

**Maskuliinisuuden, kolonialismin ja sodanvastaisuuden representaatiot elokuvassa
Ilmestyskirja. Nyt Redux**

Juha Karttimo

Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Pro gradu -tutkielma

2019

Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Maskuliinisuuden, kolonialismin ja sodanvastaisuuden representaatiot elokuvassa Ilmestyskirja. Nyt Redux

Tekijä: Juha Karttimo

Koulutusohjelma/oppiaine: Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Työn laji: Pro gradu -tutkielma X Laudaturtyö__

Sivumäärä: 173

Vuosi: 2019

Tiivistelmä: Tutkielma käsittelee erilaisten ideologioiden representaatioita elokuvassa Ilmestyskirja. Nyt Redux. Tutkielma on representaatio tutkimus, jonka metodina on käytetty lähilukua ja kuva-analyysia. Mediakulttuurin tuotteet kuten elokuvat ovat lähes poikkeuksetta eri ideologioiden temmellyskenttiä. Osa näistä ideologioista on intentionaalisia ja ne ovat hyvin ilmeisiä. Osa ideologioista on piilotettu kulttuuriseen tekstiin ja vaatii syvempää tutkimista, jotta ne saadaan selville. Eri ideologioiden representaatioita selvitettiin tutkimalla hahmon toimintaa, olemusta ja dialogia. Keskityin elokuvan päähahmojen Willardin (Martin Sheen) ja Kurtzin (Marlon Brando) representaatioihin. Tutkimuksessa nämä hahmojen tavat toimia ja reagoida tietyllä tavalla kertovat elokuvan ideologisesta lähtökohdasta.

Ilmestyskirja. Nyt Redux -elokuvasta löytyi intentionaalinen representaation taso, joka representoi sodanvastaisuutta. Sodanvastaisuus ilmeni elokuvassa tapana kuvata amerikkalaiset sotilaat huonossa valossa vastoin niin kutsuttua hyvä sota - kaanonina, joka kuvaa Hollywood -elokuvissa amerikkalaiset sotilaat sankarillisina patriootteina, jotka taistelevat demonista vihollista vastaan oikeutettua sotaa. Elokuvan tekoon vaikuttavat aina myös yhteiskuntapoliittiset seikat, jotka vaikuttavat käsikirjoitukseen ja elokuvan tuotantoon sekä esittämiseen. Tässä tutkielmassa Yhdysvaltojen tapahtumat Vietnamin sodan aikana näkyvät tiettyinä teemoina elokuvassa. Yksi tällainen teema on kaiken hajoaminen ja romahtaminen, joka leimasi Yhdysvaltojen sisäistä tilaa Vietnamin sodan aikana kotirintamalla. Toinen teema on valheellisuus, joka näkyi elokuvassa hahmojen mielipiteinä esimerkiksi sodanjohdosta.

Elokuvassa piilotettuja ideologioita olivat hegemoninen maskuliinisuus ja kolonialismi. Hegemoninen maskuliinisuus on patriarkaalinen järjestelmä, joka sortaa naisia ja myös tämän hegemonian ulkopuolelle jääviä miehiä. Hegemonista maskuliinisuutta leimaa misogynia ja homofobisuus ja sisäinen paranoia, joka saa miehet kamppailemaan hierarkian ylimmistä tasoista muiden kustannuksella. Hegemonisen maskuliinisuuden ideologia on osin intentionaalinen, mutta myös osin taistelu- ja westernelokuvien konventioiden mukana tapahtunut periytyminen. Kolonialistista ideologiaa kuvaa elokuvassa vietnamilaisten rasistinen kuvaus kuin myös kolonialistisessa kirjallisuudessa tuttu aihe, villiintyminen. Siinä länsimainen hahmo villiintyy, koska ympäristössä on jotain sellaista, joka ajaa länsimaalaisen ihmisen hulluksi. Elokuvassa Marlon Brandon esittämä Kurtz, villiintyy viidakon ytimessä. Myös kolonialismi on pieneltä osin intentionaalista, mutta esimerkiksi antagonistin villiintyminen on periytynyt elokuvaan kolonialistisesta kirjallisuudesta.

Tutkielman tarkoitus oli tehdä näkyväksi esimerkiksi sortavia ideologisia rakenteita ja altistaa ne näin kritiikille ja keskustelulle, jossa voitaisiin löytää uusia vaihtoehtoisia tapoja kuvata esimerkiksi maskuliinisuutta ja vieraita kansoja.

Avainsanat: Mediakulttuuri, ideologia, kontekstuaalinen tulkinta, sodanvastaisuus, hegemoninen maskuliinisuus, kolonialismi

Sisällysluettelo

1 JOHDANTO.....	4
2 MEDIAKULTTUURI.....	10
2.1 Mediakulttuurin ideologia.....	13
2.2 Kontekstuaalinen tulkinta.....	24
2.3 Representaatio.....	27
3 AINEISTON JA METODIN ESITTELY.....	50
3.1 Lähiluku ja kuva-analyysi.....	53
4 KONTEKSTUAALINEN TULKINTA JA SODANVASTAISUUDEN REPRESENTAATIOT.....	61
4.1 Ilmestyskirja nyt -elokuvan kulttuurinen konteksti.....	61
4.2 Yhteiskuntapoliittinen konteksti.....	71
4.3 Elokuvan kontekstuaalinen tulkinta.....	82
4.4 Willardin ja Kurtzin sodavastainen representaatio.....	88
5 MASKULIINISUUDEN REPRESENTAATIOT.....	94
5.1 Patriarkaalisen vallan esiintyminen.....	99
5.2 Maskuliinisuuden monet piirteet.....	104
5.3 Hegemoninen maskuliinisuus.....	120
6 KOLONIALISMIN REPRESENTAATIOT.....	128
6.1 Stereotyypit toiseuden kuvaajina.....	132
6.2 Itä vastaan Länsi.....	136
6.3 Kolonialismi ja naiskuva.....	139
6.4 Toiseuden tuottaminen kolonialismissa.....	140
6.5 Viidakon villiinnyttävä huuma ja sen lapset.....	144
6.6 Kolonisoija kohtaa kolonisoijan.....	151
6.7 Hyvä valkoinen, paha toinen.....	154
7 POHDINTA.....	158
8 LÄHDELUETTELO.....	167

1 Johdanto

Mediakulttuuri ja sen tuotteet ovat tämän päivän tarinoita. Lehdet, televisio, elokuvat ja internet tuottavat jatkuvana virtana enemmän tai vähemmän faktaan ja fiktion perustuvia tuotteita. Me elämme jatkuvassa median tulituksessa ja muodostamme käsityksiä itsestä ja muista, omasta ja muiden kulttuurista ja koko maailmasta. Samalla määritämme myös meidät ja muut, normaalin ja epänormaalin sekä hyvän ja pahan. Alituisessa mediavyöryssä käsityksemme vääristyy tiedostamatta ja saatamme kannattaa jotain mielestämme hyvää asiaa, mutta todellisuudessa sen taustalla voi olla täysin vastakkaisia voimia. Mediakulttuurin ymmärtäminen on tänä päivänä tärkeämpää, kuin koskaan, sillä ymmärrys antaa meille keinoja kriittiseen ajatteluun. Mediakulttuurin tuotteena elokuvat käsittelevät toiveita, pelkoja, fantasioita, ajankohtaisia aiheita ja tapahtumia sekä myyttejä. Elokuvat käyvät massiivisen koneiston läpi ennen kuin ne päätyvät elokuviksi ja käsikirjoitusta, elokuvan juonta ja tapahtumia muokataan yhteiskunnallisten ja taloudellisten olosuhteiden mukaan sopivaksi yleisöille. Elokuvan tekeminen on kaupallista ja niiden tavoitteena on tehdä mahdollisimman paljon voittoa. Raha määrää hyvin pitkälle Hollywoodissa sen, mitä milloinkin elokuvissa käsitellään. Hollywood toistaa tiettyjä teemoja ja konventioita elokuvissaan ja harvoin yrittää uudistaa näkemyksiään. Tiedyt aiheet, kuten seksuaalisuus ja naisen asema, ovat olleet vaikeita teemoja Hollywoodin elokuvakoneistolle, mutta tänä päivänä myös vähemmistöt ovat saaneet äänensä kuuluviin elokuvissa. Sotaelokuvat ovat oma genrensä ja niihin kuuluu myös Vietnamin sotaa käsittelevät elokuvat. Valta osa Vietnamin sotaa käsittelevistä elokuvista on amerikkalaisia, mutta myös Ranskassa ja Vietnamissa on käsitelty sotaa elokuvan keinoin. Populaarikulttuurissa Vietnamin sotaa on käsitelty valta- ja vastakulttuurin näkökulmista, joista vastakulttuurin elokuvat ovat sodanvastaisia ja valtakulttuurin elokuvat pitävät sotaa oikeutettuna. Tässä tutkielmassa tarkastelen yhtä Vietnamin sodasta kertovaa elokuvaa ja pyrin avaamaan sen ideologisia näkökulmia.

Tutkin Francis Ford Coppolan ohjaamaa ja John Miliuksen ja Coppolan käsikirjoittamaa Vietnamin sodasta kertovaa elokuvaa *Ilmestyskirja. Nyt redux*. Elokuva valmistui vuonna 1979 ja sai kaksi Oscaria. Elokuva oli suosittu yleisön ja kriitikkojen mielestä. Eversti Kurtzin hahmoa näyttelee Marlon Brando ja Kapteeni Willardin hahmoa näyttelee Martin

Sheen. Elokuva vaikuttaa pinnallisesti katsottuna sodanvastaiselta elokuvalta ja se ei saanut esimerkiksi Pentagonin tukea, joka on yleensä sotaelokuvien edellytys muun muassa taloudellisten ja ideologisten syiden kannalta. *Ilmestyskirja. Nyt redux* on kuitenkin amerikkalainen elokuva, joka on amerikkalaisen mediakulttuurin tuote ja saanut vaikutteita Hollywoodin elokuvantuotannon konventioista ja ideologisista voimista, jotka toimivat elokuvantuotantoprosessin taustalla. Työssäni perehdyn tutkimaan elokuvan ideologioita ja niitä representaatioita, joita Hollywoodin elokuvakoneisto tuottaa varsinkin sotaelokuvissa ja erityisesti mediakulttuurin tuotteena.

Tutkielman teoria kohdentuu feministiseen ja varsinkin miestutkimuksen näkökulmaan maskuliinisuudesta kuin myös jälkikolonialistiseen teoriaan. Keskeisinä teoreetikkoina olen pitänyt muun muassa Arto Jokisen ja Mikko Lehtosen tuotantoa maskuliinisuudesta ja jälkikoloniaalisessa teoriassa keskeisimpiä teoreetikkoja itselleni ovat olleet esimerkiksi Edward W. Said ja Joel Kuortti. Pyrin saamaan representaatioiden tulkinnan kautta vastauksen kysymykseen minkälaisia ideologioita on taustalla *Ilmestyskirja. Nyt redux* -elokuvassa. Analysoin elokuvasta päähahmojen toimintaa, olemusta ja dialogia, jotka representoivat elokuvan ideologista lähtökohtaa. Tutkin sitä miten hahmot muun muassa käyttäytyvät, miten he toimivat tilanteissa, millaisia tunteita hahmoilla ilmenee ja minkälaista on heidän käyttämänsä puhe. Keskityn elokuvan protagonistiin ja antagonistiin, Willard ja Kurtz, ja tutkin minkälaisia representaatioita heistä esitetään elokuvassa. Tulkinnassa otan huomioon Amerikkalaisen yhteiskunnan ilmiöt, jotka tapahtuivat sodan aikana kuin myös Hollywoodin tyypilliset representaatiot ja konventiot sota- ja taisteluelokuvien genressä. Tulkinnassa käsitelen erilaisten ideologioiden representaatioita ja sitä, ovatko ne esimerkiksi valta- vai vastakulttuurin sanomaa tukevia. Tulkinnassa on mahdollisimman monien kulttuuristen, yhteiskunnallisten, aatteellisten ja teoreettisten näkökantojen kautta muodostettu heuristinen tulkinta *Ilmestyskirja. Nyt redux* -elokuvan representaatioista. Tutkimuksessa mediakulttuurinen teksti on se käsitys, joka sisältyy mediakulttuurin ilmiöön piilomerkityksinä. Tämä teksti tulkitaan tiedostamatta ja se vaikuttaa muun muassa yksilön identiteettiin, käsitykseen luokasta, sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Representaation avaaminen ilmiön kontekstissa paljastaa sen todelliset merkitykset. Tässä tutkimuksessa on tarkoitus avata kulttuuriseen tekstiin piilotetut ideologiat. On hyvin tärkeää avata juuri piilotetut ideologiset teemat, sillä niiden näkyväksi

tekeminen edesauttaa kulttuuristen tekstien uudenlaista tulkintaa, lisää tietoa sorrettujen ja marginaalisten ryhmien asemasta ja antaa uusia tapoja vastustaa hegemonisia ideologioita.

Valitsin elokuvan *Ilmestyskirja. Nyt redux* sen takia, että sitä pidetään yleisesti sodanvastaisena elokuvana ja siksi, että se kertoo juuri Vietnamin sodasta, jonka kontekstiin kuului monia yhteiskunnallisia seikkoja, kuten rauhanliike, feminismin nousu, poliittiset salamurhat ja Watergate-skandaali, jotka jakoivat amerikkalaista yhteiskuntaa kahtia ja aiheuttivat myös poliittista liikehdintää ympäri maailman. Vietnamin sota oli myös ensimmäinen mediasota, jota esitettiin mediassa ristiriitaisin mediakuvin sodan alun puoltavista artikkeleista myöhemmin kasvaneeseen kriittiseen kuvaukseen. Amerikka koki valtavia tappioita ja Vietnam moninkertaisesti enemmän ja sodan loppua kohti julkinen mielipide muuttui sodanvastaiseksi. Vietnamin sotaa ei voitu enää pitää niin sanottuna hyvänä sotana, jota voitiin tarkastella mustavalkoisesti kuten esimerkiksi Toista maailmansotaa, joka oli selkeästi polarisoitunut hyviin liittoutuneisiin ja pahoihin akselivaltoihin. Monet Vietnamin sodasta kertovat elokuvat ovatkin näennäisesti sodanvastaisia muutamaa poikkeusta lukuunottamatta, mutta kuinka puolueeton voi olla Hollywoodin tuotantokoneisto, joka on jo pitkään kierrättänyt tiettyä kuvastoa ja ideologiaa sen taisteluelokuvissa.

Aikaisempaa tutkimusta, joka lähestyy tämän tutkielman aihepiirejä on tehty muun muassa Jyväskylän yliopistossa, jossa on tehty miestutkimuksen näkökulmasta tutkimus, *Mieheyden tiellä – maskuliinisuus ja kulttuuri* (Ahokas, Lahti, Sihvonen toim. 1993) Kirja keskittyy kulttuuristen tekstien ja representaatioiden lukemiseen erityisesti elokuvissa ja kuvissa. Kirja käsittelee eri maskuliinisuuksia ja sitä millaisia konventioita maskuliinisuuteen liitetään, ja kuinka ne rakentavat eroja toisiin maskuliinisuuksiin ja naiseuteen. Kirjassa pohditaan muun muassa Väiski Vemmelsäären ristiinpukeutumista ja sen yleistä hyväksymistä osana populaarikulttuuria ja maskuliinisuutta, joka ei yleensä hyväksy ristiinpukeutumista osana kulttuuriaan, mutta on tehnyt poikkeuksen tämän fiktiivisen hahmon osalta. Mikko Lehtonen on myös pohtinut maskuliinisuuksia kirjassaan *Pikku jättiläisiä – maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen* (1995) Amerikkalainenokuva tutkija Robin Wood on tutkinut kirjassaan *Hollywood Reaganista Vietnamiin* (1989) muun muassa *Kauriinmetsästäjien* (1978) representaatioita, jotka kuvaavat

raadollisesti Vietnamin sodan vaikutuksia kaveriporukan dynamiikkaan. Wood tutki kaveriporukan homososiaalisia aktiviteettejä ja myös sitä mahdollisuutta, että pääosan esittäjien välillä olisi myös homoseksuaalista rakkautta. Arto Jokinen on tutkinut kirjassaan *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri* (2000), mieheyden representaatioita kulttuurisissa teksteissä. Jokinen tutki muun muassa Kalevalan Lemminkäisen ja Kullervon maskuliinisuutta. Heidän maskuliinisuutensa oli väkivaltaan sidottua ja heidän suhtautuminen naisiin on esineellistä ja vihamielistä. Lisäksi Martti Lahti (1992, 1994), Kangasniemi & Lahti (1992) ja Pertti Näränen ovat tutkineet sukupuolta ja erityisesti miehen representaatiota elokuvissa. Douglas Kellner (1998) on puolestaan tutkinut mediakulttuurin tuotteita ideologisista lähtökohdista käsin ja tutkinut Vietnamin sodasta kertovien elokuvien lajityyppiä. Hän on muun muassa tutkinut niin sanottua paluu Vietnamiin -elokuvien sarjaa, joiden ideologia on naisvastainen ja miehet korostetun maskuliinisia heihin kohdistuneen feministisen kritiikin vuoksi 1960- ja 1970-luvuilla. Paluu Vietnamiin elokuvat myös puolustivat Yhdysvaltojen oikeutta puuttua sotilaallisesti esimerkiksi kommunismin leviämiseen muissa maissa. Boggs & Pollard (2007) ovat puolestaan tutkineet Hollywoodin ideologisia konventioita sotaelokuvissa. Heidän mukaansa sotaelokuvilla on agenda, joka pyrkii olemaan myötämielinen Pentagonin kanssa ja suhtautumaan muutenkin myönteisesti Yhdysvaltojen sotilasvoimiin ja niiden toimintaan, ja tekemään sen populaarikulttuurin kautta hyväksyttäväksi ja oikeutetuksi.

Omaan tutkimukseeni vaikutti muun muassa Janne Rosenqvistin tutkielma, joka pohti amerikkalaisen populaarikulttuurin Vietnamin sotaa 1960-luvulla. Teksti käsittelee John Waynen tähdittämää elokuvaa *Green Berets* (1968), joka oli valtakulttuurin propagandaa ja oikeutti Vietnamiin tunkeutumisen aseellisesti sanomassaan. Elokuvan keskeinen sanoma on Rosenqvistin mukaan isänmaallisuus ja kommunistien salajuonet, jotka uhkaavat Amerikkaa. Elokuva tehtiin aikana, jolloin Vietnamin sotaa vastustettiin jo yleisesti ja tämän vuoksi muun muassa elokuvan levityksestä vastannut Universal vetäytyi projektista. Kun elokuva saapui teattereihin 1968, niin Yhdysvaltoja oli ravistellut monet yhteiskuntapoliittiset järkytykset, kuten Robert Kennedyn salamurha. Vietnamin oli juuri tapahtunut tet-hyökkäys, jonka seurauksena sotilasjohdon antamat ruusuiset kuvat sotamenestyksestä kuitattiin valheina ja sodan vastustus sai uutta tuulta purjeisiin.

