

Huumeet, vastaanpuhuminen ja teletietoisuus

TELEVISIOKATSOJAN TIETOISUUDEN KUVAUKSIA

*”On ihmisiä jotka eivät katso televisiota. Ja heillä on syynsä. ...
Se on äärettömän yksitoikkoista, järjetöntä ja aiheuttaa riippuvaisuutta.
Se on passiivista. Se ei stimuloi.”*

Advent Corporationin mainos, 1977

”Ja hänen sisarentyttäreensä lähtee, Opal ... tekee pesän kirjojensa sekaan ja painaa kaukosäädintään. Televisiossa 1950-luvun kabrioletin bensa on loppu. Se on yksi hänen [musiikkivideo-] suosikeistaan. Siinä on ihastuttava pariskunta. ... He näyttävät siltä kuin lapset näyttivät ennen hippien valtaannousua ... Poika tanssii energisesti yhdessä joidenkin arkuistaan paenneiden haamujen kanssa. Sitten taustalla alkaa puhua Vincent Price. Tyttö on hyvin peloissaan. Kalmot ovat niin rumia ja vanhoja. Tällaisina lapset näkevät meidät, Opal ajattelee ... Tämä on merkityksellinen tarina. Sen mukaan kaikki kauhun ja pelon tunteet täytyy kätkeä nuorten ihmisten sisään. Ja sisällä, syvällä on todellakin hirviöitä.”

Bobbie Ann Mason, *Love Life*, 1989

Nämä kaksi tekstiä edustavat keskenään yhteensopimattomia käsityksiä televisionkatsojasta. Ensimmäinen on turtunut addikti, toinen taas ruudulla näkyvien kuvien stimuloima ja niihin aktiivisesti syventynyt hahmo. Ensimmäinen on varmastikin abstrakti tyyppi ja toinen yksittäinen fiktiivinen henkilöahmo, eläkkeelle jäänyt opettaja, joka katselee ”Thriller” -videota, jossa Michael Jacksonin hahmo metamorfisoituu ihmissudeksi. Minusta näissä vastakkain asetetuissa teksteissä on silmiinpistävä tapa, jolla kumpikin kumoaa toisen, todellakin kieltää sen. Nämä kaksi televisiokatselijan representaatiota ovat konfliktissa toistensa kanssa – tai paremminkin ne eivät ole sovitettavissa yhteen. Ensimmäinen määrittää yksilön riippuvaiseksi, addiktiksi, älyllisesti elottomaksi tämän sortuessa television mielettömyyteen. Televisio sinänsä määritellään turruttavaksi, riippuvuutta aiheuttavaksi, äärimmäisen passiiviseksi ja sen katsoja kuvataan näiden ominaisuuksien ruumiillistumaksi.

Näin ei ole toisen televisiokatselijan kuvauksen kohdalla. Tuo hahmo löytää ruudun kuvista paljon syventymisen arvoista. Tämä katsoja – eläkkeelle jäänyt opettaja, jonka näytetään katsovan televisiota kirjojensa keskellä istuen – kuuluu koulutusjärjestelmään ja hänet nähdään tekemässä tulkintoja. MTV:n video on ”merkityksellinen tarina”, joka tarjoaa hänelle ymmärryksen nuorison tavasta havainnoida ikää, psyykkisestä pelosta ja sen tukahduttamisesta. Tämä katsoja on kaukana passiivisesta ja käyttää tulkinnallista tarmoaan saaden siitä runsaan pal-

kinnon. Televisio tarjoaa tässä merkityksistä raskaan tekstin ja katsoja kohtaa haasteen älyllisen aktivismin tilassa.

Kun nämä kaksi televisiokatsojan paradigmaa asetetaan vastakkain, on kuitenkin välittömästi selvää, että ne asuttavat irrallisia, vastakkaisia representaation maailmoja. Opettaja on kuvattu henkisesti valppaaksi ja video on kyllin stimuloiva ja taivutettavissa hänen älylliseen tutkimukseensa, joten silkka huomio katsojasta turtuneena addiktina olisi tässä häkellyttävän outo. Kuitenkin Advent Corporationin mainoksen ehdoilla ajateltuna jo opettajan tekemä tulkinta on mahdoton: yrityksen diskurssi väittää, että televisio on niin henkisesti turruttava, ettei kukaan katsoja kykene moiseen tulkintaan vaikka televisio sen mahdollistaisikin – mitä se ei ”äärettömän yksitoikkoisena, mielettömänä ja riippuvaisuutta aiheuttavana” tee.

Nämä yhteensopimattomat representaatiot kiinnittävät huomiota tapoihin, joilla katsoja – tai täsmällisemmin sanottuna katsojan mieli – on esitetty television aikakaudella. Tv-katsoja on esitetty kotilieden ääressä olevana perheenjäsenenä ja oleskelijana, ja hahmon ruumiinkieli on myös ollut kulttuurisesti symbolista yhdysvaltalaisen työn ja vapaa-ajan kontekstissa. Kaikissa näissä muotoiluissa katsojan mielentila on diskurssin määräämän sosiaalisen roolin merkitsemä. Kotiliesikuvan julkista kuluttajaa pyydetään olettamaan perheharmonian mentaliteettia ja samaista kuluttajaa kutsutaan olettamaan matkatelevision katsoja iloiseksi, leikkisäksi ja lomalla olevaksi. Samanaikaisesti tv-nojatuoliinsa asettautunut katsoja näytetään mainosteksteissä henkisesti aktiivisena ja valppaana. Kaikki nämä visuaaliset kuvat merkitsevät siis tiettyjä mielentiloja. Jo näiden katselijoiden fyysisen asennon on tarkoitus vihjata myös henkisestä asenteesta.

Tässä keskitymme kuitenkin erityisesti niihin diskursseihin, jotka koskevat katsojaa mielenä. Televisiokatsojan tietoisuuden eri representaatiot turtuneesta addiktista syventyneeseen älykköön ovat olleet sinnikkäitä 1950-luvulta saakka, ja ne tuovat esille sekä sosiaalisia levottomuudenaiheita että uskoa älylliseen autonomiaan. Viime vuosina me olemme lisäksi alkaneet nähdä uudenlaisia tv-ajan mentaliteetin, teletietoisuuden, representaatioita, jotka eroavat selvästi kahdesta ensimmäisestä muotoilusta, katsojasta addiktina tai vastustelijana. Kaikki nämä representaatiot ovat läsnä samanaikaisesti ja keskenään kilpaillen julkisissa diskursseissa, vaikka selkeyden vuoksi niitä onkin parasta tarkastella aikajärjestyksessä.

Lumoutuneen katsojan kuvaelma on ollut läsnä tv-ajan halki ja sitä ovat edistäneet kriitikot, joiden paradigmaattinen katsoja on rakennettu asetelman [still life] muotoon. Kriitikot ovat varoittaneet robotoituneiden yksilöiden kansakun-

nasta ja perheistä, jotka elävät kädestä suuhun sellofaanipusseista television edessä kuin yrityskapitalismin nukutushuoneessa. Kriitikot pelkäävät riippuvaisia miehiä ja naisia, jotka ovat niin television huumaamia, että heistä tulee liikkumattomia, apaattisia, robottimaisia. Vuonna 1958 *Life*-lehti varoitti, että televisiosta saattaa pian tulla "vaikea kotityön kannalta" ja julisti tämän tilanteen "kauheaksi". 1960-luvulla McLuhan varoitti: "Me olemme antaneet ... silmämme ja korvamme ja hermomme yksityisille eduille". (McLuhan 1964, 73)

Teollisuus, yrittäessään voittaa moiset pelot, on huomioinut niiden vallitsevuuden, kuten edellä mainitussa Advent Corporationin mainoksessa. (*The New Yorker*, 12.12.1977, 181) Suurimmaksi osaksi teollisuus on kuitenkin pilkannut moisia veltostumisen kuvia ja sen julkinen diskurssi on kuvannut katsojaansa vapaana olentona, jonka tyytyväisyyden se vakuuttaa itse takaavansa. Toisaalta arvostelijat vastaavat katsojan olevan myös markkinakohde ja kuluttaja, joka on manipuloitu tuntemaan laimentumatonta janoa hyödykkeitä ja palveluita ja aina vain lisää televisiota kohtaan. Keskustelu jatkuu ja teollisuuden ulkopuoliset kommentaattorit esittävät katsojan transsiin vaipuneen passiivisuuden kuvana.

Televisiota ja katsojaa kuvaavat slangitermit – töllötin [boob tube, idiot box], sohvaperuna [couch potatoe] – vahvistavat tätä näkemystä ja viittaavat sekä yleisöön että välineeseen. Ilmaisut "tv-erakko" [TV-hermit], "lötkö" [lumpen lug] ja addikti yhtyvät paheksuvaan sävyyn. (Gerbner ja Gross 1976, 42; Markfield 1967, 28; Reynolds 1976, 24) Slangi paljastaa sen itseinhon tuottaman levottomuuden, jota kaksi *Saturday Evening Postin* sarjakuvaa havainnollistavat. Ensimmäisessä mies istuu liikkumattomana seinää päin käännetyssä tuolissa samalla kun hänen vaimonsa ohjaa tv-korjaajaa asettamaan laitteen "tuonne mieheni eteen". Ymmärrämme, että sillä aikaa kun televisio on ollut korjattavana, luultavasti useamman päivän ajan, turtunut aviomies-katsoja on istunut tv-tuolissaan tuijottaen katatonisena tyhjää seinää. Televisio on tehnyt tämän hänelle. Toisessa sarjakuvassa se on muuttanut miehen nauriiksi. (*Saturday Evening Post*, 234, 25.2.1961, 84; *Ibid.* 238, 10.4.1965, 80)

Näiden kuvien kiihkeys juontuu osin huumeita koskevista sosiaalisista peloista. Yhteiskunta, joka on 1960-luvulta saakka keskittynyt huumeisiin, laajensi ennustettavasti huumeriippuvuutta koskevat pelkonsa televisioon ja näin ollen voimme huomata otsikot *Kytkevä huume*, "Vai et voi luopua televisiosta" ja "Tv-addikti". (Winn 1977; Reynolds 1976; Tennesen 1989) Huumekuvasto löytää tiensä suureen osaan julkista televisiodiskurssia. "Jotkut ihmiset ... jättävät television huomiotta, koska he pelkäävät jäävänsä koukkuun", kirjoitti *Times*-lehden toimittaja vuonna 1968. "Mitä voidaan tehdä vanhempien kanssa, jotka ovat itse tv-addikteja?", kysyi kirjoittaja 1964. Televisiosta voi "tulla historian pahin kulttuurinen huume, se voi ostaa ja korruptoida kaiken lahjakkuuden ja saattaa maan herkyyden täysin rappiolle", kirjoitti toinen kriitikko 1950-luvun alkupuolella. Toimittaja Russell Baker huomioi 1950-luvusta kirjoittaessaan, "Oli merkkejä siitä, että televisiosta oli tulossa viskin tavoin köyhien lohduttava pahe". Ja sanomalehdet julkaisevat jatkuvasti artikkeleja, kuten "Miten katsojista tulee riippuvaisia televisiosta" (*Time*, 8.11.1968, 98; *Saturday Review*, 5.12.1964, 42; Willingham 1952, 117; Baker 1989, 139; *The New York Times*, 16.10.1990) Eräs televisiotuottaja kommentoi: "Tv-addikti, joka [kritisoi raivokkaasti] teollisuutta on kuin huumekauppiasta syyttävä narkomaani". Hän jatkaa suoraa puhuttelua:

"Myönnä se, Vihainen-Katsoja-Joka-On-Koukussa: jos sinusta on tullut tv-aterioiden ansiosta pilvessä oleva möykky, jos lapsistasi on tullut sameasilmäisiä zombeja, niin *sinun* tulee harjoittaa itsehillintää, *sinun* täytyy toimia poliisina." (Aurtur 1961, 184-185)

Tässä addiktia ei tietenkään patisteta vain parannukseen, vaan muuttamaan virkapukukseksi kurinpitäjäksi ja valtion agentiksi.

