



Laadun ongelma nuorisovihteessä

Populaarikulttuurin roolia kasvattajana pohtinut Henry A. Giroux (1999a) väittää, että nuoret huomioidaan yhteiskunnassa varmuudella ainoastaan silloin, kun he tekevät läsnäolonsa tiettäväksi rikkomalla hyväksytyyn käyttäytymisen rajoja. Nuorille ihmisille suunnatut ja heidän elämästään kertovat elokuvat ja tv-sarjat osallistuvat muiden diskurssien rinnalla poikkeavuuden ja sen kääntöpuolen normaaliuden kuvaamiseen, mutta samalla niihin (toisin kuin yleensä uutismedian representaatioihin) kohdistuu erityisiä laatuvaatimuksia. Yllä siteerattu vapaa-

herra af Ursin ei ole ainoa, joka on kantanut huolta elokuvan ja muiden *fiktiivisten* kulttuurintuotteiden moraalista rappeuttavasta vaikutuksesta.

Nuorten poikkeava käyttäytyminen ja poikkeavan käyttäytymisen representaatiot synnyttävät julkisuudessa jatkuvasti moraalisiin arvoihin kiinnittyviä paniikkeja (ks. McRobbie 2000). Nuorisojulkisuus on ollut sukupuolittunut siten, että poikien suhteen on oltu huolissaan rikollisuudesta sekä päih-teistä ja tyttöjen suhteen seksuaalisesta holtittomuudesta (Griffin 1993).

Nuorille ihmisille suunnatut ja heidän elämästään kertovat elokuvat ja tv-sarjat osallistuvat muiden diskurssien rinnalla poikkeavuuden ja normaaliuden kuvaamiseen, mutta samalla niihin kohdistuu erityisiä laatuvaatimuksia mediajulkisuudessa. Artikkelissa tarkastellaan audiovisuaalista nuorisoviihdettä omana lajityyppinä ja hahmotetaan sen ominaispiirteitä tuotannon, tekstin ja vastaanoton näkökulmista paneutuen erityisesti tiettyihin teksteihin liittyneisiin moraalisiin paniikkeihin. Artikkelit haastaa keskustelemaan laadun käsitteestä siltä pohjalta, että mm. elokuvakritiikissä ”hyvän” ja ”huonon” kategorioiden tuottaminen on rutiinomaista ja arkipäiväistä toimintaa.

Nuoruutta modernina diskursiivisena objektina tarkastellut Dick Hebdige (1988) esittää, että ”nuoruus” rakennetaan ”hauskuuden” ja ”ongelman” diskurssien kautta: hänen mukaansa uutisissa ja dokumenteissa korostuu nuoruuden ongelmallisuus kun taas mainonnassa ja vihteessä painottuu huoleton hauskanpito. Audiovisuaalisen nuorisovihteen (nuorisoelokuvien ja nuorisosarjojen) ytimenä on kuitenkin nimenomaan nuoruuden ”vaikeus”, jota työstetään myös kerronnan sävyllään komediallisissa teksteissä. ”Ongelmadiskurssin” painottumisesta kertoo mm. se, että amerikkalaisen nuorisoelokuvan alalajeista (kauhuelokuva, tieteiselokuva, seksikomedia, kouluelokuva, romanttinen melodraama sekä ongelmanuorisodraama) juuri ongelmanuorisoelokuva on ollut määrällisesti suurin ja ajallisesti kestävin (Shary 2002, 9).

Moraalisiin paniikkeihin sisältyy yleensä kysymys siitä, *miksi nuoret tekevät pahoja tekojaan*, ja vuosikymmenien ajan selityksenä on kierrätetty elokuvan ja muun populaarimedialaisten tarjoamia malleja. Nuorisolle suunnatun viihteen laadusta keskusteleminen onkin tähdellistä juuri siksi, että sitä joka tapauksessa jatkuvasti liipataan julkisuudessa, kun esimerkiksi arvuutellaan nuorten teke-

Moni nuori pahantekijä on tunnustanut, että hän kinossa on perinpohjin oppinut varastamaan. Eräs nuori nainen Amerikassa, joka teki itsemurhan, menetteli täsmälleen niin kuin hän oli nähnyt itsemurhaa esitettävän eräässä kinossa. Tällaisia todistettuja esimerkkejä on lukemattomia. Ja yhtä monta esimerkkiä on nuorten tyttöjen vajoamisesta paheen tielle kinossa saavutettujen opastusten mukaan. Hampurissa on nähty, mitenkin nuoret tytöt keskellä katua jäljittelevät niitä riettaita tanssiliikkeitä, joita he eräässä kinon esittämässä vatsatanssissa vähään ennen olivat katselleet. (af Ursin [1912] 1995, 15.)

mien rikosten ja väkivaltaviihteen syy–seuraus-suhteita. Laadulla ja nuorisoviih-teellä on erityinen suhde, koska nuorten suhde representaatioihin ja niiden ku-luttamiseen nähdään erityiseksi heidän ikänsä vuoksi. Nuorten on katsottu ole-van erikoissuojelun tarpeessa sekä populaarikulttuurin tuotteiden ideologista manipulaatiota ja kaupallista hyväksikäyttöä että myös oman haavoittuvaisuu-tensa ja tietämättömyytensä seurauksia vastaan (Davies, Buckingham & Kelley 2000). Populaarikulttuuria arvioitaessa on tapana määritellä tuotteiden ja mer-kitysten ohella myös vastaanottajien maku (Rönningberg 1990, 19). Elitistisimmil-lään ajatus yleisön mausta, tai markkinoiden vaikutuksesta yleisön makuun, me-nee niin, että se mihin ihmiset mieltäytyvät ei todennäköisesti ole hyvää (ks. Löwenthal 1983, 52). Yleinen käsitys onkin, että nuorten ”luonnollinen” maku vetää huonon eli yksinkertaisen, sensationaalisen ja vulgaarin puoleen (Davies, Buckingham & Kelley 2000).

Vaikka Lawrence Grossbergin (2000, 101) mielestä akateemisen populaarikult-tuurintutkimuksen asia ei olekaan puolustaa tietynsuuntaisia tekstejä ja makuja tai tarjota niitä koskevia arvostelmia, laadusta keskustelua voi itse asiassa puolus-taa hänen esittämillään argumenteilla nuorison aseman heikentymisestä. Gross-berg näkee, että 1960-luvulla vallasta kamppailut sukupolvi on paitsi purkamas-sa oman menestyksensä mahdollistaneita (hyvinvointi)instituutioita myös luo-massa entistä syvempää sukupolvikuilua sellaisten representaatioiden avulla, jois-sa nuoriso esitetään toisaalta *vaarallisena* ja toisaalta avuttomana, *vaarassa ole-vana* (mt. 125). Niinpä hän kuuluttaakin sellaista tutkimusta, jossa populaarikult-tuurintutkijat ottavat poliittista vastuuta nuorten syrjäytymisestä ja syrjäyttämi-sestä. Representaatiot vaikuttavat sekä siihen millaisena sosiaaliset ryhmät näke-vät paikkansa ja oikeutensa yhteiskunnassa että siihen millaisena ne joilla on val-ta vaikuttaa heidän paikkaansa ja oikeuksiinsa näkevät heidät (Dyer 1993, 1). Ar-vottomasta kieltäytymistä voi siten pitää poliittisena vaikenemisena. Laadusta keskustelemisen ei myöskään tarvitse merkitä ”tietynsuuntaisten tekstien ja ma-kujen” tuomitsemista, vaan keskustelua voi käydä populaarikulttuurin yhteiskun-nallisten ja kulttuuristen *tehtävien* kontekstissa, jolloin laatu ankkuroidaan esi-merkiksi kulttuurisen pluralismin, yhteiskunnan demokratisoitumisen tai nuorten voimaantumismahdollisuuksien laajentamiseen. Lisäksi on vielä todettava, että vaikka tutkijat välttäisivätkin tarjoamasta ”hyvän” ja ”huonon” kategorioita, nii-tä kuitenkin jatkuvasti tuotetaan julkisuudessa rutiinimaisesti ja moninaisista mo-tiiveista johtuen. Moraalinvartijoille, viihdeteollisuudelle ja journalistiselle eloku-vakritiikille arvostelmien antaminen on arkipäiväistä.

Hahmotan tässä artikkelissa audiovisuaalisen nuorisoviihteen erityispiirteitä ja

tarkastelen sille julkisuudessa asettuvia laatukriteerejä. Pohdin lopuksi, onko laatu pakko ymmärtää transitiivisena käsitteenä, joka voi kuvata ainoastaan "mitä tietyt ihmiset tietyssä tilanteessa arvostavat tiettyjen kriteerien perusteella" (Eagleton 1983, 16), vai voisiko kysymykseen "millaista on hyvä nuorisoviihde" yrittää vastata?

