

Antti Elovaara

HEIJASTUKSIA VALKOKANKAALLA
Ajankuva ja ideologisuus Hollywood –elokuvassa

Tampereen yliopisto
Politiikan tutkimuksen laitos
Valtio-oppi
Pro gradu –tutkielma
Maaliskuu 2008

Tampereen yliopisto

Politiikan tutkimuksen laitos

ELOVAARA, ANTTI: Heijastuksia valkokankaalla: Ajankuva ja ideologisuus Hollywood – elokuvassa

Pro gradu –tutkielma, 129 s.

Maaliskuu 2008

Tutkielmassani analyysin kohteena on kolme vuonna 1999 julkaistua Hollywoodin valtavirran elokuvaa: *American Beauty*, *Fight Club* ja *The Matrix*. Oletuksena on, että kyseisiin kulttuurisiin teksteihin on koodautunut niiden julkaisuajankohdan yhteiskunnan diskursiivisia aineksia. Poliitiikan tutkimuksen näkökulmasta huomio kiinnittyy amerikkalaiseen poliittiseen kulttuuriin, jota on katsottu vaivaavan passiivisuus ja kansalaisuus –käsitteen rappio. Asiantilan vastakohtana, eräänlaisen ideaalimallina, tutkielmassani toimii Hannah Arendtin käsitys puhtaasta poliittisesta julkisuudesta. Lähestyn aihetta etsimällä siihen syitä teoreettisesti liberalistisen tradition peruseräpäätteistä, mutta käsittelen ilmiötä myös amerikkalaiseen yhteiskuntaan ominaisesti liittyvänä seikkana. Toinen, lähinnä kulttuuri- ja elokuvatutkimuksen piiristä vaikutteita saanut oletus liittyy elokuvien mahdolliseen ideologisuuteen. Sosiaalisen konstruktionismin viitekehyksessä elokuvilla on oma roolinsa todellisuuden sosiaalisessa rakentumisessa. Niinpä kriittisen diskurssianalyysin keinoin on mahdollista pyrkiä luotaamaan elokuvien ajankuvaa ja ideologisuutta.

Elokuvista on niiden monitulkintaisuudesta huolimatta mahdollista löytää kritiikkiä etenkin vakiintuneita yhteiskunnallisia rakenteita kohtaan. Amerikkalainen liberaali demokratia näyttäytyy järjestelmänä, jossa talousdeterminismi tyypistää kansalaisen pelkäksi työntekijäksi ja kuluttajaksi. Samalla politiikka menettää merkityksensä. Toisaalta elokuvat kuuluvat ns. postmoderniin genreen, jolle on ominaista temaattinen kaaos. Tämä seikka tekee niiden ideologisesta sisällöstä häilyvää, eikä niistä ole löydettävissä dominoivaa sanomaa, jota kulttuurintutkimuksen monet tutkimusotteet olettavat. Elokuvien tulee tuottaa taloudellista voittoa, jossa ne onnistuvat parhaiten mukauttamalla sisältönsä vastaamaan katsojien yhteiskunnallista kokemusta. Niiden ideologisuus ja valta perustuvatkin juuri talouden ehdoilla operoiviin tuotanto- ja levityskoneistoihin. Elokuvilla on tästä huolimatta kyky nostaa esiin yhteiskunnallisia epäkohtia ja tällöin niiden käsitteleminen oman aikansa historiallisina tuotteina auttaa ymmärtämään kunkin ajankohdan yhteiskuntaa.

Sisällys

1. JOHDANTO	1
1.1. Elokuville osoitetut tutkimuskysymykset.....	1
1.2. elokuvat ja politiikan tutkimus	4
1.3. Tutkielman rakenne.....	4
2. AJANKUVA: Liberaalin demokratian kukoistus	7
2.1. Fukuyama ja Huntington.....	7
2.2. Liberalismin perustat	9
2.3. Liberalismin ulottuvuudet.....	11
2.4. Uusliberalismi	12
2.5. Liberalismin kritiikki - poliittisen passiivisuuden kulttuuri.....	13
2.6. Vapaus hyökkäyksen kohteena, kuluttaminen kansalaishyveenä.....	16
3. VAKAA YHTEISKUNTA VAILLA POLITIIKKA	21
3.1. Hannah Arendt politiikan teoreetikkona.....	21
3.2. Arendt ja poliittisen julkisuuden katoaminen	22
3.3. Yhteiskuntarauha poliittikattoman yhteiskunnan tunnusmerkkinä	24
3.4. Max Weber ja kapitalismin henki	25
3.5. Alexis de Tocqueville: Amerikka vaillo intohimoja	27
3.6. Poliittinen apatia 1990-luvulla	30
3.7. Postmoderni siirtymä: Vaurauden haalimisesta subjektiiviseen hyvinvointiin	33
3.8. Yksilö identiteettiään rakentamassa.....	34
3.9. Jean Baudrillard: Autenttisuuden mahdottomuus kulutusyhteiskunnassa.....	34
3.10. Baudrillard Tocquevillen jalanjäljillä.....	36
4. POLITIIKAN Uudet KASVOT	38
4.1. Poliittikka aspektina uusilla areenoilla	38
4.2. Poliittinen konsumerismi	39
4.3. Kansalaiskuluttajien tasavalta	41
4.4. Talousdeterminismi kansanvallan rajoittajana	44
4.5. Maapallo kulutuksen kohteena	46
4.6. Horisontissa kosmokratia.....	47

5. ELOKUVA: Ideologinen kulttuurinen teksti	48
5.1. Elokuva politiikan tutkimuksen näkökulmasta.....	48
5.2. Theodor Adorno ja Kulttuuriteollisuus	51
5.3. Screen-teoria.....	54
5.4. Merkityksen syntymisen vaihtelevuus	55
5.5. Monimuotoisuus, elokuvateorian viimeisin trendi	58
6. ANALYYSIN AVAIMET.....	60
6.1. Mediakulttuurin konteksti.....	60
6.2. Sosiokulttuurinen konteksti	62
6.3. Tutkimuspositio ja metodi	67
6.4. Sisällönanalyysi	69
7. AMERICAN BEAUTY.....	73
7.1. Elokuva lyhyesti.....	73
7.2. Lähielämän sudenkuopat	74
7.3. Ideologisuus	79
7.4. Peilaus lähiöiden politiikkaan	85
8. FIGHT CLUB.....	87
8.1. Elokuva lyhyesti.....	87
8.2. Arjen sietämättömyys	88
8.3. Kahleista vapautuminen	95
8.4. Poliittinen terrorismi	99
8.5. Fight Clubin aikalaiskritiikki	104
8.6. Ideologisuus	107
9. THE MATRIX.....	109
9.1. Elokuva lyhyesti.....	109
9.2. Maaailma vs. unimaailma	110
9.3. Poliittinen tulkinta	116
9.4. Matrix ja Jean Baudrillard	120
9.5. Matrix ja aikalaiskritiikki.....	121
9.6. Ideologisuus	123

10. TUTKIMUSTULOSTEN ARVIOINTI	126
10.1. Elokuvat aikansa peileinä	126
10.2. Ideologisuuden paradoksi	127
10.3. Elokuvien tutkimisen mielekkyys	128
LÄHDELUETTELO.....	130

1. JOHDANTO

1.1. Elokuville osoitetut tutkimuskysymykset

Keskityn tutkielmassani tarkastelemaan 1990-luvun kulttuurista ajankuvaa Yhdysvalloissa ja erityisesti poliittista elämää, jota on katsottu vaivaavan poliittinen passiivisuus ja kansalaisuus - käsitteen rappio. Teema on puhuttanut monia yhteiskuntatieteilijöitä ja muita tarkkailijoita sekä Yhdysvalloissa että muuallakin länsimaissa. Käsittelen aihetta paitsi selittämällä sitä liberaalin demokratian keskeisten normatiivisten periaatteiden aiheuttamana, myös amerikkalaiseen kulttuuriin ominaisesti liittyvänä seikkana. Ajankuvaa leimaa ajatus liberaalin demokratian ja markkinatalouden väistämättömyydestä ja siihen liittyvästä talousdeterminismistä, jolla on merkittäviä vaikutuksia poliittiseen kulttuuriin.

Varsinainen tutkimus koskee elokuvia. Aineistoni koostuu kolmesta vuonna 1999 ilmestyneestä elokuvasta, jotka oman aikansa tuotteina kertovat jotakin julkaisuajankohtansa yhteiskunnallisista oloista. Elokuvat ovat *American Beauty*, *Fight Club* ja *The Matrix*. Tutkielmani ensimmäinen tutkimuskysymys on seuraava:

1. *Mitä elokuvat oman aikansa tuotteina omasta ajastaan kertovat? Mitä yhtymäkohtia elokuvilla on oman aikansa politiikan teoriaan?*

Koska elokuvat eivät suoraan lausu asioita, jotka kulkisivat käsi kädessä yhdenkään teorian kanssa, edellyttää niiden analysoiminen tulkintaa. Niihin tulee kohdentaa ”poliittinen katse”. Douglas Kellner näkee kulttuurituotteiden ilmentävän oman aikansa yhteiskunnallisia ja poliittisia diskursseja ja näin ollen Hollywood-elokuvien ymmärtäminen auttaa ymmärtämään kunkin historiallisen ajankohdan yhteiskuntaa. (Kellner 1998, 15) Tällainen ”ymmärtäminen” on kuitenkin hankalaa elokuvien monitulkintaisuuden vuoksi. Gillian Rose huomauttaakin, että tulkinta on todellakin vain tulkintaa, ei teosten ”totuuden” löytämistä. (Rose 2001, 2) Koska yksikään teoria tai tutkimusote ei pysty elokuvien sisältämiä merkityksiä tyhjentävästi dekonstruoimaan, korostuu vaatimus analyysin heikkouksien tiedostamiseen. Se on ainoa tie mielekkääseen ja järkevään, hyvin perusteltuun tulkintaan. Kia Lindroosin mukaan tulkinnan lähtökohtana on käsittää taide, kuvat, elokuvat jne. laajalti ottaen *poliittisina representaatioina eri ajoista, kulttuureista, ilmiöistä ja*

tapautumista. Tarkoitus ei ole leimata esimerkiksi tiettyä taideteosta poliittiseksi tai epäpoliittiseksi, vaan tutkijan tulisi ”katsoa poliittisesti”, esittäen omaan tutkimusongelmaansa liittyvä johdonmukainen tulkinta teoksen poliittisesta sisällöstä. (Lindroos 2004, 116)

Tulkintaa tukee paitsi politiikan teoria, jota tutkielmassa käsittelemän, myös ensimmäinen hypoteesi, jonka kestävyyttä analyysissäni testaan: *Elokuvat kritisoivat kulttuurista tilannetta, jossa yksittäinen toimija on pakotettu elämään*. Hypoteesi perustuu elokuvista saamaani ensivaikutelmaan, jonka uskon olevan melko universaali. Toki elokuvia on mahdollista tulkita monella tavalla, mutta vahvimmin niissä esiintyy kritiikkiä, jota voisi kuvailla jopa kumoukselliseksi. Kritiikki on myös päällimmäisenä käsittelemässäni politiikan teoriassa, jossa poliittisen vaikuttamisen vähäisyys nähdään vaarana koko demokratian toimivuuden kannalta. Parhaimmillaankin näkemykset ovat neutraaleja – ajankuvaa ihannoivilla näkemyksillä ei ole sijaa tutkielmassani kuin korkeintaan sivuhuomautuksina.

Kulttuurintutkimuksella ja elokuvateorialla on luonnollisesti paljon sanottavaa elokuvista ja lähinnä niiden piiristä ammennettujen näkemysten valossa ensimmäinen hypoteesi joutuu koetukselle. Elokuvien on kulttuurisina teksteinä katsottu olevan läpeensä ideologisia ja etenkin vallitsevaa, kapitalistista järjestystä uusintamaan pyrkiviä teoksia. Näkökulman juuret ovat Theodor Adornon kulttuuriteollisuutta koskevissa teksteissä, joita on seurannut marxilaista teoriaa soveltavia kulttuurintutkimuksen koulukuntia. Tarkemmin tarkasteltuna teoriat eivät kestä päivänvaloa etenkin verrattaessa niitä erilaisiin avarakatseisimpiin ja tuoreempiin paradigmoihin. Marxilainen tutkimusote näet olettaa, että elokuvien ideologinen sisältö väistämättä asemoi katsojan järjestelmää uusintavaan subjektipositioon. Katsoja on tällä tavalla ajateltuna kuin ohjelmoitavissa oleva kone. Tämän dogmaattisen näkemyksen hylkääminen ei kuitenkaan merkitse sitä, etteikö elokuvien ideologiseen sisältöön tulisi kiinnittää huomiota.

Vaikka elokuvia voisi ensi näkemältä kuvailla kumouksellisiksi tai radikaaleiksi, liittyy niiden mahdolliseen ideologisuuteen mielenkiintoinen seikka. Tekstit tulee lukea usean eri äänen ilmentymänä ja ne vaativat moninaisia luentoja, joiden avulla tekstien ristiriidat, kiistelevät reunaelementit sekä hiljaiset kohdat paljastetaan. (Kellner 1998, 132) Jälkistrukturalistisen käsityksen mukaan ideologia ei piile tekstin keskeisissä osissa, eikä se muodosta tekstin ydintä, vaan ideologisuus on löydettävissä tekstin reunaelementeistä, jotka kyseenalaistavat tekstissä vahvistettuja ideologisia näkemyksiä asettumalla ristiriitaan niiden kanssa ja kumoamalla ne. (mt.,

131-132) Ideologisuus liittyy sosiaaliseen konstruktionismiin, jonka puitteissa muotoutuu toinen tutkimuskysymys:

2. *Miten elokuvat osaltaan pyrkivät vaikuttamaan sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen? Ovatko ne luonteeltaan ideologisia?*

Tutkimuskysymystä seuraa hypoteesi:

Elokuvat ovat ideologisia ja niillä on pyrkimys muokata sosiaalista todellisuutta ottamalla osaa oman aikansa polttaviin yhteiskunnallisiin kysymyksiin.

Vaikka elokuvien mahdollinen ideologinen sanoma on oletusarvoisesti epäselvä, on huomattava niiden suuri potentiaali sosiaalisen todellisuuden rakentumisessa. Amerikkalaisen viihdeteollisuuden raskaan sarjan tuotteina ne ovat saavuttaneet kymmeniä, elleivät satoja miljoonia katsojia. Elokuvien suosiosta kertoo jotakin se, että *American Beauty* ja *The Matrix* voittivat kumpainenkin useita Oscar-palkintoja. Lisäksi Internet Movie Database internetsivusto, joka mainostaa keräävänsä kuukausittain 52 miljoonaa kävijää, ylläpitää käyttäjien keskuudessa jatkuvaa äänestystä kaikkien aikojen parhaista elokuvista. *Fight Club* on helmikuussa 2008 sijalla 26, *The Matrix* sijalla 33 ja *American Beauty* sijalla 38. (imdb) Juuri näihin seikkoihin nojaten perustelen kyseisten elokuvien valitsemista analyysin kohteeksi. Elokuvat on tuotettu suurella rahalla ja niiden levitys on ollut maailmanlaajuista. Niiden rooli kulutushyödykkeinä, joiden tehtävänä on tuottaa mahdollisimman suurta taloudellista voittoa, asettaa luonnollisesti niiden ensinäkemältä kumouksellisen sanoman erikoiseen valoon.

Jos elokuvia haluaa kategorisoida, voi ne sijoittaa ns. postmoderniin genreen, jota Carl Boggs ja Tom Pollard ovat tutkineet. Postmodernille elokuvalla on heidän mielestään ominaista selkeä epäpoliittisuus siinä mielessä, että niitä on hankala sijoittaa minnekään ideologisesti. Niiden luonne on ristiriitainen. Tämä selittyy sillä, että ne syntyvät kulttuurisessa ympäristössä, jossa yhteiskunnallinen elämä näyttäytyy yhä epävakaaammalta, tarkoituksettomammalta ja kaoottisemmalta – ja näin ollen vastakkaisena rationaalille ideologiselle keskustelulle ja poliittiselle järjestäytymiselle. (Boggs & Pollard 2003, 240) Amerikkalaisen yhteiskunnan ”depolitisaatio”, kansalaiskulttuurin hajoaminen ja päätöksenteosta vieraantuminen on Boggsin ja Pollardin mukaan nähtävissä elokuvissa. Nekin elokuvat, jotka keskittyvät erityisesti politiikkaan, esittävät hallituksen, politiikan ja poliitikot kyynisessä valossa. Amerikkalainen pitkä politiikkaa

kohtaan vihamielinen perinne jatkuu postmodernissa elokuvassa. Epäily, pelko ja vainoharhaisuus hallitsevat, poliittisia ihanteita ja hyviä tekoja halveksitaan. Julkinen sfääri kuvataan läpeensä korruptoituneeksi. (mt., 241) Tutkielmani elokuvat myötäilevät postmodernille genrelle ominaisia piirteitä. Ne eivät missään tapauksessa käsittele politiikkaa sen tavanomaisessa, poliittisiin instituutioihin liitettyssä merkityksessä. Sitä vastoin elokuvat tarjoavat kukin omanlaistaan maailmankuvaa ihmisten arkielämästä ja näin ollen esittävät kokonaisvaltaisesti niitä tekijöitä, jotka vaikuttavat myös poliittisen elämän olemattomuuteen.

1.2. Elokuvat ja politiikan tutkimus

Politiikan tutkimuksella ei ole omaa ”kuvatutkimuksen diskurssia”. (Lindroos 2004, 115) Kuitenkaan täysin vieraita eivät elokuvat ja politiikan tutkimus toisilleen ole. Kia Lindroosin (1998) väitöskirjassa *Now-Time/Image-Space. Temporalization of Politics in Walter Benjamin’s Philosophy of History and Arts* käsitellään Walter Benjaminin ajattelua elokuvaa apuna käyttäen. Lisäksi VAKAVA:n tutkijakoulussa muhii Päivi Vuoren (s.a.) työn alla oleva väitöskirja, joka tuntee työnimen *Strange Times – Strange Politics. The politics of time and remembering in science fiction film*. Tutkimuksellani tuskin on muuta yhteyttä edellä mainittuihin kuin se, että aineisto koostuu elokuvista. Vaikka elokuvien tutkiminen on suomalaiselle politiikan tutkimukselle suhteellisen vierasta, on huomattava, että eri kulttuurintutkimuksen ja elokuvatutkimuksen koulukuntien tutkimusotteet ovat äärimmäisen poliittisia. Jostakin syystä populaarikulttuuri on jäänyt politiikan tutkimuksessa vähäiselle huomiolle. Kenties muiden oppiaineiden kiinnostus elokuvia kohtaan on vaikuttanut politiikan tutkimuksen profiloitumiseen siten, että mielenkiinto on kohdistunut ”perinteisimpiin” aineistoihin. Toisaalta niiden tutkimiseen saattaa Lindroosin mukaan liittyä pelko ”vakavan” tieteen luisumisesta populaarikulttuurin alueelle. (Lindroos 2004, 115)

1.3. Tutkielman rakenne

Tutkielman lukujako on seuraavanlainen:

Lähden luvussa 2 liikkeelle 1990-luvun ajankuvasta, jota leimasi uudenlainen poliittinen ilmapiiri. Kommunismin romahdettua liberaali demokratia ja markkinatalous nousivat ennenkokemattomaan

kukoistukseen. Kyseisen hallinto- ja talousjärjestelmän asema koettiin paikoin niin vääjäämättömäksi, että sille ei nähty vaihtoehtoja nykyhetkessä saatikka tulevaisuudessa. Francis Fukuyama (1989; 1992) puhui jopa ”historian lopusta”. Koska liberalistiselle traditiolle rakennettu järjestelmä näyttäytyi lähes luonnollisena inhimillisen kanssakäymisen järjestämisen tapana, tarkastelen luvussa liberalismien keskeisiä periaatteita ja kehitysvaiheita. Samalla huomioni kiinnittyy liberalismiin jo sen alkuaikoina liitettyyn poliittisen passiivisuuden kulttuuriin ja siihen, miten tämä jopa institutionaalisiin ratkaisuihin tuotettu apaattisuus konkretisoitui Yhdysvalloissa vuoden 2001 terrori-iskujen jälkimainingeissa: kansalaisten rooliksi jäi talouden vahvistaminen kuluttamisen kautta. Juuri talousdeterminismi, joka vaatii moottorikseen kulutusyhteiskunnan, näyttäytyy politiikan tukahduttavana järjestelyinä.

Luvussa 3 lähestyn poliittisen passiivisuuden ongelmaa klassikoiden kautta. Tutkielmani tematiikka kiteytyy Hannah Arendtin *Vita Activassa* (2006, alkuteos 1958) artikuloimassa ajattelussa. Hänen näkemyksensä poliittisen elämän mahdollisuuden vähäisyydestä modernissa yhteiskunnassa, jossa yksilö on tyypistynyt pelkäksi tuottajaksi ja kuluttajaksi, tiivistää monella tavalla poliittisen passiivisuuden ongelmat. Poliittikka puhtaana, elämän välttämättömyyksistä vapaana toimintana ja puheena, on Arendtin mukaan sula mahdottomuus. Käsittelen luvussa myös yhteiskuntarauhaa, jonka liberalismi ennen muuta, politiikan kustannuksella, mahdollistaa. Klassikoista Max Weber ja Alexis de Tocqueville saavat erityishuomiota. Perustelen klassikoiden käsittelemistä 1990-luvun lopun ajankuvan yhteydessä sillä, että yksikään kulttuurinen tilanne ei ole syntynyt tyhjiössä, vaan kullekin ajankuvalle tyypilliset ilmiöt tulee ymmärtää historiallisen kehityksen tuloksina. Tässä mielessä klassikoilla on paljon sanottavaa myöhäisempinäkin aikoina.

Varsinaisesti 1990-luvulla tehtyihin havaintoihin poliittisesta passiivisuudesta tuovat valoa Nina Eliasophin (2003) tutkimus poliittisen apatian tuottamisesta ihmisten arkielämää ohjailevien normien seurauksena sekä Robert D. Putnamin (2000) amerikkalaista yhteiskuntaa laajemmin luotaava tutkimus, jonka keskiössä on yhteisöllisyyden ja sosiaalisen pääoman jatkuva heikkeneminen 1900-luvun viimeisellä kolmanneksella. Samalla käsittelen postmodernia siirtymää, jonka relevanssi tässä tutkielmassa liittyy yksilöllistymiseen ja ennen näkemättömän vaurauden tason mukanaan tuomaan kulutuskäyttäytymiseen, jossa ihmiset konsumerismin keinoin rakentavat identiteettejään ja samalla rapauttavat niitä instituutioita, joiden perustalle poliittinen järjestäytyminen ja aktiivisuus on ennen rakennettu.

Luvussa 4 seuraa irtiotto kohti politiikan tutkimuksen ajankohtaisia virtauksia. Poliitikalla ei tarkoiteta välttämättä poliittisiin instituutioihin suuntautuvaa toimintaa, jonka suhteen passiivisuudesta puhutaan, vaan esim. Palosen (1993) ja Beckin (1997) mukaan se näyttäytyy poliittisten järjestelmien ulkopuolella. Konsumerismi, joka helposti mielletään politiikan vastakohtana, onkin mahdollista politisoida ja se voi saada uudenlaisia merkityksiä. Poliitikka ja kulutusyhteiskunta ovatkin eritoten Yhdysvalloissa nähtävissä toisistaan erottamattomina käsitteinä. Lizabeth Cohen (2003) näkee kuluttamisen määrittelevän amerikkalaista kulttuuria 1900-luvulla niin voimakkaasti, että kaikki toiminta, mukaan lukien politiikkaan osallistuminen, on ikään kuin ostamista politiikan markkinoilta.

Palaan samassa luvussa kuluttamisen ja politiikan erityispiirteiden tiimoilta liberalistiseen teoriaan ja pyrin etsimään uusliberalistisen teorian pohjalta tehtyjä institutionaalisia ratkaisuja, jotka voisivat selittää poliittista apatiaa. Taloudellisten intressien ylivalta nousee tarkastelun kohteeksi, samoin kuin yhä kiihtyvän globaalin talouden vaikutukset ekosysteemiin. Pyrin siis luvussa havainnollistamaan, mitä mahdollisia konkreettisia seurauksia ajankuvan yhteiskunnallisilla järjestelyillä voi olla.

Luvussa 5 huomio kääntyy kohti tutkimuskysymysten kontekstuaalista linkittämistä elokuvateoriaan. Käsittelen erilaisia elokuvaan liittyviä tutkimusotteita, joissa kaikissa keskeisenä teemana on elokuvien luonne ideologisina kulttuurisina teksteinä. Se, miten väitetty ideologisuus katsojille välittyy, näyttelee eri paradigmoissa varsin erilaista roolia. Luku toimii samalla yleiskatsauksena elokuvateorian asemaan tieteiden kentässä ja pyrkii tavoittamaan sen viimeaikaisimmat virtaukset.

Varsinaisen analyysin kannalta tärkeät käsitteet tulevat esitellyiksi luvussa 6. Perusideana on, että mediakulttuuri, jolla tarkoitetaan vakiintuneita kulttuurituotteiden tuotanto- ja levitysinstituutioita, muuntaa kunkin ajankohdan yhteiskunnallisesta tilanteesta ammennettuja diskursseja elokuvallisiksi narratiiveiksi. (Ryan & Kellner 1988, 12) Elokuvia analysoitaessa on siis huomiotava sekä *sosiokulttuurinen* konteksti, joka osaltaan vaikuttaa elokuvien sisältöön että *mediakulttuurin* konteksti, joka määrittelee kulttuurituotteiden muotoa. Mainitut kontekstit ovat keskeisessä roolissa myös metodologiassa, jossa nojaan Norman Faircloughin (1997) *kriittiseen diskurssianalyysiin*, jonka avulla kolmea kulttuurista tekstiä, *Matrixia*, *Fight Clubia* ja *American Beautya* tarkastellaan niiden *diskurssikäytäntöjen* (tuotanto, kulutus) ja *sosiokulttuuristen käytäntöjen* (historia, ideologia, politiikka) viitekehyksessä.

Fairclough olettaa, että mediaesityksillä on kyky vaikuttaa tietoon, uskomuksiin, arvoihin, sosiaalisiin suhteisiin ja sosiaalisiin identiteetteihin. Ne kykenevät tekemään asioista merkityksellisiä sen avulla, miten ne esittävät asiat. (mt., 11) Fairclough kuitenkin soveltaa metodologiaan etupäässä erilaisiin lyhyisiin visuaalisiin ajakohtais- ja uutisteksteihin, jolloin huomio kiinnittyy paljolti myös niiden tuotantoon ja kulutukseen. Elokuvan tapauksessa tämä ulottuvuus on Hollywoodin valtavirrassa vakiintunut. Siksiä sovelletaan myös Michael Ryanin ja Douglas Kellnerin (1988) ja Kellnerin (1997) tutkimusotetta kontekstuaalisissa painotuksissa, jotka suuntautuvat enemmän sosiokulttuuriseen ajankuvaan. Tutkimuspositioni määrityy samalla seuraavasti: Keskityn analyysissäni tekstiin, josta pyrin lukemaan paitsi aikalaispolitiikan teorian kannalta merkityksellisiä aineksia, myös mahdollista ideologisuutta. Poliitiikan teorian osalta huomioni kiinnittyy tapaan, jolla maailma on representoitu ja elokuvien keskeisten hahmojen poliittiseen toimintaan tai toimeentuloon kyseisen maailman puitteissa.

Luvut 7, 8 ja 9 on varattu kunkin aineiston elokuvan analyysille ja luvussa 10 seuraa tutkimustulosten yhteenveto.

2. AJANKUVA: Liberaalin demokratian kukoistus

2.1. Fukuyama ja Huntington

Kylmän sodan päättymisen jälkeisen, yli vuosikymmenen kestäneen toiveikkouden aikakausi päättyi syyskuun 11. päivänä vuonna 2001. Toki maapallolla ja jopa Euroopassa sodittiin 1990-luvulla, mutta länsimaiset vakaat liberaalit demokratiat näyttivät vapailta rautaesiripun murennettua. Markkinatalous näyttäytyi Eurooppaa ja koko sivistynyttä maailmaa yhdyttävänä, sotia ehkäisevänä yhteisenä ideologiana. Tai itse asiassa ideologioiden katsottiin kuolleen: ilman vastakohtaa, jonka Varsovan Liitto loi, ei ollut kuin vapaus. Vilho Harlen (1991, 9) mukaan vuoden 1989 lopulla oltiin toiveikkaita: ”Nyt Euroopalla oli edessään täydellinen vapaus vihollisesta, vihollisuudesta, hyvän ja pahan ongelmasta – ja siis itse politiikasta.”

Ajankuvaa havainnollistaa hyvin Francis Fukuyaman vuonna 1989 *The National Interest* –lehdessä julkaistu artikkeli *The End of History?*, jossa Fukuyama esittää seuraavaa:

What we may be witnessing is not just the end of the Cold War, or the passing of a particular period of post-war history, but the end of history as such: that is, the end point of mankind's ideological evolution and the universalization of Western liberal democracy as the final form of human government. (Fukuyama 1989, 3)

Emme ole todistamassa ainoastaan kylmän sodan loppua, tai tietyn sodanjälkeisen historian ajanjakson ohittamista, vaan historian loppua sellaisenaan: Ihmiskunnan ideologisen kehityksen päätepistettä ja länsimaisen liberaalin demokratian universalisaatiota lopulliseksi ihmisten hallintomuotoksi. (suomennos minun)

Laajasti huomiota saanut artikkeli sai paljon kritiikkiä osakseen, joka tosin meni suurimmaksi osaksi ohi aiheen: argumentti ei havainnoi koko maapallon empiiristä tilaa, vaan on lähinnä normatiivinen argumentti liberaalin demokratian poliittisten instituutioiden oikeudenmukaisuudesta. (Fukuyama 1995, 27) Kuitenkin Fukuyama esittelee kirjaksi vuonna 1992 laajentuneessa argumentissaan myös empiirisiä faktoiksi tulkitsemiaan seikkoja, joiden mukaan liberaali demokratia ja ennen kaikkea markkinatalous näyttäytyvät vääjämättöminä järjestelminä, kuten kehitys ”teollisuuden taloudellisen logiikan” armoilla oli Kiinassa, Neuvostoliitossa ja Itä-Euroopan maissa 1980-luvun loppuun mennessä suuntautunut. (Fukuyama 1992, 134)

Eräs Fukuyaman arvostelijoista oli Samuel Huntington, joka esitti toisen, myös paljon keskustellun vision kylmän sodan jälkeisestä maailmasta. Hän puhui ”sivilisaatioiden yhteentörmäyksestä”:

It is my hypothesis that the fundamental source of conflict in this new world will not be primarily ideological or primarily economic. The great divisions among humankind and the dominating source of conflict will be cultural. Nation states will remain the most powerful actors in world affairs, but the principal conflicts of global politics will occur between nations and groups of different civilizations. The clash of civilizations will dominate global politics. The fault lines between civilizations will be the battle lines of the future. (Huntington 1993, 22)

Hypoteesini mukaan keskeinen konfliktien aiheuttaja uudessa maailmassa ei ole pääasiassa ideologinen tai taloudellinen. Suuret jaot ja hallitsevat konfliktien syyt ihmiskunnan kesken tulevat olemaan kulttuurisia. Kansallisvaltiot tulevat säilymään voimallisimpina toimijoina maailman asioissa, mutta keskeiset konfliktit maailmanpolitiikassa tulevat ilmenemään kansojen ja erilaisten sivilisaatioiden välillä. Sivilisaatioiden yhteentörmäys tulee hallitsemaan maailmanpolitiikkaa. Ristiriidat sivilisaatioiden välillä tulevat määrittämään tulevaisuuden taisteluiden rajanvetoja. (suomennos minun)

Huntington perustelee konfliktien osapuolten muuntumista ideologisista kulttuurisiksi muun muassa vertaamalla Espanjan sisällissotaa 1930-luvulla ja Jugoslavian konfliktia 1990-luvulla. Ensimmäisessä osapuolina olivat fasistit, kommunistit ja demokraatit, kun taas jälkimmäisessä muslimit, ortodoksit ja läntiset kristityt. (mt., 38)

Sivilisaatioiden kirjossa Länsi on dominoivassa asemassa aseellisesti, taloudellisesti ja poliittisesti: kansainväliset talousinstituutiot, kuten IMF, sanelevat parhaaksi katsomaansa talouspolitiikkaa muille. Länsi pyrkii ylläpitämään etulyöntiasemansa ja näin ollen asetelma on seuraava: *West vs. The Rest*. Valtasuhteiden epätasaisuus on yksi syy mahdollisiin konflikteihin Lännen ja muiden

sivilisaatioiden välillä. Kulttuuriset erot, perustavaa laatua olevat arvot ja uskomukset, ovat toinen konfliktin aiheuttaja. Länsimaiset käsitteet eroavat kovasti muista kulttuureista: individualismi, liberalismi, tasa-arvo, vapaat markkinat ja demokratia eivät saa vastakaikua Islamilaisessa, Kungfutselaisessa, Japanilaisessa, Hindulaisessa, Buddhalaisessa tai Ortodoksisessa kulttuurissa. (mt., 39-40)

Huntington peräänkuuluttaa ”sivilisaatitietoisuutta” ja kehottaa Länttä ja lähellä länttä olevia sivilisaatioita integroitumaan ja välttelemään konflikteja muiden sivilisaatioiden kanssa. Etenkin sotilaallisen voiman levittämistä Islamilaiseen maailmaan tulee välttää, säilyttäen kuitenkin taloudellinen ja sotilaallinen valta, joka on välttämätöntä omien intressien suojelemiseksi. (mt., 48-49)

Fukuyamalla ja Huntingtonilla on argumenteissaan yksi keskeinen yhteinen piirre: Ideologioiden kuolema Lännessä. Länsimainen liberaali demokratia ja markkinatalous ovat kummallekin ne yhteiskuntien järjestämisen muodot, jotka Länsi on vaihtoehtoisten ideologioiden epäonnistuttua omaksunut kenties lopullisesti. Fukuyama esittää normatiivis-filosofiset perustelut kyseisten ihanteiden puolesta ja Huntingtonille ne ovat niin itsestään selviä, ettei hän ota niihin tässä yhteydessä edes kantaa. Liberaali demokratia näyttäytyy niin luonnollisena ihmisten yhteiselön järjestämisen tapana, että on paikallaan katsaus sen olemukseen ja ideologiaan periaatteisiin.

2.2. Liberalismin perustat

Termiä liberalismi käytetään monessa yhteydessä – puhutaan mm. taloudellisesta liberalismista, poliittisesta liberalismista, klassisesta liberalismista ja uusliberalismista. Aatteen perusta on latinan sana *liber*, joka tarkoittaa vapaata orjaan verrattuna. Se on elänyt ja saanut uusia muotoja yli 200 vuoden ajan mutta sen juuret ovat syvimmällä anglosaksisessa filosofiassa (Santonen 2003, 14). Sananmukaisesti liberalismi liittyy olennaisesti ihmisen vapauteen ja sen edistämiseen. Ihmiset ovat vapautensa suhteen tasa-arvoisia. Lance Banning (1986, 11) määrittelee modernin liberalismin seuraavasti:

A full blown, modern liberalism [...] posits a society of equal individuals who are motivated principally if not exclusively by their passions and self-interest; it identifies a proper government as one existing to protect these individuals' inherent rights and private pursuits.

Täydessä kukoistuksessaan moderni liberalismi [...] esittää tasa-arvoisista yksilöistä koostuvan yhteiskunnan, jonka jäsenet ovat pääsääntöisesti, elleivät ainoastaan, motivoituneet seuraamaan intohimojaan ja yksityisiä etujaan. Liberalismissa käypä hallinto on olemassa suojellakseen yksilöiden peruuttamattomia oikeuksia ja yksityisiä pyrkimyksiä. (suomennos minun)

Yksityisillä eduilla käsitetään usein erityisesti yksityisomaisuuteen perustuvia taloudellisia etuja. Ludwig von Mises esittelee liberalismiin manifestinomaisena puolustuspuheena toimivassa kirjassaan *Liberalism in the Classical Tradition* ne periaatteet, joilla liberalistinen yhteiskunta toimii. Hän painottaa ennen kaikkea omistusoikeutta, joista keskeisin on tuotantovälineiden yksityisomaisuus. Tämä on liberalismiin perustavaa laatua oleva vaatimus, jonka toteutumisesta kaikki muut liberalismille kohdistetut vaatimukset ovat seurausta. (Mises 1985, 18) Muita vaatimuksia ovat pääpiirteissään muu yksityisomaisuus, vapaus, tasa-arvo, markkinatalous sekä edustukselliseen demokratiaan perustuva valtio, joka suojelee yksilöiden omaisuutta ja oikeuksia. (mt., 18-39)

Liberalismi sen yleisessä merkityksessä käsittää markkinatalousjärjestelmän ja sellaisen demokraattisen hallintomuodon, joka tunnetaan länsimaissa liberaalina demokratiana. Liberalismin ihanteelle perustuva valtio tarvitsee toimiakseen markkinatalouden. Charles Noble huomauttaa, että kapitalismi itsessään ei takaa henkilökohtaista vapautta ja poliittista demokratiaa, vaan se istuu yksiin myös diktatuurien kanssa aina Natsi-Saksasta Kiinan nykyiseen vapaan yrittäjyyden ja autoritäärisen hallinnon sekamuotoon. Kuitenkaan tähän päivään saakka yksikään yhteiskunta ei ole onnistunut luomaan ja ylläpitämään demokratiaa perustamatta ja turvaamatta ensin markkinatalousjärjestelmää. (Noble 2004, 2)

John Locke (1632-1704) esitti liberalistisen demokratian keskeiset periaatteet: poliittinen valta perustuu kansalaisten sopimukseen. Hallinto tulee rakentaa enemmistön hyväksymille näkemyksille, vähemmistön oikeuksia pitää kunnioittaa, yksilön perusoikeudet on taattava ja omistusoikeus turvattava. Modernit liberaalidemokraattiset valtiot ovat pyrkineet toteuttamaan Locken perustuslaillisen liberalismiin periaatteita, kaikista varhimmista Yhdysvallat. (Pietarinen 1992, 103-104) Liberalismille on keskeistä ajatus negatiivisesta vapaudesta, jolla tarkoitetaan yksinkertaistettuna ”vapautta jostakin” tai yksilöllisten valintojen esteiden puuttumista. Tavallisen tulkinnan mukaan valtion tulisi jättää kansalaisensa rauhaan ja antaa ihmisten elää hyvää elämää pakottamatta siihen kuuluvia standardeja. (Beckman 2000, 1) Hyvä elämä on ihmisten itsensä määriteltävissä ja liberalismiin tarjoama vapaus mahdollistaa sen toteuttamisen.

2.3. Liberalismin ulottuvuudet

Tiettyjä rajoituksia hyvän elämän tavoittelussa toki on oltava. Demokraattinen päätöksenteko on se prosessi, jonka avulla ihmiset saattavat voimaan kaikkia koskevat pelisäännöt, tai ns. neutraalin juridisen viitekehyksen, joka mahdollistaa ihmisten toiminnan oman vapautensa alueella. Demokratian olemus kiteytyy siinä, että sen on pitäydyttävä niissä seikoissa mihin se pystyy ja mihin mikään muu ryhmä tai organisaatio ei kykene. Juridisen viitekehyksen neutraalisuuden ylläpitäminen on tällainen asia. Demokratia yhteisten pelisääntöjen sopimisena on yksi kolmesta klassisen liberalismin *vertikaalisista ulottuvuuksista*. Kaksi muuta ovat laillisuusperiaate ja yhteiskuntarauhasta huolehtiminen: Valtion tehtävä on käyttää pakkovaltaa johdonmukaisesti pakon, vilpin ja väkivallan estämiseksi ja minimoimiseksi sosiaalisissa suhteissa siten, että pakkokeinoja sovelletaan ennalta tiedossa olevien sääntöjen puitteissa, jolloin ihmiset voivat arvioida toimintansa hyötyjä ja kustannuksia ja suuntautumaan markkinoille vilpin sijaan. (Harisalo & Miettinen 1997, 36-38)

Klassisen liberalismin vertikaalisen ulottuvuuden, eli valtion roolin jäädessä minimaaliseksi, korostuu *horisontaalinen ulottuvuus*, jonka tarjoaman vapauden alueella ihmiset toteuttavat itseään. Tässä ulottuvuudessa keskiössä ovat vapaus, individualismi, kilpailuprosessi, vapaa hintajärjestelmä ja yksityisomaisuus. (mt., 39-42)

Vapaus, nimenomaan sanan negatiivisessa mielessä, tekee liberalismista sen puolustajien mukaan ylivertaisen ideologian. Itse asiassa jopa sen määrittelemineen on kyseenalaista. Norman Barryn mielestä klassinen liberalismi ei nimittäin ole kutsuttavissa pelkäksi ideologiaksi, siinä missä esimerkiksi marxilaisuutta, koska klassisen liberalismin doktriinin laajuus on hyvin rajattu. Se ei tarjoa kaikenkattavaa teoriaa hyvästä elämästä, vaan itse asiassa jättää sen määrittelyn yksilöille. (Barry 1996, 6) Barryn mukaan klassinen liberalismi pitää sisällään ”realistisen” suhtautumisen ihmiseen ja hänen elinoloihinsa. Se otaksuu tiettyjen ihmisten elontien piirteiden olevan universaaleja. Näitä ovat oman edun tavoittelu, niukkuus, loputon määrä haluja sekä informaation rajallisuus, joka koskee kaikkia toimijoita. Klassinen liberalismi käsittelee ihmistä sellaisena kuin hän on, eikä sellaisena, jollainen hän voisi olla. (mt., 8)

2.4. Uusliberalismi

Liberalistisen perinteen viimeisintä vaihetta kutsutaan uusliberalismiksi. Oikeampi termi sille voisi hyvin olla uskklassinen liberalismi, koska siinä kiteytyvät luonnollisista ajankuvaeroista huolimatta monet klassisen liberalismiin perusperiaatteet. Toisaalta myös termi uusoikeisto toimii synonyymina klassiselle liberalismille ja sen voi henkilöidä Ronald Reaganin Yhdysvalloissa ja Margaret Thatcherin Isossa-Britanniassa harjoittamaan talouspolitiikkaan. (Harisalo & Miettinen 1997, 48) Uusliberalismin juuret ovat 1970-luvulla, jolloin ensimmäinen öljykriisi vuonna 1974 alkoi kiihdyttää inflaatiota. Keynesiläisen politiikan täystyöllisyyden sijaan alettiin vaatia inflaation torjuntaa ja vakautta valuuttamarkkinoilla sekä samalla keynesiläisen politiikan aikana syntyneen taloudellisen säätelyn purkamista. Se tarkoitti talouselämän sektoreilla suurempia vapauksia ja myös hyvinvointivaltion alasajoa, sillä oppien mukaan selitettiin, ettei siihen enää ollut varaa. (Santonen 2003, 51)

John Keane kutsuu keynesiläisen hyvinvointivaltiokapitalismin globaalin murenemisen jälkeistä ilmiötä *turbokapitalismiksi*. Tätä uusliberalismia ilmentävää kehitystä edelsi kolmena toista maailmansotaa seuranneena vuosikymmenenä valtioiden säätelemä kapitalismi, jossa hyödykkeiden ja palveluiden tuotanto, sekä kokonaiset teollisuuden alat olivat pitkälti kansallisia ilmiöitä, joita piti yllä raaka-aineiden kansainvälinen kauppa. Turbokapitalismin aikakaudella markkinat ovat vapautumassa valtioiden säätelystä kansalaisyhteiskunnan taloudellisten intressitahojen painostuksen myötä, etenkin jos kontrollilla katsotaan olevan haittaavaa tai tasapäistävä/tasa-arvoistavaa yhteiskunnallista vaikutusta. Turbokapitalismi edistää sääntelyn jatkuvaa löysäämistä pääomien vapaan liikkumisen ja voitontavoittelun mahdollistamiseksi. Yritykset, kuten myös hyödykkeiden ja palveluiden tuotanto ja kulutus, ovat yhä enemmän globaaleja lokaalin sijaan. (Keane 2003, 66-68)

Aatteellisesti klassinen liberalismi ja uusliberalismi eivät, kuten todettua, juurikaan eroa toisistaan. Uusliberalistisen teorian mukaan valtion tulisi suosia yksityistä omistusoikeutta, laillisuusperiaatetta sekä vapaasti toimivia markkinoita ja vapaakauppaa. Nämä institutionaaliset ratkaisut takaavat yksilöiden vapaudet, joita valtion on väkivallan monopolinsa turvin suojeltava. Uusliberalistinen teoria ottaa huomioon myös liikeyritykset, joiden vapaus toimia juridisen viitekehyksen puitteissa nähdään keskeisenä hyötynä. (Harvey 2005, 64)

2.5. Liberalismin kritiikki - poliittisen passiivisuuden kulttuuri

Koska liberalistisessa traditiossa voi katsoa yhteiskunnan horisontaalisen ulottuvuuden olevan huomattavasti vertikaalista ulottuvuutta tärkeämmässä asemassa – sikäli kun vertikaalinen ulottuvuus ”on kunnossa”, eli pitää yllä demokraattisia instituutioita, perustuslaillisuutta ja laillisuusperiaatetta – asettaa tämä poliittisen toimijuuden kyseenalaiseksi. Asiaa puntaroidessaan Giorgio Agamben toteaa täyden maallisesta, materiaalisesta elämästä nauttimisen, jonka liberalismi ennen muuta mahdollistaa, olevan filosofian perimmäinen tarkoitus. Mutta voidaanko yhteisöä, joka siihen ensisijaisesti keskittyy, kutsua *poliittiseksi*? Agamben näkee nykyaikaisen valtion pelkkänä tyhjänä suvereenisuuden ja hallinnan kuorena, kun taas yhteiskunta kokonaisuutena on ottanut kulutusyhteiskunnan muodon, jossa tuotannon ja kulutuksen ainoa tarkoitus on mukava elämä. Tämä asiantila on Agambenin mukaan politiikan teoreetikoille varmin merkki politiikan lopusta. (Agamben 2000, 112-113)

Kari Palonen on määrittänyt politiikan konfliktisuhteeksi politiikan subjektien välillä politiikan objekteista, joita ovat yhteiskunnalliset rakenteet. (Palonen 1979, 92) Sellaisia ihmisiä, joilta puuttuvat reaaliset mahdollisuudet toimintaan politiikan subjekteina Palonen nimittää ali-ihmisiksi. Käsite on hyödyllinen asetettaessa demokratialle kriteerejä:

”Demokratian” reaalisuuden minimiehtona voi pitää tilannetta, jossa väestön vastarinnan sekä tietoisuuden että tehokkuuden taso on niin korkea, ettei kukaan jää ali-ihmisyyden tasolle, vaan kaikki ihmiset ovat ainakin potentiaalisia politiikan subjekteja. Toisin sanoen, ”demokratian” minimiehtona voidaan nähdä eräänlainen ”reilu kilpailu” olemassa olevien rakenteiden säilyttäjien ja muuttajien välillä siten, että säilyttäjät eivät pääse eri keinoja käyttäen eliminoimaan osaa kansasta ali-ihmisiksi siten, että he eivät pääsisi edes konfliktisuhteessa osallisiksi ”häviäjän” asemasta. (mt., 100)

Palosen asettamat ehdot osuvat aikalaisliberalismin kannalta olennaiseen ongelmaan, jonka ratkaiseminen vaatii vastausta seuraavaan kysymykseen: Pitäisikö erityistä arvoa antaa aktiiviselle kansalaisuudelle ja kansalaishyveelle? Vastaus kysymykseen on Alan Pattenin mukaan kielteinen. Syitä tähän on kaksi. Ensinnäkin keskeinen prioriteetti määriteltäessä periaatteita, joiden tulisi säädellä yhteiskunnan perusrakenteita, täytyy antaa sille, että yksilöiden tulee nauttia laajasta negatiivisten vapauksien järjestelmästä. Toiseksi, sikäli kun vapaus ymmärretään ulkoisten esteiden puuttumisena, ei ole järkevää yhdistää sitä aktiivisen kansalaisuuden ja kansalaishyveen kanssa. (Patten 1996, 25) Mikäli vastaus olisi jotakin muuta, ei olisi enää kyse liberalismista, vaan jostakin muusta.

Yhteiskuntafilosofiassa liberalismia kritisoitaessa sitä verrataan usein toiseen aatteeseen, klassiseen tasavaltalaisuuteen. Näiden kahden on nähty olevan yhteen sopimattomia. Lance Banning kirjoittaa:

modern liberalism and classical republicanism are distinguishable philosophies. *Liberalism* is a label most would use for a political philosophy that regards man as possessed of inherent individual rights and the state as existing to protect these rights, deriving its authority from consent. *Classical republicanism* is a term that scholars have employed to identify a mode of thinking about citizenship and the polity that may be traced from Aristotle through Machiavelli and Harrington to eighteenth-century Britain and her colonies. The two philosophies begin with different assumptions about human nature and develop a variety of different ideas. (Banning 1986, 11-12)

Moderni liberalismismi ja klassinen tasavaltalaisuus ovat toisistaan erotettavissa olevia filosofioita. *Liberalismista* puhuttaessa tarkoitetaan yleensä poliittista filosofiaa, joka suhtautuu ihmiseen peruuttamattomia oikeuksia omistavana olentona jonka oikeuksia valtio, jonka auktoriteetti perustuu suostumukseen, suojelee. *Klassinen tasavaltalaisuus* on termi jota tutkijat ovat käyttäneet määritellessään kansalaisuuteen ja poliittiseen yhteisöön liittyviä ajatustapoja, jotka voidaan jäljittää Aristoteleen, Machiavellin ja Harringtonin kautta 1700-luvun Britanniaan ja sen siirtomaihin. Mainitut kaksi filosofiaa alkavat erilaisista oletuksista ihmisluonnosta ja kehittävät lukuisia erilaisia ideoita. (suomennos minun)

Banningin mukaan aatteiden yhteensopimattomuus korostuu, mikäli kapitalismi ja porvarilliset asenteet ja arvot katsotaan kuuluvaan liberalismiin:

Liberalism, thus defined, is comfortable with economic man, with the individual who is intent on maximizing private satisfactions and who needs to do no more in order to serve the general good. Classical republicanism regards this merely economic man as less than fully human. Assuming a certain tension between public good and private desires, it will identify the unrestrained pursuit of purely private interests as incompatible with preservation of commonwealth. (mt., 11-12)

Tällä tavalla määritettynä liberalismiin sopii ajatus taloudellisesta ihmisestä, yksilöstä, jonka tarkoituksena on maksimoida yksityinen tyydytys ja olla tekemättä sen enempää yhteisen hyvän eteen. Klassinen tasavaltalaisuus pitää pelkästään talouteen suuntautunutta ihmistä vähempiarvoisena kuin täysin ihmisenä. Olettamalla tietyn jännitteen yksityisen ja julkisen tahdon välillä, se osoittaa rajoittamattoman oman edun tavoittelun olevan yhteensopimatonta yhteisön säilymisen kannalta. (suomennos minun)

Liberalismin vaatimus tasa-arvoisuudesta, joka 1700-luvulla vapautti ihmiset Brittiläisestä imperiumista Amerikassa ja absoluuttiselta monarkialta Ranskassa, painottuu liiaksi yksilöiden *oikeuksiin* ja *itsemääräämiseen*. Klassinen tasavaltalaisuus taas painottaa kansalaishyvettä ja vastuuta julkisista asioista. (Dagger 1997, 12) Etenkin Yhdysvalloissa tasa-arvoisten ihmisten oikeudet on jo kauan nähty ongelmallisiksi koko yhteisön kannalta.

