

”I BELIEVE IN AMERICA”

– Hollywood-terapiaa amerikanismin kriiseihin

Coppolan elokuva *Kummitsetä* (1972) alkaa painokkaalla repliikillä ”Uskon Amerikkaan” valkokankaan ollessa vielä pimeä. Hetken kuluttua puhujan kasvat ilmestyvät lähikuvaan, ja hän alkaa kertoa tarinaansa. Kysymyksessä on Yhdysvaltoihin muuttanut italialainen siirtolaismies, joka on tullut pyytämään Don Vito ”Kummitsetä” Corleonelta, mafiaperheen patriarkalta, ”oikeutta” eli kosta tyttärensä raiskausta yrittäneelle poikajoukolle. Lopulta *Kummitsetä* suostuukin laittamaan apurinsa asialle miehen luvattua vaalia ystävyyttä aikaisempaa paremmin.

Coppolan elokuvan aloitusrepliikkiä voisi pitää oikeastaan koko amerikkalaisen populaarielokuvan mottona. Hollywood on rakentanut kansakunnan myyttiä ja terapoinut sen konflikteja kenties tehokkaammin kuin mikään muu representaatiojärjestelmä kuluvala vuosisadalla. Niinpä sen historiaan on kirjoitettu myös amerikkalainen mentaliteettihistoria, kansakunnan toiveet ja pelot, uhkakuvat ja fantasiat.

Nykyiset muodikkaat reseptikeskeiset kulttuuriteorit ovat jo aikaa sitten hylänneet viestinnän ns. lääkeruiskumallin, joka oletti populaariviihteen aivopesevän yleisöään. Nykyisin uskotaan enemmän kulttuurituotteen suosion syntyvän siitä, että se puhuttelee joitakin enemmän tai vähemmän tiedostettuja tarpeita vastaanottajien tajunnassa. Siten myös Hollywood-genret ovat syntyneet kokeilemalla, yrityksen ja erehdyksen kautta. Kun yksittäinen studio havaitsi jonkin tarinakaavan kolahtavan yleisöön, samaa tuottoisaa formulaa hyödynnettiin nopeasti pienin variaatioin uusissa elokuvissa. Kun naapuristudio huomasi tämän, myös siellä alettiin tehdä samanlaisia tuotteita – siihen asti kunnes lippuluukuilla väki väheni. Näin syntyivät Hollywoodin genret ilman, että sen paremmin tuottajat kuin yleisökään varsinaisesti tiedosti, mihin kyseisen tarinakaavan suosio perustui.

Viime aikoina on yhteiskuntatieteellisessä viestinnän tutkimuksessa saavuttanut suosiota ns. ritualistinen mediateoria, jota ovat kehittäneet etenkin James Carey, Daniel Dayan ja Elihu Katz.

Populaarielokuvan tutkimuksesa ritualismi on kuitenkin tuttua jo parin vuosikymmenen takaa. Ns. ritualistinen genreteoria pohjaa Claude Lévi-Straussin myyttiteoriaan ja lähtee siitä, että Hollywood-genret ovat nykypäivän myyttisiä rituaaleja. Niiden kautta amerikkalaisyleisö hoitaa kulttuurisia konfliktejaan, vahvistaa

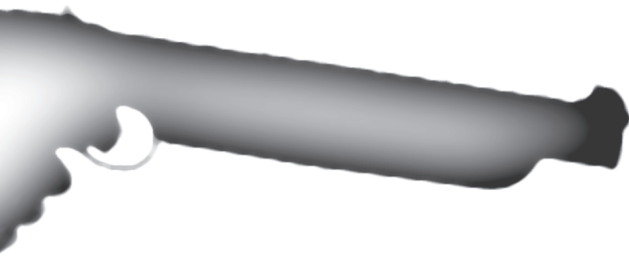
kansakunnan myyttiä ja ylistää ”amerikanismia”.¹ Kun kuitenkin muistetaan amerikkalaisen elokuvan suosio kaikkialla länsimaissa, voisi väittää, että Hollywood-genret ovat yleisemminkin länsimaisen ihmiskäsityksen ja kulttuurisen mytologian ritualistisia ylistyslauluja. Toisaalta Hollywoodin klassisen kauden (n. 1930-1960) jälkeen – ja jo sen aikanakin – televisio on enenevästi ominut näitä elokuvan ritualistisia funktioita, joten samoja näkökulmia voidaan soveltaa myös suosittuihin televisio-genreihin.

