

TAPANI KILPELÄINEN

Senkka nenestä, pojat

Henry Bacon, *Väkivallan lumo. Elokuvaväkivallan kaubeus ja viihdyttävyyys*. Like, Helsinki 2010. 303 s.

Kaikki riippuu mittasuhteista. Kaksi ongelmaa yhdessä kirjassa ei vielä kuulosta kovin pahalta, mutta kun nuo pulmat ovat aineisto ja teoreettinen apparaatti, tilanne näyttää huomattavasti kiperämmältä. Henry Baconin *Väkivallan lumo* kompastuu omaan suhdattomuuteensa. Se on kirjana liian suppea ollakseen vakuuttava ja kysymyksenasettelultaan liian lavea ollakseen syvälle tunkeutuva.

Koska Baconilla ei ole tiiviissä kirjassa tilaa perustella teoreettisia valintojaan, teoriapohja muuttuu ilmoitusasiaksi. Kun Bacon vetoaa esimerkiksi evoluutiobiologiaan, lukija ei saa pureskeltavakseen argumentteja tai evoluutiobiologiassa käytyjen keskustelujen esittelyä. Hänen on joko otettava tai jätettävä Baconin väitteet, sillä hypoteesitason ohuuden vuoksi erimielisyydelle kirjoittajan kanssa ei jää tilaa. Toisaalta Bacon haluaa ulottaa tarkastelunsa jopa pahan ongelmaan, ja siksi hän tuntuu harhautuvan varsinaisesta aiheestaan kauemmas kuin kirjan koko antaa myöten. Elokuvaväkivallasta loitonnutaan niin, että kirjan aihe katoaa välillä näkyvistä.

...ja täältä pesee

Vaikka on syytä kysyä, onko psykologinen lähestymistapa missään tilanteessa hedelmällinen, Bacon pitää itsestään selvänä, että elokuvan katsominen vastaa psykologisiin tarpeisiin. Baconin mukaan väkivallan

katseluasettaa katsojan moraalisen auktoriteetin asemaan. Väkiältä voidaan esittää toivottavaksi ja hyväksyttäväksi, ja väkivalta viihde ”tarjoaa nautittavaksi yksinkertaisia ratkaisuja, joissa moraalinen universumi on kirkas ja valinta hyvän ja pahan välillä yksiselitteinen” (9). Väkivallan psykologiasta saadaan kuulla, että ”me ihmiset pidämme itseämme vähintäänkin perimmiltämme hyvinä” (11) ja että hyvä ja paha ovat ”peruskäsitteitä, jotka ymmärretään intuitiivisesti” (72). Koska intuitio jos mikä on sosiohistoriallisesti muuttuva ilmiö, on selvää, että tällaiset väitteet ainoastaan lakaisevat ongelmia piiloon.

Baconin psykologinen arsenaali koostuu lähinnä yleistyksistä, joille on erittäin helppo keksiä vastaesimerkkejä. Erityisen outoja ovat Baconin teesit, joiden mukaan katsojalla on psykologinen halu samastua sankariin. Baconin mukaan haluamme ”kokea fantasian oikeudenmukaisesta maailmasta, jossa paha saa rangaistuksensa ja hyvä palkitaan” (103). Minussa on ilmeisesti sen verran konnan vikaa, että elokuvaa katsoessani toivon lähes aina roistojen onnistuvan pyrkimyksissään. Ilahdun vilpittömästi, kun kelmit piinallisten valmistelujen jälkeen onnistuvat keikassaan. Mutta rauhaa nuo onnettomat eivät saa edes silloin, sillä rikoksen jälkeen he saavat pelätä epärehellisiä kumppaneitaan, lainkuuliaisia kansalaisia ja yhteiskunnan väkivaltakoneistoa.

Tätä taustaa vasten on selvää, että kun Loco (Klaus Kinski) poistuu Sergio Corbuccin *Suuren hiljaisuuden* (Il grande silenzio, 1968) lopussa surmattuaan sankarin, lainvartijan ja panttivangit, osoitan avoimesti suosiotani.

Tarkoitukseni ei ole asettaa katsomistapaani Baconin teorian edelle vaan ainoastaan osoittaa, että jokainen hänen yleistyksensä on niin helppo kyseenalaistaa, ettei vastaesimerkkien etsiskeleminen ole edes kiinnostavaa. Bacon on oikeassa puolustaessaan monitieteisyyden välttämättömyyttä elokuvatutkimuksessa, mutta käytäntö osoittautuu tarkoitushakuiseksi vetoamiseksi sattunaisiin tutkimustuloksiin. Bacon nojautuu yhtäältä biologiaan ja biologisiin välttämättömyyksiin ja toisaalta esimerkiksi Jungin teoriaan arkkityypeistä, muttei esitä minäänlaista välittävää tulkintaa, vaikka on työläs nähdä, miten nämä kaksi teoriaa mahtuvat saman maailmankuvan sisään.

