

nen vastaiähde.

Hansenin mukaan Greenpeace on saanut runsaasti julkisuutta ja samalla se on myös onnistunut tuomaan omat näkökulmansa esille medioiden kautta. Kriittisiä juttuja oli Hansenin mukaan varsin vähän, verrattuna moniin muihin lähteisiin. Viime vuosina tilanne tosin lienee jonkin verran muuttunut, Greenpeace on saanut osakseen myös kritiikkiä ja negatiivista julkisuutta. Greenpeacen nousu oli osa 80-luvun lopun ympäristöboomia, jonka jälkeen medioiden kiinnostus ympäristöasioihin on laimentunut ja myös ympäristöjärjestöjen kritiikki on voimistunut.

Kirja pyrkii ulos mediakeskeisestä tutkimuksesta kahteen suuntaan. Yhtäältä se hahmottaa sitä sosiaalista ympäristöä, jossa mediat toimivat ja ymmärtää ympäristöongelmat myös yhteiskunnallisina ja poliittisina. Tästä huolimatta useimpien artikkelien yhteydet muuhun yhteiskuntatutkimukseen, esimerkiksi yhteiskunnallisten liikkeiden tutkimukseen jäävät melko ohuiksi. Toinen suunta on kansalaisyhteiskunta. Tästä lähtien suhteessa linkki ei ole kovin vahva. Oikeastaan vain yksi etnografinen tutkimus lähestyy kysymystä, miten kansalaiset kokevat ympäristökysymykset ja niitä koskevan julkisen keskustelun.

Parhaimman avauksen muun yhteiskuntatutkimuksen suuntaan tekee Stig Arne Nohrstedt. Melkoisen loppuunkalutusta aiheestaan, Tshernobylin onnettomuuden julkisuudesta, hän onnistuu puristamaan esiin joitakin ympäristöjournalismin ja riskikommunikaation ydinkysymyksiä. Hän ei tyydy vain kuvaamaan sitä, millaisen kuvan mediat onnettomuudesta antoivat ja millaisia informaatiokatkoja riskikommunikaatiossa syntyi, vaan lähestyy aihetta toimijoiden välisten suhteiden näkökulmasta.

Viranomaisten heikko valmistautuminen ja yhdenmukainen rauhoittelu ristiriitaisista tiedoista huolimatta nosti esille pinnan alla kyteneen epäluottamuksen. Mediat vahvistivat tätä epäluottamusta, mutta eivät suinkaan olleet sen syy, Nohrstedt korostaa. Ruotsissa ristiriitaisista tiedoista onnettomuuden seurauksista tuotti erityisesti se, ettei kellään

viranomaisella ollut selkeää vastuuta tiedottamisesta. Nohrstedtin mukaan Norjan vaihtoehto — keskittäminen yhdelle viranomaiselle — oli kuitenkin huonompi, se nosti pinnalle pelon sensuurista ja tiedon pimitämisestä.

Olennaista oli myös se, että viranomaiset tiedottivat onnettomuudesta vain omasta näkökulmastaan, eivätkä ottaneet huomioon kansalaisten tiedontarpeita. Nohrstedtin mukaan Ruotsin ydinvoimaviranomaiset eivät ottaneet tarpeeksi opiksi tapahtumasta myöskään jälkeenkä, vaan siitä tehtiin hallinnollinen ja tekninen kysymys: ongelmat olisivat ratkenneet tiukemalla keskittämisellä, tehokkaammilla tiedotusstrategioilla ja teknisesti paremmalla informaatiolla. Uskottavuus- ja legitimaatio-ongelmat kuistuiivat puhtaiksi informaatio- ja viestintäongelmiksi.

*Esa Väliverronen*

## Nauru sisään, tulkinta ulos!

LAINÉ, Kimmo. *Murheenkryyneistä miehiä? Suomalainen sotilasarssit 1930-luvulta 1950-luvulle*. Suomen elokuvatutkimuksen seura, Turku 1994. 226 s.

Kimmo Laineen kirja *Murheenkryyneistä miehiä?* kertoo suomalaisen elokuvateollisuuden studiodikauden (1930-50-luvut) sotilasarssista. Farsseja valmistettiin kahdesa aalossa. Ensimmäinen alkoi kuuluisasta "Rykmentin murheenkryynistä" vuonna 1938 ja jatkui yli sotavuosien. Ideologisesti tuon ajan elokuvat olivat yksinkertaisia, puolustustahtoa kasvattavia ja myönteistä armeijakuvaa luovia. Laineen mukaan (s.189):

"...elokuvat pitivät nauru- ja sotilashierarkiat verrattain selkein: upseerit säilyttivät arvokkuutensa ja nauravat hyväntahtoisesti alokkaille, alokkaat taas — vähemmän hyväntahtoisesti — siviilimiehille, ennen muuta "ruununraakelle". Alokkaiden joukossa on erilaisia vaikeasti sopeutuvia yksilöitä, murheenkryynejä, jotka kuitenkin onnistutaan integroimaan sotilasyhteisöön".