Pyssy- ja pusugenret

Miten amerikkalainen populaarielokuva sitten toteuttaa tätä myyttistä tehtäväänsä? Roland Barthes, lévi-straussilaisen populaarikulttuurintutkimuksen pioneeri ja siinä mielessä myös ritualistisen genreteorian taustahahmo, näki *Mythologies* -teoksessaan (engl. Hill & Wang 1957) myytin/mytologian keskeisenä tehtävänä sosiaalisen kokemuksen luonnollistamisen, ”historia muuttuu luonnoksi” (s. 129). Toisin sanoen tietyt tavoitteet ja ongelmanratkaisumallit muuttuvat läpinäkyviksi, ei-ideologisiksi ”on sanomattakin selvää” -diskursseiksi. Tätä logiikkaa seuraten Hollywood-genrejen tehtävänä on siis nostaa esiin kulttuurin ajankohtaisia konflikteja ja tarjota niihin amerikkalaisuuden mytologiaa vahvistavia ratkaisuja. Kunkin ajankohdan suosikkigenrejä tarkastelemalla päästään näin käsiksi kansakuntaa sillä hetkellä askarruttaneisiin ongelmiin.

Tarkastellaanpa muutamia käännekohtia amerikkalaisen elokuvan mentaliteettihistoriassa ritualistisen genreteorian näkökulmasta ja katsotaan, miten Hollywood on hoitanut kansakunnan kriisejä. Klassisen kauden lajityypit jaetaan tavallisesti kahteen lajaan peruskategoriaan, joita olen leikkisästi ja epätieteellisesti nimittänyt pyssy- ja pusugenreiksi. Edelliset viittavaat perinteisesti miesten suosimiin toiminnallisiin lajeihin (mm. sota-, rikos- ja lännenelokuvat), jälkimmäiset puolestaan etenkin naisten harrastamiin romanttisiin genreihin (mm. musikaalit, melodraamat ja rakkauselokuvat).

Pyssygenret käsittelevät yleensä yhteiskunnan järjestystä horjuttavia ulkoisia uhkia ja myyttiseksi ratkaisuksi tarjotaan väkivaltaa. Pusupuolella taas ritualisoidaan tavallisimmin seksuaaliseen käyttäytymiseen liittyviä arvoja moraalikonflikteja ja sovitus hoidetaan loppusuudelmalla. Esimerkiksi 1930-luvun pusukategorian suosikkeja olivat Yhdysvalloissa musikaalit ja *screwball* -komediat. Mitä niistä voidaan päätellä? Pusugenrejen suurena myyttisenä tehtävänä voi yleisesti ottaen pitää oikean seksuaalisen käyttäytymisen määrittelemistä sekä sopivien heteroparien löytämistä amerikkalaista kulttuuriperintöä jatkamaan. Niinpä puritaanisen Tuotankoodin, Hollywoodin itsesensuurijärjestelmän, vallitessa musikaali ritua-



liso tyypillistä eroottista lähestymis- ja välttämisleikkiä laulun ja tanssin keinoin. Samalla puututtiin myös miesten ja naisten seksuaalisen käyttäytymisen eroihin. Monessa musikaalissa usean partnerin kanssa tanssia – lue: seksiä – harrastanut ”music man” haluaa lopulta tanssia vain Sen Oikean kanssa, ja tämä puolestaan oppii sankarilta fyysistä – eli seksuaalista – itsensä ilmaisemista.

