylle. Viestintäkasvatukseen sisältyy pyrkimyksiä demystifioida mediakulttuuria, riisua naamio medioilta. Jos tuo pyrkimys toteutuu, luokassa ajaudutaan myyttittömyyden myytin varjossa pseudomyytteihin. Dotyn²² mukaan ne syntyvät silloin, kun kulttuuri epäonnistuu tehtävässään uudistaa myyttejä ja rituaaleja. Modernin tieteen voitto myyteistä on sängen kalsea myytti, jota voi käyttää pseudoempiirisen pintatiedon tieteellistämiseen, tuskin mediakasvatukseen.

Mytologian kehittyminen ei välttämättä pysähdy tieteen ja opetuksen antimyyttisyyteen. Kuitenkin välinpitämättömyys suuria kertomuksia kohtaan on omiaan viemään meitä vaaralliseen tyhjiöön, johon versoaa rasismien, fasismin ja nationalismien kaltaisia myyttejä.²³ Esimerkkejä tästä tarjoavat Itä-Euroopan entiset sosialistivaltiot. Länsimaissa totaalista antimyyttisyyttä on rikkonut toisaalta kristillisten kertomusten ainakin periaatteellinen hyväksyntä, toisaalta toiset uskonnot ja uskomukset,

myös mediakulttuurissa elävä mytologia.

Se, onko koululaitos kehittämässä vai köyhdyttämässä mytologiaa jää kunkin lukijan vastattavaksi. Tuiviin mielestä koulu on “selvitystilassa”, mutta lujaluontoiset oppilaat saattavat luovia tuon karikon läpi musertumatta (antimyyttisen) tiedon alle. Arvosanoilla he tuskin hurraavat.

Viestintäkasvatuksen tai -opetuksen kehittämissuunnitelmissa näkyvä usein huoli lasten ja nuorten ajautumisesta kaupallisen mediakulttuurin hyödynnettäväksi. Markkinat imaisevat heitä lonkeroillaan kaleeriorjiksi medialaivaan riistäen vapaan älyllisen kehityksen mahdollisuuden. Myyttiset mediasuhteet tai nautinnollis-rituaalinen mediakulttuuri toimivat petollisena houkuttimena tälle tielle.²⁴

Epäilemättä kapitalistisesti toimivat mediayritykset pyrkivät houkuttelemaan yleisöä mainostulojen turvaamiseksi ja lisäämiseksi - tai sitten oman yhteiskunnallisen statuksensa vahvistamiseksi, kuten Yleisradio. Mediasuhteet luodaan ohjelmavirrassa siten, että postliminaalia rituaalin päätöstä voi pitkittää vaikka vuorokausiksi.

Mediasuhteeseen juuttuminen on tuttu ilmiö, ja ainakin minä olen tuntenut mediariippuvuutta eli kyvyttömyyttä luopua mediasuhteista, vaikka nämä eivät olisi enää mielekkäitä. Kuitenkin pidän vääranä ajatusta, että media noitamaisesti lumoaasi katsojan pauloihinsa ja vielä kahlitsisi riippuvuuteen. Tätä vastaan on turha opettaa kriittisyyttä ja valikoivuutta.²⁵ Riippuvuutta hoidetaan yleensä muualla kuin koulussa.

Mediasuhteiden kontrolli

Nuorison mediasuhteisiin ja viihteeseen kohdistettu epäluulo ja kontrolli vetää vertoja pähteiden ja huumeiden ajojahtiin. Miksikäs ei; onhan nautinnollis-rituaalisella mediakulttuurilla ja eri nautintoainekulttuureilla yhteyksiä keskenään niin paljon, että niitä vertailemalla parin osapuolet pystyvät valottamaan toisiaan.²⁶

Mediaa on tarkasteltu kuin tulta, hyvänä renkinä mutta huonona isäntänä, ja näkökulma on ollut viestintäkasvatuksessa asiantuntijoiden. Varsinainen kontrolli on kuulunut viranomaisille ja vanhemmille. Näiden rengiksi media on pyritty valjastamaan; lapset ja nuoret ovat olleet suojelun tai holhouksen kohteita sekä maaperää jota rengin tulisi muokata.²⁷

Kun mediasuhteiden holhoaminen ja kontrollointi on saavuttanut moralisoimien tunnuspiirteet yleinen vastarinta on herännyt. Jatkuva lasten mediasuhteiden laaduntarkkailu on sen sijaan hyväksytty lasten (lue: aikuisten) parhaana. Tavoitteiden tasolla kouluissa ollaan pyrkimässä vuoropuheluun oppilaiden kanssa viestintäopetuksen mestaroinnin sijaan. Käytännössä oppilaiden käsitysten huomioiminen lienee kuitenkin hyvän tahdon varassa jäykässä koulu-

systemissämme.²⁸

Mediasuhteiden verrattain nopea kehitys ja jatkuva liikkeellä olo on herättänyt epävarmuutta kontrolloijissa. Viestintäkasvatuksella on pyritty saamaan muutokset hallintaan ja tasapainottamaan liikettä. Toisaalta median on havaittu kilpailevan koulun kanssa paitsi sielujen hallinnassa myös uusiin työtehtäviin ja koko jälkiteolliseen yhteiskuntaan oppimisessa.²⁹

Opettajan kuuluu kontrolloida oppimista. Jos hän on itse omaksunut sisäisen kontrolliodotuksen ja uskoo oppimisen olevan yksin hänestä kiinni, ulkoinen kontrolli kuten oppilaiden omavaltaisuus tai mediasuhteiden läsnäolo tuntuvat uhkaavan opetustilannetta. Joko ohjaksia pitää opettaja (mahdollisesti välillä höllentäen) tai sitten oppilaat mellaavat luokassa ja video tai tietokonepelit tekevät opetuksen tyhjäksi.³⁰

Näin *unilokaalisesti* tarkasteltuna oppitunnit saattavatkin tuntua sietämättömiltä tai ankeilta. Jos tilanteen kontrolli nähdään ja hyväksytään *bilokaalisesti* sijoittuvan useampaan paikkaan, opettajaan, oppilaisiin, mediaan, koteihin, kavereihin ja niin pois päin, vuoropuhelu voi luokassa toteutua.³¹

Sisäinen kontrolliodotus mediaviestinnästä tarkoittaisi katsojan näkökulmasta sitä, että hän kontrolloisi mediasuhteitaan jatkuvasti ja yksipuolisesti. Valikoiden, kritisoiden tai mediasta ja muista toimijoista riippumatta tulkiten hän hallitsisi suhdetta.

Jos sisäinen kontrolliodotus häviäisi, unilokaalisesti nähtynä ulkoinen kontrolliodotus merkitsisi ajautumista median ohjelmavirran, kaveripiirin, viestintäkasvattajien tai jonkun muun toimijan vietyväksi. Tällöin opettajan näkökulmasta koulu ja media kilpailisivat tuosta sielupolosta kuin mainoksen terrierit sidestesukasta.

Bilokaalinen ulkoisen ja sisäisen kontrolliodotuksen jaon purkaminen edesauttaa opettajien ja oppilaiden yhteistä oppimista luokassa. Bilokaalisesti mediasuhteessa näkyy viestinnän kaikinpuolinen *yhteysluonne*. Kontrolli saa olla katsojalla, medialla tai muilla samanaikaisesti, ja vasta viestintäyhteydessä katsojista tulee katsojia ja mediosta medioita.

Kun Descartes aikoinaan piti ajattelua olemassaolon mittana, viestintä yhteytenä antaa olemassaololleni toisen kriteerin: kommunikoin, siis olen.

Viitteet

¹ Tuomo Turja, "Viestintäopetus elämyksellisyyden valossa", *Tiedotustutkimus*, vol. 14, 4/1991, 62-67.

² Tuomo Turja, *Mediakasvatuksen myytit ja myyttinen mediasuhde. Mediaviestinnän ja viestintäkasvatuksen tieteidenvälistä arviointia*. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitoksen julkaisuja, sarja A 78/1992.

³ Briankle G. Chang, "Viestintä dekonstruktion jälkeen. Kohti viestinnän fenomenologista ontologiaa", *Tiedotustutkimus*, vol. 12, 3/1989, 7-22.

⁴ Viestintäkulttuuritoimikunta, *III mietintö. Viestintäkasvatuksesta viestintäopetukseen*, komiteamietintö, 1991:12, 16.

⁵ Risto Volanen, "Viestintäkasvatuksen kehittämistarpeet 90-luvulla", tiivistelmä alustuksesta valtakunnallisessa lasten viestintäkasvatusseminaarissa Kajaanissa 22.-23.11.1990.

⁶ *Papalagit. Samoalaispäällikkö Tuiavii valkoisen miehen maailmassa*. Otava: Keuruu 1981, 110-111.

⁷ *Ibid.*, 98.

⁸ Veijo Hietala, "Humanistinen tv-tutkimus - vanhaa viiniä uudessa leilissä?" *Tiedotustutkimus*, vol. 15, 1/1992, 6.

⁹ Robert F. Murphy, *Cultural and Social Anthropology. An Overture*. Prentice-Hall: New Jersey 1986, 186.

¹⁰ William G. Doty, *Mythography - The Study of Myths and Rituals*. The University of Alabama Press 1986, 83.

¹¹ Turja 1992, 43.

¹² Doty 1986, 86.

¹³ Victor Turner, *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press: Ithaca 1987, 13.

¹⁴ Fritjof Capra, *The Turning Point, Science, Society and The Rising Culture*. Fontana Paperbacks: Glasgow 1983, 292.

¹⁵ Turner 1987, 13.

¹⁶ Doty 1986, 91.

¹⁷ *Ibid.*, 92.

¹⁸ *Ibid.*, 93.

¹⁹ Lisa St.Clair Harvey, "Temporary Insanity: Fun, Games and Transformational Ritual In American Music Video", *Journal of Popular Culture*, vol. 24:1, Summer 1990, 42-43.

²⁰ Doty 1986, 94.

²¹ Esim. Tommi Hoikkala, Ossi Rahkonen, Christoffer Tigerstedt, Jussi Tuormaa, "Tv ja Postmanin lapsuusteorian ainekset", *Tiedotustutkimus*, vol.9, 2/1986, 10-11.

²² Doty 1986, 130.

²³ *Ibid.*, 19.

²⁴ Turja 1992, 32-35.

²⁵ *Ibid.*, 32-35 ja 92-93.

²⁶ *Ibid.*, 41-62.

²⁷ *Ibid.*, 58-61.

²⁸ *Ibid.*, 55, 60-61, 100; Turja 1991, 62.

²⁹ Turja 1992, 99-100.

³⁰ Turja 1991, 65.

³¹ *Ibid.*, 65-66; Kari Vesala, *Kontrollipremissit sosiaalisessa oppimisessa. Julian Rotterin sosiaalisen oppimisen teorian ja kontrolliodotuksen käsitteen tulkinta Gregory Batesonin oppimisteorian näkökulmasta*, Helsingin yliopiston sosiaalipsykologian laitoksen tutkimuksia, 2/1990, 77.

Hannu Eerikäinen

Broadcasting-järjestelmä, mediateknologian muutos ja vastatelevison utopia

Osa 2¹

Kesällä 1992 saattoivat 3sat-kanavan katsojat siirtyä vastaanottimiensa kautta ajan ja paikan rajat ylittävään yhteiseen telekommunikaatiotilaan, jonka toiminta-ajatuksena oli monensuuntainen viestien vaihto. Päivittäin tässä elektronisessa tilassa sinkoili maasta toiseen loputtomasti toistuvia "haloo-haloo"-kutsuja, joista joihinkin joku vastasi jossakin, mutta joista yhtä monen kohtalona oli jäädä vaille vastausta, kaikumaan tyhjään avaruuteen. Puhelinäänen lisäksi näiden yhteydenottoyritysten ja toisiinsa sekoittuvien keskustelunpätkien kosketuspintana/käyttöliittymänä toimi tv-kuva, eräänlainen tietokone-, multimedia- ja televisioruudun yhdistelmä, jonka mosaiikkipinnalla yhdistyivät toisiinsa teksti, videokuva ja tietokoneanimaatio.

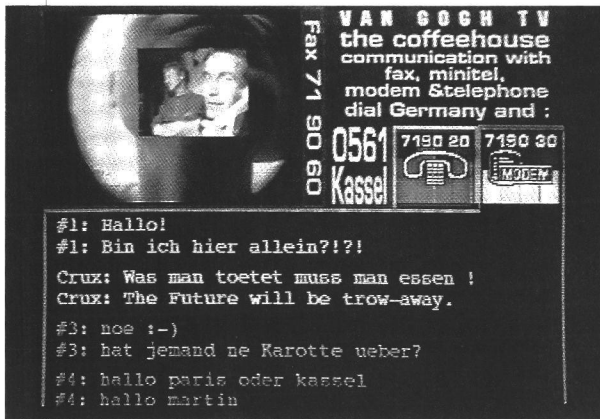
Piazza virtuale, saksalaisen Van Gogh TV:n (joka taustalla on Hampurissa toimiva Ponton European Media Art Lab)¹ Kasselin 9. *documenta*-taideta-pahtumaan tuottama tv-kokeilu, konkretisoi vuorovaikutteisen television ajatusta esittelemällä yhden mahdollisuuden, television ja puhelimen yhdistelmän, eräänlaisen tv-puhelimen (tai puhelin-tv:n).² Samalla se havainnollisti vuorovaikutteisuuden ongelmia, jotka johtuvat osin teknis-käytännöllisistä, osin vuorovaikutusmuotoihin ja katsojien kulttuuriin valmiuksiin liittyvistä syistä. Ennalta tuotetun, valmiin tv-ohjelman tilalla - vaikkakin 3sat-

kanavan normaalin ohjelmavirran osaksi kontekstualisoituna - oli katsojien aloitteiden varassa etenevä ennakoimaton vuoropuhelu. Kuitenkin kytkentävaikeuksien ja tilanteen outouden vuoksi tämä monensuuntainen yhteydenpito hajosi tuon tuosta sekavaksi kuvien ja äänien sumaksi, jossa representiivien, merkityksellisten esitysten sijasta ajalehti merkitystä tai ainakin selitystä vaille jääviä ilmaisen sirpaleita, kuin televisuaalisia kuva-arvoituksia. Näin viestinnällinen vuorovaikutus, molemminpuolista ymmärrystä lisäävä ajatustenvaihto, ohentui usein pelkäksi signaalien vaihdoksi, merkinantoyhteydeksi.

Tästä huolimatta ehkä olennaisinta koko projektissa kuitenkin oli, että siinä käytettiin broadcasting-järjestelmää ja sen puitteissa kehitettyä tv-tekniologiaa tavalla, joka viittasi sekä tämän järjestelmän historiaan että sen rinnalla kehittyvien uusien mediamuotojen tulevaisuuteen: *Piazza Virtuale* oli telekommunikaation³ luoma kohtauspaikka. Siinä yksisuuntaisen lähettämisen (transmission) tilalle pyrittiin luomaan kaksisuuntainen viestintä, kommunikatio alkuperäisessä merkityksessään. Tällaisena Kasselin kokeilu toi konkreettisesti esiin jo nykyiseen teknologiaan kätkeytyviä mahdollisuuksia.

Perustekniikaltaan *Piazza virtuale* merkitsi television, puhelimen ja satelliitin yhdistämistä reaaliaikaiseksi ääni- ja kuvayhteyksien verkostoksi, jonka toiminta-ajatuksena oli katsojien osallistuminen, kokeilun tunnuksen mukaan: *Fernsehen zum*

¹ Artikkelin ensimmäinen osa on julkaistu *Lähikuvan* Broadcasting-numerossa 1/1992.



Satunnainen harhailija Piazza Virtualen vuorovaikutteisessa mediatilassa: "Olenko täällä yksin?"

Mitmachen. Verkoston keskus, jossa viestit koottiin ja käsiteltiin ja josta ne lähetettiin, sijaitsi Kasselissa. "Teletorin" kaltaiselle kohtaauspaikalle pyrkivät katsojat saattoivat ottaa yhteyttä keskukseseen tavallisella puhelimella, kuvapuhelimella, modeemilla tai telefaksilla. Tämän lisäksi eri puolilla maailmaa (USA, Japani, Itä-Eurooppa) sijaitsevat *piazzettat* eli "pikkutorit" välittivät osallistujista videokuvaa, jota lähetti myös Kasselin näyttelytilaan sijoitettu kamera.



Kohtaauspaikkana globaalinen "telekahvila".

Kohtaauspaikka oli auki kesäkuun puolivälistä syyskuun loppupuolelle puolitoista tuntia päivittäin, jolloin ihmiset eri maista saattoivat keskustella keskenään, kirjoittaa tv-ruutuun huomioitaan ja mietteitään, piirtää paint-box-kuvioita, tuottaa kotipuhelimen näppäinten ja keskuksen tietokoneen avulla "musiikkia" - ja huudella haloota tutuille ja tuntemattomille. Saksankielisten maiden yhteisen satelliittikanavan, 3satin kautta *Piazza virtuale* leviittäytyi - periaatteessa - globaaliksi media-avaruudeksi, *audiovisuaaliseksi teletilaksi*, jossa

Brechtin radio-utopian tavoin - periaatteessa - jokainen lähettäjä oli myös vastaanottaja ja jokainen vastaanottaja myös tuottaja.

Tekikö Kasselin kokeilu tavallisesta televisiosta yhdellä iskulla vanhanaikaisen? Merkitsikö se, että vastatelevision utopia, ajatus televisiosta yhteisöllisenä, monensuuntaisena ja ilmaiseen käyttöoikeuteen perustuvana vuorovaikutteisena mediana, astui yhden askelen lähemmäksi toteutumistaan, vieläpä suuressa mittakaavassa, globaalina satelliittivuorovaikutuksena? Kun kerran voimme telekommunikaatioverkon avulla keskustella kaikkien kanssa välittömästi ja samanaikaisesti, mihin enää tarvitsemme välikäsiä, nykyisiä tv-yhtiöitä, kanavia ja ohjelmia? Onko mediateknologian kehitys saattanut broadcasting-järjestelmän lopullisesti tiensä päähän ja avannut pääsyn "maailmankylään"? Lähes taianomaiseksi termiksi muodostuneen interaktiivisuuden lisäksi nämä kysymykset kytkeytyvät - tai pikemminkin kytketään - yhä useammin virtuaalisuuden käsitteeseen (mitä kuvastaa myös *Piazza virtuale*). Millä tavoin uusi teknologia lisää/muuttaa kommunikation vuorovaikutteisuutta? Mitä itse asiassa on uuden teknologian luoma mediatodellisuus, joka ei ole olemassa todellisesti vaan virtuaalisesti (mahdollisesti, näennäisesti), mutta silti tosiasiallisesti ja todentuntuisesti, telereaalisesti?⁴

Tarkastelen seuraavassa näitä kysymyksiä historiallisessa perspektiivissä erittelemällä television liittyvän mediateknologian muutosta, videon kehitysvaiheita, ja tässä yhteydessä broadcasting-järjestelmälle vaihtoehtoisia mediamuotoja, jotka ilmentävät vastatelevision ideaa tai utopiaa.

Järjestelmän ulkopuolella vai sen ehdoilla?

Vaihtoehtoisen videon⁵ historia 1960-luvun puolivälistä 1970-luvun loppupuolelle poikkeaa monin tavoin elokuvan ja television historioista, jotka rakentuvat tuotteiden, instituutioiden ja niihin sidottujen yleisöjen vaiheista. Ensinnäkin se on uuden välineen mahdollistamien uusien ilmaisumuotojen ohella *yhteiskunnallisten liikkeiden* historiaa. Omalla elämäkäytännöllään ne merkitsivät elinvoimaista vastakohtaa modernille, hierarkioihin ja hallinnolliseen suunnitteluun perustuvalla sekä keskitetysti johdetulle "hyvinvointiyhteiskunnalle". Toiseksi, radikaali video vastusti elokuvan ja television esitysmuotojen teknokulttuuria - yhä täydellisemmän teknologian aikaansaaman illuusion ja transparensin palvontaa. Samalla se vastaiskussa hyödynsi sumeilematta teknokraattisesti toimivan tieteen ja teollisuuden luomaa uutta teknologiaa. Kolmanneksi, vaihtoehtoisen videon historia ei ole niinkään tekijä/teoksia tai ohjelma/katsojia (muutoin kuin *videotaiteen* alueella), vaan ennen kaikkea ihmisten arkielämästä nousevan audiovisu-



Piazza Virtuale perustui puhelimen, television ja satelliitin kytkentöihin. Mike Hentz kokeilee yhteyksiä hotellihuoneessaan Riikassa.

aalisen kokemustodellisuuden (“prosessien”) historiaa.⁶

Yhdessä nämä seikat merkitsevät, että videossa ja sen historiassa ei ole elokuvan ja television tavoin kysymys *spektaakkelistista*, jaosta näyttämöön ja katsomoon, tai katsojan vangitsemisesta kuvien ja äänien avulla.⁷ Sen sijaan vastakulttuurisen videon pyrkimyksissä voi nähdä samantapaisia asioita kuin Brechtin eppisissä teatterissa, sen ideoissa vieraannuttamisesta ja tarkkailevasta katsojasta sekä Benjaminin näkemyksissä aktiivisesta vastaanotosta eli katsojasta asiantuntijana, kriitikkona ja tekijänä.⁸ Video pyrki elokuvalle ja televisiolle ominaisen lumoutuneen katsomisen sijaan samaan katsojan osallistumaan, myös konkreettisesti, tulemalla mukaan tuotantoon. Se merkitsi vallitsevien representaatiomuotojen (mm. kuvakerronta, jatkuvuusleikkaus, osoitustavat) purkamista ja vakiintuneiden institutionaalisten rakenteiden - kuten tuotannollinen työnjako, tekemisen ja esityksen ero, kommunikaation yksisuuntaisuus - kumoamista. Näissä pyrkimyksissä on selviä yhtäläisyyksiä vasta elokuvan projekteihin. Myös materialistisen (tai strukturalistisen) elokuvan (“filmin”) ideana on elokuvaallisen esityksen itsereflektiivisyys ja välinetietoisuus (väline ja muoto sisältönä) sekä tätä kautta representaation problematisoiminen, todellisuusil-lusion hajottaminen, katsojan esitykseen samastu-misen estäminen ja lopulta katsoja(-asema)n poli-tisoiminen.⁹ Samoista seikoista on omalla tahollaan kysymys myös Godardin toiminnassa ja koko anti-illusionistisessa elokuvassa.¹⁰

Elokuvaan ja televisioon verrattuna videon tek-nologiaan kätkeytyvät ristiriidat eivät ole samalla

tavoin sisäsyntyisiä, itse apparaattiin liittyviä, vaan ne perustuvat videon ja tv-tekniikan väliseen suhteeseen. Erityisesti tv-tekniikan, ja sitä kautta koko broadcasting-järjestelmän, uusi ulottuvuus, 1960-luvulla voimakkaasti laajentunut kaapeli-tv asetti videon *vastakulttuurina* aivan uuteen tilan-teen. Kävi ilmi, että videon kannalta kaapelissa ei perimmiltään ollut lainkaan kysymys tekniikasta, signaalin kuljettamisesta riipumattomasti, ohi val-litsevan tv-instituution, lähettäjältä vastaanottajalle, vaan koko videon vaihtoehdoista luonteesta, sen riippumattomuudesta suhteessa valtakulttuuriin. Kaapeli ei merkinnyt ainoastaan videon ja tv-vas-taanottimen kytkentää, vaan se merkitsi ennen kaik-kea videon kytkentymistä järjestelmään, jonka vaih-toehdoksi sitä oli alunperin pyritty kehittämään. Tämä kytkentä oli perustavalla tavalla sitovampi kuin vaihtoehdoisen videon suhde vallitsevaan tai-dejärjestelmään gallerioiden, museoiden, yliopis-tojen, kirjastojen ja mediakeskusten puitteissa, jotka olivat vakiintuneet sen keskeiseksi toimintaympä-ristöksi.