Tutkaillessaan amerikkalaista demokratiaa ja siinä elävien ihmisten ominaisuuksia ja taipumuksia 1830-luvulla, Alexis de Tocqueville huolestui demokraattisen, tasa-arvoisen amerikkalaisen taipumuksesta keskittyä oman elämänalueensa asioihin:

Demokratioissa eläviä ihmisiä on vaikea saada kuuntelemaan, ellei sitten puhuta heistä itsestään. He eivät kuuntele, mitä heille sanotaan, koska he ovat aina keskittyneitä omiin puuhiinsa.

Demokraattisissa yhteiskunnissa tapaa itse asiassa vain vähän joutilaita. Elämä kuluu siellä toiminnan ja hälinän keskellä, ja ihmiset ovat niin kiireisiä, että heille jää niukasti aikaa ajatella. Haluan ennen kaikkea huomauttaa, että he ovat paitsi työteliäitä myös innokkaita työntekijöitä. He ovat aina työn touhussa, ja jokainen toimii vie heidän sielunsa. Heidän intonsa liikeasioissa estää heitä innostumasta aatteista. (Tocqueville 2006, 624)

Zygmunt Bauman jatkaa Tocquevillen ajatuksia ihmisten vapauttamisen ja yksilöllisyyden seurauksista kansalaisuudelle. Baumanille kansalainen tarkoittaa ihmistä, jonka hyvinvointi on sidoksissa kansakunnan hyvinvointiin, jota hän pyrkii edistämään. Yksilö taasen ei ole kiinnostunut yhteisestä hyvästä paitsi silloin, jos se käsitetään jokaisen mahdollisuudeksi ajaa omaa etuaan. Yksilön mielestä julkisen vallan tulisi huolehtia ainoastaan siitä, että hän saa vapaasti edistää pyrkimyksiään. Tämä onnistuu parhaiten silloin, ”kun julkinen valta varjelee hänen ruumistaan ja omaisuuttaan, sulkee rikolliset ja rikollisiksi epäillyt vankilaan ja pitää ryöstäjät, perversit, kerjäläiset ja kaikki muutkin vastenmieliset ja pahantahtoiset muukalaiset pois kaduilta.” (Bauman 2002, 48)

Välinpitämättömyyttä voidaan argumentoida olevan olemassa muutenkin kuin yhteiskuntafilosofisin mietelmin. Havainnollistan asiaa tuoreella opiskelijatutkimuksella sekä katsauksella äänestysaktiivisuuksiin valtiollisissa vaaleissa.

Yhdysvaltalainen Intercollegiate Studies Institute (ISI) on tehnyt tutkimusta amerikkalaisten yliopisto-opiskelijoiden tiedoista yhteiskuntaopin (civics) saralla. ISI:n National Civic Literacy Board teki vuonna 2005 kyselyn, johon otti osaa 14 000 opiskelijaa viidestäkymmenestä yliopistosta ja collegesta. Monivalintakokeessa opiskelijoiden tuli vastata 60 monivalintakysymykseen Yhdysvaltain historiasta, hallinnosta, kansainvälisistä suhteista ja markkinataloudesta. Löydökset osoittivat, että pisimpään opiskelleet opiskelijat, seniorit, reputtivat joka osa-alueella ja heidän keskiarvotuloksekseen jäi 53,2%. Tulos poiki raportin nimeksi *The Coming Crisis of Citizenship*. Tutkimusta jatkettiin seuraavana vuonna, jolloin paljastui, että korkealle rankatuissa Yalessa, Princetonissa, Dukessa ja Cornellissa seniorien tietämys alitti uusien opiskelijoiden vastaavan. Raportin nimeksi tuli *Failing our Students, Failing America*. (ISI 2007)

Myös äänestysprosentti kertoo jotakin demokratian ja politiikan tilasta. Yhdysvalloissa se jää erityisen alhaiseksi. Vuosina 1945-1999 äänestysprosentti on ollut keskimäärin 55,8 kansallisissa vaaleissa. (Franklin 2004, 11) Tätä tilastollista faktaa voidaan tulkita monella tavalla ja sitä voidaan selittää lukemattomilla seikoilla. Usein se kuitenkin tulkitaan negatiiviseksi asiaksi ja kansalaisten nähdään olevan vieraantuneita yhteisistä asioista. Kuitenkin esimerkiksi Mark N. Franklin hylkää

tämän yksipuolisen näkemyksen ja selittää sitä monipuolisemmin institutionaalisten ratkaisujen, kuten vaalitavan, kautta. (mt., 1-6) Asia on varmasti moniselitteinen, mutta silti problemaattinen demokratian, jos ei sentään legitimitetin, niin toimivuuden kannalta. Alhainen äänestysprosentti tuskin on toivottu olotila edustuksellisessa demokratiassa, jossa kansalaisen tavallisin ja helpoin tapa vaikuttaa, on nimenomaan äänestäminen.

Pessimistinen kuva, joka liberaalissa demokratiassa elävään ihmiseen on liitetty, konkretisoitui syyskuun 11. päivän jälkimainingeissa vuonna 2001. Terrori-iskut, joiden kohteena olivat amerikkalaisen elämäntavan symbolit, eivät ainoastaan näyttäneet suuntaa kylmän sodan jälkeiseen maailmanpolitiikkaan, vaan toivat esiin poliittisen kulttuurin luonteen kannalta mielenkiintoisia asioita.

2.6. Vapaus hyökkäyksen kohteena, kuluttaminen kansalaishyveenä

Syyskuun 11. päivän terrori-iskut, olivatpa ne sitten osoitus Huntingtonin kaukaa viisaudesta tai eivät, herättivät Yhdysvalloissa merkittävän patriotismin aallon. Hyökkäys aktivoi uinuvan kansalaisuuden ja yhteisöllisyyden tunteen amerikkalaisissa. Theda Skocpolin mukaan tämä seikka sai amerikkalaisen elämänmenon havainnoijat näkemään hopeareunuksen muuten synkissä pilvissä. Solidaarisuus, patriotismi ja ylpeys jäsenyydestä amerikkalaisessa kansallisessa yhteisössä oli melkoinen asennemuutos monille amerikkalaisille, jotka ennen iskuja näyttivät olleen peruuttamattomasti ajautuneita kohti individualismia, itsekeskeisyyttä ja kyynistä välinpitämättömyyttä julkisista asioista. (Skocpol 2002, 537)

Muutos oli huomattava, mutta se vaikutti ennen kaikkea *asenteisiin*, ei niinkään *kansalaisosallistumiseen*. Skocpol viittaa Robert D. Putnamin (2002, 20-22; sit. Skocpol 2002, 539) kokoamaan kansalliseen kyselytutkimukseen, joka osoitti amerikkalaisten kansalaisasenteiden lisääntyneen keskimäärin 14,7 % syksyllä 2001 verrattuna vuoteen 2000. Kansalaisasenteita mitattiin pääasiassa sillä, tuntee kansalainen luottamusta hallitukseen, viranomaistahoihin, kanssaihmiin ja mediaan. Myös kiinnostumisen lisääntyminen politiikkaa kohtaan oli yksi muuttuja. Vastaavasti kansalaistoiminnan osalta lisäys oli vain 3,9 %. Toiminnan osalta mittareina olivat mm. osallistuminen politiikkaan, järjestötoimintaan, hyväntekeväisyyteen ja

vapaaehtoistyöhön. Merkittävin käyttäytymisen muutos liittyi television katseluun, joka lisääntyi keskimäärin 16 %.

Skocpolin mukaan amerikkalaisten asennemuutos ei konkretisoitunut toimintana, koska kansalaistoimintaa vaikeuttavat tietyt omaksutut toimintatavat: kansalaiset olisivat olleet halukkaampia tekemään enemmän kuin heiltä pyydettiin ja enemmän kuin heille annettiin lupa tehdä. (mt., 540) Massojen mobilisoiminen yhteisen asian hyväksi ei ollut institutionaalisesti mahdollista, eivätkä kansalliset eliitit olleet halukkaita laajentamaan valtion roolia tai mobilisoimaan massojen osallistumista. (Skocpol 2003, 251) Aiemmissä sodissa, etenkin toisessa maailmansodassa, liittovaltion viranomaiset organisoivat vapaaehtoistyöntekijöitä yleishyödyllisiin tehtäviin. Julkinen kenttä on kuitenkin muuttunut niistä ajoista merkittävästi. Poliittiset viranomaiset ja olemassa olevat kansalaisjärjestöt operoivat suppeammin ammattilaisvoimin ja ovat kykenemättömiä rekrytoimaan ja organisoimaan kouluttamattomia vapaaehtoismassoja. (mt., 250) Tätä taustaa vasten ei ole yllätyksellistä, että mielipidemittaukset rekisteröivät muutoksia lähinnä kansalaisten asenteissa, toiminnan jäädessä selkeästi taka-alalle.

Kansalaisten rahat kyllä kelpasivat terroristi-iskujen uhrien hyväksi organisoiduille rahastoille, mikä koitui jo olemassa olevien hyväntekeväisyysrahastojen tappioksi. Runsaasti medianäkyvyyttä saaneet 9/11 – rahastot nettosivat liki 2 miljardia dollaria samalla kun jo olemassa olevat köyhäinapuun jatkuvasti keskittyvät järjestöt jäivät vaille lahjoituksia. (mt., 247)

Kansalaisten radikaali asennemuutos ja suoranainen vaatimus julkisen elämän uudelleenelävöittämiseen kääntävät huomion aikaan ennen terrori-iskuja ja niihin syihin, jotka selittävät poliittisen elämän passiivisuutta. Amerikkalaisten luottamus hallitukseensa ja julkiseen elämään on ollut jyrkässä laskussa aina 1960-luvun puolivälistä saakka. Suurimpia syitä ovat olleet sisäiset levottomuudet, kuten rotumellakat, Vietnamin sota, Watergate-skandaali ja erityisesti työssäkäyviä perheitä koetelleet taloudelliset trendit 1970-luvulla. Vaikutusta on myös ollut vallan keskittymisellä ylös sekä räjähdysmäisellä lobbaamisen määrän kasvulla Washingtonissa. (mt., 245) Epäluottamus poliittiseen elämään on varmasti yksi syy kansalaisaktiivisuuden matalaan tasoon mutta toisaalta vuosituhanen vaihteen ilmapiiri lienee vaikuttanut myös. Skocpol huomauttaa, että julkinen elämä ei juurikaan amerikkalaisia liikuttanut aikana, jolloin maassa vallitsi rauha, talous kukoisti, politiikka vaikutti epäluottamusta herättävältä ja kaiken lisäksi suurinta osaa järjestäytyneestä kansalaistoiminnasta johtivat ammattimaiset tahot kaukana tavallisesta kansasta. (mt., 246)

Amerikkalaisten kansalaisaktiivisuuden laskua tutkinut Robert D. Putnam on havainnut, että erityisesti poliittisesti itsensä ”keskitien kulkijoiksi” tai maltillisiksi liberaaleiksi¹ ja konservatiiveiksi määrittelevät ihmiset osallistuivat entistä vähemmän poliittiseen elämään 1990-luvulle tultaessa. Ideologiset ääripäät taasen olivat yhä vahvemmin edustettuina ruohonjuuritason aktiviteeteissa. Samalla yhä suurempi osa kansasta kokee olevansa keskellä tai maltillisia, jolloin enemmistö amerikkalaisista vaikenee julkisista asioista. (Putnam 2000, 342)

Kun kansakunta joutui ennen kokemattoman hyökkäyksen kohteeksi ja sen vaurauden ja sotilaallisen mahdin symbolit häpäistiin, reagoi maan hallinto presidentti Bushin 20. syyskuuta 2001 Kongressille ja kansalle pitämän puheen mukaisesti:

Americans are asking, why do they hate us? They hate what we see right here in this chamber - a democratically elected government. Their leaders are self-appointed. They hate our freedoms - our freedom of religion, our freedom of speech, our freedom to vote and assemble and disagree with each other.

These terrorists kill not merely to end lives, but to disrupt and end a way of life. With every atrocity, they hope that America grows fearful, retreating from the world and forsaking our friends. They stand against us, because we stand in their way.

Americans are asking: What is expected of us? I ask you to live your lives, and hug your children. I know many citizens have fears tonight, and I ask you to be calm and resolute, even in the face of a continuing threat.

I ask your continued participation and confidence in the American economy. Terrorists attacked a symbol of American prosperity. They did not touch its source. America is successful because of the hard work, and creativity, and enterprise of our people. These were the true strengths of our economy before September 11th, and they are our strengths today. (Bush 2001a)

Amerikkalaiset kysyvät, miksi he vihaavat meitä? He vihaavat meitä siksi, että meillä on demokraattisesti valittu hallinto, jonka me näemme tässä huoneessa. Heidän johtajansa ovat valinneet itse itsensä. He vihaavat meidän vapauksiamme – vapauttamme uskonnon harjoittamiseen, sananvapauttamme, vapauttamme äänestää ja kokoontua olemaan eri mieltä keskuudessamme.

Terroristit eivät tapa ainoastaan lopettaakseen elämää, vaan häiritäkseen ja lopettaakseen elämäntavan. Jokaisen julmuuden myötä he toivovat, että Amerikka tulee pelokkaaksi, vetäytyen maailmasta ystävänsä hyläten. He ovat meitä vastaan, koska olemme heidän tiellään.

Amerikkalaiset kysyvät: Mitä meiltä odotetaan? Pyydän teitä elämään elämäänne ja halaamaan lapsianne. Tiedän, että monet lapset ovat pelokkaita tänä yönä ja pyydänkin teitä olemaan rauhallisia ja päättäväisiä jatkuvasta uhkasta huolimatta.

Pyydän teitä osallistumaan ja säilyttämään luottamuksenne Amerikan talouteen. Terroristit hyökkäsivät Amerikan vaurauden symbolia vastaan. He eivät osuneet sen ytimeen. Amerikan menestys perustuu kansalaistemme kovaan työhön, luovuuteen ja yritteliäisyyteen. Ne olivat taloutemme vahvuudet ennen syyskuun 11. päivää ja ne ovat vahvuutemme tänään. (suomennos minun)

¹ Tässä yhteydessä ”liberaali” tarkoittaa oikeisto-vasemmisto –akselilla vasemmalle kallistuvaa poliittista kantaa, useimmiten Demokraattista puoluetta kannattavaa henkilöä.

Pyytämällä kansalaisia jatkamaan elämäänsä normaalisti ja osallistumaan talouselämään on tulkittu hieman karrikoiden kehotuksena mennä shoppailemaan. (Skocpol 2002, 538 ja Cohen 2004, 401) Joka tapauksessa verrattaessa alkavan terrorismin vastaisen sodan alkutahteja historian aikaisempiin konflikteihin Bushin viesti on melkoisen uudenlainen lähestymistapa kansakunnan kriisiin.

Aiemmin Yhdysvaltain historiassa sota oli merkinnyt veronkorotuksia, yhteistä uhrautumista ja massojen mobilisointia – hyväosaiset kansalaiset etujoukoissa. Presidentti Bushin hallintokin pyysi kansallista yhtenäisyyttä, valmistautui aseelliseen konfliktiin ja ehdotti julkisten menojen nostoa sodan ja kotimaan turvallisuuden vuoksi. Kuitenkaan hän ei vaatinut rikkailta taloudellisia uhrauksia vaan toteutti hyvätuloisten veronkevennykset, jotka vaikuttaisivat liittovaltion kapasiteettiin pitkällä aikavälillä. (mt., 248-249) Näin presidentti Bush virkkoi 4. lokakuuta 2001 pitämässään puheessa:

Now is not the time to be timid, it's the time to be wise. It's also the time to act. And that's why yesterday the Secretary of Treasury and I both said that we need to have more stimulus available. We need for there to be more tax cuts. [...] I strongly believe we need to make sure that consumer confidence stays high, by giving people more of their own money back. We need to counter the shock wave of the evildoer by having individual rate cuts accelerated and by thinking about tax rebates. (Bush 2001b)

Nyt ei ole aika olla arka, vaan on aika olla viisas. On myös aika toimia. Siksi sekä minä että valtiovarainministeri olimme eilen yksimielisiä siitä, että tarvitsemme lisää taloudellisia kannustimia. Tarvitsemme lisää veronkevennyksiä. [...] Uskon vakaasti, että meidän täytyy huolehtia siitä, että kuluttajaluottamus pysyy korkeana antamalla ihmisille lisää heidän omia rahojaan takaisin. Meidän täytyy vastata pahantekijän shokkiaaltoon lisäämällä yksityisen veroasteen leikkauksia ja harkitsemalla veronalennuksia. (suomennos minun)

Jos kuluttaminen nähdään normaalin elämän jatkamisena ja se on likipitäen ainoa rooli, joka kansalaisille annetaan, kun kansakunta ja sen perustavaa laatua olevat arvot ovat hyökkäyksen kohteena, herää väistämättä kysymyksiä demokratian tilasta Yhdysvalloissa. Minkälainen onkaan tämä elämäntapa, jota presidentti kehottaa jatkamaan? Samalla voidaan aiheellisesti kritisoida kansalaisuuden käsitettä: mitä se pitää sisällään? Sinänsä hyvän elämän tavoittelu kuuluu liberalistiseen traditioon, mutta rajoittuuko hyvä elämä vain työntekoon, huvitteluun ja kuluttamiseen? Eikö kansalaisille jää muuta osallistumiskeinoa kuin valita uudet päättäjät määräajoin toistuvissa vaaleissa, joihin kaiken lisäksi kansan syvät rivit suhtautuvat välinpitämättömästi? Onko poliittisten instituutioiden ja kansalaisten välinen kuilu kasvanut niin suureksi, että koko järjestelmän legitimitetti voidaan kyseenalaistaa?

Liberalismi luonnollisesti on normatiivinen aate, johon liittyy tiettyjä ihanteita. Yksikään valtio ei ole, eikä tule olemaan, puhtaasti liberalistinen valtio. Länsimaissa vain monet institutionaaliset ratkaisut on tehty liberalismiin kuuluvien ihanteiden pohjalta. Tämä ei kuitenkaan estä tarkastelemasta valtioita näiden periaatteiden kautta. Havainnoitaessa yhdysvaltalaista liberalismia

on mielenkiintoista, kuinka keskeinen periaate, vapaus, onkin suhteellinen käsite. Vapaus perustavaa laatua olevana amerikkalaisena lupauksena on kytkeyty talousdeterminismiin, joka parhaiten ilmenee kuluttamisen kontekstissa. Valtionhan ei pitäisi ylhäältä käsin syöttää kansalaisille hyvän elämän avaimia, eikä varsinkaan määrittellä sitä, minkälainen tulee sen vapauden olla, josta kansalaiset nauttivat. Kuitenkin näin käytännössä tapahtuu. Varmasti selkein esimerkki valtion interventioista länsimaissa liittyy koululaitokseen sekä taiteen ja kulttuurin tukemiseen, joilla valtiot pyrkivät turvaamaan yhteiskunnan keskeiset normit. (Beckman 2000, 3)

Kuluttaminen ei itsessään, tulipa siihen kehoitus ylhäältä käsin tai ei, sulje pois yhteisiin asioihin vaikuttamista, vaikka näin usein tulkitaan. Kuluttaminen ja materiaalisen vaurauden lisääminen ovat oikeuksia, jotka kansalaisille on suotu. Vaikka kansalaisuus käsitettäisiin puhtaana laillisena statuksena tasavaltalaisen, yhteisön asioista huolta kantavan kansalaisen sijaan, se ei rajoita osallistumista. Tämä status ei edellytä kenenkään käyttävän kansalaisoikeuttaan osallistua poliittiseen elämään, eikä se liioin edellytä ketään jättämään omia intressejään sivuun osallistuessaan. Kansalainen voi kuitenkin halutessaan oikeuksiaan käyttää ja status samalla suojelee kansalaista, mikäli hänen oikeuksiaan uhataan. (Dagger 1997, 99) Järjestelmässä ei näin ollen katsottuna ole mitään vikaa, vaikka ihmiset olisivatkin apaattisia politiikan suhteen. Apatia voi hyvin olla merkki terveestä yhteiskunnasta, jossa ei ole suurempia ongelmia: se koetaan legitimiiksi. (mt., 133)

Kuitenkin tietämättömyys poliittisista prosesseista ja välinpitämättömyys, jonka amerikkalaisiakin voidaan katsoa vaivaavan, koetaan uhkaksi koko demokratian elinkelpoisuudelle. (mt., 134) Myös liberaalin demokratian airut Francis Fukuyama näkee liberaalisen yhteiskunnan tuottaman, omiin etuihinsa uppoutuneen porvarin stereotyypin haitallisena koko yhteiskunnalle. (Fukuyama 1992, 207)

Kun on kyse liberalismista, politiikasta vieraantumisesta ja kuluttamisesta, herää helposti kriittisiä ajatuksia kapitalismista ja samalla marxilaisuuden sankat teoreetikkojoukot pyrkivät kuvaan sivaltamaan porvarillisia rakennelmia ja vapauttamaan väärän tietoisuuden verhon takana pimennossa olevat ihmismassat. Länsimaista demokratiaa ja etenkin sen ilmenemistä Yhdysvalloissa voi kuitenkin käsitellä muullakin tavalla. Liberaalin demokratian horisontaalisella ulottuvuudella huomioni kiinnittyy ihmisten oikeuksien liialliseen painoarvoon, kun taas vertikaalista ulottuvuutta tarkastellessani lähdän liikkeelle Hannah Arendtin ajattelusta, joka on mielenkiintoisella tavalla ajankohtaisen oloista.

3. VAKAA YHTEISKUNTA VAILLA POLITIIKKAA

3.1. Hannah Arendt politiikan teoreetikkona

Hannah Arendt (1906-1975) opiskeli Saksassa Marburgin ja Heidelbergin yliopistoissa filosofiaa, kreikkaa ja teologiaa opettajinaan muun muassa Martin Heidegger, Rudolf Bultmann ja Karl Jaspers. Hän teki väitöskirjansa vuonna 1928 ja joutui pakenemaan maasta ensin vuonna 1933 Pariisiin ja lopulta 1941 Yhdysvaltoihin kansallissosialistien valtaannousun vuoksi. Arendt toimi kustannustoimittajana ja journalistina saaden tunnustusta vuonna 1951 julkaistun *The Origins of Totalitarianism* teoksen myötä. 1960-luvulla hän sai professuurin Chicagon yliopistoon ja sittemmin New School of Social Research yliopistoon New Yorkissa. (Palonen 1989, 16-17)

1950- ja 60-luvuilla Arendt kuului luetuimpiin filosofiin ja poliittisiin ajattelijoihin maailmassa. 1970-luvulle tultaessa ja etenkin hänen kuolemansa jälkeen 1975 hänen tuotantonsa menetti kuitenkin kiinnostavuutensa. Arendtin oppilaat ja kollegat pitivät yllä hänen perintöään, mutta hänen kirjansa lakkasivat olemasta huomion kohteina tutkimuksessa ja julkisessa keskustelussa. Arendt näyttäytyi vanhanaikaisena nuorille lukijoille, koska hänen katsottiin olevan eri aaltopituudella uudelleen herätetyn marxismin, rationaalisen valinnan teorian, feminismin, monikulttuurisuuden ja postmodernismin kanssa. (Calhoun & McGowan 1997, 3)

Kommunismin romahdus Itä-Euroopassa ja entisessä Neuvostoliitossa aiheutti hämmennystä politiikan diskursseissa. Vasemmisto ja oikeisto näyttivät menettäneen merkitystään ja samalla politiikan itsensä merkitys kävi epävarmaksi. 1990-luvun alussa politiikan teoria pyöri kahden kiistan ympärillä. Kahnauksessa olivat liberalismi ja kommunitarismi sekä modernismi ja postmodernismi. Hannah Arendt tarjosi vaihtoehdon näiden paradigmojen välille juuttuneelle keskustelulle, josta oli tullut kuin verho, joka häytti maailman tarkastelua. Väljähtäneeksi käyneen akateemisen argumentoinnin sijaan Arendt tarjoaa näkökulmia politiikan maailmaan ja auttaa ymmärtämään julkista elämää. Hänen työnsä on keskeinen elävöittäessä uudelleen klassista tasavaltalaisuutta hyveen ja poliittisen yhteisön kysymyksissä. Se on myös tärkeä suhteessa vieraantumiseen, jota postmodernismi tavanomaisessa politiikassa kritisoi. Ylipäätään, erilaisia Arendtin ajattelun sovelluksia on alettu käyttää monella taholla, kuten politiikan tutkimuksessa, naistutkimuksessa sekä yhteiskunta- ja kulttuuriteorian piirissä. (mt., 6-8)

Arendtin kenties merkittävin teos politiikan tutkimuksen kannalta on vuonna 1958 julkaistu *The Human Condition* (suomeksi *Vita Activa*), jossa Arendt esittää ankaraa kritiikkiä aikansa yhteiskuntaa kohtaan ja korostaa eritoten poliittisen elämän mahdollisuuden vähäisyyttä. Kari Palonen kutsuu teosta yhdeksi 1900-luvun intohimoisimmista politiikan puolustuspuheista ja liittää teoksen ajankohtaisuuden politiikan renessanssiin, jossa vakiintunut politiikan teko- ja ymmärtämistapa on koettu kyseenalaiseksi. (Palonen 1989, 16)

3.2. Arendt ja poliittisen julkisuuden katoaminen

Tutkielmani teoreettisena lähtökohtana ovat Hannah Arendtin esittämät ajatukset puhtaasta poliittisesta julkisuudesta, tai pikemminkin sen puutteesta. Arendtin ajattelu toimii eräänlaisena ideaalimallina, jonka kautta tutkimukseni aihepiiriä voi lähestyä. Arendtin kautta avautuvat ne syyt, joiden vuoksi liberaalin demokratian vertikaalisen ulottuvuuden voidaan katsoa olevan ”tukossa”, jolloin politiikka tulee tukahdutetuksi.

Arendtille poliittinen toiminta tarkoittaa vapautta elämän välttämättömyyksistä. Ajatus tulee antiikin Kreikasta, jossa kodin, *oikian*, alue nähtiin ihmisten luonnolliseksi yhteenliittymäksi, jossa ihmiset elivät yhdessä halujensa ja tarpeidensa pakottamina. Pakottava voima oli elämä itsessään, joka tarvitsee muiden seuraa yksilön elämän ylläpitoon ja lajin säilymiseen. (Arendt 2002, 37) Kodinhoidon piirin yksityisyydessä tapahtunut elämän ylläpitäminen rajoitti vapautta, mutta mahdollisti poliittisen julkisuuden kaupunkivaltiossa, *poliksessa*. Polis oli vapauden alue, jonka vapauden ehto oli elämän välttämättömyyksien hallinta kotitaloudessa. (mt., 38) Kaupunkivaltion synnyn myötä ihminen sai yksityiselämänsä rinnalle ikään kuin toisen elämän, *bios politikoksen*, jonka peruselementit olivat toiminta (*praxis*) ja puhe (*lexis*), joista syntyy ihmisten toimien ja edesottamusten alue. Se sulki tiukasti ulkopuolelleen kaiken pelkästään tarpeellisen ja hyödyllisen. (mt., 32)

Arendt tulee näin erottaneeksi toisistaan yksityisen ja julkisen tilan ja niitä vastaavat kotitalouden ja politiikan alueet, jotka ovat olleet erillisinä olemassa ainakin antiikin kaupunkivaltion synnystä saakka. Sosiaalisen alue, joka ei tarkkaan ottaen ole yksityinen eikä julkinen, sen sijaan on verrattain uusi ilmiö. Se ilmaantui yhtä aikaa uuden ajan kanssa, ja sai poliittisen muotonsa kansallisvaltiossa (mt., 36). Sosiaalisen alue syntyi, kun kodin piiriin kuuluviksi katsotut asiat ilmestyivät julkisen

alueelle. Tällöin hämärtyi niin yksityisen kuin poliittisen raja kuin myös näiden käsitteiden sisältö ja merkitys yksilön ja kansalaisen elämälle. (Arendt 2002, 44) Näin ollen poliittisen julkisuuden vapauden ehto, vapaus välttämättömyyksistä, on menetetty. Julkinen tila on menettänyt poliittisen luonteensa. Tällä tavalla ajateltuna edustuksellinen demokratia puolueinstituutioineen on hyvin vajavainen järjestelmä. Sosiaalisen ja poliittisen alueen hämärtyminen yhteydessä Arendt myötäilee Marxia siinä, että politiikka on vain yhteiskunnan funktio ja toiminta jolloin sekä puhe että ajattelu ovat ensisijassa yhteiskunnallisten intressien ohjaita päällysrakenteita. Arendtin mukaan kyse ei kuitenkaan ole teoriasta tai ideologiasta, vaan siitä, että taloudenhoidosta ja muista kodin piiriin asioista on tullut yhteisiä ja julkisia. Hän korostaa argumenttinsa tosiasiallista luonnetta sosiaalisen ja poliittisen alueen päällekkäisyydestä: ”Nyky maailmassa nämä kaksi aluetta todellakin alinomaan lyövät toistensa yli kuin aallot itse elämän taukoamattomassa virrassa.” (mt., 40) Toisin sanoen elämän välttämättömyydet, jotka ennen kuuluivat yksityisyyden piiriin, hallitsevat julkisuutta.

Arendtin ajattelussa uusi sosiaalisen alue muutti modernit yhteiskunnat työläisten ja palkkatyöläisten yhteiskunniksi. Tämä on osoitus siitä, että elämä on keskittynyt ainoan elämän ylläpitämiseen välttämättömän aktiviteetin, eli työn, ympärille. (mt., 52) Moderni ihminen näyttäisi olevan vangittuna melkoisen toisteiseen kierteeseen, sillä työntekoon liittyy myös toinen puoli, kuluttaminen. Työn tuotteiden luonnollinen kohtalo on tulla kulutetuksi. Tuottaminen ja kuluttaminen ruokkivat toisiaan liki loputtomalta näyttävässä prosessissa. Elämän välttämättömyydet ovat alistaneet ihmisen. (mt., 130)

Tässä mielessä Arendt on lähellä Frankfurtin koulukunnan ajatuksia. Herbert Marcuselle, joka hänkin oli Arendtin tavoin Heideggerin oppilas, teknologian mahdollistava työn tuottavuuden lisääntyminen ja samalla kulutuksen kiihtyvyys luo yksiulotteista poliittista toimintaa, jota järjestelmä ei sisällytä käsin kykene muuttamaan. (Marcuse 1969, 70) Marcuselle asia näyttäytyy tosin radikaalimpana vapauden menetyksenä ja orjuutuksena, kun taas Arendtin suhtautuminen on kiihkeämpää.

Olellisinta Arendtin ajattelussa tämän tutkielman kannalta on poliittisen julkisuuden katoaminen. Antiikin polis oli varattu yksilöllisyydelle: se oli ainoa paikka, jossa ihmiset saattoivat näyttää, keitä he todella ja ainutkertaisesti olivat. Tämän tilaisuuden vuoksi ja rakkaudesta politikseen, joka sen tilaisuuden tarjosi, jokainen oli jossain määrin halukas jakamaan lainkäytön, puolustuksen ja julkisten asioiden hoitamisen taakan. (mt., 48) Tämän asetelman voi katsoa kääntyneen pääläelle. Yksilöllisyys ja vapaus kuuluvat pikemminkin sosiaalisen alueelle.

Arendtia voi kritisoida Antiikin ihannoinnista ja siitä, miten vaikea on verrata pieniä kaupunkivaltioita moderniin yhteiskuntaan. Poliiksen vapaiden miesten politiikkaa on mahdotonta toteuttaa muualla. Toisaalta Arendt ei vaadi muutosta tai sanele ehtoja vaan ikään kuin kuvaa niitä elinehtoja, joiden vaikutuksien alaisena ihminen maailmassa on. Hänen näkemyksensä työstä, kuluttamisesta ja poliittisen julkisuuden puutteesta ovat keskeisessä roolissa arvioitaessa länsimaisia demokratioita ja niissä havaittuja puutteita.

3.3. Yhteiskuntarauha politiikattoman yhteiskunnan tunnusmerkkinä

Yhteiskuntarauhan voidaan perustellusti väittää olevan politiikan tärkein tavoite. Se saavutetaan hobbesilaisittain ajateltuna yhteiskuntasopimuksessa, joka monopolisoi väkivallan käytön suvereenille. Tässä tutkielman osiossa tarkastelen liberalismia siten, että sen voi nähdä tuottavan rauhallisen yhteiskunnan mahdollistamalla sellaisen taloudellisen toiminnan, joka priorisoi yhteiskuntarauhan kansalaisten keskeiseksi eduksi. Suvereenin pelko ei suinkaan ole tärkein rauhan ylläpitäjä.

Albert O. Hirschman pyrkii teoksessaan *The Passions and the Interests* selvittämään omista taloudellisista eduistaan kiinnostuneen yksilön mentaliteetin juuria. Hän aloittaa vastauksen hakemisen keskiajalta, jolloin kaupankäynti ja rahan tekeminen olivat toki arvossaan, mutta huomattavasti korkeammalle arvostettiin aristokraattista ja ritarillista kunniaa. Pyhän Augustinuksen opeilla oli merkittävä vaikutus keskiajalla. Rikkauksien kerääminen oli niiden mukaan yksi langenneen ihmisen pääsynneistä. Samoin oli myös vallan hamuaminen, mutta Hirschmanin mukaan tämä seikka ohitettiin tulkitsemalla Augustinusta ja muita kirkkoisia varsin väljästi. Etenkin renessanssin aikaan, kirkon vaikutuksen heikettyä, kunnian tavoittelu muodostui keskeiseksi ihmisen hyveen ja suuruuden mittariksi. (Hirschman 1997, 9-11)

On aatehistorian kannalta mielenkiintoista, että eurooppalaiset ajattelijat kokivat kunnian etsimiseen liittyvät intohimot (passions) haitallisiksi suvereenille. Sankaruuden ihannointi pyrittiin tuhoamaan nimenomaan renessanssin kaupunkivaltion edun nimissä ja se liittyi puhtaasti valtion hallitsemisen taidon (statecraft) piiriin. Yksilöiden haluttiin haitallisten intohimojensa sijaan ajavan omaa etuaan (interest). Hirschman korostaa, että asialla ei ole mitään tekemistä porvarillisen eetoksen kanssa tässä vaiheessa historiaa. (mt., 12-14) Hirschman mainitsee 1700-luvulla eläneet Gianbattista Vicon

ja Adam Smithin keskeiseksi hahmoiksi tämän aatteellisen muutoksen artikuloinnissa, jossa valtiolla oli tehtävä ”sivilisoivana välittäjänä” valjastaa intohimot palvelemaan sen omaa, tai yhteiskunnan, etua. Vicolla logiikka on selkeä: Ihmiskuntaa uhkaavat paheet, kuten ”hurjuus”, ”ahneus” ja ”kunnianhimo” valjastetaan ja muunnetaan kansalliseksi puolustukseksi, kaupankäynniksi ja politiikaksi, joiden kautta syntyvät voima, vauraus ja viisaus, jotka puolestaan tuottavat onnellisuutta. Ihmisten intohimot on valjastettu oman edun tavoitteluun, jonka tuoma järjestys mahdollistaa yhteiskunnan. (mt., 16-17)

Adam Smith jatkoi Hirshmanin mukaan vuonna 1776 julkaistussa teoksessaan *The Wealth of the Nations* samaa ideaa ”valjastamisesta”, jolloin käy selväksi, että tämän klassisen liberalismien ja talousteorian peruskivijalan kautta modernin kapitalismin ensi tuulahduksia, tai poliittisia perusteluita, voidaan paikallistaa ajallisesti renessanssin kaupunkivaltioihin. (mt., 19)

Hirschmanin tarkoitus onkin ollut selvittää ”kapitalismin hengen” alkuperää ja asettaa Max Weberin kuuluisa tutkimus *Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki* kyseenalaiseksi. Hirschmanin mielestä Weber erehtyy henkilöidessään kapitalismin hengen Benjamin Frankliniin (joka eli vuosina 1706-1790) olettaen, että vuosisatoja paheksutuista kaupankäynnistä, pankkitoiminnasta ja muista rahantekopyrkimyksistä tuli kunnioitettuja jossakin kohtaa modernia aikaa. (mt., 9)

3.4. Max Weber ja kapitalismin henki

Weberin teos *Die Protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus* ilmestyi kahdessa osassa vuosina 1904 ja 1905. Siinä hän esittää teoriansa kapitalismin hengen synnystä ja sen rationaalistavasta vaikutuksesta yhteiskuntaan. Weberin mukaan voitontavoittelu on ollut ominaista kaikille aikakausille, jolloin mahdollisuus rahavoittoihin on ollut olemassa. Sillä itsellään ei kuitenkaan ole mitään tekemistä kapitalismin, tai sen ”hengen” kanssa, vaikka ne identtisiltä saattavat näyttääkin. (Weber 1990, 12)

Kapitalismin hengellä Weber tarkoittaa länsieurooppalais-amerikkalaista ajattelutapaa, jossa rahan ansaitseminen ja työ muuttuu itsetarkoitukseksi, jota on ruokkimassa protestanttinen, erityisesti kalvinistinen etiikka. Tämän ”ahneuden filosofian” mukaan yksilön velvollisuus on pääomansa suurentaminen ja siitä tulee itsetarkoitus. Weber henkilöi kapitalismin hengen Benjamin Franklinin

nuorille liikemiehille antamaan opastukseen, jossa ei opeteta ainoastaan liikemiesoveuluutta, vaan siinä ilmenee *etos*. Ja kiinnostavaa siinä on juuri tämä ominaisuus. (Weber 1990, 37) Kaikki Franklinin moraaliset hyveet ovat utilitaristisia: rehellisyys on hyödyllistä, koska se tuo luottoa, samoin täsmällisyys, ahkeruus, kohtuullisuus ja sen vuoksi ne ovat hyveitä. Weber uskoo, että myös näennäinen rehellisyys ajaisi Franklinin mielestä saman asian. (ibid.)

Weber kytkee kapitalismin hengen kalvinistiseen predestinaatio-oppiin, jota tietyllä tavalla tulkiten nöyrä työ ja askeettisuus johtavat pelastukseen. Tämä taas tuottaa äärimmäisen rationaalista taloudellista käyttäytymistä, jossa rahan ansaitseminen siis muuttuu itsetarkoitukseksi.

Kapitalismi selviää Weberin mukaan lopulta ilman protestanttisen etiikan tukea muuttuen rationaalisuuden huipentumaksi:

Ihminen syntyy koneistoon, ja meno jatkuu ehkä siihen saakka, kunnes viimeinenkin sentneri fossiilista polttoainetta on hehkunsa hehkunut. [...] huolen maallisista tavaroista tuli pyhien harteilla olla kuin ”ohuen manttelin, jonka voi joka hetki heittää pois”. Mutta kohtalo teki manttelista teräksenlujan kotelon. (...) Tämän maailman ulkonainen tavara sai lisääntyvän ja lopulta väistämättömän ylivallan ihmisistä. Näin ei ollut tapahtunut koskaan aikaisemmin historiassa. Nykyään askeettisuuden henki on karannut – lopullisestiko, kuka tietää? – tästä kotelosta. Joka tapauksessa voittoa kapitalismi ei tarvitse enää tätä tukea. Se lepää mekaanisella perustalla. (Weber 1990, 134-135)

Lisäksi Weber pohtii hahmottelemansa kauhistuttavan järjestelmän kaikkivoipaisuutta:

Suurimman vapautensa alueella, Yhdysvalloissa, uskonnollis-eettisestä merkityksestään riisuttu voitontavoittelu on nykyään taipuvainen liittymään puhtaasti kilpailullisiin intohimoihin. Ne leimaavat sen melko usein kuin urheiluhenki. Kukaan ei vielä tiedä, kuka mainitussa kovassa kotelossa asuu tulevaisuudessa ja onko tämän tavattoman kehityksen lopussa ilmestyvä aivan uusia profeettoja vai tapahtuuko vanhojen ajatusten ja ihanteiden mahtava jälleensyntyminen. Vai onko sittenkin, ellei kumpikaan näistä ennustuksista toteudu, seurauksena eräänlainen kouristuksenomainen itsensä-tärkeänpitämisen koristama mekanisoitu kivettyminen. (mt., 135)

Weber maalaa äärimmäisen pessimistisen kuvan rationaaliseen itsetarkoitukselliseen kierteeseen juuttuneesta ihmisestä, joka näyttäisi olevan luomansa järjestelmän vanki menettäen samalla jotakin ihmisyydestään:

Siinä tapauksessa voisi tämän kulttuurikehityksen ”viimeisissä ihmisissä” toteutua sana: ”Erikoismiehet ilman henkeä, nautintoihmiset ilman sydäntä: tämä ei-mikään kuvittelee nousseensa koskaan aikaisemmin saavuttamattomalle ihmisyyden asteelle.” (ibid.)

Weber huomauttaa menevänsä jyrkässä tuomiossaan ”arvo – ja uskonarvostelmien alueelle, eikä niillä pidä kuormittaa teoksen puhtaasti historiallista esitystä.” (ibid.) Kuitenkin, puhuessaan ”vanhoista ihanteista” sekä ”hengestä” ja ”sydäimestä”, jotka mekaanisella pohjalla lepäävässä

kapitalismissa loistavat poissaolollaan, hän korostaa tavallaan gloorian tavoittelua ja intohimoja, jotka on nähty yhteiskuntarauhalle vaarallisiksi. Sillä tuskin mikään yhteiskunta on vakaampi kuin Weberin ”kotelo”.

3.5. Alexis de Tocqueville: Amerikka vailla intohimoja

Ranskalainen Alexis de Tocqueville matkusteli vuosina 1831-1832 Yhdysvalloissa havainnoiden sen demokratian erityispiirteitä ja niiden vaikutuksia ihmisiin. Näiden matkojen pohjalta hän julkaisi vuonna 1835 ja 1840 kirjat *De la Démocratie en Amérique I-II*, suomeksi *Demokratia Amerikassa*. Kirjasta kaksi lukua on osoitettu pohdiskelulle, joka koskee intressien hallitsevaa asemaa intohimojen kustannuksella. Ensimmäinen niistä on nimeltään ”Miksi Yhdysvalloissa on niin paljon kunnianhimoisia ihmisiä mutta niin vähän suurta kunnianhimoa?”

Luvussa Tocqueville toteaa, että aristokratian kaatavan vallankumouksen alkuhuumassa kunnianhimo on ennen tavoittamattomilta näyttäneiden asioiden vapauduttua voimissaan, koska vapautuneilla ihmisillä on vielä aristokraattinen mentaliteetti ja he tietävät loiston, joka on kenties saavutettavissa. Kun demokratia vakiintuu, ihmisten tasa-arvoisuuden myötä valkenee se tosiasia, että kaikilla on jonkin verran, mutta kenelläkään ei valtavasti. Tämä ei suinkaan poista kunnianhimoa, mutta muuttaa sen luonnetta siten, että kunnianhimo ei voi tähdätä korkealle. Se kohdistuu pieniin kaikkien ulottuvilla olevien asioiden tavoitteluun. (Tocqueville 2006, 610-611) Tämä demokraattisen ihmisen ongelma vaikuttaa Tocquevillestä perin negatiiviselta piirteeltä:

Omaisuuksien pienuus ei vie kunnianhimoisia tavoitteita ihmisten ulottumattomiin vaan ennen kaikkea tämä johtuu siitä, että he yrittävät jatkuvasti kohentaa tilannettaan. He pakottavat sielunsa kuluttamaan kaikki voimansa keskinkertaisiin asioihin, mikä tuota pikaa kaventaa sielun näköaloja ja kaventaa sen kykyä. He voisivat olla paljon köyhempiä ja silti sielultaan suurempia. (mt., 611)

Ihmisten keskinäinen kilpailu paitsi konkreettisesti tukkii omaisuuden tai aseman kohentamisen väyliä, myös vaikuttaa asenteisiin, tehden ihmisistä realisteja omien mahdollisuuksiensa suhteen. Tämä lannistaa jo ennalta heidän kunnianhimonsa. (mt., 612) Tocqueville ilmaisee harvinaisen selkeästi kantansa tasa-arvoisuuden vaikutuksista yhteiskuntarauhan kannalta: Hänen mukaansa ”tasa-arvossa piilee voima, joka saa ihmissydämen haluamaan ennen muuta aineellisia nautintoja ja keskittymään vain nykyhetkeen. Nämä eri taipumukset sekoittuvat kunnianhimon tunteeseen ja

sävyyttävät sitä omalla tavallaan”. (mt., 613) Tämä latistaa yhteiskunnallista elämää, joka ”muuttuu rauhallisemmaksi ja samalla merkityksettömämmäksi.” (mt., 614)

Tocquevillen ajattelu ja havainnointi perustuvat lain turvaamaan tasa-arvoisuuteen. Kaikilla on samat oikeudet, joita edistäessään kunnianhimoiset ihmiset törmäävät toistensa kilpaileviin intresseihin. Hän toteaaakin: ”Politiikasta toteamani koskee kaikkia asioita: tasa-arvo tuottaa kaikkialla samoja tuloksia. Jos laki ei säätele eikä hidasta ihmisten liikkumista, tähän riittää kilpailu.” (mt., 612)

Yhdysvaltain perustajaisät olivat kuitenkin huolissaan eri intressiryhmien mahdollisesta liiallisuuteen menevästä kunnianhimosta. *The Federalist Papers* –kokoelmassa, jossa Alexander Hamilton, James Madison ja John Jay argumentoivat vuosina 1787-1788 Yhdysvaltain perustuslain ratifioimisen puolesta, Madison pitää eri puolueiden (faction) pyrkimysten säätelyä modernin lainsäädännön pätehtävänä. Puolueella Madison tarkoittaa tässä yhteydessä joukkoa kansalaisia, jotka ovat yhdistyneet sellaisen impulssin tai intohimon taakse, joka on vastoin muiden kansalaisten oikeuksia tai yhteisön kokonaisuutta. (Madison 1961, 78-79) Ihmisellä on Madisonin mielestä luonnostaan tällainen taipumus, joka on nähtävissä eri asteisena tilanteesta riippuen kansalaisyhteiskunnassa:

A zeal for different opinions concerning religion, concerning government, and many other points, as well of speculation as of practice; an attachment to different leaders ambitiously contending for pre-eminence and power; or to persons of other descriptions whose fortunes have been interesting to the human passions, have, in turn, divided mankind into parties, inflamed them with mutual animosity, and rendered them much more disposed to vex and oppress each other than to co-operate for their common good. (mt., 79)

Into erilaisiin mielipiteisiin liittyen uskontoon, hallintoon ja muihinkin kysymyksiin niin ajatuksen tasolla kuin käytännössä; kiintymys erilaisiin, kunnianhimoisesti valtaa hamuaviin johtajiin tai muihin ihmisiin, joiden omaisuus on intohimojen tulosta, on jakanut ihmiskunnan puolueisiin, roihauttanut heiden välilleen vastavuoroisen vihamielisyyden ja tehnyt heidät taipuvaisiksi mieluummin piinaamaan ja sortamaan toisiaan kuin tekemään yhteistyötä yhteisen hyvän nimissä. (suomennos minun)

Madisonille sarron mahdollisuuden poistaminen keinoin, jotka eivät rajoita vapautta, tarkoittaa institutionaalisia ratkaisuja, joihin kuuluvat vallanjako sekä laajalle alueelle levittäytyvä ja laajaja kansanjoukkoja koskeva edustuksellinen demokratia. (mt., 79-83)

Tocqueville tuntuu kuitenkin uskovan tasa-arvon voimaan yhteiskuntarauhan keskeisenä mahdollistajana. Toisessa teoksensa luvussa ”Miksi suuret vallankumoukset käyvät harvinaisiksi?”, joka erityisesti käsittelee tätä teemaa, hän toteaa vallankumousten käyvän paitsi harvinaisemmiksi, myös rauhallisimmiksi, huolimatta poliittisten instituutioiden luonteesta. (Tocqueville 2006, 621)

Hänen mukaansa demokraattinen yhteiskunta koostuu enimmäkseen ihmisistä, jotka eivät ole rikkaita eivätkä köyhiä, mutta heitä hallitsee riittävä omaisuuden määrä, joka saa heidät haluamaan hallintojärjestelmän säilyttämistä. Nämä ihmiset haluavat tulla rikkaiksi. Vallankumouksen sattuessa he joutuisivat jakamaan sen aiheuttamat vahingot, joten sellaista ei saa päästää tapahtumaan. (Tocqueville 2006, 618-619) Ominaista tälle ihmisryhmälle on heidän tyytymättömyytensä omaisuutensa määrään. He etsivät jatkuvasti keinoja lisätä sitä. Jokaisessa heidän elämänvaiheessaan on käynnissä jokin projekti omaisuuden lisäämiseksi. Heille ei pidä puhua ihmiskunnan oikeuksista, sillä omaisuuden lisääminen vie kaiken heidän aikansa ja lykkää poliittisen innostuksen myöhemmäksi. Tämä ei ainoastaan estä heitä tekemästä vallankumouksia, vaan myös pelottaa heitä haluamasta niitä. Rajuilla poliittisilla tunteilla ei ole sijaa heidän maailmassaan, joka on omistettu hyvinvoinnin lisäämiseen. (mt., 619-620)

Ennen muuta kaupankäynti on Tocquevillelle täysin vallankumouksellista toimintaa vastakkainen aktiviteetti. Hän pitää omaisuuden haalimista ja kaupankäyntiä jonkinlaisena pikku puuhasteluna ja liittyy siihen piirteitä, jotka voisi tulkita siten, että ihmiset toimivat tietämättään itseään vastaan, sillä Tocqueville toteaa kaupan tekevän ihmisistä riippumattomia, ”ja näin heille syntyy ylevä käsitys omasta yksilöllisestä arvostaan. He haluavat hoitaa omia asioitaan ja kauppa opettaa heitä onnistumaan tässä. Niinpä se valmistaa heitä vapauteen mutta etäännyttää heidät vallankumouksista.” (mt., 619) Tällaisen vapauden luonne arveluttaa Tocquevilleä ja sen mahdolliset seuraukset näyttäytyvät hänelle pahempina kuin vallankumous konsanaan:

Jos kansalaiset sulkeutuvat yhä ahtaammin pienten arkihuolien piiriin, jossa he sitten väijäämättä hyöriivät, he eivät lopulta enää piittaa suurista tunteista, jotka kuohuttavat mutta myös kehittävät ja uudistavat kansoja. Kun näen, miten omaisuus alkaa liikkua ja miten kiintymys siihen muuttuu levottomaksi ja voimakkaaksi, en voi olla pelkäämättä, että ihmiset viimein pitävät jokaista uutta teoriaa uhkana, jokaista uutuutta turmiollisena ja jokaista edistysaskelta ensiaskeleena kohti vallankumousta. Lopulta he jähmettyvät kokonaan pelätessään, ettei heitä vain johdateltaisi. Totta puhuakseni minua aivan hirvittää, jos ihmiset viimein antavat välittömien nautintojen halpamaisen himon vallata itsensä niin, etteivät he enää tunnista omaa ja jälkeläistensä etua vaan jättäytyvät mieluummin kohtalon vietäviksi eivätkä ponnista ripeästi ja tehokkaasti muuttaakseen sen suuntaa. (mt., 626)

Sekä Tocquevillellä että etenkin Weberillä kulttuuriset tekijät muokkaavat taloutta ja samalla yhteiskuntaa. Weberillä protestanttinen etiikka mahdollistaa kapitalismin, johtaa rationaalistumiseen ja jonkinlaiseen kurjistumiseen. Tocquevillellä tasa-arvo on asian ytimessä mahdollistaen tietynlaisen taloudellisen toiminnan. Asetelma on päinvastainen marxilaiseen teoriaan nähden, johon etenkin Tocquevillen vallankumousteema väistämättä kääntää huomion. Antonio Gramscille kansalaisyhteiskunta, jossa ihmiset Tocquevillen sanoin ”hyöriivät”, edustaa kapitalistisen taloudellisen pohjarakenteen generoimaa kulttuurista päällysrakennetta, joka modernissa

yhteiskunnassa näyttäytyy kuin ”sodankäynnin juoksuhautoina.” (Gramsci 1982, 99) Vallankumouksen läpilyönti ei kapitalismin omaksuneessa lännessä onnistunut, koska siellä kansalaisyhteiskunnan luja rakenne kesti, vaikka valtio saattoi järkkyyä: ”Valtio oli vain etuasemassa sijaitseva juoksuhautaus, jonka takana kohosi luja linnakkeiden ja kasemattien ketju”. (mt., 100)

Gramscin kuvaus toimikoon verrattomana metaforana aiheeseen, sillä tässä yhteydessä ei ole mielekäästä paneutua Marxin ja Weberin talouden ja kulttuurin ensisijaisuuden ristiriitaan, vaan pikemminkin keskittyä kuvaamaan kulttuurista tilannetta, jossa länsimainen ihminen toimii. Tämä vastaa parhaiten Arendtin lähestymistapaa aiheeseen.