Screwball -komediat puolestaan käsittelivät 1920-luvulta lähtien voimistunutta kaupunkilaisten sinkkunaisten tasa-arvoistumista (ns. *flapper* -ideologia) ja sen tuomaa sukupuoliroolin murrosta. Salamannopeana sinkoilevan verbaalikomediikan ja fyysisen *slapstickin* sävyttämässä *screwball* -maailmassa sankaripari kohelsi tasaveroisena (tai usein naisen ehdoilla), mutta loppujen lopuksi avioliitto oli *flapper* -tytönkin tähtäimessä. Parisuhde nähtiin nyt siis työtoveruuteen verrattavana kumppanuutena: avioliitto hoidettaisiin samalla tasa-arvon periaatteella, jolla sankaripari selvisi ulkomaailman kohelluksestaan.

Suuret Syntiinlankeemukset

Genre-elokuvien myyttisestä maailmasta päätellen 1900-luvun amerikkalaista kulttuuria on ravistellut kaksi suurta mullistusta, joita olen nimittänyt Suuriksi Syntiinlankeemuksiksi. Pidän nimitystä soveliaana siksi, että kumpaankin amerikkalainen populaarielokuva on reagoinut terapia- ja eheytysoikeuksilla. Tarkoitin toista maailmansotaa sekä 1960-luvun arvomurrosta.

Noin vuodesta 1940 lähtien Hollywood-elokuvassa alkaa esiintyä tyyliisuunta, jolle ranskalaiskriitikot antoivat myöhemmin luonnehdinnan *film noir*, musta elokuva. Kysymyksessä ei ole varsinaisesti itsenäinen lajityyppi, vaan todellakin tyylipiirteiden valikoima, joka esiintyy useammassakin genressä, erityisesti ns. kovaksikeitettyssä dekarissa, rikoselokuvassa ja melodraamassa. *Noirille* ovat ominaisia amerikkalaiselle elokuville epätyypillinen pessimismi ja kynisyys, tumma visuaalisuus, poikkeavat tajunnantilat, takautumarakenne sekä ns. *femme noire*. Viimeksi mainittu tarkoittaa tunteetonta ja laskelmoivaa naishahmoa, joka käyttää eroottista vetovoimaansa itsekäisiin ja rikollisiin päämääriinsä pyrkien suistamaan sankarin tuohon.

Ilman kummempia kulttuurianalyysyjä voi päätellä, että *noir* ilmensi amerikkalaista pettymystä toisen maailmansodan tragediaan: edellisestä, vain parin vuosikymmenen takaisesta maailmanpalosta ei siis opittu mitään. Takautumarakenne puolestaan konkretisoi vallitsevaa tunnestruktuuria. *Noir* -elokuvat alkavat usein traumaattisesta nykyhetkestä, jossa kaikki on jo valmiiksi pielessä, ja elokuvan tarina pyrkii vain selvittämään syitä surulliseen tilanteeseen. Siis tuttua juttua sota-ajan lehdistä ja muista medioista.

Entäpä *femme noire*? Feministitutkijat ovat tulkinneet

tämän inhan naishahmon miesten pelkojen heijastumaksi. Sota-aikahan merkitsi todellista murrosta amerikkalaisessa sukupuolijärjestelmässä – murrosta, joka ei kunnolla enää koskaan ”ehytnyt”. Kun Yhdysvallat liittyi sotaan ja miehiä lähti meren taa, mm. kotirouvia värvättiin teollisuuteen ja toimistoihin täyttämään miesten vakansseja. Sodan päätyttyä naisia yritettiin palauttaa nyrkin ja hellan väliin, mutta työelämään mieltyneistä naisista aluksi peräti 70 % jäi myös sinne. Niinpä tutkijat ovat päätelleet, että *femme noire* on yksinkertaisesti sodasta lomalla käyneiden tai palanneiden miesten kauhufantasia äkillisesti itsenäistyneestä, ”tuntemattomasta” *sweet-heartista*, joka on vieläpä vallannut miehen reviiirin.

