

Joukkoviestinnän dialogisista piirteistä

Kääntäjän alkusanat

Humanistisen ja kulttuuritutkimuksen voimakas paluu sosiologian rinnalle on yhdysvaltalaisen mediatutkimuksen viime vuosien merkittävimpiä muutoksia. Tätä suuntausta osaltaan ilmentää ja kehittää amerikkalainen kriittinen televisiotutkimus. Sen keskeisiä edustajia on Texasin yliopiston television ja filmin professori Horace Newcomb.

Newcomb, alunperin kirjallisuudesta väitellyt uskriitikko, käynnisti ensimmäiset tutkimuksensa televisiosta amerikkalaisen kulttuurin keskeisimpänä kulttuurimuotona 1970-luvun alussa. Hänen pioneerin rooliaan ilmentää se, että esikoisteos, *Television - The Most Popular Art* (1974) oli kauan lajissaan ainoa jäsentynyt television ohjelmalajien inventaario.

Newcomb oli virittämässä ja suuntaamassa 1970-luvun puolivälissä käynnistettyä keskustelua uudesta, television esteettisen ilmaismuodon perustalle rakentuvasta tutkimusotteesta. Lähtökohtana oli halu irrottautua toisaalta vaikiintuneen sosiaalitutkimuksen, toisaalta elokuva- ja kirjallisuustutki-

muksen emoperinteistä. Tätä kehitystä on koottu mm. Newcombin toimittamaan kokoelmaan *Television - The Critical View* (ilm. ens. kerran 1976).

Ero tuollaisen sosiaalitutkimuksen ja kriittisen televisiotutkimuksen välillä hahmottui myös Newcombin, George Gerbnerin ja Larry Grossin debatissa *Communication Research* -aikakauskirjassa vuonna 1978. Newcomb osoitti "kultivaatio"-tutkimuksessa ylikäymättömän kuilun sen televisiota symbolien ympäristönä käsittelevän teoreettisen retoriikan ja symbolit, erityisesti väkivallan ilmenemismuodot, numerolaskuiksi kutistuvan yksioikaisen viestintäkäsityksen välillä.

Oheisesta artikkelista piirtyy Newcombin ajatus - jota hän on kehitellyt yhdessä sosiologisen hengenheimolaisensa Paul Hirschin kanssa - televisiosta kulttuurisena foorumina. Televisio nähdään yhdeksi niistä areenoista, joissa kulttuurin "julkinen ajattelu" syntyy ja luodaan. Eri populaaritaiteen muodot käsitetään kulttuurin välineeksi tutkia itseään symbolisesti, eräänlaiseksi metakieleksi.

Artikkelissa ovat läsnä amerikkalaisen kriittisen televisiotutkimuksen kulttuurituotannon, tekstin ja yleisön vuorovaikutuksen muodostama voimakenttä. Tässä kolminaisuudessa Newcombin oma kiinnostus, kenties uskriitikon taustan takia, suuntautuu usein lähimmäs tekstiä. Lähemmän ekskursion tuotantoon Newcomb teki Robert Alleyn kanssa kirjassa *Producer's Medium* (1983).

Newcombin foorumiajattelussa television on pikemminkin keskustelun kuin indoktrinaation, prosessin pikemmin kuin valmiin tuotteen, ristiriitojen ja sekaannuksen pikemminkin kuin koherentin merkityksen hallitsema. Kysymykset dominoivasta ideologiasta ja hegemoniasta ovat hänelle haastavia, mutta mielenkiintoisempaa näyttää olevan kartoittaa näkemystä siitä, miten kulttuurinen hegemonia vuottaa, miten teksti on avoin monille tulkinnoille. Tässä kohdin hän, tietoisesti, asettaa kysymyksensä toisin kuin monet muut kriittisen tutkimuksen suuntauksista.

Osoittamalla television tyyleihin, mielikuviin, historiaan ja metaforiin sisältyviä monimutkaisuksia Newcomb tavallaan haastaa meitä katsomaan televisiota uudella tavalla - joskus kenties vaativammin ja perusteellisemmin kuin olemme tottuneet.

Kalle Heikkinen

I. Tekstit ja sosiaalikäytännöt

Joukkoviestinnän kulttuuritutkimuksen perustava ongelma on viestittyn tekstien ja sosiaalisten käytäntöjen välinen suhde. Kulttuuritutkimus hylkää esimerkiksi formalistiset tarkastelutavat, sillä ne sulkevat tekstien sosiaalisen perustan

ja vaikutuksen ongelmat tämän suhteen ulkopuolelle. Niin ikään kulturalismi on penseä hyväksymään perinteisen joukkoviestinnän tutkimuksen väitteitä tekstien ja tulkintakäytäntöjen välisestä yhteyksistä. Kulttuuritutkimus ei kuitenkaan ole luonut kunnollista omaa näkemystä, joka suhteuttaisi toisiinsa tekstit, yhteisöt sekä ne yksilöt ja ryhmät, joista nämä yhteisöt koostuvat. Ei olekaan kummallista, että eräät tutkijat haluavat karakoittaa tekstuaalisen tutkimuksen toisarvoiseen asemaan ja vaativat joukkoviestinnän tutkimusta palaamaan tuotannon, jakelun ja vastaanoton sosiaalisten käytäntöjen analyysiin, jotta tekstien sosiaalinen rooli voidaan ymmärtää.

Tällä tiellä mielenkiintoisimmat kehittelyt ovat liittyneet gramscilaisen hegemonia-käsitteen soveluksiin. Hegemonian ymmärretään niissä sallivan tuotannon ja vastaanoton yksilölliset erot. Käsite valaisee myös tapoja, joilla laajemmat sosiaaliset rakenteet sisältyvät dominoiviin idologioihin. (Hall et al. 1980, Kellner 1982, Gitlin 1982)

Hegemonisen lähestymistavan edut ovat moninaiset. Sen piirissä tarkastellaan arkipäivän ajattelun monimutkaisia ja hienovaraisia hahmotuksia ja ehdotetaan, että monet "luonnollisina" tarjotut viestinnän muodot ovat itse asiassa sosiaalisesti jollain tavalla virittyneitä tai poliittisesti aikaansaatuja. Lisäksi se välttää väittämästä tuotantoa "kulttuuriteollisuus"-näkökulman tapaan homogeeniseksi. Hegemoniateoria hyväksyy moninaisuuden myös joukkoviestinnän tekstien vastaanotossa. (Hall 1980, Brunson ja Morley 1978, Morley 1980)

Vaikeuksia alkaa kuitenkin kasaautua, kun televisiotulkintaa tutki-

taan hegemonistisesta lähtökohdas- ta. Nämä pulmat liittyvät tekstien ja vastaanottajien väliseen piikik- kääseen suhteeseen. Brunsdonin ja Morleyn tutkimuksessa **Nation- wide**-ohjelmasta osoitettiin eräitä tapoja, joilla ohjelma kontrolloi sisältöään ja vaalii hegemonista korostustaan. Heidän tutkimukses- saan **tekstien** tulkinnalliseen ana- lyysiin on kytketty eräiden ohjel- ma seuranneiden **yleisöjen** tutki- mus - tämä, jotta myös tekstien asettamia rajoja ja luokkaperusteis- tasi syntyviä tulkintoja voitaisiin tarkastella.

Tällainen hegemonistinen tutki- mus ei tuo esiin sitä, että dis- kurstiivisten muodostelmien - ideo- logisten rakenteiden - mahtia ja valtaa voidaan muuttaa ja vastus- taa. Tämä tapahtuu subjektien ryh- tyessä aktiivisesti muodostamaan itselleen merkityksiä, arvioimaan ja luomaan persoonallisia ja ryhmä- kohtaisia näkökulmia.

Näin nähtynä hegemonia on siis pelkästään "ideologian" tai "kulttuurin" tai minkä tahansa "luonnollista", "neutraalia", "itses- tään selvää" tai "ilmeistä" tarkoit- tavan käsitteen synonyymi. Hege- monia-analyysi viittaa siis tekstua- alisten ja sosiaalisten prosessien monimutkaisuuteen. Se kuitenkin päätty selittämään sitä tavanomai- sesti dominanssin näkökulmasta.