Sodan aikana farsisituotanto jatkui, mutta nauru väkänäistyi. Armeija oli arka aihe komellusten näyttämöksi silloinkin, kun juonen kuljetus tähtäsi isänmaallisiin päämääriin. Sodan jälkeen asetti uusi ulkopolitiinen tilanne suitsia. Ryssä oli ollut farsseissa ryssä — jollei pahempi — ja niiden poliittinen maine oli sen mukainen.

Sotilasarssit heräsivät uudelleen vuonna 1949 noin kymmenen vuoden kukoistukseen. Lajityyppi oli kuitenkin sisäisesti muuttunut. Viranomaisille vakuuteltiin elokuvien olevan kasvattavia ja armeijamyönteisiä, koska toivottiin verohelpotuksia. Filmit eivät kuitenkaan olleet enää kehityskertomuksia kasvusta sotilaallisuuteen ja vastuuntuntoon. Sen sijaan "...komedian sallisuuden puitteissa erilaiset naamioitumis- ja ristiinpukeutumiskertomukset sekä hierarkiankumousfantasiat alkoivat nousta yhä tärkeämpään kerronnalliseen asemaan" (s. 190). Pilkan kohteena olivat entistä useammin myös armeijan upseerit ja pokkurointi-järjestelmät.

Myös aikalaiskritiikot havaitsivat ristiriidan. Samaokuva saattoi olla oikeistolehden arvostelijalle hävytöntä maanpuolustuksen piikkaa ja vasemmistokollegalle väräysfilmi, jonka perimmäinen tarkoitus oli kertoa, että armeijassa on hauskaa.

Juuri sotilasarssin "ideologinen monitulkintaisuus" tai "tulkinnallinen häilyvyys" on ymmärtääkseni Laineen pääongelma. Hän muotoilee sen (s. 27) mm. näin: "...kohdistavatko huumori ja komiikka kritiikkiä armeijan hierarkioihin, vai tekevätkö ne kohdetaan vain tuttavallisemmaksi, jolloin kurjin hierarkian olemassaolo on helpompi hyväksyä".

Laine hakee vastaustaan yhtäältä tulkimalla elokuvien "naurun hierarkiaa" —kuka nauraa kenelle — toisaalta selvittämällä

eräitä elokuvateollisuuden, viranomaisten ja armeijan dokumentteja siitä, millaisia merkityksiä on ollut tarkoitus välittää. Ongelmaksi jää yleisön reaktioiden ja tulkintojen puuttuminen. Laine on asiasta tietoinen todeten tavoitteekseen tarkastella "...millaisia merkityksiä sotilasfarssit ovat minkäkinlaisessa tulkinnallisessa kontekstissa *saattaneet välittää*" (s. 203, korostus HL).

Relevantteja taustoja löytyy: komiikan ja kamevaalin teoriat, sotilasfarssien suhde kirjallisuuteen, teatteriin ja muihin elokuvan laityyppeihin, miehen aseman muutos sodan jälkeen ja niin edelleen. Kiinnostavimpia on Laineen ajatus siitä, että ensimmäisen ja toisen farssiaallon ero kertoo suomalaisen yhteiskuntakäsityksen murroksesta. Ensimmäisen tasavallan keskeinen idea oli integraation ja eheyden kasvattaminen. Tämä oli paitsi filmiyhtiöiden oma julkinen päämäärä, myös verohelpotusten ja armeijan farssituotannonle auliisti antaman avun ehto. Toisen tasavallan varttuessa yhteiskunta alkoi kuitenkin suunnata "mekaanisesta solidaarisuudesta orgaaniseen", rangaistusten ja pakkovallan aika alkoi väistyä.

Laine arvioi, että kun toisen aallon sotilasfarssi pistää ranitalliksi jäykässä kasarmiympäristössä, se samalta ennakoii laajempia muutoksia myös muilla yhteiskunnan lohkoilla:

"1950-luvun elokuva näyttäisi siis olleen muokkaamassa hegemonisia suhteita eroja ja poikkeamia sallivaan suuntaan siinä vaiheessa, kun poliittinen kulttuuri elätteli vielä toiveita perinteisestä yhtenäisyyden mallista... Näin elokuva näyttäytyisi enemmän yhteiskunnallisten muutosten ennakoijana ja aktiivisena yöstäjänä kuin heijastajana".