Tämä huumeita kohtaan tunnettu levottomuus näyttää kuitenkin olevan vain ilmaus syvemmästä, pitkäaikaisesta pelosta, nimittäin siitä, että televisio, toisin kuin edeltäjänsä radio, hallitsee koko yksilön tietoisuutta. Vuonna 1988 Mark Miller loihti esille orwellilaisen maailman ja väitti television olevan totalisoiva kaukallinen ympäristö, joka koteloi katsojan " kaikkea päinvastaista, kaduilla ja muualla olevaa todistusaineistoa vastaan ". (Miller 1988, 12) Monopolisoidun tietoisuuden pelko on ollut jatkuva halki tv-ajan. " Kuva ... vaatii täydellistä huomiota ", varoitti Gilbert Seldes vuonna 1937. " Et voi kävellä pois sen luota, et voi kääntää sille selkääsi, etkä voi tehdä mitään muuta kuin kuunnella katsoessasi ". (Seldes 1937, 535) " Televisio on epäilemättä paljon vangitsevampi väline kuin radio ", kirjoitti toinen kriitikko 1948 esittäessään pelkojaan väistämättömänä totuutena, johon tv-kriitikki tulisi vuosikymmenten ajan tukeutumaan: " Se on väline joka monopolisoi koko huomion ollessaan päällä ja estää tekemästä mitään muuta rakentavaa ". (Utley 1948, 138) " Me hylkäämme miltei kaikki televisiota edeltäneiden ihmisten tavat, toimet, keskustelut, harrastukset, sosiaaliset ilot ja ajatuskaavat ", sanoi jälleen toinen ääni, " ja käperryimme pimeään uppoutuneina elektronisten impulssien ohikiihtävään tanssiin katodisäeputken pinnalla ". (Faught 1951, 413)

Tämä arvostelma tekee itse tietoisuudesta yksiselitteisen kokonaisuuden ja televisiosta kaikenlaisen rakentavan toiminnan hurjan vastustajan – " rakentavaa " käytetään oletettavasti positiivisessa merkityksessä. Katsoja on määritelmällisesti liikkumaton ja me voimme siten kuulla levottomuutta ilmaistavan riippuvuuden, transsin, uneliaisuuden ja vegetatiivisen tilan käsittein. Uric Bronfenbrenner käyttää noituuden kuvastoa: " Entisaikojen velhon tavoin televisio loihtii taikalumouksen pysäyttäen puheen ja toiminnan, muuttaen elävät hiljaisiksi patsaiksi niin kauaksi aikaa kun lumous kestää ". (Lainaus Winn 1977, 40)

Kaikissa näissä kuvissa on tunnistettavissa kylmän sodan aikainen pelko, jota tunnettiin keskitettyjen totalitaaristen valtioiden mielen hallintaa ja kommunismiin liitettyä, liikkumattoman yhdenmukaisuuden hyväksyntää kohtaan. Sodanjälkeisten vuosikymmenten aikana kommunistisen blokin ydinasehyökkäyksen oletettu ulkoinen uhka teki ajatuksen amerikkalaisesta kodista turvapaikkana erityisen vetoavaksi. (May 1988, 3-15) Koska säteily voisi kuitenkin työntyä kodin kiinteiden seinien läpi, heräsi pelkoja yksityisen ja sosiaalisen elämän turvallisimpiin keskustoihin leviävistä näkymättömistä voimista. Television katodisäteitä ei yhdistetty julkisissa diskursseissa ydinfissioiden ja -fuusioiden ionisoiviin säteisiin, mutta juuri viholliselta tulevan näkymättömän, työntyvän säteilyn ajatus kiihdytti näkymättömän miehityksen ja valloituksen paranoiaa. Senaattori Joseph McCarthy ja epäamerikkalaisen toiminnan komitea toimivat vihollisten huomattoman soluttautumisen premissillä. Samalla Neuvostoliiton oletettu hyökkäysuhka teki Yhdysvaltojen ydinkokeiden vastustamisesta epäisänmaallista, joskin kokeiden radioaktiivisesta laskeumasta tuli julkinen huolenaihe – aivan kuin amerikkalaisten ydinkokeiden aiheuttamat säteilytaudit eivät olisi kuin pieni otos siitä todellisesta kauhusta, jonka kommunistit tulisivat aiheuttamaan seuraavassa sodassa. Todellisen ydinuhan oletettiin olevan kommunistinen, vaikka ironista kyllä tuon uhan luonne tuli selväksi amerikkalaisten Tyyneellä Valtamerellä ja Nevadassa tekemien asekoekiden aiheuttamien säteilytautien raporteista. David Bradley väitti bestsellerissään *No Place to Hide* (1948), ettei säteilyä vastaan ole mitään suojaa ja vaikka valtion propaganda pyrkikin vähättelemään laajan yleisön tuntemaa vaaraa, 1950-luvun puolessa välissä lehdistö alkoi säännöllisesti uutisoida säteilyn vaaroista. (Ks. Caufield, 1989, 89-132)

Vaarallisen ja kumouksellisen soluttautumisen ajatus laajeni ilmeisestikin television. Eräät diskurssit pyrkivät suojaamaan kuluttajat ulkopuolisen uhan peloilta painottamalla televisiota perheiden modernina kotilietenä. Toiset diskurssit ilmaisivat kuitenkin levottomuutta siitä, että televisio itse oli elämän ytimeen tunkeutuva voima, joka tuhoaa ihmisten tahdon ja on siten tuhoisa amerikkalaisen yksilönvapauden vaalitulle ihanteelle. Beat-sukupolven kirjailija Jack Kerouac näytti teoksessaan *The Dharma Bums* (1958), miten television oletettiin tässä kylmän sodan näkemyksessä toimivan. Hän kuvaa jokaista amerikkalaista lähiöolo-huonetta "joissa jokainen katsoo samaa asiaa ja ajattelee samaa asiaa samaan aikaan. ... talo talon jälkeen molemmin puolin katua kaikissa olohuoneen lampun valo ... ja sisällä television pieni sininen neliö, jokainen perhe nautitsee huomionsa luultavasti yhteen ohjelmaan." (Kerouac 1958, 32-33, 83) Jopa vuonna 1990 eräs kriitikko vertasi televisiota hallusinogeenien kumoukselliseen hyökkäykseen: "yksi television parhaista tempuista on antaa meidän koskaan olla tietämättä, miten paljon se oikein vaikuttaa meidän psyykkisiin mekanismeihimme. Vesijohdoissa olevan LSD:n tavoin se muuttaa meidän arvosteluperiaatteitamme." (Davis 1990, 89) Televisiokatsoja on näin kuvattuna täysin hukassa maailmalta ja itseltään niin kauan kuin televisio on päällä. Kun tietoisuus on näin monopolisoitu, ei kenelläkään ole tahtoa laittaa vastaanotinta pois päältä, joten jokainen katsoja on episteemisesti ja ontologisesti vaarassa, jatkuvasti pysäytetyn liikkeen tilassa, jos ei tuhoutunut. Huumeista ja totalitarismista tulee siten kylmän sodan, atomiajan, televisiouhka sen monopolisoidessa tietoisuuden.

Kuitenkin monet tv-ajan tekstit ovat johdonmukaisesti kiistäneet ajatuksen katsomisesta passiivisuuden synonyyminä. Nämä tekstit eivät esitä television katselua myöntymisen tai alistumisen merkinä. Päinvastoin ne osoittavat television kohdistuvan jatkuvan epäkunnioituksen ja vastustuksen. Vastustuksen merkit palautuvat luultavasti mustavalkoisiin päiviin, jolloin katsojat laittoivat välillä äänen pois päältä jopa vakavimmissa ja juhlallisimmissa kohtauksissa ja näkivät väistämättömän tuloksen – koomisen pantomiimin. Nyt alkaa olla muistelmia, jotka paljastavat anekdoottien kautta tv-katsojan ylenkatseellisen aktivismin. Eräs nainen kuvailee miestänsä tämän katsoessa mielenosoitusmarseja televisiosta 1960-luvulla: "Hän on katsomassa uutisia ja huutaa mielenosoittajille". (Lora 1974, 314) Annie Gottlieb'in haastattelu bostonilaisen pankkiirin kanssa taas toi esille tämän muistot varhaisesta 1970-luvun tv-hetkestä: "Yhdysvaltain presidentti ilmestyi television ja jätkät pudottivat housunsa ja työnsivät takapuolensa ylös! He pyllistelivät presidentille". (Gottlieb 1988, 44) Poliittisesti tämä vastaanpuhuminen on kaksisuuntaista. Muistelmissaan presidentin entinen puheiden kirjoittaja Peggy Noonan muistelee lapsuuttaan ystävänsä kotona:

"Kuin hänen äitinsä huutavan televisiolle yläkerrassa: 'Sano niille, Bill! Sano sille isolle ääliölle!' Hän oli katsomassa William F. Buckley nuorempaa.

'Nössö idiootti!' Hän oli hiihtymässä John Kenneth Galbraithiin.