"Kulutuskapitalismin taloutta" voidaan kuitenkin tarkastella niin, että sen jatkuvat ja voimakkaat ristiriidat nähdään haasteina ja että sen ydinkäsitteet määritellään uudelleen sovelletulla tavalla. Voimme käsittää ideologisen systeemin muuntuvaksi, aivan kuten voimme käsittää yksilöiden muutta- van omia ideologisia systeemejään. Voimme myös ottaa huomioon sel- laisten systeemin sisältä nousevien ryhmien esiinmarssin, jotka haasta-

vat koko systeemin ideologiset läh- tökohdat. Väittäisin, että joukko- viestinnän panosta näihin muutok- siin ja kehityskuluihin voidaan tutkia nimenomaan joukkoviestinnän tekstien dialogisten piirteiden vuok- si. Tämä viestin tuotannon ja vas- taanoton dynaamisen luonteen huo- maava näkemys joukkoviestinnästä edellyttää uudenlaista teksti- ja yleisöanalyysia. Kartoittaessani seuraavassa näitä piirteitä nojaudun V.N. Volosinovin (1973) ja M.M. Bahtinin (1981) teoksiin. Niistä löydämme kielen ja tekstin teorit, jotka tarjoavat prosessuaalisen, dynaamisen ja dialogisen lähtökoh- dan viestinnän tutkimukselle - il- man, että luovumme siitä ajatuk- sesta, jonka mukaan taistelu domi- nanssista on tulkintaprosessissa kes- keistä.¹

II. Volosinov, Bahtin ja taistelu tekstuaalisesta merkityksestä

Kirjassaan *Marxism and the Philo- sophy of Language* Volosinov koros- taa kielen olevan perustavasti ideo- logista luonteeltaan. Hän torjuu ajatuksen, jonka mukaan kieli on tajunnan tuottamaa, pitäen sitä näkemystä "yksilöllisenä subjekti- vismina". Hänen näkemyksensä mu- kaan kielet kehittyvät aina sosiaa- lisessa käytännössä. Ne ovat ole- massa sosiaalisessa rakenteessa ennen niiden ankkuroitumista tajun- taan. Vain sellaisen ymmärryksen kautta, joka yhdistää sosiaalisia ryhmiä "ulkopuolella" eikä sisäisessä tietoisuudessa, voidaan merkitys tuottaa. Kieli on siis jatkuvassa tulemisen tilassa. Nimenomaan kos- ka kieli perustuu käytäntöön, mer- kityksen tuottaminen on ideologisen taistelun kenttä.

Volosinov hylkää yhtä järkähtä- mättä myös suuret kieliteoriat. Lingvistiset teorit - hän käyttää

käsitettä "abstrakti objektivismi" - ovat elävän, aktiivisen ja jatkuvan prosessin jähmettyneitä kuvauksia. Myös ne ylenkatsovat kielen merkitystaistelun ideologista luonnetta, joten niillä on arvoa lähinnä niitä kehittäville lingvisteille, ei niinkään kielen käyttäjille tai niille, jotka tutkivat viestintää ideologiana tai ideologian täysin määräämänä. Elävien kielten, kielellisten käytäntöjen ja niiden kuvaamiseen käytettyjen staattisten järjestelmien välillä vallitsee siis ratkaiseva ero. Esimerkiksi Volosinovin saussurelaiseen semiotiikkaan suuntaama kritiikki kiteytyy havaintoon, että Saussuren järjestelmä jättää ottamatta huomioon merkien moniäänisyyden ja sen prosessin, joka liittyy tietyn totunnaisen käyttötavan tai valinnan vakiintumiseen.

Volosinovin Saussuresta tekemän analyysin merkitys on kokonaisuudessaan paljon laajempi kuin vain tuon tietyn järjestelmän kritiikki. Se on kaikkien niiden teoreettisten järjestelmien yleinen kritiikki, jotka irrottavat ohimeneviä hetkiä jatkuvasta, meneillään olevasta prosessista ja lukitsevat ne selitysmalleiksi. Se luo perustaa laajemmalle kritiikille, joka pätee kaikkiin niihin viestinnän tutkimuksiin, jotka jättävät prosessin ja muutoksen huomiotta. Niin muodoin psykologiset mallit, jotka "lukevat" "subjektin" "aseman" tekstien, tyylien tai käytäntöjen teorioista eivät voi johtaa muuhun kuin staattisiin kuvauksiin, joihin ei voi sovittaa muutosta. Vastaavanlainen kritiikki pätee myös erilaisiin strukturalismin muotoihin sikäli kuin ne olettavat mahdollisiksi kokonaisselitykset, joiden kuvitellaan kattavan kaikki merkityksen mallit ja niiden muuntelut. Yhtä lailla hegemonian käsite edellyttää sulkeutuvan "verkon" alituis-

ta laajentamista todellisten "lukioiden" selvän tekstuaalisen moniäänisyyden ja vaihtelevan vastaanoton edessä. Retoriikka siis puetaan usein prosessin hahmoon, vaikka tuloksena lopulta on uusi formalismi.

Nämä vaikeudet juontuvat teoreettisten selitysten taipumuksesta käsittää sosiaalinen todellisuus ja käytäntö "tekstinä", jota "luetaan" siten, että se selittää todellisuutta aivan kuin todellisuus olisi umpinainen järjestelmä, kuollut kieli, maailma ilman taistelua ja muutosta. Aina kun tutkimus tai analyysi kohtaa todellisen kokemuksen, taistelun olemassaolo on kuitenkin tunnistettava. Kenties tämän takia suuret teoriat ovat usein itse sisäisesti ristiriitaisia ja niiden kattavuusselityksiä täytyy alinomaan laajentaa.

Edellä sanotun ei pidä käsittää väheksyvän dominoivien ryhmien tietoista tai tiedostamatonta pyrkimystä hallita merkitystä, rajoittaa käyttöä ja tulkintaa, raamittaa viestintätapahtuman ja sisällön ehtoja tai tulkitsemiskyvyn leviämistä. Tämä pyrkimys on jatkuvaa. Mutta on Volosinovin kritiikin väärinymmärtämistä päätellä tämän perusteella, että se on aina menestyksellistä. Kieli (viestintä) on samalla materiaalista ja sosiaalista. Tämän takia se on muuttuvaista. Tekijät ja käyttäjät, kirjoittajat ja lukeva yleisö, lähettäjät ja vastaanottajat, voivat käyttää viestintää tavoilla, joita ei ole tarkoitettu, suunniteltu, saati toivottu.

Näiden prosessien analysoimiseen ei riitä viittaaminen erityyppisten merkkien perustavasti moniääniseen luonteeseen. Tarvitsemme myös mallin, jonka perustana on viestinnällinen muutos. Bahtin on esittänyt tällaisen mallin tutkimuksessa *Discourse in the Novel* (1981). Sitä

voidaan soveltaa kirjallisuuden ohella myös muiden viestintämuotojen dialogisten piirteiden tutkimiseen, mukaan lukien joukkoviestintä.

Bahtinin ajatus romaanin dialogisista piirteistä rakentuu oivallukselle sosiaaliin kieliin kätkeyvästä monikielisydestä. Tätä, yksinkertaisesti sanoen, hän tarkoittaa keskeisellä käsitteellään "heteroglossia".² Eräässä mielessä tämä moninaisuus heijastelee perinteisiä käsityksiä rodullisista, alueellisista ja etnisistä murteista, luokkaeroista, sukupuolieroista ja vastaavista. Bahtin kuitenkin tarkoittaa "kielen" käsitteellä myös ammattien ja työtehtävien luokkia, ikäryhmiä, yhteiskuntapiirejä, "liikkeitä", sanomalehtiä, ja muita ryhmityksiä. Jopa vuorokauden ajoilla, viikon päivillä ja vuodenajoilla on omat "kielensä". Hän kirjoittaa seuraavasti:

"Siten kieli on jokaisena historiallisen olemassaolon hetkenään läpikotaisin heteroglottinen: siinä ilmenevät rinnakkain nykyisten ja menneiden, historian eri aikakausien, suuntausten, koulukuntien, piirien ja muiden vastaavien väliset sosio-ideologiset ristiriidat, kaikilla niillä kouriintuntuva muoto. Nämä heteroglossian "kielet" leikkaavat toisiaan monilla tavoin, muodostaen uusia sosiaalisesti tyypitteleviä "kieliä". (Bahtin 1981, 291)

Tämän yhteiskunnaksi nimittämämme viestinnällisen monikielisuuden piirissä jokainen lausuma puhujalta kuulijalle, tuottajilta yleisölle, on sidoksissa monien merkitysten järjestelmään. Näistä merkityksistä rakentuu ja niillä on päällystetty ja vuorattu jokainen "sana" - Bahtin käyttää käsitettä "sana" kaikista lausumista.