Tässä suhteessa videon historia voidaan jakaa kahteen vaiheeseen: video ennen ja jälkeen kaapelin. Ensimmäisen vaiheen muodostaa videon varhais-kausi 1960-luvun puolivälistä 1970-luvun alku-puolelle eli Portapakin käyttöönotosta sen vakiin-tumiseen itsenäiseksi kuvaus- ja esitysjärjestelmäksi. Toisessa vaiheessa, 1970-luvun alkupuolelta nyky-päiviin, videon ja kaapelin kytkennät mahdollistivat pääsyn tv-kanaville. Tärkeintä tässä laossa on, että se tuo esiin nimenomaan vastatelevision idean kan-nalta kaksi luonteeltaan ja periaatteiltaan erilaista toimintatapaa suhteessa valtamediaan, televisioon.

Edelliselle vaiheelle on ominaista pyrkimys luoda täysin uusi, omintakeinen ja vapaa ilmaisuusmuoto. Jälkimmäinen puolestaan edustaa videon monimutkaista ja ristiriitaista sopeutumista osaksi broadcasting-järjestelmän ehdoilla toimivaa tv-kulttuuria.

Jotta tämän jaon merkitys kävisi selväksi, on syytä aivan lyhyesti hahmotella kaapelin vaiheet. Tekniikkana kaapeli otettiin käyttöön varsin varhain, itse asiassa jo ennen television läpimurtoa ja vakiintumista valtakulttuuriksi. Ensimmäiset kaapelijärjestelmät kehitettiin Yhdysvalloissa tv-signaalin jakelutiekse 1940-luvulla harvaanasutuille maaseutualueille, joilla etäisyyksien ja muiden maantieteellisten esteiden vuoksi linkkiyhteydet eivät toimineet riittävän hyvin, sekä tiheäänasutuille kaupunkialueille, joissa korkeat rakennukset saivat aikaan katveja ja häiriöitä vastaanotossa. 1950-luvulla paikalliset kaapeliyhtiöt alkoivat jakelun lisäksi ensin itse lähettää hankkimiaan ohjelmia ja myöhemmin myös tuottaa niitä. Kun valtakunnalliset tv-yhtiöt oivalsivat, että kaapeli vapautti ne rajallisten lähetystaajuuksien aiheuttamasta kanavapulasta, ne näkivät mahdollisuutensa lisätä voittojaan tarjoamalla yhä uusia kanavia. Niiden avulla yhtiöt saattoivat luoda uutta kysyntää ja laajentaa mainosmarkkinointaan. Kaapeli-tv:n nopeaa laajenemista vauhditti 1960-luvun lopulla vakiintunut satelliittivälitys, joka entisestään lisäsi kanavien, ohjelmatarjonnan ja kaapeliverkkojen määrää. Näin kaapelista kehittyi 1960- ja 70-luvuilla network-kanaville rinnakkainen ja osin vaihtoehtoinen kaupallinen kanavajärjestelmä. Tämän seurauksena siitä kehittyi myös uusi tv-muoto, kun sekä paikalliset että valtakunnalliset yhtiöt alkoivat kilpailla katsojista kehittämällä yhä tarkemmin kohdennettuja ohjelmalveluja erilaisille yleisöryhmille.¹¹

Vaihtoehtoiselle videolle ratkaisevaa muutosta merkitsi Federal Communications Commissionin (FCC) vuonna 1972 säätämä järjestely, jonka mukaan kaapeliyhtiöiden oli avattava kanavat paikallisyhteisöjen omalle ohjelmatuotannolle. Sen myötä syntyi *Public Access* -järjestelmä, joka mahdollisti myös radikaalin videon pääsyn julkisuuteen. Tämän lisäksi tekninen kehitys toi mukanaan 70-luvun lopulla toisen tärkeän uudistuksen: kaapelin lisääntynyt signaalin siirtokyky avasi mahdollisuuden kaksisuuntaiselle, vuorovaikutteiselle tv-järjestelmälle. Tunnetuin esimerkki on Warner-Amexin QUBE, josta kuitenkin kehittyi vain lähinnä yhtiön omia kaupallisia intressejä palveleva markkinointiväline ja tv-katsojien mieltymyksiä luotaava palautejärjestelmä. Nämä seikat ovat kyllä sitäkin enemmän innostaneet tv-yhtiöitä, jotka ovat kehittäneet vuorovaikutteisista kaapelia suoramyynnin palvelukseen. Niiden käyttämät ammattitermit, *response television* ja *combat advertising* kuvaavat nerokkaasti kaapelin vuorovaikutteisuuden liitty-

viä pääoman pyrkimyksiä.¹²

Siinä missä ihmisten välistä välitöntä yhteydenpitoa ja keskustelua palveleva vuorovaikutteinen kaapeli-tv on jäänyt pääasiassa kokeilujen ja mediateorian asteelle, tv-ohjelmien kaapelivälityksestä on kehittynyt parissakymmenessä vuodessa kaikkialle ulottuva monimuotoinen järjestelmä. Esimerkiksi Yhdysvalloissa kaapelista on tullut television tärkein jakelutie (yli 90 % kotitalouksista on kaapeloitu), ja vaikka se ei ole täyttänyt alkuaikojen lupausa alati lisääntyvistä vaihtoehdoista ("runsauden teknologia"), siitä on tullut valtavan ohjelmatuotannon ylläpitäjä, jopa uusien kanava- ja ohjelmatyypien luoja.¹³ Satelliittikytkentöinen kaapeli-tv on muuttanut broadcasting-järjestelmää ristiriitaisella tavalla: toisaalta se on lujittanut valtatelevisiota mahdollistamalla sen jatkuvan laajenemisen (yhä uudet kanavat, moninkertaiset ohjelma- ja mainosmarkkinat, tuotteiden kierrätys jne.). Toisaalta se on kuitenkin myös vahvistanut vastatelevision edellytyksiä vakiinnuttamalla vaihtoehtoiset, kansalaisten käyttöön tarkoitettut, kohtuuhintaiset kanavat, jotka eivät ole suoraan sidoksissa kaupallisiin ja (hallitus)poliittisiin intresseihin.¹⁴

Kaapeli-tv:n luoma uusi tilanne aiheutti sen, että videon parissa ja sen avulla toimivat taiteilijat, vastakulttuuriaktivistit ja ruohonjuuriryhmät joutuivat perusteellisesti arvioimaan uudelleen toimintansa lähtökohtia ja tavoitteita. Siten suhteesta tv-instituutioon sekä sen myötä koko vallitsevaan mediajärjestelmään ja julkisuuteen yleensä tuli vedenjakajakysymys. Edessä oli kaikkien vallitseville oloille vaihtoehtoa etsivien liikkeiden klassinen peruskysymys: onko toimittava järjestelmän ulkopuolella vain sen ehdoilla?

Videotaiteesta paikallistelevision

Ideana vastatelevision juuret ovat keskeisesti videotaiteessa (tärkeitä lähtökohtia ovat myös mm. kaksisuuntaisen tv:n ajatus 1800-luvulta lähtien samoin kuin kokeellisen elokuvan perintö), sillä sen yhteydessä artikuloitiin ensi kertaa tietoisesti ja tavoitehakisesti uuden ilmaisuvälineen suhde siihen instituutioon, jonka puitteissa sen perusteknologia oli syntynyt. Nam June Paikin ja Wolf Vostellin situationistien subversiivista ajattelutapaa ilmentävät taideprojektit olivat ottaneet hyökkäystensä kohteeksi television sekä vastaanottimena että modernin yhteiskunnan ideologisena apparaattina.¹⁵ Martha Roslerin mukaan videotaide koki varhaisvaiheissaan "utopian hetken", jonka innoittajana olivat juuri 1960-luvun tapahtumat.¹⁶ Samalla kun taiteilijat alkoivat radikaalin mediateorian myötä kyseenalaistaa modernismiin kuuluvaa ajatusta taiteesta luovan yksilön, "taiteilijaneron" ilmaisuna, he näkivät toimintansa perustavanlaatuisena

yhteiskuntakritiikkinä, jonka väline, video, juuri mahdollisti sen, minkä *massamediat* kielsivät: vuorovaikutteisen ja monitahoisen kommunikaation. Utopistista tässä kritiikissä oli sen pyrkimys muuttaa *koko* vallitsevaa järjestelmää taiteen keinoin. Tämän taustalla oli klassisen avantgarden perusajatus yhdistää taide ja arkielämä sekä tehdä vastaanottajista tekijöitä.¹⁷

Itse asiassa video merkitsi taiteen uudelleen määrittelyä. Välineenä video sekä asetti vaatimuksia että loi mahdollisuuksia taiteen peruskäsitteiden problematisoinnille: sellaiset käsitteet kuin tekijä, teos ja vastaanottaja sekä aito ja alkuperäinen saivat videon kautta aivan uusia ulottuvuuksia, samoin kuin kysymykset taiteen ja todellisuuden suhteesta sekä taiteen lajien rajoista. Myös videon konteksti, toisaalta television välityksellä mediamaailma, toisaalta gallerioiden ja museoiden välityksellä taide- maailma - kumpikin maailma keskenään erilaisine ja ristiriitaisine toimintalogiikkoineen - loi tilanteen, jossa perinteiset käsitykset oli arvioitava uusista lähtökohdista.¹⁸

Vastatelevision idean kannalta olennaista on, millaisia uusia kommunikaation ja vuorovaikutuksen muotoja mediamaailman ja taidemaailman välillä risteilevä video on kehittänyt. Tämän kysymyksen suhteen on mahdollista erottaa ainakin kolme erilaista orientaatiota: (1) videota uutena välineenä käyttävät taiteilijat, joita yhdisti modernismin perinnön uudelleen arviointi; (2) radikaaliin yhteiskuntakritiikkiin suuntautuneet underground- ja videogerillaryhmät ja (3) osallistuvaan demokratiaan pyrkivät paikallisliikkeet ja niiden kehittämät yhteisvideoprojektit.¹⁹ Kaikkien näiden suuntausten tai ryhmittymien erilaisine lähestymistapoineen voidaan ymmärtää käyvän osittain kamppailua samasta *kulttuurisesta tilasta*, televisioruudun kautta "avautuvasta" eli television konstituioimasta maailmasta. Tässä suhteessa Michael Gitlinin kiteytys on paljon puhuva: *Whose vision is seen on television?*²⁰

(1) *Videotaiteilijat*. Välineenä video tuli taidemaailmaan tilanteessa, jossa käsitetaide, maataide, installaatiot, pop-taide ym. uudet virtaukset olivat juuri kyseenalaistaneet modernismin suljetun teoskäsitteen, jolle teos oli tuote, gallerioiden ja museoiden näyttelyesine, keräilijöiden kulttiesine, tavara markkinoilla, jne. Toiseksi, nuo virtaukset olivat alkaneet korostaa taiteen prosessiluonnetta ja yhteiskunnallisia yhteyksiä. Fluxus-liike, happeningit ja performanssit pyrkivät seikoittamaan toisiinsa taiteen tekijät ja vastaanottajat.²¹ McLuhanista liikkeelle lähtenyt mediateoria suuntasi taiteilijoiden huomion kommunikaation kysymyksiin. Avantgarden piirissä televisiosta tuli keskeinen intellektuaalinen haaste, sillä tv:stä oli kehittynyt kulttuuria, maailmankuvaa ja ihmissuhteita hallitseva koneisto.

Näissä oloissa videotaiteen keskeiset lähtökohdat liittyivät alusta alkaen kommunikaation ja vuoro-

vaikutuksen problematiikkaan: ihmisen ja todellisuuden suhteisiin, yksilöiden välittömän kohtaamisen mahdollisuuksiin, teknologian ja kulttuurin vaikutusyhteyksiin sekä tätä kautta television vaihtoehtoihin muotoihin. Alkuvaiheissaan videotaide sulki sisäänsä mitä erilaisimmat lähestymistavat, joissa sekoittuivat taide, dokumentti, mediakritiikki ja teknologinen kokeilu. Boylen mukaan kevytvideo saapui näyttämölle juuri oikealla hetkellä, sillä tuolloin vastakulttuuri oli alkanut korostaa taiteilijan vastuuta, ja samaan aikaan uudet taidemuodot olivat häivyttämässä eroa taiteen ja kommunikaation väliltä.²² Taiteilijoita kiinnostivat yhtä hyvin videon välineominaisuudet, elektronisen kuvan ja reaaliaikaisen prosessin esteettiset ulottuvuudet kuin videon sosiaaliset ulottuvuudet.²³

Tätä problematiikkaa käsittelevät taidevideot sovelsivat erilaisia lähestymistapoja, joille oli yhteistä videon välineluonteon hyödyntäminen.²⁴ Tämä tulee esille esimerkiksi Frank Gilletten teoksissa, mm. tv-kulttuuria videon avulla kommentoivassa monitori-installaatiossa *Wipe Cycle* (1969), jossa yhdeksän tv-vastaanottimen kuvaruudussa katsoja näkee toisiinsa limittyneenä meneillään olevaa ohjelmavirtaa, videokollaaseja ja oman kuvansa. Toisena esimerkkinä voidaan mainita Bruce Naumanin nauha- ja tilateokset, mm. *Live Taped Video Corridor* (1969/70), jossa katsoja kohtaa kapenevan käytävän päässä kaksi monitoria: toinen näyttää hänen liikkeitään reaaliaikaisena, toinen tyhjää käytävää nauhoitettuna. Videon välineominaisuuksia hyödyntävät myös Peter Campusin työt, mm. todellisuuden tasojen kohtaamista pohtivat, closed circuit -tekniikkaa käyttävät reaaliaikaiset tilateokset, kuten *Interface* (1972), jossa katsoja kohtaa itsensä sekä peili- että videokuvan välityksellä. Toisella tavoin kohtaamisen problematiikkaa pohtivat Vito Acconcin nauhat. Esimerkiksi *Contacts* (1971): silmät peitettynä oleva mies yrittää ilman kosketusta tunkea naisen käden sijainnin kehonsa lähellä. Autokommunikaation kriittiseksi tarkasteluksi ymmärrettävässä *Face-Off* (1972) -videossa kuvassa näkyvä magnetofoni toistaa taiteilijan henkilökohtaisuuksissa liikkuvaa puhetta, samalla kun hän yrittää puheensa päälle huutamillaan kielloilla estää katsojaa kuulemasta liian pitkälle meneviä tunnustuksiaan.

Suoraan tv-kulttuurin merkitysten pohdintaan liittyy Douglas Davisin installaatio *Images From the Present Tense I* (1971): auki oleva, mutta kuvapuoli nurkkaan päin käännetty tv-vastaanotin - ruudun hohde seinällä ikään kuin Platonin luolan käänteisenä varjona - toimii ironisena kommenttina television asemasta kulttuurissa. Television luoman mediatodellisuuden kriittistä kommentointia edustaa Jud Yalkutin *Videotape Study No. 3* (1967), jossa presidentti Johnsonin tv-kuvaa on käsitelty osin elektronisesti, osin mekaanisesti liikuttelemalla nau-

haa edestakaisin kuvapään kohdalla. Ira Schneiderin nauhateos *More Or Less Related Incidents in Recent History* (1976) purkaa kriittisesti tv-kuvan maailmaa rinnastamalla kollaasitekniikalla mm. tv-uutisten filmi- ja videomateriaalia, jossa näkyvät 1960-luvun ristiriitaiset piirteet: Nixonin tv-kuva, uutisväläykset Vietnamista, meditoivia Hare-Krishna-nuoria, Jim Morrisonin konserttilavalla jne. Tämän tapaiset videotyöt viittaavat jo 1970-luvulle ominaiseen mediakriittisyyteen ja *Guerrilla-TV:n* vasta-tv-projekteihin.

(II) *Undergroundvideo ja gerilla-tv*. Siinä missä videotaide lähestyi mediamaailmaa taidemaailman lähtökohdista ja perustui yksilötaiteilijoiden ideoihin, video subversiivisen mediapolitiikan välineenä kiinnosti yhteiskunnallisesti radikalisoituneita ryhmiä, joiden toiminta perustui kollektiivisuuteen. On huomattava, että *radikaali* tässä yhteydessä ei merkitse samaa kuin perinteinen avantgarde-, vasemmisto- yms. liikkeiden radikalismi, siis yhteiskunnan muuttamista politiikan avulla, kritiikin, järjestäytyneen toiminnan, vallan valtaamisen yms. keinoin. *Guerrilla-TV:n* johtajan, Michael Shambergin määrittely kuvaa varmasti yleisemminkin vastakulttuurin videoaktivistien ajattelua: "Useimmat ihmiset ajattelevat 'radikaalin' olevan poliittista, mutta sitä me emme ole. Sen sijaan me uskomme kulttuuristen ongelmien postpoliittisiin ratkaisuihin, jotka ovat *radikaaleja* katkaistessaan yhteyden menneisyyteen."²⁵ Boylen käyttämä termi "underground-videoryhmät"²⁶ kuvaa hyvin videoradikalismien asennetta: kysymys oli oman vastakulttuurisen elämäntavan luomiseen liittyvästä pyrkimyksestä tuoda videon keinoin esille vallitsevasta poikkeavaa todellisuuskuvaa - jossa oli vaikutteita mm. surrealismista -, ei yrityksistä muuttaa yhteiskuntaa vaikuttamalla sen valtasuhteisiin. Underground halusi rikkoa virallisen kulttuurin valheellisen julkisivun ja tunkeutua todellisuuteen. Siihen se näki videon tarjoavan yhden mahdollisuuden lisää.

Tässä suhteessa underground-videon lähtökohdat olivat samantapaiset kuin monien yhteiskuntakriittisten taiteilijoiden, joille videotaide ja dokumenttivideo merkitsivät osittain samaa.²⁷ Samalla kun he tutkivat tv/videokuva-problematiikkaa, he kartoittivat television ulkopuolelleen jättämää maailmaa tekemällä esimerkiksi joko tuikitavallisten tai muutoin outojen ihmisten haastatteluja ja "muotokuvia" (drop-out-tyypit, hipit, urbaanit kiertolaiset, mustat ym.). Näihin liittyi usein myös erilaisia feedback-kokeiluja. Tällaisia olivat esimerkiksi Les Levinen tekemät "katunauhut" (street tapes), mm. *cinéma vérité*-video katupummista, *Bum* (1965) - jonka eräs myöhempi versio on Andy Mannin *One-Eyed Bum* (1974), videokeskustelu miljoonan dollarin merkityksestä. Tavallisia olivat myös underground-elämäntyylin tallennukset (mm. kuvaukset huumetripeistä ja vapaan seksin kommuuneista)

samoin kuin spontaanit katukuvaukset (mm. Paul Ryanin nauhat, joiden ideana oli vain kuvata odot-taen jotakin tapahtuvan) ja yhteiskunnallisesti vi-rittyneet ruohonjuuriliikkeiden dokumentoinnit (mm. poliittiset väittelyt, mielenosoitukset, katu-teatteritapahtumat, happeningit ym.). Joidenkin vi-deoiden tekotapaan olivat vaikuttaneet meditaatio-tekniikat (esim. tai-chi) tai huumekuvasto. Tuolloin myös syntyi uusi lajityyppi, *video erotica*.

Undergroundvideolle oli ominaista prosessiluonne - joka usein merkitsi vain satunnaisesti kuvattua ja teknisten puutteiden vuoksi leikkaamatonta nauhaa - ja *cinéma vérité*ä muistuttava suora kuvausote. Monissa projekteissa hyödynnettiin videon erityis-luonnetta, tallennuksien ja reaaliaikaisten monitorien sekoitusta, väitöntä katselumahdollisuutta ja sen kuvauskohteille tarjoamaa tilaisuutta kommentoida kuvattua aineistoa. Tällaisia olivat esimerkiksi Skip Sweeneyn ja *Video Free American* avant-gardeteatterin puitteissa toteutetut videoympäristöt (kamerat, monitorit ja tila reaaliaikaisessa yhteydessä) sekä saman ryhmän yhdessä Arthur Ginsbergin kanssa tekemä dokumentaarinen multimonitori-muotokuva pornokingattaresta ja hänen biseksuaalisesta huumeaddikti-miehestään, *The Continuing Story of Carel and Fred*. Toisissa käytettiin elävän vuorovaikutustapahtuman ja videon yhdistelyä. Esimerkiksi *People's Video Theater* sekoitti sosiaalista muutosta ajaviin tapahtumiin keskustelua yllyttäviä tallenteita, ja *Global Village* loi suljetun piirin (closed circuit) videoteatterin undergroundesityksiä varten. Tällaiset kuvaus- ja esitystilanteet merkitsivät usein myös broadcast-tv:n katsojasuhteen kriittistä purkamista.

Nämä ja muut vastaavat ryhmät, kuten *Video-freex*, *AntFarm*, *Videofreaks* ja *Raindance*., alkoivat kuitenkin *Guerrilla-TV:n* aloitteesta kehittellä videoprojekteja, joissa pyrittiin undergroundin taiteellista yksilöradikalismia laajempiin yhteyksiin. Niiden ajatuksena oli osoittaa, että broadcasting-järjestelmän varassa toimiva hierarkkinen, yksisuuntainen ja massayleisöä ylhäältä puhutteleva tv-instituutio oli oman kuvaruudun todellisuutensa eristäytynyt maailma, jonka yhteydet arkitodellisuuteen olivat enemmänkin fiktiivisiä kuin reaalisia. Lisäksi haluttiin näyttää, että Portapakin avulla luotu "video-tv" pystyi liikkumaan katsojien omassa maailmassa, solmimaan eri ryhmien ja yhteisöjen välisiä vuorovaikutusyhteyksiä sekä liittämään taitteen prosessit arkipäivän tapahtumiin. Tiennäyttäjänä toimi Michael Shambergin ajatus, jonka mukaan broadcast-tv:ssä toimittaja asettuu ihmisjoukkojen yläpuolelle selostamaan tapahtumia, kun taas Portapakilla varustettu gerillaryhmä liikkuu ihmisten keskellä ja antaa heidän puhua puolestaan.²⁸

Esikuvan asemaan nousseena esimerkkinä Shambergin gerilla-ajattelun toimivuudesta olivat kaksi *Top Value Televisionin* (T VTV:n) tuottamaa video-

dokumenttia, *The World's Largest TV Studio* (1972) ja *Four More Years* (1972). Ne päätyivät vaihtoelinten kaapeli-tv-esitysten jälkeen lopulta network-kanaville - ja osoittivat samalla miten järjestelmä kesyttää vastustajansa: kaapeli-tv:n työllistämät *TVTV:n* gerillat vaihtoivat ennen pitkää ajatuksensa broadcasting-järjestelmän kaatamisesta pyrkimykseen muuttaa sitä sisältä päin.²⁹ Molemmat produktiot liikkuvat amerikkalaisen vaalisirkuksen keskellä. Niistä ensimmäinen oli leikekirjaa muistuttava videokooSte presidentin vaaleihin liittyvän Demokraattisen puolueen puoluekokouksen tapahtumista Miamissa. Toinen taas oli uuden journalismin gonzo-ajattelun mukainen epäkunnioittava ja objektiivisuudesta vähät välittävä, mutta juuri siksi analyttinen paljastus Nixonia valitsemaan kokoontuneesta Republikaanien kokouksesta. Tässä videodokumentissa *TVTV* hyödyntää täydellisesti Portapakin ominaisuuksia, huomaamattomuutta, välittömyyttä, tv-kameroista poikkeavaa epävirallisuutta, ja onnistuu spontaanisti kokousväen keskuudessa tekemissään haastatteluissa ja tilannekuvauksissa tavoittamaan läheltä nähtynä amerikkalaisen konservatismiin poliittisen ontouden ja sen surrealismia lähenevään naurettavuuden. Kodin tv-ruudusta nähtynä *For More Years* oli varmasti hätkähdyttävä kokemus tavanomaisen broadcast-ohjelmiston lomassa. Juuri sellaisena se osoitti uuteen teknologiaan, videoon ja kaapeliin, sisältyvän radikaalin ja jopa kumouksellisen potentiaalin.