Vallaton nuoriso

Kun puhutaan nuorisosta, puhutaan heterogeenisestä ryhmästä. Nuoriin vaikuttavat paitsi heidän materiaaliset olosuhteensa myös se, miten he tulkitsevat näitä olosuhteita. Nuoruuden sosiaalisesti rakennettu luonne tulee ilmeiseksi, kun kategoriaa tarkastellaan globaalista näkökulmasta: jos nuoruus ymmärretään lapsuuden loppumisen ja aikuisille kuuluvien velvollisuuksien ottamisen välisenä aikana, monilla lapsilla ei edes ole nuoruutta – ainakaan sellaista, jota kuvataan amerikkalaisessa nuorisoviihhteessä. Käsitteen liukkaus näkyy myös puhuttaessa nuorten vapauksista ja rajoituksista, sillä nuoret saattavat "vanhentua" tai "nuortua" yhteydestä riippuen (Valentine, Skelton & Chambers 1998, 5). Millä ehdoin voidaan siis ylipäättänsä puhua nuorisosta sosiaalisena ryhmänä, joka eroaa jostain muusta ryhmästä? Giroux'n (1999b) mielestä nuoriso on tyhjyyttä kumiseva kategoria, koska nuoria on estetty puhumasta poliittisina ja moraalisisina toimijoina. Kuitenkin juuri siksi, että nuoriin ihmisiin suhtaudutaan tietyllä tavalla – oli kysymys sitten rajoituksista tai vapauksista – nuoriso voidaan nähdä sosiaalisena ryhmänä (Lähteenmaa 2000, 48). Nuoruuden käsite onkin relevantti ennen muuta suhteessa aikuisuuden käsitteeseen, mikä nostaa kysymyksen valasta keskeiseksi (Wyn & White 1997; Bourdieu 1985, 128).

Grossbergin kuvaama sukupolvikuilu näkyy konkreettisesti tutkimuskohteessani: nuorisoelokuvien ja tv-sarjojen nuoret asuttavat nykyään omaa "teiniplaneettansa" eli maailmaa, jossa aikuiset/vanhemmat ovat henkisesti ja/tai fyysisesti poissa ja jossa nuoret selviytyvät omin ja vertaisryhmänsä avuin (Pantti 2002a). Nuorten kuvaaminen toisaalta uhkana laille ja järjestykselle ja toisaalta aikuisista riippumattomina olentoina esittää nuorison väkevämpänä kuin se todellisuudessa on. Vaikka nuorilla ihmisillä on oikeuksia kansalaisina, nämä oikeudet voidaan suhteellisen helposti kieltää eikä nuorilla on juurikaan sanomista heidän elämässään keskeisten instituutioiden suhteen. Nuorisosarjassa *Higher Ground* erikoiskasvatustietokseen sijoitettu ongelmanuori kivahtaa kohtalontoverilleen "me kaikki olemme viallisia tuotteita", ja "viallisuutta" voi laajemminkin pitää nuoruutta määrittävänä ominaisuutena, sillä nuoret eivät ole vielä täydellisiä tuotteita eli aikuisia. Ideologisenä konstruktiona nuoruus on kullekin aikakaudelle tyyppillisellä tavalla lastattu odotuksilla ja oletuksilla, ja länsimaisessa modernissa ja myöhäismodernissa kulttuurissa nuo odotukset liittyvät nimenomaan aikuistumiseen (Hoikkala 1991). Vaikka nuorisoelokuvat ja -sarjat reagoivat nopeasti kulttuuriin muutoksiin, genren perusta on kuitenkin pysynyt muuttumattomana: kaikkien lajin edustajien voi nähdä käsittelevän nuoren identiteetin muuttumista matkalla kohti aikuisuutta.

Nuorisoviihde on julkisuuden areena, jossa aikuiset tulkitsevat nuoruutta ja nuorisoa. On mahdollista, että nuorisolle suunnatut tuotteet kertovat itse asiassa enemmän aikuisten toiveista ja peloista kuin nuorten kokemuksista (vrt. Sihvonen 1987). Kun representaatiot ymmärretään poliittisena toimintana, joiden kautta ryhmät edistävät mahdollisuuksiaan poliittiseen vaikuttamiseen (Lahti 1993, 3), voi sitä että aikuiset puhuvat nuorten puolesta pitää ongelmallisena. Voiko nuorisoviihde siis toimia nuorten "omana huoneena", jossa heidän omat

äänensä ovat kuultavissa ja jossa he voivat voimistua. Vai tarkoittaako se, että nuoret voivat vain poikkeustapauksissa osallistua tuotantoon sitä, että nuorisoviihde on yksi niistä tiloista, joissa nuoren subjektiutta yritetään säädellä (Lewis 1991)?

Se, että kysymys vaivaa myös nuorisoviihteen tuottajia ja kriitikoita, tuli esille esimerkiksi poikkeuksellisen kiihkeän moraalisen keskustelun herättäneen elokuvan *Kids – tämän päivän lapsia* (Kids 1996) markkinointi- ja vastaanottojulkisuudessa. Kids-elokuvasta puhuttaessa korostettiin, että elokuvan käsikirjoittaja oli ainoastaan 19-vuotias. Käsikirjoittajan ikä yhdessä ohjaaja Larry Clarkin (52 v.) pseudodokumentaristisen tyylin ja nuorten amatööri näyttelijöiden käytön kanssa lisäsi elokuvan totuuden auraa, ja myös suomalainen videolevittäjä markkinoi sitä ”tämän päivän peilinä” luvaten katsojille siten autenttisen kokemuksen: ”He puhuvat seksistä. He harrastavat seksiä. He roikkuvat kaduilla. He juhlivat kuin viimeistä päivää, käyttävät huumeita ja ovat väkivaltaisia. He nukahtavat kylpyammeeseen ja seuraavana päivänä kaikki alkaa taas alusta. Aivan tavallinen vuorokausi nykynuorten elämässä.” Toisaalta peili-metaforan käytön, totuudellisuuden korostamisen, voi nähdä pyrkimyksenä kieltää moraalisen näkökulman ottaminen. (Egmont.)

Miksi nuorisoviihde on olemassa?

Thomas Doherty (1988, 12) huomauttaa, että voi olla helpompaa vastata siihen *miksi* jokin genre on olemassa kuin siihen *mitä* se on. Nuorisoelokuvan syntyminen 1950-luvulla on nähtävä osana laajempaa pyrkimystä luoda nuorisomarkkinat, jotka Andy Bennettin (2000, 12) mukaan olivat uuden kulutusyhteiskunnan väistämätön laajentuma nuorison ostovoiman lisääntymisen vuoksi. Tietoisuus nuorison merkittävästä taloudellisesta roolista synnytti tilan myös nuorille suunnattujen elokuvien tuottamiselle. On silti syytä korostaa, että nuorisomarkkinoille pyrkiminen oli huomattava muutos Hollywoodin markkinointi- ja tuotantostrategioiden kannalta, sillä elokuvateollisuus oli siihen saakka takertunut ”suurimman mahdollisimman yleisön” –ajatukseen ja nähnyt elokuvan kaikki ryhmiä yhtä lailla puhuttelevana viihteenä (Doherty 1988, 61–66). Televisiossa vastaava strateginen muutos yleisyleisöstä (perhesarjoista) erikoisyleisöön (nuorisosarjoihin) tapahtui 1990-luvulla, jolloin tuottajat selvästi halusivat puhutella nuoria ja erilaistivat tuotteensa sen mukaisesti. *Beverly Hills, 90210* -sarjan (1990–2000) menestyksen vanavedessä syntyi nimenomaan nuorille suunnattuja ja heistä kertovia tv-sarjoja. Amerikkalaisella elokuvateollisuudella oli myös erityinen syy olla kiinnostunut nuorista 1950-luvulla: studiojärjestelmän kriisi oli heikentänyt elokuva-alaa ja nopeasti leviävä televisio herätti pelkoa katsojien menettämisestä. Houkutellakseen nuoria katsojia Hollywood ryhtyi vuosikymmenen puolivälissä ”nuorentamaan” elokuvien sisältöjä vastaamaan ”nuorten makua” (Doherty 1988, 1–3). Tällöin elokuvateollisuudella oli tarjota uudelle kuluttaja-katsojan prototyypille nuorisoelokuvan geneeriset prototyypit *Nuori kapinallinen* (Rebel Without a Cause, 1955) ja *Älä käännä heille selkääsi* (Blackboard Jungle, 1955), jotka sisälsivät myöhempien nuorisoelokuvien varioimat kapinan, vieraantumisen, rikollisuuden ja seksuaalisen heräämisen teemat.

Nuorison puhuttelemisen osoittautui hedelmälliseksi, sillä 1970-lukuun mennessä 75 prosenttia elokuvissa kävijöistä oli 12–29-vuotiaita (Hillier 1993, 38). 1980-luvun alussa Hollywood alkoi panostaa nuorisolle suunnattuihin elokuviin entistä enemmän mm. siksi, että perinteiset elokuvateatterit alkoivat tuolloin korvautua ns. multiplex-teattereilla, jotka sijaitsivat usein nuorison suosimissa

”vetelehtimispaikoissa” eli ostoskeskuksissa (Shary 2002, 6). Nuorisoeelokuvan nousua ennakoivat pienen budjetin kauhuelokuva *Halloween* (1978) ja pienen budjetin seksikomedia *Animal House* (1978), jotka molemmat aloittivat kaupallisesti menestyneet ja siksi myös suurten studioiden hyödyntämät elokuvasyklit. Giroux on nähnyt uusien genrejen, erityisesti teinikauhun, ilmaantumisen alkuna Hollywoodin uudelle representaatiopolitiikalle, jota luonnehtii ”syvään juurtunut pelko ja vihamielisyys” nuorisoa kohtaan (1999b). Itse näkisin ne mieluumin Hollywoodin syvään juurtuneena uskona ja rakkautena teinimarkkinoita kohtaan sekä pyrkimyksenä muuttaa ”uinuvat” kassamagneetit teollisiksi standardeiksi eli genreiksi.