Ensinnäkin sana kantaa historiaansa, todellista kielellistä ja etnologista menneisyyttään, jota ei voida koskaan pyyhkiä täysin

pois. Sillä on myös kontekstinsa ja sen alkuperäinen perusta, sen menneisyys, sen kanssa "kilpailevat" sanat. Jopa joskus yksiaanisina, puhtaasti retorisisina tai suostuttelevina pidettyjä muotoja kuten poliittisia puheita, journalistisia tekstejä ja mainontaa luonnehtii tämä äänen moninaisuus. Ekspressiiviset muodot, kuten romaani, ovat vielä monikerroksisempia, sillä niiden lausumat on käsitettävä osaksi puhuvan henkilöahmon, kertojan tai väliintulevan lajin, kuten kirjeen tai puheen, todellisuutta. Tällaiset esitykset ovat "kielen mielikuvia" ja siten mielikuvia kokonaisesta elämäntavasta, ideologisesta järjestelmästä, joka tarvitaan muiden sosiaalisen dialogin järjestelmien kanssa käytävään vuorovaikutukseen. Kaikki nämä "äänet" on kudottu dialogiin, joka muodostaa teoksen prosessina.

Kriitikon tai analyttikon ensisijainen tehtävä ei kuitenkaan ole näiden monien äänien pelkkä paikantaminen ja erilleen haravoiminen. Tarkoitus ei ole vain tekstin purkaminen. Päämäärä on pikemminkin ymmärtää kaikkien viestintämuotojen perimmäinen dialoginen luonne. "Kielet" ja "sanat" ovat vuorovaikutuksessa keskenään muodostaen uuden kokonaisuuden. Tekstin tuottaja voi pyrkiä saavuttamaan tarkoituksensa hegemonian, luomaan yhden "sanat" ylivallan toisesta, mutta tämä ei onnistu koskaan täydellisesti. Tullessamme tietoiseksi kielten ja sanojen yhdistelmien sekoituksista, niiden välistä taistelusta, hetkittäisestä keskinäisestä sissisodasta, alamme täydellisemmin ymmärtää kyseistä teosta.

Dialogiseen prosessiin kuuluu vielä eräs taso. Lausumien lisäksi on tarkasteltava vastaanottoa. Jokainen kuulija, lukija ja katsoja

tuo viestinnän vastaanottoon vastaavanlaisen monikerroksisuuden, nimittäin sellaisen kontekstien kirjjon, jossa "sanan" vastaanotetaan ja jossa se tulee osaksi vastaanottajan maailmaa. Vastaanottaja voi "kuulla" sanan jonkin ammatillisen ryhmän, poliittisen puolueen tai uskonnollisen yhteisön jäsenenä, kullakin on oma "kielensä", joka ei aina ole täysin sopusoinnussa muiden kielten kanssa. Bahtinin toimittaja-kääntäjä Michael Holquist selittää tätä seuraavasti:

"... Bahtinin muuntelun mallin perustana on ajatus kahdesta ihmisestä puhumassa toisilleen tietystä dialogissa, tietynä aikana ja tietystä paikassa. Nämä henkilöt eivät kuitenkaan kohtaa toisiaan itsenäisinä egoina, jotka kykenevät lähettämään viestejä toisilleen sellaisessa häiriöttömässä tilassa, jollaiseksi useimpien viestinnän vastaanottaja-lähetäjämallien kuvittajat ovat sen ajatelleet. Pikemminkin molemmat henkilöt ovat tietoisuuksia tietynä hetkenä siinä itsensä määrittelyn historiassa, joka muodostuu niiden sinä hetkenä käytössä olevien kielten joukosta valitsemista diskursseista, joilla ne ilmaisevat tarkoituksensa tässä nimenomaisessa vaihdossa." (Bahtin 1981, s. xx)

Tämän mallin eräs merkittävä seuraus on, että vastaanoton konteksti jatkuvasti vääristää viestinnän lähetäjän tarkoitusta. Bahtin vertaa viestiä valonsäteeseen, sanasäteeseen, joka "syöksyy täynnä vihollisanoja, arvostelmia ja painotuksia olevaan ilmakehään, jonka se läpäisee matkallaan kohti objektia; sanan sosiaalinen, objektia ympäröivä ilmakehä, saa mielikuvan särmit kipinöimään" (Bahtin 1981, 277). Selvästikin "sanan sosiaalinen ilmakehä" vaikuttaa joukkoviestinnän välittämän sisällön vastaanotossa, jonka esimerkiksi Morleyn tutkimukset tavoittavat ja joka houkuttelee päättelemään, ettei vastauksia voi ennustaa yksistään sen enempää sosiaalisen luokan

kuin tekstuaalisten teorioidenkaan perusteella. Ennustaminen on mahdotonta, sillä abstraktit ajatukset eivät voi koskaan systemaattisella tavalla ottaa huomioon muuntelua. Bahtin puolestaan ei halua hyväksyä abstraktioita. Hänen tutkimansa muodot ovat, kuten Volosinovin tutkimat elävät kielet, väistämättä sidottuja käytäntöön. Merkitys rakennetaan käytössä, ei teoriassa.

Bahtinin selitykset tuovat mieleen Benjaminin taideteosta koskevat moitteet teosten mekaanisen monistamisen aikakaudella. Peter Uwe Hohendahlin käännöksessä Benjamin kirjoitti: "Joukkojen ajanvietteet hukuttavat taideteoksen itseensä". (Hohendahl 1982, 82). Nähdäkseni juuri tämä hukuttaminen saa Benjaminin toteamaan, että kun taideteos kadottaa auransa eli kun se ei enää perustu rituaaliin, "se alkaa perustua toiseen käytäntöön - politiikkaan" (Benjamin 1968, 226). Tällaisen politiikan kattavan ymmärtämisen täytyy sallia, että sitä harjoitetaan teksteissä ja että juuri tekstien käyttäjät sitä harjoittavat. Bahtin selvittää ajatusta näin:

"... tarkoitukseen tähtäävä taiteellinen hybridi on semanttinen hybridi; ei abstraktisti semanttinen ja looginen (kuten retoriikassa), vaan pikemminkin konkreettisen ja sosiaalisen semantiikka." (Bahtin 1981, 360, korostus alkuperäisessä)

Jotta voitaisiin paremmin ymmärtää tekstien moniulotteista, heteroglottista luonnetta, ja mikä vielä tärkeämpää, tekstien ja niiden vastaanottaja-käyttäjien välisiä suhteita, on luotava sosiologinen semiotiikka ja riittävä tulkinnan sosiologia. Niiden avulla voimme kattavasti tutkia konkreettisen ja sosiaalisen semantiikkaa, sitä ideologioiden yhteentörmäystä, joka

sisältyy monimutkaisiin muotoihin, kuten romaaniin ja, tahtoisin väittää, vielä monimutkaisempiin nyky-aikaisen joukkoviestinnän muotoihin. Keskityn seuraavaksi kaupallisen television teksteihin osoittaakseni tämän tyyppisten analyysien tarpeen.

III. Dialogi televisiossa

Meidän aikanamme romaani ei juuri joudu kärsimään niistä epäluuloista, joita siihen kohdistettiin Bahtinin aloittaessa sen tutkimisen. Romaanilla on nyt kaikki se arvovalta, aura, joka suodaan sosiaalisesti etuoikeutetuille ekspressiivisen kulttuurin muodoille. Se on korotettu aikakauden merkittävimmäksi muodoksi, ja sen mennyt alennustila on jo melkein hävinnyt muistista. Visuaaliset viestimet ovat paljolti joutuneet aikaisemmin eräille kirjallisuuden lajeille varattuihin häpeällisiin aseisiin, ja jopa elokuvan niiden joukossa on onnistunut kivuta ylöspäin arvoasteikossa sitä mukaa kuin televisio on korvannut sen kulttuurisesti keskeisenä välineenä.

Televisio on monin tavoin "romanimaisempi" kuin romaani itse, sillä tänä päivänä vakava romaani- taide usein ottaa Bahtinin hahmotelmassa runouden statuksen - siitä on tullut muoto, joka rajoittaa moniäänisyyttä, taivuttaa äänet runoilija/kirjailijan erityiseen "sanaan", jättää uusintamatta sitä ympäröivän "kielten" sekoituksen, ja pyrkii pysymään läpikotaisin tyylieltyinä, "esteettisenä" painotukseltaan.³ Sen sijaan televisio ammentaa melkein jokaisella aspektillaan heteroglottisesta ympäristöstä, mikä lisää välineen dialogista luonnetta.