3.6. Poliittinen apatia 1990-luvulla

Olen edellisissä kappaleissa selvittellyt klassikkojen näkemyksiä poliittisen passiivisuuden syntysyistä, joiden voidaan nähdä johtuvan niin kulttuurisista arvoista kuin yhteiskuntaa ohjaavista institutionaalisista normeista. Nämä näkemykset ovat tärkeitä hahmoteltaessa vuosituhaten vaihteen kulttuurista tilannetta, mutta klassikot eivät tietenkään kykene tyhjentävästi selittämään 1990-luvun ajankuvaa. Yksikään kulttuurinen tilanne ei ole kuitenkaan syntynyt tyhjiössä, vaan siihen vaikuttavat monet tekijät, joihin klassikoista löytyy ”tietä avaavia” näkemyksiä. Yhteiskunnan kehittyessä ja monimutkaistuessa on paikallaan katsaus tuoreempiin ja ennen kaikkea konkreettisempiin näkökulmiin.

Sosiologi Nina Eliasoph on tehnyt etnografista tutkimusta tavallisten amerikkalaisten keskuudessa pyrkien selittämään poliittisen passiivisuuden ilmenemistä ihmisten arjessa. Hänen ensimmäistä kertaa vuonna 1998 julkaistun tutkimuksensa nimi on *Avoiding Politics – How Americans produce apathy in everyday life*.

Eliasophin mukaan amerikkalaiseen kulttuuriin kuuluu sääntö: ”Politiikasta ja uskonnosta ei pidä puhua ystävien kanssa, koska saatatte olla eri mieltä”. Tässä maksimissa on olennaista nimenomaan se, että se on amerikkalaisen kanssakäymisen erityispiirre, kun taas monissa muissa kulttuureissa politiikka kuuluu enemmän ihmisten arkeen. (Eliasoph, 2003, 248) Eliasophin kenties merkittävin löydös liittyy poliittisen passiivisuuden luonteeseen: Yleisesti ottaen saatetaan ajatella, että poliittiselle aktiivisuudelle pitää löytää jokin selitys, toisin kuin poliittiselle passiivisuudelle, jota

pidetään asioiden luonnollisena olotilana. Näin ei kuitenkaan ole, sillä Eliasophin mukaan juuri poliittinen passiivisuus on aktiivista toimintaa ja se tuotetaan ihmisten vuorovaikutuksessa tiettyjen normien, kuten juuri ristiriitojen välttelyn kautta. Vaikka ihmiset eivät äänestä, ovat lukutaidottomia politiikan suhteen ja suhtautuvat päättäjiinsä epäluottamuksella, poliittiset päätökset ja politiikka vaikuttavat heidän elämiinsä. Poliitiikan maailmasta ei ole ulospääsyä. Myös tämä näkökulma tukee apaattisuuden aktiivista luonnetta. (mt., 6)

Tutkimuksessaan Eliasoph teki osallistuvaa kenttätutkimusta kahden ja puolen vuoden ajan erilaisten ryhmien ja kerhojen parissa, joista esimerkkinä mainittakoon huumeita vastustavien vanhempien ryhmä, jätteenkäsittelylaitosta vastustava ryhmä, country-western tanssiryhmä ja kodittomille yösuojaa ajavien vapaaehtoisten ryhmä. (mt., 8) Skaala on siis laaja, eikä kaikilta osin missään nimessä epäpoliittiseksi leimattavissa oleva. Eliasophin löydöksissä on Hannah Arendtin yksityinen/julkinen – jaon suhteen todella mielenkiintoisia seikkoja. Ihmiset saattoivat pienessä, tutussa porukassa intoutua puhumaan kunnolla koko valtakunnan tason politiikkaa, mutta mikäli ihmisjoukko laajeni, keskustelu ei useinkaan edes alkanut. Erääseen naapurustoon rakennettavaa jätteenpuhdistuslaitosta vastustavan paikallisen ryhmän jäsenet saattoivat keskenään puhua laajoista julkisen sfäärin asioista, kuten ympäristöpolitiikasta, mutta kun eräs ryhmän jäsen joutui median tentattavaksi, hän käpristyi kuoreensa ja asioista tulikin hänen yksityiseen alueeseensa kuuluvia, yhtä jätteenkäsittelylaitosta koskevia ongelmia. Argumentaatio muuttui koskemaan ihmistä itseään, tyyliin: ”minun taloni, minun lapseni, lähellä kotia”. (mt., 1-6) Trendi moiseen oli niin selkeä, että Eliasoph nimittää sitä termillä ”äitismi” (”momism”), joka valloittaa asioiden poliittisen aspektin ja tekee niistä yksityisiä: ”Lasten takia”. (mt., 246)

Eliasophin tutkimuksesta on siis vedettävissä seuraavia johtopäätöksiä, jotka luonnollisestikaan eivät ole universaaleja totuuksia, mutta ainakin suuntaa antavia näkökohtia amerikkalaisen poliittisen kulttuuriin luonteeseen: Yksityisyyden suojassa on tietyissä olosuhteissa mahdollista puhua julkisista asioista, mutta mikäli yksilön tai ryhmän puheesta tulee julkista, se muuttuu omien yksityisten intressien ohjaamaksi puheeksi. Puhdasta poliittista julkisuutta ei näin ollen juurikaan ole olemassa, vaan yksityisyyden, tai Arendtia mukaillen, sosiaalisen alue, ihmisten yksityisten intressien muodossa, hallitsee julkisuutta.

Eliasophin havaintoihin poliittisen apatian tuottamisesta sosiaalisen kanssakäymisen normatiivisen koodiston ohjaamina on lisättävä amerikkalaisessa yhteiskunnassa havaittu yhteisöllisyyden rapautuminen. Asiaa tutkinut Robert D. Putnam kertoo kirjassaan *Bowling Alone* usean vuonna 1999

tehdyn kyselytutkimuksen osoittavan, että kyseisenä vuonna kaksi kolmasosaa haastatelluista amerikkalaisista koki kansalaisuuden (civic life) heikentyneen viime vuosina ja että yhteiskunnalliset ja moraaliset arvot olivat korkeammalla silloin joskus, kun he varttuivat aikuisiksi. Samalla yhteiskuntaa leimasi yksilökeskeisyys yhteisöllisyyden sijaan – seikka jonka 80 prosenttia vastaajista koki negatiiviseksi asiaksi. (Putnam 2000, 25)

Putnamin keskeinen havainto on seuraava: 1900-luvun viimeisellä kolmanneksella amerikkalaisissa yhteisöissä aikaisemmin aktiivinen poliittinen ja sosiaalinen kanssakäyminen on yksinkertaisesti hiipunut hiipumistaan, olipa kyse poliittisluontoisesta keskustelusta, rahallisesta osallistumisesta yleishyödyllisiin hankkeisiin tai erilaisiin kerhoihin tai klubeihin kuulumisesta. (mt., 183) Putnam etsii syitä monimutkaiseen ilmiöön yhtäältä hyvinvointivaltion kasvusta, joka eräiden näkökantojen mukaan heikentää aloitteellisuutta ja näin ollen myös osallistumista. (mt., 281) Toisaalta toinen ääripää, kapitalismi, joka uusliberalismin kukoistaessa 1970-luvulta eteenpäin saattaisi selittää yhteisöllisyyden puutetta, on Putnamin mukaan myös varteenotettava tekijä. (mt., 283) Myös ydinperheen heikentyminen instituutiona on huomionarvoinen seikka. (mt., 277) Kuitenkaan yksikään tällainen ”makrotason” selitys ei anna tyhjentäviä vastauksia. Pikemminkin huomio tulee kiinnittää ihmisten arkeen, jota leimaa paine ajan ja rahan suhteen, lähiöitymisestä johtuva asutuksen leviäminen ja pitkäkestoiset työmatkat sekä elektronisen viihteen, pääasiassa television vaikutus ihmisten vapaa-aikaan. Tärkein yksittäinen tekijä, joka liittyy edellä mainittuihin, on sukupolven vaihdos. Poliittisesti ja sosiaalisesti aktiiviset sukupolvet ovat vaihtuneet uusiin passiivisempiin sukupolviin, joita ympäröi erilainen sosiaalinen todellisuus kuin heidän vanhempiaan ja isovanhempiaan. (mt., 283-284)

Kuvatuunlainen kulttuurinen tilanne on Putnamin mukaan ongelmallinen erityisesti siksi, että koko yhteisöä tasapuolisesti koskevien ongelmien ratkaiseminen vaikeutuu. Ihmisiltä puuttuu keskinäinen luottamus ja kyky nähdä omien ihmiskohtaloidensa yhteys muiden elämiin - puuttuu siis tietoisuus jaetusta tulevaisuudesta. Biologiselta ja psykologiselta kantilta katsottuna yhteisöllisyys myös lisää ihmisten hyvinvointia. (mt., 289-299) Putnamin havaintojen myötä ei ole yllättävää, että amerikkalaista poliittista kulttuuria väitetään vaivaavan välinpitämättömyys ja sen voi katsoa koostuvan omiin intresseihinsä uppoutuneista atomisoituneista yksilöistä.

Vaikka Putnamin ja esimerkiksi Tocquevillen huomiot kuvaavat kahta täysin erilaista historiallista tilannetta, on niissä silti havaittavissa yhtäläisyyksiä. Ei liene mahdotonta argumentoida tocquevilläläisittäin ja palauttaa passiivisuuden ongelma demokraattisen tasa-arvon tuottamaksi,

ikään kuin ilmiön alkulähteille. Myöskään Putnam ei jätä lainaamatta ranskalaista klassikkoa. (mt., 337) Samalla tavalla myös Weberin ja paria vuosikymmentä myöhemmin kirjoittaneen Gramscin ajatukset ovat relevantteja nykyisinkin, mutta ne kaipaavat päivittämistä.

Gramscin esittämä ajatus pistimet tanassa poteroissaan kyhjöttävistä porvareista, jotka näin kynsin hampain pitävät kiinni omaisuudestaan ja mahdollisuudesta hankkia sitä lisää, kuuluu olennaisesti moderniin yhteiskuntaan, jossa materialistiset arvot ovat hallitsevassa asemassa. Nämä arvot ovat kuitenkin muuttuneet samalla kun länsimaiset yhteiskunnat ovat kokeneet siirtymän modernista postmoderniin ja materialismista postmaterialismiin – seikka joka siirtää huomion entistä enemmän konsumerismiin pelkän omaisuuden haalimisen sijaan.

3.7. Postmoderni siirtymä: Vaurauden haalimisesta subjektiiviseen hyvinvointiin

Jos modernin aikakaudella omaisuuden haaliminen ja taloudelliset edut kyseenalaistivat poliittisen toiminnan, postmodernismissä huomio kiinnittyy kuluttamiseen, joka tähtää identiteettien rakentamiseen. Ronald Inglehart puhuu postmodernista siirtymästä, joka tarkoittaa muutosta selviytymisstrategioissa. Taloudellisen kasvun maksimoinnista siirrytään maksimoimaan selviytymistä ja hyvinvointia elämäntyylin muutoksien kautta. (Inglehart 1997, 66)

Inglehartille siirtymä materialistista arvoista postmaterialistisiin arvoihin kuuluu keskeisenä osana postmodernisaatioprosessiin. Hänen mukaansa kehitys on kulkenut traditionaalisista yhteiskunnista, joissa sosiaalisen liikkuvuuden ja taloudellisen vaurastumisen yllä lepäsi voimakas stigma, moderniin, materiaalisia arvoja ihannoivaan yhteiskuntaan. (mt., 35) Ajatus siis myötäilee samoja linjoja kuin Hirschmanilla. Materialistiset arvot alkoivat kukoistaa varhaisissa teollistuneissa yhteiskunnissa, joissa teknologian avulla kyettiin selviämään kroonisesta niukkuudesta. Yhteiskunnissa, joissa aliravitsemus oli yleisin kuolinsyy, taloudelliset saavutukset nousivat tärkeään rooliin. On kuvaavaa, että Yhdysvaltain korkein oikeus tulkitsi 1800-luvulla itsenäisyysjulistuksessa mainitun oikeuden ”pursuit of happiness” tarkoittavan vapautta kasvattaa omaisuutta. (mt., 35-36)

Siirtymä postmodernismiin ja postmaterialistisiin arvoihin perustuu taloudellisen vaurauden tasoon, joka länsimaissa on saavutettu. Inglehart paikantaa siirtymän alkaneen Euroopassa ja Pohjois-

Amerikassa 1970-luvun alussa, jolloin vauraus yhdessä hyvinvointivaltion turvaverkon kanssa tuotti niin suuren turvallisuuden tunteen, että siitä seurasi kulttuurisia muutoksia. (mt., 74) Tällaisessa tilanteessa ihmisen ei tarvitse huolehtia siinä määrin taloudellisesta tilanteestaan, vaan arvoa annetaan sen sijaan yksilölliselle subjektiiviselle hyvinvoinnille, joka näyttäytyy luonnollisesti monin tavoin, usein vapaa-ajan ympärillä. Itseilmaisu ja elämänlaatu nousevat postmaterialismissa elämän keskiöön. Postmaterialistinen yksilö priorisoi elämäänsä taloudellisen ja fyysisen turvallisuuden mahdollistamana. Mikäli nämä seikat olisivat uhattuina, tapahtuisi Inglehartin mukaan siirtymä takaisin materialistisiin arvoihin. (mt., 35)

3.8. Yksilö identiteettiään rakentamassa

Inglehartin hahmottama postmoderneihin ja postmaterialistisiin arvoihin sitoutunut yksilö pyrkii maksimoimaan subjektiivisen hyvinvointinsa ja antaa yhä vähemmän arvoa lakiin tai uskontoon perustuville auktoriteeteille. (mt., 76) Puhutaan siis yksilöllistymisestä, jolla tarkoitetaan Zygmunt Baumanin mukaan yksinkertaisesti sitä, että ihmisen identiteettiä ei enää pidetä annettuna vaan se mielletään tehtäväksi, jossa ihmisen harteille säilytetään vastuu tuosta tehtävästä suoriutumisesta ja sen seurauksista, joihin luetaan myös ne seuraukset, joita ei ole haluttu. (Bauman 2002, 42)

Douglas Kellner puhuu postmodernista identiteetistä, joka on riippuvainen valinnasta, tyylistä ja käyttäytymisestä. Tällainen identiteetti keskittyy vapaa-aikaan, ”lookiin”, imagoihin ja kulutukseen. Hänen mukaansa moderni identiteetti oli vakava asia, johon liittyi perustavanlaatuisia valintoja. Nämä määrittelivät ihmistä (ammattia, perhettä, poliittisia valintoja). Postmoderni identiteetti näyttää rakentuvan enemmän vapaa-ajan ja kulutuksen imagoista kuin moderni identiteetti, ja se on usein myös epävakaampi ja alttiimpi muutoksille. (Kellner 1997, 275)

3.9. Jean Baudrillard: Autenttisuuden mahdottomuus kulutusyhteiskunnassa

Jean Baudrillard esittää kirjassaan *The Consumer Society* (alkuteos 1971 *La Société de consommation*) varsin värikkäitä näkemyksiä identiteeteistä ja kuluttamisesta. Hän katsoo, että kuluttaminen ei enää määrity toiminnallisena, kuten esineiden omistamisena, eikä enää edes arvostuksen saamisen välineenä vaan viestinnän ja vaihdon järjestelmänä, merkeistä koostuvana

koodina, jota jatkuvasti lähetetään, vastaanotetaan ja kehitetään – puhutaan siis *kielestä*. (Baudrillard 1998, 93) Kulttuuriteollisuus tuottaa tätä koodia jatkuvana virtana, jossa korostetaan yksilöllisyyttä, tuota ihanteista korkeinta. Ihmiset oppivat lukemaan ja tulkitsemaan tätä koodia sitä kuitenkaan erityisemmin tiedostamatta. Hyödykkeistä, olipa kyseessä kodinkone, vaatekappale tai taidenäyttely, tulee entistä häilyvämpiä. Baudrillard puhuu hyödykkeen merkkiarvosta (sign-value). Hyödykettä ei enää määritä sen käyttötarkoitus, vaan mitä se merkitsee (signify). Merkityksellä taas tarkoitetaan sen suhdetta kokonaiseen hyödykkeiden ja merkkien järjestelmään. (mt., 7)

Yksilöllisyyttä ihannoivassa demokratiassa vallitsee jatkuva erottautumisen (difference) tarve, joka edellyttää kuluttamisen kielen, tai koodin, lukutaitoa. Yksilöllisyyden tavoittelu kuitenkin jatkuu loputtomiin, sillä on olemassa loputon määrä välineitä erottautumiseen (hyödykkeiden merkkiarvoja), eikä kuluttaja koskaan ole tyytyväinen. Kuluttamisessa ei Baudrillardin mukaan ole kyse niinkään mistään tietyistä esineistä, joka on saatava, vaan erottautumisesta, jonka etsintä on loputonta. (ibid.)

Baudrillardin argumentti perustuu kekseliääseen logiikkaan. Hänen mielestään ei ole pakko olla kuten muut vaan pikemminkin päinvastoin. Lopputulos on kuitenkin sama. Tärkeintä kaikessa on merkkiarvo ja se, että kaikki on vaihdettavissa. Siinä missä ennen oli vaihtamattomia ihmisiä toisistaan erottavia ominaisuuksia, kuten syntyperä tai uskonto, tällaisia ei enää ole. Nykyään vaatetus, ideologiat ja jopa sukupuoli ovat vaihdettavissa riippuen siitä, minkälaisia merkityksiä ihminen haluaa ladata omaan identiteettiinsä. Ja koska mikä tahansa on vaihdettavissa, katoavat jännitteet ja ristiriidat tyystin. Kaikki ihmisiä erottavat tekijät ovat yhtä merkityksellisiä kuin erot matalan ja korkean, tai oikean ja vasemman välillä. (mt., 93)

Tämä tuottaa homogeenistä massaa. Jatkuva kilpailu erottautumisessa johtaa kaikkien samankaltaistumiseen, sillä oikeita eroja ei enää ole. On vain abstraktia kilpailua, joka toimii järjestelmää vakauttavana voimana. Nykyiset jälkiteolliset kapitalistiset järjestelmät eivät Baudrillardin mukaan perusta yhteiskunnallista kontrolliaan mahtaviin tasa-arvon ja demokratian ihanteisiin, joita ne kylläkin pyrkivät levittämään maailman joka kolkkaan. Vaikka näitä arvoja, kuten lakia ja oikeudenmukaisuutta, edistetään koulutuksen ja sosialisoinnin avulla, ovat ne liian heikkoja integroidakseen yhteisön, jonka objektiivisen todellisuuden kanssa ne ovat liian selkeästi ristiriidassa. (mt., 94)

Jotta järjestelmän vakaus olisi taattu, on luotettava toisenlaiseen hallintaan:

The system can count much more effectively on an unconscious mechanism of integration and regulation. And this, unlike equality, consists precisely in involving individuals in a system of differences, in a code of signs. Such is culture, such is language, such a 'consumption' in the deepest sense of the term. What is politically effective is the creation not of a situation in which contradiction is replaced by equality and equilibrium, but of one in which contradiction is replaced by difference. The solution to social contradiction is not equalization, but differentiation. No revolution is possible at the level of a code – or, alternatively, revolutions take place every day at that level, but they are 'fashion revolutions', which are harmless and foil the other kind. (ibid.)

Järjestelmä voi luottaa paljon tehokkaammin tiedostamattomaan integraation ja säätelyn järjestelmään, joka, toisin kuin tasa-arvo, koostuu nimenomaan yksilöiden kuulumiseen erojen järjestelmään, merkeistä koostuvaan koodiin. Sellainen on kulttuuri, kieli ja ”kuluttaminen” termin syvimmissä merkityksessä. Sen sijaan, että vastakohtaisuudet korvattaisiin tasa-arvolla ja tasapainoisuudella, on poliittisesti tehokasta luoda tilanne, jossa vastakohtat korvataan eroilla. Ratkaisu yhteiskuntasopimukseen ei ole tasa-arvoistaminen, vaan erojen korostaminen. Yksikään vallankumous ei ole mahdollinen koodin tasolla – tai vaihtoehtoisesti, vallankumouksia tapahtuu joka päivä sen tasolla, mutta ne ovat ”muotivallankumouksia”, jotka ovat harmitonta ja tekevät tyhjiksi toisenlaiset. (suomennos minun)

Baudrillardin ajatukset menevät semiotiikan alueelle, mutta pääpiirteissään hänen viestinsä on nähdäkseni hyvin samankaltainen Arendtin ja Marcusen kanssa, vaikka hän avaakin kuluttamisen luonteen tarkempaan tarkasteluun. Ihmiset omalla toiminnallaan uusintavat vakaita, jopa näennäisen poliittisia, yhteiskuntia. Tämä jos joku on postmodernismille, tai pikemminkin jälkistrukturalismille, ominainen näkökulma.

Zygmunt Bauman edustaa samankaltaista katsantokantaa. Hän ei osaa nimetä konsumerismille yhtä erityistä syytä. Sitä on turha etsiä postmodernista arvovallankumouksesta, ylhäältä päin masinoidusta ”mainostajien salaliitosta” tai ilmaisuna hedonistisista tai materialistisista vieteistä. Bauman painottaa sen sijaan konsumerismin inhimillisiä seurauksia, koska ostaminen käy hänen mukaansa työstä, sillä se on ”taistelua akuuttia, hermoja raastavaa epävarmuutta ja ärsyttävää, tylsistyttävää turvattomuuden tunnetta vastaan.” (Bauman 2002, 101)

3.10. Baudrillard Tocquevillen jalanjäljillä

Jean Baudrillard suuntasi 150 vuotta ranskalaista maanmiestään Tocquevillea myöhemmin kattavalle road tripille Yhdysvaltoihin. Kokemuksiensa perusteella häneltä julkaistiin vuonna 1986 matkakirjanomainen filosofinen teos *Amérique* (suomeksi Amerikka). Kirjassa on useita teemoja, joista monet ovat vaikeasti avautuvia, arkipäiväisistä kohtaamisista luonnosteltuja anekdootteja. Hän kuitenkin etsii vastauksia Tocquevillen aikanaan problematisoimiin asioihin, jotka liittyvät nimenomaan amerikkalaisen suuruuden pohjana oleviin, kunkin yksilön arkipäiväisiin intresseihin. Voiko eduista, oikeuksista, rikkauksista ja tasa-arvoisuudesta löytää mitään omaperäistä ja

sankarillista? ”Onko Uusi maailma lunastanut lupauksensa? Onko se korjannut vapauden edut täysimittaisesti vai ainoastaan ammentanut tasa-arvon haitat pohjia myöten?” (Baudrillard 2002, 83)

Amerikka avautuu Baudrillardille historiattomana, 1800-lukuiselle porvarilliselle unelmalle perustuvana yhteiskuntana. Eurooppalaista henkistä maailmaa määrittää vuoden 1789 porvarillinen malli ja sen jatkuva rappio. (mt., 69) Amerikka puolestaan on historialta suojassa oleva toteutunut utopia, jonka synnyttäneen vallankumouksen Baudrillard tulkitsee katkokseksi historiassa. Amerikassa eletään päättymätöntä moderniteettiä: ”Historia ymmärrettynä sosiaalisen ja poliittisen järjen transsendenssiksi, dialektiseksi ja ristiriitoja korostavaksi näkemykseksi yhteiskunnista ei ole amerikkalaisille ymmärrettävä käsite.” (mt., 75)

Baudrillard pitäytyy *Amériquessa* samassa teemassa, jota hän käsitteli *La Société de consommation* –teoksessaan: Amerikassa systeemin ylittämisen mahdollisuus, transsendenssi, on kadonnut. Hän ei selitä asiaa tällä kertaa semiotiikalla, vaan amerikkalaisen elämäntavan ”uskonnolla”, jossa porvarillinen utopia aineellistuu työssä, totumuksissa ja elämäntavoissa:

Elämäntavan aineellinen utopia, jossa menestys ja aktiivinen toiminta ovat moraalilain perustavia ilmentymiä, kiteytyi maanpakolaisuudessa ja siirtolaisuudessa. Ne muuttivat utopian eräänlaiseksi alkunäyttämöksi. Meihin eurooppalaisiin löi puolestaan leimansa vuoden 1789 vallankumous, mutta sen sinetti on toisenlainen. Se on Historian, Valtion ja Ideologian sinetti. Meidän alkunäyttämömme on edelleenkin politiikan ja historian, ei utopian ja moraalien alue. (mt., 70)

Amerikkalaisen moraalikoodiston ydin, vapaus, näyttäytyy Baudrillardille samoin kuin Tocquevillellekin. Vapaus ei realisoidu julkisena toimintana, josta syntyisi yhteiskunnan omia arvoja ja pyrkimyksiä käsitteleviä kollektiivisia diskursseja. Se ilmenee tapojen yksilöllisenä vapautumisena ja yleisenä touhuamisena, jonka Baudrillard toteaa olevan, ”kuten tunnettua, amerikkalaisten pääasiallisia toimintamuotoja.” (mt., 83) Amerikkalainen maailma pyrkii yhtä aikaa sekä täydelliseen merkityksettömyyteen, että absoluuttiseen omaperäisyyteen, jolloin kaikilla asioilla on taipumus muuttua samankaltaisiksi ja kumota toistensa voima: ”Amerikan nerokkuus näkyy sen vastustamattomassa voimassa kehittää tasa-arvoa, latteutta ja eroamattomuutta.” (ibid.)

Baudrillardin empiiriset havainnot amerikkalaisesta elämästä ovat omaperäisiä, eikä niitä välttämättä voi ottaa vakavasti. Hän muun muassa analysoi valtateiden liikennevirtoja ja esittää ”ajotapojen antropologian” selvittävän yhteiskuntajärjestelmää paljon paremmin kuin poliittisten aatteiden

tarkastelu: ”Ajakaa kymmenentuhatta mailia Amerikan halki ja tiedätte maasta paljon enemmän kuin kaikki sosiologit ja valtiotieteilijät yhteensä.” (mt., 52)

Vauraus ja amerikkalainen unelma päätyvät Baudrillardin hampaisiin osoituksena toteutuneen utopian tragediasta. Hänen mielestään yltäkülläisyyteen, jota hän kohtasi Santa Barbaran kukkuloiden huviloissa, kiteytyy kysymys ”What are you doing after the orgy?” Kun kaikki on saatavilla, mikään ei ole minkään arvoista:

Asuntoihin liittyy aina jotain hautamaista, mutta täällä valheellinen levollisuus kyllästää kaiken. Viherkasvien irstas rönsy tunkeutuu kaikkialle kuin kuolemanahdistus, lasiruukun varustetut ikkuna-aukot muistuttavat Lumikin lasista ruumisarkkua ja kalvakat kääpiökukkapensaat levittäytyvät ympäriinsä kuin multippeliskleroosi. Lukemattomat teknisten apuvälineiden haarakkeet, jotka risteilevät talon sisällä, sen alla ja sen ympärillä tuovat mieleen sairaalan elvytys- ja tiputusletkut. Televisio, stereot ja video varmistavat yhteyden tuonpuoliseen, auto tai autot puolestaan takaavat yhteyden ruumiiden ostoskeskukseen, supermarkettiin; ja hännänhuippuna vaimo ja lapset, jotka toimivat menestyksen sädehtivänä mittarina. Kaikesta huomaa, että kuolema on vihdoinkin löytänyt itselleen ihanteellisen asuinpaikan. (mt., 29-31)

Vaikka Baudrillard päätyy arvostelemaan amerikkalaista unelmaa esteettisten ja eksistentiaalisten vertauskuvien varsin kaunokirjalliseen tyyliin, ei hänen tuotoksestaan kokonaisuutena voi olla huomaamatta uhria, jonka kuolema on korjannut. Juuri politiikka on Amerikassa Baudrillardin mukaan menehtynyt jo aikapäivää sitten.

4. POLITIIKAN UUDET KASVOT

4.1. Poliitiikka aspektina uusilla areenoilla

Kuluttamisen ja poliittisen toiminnan on nähty kuuluvaan yksilöiden toiminnan suhteen eri elämänalueisiin, yksityiseen ja julkiseen. Näin ollen ne eivät käsitteellisesti sovi yhteen: kuluttaminen ei voi olla poliittista, eikä politiikka kuluttamista. Tämä ahdas määritelmä kuvastaa politiikan rajaamista niihin instituutioihin, joiden katsotaan kuuluvaan politiikan piiriin, kuten äänestäminen, vaalit, eduskunta tai hallitus. Tässä tutkielmassa erityisesti liberaalin demokratian yksilöille takaamat oikeudet kuuluvat politiikan piiriin, kun taas se, miten yksilöt oikeuksiaan käyttävät, on jotakin muuta, mutta ei poliittista. Jos yksilö asettuu ehdolle vaaleissa, hän toimii poliittisesti. Keskittyessään omaisuutensa lisäämisen tai harrastuksiinsa, hänen toimintansa katsotaan

kuuluvan taloudellisen toiminnan tai yksityisen alueelle. Tämä suppea näkökulma tulee hylätä ja avata politiikka käsitteenä laajempaan tarkasteluun. Kari Paloselle politiikka on aspekti, joka tarkoittaa sitä, että jokin ilmiö voidaan politisoida tulkitsemalla sitä politiikan näkökulmasta. Tällä tavalla ilmiö, jota aiemmin ei ole pidetty poliittisena, näyttäytyy nyt sellaisena. Yhtä lailla politisointi saattaa paljastaa uusia ulottuvuuksia jo entuudestaan poliittiseksi miellettyyn asiaan. (Palonen 1993, 11)

Myös Ulrich Beck näkee politiikka-käsitteen uudella tavalla. Hänen mukaansa on kategoriavirhe puhua politiikasta vain valtion tai poliittisen järjestelmän kontekstissa. (Beck 1997, 98) Beckin käsityksen mukaan elämme ”refleksiivisen modernin” aikaa, jolloin elämänalueet, joita politiikka, ymmärrettynä poliittisen järjestelmän instituutioina modernin ajan teollisessa kapitalismissa suojelee, ovat nyt kokemassa poliittisten konfliktien myrskyjä. (mt., 99) Itse asiassa poliittisten järjestelmien politiikka on muuttumassa epäpoliittiseksi ja aiemmin epäpoliittisina pidetyt yksityinen sektori, liike-elämä, tiede ja jokapäiväinen elämä ovat muuttumassa poliittisiksi. Tämä johtuu siitä, että teollisen yhteiskunnan politiikan vastakkainasettelut, kuten työ ja pääoma, oikeisto ja vasemmisto sekä poliittisten puolueiden vastakkaiset intressit ovat menettäneet merkitystään järjestelmän silti jatkaen näillä vanhentuneilla ehdoilla. (mt., 134) Beckille politiikka näyttäytyy ns. subpolitiikan alueella, jossa poliittisen järjestelmän ulkopuoliset toimijat, ryhmät ja ennen kaikkea yksilöt, ilmestyvät ”yhteiskuntasuunnittelun näyttämölle.” (mt., 103)

4.2. Poliittinen konsumerismi

Politiikan ”siirtyminen” perinteisten poliittisen järjestelmän instituutioiden ulkopuolisiin toimijoihin avaa uusia näkökulmia myös kuluttamiseen. Michele Micheletti (2002, 1-2) näkee erilaisten kuluttajakampanjoiden, kuten European Clean Clothes Campaign, North American anti-sweatshop, Responsible Coffee ja Forest Stewardship Certification olevan osoituksena ihmisten uudenlaisesta poliittisesta osallistumisesta. Micheletin mukaan tietoiset kuluttajavalinnat ovat poliittisiä tekoja, joilla ohitetaan kyvyttömiä perinteisten poliittisten instituutioiden taso haluttaessa muutosta aikakauden pulmiin, kuten ympäristön tuhoon, ihmisoikeusrikkomuksiin, AIDSiin, salakuljetukseen, huumekauppaan ja terrorismiin. (mt., 5) Kuluttajakampanjoiden tarkoituksena on vaikuttaa hyödykkeiden tuotantoketjuun ja yrittää varmistaa, että sekä kotimaiset että globaalit hyödykkeet on

tuotettu ja kaupattu tiettyjen standardien mukaan. *Poliittinen konsumerismi* keskittyy reiluun kauppaan, työläisten oikeuksiin, ihmisoikeuksiin ja kestäväan kehitykseen. (mt., 1-2)

Politiikan teorian osalta näkökulma antaa konkreettisen esimerkin politiikan aspektiluonteesta: Feministiseltä liikkeeltä lainattu iskulause ”henkilökohtainen on poliittista” pätee politisoitaessa yksityisiä kulutusvalintoja. Toisaalta varta vasten tiettyihin hyödykkeisiin kohdistuvat organisoidut median välityksellä aktivoituneet boikotit käyvät kollektiivisesta toiminnasta, säilyttäen kuitenkin yksilöllisen luonteensa. Micheletti puhuu *yksilöllistyneestä kollektiivisesta toiminnasta* tarkoittaen kuluttajien vapautta jo valmiiksi artikuloituista poliittisista rakenteista tai intresseistä. Kuluttaja voi noudattaa kulutustottumuksissaan jo olemassa olevia tiettyjä arvoja ja pyrkiä vaikuttamaan vaikkapa ”vihreiden arvojen” puolesta. Yhtä lailla hän voi luoda oman poliittisen kotinsa ja seurata kuluttamisessaan hänelle itselleen merkityksellisiä asioita. Kummassakaan tapauksessa tällainen poliittinen toiminta ei edellytä liittymistä mihinkään intressejä artikuloivaan tahoon, kuten johonkin järjestöön, eikä liioin edellytä lojaalisuuden osoittamista sellaisia kohtaan. (mt., 28)

Yksityisen kuluttamisen politisoiminen luo uudenlaisen käsityksen poliittisesta toimijasta, sillä yksityisen ja julkisen raja hämärtyy, samoin kuin jako yksilön toiminnasta taloudellisessa ja poliittisessa sfäärissä. Tiedostava poliittinen kuluttaja ei ole määriteltävissä erikseen poliittiseksi yksilöksi (kansalainen) ja yksityiseksi toimijaksi (kuluttajaksi ja perheenjäseneksi). (mt, 4-5) Hannah Arendtin ajatteluun moinen ei sovi laisinkaan. Poliittinen kuluttaja merkitsisi Arendtille entistä selvemmin ihmiskunnan alennustilaa ja päättymättömän työnteon ja kuluttamisen kierteen jatkumista vailla minkäänlaista toivoa puhtaasta poliittisesta julkisuudesta.

Michelettin poliittinen kuluttaja kuitenkin pyrkii toiminnallaan edistämään tärkeäksi kokemiaan asioita, kuten ihmisoikeuksia, joten hän ajattelee omaa elinpiiriään laajempia asioita. Globaalin talouden mittakaavassa tällainen kuluttaja voidaan nähdä hyveellisenä ”maailmankansalaisena”, joka pyrkii lisäämään yleistä hyvää koko maapallolla, josta on ikään kuin tullut hänen poliiksensa. Tämä on näkökulma, joka tulee ottaa huomioon aikana, jolloin kansallisvaltioiden kontrolli globaalin kapitalismin sivuvaikutuksista on entisestään heikentynyt.

Michelettin mukaan poliittista konsumerismia ei ole juurikaan tutkittu ja se ymmärretään helposti väärin. Erityisesti Yhdysvalloissa monet tutkijat pitävät sitä poliittisena kannanottona, joka esittää normatiivisia perusteluja uusliberalismin, taloudellisen globalisaation, markkinatalouden ja valtion roolin pienentämisen puolesta. Tällaisen poliittisen kentän vasemmalta laidalta tulevan kritiikin

mielestä vastuu ylikansallisten yritysten väärinkäytöksistä on vain ja ainoastaan valtiolla, eikä ruohonjuuritason kuluttajilla. Jos kuluttajien roolia korostetaan, pääsevät asioista vastuussa olevat valtiot vastuustaan. Oikeisto taas näkee asian vasemmiston julkilausumana, jonka tarkoitus on rajoittaa vapaata kauppaa. Kuluttajavalintojen politisointi on heidän mukaansa ensi askel kohti lisääntyvää markkinoiden kontrollointia. Keskitien kulkijoiden pragmaattisen näkemyksen mukaan poliittinen konsumerismi toimii tasapainottavana tekijänä aikana, jossa taloudellinen globalisaatio on ehtinyt karata kehityksessä poliittiselta globalisaatiolta. (mt., 3)

Michelettille tärkeintä on politiikan perinteisen, kansallisvaltion poliittisissa instituutioissa tapahtuvan politiikka-käsityksen uudelleen arviointi, joka mahdollistaa uudenlaisen perspektiivin poliittiseen osallistumiseen. Samalla se luo painetta määrittellä uudelleen liberalistiseen yhteiskuntaan liitettyjä poliittisen toiminnan rajoituksia ja puutteita. Michelettin näkökulman mukaan poliittinen konsumerismi, toimiessaan hyvin, tuo oikeudenmukaisuuden, ihmisoikeudet ja ympäristökysymykset yksilöiden päivittäisten valintojen myötä heidän tasolleen. Yksilöiden vastuu mainituista asioista toimii poliittista yhteisöä elävöittävässä, sitä uudelleen määrittävässä tekijänä, koska se yhdistää julkisen ja yksityisen. Tämä tarkoittaa sitä, että kansalaisia ei pitäisi teoreettisesti konstruoida pelkkinä passiivisina oikeuksien vastaanottajina, joita laki suojelee. (mt., 34)

4.3. Kansalaiskuluttajien tasavalta

Kuluttamisen ja politiikan suhde voi saada monisävyisiä merkityksiä. Lizabeth Cohen on tutkinut massakuluttamista Yhdysvalloissa 1900-luvulla ja esittää kirjassaan *A Consumers' Republic* kuluttamisen keskeisenä määrittävänä moottorina paitsi amerikkalaiselle taloudelle, myös politiikalle ja kulttuurille. (Cohen 2003, 11) Kuten Michelettikin, Cohen hylkää jyrkän jaon kansalaisen ja kuluttajan välillä ja pyrkii osoittamaan näiden käsitteiden häilyvyyden ja päällekkäisyyden eri aikakausien konteksteissa. Kansalaiskuluttaja, *Citizen Consumer*, toimii yhteisen hyvän nimissä. (mt., 8)

Kuluttaminen oli Cohenin mukaan yhteisen hyvän nimissä tehtyä toimintaa aikana, jolloin Yhdysvallat ja etenkin sen talous toipui 1930-luvun lamasta ja Toisesta maailmansodasta, sillä se palveli kansallisia intressejä. Massakulutus oli toipumisen edellytys. (mt., 8-9) Talouspolitiikka suuntautui vahvasti kuluttajiin 1930-luvun alun Rooseveltin New Deal – elvyttämisohjelman aikana.

Rooseveltin hallinto näki tärkeänä tasapainottaa tuottajien ja kuluttajien intressejä demokratian ja talouden etujen nimissä. Kuluttajat saivat äänensä kuuluviin hallinnossa neuvoa antavan kuluttajakomitean (Consumer Advisory Board) kautta ja jopa edustuksellisia tehtäviä verohallinnossa. (Cohen 2001, 206) New Deal – politiikassa kuluttajien käsiin annettiin vastuu taloudesta ja sen vauraudesta. Keynesiläisen talouspolitiikan mukaisesti kysyntää pyrittiin pitämään korkeana valtion menoin, se oli pysyvä strategia talouskasvun saavuttamiseksi. Tuottavuuden ja täystyöllisyyden katsottiin olevan kuluttajien menojen varassa, kun aikaisemmin tämä rooli kuului tuottajille. (mt., 207)

Vaurauden lisäys oli massakuluttamisen tärkein saavutus, joskin sitä markkinoitiin kansalaishyveenä myös Neuvostoliiton nujertamiseksi kylmässä sodassa. Kuluttaminen pyrittiin liittämään ”amerikkalaiseen elämäntapaan” maan hallinnon, yritysmaailman ja median voimin. Kuluttamisen katsottiin luovan taloudellista tasa-arvoa ja näin ollen kapitalismi ja demokratia onnistuvat voittamaan Neuvostoliiton sen omassa tavoitteessa, luokattoman yhteiskunnan luomisessa. Amerikkalaisten korkea elintaso oli merkki siitä, että kapitalismi ei tuota taloudellisia rikkaiden ja köyhien ääripäitä, vaan vankan pohjan amerikkalaiselle vapaudelle. (Cohen 2003, 124-125)

Cohen nimittää 1940-luvun lopun ja 1970-luvun talouskriisien välistä aikakautta kuluttajien tasavallaksi (Consumers’ Republic) Yhdysvalloissa. Hänen mukaansa usko massakulutuksen nosteessa kasvavaan talouteen ja sen tuottamaan taloudelliseen yltäkylläisyyteen ja poliittiseen vapauteen oli niin kova, että sitä voi kutsua kansalliseksi uskonnoksi tuona aikakautena. (Cohen 2001, 214)

Massakulutus, jonka ihanteena oli tuottaa yltäkylläisyydestä nauttiva, lähiössä amerikkalaista unelmaa ”kuluttajien tasavallassa” elävä keskiluokkainen arkkityyppi alkoi kuitenkin muuttaa luonnettaan markkinatalouden vääjäämättömien realiteettien vaikutuksesta. Markkinat segmentoituivat, jolloin erilaisille kuluttajaryhmille pyrittiin markkinoimaan juuri sitä, mitä heidän tulisi haluta. Markkinoiden jakaminen sukupuolen, luokan, rodun, etnisyyden, iän ja elämäntavan mukaan suurempien voittojen toivossa sai yltäkylläisyyden tasaisen jakautumisen sijaan aikaan fragmentoitumista. Erityisesti lähiöityminen tuotti yhteiskunnallisen maiseman, joka palveli enemmän omaisuuden arvoa kuin ihmisiä ja tuloksena oli tila, jossa amerikkalaiset jakoivat yhä vähemmän yhteistä fyysistä tilaa ja kansalaiskulttuuria. (mt., 219) Erityisesti 1900-luvun kahtena viimeisenä vuosikymmenenä kuluttajien tasavalta alkoi olla yhä kaukaisempi utopia. Sen sijaan Cohen näkee kaksi Amerikkaa, joista toisessa ihmisillä on pysyvä työpaikka etuineen ja koti

lähiössä. Kolikon käänttöpuolella ovat kaupunkien rapautuvien keskustojen lähialueiden ihmiset sosiaaliavun ja minimipalkkatöiden piirissä vailla sairaskuutusta. Cohenin mielestä asiantuntijat selittävät ilmiötä monilla tavoilla mutta useinkaan keskustelu ei palaudu siihen tapaan, jolla Yhdysvallat sodanjälkeisen yltäkylläisyyden rakensi: odottamalla massakulutuksen synnyttävän alati kasvavan talouden joka ratkaisisi kaikki taloudelliset ja yhteiskunnalliset ongelmat. (mt., 220)

Kuluttamisesta tuli kuitenkin niin keskeinen osa amerikkalaista elämäntapaa ja kulttuuria, että sen vaikutukset ulottuivat myös politiikkaan. Jo 1940-luvulla alettiin tehdä markkinatutkimuksia, jossa äänestäjien preferenssejä mitattiin erilaisin kuluttajavalintamallein. Cohen nostaa esiin sosiologi David Riesmanin, joka 1950-luvulla väitti, että amerikkalaisista on tullut ”politiikan kuluttajia”. Hänen mukaansa amerikkalaiset käsittelivät poliitikkoja kuten mitä hyvänsä tuotteita, arvostaen karismaa ja glamouria rationaalisen oman edun sijaan. (Cohen 2003, 332) Sittemmin kulttuurinen kuluttajakeskeisyys on täysin läpäissyt amerikkalaisen yhteiskunnan. Poliitikot ja poliittiset ohjelmat ovat kulutustavaraa, joita ihmiset ”ostavat” politiikan markkinoilta omia päämääriään edistääkseen. Cohen määrittää amerikkalaisella ihmisellä olevan kolme funktiota, jotka kaikki realisoituvat kuluttamisen kautta. Ne ovat kansalainen, veronmaksaja ja äänestäjä. Kansalaisuus painottuu yksilön toimissa silloin, kun hän pyrkii ajamaan asiaa, joka edistää yhteistä hyvää. Vastaavasti puhtaasti omaa etua ajettaessa kansalaisuuden osuus ikään kuin pienenee. (mt., 403)

Cohen käyttää kyseisestä mentaliteetista, jonka hän katsoo ulottuvan melko kokonaisvaltaisesti amerikkalaisen kulttuurin joka osa-alueelle, politiikka mukaan lukien, termiä *Consumerized Republic*. Tällaisen yhteiskunnan kansalaiset tiedostavat kulutustoimiensa ruokkivan sekä kansakunnan että heidän itsensä vaurautta mutta samalla kohtelevat hallitustaan ja sen linjauksia kuin kulutustavaroita, joita he voivat omin kansalaisosallistumisen keinoin ostaa tai jättää ostamatta riippuen heille niistä koituvista hyödyistä. (mt., 344) Näin ollen kaikki on ikään kuin ostamista, äänestämistä myöden.

Tämän kaltaisen kuluttaja/kansalaisen teoreettisessa hahmossa on monia mielenkiintoisia ulottuvuuksia. Ensinnäkin, Cohen ei juurikaan problematisoi politiikasta vieraantunutta, omiin puuhiinsa uppoutunutta kansalaista. Hän käyttää sellaisesta nimitystä *Customer Consumer* (Cohen 2001, 204) mutta ei ota kantaa tällaisen hahmon vaikutukseen poliittisen järjestelmän toimivuuteen, olipa se sitten hyvä tai huono. Toiseksi, Cohen ei anna pelkälle puhtaalle kansalaiselle ilman kuluttamisen aspektia mitään mahdollisuuksia. Sellaista ei yksinkertaisesti ole. Cohenille kansalainen, joka pystyy ylittämään omat erityisintressinsä, on silti aina kuluttaja. Tätä seikkaa ei

voi ylittää ja kysymys pitääkin kohdistaa tällaisen kansakunnan yhteisen tahdonmuodostuksen seurauksiin: ”United States citizen: consumer in what kind of republic?” (Cohen 2003, 410)

Edellä esitetyt vaihtoehtoiset näkökulmat kuluttamisen ja politiikan yhteen nivoutumisesta ovat tarpeen tutkielmani monipuolisuuden turvaamiseksi ja yksipuolisen politiikka-käsityksen avaamiseksi. Kuitenkaan tämä ekskursio ei kykene vakuuttamaan kuin siinä suhteessa, että politiikkaa voi olla ilman Arendtin vaatimusta puhtaasta poliittisesta julkisuudesta, mikäli näin vakuuttavasti argumentoidaan. Ajatuksellinen käänne ei poista niitä ongelmia, joita elämän välttämättömyyksien, eli tuottamisen ja kuluttamisen, voidaan nähdä asettavan liberalistiselle teorialle ja sen ehdoilla tehdyn politiikan seurauksille. Siksi palaan vielä syksyyn 2001.