Shambergin analysoiman gerilla-tv vs. broadcast-tv -asetelman taustalla oli teknologian ja vallan suhteita koskeva oivallus: koska hallitus käyttää high-tech-välineitä kansalaisten salaiseen valvontaan, gerillojen tehtävänä on kehittää *counter-tech*-välineet hallituksen paljastamiseksi. Video ja vasta-tv olivat tämän strategian ulottamista julkisuuteen, tv-ruutuun. Tavoitteena oli *Media-Amerikka*, ruohonjuuri-teknologian avulla näkyväksi - läpinäkyväksi - tehty avoin yhteiskunta.³⁰ Käytännössä nämä Shambergin ajatukset osoittautuivat tietysti toivekuviksi, sillä vastassa oli ylivoimainen vastustaja, teknologian, talouden ja politiikan valtarakenteiden ylläpitämä moderni panoptikon, broadcasting-järjestelmä. Sen edessä gerillat olivat yhtä voimattomia kuin uderground: yksilökapinalla ei voinut kaataa "systeemiä" eikä kulutusyhteiskunnan kieltämisellä voinut voittaa puolelleen sen eduista nauttavia joukkoja.

William Boddyn mukaan gerilla-tv-ryhmien usko siihen, että videoon teknologiana sisältyi vapauttavia voimia, oli utopismissaan "anti-poliittista skientismia" verrattuna esimerkiksi varhaiseen neuvostoelokuvaan, 1920-luvun eurooppalaiseen poliittistaiteelliseen avantgardeen tai (varhaiseen) Godardiin³¹ - siis suhteessa "konkreettisen todellisuuden konkreettiseen analyysiin", kuten godardilaisen elokuva-ajattelun mukaan sanotaan. Sarkastisesti Bod-

dy toteaa tällaisesta postpoliittisesta asenteesta, että *Guerrilla-TV:n* suunnitelmat muodostaa mediabussilla matkaavia videokollektiiveja, jotka muuttavat maalle työskentelemään kevytvideoprojekteissa, kuulostavat ironiselta kaululta Venäjän kansalaissodan agit-prop-filmijunien ajoista. Kuvaava on tässä suhteessa Boddyn lainaus Shambergilta, jonka mukaan mediabussit

kiertävät kaupungista toiseen esittäen videoita ja tehden nauhoja; tämä on enemmän tai vähemmän analogista suhteessa rockkiertueisiin, ja siitä todennäköisesti kehittyi itsensä kannattavaa toimintaa, kun kaapeli-tv avautuu. Kysymys on videoteknikoiden ja viihdyttäjäjen matkaavista esiintyjäryhmistä, jotka palkataan paikalliselle keikalle paikallisessa tv-studiossa tai kuvaamaan nauhaa paikallisyhteisöissä.³²

Boddyn mukaan tällainen ajattelu osoittaa, että on tapahtunut valtava kontekstin vaihdos Eisensteinin ja Vertovin tapaisten neuvostotaitelijoiden agit-prop-elokuvajunien harjoittamasta poliittisesta kasvatuksesta 1970-luvun mediabussiryhmien visioon videogerilloista kiertueilla keikkailevina rocktähtinä.

(III) *Yhteisövideo*. Samoin kuin videogerillat varsin pian erottautuivat videotaitelijoista omiksi ryhmikseen, jotka taiteen sisäisestä problematiikasta nousevien ideoiden sijasta pyrkivät kehittämään omaa postpoliittista elämäntapaansa siihen liittyvine videoprojekteineen, myös heistä alkoi jo 1970-luvun alussa erottautua kolmas suuntaus, yhteisötelevisioista kiinnostuneet ruohonjuuriliikkeet (joita ehkä nykykielellä voisi kutsua vihreiksi). Käännettä merkitsi itse asiassa jo *Videofreex*-nimisen gerilla-tv-ryhmän laaja videoprojekti, jossa se CBS-tv-yhtiön toimeksiannosta ja rahoittamana ryhtyi vuonna 1969 dokumentoimaan vastakulttuuritapahtumia. CBS:n tarkoituksena oli koota näin saaduista videodokumenteista network-tv-ohjelma, joka näyttäisi "mistä 1960-luvun nuoriso- ja kulttuurikapinassa oikein oli kysymys" (sic). Tämä *Now*-nimellä toimitettu kooSte, johon sisältyi mm. Mustien Panttereiden ja vastakulttuurin johtohahmon Abbie Hoffmanin haastatteluja, sai valmistuttuaan vähemmän iskevän nimen *Subject to Change*, ja lopulta sen esitys viime hetkellä peruttiin kokonaan "aikaansa edellä olevana", kuten CBS:n johto asian ilmaisi.³³

Tämä tapaus osoitti pähkinänkuoressa udergroundin ja broadcasting-järjestelmän vastakkaisuuden: siinä missä edellinen pyrki luomaan videon avulla vastakulttuurin "elektronista tietoisuutta", jälkimmäinen suhtautui sen tuottamaan aineistoon kuin mihin tahansa kiinnostavaan ohjelmamateriaaliin, joka houkuttelisi sekä katsojia että mainostajia - edellyttäen, että se ei loukkaisi suuren yleisön makua. Johtopäätös vain vahvistui, kun kaupallinen

televisio kiinnostui Abbie Hoffmanista, ja hän pääsi esiintymään Dick Cavett -showssa, minkä seurauksena radikaalien piiriin levisi lausahdus: "Vallankumous loppui, kun Abbie Hoffman sulki suunsa ensimmäisen mainoksen alkaessa."³⁴ *Now*-projekti sai undergroundin huomaamaan, että kapinan aika oli ohi. Sen tilalle oli nousemassa uusi utopistinen rakennelma: Marshall McLuhanin ja Buckminster Fullerin kuuluttama informaatiovallankumous.³⁵ Toisin kuin undergroundin järjestelmänvastainen, vallitsevien rakenteiden rikkomista korostava ajattelu, informaatiovallankumouksen sanoma ei ollut negatiivinen eikä kumouksellinen vaan positiivinen ja rakentava; painotus siirtyi vastaajatteluista vaihtoehto-ajatteluun. Juuri tätä ilmensi Shambergin teoria Media-Amerikasta, jota sekä gerilla-tv että yhteisövideo eri tavoin pyrkivät toteuttamaan:

Mikään vaihtoehtokulttuurin näkemys ei voi toteutua Media-Amerikassa, ellei sillä ole omaa vaihtoehtoista informaatiokennettä; ei riitä, että vaihtoehtoista sisältöä levitetään olemassa olevien rakenteiden kautta. Tästä on kysymys videonauhassa, kaapeli-tv:ssä ja videokaseteissa. Konteksti on ratkaiseva yrittäessä voimistaa ajatusta järjestelmään sopeutumattomuudesta.³⁶

Yhteisövideo merkitsi nimenomaan tällaista positiivista ohjelmaa, pyrkimystä luoda rakentava vaihtoehto, mutta niin että sille saataisiin tavallisten ihmisten tuki. Onkin tavallaan paradoksaalista, että vaikka yhteisövideolla ei ollut gerilla-tv:n vastakulttuurista teoriaa tai ideologiaa, se siitä huolimatta sovelsi käytännössä gerillaryhmien ajatusta *television desentralisaatiosta* ja onnistui - tosin pienissä puitteissa ja vaatimattomin tuloksin - luomaan broadcasting-järjestelmän sisälle vaihtoehdoisen tv-muodon. Se ei pelännyt Shambergin kammoamaa "ko-optaatiota", järjestelmään sopeutumista, sillä se ei pyrkinyt korvaamaan broadcasting-järjestelmää omalla, täysin itsenäisellä informaatioverkostolla. Se ei myöskään pyrkinyt videotaitelijoiden tapaan luomaan uutta ilmaisuunotua vaan käyttämään joustavasti hyväkseen tv:n puitteissa avautuvia mahdollisuuksia edistää yhteiskunnan muutosta videon keinoin. Kun kaapeli-tv-verkot FCC:n säännöksillä veloitettiin esittämään paikallisesti tuotettua ohjelmistoa ja avaamaan *public access*-kanavia paikallisille yhteisöille, erilaiset ruohonjuuritason toimijat - taide- ja kulttuuriryhmät, etniset vähemmistöt, asuinpaikka- ja naapuripuliikkeet yms. - saivat omatuotantoiset videonsa tv-ruutuun. Tällaisia Portapakin ja kaapeli-tv:n yhdistäviä ryhmiä, joiden toimintatapa ilmensi 1970-luvun alun *regionalismia*, alueellisen identiteetin etsintää, olivat mm. *Downtown Community Television Center* (New York), *University Community Video* (Minneapolis), *Portable Channel*

(Rochester), *Urban Planning Aid* (Boston) ja *Videopolis* (Chicago).³⁷

Yhteisövideoryhmät liittivät toisiinsa perinteisen sosiaalisen dokumenttielokuvan ongelmakeskeisen lähestymistavan ja videon vuorovaikutteisuuden. Tavoitteena ei ollut kohteena olevien ihmisten elämästä irrallinen valmistuote vaan avoin ja osallistuva kuvaus- ja esitysprosessi, jonka kuluessa osapuolet pyrkivät ymmärtämään paremmin toisiaan ja elinolojaan. Tällaisesta työskentelytavasta on hyvänä esimerkkinä Ted Carpenterin johtama *Broadside TV*, joka liikkui Appalakkien vuoristoalueen ihmisten parissa menen mukaan heidän jokapäiväiseen elämäänsä. Carpenter ei kätkeytynyt etsimen taakse, vaan piti kameraa sylissään ja haastattelun sijasta keskusteli kuvattavien kanssa. Paikallisasukkaat pääsivät osallistumaan myös editointivaiheeseen, jolloin heillä oli mahdollisuus itselleen oikeutta tekevien näkökulmien lisäksi saada kysymyksensä ja kommenttinsa kuuluviin nauhalla. Tällainen dokumentarismia, journalismia ja etnografiaa yhdistelevä lähestymistapa liittyi amerikkalaisen suullisen historian perintöön (oral history)n, ja samalla se kehitti sitä "elektronisen ajan" vaatimuksia vastaavaksi. Carpenter onnistui laajentamaan *Broadside TV:tä* uusille alueille ja luomaan juuri FCC:n tavoitteiden mukaista *narrowcasting*-ohjelmistoa, joka perustui sekä paikalliseen tv-tuotantoon että yleisölle tarkoitettun avoimen kanavan (public access) toimintaan. Projektista kehittyi itsensä kannattava yhteisövideoyritys, joka toimitti 1970-luvun puoliväliin saakka kaiken paikallisen kaapeliverkon ohjelmiston uutisista viihteeseen. Näin riippumattomana yhteisövideoprojektina alkanut toiminta muuttui vähitellen vakiintuneeksi paikallistelevisioksi.

Tällainen yhteisövideoryhmän sulautuminen paikalliseen kaapeli-tv:hen herätti tietysti saman kysymyksen, jonka eteen jo videotaide, underground ja gerilla-tv olivat joutuneet ja johon kaikki vaihtoehdot ryhmät aina törmäävät: voiko vaihtoehtoa saada aikaan järjestelmän sisällä? Yhteisövideon kohdalla tämä kysymys merkitsi ratkaisua sen suhteen, oliko parempi tuottaa vaihtoehtoista video-ohjelmaa broadcast-tv:lle vai tehdä videoprojekteja yhdessä vaihtoehtoryhmien kanssa ja esittää niitä kodeissa, toimintakeskuksissa ja suljetun piirin tv:ssä. Eli Shambergilta tutuin termein valintaa koskeva kysymys kuului: tuote vai prosessi? Boylen mukaan yhteisövideoryhmien yritykset ratkaista näitä kysymyksiä osoittavat, että yhteistyö television kanssa johtaa vääjäämättömästi siihen, että vaihtoehtoinen video joutuu vaarantamaan sitoutumisensa yhteisön omiin tavoitteisiin.³⁸ Broadcasting-järjestelmään perustuva televisio on mediamahdi, joka toivottaa mielellään vaihtoehdot tervetulleiksi - mikäli ne lujittavat sen asemaa.

Jos 1980-luvun erilaisia vasta-tv-projekteja (esi-

merkiksi *Paper Tiger* USA:ssa, *Aberdeen Access TV* ja *Grapevine* Isonsa-Britanniassa, *Kanal X* entisessä DDR:ssä ja *Rabotnik TV* Hollannissa) vertaa aikaisempien vuosikymmenien video- ja tv-radikalismiin, voi panna merkille eräiden keskeisten ajatusten yhtäläisyyden. Lisäksi ne kuitenkin sisältävät ideoita, joissa selvästi ollaan irtauduttu joistakin perinteisistä lähtökohdista. Yhtä paljon kuin aikaisemminkin, vasta-tv:n parissa toimivia kiinnostaa broadcasting-järjestelmän kyseenalaistaminen, sitä korvaavien ja sille vastakkaisten mediamuotojen kehittäminen. Nämä uudet muodot tuntuvat kuitenkin nousevan enemmän *mediaproblematikasta* kuin elävästä elämästä, mikä tietysti on seurausta mediatodellisuuden yhä hallitsemammasta asemasta.

Ehkä keskeisin ero on siinä, että vuorovaikutuksen ajatus ei enää entiseen tapaan perustu kollektiiviseen yhteisöllisyyteen. Sen sijaan vaihtoehtoisen videotv:n avulla, *tv-ruudun kautta*, voidaan osoittaa esimerkiksi että "meitä on paljon samoinajattelevia" tai "myös sinä kuulut niihin, jotka tiedostavat meihin kohdistuvan mediamanipulaation" tai "myös sinä osaat käyttää älykkäästi videokameraasi". Kysymys on siis medioiden keskellä elävien ja niitä "kriittisesti, mutta hajamielisesti silmäilevien" Benjaminin yksilöiden kuulumisesta tiedostavaan katsojayhteisöön, joka rakentuu televisioruudun yhteisen kosketuspinnan kautta. Michael Shambegin esittämä huomautus 1960-luvun vastakulttuurista ("aivan kuten mediat loivat Mustat Pantterit, ne voivat myös tuhota heidät"³⁹) ja Todd Gitlinin analyysi medioiden keskeisestä merkityksestä uusvasemmiston nousussa ja tuhossa⁴⁰ ovat saaneet entistä laajempaa kantavuutta meidän aikamme, jonka uskotaan (Baudrillardin tapaan) elävän jo medioiden kokonaan luomassa "hypertodellisuudessa". Onko niin, että nykyisin me vain katselemme - ja juuri se on *osallistumista*?

2000-luvun lähestyessä: elämmekö maailmassa vai mediakoneessa?

*Piazza virtuale*nnun tunnuksena oli *Fernsehen zum Mitmachen*, kutsu katsojille tulla mukaan tekemään televisiota. Pitkin kesää ihmiset todella ottivat osaa lähetukseen omilla välineillään ja pääsivät siten kommunikoimaan muiden kanssa. Myös se mitä katsojat näin yhdessä tekemällä saivat aikaan, oli selvästi jotakin aivan muuta kuin television tavallinen tarjonta. Ennalta tehdyn ohjelman tilalla oli lähetysten kuluessa muodostuva, spontaani tv-tapahtuma, jonka katsojat loivat itse. Ylhäältä tulevan ja yksisuuntaisen ohjelmavirran korvasi monensuuntainen horisontaalinen vuorovaikutus. Brechtin radioutopian tavoin *Piazza virtuale* perustui

ajatukseen, että katsojaa "ei pidä eristää vaan häneen on luotava suhde", siksi televisio on muutettava "jakelukoneistosta kommunikointikeinoksi"⁴³

Voisiko *Piazza virtuale* olla vastatelevision suunnannäyttävä 1990-luvulla, kuusikymmentälukulaisten videoradikalismien perillinen virtuaalientusiasmin aikakaudella? Merkitsikö sen luoma vuorovaikutteinen telekommunikaatiotila käytännössä toimivaa vaihtoehtoa television nykyiselle mediamuodolle, broadcasting-järjestelmälle vai oliko se pikemminkin sellaisenaan, itsessään kiinnostava mediataiteellinen tapahtuma, konkreettinen esimerkki Beuysin "sosiaalisen veistoksen" ideasta?

Piazza virtuale osoitti kiinnostavalla tavalla, miten satelliitin, puhelimen ja tetokoneen kytkennöillä voidaan luoda vuorovaikutteisia televisioyhteyksiä. Yhteyksien toimivuuden suhteen kokeilu oli kuitenkin itse asiassa varsin vaatimaton verrattuna kaikkeen siihen, mitä telekommunikaation alalla on viime vuosikymmeninä tapahtunut. Esimerkiksi jo 1960-luvulla alkaneen avaruusliikenteen kuva- ja ääniyhteydet (m.m. televisiossa suorana lähetyksenä esitetty presidentti Nixonin ja kuunkävijöiden puhelinkeskustelu 1969) ovat laajentaneet viestintän piiriä jo maapallon rajojen ulkopuolelle. 1970-luvulla kehitetyt sää-, valvonta- ja vakoilusatelliitit ovat aikaansaaneet globaalin informaatioverkon, vaikkakin vain pienelle asiantuntijaelitiille. 1980-luvulla luodut elektronisen sodankäynnin viesti- ja tiedustelujärjestelmät ja niiden näyttöruuduilla tapahtuva reaaliaikainen tilan ja ajan hallinta ovat jotakin aivan muuta kuin toinen toistaan etsivät puhelinäänet Kasselín tv-kokeilussa.

Myös CNN:n monensuuntaisiin ja reaaliaikaisiin satelliittiyhteyksiin verrattuna *Piazza virtuale* vaikuttaa 8 mm:n kotielokuvalta Hollywood-spektaakkelin rinnalla (ehkä osittain tarkoituksellisestikin). Tavallisten telekonferenssienkin kuva- ja ääniyhteydet ovat teknisesti kehittyneemmällä tasolla, vaikka niiden käyttö muutoin olisikin mielikuvituksetonta. Samoin vaikkapa ranskalaisten Minitelin ja television kytkennät, joilla voidaan toteuttaa yhtä hyvin vuorovaikutteisia seuraleikkejä kuin mielipidetiedusteluja, ovat jo osa televisiokatsojan arkipäivää. Näin on myös meillä - tosin vasta alkeistasolla. MTV:n *Hyvää huomenta Suomi* -lähetyksessä ja joissain television puhelingalluopeissa han keskustellaan kaksisuuntaisessa kuva- ja ääniyhteydessä.⁴²

Onkin syytä korostaa, että *Piazza virtuale* oli taidetapahtuma, eräänlainen elektroninen happening tai performanssi, jonka tavoitteena ei ollut saattaa voimaan uutta kommunikaatiojärjestystä, vaan tarkastella luovan leikin tavoin medioiden mahdollisuuksia uusista näkökulmista. Tässä suhteessa Kasselín kokeilu problematisoi kiinnostavalla tavalla television välinelunnetta, erityisesti *tv-kuvan* ominaisuuksia. Voidaan ajatella, että *Piazza*



Piazza virtualen kuvan todellisuutta: tietokoneanimaatioon perustuva "disco".

virtualen korostunut kvaluonne, synteettisyys tai ikonisuus (tietokonekuvan merkityksessä) liittyy laajempaan muutokseen television kehityksessä. Siinä voidaan havaita kaksi suuntaa: samalla kun (1) teräväpiirtotelevision kehittäminen edustaa pyrkimystä kohti yhä täydellisempää *transparensia*, (2) uusien kuvankäsittelytekniikoiden seurauksena tv-(video)kuvan luonne on muuttumassa todellisuuden kuvasta *kuvan todellisuudeksi*. Molempien seurauksena representaation käsite joutuu uudelleen-

mista *bricolageen*, Barthesista Baudrillardiin ja tylyistä *simulacrumiin*.

Tähän voidaan lisätä, että sen taustalla on itse asiassa laajempi siirtymä, "representaation kriisinä" tunnettu ongelmakenttä, johon esimerkiksi Jonathan Crary viittaa. Hänen mukaansa kysymys on mm. siitä, "missä määrin televisio, järjestelmänä, joka toimi 1950-luvulta 1970-luvulle, on nyt katoamassa, tullakseen uudelleen perustetuksi sellaisen toisen verkoston ydinalueelle, jossa kyseessä ei ole enää representaatio vaan *jakelu ja säätely*" (kursivointi HE).⁴⁴ Tämä toinen alue on juuri television, tietokoneen ja teleyhteyksien luoma integroitunut av-media, *Piazza virtualen* tapainen television käyttö.

Uusi interaktiivinen mediateknologia on tehnyt mahdolliseksi sen, että tv-katsoja voi muuttua tv-ohjelman tekijän kaltaiseksi "kuvankäsittelijäksi", itse asiassa eräänlaisen elektronisen kuvataiteilijan tapaiseksi kuvantekijäksi, joka kirjaimellisesti maalaa itselleen maailmaa kokoon. Televisio on muuttanut maailman mediakuviksi, elektronisiksi esityksiksi, joita se jatkuvasti muuntelee ja yhdistelee toisiinsa. Nyt myös katsojalla on mahdollisuus osallistua tähän "maailmankuvan" luomiseen. Tässä suhteessa *Piazza virtuale* viittaa videotaitteen alkuaikoihin, Nam June Paikin pyrkimykseen kontekstualisoida televisio uudelleen häivyttämällä rajaa television ja taiteen väliltä. Fluxus-liikkeen avantgarde-ajatusten mukaan Paik pyrki palauttamaan taiteen ja elämän yhteyden, hän halusi muuttaa television suljetusta avoimeksi tilaksi. Tähän suuntaan viittasi hänen ajatuksensa "osallistumisteleviosta" (participation TV), jossa "suun kautta tuotetun" eli ylhäältä tulevan yksisuuntaisen puheen muodostaman tv-ohjelman sijasta katsoja voisi "tehdä televisio-ohjelmia sormin".⁴⁵

Tämänkaltainen mediateiteellinen leikki merkitsee nykyisen broadcasting-järjestelmän täydellistä vastakohtaa: television *auktoriteettiaseman* romuttamista, koko sen *episteemisen järjestyksen* kumoamista, jonka peruslähtökohta on ajatus televisiosta todellisuuden kuvana, todellisuuden objektiivisena esityksenä. Jos tv-katsoja voi itse tehdä omat kuvansa, niiden yhteydet maailmaan ovat täysin subjektiiviset. Tässä suhteessa *Piazza virtuale* edustaa broadcasting-järjestelmän radikaalia kritiikkiä, jolla voisi olla kauaskantoiset seuraukset, mikäli se olisi todella mahdollista siirtää taiteen maailmasta reaalisten yhteiskuntasuhteiden maailmaan, politiikan alueelle.