Lienee melko selvää, että mikä tahansa television sarjaohjelma

on ristiriitaisten näkökulmien strukturoima. Keskeisten henkilöhahmojen ryhmät on suunniteltu synnyttämään tätä erojen vaikutelmaa, johon yksittäisissä jaksoissa vierailavat tähdet tuovat mukanaan yksilöllisempiä näkökulmia. Usein juuri vierailevien näyttelijöiden saapuminen paikalle virittää konfliktin perusryhmän sisällä tai vierailijan ja ryhmän joidenkin jäsenten välillä. Jokainen henkilöhahmo edustaa tiettyä kieltä, ja jokainen kieli taas ideologista poikkeamaa suhteessa käynnissä olevaan sosiaaliseen neuvotteluun. Toisin sanoen jokainen henkilöhahmo lähestyy keskeisiä ideologioita eri näkökulmasta, tehden ideologisesta keskustelusta jotakin muuta kuin monoliittisen järjestelmän. Tämän esimerkin perustalta voimme alkaa tiedostaa, miten antoisia Bahtinin näkemykset ovat television tutkimuksessa.

Romaania tarkastellessaan Bahtin muistuttaa toistuvasti, että romaanissa esiintyvät henkilöhahmot ovat kielten "mielikuvia". Tämä mielikuvan vaikutelma on paljon syvempi silloin, kun todella voimme nähdä representaatiot. Näemme puvustuksen, meikkauksen ja vartalon - jotka on valittu edustamaan erästä näkökulmaa sarjan pienessä maailmassa. Henkilöhahmojen tulee siis ymmärtää edustavan Bahtinin "henkilöhahmovoimavaroja". Hahmot kantavat mukanaan omaan kokonaiskieleensä liittyviä merkitysten alueita, jotka taas ovat vuorovaikutuksessa muiden voimavarojen, alueiden kanssa. Dialogi syntyy siis jopa silloin, kun henkilöhahmot eivät puhu. Tällä tasolla television visuaalinen analyysi on välttämätöntä. Kameran liikkeet, editointi ja lavastus kaikki ilmentävät dialogia. On luonnollisesti selvää, että proosatekstissä kuvauksella ja kerronnalla on vas-

taava ideologinen painoarvo. Visuaalisten välineiden teho ilmenee kuitenkin siinä, että yhdestä ainoasta ruudusta voidaan ammentaa kerroksittain ideologista sisältöä, välittömästi suhteisiinsa jäsennettyinä jo ennen kuin toiminta tai ääni alkavat ohjata vastausta. Proosatekstin etenevän kerronnan vaikutus voi viime kädessä olla samankaltainen, mutta koska sen esittämisen prosessi on perin toisenlainen, väitän sen myös johtavan erilaiseen ideologiseen konfliktin vaikutelmaan.

On tietysti muistettava, että tuotetut mielikuvat eivät ole virheittämiä. Representaatiot eivät ole empiirisesti "oikeita". Toisaalta ne ovat tarkoituksellisia väärennöksiä, tapa vangita yksityisiä "kieliä" ja taivuttaa ne tuottajiensa aikomuksiin. Tämä ei kuitenkaan ole koko totuus. Kuten Bahtin kirjoittaa:

"... kielen tyypilliset aspektit valitaan sille luonteenomaisiksi tai sille symbolisesti välttämättömiksi. Representoivan kielen poikkeamat koetusta todellisuudesta voivat näissä olosuhteissa olla erittäin merkittäviä, ei vain puolueellisten valintojen tai kyseiselle kielelle tyypillisten kielen aspektien lioittelun mielessä, vaan myös siinä mielessä, että ne ovat vapaan, uusia elementtejä hyödyntävän luomistyön tuote - elementtien, jotka vaikkakin uskollisia kyseisen kielen hengelle ovat samalla äärimmäisen vieraita sen empiiriselle evidenssille." (Bahtin 1981, 336-337).

Näitä havaintoja analyttisinä ohjeina käyttäen voimme seurata, miten tavallinen televisio-ohjelma kehittää maailmankuvien järjestelmän, joka on sen visuaalisessa esityksessä. "Epäjohdonmukainen" dialogin rivi, viittaus aiheeseen joka ei ole juonen kululle välttämätön, voidaan nähdä väittämänä, merkityksen kantajana, ideologisena taitumisena ja särnäkohtana. Henkilö-

hahmojen ohjaamisesta itsestään tulee kielen luomista, joka joskus kenties jää, jos kyseessä on uusi tai vieraileva henkilöahmo, ennen jakson loppua epäselväksi. Kahden henkilöahmon kohtaaminen huoneessa, katseiden vaihto ja ilmeet voivat kaikki tarjota katsojalle dialogeja, toisiinsa kietoutuneiden monien kielten mielikuvia. Pukeutumisen tai muun ulkoisen olemuksen vaihdokset saavat uutta merkitystä varsinkin hahmon parodioidessa, tehdessä satiiria tai muilla tavoin ilmentäessä jonkun toisen kieliä maailmaa, kuten on usein kyse virheisiin, väärinkäsityksiin tai väärinymmärrettyihin kieliin perustuvissa komedioissa.

Tämä "keskustelu" kohdistuu tietenkin enimmäkseen siihen keskeisten asioiden joukkoon, joka muodostaa episodin juonen. Täällä kohdataan ongelmat. Päätöksiä on tehtävä. Eri näkökulmat esitellään niin eksplisiittisesti kuin implisiittisesti. Televisio-ohjelmia strukturoivat kielet paljastavat itsensä suorimmin "ratkaistessaan" tai "laukaistessaan" juonen tasolle kätkeytyn ongelmat. Hahmojen väliset riidat tuovat esiin ja korostavat eri näkökulmia. Ratkaisu on tavallisesti, ei tosin aina, dominoivan ideologian strukturoima, sen - usein tosin väkinäisesti - hyväksyvä. Silti yksilölliset erot neuvottelun kuluessa voivat olla aivan yhtä tärkeitä kuin lopputulokset. Nämä kenties tavanomaisesta poikkeavat näkökulmat saattavat muodostaa perustan ohjelman yksilöllisille vastaanotoille pikemminkin kuin ne "kertomuskokonaisuudet", jotka saavat osakseen kriitikkojen huomiota.

Tämän sisäisen dialogin tiedostaminen voi suuresti auttaa televisio-ohjelmien analyysia samaan tapaan kuin se helpottaa romaanien ymmärtämistä. On kuitenkin myös

monia muita mahdollisuuksia kuin yksittäisten, suljettujen tekstien analyysi. Voimme tutkia myös televisiosarjoja, joissa jokainen sarjan jakso on osa kaikkien muiden jaksosten muodostamaa laajempaa dialogia. Näemme henkilöhahmojen peilaavan "väittämiään" suhteessa moniin eri juoniaiheisiin. Vaikka niiden voidaan olettaa suureksi osaksi olevan pysyviä, pitkän ajanjakson kattava huolellinen tutkimus tuo esiin myös muutosta, kehityskaaria, jotka kertovat henkilöhahmo-kielien moniulotteisuudesta, erilaisista ristiriitaisuuksista. Sarja on kehittyvä teos myös silloin kun sen jaksot ovat itsenäisiä kokonaisuuksia, vailla itsereflektiota, viittauksia sarjan muihin jaksoihin. Käsikirjoittajat ja tuottajat tutkivat sarjan aikaisemmin kehittämättömiä puolia antamalla henkilöhahmojen kohdata uusia ongelmia ja samalla "paljastaa" kieltään. Jatkuviissa kertoviissa sarjoissa (avoinloppuiset, "saippuaooppera"--tyyliset ohjelmat kuten *Dallas* tai *Hill Street Blues*) vuorovaikutuksen, muutoksen, kehittymisen ja muokkauksen mahdollisuudet ovat paljon paremmat. Tämä taas mahdollistaa lajityypin historiallisen ja vertaillevan tutkimuksen eli vielä eräiden televisiokertomuksen dialogisten piirteiden tutkimisen.