4.4. Talousdeterminismi kansanvallan rajoittajana

George W. Bushin puheet, joissa hän kehotti kansalaisia jatkamaan normaalia elämäänsä terroristi-iskujen jälkeen kiteyttävät erään uusliberalismiin kytketyn ideologisen paradoksin, jonka Theda Skocpol tiivistää hyvin todetessaan, että amerikkalaisilla ei ollut keinoa järjestäytyä yleishyödyllisiin tehtäviin, koska maan johto tuputti heille konsumerismia ja viranomaistahot ja järjestöt operoivat pienilukuisin ammattilaisvoimin. (Skocpol 2003, 250-251)

Skocpolin esittelemän asiantilan voisi näet tulkita eräänlaiseksi valtion suorittamaksi interventioksi kansalaisten vapaudelle. Toki moinen tulkinta on melkoinen kärjistys. Joka tapauksessa Bushin viesti voidaan tulkita siten, että paras tapa puhaltaa yhteiseen hiileen on olla tekemättä mitään tavallisuudesta poikkeavaa, paitsi kuluttaa ja mielellään vielä vähän enemmän, jota varten hallinto masinoi veronkevennykset. On paikallaan katsaus uusliberalistiseen *teoriaan*, jota David Harvey problematisoi kiirehtien samalla huomauttamaan, että teorian *käytännön* sovellukset vaihtelevat maasta ja ajankohdasta riippuen. (Harvey 2005, 70) Joka tapauksessa asia on mielenkiintoinen. Uusliberalistisen teorian mukaan yksilöillä on periaatteessa vapaus valita, mitä he tekevät, mutta heidän ei missään nimessä pidä valita minkäänlaista poliittista järjestäytymistä. Tämä saattaisi johtaa pahimmassa tapauksessa sellaisten voimien syntyyn (ay-järjestö, puolue), jotka saattaisivat olla uhka vapaille markkinoille. (Harvey 2005, 69) Uusliberalismi suhtautuukin demokratiaan epäilevästi, sillä ainoastaan riittävässä vauraudessa elävä, kyllin suuri keskiluokka pyrkii turvaamaan poliittisen tasapainon. Koska demokratiaan ei voi täysin luottaa, on kansanvaltaa heikennettävä eristämällä

keskeisiä instituutioita, kuten keskuspankki, sen vaikutuksilta. Samoin päätöksentekovaltaa voidaan ulkoistaa eliiteille ja asiantuntijoille talouskysymyksissä, yhdysvalloissa Federal Reserve – keskuspankille ja IMF:lle. (mt., 66)

Tämä näkökulma huomioon ottaen poliittista passiivisuutta voi selittää institutionaalisin ratkaisuin tehdyllä demokratian heikentämisellä, jota Carl Boggs kutsuu ”depolitisaatioprosessiksi”, joka ilmenee kansalaisosallistumisen vähenemisenä ja julkisen keskustelun kapenemisenä. Syynä tähän on poliittisten instituutioiden kykenemättömyys tarjota visioita ja suuntaviittoja tulevaisuutta varten ja tarjota sellainen politiikan kieli, jota tarvitaan uusien tilanteiden, olosuhteiden ja haasteiden kohtaamiseen. Instituutioiden kykenemättömyyttä Boggs selittää yritysmaailman tunkeutumisella yhteiskunnan joka kolkkaan ja erityisesti politiikkaan. Termillä *corporate colonization* Boggs kuvaa yritysmaailman intressien merkittävää vaikutusta talouteen, lainsäädäntöön, medioihin ja vaalikampanjoihin. (Boggs 2000, 8-9) Samalla julkinen areena, jossa ihmiset keskustelevalt, väittelevät ja vaikuttavat päätöksentekoon, on degeneroitunut jopa liberaalin kapitalismin minimaalisten standardien mittapuulla. Tämä yksityisten intressien valtaama julkisuus on Boggsin mukaan määriteltävissä amerikkalaisen yhteiskunnan keskeisimmäksi kriisiksi vuosituhaten vaihteessa. (mt., 11)

Uusliberalistisen globaalin järjestyksen lujittuminen on tehnyt liike-elämän eliiteistä entistä vahvempia ja aggressiivisempia kuin ennen ja ne kohtaavat entistä vähemmän organisoitunutta poliittista vastustusta. Tämä selittyy niiden tehostuneella kansainvälisellä liikkuvuudella ja onnistuneella propagandalla, joka toittottaa ”vapaiden markkinoiden” väistämättömyyttä ainoana rationaalisena vaihtoehtona maailmassa, joka on todistanut kommunististen ja sosialististen järjestelmien romahduksen. Yritysmaailman herruuden edellytyksenä on täydellisesti depolitisoitunut yleisö, jonka osalta poliittinen osallistuminen, joka tasoittaisi tietä suurempaan itsemääräämiseen, on korvautunut spektakkeleilla ja karnevaaleilla. Näin ollen uusliberaali järjestys, joka on demokratian ja vapaiden markkinoiden arvojen sijaan suuntautunut kohti johtavien monikansallisten yritysten voittojen maksimointia, on riippuvainen atomisoituneesta yhteiskunnasta, jossa yksilöt tuntevat itsensä vieraantuneiksi ja voimattomiksi. (mt., 12)

Kuvatunlainen talouden ylivalta ei ole ainoastaan uhka demokraattisille ihanteille, vaan myös koko maapallolle, koska poliittiset päätökset tehdään talouden ehdoilla.

4.5. Maapallo kulutuksen kohteena

Olen esitellyt tähän mennessä käytännössä pelkästään filosofisia perusteita sille, miksi taloudellisen toiminnan ja kuluttamisen tuottama passiivinen kansalainen ja yhden asian, talouden, ympärillä pyörivä järjestelmä voidaan tulkita negatiiviseksi asiaksi. Valtaosa esittelemistäni teoreetikoista suhtautuu asiantilaan äärimmäisen kriittisesti. Weber puhuu ”kotelosta”, Palonen ”ali-ihmisistä” ja Tocquevilleä ”hivittää”. On syytä tuoda kuvaan jotakin konkreettista, jota tähän asti on edustanut ainoastaan Micheletti puhuessaan poliittisesta konsumerismista keinona reagoida havaittuihin epäkohtiin, kuten ihmisoikeus- ja ympäristökysymyksiin.

Keskeisin ja ajankohtaisin teema onkin juuri ympäristö. Kaikkea tähän asti esittelemääni voi yksinkertaistaa väittämällä, että talous on korvannut politiikan. Toisin sanoen mitä ikinä politiikka onkaan, sitä tehdään talouden ehdoilla, yhden periaatteen, talouskasvun, nimissä. Tähän teemaan liittyen Ulrich Beck puhuu kirjassaan *Riskiyhteiskunnan vastamyrryt* omalakisesta teollis-kapitalistisesta kehityksestä, joka uhkaa koko maapallon ekosysteemiä. (Beck 1990, 109) Hänen mukaansa moderneja yhteiskuntia vaivaa *organisoitu vastuuvapaus*, joka tarkoittaa sitä, että ”tekijällä on kyky toimia, mutta hänen mahdollisuutensa on eliminoitu siten, että tekoa ei voi lukea kenenkään syyksi.” (mt., 95) Tarkemmin sanottuna vaarat, jotka ekosysteemiä uhkaavat, ovat lähtöisin teollisesta, teknologisesta, tieteellisestä ja taloudellisesta kehityksestä. Beck määrittelee organisoidun vastuuvapauden johtuvan naiivista ajatuksesta, jonka mukaan vaaroja voidaan löytää, seurata, käsitellä, ja siinä määrin kuin tahtoa riittää niitä voidaan myös välttää turvautumalla tavanomaisiin kausaaliteetin ja syyllisyyden kriteereihin. Tätä tapahtuu niin jokapäiväisessä elämässä, tieteessä, taloudessa kuin politiikassakin. (mt., 98) Vaarat eivät kuitenkaan ole kenenkään hallinnassa. Beck kutsuu ekologisia ongelmia tuottavan järjestelmän yhteiskuntia *riskiyhteiskunniksi*, jotka joutuvat yhä avoimemmin vastatusten ongelmansa kanssa, joka on itse luotu mahdollisuus itsensä tuhoamiseen. (mt., 102)

Riskiyhteiskunnilla on kaksi kehitysvaihetta. Ensimmäisessä vaiheessa ongelmat ovat ennen kaikkea teollisen yhteiskunnan institutionaalisia ongelmia. Niin kauan, kun on olemassa tietoisuus itsetuhon uhasta mutta ajattelu ja toiminta perustuvat teollisen yhteiskunnan tieteellisiin, taloudellisiin, poliittisiin ja oikeudellisiin käsitteisiin, ihmiskunta on matkalla kohti tuhoa. Tämä voi kuitenkin muuttua, järjestelmä voi oppia. Saavutaan riskiyhteiskunnan toiseen vaiheeseen: Kun ekologinen vaarantaminen tiedostetaan itse aiheutetuksi, sitä voidaan alkaa padota institutionaalisten innovaatioiden avulla. (mt., 102-103) Beck kuitenkin pitää näitä toimenpiteitä lähinnä kosmeettisina:

”Olkoon hyvä tahto kuinka suurta ja mahtavaa hyvänsä, niin sen paljasta kättä vastaan asettuu industrialismi ja vieläpä panssaroituna”. (ibid.) Tietoisuus ympäristöongelmista ja jopa luonnon tuhosta voidaan Beckin mukaan käsittää ja tulkita ”mystifioiduksi, ulkoistuneiksi, esineistyneiksi ja vääristyneiksi yhteiskunnan itsensä kohtaamisen ja itsensä tajuamisen muodoiksi”. (mt., 223-224) Ympäristöongelmien politisoiminen on vain sitä itseään, ei muuta.

Talous, oikeus, tiede ja politiikka ovat instituutioina kyvyttömiä ehkäisemään vaaroja, mutta ovat ne tiedostaessaan ja reagoidessaan niihin erinäisine turvallisuuspauksineen vaarojen puuttumisen ruumiillistumia. Tämä on se logiikka, jolla Beck osoittaa instituutioiden epäonnistuneen. (mt., 225-226) Beck näkee mahdollisuuksien lamaannuksen purkamiseen sitä paremmiksi, mitä *selvemmin* yhteiskunta tajuaa vaarat tienviitoiksi omaan historiaansa ja sen muutettavuuteen. (mt., 224) Globaalin uusliberalistisen talouden voittokulku Beckin kirjaa seuranneina liki kahtenakymmenenä vuotena (alkuteos 1988) ei osoita halua vastuunottamiseen. Vapaat markkinat levittäytyvät yhä laajemmalle imien yhä runsaslukuisempia väestömassoja tuotannon ja kuluttamisen kierteeseen.

4.6. Horisontissa kosmokratia

Poliittisten instituutioiden väitettyyn kyvyttömyyteen vastata globaaleihin haasteisiin herää vaatimus tarkastella globaalia tasoa. Esimerkiksi John Keane on kehitellyt ajatusta kosmokratiasta, joka on eräänlainen westfalenilaisen toistensa kanssa kilpailevien kansallisvaltioiden mallin ja yhden yhtenäisen maailmanhallituksen välimuoto, joka kykenisi vaihtelevalla menestyksellä ratkomaan globaaleja ongelmia. Samalla esiin nousee ajatus globaalista kansalaisyhteiskunnasta. (Keane 2003, 97-120)

Ajatus on huomionarvoinen, sillä globalisaatio avaa uusia ja laajentaa jo olemassa olevia vaikuttamisen areenoita erinäisille eturyhmille ja kansalaisjärjestöille. Tämä seikka ei kuitenkaan missään tapauksessa liity tämän tutkielman aiheeseen kuin korkeintaan sivuhuomautuksena tai jonkinlaisena verhojen raottamisena aihepiirin yksisilmäisyyden tiedostamiseksi. Kosmokratian toteutuminen vaatisi lukuisten toimijoiden yhteistyötä ja ennen muuta niiden kaikkien tulisi tiedostaa ja ottaa vastuu yhteisestä tulevaisuudesta, joka koskee kaikkia toimijoita. Tämä ei vaikuta kovin todennäköiseltä, sillä yksittäisten globaalien toimijoiden liikkumavara saa ne tavoittelemaan omaa etuaan. Toimijoilla on ensisijaisesti oikeuksia, joiden rajat ovat häilyviä. Kvartaalitalouden paineen

alaiset yritykset tuskin tekevät yhtään sen enempää maailmanyhteisön kannalta vähemmän haitallisia ratkaisuja kuin niille on edullista tai kertakaikkisen pakko.

Samaten kansallisvaltiot ovat heikkenemisestään huolimatta kosmokratian suurimpia esteitä, etenkin jos ne ovat dominoivassa asemassa, kuten Yhdysvallat on. Se tekee mitä haluaa. Keane nostaa esiin röyhkeyden, jolla presidentti päättää puheensa ”May God bless the United States of America” – fraasiin ja paitsi suosii ja hyljeksii kansainvälisiä toimijoita ja sopimuksia intressiensä mukaan, myös vaatii kaikkia ”vastaamaan historian kutsuun ja kerääntymään tähtilipun alle marssimaan sen taistelussa demokraattisten vapauksien puolesta”. (mt., 120)

5. ELOKUVA: Ideologinen kulttuurinen teksti

5.1. Elokuva politiikan tutkimuksen näkökulmasta

Edellisissä kappaleissa pyrin hahmottamaan 1990-luvun lopun ajankuvaa politiikan teorian näkökulmasta. Seuraavissa osioissa lähestyn varsinaista analyysivaihetta johdattelemalla lukijan pääasiassa laajalta kulttuurintutkimuksen alueelta ammennettuihin näkemyksiin elokuvista. Tarkoitukseni on selvittää sitä, miten elokuvia on mahdollista tutkia ja samalla valaista niitä seikkoja, joiden kautta tutkielmani politiikan teoriaa on mielekästä soveltaa elokuvien analyysissä.

Kuten olen jo Kia Lindroosia lainaten todennut, politiikan tutkimuksella ei ole omaa kuvatutkimuksen diskurssia. (Lindroos 2004, 115) Tämä seikka on varmasti tietystä mielessä totta, vaikka eri tieteenaloilla ja etenkin kulttuurintutkimuksessa elokuvia on tutkittu ja niitä on yhteiskuntafilosofisin näkökulmin polemisoitu erityisesti politiikan näkökulmasta. Näitä näkemyksiä, joissa poliittisuus ilmenee ennen muuta elokuvien ideologisessa luonteessa, tulen seuraavaksi varsin laajalti esittelemään. Itse asiassa näyttäisi siltä, että elokuvien ja politiikan tutkimuksen suhde kärsii jonkinlaisesta dogmaattisuudesta, joka liittyy siihen, miten tai minkälaiseksi politiikan tutkimus on ymmärretty. Elokuvissa eittämättä korostuu visuaalisuus, mutta pohjimmiltaan ne ovat samanlaisia kulttuurisia tekstejä kuin mitkä hyvänsä aineistot. Jo tämä huomio avaa elokuvat politiikan tutkimukselle puhumattakaan siitä, että omaksuu paloslaisittain

ajatellen politiikan aspektiluonteen. (Palonen 1993, 11) Näin ollen syntyy kerrassaan vaatimus tutkia elokuvia.

Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä korostavat visuaalisen ja kuvallisen kulttuurin merkitystä nykypäivänä ja toteavat, ettei yksikään ihmistiede kykene niiden merkitystä sivuuttamaan. (Rossi & Seppä 2007, 7) Kulttuurintutkimuksen piirissä visuaalisen kulttuurin tutkimus on yleistynyt 1990-luvulta lähtien ja siinä on jatkuvasti korostunut monitieteellisten näkökulmien tärkeys siksi, että yksikään rajattu oppiaine ei kykene käsitteistöineen ja metodologioineen selittämään ja ymmärtämään tutkimuskohteita riittävän monimuotoisesti. Kantava ajatus on se, että lukuisat näkökulmat ruokkivat toisiaan ja tuloksena on yksittäisten oppiaineiden perinteiden ja paradigmojen ylittävää ajattelua. (mt., 9-11)

Monipuolisuus on toki piristävää, mutta aivan mielivaltaisesti ei elokuvia sovi mennä tulkitsemaan ja analysoimaan. Asiat täytyy perustella. Siksipä kertaan tässä yhteydessä tutkielmani tutkimuskysymykset:

- 1. Mitä elokuvat oman aikansa tuotteina omasta ajastaan kertovat? Mitä yhtymäkohtia elokuvilla on oman aikansa politiikan teoriaan?*

Kyseisen tutkimuskysymyksen keskiössä on ajatus elokuvista oman aikansa peleinä. Ne *heijastavat* yhteiskunnallista tilannetta, joka tässä tutkielmassa on paikallistettavissa elokuvien julkaisuajankohtaan ja paikkaan, 1990-luvun lopun Yhdysvaltoihin. Poliitiikan teorian suhteen mainitulle ajankuvulle on tyypillistä poliittisen passiivisuuden kulttuuri, jonka syntyä ja ilmenemistä olen käsitellyt laajahkosti tutkielman aikaisemmassa osiossa. Heijastamiseen liittyy myös tutkielmani ensimmäinen hypoteesi: *Elokuvat kritisoivat kulttuurista tilannetta, jossa yksittäinen toimija on pakotettu elämään.* Mainittu kritiikki saa tutkielmassani muotonsa politiikan tutkimuksen piiristä. Yhtä lailla voisin valita minkä hyvänsä toisen lähestymistavan, vaikkapa sosiaalipsykologiasta tai kasvatustieteistä. Tällöin analyysi ja tulkinta saisivat erilaisia ulottuvuuksia. *Tulkinta ja näkökulma* ovat ne sanat, joita ei voi liiaksi korostaa.

Toinen tutkimuskysymys kuuluu:

2. *Miten elokuvat osaltaan pyrkivät vaikuttamaan sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen? Ovatko ne luonteeltaan ideologisia?*

Lukija varmasti huomaa tutkimuskysymyksiini sisältyvän ristiriitaisuuden: Elokuvien oletetaan heijastavan todellisuutta, mutta samalla etsitäänkin niiden pyrkimystä rakentaa sosiaalista todellisuutta. Siksi termiä ”heijastaa” pitää tarkentaa. Tarkoitan sillä sitä, että elokuvat toimivat oman aikansa tuotteina ikään kuin historiallisina artefakteina, joihin on koodattu kyseisestä ajasta erilaisia diskursiivisia aineksia. Jo edellä selvitetty oletus elokuvien yhteiskuntakriittisestä luonteesta paljastaa seuraavan hypoteesini: *Elokuvat ovat ideologisia ja niillä on pyrkimys muokata sosiaalista todellisuutta ottamalla osaa oman aikansa polttaviin yhteiskunnallisiin kysymyksiin.* Asiaan liittyy kuitenkin käänne. Oletan elokuvien olevan kriittisiä ja jopa vallankumouksellisia, mutta tämä näennäisen ilmiselvä tulkinta ei välttämättä olekaan niiden voimakkain ideologinen sanoma. Elokuvat saattavatkin toimia vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä tukevinä ja uusintamaan pyrkivinä teksteinä.

Tämä näkemys sisältyy voimakkaasti useimpiin kulttuurintutkimuksen ja elokuvatutkimuksen paradigmoihin, joita tulen seuraavaksi valaisemaan. Etenen yksipuolisista kriittisen teorian ja uusmarxilaisen elokuvateorian näkemyksistä kohti monipuolisempaa sosiaaliseen konstruktionismiin perustuvaa viitekehystä siitä, miten kulttuuristen representaatioiden voidaan nähdä muokkaavan sosiaalista todellisuutta – olipa kyseessä hallitsevassa asemassa olevan ideologian ylläpitäminen tai yhteiskunnallisen muutoksen prosessi. Oletan, että elokuvilla on oma roolinsa diskursiivisessa kamppailussa sosiaalisen todellisuuden rakentumisessa. Näin ollen tutkielmani metodin, Norman Faircloughin (1997) *kriittisen diskurssianalyysin*, keinoin on perusteltua analysoida aineistoni elokuvia niiden sosiokulttuurisessa kontekstissa ja pyrkiä selvittämään mikä niiden mahdollinen rooli on – ovatko ne kriittisiä, sosiaalista muutosta ajavia, vai toimivatko ne kenties järjestelmän etua palvellen. On myös mahdollista, että ne ovat, kuten elokuvista olisi helppo sanoa, merkityksetöntä ja arvolatautumaton viihdettä. Tähän mahdollisuuteen on kuitenkin suhtauduttava epäillen, sillä sosiaalinen konstruktionismi hylkää ns. viattomat tekstit.

Seuraavaksi luon katsauksen visuaalisen kulttuurintutkimuksen moninaiisiin tutkimusotteisiin, jossa kiveen hakatuista, niin sanotuista ”Suurista teorioista” siirrytään kohti avarakatseisimpia näkemyksiä. Lähestymistapa on olennainen osa tutkimuspositioni määrittelemistä, jonka voidaan

sanoa sijaitsevan tiettyjen näkökantojen risteyskohdassa. Ennen tämän risteyskohdan varsinaista paikantamista on kuitenkin tarpeellista esitellä nämä näkökulmat.

5.2. Theodor Adorno ja Kulttuuriteollisuus

Tutkittaessa yhdysvaltalaisia populaarikulttuurin tuotteita kriittisellä otteella, olisi lyhytnäköistä sivuuttaa Theodor Adornon ajatukset kulttuuriteollisuudesta, jonka pääpiirteet ovat luettavissa ensimmäistä kertaa vuonna 1944 julkaistusta teoksesta *Dialektik der Aufklärung* (englanniksi vuonna 1947 *Dialectic of Enlightenment*), jonka Adorno kirjoitti yhdessä Max Horkheimerin kanssa kaksikon ollessa Yhdysvalloissa maanpaossa Saksasta. Teoksen luku *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception* on pitkälti Adornon käsialaa ja häntä voi pitää keskeisimpänä niistä Frankfurtin koulukunnan edustajista, jotka analysoivat joukkoviestintää. (Ampuja 2004, 21) ”Valistuksen dialektiikan” lisäksi Adorno tarkasteli kulttuuriteollisuutta monissa artikkeleissa, jotka käsittelivät eri osa-alueita, kuten populaarimusiikkia, elokuvaa, televisiota ja vapaa-ajan teollistumista. (ibid.)

Kulttuuriteollisuudella viitataan amerikkalaiseen joukkoviestintään ja populaarikulttuuriin, jonka Adorno näki suuryhtiöiden ylhäältä päin ohjaamana tuotantona, jossa kyse oli ennen kaikkea vallasta, ihmisten hallinnoimisesta ja kontrolloinnista. (Ibid.) Kyseessä on marxilainen teoria, joka pitää välttämättömänä yhteiskunnan hahmottamista kapitalistisesti organisoituneena, mutta jonka keskiössä on pääoman kasaantumisen sijaan vaihtoarvon hallitsevuus yhteiskunnassa ja kulttuurissa. Modernissa kapitalismissa tavaranvaihdon logiikka levisi myös sellaisille yhteiskunnan osa-alueille, jotka olivat aikaisemmin olleet markkinoilta suojassa. Kaikesta, niin kulttuurista, tiedoista ja taidoistakin, uhkasi tulla kauppatavaraa. Adornon mukaan tuotannossa keskityttiin vaihtoarvon tuotantoon sen itsensä takia, ja vastaavasti ihmiset kuluttivat tuotteita lähinnä niiden vaihtoarvon takia. Vaihtoarvo teki erilaisista asioista samankaltaisia ja näin kapitalistinen yhteiskunta muodosti totaliteetin, joka alistui ja pakotti sekä yksilöt että kulttuurituotteet samaan muottiin. (mt., 18-19)

Kulttuuriteollisuuden totaliteetti perustuu toistoon. Sille luonteenomaiset innovaatiot ovat aina järjestelmän sisäisiä parannuksia massoille suunnatussa toistossa. Kulttuuriteollisuuden yhteiskunnallinen valta on nähtävissä kaikkialla läsnä olevassa stereotyyppisessä teknisessä

toteutuksessa eikä kulttuurituotteiden sisältöjen ideologioissa, joita Adorno kuvaa ”väljähtäneiksi”. (Adorno & Horkheimer 1989, 136) Toisin sanoen kulttuuriteollisuuden valta perustuu standardoituihin tuotteisiin ja niiden jakelutekniikoiden rationaalisuuteen. Adornon mukaan vapaa-aikaansa viettävän ihmisen on vain hyväksyttävä se, mitä kulttuurin valmistajat hänelle tarjoavat. (mt., 124) Kuluttaessaan kulttuurituotteita massat ovat sosiaalistuneet niiden standardisoituun tyyliin, eivätkä erot esimerkiksi elokuvien välillä ole kuin kosmeettisia; Warner Brothersin ja Metro Goldwyn Mayerin tuotteiden välillä ei ole enempää eroa kuin Chryslerin tai General Motorsin valmistamien autojen välillä. (mt., 123) Kuluttaja on täysin kulttuurintuottajien armoilla, jotka pyrkivät laajoja kansanjoukkoja houkutellakseen tuottamaan näennäisen monipuolisia valikoimia kulttuurituotteita. Ero elokuvien A ja B välillä ei kerro niinkään niiden sisällöstä vaan siitä, millaiselle yleisölle ne on suunnattu. Kuluttajatutkimusyksiköt ovat luokitelleet massat tilastoiksi heidän palkkaluokkiensa mukaan. Jokaiselle tarjotaan jotakin siten, että kukaan ei voi paeta. Jokaisen on ikään kuin spontaanisti valittava juuri hänelle varta vasten tuotetuista hyödykkeistä. (mt., 123)

Järjestelmän totaalisuus ulottuu sekä tuottajiin että kuluttajiin, sillä tuottajat ovat sidoksissa yhteiskunnan taloudelliseen pohjarakenteeseen, jossa todellinen valta sijaitsee. Adornon mukaan kulttuuriteollisuus, monopoliasemastaan huolimatta, on heikko ja riippuvainen muista teollisuudenaloista, kuten teräs-, öljy-, sähkö- ja kemianteollisuudesta. (mt., 122) Näin ollen onkin ymmärrettävää, että Adornon mukaan kulttuuriteollisuuden tuotteiden sisällön ideologialla ei ole niinkään merkitystä. Massat ovat jo valmiiksi paljon suurempien voimien armoilla. Itse asiassa ”viihde myöhäiskapitalismissa on ainoastaan työnteon jatke.” (mt., 137) Tällä tavalla kulttuuriteollisuus näyttäytyy vain lisänä siinä riistossa, johon työntekijä on jo alistettu. Hänen kohtalonaan on tuottaa kapitalistille lisäarvoa sekä työntekijänä että vapaa-aikanaan kuluttajana. Adornon ajatukset muistuttavat tässä yhteydessä hyvin paljon Herbert Marcusen vastaavia. On myös kuriositeetin vuoksi huomattava, kuinka lähellä Hannah Arendtin *Vita Activassa* esittelemä yhteiskuntakritiikki on Frankfurtin koulukuntaa.

Kulttuuriteollisuus on kaikkivoipa. Viihteen tuottamisen kannalta tämä tarkoittaa sitä, että se sulauttaa itseensä kaikki poikkeavuudet ja kääntää ne edukseen. Hengissä säilyminen alalla edellyttää kulttuuriteollisuuteen liittymistä, jossa kyllä on tilaa kyvykkäille yksilöille, aivan kuten missä hyvänsä liiketoiminnassa. Jos poikkeavuutta normista esiintyy ja se saa äänensä kuuluviin, ”tarkkaavainen voi jo havaita merkkejä siitä, että toisinajattelija tulee pian sovitetuksi yhteen” kulttuuriteollisuuden kanssa. (mt., 132) Viihteen kuluttamisen näkökulmasta kulttuuriteollisuus

tarjoaa unohduksen, paon työstä ja mahdollisuuden kerätä voimia työtä varten. (mt., 137) Tyytyväisyys on saavutettavissa sanomalla ”kyllä”. Tämä on mahdollista ainoastaan turtumalla yhteiskunnallisen prosessin totaliteettiin. Mielihyvä tarkoittaa aina sitä, ettei tarvitse ajatella mitään, kärsimyksen unohtamista jopa siellä missä sitä esiintyy. Periaatteessa mielihyvä on avuttomuutta, se on pakoa, mutta ei pakoa surkealta todellisuudelta vaan viimeisimmältäkin vastustuksen ajatukselta. Vapautus, jonka hupi tarjoaa, on vapautta ajattelulta ja kielteisyydeltä. (mt., 144) Kulttuuriteollisuus näyttäytyy näin jopa ikään kuin ideologioilta vapaana. Ei ole muuta kuin tuottamista ja kuluttamista. Adorno puhuu ”ideologisesta aselevosta”: ostajien konformismi ja tuottajien röyhkeys säilyvät. Tuloksena tästä on Adornon mukaan saman asian jatkuva toisto. (mt., 134). Massat eivät Adornon mukaan ole väärän tietoisuuden vallassa, kykenemättöminä tiedostamaan heitä alistavia voimia. Vallitseviin olosuhteisiin sopeutuminen on massayhteiskunnassa niin pitkällä, että valtajärjestystä ei tarvitse piilotella. Kulttuuriteollisuuden ideologisuus piilee siinä, että ihmisiä joka puolelta piirittäessään se poistaa heidän tietoisuudestaan vaihtoehdon kapitalismille. Se yksinkertaisesti ”uusinsi sitä, mitä muutenkin on.” (Adorno 1962; sit. Mehtonen ja Sironen 1987, 92; sit. Ampuja 2004, 25)

Jos tilanne onkin toinen, eikä kulttuuriteollisuus ole vielä vakiinnuttanut paikkaansa, ideologisuus korostuu. Teemaan liittyen kanadalainen kommunikaatiofilosofi Marshall McLuhan kertoo Indonesian presidentti Sukarnon haukkuneen Hollywoodin silmäätekeviä heille pitämässään puheessa vuonna 1956. Sukarno kutsui yleisöään poliittisiksi radikaaleiksi ja vallankumouksellisiksi, jotka olivat merkittävästi vaikuttaneet Idän poliittiseen muuttumiseen. Hollywoodin tuottamissa elokuvissa avautuu maailma, jossa kaikilla tavallisilla ihmisillä on auto, jääkaappi ja sähköliesi. Näin ollen itämaalaiset pitivät itseään tavallisina ihmisinä, joilta oli riistetty tavallisen ihmisen syntymäoikeudet. McLuhankin korostaa elokuvien luonnetta ”jättiläismäisenä kulutustavaroiden mainoksena ja teollisuusjättiläisen voimakkaana jäsenenä.” (McLuhan 1984, 325)

Kuten todettua, Adornon tekstit kulttuuriteollisuudesta eivät rajoitu pelkästään yhteen lukuun *Dialektik der Aufklärung* – kirjassa, vaan kyseessä on laaja teoria, jota tulisi tarkastella koko Frankfurtin koulukunnan lähtökohtien viitekehyksessä – seikka jota Marko Ampujan mukaan kriitikot eivät useinkaan ota huomioon. Kriitikoiden mukaan Adornon teoriat ovat jo aikaa sitten vanhentuneet, eikä niitä voida käyttää kuin osoittamaan, että hänen edustamansa massakulttuurikritiikki on korvautunut uusilla hienovaraisimmilla ja monimuotoisimmilla teorioilla. (Ampuja 2004, 14) Adornon argumenttien totaalisuus ja kulttuurituotteiden tekstien ja niiden vastaanottamisen sivuuttaminen toimivat häntä itseään vastaan. Tästä huolimatta hänen teksteillään

on yhä merkitystä, sillä ne kiinnittävät huomion siihen tapaan, jolla kulttuuriteollisuus tuotteitaan yhä ulos sylkee: tavoitteena on viime kädessä taloudellinen voitto, joka on saavutettavissa ainoastaan houkuttelemalla massat kuluttamaan. Kirjallisuudentutkija Andreas Huysen toteaaakin: “Adorno on jälleen ajankohtainen aikana, jolloin suurfuusioina ja globaalina levittäytymisenä ilmenevä kulttuuriteollisuuden integroituminen jatkuu kiihkeänä ja kulttuurintutkimuksen myytti kapinallisesta kuluttajasta [...] on karahtanut kiville.” (Huysen 2002, 53; sit. Ampuja 2004, 35) Douglas Kellner kysyy aiheellisesti, millaisia kulttuurintutkijoiden suosimat ”vastustavat luennat” oikein ovat, viitaten Frankfurtin koulukunnan korostamaan kapitalismin pyrkimykseen mukauttaa itseensä kaikki, jopa näennäisen radikaalit ja kumoukselliset piirteet. (Kellner 1998, 53)

5.3. Screen-teoria

Huomattava elokuvien ideologisuuteen keskittyvä suuntaus elokuvatutkimuksessa oli ns. Screen-teoria, joka muodostui 1970-luvulla nimensä mukaisesti brittiläisen *Screen*-lehden ympärille. Kirjoittelu lehdessä nojasi paljolti ranskalaiseen uuspsykoanalyttiseen (Jacques Lacan), uusmarxilaiseen (Louis Althusser) ja sittemmin myös feministiseen teoriaan. (Hietala 2004, 274) Teoriaa on kutsuttu tekstualismiksi (ibid.), subjektipositio-teoriaksi (Bordwell 1996, 8) ja strukturalismiksi. (Ryan & Kellner 1988, 2) Screen-teoriaksi kutsutaan lehden linjaa vuosien 1971-1976 aikana, jolloin yleisötutkimukset ja konkreettiset katsojat eivät teoreetikkoja kiinnostaneet. Huomio kohdistui pikemminkin itse elokuvaan ja sen rakentamiin merkityksiin, joiden pohjalta katsojuutta pohdittiin lähinnä teoreettisesti. Screenin linja oli marxilainen ja sen teoreettinen pohdinta perustui lähinnä uusmarxilaisen filosofi Louis Althusserin ajatteluun. Etenkin Hollywood-elokuva nähtiin althusserilaisittain niin sanottuna ideologisena valtiokoneistona (Ideological State Apparatus), jonka keinot oli valjastettu kapitalistisen ideologian uusintamiseen ja katsojan värväämiseen sen palvelukseen. (Hietala 2004, 274)

Althusser luettelee ideologiset valtiokoneistot seuraavasti: Niitä ovat uskonnollinen, koulutuksellinen, perheen muodostama, oikeudellinen, poliittinen, ammatillinen, tiedotuksellinen ja kulttuurinen valtiokoneisto. (Althusser 1984, 100) Kaikki valtiokoneistot palvelevat yhtä ja samaa päämäärää: tuotantosuhteiden, ts. kapitalististen riistosuhteiden uusintamista. Koneistot, joista tärkeimmäksi Althusser nostaa koulun, palvelevat kukin päämääränsä omalla erityisellä tavallaan. Elokuvan suhteen kiinnostavin on luonnollisesti tiedotuskoneisto, joka toimii ”tuputtamalla

'kansalaisille' lehdistön, radion ja television kautta väistämättömät päiväannokset kansallismielisyyttä, isänmaallisuusintoilua, liberalismia, moralismia yms.'" (mt., 110)

Täten screen-teoreetikot omaksuivat valtiokoneisto-teesin kehittämisen ja fokusoiden sitä omaan tutkimusalaansa, elokuvaan sopivaksi. Elokuvateoriassa elokuva-apparaatti tuottaa katsojuutta asemoimalla katsojan tiettyyn subjektipositioon, joka väistämättä uusintaa hallitsevaa ideologista todellisuutta. Esimerkiksi Laura Mulveyn (1986) klassinen *screen*-lehdessä julkaistu artikkeli *Visual Pleasure and Narrative Cinema* pyrkii osoittamaan, kuinka elokuvallinen kerronta tuottaa sukupuolieroa esittämällä naisen passiivisena miehisen katseen kohteena uusinta näin patriarkaalista järjestystä. Toisaalta teorian yksi perusteksteistä, Jean-Louis Baudryn *Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus* jopa sivuuttaa elokuvan tekstin ja kiinnittää huomionsa keinotekoiseen perspektiiviin, josta käsin elokuvaa tarkastellaan. Se prosessi, joka muuntaa kameran kuvaaman "objektiivisen todellisuuden" elokuvalliseksi lopputuotteeksi on *työtä*, ja mikäli tämä työ pysyy salassa, liittyy lopputuotteen kuluttamiseen ideologista lisäarvoa. (Baudry 1986, 287) Koska työ ei ole näkyvässä lopputuotteessa, voidaan siis ajatella, että elokuva-apparaatti kätkee ideologisen, konstruoidun luonteensa.

Screen-teorian etuna elokuvan tutkimuksessa on se, että se olettaa elokuvan rakentavan sosiaalista todellisuutta. Haittapuolena on tietenkin sen yksipuolisuus ja katsojien aliarvioiminen.

5.4. Merkityksen syntymisen vaihtelevuus

Anthony Swofford (2003, 6) kirjoittaa kirjassaan *Jarhead* kokemuksistaan Yhdysvaltain merijalkaväessä Persianlahden sodassa. Hän onnistuu tavoittamaan seuraavassa pitkäkössä mutta paljon puhuvassa lainauksessa sen keskeisen ajatuksen, joka Screen-teoreetikoilta oli jäänyt huomaamatta: elokuvan merkitys syntyy vuorovaikutuksessa:

There is talk that many Vietnam films are antiwar, that the message is war is inhumane and look what happens when you train young American men to fight and kill, they turn their fighting and killing everywhere, they ignore their targets and desecrate the entire country, shooting fully automatic, forgetting they were trained to aim. But actually, Vietnam war films are all pro-war, no matter what the supposed message, what Kubrick or Coppola or Stone intended. Mr. and Mrs. Johnson in Omaha or San Francisco or Manhattan will watch the films and weep and decide once and for all that war is inhumane and terrible, and they will tell their friends at church and their family this, but Corporal Johnson at Camp Pendleton and Sergeant Johnson at Travis Air Force Base and Seaman Johnson at Coronado Naval Station and Spec 4 Johnson at Fort Bragg and Lance Corporal Swofford at Twentynine Palms Marine Corps Base watch the same films and are excited by them, because the magic

brutality of the films celebrates the terrible and despicable beauty of their fighting skills. Fight, rape, war, pillage, burn. Filmic images of death and carnage are pornography for the military man [...] It doesn't matter how many Mr. and Mrs. Johnsons are antiwar – the actual killers who know how to use the weapons are not.

The supposedly antiwar films have failed. Now is my time to step into the newest combat zone. And as a young man raised on the films of the Vietnam War, I want ammunition and alcohol and dope, I want to screw some whores and kill some Iraqi motherfuckers.

On paljon puhetta siitä, että monet Vietnam-elokuvat ovat sodanvastaisia, että niiden mukaan sota on epäinhimillistä. Katsokaa mitä tapahtuu kuin koulutatte nuoret amerikkalaiset taistelemaan ja tappamaan: He suuntavat taistelun ja tappamisen kaikkialle, he vähät välittävät kohteistaan ja häpäisevät kokonaisen maan ampuen konetuliaseillaan unohtaen koulutuksensa. Mutta itse asiassa, Vietnam-elokuvat ovat sotaan kannustavia, huolimatta niiden oletetusta sanomasta tai siitä, mitä Kubrick, Coppola tai Stone on tarkoittanut. Herra ja Rouva Johnson Omahassa, San Franciscossa tai Manhattanilla katsovat elokuvia itkien ja päättäen samalla, että sota on epäinhimillistä ja kauhistuttavaa. He kertovat tästä seurakuntansa jäsenille ja ystävilleen. Mutta korpraali Johnson Camp Pendletonissa, kersantti Johnson Travisin lentotukikohdassa, matruusi Johnson Coronadon laivastotukikohdassa, spesialisti Johnson Fort Braggissa ja korpraali Swofford Twentynine Palmsin merijalkaväen tukikohdassa katsovat samoja elokuvia ja ovat innoissaan niistä, koska elokuvien maaginen brutaalius ylistää heidän tappotaitojensa vastenmielistä kauneutta. Taistele, raiskaa, sodi, rosvoa, polta. Elokuvan välittämät kuvat kuolemasta ja verilöylystä ovat pornoa sotilaille. [...] Sillä, kuinka monta Herra ja Rouva Johnsonia ovat sotaan vastaan, ei ole merkitystä, sillä tappajat, jotka osaavat käyttää aseita, eivät ole.

Oletetusti sodanvastaiset elokuvat ovat epäonnistuneet. Nyt on minun aikani astua uudelle taistelukentälle. Nuorena, Vietnam-elokuvien kanssa kasvaneena miehenä haluan ammuksia, alkoholia ja huumeita. Haluan nussia huoria ja tappaa irakilaisia paskiaisia. (suomennos minun)

Swoffordin kuvaus näennäisen sodanvastaisten elokuvien sotaan lietsovasta tulkinnasta kiteyttää Birminghamin yliopiston kulttuurintutkimuksen keskuksen (Centre for Contemporary Cultural Studies, CCCS) tutkimusotteen, joka otti 1980-luvulla screen-teoriaa paremmin huomioon katsojien ja tulkintatapojen moninaisuuden. Koulukunnan keskeisen hahmon, Stuart Hallin, kulturalismiksi kutsumassa näkökulmassa keskeisellä sijalla ovat ihmisen toiminta, tulkinnat ja oman kulttuurin tuottaminen. (Seppänen 2005, 69)

Strukturalismi ja kulturalismi ovat elokuvatutkimuksen kaksi keskeistä tutkimusotetta, joita David Bordwell kutsuu Suuriksi Teorioiksi siksi, että niille molemmille on ominaista kuvata tai selittää hyvin laajoja yhteiskunnallisia, historiallisia, kielellisiä ja psyykkisiä ilmiöitä. (Bordwell 1996, 3) Kulturalismin ja strukturalismin erona ei ole ainoastaan niiden erilainen käsitys subjektista vaan kulturalismi kallistuu tutkimaan *tekstin itsessään* sijaan niiden *käyttämistä*. Siinä missä tekstin tutkija lukee tekstistä hallitsevia, vastustavia tai ristiriitaisia merkityksiä, kulturalisti tutkii yleisöjä, tulkitsijoita. (mt., 10)

Näiden kahden laajan tutkimusotteen vastakkaisuuden ei pitä antaa ohjata huomiota pois siitä olennaisesta seikasta, jonka pitäisi olla itsestään selvyys: Viime kädessä tulkinta riippuu tulkitsijasta. Roland Barthes julisti kirjallisuusteorian saralla 1960-luvun lopulla ”tekijän kuolleen.” Hän kritisoi voimakkaasti tekstin liittämistä tekijäänsä:

Kirjailija on moderni tuote. Se syntyi englantilaisen empirismin, ranskalaisen rationalismin ja uskonpuhdistuksen tuoman henkilökohtaisen uskon myötä, kun yhteiskuntamme keskiajan jälkeen nosti kunniaan yksilön tai kuten hienommin sanotaan ”humaanin ihmisen”. On siis loogista, että positivismi, kapitalistisen ideologian summa ja lopputulos, on kirjallisuudessa eniten painottanut kirjailijan ”henkilöä”. [...] Nykyisen kulttuurin kirjallisuuskäsitys on tyrannimaisesti keskittynyt kirjailijan persoonaan, historiaan, mieltymyksiin, intohimoihin. [...] Tuotannon *selitystä* haetaan aina tekijän suunnasta ikään kuin vain yhden ja saman henkilön, *Kirjailijan* ääni paljastaisi ”salaisuutensa” fiktion enemmän tai vähemmän transparentissa allegoriassa. (Barthes 1993, 112)

Barthesille nimenomaan *lukija* on tekstin merkityksen kannalta olennainen, sillä teksti koostuu lukemattomista eri merkityksistä, jotka avautuvat eri lukijoille eri tavoin. Barthes käyttää esimerkkinä kreikkalaista tragediaa, joka koostuu kaksimerkityksisistä sanoista, jotka jokainen näytelmän henkilöahmo ymmärtää vain yhdellä tavalla. Lukijalla on kuitenkin kenties kyky laajempaan ymmärrykseen:

Näin paljastuu kirjoituksen koko olemus: teksti on tehty moninaisista kirjoituksista, jotka ovat lähtöisin eri kulttuureista ja päätyvät keskinäiseen dialogiin, parodiaan, vastaväitteeseen. Mutta on paikka, johon tämä monimuotoisuus kerääntyy, eikä tämä paikka ole kirjailija, kuten on tähän asti sanottu, vaan lukija: lukija on juuri se avaruus, johon kirjautuvat – yhdenkään katoamatta – kaikki sitaatit, joista kirjoitus on tehty. Tekstin yhtenäisyys ei ole sen alkuperässä vaan sen määränpäässä, mutta tämä määränpäässä ei voi henkilöityä: Lukija on ihminen ilman historiaa, elämäkertaa, psykologiaa. Hän on vain *joku*, joka on koonnut samaan kenttään kaikki ne jäljet, joista teksti on koottu. [...] Kirjailijan kuolema on lukijan syntymän väistämätön hinta. (mt., 117)

Se, miten kukin yksittäinen lukija tekstiä tulkitsee, on siis täysin riippuvaista lukijan kulttuurisesta taustasta, arvoista, asenteista, tietämyksestä ja varmasti myös itse lukemistapahtumaan liittyvistä tekijöistä, joista Barthes ei tosin ainakaan tässä yhteydessä puhu mitään.

Erityisesti elokuva on merkitysten syntymisen suhteen verrattain suurta lukutaitoa vaativa väline. McLuhanin mukaan elokuvan ymmärtäminen vaatii kirjallisen kulttuurin tuntemista, jotta elokuvan välittämä maailma avautuu: ”Läheinen suhde elokuvan kelatodellisuuden maailman ja painetun sanan luoman yksityisen fantasiakokemuksen välillä on siten välttämätön, jotta me Lännen ihmiset hyväksymme elokuvamuodon.” (McLuhan 1984, 316) Kyseinen McLuhanin teksti on julkaistu alun perin vuonna 1964 ja siinä hän viittaa ”alkuasukkaisiin”, jotka eivät kykene ymmärtämään kameraperspektiiviä, eivätkä elokuvissa esitettyjä syy- ja seuraussuhteita. (mt., 317) Tällaisen ”rautalangasta väännetyin” esimerkin kautta Barthesin teesit kuulostavat varsin järkeenkäyville.

Nykyinen taidehistoriallinen näkemys on Janne Seppäsen mukaan sen kannalla, että tekijä muodostaa osan teoksen kontekstia, eli teoksen synnyttämisen aikaista historiallista tilannetta. Tekijä on omaan aikaansa sidottuna tahtomattaan tai tahallisesti tuottanut representaatioon juuri ne merkitykset, jotka siinä ovat. (Seppänen 2005, 65) Tekijän intentio ei siis tässä tulkintatavassa

näyttele tärkeää roolia. Barthesin näkemykset ”tekijän kuolemasta” saivat kantavuutta myös elokuvatutkimuksen parissa. Elokuvia ei enää nähty niinkään ohjaajiensa taiteellisen luovuuden tuotteiksi vaan yhteiskunnallisia ja kulttuurisia merkityksiä kantaviksi representaatioiksi, jotka ylläpitivät ideologisia ja myyttisiä rakenteita. Tutkijoiden tehtäväksi jäi näiden rakenteiden paljastaminen. (mt., 66)

”Tekijän kuolema” ajatuskokeena saattaisi tarkoittaa sitä, että tulkitsija saattaisi koodata siitä ulos aivan mitä hyvänsä. Hermeneutiikassa olennainen kysymys onkin, onko tulkinta merkityksen *asettamista* tekstiin vai merkityksen *löytämistä*? (Gadamer 2004, 219) Merkitys ei kuitenkaan karkaa tekstistä, sillä kun tulkitsija kysyy, mitä tekstissä sanotaan, saattaa vastaus saada ennakkoluuloisen tai ennalta sitoutuneen vastauksen, sillä tulkitsija etsii tekstistä aina suoraa vahvistusta omille oletuksilleen. Kuitenkin vedotessaan tekstissä sanottuun, teksti pysyy vakaana viitekohtana tulkintamahdollisuuksien kyseenalaisuudelle, mielivaltaisuudelle tai ainakin moninaisuudelle. (mt., 220). On selvää, että esiyymmärrys ja merkitysodotus, jotka eivät sisälly tekstiin itseensä, vaikuttavat tekstin tajuamiseen. (mt., 222) Tuskin esimerkiksi monikaan länsimaissa peruskoulutuksen saanut voisi tulkita Charlie Chaplinin *Diktaattoria* muuksi kuin kritiikiksi Natsi-Saksaa kohtaan. Itse asiassa ilman ennakkoyymmärrystä ei olisi edes tulkintametodia. Keskeistä on välttää juuttumista tiettyyn ennakkokäsitykseen, kuten screen-teoria tekee, tulkiten kaiken hegemoniseksi salajuoneksi.