Benjamin pohdiskeli 1930-luvulla mahdollisuuksia muuttaa yksilötaiteilija, joka puuhaili omien luomustensa parissa arkielämästä eristäytyneellä autonomisen ja auraattisen taiteen alueella, yhteiskuntaan taiteellaan osallistuvaksi ilmaisu- ja julkaisutoiminnan ammattilaiseksi, joka hallitsisi teknisen kehityksen mukanaan tuomat uudet taiteelliset



Interaktiivinen mediateknologia tekee tv-katsojasta "kuvankäsittelijän", joka voi toteuttaa Nam June Paikin ajatuksen "tehdä televisio-ohjelmia sormin".

määrittelyn kohteeksi. Siirtymää kohti kuvan todellisuutta ilmentävät esimerkiksi Peter Greenawayn *TV Dante* tai Jon Kleinin ja Mark Pellingtonin *Buzzsarja*, jotka korvaavat tv-ohjelman (oletetun) *transparensin* itseensä kuvien maailmana viittaavalla esityksellä ja jotka tässä mielessä edustavat sitä, mitä Susan Boyd-Bowman kutsuu "postmoderniksi televisioksi".⁴³ Hänen mukaansa postmoderni televisio ilmentää siirtymää filmistä videoon, auteuris-

tuotantotekniikat ja tuotantotavat. Hänen mukaansa tekijä oli muutettava tuottajaksi, jonka toimialana olisivat kulttuurin ja taiteen teknisen uusintamisen välineet, kuten lehdet, elokuva ja radio. Asiat oli nähtävä aikakauden vaatimuksia vastaavasti uusin silmin: sekä tekijä että teos oli asetettava ”elävien sosiaalisten suhteiden yhteyteen”. Taustalla oli Brechtin ajatus ”toimintatavan vaihdoksesta” (*Umfunktionierung*) eli olemassa olevien ”tuotanto- ja julkaisukoneistojen” kääntämisestä vallitsevan todellisuuden kritiikin välineiksi, joilla voisi ”tarttua todellisuuteen” (*Eingreifen*). Benjaminin mukaan kysymys oli ”maailman uudistamisesta sellaisenaan sisältäpäin, siis muodinmukaisten tekniikkojen avulla” eli kuvalehtien, radion ja elokuvan keinoin, mutta poistamalla niistä ”ensin esiintyjän ja yleisön ja toiseksi teknisen metodin ja sisällön kahtiajako”.⁴⁶ Tekijän lisäksi siis myös vastaanottaja oli muutettava tuottajaksi. Aktiivisen katsojan teoriaansa Benjamin hahmotteli elokuvan yhteydessä. Hän näki sen ”levittävän perinteisten taidekäsitteiden vallankumouksellista kritiikkiä”, ”tuovan julki tuttujen esineiden salattuja yksityiskohtia”, ”tekevän kameralla kekseliäitä tutkimusretkiä arkipäiväiseen ympäristöön” ja aiheuttavan katsojassa ”shokkivaikutuksen”, joka vaatii ”aistien suurempaa tarkkaavaisuutta”.⁴⁷

Merkitseekö *Piazza virtualen* mahdollistama katsojan vuorovaikutteinen osallistuminen, ”mukanatekeminen” (*Mitmachen*), että tekijä ja vastaanottaja muuttuvat tuottajiksi, että he saavat haltuunsa ”taiteelliset tekniikat”, joilla he voivat ”tarttua todellisuuteen”, tehdä ”kekseliäitä tutkimusretkiä arkipäiväiseen ympäristöön”? Vaikka mediateknologian muutos on todella lisännyt vastaanottajien mahdollisuuksia vaikuttaa välineiden ja laitteiden toimintatapaan, onko se lisännyt myös mediankäyttäjän mahdollisuuksia vaikuttaa omaan todellisuuteensa? Brechtin huomio radion alkuajoilta on valaiseva: ”Yhtäkkiä oli mahdollisuus sanoa kaikille kaikkea, mutta tarkkaan harkiten, ei ollut mitään sanottavaa.”⁴⁸ Tämä ongelma tuli esiin myös *Piazza virtualessa*: ihmisillä oli mahdollisuus keskustella interaktiivisten kuva- ja ääniyhteyksien avulla. Tuloksena oli kuitenkin useimmiten vain mitä arkipäiväisintä kuulumisten vaihtoa, jossa itse asiassa oli kysymys enemmänkin lausekaavojen vaihdosta, keskustelun *muodosta*, kuin keskustelusta molemminpuolisena, henkilökohtaisena ja sisällöllisesti merkitseväenä vuorovaikutustapahtumana. Tämä koski myös tv-ruutua kuvana: kysymys ei niinkään ollut yhdessä tekemisestä, kuin alkeellisten - aakkostasolla liikkuvien kuvallisten merkkien - vaihdosta.

Kaikki tämä viittaa syvempään ongelmaan, kysymykseen *kommunikaation* luonteesta uuden mediateknologian yhteydessä. Kiinnostavaa on, että 2000-luvun lähestyessä on jälleen noussut esille jo

viime vuosisadan vaihteen suuri ajatus, *telekommunikaation* idea, kysymys kaukoyhteyksistä, joissa tilan hallinta on mahdollista ajan avulla ja poisaolo kumoutuu mediaalisella läsnäololla. Esimerkiksi englantilainen radiopioneeri P. P. Eckersley kuvaili vuonna 1923 kokemustaan BBC:n lähettämästä oopperaesityksestä ihmeenomaiseksi elämykseksi:

Istuin kolme tuntia [--] kuulokkeiden (*head telephones*) paikalleen jähmettämänä, täydellisesti tilanteeseen uppoutuneena, unohtaen epämukavan asentoni [--] Olin oopperassa menemättä oopperaan. Tajusin, että *broadcasting* voisi antaa minulle mahdollisuuden osallistua tapahtumiin minun tarvitsematta raahata ruumistani erilaisiin paikkoihin.⁴⁹

Olennaista on, että tässä kuvauksessa on kysymys juuri *broadcasting*-periaatteella toimivan radion - siis konkreettisesti, todellisessa maailmassa liikkuvan välineen - luomasta *mediatilasta*, jonka välityksellä poissaoleva muuttuu läsnäolevaksi, ei fyysisesti mutta kokemuksellisesti. Ajatuksena on, että *broadcasting*-järjestelmän ääniyhteyksien kautta ihminen vapautuu ajan ja paikan rajoituksista teknologian toimiessa kuuloaistin jatkeena. Äänen avulla radio-ihminen kommunikoi reaaliaikaisesti; hän voi osallistua muualla tapahtuviin asioihin, myötäelää ja jakaa kokemuksiaan muiden kanssa. Vastaavan näkemyksen esitti 1930-luvun puolivälissä Paul Valéry hahmotellessaan tulevaisuuden tilannetta, jossa äänien ja kuvien tuottaminen ja vastaanottaminen eivät enää olisi sidoksissa tiettyyn aikaan ja paikkaan, vaan erilaiset vaikutelmat *virtaisivat* vastaanottajille:

Samalla tavoin kuin vesi, kaasu ja sähkövirta johdetaan koteihimme äärettömän vaivattomasti pitkänkin välimatkan takaa meitä palvelemaan, meille tullaan tarjoamaan näkö- ja kuulokuvia, jotka pienen kädenliikkeen, lähes eleen kautta tulevat luoksemme ja taas katoavat samalla tavalla.⁵⁰

Tämäntapaiset ideat, joita keksijät, kokeilijat ja taiteilijat toivat esiin 1800-luvun lopulla lennättimen ja puhelimen, 1910- ja 1920-luvulla radion sekä 1930-luvulla television yhteydessä⁵¹ muistuttavat monessa suhteessa nykyisen media-avantgarden ajatuksia. Paradoksaalista tilanteesta on, että se mikä tämän vuosisadan alkupuolella nähtiin tulevaisuuden lupauksena, koetaan nyt 2000-luvun kynnyksellä menneisyyden muotona: juuri *broadcasting*-järjestelmä merkitsi monille radion pioneereille samantapaista teknoutopistista tulevaisuudenkuvaa kuin virtuaalitodellisuus meidän aikamme media-avantgardisteille. Esimerkiksi virtuaalipioneeri Jaron Lanier puhuu Eckersleyn ja Valéryn tavoin teknologian mukanaan tuomasta mahdollisuudesta liikkua reaali maailman rajat ylittävässä mediatilassa. Mutta hänen ajatuksensa menee pi-

temmälle: siinä on kysymys kaikkialla läsnä olevasta elektronisesta elintilasta, mediasfääristä, jonka ilmiöt välittyvät vaivattomasti vastaanottajalle. Sille on ominaista välitön osallistuminen johonkin, joka kuitenkin on olemassa vain virtuaalisesti, "yhteisesti jaettuna tarkoituksellisenä valveuna, jossa kaikki on mahdollista":

Se on yhdistelmä fyysisen maailman objektiivisuutta ja sellaista rajatonta ja sensuroimatonta sisältöä, joka tavallisesti assosioituu uniin tai mielikuvitukseen ja jossa on mukana kielen spontaani mukanaolo. --- Se mitä meillä on virtuaalitodellisuudessa, on kyky suoranaisesti tehdä jaettua todellisuutta, sen sijaan että vain puhuisimme siitä. Asioiden pelkän kuvailun sijasta niitä tehdään. --- [Virtuaalitullassa liikkuvat ihmiset] ovat tekemisissä välittömän kokemuksen, eivät kokemuksen representaation kanssa. Tällainen ilman representaatiota, todellisen kokemuksen kanssa, tapahtuva kommunikointi on minulle virtuaalitodellisuuden tärkeyden peruste.⁵²

Lanier kutsuu tätä uudenlaista aisti- ja kokemustilaa *postsymboliseksi kommunikaatioksi*, joka eroaa symbolisesta kommunikaatiosta juuri siinä, että se ei toimi representaatioiden vaan välittömän osallistumisen kautta: mikään ei esitä mitään vaan kaikki *on*. Mutta onko maailman itselleen tekeminen enää kommunikaatiota, sellaista yhteydenpitoa, joka koskee jotakin tämän yhteydenpidon *ulko-puolella* olevaa, jotakin siitä riippumatonta olemisen tasoa, kutsuttiinpa sitä todellisuudeksi tai maailmaksi tai joksikin muuksi? Sama kysymys voidaan esittää myös *Piazza virtualen* kohdalla. Liikkuivatko sen "teletorilla" kohtaavat ihmiset maailmassa vai mediakoneen sisällä? Vaihtoivatko he viestejä jostakin oman elämänsä asiantilasta vai harhailivatko he kollektiivisen mediaaun keskellä?

Tuntuu siltä, että se valtava kontekstin vaihdos, josta William Boddy puhuu verratessaan Sambergin mediabusseilla liikkuvaa gerilla-tv:tä Eisensteinin ja Vertovin agit-prop-filmijuniin, on vasta alkua sille, mihin media-avantgarde nykyisin pyrkii. Enää ei ole kysymys neuvostovallankumouksen aikaisesta todellisuuden löytämisen, sen dokumentaarisen tallentamisen aiheuttamasta innostuksesta ja haltioitumisesta, ei 1930-luvun avantgardetaiteilijoiden kehittämisestä "taiteellisista tekniikoista", joilla voitaisiin entistä konkreettisemmin "tarttua todellisuuteen", ei myöskään 1960- ja 1970-lukujen amerikkalaisen vastakulttuurin pyrkimyksestä luoda yhteisöllisen video-television avulla, yhdessä ruohonjuuritasolla toimivien ihmisten kanssa omaa kokemustodellisuutta, uutta mediamaisemaa. Nyt mediat ovat korvanneet todellisuuden. *Piazza virtuale* ei mennyt maailmaan vaan se harhaili mediakoneen sisällä leijuvassa teletilassa. Kun agorafobian kourissa se vältteli todellisuuden toreja ja tunsu turvallisuutta vain elektronisilla piazzet-

toilla.

Mutta toisaalta, miten muuten asiat voisivat olla? 1960-luvulla toimineiden videoryhmien reaaliutopian tilalle ovat tulleet 1980-luvun tietokone- ja digitaalimaailmassa elävän elektronisen avantgarden teoriautopiat, mediateoreettiset rakennelmat, joissa teknologia ja sitä koskevat diskurssit sulautuvat entistä erottamattomammin toisiinsa. Tässä uudessa maailmassa se, mikä ennen oli *ihmisten* välistä vuorovaikutusta, keskustelua ja kokemusten vaihtoa, on muuttunut joksikin, joka on pikemminkin privatisoituneen, teknologian välityksellä elävän yksilön interaktiota mediakoneen kanssa.⁵³ Tuntuu jopa siltä, että alunperin yhteiskunnallisesti radikaali mediateoria on muuttunut nykyisten mediateknologian parissa puuhailevien avantgardetaiteilijoiden käsissä yhä laajenevaksi teoriafantasiaksi, *teknoutopiaksi*, jopa eräänlaiseksi *teknoeuforiaksi*.⁵⁴ Tarkoitän tällä yhä moniulotteisemmaksi kehittyneen kuvien ja äänen teknologian aiheuttamaa ajattelun ja mielikuvituksen voimistunutta tilaa, haltioitumisen sävyttämää teoriakiittymystä, jonka taustana on koko 1900-lukua hallitseva, mutta jo 1800-luvulla käynnistynyt kulttuurin kasvava *medialisoituminen*.⁵⁵

Historian valossa näyttää kuitenkin siltä, että kehitystä ei johda teknologinen determinismi. Siten eivät myöskään media- ja kommunikaatiomuotojen perustaa muodosta niinkään niiden edellytyksenä olevat teknologiat tai lähtökohtana olevat ideat, vaan pikemminkin ne taloudelliset ja poliittiset edut, jotka kytkeytyvät teknologioiden kehittelyyn ja niiden organisoimiseen yhteiskunnalliseksi käytännöksi. Brian Winstonin mukaan puhe "informaatiovallankumouksesta" on harhaa, sillä uutta mediateknologiaa sovelletaan aina vain siinä suhteessa ja sillä tavoin, että vallitsevat yhteiskuntasuhteet säilyvät muuttumattomina.⁵⁶ Uusi teknologia ei nopeuta yhteiskunnan kehitystä vaan päinvastoin, talouden ja politiikan voimat hillitsevät sitä ja tukahduttavat sellaisten mediamuotojen luomista, jotka voisivat muuttaa yhteiskunnan rakenteita.⁵⁷

Onko broadcasting-järjestelmälle nykyisin todellista vaihtoehtoa? Onko pelastus uudenaikaisessa puhelimessa, virtuaalimaailman sisällä tapahtuvan välittömän, postsymbolisen kommunikaation mahdollistavassa vuorovaikutusvälineessä, kuten Lanier ajattelee?⁵⁸ Avautuuko uusi maailma Youngbloodin *metamedioiden* ja niiden mahdollistaman *sosiaalisen metasuunnittelun* kautta?⁵⁹ Mikä lopulta toteuttaa medioiden desentralisaation? Millaisten "vallankumouksellisten" edellytysten vallitessa voisi toteutua 1900-luvun lopun vastatelevision utopia, jonka Youngblood hahmottelee näin:

Keskitetysti johdetun outputin tilalle astuu hajautettu input, ryhmäkeskustelu korvaa joukkotiedotuksen, hierarkiat

muuttuvat heterarkioiksi, ja vertikaalinen yhteiskuntajärjestys tekee tilaa horisontaaliselle. Teollisesta katsoja- ja kuulijakansakunnasta kasvaa esiin virtuaalitallassa olemassaolonsa saavien autonomisten reaaliyhteisöjen tasavalta. Katselijakulttuuri muuttuu toimijoiden kulttuuriksi: "kuluttajista" tulee myötoimijoita, "ryhmäkuntalaisia", amatööri-entusiasteja, kulttuuriyöntekijöitä, ja kaupallisten laskelmien tarkoituksena on palvella ainoastaan taloudellisen tuen antamista näiden "kulttuurinluojien" autonomisille sosiaalisille maailmoille.⁶⁰

Johtaako kehitys kasvotusten kommunikoivien yksilöiden vuorovaikutusyhteiskuntaan vai kasvotomien mahtien hallitsemaan teknokratiaan, jossa maailmasta ja toisistaan eristäytyneet yksilöt käyvät loputonta monologia henkilökohtaisen mediakooneensa kanssa? Näillä kärjistetyillä kysymyksillä pyrin sanomaan vain sen, että keskustelu medioista - uusista tai vanhoista - *in abstracto* johtaa helposti *ad absurdum*, valosiin utopioihin tai synkkiin dystopioihin. Miten kävi sille "maailmankylälle", josta Marshall McLuhan haaveili 1960-luvulla, kun kaikki vielä näytti olevan mahdollista?

Viitteet:

¹ Ks. *Lähikuvan* tässä numerossa oleva *Ponton European Media Art Labin* johtajan Mike Hentzin haastattelu.

² Historiallisesti kiinnostavan vertailukohdan tarjoaa radio ennen broadcasting-järjestelmän kehitystä. Tällöin sen toiminta-ajatuksena oli *radiotelegrafia* tai *radioteleponia*, jotka merkitsivät puhelimen kaltaista kaksisuuntaista puheyhteyttä; ks. tämän artikkelin ensimmäinen osa, Hannu Eerikäinen, "Broadcasting-järjestelmä, mediateknologian muutos ja vastatelevision utopia. Osa 1". *Lähikuva*, 1, 1992 (1992a), 21-22.

³ Telekommunikaatiolla tarkoitin tässä laajassa merkityksessä kaikkia niitä teknisiä, erityisesti sähköisiä ja elektronisia menetelmiä, joilla aikaansaadaan kahden paikan välille samanaikainen viestiyhteys joko yksi- tai kaksisuuntaisena. Kysymys on siis *kaukoviestinnästä*, jota ilmaisee juuri etuliite *tele*. Vrt. esim. Barry L. Sherman, *Telecommunications Management. The Broadcast & Cable Industries*. New York: McGraw-Hill 1987; Edward Jay Whetmore, *American Electric. Introduction to the Telecommunications and Electronic Media*. New York: McGraw-Hill 1992. Suomen kielessä käsitteeseen telekommunikaatio liittyy terminologista sekavuutta, joka näkyy vaihtelevissa käänkövastineissa kuten *pikätiedotus*, *televiestintä* ja *tietoliikenne*, joilla voidaan tarkoittaa laajassa merkityksessä sekä posti- ja telelaitoksen (puhelin-, teleksi-, telefaksi- ja dataliikenne) piiriin kuuluvaa *informaation- tai tiedonsiirtoa* että yleisradiotoiminnan (radio ja televisio kaapeli- ja satelliittiliittämäisineen) piiriin kuuluvaa *joukkotiedotusta* tai suppeassa merkityksessä vain edellistä.

⁴ Myös nykyisen tv-tekniikan ja broadcasting-järjestelmän luoma telereaalinen aikatila voidaan ymmärtää mediatoimintatilaksi. Tätä ajatusta olen kehittänyt tämän artikkelin edellisessä osassa, ks. Eerikäinen 1992a, 20-21. Ks. myös Hannu Eerikäinen, "Mitä televisio on? Kohti kulttuurista televisiotutkimusta". Teoksessa Mikko Lehtonen (toim.), *Tutkimuksen tila ja tulevaisuus*. Tampere: Tampereen yliopisto, Yleinen kirjallisuustiede, Julkaisuja 24, 1991, 20-27.

⁵ Käytän tässä termiä *vaihtoehtoinen video* (alternative) samassa merkityksessä kuin termiä *riippumaton* (independent), ilmaise-

maan broadcasting-järjestelmän ulkopuolella tehtyä videota, jonka taiteelliset ja yhteiskuntakriittiset käyttötavat erottavat sen videon muista yhteyksistä ja antavat sille vaihtoehtoa merkitsevän luonteen. Ks. Michael Gitlin, "Video: Approaching Independents. What Ever Happened to the Global Village?". *Film Library Quarterly*, Volume 17, Number 1, 1984.

⁶ Videon historiasta ks. esim. Doug Hall and Sally Jo Fifer, *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture/BAVC 1990; Barbara London, "Video: A Brief History and Selected Chronology". Teoksessa Peter D'Agostino (ed.), *Transmission*. New York: Tanam Press 1985 (vuodet 1963-1984 kattava vuosittain etenevä tiivis kronologia, joka painottuu videotaiteeseen ja sen tekijöihin, tapahtumiin ja näyttelyihin); Gregory Battecock, *New Artists Video*. New York: Dutton 1978; René Payant (ed.), *Video*. Montréal: Artexes 1986 (Yhdysvaltojen lisäksi laajalti esitellynä videon "maailmanhistoriaa").

⁷ Käytän termiä *spektaakkeli* samassa merkityksessä kuin Tarmo Malmberg, *Elokuvan kulttuurihistorian pääpiirteet*. Tampere: Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos, Julkaisuja Sarja B/10 1983, 29, jossa puhutaan *näyttämönomaistumisesta* tarkoitetaan sillä näytännölle ominaista silmän korostunutta asemaa sekä näyttämön ja katsomon eroa (vastakohtana karnevaali, joka yhdistää molemmat); näin muodostuvassa näytännösuhteessa toimivat ikivanhat mekanismit, erityisesti katharsis, samastuminen ja projektiio.

⁸ Radikaalin videon yhteyksistä Brechtiin ks. esim. Martha Gever, "Meet the Press: On *Paper Tiger Television*". Teoksessa D'Agostino 1985, 218, 225; yhteyksistä Benjaminiin ks. Patricia Mellencamp, *Indiscretions. Avant-Garde Film, Video, & Feminism*. Bloomington: Indiana University Press 1990, 47-48. Ks. myös Walter Benjamin, *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Jyväskylä: KSL/Tutkijaliitto 1989. Jos Benjaminin luonnehdinnoissa (esim. tekstissä "Taideeteos teknisen uusinnattavuutensa aikakaudella") viitataan videon elokuvan tilalle, voidaan kysyä, eikö radikaalissa videossa ole kysymys samantapaisista asioista.

⁹ Ks. esim. Peter Gidal, *Materialist Film*. London: Routledge 1989.; Mike Dunford, "Video-azt: the dark Ages". *Undercut*, 16, Spring/Summer 1986.