Television lajityyppien kehitys mahdollistaa eräänlaisen television dialogisen maailman arkeologian. Thomas Schatzin (1980) esitys elokuvan lajityyppien kehityksestä voidaan soveltaa melkein sellaiseen television. Fiske ja Hartley (1978) korostavat tällaista television lajityyppistä muutosta ja etsivät niiden ideologista merkitystä. He jättävät kuitenkin huomiomatta erään merkittävän seikan, joka on televisiolle ainutlaatuinen. Televisiossa on otettava huomioon

myös uusintojen synnyttämä moniulotteisuus. Kuten David Thorburn (1976) kirjoittaa, televisio on "elävä museo". Lajityyppien kehittyminen tapahtuu jatkuvasti, silmiemme edessä. Varhaisemmat versiot pysyvät dialogissa uudempien sukulaistensa kanssa. Tämä ei tarkoita vain sitä, että voimme pitää *Dragonetin*, *Ironsiden* ja *Starskyn* ja *Hutchin* "kieliä" erilaisina muunnoksina "poliisisarjana" tuntemastamme lajityypin kaavasta. Monin verroin tärkeämpää on ymmärtää nämä kuten muutkin ohjelmat aikaisemmilta kausilta peräisin olevien, genren historian erilaisten ideologisten vaiheiden ympäröimiksi. Lajityyppien vuorovaikutuksista pitäisi olla mahdollista tuottaa mielenkiintoisia analyyseja, varsinkin uusintojen käytöstä sellaisilla television "markkina-alueilla", jotka ostavat ja lähettävät paljon ja monenlaista vanhempaa televisiotuotantoa.

Lajityyppien sisäinen dialogi kalpenee kuitenkin verrattuna niiden välillä tapahtuvaan dialogiin, joka on televisiossa voimakkaampi kuin yhdessäkään sitä edeltäneessä välineessä. Elokuvat, joita sai katsoa useamman samalla lipulla, yleisaikakauslehdet, sanomalehdet ja radio kukin aikanaan antoivat aavistuksen television lajityyppien valikoimasta, mutta niiden kirjo tai määrä ei ole yhtä suuri. Bahtin havaitsi luonnollisesti, että lajityyppien muuntelua tapahtuu rinnakkain ajassa tarkastellen erityisesti niitä tapoja, joilla romaani valloittaa muita lajityyppijä - nienlaisten kirjeen, puheen ja esseen, muokaten uutistekstiä, satiiria, ja mikä tärkeintä, parodiaa. Televisio kuitenkin perustuu olennaisesti lajityyppien todelliseen lähekkäisyyteen, lajityypin välittömän vaihtamisen mahdollisuuteen. En tarkoi-

ta tällä pelkästään fiktion lajityyppinä - komedioita, lännenelokuvia, salapoliisitarinoita, saippuaopperoita - vaan myös ajankohtaisohjelmia, mainoksia ja uutislähetystyksiä, tapahtumia, tietoisuuksia, urheiluohjelmia ja kaikkia niitä tämän välineen puolia, jotka ovat katsojan välittömästi valittavissa. Monet näistä ohjelmatyypeistä ovat kutsuneet television tekstiin sillä tavoin, että lajityyppisiä muutoksia, dialogia ei voi välttää.

Ei ole ihme, että eräät television tutkijat ovat halunneet kokea tämän "aaltoilun" hämmentävänä ja rajoittavana (Williams 1976) tai ovat analysoineet kaikkea viittamatta eroihin, pitäen asiaa lähemmin tutkimatta lähtökohtanaan ajatusta teollisesta yhdenmukaisuudesta (Gerbner et al. 1976). Television tekstien lähianalyysi tuo kuitenkin esiin erojen, muuntelun muotoja. On aivan mahdollista väittää, että menestyksekkään televisiotuottajan on luotava uutta, muunneltava annettuja television lajityyppisten rakennelmien kaavoja hivenen toisenlaista kieltä käyttäen. Tällä tavoin tuottaja pyrkii herättämään ohjelmien ostajien mielenkiinnon, he puolestaan yrittävät houkutelua uutuudella yleisöä. Tavalliselle katsojalle aaltoilu on tuskin yhtä hämäävää kuin se näyttää olevan eräille tutkijoille. Sen lisäksi, että katsojat pystyvät erottamaan toisistaan lajityyppien perusmallit, on todisteita siitä, että he kykenevät tunnistamaan myös lajityyppien puitteissa oman tyylinsä luoneen tuottajan tai tuotantoyhtiön. (Newcomb ja Alley 1983).

Katsojan rooli on ratkaiseva vielä erään television dialogin muodon kannalta. Jopa kaikkein kanavauskollisimmalle katsojalle, joka ei tee muuta tietoisuutta valintaa kuin kytkee television päälle, tele-

vision ohjelmisto tarjoaa dialogisesti rakentuvia sisältöaineita. Samantyyppisenkin materiaalin erilaiset esitykset muodostavat maailmankuvien kirjon, "kieliä", joiden puitteissa materiaali "neuvotellaan". Monet kuitenkin vaihtavat kanavia ja valikoivat. Katsojalla on siten mahdollisuus "ohjelmoida uudelleen" televisio- ja kaapeliyhtiöiden heille tarjoamat ohjelmisto-osat. Itse asiassa katsoja luo näillä siirroilla oman tekstinsä. Olen muualla esittänyt (Newcomb ja Hirsch 1983), että "teemasäikeen" (strip) käsite tarjoaa pätevän televisiotekstin mallin, joka ottaa huomioon useimpien television katsojien todellisen kokemuksen. Voimme jopa itse rakentaa säikeitä vaihtelemalla kanavia aikaisemmin nauhoitetussa materiaalissa, muuntaen siten television dialogin erilaisiksi malleiksi. Koettujen tai jälkeensä rakennettujen säikeiden analyysi tekee mahdolliseksi katsojien kokemien dialogien tarkastelun. Analyysissa tulee luonnollisesti ottaa huomioon sarjojen historia ja lajityyppien kehitys samoin kuin säikeen välitön konteksti. Viime kädessä sen täytyisi ottaa huomioon myös yleiset yksilölliset ja sosiaaliset katsomiskäytännöt. Mutta ottamalla teemasäike analyysin perusyksiköksi voimme säilyttää dialogin ajatuksen jopa televisiotekstin alustavissa tarkasteluissa. Voimme nähdä miten kanavien vaihtaminen, television sulkeminen ennen toisen ohjelman alkua tai kaikkien mainosten välttäminen vaikuttavat television sisäiseen dialogiin.

Tässä artikkelissa ei ole tilaa esittää perinpohjaista television tekstin teemasäikeanalyysiä. Haluan kuitenkin havainnollistaa television dialogista luonnetta yhden ohjelman analyysillä, viitaten samalle teihin, joita pitkin kattavampi analyysi

voisi edetä. Tieten tahtoen valitsen tarkasteltavakseni tiheään dialogiin perustuvan ohjelman, **Hill Street Bluesin**, ei (tai ei vain) siksi, että se tukee väitettäni, vaan koska se nähdäkseni edustaa erästä television kehityssuuntaa. Tämä liittyy ohjelmantekijöiden kasvavaan television dialogisten ominaisuuksien tiedostamiseen ja niiden lisääntymään hyväksikäyttöön.

Mainittu kehityssuunta ilmenee kasvavassa lajityyppisessä itsetietoisuudessa, erilaisten television myöhäisillan parodioiden kehittyisissä ja tyyllilajien sekoituksissa (**Saturday Night Live, SCTV, The David Letterman Show**), sekä mielenkiinnossa populaaria ja nostalgista televisiohistoriaa kohtaan.

Joukkoviestinnän dialogisesta muodosta tietoisien kriitikon on yritettävä uudelleen rakentaa sekä kriittisesti analysoida dialogi eli teos. Tutkijalla, kuten myöhemmin tulemme näkemään, on yhtä mittava urakka. Tarkennan näkemystäni seuraavassa esittämällä muutamia niistä johtolangoista, joita itse tällaisessa analyysissä seuraisin. En siis todellakaan tarkoita sitä HSB:n tyhjentäväksi luennaksi.

Aluksi on tiedostettava ohjelman sisältämän merkitysten mallin lajityyppinen perusta. Prime time-sarja tai saippuaooppera voivat tietysti ylittää aikaisemmat lajityyppien rajat. HSB:n ja Dallasin väliset yhteneväisyydet ovat merkittäviä, mutta eivät kuitenkaan sen tärkeämpiä kuin niiden väliset erot. Ei tarvitse kuin ajatella Dallasissa koettua väkivaltaa oivaltaakseen, että poliisisarja ja sen lajityypin historia käsittelee aihetta toisella tavalla kuin melodraama. Täydellinen, kahden lajityypin vertailua pitemmälle menevä analyysi tarkastelisi myös poliisisarjan ja melodramaattisen sarjan television

ulkopuolista historiaa.