Vihreiden barettien propaganda ja mustavalkoisuus nostivat ennen näkemättömän kohun lehdistössä ja suuren yleisön keskuudessa. Elokvassa on tarkoitus muuttaa liberaalin lehtimiehen sydän ja ajatukset sodan oikeutuksen myönteiseksi hänen matkallaan Etelä-Vietnamiin. Siellä vihollinen kuvataan sadistisena ja brutaalina, kun taas amerikkalaiset kuvataan sankarillisina ja oikeudenmukaisina, jotka eivät koskaan sortuisi vietnamilaisten terroriin.

Elokuva ohittaa amerikkalaisten hirmuteot siviilejä kohtaan ja napalmi-pommitukset, kuten kaiken muunkin toiminnan, joka näyttäisi amerikkalaiset huonossa valossa.

Todellisuudessa lukuisat reportterit ja lehtimiehet alkoivat vastustaa sotaa nähtyään sen kaamean luonteen. Media oli jo muutenkin tuonut amerikkalaisten olohuoneisiin realistisia kuvia Vietnamin sodan kauheuksista. Elokuvan saama vastustus siivitti John Waynen puolustuskannalle. Wayne totesi, että liberaaliin lehdistöön ei tulisi luottaa ja vain kokemalla itse sen, että amerikkalaisia sotilaita tapettiin kommunistien toimesta, voitiin vakuuttua sodan oikeutuksesta. Wayne vieraili itse Etelä-Vietnamissa ja tämä vain vahvisti hänen näkemyksiään elokuvan näkökulmasta. Elokuvan saama vastaanotto oli hyvin ristiriitaista. Osa hurrasi elokuvalla, osa osoitti mieltään ja jotkut uhkasivat jopa pommein elokuvateattereita, joissa elokuvaa esitettiin. Media ei myöskään pysähtynyt arvioimaan elokuvaa sen poliittisessa kontekstissa tai edes sen viihteellistä arvoa. Elokuva sai suurta kritiikkiä siitä, että siinä käytettiin sotaelokuvien ja westernien konventioita ja myyttikuvastoa niin selkeästi. Elokuvan välittämät kuvat olivat totaalissa ristiriidassa median levittämien kuvien kanssa.

Rosenqvistin tutkielma on tehty samantyyllisesti kuin omani, joka pohtii myös elokuvan ideologisia lähtökohtia, sotaelokuvien konventioita ja yhteiskuntapoliittista taustaa.

Omassa työssäni tutkimani elokuva edustaa kuitenkin vastakulttuuria, joka oli sodanvastainen. Tutkielmani tarkoitus on tehdä näkyväksi eri ideologiat, jotka ovat intentionaalisia tai sitten Hollywoodin western- ja taisteluelokuvien konventioiden myötä mukaan tulleita. Elokuvan tekoon ja tuottamiseen liittyy aina myös yhteiskuntapoliittinen tilanne, joka määrää millaisia elokuvia päästetään tuotantovaiheeseen ja levitykseen. Tutkielmassani on myös tarkoitus tarkastella Yhdysvaltojen kulttuurista ja poliittista taustaa, joka on vaikuttanut elokuvan tekoon ja teemoihin.

Olen käyttänyt tutkielmassani välillä pitkiäkin parafraaseerauksia ja jotta niitä ei sotkettaisi itse tuottamaani tekstiin ja käsityksiini sekä tulkintoihin olen käyttänyt systemaattisesti aina parafraaseeratun kappaleen lopussa sulkuja, joiden sisällä on lähteen tekijä, painoksen vuosi ja sivunumero. Jos kappale on ilman näitä sulkeita, niin teksti on omaani. Joissakin kappaleissa oma tekstini jatkuu sulkeiden jälkeen, mutta silloinkaan teksti ei lopu parafraaseerauksen vaatimiin sulkeisiin ja merkintöihin niiden sisällä. Eli sulkeisiin päättyvät kappaleet tekijämerkintöineen ovat lainauksia teoriakirjallisuudesta, muussa tapauksessa teksti on omaani.

Seuraavassa luvussa avaan tutkielmani teoriaosuutta ja käsitteitä, jotka ovat keskeisiä tutkimukseni kannalta. Luvussa kolme esittelen aineiston ja metodin. Luvuissa neljä, viisi ja kuusi esittelen tulokset, jotka olen saanut aineistosta. Luku seitsemän arvioi tutkimuksen onnistumista ja pohtii omaa positiotani tutkijana sekä luo katsauksen tutkimuksen aikana heränneisiin ajatuksiin.

2 MEDIAKULTTUURI

Mediakulttuuri on kuvien kulttuuria, joka hyödyntää usein audio-visuaalisia kuvia ja vetoaa tunteisiin ja ajatuksiin. Mediakulttuuri on teollista kulttuuria, jolla on vakiintuneet genret ja joka noudattaa totuttuja kaavoja ja koodeja. Mediakulttuuri on kaupallista, jonka tuotteita myymällä jättyhtiöt kasvattavat pääomaa ja keräävät voittoja. Koska mediakulttuuri tavoittelee suurta yleisöä, sen täytyy käsitellä ajankohtaisia teemoja ja ongelmia. Näin se luo kielen oman aikansa yhteiskunnalliselle todellisuudelle. (Kellner 1998, 9.) Mediakulttuuri on siis kulttuuria, joka heijastaa yhteiskunnallisia asioita mediassa. Media on keskeinen osa kulttuuria ja siihen kuuluu mm. radio, musiikki, elokuvateollisuus, sanomalehdet, aikakauslehdet, internet ja TV. Mediakulttuuria on siis mediateollisuus ja sen tuotteet, sekä teknologiat, joissa ne esiintyvät. (Kellner 1998, 10.)

”Mediaa ei voida enää erottaa omaksi erilliseksi välineeksi tai elementiksi, vaan sitä voitaisiin pitää eräänlaisena toiminta- tai peräti asuinympäristönä, maisemana, johon olemme kiinnittyneet ruumiillisesti tai mentaalisesti ja joka on läsnä alati kaikkialla: kuvina, ääninä, valoina, varjoina, esineinä, merkkeinä, teknologiana jne.” (Kupiainen 2002, 71.) Mediakulttuuri voi nykyisessä muodossaan korvata esim. perinteisiä yhteisöön ja uskuntoon pohjautuvia emotioita yhteisestä kokemusmaailmasta ja kulttuurista. Esimerkiksi Prinsessa Dianan kuolema välittyi ja sai alkunsa mediasta ja muodostui maailmanlaajuiseksi suruksi. (Kupiainen 2002, 73.)

Fornäs (1998) määrittelee median viestintä- ja kulttuuriteknologiana, joka korvaa suoraan kasvokkain tapahtuvan vuorovaikutuksen. Kun kyseessä on suurempi joukko viestinnän kohteena puhutaan massamediasta. Kun puolestaan kohteena on kulttuurin eri muodot, ei niinkään informaatio, niin puhutaan kulttuurisesta mediasta. Tällä viitataan fiktion, viihteeseen ja taiteeseen. Kapeammin määriteltynä media liittyy laajalti levinneeseen kulttuuriseen muotoon eli populaarikulttuuriin. (Fornäs 1998, 175, 177.) Populaarikulttuuri voidaan määritellä suhteessa korkean ja matalan kulttuurin dikotomiaan. Korkean ja matalan sekä eliitin ja massan erottelut on koodattu yhteiskunnallisiin makujärjestelmiin ja kytketty instituutioihin, jotka tuottavat, levittävät ja arvioivat kulttuurisia muotoja. Matalana kulttuurina on pidetty yleensä mutta ei aina, sellaisia kulttuurisia muotoja, jotka

ovat kulttuuriteollisuuden tuottamia, massamedian levittämiä ja laajojen väestökerrosten käyttämiä. (Fornäs 1998, 177.)

Globalisoituminen ja yksilöityminen kulkevat rinnakkain medioitumisen kanssa. Medioitumisella tarkoitetaan jokapäiväisen elämän kasvavaa mediavälitteisyyttä. Nykykulttuuri samoin kuin kokemus- ja havaintomaailmamme ovat koko ajan enemmän ja enemmän mediatekstien välittämiä. Ihmisten suhteet toisiin ihmisiin, ulkomaailmaan ja itseensä määrittävät yhä enemmän median kautta. Medioitunut kulttuuri tarkoittaa kulttuurin arkistumista ja hierarkioiden purkautumista. Esimerkiksi näkyvillä olevat miehen mallit eivät ole medioituneessa maailmassa peräisin yksin omaan omasta elinympäristöstä tai kansallisesta kulttuurista, vaan mieheyttä voi rakentaa paljon suuremman valikoiman varassa. Saatavilla olevien kulttuuristen kuvastojen kasvava määrä lisää vielä yleistä kulttuurista refleksiivisyyttä, joka ilmenee oman minuuden peilaamisena mediassa tai kasvokkain tapahtuvan kanssakäymisen kanssa. (Lehtonen 1999, 83-84.)

Matalan kulttuurin ja korkeakulttuurin suhteista ollaan yleensä kiistelty silloin, kun kulttuurin yleisöt ovat laajentuneet. Termiä ”populaari” alettiin käyttää 1800-luvulla Englannissa eräistä kirjallisuuden muodoista. Tällöin lukeva yleisö laajeni nopeasti, kun lukutaito yleistyi ja kun tekstien tuottaminen halvalla tuli mahdolliseksi höyrypainokoneiden avulla. Tästä lähtien korkeakulttuurin ulkopuolella olevat kulttuuriset tekstit ja konventiot ovat kiinnostaneet korkeakulttuurin edustajia. Suurin osa populaarikulttuuria koskevasta keskustelusta on kuitenkin heijastanut lähinnä hallitsevan kulttuurin tilaa kuin populaarikulttuuria. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, että populaarikulttuurista on puhuttu aina ”toisena”. Lisäksi populaarikulttuurista puhujat ovat asettuneet ikään kuin kohteensa ulkopuolelle. Tämän lisäksi populaarikulttuuria koskeva keskustelu on usein liittynyt kulttuurin rappeutumista koskevan teeman ympärille. Esimerkiksi 1800-luvun puolivälissä keskustelu populaarikulttuurista velloi huolen ympärillä siitä, että uuden populaarikirjallisuuden helppo saatavuus ja huokeus korruptoisi ihmisen. Elokuva, radio, televisio, sanomalehdet, aikakauslehdet, sarjakuva, videot ja tietokoneet on kaikki julistettu kulttuurisen rappion airueiksi ja toteuttajiksi, kun nämä ovat ilmaantuneet. Viimeksi internetin on peloteltu johtavan siihen, että sen käyttäjät menettävät kyvyn normaaliin kanssakäymiseen virtuaalimaailman ulkopuolella. Jokaisesta näistä

kulttuurin muodoista on kuitenkin tullut ajan kanssa vakiintuneita kulttuurisia muotoja, joita taas tulevaisuudessa uhkaavat uudet kulttuurin muodot. Mediakulttuurin laajeneminen nähdään monesti kulttuurisen autenttisuuden uhkaksi. Tässä tapauksessa täytyy kuitenkin palauttaa mieliin se, että ajatus jostain välittömästä alkuperästä on myytti. Erilaiset kulttuurisesti tuotetut kuvat ja mediumit ovat tuhansia vuosia vaikuttaneet muun muassa identiteetin muodostumiseen. Mediakulttuuri ei siis tässä tapauksessa ole uusi ilmiö, mutta se on tehnyt meidät tietoisemmiksi identiteettien ja kulttuurin muovautumisesta juurikin symbolisessa kanssakäymisessä. (Lehtonen 2004, 98-99.)

Populaarikulttuuri on alkuvaiheessa tarkoittanut kansankulttuuria ja sittemmin, 1800-luvulta lähtien, työväenkulttuuria. Populaarikulttuuri ei enään viittaa kansaan, rahvaaseen tai tavallisiin ihmisiin, vaan suosittuun ja monien pitämään. Elokuvan, radion, television ja muiden mediavälineiden kehitys on yleistänyt populaarikulttuurin koskemaan kaikkia väestöryhmiä, jolloin populaarikulttuuria voidaan kutsua myös mediakulttuuriksi. (Lehtonen 2001, 462-463.)

Mediat ja mediatekstit muodostavat jatkuvan kamppailun näyttämön. Mediat ovat poliittisia ja taloudellisia valtakoneistoja, mutta ne ovat myös samalla osa käyttäjiensä merkitystuotantoa. (ks. Kärjä 2007, 204.) Niihin liittyy samanaikaisesti sekä alistavia puolia että toimintakykyä lisääviä puolia. Populaari mediakulttuuri on markkinamekanismien käytössä. Kulttuurin tavarastuminen merkitsee sitä, että kulttuuriset tuotteet ovat myös kaiken muun ohella kulttuuriteollisuuden välineitä, joiden avulla tavoitellaan taloudellista voittoa. (Lehtonen 2004, 101.)

Mediakulttuurista on tullut kiinteä osa arkea: Se hallitsee vapaa-aikaa, muovaa poliittisia näkemyksiä ja ihmisten välistä vuorovaikutusta sekä tarjoaa aineksia, joista ihmiset rakentavat omia identiteettejä. Radio, televisiö, elokuvat ja muut kulttuuriteollisuuden tuotteet tuottavat malleja siitä, mitä on olla mies, nainen, menestyjä tai epäonnistuja, voimakas tai voimaton. Mediakulttuuri vaikuttaa käsityksiimme luokasta, etnisyydestä ja rodusta, kansallisuudesta, seksuaalisuudesta, ”meistä” ja ”muista”. Mediakulttuuri muokkaa vallitsevia käsityksiämme maailmasta ja perimmäisistä arvoista: Se määrittää osaltaan mitä pidetään hyvänä tai pahana, myönteisenä tai kielteisenä, oikeana ja vääränä.

Mediakulttuurin speaktaakkelit osoittavat, kenellä on valtaa ja kenellä ei, kuka saa käyttää valtaa ja kuka ei. Mediakulttuurin speaktaakkelit paisuttelevat valtaapitävien voimaa, oikeuttavat sen ja osoittavat niille, joilla valtaa ei ole, että sopeutumattomuus voi johtaa joko vankilaan tai kuolemaan. (Kellner 1998, 9-10.)

2.1 Mediakulttuurin ideologia

Tässä tutkielmassa ideologian käsite perustuu Douglas Kellnerin tutkimuksiin ja ajatuksiin mediakulttuurista, mutta avaan ensiksi hieman ideologiakäsitteen historiaa. Sanan ideologia alkuperä juontaa Ranskaan vallankumouksen jälkimaininkeihin, jossa Pariisissa vuonna 1795 perustettiin Institut National edistämään koulutusuudistusta. Tässä instituutissa toimi myös moraalisten ja poliittisten tieteiden osasto, joka oli jaettu useisiin jaostoihin, joista yksi oli aistimusten ja ideoiden analyysin jaosto. Tämän jaoston jäsen Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy pohti terminologisia ongelmia: Mikä nimi tulisi antaa tämän jaoston tutkimalle tietelle? Tracyn ratkaisu ongelmaan oli uudissana ideologia (Ideologie). Sen etymologiset juuret ovat Kreikan kielisissä sanoissa eidos ja logos. Ideologiatieteen tutkimuskohteena tulisivat olemaan ideat ja ajattelukyky eli havainnot ja havainnointi. Alun alkaen Tracy ymmärsi ideologialla tiedettä, joka tutkisi ideoiden muodostumista, mutta myöhemmin hänen ideologiatieteensä sai yhä enemmän ensyklopediatistisempia piirteitä, jotka kattoivat kaikki kohteet, joista voi saada tietoa aistihavainnoilla. Tracyn opin kannattajia alettiin kutsua ideologeiksi. Tracy piti ideologiatiedettään kaiken varman tiedon perustana ja halusikin sen muun muassa koulutuksen, kasvatuksen, moraalin ja lainsäädännön perustaksi. Tästä johtuen Tracy joutui muun muassa rojalistien ja kirkon ankaran kritiikin kohteeksi. Napoleonin ottaessa vallan 1799 ideologit/ ideologistit tutkivat häntä aluksi. Napoleonin lähestyessä kuitenkin politiikassaan rojalisteja ja katolista kirkkoa, niin ideologit liberaaleina tasavaltalaisina etäännyivät tästä pikimmiten. Tästä syystä Napoleon saikin oivan syntipukin ideologisteista, joita hän syytti poliittisista vastoinkäymisistään. Tästä syystä 1800-luvun alun Ranskassa ideologia, joka tarkoitti tiettyä filosofista oppijärjestelmää, muuttui poliittiseksi iskusanaksi, jolla voitiin käydä vastaan kaikkia vastustajia. Sittemmin ideologia termiä käyttivät Marx ja Engels kirjoituksissaan. Heidän yhdessä kirjoittamansa

käsikirjoitus *Saksalainen ideologia* (1845-46) sisältää huomattavan osan niistä huomioista, joita he kohdistivat ideologiaan. Tässä teoksessa ideologiakäsite esitetään toistuvasti yhteyksissä, joissa kritisoidaan tiettyä todellisuuden hahmottamistapaa. Engelsin kuoltua vuonna 1895, lukuisat tutkijat käsitelivät ideologian käsitettä ja se saikin uusia muotoja varsinkin marxilaisessa traditiossa. Muun muassa Eduard Bernstein kehitteli ideologian käsitettä Marxin ja Engelsin kirjoitusten pohjalta, mutta myös hänellä oli negatiivinen sävy ideologiakäsitteessään. Hänen mielestä ideologia oli jotain sellaista, joka sisältää idealistisia aineksia, eikä ainakaan pelkästään todellisuudesta/ tosiasioista juontuvia aineksia. Vuonna 1895 Georgi Plehanov tulkitsi Marxin *Esipuheen* ideologiset muodot suoraviivaisesti ideologiseksi päällysrakenteeksi, jonka hän sitten jakoi kahtia ideologioiksi ja mentaliteetiksi. Hänen mukaansa ideologioita olivat erilaiset katsomukset ja aatteet ja mentaliteettia olivat puolestaan perinnäiset tavat ja tottumukset sekä arkielämän katsomukset. Ideologiat olivat tämän näkökulman mukaan kehittyneemmässä tai abstrahoituneessa muodossa heijastuksia mentaliteetista. Myös Leninin vaikutus ideologiakäsitteen historialle on merkittävä ja hän käytti ideologian käsitettä läpi koko tuotantonsa, antaen sille erilaisia ja uusia painotuksia. Lenin käytti erilaisissa yhteyksissä poliittisissa kamppailutilanteissa ideologiakäsitettä melko huolettomasti tarkopittamaan milloin mitäkin aatetta ja oppia ja hän pyrki kääntämään käsitteen tarkoittamaan positiivisesti tietysti myös sosialismin oppeja. (Uusitupa 1991, 7-31.)

