

Kun tyyli korvasi asian

John Thornton Caldwell: TELEVISUALITY. Style, Crisis, and Authority in American Television.

New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press 1995. 356 s.

Kun ensimmäistä kertaa kuulin kirjan nimen 'Televisuality', kuvittelin kirjan ilman muuta kertovan siitä, miltä televisio on esteettisesti näyttänyt eri aikakausina ja miltä se näyttää nyt. John Thornton Caldwell, kirjan kirjoittaja ja Californian State Universityn (Long Beach) radio-tv-elokuvatoimiston johtaja, puolestaan viittaa otsikossaan ensisijaisesti tiettyyn jaksoon television historiassa, ei niinkään television tapaan tuottaa visuaalista ilmettään kaikkina aikoina. Caldwellin mukaan vuoteen 1980 mennessä (yhdysovalta-lainen) televisio oli – vaikkakaan ei tietoisesti ja siihen pyrkien – "teoretisoitunut uudelleen estetiikkansa ja esitystehtävänsä". Tyyllistä oli tullut television "asia". Siitä tuli toimintaa, enemmänkin tyylin ilmaus kuin tietty "look". (s. 5)

Caldwellille televisuaalisuus on tietoista tyylin luomista, visuaalista televisionomaisuutta. Ennen 1980-lukua televisiolle oli hänen mielestään tietty ilme ja estetiikka, muttei televisuaalisuutta. Tämä jaottelu on paitsi sekava, myös normatiivinen. Caldwell määrittelee ennen muutosta vallinneen television kuvallisen ilmauksen ainakin jossain määrin epäkelvoksi. Samaa aikaan Caldwell (s. 24) korostaa ettei kyse ollut pelkästä "postmodernin aikakauden tuotteesta". Hänen mukaansa kaikki nk. postmodernit televisioilmaisun välineet (kuten intertekstuaalisuus, pastissi, monikerroksiset ja kollaasimaiset esitysmuodot) olivat olleet käytössä kautta television historian, mikä lisää osaltaan käsitteellistä sekavuutta kirjassa.

Teoreettisesta sekavuudesta ja ristiriittaisuuksista huolimatta Caldwellin analyysi television estetiikan kehityksestä ja televisuaalisuudesta on kiinnostava. Kuten Caldwell toteaa, televisio on

yleensä yhteiskuntatieteellisessä, kriittisessäkin kutsutussa tutkimuksessa mielletty nimenomaan tekstuaalisesti. Tämän vastapainoksi Caldwelli pohtii television estetiikkaa ja "tyylin politiikkaa", ts. televisuaalisuutta suhteessa taloudellisiin ja yhteiskunnallisiin ilmiöihin. Samalla hän pyrkii luomaan yhteyttä televisiotuotannon käytäntöjen ja akateemisten mediateorioiden väliin, mikä on ymmärrettävissä hänen omasta käytännön taustastaan lähtien.

Kirja jakautuu kolmeen osaan, joissa ensimmäisessä Caldwell kuvaa television ja televisuaalisuuden historiallista ja esteettistä kehitystä. Toinen osa, luvut 4-8, keskittyvät analyysiin erilaisten ohjelmista ja niiden televisuaalisesta luonteesta.

Televisuaalisuuden kulttuurisia yhteyksiä, taloudellisia ja poliittisia, sekä katsoja Caldwell pohtii kolmannessa osassa.

Caldwell määrittelee televisuaalisuuden kuusikohtaisessa ohjelmassaan (ss. 5-11), jonka mukaan televisuaalisuus on historiallinen ilmiö ja sillä on ideologiset implikaationsa. Televisuaalisuuden synnyn myötä alettiin palvoo laatua. Muutokseen vaikuttivat lähinnä taloudelliset tekijät ja tietyt alalajit olleet tv-osaajat, ei niinkään halu tehdä "televisuaalisuutta" sinänsä. Perussyy oli televisiotuotannon kriisi, jonka aiheuttivat lähinnä kaapelikanavat kuten MTV ja CNN. Uusien kanavien tuomat taloudelliset ja ulkoasuun kohdistuvat paineet johtivat visuaalisen ilmeen muutokseen myös perinteisillä network-kanavilla (ABC, CBS, NBC).