Lajityypin muunnosten tarkastelun jälkeen voisimme siirtyä tutkimaan ohjelman hankilöhahmoja. Muotojen tuntemuksemme perusteella tunnistamme lukuisia "tyyppejä", usein käytettyjä "henkilöhahmovoiohykkeitä". Sarjan vahva keskushahmo, poliisipäällikkö, on meille tuttu. Tuttuja ovat myös monet sivuosien tyypit ja koomiset hahmot. Jokainen heistä kantaa mukanaan laajempaa "kieltä" siten, että sanat Furillon suusta tarkoittavat jotain muut kuin samat sanat, jos ne lausuu Goldblume tai Vallentano. Itse asiassa jokainen "tyyppi" on oma merkitysjärjestelmänsä. Erityisesti tämä pätee HSB:hen, jossa rotu, etninen tausta, luokka, koulutus, eri taustatekijät, sukupuoli ja muut "kielet" ovat usein ristiriitojen ja juonen kehittelyn aiheita. Mutta toisaalta tyypit on esitetty uudella tavalla siinä merkitysjärjestelmien "sinfoniassa", jota kutsutaan Hill Street Bluesiksi, samaan tapaan kuin HSB on uusi "poliisisarjoiksi" kutsuttujen järjestelmien joukossa.

Erytisen tärkeää ja keskeistä kyseessä olevalle analyysille on se, että tämän uuden sarjan muoto muokkaa merkittäväällä tavalla sen henkilötyyppejä. Ohjelman sarjaluontoisuuden ansiosta voimme nähdä hahmojen muuttuvan ja kehittyvän, toimivan ja reagoivan. Sitä mukaa kuin heidän persoonallisuutensa eri puolet vähitellen paljastuvat, voimme oppia heidän "kielensä" monivivahteisuuden nopeammin kuin mitä suljettuihin loppuihin päättyvissä jaksoissa olisi mahdollista. Hahmoista tulee yhä vähemmän "tyypillisiä" ja yhä enemmän "yksilöllisiä". Alkaessamme oivaltaa henkilökehityksen yksilöllisiä "väitteitä" he alkavat enemmän muistuttaa henkilökohtaisesti tunte-

miamme ihmisiä. Heidän "sanansa", merkityksensä henkilöhahmojen ja toimintojen kuvioissa tulee monimutkaisemmaksi, vaikeammaksi ymmärtää - silti monelle meistä yhä antoisammaksi. Tällaista fiktiota intellektuelleina usein ihailemme ja arvostamme. Valaisen tätä seuraavassa Howard Hunterin, sarjan oman mielihahmoni tarkastelun kautta.

Ensin minua ärsytti Hunterin käyttö suorana parodiana, heitettyinä muutoin varsin todentuntuisen kerronnan keskelle. Hän rikkoi raamit, sekoitti kohtauksen aina ilmestyessään. Vähitellen kuitenkin aloin tiedostaa hänen haavoittuvaisuuttaan, kuoleman ja loukkaantumisen pelkoaan. Näin esimerkkejä hänen rasistisuudesta ja militaristisuudesta ja kytkin ne hänen kokemuksiinsa Vietnamissa. Näin hänen ongelmansa seksuaalisissa suhteissa ja niiden yhteydet hänen persoonansa muihin puoliin. Ja viimeksi olen nähnyt hänen seurustelevan vietnamilaisen hieromalaitoksen hoitajattaren kanssa, mikä nyt tuntuu täysin luonnolliselta ja kaikessa humoristisuudessaan, perin realistiselta. Kun siis olen tiedostanut paremmin sen, että Howard Hunter itse asiassa on eräs kieli sarjan sosiaalisessa järjestelmässä, olen alkanut tajuta, että hän on aivan yksinkertaisesti poikkeuksellisen moniulotteinen yksilö ja että hänen aikaisempi esiintymisensä parodiana perustui pelkästään omiin valikoituneisiin, kapeisiin vaikutelmiini: hieman kuin vaikutelmamme taapaamistamme uusista ihmisistä.

Tämä parodinen tyyli tuntuu nyt paljolti harkitulta, defensiiviseltä käyttäytymiseltä, jonka tarkoituksena on suojella haavoittuvaista persoonallisuutta. Se, että hän onnistuu tässä niin kehnosti, on luullakseni paljolti hänen luo-

jiensa tarkoitusta; heille parodian käyttö on perinteisessä mielessä kumouksellista hänen militaristisuutensa, rasististen asenteidensa ja autoritaarisuutensa yhteydessä. Jos tämä on tarkoituksellista, on se myös erittäin onnistunutta - ei vain siksi, että se tekee Howardista typeryksen. Tosiasiassa me kenties suhtaudumme häneen sympaatteisesti, ei kuitenkaan sen takia, että hän on epäonnistunut militaristi ja rasisti. Pikemminkin syynä on se, että hän ja hänen asenteensa ovat niin kovin pateettisia.

On merkittävää, että Howard Hunterina tuntemani "kieli" ei koostu pelkästään sanoista. Kuten aikaisemmin jo painotin, Bahtinin näkemykset tulee laajentaa kattamaan myös muut viestimisen muodot. Televisiossa ja muissa visuaalisissa välineissä voimme nähdä niitä elämän ja viestinnän dialogisia piirteitä, joita kirjallisuudessa voidaan ainoastaan representoida. Virkapuvut, aseet, hiukset, lakki, piippu ja ilmeet kuuluvat kaikki Howard Hunterin kieleen. Vaikka kaikki nämä kuvaavat piirteet ovat merkityksellisiä myös romaanissa, voidaan Hunterin dialogi "kuulla", eli se astuu ideologiseen dialogiin, silloinkin kun hän vain kulkee huoneen poikki kuvaruudun taustalla ilman, että kamera on edes tarkennettu häneen.

Tämä henkilöhahmojen ja niiden kehityksen lähitarkastelu kattaa vain yhden piirteen siinä dialogissa, joka on HSB. Vastaavalla tavalla voitaisiin analysoida esimerkiksi juonielementtejä, visuaalisia elementtejä ja liikettä. Perinpohjaisen analyysin tulee paljastaa se, miten nämä on organisoitu, miten kontrollia pyritään ylläpitämään ja kumoamaan. Tätä analyysia voitaisiin tarkkaan ottaen kutsua ohjelman "inventarioksi", sen mahdol-

listen tulkintojen kartoitukseksi pikemminkin kuin tulkinnaksi sellaisenaan.

Tältä lähiluennan tasolta voimme nyt kurottautua paljon laajemmalle dialogisen vuorovaikutuksen tasolle, televisioksi kutsuttuun "suursysteemiin". Varmasti suuri osa **Hill Street Bluesin** tehosta kumpuaa sen poikkeavasta tyylistä tuon laajemman systeemin sisällä ja siitä, että se edustaa lajityyppejä, johon toistaiseksi kuuluu vain harvoja ohjelmia. Tähän perustuu väitteeni, että luontevin television "teksti" on yhden illan katsomisen muodostama teemasäie. Television dialogisen vuorovaikutuksen kannalta ei ole sama, siirtyykö katsoja HSB:hen **Cheersistä, Simon and Simonista** tai **Amanda'sista**. Jo edellä olevan yhden ohjelman kursorisen dialogisen kontekstin analyysin pitäisi vakuuttaa, että tämä väline on täynnä tiheitä monien eri perspektiivien kudelmia. Se, että ne poikkeavat ainoastaan vähän toisistaan tekee niiden tarkastelusta vielä tärkeämpää, ja vaikeampaa.

Tähän mennessä olen tarkastellut television "tekstejä" pääasiassa kriitikko-analyytikon näkökulmasta. Kuitenkin dialogin ajatus auttaa pitkälti myös muodostamaan uuden ja täsmällisemmän ymmärryksen television tuotantoprosessista. Tämä prosessi on, kuten Newcomb ja Alley (1983), Gitlin (1983) ja Cantor (1981) kuvaavat, alituista neuvottelua. Yksinkertaiset mietteet televisioyhtiöiden harjoittamasta sanelusta ja niiden luovaan prosessiin kohdistamasta dominoinnista ovat selityksinä riittämättömiä. Lähtien elokuville ja televisiolle tyypillisestä käsikirjoittajayhteistyöstä aina neuvotteluihin käsikirjoittajan ja tuottajan välillä, tuottajan ja yhtiön välillä, yhtiön

ja ohjelmien sisäisen tarkastajan välillä, dialogi on keskeinen elementti television sisältöjen luomisessa. Jopa henkilöhahmon kehitys, jota juuri havainnollistettiin lyhyellä Howard Hunterin kuvauksella, voidaan nähdä kirjoittajien ja heidän luomustensa välisenä dialogisena vuorovaikutuksena. Kun käsikirjoittajat tutkivat mahdollisuuksia henkilöhahmon uudelle "sanalle", voidaan muuntelu "kirjoittaa sisään" sarjaan selvästi pyrkien siihen, että tämä samalla muuttaa kokonaissysteemin kaikkia muita aspekteja. Viime kädessä potentiaalisen yleisön, luovan yhteisön ja ohjelmistojen suunnittelijoiden välillä on tietysti olemassa piilevä sosiaalinen dialogi. Kuten Schantz (1980) on elokuvan lajityyppien analyysissään todennut, yleisön osallistuminen ja hyväksyntä ovat välttämättömiä edellytyksiä muotojen kehittymiselle ja niiden hiomiselle.