¹⁰ Ks. esim. Dan Steinbock, *Televisio ja psykyke. Televisio, illustionismi ja anti-illustionismi*. Espoo: Weilin+Göös 1983, 236-367, jossa vertaillaan Brechtin, Straub-Huilletin, Godardin ja Fassbinderin erilaisia strategioita rikkoa todellisuusuilluusiota ja katsojan samastumista tuottavat esityskäytännöt.

¹¹ Kaapelin ja satelliitin aiheuttama muutos tv-toiminnassa on erittäin monitahoinen ja laaja ongelmakenttä, joka vaatii oman tarkastelunsa. Ks. esim. Patricia Aufderheide, "Cable Television and Public Interest". *Journal of Communication*, Volume 42, No. 1, Winter 1992. Narrowcasting-periaatteella toimivien kaupallisten kaapelikanavien lisäksi Yhdysvalloissa on toiminut 1960-luvun lopulta lähtien satoja ei-kaupallisia eli julkisen palvelun PBS-kanavia (Public Broadcasting Service), joita nykyisin on n. 330. Ks. Timo-Erkki Heino, "Haaste USA:n public service -asemille: Mikä on television tarkoitus?". *Sanomalehtimies*, 16. elokuuta 1990.

¹² Ks. John Witek, *Response Television. Combat Advertising of the 1980s*. Chicago: Crain Books 1981, 1. Witek kiteyttää itse asiassa koko broadcasting-järjestelmän perimmäisen lähtökohdan: "Kun televisio oli vielä suunnitteluvaiheissaan, monet sen kehittäjät ajattelivat sen olevan ensi sijassa markkinointiväline." Suoramyynti-tv:n, joka on postimyynnin elektroninen ja reaaliaikainen kehelmä, perusajatus on "taivuttaa ihmiset ostamaan tuotteita koskettamatta niitä".

¹³ Tästä esimerkkinä ovat CNN:n reaaliaikainen uutisvirta, maailman "länälöön länälö" (Eerikäinen 1992a, 20), taukoamattomat elokuva- ja musiikkivideokanavat, ja viimeisimpänä uutuuksena ympärivuorokautinen kaapelin ja satelliitin kytkennällä toimiva *Court TV*, joka lähettää lähes suorana, kymmenen sekunnin viiveellä, ympäri vuorokauden aitoja oikeudenkäyntejä.

¹⁴ Yhdysvalloissa toimii nykyisin yli 2000 access- eli yleis-

sötelevisionä ja lisäksi yli 6000 access-kanavaa. Niiden toimintaperiaattena on, että tavalliset ihmiset tekevät itse, ilman ammattitoimittajia ja -kuvausryhmiä access- eli yleisöohjelmia, joiden aiheet ja käsittelytavat nousevat heidän omasta todellisuudestaan. Tekijöitä ovat mm. yhdyskunta- ja pienryhmäaktivistit, paikallisissa luottamuselimissä ja koulu- ja kulttuuritoiminnassa mukana olevat kansalaiset sekä taiteilijat. Access-tv:n lähtökohta oli 1960-luvun lopulla Kanadan National Film Boardin aloitteesta syntynyt dokumenttielokuvaprojekti *Challenge for Change*, jonka esikuvan mukaan New Yorkissa käynnistyi 1970-luvun alussa vastaavantapainen oma-aloitteinen video- ja kaapelitoiminta. Ks. Timo-Erkki Heino, "Kanava kaikille?". *Sanomalehtimies*, 30. elokuuta 1990.

¹⁵ Ks. esim. Hannu Eerikäinen, "Levoton silmä". *Chant*, 1-2, 1989, 89-91. Situationisteista ks. esim. George Robertson, "The Situationist Internatiounal. Its Penetration into British Culture". *Block*, Number 14, Autumn 1988; David Dunbar, "The Picturesque Ruins of the Situationist International". *Performance*, Number 58, Summer 1989.

¹⁶ Martha Rosler, "Video: Shedding the Utopian Moment" teoksessa Hall & Feifer 1990, 31.

¹⁷ Ks. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: Manchester University Press 1984, 53-54.

¹⁸ Ks. Barbara London, "Video: Its Context". Teoksessa Ellen Town (ed.), *Video By Artists 2*. Toronto: Art Metropole 1986, 17. Londonin mukaan "taiteilijoiden video on juuri siellä, missä se on ollut alusta lähtien: sekä taideympäristön että kaupallisen television periferiassa, sen sisällön ollessa suhteessa ensimmäiseen ja muodon suhteessa jälkimmäiseen".

¹⁹ Vrt. esim. Gitlin (1984). Gitlinin jaottelun mukaan riippumaton video jakautuu neljään genreen: *documentary*, *image-processed*, *narrative* ja *tv-addressed*. Tässä jaottelussa on kysymys lähinnä taiteilijoiden käyttämän videon ilmaisukeinoista. Ks. myös Deirdre Boyle, "From Portapak to Camcorder: A Brief History of Guerrilla Television." *Journal of Film and Video*, Vol. 44, Nos. 1&2 (Summer) 1992. Boyle puolestaan jaottelee videon kehityksen vuosikymmenittäin sen mukaan, millainen videotuotanto oli kullekin ajankohdalle tyypillistä: 1960-luku: *underground video*, 1970-luku: *alternative TV* ja 1980-luku: *documentary pluralism*. Nämä jaottelut ovat sinänsä toimivia ja valaisevia, mutta koska omassa tarkastelussani on kysymys videon käyttöyhteyksistä ja niihin sisällyvistä kommunikaation ja vuorovaikutuksen muodoista vastatelevision kannalta, olen päättänyt toisenlaiseen jaotteluun.

²⁰ Gitlin 1984, 7.

²¹ Boyle 1992, 67-68; Mellencamp 1990, 45.

²² Boyle 1992, 67.

²³ Marita Sturken, "Video in the United States. Notes on the Evolution of an Art Form". Teoksessa Payant 1986, 59. Londonin (1986, 17) mukaan "taiteilijat tutkivat videon *fysisiä* [kursivointi HE] ominaisuuksia ja pyrkivät paljastamaan, mitä 'live'-kuva merkitsi tallenteesta riippumatta ja samanaikaisesti sen kanssa".

²⁴ Teosesittelyn perustana on tässä Bettina Gruber und Maria Vedder, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*. Köln: DuMont Buchverlag 1983.

²⁵ Michael Shamburger and Raintance Corporation, *Guerrilla Television*. New York: Holt, Rinehart & Winston 1971, (ilman sivunr).

²⁶ Boyle 1992, 68.

²⁷ Esittelyn perustana ovat Mellencamp 1990 sekä Deirdre Boyle, "Guerrilla Television" teoksessa D'Agostino 1985 ja Boyle 1992.

²⁸ Shamberg 1971, 8.

²⁹ Ks. Boyle 1985, 206-207 ja 1992, 70-71.

³⁰ Shamberg 1971, 8. Shambergin puhe *counter-tech*-välineistä oli sinänsä hyvin perusteltua ottaen huomioon Yhdysvaltojen hallitustavalle ominaisen laajamittaisen ja järjestelmällisen

kansalisiin kohdistuvan valvonnan, jota perustellusti voi sanoa sisäiseksi vakoiluksi. FBI ja CIA olivat tuolloin - ja ovat edelleen - *vallan teknologian* avantgardea, jolla oli käytössään tieteellisten edistyksen uusimmat ja hienostuneimmat saavutukset. Kiinnostava yksityiskohta on Shambergin ajatus eräänlaisesta "vasta-suposta", *People's Bureau of Investigation*, joka valvoisi videoimalla poliisien toimintaa ja keräisi näin todistusaineistoa kansalaisoikeuksien puolustamista palvelemaan arkistoon. Paul Garrinin idealla camcorderista kansalaisten keinona vastavalvoa "isooveljeä" on siis jo pitkät perinteet amerikkalaisessa radikaalisissa.

Kansalaisten harjoittama poliisin ym. viranomaisten valvonta videolla on nykyisin Yhdysvalloissa varsin tavallista. Poliisien suorittama puolustuskyvyttömän Rodney Kingin pieksäminen, jonka George Holliday kuvasi kotivideokamerallaan asuntonsa parvekkeelta ja jonka CNN näytti maailmanlaajuisessa satelliittiverkossaan, myös osoittaa, mikä merkitys videolla voi nykyisin olla kansalaisten oikeusturvan, ja laajemminkin, asioiden poliittisoinnisen kannalta. Toisaalta, asiasta syntynyt talvata mediakohu ja sen moninainen kaupallinen hyödyntäminen myös osoittavat, miten mediayhteiskunnassa videokuvat alkavat television kautta elää omaa elämäänsä, johon lopulta kenelläkään ei ole enää viimeistä kontrollia. Ks. esim. Peter J. Boyer, "The Selling of Rodney King". *Vanity Fair*, Volume 55, Nr 7, July 1992.

³¹ William Boddy, "Alternative Television in the United States." *Screen*, Vol. 31, No. 1 (Spring 1990), 93.

³² *Ibid.*; Shamberg 1971, 52.

³³ Boyle 1992, 69.

³⁴ Mellencamp 1990, 50.

³⁵ Boyle 1992, 69.

³⁶ Mellencamp 1990, 50. Tässä yhteydessä on syytä painottaa, että termi *Media-Amerikka* oli Shambergin sanastossa nimenomaan myönteinen ilmaisu. Siihen ei siis sisällynyt ajatusta esim. Baudrillardin tapaisesta "hypertodellisuudesta" tms. medioiden luomasta lumemaailmasta.

³⁷ Boyle 1992, 72-73.

³⁸ *Ibid.*, 73.

³⁹ Shamberg 1971, 27 (luku 13, "Context").

⁴⁰ Todd Gitlin, *The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*. Berkeley: University of California Press 1980.

⁴¹ Bertolt Brecht, "Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks". *Gesammelte Werke*. Band 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, 129.

⁴² Telekommunikaatioteknologiasta ks. esimerkiksi Sherman 1987; Whetmore 1992. Telekommunikaation ja taiteen suhteista ks. Edith Decker und Peter Weibel (Hsgn), *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*. Köln: DuMont Buchverlag 1990.

⁴³ Ks. Susan Boyd-Bowman, "Imaginary Cinematheques - The Postmodern Programmes of INA". *Screen*, Volume 28, Number 2, Spring 1987, 117.

⁴⁴ Jonathan Crary, "Eclipse of the Spectacle". Teoksessa Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Boston: David R. Godine, Publishers 1986, 284.

⁴⁵ Erkki Huhtamo, (toim.), *Video USA. Joan Jonas, Dara Birnbaum, Paul Garryn*. Oulu: Karloff Film Ltd 1990, 19; Bill Viola, "Video as Art". *Journal of Film and Video*. Volume 36, Number 1, Winter 1984, 36.

⁴⁶ Walter Benjamin, "Tekijätuottajana". Teoksessa Martti Lin-tunen (toim.), *Kuvista sanoin*. Porvoo: Suomen valokuvataiteen Museon säätiö 1986, 25-26, 33-37; Lauri Mehtonen & Esa Sironen, "Nykyaikaisen massakulttuurin erityisluonteesta: Johdantoa erääseen keskusteluun". Teoksessa *Kirjallisuus ja tiede*.

Juhlakirja professori emeritus Aatos Ojalalle vuonna 1982. Jyväskylä Studies in the Arts 17. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto 1982, 202-203.

⁴⁷ Ks. Benjamin 1989.

⁴⁸ Brecht 1977, 128.

⁴⁹ P. P. Eckersley, *The Power behind the Microphone*. London: Jonathan Cape 1941, 30; lainattu artikkelista Philip Elliot and Geoff Matthews, "Broadcasting culture: innovation, accommodation and routinization in the early BBC". Teoksessa James Curran, Anthony Smith and Pauline Wingate (eds.), *Impacts and Influences. Essays on media power in the twentieth century*. London: Methuen 1987, 236-237. Elliot ja Matthews viittaavat myös siihen, että osa BBC:n radiopioneereista työskenteli tietoisena aikansa avantgarde-ajattelusta. Heidän mukaansa uusi teknologia voisi johtaa uusiin ilmaisutapoihin. Radio. "mikrofonin taide", ilmensi heidän mielestään aikakauden olemusta - ajatus, joka tulee esiin myös Brechtin radioteoriassa.

⁵⁰ Paul Valéry'n teoksen *Pièces sur l'art* (1934) katkelma on lainattu Benjaminin 1989, 142, mukaan.

⁵¹ Vrt. Erkki Huhtamo, "Ennen broadcastingia". *Lähikuva*, 1, 1992.

⁵² Morgan Russel, "Riding the Giant Worm to Saturn: Post-symbolic communication in Virtual Reality. Excerpt from an interview with Jaron Lanier by Morgan Russel". Teoksessa Gottfried Hattinger, Morgan Russel, Christine Schöpf, Peter Weibel (Hg.), *Ars Electronica 1990. Band II. Virtuelle Welten*. Linz: Ars Electronica 1990, 188.

⁵³ On tietysti selvää, että ollessaan vuorovaikutuksessa koneen kanssa, ihminen on vuorovaikutuksessa myös toisen ihmisen kanssa, sillä kaikkien koneiden takana on lopulta ihminen. Näyttää kuitenkin siltä, että mitä pitemmälle teknologia kehittyy, sitä *välittyneemmiksi* muuttuvat ihmissuhteet, ainakin silloin kun on kysymys ihminen/ihminen- ja ihminen/kone-suhteiden verkostosta. Vrt. Erkki Huhtamo, "Mediakone kohtaa mediaihmisen. Keskustelu Siegfried Zielinskin kanssa." *Peili*, 2, 1991. Zielinski mm. kehittelee ajatustaan uuden teknologian luomasta *mediakoneesta* ja sen mahdollistamasta vuorovaikutteisuudesta: "Uutta on muutaman vuoden ajan ollut paljon teknologisen kehityksen katsojalle/käyttäjälle suoma mahdollisuus poiketa roolistaan pelkkänä tarkkailijana ja lähestyä asemapaikkaa, jossa hän on *osa audiovisuaalista tuotetta tai sen kehkeytymisprosessia* [kursivointi HE]. Tämä merkitsee, että jotain on tapahtunut *mediakoneen* ja *mediaihmisen* välisessä kytkennässä. *interfaccsa* [kursivointi EH]." Ja: "Interaktiivinen tuote on pelkkää raaka-ainetta, jota käyttäjä voi muuttaa. Se ei ole käsinkosketeltava hyödyke, vaan tietynlainen suhde, sillä on relationaalinen luonne."

⁵⁴ Käytän käsitteitä *teknoutopia* ja *teknoueforia* viittaamaan ajateluun, jossa teknologia nähdään maailmaa muovaavana mahdina, uuden ja entistä paremman elämän luojana. Medioiden alalla tätä ajattelua edustavat esim. varhaiset elokuvateoriat, jotka julistivat "kuvan aikakautta" ja näkivät elokuvallisissa ilmaisumuodoissa uuden "universaalikielen". Samantapainen entusiasmi sävyttää usein myös nykyistä keskustelua tietokoneesta, hyper- ja multimediasta sekä erityisesti virtuaalitodellisuudesta, jotka kaikki nähdään uudenlaisen luovan ajattelun vapauttajina. Kommunikaatioteknologiaan liittyvästä utopia-ajattelusta ja sen kritiikistä ks. esim. Gérard Raulet, "The New Utopia: Communication Technologies". *Telos*. Number 87, Spring 1991, jossa Frankfurtin koulun kriittisen kulttuuriteorian perspektiivistä tarkasteltuna uusien kommunikaatioteknologioiden nähdään nostavan esiin kysymyksen uudesta utopiasta, johon sisältyy mahdollisuus yhtä hyvin pluralismiin kuin autoritaariseen sentralismiin.

⁵⁵ Ks. esim. Gerhard Johann Lischka, "Aktuelles Denken". *Kunstforum*. Band 108, Juni/Juli 1990; sen mukaan "ajankohtaiseen ajateluun" kuuluu poeettinen fantasia, joka perustuu kulttuurin medialisoitumiseen (tai mediatisoitumiseen, *die Mediatisierung*).

⁵⁶ Ks. Brian Winston, *Misunderstanding Media*. London: Routledge & Kegan Paul 1986.

⁵⁷ Teknologisen determinismin kritiikistä ks. esim. Jennifer Daryl Slack, *Communication Technologies and Society. Conceptions of Causality and the Politics of Technological Intervention*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation 1984, jossa teknologiaa tarkastellaan kapitalisminalyysin näkökulmasta päätyen johtopäätökseen: "Rakentamalla ymmärrystämme olemassaolon taloudellisten, poliittisten ja ideologisten chtojen monimutkaisista suhteista, voimme toivoa vapauttavamme kommunikaatioteknologioiden ja -käytäntöjen kehityksen kapitalistisen ylivallan logiikasta" (147).

⁵⁸ Lanierin väite kuuluu: "Virtuaalitodellisuus ei ole tulevaisuuden televisio. Se on tulevaisuuden *puhelin*." Ks. Erkki Huhtamo, "Galloway & Rabinowitz. Satelliittipiknikiltä elektroniseen kahvilaan". *Lähikuva*, 2-3 (1991), 26; erikoisnumero *Virtuaalimatkaailijan käsikirja*, (toim.) Erkki Huhtamo.

⁵⁹ Gene Youngblood, "Simulacrumin aura. Tietokone ja taiteen tulevaisuus". *Lähikuva*, 2-3, 1991, 14. Youngbloodin mukaan tietokone on *metaväline* (metamedium), sillä laitteena se on pelkästään mahdollisuus, jonka toteuttaa vasta kulloinkin käytössä oleva ohjelma ja sen käyttötapa. Metavälineellä voi tehdä *metasuunnittelua*, joka merkitsee kontekstin (ei sisällön) luomista. Sen laaja-alaisin muoto on *sosiaalinen metasuunnittelu*, jonka avulla "luodaan mahdollisuus monikulttuuriselle telekommunikaatiolle" eli juuri sen tapaisille vuorovaikutteisille teleyhteyksille, joita edustavat mm. Kit Gallowayn ja Sherrie Rabinowitzin kokeilut.

⁶⁰ Gene Youngblood, "Metadesign. Die neue Allianz und die Avant-Garde". *Kunstforum*. Bd. 98. Januar/Februar 1989, 78.

Hannu Eerikäinen

**UNELMA TELEVISIOSTA
PERFORMANSSINA
Haastateltavana Van Gogh TV:n
johtaja Mike Hentz**

Mike Hentz johtaa Hampurissa sijaitsevaa Ponton European Media Art Labia ja sen yhteydessä toimivaa kokeellista tv-projektia Van Gogh TV:tä. Ponton European Media Art Lab on mediataiteiden tutkimus- ja kehittelykeskus, "taidelaboratorio", joka on vuodesta 1989 tuottanut muun muassa erilaisia taiteen ja kommunikaation välimaastossa liikkuvia radio-, video- ja tv-projekteja. Keskuksen ajatuksena on koota yhteen taiteilijoita, tutkijoita ja tekniikan asiantuntijoita, joita yhdistää pyrkimys löytää medioille uusia, vaihtoehtoisia käyttötapoja.

Van Gogh TV aloitti Kasselin 8. documentan (1987) yhteydessä toteutettuna radioprojektina, joka toimi sekä festivaaliradiona että itsenäisenä radiofonisena teoksena, reaaliaikaisena äänitilana. Se levittäytyi ympäri Kasselia yhdistäen samaan lähetykseen erilaisia tapahtumia ja ihmisiä. Televisio tuli mukaan Osnabrückin mediataiteen festivaalilla 1988. Siitä eteenpäin Van Gogh TV on toteuttanut lähinnä tv-projekteja, joissa on yhdistelty videota, tietokonetta ja satelliittia. Kasselin 9. documentaan Van Gogh TV valmisti Piazza virtualen, jossa

oli ryhmälle tyypillisesti keskeistä vuorovai-
kutteisuus, katsojan mahdollisuus osallistua
ohjelmaan reaaliajassa.

Mike Hentzin katsannossa television varsinainen ja omin toimintatapa on suora lähetys. Hänen mukaansa televisio alkoi taantua kommunikaatiokeinoon, kun magneettinen kuvantallennus otettiin käyttöön 1950-luvun lopulla. Sen myötä televisio menetti sille mediana kuuluvan erikoislaatuisen viehättyksen, joka perustuu tapahtuman ja sen esityksen samanaikaisuuteen. Television kultakauden historiallisia ja erityisesti mieleenjääneitä suoria lähetyksiä ovat Hentzin mielestä Englannin kuningattaren kruunaus, Kennedyn vierailu Berliinissä, ihmisen laskeutuminen kuuhun ja DDR:n kansannousu.

Nykyistä televisiota Hentz pitää manipulaatiokeinoon, jolla valvotaan ihmisiä ja vahvistetaan heissä "hypnoosin, pakollisen kulutuksen ja huonon omantunnon kolmiyhteyttä". "Sillä hetkellä, kun ihminen tunnustaa itselleen, että kaikki ponnistelu ja koko olemassaolo on merkityksetöntä, on aika avata televisio."

Tämän vastakohtaksi Hentz asettaa vuorovaikutteisen television, joka perustuu performanssin ja mediataiteen parissa kehittyihin ideoihin osallistuvasta katsojasta. Hentzin lähtökohtana on näkemys, että valtatelevisio antaa katsojille ajankohtaista informaatiota, mutta aina liian myöhään, niin että katsoja ei voi reagoida näkemäänsä. Näin "katsojasta itsestään tulee alibi, sillä hän saa tietää kaiken, mutta ei tee mitään". Vuorovaikutteisen television tehtävä on sen sijaan vetää katsoja mukaan tapahtumiin.

Tämän lisäksi Hentz näkee television "uutena kansantaiteena" tai mediaperformanssina, jossa ennakoimattomat tapahtu-

Hannu Eerikäinen: Yksi Van Gogh TV:n toiminnan keskeisiä lähtökohtia on piraattitelevisio. Onko piraattitelevisio menettänyt merkityksensä nykyään, kun radioaallot ja tv-kanavat ovat yhä enemmän vapautuneet, kun kaikkialla on toiminnassa paikallisia radio- ja televisioasemia, kun uusi teknologia mahdollistaa yhä kevyemmän ja joustavamman ohjelmatoiminnan?

Mike Hentz: Ei. Piraattitelevisio pysyy tärkeänä toimintamuotona. Se on tärkeä kanava maissa, joissa ei ole vapaata tiedonvälitystä. Mutta myös vapaassa mediayhteiskunnassa piraattitelevisiolla ja -radiolla on merkittävä rooli valtamedian vaihtoehtona. Jos piraattitoiminta on kiellettyä, se on vain hyväksi vapaudelle. Jos se laillistetaan, mutta sitä ei kuitenkaan tueta, sekin on hyväksi. Tällöin se toimii todellisena vaihtoehtona, erikoisinformaation kanavana.

Mitkä ovat tärkeimmät syyt siihen, että viranomaiset edelleen tekevät parhaansa estääkseen piraattiteleviotoiminnan?