Kun 1980-luvun alkupuoliskon suositut teinitähdet – nk. brat pack – siirtyivät vuosikymmenen jälkipuoliskolla aikuisten rooleihin, myös elokuvateollisuus alkoi vetäytyä nuorisoe elokuvien rajoitetuilta markkinoilta. Tuotanto vilkastui uudelleen vasta 1990-luvun puolivälissä, kun taloudelliseen laskusuhdanteeseen ajautunut elokuvateollisuus halusi teini-ikäiset takaisin elokuvateattereihin muun nuorisoviihteen parista. Teollisuus myös onnistui pyrkimyksessään: vuonna 1997 elokuvissa käyminen oli jälleen teini-ikäisten suostuin vapaa-ajanviettotapa (Klady & Cox 1999). Elokuvateollisuus kääntyi nousuun valtavalla budjetilla tehdyn ja ilmiömäisen suosituksen *Titanicin* (1997) sekä sellaisten suhteellisen pienellä budjetilla tehtyjen mutta suuret yleisömäärät keränneiden nuorisoe elokuvien kuten *Faculty – Kauhun oppitunnit* (The Faculty 1998), *Pakko olla in* (Never Been Kissed 1999), *Sinussa on se jokin* (She's All That 1999) ja *Varsity Blues – pelin säännöt* (Varsity Blues 1999) avulla.

Määritellään nuorisoe elokuvan eksploraatioelokuvan muodoksi Doherty (1988, 5) pyrkii ”paradigmaattiseen muutokseen” genretutkimuksessa: se, mitä hän käytännössä tekee, on nuorisoe elokuvan ja suuren budjetin Hollywood-elokuvien välisen eron selittämistä sekä perinteisen genretutkimuksen kritisoimista jälkimmäiseen keskittymisestä. Doherty jäljittää itsenäisten tuotantoyhtiöiden valmistamien nuorisoe elokuvien kerronnallisia konventioita ja markkinointistrategioita, mutta eksploraation käsite on käyttökelpoinen myös valtaviiran, suurten studioiden nuorisoe elokuvaa tarkasteltaessa. Nuorisoe elokuvat eroavat monista ”aikuisten genreistä” siinä, että elokuvat tehdään yleensä pienellä budjetilla. Tämä mahdollistaa suuret voitot suhteessa kustannuksiin. Esimerkiksi vuonna 1999 keskimääräiset tuotantokustannukset olivat 52,7 miljoonaa dollaria ja keskimääräiset markkinointikustannukset 36,4 miljoonaa dollaria. Samana vuonna ensi-iltaansa saaneen, hyvin menestyneen *Sinussa on se jokin* -teinikomedian tekeminen maksoi 10 miljoonaa dollaria ja markkinoiminen 15 miljoonaa. Elokuvan kassatulo olivat 54 miljoonaa dollaria. Toisen samana vuonna tehdyn teinikomedian *American Pie* tulos oli vielä parempi: 11 miljoonaa maksanut elokuvat toi 288 miljoonaa. (Adgate 1999; Internet Movie Database).

Eksploraatio-käsite kääntyy suomeksi valmiiksi negatiivisilla merkityksillä laatuiksi ”riistoksi” tai ”hyväksikäytöksi”, mutta mitä elokuvat sitten käyttivät hyväkseen ja miksi? ”Hyväksikäytön” kohteena voivat ensinnäkin olla ajankohtaiset, usein sensaationaaliset ilmiöt ja tapaukset, jotka lisäävät elokuvan *tarina-arvoa*, toiseksi näiden tapausten saama julkisuus, joka lisää elokuvan *markkinointiarvoa*, ja kolmanneksi teini-ikäiset katsojat, jotka lisäävät elokuvan *kassa-arvoa* (Doherty 1988, 7). Niin ikään eksploraatioelokuvien taudinkuvaan on nähty kuuluvan yleisöjen ”alhaisimpiin”, ”vulgaareihin” makuihin vetoaminen, millä yleensä viitataan seksin ja väkivallan esittämiseen (Hillier 1993, 40–41).

Saako katsoa?

Paitsi uuden yleisösegmentin "löytymisen", nuoris elokuvan synnyn taustalta voi myös jäljittää kulttuurissa vahvistuvan teini-ikäisten pelon hyväksikäyttämisen. Jos nuoris elokuvaa tarkastellaan ritualistisen genre teorian näkökulmasta, sen kerrontamallit syntyivät käsittelemään nousevan nuorisokulttuurin ja valtakulttuurin välistä konfliktia (vrt. Altman 2002, 42–43). "Käsitteleminen" tarkoittaisi sekä uuden ilmiön (nuorisorikollisuus, vieraantuminen, nuorten itsemurhat, jne.) esittelemistä, nuorten luokittelua (kapinallinen nuori, "normaali" nuori, jne.) sekä kuvitteellisten ratkaisujen/helputuksen tarjoamista. Schatz (1981) on esittänyt, että yleisöt viime kädessä "kirjoittavat" genret kuvaillessaan tekemiensä valintojen kautta elokuvateollisuudelle, millaisia elokuvia he haluavat. Elokuvateollisuus puolestaan tulkitsee elokuvan suosion merkitsevän, että "teos on koskettanut jotain ajankohtaista kulttuurista mytologiaa tai konfliktia katsojien tietoisuudessa tai kollektiivisessa tiedostamattomassa" (Hietala 1996, 112). Douglas Kellner (1998, 170) tuottaa tällaisen luennan Richard Linklaterin independent-elokuvasta *Slacker* (1991). Elokuva kertoo "kakskyt ja risat" -mediasukupolvea, joka hylkää keskiluokkaiset päämäärät urasta ja perheestä: "*Slacker* kuvasti nuorten amerikkalaisten nyky-yhteiskuntaa kohtaan tuntemaa tyytymättömyyttä ja loi uuden käsitteen nykynuorison kuvaamiseen tekemällä Austinissa asuvien slackereiden elämäntavoista myytin. Elokuva selvästikin kosketti nuorison syvimpiä tunteja." Siitä, että elokuvateollisuus reagoi nopeasti *Slackerin* suosioon, kertoo ohjaajan saama Hollywood-sopimus toisesta nuoris elokuvasta *Surutta? Sekaisin* (*Dazed and Confused* 1993) sekä 1990-luvun puoliväliin kestänyt x-sukupolvi -elokuvien sykli (mm. *Singles* 1992; *Reality Bites* 1994; *S.F.W* 1995).

Kun korostetaan tekijöiden ja yleisön välistä vuoropuhelua, voidaan helposti sivuuttaa se, että yleisön suosion lisäksi monet muut tekijät vaikuttavat siihen millaisia elokuvia tuotetaan (Laine 2000, 39). Se, että jotkut tarinat kerrotaan (tietyllä tavalla) ja toisia ei ehkä lainkaan, pakottaa kiinnittämään huomiota kulttuurintuotantoa kontrolloiviin instituutioihin sekä kulttuurintuotteiden olemassaololle reunaehdot luoviin yhteiskunnallisiin, poliittisiin ja kulttuurisiin olosuhteisiin (McGuigan 1992, 172). Nuoris elokuvien ollessa kysymyksessä amerikkalainen elokuvateollisuus joutuu jatkuvasti mukautumaan erilaisiin ulkoisiin tekijöihin mm. monilukuisten ja yleensä moraaliskonnollisten painostusryhmien vuoksi. Kysymys ei ole ainoastaan siitä, millaisia elokuvista tulee vaan myös siitä, millaisen tilan ne saavat toimia "kulttuuris-kriittisen diskursiivisuuden areenana" (Gledhill 2000, 239). Nuoris elokuvan julkilausuttu tavoite on usein toimia valistavana ja varoittavana viestinä, mutta moraalisen sanoman ja yleisöjä houkuttelevan sensaation suhde on jatkuvan tarkkailun alaisena. Tämä "laatutarkkailu" (eli käytännössä esityskäytäntöjen säätely ikärajoin sekä toisaalta tuotantoyhtiöiden itsekontrolliin perustuva sensuuri) tuottaa tietynlaisia representaatiostrategioita ja yleisöjä ja tukahduttaa toisia.