'Teeskentelijä!' Hänen täytyi katsoa Jerry Rubinia. 'Tompsoni!'" (Noonan 1990, 14)

Nämä ovat olleet marginaalisia, hajanaisia tv-tekstejä, joita huumeita ja totalitarismia koskevat pelon ja levottomuuden sosiaaliset heijastukset ovat varjostaneet. Ja missä muualla ne ovat nousseet esille? – Usein sarjakuvahuumorissa ja pilakuvissa. Miltei täysin kommentoimatta jääneet pilakuvat ovat tallentaneet tapoja, joilla tv-katsojat harrastavat vastustavaa vastaanpuhumista. Viivapiirretty sarjakuvahuumori on 1950-luvulta asti näyttänyt paljon suuremmin yksilöiden vuorovaikutteisen ja usein riidanhaluisen televisiosuhteen. Näiden sarjakuvien katsoja on tyypillisesti asetettu väittelevään asentoon, moittimaan ruudulla näkyvää hahmoa tai kiistelemään tämän kanssa – on kyseessä sitten mainostaja, näyt-

telijä tai poliitikko. Esimerkiksi tv-mainosta katsova tuotunut aviomies kääntyy kohti vaimoaan ja sanoo, "Kuules, vain koska tämä Jim Dooley sanoo 'Tulkaa tänne vain', se ei tarkoita että meidän pitäisi mennä sinne." Tai vaimo sanoo miehelleen "Ehkä minä vain kuvittelen, mutta vaikuttaa siltä että tänä iltana kaikki televisiossa valehtelevat!" (*New Yorker* 42, 5.3.1966, *Ibid.*, 34; 51, 2.6.1975, 39)

Sarjakuvapiirtäjien yksilöllisistä tyyleistä huolimatta voidaan huomata, että sekä television katsojat että ruudulla näkyvät hahmot muistuttavat näissä kuvissa paljon toisiaan. Kaksi hahmoa heijastavat toisiaan fysiologiassa, pukeutumisessa ja iässä. Kuvissa ei ole rodun, sukupuolen, etnisyyden, luokan tai sukupolvierojen mukanaan tuomia haasteita. Lähes keskenään vaihdettavissa olevat hahmot vakuuttavat meille, etteivät heidän näkökulmaeronsa ole sosiaalisesti hajottavia. Katsojan on turvallista kieltäytyä hyväksymästä tuotetta tai poliittista viestiä koska – kuten piirrokset kertovat – hän jakaa samat perusarvot kuin ruudun hahmonkin. Katsojan ja ruudun hahmon samankaltaisuus voi antaa sarjakuvapiirtäjälle vapauden kuvata katsojan suuttumusta.

Televisioon liittyvässä huumorissa katsoja on joka tapauksessa esitetty useamman vuosikymmenen ajan aktiivisena hahmona, joka vastustaa ruudun viestejä. Nämä piirrokset osoittavat, miten riittämätön televisioruudun eteen hiljaisesti vaipuneen ja sen huumaaman katsojan kuva on. Päin vastoin pilakuvat väittävät, että kriittinen, arvostelukykyinen katsoja on asettunut aktiivisesti suhteessa itseensä ja tv-ruudun maailmaan. Tällaisten sarjakuvien huumori käynnistää vastaanpuhumisen ajatuksen. Katsoja ei koita ruudun tuotetta, ei äänestä niin kuin kehoitetaan, ei hyväksy erotuomarin ratkaisua. Katsoja on vastarintainen hahmo, joka näytetään aktiivisen vastustamisen toimessa.

Vastaanpuhuminen sai 1960-luvun puolessa välissä uuden teknologisen muodon, kun valmistajat mahdollistivat katsojien ilmeisen ennennäkemättömän pääsyn tv-laitteisiin. Edullisesta, käsin pideltävästä kaukosäätimestä tuli katsojan ennennäkemätön hallinnan väline. Teollisuus ei välttämättä kuvitellut sen nykyistä käyttöä. Mainoslauseet ehdottavat, että kuvasäädön ja virittämisen mukavuus oli päällimmäisenä teollisuuden mielessä vuosina, jolloin väri vastaanottimia markkinoitiin aggressiivisesti samanaikaisesti kaukosäätimien kanssa. "Nyt kaukosäätävä televisio, joka on viritetty ennen kun laitat sen päälle", julisti Emerson Corporationin mainos vuonna 1972 painottaen, että "yksi ainoa" "permacolor- napulan" painallus poistaa vastaanottimen säätötarpeen. "Hallitsee ääntä", sanoi eräs vuoden 1965 Admiral Corporation –mainos – "vaihtaa kanavia, kontrolloi värikylläisyyttä ja sävyä, laittaa vastaanottimen päälle ja pois päältä – kaiken tämän nojatuolistasi käsini". Painotuksena oli nojatuoli, mukava BarcaLounger. Istuutuneena katsoja saattoi säätää kanavia, ääntä ja vaihtaa kanavia – tietenkin puolen tunnin tai tunnin välein, jolloin ohjelmat vaihtuivat, sillä *tämä* automaattinen oletus oli niin syvään juurtunut, ettei sitä tarvinnut sanoa. Kaukosäädin yksinkertaisesti toisi ohjaustaulun käsille ja poistaisi ylös nousemisen ja kumartumisen tarpeen, etenkin vuosina jolloin väri oli uutta ja ruudulla näkyvillä kasvoilla oli tapana muuttua äkillisesti vihreiksi tai oransseiksi. (*Life*, 48 [4], 1.2.1960, 38-39; *Ibid.*, 73 [17], 27.10.1972, 31)

Mutta, toisin kuin valmistajat ja markkinoijat osasivat ennakoita, kaukosäädin antoi katsojalle aktivistisuhteen ruudun maailmoin ja lisäsi vastustamisen mahdollisuuksia. Kaukosäätimen myötä vastarintaisesta peukalosta tuli epäkunnioituksen toimija. Se rikkoi perinteen (ja voimattomuuden) mahdollistamalla kanavien nopean ja tiiviisti toistuvan vaihtamisen. Kaukosäätimen myötä sponsoroidun ohjelman koskemattomuutta kohtaan tunnettu kunnioitus ja katsojan alistaisuus ohjelmalle katosivat. Jopa voimattomuuden hetkinään kuvatut katsojat ovat kaukosäätimiseen tv-aktivisteja, kuten John Updike ehdottaa fiktiivises-

sä kohtauksessaan, jossa hänen päähenkilönsä, "Rabbit" Angstrom istuu katso-
massa televisiota teini-ikäisen poikansa kanssa. Molemmat ovat masentuneita,
koska äiti-ja-vaimo on jättänyt heidät. "He hyppivät kanavalta toiselle", Updike
kirjoittaa, "yrittäen löytää jotain joka pitelisi heitä kiinni, muttei siellä ole mitään
ja kaikki liikuu ohitse, kunnes yhdeksän jälkeen Carol Burnettin ohjelmassa hän
ja Gomer Pyle esittävät oikeastaan aika hauskan sketsin yksinäisestä ratsastajas-
ta". (Updike 1972, 29). Jopa hermostuneimmillaan isä ja poika "hyppivät kanavil-
la" kunnes ruudun kuva ansaitsee heidän huomionsa. Tämä aktiivinen, kanavilla
hyppivä katsoja on voimakkaassa ristiriidassa edellä kuvatun, zombien kaltaisen
katsojan – nauriin – kanssa ja ehdottaa diskurssien moninaisuutta, joista useat
hahmottavat katsojan mieltä eri tavalla.

Mitä kanavahyppijään tulee, tämä katsoja toteuttaa kognitiivisia prosesseja,
joita Raymond Williams eritteli 1970-luvun puolessa välissä. Teoksessaan *Televi-
sion: Technology and Cultural Form* Williams varoitti tv-katsojien toimivan er-
heellisesti ja anakronistisesti teatteri- elokuva- tai kirjallisuuskriitikoiden tapaan
ja lähestyvän yksittäisiä ohjelmia "erillisenä tapahtumana tai erillisten tapahtu-
mien sarjana". (Williams 1975, 88) Williams, brittiläinen marxilainen yhteiskunta-
tutkija, jolla oli erityinen kiinnostus painetun sanan kulttuuri-instituutioita kohtaan,
oli ollut BBC:n televisioarvostelija vuosina 1968-1972, ja hän vakuuttui siitä,
että tv-ajan ohjelmien lähetyksimuodot olivat muuttamassa havaintoprosesseja.
Ennen yleisradiotoimintaa, Williams huomioi, "keskeiset ohjelma-numerot olivat
erillisiä ... ihmiset ottivat kirjan tai pamfletin tai sanomalehden, menivät ulos pe-
laamaan tai konserttiin tai kokoukseen tai otteluun ja heillä oli yksi hallitseva
odotus tai asenne". (Ibid.) Perustavanlaatuisena odotuksena oli erillinen ohjelma
tai kokonaisuus.

Williams havaitsi, että televisiolähetysten aikakaudella erillinen ohjelma on
enenevässä määrin antanut periksi paljon liikkuvammalle rakenteelle. "On tapah-
tunut merkittävä siirtymä käsitteestä peräkkäisyys *ohjelmointina* käsitteeseen pe-
räkkäisyys *virtana*". Hän jatkaa: "On olemassa senlaatuinen virta, jota omaksu-
mamme, erillisen vastauksen ja kuvauksen sanasto ei pysty helposti tunnusta-
maan". (Ibid., 93)

Raymond Williamsin tunnistama "virta" antoi kiintopisteen broadcast-televisi-
on kokemuksen erottamiselle muista muodoista. Hän myönsi, että erillisten oh-
jelmien jäänteet säilyvät ennallaan "shown" aikayksiköissä, mutta väitti kui-
tenkin, että näiden yksiköiden väliset jaksot ovat kadonneet. Amerikkalaisessa
broadcast-televisiossa mainokset ovat muuntuneet kokonaisuuden osiksi:

"Se mitä tarjotaan ei ole – vanhemmin käsittein ymmärretty – ohjelma, joka
koostuu erillisistä yksiköistä ja tietyistä lisäyksistä. Kyseessä on suunniteltu virta,
jossa todellinen sarja ei ole julkaistujen ohjelma-numeroiden ketju, vaan toisenlai-
sen ketjun lisääminen muuttaa tätä ketjua siten, että nämä ketjut muodostavat
yhdessä todellisen virran, todellisen 'broadcastingin'". (Ibid., 90)

Sitten Williams havaitsi, että trailerien ja tulevien lähetysten ennakkopalojen
kaltaiset uudemmat lisäykset edistävät ennestään ja myös monimutkaistavat vir-
taa. Hän kutsuu tätä kaikkea "uudenlaiseksi viestintäilmiöksi", joka vaatii tun-
nustamista. (Ibid., 91)

Williamsin virran määritelmä on ollut äärimmäisen vaikutusvaltainen video-
muotojen tutkijoiden ja erittelijöiden keskuudessa. Jokainen sitä seurannut bro-
adcast-televisioanalyysi on käsitellyt termiä, eräät tietyin muutoksin. (Ks. Allen
1987, Kaplan 1987, Ellis 1982) Kaikki pitävät liikkuvuuden perusajatusta television
hallitsevana piirteenä.