5.5. Monimuotoisuus, elokuvateorian viimeisin trendi

Elokvien monitulkintaisuus tekee niiden tieteellisestä tutkimisesta vähintäänkin häilyvää. Jostakin syystä absoluuttisen totuuden metsästyksen mahdottomuus korostuu, kun tutkimuskohteena ovat elokuvat, vaikka itse asiassa samat vaikeudet ja kyseenalaisuudet ovat olemassa tutkittaessa mitä hyvänsä aineistoa. Elokuvatutkimus on tutkimuskenttänä ollut olemassa vasta 1960-luvun puolivälistä ja vielä 1970-luvulla se oli pieni, huonomaineinen ala. (Bordwell 1996, 4) Instituutiona elokuvatutkimus kasvoi Yhdysvalloissa nopeasti seuranneina kahtenakymmenenä vuotena. (Carroll 1996, 37) Kentän nopea laajeneminen on ollut sidoksissa sen omaan Teoriaan. Teoria isolla T-kirjaimella on Noël Carrollin kriittinen ilmaus monoliittiselle käsitykselle elokuvateoriasta, joka on hallinnut elokuvateoretisoinnin historiaa. Sen mukaan teoretisointia on dominoinut pyrkimys kehittää kaikenkattava väline vastamaan kaikkiin kysymyksiin, mitä elokuvista voi esittää. (mt., 38)

Carrollin Teorialla on ollut suuri taloudellis-institutionaalinen rooli tutkimuskentän mahdollistajana. Yliopistot Pohjois-Amerikassa huomasivat elokuvatutkimuksen mahdollisuudet kysyntää kasvattavana alana ja tällöin Teoria toimi elokuvatutkimuksen legitimitietin pohjana rahoituksen hankinnassa. Teoria myös rohkaisi monia yliopistojen kustantamoja aloittamaan elokuvatutkimuksen julkaisut. Teoria oli näin keino päästä akateemisten portinvartijoiden ohi. Tuloksena tästä elokuvatutkimus on täytynyt samoilla markkinoilla kalastavilla toisistaan vain marginaalisesti eroavilla versioilla Teoriasta. (mt., 37)

Carrollin Teoria isolla T-kirjaimella on näin ollen yksi kannanotto tutkimusalan sisäisiin ristiriitoihin. Carrollin kritiikki kohdistuu hänen kollegoihinsa, jotka ovat hänen mielestään jumiutuneet omiin paradigmoihiinsa. (mt., 67) Hän suuntaa kirjoituksensa niille tieteenaloille, jotka myös tutkivat elokuvia ja ovat kiinnostuneita laajentamaan elokuvan ymmärtämisen viitekehystä ilman opillisia rajoituksia. (mt., 68) Teoretisoinnin kannalta olisi kehittävämpää pyrkiä tuottamaan teorioita, ei Teoriaa. (mt., 37)

Carrollin Teoria-kritiikki heijastelee alan ilmapiiriä, jossa avoimuus näyttää olevan hallitseva trendi. Eva Jørholt haluaisi elokuvatutkimuksen olevan poikkitieteellistä ja avointa kaikenlaisille ajatuksille ja argumenteille. Teorian tai lähestymistavan arvo määräytyy sen mukaan, mikä on sen kyky lisätä tietämystä elokuvista, niiden katsojista ja niistä kulttuurisista ja historiallisista ympäristöistä, joissa elokuvat on tehty. Elokuva-analyysi, elokuvan tulkinta ja elokuvateoria eivät ole oppisuuntia jolta voisi odottaa, tai toivoa, tyhjentäviä vastauksia. Luovat ideat auttavat elokuvatutkimusta enemmän kuin vaatimukset tieteellisestä totuudesta. Vain jos elokuvatutkimus suhtautuu avoimin mielin muihin tutkimuksen kenttiin ja ”villeihin ajatuksiin”, pystyy se lisäämään tietämystä elokuvasta. (Jørholt 1998, 71-72)

Myös Douglas Kellner painottaa poikkitieteellisyyttä. Hänen mielestään parhaimmillaan kulttuurintutkimuksessa yhdistyvät yhteiskuntateoria, kulttuurianalyysi, historia, filosofia ja poliittiset interventiot. Se ei näin noudatakaan kaavamaisista akateemista työnjakoa, jolloin median, kulttuurin ja viestinnän tutkimuskenttä laajenee merkittävästi. Kulttuurintutkimus ylittää siis oppialojen välisiä rajoja ja perustuu niin yhteiskuntateoriaan, taloustieteeseen, politiikantutkimukseen, historiaan, viestintätieteisiin, kirjallisuus- ja kulttuuriteoriaan kuin filosofiaankin. (Kellner 1998, 37)

Yksikään teoreettinen viitekehys ei kykene elokuvia täysin dekonstruoimaan mutta joka tapauksessa elokuvatutkimus, sikäli kuin sitä itsenäiseksi tieteenalaksi voi kutsua, pyrkii ammentamaan muista tieteistä ja näkökulmista. Michael Ryan ja Douglas Kellner painottavat, että elokuvat toimivat eri tavoilla eri konteksteissa ja niiden poliittinen merkitys on monimutkaisempi, kyseenalaistetumpi ja erityislaatusempi kuin strukturalistinen teoria antaa ymmärtää. (Ryan & Kellner 1988, 29)

En väitä tehneeni tyhjentävää esitystä elokuvateorian historiasta, johon mahtuu lukuisia erilaisia tutkimusotteita ja niiden muunnelmia, joista mainitsen tässä esimerkin omaisesti psykoanalyysin, estetiikan, multikulturalismin ja gender-studies – näkökulmat. Erinomainen yleisteos aiheeseen on Robert Stam in *Film Theory*, joka käsittelee uskoakseni lähes kaikkia mahdollisia suuntauksia. Stamin historiallinen esitys kuitenkin päättyy lukuun elokuvateorian pluralisoitumisesta, jonka hän katsoo avaavan tutkimuskohteen, eli elokuvan, uusille näkemyksille:

[...], theory now is a little less grand, a little more pragmatic, a little less ethnocentric, masculinist, and heterosexist, and a little less inclined toward over-arching systems, drawing on a plurality of theoretical paradigms. (Stam 2000, 330)

[...], teoria on nykyisin hieman vähemmän suurta, hieman enemmän pragmaattista, hieman vähemmän etnosentristä, maskuliinista, heteroseksuaalista ja vähemmän taipuvaista kohti kaiken kattavia järjestelmiä, imien vaikutteita teoreettisten paradigmojen monimuotoisuudesta. (suomennos minun)

Stam on kuitenkin hieman huolissaan teorian liiallisesta fragmentoitumisesta, jonka torjumiseksi eri näkökulmien edustajien tulisi tiedostaa toisensa ja varautua tulemaan haastetuksi kentän toiselta laidalta. (ibid.)

6. ANALYYSIN AVAIMET

6.1. Mediakulttuurin konteksti

Jotta analyysini idea selkiytyisi lukijalle, on välttämätöntä kiinnittää huomio siihen vaikuttaviin konteksteihin, joista on jo ollut aikaisemmillä sivuilla eri tutkimusotteiden lomassa hieman epämääräisesti puhetta. Kontekstit nimittäin määrittävät tutkimuspositioni tässä tutkielmassa.

Lähdettäessä analysoimaan elokuvaa sen mahdollisen ideologisuuden tai poliittisuuden näkökulmasta, on ensimmäiseksi paikallistettava se taho, josta elokuva on peräisin. Hollywood elokuvan ollessa kyseessä elokuvan taustalla on poikkeuksetta jokin monialayritys. *The Matrixin* taustalla on tuotantoyhtiö Warner Bros., joka on osa Time Warner mediakonglomeraattia, *Fight Clubin* tuotti 20th Century Fox, joka kuuluu Rupert Murdochin mediaimperiumiin. *American Beautyn* takaa löytyy Dreamworks, joka elokuvan julkaisuaikaan oli Steven Spielbergin itsenäinen tuotantoyhtiö.

Nykymedialla on demokraattisissa yhteiskunnissa kaksi funktiota: *kulttuuris-moraalinen* ja *taloudellinen*. Ensin mainittu viittaa median asemaan merkittävänä ideologisena koneistona ja jälkimmäinen tarkoittaa sitä, että mediatoiminta on yksi nykyajan suurimmista bisneksistä. (Nieminen 2001; sit. Herkman 2001, 207) Taloudellinen perusta on selkeä. Elokuvan tulee tuottaa voittoa osakkeenomistajille. Niiden tuottaminen ja levittäminen vaatii valtavia taloudellisia sijoituksia. Esimerkiksi *Matrixin* maailmanlaajuinen markkinointi on Juha Herkmanin mukaan Hollywood-perinteen mukainen ja amerikkalaiselle viihde-elokuvalla tyypillinen: Ensin suuren markkinoinnin säestämä esityskierros elokuvateattereiden valkokankailla, sitten levitys vuokravideoina (ja –dvd-levyinä), tämän jälkeen markkinointi ostovideoina (ja –dvd-levyinä) ja lopuksi esitysoikeuksien myynti televisioon (ensin elokuviin erikoistuneille kaupallisille kaapelikanaville ja sitten muille kanaville). Lisäksi menestyksen siivittämät jatko-osat yrittävät saavuttaa lisätuloja Matrix-ilmiöllä. (Herkman 2001, 9)

Adornon kulttuuriteollisuus – käsitteen mukaisesti mediakulttuurin tuotteet ovat muodoltaan samankaltaisia ja niiden jakelukanavat ovat rationaalisia. Sisällölläkin on kuitenkin merkitystä. Ei ole yhdentekevää, mitä kulttuuriteollisuus suoltaa. Herkman puhuu mediakulttuurissa vallitsevasta dialektiikasta, jolla tarkoitetaan sitä, että mediakulttuuri muotoutuu aina tuotannon, tuotteen ja sen vastaanoton vuorovaikutuksessa. (Herkman 2001, 9) Tuotanto joutuu mukauttamaan tuotteitaan saadakseen yleisöt kuluttamaan niitä.

Tästä seuraa Douglas Kellnerin mukaan se, että kulttuuriteollisuuden päättäjät yrittävät katsojia houkutellakseen löytää pienimmän yhteisen nimittäjän ja tuottaa tuotteita, jotka eivät loukkaa suurta yleisöä, mutta jotka silti houkuttelevat mahdollisimman monia asiakkaita. Toisaalta kulttuuriteollisuuden tuotteiden tulee heijastella yhteiskunnallisia kokemuksia ja vedota laajoihin yleisöihin, jolloin ne voivat ehkä myös järkyttää, rikkoa konventioita, sisältää yhteiskunnallista kritiikkiä tai ilmaista edistysellisiä poliittisia ajatuksia. (Kellner 1998, 24) Tämän sisällöllisen

kaksijakoisuuden vuoksi ei ole lainkaan yllättävää, että kumouksellisia ja radikaaleja elokuvia tuotetaan ja levitetään Hollywoodissa. (Boggs & Pollard 2004, 28)

Tällaisen argumentaation perusteella näyttäisi siltä, että Adorno oli oikeassa. Kulttuuriteollisuus sulauttaa itseensä radikaalit ja kumouksellisetkin ainekset ja kääntää ne edukseen. Vallankumous, sikäli kun se myy, on toivottava elokuvan aihe. Screen-teoria on hakoteillä, koska ei ole enää tarvetta pyrkiä uusintamaan kapitalistista järjestystä – sen hegemoninen asema on niin vahva, ettei sitä tarvitse erikseen ideologisuutta piilotellen vahvistaa. Tuotteiden myyntitulot itsessään riittävät pitämään järjestelmän rattaat liikkeessä.

6.2. Sosiokulttuurinen konteksti

Valaisen sosiokulttuurisen kontekstin vaikutusta elokuvien sisältöön Michael Ryanin ja Douglas Kellnerin kirjan *Camera Politica* avulla. Ryan ja Kellner tutkivat Hollywood - elokuvia vuosien 1967 ja 1987 välillä ja huomasivat selkeän yhtymäkohdan elokuvien ja niiden edustaman historiallisen ajanjakson polttavien yhteiskunnallisten kysymysten välillä. Ryan ja Kellner ymmärtävät elokuvan ja yhteiskuntahistorian välisen suhteen *diskursiivisen muuntamisen* prosessiksi (process of discursive transcoding). Sosiaalinen elämä koostuu diskursseista, jotka määrittävät jokapäiväisen elämän muodon ja sisällön. Elokuvat muuntavat sosiaalisen elämän diskurssit elokuvallisiksi narratiiveiksi. Sen sijaan, että ne heijastaisivat elokuvan ulkopuolista todellisuutta, elokuvat toteuttavat siirron yhdestä diskursiivisesta kentästä toiseen. Tämän seurauksena elokuvista itsestään tulee osa laajempaa kulttuurista representaatioiden järjestelmää, joka konstruoi sosiaalista todellisuutta. Näin ollen elokuvat ilmentävät oman aikansa yhteiskunnallisia ristiriitoja ja diskursiivisia kamppailuja. (Ryan & Kellner 1988, 12-13)

Hollywood - elokuvan poliittinen rooli amerikkalaisessa kulttuurissa vuosien 1967 ja 1987 välisenä aikana on monipuolinen ja monimerkityksinen. Tiettyjen ennalta arvattavien reunaehtojen puitteissa kyseisen aikakauden populaarielokuvat ottavat kantaa merkittäviin yhteiskunnallisiin kysymyksiin ja monet elokuvat, vasemmistolaisesta perspektiivistä käsin operoiden, pyrkivät käyttämään perinteisiä representaation formaatteja ja tapoja harjoittaakseen yhteiskuntakritiikkiä. (Ryan & Kellner 1988, 2)

On tehtävä ero elokuvan muodon ja sisällön välille. Muodolla tarkoitetaan mediakulttuurin institutionaalista luonnetta, joka palvelee konservatiivisia päämääriä, eli viime kädessä mediayritysten osakkeenomistajien taloudellista etua. Ryanin ja Kellnerin mukaan elokuvat ovat kuitenkin osoittaneet, että tämän muodon voi uudelleen kehystää ja se voi saada uusia poliittisia äänensävyjä. Sosiokulttuurisella kontekstilla ja institutionaalisilla muutoksilla elokuvateollisuudessa on tässä merkittävä rooli. Toista maailmansotaa seuranneina kahtena vuosikymmenenä Hollywood elokuvaa dominoivat speaktaakkelit kuten *Ben-Hur* ja *Cleopatra*, romanttiset musikaalit kuten *Oklahoma* ja *The Sound of Music*, perhemelodraamat kuten *Picnic* ja *Giant*, antikommunistiset elokuvat kuten *Red Menace* ja *I Was a Communist for the FBI*, ja kylmän sodan vakoilujännärit kuten *The Manchurian Candidate*. Muutamia yhteiskunnallisesti tiedostavia ja kriittisiä elokuvia (esim. *Paths of Glory* ja *The Lawless*) lukuun ottamatta aikakauden elokuvien yleinen ideologinen ilmapiiri näyttäytyi konservatiivisena ja parhaimmillaankin omahyväisenä. Muutos tapahtui 1960-luvulla, jolloin amerikkalaista yhteiskuntaa sodan jälkeen leimannut sosiaalinen konsensus mureni, mikä näkyy myös elokuvissa. (mt., 2-3)

Taloudellisia ja institutionaalisia seikkoja, jotka vaikuttivat elokuvien yksioikoisen konservatiivisen luonteen muuttumiseen kantaottavammaksi, on pääpiirteissään kaksi: 1960-luvulla se osa, joka oli vielä jäljellä vanhasta studiosysteemistä, päättyi suuryritysten ostamiksi. Muut studiot muuntuivat monialayrityksiksi. Studiosysteemin loppu antoi elokuvantekijöille enemmän valtaa omiin tuotoksiinsa ja tämä kehitys helpotti yhteiskunnallisesti kriittisten ja innovatiivisten elokuvien tuottamista. Lisäksi elokuvien moraalisesti hyväksyttävää sisältöä valvova säännöskokoelma, ns. *Production Code*, joutui väistymään uuden ikärajalukitusjärjestelmän tieltä vuonna 1966, jolloin tuli mahdolliseksi käsitellä aikaisemmin kiellettyjä aiheita. (mt., 6)

Samaan aikaan elokuvakoulut tuottivat elokuvahistorian suhteen lukutaitoisia ohjaajia, jotka olivat kiinnostuneita tekemään elokuvista henkilökohtaisia kannanottoja. Kasvava määrä ”taide-elokuvaan” erikoistuneita teattereita toi maahan vaikutteita eurooppalaisista elokuva-suuntauksista, jotka vaikuttivat Hollywood elokuvan tyyliin ja tematiikkaan. Nämä muutokset olivat yhteydessä elokuvateollisuuden havaintoihin yleisöistä ja markkinoista. Sodan jälkeiset suuret ikäluokat nousivat nopeasti amerikkalaisen kulttuurin keskiöön. Yleisökyselyt osoittivat, että nuori, liberaali ja elokuva-lukutaitoinen yleisö suosi uudempia, yhteiskunnallisesti tiedostavia ja innovatiivisia elokuvia. (ibid.)

Kenties merkittävin syy yhteiskunnallisesti kantaottavien elokuvien lisääntymisen 1960-luvun loppupuolella löytyy aikakauden liberaaleista ja radikaaleista yhteiskunnallisista liikkeistä. Kansalaisoikeudet, sodanvastaisuus, feminismi, konsumerismi, seksuaalisten vähemmistöjen vapautuminen ja hippien vastakulttuuri yhdessä yleiseen asenteiden löystymiseen seksin ja huumeiden suhteen tekivät mahdolliseksi käsitellä radikaaleja yhteiskunnallisia ja poliittisia aiheita, jotka olivat aikaisemmin olleet pannassa. (ibid.) Voidaan siis ajatella, että elokuvateollisuus mukautui tarjoamaan markkinoille sellaisia tuotteita, joille löytyy kysyntää. Suuret ikäluokat näet muodostivat valtaosan populaarikulttuurin kuluttajista.

Ryan ja Kellner jaottelevat vuosien 1967-1987 välisen ajan karkeasti kolmeen teemaan: Yhteiskunnallisten liikkeiden kukoistukseen 1970-luvulla, liberaalien epäonnistumiseen 1970-luvulla ja konservatismiin voittokulkuun 1980-luvulla. (ibid.) Vastaavasti 1990-lukua leimasi konservatiivien taistelu Bill Clintonin osin liberaalia ohjelmaa vastaan. (Kellner 1998, 27) 1960-luvun loppupuolella Yhdysvallat lakkasi olemasta yksinäinen maailmanmahti; amerikkalainen imperiumi oli ahdingossa monella rintamalla. Toisen maailmansodan jälkeinen ”Pax Amerikan” aikakausi tuli päätepisteeseensä. Maan talous koki useita kriisejä. Hallinnot Nixonista Carteriin osoittautuivat korruptoituneiksi ja tehottomiksi. Liberaali pluralistinen konsensus, joka piti maata koossa vuosikymmenet, murtui yhteiskunnallisten liikkeiden vaikutuksesta. Kiila konsensuksessa laajeni läpi 1970-luvun ja aikaisemmin vakaiksi koetut yhteiskunnalliset instituutiot, kuten perhe ja kulttuuriset representaatiot, tai ”kansakunta” ja ”vapaus” joutuivat koetelluiksi. Ruohonjuuritason liikkeitä nousi teemojen kuten ympäristön, kuluttajaoikeuksien, seksuaalipolitiikan, yritysten vallan ja militarismien ympärille. Ne inspiroivat raivoisan konservatiivisen vastahyökkäyksen 1970-luvun lopussa ja 1980-luvulla. (Ryan & Kellner 1988, 6-7)

Nämä konfliktit ja muutokset tuottivat merkittäviä siirtymiä kansallisessa mielialassa ja omakuvassa, joka rekisteröityi myös populaarielokuvaan. Aikakauden elokuvien tutkiminen on monella tapaa rappioitumassa olevan kulttuurin tutkimista. Ne dokumentoivat yhteiskuntaa, joka yrittää selviytyä vakavista taloudellisista, poliittisista ja sosiaalisista kriiseistä ja sopeutua maailmaan, jossa Yhdysvalloilla oli paljon vähemmän poliittista ja taloudellista valtaa kuin aikaisemmin. Elokuvat esittävät muutosprosessissa koettua ahdistusta, jännitteisyyttä, toivoa ja pelkoa, samalla osallistuen ja edistäen yhteiskunnallisen muutoksen prosessia. (mt., 7)

Selkeänä esimerkkinä elokuvasta tietyssä sosiokulttuurisessa kontekstissa Kellner nostaa esiin vuonna 1986 ilmestyneen *Top Gunin*, joka on yksi niistä aikansa elokuvista, jotka koodasivat

reaganilaista militarismien henkeä ja puolsivat vahvaa armeijaa ylistäen samalla konservatiivisia ja sotilaallisia arvoja. (Kellner 1998, 89) Kellnerin tulkinta vaikuttaa varsin hyväksyttävältä jo ilman hänen huomiotaan siitä, että elokuva vaikutti konkreettisesti sota-akatemioiden hakijamääriin. *Top Gun* suostuttelee katsojat samaistumaan politiikkaansa ja hyväksymään sen. Katsoja, joka ei hyväksy elokuvan ideologiaa, joutuu Kellnerin mukaan aktiivisesti sitä vastustamaan. (mt., 95)

Kaikki elokuvat eivät tietenkään ole luonteeltaan yhtä selkeästi ideologisia kuin *Top Gun* ja vaikka olisivatkin, niiden ideologisuuden toimimisen konkreettisista seurauksista tuskin löytyy yhtä selkeitä todisteita kuin *Top Gunin* kohdalla. Katsojat voivat Kellnerin mukaan tuottaa vaikka kuinka monta vastakkaista tai tavallisuudesta poikkeavaa tulkintaa, mutta on olennaista tehdä ero vastakkaisia tulkintoja houkuttelevien ja mahdollistavien tekstien ja niitä hankaloittavien välillä. Lisäksi tulisi huomata, että toiset elokuvat onnistuvat imaisemaan yleisön mukaan ideologioihinsa ja toiset eivät. (ibid.)

Syitä elokuvien vaikuttavuuteen voi spekuloida monella tavalla. Terry Christensen on sitä mieltä, että elokuva on erityisen voimakas poliittisen sosialisoinnin väline johtuen siitä tavasta, jolla yleisö ne näkee. Yleisö menee vapaaehtoisesti, usein sosiaalisista syistä johtuen, positiivisella ja vastaanottavaisella mielellä elokuviin. Yleisö odottaa viihdykettä, joten heidän ”suojauksensa” on alhaalla. Lisäksi elokuvista keskustelu katselukokemuksen jälkeen tehostaa Christensenin mukaan niiden vaikutusta, etenkin silloin, kun näyttelijäsuorituksen ja toiminnan sijasta puhutaan sisällöstä. Elokuvat ovat myös niitä harvoja asioita, joille yleisö antaa totaalisen huomionsa. Elokuvien valtaa tehostavat niiden tunteisiin vetoavat non-verbaalit elementit, kuten musiikki ja lähikuvat. (Christensen 1987, 5)

Vaikka elokuvat olisivatkin poikkeuksellisen voimakkaita merkitysten tuottajia, on niiden ideologisuuden tulkinta haastava tehtävä, etenkin jos sosiokulttuurinen konteksti on epäselvä. Minkälaisiin subjektipositioihin aineistoni elokuvien voisi perustellusti väittää houkuttelevan katsojiaan? Ne kaikki kertovat lähtökohtaisesti julkaisuajankohdastaan, vuoden 1999 Yhdysvalloista. Mikäli ne haluaa sijoittaa johonkin kategoriaan, ovat ne luokiteltavissa lajityyppiin, jota Carl Boggs ja Tom Pollard kutsuvat *postmoderniksi elokuvaksi*. (Boggs & Pollard 2003)

Postmoderni elokuva heijastelee tilaa, jossa modernin yhteiskunnan itsestänselvyydet ovat yhä enenevässä määrin asetettu kyseenalaisiksi. Elokuvat käsittelevät post-fordismia, informaatiovallankumousta, globalisaatiota, ekologista ja urbaania kriisiä sekä uskonnollisten ja

ideologisten metanarratiivien romahdusta. Postmodernismi, hylätessään modernismin oletukset sosiaalisesta koheesiosta, kausaalisuudesta ja determinismistä, omaksuen niiden sijaan monet näkökulmat, pluralismin, pirstaleisuuden ja epäselvyyden, on vaikuttanut dramaattisella tavalla elokuvakulttuuriin. (mt.,13)

Postmoderneille elokuville ovat ominaisia tietyt teemat, kuten urbaani kaaos, dystooppinen käsitys tulevaisuudesta, väkivalta, epäjärjestys, sankarin kuolema ja perheen hajoaminen. Suurimmalta osin elokuvien sävy on kyyninen, pessimistinen, pisteliäs ja paikoin fatalistinen – etenkin suhtautumisessaan vakiintuneita rakenteita ja diskursseja kohtaan. (mt., 251). Postmodernismi sosiokulttuurisena kontekstina on varsin käyttökelpoinen käsitteellinen viitekehys, eikä vähiten siksi, että sen tarjoaman epävarmuuden varjolla voi selittää asioita varsin laveasti. On eri asia, välittääkö se vuosituhannen vaihteen yhteiskunnallista kokemusta vai jääkö se teoretisoinnin asteelle. Joka tapauksessa Boggs ja Pollard esittävät, että postmoderni tila on amerikkalaista yhteiskuntaa määrittävä tekijä, jota elokuvat eivät ainoastaan valaise, vaan myös auttavat kukoistamaan. (mt., xiv).

Historiallinen näkökulma auttaa hajottamaan jokseenkin järkkymättömän mallin Hollywood elokuvien merkityksistä tai niiden ideologiasta, jota strukturalistinen teoria pitää itsestään selvänä, vapauttaen elokuva-analyysin monipuoliselle yhteiskunnan ja politiikan kentälle. Elokuvat lakkaavat näin olemasta luonnostaan ideologisia vain siksi, että ne ovat Hollywood-narratiiveja. (mt., 2) Ryan ja Kellner suosivat siis eräänlaista ”pehmenettyä” versiota strukturalismista. He eivät hyväksy käsitystä elokuvan yksiselitteisestä merkityksestä tai tarkoituksesta, jonka abstraktit subjektit deterministisesti omaksuisivat. Heidän teoreettis-metodologinen viitekehyksensä on sosiaalisessa konstruktionismissa, jonka esille noustua huoli median jokapäiväisestä vaikutuksesta on kiihtynyt. (Gergen 1999, 197) Kulttuuriset representaatiot, sikäli kun niiden välittämät arvot tulevat sisäistetyiksi ja luonnollistetuiksi, antavat muodon psykologisille dispoitioille, jotka määrittävät sen, minkälaiseksi sosiaalinen todellisuus rakentuu. Tästä johtuen on poliittisesti merkittävä asia, minkälaiset representaatiot ovat yhteiskunnassa hallitsevassa asemassa. Ne määrittävät muun muassa sen, millaiseksi kapitalismi koetaan. Se on mahdollista esittää monessa valossa. Kulttuuristen representaatioiden tuotannon hallinta on näin ollen olennaista yhteiskunnallisen vallan ylläpitämiseksi mutta myös keskeistä yhteiskunnallisen muutoksen kannalta. Elokuva on erityisen tärkeä areena tässä representaatioiden kamppailussa. (Ryan & Kellner 1988, 13)

6.3. Tutkimuspositio ja metodi

Kia Lindroos puhuu elokuvien poliittisen analyysin yhteydessä *poliittisesta estetiikasta*, jossa esteettistä materiaalia lähestytään lukemalla poliittisuutta toisaalta teosten sisältöjen sekä taiteilijan/tekijän tarkoitusperistä, toisaalta tutkijan ja teosten vastaanottamisen risteyskohdasta. (Lindroos 2004, 115) Tämä näkökulma kattaa sekä strukturalistisen että kulturalistisen tutkimusotteen. Haaste on liian suuri, joskaan tutkimuspositioni ei välttämättä hairahdu kauas Lindroosin esittämästä. Seison samassa risteyksessä, mutta katseeni ei kanna yhtä kauas. Tutkielmani kysymyksenasettelua silmällä pitäen huomioni kiinnittyy a) *teoksen sisältöön* ja siihen vaikuttavaan b) *sosiokulttuuriseen kontekstiin*. Oletan siis elokuvan koodaavan sen julkaisuajankohdan yhteiskunnan diskursseja elokuvalliseksi narratiiviksi. Tekijän tarkoitusperät ja teoksen vastaanotto jäävät pois analyysistä.

Toisaalta myös kolmas tekijä on otettava huomioon. Koska pyrin löytämään teoksen sisällöstä ideologioita aineksia, täytyy huomion kiinnittyä myös c) *teoksen muotoon*. Kuten olen tullut todenneeksi, en sinänsä analysoi teoksen muotoa, sillä oletan sen olevan Adornon ja muidenkin esittelemieni auktoriteettien mukaisesti enemmän tai vähemmän vakiintunut. Tällöinhän Adornon pessimistisen ajattelun mukaisesti tekijän mahdolliset tarkoitusperät menettävät merkityksensä. Olivatpa ne mitkä hyvänsä, ne on sulautettu mediakulttuuriin, jossa tavoite on myydä elokuvia kulutushyödykkeinä. Jos kyseisen tuomion pureksimatta nielisi, voisi koko analyysin jättää tekemättä. Se ei ole tarkoitukseni, mutta esitellyissä näkökulmissa muodon vaikutusta on korostettu paljon.

Positioni muistuttaa strukturalistista tutkimusotetta samalla tavalla kuin Ryanilla ja Kellnerillä, sillä keskityn pääasiassa teosten sisältöön. En tosin ole lähtökohtaisesti vakuuttunut elokuvien perimmäisten ideologisten pyrkimysten löytämisestä, sillä postmoderni genre vaikuttaa varsin monisävyiseltä.

Metodisesti tutkimuspositioni istuu yksiin Norman Faircloughin *kriittiseen diskurssianalyysin* kanssa, jonka hän on kehittänyt tutkiakseen erityisesti joukkotiedotusvälineiden kieltä. Fairclough viittaa ”diskurssilla” sekä puhuttuun että kirjoitettuun kieleen, mutta käyttää käsitettä tarkoittamaan myös muuta merkityksen tuottamista, kuten kuvia (valokuva, elokuva, video, grafiikka).

(Fairclough 1997, 75) Fairclough olettaa, aivan kuten Ryan ja Kellnerkin, että mediaesityksillä on kyky vaikuttaa tietoon, uskomuksiin, arvoihin, sosiaalisiin suhteisiin ja sosiaalisiin identiteetteihin. Ne kykenevät tekemään asioista merkityksellisiä sen avulla, miten ne esittävät asiat. (mt., 11) Samalla tekstien ja yhteiskunnan/kulttuurin välinen suhde tulee ymmärtää dialektiseksi. Tekstit muotoutuvat sosiokulttuurisesti, mutta ne myös muotoilevat yhteiskuntaa ja kulttuuria tavoilla, jotka voivat olla uutta luovia yhtä hyvin kuin uusintaviakin. (mt., 51)

Kriittisen diskurssianalyysin avulla kolmea kulttuurista tekstiä, *American Beautya*, *Fight Clubia* ja *The Matrixia* tarkastellaan niiden *diskurssikäytäntöjen* (tuotanto, kulutus) ja *sosiokulttuuristen käytäntöjen* (historia, ideologia, politiikka) viitekehyksessä. Kriittinen diskurssianalyysi erittelee viestintätilanteen kolmen eri puolen, eli tekstin, diskurssikäytännön ja sosiokulttuurisen käytännön keskinäisiä suhteita. (mt., 78-79) Ajatuksena on, että diskurssikäytäntö toimii välittäjänä sosiokulttuurisen käytännön ja tekstin välillä. (mt., 81) Puhutaan siis hieman toisin sanoin sisällöstä, muodosta ja sosiokulttuurisesta kontekstista.

Faircloughin esittämä metodi on monelta osin samanlainen kuin Ryanin ja Kellnerin (1988) ja Kellnerin (1998) lähestymistapa elokuvaan. Kuitenkin etenkin Faircloughin tapa purkaa visuaalista aineistoa tekstimuotoon on hänen vahvuutensa. Sovellan Kellneriä ja Ryania erityisesti edellä mainittujen kolmen käytännön painotuksissa. Fairclough nimittäin käyttää omaa metodologiaan pääasiassa joukkotiedotusvälineisiin (esim. lehti uutinen, television uutisjuttu, ajankohtaisohjelma) jolloin diskurssikäytännön vaihtelevaisuus korostuu. Elokuvan osalta tämä ulottuvuus on, kuten on tullut ilmi, enemmän tai vähemmän vakiintunut, etenkin kun on kyse valtavirran elokuvista.

Analyysin pääpaino on siis sosiokulttuurisessa käytännössä/kontekstissa ja tekstissä.

Tekstin analysoinnissa voi alustavasti keskittyä kolmeen peruskysymykseen:

1. Miten maailma representoidaan?
2. Minkälaisia identiteettejä on annettu niille, jotka esiintyvät tarinassa?
3. Mitä suhteita on rakennettu osallistujien välille? (mt., 14)

Fairclough keskittyy representaatioiden analyysissään lingvistiseen analyysiin, jossa tutkitaan sitä, miten tapahtumat, tilanteet, suhteet ja ihmiset tekstissä representoidaan. (mt., 136) Hänen analyysinsä on hyvin yksityiskohtaista yksittäisten lauseiden analyysiä, joka ei sellaisenaan sovellu elokuvan analysoimiseen. Muutenkin Fairclough käyttää edellä mainittuja *representaatiota*,

identiteettejä ja *suhteita* eri yhteydessä, eli esimerkiksi keskusteluohjelman analyysissä. Ne ovat kuitenkin käyttökelpoisia peruskysymyksiä myös elokuvan avaamiseksi analyysille, jos niiden lisäksi rajaa analyysiä.

6.4. Sisällönanalyysi

Avuksi on otettava jokin sisällönanalyysin muoto, joka rajaa aineiston käyttöä. Tutkielmani kohdalla vartenotettava ratkaisu on päähenkilön toimijuuden analyysi ja erityisesti se, minkälainen poliittinen toimija hän on, vai onko hän sellainen laisinkaan. Poliittisen toiminnan lähtökohtana pidän Hannah Arendtin käsitystä poliittisesta toiminnasta, jolla hän tarkoittaa sellaista toimintaa, jota eivät ohjaa tai määrittele elämän välttämättömyydet, kuten työ tai kuluttaminen. (Arendt 2002) Vapaana välttämättömyyksistä yksilö on halukas jakamaan lainkäytön, puolustuksen ja julkisten asioiden hoitamisen taakan. (mt., 48) Jo lähtökohtaisesti on selvää, että elokuvissa ei esiinny poliittista toimintaa Arendtin ideaalisen tilanteen muodossa. Olen pyrkinyt tuomaan esille Yhdysvalloille ja ylipäätään liberaaleissa demokratioissa vallitsevaa poliittisen passiivisuuden kulttuuria, jossa yksilöt keskittyvät oman elämänalueensa asioihin. Tällaisen ihmistyyppin voi kuvata olevan sivusta seuraaja tapahtumien suuressa mittakaavassa.

Maailman ja siinä toimivien ihmisten representaatioiden tutkimisessa käytänkin hyväkseni toiminta- ja osallistujatyyppeiden analyysiä, jonka avulla tekstien merkityksiä voi avata hyvin oivaltavasti. (Fairclough 1997, 145) Huomio tulee kiinnittää siihen, onko asiantiloja selitettävissä aktiivisilla toimijoilla vai onko kyse kohtalonomaisesta tapahtumisesta. (mt., 144) Toisin sanoen, kun representoidaan kielellisesti jonkin tapahtumista on eroteltava *teon* ja *tapahtuman* välillä ja arvioitava sitä, löytyykö tekijä. (mt., 143) Näkökulma auttaa selvittäessä sitä, minkälaisia toimijoita päähenkilö ja muutkin keskeiset hahmot elokuvissa ovat.

Aineistoni elokuvat näyttävät hyvin yhteiskuntakriittisinä ja niille kaikille on ominaista yleisesti hyväksyttävien normien puitteissa elämiseen liittyvä turhautuminen ja voimattomuus, joka purkautuu jokaisessa elokuvassa eri tavalla. *Matrixin* elämästä hämmentynyt tietokonehackeri, *Fight Clubin* työhönsä kyynisesti suhtautuva vakuutuskorvausanalyytikko ja *American Beautyn* keski-ään kriisiä poteva lähiöperheenisä ajautuvat kaikki lähinnä tahtomattaan tielle, jossa vakiintuneet toimintatavat rikkoutuvat ja konservatiiviset arvot hylätään. Elokuviin voi soveltaa ns.

diagnostista kritiikkiä, joka auttaa ymmärtämään tietyn yhteiskunnan psykologista, sosiopoliittista ja ideologista rakennetta tietyinä ajankohtana. Diagnostinen tulkinta paljastaa Kellnerin mukaan yhteiskunnan jäsenten keskeisiä toiveita, pelkoja ja haluja jopa siinä määrin, että sen avulla voidaan rakentaa yhteiskunnallisia vaihtoehtoja, joiden tavoitteena on paremman yhteiskunnan luominen. (Kellner 1998, 137) Mikäli elokuvasta on luettavissa kritiikkiä, voidaan se tulkita diagnostisesti reaktioksi tai ”oireeksi” epäkohtaan, johon on kenties syytä löytää parannuskeino. Aineistoni elokuvien tapauksessa yleiseksi oireeksi voisi jo etukäteen todeta seuraavan seikan: Yhteiskunta, jonka legitimitetin voisi väittää perustuvan liberaalin demokratian tarjoamille vapauksille ja oikeuksille sekä työnteolle, ei näyttäytyäkään erityisen houkuttelevalta paikalta elää.

On syytä olla erityisen skeptinen elokuvan analyysin suhteen. Jo yksi, noin puolitoistatuntinen elokuva sisältää valtavan määrän aineistoa, joka koostuu lukuisin eri tavoin ilmaistavasta tekstistä. On ääneen puhuttua tekstiä, jonka jokin elokuvan toimijoista konkreettisesti lausuu. Tällaista on esimerkiksi kertojan ääni ja henkilöhahmojen dialogi. Lisäksi elokuvissa esiintyy kirjoitettua tekstiä, jota vaikkapa markkinoinnin ammattilaisten ”product placement” hyödyntää. Myös visuaaliset elementit, kuten henkilöhahmojen nonverbaali ilmaisu, on asetettava analyysin kohteeksi. Kameraperspektiivin mahdollisuudet ovat äärettömät. Valkokankaalle voi heijastaa lähes mitä hyvänsä. Myös elokuvan leikkaus on tehokas merkitysten synnyttäjä. Vaikka olenkin yrittänyt vakuuttaa lukijalle, että elokuva on kuin mikä hyvänsä aineisto, ei argumenttini välttämättä kestä vettä.

Alan auktoriteetit eivät liioin ole suureksi avuksi. Toki heidän metodinsa ovat järkeenkäyvän kuuloisia, mutta silti tulee säilyttää kriittinen asenne niitä kohtaan. Douglas Kellner tekee nähdäkseni melko mielivaltaista analyysiä esimerkiksi *Top Gunista*. Hän yksinkertaisesti valitsee relevanteiksi katsomansa kohtaukset ja purkaa ne omin sanoin kuvaillen paperille, tulkiten samalla kohtausten merkityksiä:

Lentäjäparinsa Goosen kuoleman jälkeen syyllisyyden riivaama Maverick huomaa, ettei pysty enää lentämään yhtä hyvin kuin ennen. Kun hänen uusi musta parinsa sitten säтті häntä siitä, ettei hän suoriudu riittävän hyvin harjoituslennolla, Maverick käy häneen käsiksi ja sanoo melko ilkeästi: ”Ammun kun olen valmis. Tajuatko?” Tämä yksittäinen väkivallanpurkaus on ainoa kerta kun Maverick menettää malttinsa, ja se *palauttaa mahtailevan ja liian kunnianhimoisen mustan kuriin ja nuhteeseen. Se tuo myös esille valkoisten pelot siitä, että mustat ottavat heidän paikkansa tai toimivat paremmin kuin he itse*². (Kellner 1998, 97)

² kursii vi minun

Ei ole epäilystäkään siitä, etteivätkö rotukysymykset olisi olleet tulenarkoja Yhdysvalloissa jo satoja vuosia ja ettei valkoinen väestö olisi yhä hallitsevassa asemassa. Silti kyseinen tulkinta jää häilyvän oloiseksi. Kellner perustelee asiaa sillä, että mustalla lentäjällä on vuorosanat vain tässä kohtauksessa, jossa hänet koodataan negatiivisesti. Se lisää Kellnerin mukaan katsojan samaistumista Maverick-parkaan. (ibid.) Elokuvan nähneenä olen sitä mieltä, että Kellner tekee tässä tapauksessa todella rajun johtopäätöksen todella lyhyestä kohtauksesta.

En ole missään nimessä pätevä arvioimaan Kia Lindroosin (1998) aineiston käytön laatua, mutta tekniikaltaan se on samanlaista kuin Kellnerin. Kohtaukset ja niiden merkitykset selostetaan omin sanoin. Tämä on tietenkin ainoa tapa kääntää visuaalinen aineisto tekstimuotoon. Muuten elokuvan kohtaukset tulisi esittää tutkielmassa sellaisina kuin ne visuaalisesti ovat. Jos ratkaisu olisi tämä, täytyisi kuitenkin osa elokuvasta esittää paperilla, koska muussa tapauksessa lukija olisi pakotettu katsomaan koko elokuvan. Lisäksi itse analyysi on joka tapauksessa pakko esittää kirjallisessa muodossa.

Pyrin omassa analyysissäni purkamaan aineistoa Faircloughin (1997, 146) tapaan. Lyhyitä uutispätkiä analysoidessaan hän jakaa sivun kahteen osaan, jossa sivun vasemmassa reunassa seurataan kameran kuvaamaa visuaalista materiaalia sanallisesti ja oikeassa reunassa kerrotaan, mitä kertoja sanoo. Erittelen eri kohtaukset elokuvien DVD-versioihin tallennetun datan avulla, josta selviää mikä kappale (chapter) elokuvasta on käynnissä ja mihin se ajallisesti sijoittuu. Alla oleva fiktiivinen pätkä havainnollistaa asiaa:

Chapter 2 [0:01:13 - 0:02:05]

*Opiskelija istuu tietokoneluokassa tekstiä
monitorin ruudulle suoltaen*

Kertoja: Maisterintutkinto huipentuu Pro Gradu –tutkielmaan. Se on yleensä noin satasivuinen työ, jossa opiskelija pyrkii osoittamaan oppineisuuttansa omassa pääaineessaan. Tutkielman aihe on vapaa, joskin tutkielman ohjaajan tulee se hyväksyä.

*Opiskelija astuu sisään rakennukseen,
jonka oven yläpuolella lukee ”Firma”*

Gradun voi myös tehdä jollekin yritykselle tai järjestölle. Tämä edellyttää

opiskelijalta oma-aloitteisuutta

Opiskelija kättelee jakkupukuun pukeutunutta naishenkilöä ja hymyilee.

Tällainen toimeksianto palvelee sekä yrityksen että opiskelijan intressiä: Opiskelija saa yritykseltä aineiston graduunsa ja parhaassa tapauksessa gradusta on firmalle hyötyä ja opiskelija saa valmistuttuaan työpaikan yrityksessä.

Tyyli riippuu kunkin yksittäisen kohtauksen luonteesta. Mikäli siinä esitettävä visuaalinen materiaali on mielestäni keskeistä kohtauksen merkityksen kannalta, sovellan Faircloughin analyysitapaa. Muissa tapauksissa referoin tapahtumia väljemmin omin sanoin ja/tai keskityn ainoastaan kertojan ääneen ja vuorosanoihin.

Koska jokainen elokuva on erilainen, myös analyysin on mahdotonta noudattaa kaavamaisista rakennetta. Esimerkiksi *Fight Clubin* kohdalla tapa, jolla maailma representoidaan aukeaa hitaammin elokuvan tarinan edetessä kuin kahdessa muussa elokuvassa. Samoin teoksen merkittävyys politiikan teorian suhteen vaatii yksityiskohtaisempaa juonen seuraamista kuin muissa elokuvissa. Toisaalta *American Beautyssa* tulkitsem sen mahdollisen ideologisen sanoman olevan huomattavasti painottuneempi kuin politiikan teorian, jonka näkökulmasta elokuvalla on paljonkin sanottavaa, mutta sanoma täytyy ”lukea ulos” aktiivisemmin. Kyseisessä elokuvassa kun politiikalla, tai poliittiseksi tulkittavalla toiminalla, ei ole minkäänlaista virkaa. *The Matrix* puolestaan vaatii röhkeitä tulkintoja, koska sen sanoma näyttäytyy hyvin vertauskuvallisena.

Analyysi etenee alkaen *American Beautysta*, jossa kuvattu todellisuus esitetään elokuvan katsojalle arkipäiväisenä ja jotakuinkin tuttuina amerikkalaisena lähiöelämänä. Sitä seuraa *Fight Club*, jossa kuvattu urbaani maisema saa synkkiä ja absurdeja piirteitä. Viimeisenä tarkastelun kohteeksi pääsee *The Matrix*, jossa eksytään sci-fi – genren alueelle, jolloin todellisuuden ja virtuaalitodellisuuden rajoja koetellaan.

7. AMERICAN BEAUTY

7.1. Elokuva lyhyesti

American Beauty on Sam Mendesin ohjaama vuonna 1999 julkaistu elokuva, jonka käsikirjoituksesta vastasi Alan Ball. Oscar-gaalassa elokuva pokkasi viisi pystiä, voittaen kategoriat parhaasta elokuvasta, parhaasta miespääosasta, parhaasta kuvauksesta, parhaasta ohjauksesta ja parhaasta käsikirjoituksesta. Keskeisissä rooleissa näyttelevät Kevin Spacey (Lester Burnham), Annette Bening (Carolyn Burnham), Tora Birch (Jane Burnham), Mena Suvari (Angela Hayes), Wes Bentley (Ricky Fitts), Chris Cooper (Frank Fitts) ja Peter Callagher (Buddy Kane).

Elokuva kertoo anonyymissä amerikkalaisessa keskiluokkaisessa lähiössä asuvasta Burnhamin perheen hajoamisesta. Lester ja Carolyn Burnhamin avioliitto on hajoamispisteessä. Lester ihastuu teini-ikäisen tyttärensä ystävään, irtisanoutuu työstään, alkaa polttaa kannabista ja harrastaa kuntoilua pyrkien samalla elämään nuoruuttaan uudestaan. Carolyn taas tuskailee työn ja perheen vaatimusten ristiaallokossa ja päätyy tekemään syrjähyppyn ihailemansa kiinteistövälittäjä-gurun kanssa. Hän jää rysän päältä kiinni Lesterille, joka on asiasta lähinnä hyvillään. Carolyn kokee henkisen romahduksen ja valmistele Lesterin murhaa. Naapurissa asuva, homoseksuaalisuuttaan häpeävä merijalkaväen eversti evp. Frank Fitts kuitenkin ehtii ensin. Hän on tulkinnut Lesterin seksuaalisen suuntautumisen väärin ja tehnyt aloitteen tätä kohtaan. Lesterin torjunnan myötä kasvonsa menettänyt Fitts noutaa kotoaan pistoolin ja ampuu Lesterin hengiltä.

Temaattisesti *American Beauty* käsittelee kulttuurista determinismiiä, joka elokuvassa yksinkertaistaen liitetään amerikkalaiseen ylemmän keskiluokan lähiöelämään. Siinä kiteytyvät konservatiiviset arvot ja ennalta määrätyt identiteetit, jotka ihmisten tulee omaksua. Tällaisia ovat ennen kaikkea roolit perheessä ja menestyvänä uraihmisena. Omaisuuden suhteen näitä identiteettejä määrittävät talo lähiössä pienine pihamaineen ja luonnollisesti auto, joka mahdollistaa liikkumisen suuresta lähiöstä työpaikalle. Kaikkinensa elokuvassa asetetaan kyseenalaiseksi elämän rakentumisen muodot, jotka yhteiskuntafilosofiassa on katsottu kuuluneen modernismiin (esim. Kellner 1998, 275). *American Beauty*ssa kaikki pirstaloituu, eikä mikään ole pysyvää. Elokuvassa vapaudutaan kulttuurisesti määräytyvistä rooleista, joihin kohdistuu voimakasta kritiikkiä ja kyseenalaistamista. Kuitenkaan vapautuminen ei suju ongelmitta ja pääsääntöisesti sen seuraukset ovat katastrofaalisia.

Politiikan teorian kannalta kuvatonlainen lähiöelämään liitetty determinismi on nähty ongelmalliseksi poliittisen elämän aktiivisuudelle. Lähiöissä elämä pyörii työn ja kodin, eli arendtlaisittain elämän välttämättömyyksiensä ympärillä. Elokuvan tarkempi poliittinen tulkinta kuitenkin vaatii syvällisempää paneutumista sen tuottamiin representaatioihin.

7.2. Lähiöelämän sudenkuopat

Pääosa elokuvan tapahtumista sijoittuu Burnhamien kotiin, kouluun ja työpaikoille. Kertojaäänenä toimii Lester, jonka lakonisen ilmaisun kautta katsoja pääsee tutustumaan hänen elämänsä kurjuuteen. Elokuvan toinen kohtaus kuvaa Lesterin arkirutiinien alkamista aamulla:

Chapter 1 [0:01:05 – 0:04:12]

Ilmakuva suuresta lähiöstä lukuisine taloineen. Kamera lähestyy yhtä puiden reunustamaa katua

Lester (voice-over): My name is Lester Burnham. This is my neighborhood. This is my street. This is my life.

I'm 42 years old. In less than a year, I'll be dead.

Lester makaa sängyssä. Herätyskello soi. Lester läimäyttää sen pois päältä

Of course, I don't know that yet. And in a way, I'm dead already.

Kuvaa Lesteristä suihkussa

Look at me. Jerking off in the shower. This will be the highpoint of my day. It's all downhill from here.

Carolyn Burnham on trimmaamassa pihan ruusuja

That's my wife, Carolyn. See the way she handles those pruning shears matches her gardening clogs?

That's not an accident.

Kuvaa Burnhamien naapurissa asuvasta pariskunnasta, joka yrittää antaa kurinpalautusta pienelle koiralleen

That's our next door neighbor, Jim. And that's his lover, Jim.

Carolyn ja Jim aloittavat small-talkin Jimin kravattista ja Carolynin ruusuista

Man, I get exhausted just watching her. She wasn't always like this. She used to be happy. We used to be happy.

Kuvaa Jane Burnhamista, joka selailee

My daughter, Jane. Only child. Janie's a

plastiikkakirurgiaa koskevia internet-sivuja

pretty typical teenager. Angry, insecure, confused.

Burnhamit ovat lähdössä samalla autolla päivän askareisiin. Carolyn nalkuttaa Lesterille, joka hidastelee ja pudottaa asiapaperisalkun maahan

I wish I could tell her that's going to pass, but I don't want to lie to her.

Both my wife and daughter think I'm this gigantic loser.

Perhe autossa. Lester kyhjöttää takapenkillä

And they are right.

I have lost something. I'm not exactly sure what it is, but I know I didn't always feel this...

...sedated

But you know what? It's never too late to get it back.

Lester ei ole tyytyväinen elämäänsä. Hän aloittaa puheensa toteamalla kuolevansa alle vuoden päästä, mutta kokee olevansa tavallaan kuollut jo eläessään. Yleisesti ottaen hän näkee ympärillään tyhjyyttä ja turhuutta, jota etenkin hänen vaimonsa pienet arjen yksityiskohdat, kuten sävy sävyyn istuvat ruusuleikkurit ja puutarhakengät edustavat. Lesterin mukaan Carolyn ja hän olivat joskus onnellisia, mutta jokin on muuttunut. Hän pitää itseään suurena häviäjänä ja tuntee olonsa kuin lääkkeillä rauhoitetuksi. Mitään ei ole kuitenkaan lopullisesti menetetty.

Lester on toistaiseksi kykenemätön tiedostamaan syitä, joilla arjen harmautta ja pahoinvointia voisi selittää. Työpaikallaan Media Monthly Magazine – lehden mainososastolla hän saa ensimmäisen sysäyksen kohti parempaa, kun firmaan palkattu tehokkuuskonsultti pyytää Lesterin huoneeseensa. Kohtaus havainnollistaa, kuinka moraalittomaksi tehokkuusajattelun ohjaama markkinatalous elokuvassa kuvataan.

Chapter 2 [0:04:55 – 0:05:58]

Brad: So, yeah, I'm sure you can understand our need to cut corners around here.

Lester: Oh, sure. Times are tight. You got to free up some cash. You got to spend money to make money, right?

Brad: Exactly.

Lester: Like the time Mr. Flournoy used the company Mastercard to pay for that hooker, and she used the card numbers and stayed at the St. Regis for, what was it, like three months?

Brad: That's unsubstantiated gossip.

Lester kiivastuu

Lester: That's 50 000 dollars! That's somebody's salary! That's somebody's going to get fired because Craig has to pay women to fuck him!

Brad: Jesus! I mean, calm down. Nobody's getting fired yet. That's why we are having everyone write out a job description mapping out in detail how they contribute. That way management can assess who's valuable...

Lester: ...and who is expendable.

Brad: It's just business.

Lester: I've been writing for this magazine for fourteen years, Brad. You've been here for how long? A whole month?

Brad: I'm one of the good guys, Les. I'm trying to level with you. This is your one chance to save your job.