Sitä, mitä ei esitetä, voidaan pitää yhtä kiinnostava kuin sitä, mitä esitetään. 1990-luvun alkupuoliskolla Hollywoodissa tuotettiin vähintään 12 ongelmanuoris elokuvaa vuosittain (Shary 2002, 82), mutta vuosikymmenen loppupuolella ongelmanuoris elokuvien määrä kääntyi laskuun, vaikka uutismedia kiinnitti yhä enemmän huomiota kouluissa tapahtuneiden ammuskelujen kaltaisiin kohua herättäneisiin tapauksiin (Dorfman 2001). Vastaava ilmiö on nähtävissä 1980-luvun loppupuolella, jolloin aids herätti moraalista paniikkia. 1980-luvun alun teiniseksikomedit käsittelevät neitsyydestä eroon pyrkimistä, mutta tämä teema katosi valtavirran elokuvasta 1980-luvun lopussa ja puuttui lähes kokonaan nuoris elokuvasta vuoteen 1995 ja *Kids*-elokuvaan saakka (Shary 2002, 227).

Miksi valtaviiran nuorisoelokuva ei siis aina ole kiinnostunut houkuttelemaan mahdollisimman suurta yleisöä sensationaalisilla aiheilla? John Stockwellin ohjaaman ongelmanuorisoelokuvan *crazy/beautiful* (2001) kohtalo kertoo nuorisoelokuvan todellisuuden kuvaamiseen liittyvästä paradoksista. Touchstone Pictures -yhtiö vaati ohjaajaa leikkaamaan elokuvasta pois ne kohtaukset joissa 17-vuotias päähenkilö Nicole harrasti seksiä sekä käytti huumeita ja alkoholia. Vaatimusten johdosta ohjaaja valitti julkisuudessa, että "me yritimme tehdä varoittavaa tarinaa, mutta emme saaneet esittää sellaista käyttäytymistä, josta halusimme varoittaa" (cit. Fuchs 2001). *crazy/beautifulin* sensurointiin vaikutti toisaalta se, että tuotantoyhtiö halusi sille PG-13 -luokituksen (ei suositella alle 13-vuotiaille) R-luokituksen (sallittu alle 17-vuotiaille aikuisen seurassa) sijaan ja siten suuremman yleisön. Toisaalta sensurointiin vaikutti FTC:n (The Federal Trade Commission) syyskuussa 2000 julkaisema raportti väkivallan markkinoinimisesta lapsille. Raportissa elokuvateollisuutta "käskettiin" tehostamaan itsesäätelystä ja kiinnittämään huomioita ikärajoihin (FTC 2000).

Kulttuuris-kriittisen diskursiivisuuden areenana toimimisen esteenä voi olla myös sinne fyysisesti pääsemisen rajoittaminen. *Kids*-elokuvan ohjaajalla Larry Clarkilla oli haaveena tehdä "suuri amerikkalainen nuorisoelokuva, jota näytettäisiin ostoskeskuksissa ympäri Amerikkaa" (Taubin 1995), mutta haave kaatui tarkastuslautakunnan (MPAA) antamaan NC-17 -luokituksen (kielletty alle 17-vuotiailta). Luokitus merkitsee taloudellista takaiskua, koska suurin osa elokuvateattereista ja muista levityskanavista ei suostu olemaan missään tekemisissä sen saaneiden elokuvien kanssa, ja elokuvan levittäjä Miramax aloitti elokuvan "opettavaista sanomaa" ja "todellisuuden näyttämistä" korostavan kampanjan saadakseen sille video- ja kaapelitelevisiomarkkinat avaavan R-luokituksen. Kampanja sai tukea elokuvakriitikko Roger Ebertiltä (1995), joka antoi ohjaajalle äänen arvostelussaan: "Haluan ihmisten näkevän elokuvan. Haluan vanhempien menevän lastensa kanssa. Mutta lasten on päästävä sisään. Koska elokuva näyttää asioita, jotka ovat todellisuutta tässä maailmassa." Miramaxin valitus hylättiin, ja koska Disneyn tytäryhtiö ei voi imagosyistä levittää NC-17 -elokuvia, elokuvalle perustettiin oma levitysyhtiö, joka levitti sitä tarkastamattomana. "Suuresta amerikkalaisesta nuorisoelokuvasta" tuli näin lähinnä aikuista yleisöä art house -teattereissa järkyttänyt kulttielokuva. *Kids* kärsi saamastaan moraalista tuomiosta taloudellisesti, mutta toisaalta se myös pyrki tekemään elokuvan sen avulla houkuttelevammaksi (vrt. McRobbie 2000, 180). Myös suomalainen videolevittäjä mainostaa elokuvaa sen aiheuttamalla kohulla: "*LARRY CLARKIN KIDS järkytti lehdistöä ja yleisöä kautta maailman. Tämä on nähtävä!*" (Egmont).

"Miksi tällaista täytyy tuoda Suomen valkokankaille?"

Vaikka elokuvakritiikkiä on viime vuosina syytetty sen tärkeimpänä pidetyn tehtävän eli laadun arvioimisen laiminlyömisestä ja kaupallisen amerikkalaisten viihteen hampaattomasta markkinoinimisesta (esim. Kuuskoski 2001, 4), elokuvan hyvyys määritetty päivälehtikritiikissä edelleenkin pitkälti luovaan tekijään perustuvan taidekäsityksen kautta (Pantti 2002b). Kritiikissä niin "hyvä elokuva" kuin "hyvä tv-sarjakin" erottautuvat tavalla tai toisella suurilla yleisöjä tavoittelevasta valtaviiran elokuvasta. Usein hyvyys on synonyymi esteettiselle avantgardismille, rakenteelliselle kompleksisuudelle ja sisällölliselle monitulkintaisuudelle: sitä paremmaksi teos nähdään mitä enemmän tulkittavaa siinä on ja mitä enemmän henkisiä ponnistuksia sen lukeminen vaatii (Bordwell 1989; Kerr 1990, 46–48).

Teollisuudelle tärkeä nuorisoelokuva ei ole historiansa aikana nauttinut suur-

ta arvostusta kriitikoiden ja tutkijoiden silmissä. Tästä kertoo mm. se, että akateemisessa kritiikissä nuorista ihmisistä kertovia ja heitä puhuttelevia elokuvia on varsin myöhään tulkittu itsenäisenä genrenä. Nuorisoelokuvatutkimuksen pioneeriteos on David Considinen *The Cinema of Adolescence* (1985), joka arvioi nuorisoelokuvien merkittävyyttä sen perusteella, miten realistisesti ne kertovat nuorison "todellista olosuhteista". Tässä tehtävässään amerikkalainen elokuva-teollisuus on hänen mielestään epäonnistunut "spektakulaarisesti", ja siitä seuraa, että elokuvien nuoruuskuvat ovat olleet vääristyneitä (mt. 9). Jon Lewisin teoksessa *The Road to Romance and Ruin* (1991) nuorisoelokuva on hegemoniateorian mukaisesti keskeinen ideologinen koneisto, ja Lewis selittää nuorisoelokuvan merkitystä ja arvoa ainoastaan sen kautta, pitävätkö elokuvat yllä vai vastustavatko ne kulttuuriteollisuuden ideologista hegemoniaa. Lewis päätyy väittämään, että huolimatta tyyllillisistä, teollisista tai jopa sukupolvellisista eroista kaikki nuorisoelokuvat käsittelevät loppujen lopuksi yhtä ainoata kysymystä: perinteisten auktoriteettimuotojen romahtamista (mt. 3). Tuorein tutkimus nuorisoelokuva saralla on Timothy Sharyn *Generation Multiplex* (2002), joka analysoi nuorison representaatioita 1980-luvun alusta lähtien, mutta on toisin kuin oppi-isänsä Considine tyytyväinen uusien amerikkalaisten nuorisoelokuvien sisällölliseen monimuotoisuuteen ja niiden pääsääntöisen positiiviseen kuvaan nuorisosta (mt. 255–264).

Jos teoksen arvo on suorassa suhteessa sen saamaan kriittiseen huomioon ja siitä tehtyjen tulkintojen määrään (ks. Sheppard 1987, 76–93), valtavirran nuorisoelokuva ei kipua elokuvakritiikin arvostuksissa kovin korkealle, sillä kritikoilla on yleensä ollut lajin edustajista varsin vähän sanottavaa. Tämä käy ilmi kaikista ensi-illoista arvostelun julkaisevasta *Helsingin Sanomien* NYT-viikkoliitteestä: tiettyjä poikkeuksia lukuun ottamatta nuorisoelokuvat saavat vähemmän palstatilaa kuin "aikuisten elokuvat". Siteeraan teinikauhuelokuvan *Kahun oppitunnit* arvostelua kokonaisuudessaan sen ytimekkyyden vuoksi:

Tässäpä vastenmielinen tapaus. Denverin koulumurhista on kulunut tuskin kuu-
kautsi, kun Helsinkiin tulee väkivaltafilmi, jossa lukiolaiset murhaavat opetta-
jiaan.

Opettajat eivät elokuvassa tarkkaan ottaen ole ihmisiä vaan avaruushirviöitä, jo-
ten heidän tappamisensa on Hollywoodin logiikalla ikään kuin sallittua.

On vertahtavaa katsoa, kuinka viihde yhtyy todellisuuteen: aivan kuten Den-
verissä, kiusatut nuoret ottavat Kahun oppitunneissa ohjat omiin käsiinsä, ja
ensimmäisinä uhreiksi joutuvat kiusaajat eli lukion urheilijatähdet.