Kanavahyppijä on televisiovirran katsoja, ei vain alistainen sille, vaan myös sitä
aggressiivisesti hyväksikäyttävä. Tavanomaisimmissa television katseluolosuhteis-

sa nykykatsoja voi kaukosäätimiseen ohittaa ei-halutut kohtaukset tai kääntäen hyväksikäyttää niitä ja liikkua useiden kohtausten halki montaasin tai vastakainasettelun keinoin. Katsojasta tulee eräänlainen *auteur*, joka luo personoidun ohjelmansa. "Hyppely" ja "poukkoilu" saattavat viitata useimmiten katsojan henkilökohtaiseen editointiin, äänen vaimentamiseen tai mainosten ja piinallisten osien poispyyhkimiseen videokaseteista, mutta käsitteet sopivat myös "sohvaperunaan" aktivistina, josta itää tv-kuvien moninaisuudelle halukkaita silmiä.

Tässä mielessä sohvaperunan silmät merkitsevät kuvallista ruokahalua ja kaukosäädin – käyttäjän toiveitten mukainen yhteen liittjä /vastakkainasettaja – ruokkii sitä. Mediakriitikko David Marc on kommentoinut tätä kirjassaan *Demographic Vistas* muistuttaessaan, että kaapelimuuntaja ja kaukosäädin toimivat yhdessä. Divaanilta käsin, Marc kirjoittaa, "katsoja on vähemmän sitoutunut ohjelmavalinnan voimattomuuteen. On mahdollista katsoa puolta tusinaa tai useampaa ohjelmaa enemmän tai vähemmän samanaikaisesti kiinnittyen kuvaan sen vetovoiman keston ajaksi, hyläten kuvan sen voiman kadotessa ja palaten etsimisvaihteelle. Suunnittelematon ohjelmointi nousee esille kun katsoja ottaa montaasin hallintaansa." (Marc 1984, 34-35) Varoittaen, ettei katsoja-kuluttajan vapaus ole kasvanut, Umberto Eco tunnistaa hänkin tämän "viestien hallitsemattoman moninaisuuden, jota jokainen katsoja käyttää koostaakseen oman kompositionsa kaukosäätimensä painikkeilla" (Eco 1986, 148).

Kanavahyppivä katsoja nousee myös esille viimeaikaisessa fiktiossa, joka kuvaa 1980-luvun epäkunnioittavaa ja vuorovaikutteista televisiokokemusta. Kirjailija Trey Ellis jäsentää romaaninsa *Platitudes* (1988) useiden amerikkalaisten nykyri-tuaalien varaan, joihin lukeutuvat visailut, tasokokeet, ravintolaerikoisuudet (ja etunimellä tunnetut, tykinpiippuisia pippurimyllyjään miehittävät tarjoilijat) sekä julkinen vakuuttaminen radiossa. Ja kanavahyppely. Ellisin high school –ikäinen päähenkilö Earle nojaa taaksepäin Starolounger-tuolissa päivällinen sylissänsä ja television kaukosäädin kätensä ulottuvilla ja vaihtaa "Scan-Tron-Plus –vaihteelle", joka "aloittaa automaattisen kymmenen sekunnin kanavayhdistelynsä":

"Hurja, hän on kaunein nainen jonka olen koskaan nähnyt: seksikäs, suloinen, nokkela ja älykäs myös, mutta mitä tämä on? Oi ei, hän raapii päätään. Täytyy olla hilsettä. Unohda–

jos Lucy ei oivaltanut että Ricky piilotti pikku-Rickylta pois ottamien sähikäisten ruudin pippurisirottimeen, tämä merkitsee sitä, että rouvien kerhon lounaal-la Lucy *Boeuf Flambé*–

Fire and Ice on erilainen kuin kaikki muut markkinoilla tänään olevat synteet-tiset moottoriöljyt, sillä se on vahvennettu Polyaminide-80:lla, joten se suojaaa au-toasi aivan erityisellä tavalla, joka olisi aivan liian monimutkainen selitettäväksi tässä Tee–

'Visionääri', niin minä itseäni kuvailisin, Merv. Tiedän että se kuulostaa itse-rakkaalta ja sen sellaista, mutta olen niin perhanan ylpeä siitä, että olen ensim-mäinen merkittävä kuuluisuus, joka on saanut oman mallistonsa Luciten design-kalusteita–

'Me olla menossa / East Sideen / Dee-lux –asuntoo taivaallaa-aa / Oi menossa / East Sideen / Me saadaa viimei pala piirakkaa"–

Aaaaaaaa! Tänään kello kahdeksan sinulla on tapaaminen kauhun kanssa. Oh-jaajalta, joka teki sellaiset elokuvat kuin *Verikylypy* ja *Silmämunat*, tulee–" (Ellis 1988, 86)

Ja niin he jatkavat, tehden koko luvusta amerikkalaistelevision montaasin, jo-hon sisältyy paikallisuutisia ("epäillyt, molemmat mustia miehiä. ... toinen tuke-vavartalainen, kaulassa kultaketju"), MTV, tilannekomedioita ja poliisisarjojen uusintoja, ruoka-, deodorantti- ja luultavasti ei kaupassa myytävien vekottimien

mainoksia ("tämä todella erityinen varas- ja palohälytin ja haitallisten katkujen tunnistin"), baseball, Jazzin suuruudet (Art Blakey, Wynton Marsalis), saippua-ooppera, Accu-sää.

Ensilukemalla Ellisin kanavilla hyppivä montaasi näyttäytyy eräänlaisena puhtaaksikirjoituksena, jossa on vain joitain epäjatkuvuuksia: parfyymien mukaan nimetty moottoriöljy tai "Luciten design-kalusteet". Luvun edetessä hänen huolellinen vastakkainasettelunsa tulee kuitenkin selväksi, samoin kuin hallitsevat satiiriset elementitkin: "ehkäisyvälineitä myyvä kauppamatkustaja", "Cranky Robinsonin" hahmo, "uusin Yankee-järjestön jäsen", tuote nimeltä "Swineyn au gratin perunaruoka", mainoslause joka uhkaa: "jos siis rakastat lapsiasi etkä halua minäkään sosiaalitoimiston vievän heitä pois, niin kulutat nämä ylimääräiset pennit". Satiiri ja mainosten hyperbola sulautuu toisiinsa miltei saumattomasti ensin mainitun ollessa vain asteen verran jälkimmäistä törkeämpi. Näin tahallisesta kirjallisuudesta satiirista tulee kaikkiin televisio-ohjelmoinnin lajityyppeihin ja muotoihin sisältyvän, itseensä kohdistuvan satiirin kommentaari. (Kenties Ellis olisi erään kriitikon, Marcin, kanssa samaa mieltä siitä, että tilannekomedia on television sydän.) Olettaessaan lukijansa tuntevan monikanavaisen sekoituksen Ellis tekee saman kuin F. Scott Fitzgerald teki 1920-luvulla *Kultahatussaan*, jossa hän oletti lukijoiden tuntevan sanomalehtien seurapiiripalstat ja niiden listaamat seurapiirijäsenten nimet ja listasi Gatsbyn juhlavieraiden nimenhuodon ("Leechit, "mies nimeltä Bunsen", "Tohtori Webster Clivet", "Willie Voltairret", "Clarence Endive", "Newton Orchid"). (Fitzgerald 1974, 78) Fitzgeraldin nimet, kuten Ellisin televisiokuvat, poikkeavat vain havaittavasti parodioimissaan teksteistä mainituista nimistä, joten lukija ja katsoja laitetaan näkemään alkuperäisiin muotoihin sisältyvä, itseensä kohdistuva kumouksellinen satiiri.

Kaukosäätimellä aseistettu katsoja nousee tässä esille satiirikkona ja aktivistina, mutta Ellisin teksti ehdottaa myös jotakin muuta. Kappalemontaasi päätty kahdesti Yankees-pelin lähetykseen, mikä antaa ymmärtää nuoren Earlen kaukosäätimen käyneen läpi täyden kanavakierroksen ja aloittaneen niiden läpikäymisen jälleen kerran uudelleen. Lukijan tavoin Earle on tietoinen toistetuista lyhyistä pelikatkelmista ja mikäli Earle veisi meidät halki toisen kymmensekunttien vilkaisujen kierroksen halki, hän epäilemättä tarjoaisi lisäkohtauksia montaasista, kenties *Dynastiasta* tai *Lucy-shown* uusinnasta. Ellis ei tee niin vaan päättää sen sijaan viedä satiiriin lähes törkeyteen saakka. Mikäli kirjailija kuitenkin laajentaisi kappalemontaasiaan, Earle ja lukija alkaisivat varmasti panna näitä ohjelmia merkille. Me alkaisimme sitten seurata niitä samanaikaisesti, ollen tietoisia sekä Lucysta ja Ethelistä että Blake ja Chrystal Carringtonista, baseball-pelistä ja muista kohtauksista puhumattakaan.

Palaamalla Yankees-peliin Ellis vihjaa katsojaan (ja lukijaan), jonka tietoisuus voi olla keskittynyt useampaan kuin yhteen ohjelmaan kerrallaan. Vaikka *Platitudes* ei kehitäkään havaintoa pidemmälle, sen implisiittisyys johtaa meidät väistämättä toiseen katsojan tietoisuuteen liittyvään asiaan. Kun huumattua tv-addiktia ja vastaanpuhuvaa katsojaa tuotetaan samanaikaisesti (ja yhteensopimattomasti) julkisissa diskursseissa, on viime aikoina esille noussut myös kolmas tv-katsojan mielen esitys. Tämä muotoilu ei ole addikti tai tv-kuvankieltäjä, vaan se painottaa tietoisuuden liikkuvuutta ja pluralismia.

Turtuneiden addiktien ja vastaanpuhuvien katsojien diskurssit jättävät laajan, sivuutetun keskitalan. Missä, meidän on pakko kysyä, ovat ne tekstit, jotka voisivat täydentää katsojatyypin kirjjon? Mitkä diskurssit asemoivat katsojan mielen näiden kahden esityksellisen ääripään väliin, joissa katsoja on joko television turruttama tai sitä vastaanpuhuen vastustava? Mieleen tulee rockyhtye Talking Headsin kappaleen "Love for Sale" lyriikka vuodelta 1986: "Synnyin talossa, jossa te-

levisio oli aina päällä” – säe viittaa moisten asuintilojen elämän väistämättömään representaatioon. Mikäli passiivinen, transsimainen tila ymmärretään sosiokulttuurisen levottomuuden heijastukseksi, niin mikä silloin on se tietoisuuden tila, jota kuvataan itsen ja muiden eläessä ”aina päällä olevan” television kanssa? Mikä on vuorovaikutuskäsitys? Ja miten sitä kuvataan?