Asiaa ei paranna, että Baconin teoreettiset linjaukset perustuvat välillä moralisointiin. Hän jakaa katsojat ongelmattomasti sofistikoituneisiin ja vähemmän sofistikoituneisiin – ”sofistikoituneemmat kansakatsojat todennäköisesti katsovat [naurun] ilmentävän naurajien emotionaalista kykenemättömyyttä käsitellä esiin nousevaa tematiikkaa” (51) – ja myös elokuvat luokittelevat supsiikkaasti samoihin kategorioihin: ”vähemmän sofistikoituneen elo-

kuvan piirissä on kokonaisia laji-tyyppejä, kuten naisvankielokuvat, joiden olennainen idea on tarjota ainakin mieskatsojalle naisten kiduttamisen ja alistamisen katsomisesta saatavaa nautintoa” (169). Kategorisoiva ajattelu kertoo ainoastaan herkkyyden puutteesta, sillä myös vähemmän sofistikoitu elokuva saattaa olla verraton esteettisen mielihyvän ja älyllisten oivallusten lähde.

Banaanipojat hula-hula-saarella

Mutta pääongelma on aineisto. Materiaali on yhtäältä liian kapea ja toisaalta liian laaja. ”Kattavia käytetyt esimerkit ovat vain sikäli, että esiin nousevat kaikki keskeiset tavat, joilla väkivaltaa on tarinaelokuvassa käsitelty”, Bacon väittää. Hollywoodtuotannon valta-asemaa kirjassa hän perustelee sillä, että ”amerikkalaisten suhtautuminen yksilön ja yhteisön välisiin suhteisiin, erityisesti mitä tulee väkivallan puolustukselliseen käyttöön, tuo esiin perustavaa laatua olevalla tavalla kaikkein keskeisimpiä väkivaltaan liittyviä asenteellisia ja oikeudellisia kysymyksiä” (16). Lukijalla on kuitenkin oikeus ihmetellä, miten on mahdollista, että väkivaltaelokuvaa käsittelevään teokseen ovat päässeet mukaan vaikkapa Ingmar Bergman tai George Stevensin *Etäisten laaksojen mies* samalla kun poissaolollaan loistavat esimerkiksi Ruggero Deodaton *Kannibaalien polttouhrit* (Cannibal Holocaust,

1980) tai Satoru Oguran *Guinea Pig: Devil's Experiment* (Za ginipiggu: Akura no jikken, 1985). Aineiston ulkopuolelle jää lukuisia elokuvia, jotka todennäköisesti pakottaisivat muotoilemaan elokuvaväkivallasta esitetyt väitteet uudelleen.

Osasyynä aineistovinoutumiin on Baconin ylimielinen tapa suhtautua eksploitaatioelokuviin. Lukas Moodyssonin elokuvaa *Lilja 4-ever* emme hänen mukaansa voi ”torjua [...] luokittelemalla sitä pelkäksi eksploitaatioksi” (73), mutta eksploitaatioelokuvien hän sanoo tarjoavan ”helppoja selitysmalleja ja karneudessaan ylevältä tuntuvan elämyksen” (233). Väite on erikoislaatuinen, sillä esimerkiksi monille Japanissa tehtailluille yakuzafilmeille ja italialaisille *gialloille* on luonteenomaista nimenomaan yksinkertaistusten hämmentäminen. Tämän lisäksi Baconin ylhäältä katsovassa asenteessa on kaksi ongelmaa. Ensinnäkin: jos aikoo kirjoittaa elokuvaväkivallasta, aineistoaan ei voi valita niin, että kokonaisia elokuvagenrejä jätetään lähtökohtaisesti tarkastelun ulkopuolelle. Eksploitaation hyljeksiminen kertoo ainoastaan ennakkoluulosta, jonka mukaan sen piiristä ei voi löytyä mitään tutkimusaiheen kannalta merkittävää. Toinen pulma on esteettisissä arvostelmissa. Vaikka Bacon pitäisikin eksploitaatioelokuvia kaavamaisina ja laadullisesti kelvottomina, se ei vapauta häntä käsittelemästä ja analysoimasta niitä – jos hän aikoo esittää teorian elokuvaväkivallasta.

Toisaalta Baconin aiheenrajauksen pulmana on se, että hän tahtoo käsitellä myös henkistä väkivaltaa. Fyysinen väkivalta on vielä verrattain helppo rajata, mutta voidaan kysyä, eikö henkisen väkivallan mukaan ottaminen merkitse sitä, että lähes mikä tahansa elokuva voidaan laskea väkivaltaelokuvan piiriin. Bacon haluaa käsitellä väkivallan laajasti, joten hän joutuu vetämään mukaan esimerkiksi Vittorio de Sican *Polkupyörävarkaan*. Päädytään kauaksi siitä, miten käsite ’väkivaltaelokuva’ arkikielessä ymmärretään.

Huolimattomuuden tuntua lisäävät pienet asiavirheet. Vaikka Peter von Bagh on valitettavasti totuttanut suomalaiset lukijat elokuvavarunoiluun, jossa riittää, että asiat ovat vähän sinne päin, on silti yllättävää, että Baconin kirjassa Peckinpahin *Olkikoirien* naispääosan esittäjäksi mainitaan sivulla 136 oikein Susan George, sivulla 175 taas virheellisesti Julie Christie. Israelin entisestä pääministeristä puolestaan on tullut Golda Meier (155). Yhteenvetoluvussa Bacon toteaa, että ”viihdeväkivallan lumon kaltaisesta aiheesta kirjoittavan vaarana on päätyä esittämään näkemyksiä lähinnä omien intuitioidensa pohjalta” (260). Hän on tunnistanut vaaran, mutta hän ei ole osannut torjua sitä. *Väkivallan lumo* ei pysty vastaamaan tyydyttävästi itse esittämiinsä ongelmiin. Turpiin vaan ja onnea.