1700-luvun loppupuolelta lähtien kun Destutt de Tracy loi ideologian käsitteen tarkoittamaan ideoita ja tietoisuutta koskevaa tiedettä, on sitä käytetty yleensä viittaamaan tietoisuuden ilmiöihin. Mutta siitä, että mihin tietoisuuden ilmiöihin se viittaa on lukuisia erilaisia tulkintoja. Kun näitä tulkintoja on yritetty jakaa erilaisiin ryhmiin, niin ollaan saatu useita erilaisia ryhmyksiä, riippuen siitä millaisia kriteereitä on kulloinkin käytetty. Usein tehdään ero kahden suurimman ryhmyksen välillä: yhteen kuuluvat neutraalit käsitykset, joiden mukaan ideologia viittaa mihin tahansa riittävän jäsentyneeseen; toiseen puolestaan negatiivis-kriittiset käsitykset, joiden mukaan ideologian tarkoittamien ajatusten tulee olla todellisuuden suhteen yksipuolisia, sitä vääristäviä tai muutoin virheellisiä. (Pietilä 1991, 53.)

Ideologian käsitteelle voidaan erottaa ainakin kolme erilaista merkitysyhteyttä:

1. Voidaan puhua ideologiasta sosiaalisen kerroksen/ ryhmittymän/ luokan maailmankuvana tai maailmankatsomuksena. Tässä tapauksessa ideologia on enemmän tai vähemmän yhteydessä kyseessä olevan ryhmän objektiivisiin intresseihin ja etuihin. Tämä niin sanottu positiivinen ideologiakäsitys on yhteinen positivistiselle normaalitieteelle ja marxismi-leninismille.
2. Ideologia voidaan käsittää ”vääränä tietoisuutena”, jonka yhteydessä olemassaolevien yhteiskuntasuhteiden tiedostaminen on mahdotonta. Tämä niin sanottu negatiivinen ideologiakäsitys on tyypillinen useille kriittisen teorian ja niin sanotun läntisen marxismin muunnoksille.
3. Ideologia/ ideologinen käsitetään yhteiskunnallisten suhteiden kokonaisuuteen järjestymisen tapana, subjekteja luovina diskursseina tai tietynä sosialisaatiologiikkana. Tällä tavoin täsmentyy ideologisen subjektin käsite. Tässä tapauksessa kyse ei ole prosessista, jossa subjekti omaksuu määrätyn ideologian, vaan itse subjektin muodostumisesta; siitä kuinka subjektit rakentuvat yhteiskunnallisissa suhteissa ja muodostavat näitä suhteita.

(Silvonen 1991, 192.)

Kellnerin mukaan mediakulttuuri muodostaa ideologioita, jotka käsitetään hallinnan muodoiksi. Ideologioilla uusinnetaan vallitsevia valtasuhteita, ja ne voivat rakentaa identiteettiä, kehittää toimintakykyä ja auttaa muodostamaan käsityksen sukupuolesta, vallasta, ”meistä” ja ”muista”. Mediakulttuurin tulkinta siis mukauttaa ihmisen mediakulttuurin muodostamaan vakiintuneeseen yhteiskuntajärjestelmään tai antaa keinoja vastustaa sitä. Ideologiat ovat vallalla olevia käsityksiä mm. politiikasta ja yhteiskunnasta. Saman ideologian toistuminen jatkuvasti esimerkiksi elokuvissa saa ihmisen tiedostamattaan hyväksymään vallitsevan ideologian. Kellner tarkoittaa populaarikulttuurin eli suurille massoille tuotettujen spehtaakkeliin eli esimerkiksi menestyselokuvien luoman ideologisen todellisuuden vastustamista kriittisellä suhtautumisella valtakulttuurin ideologiaan. Tällä tavoin mediakulttuurin tuotteiden kyseenalaistaminen auttaa yksilöllisen käsityksen kehittymistä. Mediakulttuuri on hyvin monimutkaista, minkä vuoksi sen tulkintaan ei ole pystytty muodostamaan yhtä yleistä teoriaa. Mediakulttuurin tutkimusta on yleensä nimitetty kulttuuritutkimukseksi. Kellnerin mukaan mediaa ja kulttuuria

koskevia teorioita voidaan kehittää parhaiten tutkimalla konkreettisia ilmiöitä niiden ongelmallisissa yhteiskunnallisissa ja historiallisissa yhteyksissä. (Kellner 1998, 10–16; Lahti 1994, 223.)

Stuart Hall viittaa ideologialla niihin käsitteisiin, mielikuviin ja asettamuksiin, joiden viitekehyksessä me tulkitsemme, miellämme ja ymmärrämme jotain yhteiskunnallisen todellisuutemme puolta niin, että siinä on ”jotain järkeä”. Hall pitää ideologiaa ajattelun viitekehyksenä, representaatiojärjestelmänä. Sen avulla me miellämme maailmaa ja kerromme tästä maailmasta muille. Ideologia ei kuitenkaan ole sama asia kuin kieli ja se onkin pidettävä siitä erillään. Kieli ei kuitenkaan ole ideologisesti viaton. Kaikissa sanoissa on jäänteitä niistä ideologisista kerroksista, joissa niitä on historia saatossa käytetty. Samoin sanoissa säilyy niihin aikojen kuluessa kasautuneet assosiatiiviset merkitykset. Uudet ideologiat on tässä tapauksessa syytä ymmärtää diskursiivisiksi ”järjestelmiksi”, jotka työntyvät kielen sisään ja käyttävät sen monimerkityksellisyyttä hyväkseen lausuakseen julki sitä tai tätä. Sama sana (esim. vapaus) voi palvella erilaisissa ideologisissa puhetavoissa. Kieli (jos ymmärretään se myös kuvallisen ilmaisun sisältäväksi) on ainesta, jossa eri ideologiset puhetavat saavat muotonsa ja jossa niitä kehitetään. Stuart Hall tuo esiin kolme seikkaa ideologiasta niiden ymmärtämiseksi. Ensiksi ideologiat eivät koostu muista erillisistä ja eristetyistä käsitteistä, vaan niissä eri alkeisosat, kuten käsitteet ja mielikuvat, nivelletään yhteen tietyksi merkitysketjuksi tai -joukoksi. Toiseksi, vaikka ideologiat tulevat julki yksilön puhumana, ne eivät ole yksilöllisen tahdon tai tietoisuuden tuotetta. Kolmanneksi ideologiat toimivat rakentamalla kollektiivi- ja yksilösubjekteilleen sellaisen paikan, jossa nämä voivat tietää ja tunnistaa itsensä ja puhua julki ideologisia totuuksia tai samastua niihin aivan kuin he olisivat itse niiden aitoja luoja. Ideologiat toimivat tehokkaimmin silloin, kun emme huomaa, että ne ovat sen pohjana, mitä maailmasta esitämme, tai kun näyttää siltä, että puhumme asioista sellaisena kuin ne ovat tai kuin olemme niihin tottuneet. Esimerkiksi sanonnat, kuten mistä on pienet tytöt ja pojat tehty, perustuvat sukupuolta yhteiskunnallisesti määrittävään ideologiaan, vaikka ne sellaisenaan vaikuttavatkin vain aforismeilta, jotka pohjautuvat järkähtämättömään luontoon, eivätkä siihen, miten kulttuuri ja historia ovat rakentaneet mieheyden ja naiseuden psyykkisinä ilmiöinä. Ideologioista tulee populaareja silloin, kun ne löytävät tavan limittyä yhteen vallitsevien asennoitumistapojen kanssa eli tavan

puhutellessa aitoja kokemuksia ja rakentaa niitä tietyllä tavalla. Ideologioista tulee populaareja koska niiden puhettavat ovat tulvillaan kaikille yhteisiä konnotaatioita, ja koska ne vetoavat tehokkaasti ryhmän tai luokan ”arkijärkeen” ja koska ne laskelmoiden perustetaan niille mielihyvän haluille ja tuntemuksille, jotka ovat jonkin ryhmän, kansan, sukupuolikategorioiden tai yleensäkin ihmisten populaarin mielikuvaston perusaineksia. Nyky-yhteiskunnassa joukkoviestintä on erityisen tärkeä ideologioiden tuottaja, uusintaja ja muuntaja sekä ideologioiden tarvitsemien subjektien värvääjä ja kutsuntatoimisto. Ideologioita muokataan myös yhteiskunnan eri puolilla, mutta viestinten tyyppiset instituutiot ovat tässä hyvin keskeisiä kuuluessaan ideologiatuotantoa hallitseviin systeemeihin. Ne tuottavat esityksiä yhteiskuntamaailmasta: kuvauksia, mielikuvia, kertomuksia, selityksiä ja tarinoita, jotka antavat merkityksen sille tai tekevät järjelliseksi sen, miten maailma makaa ja miksi ne toimivat niin kuin niiden kerrotaan toimivan. (Hall 1992, 268-270, 273-274.)

Kriittisen yhteiskuntateorian mukaan yhteiskunnallinen valtarakenne saa ihmiset alistumaan vapaaehtoisesti hänelle varattuun rooliin. Tämä tapahtuu siten, että meistä muotoutuu ideologinen subjekti. Ideologinen subjekti voidaan käsittää kahdella tavalla esimerkiksi filosofi Louis Althusser tiivisti idean tällä tavoin: Joka päiväisessä käytössä subjektilla tarkoitetaan kahta asiaa: 1. Vapaata subjektiviteetia, joka on aloitteellisuuden keskusta ja tuottaa itse omat tekonsa ja kantaa myös vastuun teoistaan. 2. Alistettua olentoa, jolta on riistetty vapaus ja tämä toimii ylemmän auktoriteetin alaisena. Alistetulla subjektilla on vain vapaus hyväksyä alistuneisuutensa. (Kunelius 2009, 221.)

Arki elämä kulttuurissa ja yhteiskunnassa koostuu toistuvista käytännöistä eli rituaaleista. Nämä rituaalit ovat kuin etukäteen meille kirjoitettuja rooleja suuressa yhteiskunnanäytelmässä. Tämän näytelmän juonen kirjoittaa ideologia, joka on valtarakenteen käytössä. Meille etukäteen kirjoitettuihin rooleihin astuessamme saamme toimintakykyä, jota on varattu meille rituaaleissa: omaksumme siis ominaisuuksia, jotka ovat meille etukäteen varattu. Samalla meidän toimintakykyämme rajataan meille annettun roolin myötä. Näissä rooleissa ja niihin kuuluvissa palkitsevissa elämyksissä vallitseva yhteiskunnallinen järjestys ja kulttuuri ikään kuin kutsuvat meitä subjekteiksi sanan ensimmäisessä merkityksessä eli aloitteellisuuden keskuksena, mutta ne samalla alistavat

meidät subjektin toiseen merkitykseen eli alistetuksi olennoiksi. Tämä johtuu siitä, että ne kyvyt ja ajatukset, jotka subjekteina miellämme omiksemme, eivät ole meistä itsestämme lähtöisin, vaan niistä ideologisista käytännöistä, joihin joka päivä osallistumme opiskelijoina, perheenjäseninä, opettajina, naisina, miehinä, kuluttajina, sotilaina, poliitikkoina, toimittajina, asiakkaina ja niin edelleen. Ottaessa roolimme näissä ideologisissa käytännöissä me, ainakin joltain osin, opimme tavan ajatella ja toimia maailmassa. Nämä tavat ajatella ja toimia riippuvat oleellisilta osin vallitsevan yhteiskunnallisen järjestyksen omaksumisesta. Tällä tavoin opimme ajattelemaan ideologian sisällä. (Kunelius 2009, 222, 233.)

Kriittisen yhteiskuntatutkimuksessa on kolme näkökulmaa valtaan, jota ideologiat pönkittävät. Ensimmäisen version mukaan valta on jotain sellaista, mitä toisilla on ja toisilla ei ole. Tätä lähestymistapaa kutsutaan poliittiseksi taloustieteeksi ja sen mukaan yhteiskunnan taloudelliset valtasuhteet ovat tärkein viestintää ja joukkoviestintää selittävä tekijä. Viestintä ja joukkoviestintä ovat myös erottamaton osa mediakulttuuria. Tässä tapauksessa hegemonisella ideologialla ymmärretään niitä ajatussisältöjä, ajatusmalleja, joita joukkoviestintä ikään kuin valtarakenteen asiamiehenä levittää mediakulttuurissa. Tämän näkökulman mukaan viestinnän taloudelliset valtasuhteet ovat poliittista toimintaa ja sen takia ne ovat tärkein kriittisen tutkimuksen kohde. Toinen kriittisen yhteiskuntatutkimuksen versio on se, että me kaikki olemme mukana yhteiskunnallisessa vallankäytössä. Tämä mahdollistuu siten, kun osallistumme eri instituutioiden toimintaan ja tällä tavoin me uusinnamme valtasuhteita meille esikirjoitetuissa rooleissa. Tässä tapauksessa ideologialla tarkoitetaan käytäntöjä ja rutiineja, joiden avulla tai mukaan me toimimme tai ajattelemme. Ideologia ei siis koostu ajatusten sisällöistä, vaan tietyistä tavoista ajatella tietyissä rooleissa ja tilanteissa. Ideologian katsotaan ikään kuin määrittävän rajat, joiden sisällä osaamme ja saamme ajatella. Tästä näkökulmasta erilaisten institutionaalituneiden rutiinien ja rituaalien tekeminen tärkeäksi on kriittisen yhteiskuntatutkimuksen kuin myös viestintätutkimuksen pääasiallinen kohde. Kolmas kriittisen yhteiskuntatutkimuksen näkemys korostaa vallan suhteellista luonnetta. Tämän näkökulman mukaan yhteiskunnassa valtaa on kaikilla, mutta sen muodot vaihtelevat ja se on epätasaisesti jakautunutta. Tämän näkemyksen mukaan edes voimakkaasti institutionalisoituneet ideologiset rutiinit eivät palvele jäännöksettömästi ja kokonaan

hegemonista valtarakennetta, vaan hegemoninen ideologia joutuu jatkuvasti kamppailemaan pitääksensä yllä uskottavuutensa niiden silmissä, joita se samalla alistaa. Vallan keinot ovat tässä tapauksessa enemmän suostuttelua kuin pakottamista. Suostuttelussa joudutaan tekemään pieniä, mutta merkityksellisiä myönnytyksiä myös niille, joita alistetaan. Siksi myös mediakulttuurin ja viestinnän käytännöissä on nähtävissä valtarakenteita kyseenalaistavaa innovatiivisuutta. Ihmiset eivät ole vain valtarakenteiden ylläpitäjiä, vaan myös aktiivisia vastarinnan harjoittajia valtarakenteen sallimissa rajoissa. Tässä tapauksessa kriittisen yhteiskuntatutkimuksen tehtävänä on näiden mahdollisuuksien rohkaiseminen ja osoittaminen. (Kunelius 2009, 212-213.)

Esimerkiksi Vietnamin sota (1965–1974) oli poliittinen vallan väline sodan aikana ja ilmensi sekä valta-, että vastakulttuurin käsityksiä elokuvissa. Vietnamin sota ilmensi myös päättymisensä jälkeen poliittisia ja yhteiskunnallisia valtasuhteita mediassa. Yhdysvalloissa yhteiskunnan militarisoitumisen kasvua ei pitäisikään käsitellä irrallaan mediakulttuurista ja sen roolista, joka jakautuu TV:n, radion, internetin, kustannustoimen, videopelien ja elokuvan kesken. Suuryritysten mediat toimivat tiedon, mielipiteiden ja viihteen lähteinä ja näistä on tullut ideologisen ylivallan keskeinen tekijä Yhdysvalloissa. Nämä mediat vahvistavat arvoja, asenteita ja myyttejä ja muokkaavat mielipiteitä päivittäin. (Boggs & Pollard 2007, 12.) Mediakulttuurin tulkinta koostuu mediakulttuurin kriittisistä, monikulttuurisista ja moniperspektiivisistä malleista. Kriittinen tutkimus käsitteellistää yhteiskunnan hallinnan ja vastarinnan kentäksi ja suhtautuu kriittisesti herruuteen esimerkiksi vanhoilliseen poliittiseen valtaan sekä niihin tapoihin, joilla mediakulttuuri vahvistaa hallinta- ja alistussuhteita. Kriittinen kulttuuritutkimus pyrkii siis edistämään demokratiaa. Mediakulttuuri voi olla siis demokratian este esimerkiksi vahvistamalla taantumuksellisia, konservatiivisia ja ennakkoluuloisia näkemyksiä. Vastaavasti mediakulttuurin avulla voidaan ajaa sorrettujen ja alistettujen ryhmien etuja tuomalla epäkohdat julki. Esimerkkinä voidaan mainita esimerkiksi taantumuksellisia arvoja edustava sotaelokuva Rambo ja sodanvastainen elokuva Platoon. (Kellner 1998, 11–16.)

Visuaalisen kulttuurin tutkijan mukaan kuvien kuten elokuvien tulkinnassa ja niiden tuottamisessa on kyse arvioinneista, valinnoista ja merkitysten jännitteistä. Taiteilijan tehdessä kuvan, hän valikoi sen, että miten kohde esitetään. Samalla tavoin kuvien

vastaanottaja analysoi kuvan tietyn näkökulman mukaan. Keskeinen lähtökohta visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa on, että jokainen kuvia tekevä, katsova ja tutkiva on on aina esimerkiksi tieteellisesti tai kulttuurisesti paikantanut. Muun muassa seksuaalisuus, yhteiskuntaluokka, sukupuoli sekä tietyt käsitykset ja näkemykset vaikuttavat keskeisesti kuvista muodostettaviin tulkintoihin ja kuvien sisältöön. Tähän prosessiin vaikuttaa myös suuresti se kuinka kulttuuristen kuvien tuottaja tai tulkitsija ovat sijoittuneet esimerkiksi mediakulttuurin ideologisiin positiioihin ja kuinka perusteellisesti tuottaja tai tulkitsija tiedostavat kulttuurisen vallan rakenteet ja mikä heidän oma ideologinen sijoittuminen on tässä apparaatissa, ja kuinka sitä reflektoidaan tuotteissa ja tulkinnoissa. Visuaalisen kulttuurin tutkijat ovat usein kiinnostuneita valtakulttuurin rinnalla olevien vastakulttuurien ja alistettujen kulttuurien muodoista sekä korkea- että populaarikulttuurin raja-aitojen purkamisesta. Tutkimuksella on tällöin muutokseen tähtäävä ja poliittinen luonne. Alistettujen ja marginaalisten ryhmien visuaalisia esityksissä on tarkoitus tehdä tunnetuiksi ja tällä tavoin vaikuttaa marginaaliryhmiin kohdistuviin asenteisiin. (Mäkiranta 2010, 105.)