Voisimme aloittaa vuoden 1955 televisioteollisuuden mainoksesta. ”Minne aamu katosi?”, kysyy NBC:n mainos, jossa essuun pukeutunut kotirouva pitelee pölyhuiskua esikoululainen kupeellaan. Aamu ”oli nautinto raadannan sijaan ... kotityöt on tehty, talo on siisti, vaatteet silitetty ja laitettu pois, eikä tämä ole *vai-kuttanut* kauhean väsyttävältä aamulta.” Mainoksen mukaan tämä kotirouva katseli NBC:n ohjelmaa silittäessään. Ja lukiessamme hänen katsomiensa ohjelmien ja tekemiensä kotitöiden listaa opimme, ettei televisiota katseleva kotirouva ole mikään homssu, että informatiiviset ohjelmat tekevät hänestä paremman kotirouvan ja paremmin asioista perillä olevan yksilön ja että hänen lapsensa tulee ”Ding Dong School” –ohjelman ansiosta sekä koulutetuksi että viihdytetyksi.

Kuitenkin mainos tunnustaa myös kahden toimen, silittämisen ja television katselun, etenevän yhdessä. On toki totta, että monista ihmistoimista silittäminen saattaa kuulua niihin, jotka vaativat vähiten otsalohkoilta, ja että naisen kiinteä asema silitysraudan ja pyykkipinon ääressä laittaa hänet juuri siihen kuin NBC haluaa: kahlittuna tylsään toimeensa tunneiksi tällä on suora näkymä tv-ruutuun (versio katsojasta asetelmana). Television katselun *myötä* etenevien kotitöiden ajatus muuntaa kuitenkin transsin ja riippuvuuden kuvastoja. Se tuo esille toisenlaisen representaation. Vuonna 1950 tv-kriitikko John Crosby sanoi: ”On mahdollonta saada mitään aikaan samassa huoneessa sen ollessa päällä” (Crosby 1950, 67ff). Mainos kuitenkin hylkää tämän kannan sanoen, että nainen on tehnyt samalla kahta asiaa, ja näiden samanaikaisten toimien tila on ristiriidassa väitteen kanssa, että televisio monopolisoi ”koko huomion” ja ”estää tekemästä mitään rakentavaa”. Tämä nainen on *sekä* silittänyt että katsonut. Tässä otetaan huomioon samanaikaisuus. Vuorovaikutteinen katsoja on paneutunut toimiin sekä asuinympäristössään että tv-ruudulla.

Ja mikäli me oletamme, että tällä naisella oli toinen lapsi, voisimme pitää vuonna 1954 pari kuukautta NBC-mainoksen jälkeen ilmestyneen humoristisen, anekdootteihin keskittyvän aikakauslehtiesseen äiti-hahmona. Essee käsitteli samoja, samanaikaisesti kahteen, jopa kolmeen toimeen – televisiokatselu mukaan lukien – paneutuneen tietoisuuden kysymystä. Mainoksen äiti näyttää valittavan sitä, että hänen lapsensa hylkäsivät television ja tuhosivat äitinsä vastalöydetyn rauhan sähköisen lapsenvahdin uutuudenviehätyksen karistua:

”Lapset alkoivat pelata korttia, lukea sarjakuvia, tapella ja selailia baseball-kortteja [televiiota] katsoessaan. Tämä piti heidät yhä suunnilleen vastaanottimien liepeillä mutta tuskin liikkumattomina.” (Whitbread ja Cadden 1954, 82)

Meille on kerrottu, että nämä samaiset lapset ovat aiemmin istuneet hiljaisina ja ahmineet ”Howdy Dodyyn” ja ”Super Circusin” kaltaisia ohjelmia. Nyt he ovat kuitenkin alkaneet harrastaa muita toimia – joita tehdään samanaikaisesti. Äiti teeskentelee kieli poskessa surevansa sitä, että laajalle levinnyt teoria katsojien liikkumattomuudesta on osoittautunut vääräksi, sillä tv-annoksen oli tarkoitus rauhoittaa riehaantuneet lapset. Sen sijaan äiti näkee, että lapset melko monimutkaisesti pelaavat ja lukevat ja tappelevat keskenään ja katsovat ajoittain televisiota ollen samanaikaisesti avoimia kaikille näille toimille.

Hän ei luultavasti tiennyt, että tämä havainto tulisi olemaan profeetallinen ennustaessaan uutta vuorovaikutteista tietoisuutta, jossa televisiosta tulee yksi tietoisuuden alue muiden joukossa. Tietoisuus tulisi laajentumaan useisiin toimiin samanaikaisesti tv-katselun ollessa vain yksi niistä. Nämä äidit, sekä NBC:n koti-

rouva että lasten havainnoija viittaavat uudenlaiseen vuorovaikutteiseen tietoisuuteen, joka on tyypillinen katsojalle ympäristössä, jossa televisio on "aina päällä". Huumatun, liikkumattoman katsojan ideologia on kuitenkin hallinnut niin voimakkaasti tv-katsoisuuden diskursseja, että moninaisen aktiivista katsojaa ei huomioitu vuosikymmeniin. Jopa niin valpas yhteiskunnan tutkija kuin Michel de Certeau hyväksyy –paikantaessaan monia arkisia strategioita, joita yksilöt käyttävät vastustaakseen kapitalistis-konsumeristisen ympäristön "totalitarismia" – ajatuksen tv-katsojasta täysin passiivisena, "puhtaana vastaanottajana". (de Certeau 1988, 31) Välitetyn viestinnän käsite on astunut vasta viime aikoina tv-katselun tutkimukseen viestinnän asiantuntijoiden tunnustaessa, että vuosikymmenten ajan tehdyt, huolella "tieteellisiksi" suunnitellut kokeet itse asiassa pyyhkivät pois tai muuttavat ratkaisevasti varsinaisen televisioympäristön ehtoja. Vuonna 1971 tehdyssä pienessä tutkimuksessa, joka käsitteli kahdenkymmenen perheen televisionkäyttöä, huomattiin, että katsojat "olivat mukana useissa toimitissa vastaanotuksen ollessa päällä lukien sanoma- tai aikakauslehteä, puhuen, nukkuen, tuijottaen ulos ikkunasta" – kaikki toimia, "jotka ovat läsnä säännöllisesti luonnollisissa ympäristöissä, mutta jotka tutkijat kuitenkin tukahduttavat". (Anderson 1987, 204)

Ettei ole sattumaa, että yksi ensimmäisistä psykologisista kokeista, joka käsiteli tätä moninaisen aktiivista katsojaa ei ollut peräisin Yhdysvalloista, vaan Australiasta, ja sen koehenkilöt olivat lapsia. Tutkija toteaa, että tv-vastaanottimen ympärillä lapset muodostavat "elävän yleisön", sillä hänen aineistonsa todentavat edellä mainittuja havaintoja kahdestakymmenestä amerikkalaistaloudesta sekä televisiota tapellen, baseball-kortteja selaillen ja korttia pelaten katselleiden lasten äidin anekdootinomaisia huomioita. (Ks. Palmer 1986) Australialaispsykologi havaitsi, että televisiota katsellessaan nuoret lapset leikkivät lemmikkieläinten kanssa, huolehtivat veljistään ja siskoistaan, pelaavat lautapelejä, tekevät ja rakentavat asioita, leikkivät leluilla, hyppivät ja tanssivat, lukevat, tekevät läksyjään, tappelevat ja puhuvat. (Ibid., 148-151) "Tv-vauvat voivat todellakin tehdä kotitehtävänsä, katsoa televisiota, puhua puhelimesta ja kuunnella radiota samanaikaisesti", väittää vieraskolumnisti *New York Timesin* pääkirjoituksessa 1990. "Aivan kuin joka lähteestä tuleva informaatio löytäisi tiensä eri ajatusosioon." (Pittman 1990) Merkittävää kyllä, tämä kolumnisti kirjoittaa *Timesin* "Uuden sukupolven ääniä" –otsakkeen alla ja asemoi itsensä "tv-vauvana" kasvanneeksi.

1950- ja 60-luvuilla tällaisessa tv-ympäristössä kasvaneet lapset siis pitivät sitä itsestäänselvänä, luonnollisena asioiden tilana, ravitsivat monikeskistä tietoisuuttaan ja kuvasivat sitä väistämättä omissa teksteissään. Äidin 1950-luvun puolivälin anekdootti viittaa itse asiassa uuteen mielentilaan, jota voidaan kutsua uudissanaa hyödyntäen *teletietoisuudeksi*.

Mikä se on? Ensinnäkin tekstit, jotka kuvaavat yksilöitä ja ryhmiä ympäristöissä, joissa televisiovastaanotin on päällä, paljastavat uuden pluralistisen tietoisuuden, jossa ruudun maailmaan paneutuminen etenee samanaikaisesti asuinpiirin moninasiin toimiiin paneutumisen kanssa. Huomio siirtyy televisioon ja pois siitä, tv otetaan huomioon, muttei muiden toimien kustannuksella. Esimerkiksi vuoden 1960 *Irish Mist* –likööriin lehtimainos ehdottaa jotakin, jota vastaanotinmainokset eivät koskaan rohkenisi vihjata – että heti kun sinä ja ystäväsi oivaltavat, kuka on television salapoliisisarjojen syyllinen "televisio voidaan jättää huomiotta ja voidaan siirtyä keskusteluun". (*New Yorker*, 9.4.1960, 95) Huomaamme, ettei mainos ehdota television sulkemista, vaan huomion siirtämistä toisaalle samassa ympäristössä ohjelman samalla jatkuessa.