Kun televisuaalisuus 1980-luvulta syntyi, se oli Caldwellin mukaan tyyllittelevä esitys (performance), exhibitionismia ja kuvallista ylimäärää (excess) joka käytti hyväkseen monenlaisia tyyliä. Tärkeimmäksi tuli ennemminkin tyyllittelyn prosessi kuin tyyli, toiminta eikä staattinen "look". Tästä seurasi se, että television esittämistavan rakenne kääntyi nurin. Aiemmin ensisijaisesta asiasta tuli toissijainen, sen sijaan tyylistä tuli asia.

Caldwell korostaa, että televisioiteollisuus alkoi tuottaa televi-

suaalisuutta, samalla tavoin kuin se oli aiemmin tuottanut televisuaalisuudettomuuden. Televisio ei synny vahingossa, se tuotetaan aina, ja tuotantotapaan vaikuttavat monet tekijät, kuten tekniikka ja sen kehitys, maantieteelliset ja työvoimapolitiittiset kysymykset sekä kilpailutilanne. Nämä tekijät vaikuttavat siihen, että televisuaalisuus iimenee nimen omaan ohjelmoinnin/ohjelmistonsuunnittelun/ohjelmansijoittelun kautta. Ohjelmia suunnitellaan televisioyhtiöiden (nimenomaan suurten network-yhtiöiden) näyteikkunoiksi ja mainoksiksi.

Tämä ilmenee esimerkiksi siten, että ohjelmista tehdään "Tapaus", jotka luodaan tarkasti harkiten ja markkinoidaan täsmällisesti. Ne suunnataan tietyille katsojaryhmille (narrowcasting), samalla kun "suuret yleisöt" pirstoutuvat. Pirstoutumisen myötä ohjelmoinnissa on alettu ottaa huomioon kulttuurispesifisiä ja etnisiä piirteitä, mikä tietenkin juontaa juurensa mainostajien tarpeisiin. Caldwellin kuvaamien yhdysvaltalaisen televisiotuotannon tapojen omaksuminen Suomessa näkyy esimerkiksi tavassa, jolla uusi Neloskanava markkinoi tulevaa ohjelmistoaan ja nyt olevien "Tapausten" varassa – olivat ne sitten kaikkien tuntemia nimiä tai "uusia" ohjelmatyyppejä.

Caldwell toteaa, että televisuaalisuudesta tuli katsojen "tilaisuus". Hänen mielestään televisuaalisuuden myötä televisio alkoi olettaa katsojiltaan tiettyä vähimmäiskoulutustasoa, sekä tiettyä taloudellista ja kulttuurista pääomaa. Kuusikohtaisen määrittelynsä päätteeksi Caldwell muistuttaa, että televisuaalisuuden tuotti nimenomaan talouskriisi, jonka suuret televisioyhtiöt kävivät läpi 1980-luvulla kaapelikanavien syntymisen myötä. Paineita aiheutti myös uusi (broadcasting network) televisioyhtiö Fox, joka sekun vei osansa potista. Fox oli voitollinen vuoteen 1989 mennessä. Kanavakilpailun paineissa tyyllisestä liioitteista tuli keino selviytyä. Samalla se on väline, jonka avulla kanavat pyrkivät erottautumaan toisistaan.



Televisuuaalisuuden kehitys

Caldwellin historiallinen analyysi television estetiikan muutoksista on kaksijakoinen: toisaalta Caldwell kirjaa ylös television suhdetta estetiikkaan, taiteeseen ja korkeakulttuuriin eri vuosikymmenillä, toisaalta hän kiinnittää huomion estetiikan tuottamisen tekniikkaan ja sen kehitykseen.

Tutkittuaan 70 televisio-ohjelmaa vuosien 1948 ja 1985 välillä Caldwell toteaa, että televisiolilla on aina ollut levoton ja vaivautunut suhde estetiikkaan. 1940-luvulla television ja korkeakulttuurin kompleksinen suhde perustui olettamukselle, ettei televisio ole taidetta, mutta se voi olla väline "taiteen" välittämiseksi "massoille". Viisikymmentäluvulle tultaessa televisio alkoi korostaa "alakuultuurisia" juunaa ja väheksyä korkeakulttuuria. Caldwellin mielestä tämä tarkoitti sitä, että televisio alkoi systemaattisesti aliarvioida itseään.