Kun lahtaus on ohi, nörtti saa palkkioksi kaunottaren, lesboksi haukuttu pukeu-
tuu hameeseen ja huumejätkästä tulee futissankari.

Jessus, mitä seuraavaksi?

(Jari Lindholm. NYT 28.5.1999)

Kritiikeistä käy usein ilmi, että arvostelijat eivät pidä elokuvaa arvostelun arvoisena. Tämä näkyy ivallisen tai halveksivan tyylin lisäksi esimerkiksi elokuva-arvostelujen tyypillisten elementtien, audiovisuaalisen ilmaisun, tekijyyden ja jopa genrekontekstin (yleensä genre-elokuvia arvotetaan "paras omassa luokas-
saan" -näkökulmasta) puuttumisena. *Kahun oppituntien* arvostelussa elokuva torjutaan toisaalta mraalisin perusteluin (väkivalta ja sen yhteys todellisiin ta-
pahtumiin) ja toisaalta tarinan epäuskottavuuteen viitaten. Paradoksaalista mut-
ta tavallista on myös se, että torjuessaan nuorisoelokuvan sen kliseisyyden tai
pinnallisuuden vuoksi kriitikko ikään kuin "vajoaa" samalle tasolle kohteensa
kanssa. Tämä on nähtävissä muun muassa teinikomedian *Sinussa on se jokin*
arvostelusta:

Miksi tällaista täytyy tuoda Suomen valkokankaille? Amerikkalaisten kiittokuvateinien jonninjoutavuuksia ovat jo tv-sarjat pullollaan.

Pääosien näyttelijöissä ei ole vikaa. Tiedän mitä teit viime kesänä -elokuvista tutun Freddie Prinze Jr:n limainen komeus sopii tähänkin tekeleeseen mainiosti, ja Rachael Leigh Cook luimistelee niin kivasti, että töitä löytyy varmasti tulevaisuussakin.

(Mikko-Pekka Heikkinen. NYT 16.7.1999.)

Valtavirran nuorisoelokuvan ja "taide-elokuvien" vastaanotossa on nähtävissä huomattavia eroja, sillä jälkimmäisiin suhtaudutaan arvostelun arvoisina teoksina eli niissä punnitaan esimerkiksi tekijyyden ja estetiikan kysymyksiä, kuten *Kids*-elokuvan arvostelu osoittaa:

Kids on epäsentimentalisella tavalla hyvin kaunis elokuva. Todellisuuden illuusio syntyy taitavasti, kaupunki kylpee aamusta iltaan luonnollisessa valossa. Gus Van Santin *My Own Private Idaho*n kuvannut Eric Edwards liikuttaa kameraa tapahtumien mukana, usein käsivaralla, huomaamattomasti ja sulavasti. Kamera ei tunkeile, mutta se katsoo kohteitaan hyvin tarkkaan.

(Kati Sinisalo. NYT 7.3.1996)

Viime aikoina on esitetty näkemyksiä, joiden mukaan kriitikon tulisi toimia nimenomaan vaihtoehtoisten näkemysten julkittuajana: toimia oppaana haastaviin teoksiin (ks. Lehtonen 2001, 154–158). Tällaista kehitystä ei voi toivoa, jos kulttuurin "laatualueelle" keskittyminen tarkoittaisi samalla viihteen jättämistä markkinoiden huoleksi. Erottelu taiteen ja viihteen välillä näkyy elokuvakriittikissä tälläkin hetkellä analytyttisyyden asteessa, ja suotavampi kehitys olisi päinvastoin se, että kriitikot pyrkisivät kehittämään nimenomaan viihteen arviointiin sofistikoituneita aseita. Kriitikko on osa kulttuurin tekemistä, ja jos viihteen arvioimiseen ei suhtauduta vakavasti, on todennäköisempää kuin epätodennäköisempää, että sen hyvyys mitataan ainoastaan katsojalukujen ja kassatulujen avulla. Realiteettina voi pitää, että nuorisokulttuuri on ennen muuta mediakulttuurin valtakulttuuria, ja siksi ei ole syytä tyytyä sellaiseen "laadun ongelman" ratkaisuun, jossa institutionaalista tai ideologisista syistä johtuen jotkut kulttuurin alueet nähdään toisia otollisempana maaperänä progressiivisille representaatioille (vaikka näin olisikin), vaan keskustelun on yllettävä kaikille kulttuurin alueille tietyn "laatualueen" sijasta.

Mitä seurauksia sillä on, että aikuiset arvioivat nuorten mediakulttuurin laatua? Tätä kysymystä voi avata elokuvakriitikon "jessus, mitä seuraavaksi?" -kommentilla tyrmänneen *Kauhun oppituntien* katsoja-arvosteluiden kautta (leffa.com). Nimimerkki "-jonna-" antoi elokuvalla viisi tähteä (viidestä) ja kommentoi näin: "erittäin hyvä elokuva! näyttelijät olivat hyviä, etenkin Elijah Wood, ja itse leffakin todella hyvä ja hauska." "Gina" ei arvostanut elokuvaa itessään korkealle mutta antoi silti viisi tähteä sen muiden ansioiden vuoksi: "super-söpöliini josh hartnettin ansiosta annan viisi tähteä. muuten aika huono leffa..." Nimimerkki "great entertainment" antoi kolme tähteä ja arvioi elokuvaa suhteessa teinikauhugenreen: "jeps. kevin williamsin tyyppinen teinikauhupläjäys. ei pärjää screameille ja oli usa:ssa aikamoinen floppi. Parempi tämä on kuin tappavat arvosanat...ja tässä on söpöjä pojuja...silmänruokaakin siis! Katos pois!"

Näistä "arvosteluista" käy ainakin se selväksi, että elokuvasta saatu mielihyvä – oli kysymys sitten elokuvan tarjoamasta hauskuutuksesta tai silmänruuasta – on ollut nuorille katsojille pääasia. Erilaisia tulkintoja voi selittää erilaisilla katsomistavoilla: "tavalliset" katsojat seuraavat elokuvaa tunteellisesti eläytyen kun taas kriitikko seuraa sitä etäältä ja analytyttisesti (Hietala 1999, 245). Mielitymyseroja

voi yrittää selittää myös nuorten ja aikuisten erilaisella kehitystasolla: nuorten mieltymys yksinkertaisiin tarinoihin, stereotyyppisiin henkilöhahmoihin ja julmaan huumoriin voi olla todiste heidän emotionaalisesta ja kognitiivisista rajoituksistaan. Tällainen käsitys on kuitenkin auttamattoman normatiivinen niin tekstin kuin yleisönkin suhteen. Kysymystä mausta voi lähestyä myös valtasuhteiden näkökulmasta. Samalla tapaa kuin elokuvien ja tv-sarjojen ikäraajat määrittelevät ikäkategorioiden avulla katsojien ”kypsyttää”, makuhierarkiat tarjoavat pinnan, jota vasten nuoret voivat kalibroida omaa ”kypsyttään” ja tehdä identiteettityötänsä kohti aikuista identiteettiä. Tämä identiteettityö voidaan nähdä myös kapinana, huonon maun juhlintana, joka pilkkaa aikuisten ”hyvän maun”, säädyllisyyden ja kontrollin normeja. (Davies, Buckingham & Kelley 2000)

Representaation vaikeus

Nuorisoviidettä määriteltäessä lähtökohdaksi ei voi ottaa pelkästään sitä, että elokuvat on suunnattu nuorille ihmisille. Itse asiassa elokuvateollisuuden ”nuorentamisen” projekti on käytännössä tarkoittanut sitä, että lähestulkoon kaikki kaupalliset elokuvat voitaisiin niiden kohderyhmän perusteella lukea nuorisoeleokuviksi. Lewis (1992, 2) toteaaakin, että ”genre ei ala teollisuudesta eikä kohdeyleisöstä vaan tekstistä”. Samalla tapaa kuin Molly Haskel (1974) ensimmäisten joukossa määritteli ”naiselokuvan” elokuvaksi, jonka tarinan keskiössä on nainen, nuorisoeleokuvat kertovat nuorena olemisesta nuorten päähenkilöiden avulla.

Suhtautumista nuorisoeleokuvaan voi jaotella karkeasti siten, että elokuvan ”ulkopuolinen maailma” kiinnittää huomiota ennen muuta väkivallan ja seksuaalisuuden representaatioihin kun taas kritiikki keskittyy juonen ja henkilöhahmojen laatuun. Kritiikissä nuorisoviidde tuomitaan huonoksi useimmiten stereotyyppisiin henkilöihin ja tilanteisiin viittaamalla. Stereotyyppi on nykyään lähinnä haukkumasana, mutta ne ovat tarinoiden tapaan myös yksi (välttämätön) maailman tulkullistamisen tapa: ne ylläpitävät järjestystä tuottamalla raja-aitoja (Dyer 2002, 52). Stereotypiat eivät ole ”luonnostaan” pahoja, mutta niihin liittyy toisaalta joustamattomuuden ongelma ja toisaalta vallankäytön ongelma (mt. 45). Esittäminen on mahdotonta ilman jonkinlaista luokittelua, mutta tämä ei tarkoita sitä, etteikö olisi jatkuvasti käytävä keskustelua siitä, ovatko toiset kategoriat vähemmän haitallisia tai ”tylsä” kuin toiset.