Kääntäen, televisio on jatkuvasti käsillä muiden toimien edetessä ja sitä voi-

daan katsella ajoittain. 1970-luvun puoleenväliin mennessä Michael J. Arlen, joka työskenteli *New Yorkerin* televisiokriittikkona, kuvasi tätä uutta tietoisuutta tahallisen transkriptiivisessä muodossa. Tässä katkelma luonnoksesta, jonka hän nimisi ”faabeliksi” ja jossa hän kuvaa tyypillistä keskiluokkaista kiitospäivän päivällistä nyky-Amerikassa:

”Äiti ja Sarah-täti kokosivat astiat pois pöytäruuan jälkeen. Sarah-täti kysyi Eddia nuoremmalta, mitä tämä teki pöydän alla. Eddie nuorempi sanoi, ettei ollut pöydän alla. Äiti toi kurpitsapiirakan ja jälkiruokalautaset. ’Billy Van Edwards oli tuolla tasaisella, mutta syöttö oli liian leveä’, kuuluttaja sanoi. ’Tuo oli loistava puolustus, Lew’. Ja ’Nyt Bengston pääsee takaisin potkaisemaan. Hän suuntaa korkealle. Rowen on sen alla. Delmonico ja Harry Widcombe törmäävät häneen lujaa’ ... Äiti huusi isälle että hänen lempijälkiruokansa on pöydässä. Isä ja George-setä menivät takaisin ruokasaliin. George-setä sanoi että tätä hän kutsuisi piirakan palaksi. Isä löi kätensä yhteen. Äiti sanoi että hän toivoi isän joukkueen johtavan. Isä sanoi ettei jalkapallo ole hänelle niin iso juttu että hän jättäisi väliin palkan tällaista piirakkaa. Isoäiti sanoi että hänelle tuli mieleen eräs kerta kun hän vieraili sisarensa luona San Franciscossa. Sisar oli naimisissa miehen kanssa, jolla oli teleskooppi takapihan nurmikolla. ... Televisiosta kohosi riemuhuuto. Isä sanoi että hän palaisi aivan kohta.” (Arlen 1976, 90-91)

Koko luonnos etenee samalla tapaa ja Arlenin faabeli, joka kerrotaan tylsimpien ala-asteen alkeislukemistojen tyylillä, on tarkoituksellisesti hänen johdantonsa tunkeilevan television tapoihin trivialisoida pyhä–maallista juhlaa. Perhekoontuminen redusoituu tv-aikana jutusteleviin vääriin johtopäätöksiin ja kaunisteluihin. (Jopa lapset nukahtavat viimein pienen kannettavan mustavalkotelevision ääreen.) Kukaan lukija ei voisi olla huomaamatta Arlenin faabelin viestiä. Meidän tulee tuntee menetetyt, televisiota edeltäneen ajan Norman Rockwell–kiitospäivän painoarvo, katua ja surkutella tätä uutta versiota ja implisiittisesti päättää palauttaa juhla ennalleen viettämällä seuraavan vuoden kiitospäivää ilman televisioparaateja ja jalkapalloa. Kuitenkin Arlen on, tietoisesti mutta myös tahattomasti, kuvailemassa Yhdysvaltoihin jo juurtunutta teletietoisuuden tilaa.

Tässä muotoiluissa itse ajattelu muuttuu ja siitä tulee moniarvoista. Yksilö toimii kognitiivisesti samanaikaisesti kahdessa tai useammassa paikassa, elinympäristön ja televisioruudun asioissa antaen ensisijaisen huomionsa joko yhdelle tai toiselle. Halki tämän tutkimuksen me huomaamme lasten tekevän usein läksyjään television ääressä – John Updiken *Roger’s Versionissa*, Betsy Byarsin *The TV Kidissä*, Allan Bloomin kuvaamassa ”kolmetoistavuotiaasta pojasta istumassa perhekohtinsa olohuoneessa tekemässä matematiikantehtäviään samalla ... katsoen MTV:tä”. (Bloom 1987, 74-75) Kaikissa näissä esimerkeissä aikuiskertoja katsoo tätä karsaasti pitäen sitä *jaettuna* huomiona, jossa ainoa oikea painotus, eli läksyt, kärsii television tuomasta häiriöstä vastaavasti kuin Arlenin luonnoksen pyhäpäivän rituaalikin. Kertojille on olemassa vain yksi oikeutettu huomion keskus, jota vastaan televisio näyttäytyy häiriönä tai keskeytyksenä. Kaikki kertojat esittävät siten *jaetun* ja *keskeytetyn* huomion esimerkkitapauksia.

Koululaisen näkökulmasta kyseessä ei kuitenkaan ole jaettu huomio, joko/tai-tila, vaan moninaisuus, jossa mieli kääntyy samanaikaisesti kohti useita huomion keskipisteitä ja asettaa niitä jatkuvasti yhä uuteen järjestykseen. Ruudun maailma saattaa olla vetoava ja syventymiseen kutsuva, mutta vain katkonaisesti, sillä mieli löytää itselleen uusia huomion keskipisteitä.

1970- ja 80-luvut ovat tuoneet mukanaan useita tätä teletietoisuutta kuvaavia tekstejä, jotka näyttävät television olevan *päällä* henkilöhaamojen puuhaillessa omiaan. On hyödyllistä tarkastella vain kahta niistä hieman pidemmin nähdäksemme tämän tv-ajan teletietoisuuden aktualisoitumisen. Meidän tulee ottaa

huomioon, että kirjailijat ovat sen sukupolven aikuisiksi kasvaneita lapsia, joka kerran pelasi korttia ja selaili baseball-kortteja televisioruudun edessä – toisin sanoen kirjailijat ovat toista tv-sukupolvea. He eivät kuulu vanhempaan, Michael J. Arlenin leiriin, joille "aina päällä" oleva televisio oli pakosti häiritsevä, keskeyttävä tai tunkeileva. Päinvastoin, he ymmärtävät jatkuvan television yhtenä luonnollisen asioiden tilan elementtinä ja he näkevät sen sekä realistisena että myös mahdollisena kirjallisena lähteenä. Lee Smithin etelävaltoihin sijoittuvassa romaanissa *Black Mountain Breakdown* ja Fredrick Barthelmen postmodernin sensibilitettiin omaavassa romaanissa *Second Marriage*, vain kahta esimerkkiä käyttäkseni, me kohtaamme teletietoisuuden representaation, tavat kuvata tietoisuuden kaksitai monitahoisuutta television aikakaudella, huomion keskittämisen jatkuvaa uudelleenjäsentymistä.

Kirjassa *Black Mountain Breakdown* näemme päähenkilö Crystalin tasapainottelevan lapsuuden ja väistämättömän high school –vuosien välissä, kun hänen hiuksiaan raidoitetaan keittiössä television saippuaopperan *Days of Our Lives* aikaan. Suoraselkéisessä keittiötuolissa "naisten", eli äitinsä ja kosmetologi-tätinsä ympäröimänä Crystal laittaa päähänsä tiukan suihkumyssyn ja kestää "uskottoman kivuliaan" siirtymäriitin, prosessin, jossa vanhemmat sukulaisnaiset työskentelevät virkkuukoukuin kumilakin läpi "survaisten ne jokaiseen reikään ja siten kiskaisten, [sitten] vetäisten hiljaa kunnes koko pitkä hiussuortuva nousee esille."

Kyhätystä kauneussalongista huolimatta kirjailija kuvaa tämän tyypilliseksi, tavalliseksi kesäpäiväksi pikkukaupunkilaisessa keittiössä kehystäen kohtauksen kolmeen naiseen, joista yhdellä on pikkuvauva, kaksi muuta leikkivät koukuilla ja kaikki kolme juoruavat *Days of Our Livesin* pyöriessä. "ja silloin tällöin naiset keskeyttävät keskustelunsa nähdäkseen mitä Meadvillessä tapahtuu ja jatkavat siten kiskomista ja vetämistä ja puhumista". Tämä sivulause on keskeisesti kirjailijan lukijalle antama ohjenuora koko kohtaukselle, jossa elämä keittiössä etenee rinnakkain perheessä päivittäin katsottavan televisio-ohjelman kanssa. Kirjailija julkistaa nykyaikaiset todenkaltaisuuden ehdot, joilla hän tulee kohtauksen esittämään. Televisiota tullaan kuvaamaan siihen mittaan saakka kuin se hallitsee tietoisuutta. Niinpä me aloitamme Crystalin purressa huultaan kestääkseen kivuliaan raidoituksen:

"'Crystal, kulta, käännä päätäsi hieman tähän suuntaan', Neva ohjaa. Crystal kääntää päätään. Hänen silmänsä ovat Nevan kainaloiden tasalla ja hän näkee sinissä univormussa leveän märän hikiläikän. Crystal nuuhkaisee, mutta se ei haise. ... Neva ... on isoluinen tarmokas nainen. Tänä vuonna hänen hiuksensa ovat kastanjanruskeat.

'En voi jatkaa näin!', sanoo kaunis nainen Meadvillessä takertuen lääkäriin sairaalan käytävällä. 'Anna minun kertoa Gregorylle! Me emme voi elää näin. Tava-ten aina salaa – motellit, petolliset valheet. Se tappaa minut.'

'Sinun täytyy rauhoittua, Karen', lääkäri sanoo kiihottomasti vilkaisten nopeasti ympärilleen käytävällä nähdäkseen, onko joku kuullut. ... Me puhumme tästä toiste. Juuri nyt minun täytyy kertoa sinulle jotakin. Ne eivät ole hyviä uutisia. Tahdon sinun kokoavan itsesi. Oletko valmis?'

Karen nielaisee ja räpyttelee silmäripsiään pelokkaasti. On selvä, ettei hän ole lainkaan valmis.

'Testitulokset ovat tulleet lääkäriltäsi, kultaseni, ja pahoin pelkään, että niiden mukaan sinulla saattaa olla –'

Urkusävelet ja Oxydolin mainos ilmestyvät.

'No, kerro!', Lorene sanoo.

'Lyön vetoa että hänellä on pahanlaatuinen kasvain', Neva töksäyttää.

'Voi olla', Lorene myöntää. 'Tiedäthän ettei hänellä ole ollut kovinkaan hyvä olo. Mutta luulin että ne olivat vain hermot'.

'Ehkä hän on raskaana', Susie sanoo kallistaen Dennyn pulloa niin että hän voi juoda kaiken.

'Luulen etten kestä tätä enää', Crystal sanoo äkisti yllättäen kaikki itsensä mukaan lukien. Yleensä hänellä on niin hyvä käytös. 'Se todella sattuu.'" (Smith 1980, 38-39)

[...]

Kohtauksen virtamaisuudesta voitaisiin sanoa paljonkin. Pääasiallisena kiinnostuksenamme on kuitenkin teletietoisuuden havainnollistus ympäristössä, jossa televisio on enemmän tai vähemmän "aina päällä". Tässä ei ole tuntua televisios-ta ensisijaisen huomiokohteen häiriönä tai keskeytyksenä. Ei ole tuntua keittiön henkilöahmojen ja ruudun hahmojen erillisyydestä. Ei ole minkäänlaista tuntua siitä, että elämä keittiössä koskaan pysähtyy ohjelman keston ajaksi tai että nämä henkilöahmot toivoisivat sen pysähtyvän tai ajattelisivat että sen pitäisi. Heidän suhteensa ruudun maailmaan on vuorovaikutteinen ja heidän keskustelunsa, toimensa ja tv-ohjelman välillä on liikkuvuutta ja samanaikaisuutta. Painetun tekstin lineaarinen muoto antaa kirjailijalle mahdollisuuden asemoida televisio ja keittiöelämä perättäin ja vuorotellen. Mutta me ymmärrämme, että yksilön omaan ajatuspiiriin kuuluu niin mieli kuin ulkoinen ympäristökin, ja tv-aikana se kattaa myös ruudun tv-maailman. Tekstin, joka väittää kuvaavansa nykyelämää, täytyy sisällyttää televisio dynaamisella, teletietoisella tavalla. Todenmukaisuuden tarkkuus vaatii sitä. Kukaan kirjoittaja ei enää lähde tien päälle paetakseen televisiota, kuten Kerouac 1950-luvulla.