Taide näyttäytyi uhkaavana poikkeuksena 1960-luvun televisiossa. Taide ja taiteilijat kytkettiin usein hulluuteen, intuitioon, impulsiivisuuteen ja seksuaalisuuteen. 1970-luvulla television estetiikka haki paikkaansa valtavirran ja status quon kritiikkinä muun populaarikulttuurin rintamassa. Tv-sarjoissa taide kuitenkin sijoitettiin kulloistenkin henkilöohjelmien taloudellisen luokkastatukseen mukaan.

Televisiotekniikan kehitys on aina vaikuttanut olennaisesti välineen visuaaliseen ilmeeseen ja televisuuaalisuuden kehittymisen edellytys oli uusi teknologia. Vielä 1940-luvulla televisiota tehtiin vain suorana studiosta, mikä aiheutti runsaasti teknisiä kömmähdyksiä sekä visuaalista ja kerronnallista epäjatkuvuutta. Vaikka jo 1950-luvulla sarjoja alettiin tehdä filmille (esim. I Love Lucy), käytettiin korkeakulttuurisena pidetyn elokuvan keinoja vain vähän. Esimerkiksi valaisuooppeja ei haettu elokuvasta, eikä elokuvamaailmasta televisioon siirtyneiden ammattitaitoa käytetty juurikaan hyväksi televisioilmaisun kehittäjiksi.

"Taiteelliset" ilmaisukeinot

saapuivat televisioon 1960-luvulla. Visuaaliset ratkaisut toteutettiin yleensä käyttäen fyysisiä kameraliikkeitä tai katkonaisia editointiratkaisuja. 1980-luvun televisuuaalisuus toi näiden tilalle hienovaraisemmat keinot, kuten kontrolloidut sävyt, valaus ja kuvakerronnallisen ilmaisu.

Caldwelli kutsuu 1970-luvun television estetiikkaa "aliravituksi": käsikirjoitus ja näytteleminen olivat estetiikkaa tärkeämpiä, eikä tyylillisiä mahdollisuuksia käytetty täysin hyväksi. Visuaaliset ilmaisukeinot otettiin käyttöön vain erikoistehosteissa, milloin juoni sitä vaati esimerkiksi unen, paon tai ajattelun kuvaajana.

Samaan aikaan tietynlaisen sarjajamauksen estetiikka (Columbo, Kuuden miljoonan dollarin mies, myöhemmin Ritari Ässä) vakiintui. Caldwell kutsuu tätä neutraaliksi B-filmityyliksi. Tuotantokoneistot jauhoivat visuaalisesti samanlaista viikosta toiseen, vain tarinat, juonet ja vierailevat näyttelijät muutuivat. Tyypillistä oli suora, latistava valaistus ja kaavamainen leikkaustapa. Myös nk. viikon elokuvat alkoivat muistuttaa sarjafilmejä, joissa irrotettiin visuaalisesti laivastuksen tai huomiota herättävien näyttelijöiden avulla, ei niinkään käyttäen hyväksi sävyjä, valaistusta, kuvakerronnallisia keinoja tai visuaalista tyyliä.

Televisuuaalisuus alkoi kehittyä 1980-luvulla, kun ruutuun ilmestyi "esteettinen poseeraaminen", joka ei tosin vaikuttanut kaikkiin genreihin (esim. Roseanne -tyyppiset tilannekomediat). Uudentyyppinen visuaalisuus loi kuitenkin uusia genrejä, kuten komedia-varietee, joka syntyy vaikuttamalla esim. Monty Python. Monet näistä syntyneistä muodoista ovat jo kadonneet Yhdysvalloissa.

Kun taiteellisuus sai kunniaseman ja tuli osaksi televisioteollisuuden "hypeä", alettiin tyylillisiin suorituksiin kiinnittää kriittistä huomiota. Dallas oli ensimmäisiä televisiosarjoja, joka tarjosi säännöllisen visuaalisen spektaakkelin. Se perustui perittyihin tapoihin tuottaa visuaalista ilmettä, joskin vanhoja keinoja käytettiin ekspressionistisemmin kuin aiemmin. Sen sijaan Hill Street Blues oli

tietoisesti rakennettu, uudenaikainen ja etukäteen punnittu tyylillinen läpimurto.