Yhdysvaltojen populaarikulttuuri käyttää Amerikan sotaan valmistumista ja sotaa ylistäviä strategioita tuotannossaan ja jopa ylistää ja puoltaa niitä. Hollywoodissa kulttuurin ja politiikan dynaaminen vuorovaikutus näkyy selkeästi esimerkiksi elokuvissa, joissa kaunistellaan sodankäynnin nurjia puolia. Yhdysvalloissa populaarikulttuuri auttaakin vallan legitimoitua ja pyrkii vahvistamaan myös Yhdysvaltojen kansainvälistä valtaa. Yhdysvaltojen pyrkimykset hallita maailmaa taloudellisesti, poliittisesti ja sotilaallisesti vaativat tuekseen suuren yleisön mielipidettä muovaavien hegemonisten arvojen, asenteiden, ennakkoluulojen ja myyttien vahvistamista. Hollywood onkin erinomainen koneisto näiden mielikuvien tuottamiseen. (Boggs & Pollard 2007, 8.)

Mediakulttuuri on ideologisen hegemonian merkittävä tukipilari ja siinä näyttelee suurta osaa yritysten ja markkinavoimien rooli. Tämä puolestaan ei auta liberaalia kulttuurista toimintaa, eikä poliittista puolueettomuutta. Pikemminkin tämä edistää vallitsevien etujen ja arvojen näkymistä Hollywoodin tuotannossa. Elokuvastudiot ovatkin merkittävä osa tätä rakennetta ja sen tarkkaan laadittuja suunnitelmia. Ensisijaisesti voittoa tavoittelevina yrityksinä studiot haluavat täsmällisiä tuotteita, jotka ovat huipputeknisiä, kiivastahtisia, väkivaltaisia viihdesirkuksia, joita tavanomaiset tarinat, sankariteot ja onnelliset loput

kannattelevat. (Boggs & Pollard 2007, 14.) Mediakulttuurin tuotteet ovat kiinteässä yhteydessä sosiaaliseen todellisuuteen. Nämä kulttuurituotteet käsittelevä (symbolisella tasolla) niitä ongelmia ja asioita joille on psyykkistä tilausta yleisön joukossa. Fantasiat eivät välttämättä kerro todellisia tarinoita ihmisten elämästä, mutta ne pyrkivät vetoamaan ihmisten elämäntilanteiden synnyttämiin haaveisiin, haluihin, tunteisiin ja pelkoihin. (Näränen 1995, 54.)

Elokuva-alan suhteesta rahan voimaan puhuu se, että ensi-iltaelokuvien jättimäiset budjetit saavat valtavia ja riskialttiita sijoituksia suurilta yhtiöiltä, jotka tutkivat mahdollisia voitto- ja tappiolaskelmia. Elokuvan tuottaminen on välttämättömässä suhteessa taloussuunnitelmiin, joissa on mukana pankkiireja, meklareita, rikkaita yrittäjiä ja sijoittajia. Lisäksi elokuvan tuottamiseen saattaa kuulua voitonjako jakelukanavien ja viihdeyritysten kanssa. Elokuvien rahoitus, tuotanto ja markkinointi vaatii suuren määrän inhimillisiä, aineellisia ja teknisiä voimavaroja, mikä puolestaan vaatii edelleen suuren määrän toimijoita, kuten esim. lakimiehiä, teknistä henkilökuntaa, agentteja ja taas uusia sijoittajia. Tämän oravanpyörän vuoksi onkin lähes mahdotonta saada elokuva valkokankaalle ilman vuorovaikutusta tuotantoyhtiöiden, pankkien, näyttelijöiden agenttien, ammattiliittojen, vakuutusyhtiöiden, lakimiesten ja konsulttien välillä, joista jokaisen tahon osuus jättää jälkensä itse lopulliseen teokseen. Tämän lisäksi erilaiset ongelmat kuvauspaikoilla, kuvausaikatauluissa ja budjetin ylitykset voivat olla hyvin tuhoisia elokuvan tekemisen kannalta. Ongelmia voi myös syntyä Motion Pictures of American kanssa elokuvan kategorioinnissa. Tämä säätelyelin on elokuvateollisuuden johtama apparaatti, joka vastaa elokuvien sisällön luokittelusta. Vuonna 2004 elokuvien keskiarvo budjetti oli 63,6 miljoonaa dollaria elokuvaa kohden. Tällaisia budjetteja laatiessa mukana ovat äänettömät yhtiömiehet, rahalaitoslainat, säätiöiden apurahat, valtionlainat, jakelujärjestelyt ja voitonjakosopimukset, jotka vaikuttavat kaikki elokuvanteon strategiaihin. (Boggs & Pollard 2007, 16.)

Elokuvaa voidaan käyttää katselemalla ja kuuntelemalla: katsoja siis kuluttaa representaatioita. Tällöin abstraktin vaihdon muodostama arvomuoto täyttyy moraalisisista, esteettisistä ja ikonografisista sisällöistä. Tätä vaihtoa välittää raha ja sen piiristä siirrytään diskurssiiviseen, kommunikatiiviseen vaihtoon. Tällä tavoin symbolisissa järjestyksissä

muodostuneiden ilmaisujen arvon eli signifiikaation logiikka ja markkinoilla muodostuneen vaihtoarvon logiikka kohtaavat: Yhtäältä elokuva tarvitsee raaka-aineekseen kulttuurisesti jaettuja representaatioita, merkkejä, tapahtumia, estetiikkaa, moraalialia ja niin edelleen. Toisaalta elokuva diskurssiivisena käytäntönä ehdollistuu tavaramuotoisuudelle ja yleiseen vaihdettavuuteen. (He'len 1993.)

Myös televisio-ohjelmien kaanon on länsimaista, koska länsimaiset ja monikansalliset yhtiöt hallitsevat maailman taloutta. Tästä näkökulmasta burger-kulttuurin leviäminen, amerikkalaisten sitcomien, sarjafilmiin ja talk show -ohjelmien voittokulku ovat ikään kuin kolonialismin jatke. Markkinoiden kysynnän mukaan kansainvälisestä viestinnästä tulee usein yksisuuntainen tie. Tästä ei seuraa kulttuurituotteiden vaihto, vaan kulttuurinen riippuvuus ja samalla kulttuurinen moninaisuus ja omanlaisuus häviää. (Kunelius 2009, 216.)

Myös media kuuntelee mielellään vallassa olevia tietolähteitä ja puhujia, koska näiden sanomisilla on yleensä vaikutusta yleisöjen arkeen. Samalla media sulkee aktiivista puheoikeutta marginaalisilta ryhmiltä kuin tavallisiltakin ihmisiltä. (Kunelius 2009, 220.) Kulttuuria ei voi siis tutkia ymmärtämättä yhteiskunnan rakenteita ja dynamiikkaa. Mediakulttuurin tekstit ilmentävät yhteiskunnallisia ja poliittisia diskursseja, joiden tulkintaan tarvitaan useita lukemisen ja kritiikin menetelmiä. Näin voidaan selvittää diskurssien yhteydet talouteen, yhteiskunnallisiin suhteisiin ja siihen poliittiseen ympäristöön, jossa kulttuurin tuotteita tuotetaan, kierrätetään ja otetaan vastaan. Kellner ei pidä mediakulttuurin tekstejä täysin ideologian työkaluina, mutta ei myöskään viattomana viihteenä. (Kellner, 1998 10–17.) Ideologiat saavat mediakulttuurissa hegemonisen aseman, jolla tarkoitetaan yleistä valta-asemaa suhteessa muihin ideologioihin, jotka jäävät hegemonisen ideologian varjoon. Italialaisen teoreetikon ja aktivistin Antonio Gramscin mukaan hegemonia on tietynlainen ideologisen ja kulttuurisen ylivalan muoto, jossa alistetussa asemassa olevien ryhmien tietoisuutta ovat muovanneet vallassa olevien ajattelutavat. Hegemonia siis viittaa valtaväestön (ei välttämättä enemmistön) eri vallankäytön muotoihin ja toimintatapoihin, joiden avulla muut kansanosat ja ryhmät saadaan vakuuttuneiksi siitä, että valtaapitävien intressit ovat kaikkien etujen mukaisia. Tämän kaltainen valta ei perustu voimankäyttöön, vaan hienovaraiseen opetusjärjestelmän,

taloudellisten rakenteiden ja median hallintaan. Näiden kautta valtaväestön intressit esitetään luonnollisina, yhteisinä ja itsestään selvinä. Tällöin alisteisessa asemassa olevat ryhmät uusintavat valtayhteiskunnan institutionaalisia ja käsitteellisiä rakenteita. Tämä tapahtuu usein tiedostamattomasti ja näin ollen tilanteessa, jossa alisteisessa asemassa olevat toisaalta taistelevat näitä rakenteita vastaan. (Kuokkanen 2007, 149.)

Mediakulttuuri siis tuottaa erilaisia representaatioita, jotka voivat olla ideologisesti latautuneita ja ne voidaan omaksua tiedostamatta, koska ideologia on piilotettu, joko tietoisesti tai tiedostamatta kulttuuriseen tekstiin. Näitä representaatiota myös jäljitellään ja niihin samastutaan. Nämä ideologiset representaatiot vaikuttavat muun muassa identiteetin ja minäkuvan muotoutumiseen. Julkisuudessa hegemonisesti esiintyvät kuvastot esimerkiksi naisen ja miehen ideaalista tarjoavat samastumisen kohteita, jotka luovat epärealistiset raamit sille, mikä on ”normaalia”. Tästä voi olla seurauksena oman ruumiinkuvan vääristyminen, joka voi aiheuttaa vakavia ongelmia. Tämän lisäksi hyväksymällä mediakulttuurin ideologiset representaatiot kyseenalaistamatta voidaan tiedostamatta kannattaa ideologiaa, joka todellisuudessa lisää epäkohtia ja epätasa-arvoa yhteiskuntaan. Esimerkiksi äänestämällä ulkoministeri Timo Soinia, hyväksytään samalla hänen vanhoillinen ja kielteinen suhtautuminen aborttiin ja kannatetaan sitä valtarakennelmaa, jota hän edustaa. Mediakulttuurin speaktaakkeliin kuvastot lupaavat muun muassa kauneutta, nuoruutta, voimaa ja maskuliinisuutta. Psykoanalyttisesti voidaan ajatella, että keskeistä on samastuminen ideaaliin, esimerkiksi Hollywoodin tarjoamaan visuaalisiin järjestyksiin maskuliinisuudesta: miehekkäältä näyttävään kehoon samastutaan helpommin kuin hentorakenteiseen. Tässä tapauksessa samastuminen speaktaakkeliin kuvastoon voi yrittää kuroa kiinni minän ja ideaaliminän väliin avautuvaa kuilua. Psykoanalyttisesti kykenemme ymmärtämään myös miksi speaktaakkeliin kuvasto ei kykene lunastamaan lupauksiaan. Ihminen ei pysty koskaan saavuttamaan ideaaliminäänsä, koska se on sanan varsinaisessa merkityksessä ideaali, toiveen ja halun mutta ei todellisen olemisen saavutettavissa oleva tila. Speaktaakkeliin kuvasto asettaa siis ihmisen tavoittelman joltain sellaista, mitä ei voi koskaan saavuttaa ja mitä hän ei ole, mutta mitä hänen ideaaliminänsä ja oikean minänsä väliin muodostuva jännite viettelee hänet olemaan. Tällä tavoin hän vieraantuu omasta itsestään. (Seppänen 2001, 64.) Silti nämä hegemonisen ideologian kuvastot ovat valtakulttuuria ja niiden näkemiseltä ja

omaksumiselta ei voi estyä. Kriittistä onkin tehdä esimerkiksi tutkimuksen avulla näkyväksi nämä hegemoniat ja pyrkiä kyseenalaistamaan ne ja löytämään vaihtoehtoisia malleja valtakulttuurin tarjoamille malleille. Douglas Kellner ei pidä mediaskulttuurin tuotteita pelkästään ideologian työkaluina ja samaan on päätyneet myös Martti Lahti: ”Viihde ei ole vain viihdeteollisuuden meille väkisin tarjoamaa väärää ideologiaa, vaan se myös vastaa kulttuurin luomiin todellisiin tarpeisiin, samalla kun se kuitenkin määrittää ja rajaa sitä, mitä yhteiskunnassa pidetään legitiimeinä tarpeina.” (Lahti 1994, 224).

2.2 Kontekstuaalinen tulkinta

Jokaisella kulttuurisella tekstillä on aina oma kontekstinsa, jotka lävistävät ja ympäröivät sitä ajassa ja paikassa sekä liittävät sitä muihin teksteihin että toisiin inhimillisiin käytäntöihin. Samalla lailla kuin kielen merkkien merkitys on suhteessa niiden sijaintiin suhteessa muihin merkkeihin, niin tekstien merkitys on sidoksissa konteksteihin. Tekstien merkityksiä on mahdoton tulkita irrallaan kontekstistaan, koska tekstejä ei semioottisina ilmiöinä ole ilman niihin liittyviä lukijoita, intertekstejä, funktioita ja tilanteita. Konteksti ei ole ennen tekstiä tai tekijää, eikä se myöskään sijaitse tekstin ulkopuolella.

Sananmukaisesti ”kon-tekstit” ovat tekstien kanssa-tekstejä, jotka ovat olemassa yhdessä niiden tekstien kanssa, joiden konteksteja ne ovat. Tämä oleminen on olemista tekstin sisällä, osana tekstiä. Tällaisenaan tekstit ovat merkitysten raaka-ainetta, jotka tuottavat ja aktivoivat lukijoiden kontekstuaalisia resursseja. Ne tuottavat ja aktivoivat käsityksiä todellisuudesta, arvoja, kielellisiä valmiuksia, uskomuksia ja niin edelleen. Kontekstit ovat läsnä sekä lukemisessa että kirjoittamisessa. Ne eivät ole ”taustoja” eli jonkinlaisia staattisia arvojen ja aatteiden kokoelmia, vaan ne vaikuttavat aktiivisesti siihen, minkälaisia konventioita kirjoittajalla on hallussaan ja kuinka hyvin lukijat vastaanottavat tekstin. (Lehtonen 2004, 160.)

Konteksti voi, kontekstistaan riippuen, merkitä erittäin monia eri asioita. Tekstien konteksteina voivat olla esimerkiksi välittömästi käsillä oleva tilanne, globaalit yhteiskunnalliset rakenteet ja tekstin kanssatekstit. Konteksteihin kuuluvat kaikki sellaiset asiat, joita lukija ja kirjoittaja tuovat merkityksenmuodostamisprosessiin, erityisesti heidän diskursiiviset arvostus- ja arviointikehikkonsa. Merkitysten muodostumiseen osallistuvina,

niin ei-tekstuaalisina kuin tekstuaalisinakin, on hedelmällistä ajatella erityisiksi ja vaihteleviksi kulttuurisiksi resursseiksi, joiden avulla tekstien lukijat tuottavat merkityksiä teksteihin. Tekstuaaliset merkitykset ovat potentiaaleja, jotka aktualisoituvat sen myötä, millaisia kontekstuaalisia resursseja tekstin lukijoilla on käytettävissään ja kuinka nämä näiden resurssien nojalla tuottavat ”järkeä” lukemiinsa teksteihin. Diskurssit, kuten lukuisat muutkin kontekstuaaliset tekijät, purkavat tekstin ja kontekstin välistä rajaa. Tämä raja ei ole valmiiksi vedetty, vaan hahmottuu siinä neuvottelussa, jota lukija käy tekstin kanssa. Kontekstin ja tekstin raja on siis epävakaata ja muuttuva sekä toimii usealla eri tasolla. Tämän seikan vuoksi kyseisen rajan määrittely ei voi olla tutkimuksen lähtökohta, vaan määrittelyyn päästään vasta tutkimuksen kuluessa. Tekstit ovat aina jonkin kontekstin tuottamia, mutta samalla tekstit myös itse järjestävät ja muovaavat uudelleen kontekstejaan. Konteksteilla on merkittävä rooli siinä, mitä perinteinen tulkinta on käsittänyt tekstien ”ymmärtämiseksi”. Jos alamme esimerkiksi lukea meille ennen tuntematonta kirjaa, niin kuinka voimme muodostaa meille järkeviä merkityksiä? Me joudumme tukeutumaan merkityksiä tehdessämme jo aikaisempaan tietoon, jonka olemme saaneet vastaavanlaisista teksteistä, joita olemme lukeneet. Tässä kuvatussa tyyppinen sukkulointi mikro- ja makrotasojen välillä on kontekstuaalisen tiedon hyväksikäyttöä, jotta voisimme muodostaa järkeviä merkityksiä. (Lehtonen 2004, 165-166.)

Esimerkiksi amerikkalainen yhteiskunta on voimakkaasti kahtiajakautunut yhteiskunnallisissa mielipiteissä. Tämä ilmenee mediakulttuurissa mm. vasta- ja valtakulttuurin ilmiöissä. Tämän takia mediakulttuurin tuotteita, kuten elokuvia, tulisi arvioida sen mukaan millainen asema niillä on yhteiskunnassa. Lisäksi tuotteita tulisi arvioida myös sen mukaan millainen vaikutus niillä on kiistoihin. Mediakulttuurin ilmenemismuotoja täytyy siis tutkia ideologisina teksteinä, kontekstuaalisesti ja irrottamatta niitä omista yhteyksistään. Joitain tekstejä on tarkasteltava liberaaleina vastauksina oikeistolaisiin tuotteisiin ja ideologisiin näkökantoihin. Kontekstuaalinen kulttuurintutkimus siis tarkastelee kulttuurin tekstejä osana kulttuuria ja yhteiskuntaa. Kontekstuaalisessa kulttuurintutkimuksessa analysoidaan myös yhteiskuntapoliittisia keskusteluja ja niissä ilmeneviä ristiriitoja. Yksi tapa on sijoittaa tuotteet esimerkiksi sotaelokuvat niiden genreen ja toisaalta niiden historialliseen, yhteiskuntapoliittiseen ja taloudelliseen kontekstiin. Elokuvien kontekstuaalinen tulkinta tarkoittaa siis niiden

suhdetta saman genren elokuvaan ja miten genret käsittelevät ideologista lähtökohtaa. (Kellner, 1997, 118-119.)