Taidekriitikko ja runoilija John Ashbery tarjoaa lyhyessä fiktiivisessä kohtauksessaan nimeltä "Naamion kuvaus" postmodernin sensibilitetein kuvauksen vangitsemalla media-ajalle tyypillisen tietoisuuden. Hänen kommenttinsa ovat erityisen purevia tunnustaessaan, että puitteiden tuntu on korvannut historian tunnun, että historia itsessään on nyt osa tämänhetkisen kollaasin tai "puitteiden" mentaliteettia. Nämä puitteet, sanoo Ashbery, "tulisivat kehittymään ikuisesti kierrättäen aaltojaan katseemme halki valtameren tavoin, jokainen uusi, kuitenkin tunnustettavasti osa samaa sarjaa, joka oli luominen itse. ... Episodeja historiasta; syntymää edeltäviä ja muita muistoja omista yksinäisistä, erillisistä menneisyyksistämme ... onnettomuuksia tai rentoutuneisuuden hetkiä ... kohtauksia elokuvista, näytelmistä, oopperoista, televisiosta." (Ashbery 1985, 27) Tässä multimediasekoituksessa mentaaliset ja materiaaliset ympäristöt sulautuvat toisiinsa kokeellisesti, tietoisuus itse on vuorovaikutteisten elementtien yhdistelmä, josta televisio muodostaa merkittävän osan. *La Bohemen* kohtaukseen päätynyt Ashbery leikkaa nopeasti sekaan "synkeitä kohtauksia televisiosta, jotka ovat voitto-puolisesti katkelmia Jacques Cousteaun dokumenteista snorklaavine hahmoineen ... ja näennäinen hopeakuplien ylettömyys ... lakaisee ruudun ylälaitaa, johon he katosivat. Siellä oli vanhoja pätkiä *Lucysta*, *Lassiesta* ja *The Waltonseista*; siellä oli Walter Cronkite toivottamassa meille pikaisen hyvää iltaa vuosia sitten". (Ibid., 28) Kaikki tämä, Ashbery sanoo, muodostaa nykyisen mielentilan.

Ja se tukee televisuaalisen vuorovaikutuksen tilaa entisten tv-vauvojen kuvattaessa nykyelämää mediaympäristössä. Nämä kirjoittajat saattavat katsoa nostalgisesti taaksepäin ensimmäisen aallon perhekeskeisten ohjelmien tv-lapsuuteen, kuten Susan Minot teoksessaan *Monkeys* (1986): "Sunnuntai-iltaisain meillä on herkkuja ja pekoni-salaatti-tomaattileipiä ja me saamme katsoa Ted Mackia ja Ed Sullivania". (Minot 1986, 11) Mutta useimmat tekstit kuvaavat tietoisuutta, joka on samanaikaisesti paneutunut kahteen (tai useampaan) ympäristöön – television katseluun, puhelimesta puhumiseen, muiden lähellä olevien kanssa puhumiseen,

jopa lukemiseen, kuten erään tv-ajan kirjailijan katkelma osoittaa: "Hän liitelee välineestä toiseen lukien *Science Newsia* ja Hans Christian Andersenin ja Homerosta tv-vastaanottimen valossa, tuon laava-lampun, joka ei ole koskaan poissa päältä hänen ollessaan kotona." (Hall 1990, 84)

Yllättävää kyllä, uutta teletietoisuutta ennakoitiin jo niin varhain kuin vuonna 1944, jolloin DuMont Corporation heijasti ajatuksen televisiosta ympäristönä. Pian jonain päivänä, sen mainokset lupasivat, "sinä tulet olemaan kahdessa paikassa samalla hetkellä. Sinä olet olohuoneessasi ja presidentin virkaanastujaisissa ... sinä olet nojatuolissasi ja oopperassa ... sinä olet piippusi ja tohveleittesi kanssa ja yliopistojoukkueen kanssa sen rynnätessä pitkin kenttää". (*Harper's Magazine*, 188, maaliskuu 1944) Ajatus samanaikaisesta kahdessa paikassa olemisesta, joista toinen on tv-ympäristö, oli aikanaan radikaali ajatus, mutta siitä tuli viime kädessä tavallinen ja se löysi tiensä tietoisuuden nykykuvauksiin. Tässä, siteeratakseni toista 1980-luvun esimerkkiä, on Henry, Frederick Barthelmen romaanin *Second Marriage* (1984) päähenkilö, kotoisena hetkenä, joka on huomionarvoinen ei vain koska se näyttää tv-ympäristön nykykokemuksen, vaan koska se menee pidemmälle esittääkseen huomion jatkuvan uudelleenkeskittämisen ympäristössä, jossa televisio on "aina päällä". Tämä kohtaus näyttää lisäksi yksilön prioriteettien asettamisen aktiivisena toimijana. Tässä ensimmäisessä persoonassa kerrotussa kohtauksessa Henryn vaimo, joka on ulkona hoitamassa puutarhaa, kieltäytyy varhaisesta yhteislounaasta ja hankkiutuu Henrystä eroon ehdottamalla, että hän katsoisi televisiota tai lukisi kirjaa.

"'Juku, kiitti', katsoin hänen kaivavan vielä muutaman minuutin ja menin sisälle. Television oli päällä olohuoneessa. Istuin sohvalle ja katsoin muutaman minuutin, maratonia, paljon tavallisen näköisiä ihmisiä lönnkyttämässä pitkin jotain nättiä maaseutua, luulen että se oli Kalifornia.

Cindy soitti. 'Hei. Mitä kuuluu?', hän sanoi.

'Hyvää', sanoin.

'Kuule, tahdoin vain kertoa sulle tästä alesta Radio Shackissa. Me oltiin siellä. ... Me ostettiin ... pelejä ... Emämunaus [Snafu]. Härkäsammakko [Bull Frog]'.
'Aha'. Katsoin, miten nätti mustahiuksinen nuori tyttö ylitti karmiininpunaisissa sorteissa maaliviivan televisiossa.

'Sanoin Duncanille että teidän pitäisi tulla meille pelaamaan näitä" ... Maratontyttö oli kaksinkerroin, kädet polvissaan ja huohotti raskaasti. Hän suoristautui ja alkoi kävellä vinoa ympyrää. Kamera kuvasi tiukasti hänen kasvojaan. Saatoin nähdä hänen poskensa vihamielisyyden ja suuret hikipisarat. 'Ensin meidän täytyy saada [vaimoni] Theo takapihalta', sanoin. 'Hän on siellä kaivamassa kuoppaa'.

'Joo, näin hänet siellä ... istuttamassa...'. 'No, se on hyvää liikuntaa. Kaivaminen siis. Ehkä menen ulos katsomaan mitä hän puuhaa'.

'Soita jos jotain paljastuu, jooko? Olen täällä katsomassa tätä kisaa televisios-
ta, tätä maratonia'.

'Soitan', hän sanoi. 'Olet katsomassa maratonia?'

'En ole katsomalla katsomassa [watching watching]. Minä vain katselen [looking] sitä'."

En ole katsomalla katsomassa. Minä vain katselen sitä. Nämä kaksi ilmausta, jotka ovat heti käsitettäviä ja tuttuja, vaativat tulla huomatuksi toistensa vastakohtina. "Vain katseleminen" merkitsee liikkuvaa katsetta, huomiotasoa, joka antaa yksilölle vapauden muuhun samanaikaiseen toimintaan. "Vain" on itsessään vähättelevä ilmaus. "Vain" katseleminen merkitsee minimaalista syventymistä. Tämä havaintomuoto on, kuten *Second Marriage* ja muut fiktiiviset tekstit viittaavat, näistä kahdesta tavallisempi. Itse ilmaus "vain katselu" pitää sisällään kai-

kuja lähteestään vähittäiskaupasta, jossa se hoitelee lähestyvän myyjän, tuon kaupallisen liiketoimen agentin, ja valtaa puhujalle henkilökohtaisen vapaatila-vyöhykkeen. Yksilö, on tämä sitten katselija tai mahdollinen ostaja, joka on haluton paljastamaan aikeitaan, lähettää myyjän tiehensä juuri lauseella "vain katse-len". Käytettynä tässä tv-katselun kuvaamiseen termi vihjaa minän tietoista etäännyttämistä televisuaalisen ympäristön immersioista. Se myös antaa vapaatila-vyöhykkeen "katselijalle".

"Katsomalla katsominen" taas tarkoittaa syvää keskittymistä, kuten Henry ja hänelle soittava Cindy tietävät, ajan ja keskittymisen sitoumusta. Ilmaus merkitsee ensisijaista keskittymistä ruudun ympäristöön, keskittymistä joka väistämättä syrjäyttäisi ja sulki pois muut huomion vaateet. Lisäksi "katsomalla katsominen" verrattuna "vain katselemiseen" vihjaa myös implisiittisesti etikettiin; olisi työke-ää, jos Henry vaikuttaisi tarkkaavaiselta naapuriaan kohtaan, jos hän itse asiassa olisi sitoutunut maratoniin ja vaikuttaisi samalla puhuvan tämän kanssa puheli-messa. Hän ilmaisee eron vakuuttaakseen Cindylle kuuntelevansa tätä ja olevan-sa halukas ja kykenevä tulemaan vierailulle.

Mitä Barthelmen kohtaus keskeisine vuoropuheluineen kertoo meille nykyte-levisiosta? – Että yksilö *tietää täysin hyvin* minä tahansa hetkenä, onko televisio-kokemuksessa kyse "katsomalla katsomisesta" vai "vain katselemisestä". Vastak-kain asetetut ilmaukset tekevät selväksi sen, mikä tiedetään mutta mitä ei ilmais-ta, että on olemassa erilaisia tv-ympäristöön myöntymisen ja osallistumisen astei-ta ja että katsoja on tietoinen niistä ja kykenee artikuloimaan tätä tietoisuuttaan. Arlenin kiitospäivän faabeli väitti, että isä on tv-maailman vanki ja että se veti häntä – lähes avutonta – luokseen pyhäpäivän kurpitsapiirakan äärestä. *Second Marriagen* esimerkin valossa Barthelme väittäisi päinvastoin, että isä teki tietoisien ratkaisun paeta vuosittaisia perhebanaliteetteja paljon kiintoisamman television jalkapallopeleihin pariin. On sanomatta selvää, että tämä erityinen Barthelmen koh-taus, joka on tässä tiivistetty kolmasosaan sen pituudesta romaanissa, voitaisiin lukea myös miehisen katseen miedosti stimuloituneena eroottisena kiinnostuksena naispuolista maratoonaria kohtaan. Ja se voitaisiin lukea sosiologisen sisällön va-lossa, jolloin se näyttää muodikkaiden juppilähiöasukkaiden olevan sähköisten le-lujen pauloissa. Kuvatessaan nykyistä televisiokokemusta ja antaessaan äänen sen hierarkkisille erotteluille romaani kuitenkin paljastaa paljon nykyisestä teletietoi-suudesta.