Olen edellä myös tarkastellut sitä, miten katsoja hyväksyy ja muuntelee **tekstejä** rakentamalla teemasäikeitä, vaihtamalla kanaavaa, väistämällä mainoksia ja käyttämällä muita katsojan aktiivisuuden keinoja. Tarkasteltaessa dialogin tekstuaalisia muotoja näin läheltä, väijyy vaara, että katsoja nähdään suppeasti vastaanottajana tai passiivisena ja keinotekoisena oliona, jonka teksti "konstituoit". Tämä näkemys on usein eksplisiittisesti tai implisiittisesti hyväksytty perinteisessä viestinnän tutkimuksessa. Viestinnän dialogisessa katsantokannassa katsoja on kuitenkin aktiivinen, hän hyväksyy, hylkää ja muokkaa sitä mitä hänelle tarjotaan. Kirkastaaksemme ajatteluamme joukkoviestinnän roolista sosiaalisessa dialogissa, meidän on lopuksi paneuduttava tähän merkityselistämisen prosessiin.

IV. Tekstit, yleisöt ja diskurssianalyysi

Kaikki edellä käsitellyt television dialogiset aspektit ovat vain joukkoviestinnän totaliteetin heijastuksia. On siis pidettävä mielessä, että televisio on vuorovaikutuksessa muiden tähän totaliteettiin kuuluvien muotojen kanssa ja myös sellaisten muotojen, joilla ei voi katsoa olevan "joukko"-luonnetta. Kuten aikaisemmin todettiin, on mentävä pidemmälle kuin tekstien tutkimiseen, jotta voitaisiin täysin ymmärtää näitä dialogisia vuorovaikutuksia. Bahtin kirjoittaa:

"Puheen todellisessa elämässä /voimme korvata tämän television sisällöllä/ jokainen konkreettinen ymmärtämisen tapahtuma on aktiivinen: sana, jota yritetään ymmärtää sulautetaan täynnä erilaisia objekteja ja tunneilmaisuja olevaan käsitteelliseen järjestelmään, jossa sana sulautuu hajoamattomana vastaukseen, sen motivoitusti hyväksyvään tai siitä eri mieltä olevaan. Tiettyssä määrin vastauksella on etusija aktivoivana periaatteena: se luo perustan, valmistaa pohjan aktiiviselle ja omistautuvalle ymmärtämiselle. Vasta vastauksessa ymmärtäminen puhkeaa kukkaansa. Ymmärtäminen ja vastaus ovat dialektisesti toisiinsa kietoutuneet, ne ehdollistavat toinen toistaan, toista ei voi olla ilman toista." (Bahtin 1981, 282).

Joukkoviestinnän tutkimuksissa tämän vaihdon merkitys usein kielletään. "Dialogi" on yleisesti nähty vain yksipuolisena sisältäen vain vähän mahdollisuutta tai pyrkimystä "puhua takaisin". Tällainen asenne perustuu kuitenkin kapeaan ja yksinkertaistettuun näkemykseen siitä, miten merkitys tuotetaan ja vaihdetaan. Harvat saatavilla olevat havainnointiin perustuvat television katselun tutkimukset ovat kuitenkin alkaneet antaa viitteitä siitä, että katsojat imeyttävät television muihin dialogin muotoihin, vastaavat mukailluilla tarinoilla

ja kommenteilla ja jättävät pois, muokkaavat ja muotoilevat television "sanoja" monin eri tavoin (katso esimerkiksi Wolf, Meyer ja White 1982)

Kyllin kattava joukkoviestinnän dialogisten aspektien analyysi edellyttää pitkälle kehittyneitä, kriittistä tulkinnan sosiologiaa. Tähän tulee sisältyä etnografista työtä samaan tapaan kuin Anderssonin (1984) ja hänen yhteistyökumppaninsa tutkimuksissa yksilöiden ja ryhmien television katsomisesta ja sen ymmärtämisestä; lisää sellaisia tutkimuksia, joita Elihu Katz tällä hetkellä tekee (henkilökohtainen kirjeenvaihto 1983) ryhmänsä kanssa Jerusalemissa ja Los Angelesissa Dallasin tulkinnoista monikulttuurisissa ympäristöissä.

Morleyn *Nationwiden* yleisön tekemät tutkimukset ovat tässä suhteessa tienraivaajia. Kautta koko tämän esseen olen käyttänyt Bahtinin käsitteitä - "sana", "lausuma" ja "kielet" yksilöidäkseni ideologioiden dialogisia ilmentymiä viestintäkäytännöissä. Morleyn käsite, tuo tutumpi "diskurssisysteemi" saattaa kenties olla tähän tarkoitukseen parempi, täsmällisempi. Lyhyesti sanottuna diskurssisysteemi on analyyksikkö, joka suhteuttaa tekstit ja yleisöt, tekstit ja yhteiskunnan. Tai, jotta oltaisiin niin tarkkoja kuin mahdollista, diskurssisysteemien **systemien** välinen vuorovaikutus muodostaa joukkoviestinnän kulttuurisen tutkimuksen keskeisen sisällön. Morleyn omat näkemykset noiden systemien ideologisesta manipulaatiosta voidaan testata huolellisella dialogisen mallin huomioon ottavalla tutkimuksella. En puolla ratkaisuna minkään yksinkertaisen "analyysiteknikan" soveltamista. Saattaa olla, että on luotava täysin uusia taitoja näiden kysymysten käsittelemiseksi. Testaus

on kuitenkin välttämätöntä, sillä joukkoviestinnän dialogisessa katsantokannassa diskurssi ei ole "annettu". Se luodaan.

Emme voi ennustaa sitä, miten katsojat tulkitsevat televisiota esimerkiksi asemastaan opiskelijana, kirkossakävijänä, eläkeläisenä tai naisena, sen enempää kuin luokka-asemankaan perusteella. Näin on jopa, tai erityisesti, silloin kun "luemme" "opiskelijan", "kirkossakävijän", "eläkeläisen" tai "naisen" määritelmät dominoivasta ideologiasta. Tämän sijasta meidän tulee jatkaa niiden diskurssisysteemien välisten vuorovaikutusten tutkimista, joita käytetään vastauksena joukkoviestinnässä käytettyihin systeemeihin. Näin tehdessämme voimme havaita, miten nuo järjestelmät leikkaavat toisiaan, miten järjestelmät, joita kuka tahansa yksilö saattaisi pätevästi soveltaa, ovat kenties keskenään ristiriitaisessa dialogissa. Meidän tulee tietää, käytetäänkö tiettyjä järjestelmiä tiettyjen lajityyppien tulkintaan ja jätetäänkö toisia käyttämättä ja virittävätkö tietyn tyyppiset sisällöt tietynlaisia vastauksia tiettyissä yleisöissä. On välttämätöntä ymmärtää, miten joukkoviestinnästä itsestään käytävä dialogi - esimerkiksi television katselutapahtuman aikana tai sen jälkeen - edistää niiden järjestelmien luomista ja kehittymistä, joita katsojat käyttävät myöhemmissä tulkinnoissaan. Kuten Volosinov alinomaan muistuttaa, subjektiivinen individualismi sen enempää kuin abstrakti objektivismikaan eivät kelpaa tähän tarkoitukseen. Kohteemme on sosiaalisella arenalla tapahtuva diskurssi. Sekä tutkimamme tekstit että vastaukset niihin taotaan siellä.