Yhden tulkintoihin varmasti vaikuttaneen taustan Laine jättää vähälle: armeijaa koskevien arvostusten ja armeijan poliittisen merkityksen muutokset. Ensimmäisen tasavallan armeija oli rajujen poliittisten intonien kohde, yksille vapauden symboli, toisille lähtenäkään jatke, kolmansille sulausruuni, jossa jakautuneesta kansasta valettiin yhtenäisen ja luja. Sotaan varustautumisessa 1930-luvun Euroopassa armeijat olivat lähes kaikissa maissa tärkeitä po-

liittien kohteita ja toimijoita.

Jälkeen Pariisin rauhansopimuksen, atomipommin ja kylmän sodan alkamisen Suomen armeija oli politiikan sivuraiteella. *Tuntematon sotilas* nosti sen hetkeksi kulttuurin keskiöön, mutta vain runebergiläisen soturikuvan ja nationalismin multien vankentamiseksi. Kapteeni Teräs kumppaneineen sulkeutui upseerikerholle ja Suomalaisen Klubin kabinettiin 40 vuodeksi, kunnes Neuvostoliiton hajoamista seurannut uusi nationalismin aaito salli hänen taas ratsastaa Adolf Ehmroothin johdolla sanomalehtien ylistykseen, kaupunginvaltuustojen patsaskokouksiin ja Homet-neuvotteluihin.

Toinen kaipaamani tausta on elokuvan ja tv-fiktion rooli armeijoiden sodan aikaisessa propagandatoiminnassa ja rauhanaikaisessa pr-työssä. Laine ei juuri käytä, ehkäpä harkitun rajauksen jälkeen, alan kirjallisuutta. Ainakin seuraavaa ideaa on kirjallisuudessa kehitelty: Armeijan julkisuuskuva on aina tasapainoilua kovuuden ja pehmyden välillä. Armeijan on annettava itsestään kuva tosipaikan tappotyöhön pystyvänä, fyysisesti ja henkisesti lujana organisaationa. Toisaalta imagon olisi oltava kansaa palveleva, demokraattinen ja inhimillinen. Jälkimmäinen puoli on usein hoidettu juuri fiktion ja huumorin keinoin. Maittaisia vaihteluja on, mutta Suomessa koettu armeijan ja filmitheollisuuden läheinen yhteistyö on paremminkin sääntö kuin poikkeus.

No, kaikkea ei yhteen kirjaan mahdu. Tähän kirjaan on mahtunut miellyttävän vähän erittelyä ihmisen "maailmantekemisen perusteista" (s. 13) ja miellyttävän paljon tutkijan oivaltavia näkökulmia, havaintoja ja tulkintoja aineistostaan.

**Heikki Luostarinen**

## Televisuaalisen politiikan analyysejä

KANERVA, Jukka. "Ryvettymisen hyvä puoli...". Suomalainen politiikka ja politiikat televisiossa. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 40. Jyväskylä 1994. 151 s.

KOSKI, Anne. Valtiomies: valiomieheyttä ja maskuliinista virtuositeettia. Urho Kekkosen ja Elisabeth Rehlin valtiotaito kuvasemiootissa analyyseissä. Oy Yleisradio Ab Tutkimus- ja kehitysosasto, tutkimusraportti 7/1994. Helsinki 1994. 128 s.

Sekä Kanervan että Kosken työt ovat esimerkkejä siitä kuinka politiikan tutkimus pyrkii vastaamaan televisuaalisen aikakautemme näytämisen politiikan haasteisiin. Teokset ottavat lähtökohdakseen politiikan medialisoitumisen — sen, että mediajulkisuus on nykyisen suomalaisen(kin) politiikan perusareena. Ja median piirissä televisio on ylitse muiden, mikä tarkoittaa, että politiikka nykyisellään toimii paljolti televisio- ja audiovisuaalisilla ehdoilla. Teokset tutkivat sitä miten nykyaikaista politiikkaa toteutetaan visuaalisen retorikan keinoin. Empiirisesti töiden yhtymäkohtana on mm. Urho Kekkosen laaja kuvasto. Aloitan Kanervan työstä.

Nykykulttuurin televisuaalista luonnetta voidaan Kanervan (s. 95-) tapaan perustella Walter J. Ongin näkemyksillä siitä kuinka tietoisuutemme ja kulttuurimme on riippuvainen yhteydenpitovälineiden ja niihin liittyvien käytäntöjen muutoksista. Ongin mukaan kulttuurit ja kulttuurikaudet voidaan ymmärtää niitä tukevan kommunikointivälineen pohjalta. Kirjoituksen ja myöhemmin kirjapainotekniikan käyttöönotto aikoinaan oli suuri mullistus, joka mursi oraalisen kommunikaation pitkän valtakauden ja loi kirjallisen kulttuurin. Sittenkin keskeisimmäksi kulttuurin määrittäjäksi on noussut sähkönen audiovisuaalinen media, joka on tuottanut "sekundaarisen oraalisuuden" aika-