Kontekstuaalisesta näkökulmasta voidaan verrata kahta Vietnam-elokuvaa toisiinsa. Esimerkiksi 1960-luvulla osa Vietnam-elokuvista toi esiin sodanvastaisia näkemyksiä ja edistivät aikakauden vastakulttuurin asemaa, kuten elokuva Vietnam: The Year of the Pig. Toisaalta toiset saman aikakauden elokuvat, kuten Green Berets, kuvasivat myönteisesti Yhdysvaltojen sekaantumista Vietnamin sotaan ja näin hyökkäsivät vastakulttuuria vastaan. (Kellner 1998, 66). Kontekstuaalinen analyysi, siis tarkastelee elokuvassa heijastuvaa yhteiskuntaa sen historiallisessa kontekstissa, jossa voidaan nähdä ideologiset jännitteet. Yhteiskunnallinen horisontti, diskurssiivinen kenttä ja hahmoiksi puettu toiminta ovat termejä, joilla kuvataan eräitä tapoja, joilla kulttuuriset tekstit, kuten elokuvat, käsittelevät ja ilmentävät yhteiskunnallisia kuvia, diskursseja ja olosuhteita. Näin kulttuuriset tekstit kuvaavat niiden toimintaa yhteiskunnassa. Yhteiskunnallinen horisontti viittaa niihin kokemuksiin, käytäntöihin ja ominaisuuksiin, jotka auttavat hahmottamaan mediakulttuuria.

Merkitysten tuottajat siis operoivat tietyillä jo olemassa olevilla diskursseilla ja käyttävät hyväkseen enemmän tai vähemmän tiedostettuja kerrontamalleja. Yksi esimerkki kulttuurissamme käyvistä diskursseista on se, että fiktiivisiä tekstejä pyritään lukemaan niiden henkilöhahmojen kautta. Hahmoja tarkastellaan ikään kuin ne olisivat todellisia ihmisiä. Henkilöhahmojen tekoja ja ominaisuuksia arvioidaan omien arvostusten ja kokemusten kautta. Lukijoille hahmojen keskeisyyden voidaan arvella johtuvan siitä, että esimerkiksi kirjallisuutta käytetään tietynlaisena peilinä, jonka kautta voidaan hahmottaa omia kokemuksia. Kulttuurissamme ei pidetä mitään dilemmaa helposti todellisena, ellei se henkilöidy johonkin esimerkiksi julkisuuden hahmoon. Kertomusten kohdalla tekstin ja kontekstin välille on mahdotonta vetää rajaa. Kertomukset ovatkin muodoltaan kontekstuaalisia eli ne edellyttävät vastaanottajalta omaan kulttuuriin kuuluvien esitysmuotojen tuntemista. Kontekstin ja tekstin rajan häilyvyydestä kertoo myös se, että sellaiset tarinat, jotka herättävät mielenkiintoa, eivät ole yhdentekeviä. (Lehtonen 2004, 120-123.)

1960-luvulla vastakulttuuri oli yhteiskunnallinen horisontti. Vastakulttuuri määriteltiin suhteessa valtakulttuuriin. Vastakulttuuriin liittyi pukeutuminen, aatteet, musiikki, käyttäytyminen ja kieli. Diskurssiivinen kenttä tarkoittaa yhteiskunnalliseen horisonttiin kuuluvien ilmiöiden tapaa yrittää uudistaa kulttuurin tuotantoa ja luoda vaihtoehtoisia elämänmuotoja ja -tapoja eli ideologioita, jotka olivat keskeisiä vastakulttuurille (Esimerkiksi aseistakieltäytyminen ja rauhanliikkeeseen liittyminen, sodanvastaisten puheiden ja musiikin kuuntelu elokuvassa). Diskurssiivinen kenttä siis ilmentää vastakulttuurin keskeisiä arvoja ja toimintamalleja. Mediakulttuurissa vasta- ja valtakulttuurin tuotteet käyttävät siis niille ominaista diskurssia. Mediakulttuuri ilmentää diskurssin lisäksi yhteiskunnallisia kokemuksia, henkilöhahmoja, tapahtumia ja myös pelkoja ja toiveita, jotka heijastuvat elokuvassa erilaisina diskursseina yhteiskunnallisessa horisontissa. Esimerkiksi Vietnam voi olla elokuvan yhteiskunnallinen horisontti. Hahmoiksi puettu toiminta toteuttaa elokuvan ideologista diskurssia (Kellner 1998, 117–125, 129–131.) Elokuvan ideologisesta viitekehyksestä riippuen hahmo toteuttaa siis toiminnallaan ja vuorosanoillaan niitä arvoja, joita elokuvan ideologia pitää oikeutettuna. Tässä tutkimuksessa pyrin siis analysoimaan minkälaisia ideologisia arvoja elokuvan päähenkilöillä ilmenee ja miten ne ilmenevät elokuvassa.

2.3 Representaatio

Representaatiolla tarkoitetaan esitystä tai uudelleen esittämistä, kuten englanninkielisessä termissä ”representation”. Representaatiota voidaan ajatella tapahtumana, jossa objekteihin, kuviin tai ihmisiin yhdistetään tietynlaisia merkityksiä ja samalla annetaan merkityksiä ympäröivälle maailmalle ja sosiaalisille suhteille. Representaatiota muodostettaessa siinä korvataan jokin tietty asia symboloimisen kautta toiseksi. Tämän lisäksi representaatio merkitsee myös ”edustamista”. (Jokinen 2000, 117.) Representaation termissä kohtaa kaksi toisiinsa kiinteästi kietoutunutta merkitystä. Ensiksikin representaatio viittaa esittämiseen eli siihen, että jokin edustaa jotain muuta. Tässä tapauksessa representaatio ymmärretään merkkien joukoksi tai merkiksi, joka viittaa johonkin itsensä ulkopuoliseen, johonkin muuhun. Toiseksi termiin sisältyy myös poliittiseen edustamiseen liittyvä merkitys. Tässä tapauksessa representaatiolla viitataan ajatukseen ”toisten puolesta toimimiseen”. Molemmissa tapauksissa representaatiolle on

olennaista poissaolevan tekeminen läsnäolevaksi. Ensimmäisessä tapauksessa esimerkiksi materiaalisen kissan korvaa sana ”kissa” tai kuva kissasta. Jälkimmäisessä tapauksessa meidän edustajamme eli representantti puhuu valtuutuksellamme puolestamme. Tämä prosessi on kuitenkin aina vajaa, sillä molemmissa tapauksissa ”edustavuus” perustuu vain näennäiseen ja ennen kaikkea sopimuksenvaraiseen suhteeseen edustettavan ja edustavan välillä. Representaatio ilmentää olemassaolollaan ontologista ja merkityksiä tuottavia eroja todellisuuden ja sitä esittävän todellisuuden välillä. Representaatioissa on aina kyse siitä, että se tulee ikään kuin todellisuuden väliin ja samalla muokkaa sitä. Representaation ”vajavuus” on keskeistä ottaa huomioon, kun tarkastelemme representaation ja sen esittämän materiaalisen objektin välistä suhdetta, sillä tämän suhteen kautta representaatiot kytkettyvät laajempiin ideologisiin ja poliittisiin konteksteihin. Representaatiot luonnollistavat maailmaa ja tekevät sen samalla läsnäolevaksi, koska niiden kautta hahmotamme todellisuuttamme. Sen edellytyksenä, että ymmärrämme representaation ja niiden kautta todellisuuden on se, että jaamme representaatioita synnyttävän ja jäsentävän koodin. Representaatioissa ja niiden vastaanottamisessa on siis aina kyse ulkoistamisen ja sisäistämisen prosesseista eli siitä ketkä tai kuka kuuluvat tietyn representaation piiriin. Todellisuuden luojina tai välittäjinä representaatiot ovat myös osa poliittista toimintaa, sillä niiden kautta tehdään itse näkyväksi poliittisena toimijana tai toisin päin, että poliittinen toimiminen edellyttää itsen sosiaalista näkyvyyttä. Tätä pidetään sinä pisteenä, jossa representaation kaksi erillaista merkitystä törmäävät ongelmallisesti toisiinsa. Tämä johtuu siitä, että representaatiot käyttävät hyväkseen ulottuvillamme olevia konventioita ja koodeja, jotka samalla tekevät niiden ymmärtämisen mahdolliseksi, mutta kuitenkin ne samanaikaisesti myös rajoittavat representaation merkityksiä. Täten representaatiot ovatkin aina valtakulttuurin tulkintojen ja merkitysten ”saastuttamia”. Representaatio on siis aina kamppailun ja neuvottelujen kohde oli se sitten esteettisen tai poliittisen piirissä. (Lahti 2002, 11-14.)

Käsitteellä representaatio viitataan yleensä ajattelumalliin, jossa oletetaan, että ”todellisuuteen” ei ole suoraa pääsyä vaan todellisuus saa merkityksensä ja se tulkitaan representaatioissa kuten kielenkäytössä, kuvissa ja ajattelutavoissa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kaikki olisi tekstiä tai kieltä vaan pikemminkin sitä, että todellisuus rakentuu ja näyttäytyy representaatioiden kautta valikoidusta näkökulmasta, osittaisena ja myös

epätäydellisenä. Tämä tarkoittaa sitä, että representaatioiden väliset suhteet ovat jännitteisiä. Termille representaatio ei ole olemassa hyvää suomenkielistä vastinetta ja se tarkoittaa yleensä jonkin esittämistä tai edustamista, joka on kuitenkin olemassa ja saa merkityksensä vain representaatioiden kautta. Tällä tavoin representaatio merkitsee jonkin ilmiön tai asian jäsentämistä, sen ymmärrettäväksi tekemistä ja merkityksellistämistä suhteessa muihin representaatioihin. Tässä ilmenee myös representaatioiden poliittisuus eli niiden rooli kontrolloijina, marginalisoijina ja vallankäyttäjinä siten, että samalla kun olemassaolevat esittämisen muodot tekevät mahdolliseksi sanomisen, niin ne rajoittavat ja määrittävät representaatioita eli sitä, mitä voidaan esittää ja kuvata. (Koivunen 2004, 51.)

Sanan ”representaatio” merkitykset ovat hyvin moninaisia ja mutkikkaita. Etymologisesti sanan ”representoiminen” voidaan ajatella olevan jonkin saattamista uudelleen läsnäolevaksi. Tästä voidaan edetä kahteen eri suuntaan. Ensimmäiseksi ”representoimista” voidaan pitää fyysisenä edustamisena. Esimerkiksi Suomen eduskunnan voidaan sanoa ”representoivan” Suomen kansalaisia. Toiseksi ”representoiminen” voi olla kuvaamista tai symboloimista. Tällöin termin ”representaatio” voi määritellä jonkin asian esittelemiseksi jonkinlaiseksi. Signifikaatio eli merkitysten muodostaminen on juuri sellaisten merkkien tuottamista, jotka herättävät merkityksiä muissa ihmisissä. Kun ajatellaan kieltä representoimisena, niin se korostaa sitä, että kielen symbolit eivät esitä näitä itsensä ulkopuolella olevia asioita sellaisenaan, vaan etuliitteen ”re” mukaisesti asiat tulevat aina edustetuiksi kielessä, jolloin ne esitetään toisin tai uudelleen. Representoiminen edellyttääkin sitä, että representoiva ja representoitu eroavat toisistaan. Esimerkiksi polkupyörää esittävä piirroskuva representoi polkupyörää, mutta ei ole itse se polkupyörä, jota kuva edustaa, vaan se on kyseisen polkupyörän representaatio. (Lehtonen 2004, 44-45.)

Representaation käsitteen avulla voidaan pohtia esimerkiksi sitä, millä tavoilla eri mediat tuottavat ja esittävät todellisuutta, kenen näkökulmasta ja minkälaisin välinein.

Representaation käsitettä on hyvä käyttää silloin, kun pyritään tieteellisesti analysoimaan erilaisia mediaesityksiä. Representaatio on vakiintunut osaksi visuaalisen kulttuurin tutkimuksen käsitteistöä, ja sen avulla voidaan kytkeä tutkimus osaksi laajempia

teoreettisiä pohdintoja esimerkiksi sukupuolesta ja ideologiasta. Representaatioita voidaan tutkia usealla erilaisella tutkimuksellisella lähestymistavalla. Voimme pitää esimerkiksi representaatiota todellisuuden heijastumana tai sitten voidaan miettiä sitä, että rakentaako representaatio todellisuutta. Ensimmäisessä tapauksessa pohditaan sitä, että vastaako kuva todellisuutta vai ei. Toisessa tapauksessa kysymme sitä, että millaisen todellisuuden kuva rakentaa ja millä keinoin. Representaation erilaisia ulottuvuuksia pohtiessa voidaan paremmin ymmärtää, mistä näkökulmasta visuaalisista esityksistä yleensäkin puhumme. (Seppänen 2005, 77-78.) Mikko Lehtonen muistuttaa, että representaatiot eivät ole koskaan neutraaleja, vaan ne on tehty aina tietystä näkökulmasta, ja ne ovat valintojen tuloksia ja tämän vuoksi niistä jää aina jotain pois, kun taas toisia puolia valikoituu mukaan. Tästä näkökulmasta katsottuna voidaankin puhua *representaation politiikasta*. Tietyllä tavalla kuvatuilla ihmisillä on todellisia vaikutuksia heidän elämäänsä, oikeuksiinsa ja asemaansa yhteiskunnassa. (Lehtonen 1996, 46-47, 117-118.)

Valtasuhteissa muodostuva representaation politiikka on kamppailua merkkien järjestyksistä eli siitä, mitä ja mistä voidaan puhua ja mitä voidaan tehdä näkyväksi. Vallan ulkopuolisia edustuksia tai esityksiä ei ole olemassa, vaan representaatiot ovat valtasuhteiden muokkaamia ja usein niiden sanallistumia tai kuvia. Representaatiot käyttävät hyväksi ympärillämme olevia konventioita ja koodeja, jotka sekä rajoittavat representaation merkityksiä että tekevät mahdolliseksi niiden ymmärtämisen. Sellaiset valtasuhteet kuten seksuaalistetut, sukupuolittuneet, rodullistuneet ja etnistyneet, yhteiskuntaluokan ja iän muovaamat asemamme vallan verkostoissa tuovat näitä konventioita ulottuville. Representaation politiikka pohtiessa onkin tärkeää ottaa huomioon representaation käsitteen kaksinainen merkitys. Kuvaamisen ja esittämisen ohella representaatio viittaa edustamiseen, jonkin tai jonkun toisen paikalla olemiseen. Sanottaessa, että representoiminen tarkoittaa sitä, että jokin edustaa jotain muuta, voidaan ajatella mitä tahansa merkkijoukkoa tai merkkiä, joka kuvaten tai esittäen tai sovitun symbolisuhteen välityksellä viittaa johonkin itsensä ulkopuoliseen. Edustaminen voidaan kuitenkin mieltää myös konkreettisemmin, ja tällöin representaation politiikasta voidaan puhua politiikkana sen totunnaisessa mielessä. Poliittisissa järjestelmissä, jotka ovat edustuksellisia, valitut edustajat toimivat kansalaisten valtuuttamina ”toisen paikalla olijoina” poliittisiksi määritellyillä areenoilla. Yleensä esimerkiksi parlamentin on oletettu ja toivottu edustavan kansakuntaa deskriptiivisesti tai mimeettisesti. Täten parlamentin

olisi oltava mahdollisimman samankaltainen kuin kansakunta eli ikään kuin kansakunta pienoiskoossa. (Rossi 2015, 74.)

Edustamisen ja edustuksen politiikan näkökulma tuo esiin ajatuksen representaatioiden toiminnallisuudesta. On selvää, että poliittisiin elimiin valitaan toimijoita, jotka ajavat tiettyjä intressejä ja saavat toiminnallaan aikaan (tai estävät) muutoksia. Toiminnallisuus liitetään myös kuitenkin esittämiseen ja silloin se luo sillan representaation toiseen merkitysulottuvuuteen eli siihen, kuinka representaatio liittyy toisiinsa kulttuurin, merkityksen ja kielen. Merkityksellistävät esitykset vaativat, että ne tuotetaan aina vähintäänkin mentaalisesti eli mielensisäisesti ja tällöinkin ne ovat valintojen, arviointien ja merkityskamppailujen tuloksia. Usein ne tuotetaan myös materiaalisesti ja siinä tapauksessa ne vaativat jossakin jaettavissa olevassa merkkijärjestelmässä rakentuvan ”asun”. Kuvallistettuja ja kielellistettyjä esityksiä kulutetaan ja käytetään, ja toiminnallisuuteen liittyy myös se, että representaatio on myös tulkinnallinen prosessi. (Rossi 2015, 77.)

Representaatiot ovat myös yhteisöllisestä näkökulmasta katsasteltuna erilaisin tarkoituksiperin latautuneita kysymyksiä. Niissä on kyse vallasta ja mahdollisuudesta esittää itse itseään ja kokemuksiaan muille. Kysymykset vallan epätasaisesta jakautumisesta eivät ole kiinnostavia vain alakulttuurien kohdalla, vaan myös silloin, kun eri tilanteissa koodit, joita meiltä odotetaan pyrkivät pakottamaan meitä eri rooleihin esimerkiksi lukijoina, opiskelijoina, asiakkaina, potilaina ja niin edelleen. Kun erilaisten identiteettien määrä kasvaa ja kun niistä tullaan yhä tietoisemmiksi, niin samalla kasvaa myös todennäköisyys siitä, että median luomat ja ylläpitämät representaatiot kyseenalaistetaan. Tässä on kysymys myös siitä, että mediakulttuurin kyllästävässä elämässä identiteetin rakennusaineet ovat yhä useammin poimittu mediarepresentaatioista. (Kunelius 2009, 14, 20.)