Eikä teletietoisuus ole rajoitettu vapaa-ajan tunteihin tai naisten kotoiseen ti-laan, vaan se laajenee myös liike-elämään, sen tehokkuuden ja tuotannon eetok-seen ja jatkuvaan maskuliinisuuden auraan. Viimeinen huomionkohteemme on yritysjohtaja ja arvostaaksemme täysin uutta mielentilaa on paikallaan katsoa en-sin johtajan perinteistä, F. Scott Fitzgeraldin televisiota edeltävää kuvausta päi-västä elokuvatuottaja Monroe Stahrin elämässä kirjassa *Viimeinen ruhtinas* (1941). Stahr on modernin johtajan perikuva, päättäväinen, vaikutusvaltainen, tehokas. Romaani kuvaa hänen tavanomaista työpäiväänsä, jonka aikana hän neu-voovähtäjä, nuhtelee kahta ohjaajaa, isännöi vierailevaa arvohenkilöä, tekee budjettipäätöksiä, vierailee kuvauspaikoilla, arvioi raakaa ja editoitua ku-vamateriaalia. Päivään kuuluu diktografiviestien kuunteleminen ja lukuisat puhe-linsoitot sekä kasvottomaiset keskustelut. Ei ole vapaa-aikaa, sillä "minuutit olivat [...] kullankalliita". (Fitzgerald 1980, 84).

Kuitenkin Fitzgerald on hyvin huolellinen kuvatessaan näitä tapahtumia lineaarisessa järjestyksessä. Ne seuraavat toinen toisiaan ja jopa väistämättömät kes-keytykset ("Toimistostanne, herra Stahr.", "Ai niin – juu, haloo, miss Doolan" [Ibid., 77]) kuvataan lineaarisen listan osina. Stahria ei koskaan nähdä samanai-kaisesti useammassa kuin yhdessä toimessa. Jokainen tehtävä ansaitsee hänen

koko huomionsa. Fitzgeraldin kuvaus Stahrin työpäivästä vihjaa, että on mahdollista olettaa hänen paneutuvan useampaan kuin yhteen huomion kohteeseen samanaikaisesti, ettei hänen asemassaan oleva edes osaisi tehdä niin. Sen sijaan hän paneutuu asioihin järjestyksessä: "Jos hän sai hyppiä ongelmasta toiseen, vaihtelu antoi hänelle vereksiä voimia kaiken aikaa." (Ibid., 61)

Verratkaa tätä toiseen kuvaukseen *U.S. News & World Reportissa*, jonka 1980-luvun lopun menestyvä yritysjohtajan, DuPont Corporationin johtajan Westfieldissä, New Jerseyssä sijaitsevan asunnon kolmannen kerroksen toimisto on "varustettu tietokoneella, kahdella puhelinlinjalla, televisiolla ja stereoilla". Viikonloppuisin johtaja harjoittaa kuvauksensa mukaan kotonaan "matalan intensiteetin työtä", eli "hän siemailee olutta ja pitää silmällä televisiosta tulevaa peliä lukiessaan sähköpostejaan". ("The New Organization Man" 1989, 49)

Terävä kontrasti koskee tietoisuutta. Toimittaja olettaa ilman todentamisen tai selittämisen tarvetta, kykyä keskittyä sekä sähköpostiin (ruudulla tai tulosteenä) että televisiokuvaan. Implisiittisesti johtaja saattaisi samanaikaisesti vastata puhelimeen tai hiljentää television äänen ja soittaa stereoita silmäillen peliä ruudulla. Kohtaus olettaa, että tämä jaettu-ja-monistettu tietoisuus on sovelias nykyiselle, media-ajan johtajalle. Se, että tämä mies henkilöidään DuPontin nousujohteiseksi johtajaksi, takaa kuvan soveliaisuuden. Hän tuskin ottaisi sitä riskiä, että antaisi julkisesti, kansallisessa uutislehdessä "väärää" yrityskuvaa kotitoimistostaan. (Hänellä ei esimerkiksi ole toimistossa pientä jääkaappia, joka voisi viitata liikaan käsillä olevaan olueen. Hänellä ei ole videoita, jotka saattaisivat vihjata tietoisesta päätöksestä viihdyttää itseään jopa "matalan intensiteetin" työpäivinä.) Mainitut teknologiat ovat sellaisia, joita 1900-luvun lopun Amerikan yritysmaailma pitää sopivina ja niiden käyttö puhuu uudenlaisen media-ajan tietoisuuden puolesta – se ei ole passiivinen, ei transsimainen, vaan moninainen ja vuorovaikutteinen.

K Ä Ä N N Ö S S U S A N N A P A A S O N E N

From *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture* by Cecelia Tichi, © 1992 by Cecelia Tichi. Used by permission of Oxford University Press.

Kirjallisuus:

- Allen, Robert C. ed. (1987)
Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Anderson, Christopher (1987)
"Reflections on Magnum, P.I.": Teoksessa Horace Newcomb (toim.), *Television: the Critical View*. New York: Oxford University Press.
- Arlen, Michael J. (1976)
"The Holiday Dinner: A Fable". Teoksessa *A View from Highway 1*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 82-89.
- Ashbery, John (1985/1984)
"Description of a Mask". Teoksessa *A Wave*. New York: Penguin.
- Aurthur, Robert Alan (1961)
"Farewell, Farewell, TV". *The Nation*. Vol 192, 4.3.1961, 184-187.
- Baker, Russell (1989)
The Good Times. New York: William Morrow.
- Barthelme, Frederick (1985/1984)
The Second Marriage. New York: Penguin.
- Bloom, Allan (1987)
The Closing of the American Mind. New York: Simon and Schuster.
- Bradley, David (1983/1938)
No Place to Hide. Hanover: University Press of New England.
- Byars, Betsy (1987/1976)
The TV Kid. New York: Puffin.
- Caufield, Catherine (1989)
Multiple Exposures: Chronicles of the Radiation Age. Chicago: Chicago University Press.
- Crosby, John (1950)
"What's TV Doing in Your Life?" *House Beautiful*. Vo. 92, February 1950, 67, 87-88.

- Davis, Erik (1990)
 "TV's Fascinating, Frightening Future": The Utne Reader, No, 40, June/August 1990, 86-87.
- de Certeau, Michel (1988/1984)
 The Practice of Everyday Life. Trans. Steven Rendall. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Eco, Umberto (1986/1983)
 Travels in Hyperreality. San Diego: Harcourt Brace.
- Ellis, John (1982)
 Visible Fictions: Cinema, Television, Video. London and New York: Routledge & Kegan Paul.
- Ellis, Trey (1988)
 Platitudes. New York: Vintage.
- Faught, Millard C. (1951)
 "Television: What Potentialities! What Progress! What Problems!" Vital Speeches. Vol.17, 15.4.1951, 413-416.
- Fitzgerald, Scott F. (1974/1925)
 Kultahattu. Keuruu: Otava.
- Fitzgerald, Scott F (1980/1941)
 Viimeinen ruhtinas. Suom. Juhani Koskinen. Helsinki: Love.
- Gerbner, George ja Gross, Larry (1976)
 "The Scary World of TV's heavy Viewer". Psychology Today, Vol. 9, April 1976, 41-45, 89.
- Gottlieb, Annie (1988/1987)
 Do You Believe in Magic: Bringing the Sixties Home. New York: Simon and Schuster.
- Hall, Trish (1990)
 "Writing Like MTV: The Making of a Cult". The New York Times, 11.6.1990, 84.
- Kaplan, E. Ann (1987)
 Rocking Around the Clock. New York: Methuen.
- Kerouac, Jack (1959/1958)
 The Dharma Bums. New York: New American Library.
- Lora, Ronald (1974)
 toim. America in the '60s: Cultural Authorities in Transition. New York: John Wiley & Sons.
- Marc, David (1984)
 Demographic Vistas: Television in American Culture. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Markfield, Wallace (1968)
 "Oh, Mass Man! Oh, Lumpen Lug! Why Do you Watch TV?" The Saturday Evening Post. Vol. 241, 30.11.1968, 28-29, 72.
- Mason, Robbie Ann (1989)
 Love Life. New York: Harper & Row.
- May, Elaine Tyler (1988)
 Homeward Bound: American families in the Cold War Era. New York: Basic Books.
- McLuhan, Marshall (1964)
 Understanding the Media: The Extensions of Man. New York: NAL Penguin.
- Miller, Mark Crispin (1988)
 Boxed-In: The Culture of TV. Evanston: Northwestern University Press.
- Minot, Susan (1986),
 Monkeys. New York: E.P. Dutton/Seymour Lawrence.
- "The New Organization Man" (1989)
 U.S. News & World Report. 16.1.1989, 47-49.
- Noonan, Peggy (1990)
 What I Saw at the Revolution: A Political Life in the Reagan Era. New York: Random House.
- Palmer, Patricia (1986)
 The Lively Audience: A Study of Children Around the TV Set. Sydney, London, Boston: Allen and Unwin.
- Pittman, Robert W. (1990)
 "We're Talking the Wrong Language to 'TV Babies'" The New York Times, 24.1.1990, A15.
- Reynolds, Ralph (1976)
 "So You Can't Kick the TV Habit". The Saturday Evening Post. Vol. 248, Spet. 1976, 24.
- Seldes, Gilbert (1937)
 "The 'Errors' of Television". The Atlantic Monthly, Vol. 159. May 1937, 531-541.
- Smith, Lee (1980)
 The Black Mountain Breakdown. New York: Putnam's.
- Tennesen, Michael (1989)
 "The TV Addict". Special report: On Family. Aug.-Oct 1989, 65.
- Updike, John (1972/1971)
 Rabbit Redux. New York: Fawcett.
- Updike, John (1987/1986)
 Roger's Version. New York: Ballantine.
- Utley, Clifton M. (1948)
 "How Illiterate Can Television Make Us?" The Commonweal. Vol. 49, 19.11.1948, 137-139.
- Whitbread, Jane ja Cadden, Vivian (1954)
 "The Real Menace of TV". Harper's Magazine. Vol. 209. Oct. 1954, 81-83.
- Williams, Raymond (1975/1974)
 Television: Technology and Cultural Form. New York: Shocken.
- Williamson, Calder (1952)
 "Television: Giant in the Living Room. American Mercury. Vol. 74, feb 1952, 114-119.
- Winn, Marie (1977)
 "The Plug-In Drug". The Saturday Evening Post. Vol. 249, Nov.1977: 40-41, 90-91.