Firmassa tehdään leikkauksia. Brad on ulkopuolinen konsultti, jonka tehtävänä on toteuttaa ne arvioimalla kunkin työntekijän arvoa yritykselle. Lester kritisoi menettelyä, sillä hän tietää erään ylemmän johtoportaan henkilön maksaneen ilotytölle firman luottokortilla, jota kyseinen nainen sittemmin käytti salaa asumiseen kalliissa hotellissa. Menetetyn rahan arvo on osapuilleen yhden työntekijän vuosipalkka.

Kapitalismi esitetään mahdollisimman synkässä valossa. Ihmiskohtaloilla ei ole merkitystä voitontavoittelun maksimoinnissa. Yritys on täysin kasvoton. Brad on ulkopuolinen, joten yrityksen johtoporras on ikään kuin ”pessyt kätensä” asiassa. Kuitenkin Brad pyrkii esiintymään työläisten etujen ajajina. Hänkään ei ota vastuuta irtisanomisista. Kun Lester myöhemmin irtisanotaan, Brad siirtää vastuun johdolle. Kukaan ei ole vastuussa. Järjestelmän realiteetit ovat sellaiset. Työntekijä jätetään yksin. Lesterin potkut ovat kuitenkin tavallisuudesta poikkeavat. Brad lukee ääneen Lesterin täyttämää oman työpanoksen arviointilomaketta:

Chapter 14 [0:49:18 – 0:50:58]

Brad: "My job consists of basically masking my contempt for the assholes in charge and at least once a day retiring to the men's room to jerk off while I fantasize about a life that doesn't so closely resemble hell".

Well, you obviously have no interest in saving yourself.

Lester: Brad, for fourteen years, I've been a whore to the advertising industry. The only way I could save myself now is if I start firebombing.

Brad: Whatever. The management wants you gone by the end of the day.

Lester: Well, just what sort of severance package is management prepared to offer me, considering the information I have about our editorial director buying pussy with company money?

Which I think would interest the IRS since it technically constitutes fraud. And I'm sure that some of our advertisers and rival publications might like to know about it as well...not to mention...Craig's wife.

Brad: What do you want?

Lester: One year's salary with benefits.

Brad: That's not going to happen.

Lester: Well, what do you say I throw in a little sexual harassment charge to boot?

Brad: Against who?

Lester: Against you. Can you prove that you didn't offer to save my job if I let you blow me?

Brad: Man...you are one twisted fuck.

Lester: Nope. I'm just an ordinary guy with nothing to lose.

Lester kiristää itselleen vuoden palkat etuineen uhkaamalla vuotaa luottokorttijupakasta veroviranomaisille sekä firman asiakkaille ja kilpailijoille. Vaatimustaan tehostaakseen hän on myös valmis haastamaan Bradin oikeuteen perättömästä seksuaalisesta häirinnästä, mikäli vaatimuksiin ei suostuta.

Röyhkeydellään Lester osoittaa vapautumisen merkkejä. Merkittävä tekijä emansipaatioprosessin taustalla on Lesterin tyttären ystävä, kuuluisuutta ja menestystä janoava teinimalli Angela, johon

Lester ihastuu silmittömästi. Lesterin unelmissa Angela näyttäytyy alastomana American Beauty – ruusujen terälehtien peittämänä. Heräämisen tuntemuksia Lester kuvailee seuraavalla tavalla:

Chapter 5 [0:18:33 – 0:19:33]

Lester (voice-over): It's the weirdest thing. I feel like I've been in a coma for about 20 years and I'm just now waking up. Spectacular.

Muutos on niin merkittävä, että Lester kokee olleensa kuin koomassa viimeiset 20 vuotta. Hän saa voimaa myös naapurissa asuvalta tyttärensä koulukaverilta Ricky Fittsiltä, joka on sattumalta töissä tarjoilijana Carolynin töihin liittyvässä cocktail-tilaisuudessa. Lester ajautuu tylsistyneenä Rickyn kanssa parkkipaikalle polttelemaan kannabista. Tarjoilijoiden esimies tulee ulos valittamaan Rickylle, joka ottaa hetkeäkään epäröimättä lopputilin. Lester on todella vaikuttunut nuoren miehen rohkeudesta.

Lesterin kapina elämäänsä vastaan saa koomisia piirteitä. Hän alkaa kuntoilla ja polttaa Rickyn kauppaamaa kannabista säännöllisesti. Työpaikka löytyy drive-in hampurilaisravintolasta, alalta josta Lesterillä on aikaisempaa kokemusta nuoruudessaan, ajalta jolloin hän oli onnellisimmillaan. Kaipuu takaisin nuoruudessa koettuun tulevaisuuden avoimuuteen ja välittömyyteen tiivistää Lesterin irtioton luonteen. Päällisin puolin hän on elämässä vakavaa keski-ikäisen kriisiä. Sama ilmiö kuitenkin vaivaa muitakin elokuvan hahmoja. Kulttuuriset normatiiviset odotukset piinaavat myös Carolynia. Hän on kiinteistövälittäjä, jonka liiketoimet eivät suju odotetulla tavalla. Asuntoesittelyissä Carolyn esiintyy maanisesti, purskahtaen itkuun epäonnisen päivän jälkeen. Siinä missä Lester on menettänyt uskonsa julkisivun ylläpitämiseen, Carolynille asia on kuin elämän tärkein ohjenuora. Hän löytää hengenheimolaisen paikallisen asuntobisneksen kuninkaasta, Buddy Kanesta, jonka kanssa Carolyn menee lounaalle. Buddy on eroamassa vaimostaan:

Chapter 14 [0:51:22 – 0:52:02]

Buddy: According to her, I'm too focused on my career. As if being driven to succeed is some sort of character flaw.

Well, she certainly did take advantage of the lifestyle my success afforded her. Ooh. Ha. Wow. Ah, it's for the best.

Carolyn: When I saw you two at the party the other night, you seemed perfectly happy.

Buddy: Well, call me crazy, but it is my philosophy that in order to be successful, one must project an image of success at all times.

Buddyn vaimon mukaan hän on liian uraorientoitunut, joten ero on väistämätön. Suhde on kuitenkin näyttänyt olleen päällisin puolin kunnossa, koska Buddyn elämänfilosofian mukaan menestyminen edellyttää menestyvän ulkokuoren ylläpitämistä kaikissa tilanteissa. Carolynia Buddy miellyttää siinä määrin, että hän päätyy syrjähyppyyn tämän kanssa.

Tähän saakka eriteltynä elokuvan kenties olennaisin tematiikka on tullut selväksi. Seuraa *American Beautyn* ideologinen tulkinta.

7.3. Ideologisuus

Elokuvassa esitelty amerikkalaisen ylemmän keskiluokan lähiöelämä edustaa amerikkalaista unelmaa, joka rakentuu tiettyjen ennalta määrättyjen ja kliseiksi muodostuneiden odotusten ja roolien varaan. Nämä normatiiviset kulttuuriset pakot on kirjattu elämän julkisivuihin, joita elokuvan hahmot pyrkivät vaihtelevalla menestyksellä ja pahoinvoivina ylläpitämään. Pinnan alla tapahtuu kuitenkin kaikkea muuta. Elokuvan mainosjulisteessa onkin alaotsikko ”...look closer” – katso tarkemmin. Ihmisten kärsimys, jota elokuvassa laajalti viljellään, edustaa ideologista kritiikkiä stereotyyppisen lähiön elinolosuhteisiin nähden. Lähiöissä toteutuva sosiaalinen todellisuus liittyy olennaisesti paitsi liberalismiin ihanteeseen hyvästä elämästä, myös vaurauden, yltäkylläisyyden ja tasapainoisuuden ihanteeseen, jota lähiöt edustivat lamasta ja toisesta maailmansodasta toivuttaessa.

Amerikkalaista unelmaa on mahdotonta toteuttaa. Elokuvassa elämä tarjoaa Lesterille sisällyksettömyyttä ja turhuuden tunnetta, jota hän yrittää torjua lähes irrationaalisella käytöksellään. Toisaalta Carolinen tapauksessa alati lisääntyvät odotukset työn ja perheen suhteen tuottavat valtavaa stressiä. Kaiken kukkuraksi työelämä esitetään raadollisena, moraalittomana ja valheellisena.

Järjestelmästä on hankala päästä irti, kun siihen on sosiaalistunut. Kohtaus, jossa Lester ja Caroline jakavat romanttisen hetken ensimmäistä kertaa kenties vuosiin, kuvaa muutosta, jonka elokuvan päähenkilöpariskunta on kokenut elämänsä varrella:

Chapter 19 [1:13:14 – 1:14:34]

Lester lähestyy sohvalta istuvaa Caroleina olutpullo kädessään

Lester: Whatever happened to that girl who used to fake seizures at frat parties when she got bored?

Who used to run up to the roof of our first apartment building to flash the traffic helicopters? Have you totally forgot about her?

Because I haven't.

Lester kurottautuu suutelemaan vaimonsa kaulaa. Olutpullo kallistuu

Caroline: Lester. You're going to spill beer on the couch.

Lester vetäytyy seisomaan turhautuneena

Lester: So what? It's just a couch.

Caroline: This is a 4000 dollar sofa upholstered in Italian silk. This is not just a couch.

Lester hermostuu ja rytmittää sanojaan sohvaa tyynyllä hakaten

Lester: It – is – just – a – couch!

This isn't life! This is just stuff. And it has become more important to you than living. Well, honey. That's just nuts.

Caroline ryntää portaita pitkin yläkertaan

Lester: I'm only trying to help you!

Kohtauksessa avioparin intiimi hetki menee piloille, koska Caroline on kiinnostuneempi siitä, läikkykö kalliille sohvalle olutta. Tilanne on eittämättä ensisijaisesti tulkittavissa avioliitto-ongelmaksi, sillä onhan Lester ihastunut teini-ikäiseen tyttöön ja Carolinella on suhde kiinteistövälitysalan kilpailijansa kanssa. Toisaalta siinä kuvataan muutosta, jossa elämään nuoruudessaan ennakkoluulottomasti hassutellen suhtautuneesta avioparista on tullut arkirutiinien lamaannuttaneita tylsimyksiä. Materiaaliset puitteet, jotka ilmentävät menestystä ja onnellisuutta, ovat tukahduttaneet muun elämän. Jean Baudrillardin (2002, 30) radikaalisti amerikkalaista unelmaa arvottava anekdootti yltäkylläisestä amerikkalaisesta kodista, jossa ”kuolema on vihdoinkin löytänyt itselleen ihanteellisen asuinpaikan” kuvaa Burnhamien elämäntilannetta. Toteutuessaan amerikkalaisen unelman utopia on silkkää painajaista, jolta on vaikea paeta.

Samankaltainen determinististen arvojen kritiikki toistuu myös eversti evp. Frank Fittsin suhteessa poikaansa Rickyyn. Fitts on äärimmäisen konservatiivinen ja yrittää koulia pojastaan kunnan kansalaista. Ricky on ollut huumeiden vuoksi hoidettavana ja tehnyt paluun ”normaaliin” elämään. Tosin isänsä tietämättä hän pyörittää laajaa kannabisbisnestä huoneestaan käsin, naamioiden tulonlähteensä satunnaisilla tarjoilijan töillä. Hän kertoo Lesterille:

Chapter 8 [0:33:17 – 0:33:20]

Ricky: My dad interferes less in my life when I pretend to be an upstanding citizen with a respectable job.

Ricky saa olla isältään suhteellisen rauhassa, mikäli hän ylläpitää kunnollisen työteliään kansalaisen imagoa. Huumekaupan ansioista hänellä on muhkeat tulot, joilla hän on hankkinut hulpeat hifi-varusteet:

Chapter 12 [0:47:28 – 0:48:00]

Lester: Now I know how you can afford all this equipment. God. When I was your age, I flipped burgers all summer just to be able to buy an eight-track.

Ricky: That sucks.

Lester: No, actually it was great. All I did was party and get laid. I had my whole life ahead of me.

Ricky: My dad thinks I pay for all this with catering jobs. Never underestimate the power of denial.

Rickyn isä kieltäytyy näkemästä totuutta poikansa rahojen takana. Hän on ankara kasvattaja, joka takoo Rickyn päähän sovinnaisia arvoja. Kun Ricky jää kiinni isänsä työhuoneessa ja aarrekaapilla käymisestä, eversti evp. mottaa poikansa lattiaan ja selittää tälle kiihtyneenä elämänarvojaan:

Chapter 18 [1:09:08 – 1:09:34]

Frank: You have no respect for other people’s things and for authority!

Ricky: Yes, Sir. I’m sorry.

Frank: You can’t just go around doing whatever you feel like. You can’t. There are rules in life.

Ricky: Yes, Sir.

Frank: You need structure, yeah. You need...

Frank & Ricky: ...Discipline!

Ricky: Yes, Sir. Thank you for trying to teach me. Don't give up on me dad.

Frankin mukaan hänen poikansa tarvitsee järjestystä ja kuria. Toisten ihmisten omaisuutta ja auktoriteettia tulee kunnioittaa. Elämässä ei voi tehdä mitä huvittaa. On olemassa sääntöjä, joiden mukaan tulee elää.

Vaikka kohtauksissa painottuvat Frankin omat epävarmuudet ja tausta merijalkaväessä, on niissä jälleen nähtävissä koko elokuvan kantava teema: sovinnaisuus ja konservatiiviset arvot, joita pidetään yllä vaikka itsepetoksen turvin, jos sikseen tulee. Fittsien tapauksessa suurin kärsijä on varmasti perheen äiti, joka esitetään jonkinlaiseen katatoniseen tilaan vaipuneena hauraana olentona. Vaikka asia ei suoraan tulekaan esiin, on sen taustalla suurella todennäköisyydellä Frankin homoseksuaalisuus, jota hän ei suostu hyväksymään. Frank on klassinen homofobikko, joka projisoi itseinhonsa Burnhamien naapurissa asuvaan pariskuntaan, jonka jäsenet edustavat ainoita tasapainoisiksi kuvattuja hahmoja koko elokuvassa. Lester on elokuvan ainoa hahmo, jonka vapautuminen tuntuu tuottavan hänelle onnellisuutta. Hän yksinkertaisesti hylkää tai on pakotettu hylkäämään roolinsa vastuullisena perheenisänä. Täysin yhteiskunnan ulkopuolelle hän ei kuitenkaan asetu, vaan hakeutuu töihin. Lesterille drive-in ravintolan kassan työ on juuri sitä, mitä hän etsii:

Chapter 15 [0:54:54 – 0:54:57]

Lester: I'm looking for the least possible amount of responsibility.

Vastuu on asia, jota Lester vähiten kaipaa. Hän ryhtyykin elämään lähinnä itselleen kuntoillen, kannabista poltellen ja tyttärensä ystävästä haaveillen. Lesterin toiminta ilmentää postmodernia ja postmaterialistista tematiikkaa, jota elokuva muutoinkin on pullollaan. Lester ryhtyy leikittelemään identiteetillään ja maksimoimaan hyvinvointiaan elämäntyylin muutoksilla, joka on erityisesti Ronald Inglehartin mukaan tyypillistä postmaterialismille. (Inglehart 1997, 66) Lester huomasi, että vähemmälläkin pärjää ja elämä tuntuu mielekkäämmältä. Vapauttaan hän juhlistaa myös ostamalla kalliin urheiluauton. Hänen irtiottonsa on selkeä, mutta monella tapaa hyvin kosmeettinen.

Lähiöelämän kaavamaisuutta kohtaan esitetty kritiikki on elokuvasta selkeästi luettavissa. Perimmäisen ideologisen sanoman suhteen elokuva yllättää ja näyttää tekevän täyskäännöksen. Yleisesti hyväksytyistä rooleista poikkeaminen tuottaa traagisia seurauksia. Jäätyään kiinni pettämisestä Carolyn kokee henkisen romahduksen. Hän on mitä ilmeisimmin matkalla tappamaan Lesterin, mutta myöhästyy. Eversti evp. Frank Fitts ehtii ensin. Hän erehtyy luulemaan poikansa ja Lesterin huumekauppaa seksuaaliluontoiseksi, pahoinpitelee poikansa ja ajaa tämän pois kotoa. Frank ei malta tämän jälkeen olla lähestymättä Lesteriä tehdäkseen kömpelön aloitteen, jonka Lester torjuu. Frank noutaa kotoaan aseensa ja ampuu Lesterin. Carolyn saapuu paikalle todetakseen tilanteen ja luhistuu hermonsa menettäneenä itkien vaatekaappiin.

Elokuvan loppu on siis hyvin synkkä. Lester on kuollut, Carolyn hermoraunio ja Frank syyllistynyt hengen riistämiseen. Ikään kuin viesti olisi: ”vaikka elämä tuntuu välillä vaikealta, ruodusta ei kannata poiketa”. Sanomaa tehostaa vielä Lesterin kuoleman jälkeinen puheenvuoro, jossa hän ylistää elämän kauneutta:

Chapter 27 [1:48:10 – 1:51:11]

Lester (voice-over): I had always heard your entire life flashes in front of your eyes the second before you die. First of all, that one second isn't a second at all. It stretches on forever, like an ocean of time.

For me, it was lying on my back at boy scout camp watching falling stars. And yellow leaves from the maple trees that lined out street. Or my grandmother's hands and the way her skin seemed like paper. And the first time I saw my cousin Tony's brand new firebird.

And Janie. And Janie. And Carolyn. I guess I could be pretty pissed off about what happened to me, but it's hard to stay mad when there is so much beauty in the world. Sometimes I feel like I'm seeing it all at once and it's too much. My heart fills up like a balloon that's about to burst.

And then I remember to relax and stop trying to hold on to it. And then it flows through me like rain, and I can't feel anything but gratitude for every simple moment of my stupid little life.

You have no idea what I'm talking about, I'm sure. But don't worry. You will someday.

Sentimentalisessa kohtauksessa Lester tuntee suurta kiitollisuutta jokaisesta hetkestä ”typerässä pikku elämässään.” On tietenkin selvää, että kuoleman hetkellä voisi kuvitella asioiden asettuvan oikeisiin mittasuhteisiin. Suostutteleeko elokuva katsojaansa asennoitumaan arjen harmauteen

uudella, kosmiset mittasuhteet saavuttavalla hartaudella, vai onko kohtaus tulkittavissa sarkasmiksi, jossa lähiöhelvetistä ei ole muuta pakotietä kuin kuolema?

Itse asiassa jälkimmäiseen kysymykseen elokuva tarjoaa vastauksen. Nuorilla on mahdollisuus tehdä valintoja. He eivät ole vielä sitoutuneet ja sosiaalistuneet ahtaisiin raameihin. Juuri ennen Lesterin kurjaa kohtaloa Ricky ja Jane päättävät karata New Yorkiin aloittaakseen siellä uuden, onnellisen elämän. Angela ei ole tilanteeseen tyytyväinen. Seuraa sanaharkka, jossa Angela edustaa vertauskuvallisesti menestymisen halua, pinnallisuutta ja ahdasmielisyyttä, jota on vastassa Janen ja Rickyn vaihtoehtoinen ja avarakatseisempi elämäntapa:

Chapter 23 [1:33:13 – 1:34:22]

Ricky saapuu Janen huoneeseen, jossa Jane ja Angela oleskelevat

Ricky: If you had to leave tonight, would you come with me?

Jane: What?

Ricky: If I had to go to New York to live tonight, would you come with me?

Jane: Yes.

Angela: You guys can't be serious! You are just a kid, and he's, like, a mental case! You'll end up living in a box on the street!

Jane: I'm no more a kid than you are. We can use my plastic surgery money.

Ricky: We won't have to. I have over 40 000 dollars. I know people in the city that can help us get set up.

Angela: What, other drug dealers?

Ricky: Yes.

Angela: Jane, you would be out of your mind to go with him!

Jane: Why do you even care?

Angela: Because you are my friend!

Ricky: She is not your friend! She is someone you use to feel better about yourself.

Angela: Go fuck yourself, psycho!

Jane: Hey, shut up, bitch!

Angela: Jane, he's a freak!

Jane: Well, then so am I! We will always be freaks, and we'll never be like other people! And you'll never be a freak because you are just...too perfect!

Angela: Well, yeah, at least I'm not ugly.

Ricky: Yes, you are. And you're boring. And you're totally ordinary, and you know it.

Angela: You two deserve each other!

Angela luokittelee Rickyn kummajaiseksi, friikiksi, joka on sovinnaisuuden ja täydellisuuden tavoittelun vastakohta. Myös Jane haluaa siinä tapauksessa olla friikki, sillä se edustaa kaikkea mitä Angela, Janen perhe ja lähiöelämä ylipäättään eivät kykene tarjoamaan: ennalta kirjoittamattoman tulevaisuuden ja lukuisia mahdollisuuksia. Kohtauksen kautta elokuvan sanoma tiivistyy muutama minuuttiin ja sekoittaa sen ideologista sanomaa entisestään. On sula mahdottomuus löytää tarinasta dominoivaa ääntä. Siinä on niin monta tasoa ja eri suuntiin tempoilevia juonteita. Elokuva edustaa tässä mielessä selkeästi postmodernia lajityyppiä.

7.4. Peilaus lähiöiden politiikkaan

Elokuvasta ei löydy mitään poliittiseen toimintaan viittaavaa. Jos henkilöhahmoja haluaa analysoida osallistuja- ja toimintatyyppien näkökulmasta, näyttäytyvät he kaikki passiivisina omia roolejaan vaihtelevalla menestyksellä toteuttavina, virran mukana menevinä, vallitsevia rakenteita passiivisesti uusintavina atomeina. Juuri tähän piirteeseen perustuukin elokuvan relevanssi politiikan teorian suhteen.

Lähiö, jollaiseen *American Beauty*n tapahtumat sijoittuvat, on perin amerikkalainen ilmiö. Niissä toteutuva elämäntapa kuuluu olennaisena osana Yhdysvalloissa etenkin 1940- ja 1970-lukujen väliseen aikaan, jota Lizabeth Cohen kutsuu ”kuluttajien tasavallaksi.” (Cohen 2001, 214) Amerikkalainen unelma vauraudesta konkretisoitui juuri lähiöissä, joissa asuvien massojen jatkuvan kuluttamisen uskottiin tuottavan alati kasvavan talouden, joka poistaisi yhteiskunnalliset ongelmat. Oletus osoittautui vääräksi siinä, että kansakunta polarisoitui entisestään lähiöiden keskiluokkiin ja kaupunkien keskustojen laitamiin varattomampiin väestöihin. (mt., 220) Samalla lähiöityminen tuotti yhteiskunnallisen maiseman, jossa amerikkalaiset jakoivat yhä vähemmän yhteistä fyysistä

tilaa ja kansalaiskulttuuria. (mt., 219) Havainto ei missään tapauksessa väitä, että lähiö väistämättä tuottaisi poliittista apatiaa, mutta ainakin analysoitavan elokuvan perusteella argumentti näyttää käyvältä. Cohen ei luonnollisestikaan ole yksin väitteensä kanssa.

Lähiökulttuuri ei ole suinkaan näivettymässä Cohenin kuvaaman kuluttajien tasavallan kukoistuksen päätyttyä. Vuonna 1996 48 % amerikkalaisista asui lähiössä. Trendi on ollut jatkuvassa kasvussa, sillä vuonna 1950 prosenttiluku oli 23. (Putnam 2000, 208) Amerikkalaisen kansalais- ja poliittisen aktiivisuuden laskua tutkiessaan Robert D. Putnam on tullut siihen tulokseen, että pelkästään lähiöityminen, asutuksen leviäminen ja niihin liittyvät aikaa vievät työmatkat selittävät ilmiöstä noin 10 %. Suurin selittävä tekijä on monesta muuttujasta riippuvainen sukupolvien välinen muutos, jossa kansalaisaktiivisuus ei näyttele yhtä merkittävää roolia ihmisten elämässä kuin joskus ennen. (mt., 283-284) Lähiöissä piilee osa ongelmasta, koska niissä asuvilla ihmisillä on tapana jakaa samankaltaiset arvot, jotka *American Beautyssa* sisältyvät kulttuurisiin työtä, perhettä ja kodin piiriin kuuluvaa omaisuutta koskeviin normatiivisiin pakkoihin.

Putnamin mukaan lähiöillä on taipumus erottaa ihmisiä yhteiskuntaluokkien mukaan. Ne lisäävät kansallista segregatiota. Etenkin vuosituhanen vaihteessa lähiöt olivat saavuttaneet suuren eriytymisasteen tulotason, rodun ja elämänvaiheen mukaan, muodostaen ns. ”elämäntapasaarekkeita”. Vaikka kiinteistövälittäjät markkinoivat lähiökoteja painottaen niiden yhteisöllistä luonnetta, todellisuus on Putnamin tulkinnan mukaan varsin toisenlainen. Erilaisin mittarein mitattuna näennäisen homogeeninen lähiöväestö ei synnytä julkisen keskustelun tilaa keskuudessaan. Koska väestö jakaa samankaltaiset arvot ja ennen kaikkea poliittiset intressit, puuttuu konfrontaatioita, jotka sytyttäisivät poliittisen palon. Samalla myös mielenkiinto lähiön ulkopuolisiin alueisiin ja asioihin katoaa. (mt., 209-210) Ja vaikka mielenkiintoa ja kannanottoja suurempiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin esiintyisikin, on perushuomiolla taipumus kääntyä pelkästään havaitun epäkohdan vaikutukseen omaan asuinalueeseen, mikäli asiaan pitäisi ottaa julkisesti kantaa, kuten Nina Eliasophin (2003, 1-6) tutkimuksesta käy ilmi.

Ajankuvan kannalta *American Beauty* kuvaa tilannetta, jossa lähiötä, saatikka kansakuntaa, ei uhkaa mikään. Vuosituhanen vaihteen amerikkalaislähiössä ei ole tilaa aatteille, eivätkä yhteiskunnalliset kysymykset kosketa ketään. Ainoa poliittisluontoinen viittaus elokuvassa on, kun Frank Fitts kiroaa ”maan olevan matkalla perikatoon” lukiessaan päivän lehteä. Asiaa ei puntaroida sen tarkemmin ja todennäköisesti eversti evp. on vain pahastunut, koska maailmassa kaikki eivät jaa hänen

konservatiivisia arvojaan. Elämä lähiössä on erilaisten pakkojen sanelemaa, ennalta arvattavaa ja turvallista. Ja juuri siinä piilee sen kauheus.

8. FIGHT CLUB

8.1. Elokuva lyhyesti

Fight Club on David Fincherin ohjaama elokuva, jonka käsikirjoituksen on Chuck Palahniukin samannimisen kirjan pohjalta tehnyt Jim Uhls. Elokuvan keskeiset roolihahmot ovat Kertoja (Edward Norton), Tyler Durden (Brad Pitt) ja Marla Singer (Helena Bonham Carter). Temaattisesti elokuvassa korostuu kritiikki kulutusyhteiskuntaa kohtaan, jossa elämän vaihtoehdottomuus ja yksiulotteisuus realisoituvat poliittiseksi väkivallaksi.

Elokuvan juoni on yksinkertaistettuna seuraava: Päähenkilö Kertoja (jonka nimi ei missään vaiheessa tule ilmi) on autoteollisuuden palveluksessa valkokaulustöissä työskentelevä 30-vuotias mies. Hän asuu anonyymissä amerikkalaisessa suurkaupungissa, kärsii kroonisesta unettomuudesta ja suhtautuu työhönsä kyynisesti. Unettomuuteen löytyy lääke Metodistikirkon pyörittämistä tukiryhmistä, joissa tarjotaan vertaistukea eri sairauksista kärsiville, usein parantumattomasti sairaille ihmisille. Kertoja alkaa käydä useissa eri ryhmissä ja tulee niistä riippuvaiseksi, vaikka häntä ei mikään kyseisistä sairauksista vaivaakaan. Hän ei kuitenkaan ole ainoa huijari. Myös Marla Singer –niminen nuorehko nainen käy samoissa ryhmissä. Toisen huijarin läsnäolo tekee tyhjäksi Kertojan ryhmien kautta saavuttaman tyyneyden. Kertoja ottaa asian puheeksi Marlan kanssa ja he päätyvät käymään ryhmissä eri aikoihin.

Työmatkallaan Kertoja tapaa lentokoneessa Tyler Durdenin, karismaattisen saippuakauppiaan, jolta hän saa käyntikortin. Kotiin palattuaan Kertoja huomaa asuntonsa räjähtäneen mitä ilmeisimmin kaasuvuodon takia ja soittaa Tylerille, jonka hän tapaa baarissa. Tapaamisen yhteydessä Tyler kritisoi eksistentiaalisin sanankääntein kulutusyhteiskuntaa ja lupaa tarjota Kertojalle yösijan, mikäli hän tekisi tälle yhden palveluksen: löisi häntä nyrkillä. Kertoja ja Tyler päätyvät tappelemaan baarin edustalla saaden siitä suurta tyydytystä. Kertoja muuttaa Tylerin rähjäiseen taloon kaupungin teollisuusalueen laitamille. Sieltä käsin he alkavat tappelemisesta saamansa

valaistumisen vuoksi organisoida maanalaisia tappelukerhoja, joiden suosio kasvaa räjähdysmäisesti.

Tappelukerhojen suosio perustuu pitkälti Tylerin persoonaan. Hänen ihmisenä olemisen luonteen ympärille keskittyvät monologinsa ja karismansa tekevät hänestä kultin johtajan, ehdan demagogin. Tappelemisen lisäksi Tyler alkaa antaa satapäiselle jäsenistölleen monia anarkistisluontoisia kotitehtäviä, joiden tarkoitus on lähinnä aiheuttaa hämminkiä ja aineellisia vahinkoja yhteiskunnan eri sektoreilla. Ajan kuluessa tavoitteet kasvavat. Tyler muokkaa jäsenistöstään militantin terroristiorganisaation nimeltä Project Mayhem. Sen tavoitteena on räjäyttää kymmeniä eri rahoituslaitoksia taivaan tuulin, jolloin Tylerin logiikan mukaisesti luottotiedot pyyhkiytyisivät pois ja ihmiskunta voisi aloittaa puhtaalta pöydältä. Elokuva päättyy räjähdysiin ja rakennusten sortumiseen.

Elokuvasa on kaksi selkeää käännettä. Tavatessaan Tylerin kertoja pikku hiljaa luopuu täysin vanhasta elämästään, jonka hän oppii tiedostamaan sisällyksettömäksi. Hänen elämänsä on materiaalisen omaisuuden suhteen pirstaleina asunnon räjähtämisen takia ja henkisesti Tylerin esimerkki ja elämänfilosofia ovat olennaisia prosessissa, jossa Kertoja lopulta päätyy ikään kuin yhteiskunnan ulkopuolelle.

Toinen käännekohta on se, kun sekä Kertojalle että elokuvan katsojalle selviää, että Tyler Durden on Kertojan sairaan mielen tuottama sivupersoonaa. Kertoja siis sairastaa jonkinlaista jakomielitautia, josta henkilön vanha minä, Kertoja, ei ole ollut tietoinen. Kertoja pyrkii pysäyttämään Project Mayhemin terroristi-iskut, mutta on auttamatta myöhässä.

8.2. Arjen sietämättömyys

Todellisuus välittyy elokuvan katsojalle Kertojan kokemuksen kautta. Suurin osa elokuvan narratiivista tapahtuu visuaalisesti Kertojan ns. ”voice-over” puheen tukemana. Jo elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa paljastuu, että Kertoja puhuu menneistä tapahtumista, sillä tarina alkaa elokuvan loppukohtauksesta, joka ei tietenkään aukea katsojalle. Tästä syystä alussa palataan heti ajassa taaksepäin. Kuitenkin osa elokuvan tapahtumista esitetään ilman Kertojan ääntä ”nykyhetkessä”.

Elokuva on siitä hauska ilmaisumuoto, että siinä asiat voidaan esittää erityisen kärjitetysti ja maailman kuvaaminen totaalisen absurdina paikkana on pelkästään positiivinen asia, sillä se varmasti lisää katsojien mielenkiintoa. Maailma avautuu *Fight Clubissa* kahdella tavalla, joista ensimmäiseen paneudun seuraavaksi. Elokuvan päähenkilölle, Kertojalle, maailma näyttää lähes mahdottomana paikkana elää. Yksinäinen, työelämässä käpristelevä ja kroonisesta unettomuudesta kärsivä miespolo hakee vimmatusti sisältöä elämäänsä kulutustottumustensa kautta, joiden perusteella hän myös yrittää määritellä identiteettiään ja paikkaansa maailmassa:

Chapter 4, [0:04:35 – 0:05:30]

Kertoja on kotona. Hän selailee IKEAn kuvastoa WC-pöntöllä istuen ja pitää puhelinta leuan ja olkapään välissä.

Kertoja (voice-over): Like so many others, I had become a slave to the IKEA nesting instinct.

Kertoja (puhelimeen): Yes, I'd like to order the Erika Pekkari dust ruffles.

Ikean asiakaspalvelu: Please hold.

Kertoja (voice-over): If I saw something clever like a little coffee table in the shape of a ying-yang, I had to have it.

Tavarat ilmestyvät kertojan kotiin samalla kun hän luettelee niitä. Kertojan kodin ja kuvaston ero hämärtyy, sillä esineiden vieressä on luettavissa niiden katalogitiedot.

The “Klipsk” personal office unit. The “Hovertrekke” home exercbike. Or the “Ohamshab” sofa with the “Strinne” green stripe pattern. Even the “Ryslampa” wire lamps of environmentally friendly unbleached paper.

Kertoja vaeltaa huoneessa puhelin korvalla

I'd flip through catalogues and wonder: “What kind of dining set defines me as a person?”

Kamera siirtyy kuvaamaan ulos hyvin varustetun astiakaapin sisältä, kun Kertoja avaa sen. Sama toistuu jääkaapin kanssa. Kertoja ottaa jääkapista maapähkinävoipurnukan, avaa sen ja syö voita veitsen avulla.

I had it all. Even the glass dishes with fine bubbles and imperfections, prove that they were crafted by the honest, indigenous peoples of...

Ikean asiakaspalvelu: Please hold.

Kertoja (voice-over): ...wherever

Kertoja (puhelimeen): I was holding

Kertoja (voice-over): We used to read pornography. Now it was the Horchow collection.

Kertojan käyttämä mennyt aikamuoto ja lause “Minusta oli tullut IKEAn pesänrakennusvietin orja” vihjaavat hänen unettomuutensa johtuvan kuvatusta ostovimmasta ja sen tyhjiydestä ja merkityksettömyydestä. Kertoja siis puhuu itsestään uudesta perspektiivistä, josta käsin hän tietää asioiden syy- ja seuraussuhteet. Seuraavassa kohtauksessa Kertoja on lääkärissä, joka ei suostu määräämään hänelle lääkkeitä unettomuuteen, vaan kehottaa Kertojaa harrastamaan enemmän liikuntaa. Samalla lääkäri mainitsee Metodistikirkon ryhmäterapiat, joissa ”ihmisillä on oikeita ongelmia.” Heitto on tarkoitettu laittamaan Kertojan huolet oikeisiin mittasuhteisiin, mutta hän meneekin katsomaan mistä on kyse.

Kivessyöpäryhmän paritehtävässä, jossa tarkoituksena on halata ja itkeä, Kertoja vapautuu, itkee valtoimenaan ja rentoutuu. Unettomuus on tiessään. Tähän asti Kertoja on esitetty yksinäisenä sutena, jonka ensimmäinen oikea ihmiskontakti on juuri terapiaistunnossa. Tosin sekin on valheellinen. Kertojan yksinäisyys korostuu hänen työssään:

Chapter 8 [0:18:26 – 0:19:30]

Kertoja herää säpsähtäen lentokoneessa

Kertoja (voice-over): You wake up at ScaTac.

Kertoja herää taas säpsähtäen lentokoneessa.

SFO. LAX.

Autokolaripaikka. Kertoja kuvaa onnettomuusautoa.

You wake up at O’Hare. Dallas Fort Worth. BWI.

Kertoja lentokentällä check-in tiskillä

Pacific. Mountain. Central. Lose an hour. Gain an hour.

Lentokenttävirkaileija: The Check-in for that flight isn’t for another two hours, Sir.

Kertoja (voice-over): This is your life and it's ending one minute at a time.

Kertoja herää säpsähtäen lentokoneessa

You wake up at Air Harbor International.

*Kertoja liukuportaissa.
Tyler Durden vilahtaa ohi vastakkaiseen suuntaan*

If you wake up at a different time, in a different place, could you wake up as a different person?

Lentoemäntä tarjoilee kertojalle. Kuvaa lentokoneruoista

Everywhere I travel, tiny life. Single serving sugar. Single serving cream. Single pat of butter. The microwave Gordon bleu hobby kit.

Kertoja hotellihuoneessa. Kuvaa hygienia tuotteista

Shampoo-conditioner combo's. Sample package mouthwash. Tiny bars of soap. The people I meet on each flight, they are single serving friends. Between take-off and landing we have our time together. That's all we get.

Kuvaa hotellihuoneen television tervetuloitusohjelmasta, jossa seisoo valkoisiin pukeutunutta henkilökuntaa

Henkilökunta: Welcome!

Kertoja matkustaa ympäri Yhdysvaltoja havahtuakseen yhä uudestaan ja uudestaan eri lentokentillä ja aikavyöhykkeillä. Tämä vaikuttaa hänen todellisuudentajuunsa. Hänen elämänsä koostuu lentokoneiden yksittäispakatuista elintarvikkeista ja lukuisien hotellien minikokoisista hygienia tuotteista. Myös hänen ihmiskontaktinsa ovat yksittäispakattuja vierustovereita lentokoneissa. Kohtauksen nopea leikkaus ja kiivastempoinen elektroninen rumpukomppi korostavat kuvatun työelämän hektisyyttä. Kertojan työ ei ole ainoastaan epämiellyttävää, yksinäistä ja kiireistä. Se on myös moraalitonta. Seuraavassa kohtauksessa Kertoja selostaa auliisti työnkuvaansa jälleen yhdelle yksittäispakatuille ystävälleen lentokoneessa:

Chapter 8 [0:19:33 – 0:20:40]

Autotallin ovi aukeaa. Kertoja ja hänen kaksi kollegaansa lähestyvät autoa, joka paljastuu karrelle palaneeksi onnettomuusautoksi.

Kertoja (voice-over): On a long enough time line, the survival rate of everyone drops to zero. I was a recall coordinator. My job was to apply the formula.

Kollega 1 osoittaa tuulilasia

Kollega 1: That's where the infant went through the windshield

Kertoja ottaa kuvia autosta

Kertoja (voice-over): A new car built by my company leaves somewhere travelling at 60mph. The rear differential locks up

Kollega 2 osoittaa takapenkille

Kollega 2: The teenager's braces are wrapped around the backseat ashtray. Might make a good anti-smoking ad.

Kaikki kolme ovat kumartuneet katsomaan auton sisään

Kertoja (voice-over): The car crashes and burns with everyone trapped inside. Now, should we initiate a recall?

Kollega 1: The father must have been huge. See where the fat is burned to the seat? The polyester shirt? Very modern art.

Kollega 2: (nauraa)

Kuva loittonee autosta

Kertoja (voice-over): Take the number of vehicles on the field, A. Multiply it by the probable rate of failure, B. Then multiply the result by the average out-of-court settlement, C. A times B times C...

Kertoja muuttuu taustäänestä keskustelukumppaniksi lentokoneessa

Kertoja (vierustoverille): ...equals X. If X is less than the cost of recall, we don't do one.

Kuvaa epäuskoisen näköisestä vierustoverista

Vierustoveri: Are there a lot of these kinds of accidents?

Kuvaa Kertojasta, joka puhuu rauhallisen vakuuttavalla äänensävyllä

Kertoja: You wouldn't believe.

Kuvaa Kertojasta, joka nyökkäilee sanomaansa korostaen.

Vierustoveri: Which car company do you work for?

Kertoja: A major one.

Kertojan tehtävänä on siis tehdä laskelmia siitä, kannattaako tiettyjä automalleja vetää pois markkinoilta, mikäli niissä esiintyy vikoja. Vaikka vikojen seuraukset olisivat useiden ihmisten kuolemaan johtavia, yhtiö ei tee mitään, mikäli se ei laskennallisen kaavan mukaan ole kannattavaa. Elämän tyhjiys ja työ, jossa kaikki tapahtuu talouden ehdoilla vailla inhimillisyyden häivääkään, on jättänyt jälkensä kertojaan. Hän retostelee lakonisesti yrityksensä moraalittomuudella, toivoen samalla lentokoneonnettomuutta, joka päästäisi hänet tuskistaan:

Chapter 8 [0:20:40 – 0:21:00]

Kertoja on lentokoneessa viemässä ruokapalaa haarukalla suuhunsa.

Hän katsahtaa ikkunaan, josta tulee valoa

Se on toinen lentokone. Yhteentörmäys. Paineistettu runko hajoaa. Tavarat lentelevät. Happinaamarit laskeutuvat. Kertojan ilme on sekoitus kauhua ja riemua.

PLING! Fasten seatbelt – valo sammuu. Kertoja säpsähtää hereille unestaan.

Kertoja (voice-over): Every time the plane banked too sharply on take-off or landing, I prayed for a crash or a midair collision. Anything.

Life insurance pays triple if you die on a business trip.

Seuraavassa kohtauksessa Kertoja tapaa Tyler Durdenin, jonka vieressä hän lentokoneessa istuu. Jutustelun yhteydessä Kertoja saa Tylerin käyntikortin, jonka avulla hän saa yhteyden tähän palattuun kotiin ja havaittuaan asuntonsa tuhoutuneen kaasuräjähdyksessä. Kertojan erakkomaisuus tulee ilmi, sillä hänellä on vain kaksi ihmistä jolle soittaa: puolittu Marla Singer terapiaryhmistä ja Tyler. Lopulta hän päätyy Tyleriin. Tästä alkaa Kertojan valaistuminen. Hän tapaa Tylerin baarissa oluiden äärellä ja kertoo tälle tapahtuneesta:

Chapter 11 [0:27:58 – 0:30:05]

Tyler: You know man, it could be worse. A woman could cut your penis while you're sleeping and toss it out the window of a moving car.

Kertoja: There's always that. I don't know. It's just that...when you buy furniture you tell yourself, that's it, that's the last sofa I'm going to need. Whatever else happens, I've got that sofa problem handled. I had it all. I had a stereo that was very decent. A wardrobe that was getting very respectable. I was close to being complete.

Kertoja toistaa samaa ajatusta kuin kohtauksessa, jossa hän tilasi IKEAn tuotteita. Hänen olemassaolonsa ja identiteettinsä määrittävät esineiden kautta. Hänen ihmistyyppinsä edustaa täsmälleen sitä, mistä Douglas Kellner puhuu ”postmodernin identiteetin” yhteydessä. Tällainen identiteetti rakentuu kulutuksen imagoista. (Kellner 1998, 275) Samalla kertoja sanoo olleensa omaisuutensa ja identiteettinsä suhteen melkein ”valmis”. Kulutusyhteiskuntateoriassaan Jean Baudrillard toteaa kuluttajan yksilöllisyyden tavoittelun olevan loputonta. (Baudrillard 1993, 7) Näin asia onkin. Jo IKEA – kohtauksessa paljastui, että Kertoja ei voi vastustaa kuvastojen kutsua ostaa tuotteita, jotka määrittäisivät häntä ihmisenä. Kuluttaminen on hänelle työtä, jonka inhimillisiä seurauksia Zygmunt Bauman korostaa, sillä se on taistelua akuuttia, hermoja raastavaa epävarmuutta ja ärsyttävää, tylsistyttävää turvattomuuden tunnetta vastaan. (Bauman 2002, 101) Tyler Durden ei Kertojan valitusta sulata, vaan päättää valistaa häntä:

Tyler: Shit man, now it’s all gone.

Kertoja: All gone. All gone.

Tyler: Do you know what a duvet is?

Kertoja: A comforter.

Tyler: It’s a blanket. Just a blanket. Now why do guys like you and I know what a duvet is? Is this essential to our survival in this hunter-gatherer sense of the word? No. What are we then?

Kertoja: I dunno. Consumers.

Tyler: Right. We’re consumers. We are by-products of a lifestyle obsession. Murder, crime, poverty. These things don’t concern me. What concerns me are celebrity magazines, television with 500 channels. Some guy’s name on my underwear. Rogaine. Viagra. Olestra.

Kertoja: Martha Stewart.

Tyler: Fuck Martha Stewart. Martha’s polishing brass on the Titanic. It’s all going down, man. So fuck off with your sofa units and strinne green stripe patterns. I say never be complete. I say stop being perfect. I say let’s evolve. Let the chips fall where they may. But that’s me, and I could be wrong. Maybe it’s a terrible tragedy.

Kertoja: It’s just stuff. Not a tragedy.

Tyler: Well, you did lose a lot of versatile solutions for modern living.

Kertoja: Fuck, you’re right. My insurance is probably going to cover it, so...

Tyler: Ah...

Kertoja: What?

Tyler: The things you own, end up owning you. Do what you like man.

Tylerin mielestä kuluttaminen on pakkomielle, joka sulkee pois oikeasti merkittävät asiat. Kuluttaja ei piittaa epäkohdista, kuten köyhyydestä, murhista ja rikollisuudesta. Häntä kiehtovat julkkikset, televisio ja alushousumerkit. Moinen kulttuuri on menossa kohti turmiotaan. Jos omaisuutta palvoo, roolit vaihtavat paikkaa, tavarat omistavat ihmisen.

Kun Tyler Durdenin kriittinen ääni astuu kuvaan, asiat alkavat asettua perspektiiviin. Kertoja on todellinen stereotyyppi, jonka rakentamiseen tarvitaan vähintäänkin peruskurssi marxilaiseen filosofiaan. Hän käy työssä anonyymien ja ennen kaikkea täysin moraalittomien kapitalistien osakekurssien edun puolesta saadakseen siitä palkkaa, jolla ostaa tavaroita samaisilta kapitalisteilta ja tässä tapauksessa erityisesti ruotsalaiselta kalustemiljardööriltä. Kertoja on tyyppiesimerkki kulutusyhteiskunnan orjasta. Periaatteessa hänen elämässään toteutuvat ne työntekoon ja kuluttamiseen kiteytyvät ihmisenä olemisen ehdot, joista Hannah Arendt puhuu *Vita Activassa*: ”Elämän välttämättömyydet ovat alistaneet ihmisen”. (Arendt 2002, 130) Toisaalta hän voisi olla myös Marcusen (1969) ”Yksiulotteinen ihminen”, sillä hän on todellakin täysin jumissa työssään ja ostoksissaan, ilmeisen kykenemättömänä katkaisemaan kierrettä. Hän ei tee mitään muuta, paitsi kärsii ja harrastaa kuolemansairaiden ihmisten vertaistukea. Kertojan elämä kuitenkin kirkastuu, sillä hän tapasi Tylerin, joka pystyy ja haluaa vapauttaa hänet.

8.3. Kahleista vapautuminen

Tyler Durdenin kautta tyyli jolla maailma representoidaan muuttuu. Amerikkalainen 1990-luvun lopun yhteiskunta on edelleenkin täysin sietämätön paikka, mutta Tylerin avulla Kertojan ei tarvitse enää olla tyhjiössä. Hän oppii tiedostamaan kulutusyhteiskunnan orjuuttavuuden ja pikkuhiljaa pääsee jyvälle vaihtoehtoisista elämäntavoista valtakulttuurin ulkopuolella. Samalla politiikka ilmestyy henkilöhahmojen kokemusmaailmaan. Alkaa tie tilasta, jota Kari Palonen kutsuisi ali-ihmisyydeksi (Palonen 1979, 92) sillä perusteella, että Kertojan olemassaolon tietoisuuden taso ei täytä poliittiselle subjektille asetettuja minimiehtoja, kohti toimijuutta, jossa yhteiskuntarakenteita, eli politiikan objekteja, pyritään muuttamaan. Ei tosin konventionaalisin keinoin, vaan poliittisen terrorismin kautta. Tie äärimmäisyyksiin on kuitenkin pitkä prosessi.

Tylerin keino kehittyä ja ylittää kulutusyhteiskunnan rakenteet realisoituu yleisesti hyväksyttävien ja omaksuttujen normien rikkomisena. Elokuvan katsoja saa tietää Tylerista monia pieniä yksityiskohtia. College – tasoisesta koulutuksesta huolimatta hän asuu rähjäisessä talossa kaupungin laitamalla ja elättää itsensä valmistamalla ja myymällä saippuaa, jonka hän keittää rasvaimuklinikoiden jäteaitauksista varastamastaan rasvasta. Hänellä on myös sivutoimi elokuvateatterissa projektorinkäyttäjänä, jossa hän terrorisoi yleisöä ujuttamalla elokuvaan sekunnin murto-osan mittaisia pätkiä pornoelokuvista. Lisäksi ajoittain Tyler toimii tarjoilijana hienostohotellin ravintolassa, jossa hän sabotoi ruokalajeja omilla ruumiineritteillään.

Tylerin elämänfilosofia ei pelkästään riitä vakuuttamaan Kertojaa vapautumisen välttämättömyydestä. Ruumiillinen väkivalta tuo lopullisen valaistumisen. Sen saavuttaminen edellyttää kuitenkin selkeän tabun, ruumiillisen koskemattomuuden, rikkomista. Lainkuuliaiselle, vaurauteen ja turvallisuuteen sosiaalistuneelle yksilölle se ei ole aivan yksinkertaista. Tyler lupaa baari-illan jälkeen Kertojalle yösijan talossaan sillä ehdolla, että Kertoja lyö häntä parkkipaikalla baarin edessä:

Chapter 13 [0:32:46 – 0:34:30]

Kertoja on ihmeissään

Kertoja: What do you want me to...you just want me to hit you?

Tyler osoittaa kannustavasti kasvojaan

Tyler: Come on. Just do me this one favor.

Kertoja: Why?

Tyler: Why? I don't know why. I've never been in a fight. You?

Kertoja: No. But that's a good thing.

Tyler asettaa käsissään olleet olutpullot maahan hieman sivummalle, pois tieltä.

Tyler: No it is not. How much can you know about yourself if you've never been in a fight, I don't wanna die without any scars. So come on, hit me before I lose my nerve.

Kertojasta kuvastuu pelokkuus ja epäuskoisuus

Kertoja: Oh God. This is crazy. I...

Tyler hyppii tasajalkaa ikään kuin lämmitelläkseen iskua varten

Tyler: So go crazy. Let it rip.

Kertoja ottaa vauhtia ja sivaltaa Tyleria epävarman oloisesti mutta kovaa päin sivulle

Tyler kompuroi tuskissaan takaviistoon korvaansa pidellen

Kertoja levittelee käsiään

Tyler lennättää oikean suoran täysin valmistautumattoman Kertojan vatsaan. Kertoja hoippuu taaksepäin ja kyykistyy kaksinkerroin

Tyler kumartuu katsomaan Kertojan vointia

Kamera loittonee kuvaamaan täyteen vauhtiin kiihtyvää nyrkkkitappelua

Kertoja: I don't know about this.