Representaatio on kohteen ja sitä tulkitsevien ajatusten välistä toimintaa. Representaatiot eivät ole tosiseikkoja maailmasta, sillä representaatio sisältää ajatuksen. Ajatukset eivät ole tosiseikkoja, vaan mielen harjoittamaa yleisluontoista toimintaa. Osoituksia tämän

toiminnan yleisyydestä ovat muun muassa sanan ”Representaatio” lukuisat synonyymit: sillä tavataan viitata edustamiseen, esittämiseen, merkitsemiseen, kuvaamiseen, havainnollistamiseen, tarkoittamiseen, ilmentämiseen, saattamiseen näkyville, näytteille tai läsnäolevaksi, esityksen tekemiseen tai narratiiveihin tai prototyypin, mallien tai esikuvien tuottamiseen. Representaatiot koskevat tosiseikkoja. Ne voivat koskea myös kohteita, jotka eivät sijaitse fyysisessä maailmassa, kuten ajatuksen sisältämiä käsityksiä ja mielteitä. Representoiminen vaatii välittäjän, jossa asiointilat, tosiasiat, käsitykset ja mielteet sekä niiden sisältämä informaatio voivat esiintyä ja jossa informaatio kulkee lähteeltä vastaanottajalle. Näitä välittäjiä kutsutaan yleensä merkeiksi. Kieli ja sen osatekijät kuten sanat, morfeemit, kaavat, lauseet, teksti, puhe ja keskustelu ovat esimerkkejä representaatioiden välittäjistä. Kieli ei ole ainoa viestittämisen ja välittämisen tapa. Ilmeet, eleet, kuvat, taideteokset, sähköiset koodit, musiikki ja esineet edustavat ja viestivät sisältämällä ja välittämällä eteenpäin tulkittavaa informaatiota, emootioita, mielteitä ja ajatuksia. (Pietarinen 2010, 105.) Kuvat ovat myös tietynlaista tekstiä. Ne pohjautuvat tietynlaiseen visuaaliseen kieleen, jolla on omat avaruudelliset sääntönsä. Visuaalinen kieli pohjautuu myös väreihin ja hahmoihin, joilla niin ikään on omat sääntönsä. Muiden tekstien lailla nekään eivät ole suorina esityksiä kohteistaan sellaisena kuin ne ovat. Visuaaliset merkit eivät myöskään perustu kokonaan samankaltaisuudelle, koska niihin liittyy konventionaalisuutta. Visuaaliset merkit esittävätkin kolmiulotteisen maailman kaksiulotteisesti. Visuaalinen representaatio on myös tarinoiden esittämistä, kerrontaa. (Lehtonen 2004, 88.)

Representaatiot eivät ole vain subjektiivisia. Ne ovat inhimillisen kulttuurin yhteisesti jaettua rakennusainetta. Tämän vuoksi niiden tulkinta on aina kulttuurisidonnaista. Raymond Williamsin mukaan representaatiolla on kaksi tehtävää: 1. Tehdä jokin läsnäolevaksi mielelle ja silmälle 2. Edustaa jotakin, joka ei ole läsnä. Mediakulttuurin kuvastot tuovat usein esiin sellaista, mikä ei ole läsnä mielelle ja silmälle. Nämä kuvat ovat usein poissa vastaanottajan välittömästä elinpiiristä, kuten esimerkiksi elokuvat eksoottisesta maasta. Tällaisissa korvaavissa esityksissä on hyvä pitää mielessä se, että representaatio asettuu alkuperäisen kohteen tilalle ja korvaa sen. Representaatio siis korvaa välittömän vuorovaikutuksen ja näin representaatio voi myös eristää vuorovaikutukselta. Elokuvat saattavat tarjota yksisuuntaisen tirkistelykanavan eksoottiseen maahan, joka

koetaan turvallisesti oman kotisohvan uumenista. Tällöin tulee ottaa huomioon representaation poliittisuus: Kenen lähtökohdista representaatio on rakennettu? Kenelle kuuluvat esittämisen välineet? Millaiset asiat määrittelevät, mitä yleensäkin esitetään? Voivatko kuvauksen kohteet vaikuttaa omaan näkyvyyteensä? (Seppänen 2005, 82-83.)

Representaatioiden voidaan nähdä olevan kolmella eri tavalla edustavia. Ensimmäinen tapa pitää tiettyä koostettua todellisuuden miniatyrisointia (jollainen myös teksti on) kokonaisuuden edustajana. Toisella tavalla edustaja tai representoija on joku, joka puhuu meidän puolestamme, joku joka laajemmassa mielessä ajaa etuamme ja toimii näin välineenä meidän valtamme laajentamisessa välittömien elinolosuhteidemme ulkopuolelle. Kolmannella tavalla representaatio edustaa siten, että representaatio tekee läsnäolevaksi poissaolevan ”todellisuuden” tai muun viittauksen kohteena olevan valikoituja ominaisuuksia. Representaatiot esittelevät meille valikoituja tietoja tai kokemuksia todellisuudesta ja näin ne tuottavat tuon todellisuuden, koska meidän representaatioita koskevat kokemuksemme ja tietomme muodostavat meille ”todellisuutta”. Todellisuuden voidaan katsoa olevan aina representoitua. Niin sanottuun raakatodellisuuteen ei ole pääsyä, sillä todellisuus ei ole koskaan olemassa sellaisenaan, vaan se on aina ”todellisuutta” jollekin. Yksi keskeisimmistä representaation strategioista on ”toiseuden” tuottaminen tai ”tekeminen toiseksi” (engl. *Othering*). ”Toiseus” tai ”toinen” on aina representaation tuotetta. Millainen muoto ”toiselle” annetaankin, niin siihen liittyy materiaalista ja diskurssiivista valtaa, joka toiseksi tekevällä sosiaalisella järjestyksellä on suhteessa siihen maailman osaan, josta se on tehnyt itselleen ”toisen”. (Fiske 2003, 135.)

Media- ja kuvakulttuuri ovat keskeisiä arkisen elinympäristömme osia. Representaatiot näyttelevät aktiivista osaa siinä kuinka hahmotamme tuon ympäristön. Representaatioiden tuottavuus viittaa siihen, etteivät representaatiot pelkästään heijasta ympäröiviä yhteiskunnallisia arvoja ja ymmärryksiä, vaan ne osallistuvat niiden muokkaamiseen ja kierrättämiseen. Samalla representaatiot rakentavat erilaisia kehyksiä todellisuuden hahmottamiselle. Ne tuottavat, markkinoivat ja uusintavat ymmärryksiä esimerkiksi sukupuolesta, meistä ja muista. Mediatutkimuksessa representaatioihin liittyy myös vahvasti ajatus mediaesitysten välittyneisyydestä: TV:n, elokuvien, internetin ja lehtimainosten kaltaiset mediat esittävät ja välittävät erilaisia (mieli)kuvia, mutta myös

rakentavat niitä esimerkiksi kameratyön, kuvanrajauksen ja editoinnin avulla. Kun representaatioita tuotetaan nojaututaan erilaisiin normeihin ja esityskonventioihin. Kulttuuristen kuvastojen voidaan siis nähdä rakentuvan toistensa varaan ja toisiaan vasten. Tällä tavoin syntyneiden representaatioiden vastaanottajat puolestaan tulkitsevat niitä suhteessa tunnistamiinsa esityskonventioihin ja koodeihin, ja sitten he mukauttavat niitä suhteessa omiin arvoihinsa ja näkemyksiinsä. (Paasonen 2010, 41-42.) ”*Representaatio ei siis vain näytä jotain uudelleen, vaan se esittää ja edustaa jotain asiaa tai oliota tietyllä tavoin jollekulle.*” (Jokinen 2000, 117).

Tällaista historiallisesti rakentuvaa kuvavarantojen muodostamaa kokonaisuutta kuvataan *representaatiojärjestelmän* käsitteellä. Tässä apparaatissa on kyse vuosikymmentan ja -satojen mittaan kasautuneesta kuvien, tekstien, kuvausten, oletusten, yhteyksien ja arvostelmien kokonaisuudessa. Vaikka sana *järjestelmä* viittaa tiettyyn systemaattisuuteen, niin representaatiojärjestelmät ovat sisäisesti kovin ristiriitaisia, rajoiltaan epämääräisiä ja jatkuvassa muutoksen tilassa. Kuvien rakentuminen aikaisempien kuvastojen varaan on keskeistä, kun pohditaan representaatioiden kulttuurisia ja yhteiskunnallisia ulottuvuuksia tai seurauksia. Kun kuvia ja muita symbolisia esityksiä tuotetaan ja samalla nojaututaan historiallisten kuvien joukkoon, niin niistä otetaan etäisyyttä ja niiden välille rakennetaan erilaisia yhteyksiä. Tästä huolimatta kuvien merkitykset eivät palaudu ongelmattomasti niiden tuottajaan, sillä kyse on kuvien laajemmasta kierrosta, merkityksenannosta ja vastaanotosta. Audiovisuaalisten tuotteiden vastaanottajat sijoittavat näkemänsä ja kuulemansa suhteessa siihen mitä he ovat aikaisemmin nähneet tai kuulleet. Yhteyksiä ja viitteitä voidaan tunnistaa tai jättää tunnistamatta samalla kun vastaanotossa tehdään uusia yhteyksiä ja tulkintoja. (Paasonen 2010, 42.) Representaatioissa niiden esittämä meitä ympäröivä maailma rakentuu representaatioiden edustamina asioina tai representaatioina asioista ja niiden olemassaolevina tulkintoina tai esityksinä. Näin muodostuvalle representaatiolle ovat yhtä relevanttia materiaalia sekä todellisuus että tuon todellisuuden jo olemassaolevat representaatiot. (Jokinen 2000, 120-121.)

Representaatiot ovat ainakin kolmella eri tavalla toiminnallisia. Ensimmäiseksi joku tuottaa representaation ja toiseksi representaatioita kulutetaan ja käytetään. Kolmanneksi representaatio viittaa käyttöön ja tuotantoon sekä myös tulkinnalliseen prosessiin, jossa

aistien välittämä esinemaailma, ihmisen mielikuvat ja erilaiset ”kielet” kohtaavat. Representaatio ei siis ole pelkkä kuva tv-mainoksessa, vaan se on nimi tulkinnalliselle prosessille. Tästä näkökulmasta Stuart Hall erottaa kaksi erilaista representaation järjestelmää. Näistä ensimmäisessä esineet ja ihmiset saavat vastinparikseen mentaalisen representaation. Tässä havainnon kohteeksi joutuneen asian ulkoiset piirteet vastaavat mielessämme olevia merkityksellisiä mielikuvia eli mentaalisia representaatioita. Mentaalisten representaatioiden avulla on mahdollista tunnistaa esineitä, tekstin sanoja tai erilaisia asioita kuvissa. Mentaalisten representaatioiden järjestelmä ei koostu yksittäisistä käsitteistä, vaan erilaisista tavoista liittää yhteen, organisoida, luokitella ja järjestää käsitteitä ja muodostaa monimutkaisia suhteita niiden välille. Yhteiset mentaaliset representaatiot mahdollistavat kommunikaation, mutta on oltava myös keino välittää merkityksiä muille. Tämän mahdollistavat kieli ja muut merkkijärjestelmät. Niistä muodostuu Hallin mukaan toinen representaatioiden järjestelmä. Tässä tapauksessa kirjoitettu ja puhuttu kieli, ilmeet, nonverbaali viestintä, maalaukset ja piirroksiset muodostavat kukin omanlaisensa merkkijärjestelmän. Tällä tavoin syntyneet järjestelmät koostuvat merkeistä, jotka liittyvät tietoisuudessamme oleviin mentaaliin representaatioihin. Representaatio on siis Hallin mukaan prosessi, jossa mentaaliset mielikuvat, ulkoisen maailman esineet ja erilaiset merkkijärjestelmät kohtaavat toisensa. (Seppänen 2005, 84-85.)

Representaatiotutkimuksessa on pohdittu runsaasti erilaisia ihmisten kuvaamisen tapoja. Feministinen representaatiotutkimus pohjaa 1970-luvun naiskuvatutkimukseen, jossa kritisoitiin valtavirran stereotyyppistä ja kapeaa naiskuvaa medioissa. Tällaisen naiskuvan esiintymisen nähtiin ylläpitävän naisia alistavaa ja väheksyvää sukupuoli-ideologiaa. Niiden tilalle vaadittiin realistisempia ja moniulotteisimpia naishahmoja sekä positiivisia roolimalleja, joihin erilaiset katsojat voisivat samastua. Feministiaktivistit muun muassa vastustivat Miss Amerikka -kilpailuja, koska ne olivat seksistisiä, rasistisia ja naisia objektisoivia. Vastalauseena tälle kilpailulle aktivistit kruunasivat lampaan ja pukivat tämän ylle kruunun ja olkanauhan osoittaakseen Miss Amerikka -kilpailun karjakilpailumaisen olemuksen, jonka katsottiin sortavan naisia. Kulttuurintutkija Stuart Hallin mukaan tällaiset totuttuja merkityksiä horjuttavat käytännöt voidaan nähdä representaatiojärjestelmän haastamisena sen sisältä käsin. Hallin mukaan merkitykset eivät

voi koskaan kiinnittyä, joten ne pysyvät pakosta avoimina keskenään ristiriitaisille tulkinnoille, kuten kritiikeille, variaatiolle ja toistolle. Representaatio on siis välttämättömästi epävakaa ja monimerkityksellistä toimintaa. (Paasonen 2010, 44.)

Representaatioihin sisältyy aina muutoksen mahdollisuus – asiat voidaan kuvata ja jäsentää toisinkin kuin vallitsevan tavan mukaan. Representaatioiden muutos voi lähteä liikkeelle paitsi suurten, poliittisten mullistusten ja päätösten tuloksena myös ruohonjuuritasolta, kielenkäytöstä ja diskurssista. Uudenlaiset representaatiot syntyvät niistä valinnoista, joita teemme kielenkäyttäjinä. (Pietikäinen & Leppänen 2007, 187.)

Representaatiotutkimus on kiinnostunut ”rodun”, sukupuolen ja luokan kaltaisista identiteettiasemista sekä niihin liittyvistä sosiaalisista valtasuhteista. Tämä liittyy myös 1980-luvulla tapahtuneeseen kulttuurintutkimuksen nousuun, jonka osana representaatiotutkimus myös yleistyi. Representaatioanalyysi pyrkii hahmottamaan symbolisten esitysten (kuvat, tekstit, elokuvat) ja eletyn, materiaalisen todellisuuden suhteita. Näiden voidaan nähdä kietoutuvan peruuttamattomasti yhteen. Esimerkiksi mediakulttuurin tavat esittää ihmisryhmiä vaikuttavat omiin tapoihimme hahmottaa nämä ryhmät. Tapa, jolla hahmotamme näitä ihmisryhmiä vaikuttaa puolestaan siihen, millaisia representaatioita heistä tuotetaan. Symbolinen ja sosiaalinen, representatiivinen ja materiaallinen kietoutuvat tällä tavoin peruuttamattomasti yhteen. Sosiaaliset järjestykset ja suhteet ruokkivat representaatioita ja representaatiot puolestaan taas erilaisia sosiaalisia suhteita ja muutokset yhdessä resonoivat toisen kanssa. Representaatioissa voidaan tunnistaa historiallisia jatkuvuuksia ja konventioita, mutta ne muuttuvat myös selkeästi vuosikymmenten kuluessa. Representaatio kuvastaa siis muuttuvia yhteiskunnallisia ja kulttuurisia arvostelmia kuin myös osallistuu niiden muokkaamiseen. Representaatioiden kautta ymmärrämme myös eläin- ja esinemaailmaa. Esimerkiksi myös mainonta toimii assosiaatioiden ja mielikuvien tuottamisen kautta ja mainonnan luomat representaatiot liitetään markkinoituun tuotteeseen. Televisio mainontaa tutkinut Leena-Maija Rossi toteaaakin, että yleisöinä me neuvottelemme arkisesti mainonnan kanssa eri toiminnan malleista, ihanteista ja ruumiskuvista, joihin haluamme kiinnittyä tai ottaa etäisyyttä. (Paasonen 2010, 46.) ”Representaatioiden tuottamisen rajoittamista havainnollistaa kirjallisuutta tai mitä tahansa esittävää taidetta kategorisoivat lajityypilliset konventiot ja koodit. Genre määrittää sitä, mitä aihetta lajityypissä käsitellään ja millä tavoin.” (Jokinen

2000, 117).

On myös tärkeää huomata, että representaatiot vaikuttavat myös tapoihimme hahmottaa oma itsemme ympäröivän yhteiskunnan ja sen sosiaalisten suhteiden osana. Esimerkiksi sukupuolta kuvitellaan sekä kuvitetaan representaatioiden avulla. Tämä voi tapahtua esimerkiksi televisiorepresentaatioiden kaltaisissa julkisissa tai arkisissa itserepresentaation tapaisissa yksityisissä hahmotelmissa. Itserepresentaatiolla tarkoitetaan esimerkiksi Facebookin käyttäjäprofiiliin liitettäviä kuvia, päivityksiä ja toiminnan kuvauksia. Representaatioanalyysin avulla voidaan tutkia kulttuuristen kuvien rakentumista, historiallisuutta ja merkityksiä. Representaatioanalyysillä voidaan tutkia sitä, että millaisia ulottuvuuksia ja seurauksia representaatioilla on, kun ne kirjautuvat materiaaliseen todellisuuteen ja toisin päin. Näiden kuvastojen analysoinnissa ei ole kyse niiden oikeellisuudesta tai vääryydestä suhteessa ihmisryhmiin tai erilaisiin ilmiöihin. Representaatiot pohjautuvat aina aikaisempien kuvien joukkoon eli representaatiojärjestelmiin. Representaatiot siis muovaavat representaatiojärjestelmiä ja samalla myös tapoja hahmottaa joka päiväisen elämän ilmiöitä. Siinä missä esimerkiksi naiskuvakritiikin kontekstissa mediaesitysten on nähty vääristelevän tapoja nähdä ja ymmärtää naiset, niin representaatioanalyysi näkee naisten kategorian hahmottuvan erilaisissa historiallisissa ja keskenään ristiriitaisissa esityksissä, joista yksi ei ole toista todempi. (Paasonen 2010, 46-48.)