Piraattitelevisiota vastustetaan siitä yksinkertaisesta syystä, että televiisio toiminta on erittäin kallista. Suunnattomien kustannustensa takia valtatelevisio haluaa säilyttää monopoliasemansa. Sille vastakohtana se, mitä me teemme, on halpaa. Mehän työskentelemme kotivideoalustolla eikä meillä ole laajaa teknistä henkilökuntaa, koska laitteet ovat helppokäyttöisiä. Tästä huolimatta toimimme kuin ammattimainen televiisio studio. Toisaalta toimimme juuri päinvastoin kuin virallinen televisio. Meillä ei ole hierarkioita eikä statusasemia. Meillä kamerat kiertävät kädestä käteen ja työtehtävät vaihtuvat niin, että kaikki tekevät kaikkea. Toimimme avoimena studiona ja voimme rakentaa

mat ja niiden televisuaalinen esitystapa muodostavat "televisioympäristön" ja sille ominaisen ilmapiirin. Tällaisten "sosiaalisten veistosten" (Beuys) tavoitteena on luoda katsojille yhteinen kokemistila, jossa asiat välittyvät "uuden tv-kielen", kuvien ja äänien yhdistelmien kautta.

Seuraava haastattelu on tehty 12.9.1990 Linzin *Ars Electronica* -festivaalilla, jossa *Van Gogh Tv* toteutti satelliittilähetyksenä viikon mittaisen *Hotel Pompino* -nimisen vuorovaikutteisen tv-pelin. Siinä yhdisteltiin mm. videon, tietokoneen ja kuvapuhelimen keinoja, joilla saatiin katsojat osallistumaan peliin.

studioon vaikka bussiin. Vaihdamme joustavasti tekniikkaa kunkin tehtävän ja lähetystilanteen mukaan. Kaikki tämä mahdollistaa ihmisten osallistumisen ja monipuolisen vuorovaikutuksen.

Tässä on myös asian ydin: niin pian kuin on tarjolla tekninen vaihtoehto, se osoittaa kestäväksi rakennelman, jonka varaan nykyisen valtamedian oikeutus rakentuu. Kevytalusto ja joustavat toimintamuodot osoittavat, että televiisioyhtiöiden kallis ja jäykkäliikkeinen tekniikka sekä valtava henkilökunta eivät ole televiisioiminnan välttämättömiä edellytyksiä. Nykyisin on teknisesti mahdollista tehdä jopa yhden miehen televiisiot. Olemme kokeilleet sitäkin.

Käytätte siis tekniikkaa, jolla jokainen koululaisenkin voisi ja osaisi nykyisin tehdä omaa televisio-ohjelmaansa.

Juuri se on meidän toisen pitkäaikaisen projektimme, *University TV:n* toiminta-ajatus. *Ars Electronica* ei kuitenkaan halunnut meidän tekemän sellaista tv-ohjelmaa. Mutta itse asiassa me teimme yliopistoteleviisiot *Hotel Pompino* sisällä. Tarjosimme tietovisatyypistä ohjelmaa *Ars Electronicalle* ja siten pääsimme tekemään ohjelmaa niin kuin halusimme.

Jokaisessa koulussa, jokaisessa yliopistossa, missä tahansa on nykyisin kevytvideoalustoa, siis mahdollisuus tuottaa televisio-ohjelmaa. Nämä instituutiot eivät kuitenkaan hyödynnä laitteita tehdykseen vaihtoehtoista televiisiot. Mikseivät?

Mutta teidän toiminnassanne on yksi suuri ero muihin verrattuna, mahdollisuus käyttää satelliittiyhteyksiä. Miten saitte käyttöönnne satelliittiyhteydet?



Van Gogh Tv:n Mike Hentz ohjaa suoraa satelliittilähetystä Riikassa kesällä 1992.

Vuonna 1989 meidät kutsuttiin Ars Electronicaan tekemään *Van Gogh TV*-projektia. Sanoimme järjestäjille, että aiomme myös lähettää ohjelmaa. Sanoimme olevamme kiinnostuneita paikallisesta ohjelmatoiminnasta. Kun sitten saavuimme Linziin rakentamaan lähetyksikköämme, festivaaleilla oli menossa kiista ORF:n kanssa toimintamuodoista. Festivaali halusi tukea meidän hankettamme, paikallistason yksityistä televisiotoimintaa. Toisaalta paikalliset sanomalehdet halusivat pystyttää oman radionsa.

Asia meni ORF:n korkeimman johdon päätettäväksi. Välttääkseen ongelmia festivaalin kanssa - ORF on mukana festivaaliorganisaatiossa - yhtiö varasi 3sat-satelliitilta mahdollisimman paljon käyttöaikaa. 3-sat on saksankielisten maitten yhteinen satelliittikanava, jonka lähetyspaikka ja ohjelmajohto on Saksassa. Sivuttaakseen Linzissä, Itävallassa syntyneet paikallistason kiistat ORF siirsi päätöksen meidän lähetystoiminnastamme 3sat-järjestelmän johdolle ja vapautui näin itse ohjelma vastuusta: eihän ORF ole vastuussa siitä, millaista tv-ohjelmaa tulee Itävaltaan rajan yli Saksasta.

Kun saimme ORF:n varaaman satelliittiajan käyttöömmek, me vain käynnistimme lähetystoiminnan satelliitin kautta - ilman mitään sopimusta, esteitä tai sensuuria. Meillä oli video-8-kamerat. Sanoimme ORF:lle, että ottakaa meiltä lähtenyt signaali vastaan

ja lähettäkää se satelliitin kautta ulos. Ohjelmamme välitettiin satelliitin kautta ja siitä tuli valtava menestys. Ensimmäisenä iltana ohjelmaamme seurasi 30 000 ihmistä, vaikka lähetyks alkoi kello yksi yöllä eikä ohjelmasta oltu millään tavoin tiedotettu etukäteen. Ja joka päivä katsojamäärä vain lisääntyi.

Satelliittiyhteydet eivät ole kuitenkaan varsinainen ongelma, sillä emme ole kiinnostuneita satelliittiohjelmista sinänsä. Ideamme on tuottaa tv-yhteyksien kautta avautuva ympäristö, televisioympäristö. Teemme satelliittiohjelmaa, koska voimme sen avulla kokeilla eri kaupunkien kytkemistä samaan tv-lähetykseen. Esimerkiksi olemme sopineet jo satelliittiyhteistyöprojektista Riian kanssa. Tarkoituksemme on rakentaa sieltä satelliittiyhteys Yhdysvaltoihin, koska eurooppalaiset eivät tiedä, mitä siellä on menossa. Meillä ihmiset eivät pääse osallisiksi autenttisista tilanteista Amerikassa. Haluamme saada satelliitin kautta aikaan elävää vuorovaikutusta, interaktiivista kommunikaatiota. Tätähan teemme, tosin pienemmässä mittakaavassa, nytkin, kun käytämme *Hotel Pompinossa* kuvapuhelimia.

Mitä mieltä olet Marshall McLuhanin vanhasta "maailmankylän" ideasta, josta hän puhui 1960-luvulla? Mahdollistaako nykyinen satelliittitekniikka sellaiset kansainväliset yhteydet?

Kyllä tavallaan, mutta en ole niinkään kiinnostunut elektronisesta kulttuurista. Olen kiinnostunut siitä, miten elektroniikkaa voi käyttää kommunikaatioyhteyksien rakentamiseen. Lähdän siitä, että on mahdollista käyttää kehittyneitä tekniikkaa aivan luonnollisella tavalla. Ongelma on siinä, että nykyinen *hardware* ei ole luonnollista. Kuluttajan tasolla se on liian monimutkaista. Se on perusluonteeltaan jotenkin liian paljon ihmisluonnon vastaista. Haluamme kontrolloida näitä välineitä niin, että voimme muuttaa niitä jollakin tavoin inhimillisemmiksi.

Tärkeämpää kuin puhua “maailmankylästä” on käyttää uusia medioita informaation ja tapahtumien välittämiseen. Projektimme ovat nimenomaan tapahtumia. Saatamme ihmisiä yhteen, luomme kontakteja eri kaupunkien välille. Meitä ei kiinnosta vakituinen televisio- tai radiotoiminta, josta minulla kylläkin on kokemuksia. Olin yhden ranskalaisen radioaseman johtajana kolme vuotta, kunnes se alkoi vähän ajan kuluttua tuntua todella typerältä: 24 tuntia vuorokaudessa radiopalvelua, rockia, sehän oli vain äänitapettia ihmisille. Siitä puuttui kokonaan interaktiivisuus, takaisinkytkennät ja yhteydet.

Radiota ei käytetä kytkentöihin. Sen todelliset mahdollisuudet jätetään käyttämättä. Ryhdyimmekin miettimään *Van Gogh TV:n* puitteissa, miten radion voisi palauttaa performansitasolle. Tarkoituksenamme ei ollut dokumentoida performanssia videotaiteen tapaan, vaan halusimme siirtää performanssin radion luomaan mediaympäristöön.

Minua kiinnostaa luoda medioiden avulla tiloja, radio- ja televisiotiloja. Teimme esimerkiksi lähetystiä, joissa oli suorat kuvapuhelinyhteydet Pariisista Hampuriin ja sieltä edelleen Yhdysvaltoihin. Teimme näitä lähetystiä silloin, kun amerikkalaiset vihreät järjestivät Earth Day -tapahtuman San Franciscossa. Mutta se oli amerikkalaisille vain hupia, he eivät ottaneet sitä tosissaan. Saksalaiset vihreät ovat “hard core” -väkeä, hevipurukkaa. He kysyivät amerikkalaisilta kuvapuhelimella: “Ajoitteko autoa Maapallon päivänä?” Amerikkalaiset eivät ymmärtäneet koko juttua. Siitä alkoi kehkeytyä tappelu saksalaisten ja amerikkalaisten välille: “Mitä helvettiä, mitä tämä oikein tarkoittaa, me juomme täällä Saksassa biodynaamisesti tehtyä viiniä, ja te vain ajelette autolla!” Amerikkalaiset taas vastaavat, että Amazon-virralla tapahtuu aivan kauheita asioita ja he keräävät rahaa Amazonin suojelemiseksi. Ja saksalaiset taas inttivät vastausta kysymykseen, ajoitteko autoa Maapallon päivänä.

Et tunnu olevan niinkään kiinnostunut keino-koisten tai virtuaalisten todellisuuksien luomisesta kuin todellisten kokemusten välittämisestä?

Aivan. Tärkeintä ovat kokemukset ja yhteydet, kulttuurien välinen vuorovaikutus telekommuni-

kaation avulla. Minusta uudet mediat ovat kiinnostavia, jos niitä voi koetella käytännössä. Jos keino-todellisuutta voi kokeilla käytännössä, olen siitä kiinnostunut. Mutta haluan kokeilla kriittisesti ja rakentavasti. Ajattelen aina, mihin välinettä voi käyttää, enkä niinkään välinettä sinänsä.

Kysymys yleisöstä on tässä yhteydessä tärkeä. Olet lausunnoissasi korostanut ajatusta, että uusissa medioissa ja uudenlaisessa televisiossa katsoja on muutettava osallistujaksi. Miten tämä tapahtuu?

Tähän vastatakseni meidän on pohdittava, mikä on tapahtuma. Ohjelmissamme on aina monenlaisia asioita, jotka eivät ole tapahtuneet television vaan todellisen elämän tasolla. Otan esimerkiksi tilanteen, kun teimme radio-ohjelmaa Kasselin *8. documentassa*.

Riippumatta siitä mitä tapahtui radiossa, ohjelmastamme tuli kokonainen “veistos” ihmisten tajunnassa. Siitä tuli eräänlainen kommunikaation tihentymä. Ihmiset kytkeytyivät puhelimella sinne, missä tapahtumat olivat kulloinkin menossa. Teimme radiofestivaalin, jonka piti alunperin kestää kymmenen tuntia mutta joka muuttuikin 24 tunnin lähetykseksi. Meillä oli mukana noin 5000 tämän lähetysten yhdistämää ihmistä. Liikkeelle saattamamme vuorovaikutus oli koko ajan käynnissä. Kaikki tiesivät, että jotakin tulisi tapahtumaan. Sen mukaan mitä yleisöön kuuluvat osallistujat kuulivat radiosta, he saattoivat kytkeytyä mukaan ja mennä eri paikkoihin, liittyä toisten ihmisten seuraan erityiseksi happeningiksi.

Tällä ei ole mitään tekemistä sen kanssa, että joku vain soittaa puhelimella tapahtumapaikalle. Sen sijaan tehdään asioita radion ja puhelimen konstruoinnan ohjelmatapahtuman inspiroimana. Ikään kuin seuraisi televisiosta ruuanlaittoa ja osallistuisi siihen tekemällä itse samaan aikaan ruokaa kotona. Tämähän on elämää, ei enää pelkästään televisiota.

Televisio toimii tavallisesti vain informointikanaavana, jonka välityksellä pääset näkemään asioita. Mutta on eri asia saattaa ihmiset yhteen television avulla, luoda heille yhteinen tapahtumien kehys, jossa he voivat olla mukana reaaliaikaisesti, suorassa lähetyksessä. Tällöin voi ihmisille demonstroida, mikä on mahdollista, ja samalla voi selittää, miksi se on mahdollista. Voi elää tapahtumissa mukana ja voimme puhua todellisesta dokumentoinnista. Voimme luoda todellisia tapahtumia ja niiden välisiä todellisia yhteyksiä. Tällöin tapahtumia rakennetaan ihmisille, jotta he voivat yhdessä osallistua niihin. Ihmiset voivat osallistua uusien mediayhteyksien avulla, esimerkiksi kuvapuhelimen ja television välityksellä.

Mutta ihmisillä täytyy olla aina jokin erityinen syy osallistua, ja ohjelman on jollain tavalla provosoitava ihmisiä tuomaan tämä syynsä julki. Eihän ihminen ota esimerkiksi kuvapuhelinyhteyttä johonkin tuntemattomaan, ellei hänellä ole siihen jotakin erityistä syytä?

En puhu syistä sillä tasolla, että aina on olemassa yksinäisiä ihmisiä, jotka haluavat kontakteja. Voihan motivaationa olla myös se, että on hauskaa päästä televisioon, se huvittaa ihmisiä. Tällaiseen ohjelmaan kuitenkin väsy pian. Näin yksinkertaiset syyt eivät riitä. Meidän tarkoituksemme on käyttää televisiota eräänlaisen performanssin luomiseen.

Hotel Pompino oli vuorovaikutteinen tv-peli. Pelissä on tärkeää voittaa, ja joku aina voittaa. Teillä oli palkintona vapaa pääsy televisio-ohjelmaan viidestä viidentoista minuutiksi. Yhden tunnuskauseittenne mukaanhan "nyky-yhteiskunnan arvokkain hyödyke on pääsy televisioon". Mitä ihmiset tekivät, kun he voittivat itselleen vapaata televisioaikaa?

Kun teimme tämän shown Amsterdamissa, voittaja oli tietokoneurheilija, joka käytti saamansa viisitoista minuuttia tietokoneidensa mainostamiseen. Täällä Linzissä toisena ohjelmapäivänä voittanut tyttö ei sen sijaan kertakaikkiaan ymmärtänyt, mitä merkitsee voittaa televisioaikaa. Hän alkoi itkeä heti lähetyksen jälkeen. Hän voitti, mutta ei voinut kestää ajatusta, että hänellä oli nyt käytössään ilmaista tv-aikaa. Hän ei uskaltanut eikä halunnut käyttää saamaansa aikaa. Siispä hän kieltäytyi hyvin yksinkertaisella tavalla: "Lahjoitan tv-ajan koko tiimille!"

Jotkut ihmiset tietävät mitä sanoa, toiset eivät. Toiset ryhtyvät heti mainostamaan jotakin tai sanovat jotakin, jonka kokevat muutoin tärkeäksi. Toiset eivät kerta kaikkiaan tiedä, mitä sanoa ja tehdä, miten käyttää tv-välinettä itsensä ilmaisemiseen. Kysymys on myös tottumisesta televiossa olemiseen. Meistä onkin erittäin tärkeää tehdä siitä normaalia.

Ars Electronican ohjelmakirjassa sanotaan, että Van Gogh TV näkee television "uutena kansantaiteena". Mitä se tarkoittaa?

Me teemme televisiotaidetta, performanssitelevisiota. Olennaista on, että emme tee mitään pysyviä "taideteoksia", tuotteita. Sen sijaan luomme vuorovaikutteisia tiloja, joihin ihmiset voivat osallistua. Tavoitteenamme on kehittää aina tietty ilmapiiri ja toimintaympäristö. Mikäli meidän kohdallamme puhutaan taideteoksesta, se viittaa lähinnä tiettyyn lähetyksen avulla tuottamaamme tunnelmaan. Kutsumme ohjelmiamme tietyn ajatus- ja tilanneat-

mosfääriin luomiseksi. Yritämme saada ihmiset mukaan tähän ilmapiiriin. Se on kuin järjestäisi juhlia, joihin on luotava tietty tunnelma.

Juuri siitä olemme perimmältään kiinnostuneita, olemme olleet itse asiassa jo viidentoista vuoden ajan. Olemme kiinnostuneita nimenomaan autenttisen, todellisen tunnelman luomisesta medioiden avulla sekä sen tallentamisesta ja välittämisestä. Olennaista on tapahtumahetki, tuntu siitä, että kaikki tapahtuu nyt välittömästi. Ja sitten se on jo kadonnut.

Haastattelun toimittaneet Hannu Erikäinen, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen.

Uutta elokuvatoimintaa Latviassa

Sosialismi on muodollisesti poistettu useimmista itä-Euroopan maista, mutta vanhat tavat säilyvät vielä pitkään. Ja kun kunnollista infrastruktuuria ei vielä ole olemassa ja sellaisen rakentamiseen ei oikein ole varojakaan, kaikkalainen yritystoiminta idealistisemmasta toiminnasta puhumatta-kaan vaatii suunnatonta tarmoa ja innostusta.

Innostusta ja yrittämisen halua löytyy kuitenkin Augusts Sukutsen johtamasta, vuonna 1989 toimintansa aloittaneen Riikan *International Centre of New Cinemasta*. Siellä pyritään kannustamaan ja tukemaan epäkaupallista elokuvatuotantoa ja levitystä, kehittämään elokuvan opetusta ja tutkimusta sekä järjestämään elokuvakerho ja -festivaali tyyppistä toimintaa. Kyseessä on siis eräänlainen elokuva-arkiston ja -säätö-yhdistelmä, joka ainakin toistaiseksi toimii yksityisellä pohjalla.

Rahoitusta on saatu Riikan kaupungilta ja itse-näiseltä Latvian tasavallalta ilmeisesti varsin kohtuullisessa määrin, mutta vain ruplissa. Ulkomaisten kontaktien ylläpitämiseen tarvittavaa valuuttaa sen sijaan puuttuu. Kun vielä Keskukseen

hallussa olevat kokoelmat ovat pääasiassa peräisin vanhan vallan ajoilta, etäisyyden ottaminen neuvostoelokuvasta ei ole helppoa. Tähän nähden heidän Arsenal-festivaalinsa ovat kunnianhimoisia yrityksiä pyrkiessään antamaan varsin kattavan läpileikkauksen elokuvan historiasta. Latvialaistutut muodot tutuista ohjaajanimestä vain tuntuvat oudoilta: Lui Feijada, Alens Rene, Pitera Grineveja.

Muita ongelmia ovat esimerkiksi puhelinverkkojen surkeus ja kirjallisen materiaalin puute. Esimerkiksi ohjelmistojen suunnittelijat kaipaivat kovasti kutakuinkin ajan tasalla olevia hakteoksia, sillä filmografioiden kokoaminen ilman niitä on epätoivoista puuhaa. Myöskään ulkomaisten lehtien seuraamiseen ei ole varaa. Mikäli jonkun hyllystä löytyy kohtuullisen tuoretta mutta käytöstä jäänyttä materiaalia, ottakaa yhteyttä allekirjoittaneeseen.

Henry Bacon
puh: (90) 701 7623

KIRJA VIRTUAALITODELLISUUDESTA

Jatkoa Lähikuvan virtuaalimatkailijan käsikirjalle:

- * Simon Penny: 2000 vuotta virtuaalitodellisuutta
- * Erkki Huhtamo: Ruudun läpi - näkökulmia interaktiiviseen taiteeseen
- * Jukka Sihvonen: VT ja teknologian haluttavuus
- * Margaret Morse: Älyjuomaa virtuaalikaupungissa
- * Kari Hintikka: Cyberspace - viimeinen rajaseutu
- * Howard Rheingold: Tietoverkot ja demokratia
- * Mauno Vihinen: Visuaalista kemiaa
- * Tee-se-itse-VT, ajankohtainen bibliografia
- * VT-matkailijan osoitteet
- * Sanasto

Turun yliopiston ylioppilaskunta
Rehtorinpellonk. 4A, 20500 TKU
FAX: 921-502 240

55:-
(+10:- /postitus)

Geniuksen jäljillä

Henry Bacon: Tiikerikissan aika. Luchino Viscontin elämä ja elokuvat. Suomen elokuva-arkiston julkaisuja. Valtion painatuskeskus, Helsinki 1992. 334 s.

Suomessa on viime vuosina ilmestynyt useita ohjaajaprofileja, aiheina vaikkapa Erkki Karu, Joseph Losey, Abraham Polonsky tai Nyrki Tapiovaara. Alan tuorein teos on Henry Baconin *Tiikerikissan aika*. Luchino Viscontin elämä ja elokuvat, joka esittelee, 'kontekstualisoi' ja analysoi Viscontin tuotantoa 300 sivun verran. Kirja on syntynyt pitkän Visconti-kiinnostuksen luonnollisena lopputuloksena. Se summaa muutkin kirjoittajansa tutuksi tulleet intohimon kohteet: taide, ooppera, Wagner, kirjallisuus, historia... Tarttuminen Viscontin kaltaiseen ohjaajaan, joka on risteillyt eurooppalaisen kulttuurin laidasta laitaan, on asettanut tavoitteet korkealle. Viscontista on kirjoitettu paljon, mutta lisävalaistus on tarpeen erityisesti ohjaajan myöhäistuotannon kohdalla.

Kirjansa keskeiset kysymykset ja teoreettiset lähtökohdat Henry Bacon esittää johdannossa (s. 12). Hän tunnustaa näkökulman auteuristiseksi siittäkin huolimatta, että sanalla on ikävä sivumaku: "Katson, että tässä kirjassa käsittelemieni neljäntoista pitkän elokuvan ja kolmen lyhyen elokuvan tekijä on olennaisessa määrin Luchino Visconti [--]. Muut tekijät voidaan tältä kannalta tulkita sellaiseksi materia vastukseksi, jonka kaikki taiteilijat kohtaavat työssään." Olen samaa mieltä siitä, että on mielekästä tarkastella ja eritellä keskeisten elokuvaohjaajien tuotantoa ja tehdä sitä tunnetuksi. Visconti on epäilemättä yksilöllinen taiteilija, jolla on kenties universaaliakin sanottavaa. Mutta jos lähdemme etsimään universaalia, löydämme sitä. Näkökulma ohjautuu lähtökohtien mukaisesti. Tulkitsen johdannossa eksplikoitun pyrkimyksen haluksi löytää universaali genius, elämänsä ja elämäntyötään hallitseva auteur. - Nähdäkseni empiria suhtautuu kuitenkin ristiriitaisesti tähän lähtökohtaan. Voimmeko perustella, että esimerkiksi *Sivullisen* tekijä on olennaisessa määrin Visconti? Eikö Camus ollut tässä tapauksessa vielä olennaisempi - samaan tapaan kuin Anna Magnani *Meidän naisemme* -elokuvan lyhyessä episodissa. Olivatko esimerkiksi *Ossessionen*, *Senson*, *Roccon* ja *Ludwigin* kohtaamat vaikeudet muutakin kuin välttämätöntä "materiaan vastusta"?