Nuorisoviidteen lähtökohta on, että nuoret ihmiset muodostavat aikuisista poikkeavan ryhmän. Ikään perustuva kategorisointi näyttäytyy populaarijulkisuudessa ongelmattomana, mutta sitä voi pitää myös harhaanjohtavana, samuutta erilaisuuden kustannuksella korostavana. Voidaan kysyä, kuinka suuria ja millaisia eroja ”nuorison” sisällä esiintyy, ja menettääkö nuoria yhdistävä tekijä merkityksensä erojen voimasta. Sukupuoli, etnisyys, alueellinen tausta, kotitausta sieltä saatavine kulttuurisine, sosiaalisine ja taloudellisine pääomineen hajottavat ”nuorison” toisistaan useiksi keskenään erilaisiksi alaryhmiksi (Wyn & White 1997). Teinieleokuvissa yhdistävät tekijät näyttävät olevat erottavia relevantimpia, ja ne osaltaan rakentamassa eräänlaista ”luokattoman nuorison myyttiä”. Tyttöille suunnattuja aikakauslehtiä tutkinut Angela McRobbie (2000, 69) toteaa, että teinilehdet korostavat luokatonta ja rodutonta samuutta, jonka taustalla on olettamus kaikkien jakamasta tyttöyden kokemuksesta. Amerikkalaisesta nuorisoeleokuvista ja tv-sarjoista puhuttaessa ”luokaton ja roduton samuus” on ennen muuta valkoista ja keskiluokkaista samuutta (Heintz-Knowles 2000).

Nuorisoviidteen kantavista stereotyyppioista voi ensinnäkin ottaa esille jaotteen hyviin ja huonoihin nuoriin. Shary (2002, 5) kuvaa, että elokuvateollisuuden

kohtaamista nuorison kanssa seurasi taantumuksellinen liike kahdessa eri muodossa: toisaalta valmistettiin nuoruuden ongelmallisuuden sivuuttavia elokuvia, (esim. 1960-luvun rantaelokuvat) ja toisaalta tehtiin elokuvia, joissa otettiin kaikki irti nuorison poikkeavaa käyttäytymistä kohtaan tunnetusta huolesta. Käytännössä tämä tarkoitti hyvien nuorten erottamista pahoista nuorista (vrt. Pantti 1983). Tämä erotteleva käytäntö jatkuu edelleenkin, välineroja ylittäen. Esimerkiksi samaan aikaan kun 19-vuotias Felicity samannimisessä nuorisosarjassa pohtii ”hyvän tytön” stereotypian mukaisesti jaksosta toiseen, onko hän valmis seksiin kunnollisen poikaystävänsä kanssa, *Kids*-elokuvassa teini-ikäiset pojat sosiaalistuvat ainoastaan hyrräävien hormoniensa avulla.

Genre-elokuvan olemukseen kuuluu, että vaikka yksityiskohtia varioidaan, peruskuvio jätetään koskemattomaksi (Altman 2002, 39–40). Ongelmanuorisoe elokuvassa viimeaikaista variaatiota edustaa muun muassa nuoren kapinallisen sukupuolenvaihdos pojasta tytöksi. Trendin taustalla on toisaalta kaupallis-kulttuurinen girl power -liike ja toisaalta viihdeteollisuuden havainto siitä, että nimenomaan teini-ikäiset tytöt ovat ihanteellinen kuluttajaryhmä (ks. Roberts 2002, 217–233). *crazy/beautiful* -elokuvassa valkoisen senaattorin tytär Nicole on kaikkea sitä mitä aikaisemmatkin ongelmanuoret: päämäärätön alisuorittaja, seksuaalisesti holtiton ja juoppo. Sen sijaan Nicolen rakastettu, meksikolais-amerikkalaisen köyhän yksinhuoltajaäidin poika Carlos on hänen vastakohtansa: sotakorkeakouluun tähtäävä vakava ja vastuuntuntoinen mallioppilas. Rodun sijasta Nicolen ja Carlosin rakkauden tiellä on Nicolen häiriintyneisyys: sekä Carlosin äiti että Nicolen isä näkevät hänet uhkana Carlosin tulevaisuudelle, ja senaattori jopa lupaa kirjoittaa Carlosille suosituksen, mikäli tämä pidättäytyy hänen tyttärensä ”kaiken tuhoavasta” seurasta.

Irene Costera Meijer (2001) puhuu etnisyyden representaatioita käsittelevässä artikkelissaan ”representaation taakasta”. Hän esittää, että klassinen dilemma etnisyyden rakentamisessa on, että jos keskitytään *eroihin* ja tehdään oikeutta erilaisille kulttuurisille taustoille, vaarana on stereotyyppien luominen. Toisaalta fokuoitaessa *samuuteen*, vaarana on etnisten ryhmien ”valkaiseminen” (tai nuorisoe elokuvan ollessa kysymyksessä koko nuorison ”valkaiseminen”). Dilemman syynä on se, että värillinen henkilö joutuu useimmiten kantamaan täyttä taakkaa ”värillisyyden representaatiosta” kun taas valkoiset henkilöt voivat jakaa taakan kollektiivisesti. Tässä mielessä *crazy/beautiful* -elokuva herättää muun muassa kysymyksen siitä, miksi Carlosin on oltava pyhimysmäinen ja täydellinen? Anthony Appiah (1993) on esittänyt, että ”todellisuuden” kuvalle eli esimerkiksi uutisille ja talk show’lle vastakkaisesti mustuutta ei voi elokuvassa liittää rikollisuuteen, syrjäytyneisyyteen tai köyhyyteen, koska heidän on toimittava ”eettisinä periaatteina”. Appiahin väite on turhan jyrkkä, etenkin kun samaan aikaan amerikkalaisesta elokuvasta on erotettavissa afrikkalais-amerikkalaisten nuorten rikollisuudesta kertova sykli, mutta se kertookin ennen muuta representaatioiden tuottamisen vaikeudesta.

Genre-elokuvalla on ominaista myös se, että *samat ongelmat löytävät saman ratkaisun*. Kids-elokuvan herättämää kohua voi lähestyä paitsi väkivallan ja seksin esittämisen myös ongelmanratkaisun näkökulmasta. Medioiden nuorisokuvia tarkastellut Hoikkala (1991, 271) esittää, että nuoria tulkitsevan triadin muodostavat ongelma, ratkaisu ja toivo. Nuorisoe elokuvassa moraalin ja sensaation suhteen problematiikka nousee esille erityisesti silloin, kun representaatio keskittyy ongelmaan ja sivuuttaa ratkaisun ja/tai toivon. Jos nuorisoviihdettä tarkastelee Schatzin (1981) tapaan ongelmanratkaisuprosessina, joka konfliktin elävöittämisen kautta päättyy ratkaisuun, järjestyksen palauttamiseen ja toivoa tulevaisuuteen luovaan rituaaliseen ylistykseen, niin nuorisoviihteen tarjoama ”ratkaisu”

on positiiviseen kasvuun, aikuistumiseen kääntyminen. Useimmiten se tapahtuu vanhempien huolenpitoon heräämisen avulla (Pantti 2002a). Kapinallisuus on nuorisuelokuvassa vain hetkellinen häiriötila, ja sellaisena sekin sisältää toivoa. Ahdistusta ja moraalista närkästystä ovat sen sijaan herättäneet elokuvat, jossa kapinallisuus ei sisällä toivoa tai jossa ongelmakäyttäytyminen ei edes ole kapinallisuutta vaan elämäntapa, kuten *Kids*-elokuvassa.

Ongelmanratkaisuprosesseina valtavirran nuorisuelokuvan ja itsenäisten tuotantoyhtiöiden nuorisuelokuvan ("taide-elokuvan") välillä on nähtävissä eroja. Valtavirran elokuvan lopussa nuori lopulta liittyy symbolisesti aikuiskulttuuriin ottamalla vastuun itsestään tai toisista ja/tai hyväksymällä aikuisten elämän vaatimat kompromissit. Taide-elokuvassa nuoret tekevät myös toisenlaisia valintoja, joiden yhteisenä piirteenä on nuorison ja yhteiskunnan välisen integraation puuttuminen. Sosiaalistumisen epäonnistuminen voidaan esittää esimerkiksi nuoren kuoleman tai itsemurhan kautta. Elokuvassa *The Virgin Suicides* (2001) uskonnollisen perheen viisi tytärtä tappaa itsensä, koska ulkopuolinen maailma on ristiriidassa heidän sisäisen maailmansa kanssa. Valtavirran elokuvissa nuoret yleensä myös oppivat tekemistään virheistä. *Kids* puolestaan päättyy ilman että kukaan on muuttunut tai saanut rangaistusta. Se myös riistää toivon seuraavaltakin sukupolvelta: joukko 10–13-vuotiaita poikia osallistuu (vielä) sivustakatsojina kotibileisiin, jossa 15-vuotias "neitsytkirurgi" Telly avaa viimeisintä uhriaan ja hänen ystävänsä raiskaa huumeista tajuttoman tytön, joka on jo saanut Tellyltä HIV-tartunnan. Se, miten vaikea aikuisten on suhtautua toivon, ratkaisun ja rangaistuksen puuttumiseen tulee esille *Entertainment Weekly* -lehden mieskriitikon parahduksesta: "Emme saaneet nähdä oliko sillä pikku perkeleellä sittenkin sielu!" (cit. Shary 2002, 235).