”Representaatioanalyysin ei tarvitse merkitä kuvien ennalta-arvattavuutta tai yksinkertaisuutta ruotivaa negatiivista kritiikkiä, kuten esimerkiksi niiden stereotyyppisten tai muutoin yksinkertaistavien piirteiden erittelyä. Mikäli analyysin lähtöoletuksena on, että representaatiot ovat aina valikoivia, osittaisia ja rajattuja, on melko selvää, että ne aina ”valehtelevat” tarjotessaan todellisuudesta tietyn tulkinnan. Representaatioiden osittaisuuden jatkuvan havaitsemisen tai paljastamisen sijaan onkin hedelmällisempää pohtia, kuinka ne ovat rakentuneet ja valikoituneet, missä viitekehyksessä niitä on tuotettu ja kierrätetty sekä millaisia kulttuurisia seurauksia niillä voi mahdollisesti olla.” (Paasonen 2010, 48.) Representaatioissa kyse on aina siitä, mitä kuvaukseen sisällytetään ja mitä jätetään pois, mikä on esitetty ilmeisenä ja mikä piiloisena, mitkä asiat ovat primaarisia ja mitkä sekundaarisia, mistä asioista muodostuu teemoja ja mistä puolestaan ei. (Fairclough

1997, 136). ” Representaation kaltaiset abstraktit käsitteet ymmärretään osaksi inhimillistä (kielellistä ja ei-kielellistä) toimintaa, joka on aina historiallisen ajankohtansa ja kulttuurinsa ehdollistamaa.” (Lehtinen 2010, 35)

Diskurssi voidaan määritellä tavaksi käyttää sosiaalista kieltä, jolla on omat rakenteensa ja sääntönsä. Diskurssi voi olla sekä kirjoitettua että puhuttua kieltä. Ihminen on kielen ympäröimänä jo kohdusta lähtien ja näin hän kasvaa sananmukaisesti kieleen kiinni. Samalla hän omaksuu kielessä olevia merkityksiä ja oppii käyttämään kieltä sen sääntöjen mukaan. (Seppänen 2001, 20.) Ilmiöitä ja asioita representoidaan diskursseissa. Representaation käsite ei ole vain aiheen uudelleen esittämistä tai kuvailua, jotka yleensä mielletään neutraaleiksi ilmaisuiksi. Representaatio on sekä edustamisen ja esittämisen sosiaalinen prosessi että sen tuottamat tuotteet eli esitykset. Representaatiot esittävät todellisuutta, mutta eivät mekaanisesti heijasta maailmaa, vaan myös aktiivisesti muovaavat sitä. Representaatio antaa maailmalle muodon, sen, miten me maailman näemme. (Dyer 1993, 1.)

Kun ihminen katsoessaan representaatioita liittää sen jo aiemmin näkemiinsä representaatioihin ja kuviin sekä omakohtaisiin mielikuviin ja asenteisiin ja arvoihin. Tämä tarkoittaa sitä, että kuvia luetaan usein oman kulttuurin viitekehyksestä eli vallitsevien katsomistapojen kuin käsitysten mukaisesti. Kuvista poimitaan yleensä se, mitä on opittu näkemään ja mitä myös halutaan nähdä. Kuvien tulkinnanvaraisuus tarjoa kuitenkin uusille tulkinnolle mahdollisuuden, niin että kuvantekijät ja katsojat pystyvät antamaan myös kuvallisille esityksille vaihtelevia ja omakohtaisia merkityksiä. Tällöin he voivat tuottaa ja katsoa kuvia toisin, vallitsevia esittämisen- ja katsomiskonventioita haastaen. Tässä tapauksessa kuvien ensisijaisia merkityksiä muunnellaan, vastustetaan, muokataan ja niiden merkityksistä neuvotellaan. Myös itse kuvantekijä tai taiteilija voi luoda sellaisen teoksen, joka kyseenalaistaa vallitsevia katsomisen tapoja tai käsityksiä. (Mäkiranta 2010, 103).

”Representaatio on kontrollia. Valta representoida maailma on valtaa esittää meidät uudelleen maailman osana tai maailman meidän osanamme, koska representoimisen viimeisessä vaiheessa representoija ja representaation kohde sulautuvat yhdeksi.

Imperialisoivat kulttuurit tuottavat mahtavia taideteoksia (suuria representaatioita), jotka voidaan valjastaa toimimaan diskursiivisesti samalla tavoin kuin armeijat toimivat sotilaallisesti tai liikeyritykset taloudellisesti.” (Fiske 2003, 152.)

Stuart Hall esittää kolme tapaa ymmärtää representaatio. Se voidaan ymmärtää refleksiivisesti (heijastusteoreettisesti), intentionaalisesti ja konstruktionistisesti. Näiden kolmen erilaisen lähestymistavan toistaan erottaminen on oleellista, koska representaation käsittämisen tapa vaikuttaa suoraan siihen, minkälaisen tieteellisen tutkimuksen kohteeksi kulttuurinen teksti rakentuu. Jos kysytään vastaako representaatio todellisuutta, niin silloin lähtökohtana on refleksiivinen representaation ymmärtäminen. Representaation intentionaalinen näkökulma kiinnittää huomion representaation tuottajaan. Tässä tapauksessa kysytään, että mitä representaation tekijä haluaa representaatiolla sanoa. Intentionaalinen näkökulma ei ole yleensä kovin suosittu elokuva-, valokuva- tai taiteentutkimuksen piirissä. Tämä johtuu siitä, että tekijän intentioita voi olla erittäin vaikea selvittää, ja vaikka intentiot saataisiinkin selvitettyä, niin tekijän intentio voi olla täysin toisenlainen kuin syntynyt lopputulos. Tämän lisäksi tekijä voi selittää tarkoitusperiään syntyneen lopputuloksen kautta. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa intentiota on pidetty representaation mahdollisena kontekstina. Yleensä visuaaliset tuotteet, kuten elokuvat ovat useiden henkilöiden yhdessä tuottamia, joten on myös haasteellista selvittää se, että kenen intentiota loppujen lopuksi tutkitaan. Kolmas tapa ymmärtää representaatio on konstruktionistisesti. Tässä tapauksessa aineistolta kysytään millaisen todellisuuden mediaesitys tuottaa ja millaisin keinoin. Nyt representaatiota pidetään osana todellisuutta. Konstruktionistisessa representaation ymmärtämisessä keskeinen kysymys on, että millaisia keinoja representaatio käyttää hyväkseen antaakseen vaikutelman, että se esittää todellisuutta. Konstruktivismissa keskeinen ajatus on se, että kieli on osa sosiaalista todellisuutta. Tätä voidaan kritisoida kysymällä edelliseltä lauseelta, että onko väittämä tosi – jos kysymykseen vastataan myöntävästi, voidaan todeta, että väite on enemmän kuin pelkkä kielellinen konstruktio. Se on tällöin itsensä ulkopuolella olevan asiantilan todeksi olettama kuvaus. Tästä voidaan jatkaa kysymällä, että millä kriteereillä väittämä on tosi. (Stuart Hall Seppäsen mukaan 2005, 94-96.)

Representaatioita voidaan ajatella ilmiönä, joka tekee mahdolliseksi todellisuuden

jakamisen ja ymmärtämisen, tulkinnan ja kommunikaation – käsitteiden merkitysten tuottamisen. Jos representaatiot mielletään konstruktionistisesti tuottaviksi ja rakentaviksi, ne otetaan osaksi todellisuutta ja vieläpä hyvin keskeiseksi osaksi. Silloin esityksiä (sanoja ja kuvia) koskeva kysymys ei olekaan se, että miten huonosti tai hyvin ne onnistuvat heijastamaan itseään todempaa todellisuutta. Tämän sijaan on kysyttävä millaisin merkein ne tuottavat todellisuutta ympärillemme – ja ennen kaikkea minkälaista todellisuutta. (Rossi 2015, 80.)

Mari Mäkirannan mukaan Stuart Hall esittää representaatioille kolmea eri lähestymistapaa. Heijastusteoreettisessa eli refleksiivisessä lähestymistavassa ollaan kiinnostuneista todellisuuden ja kuvan suhteesta, intentionaalinen lähestymistapa puolestaan on kiinnostunut siitä, että mitkä ovat kuvan tekijän tarkoitusperät, ja konstruktionistisessa (konstruktioivistinen) lähtökohdassa ollaan kiinnostuneita siitä, millaista todellisuutta kuvilla rakennetaan ja millä keinoilla. Lähtökohtien erittely on myös osa kuva-analyysin rajausta ja kontekstualisointia. Kuva-analyysiä tekevän täytyy ymmärtää representaation toimintatapoja ja myös tietää, mistä lähestymistavasta oma eroaa. Representaation tulkitsijan tulisi siis kertoa mistä näkökulmasta ja millä välineillä hän kuvia lähestyy, että myös lukija tietää mitä analyysiltä voi odottaa. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa ollaan yleisesti sitouduttu näkemykseen kielestä todellisuuden rakentajana, myös representaatioiden analyysissä suosituimmaksi on muodotunut konstruktionistinen lähtökohhta. Tässä tapauksessa merkitysten tuottamista pidetään tiettyyn historialliseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin kytkettynä, mutta ei kuitenkaan muttumattomana tai yksiselitteisenä. Intentionaalisen lähtökohdan avulla on mahdollista analysoida kuvantekijän tarkoitusperiä, mutta myös kuvien tuotantoprosessia ja varsinaisesti konkreettisten kuvien merkityksien rakentumisia. Näin ei sitouduta ajatukseen tekijästä sen ainoana kuvien lähteenä, vaan kuvantekijän intentiot suhteutetaan osaksi kulttuurisia ja yhteiskunnallisia käytäntöjä ja jatkumojä. Heijastusteoreettisen eli refleksiivisen lähestymistavan käyttö auttaa ymmärtämään, mitä eroa on sillä, että kuvia tulkitaan joko todellisuutta rakentavana tai heijastavana. Lähestymistapa on vaikea visuaalisen kulttuurin tutkijalle, se tarjoaa kuitenkin yhden juonteen visuaalisen kulttuurin tutkijalle. Lähtökohta voi myös auttaa tutkijaa ymmärtämään, miten tiettyjä kuvastoja – esimerkiksi omasta elämästä – katsotaan usein dokumentteina ja todistusaineistona

menneisyyden ihmisistä tai tapahtumista. Yksikään edellä esitetyistä lähtökohdista ei ole ongelmaton. Esimerkiksi kuvia analysoivan on kyettävä itsereflektioon ja tiedostettava omat arvot, asenteet ja ideologiat ja kyseenalaistettava myös itsensä. Lähtökohtien ongelmallisuus ei ole tieteellisen tutkimuksen este vaan se on sen edellytys. Tekijän on kriittisesti arvioitava teoreettis-metodologisia valintojaan ja perusteltava itselleen miksi käyttää valitsemiaan lähestymistapoja. Tekijän on pohdittava miten näkökulmat eroavat toisistaan sekä puntaroitava valitsemansa näkökulman vaikutusta tehtyihin tulkintoihin. (Mäkiranta 2010, 106-107.)

Representaatiota heijastusteoreettisesti käyttävä kysyy siis vastaako representaatio todellisuutta. Lähestymistavan taustalla vaikuttaa ajatus, että kuva esittää ja heijastaa todellisuutta sellaisenaan. Visuaalisen kulttuurin tutkijalle tällainen lähtökohta on ongelmallinen, koska siinä representaation ei ajatella rakentavan, vaan jäljentävän todellisuutta. Heijastusteoreettisesti kuvia tarkastellaan siis jonkinlaisina todistuskappaleina otetuista kuvista, ilmiöistä, ihmisistä ja asioista. Lähestymistapa voidaan ymmärtää myös ongelmalliseksi myös siksi, että kuvia voidaan nykyisillä teknologioilla muokata millaiseksi tahansa. Lähestymistapa myös ohittaa ajatuksen siitä, että kuvat ovat yleensä aina tuotettu tietyistä näkökulmista ja katsojat voivat antaa kuville lukuisia erilaisia merkityksiä. Todellisten tapahtumien ja todellisuuden jäljitteleminen on representaation ominaisuus jolla pyritään vakuuttamaan representaation vastaanottaja kuvatun tapahtuman, tilanteen, ilmiön totuudellisesta ja aitoudesta. Heijastusnäkökulmasta representaatioita analysoivan kannattaa kuitenkin miettiä sitä, että voiko mikään kuvallinen esitys heijastaa todellisuutta sellaisenaan. Heijastavatko kuvat ja kieli todellisuuden ihmisiä, esineitä, asioita ja tapahtumia suoraan, ilman tekijöiden, katsojien ja kulttuuristen merkitysten väliintuloa? Mitä tapahtuukaan tulkinnalle, jos representaatio on piirretty tai kuvaa on manipuloitu digitaalisesti? Viittaako kuva myös johonkin toiseen kohteeseen, symboloiko se jotain asennetta tai arvoa ja herättääkö se mielikuvia? Voiko representaatio viitata johonkin abstraktiin asiaan, jolle ei ole todellisuudessa vastinetta? Kuitenkin pohtimalla kuvan ja todellisuuden suhdetta voidaan päästä samasta kuvasta useisiin erilaisiin tulkintoihin, jotka voivat olla vaikka ristiriidassa keskenään. Todellisuuden ja kuvan välinen vastaavuussuhde on usein ongelmallinen ja se nousee esiin kuvissa, jotka ovat fiktiivisiä ja rakennettuja kuten taidekuvat, mainokset ja populaarit elokuvat.

Heijastusteoriaa käyttävän onkin hyvä pitää mielessä, että fiktiivisissä kuvastoissa esitetyt tapahtumat voivat olla totuudellisista tilanteista, mutta fiktiivisen luonteen vuoksi ne myös vääristävät todellisuutta ja historiallisia tilanteita. Yksi esimerkki heijastusteoreettisen näkökulman käytöstä on tutkia todellisuuden ja representaation välisiä kytköksiä ja analysoida niiden vastaavuuksia. Tämän lisäksi analyysi voi osoittaa, miten vastaanottajaa vakuutetaan jonkin tuotteen, ilmiön, asian, tapahtuman tai ihmisen aitoudesta, totuudellisuudesta ja toimivuudesta. Eräs kiinnostava kohde voi olla esimerkiksi mainokset. Myös dokumentaariset- ja uutisjournalismin kuvat voivat olla heijastusteoreettiselle näkökulmalle otollisia. (Mäkiranta 2010, 107-110.)

Intentionaaliossa lähestytymistavassa ollaan kiinnostuneita siitä, että kuka/ ketkä ovat tehneet representaation. Tällöin on oleellista kysyä, mitkä ovat taiteilijan motiivit ja mitä hän on halunnut representaatiollaan ilmaista. Ongelmana voi olla se, että esimerkiksi elokuvan on laatinut laaja tuotanto ja tuotantotiimi, jolloin on vaikeaa tai lähes mahdotonta kysyä kuvaajan, käsikirjoittajan, tuottajan ja ohjaajan näkemyksiä representaatiosta, sillä ne ovat monen tekijän summa, jotka voivat poiketa tyystin oletetusta. Lisäksi esimerkiksi elokuvan representaatiot ovat monitulkintaisia, eivätkä välttämättä noudata esimerkiksi ohjaajan näkemystä. Intentionaaliossa näkökulman analyysien ongelmana pidetään sitä, että tekijän tarkoitusperien kartoittaminen ei välttämättä avaa representaatioon kiinnittyneitä merkityksiä. Tämä voi olla ongelma visuaalisen kulttuurin tutkijalle, joka on kiinnostunut erityisesti kulttuuristen tekstien merkityssisällöstä. Tekijän tarkoitusperien avaaminen voi kuitenkin tuoda analyysiin konkreettista tietoa kuvista. Kuvan tekijä on kiinteä osa kulttuuriaan, jossa hän toimii, eikä irrallinen osa. Sekä valokuvaaminen, että kuvantekemisen motiivit ja vaikuttimet muodostuvat kulttuurisen ja jaettavissa olevan alueella. Kuviin ja niiden sisältöön jää aina jälkiä tekijästä ja tekemisen lähtökohdista, jolloin kuvien merkityksiä voidaan avata tekijä tarkoitusperiä analysoimalla. Tietoisilla ideologisilla ja teoreettisilla lähtökohdilla voidaan myös tietoisesti kuvata asioita ja vastustaa valtarakenteita jakyseenalaistaa kulttuurisia ihanteita. Intentionaaliossa lähtökohtien analysointi on usein hedelmällistä, kun päästää haastattelemaan kuvien tekijää. Kun kulttuuristen kuvien tekijää haastattee, tulee muistaa että tekijä ei voi koskaan täydellisesti ilmaista tarkoitusperiään. Kuvantekijän motiivit voivat olla tiedostamattomia, ja teoksiin jää helposti tiedostamattomia motiiveja tai asioita, jotka jäävät verbaalisen

kyvyn ulottumattomiin. Tämän vuoksi kuva-analyysin lähtökohtana on suositeltavaa pitää ajatusta, että tekijän intentiot rakentuvat visuaalisissa, kielellisissä ja tekstuaalisissa esityksissä ja ilmaisuissa. Kun kuva-analyysiä tehdään ja ei ole mahdollista päästä kuvantekijän tarkoitusperiin käsiksi vaan tämän esitysten ja ilmaisujen välityksellä. Jos taaas kuvananalysoija haastattelee teoksen tekijää tulen hänen muistaa, että kuviin ladatut merkitykset ja tekijän motiivit, rakentuvat haastattelutilanteessa haastattelijan ja taiteilijan vuorovaikutuksessa ja yhteistuumiin. Mikäli tekijän tarkoitusperiä analysoidaan kirjallisesta jäämistöstä, esimerkiksi työpäiväkirjoista tai kirjeistä, ei analyysin tekijän vaikutusta syntyneisiin tulkintoihin voi vain ohittaa. Tekijän intentiot eivät avaudu sellaisenaan kuvien analysoijille, vaan kulttuurin, kielen ja kuvien välittämällä. Myös kuvien analysoijan oma tietäminen, näkemykset ja ymmärtäminen vaikuttavat kuvista ja niiden lähtökohdista tehtyihin tulkintoihin. Intentioiden kartoittaminen on yksi keino analysoida laajalti kuvien tuotantoprosesseja ja kuvallista kulttuuria. Tällöin keskeisiä kysymyksiä ovat ne, jotka tuovat esille, että millaisia asioita tekijä haluaa kuvillaan nostaa esiin ja miten tekijän motiivit näkyvät kuvien sisällössä? Hyviä kysymyksiä ovat myös ne, että millä tavoin tekijän yksilölliset ja omakohtaiset kuviin ladatut merkitykset heijastavat teoksen ulkopuolisia kulttuurisia asioita ja millaisia ovat tekijän taiteelliset esikuvat? (Mäkiranta 2010, 114-115.)