Miami Vicessa televisuuaalisuus oli jo ensisijainen. Sarja tehtiin ylikuvaamalla, ylipukemalla, ylimikkisaamalla ja ylileikkaamalla. Jokaisen sarjan tekoon osallistunut osasto teki kaiken "täysillä". Juoni ja kerronnan rakenne oli muuttunut aistiseksi visuaalisuudelle.

Raivoisaa varjonyrkkeilyä

Caldwellilla on paljon kriittistä sanottavaa erilaisista television tutkimisen tavoista. Kulttuuritutkimusta Caldwell syyttää siitä, ettei se ota huomioon television tuotantokoneistoa ja teknologiaa. Hän kritisoi myös näkemystä, jonka mukaan televisio määritellään sitkeästi "tässä- ja nyt" -välineeksi, vaikka todellisuudessa televisio lakkasi olemasta sellainen jo viisikymmentäluvulla. Nykyisellä videonauha-aikakaudella television erityisominaisuuksiin eivät kuulu realismi ja autenttisuus sen kummempin kuin ne kuuluvat radion tai sanomalehtien ominaisuuksiin.

Eriytyen suuren huomion Caldwell kohdistaa silmäilyteorian ja virtametaforan kritiikille. Silmäilyteorian mukaan katsoja on periaatteessa välinpitämätön suhteessaan televisioon ja pääasiallisesti tekee jotain muuta kuin katselee televisiota. Caldwellin mukaan silmäilyteorian syntyajatus on se, että television katselua ja elokuvissa käymistä pidetään sisäsyntyisesti erilaisina katsojakokemuksina. Näin silmäilyteorian pohjaava tutkimus pyrki vain selittämään näiden kahden eroa.

Silmäilyteorian kumoamiseksi Caldwellilla on neljä vastaväitettä. Ensinnäkin hän huomauttaa, ettei television katselu ole sisäsyntyisesti katkonainen. Hän on myös sitä mieltä, että jos teoreetikot ensisijaisesti pyrkisivät näkemään elokuvankatselun ja television katselun samankaltaisuudet erojen korostamisen sijaan, joutuisivat silmäilyteoriat uudelleen arvioitaviksi. Koinanneksi Caldwell korostaa, että silmäilyteorian psykoanalyttiset ja feministiset jatkeet puolevat kriittisen analyysin essen-

tialistiseen ja sukupuolittuneeseen pakkopaitaan, joka tekee hedelmällisen tutkimuksen mahdollottomaksi. Lopuksi Caldwell muistuttaa, että vaikka katsojat olisivatkin vähemmän tarkkaavaisia, visuaalinen kirjo on osa televisioiteollisuuden yritystä herättää katsojan huomio. Television kerronnallisuutta ja taloudeellisissa intresseissä on saada katsoja kiinnostumaan, ei niinkään hukuttaa häntä virtaan.

Caldwell arvostelee niitä tutkijoita, jotka ovat olleet erityisen kiinnostuneita televisiovirran vaikutuksista, nk. supertekstin ja katsojan suhteesta. Caldwell toteaa, että katsojan kannalta yksittäiset ohjelmat ovat tärkeämpiä. Myös tv-kriitikot ja televisioiteollisuus ovat kiinnostuneita tietyistä ohjelmista ja tietyistä tv-tapauksista, eivät niinkään koko "virrasta". Televisioiteollisuus tuottaa virran, mutta siinä ei ole mitään sattumanvaraista. Huolimatta kritiikistään, Caldwell kuitenkin käyttää itse virta-sanaa (flow) läpi koko kirjansa. Jos hän olisi lukenut Seija Ridellin (Tiedotustutkimus 5/1995; European Journal of Communication 1996, Vol 11:4) analyysit kyseisen käsitteen ongelmallisuudesta, hän olisi ehkä osannut tarttua metaforaan vielä napakammin. Esimerkiksi se, että analyttisesti television virta ja katselun virta ovat eri asiat (Ridell 1995), jää Caldwellilta huomaamatta.