Millaista on hyvä nuorisoviihde?

On turha toivoa, että populaarikulttuurin tuotteiden laatua voitaisiin määritellä yksillä ja ajattomilla kriteereillä. Paitsi että kulttuuriset arvohierarkiat ovat historiallisia ne ovat aina myös sidottuja tiettyyn diskursiiviseen kontekstiin ja arvottavaan subjektiin: katsojille laatu voi olla nautinnollisen synonyymi, tekijöille se voi merkitä luovuutta ja innovatiivisuutta, kriitikolle yhteiskunnallisesti painavaa aihetta ja tuottajille puolestaan jotakin, joka myy hyvin. Laatu-käsitteen liukkaus on saanut monet tutkijat nostamaan kätensä pystyyn. John Frow (1995, 154) on hämmästellyt, miten nykyaikana edes olisi mahdollista tehdä arvopäätelmiä ruutiinomisella ja arkipäiväisellä tavalla, kun yksikään teksti tai kulttuurinen käytäntö ei sisällä luontaista merkitystä, arvoa tai funktiota. Anita Kangas (1999, 167) väittää arvorelativismiin toteamalla, että vanhojen "arvostusautomaattien" rappeutumisesta huolimatta arvokysymykset eivät poistu kulttuuripolitiikan asialistalta, vaan pikemminkin *korostuvat*, koska niistä täytyy neuvotella yhä uudelleen.

Kulttuurintuotteiden laadusta puhuminen on viime vuosikymmeninä ollut vähäistä laatu keskustelun elitistisen menneisyyden vuoksi. Kysymys kulttuurintuotteiden laadusta on kierretty mm. vetoamalla siihen, että merkitykset ja arvot syntyvät ainoastaan arkielämän käyttökonteksteissa (Willis 1990). 1990-luvulla "medialukutaito" on näyttänyt toiselta uloskäynniltä laatu keskustelusta. Poistaako siis medialukutaidon lisääntyminen laadun arvioimisen tarpeen? Vai voiko, kuten David Buckingham (1998) on esittänyt, medialukutaidon korostaminen merkitä sitä, että tutkijat samalla (tahtomattaankin) puolustavat mediateollisuuden oikeutta tuottaa minkälaista viihdettä tahansa?

Vaikka ei lähtisikään liikkeelle käsityksestä, että viihdeteollisuus on pelkäs-tään rahantekokoneisto, olisi myös naiivia sivuuttaa sitä. Ja vaikka yleisö näh-täisiinkin aktiivisena merkitysten luomisessa on myös otettava huomioon, että ta-loudelliset rakenteet vaikuttavat siihen, mitä esitetään: ei ole sattuma, että esim. amerikkalaisten nuorisosarjojen maailma on lähes yksinomaan keskiluokkainen ja valkoinen. Laatukysymystä ei siksi sovi ohittaa sillä perusteella, että vastaanot-tajat "tuottavat" merkityksiä. Jos mediateollisuuden televisio-ohjelmiksi ja eloku-viksi päätyvää tuottamista ei eroteta yksilön tulkinnan seurauksena syntyneestä merkitysten tuottamisesta, olisi vaikea selittää, miksi kenenkään tulisi olla huolis-saan etnisistä stereotyyppioista tai muista keskustelun alla olleista kysymyksistä.

Laatua voi yrittää arvioida myös sen perusteella, miten moniäänisiä media-tuotteet ovat. Diversiteetin käsitettä on suosittu ideologista taakkaa kantavan laadun sijasta, mutta kovin pitkälle sisällöllisiin kysymyksiin diversiteettiä tarkkai-lemalla ei ole mahdollista päästä. Sen avulla voi todeta joidenkin ryhmien olevan aliedustettuina mediassa ja vaatia heille oikeutta tulla kuulluiksi, mutta sen avul-la ei voi vasta kysymykseen, miten hyviä ja huonoja yksittäiset mediatekstit ovat (Ellis 1990, 34; Mulgan 1990, 26–28). John Mephām (1990) onkin ehdottanut laa-dun kriteeriksi moniäänisyyden rinnalle "tarinoiden käyttökelpoisuutta". Hänen lähtökohtanaan on, että viihteellä on merkittävä rooli yksilön itseymmärryksen ja sosiaalisten suhteiden jäsentämisen kannalta: ihmiset käyttävät tarinoita ikään kuin "lähteinä" yrittäessään vastata sellaisiin kysymyksiin kuin "mikä on minulle mahdollista?" Koska ainakin länsimaissa monien ihmisten elämät ovat yhä vä-hemmän valmiiksi "käsikirjoitettuja", kysymykseen löytyy yhä enemmän vastauksia. Niinpä voidaan ajatella, että siinä missä huonot tarinat kierrättävät vanhoja käsityksiä siitä, mikä on mahdollista ja normaalia, hyvät tarinat pyrkivät aktiivi-sesti esittämään erilaisia arvoja ja vaihtoehtoja. Jos *crazy/beautiful* -elokuvan nuorison representaatiota tarkastelee tästä näkökulmasta, ei esimerkiksi sitä, et-tä Carlosille ainoa tarjolla oleva vaihtoehto näyttää olevan sotilasura (joka on pe-rinteisesti ollut niitä harvoja uria, joka on tarjonnut "värillisille" sosiaalisen nou-sun mahdollisuuden) voi pitää kovin edistyksellisenä ja siten "käyttökelpoisena" ratkaisuna. Tarinoilla on tietysti myös monia muita käyttötarkoituksia eivätkä esi-merkiksi itsensä viihdyttäminen tai arjen karmeudesta pakeneminen, jotka ovat täysin legitimejä käyttötarkoituksia, ole välttämättä ristiriidassa itsen ja toisten ymmärtämisen tarkoituksen kanssa.

Mephām (1990, 69) hahmottaa vielä kolmannen kriteerin, jota hän nimittää "totuuden kertomisen etiikaksi". Hänen "totuudenkertomisensa" takana ei ole naiivia käsitystä totuudesta: laatua ei arvioida sen mukaan onko tarina totta vai ei. Mephāmin (mt. 70–71) mukaan laadukas representaatio yrittää välttää "hen-kisen väsyneisyyden ja epäoikeudenmukaisuuden tunnettuja muotoja" (esim. so-siaalisten ryhmien marginalisoimista ja patologisoimista) ja lisätä samalla myös yleisössä totuuden kertomisen kapasiteettia. Tällaisten totuuden kertomisen mit-tapuiden määrittäminen on varmasti kaikkea muuta kuin helppoa, mutta se on ainoastaan odotettavissa puhuttaessa etiikasta. Totuuden kertomisen etiikkaa voisi lähestyä myös representaatioiden taustalla olevien motiivien kautta. Voi-taisiin esimerkiksi kysyä miksi teinit asuvat teinivihteessä teiniplaneetalla? Miksi vanhemmat ovat niissä juuri lähdössä jonnekin tai heidät on juonen avulla häivy-tetty näkymättömiin? Onko motiivina käsitys siitä, että aikuiset ovat yhä vähem-män läsnä nuorten elämässä? Vai onko teiniplaneetta totuuden kertomisen etiik-an sijasta kaupallisen logiikan synnyttämä? Onko se luotu siksi, että nuoria ha-lutaan puhutella itsenäisesti päätöksiä tekevinä kuluttajina, vaikka oikeasti "he valitsevat vain Niken ja Airwalkin välillä" (Miller 2001)?

Vaikka onkin mahdotonta päätyä mihinkään lopulliseen laadun määritel-

mään, on kuitenkin tärkeä yrittää asettaa jonkinlaisia kriteerejä ja olla sortumatta sellaisiin hedelmättömiin lähtökohtiin kuin että laatu on pelkästään makuasia. Laadusta keskusteleminen on tärkeää jo pelkästään siksi, kuten artikkelin alussa esitin, että arvostelmia tuotetaan joka tapauksessa rutiininomaisesti monien ryhmien toimesta. Laadusta pitää puhua myös tutkimuksessa, koska se – kuten kulttuurikin – on arkipäivän asia.