Tyler: I don't know either. Who gives a shit? No-one's watching. What do you care?

Kertoja: This is crazy. You want me to hit you?

Tyler: That's right.

Kertoja: Where? Like in the face?

Tyler: (nauraen) Surprise me.

Kertoja: This is fucking stupid.

Tyler: Motherfucker! You hit me in the ear!

Kertoja: Well, Jesus. I'm sorry.

Tyler: Ow, Christ! Why in the ear, man?

Kertoja: I fucked it up.

Tyler: No, that was perfect!

Kertoja: No, I'm all right...it really hurts.

Tyler: Right.

Kertoja: Hit me again.

Tyler: No, you hit me! Come on!

Leikkaus. Kertoja ja Tyler istuvat tappelusta ruhjeilla baarin edessä olutta siemaillen. Kertoja vaikuttaa tyytyväiseltä

Kertoja: We should do this again sometime.

Tyler ja Kertoja eivät joudu tappelemaan pelkästään keskenään. Käy ilmi, että kaupunki on pullollaan Kertojaa muistuttavia, merkityksettömissä elämässään riutuvia miehiä yhteiskunnan eri kerroksista. Löytyy niin duunareita kuin pukumiehiäkin, jotka haluavat ehdottomasti tapella. Näin syntyy Fight Club, syrjäisillä parkkipaikoilla ja hämärissä kellareissa kokoontuva tappelukerho, jonka itseoikeutettu johtaja on Tyler, apunaan uskollinen Kertoja, jonka äänen kautta elokuvan katsoja pääsee osalliseksi Fight Clubin vapauttavasta vaikutuksesta:

Chapter 14 [0:37:36 – 0:37:52]

Kertoja: After fighting, everything else in life got the volume turned down. You could deal with anything.

Tappelun tuoman adrenaliinin vaikutuksesta mikään muu ei tunnu enää miltään. Fight Club tarjoaa sen yhä kasvavalle jäsenistölle jotakin mitä he ovat kaivanneet mutta eivät osanneet hahmottaa tai pukea sanoiksi:

Chapter 15 [0:39:55 – 0:41:21]

Kertoja: It was right on everyone's face, Tyler and I just made it visible. It was on the tip of everyone's tongue. Tyler and I just gave it a name. Every week Tyler gave the rules he and I decided.

Tyler: Gentlemen! Welcome to Fight Club. The first rule of Fight Club is: You do not talk about Fight Club. The second rule of Fight Club is: YOU DO NOT TALK ABOUT FIGHT CLUB!

Fight Club on salaseura. Se pidetään visusti salassa. Kerran viikossa joukko miehiä kokoontuu baarin kellariin ottamaan mittaa toisistaan rehellisesti, yksi yhtä vastaan. Fyysisellä ponnistelulla on sekä fyysisiä että henkisiä vaikutuksia. Se terästää degeneroituneessa yhteiskunnassa turtuneen mielen ja ruumiin. Löystynyt ruumis muuttuu kuin kirveellä veistetyksi:

Chapter 15 [0:42:44 – 0:42:48]

Kertoja: You weren't alive anywhere like you were there. But Fight Club only exists in the hours between when Fight Club begins and when Fight Club ends. Even if I could tell someone they had a good fight, I wouldn't be talking to the same man. Who you were in Fight Club was not who you were in the rest of the world.

A guy came to Fight Club for the first time. His ass was a wad of cookie dough. After a few weeks, he was carved out of wood.

Elokuvassa esitetään runsain mitoin brutaaleja tappelukohtauksia. Veri lentää ja luut murtuvat, kun hikiset miehet ottavat yläruumiit paljaina mittaa toisistaan omaa vuoroaan odottavien klubilaisten huutaessa ringissä tappelijoita yllyttäen. Fight Clubin sessiot toimivat kuin herätysliikkeen kokoukset, joissa puhutaan kielillä ja koetaan pelastus:

Chapter 15 [0:44:06 – 0:44:43]

Kertoja: Fight Club wasn't about winning or losing. It wasn't about words. The hysterical shouting was in tongues like at a Pentacostal church. When the fight was over, nothing was solved. But nothing mattered. Afterwards we all felt saved.

8.4. Poliittinen terrorismi

Fight Clubin tarjoama todellisuus alkaa vieraannuttaa Kertojaa entistä enemmän hänen vanhasta elämästään, joka kuuluu valtaväestön kokemusmaailman piiriin. Häneen suhtaudutaan työpaikalla penseästi, eikä tunne jää yksipuoliseksi. Kertojan työpanos laskee samaa tahtia kuin hänen ulkokuorensa muuttuu yhä ruhjoutuneemmaksi ja virttyneemmäksi. Hän julistaa olevansa valaistunut:

Chapter 17 [0:53:05 – 0:53:16]

Kertoja: I got right in everyone's hostile little faces: "Yes, those are bruises from fighting." "Yes, I'm comfortable with that." "I am enlightened."

Väistämätön tapahtuu. Kertoja ajautuu törmäyskurssille esimiehensä kanssa ja elokuvan mielikuvitukselliselle luonteelle ominaisesti hän pahoinpitelee itsensä esimiehensä silmien alla tämän työhuoneessa. Ilmeisesti syytteen pelossa esimies maksaa Kertojalle tuntuvat irtisanomiskorvaukset, joiden ansioista Fight Club muuttuu päivittäiseksi aktiviteetiksi.

Tyler Durdenista alkaa paljastua uusia piirteitä. Hänestä on kehittymässä ehta demagogi, kansankiihottaja, jolla on suuria suunnitelmia. Hän lietsoo kasvavaa alamaisjoukkoaan:

Chapter 20 [1:07:19 – 1:08:25]

Tyler: I see in Fight Club the strongest and smartest men who have ever lived. I see all the potential. And I see it squandered. Goddamn it, an entire generation pumping gas. Waiting tables. Slaves with white collars.

Advertisers have us chasing cars and clothes. Working jobs we hate so we can buy shit we don't need. We are the middle children of history, man. No purpose or place. We have no Great War. No Great Depression. Our great war is a spiritual war. Our great depression is our lives.

We've all been raised on television to believe that one day we'd all be millionaires and movie gods and rock stars. But we won't. We're slowly learning that. And we are very, very pissed off.

Tylerin palopuhe ansaitsee erityishuomiota. Se on hänen näkemyksensä amerikkalaisesta, tuotannon ja kulutuksen, vaurauden ja yltäkylläisyyden, yhteiskunnasta 1990-luvun lopulla. Hän syyttää markkinavoimia ihmisten halujen ja toiveiden manipuloinnista ja samalla painottaa amerikkalaisen individualistisen ”ryysyistä rikkauksiin” – unelman valheellisuutta. Kritiikki ajankuvaa kohtaan, jossa ihmisillä ei ole jaettuja suuria kokemuksia, kuten suurta lamaa tai suurta sotaa yhdistettynä Fight Clubin suureen suosioon ja jäsenmäärään kääntää huomion paitsi kylmän sodan jälkeiseen ”politiikattomaan” aikaan, myös amerikkalaisen yhteiskunnan kansalaisaktiivisuuteen ja yhteisöllisyyteen. Kuten Robert D. Putnamin tutkimuksesta käy ilmi, 1900-luvun viimeisellä kolmanneksella yhteisöllinen elämä Amerikassa on näivettynyt näivettymistään. (Putnam 2000, 183) Putnam mainitsee television yhdeksi mahdolliseksi ilmiötä selittäväksi tekijäksi (mt., 284), mutta Tyler Durdenille se on pahan alku ja juuri: Vailla tarkoitusta vaeltavan sukupolven viihdettä ja mainospropagandaa sylkevä isä ja äiti, jonka lamaannuttavaan vaikutukseen hänellä on vastalääke.

Paradoksaalista Tylerin vuodatuksessa on viittaus kansakunnan lamasta ja sodan jälkeisestä taantumasta taloudelliseen yltäkylläisyyteen nostaneeseen ”suurimpaan sukupolveen”. Heidän yhteinen ponnistelunsa perustui pitkälti valtion toimin organisoituun kuluttamisen ylistykseen talouskasvun saavuttamiseksi. (Cohen 2001, 214) Tyler kuitenkin kadehtii (kenties jälkiviisaasti

romantisoiden) tämän sukupolven kokemusta siinä piilevän yhteisen tarkoituksen tai tavoitteen vuoksi, näkemättä laisinkaan sen merkitystä oman sukupolvensa alennustilalle.

Fight Clubin luonne muuttuu. Tyler alkaa jakaa jäsenilleen kotitehtäviä, joihin kuuluu monipuolista vandalismia, kuten mainostaulujen sabotointia ja autojen lamppujen rikkomista. Vakavampikin terrorismi tulee mukaan ohjelmistoon liikehuoneistojen tuhopolttojen muodossa. Kertoja alkaa jäädä yhä enemmän statistiksi Tylerin aatoksista, vaikka hän luuleekin ymmärtävänsä tämän suunnitelman logiikka. Kaikki epäolennainen, kuten omaisuus, on hylättävä:

Chapter 24 [1:20:22 – 1:21:24]

Kertoja: You had to give it to him. He had a plan. And it started to make sense. In a Tyler-sort of way. No fear. No distractions. The ability to let that which does not matter truly slide.

Tyler: You are not your job. You are not how much money you have in the bank. You are not the car you drive. You are not the contents of your wallet. You are not your fucking khakis. We are the all-singing, all dancing crap of the world.

Vandalismin ja tuhopolttojen myötä Fight Club muuttuu organisaatioksi nimeltä Project Mayhem. Sen päämajaksi tulee Tylerin ja Kertojan asuttama talo, jonne Tyler alkaa värvätä joukkoja uutta armeijaansa varten, jossa vallitsee tiukka kuri ja järjestys. Tylerilla on absoluuttinen valta sotilaisiinsa nähden, joiden yksilöllisyyden hän kitkee pois. Kaikki ajavat päänsä ja pukeutuvat mustiin. Yksittäistä Project Mayhemin jäsentä Tyler kuvailee seuraavasti, uhrattavissa olevana pelinappulana:

Chapter 25 [1:26:23 – 1:26:29]

Tyler: Like a monkey ready to be shot into space. Space Monkey. Ready to sacrifice himself for the greater good.

Kertoja putoaa lopullisesti pois tapahtumien keskiöstä. Hänellä ei ole minkäänlaista käsitystä siitä, miksi Tyler kokoaa armeijaa:

Chapter 25 [1:26:48 – 1:27:23]

Kertoja: And so it went. Tyler built himself an army. Why was Tyler Durden building himself an army? To what purpose? To what greater good? In Tyler we trusted.

Tylerin suunnitelmat pysyvät visusti hänen omana tietonaan. Armeijan tehtävä on toteuttaa hänen tahtoaan kirjaimellisesti mitään kyseenalaistamatta:

Chapter 28 [1:37:20 – 1:37:53]

Kertoja: What comes next in Project Mayhem, only Tyler knows. The second rule is: You do not ask questions.

Tässä vaiheessa on käyttökelpoista soveltaa elokuvaan Norman Faircloughin toiminta- ja osallistujatyyppeiden analyysiä. Tarkoituksena on selvittää, ovatko esitetyt asiantilat selitettävissä aktiivisilla toimijoilla vai onko kyse kohtalonomaisesta tapahtumisesta. Toisin sanoen, etsitään eroa *teon* ja *tapahtuman* välillä ja arvioidaan sitä, löytyykö tekijä. (Fairclough 1997, 143)

Koska *Fight Clubissa* maailman representaatio on sidottu Kertojan näkökulmaan, josta käsin myös elokuvan katsoja maailmaa tarkastelee, analyysissä voi tehdä seuraavia päätelmiä: Kaikki valtaväestön piiriin kuuluvat, yhteiskunnan normien mukaan työssä käyvät ja kuluttavat massat ovat tapahtumien armoilla järjestelmän virran vietävinä. Myös Kertoja kuului tuohon joukkoon, mutta ilmestyi orjuuttavan todellisuuden varjoista Tyler Durdenin säteilemään valoon. Kertojalle olisi riittänyt yhteiskunnan ulkopuolelle jättäytyminen ja säännöllinen tappeleminen kellareissa. Tämän suhteen hän oli jonkin aikaa oman itsensä herra ja teki tietoisia päätöksiä. Tappelemisesta saatava henkinen ja fyysinen tyydytys sen itsensä vuoksi kuitenkin asettaa rajat Kertojan toimijuudelle.

Ainoastaan Tyler Durden on elokuvan todellinen primus motor. Hänellä on kyky havaita yhteiskunnallisia epäkohtia, nimetä niitä, vastustaa niitä ja värvätä tukijoukkoja toimimaan niitä vastaan. Mitä Project Mayhem – armeijaan tulee, sen jäsenet ovat siirtyneet yhdestä orjuuttavasta todellisuudesta toiseen. Heillä ei ole omaa tahtoa. On vain Tyler Durden. Hän on paitsi karismaattinen kansankiihottaja, myös visionääri, jolla on näkemys paremmasta tulevaisuudesta koko ihmiskunnalle. Hän haluaa pyyhkiä pois kaikki länsimaisen sivistyksen saavutukset ja palata ihmiskunnan esihistoriaan, metsästäjä-keräilijäksi. Fukuyamalainen historian loppu merkitsee hänelle rappiota, jonka vuoksi on järjestettävä asiat siten kuin hän uskoo niiden olleen ennen historiankirjoitusta:

Chapter 28 [1:37:20 – 1:37:53]

Tyler: In the world I see, you are stalking elk through the Grand Canyon forest around the ruins of Rockefeller Center. You'll wear leather clothes that will last you for the rest of your life.

You'll climb the thick kudzu vines that wrap the Sears Tower. And when you look down, you'll see tiny figures pounding corn, laying strips of venison in the empty car-pool lane of some abandoned superhighway.

Tyler kuvailee unelmaansa, maailmanlopun jälkeistä skenaariota, jossa ihmiset viljelisivät maata ja metsästäisivät kasvillisuuden pikku hiljaa valtaaman länsimaisen kulttuurin infrastruktuurin raunioissa.

Project Mayhem – armeijan yksi sotilas menehtyy erään vandaali-iskun jälkimainingeissa poliisin luoteihin. Se ei pysäytä projektia, jonka pyörät on laitettu pyörimään. Asialla on omistautunut joukko vailla epäröintiä. Vain keinot Tylerin visioiden toteuttamiseksi ovat epäselviä. Sitten ideologian pääarkkitehti katoaa. Kertoja lähtee etsimään häntä talosta löytämiensä johtolankojen avulla. Jäljet vievät ympäri maata, jossa kaikkialla on viitteitä lähimenneisyydessä tapahtuneesta Tylerin läsnäolosta. Hänen aatteensa on levittäytynyt laajalle. Ajojahtinsa päätteeksi Kertoja havahtuu todellisuuteen: Hän on Tyler Durden. Kertojan persoonallisuus on jakaantunut voimattomaksi järjestelmän orjaksi ja kaikkivoivaksi Tyler Durdeniksi. Kertoja löytää vihjeitä keinoista, joilla Tyler aikoo laittaa yhteiskunnan polvilleen. Hän yrittää estää katastrofin ja ilmoittautuu poliisille, jonka kuulusteluhuoneessa suunnitelma paljastuu:

Chapter 33 [1:55:52 -1:56:47]

Kertoja: In the metropolitan area, we probably had a couple hundred members. Chapters have sprung up in five or six other major cities already. This is a tightly regimented organisation with many cells capable of operating completely independent of central leadership.

Look. Go to the house, ok? 1537 Paper Street. That's our headquarters. In the back buried in the garden, you'll find the body of Robert Paulsen. In the basement you're gonna find some bathtubs that have been used very recently to make large quantities of nitroglycerin.

I believe the plan is to blow up the headquarters of these credit card companies and the TRW building.

Rikospoliisi: Why these buildings? Why credit card companies?

Kertoja: If you erase the debt record, then we all go down to zero. You'll create a total chaos.

Project Mayhem on levinnyt useaan kaupunkiin. Se perustuu tiukkaan kuriin, mutta koostuu soluista, jotka kykenevät itsenäiseen toimintaan. Mielikuvituksellisen operaation tarkoituksena on räjäyttää tiettyjen luottokorttiyritysten toimitilat. Oletuksena on, että näin luottotiedot pyyhkiytyvät pois ja peli alkaa alusta. Täten saataisiin aikaan täydellinen kaaos.

Kun Kertojan lausunnon kirjannut poliisi poistuu huoneesta, paljastuu, että muut läsnä olevat poliisit ovat mukana Tylerin organisaatiossa, jonka sääntöjen puitteissa he aikovat rankaista Kertojaa. Tämä onnistuu pakenemaan ja ryntää eräälle rakennukselle, jonka on määrä räjähtää. Seuraa Kertojan ja Tylerin välienselvittely, jonka päätteeksi kenties koko absurdin elokuvan käsittämättömimmässä kohtauksessa Kertoja tappaa sivupersonansa ampumalla itseään päähän.

Kertoja säilyy jostakin syystä hengissä ja koko elokuvan ajan erillisenä tarinana edennyt Kertojan, Tylerin ja Marla Singerin kolmiodraama päättyy, kun Marla tuodaan paikalle ja elokuvan katsoja pääsee seuraamaan räjähdysten myötä lakoavia pilvenpiirtäjiä The Pixies – yhtyeen *Where is my mind* – kappaleen pyöräyttäessä lopputekstit ruudulle.

8.5. Fight Clubin aikalaiskritiikki

Elokuva heijastelee julkaisuajankohtansa yhteiskuntaa kohtaan esitettyä kritiikkiä yliampuvalla tyyllillä. Kulutusyhteiskunnan kammottavuutta ja talouden hallitsemien intressien ongelmallisuutta eettisten kysymysten suhteen ei tarvitse elokuvasta erikseen ulos lukea. Ne tulevat esiin vuolaana, ylipursuavana virtana kuvattaessa Kertojan elämää ja Tyler Durdenin maailmankatsomusta. Liioittelu onkin elokuvan etu tuotaessa asioita esille. Se myös tekee elokuvasta nautittavan katsomiskokemuksen ja näin ollen varmasti parantaa sen mahdollisuuksia elokuvamarkkinoilla.

Yksikään teoria tai yhteiskuntafilosofinen näkemys ei pysty tyhjentävästi *Fight Clubin* sanomaa dekonstruoimaan. Elokvasta voi kuitenkin todeta sen olevan pessimistinen kuvaus liberaalin demokratian tuottamasta kulttuurista 1990-luvun Yhdysvalloissa. Kyseistä yhteiskunnallisten olojen järjestämistä koskevaa ideologiaa on kritisoitu läpi sen historian. Tocquevillelle Amerikka ei merkinnyt rappiota, mutta hänkin esitti huolestumisensa havaitessaan ihmisten olevan taipuvaisia keskittymään omiin asioihinsa. Jos omaan elämään keskittyy yhä ahtaammin ja sulkeutuneemmin, eivät suuret tunteet, jotka kuohuttavat mutta myös uudistavat ja kehittävät kansakuntia, enää

kiinnosta. Tällöin ihminen ajautuu kohtalon vietäväksi kykenemättömänä tunnistamaan omaa ja jälkeläistensä etua. (Tocqueville 2006, 626) Max Weber taas näki kapitalismissa omalakisena, rationaalisen ja lopulta itsetarkoituksellisen järjestelmän, joka hänen pahimmassa prognoosissaan päättyy ”kouristuksenomaiseen, itsensä-tärkeänäpitämisen koristamaan mekaniisoituun kivettymiseen”. (Weber 1980, 135) Samalla tavalla Arendtin ajatukset työn ja kuluttamisen alistamasta ihmisestä resonoivat *Fight Clubissa*. Mitä radikaaleimpiin ja värikkäämpiin näkemyksiin mennään, sitä paremmin ne tuntuvat selittävän elokuvan tematiikka. Tämä johtuu tietysti siitä, että *Fight Club* todella on radikaali kuvaus. Frankfurtin koulukunnan Herbert Marcuse tuntuu puhuvan juuri *Fight Clubista*, vaikkakin melkein 30 vuotta aiemmin:

Niin sanottu kulutustalous ja korporatiivinen kapitalismin politiikka ovat muovanneet ihmiselle sellaisen toisen luonnon joka sitoo hänet libidoperäisesti ja aggressiivisesti tavariin. Tarve omistaa, kuluttaa, käsitellä ja jatkuvasti uudistaa tarjottuja ja tyrkytettyjä kohteita, laitteita, välineitä ja koneita, tarve käyttää näitä tavaroita jopa oman tuhoutumisen uhallakin, on muuttunut ”biologiseksi” tarpeeksi [...] Ihmisen toinen luonto sotii siten jokaista sellaista muutosta vastaan, joka voisi hetkeksi katkaista tai jopa kokonaan poistaa ihmisen riippuvuuden markkinoiden yhä sakeammasta tavararunsaudesta – joka siis voisi lopettaa sen että ihminen elää elämäänsä kuluttajana joka ostaen ja myyden kuluttaa itseään. Järjestelmän luovat tarpeet ovat siten vakaannuttavia, konservatiivisia tarpeita: vastavallankumousta joka tukeutuu viettirakenteeseen. (Marcuse 1971, 20)

Analyysissä on pakko ajautua haistelemaan marxilaisen teorian tuulahduksia johtuen Tyler Durdernin retoriikasta. Ennen kaikkea hänen palopuheensa, jossa hän erityisesti painottaa mainostajien ja television roolia indoktrinaation lähteinä, muistuttaa Loius Althusserin (1984) ajatuksia ideologisista valtiokoneistoista. Tyler olettaa, vaikka ei sitä eksplisiittisesti sanokaan, että on olemassa ”establishmentti”, joka propagandallaan lupaa massoille mainetta ja mammonaa mutta loppujen lopuksi heille jää vain rooli pieninä merkityksettöminä järjestelmän rattaina, tai Tylerin sanoin, orjina.

Analyysi ei kuitenkaan jumitu marxilaiseen filosofiaan. Monet 1990-luvulla kirjoittaneet yhteiskuntatieteilijät ovat huolissaan amerikkalaisen poliittisen elämän tilasta. Yksi teema on *yksilön ja kansalaisen ristiriita*. William Ophulsin mukaan nykyisessä liberaalin demokratian paradigmassa ei ole tunnistettavissa kansalaista. Koko käsite on romahtanut. Piittaamattomuus yhteisestä hyvästä on luonut älyllisesti ja moraalisesti konkurssikypsän kulttuurin jossa

Society is ground into atoms.[...]Solitary and powerless individuals suffer from a spiritual vertigo that few have the intellectual or moral resources to withstand, so they resort to pathological means of coping. (Ophuls 1997, 234-235 ; sit. Boggs & Pollard 2003, 14)

Yhteiskunta on jauhautunut atomeiksi. [...] Eristäytyneet ja voimattomat yksilöt kärsivät henkisestä pahoinvoinnista, jonka sietämiseen harvalla on älyllisiä tai moraalisia resursseja, joten he turvautuvat patologistiin selviytymiskeinoihin. (suomennos minun)

Ophulsin kuvaus osuu hyvin elokuvan tematiikkaan. Kertoja hakee helpotusta pahoinvointiinsa ja unettomuuteensa kuolemansairaiden vertaistuesta. Tyler Durdenille taas Fight Club edustaa henkistä sodankäyntiä järjestelmää vastaan, se on eräänlainen selviytymiskeino kulutusyhteiskunnan aiheuttaman tarkoituksettomuuden vaikutuksilta.

Huolimatta siitä, haluaako yksioikoisesti leimata liberaalissa demokratiassa elävän ihmisen pahoinvoivaksi tai orjaksi, yhteiskunnallisen elämän passiivisuus on tosiasia, joskin suhteellinen sellainen. Olen käsitellyt tätä asiaa laajasti tutkielman teoriaosassa, jota kuvaa hyvin Theda Skocpolin toteamus amerikkalaisen yhteiskunnan ajautumisesta itsekkääseen individualismiin, jota leimaa kyyninen välinpitämättömyys julkisista asioista. (Skocpol 2002, 537) Lähestynkin elokuvassa esitettyä poliittisen terrorismin teemaa hieman uudelta kantilta, nimittäin Francis Fukuyaman filosofis-normatiivisista perusteluista, joilla hän selittää liberaalin demokratian vääjäämättömyyttä.

Puhuessaan liberaalin demokratian puolesta Fukuyama (1992) perustaa filosofisen argumenttinsa ihmisen sielun kolmeen osaan: haluihin, järkeen ja *thymokseen*. Haluista ja järjestä syntyy markkinatalous, joka tuottaa vaurautta. Thymos taas on ihmisen tarve saada tunnustusta. Platon kutsui sitä kiihkeydeksi, Machiavelli kunnianhimoksi ja Hobbes puhuu ylpeydestä ja turhamaisuudesta. Tämän sielunosan kesyttäminen ja valjastaminen on aina askarruttanut politiikkaa tarkastelleita filosofejia. (mt., 210-211) Kyse on siis kutakuinkin samasta asiasta, josta Albert O. Hirschman (1997) käyttää nimeä intohimo. Liberaalin demokratian ideaalisuus perustuu Fukuyaman mukaan siihen, että se kesyttää thymoksen antamalla kaikille tasapuolisesti tunnustuksen heidän ihmisarvolleen. Tämä tapahtuu, kun ihmisille myönnetään heidän tasa-arvoiset oikeutensa ja niitä suojellaan. Kansan itsensä hoitama valtiovalta siis poistaa herrojen ja orjien erottelun, joka oli voimissaan 1700-luvun lopun vallankumouksia edeltäneissä yhteiskunnissa Ranskassa ja uudella mantereella. Tunnustus perustuu vastavuoroisuuteen, jossa kansalaisten tulee oikeuksiensa vastineeksi sitoutua noudattamaan valtion säätämiä lakeja. (Fukuyama 1992, 252-255)

Thymos ei tarkoita yksioikoisesti tunnustuksen saamisen tarvetta. Se on ihmisen psyykeen osa, joka tuntee tarvetta arvojen määrittelyyn – ensisijaisesti arvostamaan ihmistä itseään, mutta myös määrittelemään arvoja häntä ympäröiville ihmisille, teille ja esineille. (mt., 211) Nimenomaan thymoksesta juontuvat arvoja koskevat mielipiteet ja niinpä juuri thymoottinen sielunosa on asialla, jos kansalainen päättää käyttää oikeuttaan osallistua valtiovallan toimintaan ja ”antaa panoksensa keskusteluihin valtakunnan politiikan arvokkaimmista ja tärkeimmistä kysymyksistä.” (mt., 255)

Fukuyama olettaa, että poikkeuksellisen voimakaskin kunnianhimo saa tyydytyksen poliittisessa toiminnassa ja mahdollisista ylilyönneistä taas pitävät huolen demokraattiset instituutiot, kuten säännöllisin väliajoin toistuvat vaalit ja vallanjako.

Entäpä jos thymos ei saa tyydytystä politiikan areenoilla? Jos ottaa huomioon poliittisia instituutiota kohtaan esitetyn kritiikin, saattaa olla, että vakaasti asiaansa uskova yksilö ei saa ääntään kuuluviin. Talouselämän intressit ovat vallanneet politiikan areenat (Boggs 2000, 11), joiden valtaa on kaiken lisäksi rajoitettu siirtämällä päätösvaltaa eliiteille ja asiantuntijoille. (Harvey 2005, 70) Samalla myös kansalaisjärjestöt toimivat asiantuntijavoimin. (Skocpol 2003, 250) Kansalaiselle tarjotaan vain roolia työläisenä ja kuluttajana, joka saa maanitella thymostaan äänestämällä määräajoin toistuvissa vaaleissa. Suurin osa ihmisistä varmasti hyväksyy kohtalonsa ja pyrkii mahdollisimman tehokkaasti nauttimaan hyvästä elämästä, joka liberalismiin ihanteeseen kuuluu, asiaa edes tiedostamatta.

Tyler Durden ei ole yksi heistä. Hänellä on päämäärä ja keinot sen toteuttamiseksi. Näin hän ainakin uskoo, vaikka todellisuudessa hänen unelmansa paluusta metsästäjä-keräilijä yhteisöön räjäyttämällä muutamia rakennuksia on täysin mielipuolinen. Douglas Kellnerin mukaan elokuvaa ns. diagnostisesti tulkiten se ottaa selkeästi kantaa demokratian puutteisiin Yhdysvalloissa. Se tekee sen kärjistetyksi ja liioitellen, mutta ainakin politiikan tutkimuksesta käsin tehtynä tulkinta vaikuttaa varsin pätevältä. Elokuva ei tosin tarjoa vastauksia, ainoastaan varoituksen: ”Järjestelmää saattaisi olla paikallaan parantaa Tyler Durdeneiden ehkäisemiseksi.”

8.6. Ideologisuus

Ilmiselvistä kritiikistä ja vallankumouksellisesta aiheesta huolimatta elokuvan perimmäinen sanoma on sekava. Ensimmäiseksi huomio kiinnittyy genreen. *Fight Club* on sen suhteen oivallinen esimerkki postmodernismista, sillä siinä sekoittuu monen lajityypin aineksia. Toisaalta elokuva on traaginen ja jopa kammottava, mutta kerronnan lakonisuus ja kyynisyys tekevät siitä pikemminkin koomisen. Ehkäpä ”postmoderni musta komedia” kuvaa sitä parhaiten. Komediallisuus syö elokuvan sanoman uskottavuutta. Tyler Durdenin ja Project Mayhem – armeijan toiminta on niin absurdi ja epärealistista, että sitä tuskin kukaan voi ottaa vakavasti. Tappeleminen harrastuksena on varsin ymmärrettävää, harrastavathan ihmiset kamppailulajeja ja extreme-urheilua saadakseen

jännitystä arjen rutiineihin. Project Mayhemin jäsenet taas ajautuvat juoksemaan mustissa trikoissa öisillä kaduilla vandalisoiden liikehuoneistoja, monumentteja ja mainostauluja. Kaikki vain siksi, että poikkeuksellisen karismaattinen heppu kertoo heille, että kulutusyhteiskunta nujertaa ihmisyyden. Toiminta on lisäksi huipentumassa täysin epäloogiseen suunnitelmaan räjäyttää muutama konttorirakennus. Tyler Durdenin ajatuksenjuoksu on mieluista. Juuri siinä, jos jossain, piilee *Fight Clubin* vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä vahvistava sanoma.

Jos elokuvan yliampuvaa tyyliä ei oteta huomioon, siinä esitetään varsin kärkevää ja älynystyröitä kutkuttavaa kritiikkiä amerikkalaista kulttuuria kohtaan. *Fight Club* erinomainen, älykäs elokuva. Jostakin syystä sen radikaali sanoma kuitenkin tukahdutetaan. Project Mayhemin jäsenet eivät ole ainoastaan persoonattomia ja ohjelmoitavissa olevia robotteja, he ovat myös tyhmiä. He muodostavat sirkuksen, jota johtaa jakomielitautinen hullu tirehtööri. Poliittinen terrorismi tulee näin marginalisoiduksi ja selitetyksi mielenvikaisuudella. Tällaisesta on olemassa konkreettinen esimerkki tosielämästä. Varsin tunnettu vasemmistolainen lehti-, radio- ja tv-toimittaja Ulrike Meinhof omaksui väkivallan poliittisten tavoitteidensa toteuttamisvälineeksi ja perusti muutaman muun radikaalin kanssa pelätyn Punaisen armeijakunnan Saksan liittotasavallassa vuonna 1970. Meinhofin kohdalla tätä valintaa on toistuvasti häntä koskevassa kirjallisuudessa selitetty aivokasvaimella, jonka poistaminen leikkauksella olisi vaikuttanut hänen persoonaansa ja empatiakykyynsä. Todellisuudessa Meinhofia kyllä operoitiin vuonna 1962 ja aivokasvainta pelättiin. Leikkauksessa paljastui, että hänellä olikin päänsärkyä aiheuttava verisuonen pullistuma, jota ei tarvinnut leikata. (Lehto 2007, 64-65) Asioille, joita ei ymmärretä ja jotka pelottavat täytyy löytää selitys. Pään sisäinen fysiologinen poikkeavuus käy tähän mainiosti.

Loppujen lopuksi elokuvan lopullinen sanoma jää sittenkin epäselväksi. Kertoja onnistuu nujertamaan Tyler Durdenin, mutta epäonnistuu yrityksessään estää rakennusten räjäytykset. Klassinen ”loppu hyvin kaikki hyvin” – asetelma ei aivan toteudu. Kaiken lisäksi juuri ennen lopputekstejä, joita ennen seurataan talojen lakoamista maan tasalle, ruudulla vilahtaa sekunnin murto-osan ajan miehen sukupuolielin, jolla viitataan tietenkin Tyler Durdenin kepposiin osaaikatyössään elokuvateatterissa. Katsoja, tai ainakin allekirjoittanut, jää tuijottamaan valkokangasta hämmentyneenä.

9. THE MATRIX

9.1. Elokuva lyhyesti

The Matrix on Warner Bros. yhtiön vuonna 1999 julkaisema elokuva, jonka ovat ohjanneet ja käsikirjoittaneet Andy ja Larry Wachowski. Näyttelijäkastiin kuuluvat Keanu Reeves (Neo/Thomas Anderson), Laurence Fishburne (Morpheus), Carrie-Anne Moss (Trinity), Hugo Weaving (Agent Smith) ja Joe Pantoliano (Cypher/Mr. Reagan). Elokuva oli suuri menestys, voittaen muun muassa neljä Oscaria (paras leikkaus, paras ääniefektien leikkaus, parhaat visuaaliset efektit, paras ääni). Menestyksen aallonharjalla se sai kaksi jatko-osaa, nimittäin *The Matrix Reloaded* ja *The Matrix Revolutions*, jotka molemmat julkaistiin vuonna 2003. Elokuvan tavaramerkin alla on julkaistu myös piirroselokuvia, tietokonepelejä, action-figuureja ja varmasti kaikkea mahdollista myytäväksi kelpaavaa lakanoista mukeihin.

Elokuva kuuluu selkeästi science fiction – genreen ja sitä värittävät lukuisat filosofiset ja uskonnolliset viittaukset. Vaikka en tutkikaan teoksen vastaanottoa, hakusana ”the matrix” poikii Amazon.com – kirjahauulla ainakin viisi päällepäin jonkun muun tahon, kuin tavaramerkin omistajan, julkaisemaa kirjaa elokuvan filosofista kysymyksistä. Kun elokuvan jatko-osat julkaistiin, istuivat historioitsija Jukka Relander ja filosofi Tuomas Nevanlinna Helsingin Sanomien Nyt-liitteen juttua varten pohtimaan, mistä *Matrixissa* on kyse. (Lindholm 2003) Tilanne ei ollut tällainen syksyllä 2002, kun tein proseminarityöni elokuvan tematiikkaan liittyen Jyväskylän yliopistossa. En anna asian haitata, sillä monitulkintaisuus on hyvä asia, enkä ole elokuvasta kirjoitettuihin kirjoihin edes tutustunut. Tuntuu siltä, että elokuvan tekijät ovat aavistaneet olevansa tekemässä jymymenestystä, josta keskustellaan, sillä eräässä kohtauksessa Cypher – niminen hahmo sanoo:

Chapter 19 [0:59:14 – 0:59:17]

Cypher: There is way too much information to decode the Matrix.

Toki ”the Matrix” tarkoittaa kyseisessä yhteydessä jotakin muuta kuin elokuvaa nimeltä *The Matrix*, mutta luulen, että kyseessä on tekijöiden kaksimerkityksinen vitsi. Informaatiota todellakin on paljon ja tulkinnanmahdollisuuksien joukko kasvaa merkittävästi, sillä elokuva ei kuvaa maailmaa ”realistisesti”, kuten *American Beauty* ja *Fight Club*, joissa pysytään sellaisessa

arkitodellisuudessa, joka on elokuvan katsojalle tuttu. *The Matrix*issa tämä todellisuus saa rinnalleen toisen ulottuvuuden. Elokuvan lineaarisella juonella ei ole kovin paljoa merkitystä analyysin kannalta. Tapahtumat kuitenkin etenevät yksinkertaistaen seuraavasti:

Kolmekymppinen Thomas Anderson on töissä tietokoneohjelmia valmistavassa yrityksessä. Vapaa-ajallaan hän harrastaa tietokonehakkerointia käyttäen aliasta Neo. Hänestä maailmassa on jotakin viialla, mutta hän ei osaa sanoa mistä se johtuu. Häntä askarruttaa kysymys ”What is the Matrix?”. Herra nimeltä Morpheus näyttää Neolle mikä Matrix on ja vapauttaa hänet siitä todellisuudesta, jossa hän elää. Käy ilmi, että vuoden 1999 amerikkalainen yhteiskunta on tietokoneohjelma, josta käytetään nimeä Matrix. Maapallo on oikeasti postapokalyptinen, asuinkelvoton paikka. Neon ja käytännössä koko ihmiskunnan mielet on kytketty tietokoneohjelman virtuaalitodellisuuteen ja heidän ruumiinsa makaavat sammioissa, joista ihmiskunnan alistanut konerotu kerää talteen heidän kehojensa tuottaman energian käyttäen sitä virtalähteenään. Vain Morpheus ja pieni kapinallisjoukko on Matrixin ulkopuolella ja käy sotaa konerotua vastaan.

Morpheuksen ryhmän jäsenet pystyvät liittymään, tai pikemminkin ”kirjautumaan sisään” Matrixiin ja tästä syystä he vapauttavat Neon. Morpheus uskoo, että Neolla on piileviä poikkeuksellisia kykyjä manipuloida Matrixin virtuaalitodellisuudessa vallitsevia lainalaisuuksia ja näin ollen hänestä olisi korvaamatonta apua taistelussa ihmiskunnan vapauttamiseksi. Seuraa runsaasti kung-fu taisteluita, automaattiseilla tulittamista ja räjähdyksiä. Lopussa Neo tiedostaa kykynsä ja elokuvan katsoja jää odottamaan jatko-osaa.

9.2. Maailma vs. unimaailma

Elokuvassa rinnakkain esiintyvät kaksi todellisuutta ovat olennaisia analyysissä. Vuoden 1999 Amerikkaa, joka siis on virtuaalitodellisuus, kutsutaan nimellä Matrix. Sen ulkopuolella on ”oikea maailma”. Koska Matrix on orjuutusjärjestelmä, jonka olemukseen palaan tarkemmin tuonnempana, on elokuvassa voimakas ”yksilö vastaan järjestelmä” -teema. Se tulee esiin jo melko alussa, kun Thomas Anderson, alias Neo, myöhästyy töistään yrityksessä nimeltä Megacortex. Hän joutuu esimiehensä puhutteluun:

Chapter 5 [0:11:30 – 0:12:25]

Mr. Rhinehart: You have a problem with authority Mr. Anderson. You believe that you are special, that somehow rules don't apply to you. Obviously you are mistaken. This company is one of the top software companies in the world because every single employee understands that they are part of the whole. Thus, if an employee has a problem, the company has a problem. The time is come to make a choice, Mr. Anderson. Either you choose to be at your desk on time from this day forth or choose yourself to find another job. Do I make myself clear?

Neo: Yes, Mr. Rhinehart, perfectly clear.

Neon työpaikalla jokaisen työntekijän tulee sisäistää ajatus siitä, että he ovat osa kokonaisuutta. Kukaan ei ole erityinen ja jos joku näin luulee, kokonaisuudella on ongelma. Tämä kuulostaa normaalilta ja paikallaan olevalta puhuttelulta missä hyvänsä työyhteisössä, mutta siihen sisältyy pienoiskoossa koko elokuvan sanoma. Järjestelmä ei suvaitse minkäänlaista poikkeavuutta, joka voisi heikentää sen tehoa. Poikkeavuus on uhka.

Morpheus, jonka Neo tietää lehtijuttujen perusteella olevan pahamaineinen terroristi, ottaa yhteyttä Neoon ja he tapaavat talossa, jonne Morpheuksen apurit kyyditsevät hänet. Huoneessa on kaksi tuolia ja pieni pöytä, jonka päällä on vesilasi. Ukkonen jylisee ulkona. Morpheus selittää mikä Matrix on:

Chapter 8 [0:24:40 – 0:28:38]

Morpheus: At last. Welcome, Neo. As you no doubt have guessed, I am Morpheus.

Neo: It's an honor to meet you.

Morpheus: No, the honor is mine. Please, come, sit. I imagine, that right now you are feeling a bit like Alice. Tumbling down the rabbit hole?

Neo: You could say that.

Morpheus: You have a look of a man who accepts what he sees, because he is expecting to wake up. Ironically, this is not far from the truth. Do you believe in faith, Neo?

Neo: No.

Morpheus: Why not?

Neo: Because I don't like the idea that I'm not in control of my life.

Morpheus: I know exactly what you mean. Let me tell you why you are here. You are here because you know something. What you know, you can't explain. But you feel it. You've felt it your entire life. That there is something wrong in the world, you don't know what it is but it is there. Like a splinter in your mind driving you mad. It is this feeling that has brought you to me. Do you know what I'm talking about?

Neo: The Matrix?

Morpheus: Do you want to know what it is? The Matrix is everywhere. It is all around us. Even now in this very room. You can see it when you look out your window, or when you turn on your television. You can feel it when you go to work. When you go to church. When you pay your taxes. It is the world that has been pulled over your eyes to blind you from the truth.

Neo: What truth?

Morpheus: That you are a slave. Like everyone else, you were born into bondage. Born into a prison that you cannot smell or taste or touch. Unfortunately, no one can be told what the Matrix is. You have to see it yourself. This is your last chance. After this, there is no turning back.

Morpheus ojentaa Neolle pilleriä

You take the blue pill...you wake up in your bed and believe whatever you want to believe. You take the red pill. You stay in Wonderland and I show you deep the rabbit hole goes.

Neo epäröi hetken ja kurottaa sitten kättään

Remember. All I'm offering is the truth. Nothing more.

Neo ottaa punaisen pillerin ja huuhtoo sen alas

Morpheus kuvaa Matrixia asiana, joka on aina läsnä jokapäiväisessä elämässä: ”Matrix on kaikkialla, jopa nyt tässä samaisessa huoneessa. Näet sen katsoessasi ikkunasta ulos, tai kun laitat television päälle. Tunnet sen, kun menet töihin tai kirkkoon. Tai silloin, kun maksat verosi. Se on maailma, joka on vedetty silmiesi eteen sokaisemaan sinut totuudelta”.

Kuvauksen perusteella voidaan tehdä seuraava tulkinta: Sosiaalisen konstruktionismin viitekehyksessä Matrix edustaa selkeästi todellisuuden kielellistä, diskursiivista rakentumista. Matrix on *Ideologia*. Ja tässä tapauksessa Matrix on Amerikkalaisen yhteiskunnan hallitseva ideologia, liberaali demokratia ja markkinatalous. Koska Morpheus kutsuu Matrixin piirissä eläviä ihmisiä orjiksi, on tulkittavissa, että elokuva esittää voimakasta kritiikkiä amerikkalaista yhteiskuntaa kohtaan. Tulkinnan perustelut tulevat selkeämmin esiin, kunhan tarina kehittyy.

Matrixin luonne on paljastumassa Neolle. Hänet ohjataan huoneeseen, jossa Morpheuksen apurit puuhailevat erilaisten kojeiden ja tietokoneruutujen sekamelskassa. Neo istutetaan tuoliin ja häneen kiinnitetään sensoreita. Pian elohopeamainen aine peittää hänen kehonsa ja tukahduttaa hänen kauhuhuutonsa.

Neo havahtuu makuuasennosta punertavaa vettä täynnä olevassa sammiossa. Hänen alastomassa vartalossaan on kiinni lukuisia letkuja. Neo hätäntyy. Hänen eteensä leijailee groteskin näköinen robotti, joka irrottaa letkut ja tyhjentää sammion kuin WC-pöntön. Neo syöksyy veden mukana isompaan viemäriin, josta paikalle leijailevan avaruusaluksen näköisen laitteen koura vetää Neon sisuksiinsa.

Neo herää laverilla huoneessa, joka muistuttaa teräksisen laivan hyttiä. Hänen ranteessaan on metallinen plugi, kuin jossakin laitteessa. Samanlainen on myös hänen niskassaan. Morpheus tulee sisään:

Chapter 11 [35:10 – 36:20]

Neo: Morpheus. What happened to me? What is this place?

Morpheus: More importantly than "what" is "when".

Neo: When?

Morpheus: You believe it's the year 1999. When in fact it is closer to 2199. I can't tell you exactly what year it is because we honestly don't know. There is nothing I can say that will explain it for you. Come with me. See for yourself.

Todellisuuden luonne alkaa paljastua. Morpheus kertoo, että ei todellakaan ole vuosi 1999, kuten Neo on luullut, vaan eletään suurin piirtein vuotta 2199.

Morpheus vie Neoa ympäri alusta, joka muistuttaa tilavaa sukellusvenettä. Hän esittelee miehistön ja kertoo, että alus on ilmatyynyalus nimeltään Nebuchadnessar, josta käsin lähetetään piraattisignaalia, jonka avulla miehistö hakkeroi itsensä sisään Matrixiin. Neo istutetaan jälleen tuoliin ja hänen niskassaan olevaan plugiin työnnetään liitin:

Chapter 12 [0:37:50 – 0:41:55]

Neo havahtuu täysin valkoisessa,

Morpheus: This is the construct. It's our

tyhjässä tilassa. Hänellä on yllään eri vaatteet kuin äsken. Plugit käsissä ja päässä ovat kadonneet. Myös Morpheus on läsnä. Tilaan ilmestyy kaksi tuolia ja 70-lukulaiselta näyttävä vanha televisio.

Neo tarkastelee muuttunutta olemustaan hämmentyneenä.

Morpheus ja Neo ovat sisällä tietokoneohjelmassa, jota Nebuchkadnessarin miehistö käyttää harjoitteluun. Ohjelmaan voi ladata esineitä ja harjoitussimulaatioita. Siksi sen nimi onkin konstruktio. Ihmisen ulkomuotoa ohjelmassa kutsutaan ”omakuvan jäänteeksi” ja sen on ihmisen digitaalisen minän mentaalinen heijastuma.

Neo koskettaa tuolia ihmeissään

Morpheus laittaa television päälle. Siellä näkyy montasikuvaa amerikkalaisen suurkaupungin skylinea, ihmisistä metrotunnelissa, ilmakuvaa skylinea

Neon kasvoilla on epäuskoinen ilme

Television kanava vaihtuu. Kuvissa on amerikkalaisen suurkaupungin rauniot. Ukkospilvet ovat täyttäneet taivaan, jota salamet halkovat. Kamera ajaa television sisään kalliin juurelle, johon Morpheus ja Neo ilmestyvät tuoleineen

training program. We can load anything from clothing to equipment. Weapons. Training simulations. Anything we need.

Neo: Right now we are inside a computer program?

Morpheus: Is it really so hard to believe? Your clothes are different, the plugs in your arms and head are gone. Your hair has changed. Your appearance is what we call “residual self-image”. It is the mental projection of your digital self.

Neo: This isn't real?

Morpheus: What is ”real”? How do you define “real”? If you are talking about what you can feel, what you can smell, taste and see, then “real” is simply electrical signals interpreted by your brain.

This is the world that you know. The world as it was at the end of the 20th century. It exists now only as part of a neural-interactive simulation that we call the Matrix.

You've been living in a dream world, Neo. This is the world as it exists today.

Welcome to the desert of the real.

Maailma, jossa Neo hetki sitten eli, on olemassa ainoastaan interaktiivisena simulaationa, josta Morpheus ja hänen miehistönsä käyttävät nimeä Matrix. Oikea maailma on raunioina.

Taivas salamoii. Neon hämmennys paljastuu hänen kasvoiltaan ja eleistään

Morpheus: We have only bits and pieces of information. But what we know for certain is that at some point in the early 21st century all of mankind was united in celebration. We marvelled at our magnificence as we gave birth to AI.

Neo: AI. You mean artificial intelligence.

Morpheus: A singular consciousness that spawned an entire race of machines. We don't know who struck first, us or them. But we know that it was us who scorched the sky.

Kuvaa synkistä ukkosmyrskypilvistä ja salamoinnista

At that time they were dependent on solar power and it was believed that they would be unable to survive with an energy source as abundant as the sky.

Throughout human history we have been dependent on machines to survive. Fate, it seems, is not without a sense of irony.

Joskus 2000-luvun alussa ihmiskunta juhlisti omia saavutuksiaan. Oli onnistuttu kehittää keinoäly, jolla oli tietoisuus olemassaolostaan. Se synnytti kokonaisen koneiden rodun, jota vastaan ihmiskunta ajautui sotaan. Koska uskottiin, etteivät koneet selviäisi ilman aurinkoa voimanlähteenä, ihmiset tuhosivat tarkoituksellisesti taivaan.

Kuvaa sikiöstä, joka on niskastaan kytkettynä metalliseen laitteeseen

Morpheus: The human body generates more bioelectricity than a 120 volt battery, and over 25 000 BTUs of body heat.

Kuva loittonee sikiöstä, jolloin paljastuu, että se on jonkinlaisessa läpikuultavassa kotelossa, kuten sudenkorenon toukka

Combined with a form of fusion the machines had found all the energy they would ever need.

Kuva loittonee edelleen. Kotelot ovat kiinni metallisessa "puissa", joista roikkuu lukuisia koteloida. Koneelliset kourat keräävät sikiökoteloida puista

There are fields, Neo, endless fields, where human beings are no longer born. We are grown.

*Kuva nousee ylöspäin paljastaen
silmäkantamattomiin sikiöpuita ja niistä
koteloita noukkivia massiivisia laitteita
kourineen*

*Kuvaa nesteestä, joka valuu sammioon,
jossa makaa vastasyntynyt ihmislapsi
kytkettynä lukemattomiin letkuihin*

*Kuva palaa takaperin tv-ruudun kautta
takaisin valkoiseen tilaan, jossa
Morpheus ja Neo jälleen ovat*

Neo näyttää pahoinvoivalta

*Morpheus pitää kädessään klassista
kuparipäistä Duracell-alkaliparistoa*

Koska aurinkoenergian saanti oli sabotoitu, konerotu alkoi käyttää ihmisten ruumiiden tuottamaa energiaa virtalähteenään. Koneet kasvattavat ihmisiä keinotekoisesti valtavilla pelloilla tätä tarkoitusta varten. Matrix on tietokoneella luotu unimaailma, jonka tarkoitus on pitää ihmiskunta kontrollissa virransaannin turvaamiseksi.

For the longest time, I wouldn't believe it. And then I saw the fields with my own eyes, watched them liquidify the dead so they could be fed intravenously to the living. And standing there, facing the pure, horrifying precision, I came to realize the obviousness of the truth.

What is the Matrix?

Control.

The Matrix is a computer-generated dream world, built to keep us under control in order to change the human being...

...into this.