Kriittisen huomion kiinnittäminen television estetiikkaan ja televisuaalisuuteen on tarpeellista. Siksi Caldwellin ei ehkä tarvitsisi puolustella asemiaan yhtä hyökkäävästi kuin hän tekee. Osa hyökkäyksestä lienee tarkoitettu paikkaamaan hiukan horjuvaa teoriapohjaa, mutta kun pääosa Caldwellin kritiikistä on perusteltua ja paikalleen sattuvaa, ei kippakka sävy oikein perustele itseään.

KATJA VALASKIVI

Euroopan viestintäjärjestelmät politiikan kehyyksissä

Peter J. Humphreys: MASS MEDIA AND MEDIA POLICY IN WESTERN EUROPE.

Manchester & New York:
Manchester University Press
1996. 349 s.

Ei ole aivan yksinkertaista yrittää koota koko Länsi-Euroopan sekä painetun että sähköisen viestinnän kehitys kirjaksi nimenomaan viestintäpoliittisesta näkökulmasta. Sellaisen mammuttitehtävän Peter J. Humphreys on kuitenkin ottanut harteilleen – ja onnistuu hyvin. Vaikka Mass Media and Media Policy in Western Europe pääasiassa nojaa eri puolilla Eurooppaa jo aiemmin tehtyyn tutkimukseen, kirja on käydyin keskustelun erinomaisesti rakennettu yhteenveto. Johdannon ja johtopäätösten väliin jää kahdeksan lukua, joista kolme ensimmäistä keskittyy lehdistöön, neljä seuraavaa yleisradiotoimintaan sekä viimeinen EU:n viestintäpolitiikkaan.

Kaikkein päivänkohtaisinta dokumentointia Humphreysin teoksesta on turha hakea, koska viestintäpoliittisten ratkaisujen vauhti pakottaa tutkimuksen kasvavassa määrin kulkemaan jälkijunassa. Sen sijaan Humphreys saa kiteytyksi kirjaansa keskeiset trendit, syyt ja seuraukset lankeamatta mihinkään yksinkertaiseen teknologiseen determinismiin. Hän tekee osuvia havaintoja paitsi siitä, mikä länsieurooppalaista perinnettä ohjalla ja säädellä viestinnän rakenteita ja sisältöjä yhdistää, myös ja ennen muuta siitä, mikä selittää viestintäpolitiikan linjausten ja sitä kautta myös viestinnän rakenteiden eroja eri maissa.

Humphreysin teos on siten mainio kumppani esimerkiksi Euromedia Research Groupin koomateokselle Dynamics of Media Politics (Sage 1992) kuin myös saman ryhmän kokoamalle puhtaasti viestinnän rakenteita esittelevälle käsikirjalle The Media in Western Europe (Sage, uusi laitos 1997) tai puhtaasti sääntelyjärjes-

Mass media and media policy in Western Europe

Peter J. Humphreys

telmien esittelyyn keskittyvälle Serge Robillardin käsikirjalle Television in Europe: Regulatory Bodies (John Libbey 1995). Käsikirjoihin painettu tieto vanhenee nopeasti, mutta Humphreysin historialliset ja rakenteelliset tulkinnot vaikuttavat kestävästi.

Peter J. Humphreys julkaisi jo 1980-luvulla (yhdessä Kenneth Dysonin ja/tai Ralph Negrinen kanssa) kolmekin teosta viestintäpolitiikan ja viestinnän murroksesta. Lisäksi hän on kirjoittanut puhtaasti Saksan viestintään paneutuneen kirjan Media and Media Policy in Germany (Berg 1994). Humphreys työskentelee Manchesterin yliopistossa ja on Euroopan johtavia viestintäpolitiikan tutkijoita ja kommentaattoreita.

Kehitys ja kansalliset erityispiirteet

Missä on Humphreysin punainen lanka? Hän jäljittää sitä, kuinka tekniikka, talous ja politiikka yhdessä ovat muovanneet joukko- viestintäjärjesteimiä Länsi-Euroopassa. Hänen tapansa ymmärtää viestintäpolitiikka ei siten rajaudu kapeasti viestimien ja valtion väliseen suhteeseen vaan on laajempi, kuten viisasta onkin. Hänen lähestymistavassaan "politiikalla"