Lähteet

- Adgate, Brad (1999)
Everything You'd Care to Know about Teens.
Saatavissa <http://209.61.190.23/features/researchpages/researchpgarchive/research.htm>
- Altman, Rick (2002)
Elokuva ja genre. Tampere: Vastapaino.
- Appiah, Anthony (1993)
'No Bad Nigger' – Blacks as Ethical Principle in the Movies. Teoksessa Matlock, Jan, Rebecca L. Walkowitz & Marjorie Garber (eds.) Media Spectacles. London: Routledge.
- Bennett, Andy (2000)
Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place. Houndmills, Basingstoke & London: MacMillan.
- Bordwell, David (1989)
Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (1985)
Sosiologian kysymyksiä. Tampere: Vastapaino.
- Buckingham, David (1998)
Muuttuvat lapsuudet, muuttuva media. Tiedotustutkimus 21:1,4–14.
- Consodine, David (1985)
The Cinema of Adolescence. Jefferson, N.C.: MacFarland.
- Costera Meijer, Irene (2001)
The Colour of Soap Opera. An Analysis of Professional Speech on the Representation of Ethnicity. European Journal of Cultural Studies 4:2.
- Davies, Hannah, David Buckingham & Peter Kelley (2000)
In the Worst Possible Taste. Children, Television and Cultural Value. Saatavissa
http://www.ccsnline.org.uk/mediacentre/Research_Projects/cmc_taste.html
- Doherty, Thomas (1988)
Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in The 1950s. London: Unwin Hyman.
- Dorfman, Lori (2001)
Off Balance: Youth, Race & Crime in the News.
Saatavissa <http://www.buildingblocksforyouth.org/media/media.html>
- Dyer, Richard (1993)
The Matter of Images: Essays on Representation. London & New York: Routledge.
- Dyer, Richard (2002)
Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa. Tampere: Vastapaino.
- Eagleton, Terry (1983)
Literary Theory: An Introduction. Oxford: Basil Blackwell.
- Ebert, Roger (1995)
Kids. Saatavissa http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1995/07/989943.html
- Egmont
Nuorten maailma. Vanhempien painajainen.
Saatavissa <http://www.egmont-entertainment.fi/arkisto/kids.html>
- Ellis, John (1990)
What's the Point? Teoksessa Mulgan, Geoff (eds.) The Question of Quality. London: BFI.
- Frith, Simon (1984)
The Sociology of Youth. Ormskirk: Causeway.
- Frow, John (1995)
Cultural Studies & Cultural Value. Oxford: Oxford University Press.
- FTC (2000)
Marketing Violent Entertainment to Children: A Review of Self-Regulation and Industry Practices in the Motion Picture, Music Recording & Electronic Game Industries.
Saatavissa <http://www.ftc.gov/reports/violence/vioreport.pdf>
- Giroux, Henry A. (1995)
Animating Youth: the Disnification of Children's Culture. Saatavissa
<http://www.gseis.ucla.edu/courses/ed253a/Giroux/Giroux2.html>
- Giroux, Henry A. (1999a)
Doing Cultural Studies: Youth and the Challenge of Pedagogy.
Saatavissa: <http://www.gseis.ucla.edu/courses/ed253a/Giroux/Giroux1.html>

- Giroux, Henry A. (1999b)
Teenage Sexuality, Body Politics and the Pedagogy of Display.
Saatavissa <http://www.gseis.ucla.edu/courses/ed253a/Giroux/Giroux3.html>
- Gledhill, Christine (2000)
Rethinking Genre. Teoksessa Gledhill, Christine & Linda Williams (eds.) Reinventing Film Studies. London: Arnold.
- Grosberg, Lawrence (1995)
Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa. Tampere: Vastapaino.
- Grosberg, Lawrence (2000)
Pettyneen populaarimusiikin tutkijan mietteitä. Teoksessa Linko, Maarja, Tuija Saresmaa & Erkki Vainikkala (toim.) Otteita kulttuurista. Kirjoituksia nykyajasta, tutkimuksesta ja elämäkerrallisuudesta. Jyväskylä: Nyky-kulttuurin tutkimusyksikkö, Jyväskylän yliopisto.
- Griffin, Christine (1993)
Representations of Youth: The Study of Youth and Adolescence in Britain and America. Oxford: Polity.
- Haskel, Molly (1974)
From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies. New York: Penguin.
- Hebdige, Dick (1988)
Hiding in the Light. London: Comedia.
- Heintz-Knowles, Katharine E. (2000)
Images of Youth: A Content Analysis of Adolescents In Prime-Time Entertainment Programming.
Saatavissa <http://www.frameworksinstitute.org/products/youth.pdf>
- Hietala, Veijo (1996)
The End. Esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Hietala, Veijo (1999)
Tunne ja elämys audiovisuaalisessa kulttuurissa". Teoksessa Näre, Sari (toim.) Tunteiden sosiologiaa I. Elämyksiä ja läheisyyttä. Helsinki: SKS.
- Hillier, Jim (1993)
The New Hollywood. London: Studio Vista.
- Hoikkala, Tommi (1989)
Nuorisokulttuurista kulttuuriseen nuoruuteen. Helsinki: Gaudeamus.
- Hoikkala, Tommi (1991)
Törmäävät tulkinnat. Kirja nuorista ja nuoruudesta. Helsinki: Gaudeamus.
- Internet Movie Database.
Saatavissa <http://uk.imdb.com>
- Kangas, Anita (1999)
Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet. Teoksessa Kangas, Anita & Juha Virkki (toim.) Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet. Jyväskylä: SoPhi.
- Kerr, Paul (1990)
Never Mind the Quality... Teoksessa Mulgan, Geoff (ed.) The Question of Quality. London: BFI.
- Klady, Leonard & Dan Cox (1999)
Media Taps into Zit-geist. Variety, Feb. 22-28.
- Kuuskoski, Martti-Tapio (2001)
Arvostelukyvyttömyyden kritiikki. Kritiikin Uutiset 1/2001.
- Lahti, Martti (2002)
Johdanto: Nautinto/politiikka. Teoksessa Richard Dyer Älä Katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa. Toim. Martti Lahti. Tampere: Vastapaino.
- Laine, Kimmo (2000)
Onko suomalaisia elokuvagenrejä olemassa? Teoksessa Koivunen, Anu, Mari Pajala & Susanna Paasonen (toim.) Populaarin lumo – mediat ja arki. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Mediatutkimus. Leffa.com.
Saatavissa <http://www.leffa.com>
- Lehtonen, Mikko (2001)
Post scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella. Tampere: Vastapaino.
- Lewis, Jon (1992)
The Road to Romance & Ruin. Teen Films and Youth Culture. New York: Routledge.
- Lähteenmaa, Jaana & Leena Suurpää (1996)
Tarvitaanko Julkisen Nuorisokuvan Neuvostoa. Nuorisotutkimus 14:1.
- Lähteenmaa, Jaana (2000)
Myöhäismoderni nuorisokulttuuri. Tulkintoja ryhmistä ja ryhmiin kuulumisten ulottuvuuksista. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto, Nuorisotutkimusseura, Julkaisuja 14.
- Löwenthal, Leo ([1961] 1983)
Taide vastaan populaarikulttuuri: hahmotus. Tiedotustutkimus 6:4.
- McRobbie, Angela (2000)
Feminism and Youth Culture. Basingstoke and London: Macmillan.
- Mepham, John (1990)
The Ethics of Quality in Television? Teoksessa Mulgan, Geoff (ed.) The Question of Quality. London: BFI.
- Mulgan, Geoff (1990)
Television's Holy Grail: Seven Types of Quality. Teoksessa Mulgan, Geoff (ed.) The Question of Quality. London: BFI.
- Panttii, Mervi (1983)
Hallittu kurittomuus. Nuorison nousu ja sukupolvikonflikti suomalaisessa elokuvassa 1960-luvulla. Lähikuva 1/1994.

- Pantti, Mervi (2002a)
Kielletty yli 18-vuotialta. Peili 2/2002.
- Pantti, Mervi (2002b):
Elokuvakritiikki verkkojournalismin aikakaudella. Lähikuva 1/2002.
- Roberts, Kimberley (2002)
Pleasures and Problems of the 'Angry Girl'. Teoksessa Pomerance, Murray & Frances Gateward (eds.)
Sugar, Spice, and Everything Nice: Cinemas of Girlhood. Detroit: Wayne State University Press.
- Fuchs, Cyntia (2001)
Rock and a Hard Place. Saatavissa www.popmatters.com/film/reviews/c/crazy-beautiful.html
- Rönöberg, Margareta (1990)
Siistiä! Ns. roskakulttuurista. Helsinki: Like.
- Sihvonen, Jukka (1987)
Kuviteltuja lapsia. Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta. Helsinki: SEA & VAPK.
- Schatz, Thomas (1981)
Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System. New York: Random House.
- Shary, Timothy (2002)
Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema. Austin: University of Texas Press.
- Sheppard, Anne (1987)
Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art. Oxford: Oxford University Press.
- af Ursin, N. R. ([1912] 1995)
Kino. Teoksessa Anttila, Eila, Sakari Toiviainen & Kari Uusitalo (toim.) Taidetta valkealla kankaalla. Suomalaisia elokuvatekstejä 1896-1950. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Taubin, Amy (1995)
Chilling and Very Hot. Sight and Sound 11/1995.
- Valentine, Gill, Tracey Skelton & Deborah Chambers (1998)
Cool Places: an Introduction to Youth and Youth Cultures. Teoksessa Skelton, Tracey & Gill Valentine:
Cool Places: Geographies of Youth Cultures. London and New York: Routledge.
- Willis, Paul (1990)
Common Culture. Milton Keynes: Open University Press.
- Wyn, Johanna & Rob White (1996)
Rethinking Youth. London: Sage.