Mamismista Likaiseen Harryyn

Tätä sodan tuomaa sukupuolijärjestelmän murrosta amerikkalainen elokuva (ja televisio) yritti sitten ”hoitaa” oikeastaan läpi 1950-luvun. Jo 1940-luvun alussa ilmestyneessä kirjassaan *The Generation of Vipers* Philip Wylie oli syyttänyt etenkin amerikkalaista radiota ”mamismista” (*momism*), miesten esittämisestä naisten hallitsemista ”selkärangattomina ääliöinä”. Kirjan uudessa painoksessa 1950-luvun alkupuolella Wylie lavensi mamismi-syytökset myös televisioon, vaikka etenkin tv:n tilannekomediat (sitcomit) sentään pyrkivät palauttamaan perinteistä ydinperheideaalia – äiti kotona, isä töissä – perheenpään roolia tosin keveästi karnevalisoiden.

Hollywood otti kuitenkin tämän miehen ja ydinperheen kriisin tosissaan. Jopa toisen maailmansodan kynnyksellä suursuosioon noussut ja selkeitä me/hyvät vastaan Toisen/pahat -asetelmia lietsonut perinteisin pyssygenre eli western reagoi esittämällä roolistaan epävarmoja mies-sankareita kuten Nicholas Rayn elokuvan *Johnny Guitar* (1954) nimihenkilö: tämä on vaihtanut fallisen pyssynsä kitaraan, kun taas aggressiiviset naiset ratkovat kiistojaan ase kädessä.

Selvimmän näitä kriisejä heijastelivat kuitenkin 1950-luvun puolivälissä suosioon nousseet perhe- ja sukumelodraamat, joiden buumi osui siis yksin uuden amerikanismin hajottavan uhkakuvan, rock-kulttuurin nousun kanssa. Nicholas Rayn *Nuori kapinallinen* (1955) käsittelee ”mamismia” varsin suoraan: James Deanin esittämän kapinallisen identiteetikriisi johtuu puuttuvasta miehenmallista, kun ”isä onkin äiti” eli puuhastelee kotona essu edessään vaimoan passaten. Amerikkalaisen kulttuurin jatkuvuus on siis vaarassa, sillä uuden sukupolven ahdistuneet miehet vaikuttavat kyvyttömiltä myyttiseen tehtäväänsä. Samaa problematiikkaa terapoivat myös sellaiset etelävaltioihin sijoittuvat sukusaagat kuin Douglas Sirkin *Tuuleen kirjoitettu* (1957), jossa öljy-yrityksen (vrt. *Dallas* ja *Dynastia*) perillinen osoittautuu epäkelvoksi suvun (työn) jatkajaksi steriiliytensä ja alkoholisminsa takia.

Jos siis amerikkalaisen arvomaailman kriisiä rituaalis-tettiin 1950-luvun elokuvissa näillä perheen ja suvun sisäisillä ongelmilla, varsinainen vastareaktio nähtiin vasta 1970-luvulla – toisen Syntiinlankeemuksen jälkeen. 1960-luku poliittisine murhineen, Vietnameineen, hippiliikkeineen, kuulentoineen sekä seksuaalisine ja rodullisine vallankumouksineen merkitsi rajuinta kulttuurimurrosta 1900-luvun amerikkalaisessa kulttuurissa. Hämmennyksestä ja tarpeesta palauttaa status quo kertoo sellaisten elokuvien kuin *Kummisetä* (1972) ja *Dirty Harry* (1972) suosio.

Kumpikin elokuva viestii ideologista sanomaa, jonka mukaan liberaali lepsiilu oikeusjärjestelmässä on mennyt

liian pitkälle. Sekä komisario Harry Callahan että Kummisetä Corleone haluavat pistää pahikset kuriin vanhatestamentillisella silmä silmästä, hammas hampaasta -moraalilla: tappajat tapetaan, pahoinpitelijät kärsikööt juuri samalla tavalla kuin uhrinsakin. Kummankin elokuvan syyttävä sormi kohdistuu enemmän tai vähemmän tietoisesti myös perinteisen sukupuolijärjestelmän järkkymiseen.