Ehkä ei ole edes tarpeen selvittää, kuka kulloinkin on olennainen tekijä. Elokuvat ovat historiallisesti uniikkeja. Visconti on ainakin pyrkinyt jatkuvaan dialogiin yhteisönsä kanssa.

Itse asiassa Baconin kirja tuo erittäin hyvin esille

Viscontin elokuvien alituisen keskustelullisuuden, ja tätä 'italialaista dialogia' on kiehtovaa seurata. Mielestäni kirjan olisi vain voinut rakentaa vähemmän ehdottomasti. Tehtävä on ollut arvioida Viscontin elokuvia "yhteiskunnallisina ja eksistentiaalisina kannanottoina sekä kartoittaa hänen tuotantoaan elämäkerrallista, kulttuurihistoriallista ja sosiaalista taustaa vasten". Kaiken subjekti on siis Visconti, joka tekee "kannanottoja" ja jolle historia on lopultakin vain "taustaa". Vaihtoehtoisesti olisi voinut tarkastella, miten historia puhuu Viscontin kautta. Tämä näkökulman valinta on kuitenkin maailmankatsomuksellinen kysymys, joka on kirjoittajan itsensä ratkaistavissa.

Kirjan alaotsikko on "Luchino Viscontin elämä ja elokuvat". Jo tämä johtaa huomion siihen, että tarkastelun kohteena on keskeisimmin Viscontin elämänvaiheiden suhde hänen elokuviinsa (siis keskeisemmin kuin suhde muuhun yhteiskuntaan). Tällaista psykologista intressiä kuvastaa sekini, että Henry Baconin tärkein tutkija-auktoriteetti on psykooanalyttikko Mikael Enckell. Jos tavoitteena olisi ollut pelkkä elokuvien elämäkerrallinen selittäminen, kronologinen dispositio olisi ollut luonnollisin valinta. Kirjoittaja on kuitenkin valinnut hankalammaksi ja siksi myös mielenkiintoisemman tien, systemaattisen disposition. Kirja on jaoteltu temaattisesti, niiden Viscontille rakkaiden teemojen mukaan, joihin ohjaajan tärkein sanottava näyttää tiivistyvän. Kirjassa on hyvin paljon historiallisia ekskursioita, mutta ne jäävät usein vain taustaksi: keskeisin huomio kiinnittyy elokuvien temaattiseen analyysiin, joka vie aimo annoksen kirjasta.

Viscontin tuotantoa tarkastellaan ennen kaikkea viiden teeman kautta. Nämä ovat neorealismi, risorgimento-elokuvat, perhe, saksalaisuus ja kirjallisuussovituksat. On ehkä moraalitonta kritisoida tätä jaottelua, koska kaikki systematiikat ihmistieteiden alueella ovat aina likimääräisiä. (Mutta ehkä kuitenkin hiukan!) Useimmilla Viscontin elokuvilla on kirjallinen tausta, joten viimeiseen osioon on nähtävästi otettu kaikki se, mikä ei sovi neljään ensimmäiseen teemaan. *Rakkaus Roomassa* -elokuva olisi voinut aivan hyvin käsitellä perhe-teeman yhteydessä, johon se hyvin sopisi. *Roccoa* voisi käsitellä neorealismien yhteydessä... Yhtenäisin osio on erinomaisesti kirjoitettu 'Visconti ja saksalaisuus'; tosin mielestäni *Kuolema Venetsiassa* ei mitenkään olennaisesti käsittele saksalaisuutta, se olisi sopinut kirjallisuusfilmatisointien yhteyteen. Jos teosta olisi enemmän vienyä historialliseen suuntaan, olisi teemat voinut muodostaa yhteiskuntasuhteen mukaan. Yhtenä lukuna olisi voinut analysoida elokuvat *Ossessione*, *Maa järisee*, *Bellissima*, *Rocco ja hänen veljensä* ja *Intohimo ja väkivalta*, joissa Visconti avoimesti keskustelee oman aikansa italialaisen yhteiskunnan kanssa. Italian historiaa ja aristokratiaa kuvaavat *Senso*, *Tiikerikissa* ja *Rakkaus*

Roomassa olisivat ehkä toimineet yhdessä. - No, usein sanotaan, ettei vaihtoehtojen esittäminen ole kunnollista kritiikkiä vaan osoittaa, ettei kritiikko ole keksinyt todella fundamentaalia kritiikkiä...

Eräissä suhteissa Baconin dispositio on hyvin avantgardistinen. Elämänvaiheiden kuvailu nimittäin alkaa sanoin: "Vapauduttuaan asepalveluksesta vuonna 1928 Luchino Visconti osallistui innolla pienimuotoiseen harrastelijateatteritoimintaan" (s. 17). Lukija jää ihmettelemään, milloin Visconti mahtoi syntyä ja mitä hän teki ennen armeijaa. Vastaus tulee loogisesti perhe-teeman käsittelyn yhteydessä sivulla 123: "Luchino Visconti syntyi 2. marraskuuta 1906..." Ymmärrän hyvin, että Henry on yrittänyt päästä irti kaikkien biografien ja auteuristien helmasynnistä (johon olen itsekin syyllistynyt), jossa kirjataan taiteellinen geeniperimä isoisiin ja isoisoäiteihin asti ennen kuin uskalletaan käydä itse asiaan. Mutta kuitenkin lukija tuntuu kaipaavan pientä pohjustusta. Syntyy konnotaatio, että Viscontin elämällä on merkitystä vain siinä määrin kuin se hedelmöittää elokuvia. Eli Luchinon syntymä on tärkeää vain, koska hän syntyi perheeseen ja pääsi osalliseksi kokemuksista, jotka johtivat tietynlaisen perhetematikan muotoiluun. Vuonna 1928 aloitettu harrastelijateatteritoiminta taas oli lähtölaukaus ensimmäiselle elokuvalle, ja siksi ei ole tarpeen aloittaa kauempaa, ajasta, jolloin teatteria ja elokuvaa ei ollut Viscontin elämässä. Yhtä hyvin *Ossessione* olisi voinut pohjustaa laajemmin italialaisen yhteiskunnan kuvauksella (rinnan Viscontin lapsuuden ja nuoruuden kuvauksen kanssa).

Yksi biografinen kysymys kirjaa lukiessa vielä herää. Viscontin elokuvia selitetään elämänvaiheilla, ohjaajan omilla teatteri- ja oopperaproduktioilla, maailmankirjallisuudella ja historialla, mutta entä muut elokuvat? Katsoiko Visconti ylipäättään elokuvia? Voisiko hänen näkemyksillään olla yhtymäkohtia muihin elokuvaan (esim. risorgimento-elokuvien kohdalla)?

Nyt tuntuu, että olen esittänyt jo kohtuuttoman paljon kritiikkiä, vaikka luin kirjan innostuksen vallassa, ahmien. Viscontin elokuvien analyysit olivat inspiroivia ja loistavasti kirjoitettuja. Lukijalle, joka ei ole itse kaikkia elokuvia nähnyt, tilanne voi kuitenkin olla toinen, koska kirja on hyvin teema-analyysipainotteinen. Siitä huolimatta minusta tuntuu, että olen lukenut yhden parhaista Suomessa kirjoitetuista ohjaajaprofiileista.

Hannu Salmi

"... sekä siveellisesti että esteettisesti ala-arvoisia kuvasarjoja"

Sven Hirn: Kuvat elävät. Elokvatoimintaa Suomessa 1908-1918. Helsinki: Valtion painatuskeskus - Suomen elokuva-arkisto 1991.

Kuvat elävät jatkaa siitä, mihin Sven Hirnin edellinen elokuvan varhaista kulttuurihistoriaa luotaava teos *Kuvat kulkevat* (Suomen elokuvasäätiö 1981) lopetti. *Kuvat kulkevat* jakautui kahteen osioon: ensimmäinen selvitti yleismaailmallisesti elokuvan "esihistoriaa", liikkuvan kuvan esitysmuotoja ja -tekniikoita ennen sitä projektorilla heijastettavaa illuusiota, jonka 1900-luku oppi tuntemaan elokuvana. Jälkimmäinen osa keskittyi elokuvan esitystoiminnan muotoutumiseen Suomen suurimmissa kaupungeissa vuosina 1896-1907.

Hirnin uusi teos jatkaa juuri tästä. Se etenee kronologisesti muutaman vuoden viipaleissa aina kansalaissodan vuoteen 1918. Joka jaksossa käydään läpi esitystoiminnan muutokset Helsingissä, Turussa, Tampereella, Viipurissa ja Oulussa. Osa jaksoista rajautuu painotetusti elokuvatoiminnan sisäisiin muutoksiin, osa taas ulkoihin tapahtumiin kuten maailmansotaan ja kansalaissotaan. Jaksottelukriteerien epäsuhta tulee kuitenkin perustelluksi verrattain hyvin: ulkoisten tekijöiden vaikutus elokuvakulttuuriin on voimakas ja ilmeinen. Esimerkiksi elokuvaesitysten verotus käynnistyi nimen omaan maailmansodan myötä, aluksi sotaverona, sittemmin huviverona. Sodan suhdaanteet muokkasivat niin ikään Suomessa nähdyn ulkomaisen ohjelmiston linjoja.

Toisaalta kirjan noudattama tiukka periodisointi on johtanut myös tiettyyn mekaanisuuteen. Vaikka esimerkiksi vuodet 1911-14 olisivatkin laajassa mitakaavassa - kuten sensuurin kehityksen kannalta - merkittävä erillinen ajanjakso, joutuu Hirn kaupunkiosioissaan käyttämään monta sivua vain todetakseen, ettei kaikkialla suinkaan tapahtunut mainittavia uudistuksia. Erityisesti "maakuntakaupunkien" kertomukset pilkkoutuvat kirjan rakenteellisen ratkaisun myötä. Periodisointi, joka on mielekäs pääkaupungin tapahtumien kannalta, ei välttämättä istu muihin paikallishistorioihin - etenkin, kun elokuvatoiminnan eri alueet esittämisestä sensurointiin rakentuivat alkuvaiheissa pitkälti paikalliselle pohjalle.

Korvaukseksi kaupunkihistorioiden pirstoutumisesta kirjan loppuun on kuitenkin laadittu systemaattinen luettelo käsiteltyjen kaupunkien eloku-

På Helikon



uppträda f. n. de framstående svenska cabaret-artisterna Anna och Karl Anton — för fulla muggar som vanligt. Anna och Karl Anton äro ju gamla bekanta här i H:fors, oförbränneliga H:fors-favoriter. Man skrattar sig till tarmvred åt Karls bondjonkar och Annas kväsarfjällor, och man applåderar sig till liktornar i händerna, när paret laular sin visa om en liten »tytte». De populära artisterna uppträda hela fyra gånger under aftonens lopp med tre nummer i stöten. Det är Helikons nya husgudar man har att tacka för den angenäma surprisen med herrskapet Anton — liksom för de numera alltid sevärda och ofta unika bilderna.

Biograbben.

vateattereista. Tämä paitsi helpottaa kirjan lukemista, myös kasvattaa sen lähdearvoa ja käyttökelpoisuutta jatkotutkimuksen kannalta. Luetteloissa kerrotaan tiivistetyssä muodossa kunkin teatterin vaiheet, omistajat ja paikkaluvut, sekä vaihtelevissa määrin muutakin kiinnostavaa tietoa.

Hirnin teoksen ilmeisimpänä ansiona voitaisiinkin pitää tarkkuutta ja systemaattisuutta elokuvan esitystoiminnan selvittämisessä. Teattereiden kartoituksen ohella kirja sisältää kuitenkin yhtä ja toista muutakin mielenkiintoista. Hirn esimerkiksi referoi eri kaupunkien sanomalehdissä käytyä keskustelua elokuvien moraaliala höllentävästä vaikutuksesta. Teemoina toistuvat seksuaalisuus, väkivalta, huonot tavat ja rikollisuus, ja kaikkein alteim-

pana ja vastustuskyvyttömimpänä kohteena pidetään nuorisoa. Moraalisesti valvutuneen sivistyneistön tavoitteena oli yhtenäisen sensuurikäytännön aikaansaaminen. Pyrkimys etenikin hiljalleen kirjan kattamana ajanjaksona, vaikka tiettyjä vaikeuksia tuotti se, että valtiollisella sensuurilla oli sortokausien johdosta monissa suomalaisuuspiireissä huono kaiku. Kaikkiaan sensuurijärjestelmän kehittyminen - järjestöjen, kasvattajien ja viranomaisten pyrkimys kontrolloida uutta ja vaarallisenä pidettyä viihdekulttuuria - on tarkempaa tutkimusta odottava aihepiiri. *Kuvat elävät* esittelee joukon kiinnostavaa aineistoa ja tarjoaa näin tutkimukselle otollisen lähtökohdan, vaikkei Hirn sinänsä juuri teekään johtopäätöksiä aineistonsa pohjalta.

Toinen Hirnin kiinnostavasti käsittelemä kysymys on elokuvan suhde muihin populaaritaiteisiin. Varieteeviihde, kuplettilaulajat ja sirkus näyttäytyvät monessa mielessä olennaisena osana suomalaisen elokuvan varhaista historiaa. Hirn esittää, että esimerkiksi kuplettilaulaja ei välttämättä ollut pelkkä kelanvaihtoja paikkaava täytenumero, vaan parhaimmillaan jopa illan päähoukutin. Elokuvan historiankirjoituksella on usein ollut tapana rajata kohteeseen vain joukko elokuvia. Hirnin kulttuurihistoriallinen näkökulma muistuttaa kuitenkin,

että elokuvakulttuuriin kuuluu paljon muutaakin, vieläpä sellaista, jonka valossa itse elokuvat saattaisivat näyttää sängen erilaisilta kuin olemme uskoneet - sikäli kuin elokuvia ylipäänsä on nähtäväksi säilynyt.

Elokuvan suhde muihin vuosisadan alkupuolen viihdemuotoihin on yksi niistä teemoista, jotka yhdistävät Hirnin kirjaa kansainväliseen varhaisen elokuvan tutkimukseen. Viimeisten runsaan kymmenen vuoden ajan elokuvan varhaishistoriaa on pyritty kirjoittamaan peroinpohjaisesti uudelleen. Mielenkiinto on kohdistunut yhtä hyvin elokuvan tekniseen kehitykseen, esitystapoihin, yleisöihin kuin kerronnan kehitykseen. Monia pitkään eläneitä uskomuksia on tyystin hylätty tai ainakin muokattu

hienovaraisempaan muotoon: ehkä Griffith ei "keksinytkään" lähikuvaa; ehkä Warner Bros. ei sen enempää keksinyt äänielokuvaa (Hirn kertoo Suomessakin jo vuosisadan alussa tehdyistä äänikokeiluista); ehkä Lumierin veljeksiin ja Meliesiin palautettuja dikotomioita - realismi vs. fantasia, dokumentti vs. fiktio - sietäisikin pohtia uudelleen. Ja ennen kaikkea: ehkä varhaista elokuvaa ei voidakaan pitää pelkkänä elokuvan "lapsuutena", josta kehitys väistämättä kulki kohti kertovaa, lineaarisesti etenevää, ääniraidalla varustettua ja kestoltaan puoliostatuntista näytelmäelokuvaa.

Kuvat elävät ei suoranaisesti kytkeydy tällaiseen revisionistiseen tutkimusparadigmaan, mutta se tarjoaa kyllä runsaasti aineksia uusille pohdintoille. Niin niukalti kuin suomalaisen elokuvan historiaa onkin kirjoitettu - tai kenties juuri siksi - liittyy siihenkin joukko vakiintuneita, tarkistamisen arvoisia uskomuksia. Ilmeisimpiä esimerkkejä voisi olla esimerkiksi ajatus 1930-luvusta suomalaisen elokuvan "kulta-aikana". Tällaisesta käsityksestä seuraa, että kaikki kulta-aikaa edeltävä nähdään vain harjoitelmana, odotuksena, matkana kohti täydellistymistä. Hirnin kirjat muistuttavat osaltaan, että vuosisadan alussa eli oma, itsessään kiinnostava ja rikas elokuvakulttuurinsa, joka oli monessa suhteessa hyvin erilainen kuin kertovan äänielokuvan valtakaudella. Näin ollen myöskään tietä meidän tuntemaamme "klassiseen elokuvaan" ei tarvitse pitää välttämättömänä eikä ainoana mahdollisena.

Kimmo Laine

FILMILLISEN SUOMEN SALAISUUKSIA

Suomen kansallisfilmografia. Osa 4. Vuosien 1948-1952 suomalaiset kokoillan elokuvat.
Julkaisija: Suomen elokuva-arkisto. VAPK-kustannus, Helsinki 1992. 654 s.

Suomalaisen elokuvahistorian aallonmurtaja etenee jälleen askeleen kohti utuista menneisyyttä, systemaattisesti ja määrätietoisesti. Maailman parhaan filmografian titteliä havitteleva *Suomen kansallisfilmografia* ehti keväällä 1992 osaan neljä eli vuosiin 1948-1952. Laatu ei ole laskenut aiemmin julkistettuihin viidenteen ja kuudenteen osaan nähden, päinvastoin.

Vuodet 1948-52 olivat Suomen historiassa voi-

makkaan jälleenrakennuksen, poliittisen vakautumisen ja samalla kansallisen itseluottamuksen palautumisen aikaa. Sodanaikainen ja -jälkeinen säännöstely alkoi hellittää, kun yhteiskunta vaurastui. Jonkinlaiseksi käännekohtaksi on vakiintunut vuosi 1952, jolloin viimeisetkin sotakorvaukset saatiin maksettua. Kaiken kruunasi Armin missimenestys ja Helsingin olympialaisten huuma. Usko suomalaisuuteen palasi.

Elokuvalla oli epäilemättä suuri merkitys 'uuden suomalaisuuden' luoja ja identiteetin rakentajana. Ajatellaanpa vaikka, millaisen aseman esimerkiksi *Ihmiset suviyössä* (1948), *Rosvo Roope* (1949), *Härmästä poikia kymmenen* (1950), *Rovaniemen markkinoilla* (1951) ja *Valkoinen peura* (1952) ovat sielunmaisemassamme saaneet. Kollektiivisten unien esittäjiä oli kaiken lisäksi paljon. Vuosien 1948-52 aikana ohjattiin lähes sata kokoillan elokuvaa. Ahkerimpia ohjaajia olivat Edvin Laine, Ville Salminen, Roland af Hällström, Ilmari Unho ja Hannu Leminen.

Mielenkiintoista olisi tutkia tarkemmin, millaisia poliittisia viittauksia aikakauden elokuvista löytyy. Paljon kiinnostavia tietoja paljastuu jo *kansallisfilmografiaa* lehteillessä. Eräässä *Rosvo Roopen* repliikissä viitataan "yhteistyö- ja avunantosopimukseen". Sotevan tuottama kokoillan dokumentti *Suomi maksaa* (1951) aiheutti vilkkaan lehdistöpolemiikin ja jopa eduskuntakyselyn, kun SKDL:n kansanedustajat näkivät elokuvassa vihaa ja katkeruutta sotakorvauksien vastaanottajaa, Neuvostoliittoa kohtaan. Tämä tunne ei tosiaan ole kovin kaukana, kun elokuvan alussa Finlandian raskaiden sävelten saattamana radiosta luetaan sotakorvausvaatimukset: tuomio lankeaa. Ilmeisesti fiktioelokuviissa ei kovin avoimia vihjauksia uuteen poliittiseen järjestykseen voinut tehdä, koska ne olisivat väistämättä aiheuttaneet kiistelystä. Vasemmistolehden kriitikot tekivät parhaansa löytääkseen elokuvista itänaapurin negatiivista kommentointia.

Itsesensuurin vuoksi yhteiskunnallista särmää ei aina uskallettu korostaa. Matti Salon *Härmästä poikia kymmenen* -esseen mukaan suomalaiset tekijät olisivat kaivanneet enemmän oppia amerikkalaisten lännenelokuvien kyvystä kuvata sankarinsa olosuhteiden uhrina. Pohjalaiselokuvat olivat kuitenkin lajityyppi, jossa väistämättä oli ilmaistava suhde itänaapuriin, "pahaan vallesmanniin". Isontalon Anttia ja Rannanjärveä ei voinut esittää uhreina, koska heidän syyllisyytensä oli esitettävä ilmeisenä. Heidän oli saatava rangaistuksensa, koska he olivat uskaltaneet nousta vallesmannia vastaan. Ilmari Unhon elokuvan sävyssä voisikin nähdä poliittista kommentointia, joka poikkeaa kaikista aiemmista pohjalaiselokuvista. Vallesmanni ei ole paha - eivätkä suomalaisetkaan, mutta he ovat tehneet tyhmyyksiä. Vallesmannin ja junkkarin on opittava elämään rauhanomaista rinnakkaiseloa.

Kansallisfilmografiaa lukee todella sormet syyhyten, koska uusia yksityiskohtia löytyy melkein joka sivulta. Teoksen suurin merkitys ei mielestäni olekaan siinä, että se antaa käyttööme mainion hakuteoksen. Keskeisempää on, että teossarjan kirjoittaminen on edellyttänyt perusteellista arkistotyöskentelyä ja koko suomalaisen elokuvan historiasta kertovan lähdemateriaalin järjestelyä. Vaikka lähdeaineiston yhteydessä onkin lueteltu lähinnä vain elokuva-arkiston omista kokoelmista löytyvät lähteet, tutkija saa vankan perustan, johon tukeutua. Lähdeluettelossa voisi tosin vielä olla maininta siitä, kuinka monta kappaletta tietyn elokuvan käsikirjoituksesta on tallessa, kuinka monesta löytyy kommentteja ja ketkä näitä kommentteja ovat kirjoittaneet.

Mielenkiintoista on nähdä, millaiseksi teossarjan ensimmäinen osa (vuodet 1907-35) aikanaan muodostuu. Varhaisesta elokuvasta tietoa on vain niukalti, ja itse elokuvat ovat suurelta osin kadonneet tai tuhoutuneet. Lähdeaineistoa voisi kuitenkin löytää melkein mistä tahansa. Toivottavasti filmografiatyön aikataulu ja budjetti sallivat johtolankojen seuraamisen mahdollisimman pitkälle.