9.3. Poliittinen tulkinta

Keinoäly ja konerotu

Tulkitsen keinoälyn metaforaksi tieteellisteknillis-taloudelliselle determinismille, jonka voidaan katsoa kuvaavan 1990-luvun lopun ajatusmaailmaa. Keinoäly on ennen kaikkea kaupan esteiden purkautumisen ja globaalin talouden vertauskuva. Se ei ole kenenkään kontrollissa. Se on omien lainalaisuuksiensa mukaan toimiva järjestelmä, kone. Se on ihmisen luomus, joka on karannut hallinnasta. Kone tarvitsee kuitenkin ihmistä virtalähteenään. Sen varmistamiseksi kone tarvitsee ideologian, jota se tuottaa. Matrixin.

Matrix

Kuten totesin aikaisemmin, Matrix on ideologia, liberaalin demokratian ja markkinatalouden vertauskuva. Se on hyvin voimakas sosialisointiväline. Käytännöllisesti katsoen siltä ei ole pakenevia. Ihmiset pitävät tiukasti kiinni subjektiposiitiostaan ideologian piirissä. Kun Morpheus paljastaa Neolle asioiden oikean laidan, hän reagoi menemällä paniikkiin, oksentamalla ja pyörtymällä. Lepäilyään Neo kuitenkin tokenee. Katsojan annetaan ymmärtää, että joskus on käynyt pahemminkin:

Chapter 13 [0:42:37 – 0:43:10]

Neo: I can't go back, can I?

Morpheus: No. But even if you could, would you really want to?

I feel I owe you an apology. We have a rule. We never free a mind once it has reached a certain age. It's dangerous. The mind has trouble letting go. I have seen it before and I am sorry.

Mitä vanhemmaksi ihminen Matrixin vaikutuksen alaisena varttuu, sitä tiukemmin hän juurruttaa identiteettinsä siitä riippuvaiseksi. Ihmisen mieli ei halua päästä irti, sillä silloin hän joutuisi luopumaan identiteetistään, joka on rakentunut suhteessa ympäröivään todellisuuteen.

Sama teema toistuu Morpheuksen selittäessä Matrixin järjestelmäluonnetta. Se koostuu potentiaalisista yksilöistä, jotka kuitenkin pysyvät järjestelmän orjina, kunnes heidät vapautetaan. Se ei kuitenkaan ole helppoa, sillä muutosta vastustetaan:

Chapter 17 [0:54:14 – 0:54:49]

Morpheus: The Matrix is a system, Neo. That system is our enemy. But when you are inside, what do you see? Businessmen, teachers, lawyers, carpenters. The very minds of the people we are trying to save.

But until we do, these people are still a part of that system and that makes them our enemy. You have to understand, most of these people are not ready to be unplugged and many of them are so inert, so helplessly dependent on the system that they will fight to protect it.

Ihmiset ovat toivottoman riippuvaisia järjestelmästä ja ovat valmiita taistelemaan suojellakseen sitä. Ainoastaan järjestelmään kytketyt mielet eivät taistele sen puolesta. Myös keinoälyllä on agenttinsa

Matrixissa. Ne ovat tietokoneohjelmia, jotka näyttäytyvät ulkoasultaan kuin Yhdysvaltain salaisen palvelun agentit. Heillä on yllään mustat puvut, aurinkolasit ja korvassa nappikuuloke. Ne ilmestyvät aina, kun Matrixissa tapahtuu järkkymistä, eli silloin, kun Morpheuksen kapinalliset ovat sen sisällä:

Chapter 17 [0:55:17 - 0:55:35]

Neo: What are they?

Morpheus: Sentient programs. They can move in and out any software still hardwired to their system. That means that anyone we haven't unplugged is potentially an agent. Inside the Matrix they are everyone and they are no one.

Matrixissa jokainen ihminen on potentiaalinen agentti, sillä agentit pystyvät ottamaan kenenkä tahansa Matrixiin kytketyn mielen digitaalisen olemuksen hallintaansa. Se edellyttää kuitenkin ärsykettä, jota vallankumouksellisen Morpheuksen kapinalliset edustavat.

Elokuvaa leimaa voimakas marxilainen sävy. Kun keinoälyn (talous) tuottama Matrix (ideologia) järkkyy, keinoälyn intressit tulevat uhatuiksi ja sen väkivaltainen luonne paljastuu. Agentit ovat Morpheuksen joukkion suurin uhka. Niillä on yli-inhimilliset kyvyt, eikä kukaan ole koskaan pystynyt kukistamaan niistä yhtäkään. Kaikki, jotka ovat yrittäneet, ovat kuolleet. Agenttien ominaisuuksilla on kuitenkin rajat. Ne toimivat tiettyjen tietokoneohjelmaan kirjattujen sääntöjen puitteissa. Morpheus uskoo, että Neo toteuttaa profetian, jonka mukaan on syntävä poikkeuksellinen yksilö, joka kykenee tekemään Matrixissa mitä hyvänsä ja auttaa näin ihmiskunnan vapauttamisessa. Neon odotetaan olevan ”The One”, valittu, jolle Agentitkaan eivät voi mitään.

Toiminta- ja osallistujatyypit

Agenteilla on elokuvassa merkittävä rooli. Heille antaa äänen kapinallisten arkkivihollinen Agent Smith. Hänen kauttaan elokuvan katsojalle selviää, että Morpheus on ”yksi vaarallisimmista elossa olevista ihmisistä”. Hän on kuuluisa ja pelätty terroristi, josta suuri yleisö Matrixin sisällä on tietoinen, sillä elokuvan alussa selviää, että Neo tekee tietokoneellaan hakuja Morpheuksesta kirjoitetuista artikkeleista.

Morpheus ja hänen kapinallisensa ovat poliittisia toimijoita. Omasta mielestään he ovat vapaustaistelijoina, mutta Matrixiin kytkettyjen ihmisten ja agenttien silmissä terroristeja. Toiminnan vastapainona Matrixin orjuuttamat ihmismassat edustavat orjuutta, poliittista kyvyttömyyttä. Asetelma on hyvin nihilistinen. Poliitiikka virtuaalitodellisuudessa on pelkkää symbolien ja kuvien, koodin, pyörittelyä, ilman vaikutuksia reaalisen maailman objekteihin. Tämä on ikään kuin politiikan äärimmäistä speaktaakkelimaistumista, jonka mm. Carl Boggs (2000, 12) näkee ongelmaksi aikalaiskulttuurissa. Temaattisesti voisi katsoa liikuttavan lähellä Guy Debordin *Speaktaakkelin yhteiskuntaa*, jossa speaktaakkelilla tarkoitetaan ihmisten välistä, kuvien välittämää yhteiskunnallista suhdetta. (Debord 2005, 31) Tämä kuvallisuus tukahduttaa politiikan, ollen ”ideologian huipentuma [...], joka ilmentää kaikkien ideologisten järjestelmien perusolemusta: todellisen elämän köyhdyttämistä, orjuuttamista ja negaatioita.” (mt., 177)

Morpheuksen joukkio tietää asioiden oikean laidan. He haluavat vapauttaa ihmiskunnan, mutta kohtaamansa vastustuksen vuoksi he halveksivat Matrixin alistamia ihmisiä, jotka luulevat olevansa yksilöllisiä, mutta ovat kaikki samassa asemassa orjuuteensa nähden. Kuljettaessaan Neoa tapamaan Morpheusta ensimmäistä kertaa, eräs kapinallinen kivahtaa Neolle, koska tämä ei tottele kirjaimellisesti hänen käskyjään ja kyselee liikoja:

Chapter 7 [0:22:19 – 0:22:27]

Switch: Listen to me, coppertop. We don't have time for twenty questions. Right now, there's only one rule. Our way, or the highway.

“Coppertop” on tietenkin halventava kutsumanimi, joka viittaa Duracall-paristoon. Kapinallisille ei tuota pienimpiäkään tunnontuskia tappaa järjestelmän orjia ja sitä tapahtuu elokuvassa runsaasti. ”Coppertop” on vihollinen niin kauan, kunnes hänet on vapautettu.

Neon tarinassa kiteytyy nouseminen orjasta yli-ihmiseksi. Kehittyminen on prosessi, jossa mentorina toimiva Morpheus on avainasemassa. Tiiviin harjoittelun ja käytännön kokemuksen kautta Neo saavuttaa elokuvan lopussa kykynsä. Hän pystyy tekemään Matrixissa mitä tahtoo. Fysiikan lait eivät päde häneen. Elokuva kuitenkin loppuu, ennen kuin selviää mitä vaikutusta tällä on sodassa koneita vastaan.

9.4. Matrix ja Jean Baudrillard

Elokuvassa on ainakin kaksi konkreettista viittausta Jean Baudrillardiin. Ensimmäisessä kohtauksessa, jossa Neo esitellään katsojille, selviää, että hän myy laittomia ohjelmistoja sivutoimenaan. Niillä on piilopaikka hänen hyllyssään olevan ontton kirjan sisällä. Kirja on Baudrillardin *Simulacra and Simulations*. Toinen viittaus tulee esiin Morpheuksen esitellessä Matrixin ja oikean maailman suhdetta. Hänen tokaisunsa ”Welcome to the desert of the real” on myös samaisesta kirjasta.

”Desert of the real” liittyy Baudrillardin tulkintaan postmodernin yhteiskunnan tilasta. Hän johdattelee aiheeseen puhuen tarinasta, jossa erään Imperiumin kartantekijät onnistuivat tekemään niin yksityiskohtaisen kartan, että se kattoi koko valtakunnan alueen sen viimeistä nurkkaa myöten. Imperiumin raunioituttua ajan myötä myös kartta kului, rapistui, repeytyi ja lopulta vain muutama palanen autiomaasta oli jäljellä. Kartta siis kuvasi imperiumia ja rapistui sen tahdissa. Postmodernissa yhteiskunnassa kartta ei enää simuloi aluetta, viitattavissa olevaa oliota tai substanssia. Sen sijaan luodaan todellisuuden malleja, joilla ei ole alkuperää tai todellisuutta. Tätä Baudrillard kutsuu hypertodellisuudeksi. Tarinan asetelma kääntyy ylösalaisin:

It is the real, and not the map, whose vestiges subsist here and there, in the deserts which are no longer those of the empire, but our own. *The desert of the real itself*. (Baudrillard 1990, 166)

Todellisuuden, ei kartan, häivähdyksiä on säilynyt siellä täällä, autiomaissa jotka eivät ole enää imperiumin, vaan omiamme. *Todellisuuden autiomaan itsessään*. (suomennos minun)

Baudrillardin mukaan kuvilla ja todellisuudella ei ole yhtymäkohtia. Kuvat eivät viittaa mihinkään autenttiseen kuvan takaiseen todellisuuteen, vaan todellisuus koostuu kuvista: ”kuvalla ei ole mitään suhdetta minkäänlaiseen todellisuuteen: se on oman itsensä puhdas simulacrum.” (mt., 170)

The Matrix leikittelee Baudrillardin tematiikalla, mutta tässä ei ole syytä uppoutua siihen, kuinka hyvin elokuva onnistuu korreloimaan Baudrillardin ajatuksia. Niitä on paljon ja ne ovat hyvin vaikeasti avautuvia. Riittää kun tiedostaa, että Matrix edustaa kuvallista simulaatiota, jonka esikuva, oikea maailma on kadonnut. Kuvallinen jäljitelmä dominoi. Teema asioiden peruuttamattomuudesta, autenttiseen todellisuuteen palaamisen mahdottomuudesta, toistuu *Amerikassa* (2002), jossa Baudrillard näkee amerikkalaista kulttuuria leimaavan systeemin ylittämisen, transsendenssin, mahdottomuus. Eräässä haastattelussa hän myös luonnehtii Amerikkaa ja sen kuvallista luonnetta. Amerikassa Baudrillard kokee olevansa elokuvassa:

I've always been devoted to American cinema as somewhere one continues to find real passion: go to America and you find this immediate collage, you *are* in a film. In California, particularly, you *live* cinema: you have experienced the desert as cinema, you experience Los Angeles as cinema, the town as a panning shot. I love all that as I love the galleries in Holland and Italy (and only there) because the town around you *is* the gallery. But as far as cinema is concerned only America gives me this impression. It is there that I discover the "matrix" of the cinema. It is there, after all, that this extraordinary myth was born, and there that is developed like a perpetual celebration, producing its idols, its stars. And so, of course, the myth, the technique and at the same time the reality, I love all that. (Baudrillard 1993, 34)

Olen aina ollut omistautunut amerikkalaiselle elokuvalle, josta jatkuvasti löytyy intohimoa: mene Amerikkaan ja löydät tämän välittömän kollaasin, sinä *olet* elokuvassa. Etenkin Kaliforniassa sinä *elät* elokuvaa: olet kokenut autiomaan elokuvana, koet Los Angelesin elokuvana, kuin kamera-ajona. Rakastan kaikkea tätä kuten rakastan hollantilaisia ja italialaisia gallerioita, joissa niitä ympäröivä kaupunki *on* galleria. Mutta elokuvan suhteen ainoastaan Amerikka antaa tämän vaikutelman. Siellä löydän elokuvan "matriisin". Sillä juuri siellä tämä ainutlaatuinen myytti syntyi ja on kehittynyt kuin jatkuvana ylistyksenä, tuottaen elokuvien idolit ja tähdet. Ja tietenkin myös myyttisyyden, tekniikan ja todellisuuden. Rakastan kaikkea sitä. (suomennos minun)

9.5. Matrix ja aikalaiskritiikki

Elokuvan relevanssi tutkielman aiheen kannalta liittyy 1990-luvulla lopullisesti kukkaan puhjenneeseen ajatukseen liberaalin demokratian ja globaalin, uusliberalistisen markkinatalouden väistämättömyydestä, jota voi lähes kutsua kyseisen ideologian luonnollistumiseksi.

Ollessaan suorittamassa operaatiota Matrixissa Morpheus jää agenttien vangiksi. Agent Smith kuulustelee häntä ja esittää samalla halveksuntansa ihmiskunnan kehityksen huipentumasta, jota Matrix (tosin simuloituna) edustaa:

Chapter 27 [1:27:53 – 1:29:04]

Agent Smith katselee ikkunasta avautuvaa näkymää suurkaupungin keskusta

Agent Smith: Have you ever stood and stared at it? Marveled at its beauty? Its genius? Billions of people just living out their lives. Oblivious.

Did you know that the first Matrix was designed to be a perfect human world where everyone would be happy? It was a disaster. No one would accept the program. Entire crops were lost.

Some believe that we lacked the programming language to describe your perfect world. But I believe that as a species human beings define their reality through misery and suffering, so the perfect world was a dream that your primitive cerebrum kept trying to wake up from, which is why the Matrix was redesigned to this:

The peak of your civilization.

Smith kertoo, että Matrixin ensimmäinen versio oli ohjelmoitu täydelliseksi ihmismaailmaksi, jossa kaikki olivat onnellisia. Se oli katastrofi. Smithin käsityksen mukaan ihmiset määrittävät olemassaolonsa surkeuden ja kärsimyksen kautta. Niinpä ihmismieli tulkitsee onnellisen maailman uneksi, josta se yritti herätä. Ihmiset hylkivät ohjelmaa, jonka seurauksena koneet menettivät kokonaisia ”satoja”.

Katsoessaan monologinsa alussa ikkunasta ulos, näyttäisi siltä, että Smith kohdistaa kritiikkinsä nimenomaan amerikkalaiseen yhteiskuntaan. Toisaalta viitattaessaan miljardeihin ihmisiin, jotka elävät autuaan tietämättöminä asioiden oikeasta laidasta, Smithin kritiikki kohdistuu ihmiskuntaan ylipäätään. Smithistä asioiden ulkopuolisena tarkkailijana on tietenkin vaikea ymmärtää, kuinka maailmassa on niin paljon epäkohtia ja kärsimystä, vaikka samalla ihminen on kehityksensä huipulla ja saavuttanut ennen kokemattoman teknologisen tason. Smithillä on myös muita näkemyksiä alistamastaan rodusta:

Chapter 27 [1:33:26 – 1:34:41]

Agent Smith: I'd like to share a revelation that I've had during my time here. It came to me when I tried to classify your species and I realized that you are not actually mammals. Every mammal on this planet instinctively develops a natural equilibrium with the surrounding environment. But you humans do not. You multiply and multiply until every natural resource is consumed. The only way to survive is to move to another area.

There is another organism on this planet that follows the same pattern. Do you know what it is? A virus. Human beings are a disease. A cancer to this planet. You are a plaque. And we are the cure.

Asiaa pohtiessaan Smith on tullut siihen tulokseen, että ihmiset eivät ole nisäkkäitä ensinkään. Kaikki muut planeetan nisäkäslajit näet kehittävät luonnollisen tasapainon elinympäristönsä kanssa. Ihmiset eivät näin tee, vaan lisääntyvät lisääntymistään kuluttaen kaikki luonnonvarat kulloiseltakin asuinalueeltaan, siirtyäkseen sen jälkeen uudelle alueelle. Eräs toinen planeetan organismi toimii samoin, Smith huomauttaa: virus. Ihmiset ovat sairaus, maaplaneetan syöpä ja rutto. Koneet ovat vastalääke.

Elokuva ottaa Smithin suulla kantaa ympäristökysymyksiin. Retorisin voimakeinoin höystettynä Smith paasaa samasta asiasta kuin Ulrich Beck (1990), joka puhuu organisoidusta

vastuuvapaudesta, jonka vuoksi yhteiskunnat eivät kykene kontrolloimaan omalakisien teollis-kapitalistisen kehityksen seurauksia, jotka uhkaavat koko maapallon ekosysteemiä.

9.6. Ideologisuus

Vaikka suurin osa elokuvan kautta välittyvistä viesteistä on tulkittavissa kitkeräksi yhteiskuntakriitikiksi, säilyy elokuvan ideologinen sanoma epämääräisenä ja ristiriitaisena. On selvítettävä, minkälainen on ”oikea maailma”, johon kapinalliset haluavat ihmiskunnan vapauttaa.

Kuten on tullut esiin, maapallo on elinkelvoton paikka. Morpheuksen joukko lentelee Nebuchkadnessarilla ympäriinsä yrittäen vältellä tuhoamiskoneita, jotka jahtaavat heitä. Elokuvassa käy ilmi, että jossakin maan alla, lähellä planeetan ydintä, on ihmisten asuttama viimeinen kaupunki, Zion. Ainoastaan siellä on tarpeeksi lämmintä ihmiselämälle. Ruokavalio Morpheuksen aluksella koostuu mauttomasta proteiinipuurosta ja elämä on äärimmäisen epämukavaa ja askeettista. Oikea maailma tarjoaa siis sotaa ja kurjuutta.

Elokuvan konna on kapinallisryhmän jäsen nimeltä Cypher. Hän ei voi sietää olosuhteita, joissa hänet on pakotettu elämään. Hän ilmaisee suorasanaisesti katuvansa päätöstään ottaa punainen pilleri ja antaa Morpheuksen näyttää, mikä Matrix on. Hän ei voi sietää Morpheuksen auktoriteettia ja jatkuvaa valitun etsintää. Salaa kaikilta hän livahtaa Matrixiin ja kavaltaa Morpheuksen agenteille:

Chapter 19 [1:01:06 – 1:02:35]

Luksusravintola kaupungin kattojen yllä. Vaimeaa puheensorinaa ja taustamusiikkia

Cypher nostaa palan paistia haarukkaan ja tarkastelee sitä hartaasti

Cypher laittaa palan suuhunsa ja

Agent Smith: Do we have deal, Mr. Reagan?

Cypher: You know, I know this steak doesn't exist. I know that when I put it in my mouth, the Matrix is telling my brain that it is juicy and delicious.

After nine years, you know what I realized?

Ignorance is bliss.

mutustelee sitä nautiskellen

Agent Smith: Then we have a deal.

Cypher: I don't wanna remember nothing. Nothing. Do you understand?

Cypher nuuhkii viininsä aromeja ja ottaa hörpyn

And I want to be rich. Or, you know, someone important. Like an actor.

Agent Smith: Whatever you want, Mr. Reagan.

Cypher sytyttää paksun sikarin

Cypher: Okay. Get my body back in a powerplant, reinsert me into the Matrix...I'll get you what you want.

Agent Smith: Access code to the Zion mainframe.

Cypher: No, I told you, I don't know them. I can get you the man who does.

Agent Smith: Morpheus.

Cypherin mielestä "tietämättömyys on autuaallista". Matrixissa hän voisi nauttia elämästään ja olla onnellinen. Niinpä hänen kavalluksellaan on hinta: agenttien tulee liittää hänet takaisin Matrixiin ja pyyhkiä ikävä totuus hänen mielestään. Hänen petoksensa laajuus ei liikuta Cypheria: Morpheuksen kautta agenteilla on mahdollisuus saada salasana Zionin keskustietokoneeseen, joka merkittävästi hyödyttäisi koneita vapaita ihmisiä vastaan käydyssä sodassa.

Cypher edustaa paitsi kataluutta ja kavaluutta, myös inhimillisyyttä. Elämän ei tarvitse olla taistelua. Se voi olla hyvän elämän etsintää. Tulkittaessa Cypherin hahmoa ideologisuuden näkökulmasta, voidaan todeta hänen edustavan amerikkalaisen unelman houkuttelevuutta. Cypher tosin ei halua raataa itseään huipulle, vaan haluaa oikotien onneen. Hän vaatii agenteja tekemään itsestään rikkaan ja merkittävän, kuten näyttelijän. Se, että Cypher on roisto, tekee asetelman ideologisuuden vaikeasti tulkittavaksi, etenkin kun Cypher kavalluksensa toteuttamisen yhteydessä murhaa kylmäverisesti tovereitaan, saaden itse kuitenkin surmansa ja ansionsa mukaan.

On mielenkiintoista, että kaikista mahdollisista nimistä Wachowskin veljekset ovat päättäneet nimetä roiston Reaganiksi (joka on siis Cypherin oikea nimi), joka haluaa olla näyttelijä. Seikka on kenties tulkittavissa piikiksi Ronald Reaganiin ja hänen harjoittamaansa laissez-faire –

talouspolitiikkaan, jonka voi katsoa kärjistävän ihmisten yhteiskunnallista eriarvoisuutta ja koventavan arvoja, jolloin häikäilemättömät tyypit, kuten Cypher, ovat valmiita tekemään mitä hyvänsä päästäkseen haluamaansa asemaan.

Elokuvan ideologisessa sanomassa painottuu tulkintani mukaan yhteiskuntakritiikki. Se ei kuitenkaan tarjoa selkeitä vaihtoehtoja vallitsevalle todellisuudelle, vaan jättää kaiken auki. Kun Neo elokuvan lopussa oppii manipuloimaan Matrixia mielensä mukaan, hän pitää loppukohtauksessa puhuttelun konerodulle:

Chapter 38 [02:02:45 – 02:03:29]

Neo: I know you are out there. I can feel you now. I know that you are afraid. You are afraid of us. You are afraid of change. I don't know the future.

I didn't come here to tell you how this is going to end. I came here to tell how it's going to begin. I'm going to hang up this phone and then I'm going to show these people what you don't want them to see.

I'm going to show them a world without you. A world without rules and controls, without borders or boundaries. A world where anything is possible. Where we go from there is a choice I leave to you.

Neo on vapautumisen profeetta. Hän kertoo koneille, että hän tulee näyttämään ihmisille heidän orjuutuksensa ja maailman ilman koneiden asettamia rajoituksia. Sanojaan tehostaakseen Neo astuu ulos puhelinkopista, jossa hän puhettaan piti, ja lentää taivaalle kuin Teräsmies ikään, Rage Against the Machine – yhtyeen kappaleen *Wake Up* pyörähtässä lopputekstien kanssa käyntiin.

Elokuvan loppu jää siis auki ja enteilee mahdollista jatko-osaa. Sanoma on kuitenkin selkeästi vallankumouksellinen. Sitä tehostaa Rage Against the Machine, joka nimensä ja kappaleen *Wake Up* teemaan sopivuuden lisäksi tunnetaan vasemmistolaisista ja vallankumouksellisista lyriikoista.

10. TUTKIMUSTULOSTEN ARVIOINTI

10.1. Elokvat aikansa peleinä

Yleisesti ottaen elokuvien analyysin suhde tutkimuskysymyksiin on kaksijakoinen. Niiden mahdolliset ideologiset pyrkimykset jäävät hämäräksi, mutta ajankuvan suhteen analyysi on mielekkäämpää. Elokvista on selkeästi havaittavissa julkaisuajankohtansa yhteiskunnallisia virtauksia. Varsinkin niiden tapa esittää työelämää on huomion arvoista. Sekä *American Beautyssa* että *Fight Clubissa* ihmisten rooli kapitalismin lainalaisuuksien puristuksessa kuvataan täysin kestäättömäksi. Talouden ehdoilla pyörivä työnteko kuvataan epäinhimilliseksi ja moraalittomaksi. Asia ilmaistaan harvinaisen selkeästi, eikä tulkinnanvaraa ole. Teema jää *Matrixissa* vähemmälle huomiolle, mutta siinäkin päähenkilön elannonhankinta tapahtuu kasvottomassa, autoritäärisessä ja tehokkuusajattelun hallitsemassa ilmapiirissä.

Elokvien käsikirjoituksia laatiessaan tekijät ovat ammentaneet samoista yhteiskunnallisista diskursseista ja epäkohdista, joihin on reagoitu kriittisesti muillakin tavoilla. Uusliberalistista globaalia talouspolitiikkaa vastustavat ryhmät näet alkoivat saada muotonsa juuri 1990-luvun lopulla. Radikalismista, joka on eniten esillä *Fight Clubissa*, mutta myös tavallaan *Matrixissa*, alkoi tulla osa globalisaation vastaista liikehdintää näkyvästi vuoden 1999 WTO kokouksessa Seattlessa. Liikkeet kokevat voimakeinot varteenotettavaksi tavaksi vaikuttaa asioiden kulkuun. Sovinnainen politiikka ei ole riittävä. Tämä johtuu tietenkin puolestaan siitä, että suuret massat ovat politiikan suhteen kyvyttömiä paitsi välinpitämättömyyttään, myös taloudellisten intressien hallitsemien poliittis-taloudellisten instituutioiden saavuttamattomuuden vuoksi.

Analyysin suhde politiikan teoriaan on hieman ongelmallinen. Elokvien tapa esittää laajoja yhteiskunnallisia oloja vaatii myös teorian osalta väljää ja kuvailevaa tyyliä. Tämä on elokvien luonteen sanelema tutkielman selkeä, tiedostettu heikkous. Toisaalta laajoja yhteiskunnallisia kysymyksiä käsiteltäessä liika jumittuminen johonkin tiettyyn teoriaan tai tutkimusotteeseen tuottaisi ongelmia. ”Poliittisesti katsomisessa” on sellainen vaara, että aineisto alkaa kuvittaa teoriaa. Tätä elokvatutkimuksen ongelmaa David Bordwell kutsuu nimellä *top-down inquiry*. Siinä teoriaa sovelletaan elokuvaan ja tuloksena on korkeintaan värikäs esimerkki ilman sen suurempaa todistusvoimaa. (Bordwell 1996, 19) Vaikka olen elokvia analysoidessani joutunut tekemään värikkäitäkin tulkintoja, en usko pahemmin syyllistyneeni Bordwellin kuvaamaan ongelmaan. Se,

kuinka todistusvoimaisia tulkintani ovat, palauttaa kysymyksen elokuvien monitulkintaisuuteen, jonka suhteen olen tiedostanut tutkielman mahdollisen heikkouden. On kuitenkin selvää, että amerikkalaiseen yhteiskuntaan liitettyä poliittista passiivisuutta on selitetty lukuisilla tavoilla yhteiskuntatieteissä. Tällöin aihe on auki moninaisille näkemyksille, jotka ilmiötä osaltaan pyrkivät purkamaan. Esimerkiksi *American Beauty*ssa kuvattu lähiöelämä on erittäin amerikkalainen ilmiö, jossa tiivistyvät monet seikat, jotka ovat johtaneet poliittisen osallistumisen ja julkisen keskustelun kapenemiseen.

Tyylilajiltaan elokuvat kuuluvat Boggsin ja Pollardin (2003) kuvailemaan postmoderniin genreen. Vakiintuneet, modernismiin käsitteellisesti kuuluvat rakenteet hylätään, tai niitä kohtaan esitetään kritiikkiä. Kaikenlainen determinismi, liittyipä se sitten perheeseen, työhön, markkinatalouteen, yleisesti hyväksyttävään käytökseen tai auktoriteetteihin, hylätään. Pommitettuaan vakiintuneita rakenteita aikansa, kunkin elokuvan tarinan lopusta löytyy savuava raunio, jossa kuolema, epämääräisyys ja hämmennys ovat päällimmäisinä, mikäli asiantilaa pitäisi jotenkin kuvailla. Tähän yhtälöön ei ideologisuus perusteltavissa olevasti istu.

10.2. Ideologisuuden paradoksi

On lähes mahdotonta päätyä mihinkään hyvin perusteltuun lopputulokseen elokuvien ideologisesta sisällöstä. Vaikka kuinka yrittäisi paljastaa niiden sisällöistä jotakin hallitsevaa luentaa tai vaihtoehtoisesti keskenään riiteleviä ja toisiaan kumoavia reunaelementtejä, on lopputuloksena jatkuvaa spekulatioita. Elokuvien postmoderni, hajanainen ja paikoin kaoottinen maailmankuva ei yksinkertaisesti sovi yhteen termin ideologia kanssa. Elokuvat ovat yhtä aikaa sekä kriittisiä että epämääräisiä. On myös mahdollista, että ne jollakin tapaa manipuloivat katsojia vallitsevan järjestelmän vankoina tukijoiksi. Tämä on ainakin Terry Christensenille Hollywood-elokuvien kohdalla toistuva trendi. Hän on amerikkalaisia elokuvia tutkiessaan huomannut, että vaikka elokuva nostaisi esiin epäkohtia ja kyseenalaistaisi koko yhteiskuntajärjestyksen, viime kädessä tarinassa asiat järjestyvät, eikä varsinkaan elokuvan katsojan tarvitse tehdä asialle yhtään mitään. Christensen kutsuu tätä havaitsemaansa säännönmukaisuutta termillä *dreams of reassurance*, jonka mukaan elokuvat näennäisestä kriittisyydestään huolimatta vahvistavat uskoa järjestelmään ja palvelevat konservatiivisia päämääriä. (Christensen 1987, 214) Moinen juonen kehityskulku ei tässä

tutkielmassa analysoitujen elokuvien kohdalla toteudu. *American Beautyssa* ja *Fight Clubissa* on viitteitä siihen suuntaan, mutta loppujen lopuksi sanoma jää hyvin epäselväksi.

Koska ideologisuutta on turha tyhjentävästi hakea elokuvien sisällöstä, täytyy huomio kiinnittää mediakulttuuriin, joka pyrkii tekemään elokuvilla taloudellista voittoa. Mediakulttuuri mukauttaa kulttuurituotteiden sisällöt siten, että ne ovat mahdollisimman mielenkiintoisia ja keräävät paljon myyntituloja. Tuotannon täytyy siis olla ajan hermolla ja nostaa esiin ihmisten arkielämässä kohtaamia ilmiöitä. Jos on havaittavissa, että ihmisten arki tuntuu hankalalta, kannattaa sitä kritisoida. Etenkin jos lisää hitusen parodiaa sekaan, kuten ainakin *American Beautyssa* ja *Fight Clubissa* on tehty. Theodor Adornon ajatukset muodoltaan standardoiduista kulttuuriteollisuuden tuotteista, joiden sisällöllä ei juuri ole väliä, vaikuttaa houkuttelevalta tuomiolta Hollywood-elokuville nykypäivänäkin. Sillä on kieltämättä ironista, että *Fight Club*, jossa kansankiihottaja Tyler Durden messuaa kulutusyhteiskuntaa ja viihdeteollisuutta vastaan, on itsessään saman koneiston tuote.

Elokuvat esittävät kaoottisen maailman, jossa konventioita ravistellaan. Tämä puolestaan mitä ilmeisimmin saa vastakaikua yleisössä. Elämä varmasti näyttäytyy monelle epävarmana ja irrationaalisena. Nämä laatusanat eivät kuitenkaan suinkaan sovi kulttuuriteollisuuteen ja talouteen, jonka ehdoilla se toimii. Carl Boggsin mukaan on nimittäin huomattava, mihin postmodernin olettama epämääräisyys, merkitysten ja identiteettien pirstaloituminen, traditioiden purkautuminen ja kaaos on paikallistettavissa. Globaali talous, jossa taloudellinen ja poliittinen valta keskittyy yhä harvempiin käsiin, on itse asiassa erittäin rationaalista. Modernin kriisi näyttäisi näin vaikuttavan lähinnä mikrotason toimijoihin ja valtarakenteet eivät suinkaan olisi haihtuneet ilmaan vaan päinvastoin vahvistuneet. (Boggs 2000, 210-212) Elokuvien ideologisuus ja valta liittyvät, jos johonkin, niin niiden tuottajatahojen kykyyn houkutella katsojia ja kerätä taloudellista voittoa.

10.3. Elokuvien tutkimisen mielekkyys

Elokuvien ideologisuuden määrittäminen on osoittautunut tämän tutkielman tekemisen aikana turhauttavaksi ja etupäässä elokuvateorian eri marxilais- ja vasemmistolaisväyhteisten tutkimusotteiden ohjaamaksi itsetarkoitukselliseksi kierteeksi. Tehtävä olisi ollut varmasti mielekkäämpi, mikäli elokuvat edustaisivat useita eri aikakausia ja maita ja analyysi olisi ollut vertailevaa.

Sen sijaan elokuvien potentiaali tuoda esiin yhteiskunnallisia epäkohtia on mielenkiintoista ja hedelmällistä analyysin kannalta. Myös Hollywoodin vaikuttajat uskovat asiaansa. Vastaanottaessaan parhaan sivuosan palkintoa vuoden 2006 Oscar gaalassa näyttelijänä, ohjaajana ja tuottajana kunnostautunut George Clooney nosti asian esiin. Puheen itseriittoisuudesta huolimatta siinä on totuuden siemen:

And finally, I would say that, you know, we are a little bit out of touch in – in Hollywood every once in a while, I think. It's probably a good thing. We're the ones who talk about AIDS when it was just being whispered, and we talked about civil rights when it wasn't really popular. And we, you know, we -- we bring up subjects....This Academy, this group of people, gave Hattie McDaniel an Oscar in 1939 when blacks were still sitting in the backs of theaters. I'm proud to be a part of this Academy. Proud to be part of this community, and proud to be out of touch. (Clooney 2006)

Ja lopuksi, haluaisin sanoa, kuten tiedätte, olemme täällä Hollywoodissa aika ajoin pihalla maailman tapahtumista, luulisin. Se on varmasti hyvä asia. Me aloimme puhua AIDSista, kun siitä vasta kuiskattiin ja me puhuimme kansalaisoikeuksista silloin, kun teema ei ollut suosittu. Ja me, tiedättehän, nostamme asioita esiin...tämä akademia, nämä ihmiset, antoivat Hattie McDanielille Oscarin vuonna 1939, jolloin mustat vielä istuivat teattereiden takaosissa. Olen ylpeä ollessani osa tätä akatemiaa ja yhteisöä. Olen ylpeä ollessani pihalla. (suomennos minun)

Hollywood ei varmasti ole suunnannäyttävä, eikä loppujen lopuksi ole kovinkaan merkittävää, mikäli 10 miljoonaa ihmistä näkee yhteiskunnallisia epäkohtia esittelevän elokuvan. Kantaa ottava tekele ei saa ketään tarttumaan toimeen ja muuttamaan asioita. Kulttuurituotteilla on kuitenkin oma roolinsa. Ne voivat varoittaa ja lisätä ihmisten tietoisuutta lukemattomista asioista. 1960-luvun vastakulttuurin ikoni, huhtikuussa 2007 edesmennyt Kurt Vonnegut ilmaisee asian hyvin:

I sometimes wondered what the use of any of the arts was. The best thing I could come up with was what I call the canary in the coal mine theory of the arts. This theory says that artists are useful to society because they are so sensitive. They are super-sensitive. They keel over like canaries in poison coal mines long before more robust types realize that there is any danger whatsoever. (Vonnegut 1969)

Mietiskelin joskus taiteen tarkoitusta. Paras lopputulos johon päädyin on sellainen, jota kutsun taideteoriaksi nimeltä ”kanarialintu hiilikaivoksessa.” Tämän teorian mukaan taitelijat ovat hyödyllisiä yhteiskunnalle, koska he ovat herkkiä. He ovat superherkkiä. He kellahtavat kuin kanarialinnut myrkyllisissä hiilikaivoksissa kauan ennen kuin rotevammat tyypit huomaavat minkäänlaista vaaraa. (suomennos minun)

Myrkyllisten kaasujen vaikutuksesta kellahtavan kanarialinnun rooli istuu myös Hollywood-elokuvaan, jättämättä saivartelematta siitä, voiko populaarikulttuuria kutsua taiteeksi. Siksipä niissä esiintyy samoja teemoja, jotka ovat huolestuttaneet myös yhteiskuntatieteilijöitä. Poliitiikan tutkimuksessa ajankohtaiset ongelmat ovat löydettävissä myös tutkielmani elokuvissa, joten tutkielman harppaus kulttuurintutkimuksen suuntaan on perusteltavissa ja elokuvien tutkiminen näyttäytyy näin varsin mielekkäänä myös valtio-opin saralla. Varsinaista uutta tietoa tutkielmani ei

amerikkalaisesta poliittisesta kulttuurista pöydälle tuo, mutta näkökulman suhteen se pyrkii laajentamaan politiikan horisonttia suuntaan, jossa ei liiemmästi ole tutkimusta tehty.

LÄHDELUETTELO

Elokuva-aineisto

Fincher, David (2002), *Fight Club*. Twentieth Century Fox Home Entertainment Inc. Julkaistu elokuvateattereissa vuonna 1999.

Mendes, Sam (2006), *American Beauty*. Dreamworks LLC. Julkaistu elokuvateattereissa vuonna 1999.

Wachowski, Andy – Larry Wachowski (2000), *The Matrix*.. Warner Home Video. Julkaistu elokuvateattereissa vuonna 1999.

Tutkimuskirjallisuus

Adorno, Theodor – Max Horkheimer (1989), *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso

Agamben, Giorgio (2000), *Means without Ends*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Althusser, Louis (1984), *Ideologiset valtiokoneistot*. s.l.: Osuuskunta vastapaino

Ampuja, Marko (2004), Massapetoksen jäljillä: Theodor W. Adornon kulttuuriteollisuusteoria ja kulttuurintutkimus. Teoksessa Tuomo Mörä, Inka Salovaara-Moring & Sanna Valtonen (toim.) *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. ss. 13-37 Helsinki: Gaudeamus

Arendt, Hannah (2002), *Vita activa*. Tampere: Vastapaino

Banning, Lance (1986), Jeffersonian Ideology Revisited: Liberal and Classical Ideas in the New American Republic. *William and Mary Quarterly* 43 (January 1986), ss. 3-19

Barry, Norman (1996), *Classical Liberalism in the Age of Post-Communism*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing

Barthes, Roland (1993), *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Tampere: Vastapaino

Baudrillard, Jean (1990), Simulacra and Simulations. Teoksessa Mark Poster (toim.) *Jean Baudrillard. Selected writings*. ss. 167-184 Cambridge: Stanford University Press

Baudrillard, Jean (1993), I Like the Cinema. Interview with C. Charbonnier. Teoksessa Mike Gane (toim.) *Baudrillard Live*. ss. 29-35 New York: Routledge

Baudrillard, Jean (1998), *The Consumer Society*. London: Sage

Baudrillard, Jean (2002), *Amerikka*. Helsinki: Loki-kirjat

Baudry, Jean-Louis (1986), Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus. Teoksessa Philip Rosen (toim.) *Narrative, Apparatus, Ideology* ss. 286-298 New York: Columbia University Press

Bauman, Zygmunt (2002), *Notkea moderni*. Tampere: Vastapaino

Beck, Ulrich (1990), *Riskiyhteiskunnan vastamyryt*. Tampere: Vastapaino

Beck, Ulrich (1997), *The Reinvention of Politics*. Cambridge: Polity Press

Beckman, Ludvig (2000), *The Liberal State and the Politics of Virtue*. Stockholm: City University Press

Boggs, Carl (2000), *The End of Politics*. New York: The Guilford Press

Boggs, Carl – Tom Pollard (2003), *A World in Chaos. Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers

Bordwell, David (1996), Prospects for Film Theory: A Personal Assessment. Teoksessa David Bordwell ja Noël Carroll (toim.) *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. ss. 37-68 Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press

Calhoun, Craig – John McGowan (1997), Introduction: Hannah Arendt and the Meaning of Politics. Teoksessa Craig Calhoun & John McGowan (toim.) *Hannah Arendt and the Meaning of Politics*. ss. 1-27 Minneapolis: University of Minnesota Press

Carroll, Noël (1996), Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. Teoksessa David Bordwell ja Noël Carroll (toim.) *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. ss. 3-36 Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press

Christensen, Terry (1987), *Reel Politics. American Political Movies from Birth of the Nation to Platoon*. New York: Basil Blackwell

Cohen, Lizabeth (2001), Citizens and Consumers in the United States in the Century of Mass Consumption. Teoksessa Martin Daunton ja Matthew Hilton (toim.) *The Politics of Consumption*. ss. 203-221. Oxford: Berg

Cohen, Lizabeth (2003), *A Consumers' Republic*. New York: Vintage Books

Dagger, Richard (1997), *Civic Virtues*. New York: Oxford University Press

Debord, Guy (2005), *Spektaakkelin yhteiskunta*. Helsinki: Summa

Eliasoph, Nina (2003), *Avoiding Politics*. Cambridge: Cambridge University Press

Fairclough, Norman (1997), *Miten media puhuu* Tampere: Vastapaino

Franklin, Mark N. (2004), *Voter Turnout and the Dynamics of Electoral Competition in Established Democracies since 1945*. West Nyack, NY: Cambridge University Press

- Fukuyama, Francis (1989), The End of History? *The National Interest* 16 (Summer 1989), ss. 3-18
- Fukuyama, Francis (1992), *Historian loppu ja viimeinen ihminen*. Juva: WSOY
- Fukuyama, Francis (1995), Reflections on the End of History, Five Years Later. *History and Theory*, Vol. 34, No. 2, Theme Issue 34: World Historians and Their Critics. (May, 1995), ss. 27-43
- Gadamer, Hans-Georg (2004), *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Tampere: Vastapaino
- Gergen, Kenneth J. (1999), *An Invitation to Social Construction* London: Sage
- Gramsci, Antonio (1982), *Vankilavihkot, valikoima 2*. Helsinki: Oulun kirjateollisuus
- Harisalo, Risto – Ensio Miettinen (1997), *Klassinen liberalismi*. Tampere: Tampere University Press
- Harle, Vilho (1991), *Hyvä, paha, ystävä, vihollinen* Rauhan- ja konfliktintutkimuslaitos Tutkimuksia, No. 44. 1991 Jyväskylä: Gummerus
- Harvey, David (2005), *A Brief History of Neoliberalism* New York: Oxford University Press
- Herkman, Juha (2001), *Audiovisuaalinen mediakulttuuri* Tampere: Vastapaino
- Hietala, Veijo (2004), Kevyestä vakavaa: John Fiske ja populaarikulttuuri tutkimuskohteena. Teoksessa Tuomo Mörä, Inka Salovaara-Moring & Sanna Valtonen (toim.) *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. ss. 274-290 Helsinki: Gaudeamus
- Hirschman, Albert O. (1997), *The Passions and the Interests* Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Huntington, Samuel P. (1993), The Clash of Civilizations? *Foreign Affairs*. Volume 72. No. 3, Summer 1993. ss. 22-49

- Hyussen, Andreas (2002), Postscript 2000. Jälkikirjoitus artikkeliin Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner. teoksessa Gibson, N & A. Rubin (toim.) *Adorno. A Critical Reader*. ss. 51-54 Malden, Massachusetts: Blackwell
- Inglehart, Ronald (1997), *Modernization and Postmodernization*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Jørholt, Eva (1998), Deleuze and the Scientific Legitimacy of Film Studies. Teoksessa Anu Koivunen ja Astrid Söderbergh Widding (toim.) *Cinema Studies into Visual Theory* ss. 61-73. Division Yearbook Vol. 1. Turku: University of Turku School of Art, Literature and Music
- Keane, John (2003), *Global Civil Society* Cambridge: Cambridge University Press
- Kellner, Douglas (1998), *Mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino
- Lehto, Katriina (2007), *Ulrike Meinhof – lähemmäs totuutta, ei todellisuutta*. Helsinki: Ajatus Kirjat
- Lindroos, Kia (1998), *Now-Time/Image-Space*. Jyväskylä: SoPhi
- Lindroos, Kia (2004), Katso poliittisesti! Teoksessa Sakari Hänninen ja Kari Palonen (toim.) *Lue poliittisesti. Profileja politiikan tutkimukseen*, ss. 114-146. Jyväskylä: Minerva kustannus
- Madison, James (1961), No. 10: Madison. *The Federalist Papers*. ss.77-84. New York: The New American Library of World Literature
- Marcuse, Herbert (1969), *Yksiulotteinen ihminen*. Helsinki: Weilin+Göös
- Marcuse, Herbert (1971), *Ihmisen vapautuksesta*. Tapiola: Weilin+Göös
- McLuhan, Marshall (1984), *Ihmisen uudet ulottuvuudet* Juva: WSOY
- Mehtonen, Lauri – Esa Sironen (1987), ”Jazzityttö” – johdantoa keskusteluun kulttuuriteollisuudesta. Teoksessa Mehtonen, L & Esa Sironen *Aistimellisyys, sivistys ja*

massakulttuuri. *Fragmentteja eräästä projektista 1977-1987*. ss. 78-96 Jyväskylän yliopisto. Filosofian laitos, julkaisu 34

Micheletti, Michele (2003), *Political Virtue and Shopping* New York: Palgrave Macmillan

Mises, Ludwig von (1985), *Liberalism in the Classical Tradition* New York: The Foundation for Economic Education

Mulvey, Laura (1986), Visual Pleasure and Narrative Cinema Teoksessa Philip Rosen (toim.) *Narrative, Apparatus, Ideology* ss. 198-209 New York: Columbia University Press

Nieminen, Hannu (2001), Johdatus joukkoviestinnän julkisen sääntelyn perusteisiin. Teoksessa Heikki Kulla, Ari-Matti Nuutila & Veli-Pekka Viljanen (toim.) *Viestintäoikeus*. (siteerattu julkaisemattomana Herkman 2001. Ilmestynyt 2002, ss. 3-34 Helsinki: WSOY)

Noble, Charles (2004), *The Collapse of Liberalism*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers

Ophuls, William (1997), *Requiem for Modern Politics: The Tragedy of Enlightenment and the Challenge of the New Millennium*. Boulder, Colorado: Westview Press

Palonen, Kari (1979), *Mitä politiikka on? Luonnos politiikan tutkimuksen perusteiksi*. Jyväskylän yliopiston julkaisuja 36 -1979. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto: Valtio-opin laitos

Palonen, Kari (1989), Hannah Arendt. Teoksessa Jukka Kanerva (toim.) *Politiikan teorian moderneja klassikkoja*. ss. 16-42. Helsinki: Gaudeamus

Palonen, Kari (1993), Introduction: from policy and polity to politicking and politicization. Teoksessa Kari Palonen ja Tuija Parvikko (toim.) *Reading the Political*. ss. 6-16. Tampere: The Finnish Political Science Association

Patten, Alan (1996), The Republican Critique of Liberalism. *British Journal of Political Science*, Vol. 26, No. 1. (Jan 1996), ss. 25-44

- Pietarinen, Juhani (1992), John Locke. Teoksessa Jukka Kanerva (toim.) *Platonista Bakuniniin. Poliittikan teorian klassikoita*. ss. 103-120. Helsinki: Yliopistopaino
- Putnam, Robert D. (2000), *Bowling Alone*. New York: Touchstone
- Putnam, Robert D. (2002), Bowling Together: The United State of America. *The American Prospect*, February 11, ss. 20-22.
- Rose, Gillian (2001), *Visual Methodologies: An Introduction to Interpretation of Visual Materials*. London: Sage
- Rossi, Leena-Maija – Anita Seppä (2007), Lukijoille ja katsojille. Teoksessa Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä (toim.) *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. ss. 7-13 Helsinki: Gaudeamus
- Ryan, Michael – Douglas Kellner (1988), *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Santonen, Arvo (2003), *Uusliberalismin ajassa*. Saarijärvi: Gummerus
- Seppänen, Janne (2005) *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvaan tulkitsejille*. Tampere: Vastapaino
- Skocpol, Theda (2002), Will 9/11 and the War on Terror Revitalize American Civic Democracy? *Political Science and Politics*, Vol. 35, No. 3. (Sep., 2002), ss. 537-540
- Skocpol, Theda (2003), *Diminished Democracy*. Norman: University of Oklahoma Press
- Stam, Robert (2000), *Film Theory*. Malden, MA: Blackwell Publishing
- Tocqueville, Alexis de (2006), *Demokratia Amerikassa*. Helsinki: Gaudeamus
- Vuori, Päivi (s.a), *Strange Times – Strange Politics. The Politics of Time and Remembering in Science Fiction Film*. VAKAVAn tutkijakoulussa työn alla oleva väitöskirja,

<<http://www.uta.fi/vakava/opisk.htm>> 20.2.2008

Weber, Max (1990), *Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki*. Juva: WSOY

Muu kirjallisuus

Swofford, Anthony (2003), *Jarhead*. London: Simon & Schuster

Lehtiartikkelit

Lindhom, Jari (2003), Matrixin tarkoitus. *Helsingin Sanomat NYT-liite*. Nro 44, 2003

Vonnegut, Kurt (1969), Physicist, Purge Thyself. *Chicago Tribune Magazine*. 22 June 1969

<<http://en.wikiquote.org/wiki/Vonnegut>> 20.2.2008

Järjestöjen tuottamat raportit

ISI (2007), *Failing our Students, Failing America*. Report by Intercollegiate Institute's Civic Literacy Board.

<http://www.americancivilliteracy.org/report/summary_summary.html> 26.11.2007

Puheet

Bush, George W. (2001a), *Address to a Joint Session of Congress and the American People*.

<<http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html>> 15.12.2007

United States Capitol, Washington, D.C. 20.9.2001

Bush, George W. (2001b), *President Unveils Back to Work Plan*.

<<http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/10/20011004-8.html>> 15.12.2007

Department of Labor, Washington, D.C. 4.10.2001

Clooney, George (2006), *Oscar Acceptance for Best Supporting Actor*.

<<http://www.americanrhetoric.com/speeches/georgeclooneyoscaraward.htm>> 20.2.2008

Muut Internet-lähteet

Imdb (2008), *Top 250 movies as voted by our users*.

<<http://www.imdb.com/chart/top>> 20.2.2008