*Dirty Harry*n psykopaattitappaja on pitkätukkainen ”hinttari”, ja *Kummisedän* megasuosion väitän johtuvan – ei eksoottisesta mafiakulttuurista vaan – siitä, että se salli kurkistuksen maailmaan, jossa suvun ja perheen arvot vastasivat yksi yhteen perinteisen myyttisen amerikanismin ihanteita. Toisaalta koko trilogia voitiin nähdä metaforana tuon ideologian rapautumisesta vaikkapa Vietnamin sodan ja 1960-luvun arvomurroksen myötä. Samalla *Kummisetä I* heijasteli myös Vietnam-trauman mukanaan tuomaa yleispeätävän moraalin suhteellistumista amerikkalaisessa mentaliteetissa. Corleonen perhe nähtiin ilmeisesti jonkinlaisena amerikkalaisuuden mikrokosmoksena (”I believe in America”): suvun sisäinen harmonia ja onni olivat etusijalla ja niitä uhkaavat viholliset jouti vaikka tappaa – kuten kommunistit Vietnamin. Samasta postmodernista moraalin lokalisoitumisesta kertoo myös tv-sarja *Dallasin* maailmanlaajuinen suosio 1980-luvulla; sarja oli eräänlainen siivottu *Kummisetä* -variaatio.

Vietnamin sotaahan käytiin sitten yhä uudestaan 1980-luvun Hollywood-tuotteissa, ja perimaskuliinisuuttakin palautettiin kunniaan saman vuosikymmenen eksessiivisissä muskelielokuvissa mm. Sylvester Stallonen ja Arnold Schwarzeneggerin voimin. Jos naisetkin olivat niissä jo lihaksikkaita, niin miehet olivat vielä lihaksikkaampia: siis sukupuolet järjestykseen yksinkertaisella kehonrakennuskisalla.

Kenties ”lopullinen” ratkaisu 1900-luvun amerikanismin kriiseihin nähtiin kuitenkin pyssygenre-elokuvassa *Independence Day* (1996). Siinä USA julistautui eksplisiittisesti maailman johtovallaksi, jonka neuvokkaat poliitikot, tehokkaat sotavoimat ja tasokkaat tiedemiehet pelastavat voimansa yhdistämällä maailman mistä tahansa kriisistä. Vaikka elokuva näennäisesti vaaliikin utopiaa kansakuntien ykseydestä ja yhteisestä taistelusta ylivoimaisia alieneja vastaan, juuri amerikanismin keskeiset symbolit (Vapauden patsas, Valkoinen talo, Manhattanin pilvenpiirtäjät) esitetään elokuvan alussa uhattuina. Niiden henkinen perintö ID4:n lopussa myös pelastetaan. Itse asiassa *Independence Day* on perimmältään vuosisadan amerikkalaisen mission finaali, amerikanismin voiton päivä.

Nootti:

1. ”Amerikanismi” tarkoittaa tässä monen tutkijan mielestä hämmästyttävän yhtenäisenä säilynyttä, puritanismista lähtenyttä ja nykyisellään pohjimmiltaan valkoista keskiluokkaista mytologiaa Yhdysvaltojen missiosta maailmassa. Siihen kuuluvat mm. ”amerikkalainen unelma” eli jokaisen mahdollisuus nousta varauteen syntyperästään riippumatta, yksilöllisyys ja yksilön vastuu, ehdoton tasa-arvoisuus lain edessä, pitkälti monogamiseen ydinperheideologiaan perustuva seksuaalimoraali. Suureksi osaksi tämä mytologia on kirjattu jo Yhdysvaltojen perustuslakiin (mikä saattaa selittää sen ideologisen voiman), ja sitä edustavat julkisuudessa myös Yhdysvaltojen presidentit puoluekannastaan riippumatta.