Näyttää siltä, että *kansallisfilmografian* olennaisin tutkimuksellinen anti löytyy Huomautukset-kohdasta. Siihen on yleensä kirjattu, millaisia uusia asioita tutkimusprosessin yhteydessä on paljastunut. Millainen oli Michael Powellin rooli Jack Witikan *Aila -Pohjolan tytär* -elokuvassa? Miten elokuvien verovapausanomuksia kulloinkin perusteltiin esimerkiksi kulttuuristen tai kansatieteellisten arvojen avulla (esim. *Läpi usvan*, *Sadan miekan mies*)? Miksi *Suomalaistyttöjä Tukholmassa* sai J.K. Paasikiven huolestumaan? Ylipäättään Huomautukset-luku on kirjoitettu mahdollisimman pelkistetysti, liian löysiä johtopäätöksiä on vältetty ja kerrottu vain tietoon tulleet tosiasiat. Joissakin kohdin spekulointia kuitenkin harrastetaan, ja lukijaa alkaa vaivata epäily. Esimerkiksi elokuvan "*Jees, olympialaiset*", *sanoi Ryhmy* (1952) kohdalla arvellaan, että tuottaja Risto Orko olisi osallistunut Rauman murretta puhuvan emännöitsijän repliikkien viimeistelyyn. Emännöitsijää näytteli ohjaaja Unhon vaimo Salli Karuna, joka myöskin oli syntyjään raumalaisia. Eikö hän olisi ollut yhtä hyvä murreasiantuntija?

Suomen kansallisfilmografiaa kutsutaan takakanen esittelytekstissä teossarjaksi, joka "taltioi suomalaisen kokoillan elokuvan historian ensimmäisestä näytelmäelokuvasta *Salaviinanpolttajat* (1907) nykypäivään saakka". Tämä lähtökohta on hiukan onnahteleva, koska suomalaisen kokoillan elokuvan historia ei kirjaimellisesti ottaen ala *Salaviinanpolttajista*, vaikka se olikin ensimmäinen Suomessa tuotettu "kinematograafinen näytelmäkappale". *Salaviinanpolttajat* oli pituudeltaan korkeintaan 20 minuuttia, ja Helsingissä sitä esitettiin ajan tavan

mukaan osana tunnin mittaista ohjelmaa, johon sisältyivät myös ulkomaista perua olevat elokuvat *Olkihattujen valmistus Italiassa*, *Palvelijan kosto*, *Ensimmäinen kerta polkupyörällä* ja *Naisten erilaisia pukuja* (HS 29.5.1907). *Salaviinanpolttajat* ei siis ollut kokoillan elokuva, vaikka se merkitsikin askelta kohti pidempiä tarinalinjoja. Ensimmäinen varsinainen kokoillan elokuva oli Teuvo Puron *Sylvi* (1913), jota myös mainostettiin "ensimmäiseksi suomalaiseksi tunnin kestäväksi taidefilmiksi". *Salaviinanpolttajien* mukaanotto on tietenkin perusteltua historiallisista syistä, mutta kysyä sopii, miksi vielä vuosien 1948-52 elokuvien mukana on lyhytelokuva, Holger Harrivirran 20-minuuttinen *Joulupukin työpaja* (1948)? Elokuvaa tosin oli suuri määrä, ja sitä markkinoitiin pitkän elokuvan tyyllillä (trailerin kera).

Ilmeisesti *kansallisfilmografiaa* ei ole haluttu suoraan nimetä näytelmäelokuvan filmografiaksi, koska mukaan on haluttu myös pitkät dokumentit. Teatterilevitykseen suunnattuja dokumentteja tehtiin vuosien 1948-52 aikana kaiken kaikkiaan 8 kappaletta, joukossa mm. nyrkkeilyottelu, jossa Elis Ask voittaa Euroopan mestaruuden. Mutta jos mukaan on otettu sekä pitkiä että lyhyitä näytelmäelokuvia, miksi esitellä vain pitkät dokumentit mutta ei lyhyitä?

Kysymys on oikeastaan vain retorinen. Lyhyitä dokumentteja tehtiin tuhansia, ja niiden kartoitukseen ei ole mielekäästä syventyä tässä yhteydessä. Kaipaisin kuitenkin filmografian alkuun tarkempia perusteluita filmivalinnoille, jonkinlaista käsitteellistä selvittelyä siitä, mitä oikeastaan tarkoitetaan käsitteillä dokumenttielokuva, lyhytelokuva ja kokoillanelokuva. Ehkä tällaiset perustelut voisi julkaista esimerkiksi ensimmäisessä osassa sitten, kun se ilmestyy. Käytännössä ei tietenkään haittaa, vaikka mukaan onkin muutama lyhytelokuva. Tärkeintä on, että mahdollisimman monet mielenkiintoiset elokuvat pääsevät esille ja historian salaisuudet päivänvaloon.

Hannu Salmi

PUNAINEN LANKA MENEESOLMUUN

Peter Stead: Film and the Working Class - The Feature Film in British and American Society. London - New York: Routledge 1991.

On oikeastaan yllättävää havaita, ettei Peter Steadin kirja ole niinkään tutkimus otsikkonsa aihepiiristä kuin kartoitus siitä miten, sanotusta aiheesta on keskusteltu ja miten siihen liittyviä elokuvateoksia tai elokuvaa ylipäänsä on vastaanotettu eritoten vasemmistointellektuellien piirissä. Toki tällä kirjalla on punainen lankansa, mutta se harhailee melkoisiin solmuihin ennen kuin Stead on tehnyt oikeutta sekä lähteilleen että mielilyksilleen.

Steadin *Film and the Working Class - The Feature Film in British and American Society* on miellyttävä ja helppolukuinen kirja, mutta se on myös pyöreä, aiheensa laveuden ja löyhän rajanvedon vuoksi epäselvältä tuntuva tutkielma. Kirjan luettuaankin on vaikea sanoa, motivoiko Stead työväenluokan korostamista otsakeessaan elokuvantekemisen ulkoisilla ehdoilla (kuten yleisörakenne tai aikakauden yhteiskuntapolitiikka), jollain sosiologistavalla metodilla (yksittäiset elokuvateokset työväestön imaginaarisena historiana) vai onko hän vain käyttänyt työläisaihepiiriä elokuvaotoksensa rajaavana verukkeena.

Myöskään otsikko ja alaotsikko eivät sellaisenaan auta tekijän pyrkimysten hahmottamisessa. Ne eivät niinkään selitä toinen toisiaan kuin toimivat kahtena erillisenä kourana, jotka juuri ja juuri riittävät ottamaan syleilyynsä Steadin valitseman materiaalin.

Työväenluokka paljastuu pikemmin Steadin tarkastelujen yleistetyksi taustaksi kuin hänen aiheekseen. Tätä taustaa vasten hän mittailee varhaisia elokuvaesityksiä yhteiskunnallisina tapahtumina ja myöhemmin elokuvateosten tarinallisia sisältöjä yhteiskuntakysymysten neuvotteluina tai väistelyinä.

Häntä kiinnostaa englanninkielisen elokuvan politisoituminen tai depolitisoituminen, sen saama tuomio tai hyväksyntä yhteiskunnallisista kysymyksistä huolestuneissa piireissä ja sen rehellisyys tai peräti "aitous" yhteiskunnan kuvaajana. Kun hän ilmaisee omia mielilyksiansä - mutta yleensä hän toimii punniten ja siteeraten aikalaikeskusteluja - hän tuntuu suosivan poliittisen elokuvan pyöreähköä käsitettä, "realismin" lisääntymistä ja näyttelijänilmaisua, jossa viihde-elokuva on löytänyt oman ilmaisukielensä kansallisille tai luokkakantaisille piirteille.

Steadin pikainen skitsi elokuvateollisuuden alku-

vaiheista on kiinnostava katsaus nopeasti modernisoituvaan yhteiskuntaan, mutta se varoittaa eräistä hänen heikkouksikseen luettavista piirteistä. Stead esimerkiksi kutsuu varhaisen elokuvan tekijöitä ja levittäjiä "showmiehiksi" antaaksen mielikuvan heidän erityisestä suhteestaan uuteen teollisuuteen, uuteen massayleisöön ja vallitsevaan yhteiskuntaan ylipäänsä. Hänen tarkoituksensa tulee selväksi tietyllä adjektiivisella tasolla, mutta samalla hän osoittaa historiantutkijalle outoa haluttomuutta mennä syvemmälle, kertoa ketä he olivat ja mistä tai miten nämä showmiehet tulivat.

Stead ei ole kirjoittajana intoilija, lyyristelijä tai edes vainoharhainen kyynikko (eikä hän jää kiinni viihde-elokuvaa koskevista vasemmisto- tai oikeistodoktriineista, vaan mieluummin siteeraa niitä muiden sanomina), mutta hän paljastuu silti elokuvan ystäväksi. Ei siksi, että hän käyttäisi mistään elokuvasta ylisanoja, vaan koska hän sallii elokuvalla runsaasti tiettyä mystiikkaa, sanomatonta aluetta ja kiehtovuutta.

Juuri tästä syystä "showmiehetkin" jäävät lukijalle lopulta salaperäisiksi mutta energisen keskeliäksi yrittäjien joukoksi, ja samoin perustein voi selittää hänen mielilyksensä "uusiin näyttelijäntekniikoihin", kuvauksen rakastavaan huolellisuuteen tai uusiin maisemiin merkeinä työväenluokalle rehellisistä ja paikallis- tai kansallispiirteitä ymmärtävistä elokuvista. Stead ei pohdi näitä kysymyksiä elokuvateorian hengessä vaan ikäänkuin seuraa niiden ilmaantumista aikakauden journalistiseen kirjoitteluun. Myös hänen oma idiolektinsä on enemmän velkaa - ehkä vanhentuneellekin - päivälehtikritiikin kielelle, kuin viime vuosikymmenten elokuvateollisuudelle. Niinpä hänelle kysymys vaikkapa James Cagney'n "aitoudesta" - hänen työläistaustansa suhteessa hänen uudenlaisena nähtyyn elokuvapersoonansa - on relevantti muutoinkin kuin tämän käsitteen merkitystasojen purkamisen kautta. Itse asiassa Stead ei alkuunkaan pohdi duunariuden yhteiskunnallisia merkityksiä ideologisessa tai subjektiteoreettisessa mielessä, sen tarinallistettuja palarakenteita tai elokuvallisia hyödyntämistapoja. Hänen käsityksensä "realismin" pinnan puhkaisemisesta liittyy aina ja jollain tavoin sen "aitouden" punnitsemiseen. Mutta tähänkin hän suhtautuu verraten kevyesti, yliolkaisesti, ikäänkuin muistaen, ettei kyseessä ole enää maailman sivu ollut vakavimmin otettavasta estetiikan ongelmasta. Sitäpaitsi: hän ei ole pelkän dokumentoinnin, puhtaan veritän puolustaja, vaan päin vastoin haluaa korostaa niitä hetkiä, jolloin elokuvan omat perinnerasitteet - kuten yksilökeskeisyys tai melodraama - yhdistyvät sen yleisöjä etsivään uusiutumisen tarpeeseen, ja syntyy jotakin, jota hän voi pitää puitteissaan ilmauksellisesti tuoreena, "aitona".

Tässä mielessä hänen siteeraamansa kriitikko Rich-

ard Winningtonin aikalaisnäkemys Anna Magnanin kasvoista elokuvassa *Rooma - avoin kaupunki* ei kirjaa pelkästään silloista vasemmistolaisten ja esteettien innostusta "elävän elämän" äkillisestä ilmaantumisesta valkokaankaalle. Se tiivistää myös Steadin näyttelijäkeskeisen tulkinnan elokuvan mahdollisuuksista yhteiskunnan ja kansallisten erityispiirteiden kuvaajana:

"Rosellini ei tee oikeutta vain elokuvalle vaan myös elämälle. Hän on oivaltanut, että jos tarkastelet jotakin ihmistä riittävän tarkasti, sinä löydät hänen maailmansa: Rossellini on omistautunut dokumentoimaan yksilöä ja hänen metodinsa on loputtomasti liikkuva kamera, joka paljastaa tuon ihmisen hänen omassa ympäristössään".

"Vitaalisuus", "elämä", "itseluottamus" ja "ruumillistettu viha" osoittautuvat myös Steadille jonkinasteisiksi verhoiksi työväenluokasta tehtyjä elokuvapotretteja tarkasteltaessa, eikä hän suinkaan ole esteettisenä arvioijana kaikkein kiintoisimpia tai luotettavimpia.

Paikoin hän on oudon laiska, kykenemätön keskittymään elokuvaan, jonka yksityiskohdilla olisi todella jotain kerrottavaa myös yhteiskunnan omista ristiriidoista. Niinpä esimerkiksi Paul Schraderin Detroit-kuvaus *Blue Collar* saa yllättäen määreen "rutiiniviihde".

Toisaalta häntä on myös kohtuuttoman helppo viihdyttää ns. laatuelokuvan ulkoisilla tunnusmerkeillä - kuten erinomainen kuvaus, hyvät näyttelijät ja teknisesti moitteeton ohjaus. Siten hän pitää 80-luvun amerikkalaisia farmarielokuvia (*River, Country...*) positiivisina merkkeinä "Hollywoodin kyvystä jatkuvasti tarttua uusiin aiheisiin", ja ryhtyy vielä sen jälkeen ihastelemaan näyttelijöiden maahan sidottua, arkista vakuuttavuutta. Kuitenkin nämä elokuvat olivat asiaoppinsa 30-luvun lama-viihteestä nostaneita romanttisia vinjettejä, jossa farmareiden ainoat huolenaiheet olivat individualismista kiinni pitäminen, ilkeät pankkiherrat, sääolosuhteet ja yleensä negatiivisesti symboloitu nykyaikaistuminen.

Elokuvia ei kannata moittia yhteiskunnallisten olosuhteiden laistamisesta, mikäli kriitikoidenkin ajatus elokuvan poliittisuudesta lipsuu elokuvan osoittaman oikeamielisyyden ja hyväsydämyyden mittailuksi, ja mikäli pienet ja ikävyyttävät käytännönpoliittiset yksityiskohdat unohdetaan: kuten se, että Amerikan todelliset farmarit eivät niinkään ole viimeisiä individualisteja ja duunareita, vaan maansa parhaiten järjestäytynyt pienyrittäjäkunta; ja että heitä ravistelevat enemmän maailmanlaajuisten markkinoiden heilahtelut kuin pyörremyrskyt; ja että heidän ammattikuntansa jatkuvuutta tukee maatalouspolitiikka, jonka laajuus, monimutkaisuus ja kalleus vetää hyvinkin vertoja tšekäläisille malleille.

Peter Steadin *Film and the Working Class* on ehkä tiukasti ymmärrettävältä aiheeltaan mutkisteleva ja väistelevä mutta sittenkin kirjana selkeä - juuri sellainen ennestään tutun, helposti avautuvan ja uusien yhteenvetojen summa, jollaista olisi mahdollista seurata vaikkapa kiinnostavana tv-dokumentin juontona. Kirjan ansioina on sen piirtämä havainnollistettu, pitkä kaari, sekä sen valaisevat poiminnot elokuvan, yksittäisten elokuvateosten ja niitä ympäröineiden yhteiskuntrendien herättämistä keskusteluista. Vaikka Stead on historioitsijana vapaa tietyistä brittiläisen elokuvantutkimuksen ikävimmistä rasitteista - mieleen juolahtaa psykosemiomarksismin ahtain jargon - olisi häneltä silti toivonut sekä rohkeampaa henkilökohtaista otetta että lisättyä analyttistä paneutumista. Mutta ehkäpä juuri hänen varsinaisen virkansa kautta on helpoin ymmärtää, miksi hänen otteensa löystyy juuri nykyaikaa ja nykyelokuvaa lähestyessä.

Putte Wilhelmsson



LÄHIKUVA

OTA LÄHIKUVA LIIKKUVAAAN KUVAAN

LÄHIKUVA on neljästi
vuodessa ilmestyvä audio-
visuaalisen kulttuurin tutki-
mukseen keskittyvä aikakauslehti.

Lähikuvaa julkaisevat Lähikuva ry, Suomen
Elokvatutkimuksen Seura, Varsinais-Suo-
men Elokvakeskus, Turun Elokvakerho ja
Turun yliopiston elokuva- ja televisiotiede.

Tilaukset ja osoitteenmuutokset: Lähikuva, Pl
20, 20111 Turku. Vuosikerran 1993 tilaushin-
nan 85 mk voit myös maksaa suoraan tilillem-
me Postipankki TU 1690 053. Irtonumeroja
myyvät mm. Akateeminen kirjakauppa, Tie-
dekirja ja Turun Kirjakahvila.



010-80000 Kulttuurilinja

1,25+ppm.

1.1.1993 lähtien

Kulttuurilinjalta saat tietoja Turun kaupungin kulttuuripalveluista. Numeroon soittamalla kuulet, mitä näyttelyitä, tanssiesityksiä, näytelmiä ja konsertteja Turussa on parhaillaan menossa. Kulttuurilinjan tiedot päivitetään viikottain.

Turun kaupunki

SETS tiedottaa

Elokuva- ja tv-tutkimuksen päivät 30. - 31.1.1993

Suomen elokuvatutkimuksen seura järjestää toiset elokuva- ja tv-tutkimuksen päivät ensi tammikuun viimeisenä viikonloppuna Yleisradion uudessa Radio- ja tv-instituutissa Pasilassa. Vuonna 1991 Turussa järjestetyt ensimmäiset päivät olivat osanottajajärjestys; nyt siis koetellaan helsinkiläisten ja muualta Suomesta pääkaupunkiin saapuvien aktiivisuutta.

Päivillä toimii neljä työryhmää, joiden vetäjät odottavat ilmoittautumisia *marraskuun loppuun* mennessä:

1. Kansallinen elokuva

Tytti Soila Tukholman yliopistosta (fax: 990 46 8 666 37 35) vetää ryhmää, jossa voidaan tarkastella mm. etnisten strategioiden ilmentymiä, kansallista ikonografiaa ja kotimaisen kirjallisuuden muokkaamista elokuviksi.

2. Teknologia ja elävä kuva

Jukka Sihvonen, p. (921) 633 5273, toivoo ryhmäänsä esitelmiä, joissa käsitellään eilaisia yhteyksiä audiovision ja teknologian välillä.

3. Television historia

Hannu Salmen, p. (921) 633 5234, ryhmässä käsitellään television historiankirjoitusta mahdollisimman monelta eri kannalta, esim. teoreettisesti, lajityypeistä lähtien ja mentaali- ja reseptiohistoriallisista lähtökohdista.

4. Tv-viihteen faktat ja fiktiot

Veijo Hietala, p. (921) 633 5259, kaipaa erityisesti tv-sarjoihin ja nykyajityyppeihin liittyviä alustuksia.

Kaikki näistä tutkimusalueista kiinnostuneet - myös SETS:n ulkopuoliset - ovat tervetulleita esitelmöimään. Koska koko tutkimuksen kenttä halutaan mukaan, ovat mainitut teematkin varsin väljiä. Erikoistoiveista kannattaa keskustella ryhmien vetäjien kanssa. Elleivät nämä ole tavoitettavissa, ilmoittautua voi myös Anu Koivuselle, p. (921) 512 147, tai Ari Honka-Hallilalle, Jaanintie 32 C 90, 20540 TURKU, p. (921) 374 359.

Kaksi vuotta sitten päivien ulkomaiset vieraat olivat Thomas Elsaesser ja Siegfried Zielinski. Tällä kerralla SETS pyrkii panemaan vielä paremmaksi. Olemme nimittäin alustavasti kutsuneet paikalle Tytti Soilan lisäksi kolme muutakin ulkomaista vierasta, tv-historioitsija William Boddyn New Yorkista, naiselokuvan ja ranskalaisen elokuvan tutkijan Ginette Vincendeaun Warwickista ja Tukholman yliopiston elokuvatieteen uuden professorin Jan Olssonin, joka tähän asti on vaikuttanut Lundissa.

Ohjeita kirjoittajille

Lähikuvan tekstit valmistetaan ja taitetaan tietokoneella kirjapainoa varten. Meille on käteväntä, jos saamme jutut jo alusta alkaen levykkeellä. Levykkeiden lisäksi toivomme sinun lähettävän myös käsikirjoitusliuskat jutustasi.

Huom! Älä käytä mitään muotoiluja tekstissä (esim. kursiiivia, sisennyksiä, oikean reunan tasausta etc.), äläkä tavuta. Vältä myös pakotettuja rivinvaihtoja muualla kuin kappa-leiden lopussa. Merkitse kuitenkin haluamasi muotoilut (kursiivit, sisennykset,...) käsikirjoitusliuskoihin. Kursiivin voit merkitä myös alleviivauksena.

1) Lähetä juttusi mieluiten IBM-yhteensopi-valla tietokoneella tehtynä "lerpulle" tai "korpulle" tallennettuna **sekä** paperille tu-lostettuna. Myös Macintosh-koneella kirjoi-tettuja tekstejä voi lähettää levykkeellä.

2) Mikäli mahdollista, kirjoita juttusi *Word Perfect* -ohjelmalla. Mikäli sinulla on jokin muu ohjelma käytössäsi, tallenna juttusi le-vykkeelle yleisessä tekstinkäsittelymuo-dossa, ns. ASCII-tiedostona (ohjeet löydät omasta tekstinkäsittelyohjelmastasi).

3) Mikäli sinulla ei ole tietokonetta käytössäsi, lähetä juttusi konekirjoitusliuskoina. Käytä suurinta mahdollista riviväliä.

Kuviot ja taulukot laaditaan erilliselle paperille, älä lähetä kopioita vaan originaalit. Tekstiin voit merkitä haluamasi sijoituspaikan kuviolle.

Viitteet ja kirjallisuus sijoitetaan tekstin loppuun loppuviitteinä.

viittaus artikkeliin kirjassa:

1. D.M. MacKay, "Cerebral Organization and the Conscious Control of Action". Teoksessa J.C. Eccles (ed.), Brain and Conscious Experience. New York: Springer-Verlag 1966, 428.

viittaus uudelleen samaan artikkeliin:

3. MacKay 1966, 425.

viittaus artikkeliin lehdessä:

2. Denise Kervin, "Reality According to Television News: Pictures from El Salvador". Wide Angle. Vol. 7:4 (1985), 62.

Mikäli edellä on juuri viitattu samaan artikkeliin, voit käyttää Ibid. -merkintää:

4. Ibid., 69.

viittaus kirjaan:

5. Stephen Neale, Genre. London: British Film Institute 1980, 48.

Tekstinsisäiset vieraskieliset sitaatit kään-netään aina suomeksi, ellei vieraskielisyy-delle ole jotain erityistä syytä

Kun tekstissä mainitaan ensimmäisen ker-ran jokin elokuva, sen tuotantomaa ja -vuosi mainitaan suluisa välittömästi elokuvan ni-men jälkeen. Jos kyseessä on ulkomainen elokuva, joka on ollut levityksessä Suomes-sa, 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 kokonai-suudessaan ja myöhemmin elokuvaan voi-daan viitata nimen ensimmäisellä osalla.

Tekstin sisällä mainittujen elokuvien ja kirjojen nimet alleviivataan.

Tutkimuksen kohteena olevista eloku-vista annetaan mahdollisimman tarkat tuotantotiedot viitteiden yhteyteen.

Arvosteltavista kirjoista annetaan

seuraavat tiedot: kirjoittajan/toimittajan nimi, kirjan nimi, kustantaja, julkaisupaikka ja -vuosi sekä sivumäärä.

Raportoitavista tapahtumista kerrotaan tapahtuman koko nimi, ajankohta ja paikka, missä se järjestettiin.

Artikkeleista laaditaan korkeintaan 200 sanan *tiivistelmä*.