Viime kädessä meidän on tutkittava sitä, miten joukkoviestimien dialogiset aspektit suhtautuvat do-

minoiviin ideologioihin. On melko selvää, että suuri osa joukkoviestinnästä ammentaa ensin todellisen sosiaalisen käytännön kielistä, taivuttaa ne sitten tahtoonsa, asentaa ne dominoiviin strategioihin ja riisuu ne niiden perustavanlaatuisista vastavoimista. Tämänhetkiset teorit, jopa joustavimmatkin hegemonian käsitteelle perustuvat ajatukset, esittävät että kaikki dialogi on näin lopulta umpinaista. Tämän näkemyksen mukaan prosessi joko lakkaa kokonaan tai sitten se on enimmäkseen sortavien intressien kyllästävä. Viittauksiani henkilö-hahmoihin ja toimintaan "kielinä" ei hyväksyttäisi legitimiiksi muunteluksi tuossa tarkastelutavassa. Sen sijaan niitä pidettäisiin kehittyneen kapitalismin tavarasysteemin yhden ja ainoan kielen termeinä. Kuitenkin nimenomaan tällä kohdalla Volosinov-Bahtinin läpimurto on voimakkainta. Termejä ei voida enää käsittää "yksikköinä", joiden merkityksen määrittää systeemi, jossa ne ilmentyvät. Juuri tätä näkemystä vastaan Volosinov argumentoi vakuuttavasti. Termit kantavat sosiaalisen konfliktin ja neuvottelun historiaa, ja silloin kun ja siellä missä niitä käytetään ne jälleen palaavat tähän konfliktiin. Ei ole mitään mahdollisuutta ennustaa minkä piirteen termistä katselija virittää.

Vieläpä silloin kun kaikkein voimakkaimmat, kontrolloidummat sanomat ovat dominoivia on niiden kohdattava katsojan ja kokemusmaailman vastaus - "sana". Vastauksia ei voida ennustaa teksteistä tai sosiaalisista teorioista, vaan ne tulee määritellä ja kuvata sellaisessa tutkimuskäytännössä, joka tunnustaa niiden monet mahdollisuudet. Tässä mielessä Hallin "dominoivaa", "neuvottelevaa" ja "vastustavaa" lukemista tulisi pitää

neuvottelun eri versioina, sillä yhden katsojan hyväksyntä voi olla toisen vastustusta. Nämä joukkoviestinnän dialogiset piirteet voivat jopa kansainvälisen viestinnän tutkimuksissa ohjata havaintojamme, sillä keskustelun kohteena on maailma itse.

Vain kaikkein yleisimmällä tasolla voimme lähteä yhteiskunnan joukkoviestinnän täydellisen hallinnan ja kontrollin olettamuksesta. Mitä muuta tästä voi seurata kuin se kaikkein yleisin havainto, että kulttuurit ja yhteiskunnat pyrkivät uusintamaan itseään ja ylläpitämään vallitsevat sosiaaliset suhteensa? On tiedettävä, miten tämä tapahtuu ja asetettava kysymykset siten, ettemme tarkastele yksinomaan dominanssin menestyksellisiä muotoja. Jotkin yhteiskuntien piirteet ovat säilyttämisen arvoisia. Ja jotkut piirteet, joita pitää muuttaa, on jo muutettu.

Tässä ideologioiden ylläpitämisen ja uusintamisen prosessissa maailmankuvat, "kielet", diskurssijärjestelmät tulevat aina taistelemaan herruudesta. Ainut ulospääsy meillä on olevasta prosessista saattaisi olla täysin häiriöttömän diskurssin transsendentaalinen ideaali. Se on kieltämättä arvokas päämäärä. Mutta ainoa mahdollinen tapa saavuttaa se kulkee pitkin **keskenään taistelevien** diskurssien kivistä tietä, taistelua kohti merkitystä, joka on aidosti ideologinen. Tässä ideaalitapauksessa yksilöt, ryhmät, liikkeet ja yhteisöt voivat käsitellä joukkoviestinnän välittämässä teksteissä olevia kielen mielikuvia - niitä sosiaalisten todellisuuksien ilmentymiä jotka omana aikanaan osoittavat aitoja vaihtoehtoja - sellaisilla tavoilla, jotka voivat yhtä hyvin panna alulle kuin estää ideaaliemme toteuttamiselle välttämättömiä sosiaalisia käytäntöjä.

Uusia kieliä - toisin sanoen siis uusia maailmoja - voidaan rakentaa olemassa olevien kielten välillä käytävistä keskusteluista, dialogeista.

Viitteet

Alkuperäinen artikkeli on ilmestynyt aikakauskirjassa *Critical Studies In Mass Communication* 1(1984), 34-50. Käännös Kalle Heikkisen. Ensimmäinen luku on Ismo Silvon ja Kalle Heikkisen tiivistelmä alkuperäisestä ensimmäisestä luvusta.

¹Slaavilaisten kulttuurien tutkijat jatkavat edelleen keskustelua siitä, kuka nämä teokset on kirjoittanut. Eräät, heidän joukossaan Bahtinin kääntäjä Michael Holquist, ovat sitä mieltä, että Bahtin, "Bahtinin piirin" keskushahmo on kirjoittanut sekä Volosinovin teoksen *Freudista* että on ainakin toisena kirjoittajana (*Medvedevin kanssa*) hänen formalismia käsittelevässä teoksessaan. Toiset taas uskovat Volosinovin itse laatineen molemmat hänen nimellään julkaistut työt. On selvää, että niiden meistä, jotka eivät hallitse kirjoituksia alkukielellä, on parempi olla ottamatta kantaa väitteeseen ja niiden väliseen "dialogiin", oli kirjoittaja sitten kuka hyvänsä.

²En käsittele tässä yhteydessä toista Bahtinin merkittävää oivallusta, nimittäin oivallusta romaanin "karnevaalisuudesta". Tämä käsite liittyy kuitenkin muihin tutkimuksiini television "liminaalisesta" luonteesta, joissa kehittelen antropologi Victor Turnerin ajatuksia. Katso Newcomb ja Alley (1983) sekä Newcomb ja Hirsch (1983).

³Tämä ei kuitenkaan päde erilaisiin populaarikirjallisuuden muotoihin. Monet lukijat ja tutkijat pitävät niitä edelleen tässä mielessä "laittomina".

Kirjallisuus

ANDERSON, J. Cultural norming and the active audience. *Culture and ideas*. New Delhi, New Concepts Press, ilmestyy.

- BAKHTIN, M. *The dialogic imagination*. Austin, University of Texas Press, 1981.
- BENJAMIN, W. *Illuminations*. New York, Harcourt, Brace, World, 1968.
- BRUNSDON, C. & MORLEY, D. *Everyday television: "Nationwide"*. London, BFI, 1978.
- CANTOR, M. *Prime-time television: content and control*. Beverly Hills, Sage, 1981.
- FISKE, J. & HARTLEY, J. *Reading television*. London, Methuen, 1978.
- GERBNER, G. & GROSS, L. *Living with television. The violence profile*. *Journal of Communication* 26(1976):2, 173-199.
- GITLIN, T. *Prime-time ideology. The hegemonic process in television entertainment*. Teoksessa NEWCOMB, H. (ed.), *Television: The critical view*. New York, Oxford University Press, 1982.
- GITLIN, T. *Inside prime-time*. New York, Pantheon, 1983.
- HALL, S., WILLIS, P., HOBSON, D. & LOWE, A. (eds.) *Culture, media, language*. London, Hutchinson, 1980.
- HALL, S. *The rediscovery of ideology: Return of the repressed in media studies*. Teoksessa: GUREVITCH, M., BENNETT, T., CURRAN, J. & WOLLACOT, J. (eds.). *Culture, society and the media*. London, Methuen, 1982.
- HOHENDAHL, P. *The institution of criticism*. Ithaca, Cornell University Press, 1982.
- KELLNER, D. *TV, ideology, and emancipatory popular culture*. Teoksessa: H. Newcomb (ed.): *Television: The critical view*. New York, Oxford University Press, 1982.
- MORLEY, D. *The "Nationwide" audience*. London, BFI, 1980a.
- MORLEY, D. *Texts, readers, subjects*. Teoksessa: HALL, S., WILLIS, P., HOBSON, D. & LOWE, A. (eds.): *Culture, media, language*. London, Hutchinson, 1980b.
- NEWCOMB, H. & ALLEY, R. *The producer's medium: Conversations with America's leading television producers*. New York, Oxford University Press, 1983.
- NEWCOMB, H. & HIRSCH, P. *Television as a cultural forum: Implications for research*. *Quarterly Review of Film Studies*, Winter, ilmestyy.
- SCHATZ, T. *Hollywood genres*. New York, Random House, 1980.
- THORBURN, D. *Television melodrama*. Teoksessa: ADLER, R. & CATER, D. (eds.). *Television as a cultural force*. New York, Praeger, 1976.
- VOLOSINOV, V.N. *Marxism and the philosophy of languages*. New York, Seminar Press, 1973.
- WILLIAMS, R. *Television: Technology and cultural form*. New York, Schocken Books, 1975.
- WOLF, M., MEYER, T. & WHITE, C. *A rules-based study of television's role in the construction of social reality*. *Journal of Broadcasting*, 26(4), 1982, 813-829.