Kun tarkastellaan kuvia konstruktionistisesta lähtökohdasta, niin kuvien analysoija sitoutuu ajatukseen, jossa representaation ajatellaan jäsentävän, tuottavan ja merkistysillistävän sitä, mitä pidetään todellisuutena. Esimerkiksi pilakuva Profeetta Mohammedista ei heijasta mitään todellista kuvaa muslimeista, vaan rakentaa islamilaisuuteen tietyn näkökulman. Jos analysoidaan kuvaa konstruktionistisesta lähestymistavasta, niin kuvan analysoija suhteuttaa kuvan toisiin representaatioihin ja avaa kuvan kulttuurisia ja yhteiskunnallisia merkityksiä sekä pohtii, että mitä vaikutuksia kuvalla on eläviin historiallisiin yksilöihin. Tästä lähtökohdasta on mahdollista kuvien konkreettinen ja materiaallinen yhteiskunnallinen pohdiskelu. Konstruktionistesesta lähtökohdasta nähdään representaation rakentavan todellisuutta kielen välityksellä. Lähtökohta perustuu siihen, että kieli ja kuvat myös rakentavat todellisuutta, eivätkä vain heijasta sitä. Tällöin tutkija ei ole kiinnostunut todellisuuden ja representaation vastaavuussuhteesta tai tekijän intentioista. Tällöin tutkijaa kiinnostaa, miten visuaaliset esitykset muodostavat

todellisuutta ja millä keinoin. (Ks. Seppänen 2005, 95.) Konstruktivismin mukaan ihmisten todellisuutta koskeva tieto on rakentunut ja myös aina tulee rakentumaan jostain näkökulmasta ja jotakin käytäntöä varten. Jokin käytännön intressi määrää aina ihmisen suhdetta todellisuuteen ja tämän vuoksi myös tieto rakentuu tämän käytännön mukaan. Tästä näkökulmasta kaikki tieto on kulttuurisidonnaista muun muassa siksi, että se esittää todellisuutta jollakin merkkikielellä, joka ei vastaa itse todellisuutta. Mikään representaation väline, kuten kieli, ei voi vastata todellisuutta siihen tapaan, jollaiseksi realistit sen ehdottavat. Myös tiede vaihtuvine ongelman asetteluineen, kysymyksineen ja käsitteineen luo tästä näkökulmasta kulttuurisia versioita todellisuudesta. Konstruktivistisesta näkökulmasta katsottuna voidaankin sanoa, että todellisuus on kulttuurinen luomus ja että viestintä ja mediakulttuuri muuntaa, pitää yllä, korjaa ja tuottaa todellisuutta. (Kunelius 2009, 16.)

Konstruktivistista näkökulmaa on myös kritisoitu. Lähestymistapaa epäilevät kysyvät, että onko todellisuus pelkkää kielellistä konstruktia. Eikö visuaalisilla esityksillä ole mitään yhteyttä visuaalisesti esitettäviin asioihin, tapahtumiin tai aineelliseen todellisuuteen. Kysytään onko kuvia analysoiva tai niitä tekevä ihminenkin pelkästään kielellinen olento, vai rakentuuko hän myös psyykkisen ja materiaalisen alueilla. Kritiikkiin on vastattu, että konstruktivistisesti orientoituneet tutkijat eivät kiellä fyysisen ja materiaalisen olemassaoloa, mutta todellisuutta on mahdollista ainoastaan ymmärtää vain representaatioiden ja kielen välityksellä. Kun tutkija haluaa analysoida kuvia konstruktivistisesta lähtökohdasta, hän voi esittää itselle seuraavia kysymyksiä: millaisen vaikutelman kuva rakentaa kohteestaan, millaisia kulttuurisia elementtejä kuva hyödyntää ja millaisia keinoja käytetään tiettyjen vaikutelmien saamiseksi. (Seppänen 2005, 103.) Vastatakseen kysymykseen siitä, että millaisen vaikutelman kuva rakentaa kohteestaan, tutkija voi miettiä omaa suhdettaan kuvaan. Kuvaan tehtyyn analyysiin vaikuttavat siitä, mitä kulttuuritaustaa, taiteellista lähtökohtaa, yhteiskunnallista tilannetta vasten kuvaa tulkitaan sekä kenen ja mistä näkökulmasta analyysia ja tulkintoja tehdään. Vastatakseen näihin kysymyksiin tutkijan täytyy pohtia muun muassa esittämistapaa ja lajityyppiä. Kuvan lajityyppi vaikuttaa oleellisesti kuvasta analysoitaviin merkityksiin. Esimerkiksi pilakuva antaa kohteestaan täysin erilaisen kuvan kuin uutiskuva: pilakuva vihjaa, että on kyse poliittisesta huumorista ja uutiskuvaa puolestaan pidetään asiallisena ja totena.

Kulttuuristen elementtien analysointi vie tutkijan kulttuuristen merkitysten, normien, arvojen ja ihanteiden äärelle. Tällöin tutkija suhteuttaa analysoitavan kuvan siihen kulttuuriseen tilaan, ympäristöön ja historialliseen hetkeen, jossa kuva on tuotettu ja missä se esiintyy. Tehtävää voidaan helpottaa kun kuvien analysoija etsii kuvasta yksityiskohtia ja peilata niitä kuvan kokonaisuuteen ja miettiä, millaisia aikaa ja paikkaan limittyviä erityispiirteitä kuvan detaljit ja kokonaisuus rakentavat. Kun kuvia analysoidaan konstruktionistisesta lähtökohdasta joutuu analysoija sitoutumaan ajatukseen, jossa representaation ymmärretään merkityksellistävän, tuottavan ja jäsentävän sitä, mitä pidetään todellisuutena. Esimerkiksi pilakuva profeetta Mohammedista ei siis heijasta todellista kuvaa hänestä ja muslimeista, vaan rakentaa islamilaisuuteen yhden tietyn näkökulman. Kun kuvaa analysoidaan konstruktionistisesta näkökulmasta, niin se suhteutetaan kuvan muihin representaatioihin, ja näin analysoija avaa kuvan kulttuurisia ja yhteiskunnallisia merkityksiä ja pohtii, minkälaisia vaikutuksia kuvalla on eläviin historiallisiin ihmisiin. Tämä lähtökohta mahdollistaa kuvien materiaalien ja konkreettisten seurausten pohdinnan. (Mäkiranta 2010, 114-117.)

Edellä käsiteltiin miten representaation käsitteen avulla voidaan pohtia todellisuuden ja kuvien välisiä suhteita, kuvantekijän tarkoitusperiä sekä kuvien tuottamia arvoja, käsityksiä, ihanteita ja normeja että kulttuuristen merkitysten kiinnittymistä kuviin. Representaation käsite ja sen tajuaminen auttaa rajaamaan näkökulmaa kuvien tuottamiseen. Kuvanrajaaminen onkin keskeistä kuva-analyysin onnistumiselle ja myöskin perusteltujen mielipiteiden esittämiselle. Onnistunut kuva-analyysi edellyttää, että analysoidut kuvat ja analyysin tekijä kykenevät paikantamaan luentansa johonkin tutkimusperinteeseen, esimerkiksi visuaalisen kulttuurin tutkimiseen. Visuaalinen kulttuurin tutkimus ei näe kuvia irrallisena ympäröivästä todellisuudesta, vaan osallisina arvojen, asenteiden, normien, ihanteiden ja ideologioiden muodostamiseen. Kuvia voidaan tulkita vallitsevien katsomus- ja esitystapojen vastaisesti, niiden mukaisesti tai kuvien merkityksistä neuvotellen. Kun kuvia analysoidaan, niin katsoja ei häivy taustalle ja esitä kuvista universaaleja tulkintoja, vaan hän tulkitsee kuvia tietystä asemasta. Kuvien analyysi edellyttää sitä, että kuvien tulkitsija kykenee arvioimaan kriittisesti omia tulkintojaan ja myös refleктоimaan asemaa, josta käsin hän kohtaa kuvat. (Mäkiranta 2010, 114-117.)

Mari Mäkiranta pitää representaatiota teoreettis-metodologisena työkaluna, joka mahdollistaa kuvien lukemisen tietyistä rajatuista näkökulmista sekä helpottaa kuva-analyysin tieteellisten kriteerien täyttymistä ja tiettyyn tutkimusalaan paikantumista. Käsitteen avulla on mahdollista tutkia, miten eri kuvastot rakentavat merkityksiä ja mistä näkökulmasta. Representaatioita tutkimalla kyetään myös osallistumaan keskusteluun, jossa kuvien ja niiden välittämien ideologioiden ajatellaan keskeisesti muokkaavan ihmisten identiteettejä, arkea ja kokemuksia. Käsitteen ymmärtäminen on myös perusedelitys erialaisille tieteellisille lähestymistavoille, kuten kuvien analysoimisella esimerkiksi psykoanalyysin, semiotiikan ta feministisen teorian avulla. (Mäkiranta 2010, 97-103.)

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa representaatiolla tarkoitetaan sekä puhuttua että kirjoitettua kieltä, kuvallisia esityksiä kuten elokuvia tai kuvien ja sanojen kokonaisuutta. Representaatio voi olla esimerkiksi elokuva, piirros, mainos, internet-sivusto, sanomalehtiartikkeli, jossa merkitykset rakentuvat sanojen ja kuvien yhteisvaikutuksessa. Esimerkiksi myös yskittäinen valokuva, ilman siihen liitettävää kertomusta tai kirjoitettua kieltä, voidaan käsittää representaatioksi. Representaatio tarkoittaa siis konkreettista kuvaa, kielellistä kuvaamista tai näiden kokonaisuutta. Se on jonkin asia, esineen, tarinan, ihmisen tai ilmiön esitys. Kyseinen kohde ei vain ole fyysisesti tai materiaalisesti läsnä, vaan nähdään, ymmärretään ja havaitaan resentaation välityksellä eli uudelleen esitettynä. Representaatio voidaan mieltää täten kirjoitetun ja puhutun kielen ja kuvien kokonaisuudeksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kuvalliset ja verbaliset esitykset tuottaisivat merkityksiä yhtäläisillä tavoilla. Kuvien merkitykset rakentuvat usein siten, että kuvat yleensä muistuttavat kohteitaan ja ovat konkreettisesti suhteessa heistä esitettäviin asioihin. Tällöin puhutaan kuvien ikonisuudesta sekä indeksisyydestä. Esimerkiksi muotokuva jostakin on ikoninen: kuva muistuttaa sen kohdetta ja sillä on tämän piirteitä. Kuva nuolesta on taas indeksinen, sen osoittamalla kohteella on konkreettinen luonne sen osoittamaan paikkaan esimerkiksi ravintolaan, johon nuoli osoittaa. Representaatio on konkreettisten visuaalisten ja verbaalisten esitysten lisäksi osa kulttuuristen merkitysten muodostumusta. Representaation käsite saattaa kuulostaa monimutkaiselta ja vaikealta ammattikielellä, mutta se on kuitenkin varsin konkreettinen tapa ymmärtää, mitä visuaalisilla esityksillä tarkoitetaan. Kuvat eivät synny itsestään, vaan

ne voivat olla pitkään harkittuja ja tiimityön tulosta. Kuvilla on myös usein jokin käyttötarkoitus, jota silmällä pitäen kuva on tuotettu ja kuvien sisällöt vaihtelevat tämän tarkoituksen mukaan. Kiteytetysti representaatio voidaan ymmärtää konkreettiseksi verbaaliseksi tai visuaaliseksi esitykseksi tai näiden yhdistelmäksi, tämä esitys on tuotettu tietylle kohderyhmälle ja tiettyyn käyttöön. Tämä on yksi representaation yleistajuisin ja ensimmäinen määritelmä. Toiseksi representaatio on osana tulkinnallisissa prosesseissa. Tulkinnallisessa prosessissa representaatio analysoidaan, luetaan, tuotetaan ja tulkitaan tietystä ennalta valikoidusta näkökulmasta. Tässä tapauksessa representaatiota tuottava tai niitä analysoiva henkilö osallistuu merkitysten välittämiseen kulttuurinsa jäsenten kesken. Tulkinnallisessa prosessissa on kyse moniperspektiivisestä tapahtumaketjusta, jossa merkkijärjestelmät, olemassa olevat kuvat, mielikuvat, kuvan tekemisen tavat, katsomiskonventiot ja tulkinnat kohtaavat. Kuvilla ei siis ole vain yhtä tiettyä merkitystä, vaan kuvien merkitykset muuttuvat eri historiallisina ajankohtina. (Mäkiranta 2010, 97-103.)

Mediakulttuurin ideologia sisältää diskurssin ja hahmot, käsitteet ja kuvat, teoreettiset positiot ja symboliset muodot. Ideologia käsitteen laajuus mahdollistaa representaation useat tulkinnat. Mediakulttuurissa ja esimerkiksi elokuvassa representaatio on mm. hahmo, kuva, tarina ja symboli. Tulkinnallisen näkökulman korostamisesta riippuen representaatio heijastaa esimerkiksi sosiaalista sukupuolta, rotua ja yhteiskuntaluokkia tai ideologiaa. Ja jotta voitaisiin lukea ideologista tekstiä täytyy lukijan kyseenalaistaa sen kuvat ja hahmot, diskurssi ja kieli kaikilla ongelmanasettelun osa-alueilla ja nähdä nämä ongelmanasettelut olemassa olevien poliittisten kiistojen kontekstissa. Tällä tavoin toteutettu hahmojen analysointi on tärkeää, sillä mediakulttuurin tekstien representaatiot muodostavat ne poliittiset mielikuvat, joiden avulla yksilöt tulkitsevat mm. poliittisia prosesseja ja tapahtumia. Juuri representaatiot auttavat yksilöä muodostamaan oman maailmankuvansa, identiteettinsä, sukupuolikäsityksensä, yhteiskuntapoliittiset näkemyksensä, toimintansa, elämäntavan ja tyylin merkityksen itselleen. Näin ideologia on niin representaation, hahmon, kuvan, retoriikan kuin diskurssin ja aatteidenkin prosessi. Juuri vakiinnuttamalla tiettyä representaatiota vakiinnutetaan jokin hegemoninen ideologia. Tällä tavalla esimerkiksi Rambon hahmo edustaa erityisiä miehisen vallan, amerikkalaisen viattomuuden ja voiman sekä sotasankaruuden mielikuvia, jotka välittivät Reaganin aikana

tärkeinä pidettyjä maskuliinisia ja isänmaallisia ideologioita. Rambon edustamaa ideologiaa tulkitessa avainelementti on valkoisen miehen vallan uudelleen pönkittäminen ja maskulinisoiminen Vietnamin tappion ja feministien sekä kansalaisuusliikkeen miehiseen valtaan kohdistamien hyökkäysten jälkeen. (Kellner 1998, 70-71.)

Fiktiiviset henkilöt ovat tiettyjen asioiden representaatioita ja samoin heidän edustamansa ilmiöt ovat representaatioita, joita ei pidä sotkea todellisiin ilmiöihin ja asioihin sellaisenaan. Ihmisen materiaallinen ruumis olomuotona ei tietenkään ole representaatio, mutta tuo ruumis representoi aina jotain: ammattia, aatetta tai sosiaalista statusta. Yleensä ensimmäisenä tunnustetaan sukupuoli kehosta ja sen kielestä, pukineista ja erilaisista koristeluista, kuten korvakoruista, joilla kyseinen keho puetaan. Ihon värin katsotaan representoivan tiettyä mentaliteettia. Representaatiot ovat suhteessa todellisuuteen, mutta ne eivät silti heijasta suoraan todellisuutta. Voidaankin kysyä, millaista maskuliinisuutta representaatiot muodostavat ja onko tällä representaatiolla millainen suhde todellisuuteen. Representaatio on yksi kulttuurinen konventio, joka rakentaa luokkia eri ihmisten välille muun muassa seksuaalisuuden ja sukupuolen kautta. Muun muassa John Wayne, joka näytteli monissa elokuvissa sankarillista ja omaehtoista miestä, niin hänestä muodostetut representaatiot populaarikulttuurin tuotteissa ymmärrettiin tosielämän faktoiksi ja todellisiksi asioiksi hänen elokuvarooliensa tuottamien representaatioiden kanssa. Viihdeteollisuus uusintaa ja toistaa jatkuvasti maskuliinista hegemoniaa. John Waynen maskuliinisuuden representaatioiden manttelin perijäksi tuli Sylvester Stallone, joka näytteli Vietnamin sodan veteraania, John Ramboa ja surkeista olosuhteista menestykseen ponnistavaa nyrkkeiliä Rockya. (Jokinen 2000, 118-122.)

Sylvester Stallonen tähdittämän Rambon representaatio on vain yksi esimerkki miessoturiansankareista, joilla on ikonin asema amerikkalaisessa populaarikulttuurissa. Patrioottisessa ja asefriikissä Rambossa representoituu lihaksi pitkällisellä sotilaallisella toiminnalla saavutettu sankarillinen individualismi. Rambo rinnastaa aseensa miehiseen voimaan, jonka avulla hän puhdistaa maailmaa pahasta ja nauttii väkivallasta välineenä. Tämä tarina liittyy pitkään perinteeseen, johon kuuluvat Teräsmies, *Tähtien sodan* eri sankarit, Indiana Jones, *Top Gun* ja satoja muita taistelu- ja lännenelokuvia tai saman genren televisio-ohjelmia. Tähän jatkumoon sopii erittäin hyvin sotaelokuvat, jotka ovat

täynnä isänmaallisuutta, urheutta, teknologista ylivoimaa ja miehistä voittoa. Tähän voittojen triumfiin ei kuitenkaan sovi Vietnamin-sota, joka päättyi amerikkalaisten tappioon, mutta esimerkiksi Persianlahden sota taas puolestaan on omiaan jatkamaan perinnettä ”hyvästä sodasta”. (Boggs & Pollard 2007, 62.)

3 Aineiston ja metodin esittely

Tässä luvussa esittelen aineiston ja metodin, jota olen käyttänyt aineiston analyysissa. metodi on synteesi lähilukua ja kuvan tulkintaa, jotka limittyvät toisiinsa niitä käytettäessä. Valitsin lähiluvun ja kuvan analyysin metodiksi, koska ne molemmat soveltuvat hyvin yhdessä ja erikseen elokuvan lukemiseen ja täydentävät toisiaan. Oma lähilukuni ja kuvan analyysi nojaa teoreettiseen taustaan ja siinä erityisesti miestutkimukseen, jälkikoloniaaliseen teoriaan kuin Douglas Kellnerin käsityksiin mediakulttuurista ja sen tuotteista, jollainen elokuva *Ilmestyskirja. Nyt redux on*. Tutkielman aineistona on elokuva *Ilmestyskirja. Nyt redux*, joka on elokuvan ohjanneen Francis Ford Coppolan versio alkuperäisestä teatteriversiosta. Elokuva on Coppolan ja John Miliuksen käsikirjoittama. Redux -versio pitää sisällään aiemmin näkemättömiä kohtauksia, jotka halusin mukaan tulkintaani, koska ne avaavat enemmän elokuvan tapahtumia. Käytän jatkossa *Ilmestyskirja. Nyt redux* -elokuvasta pelkästään lyhyempää muotoa *Ilmestyskirja nyt*. Valitsin elokuvan siksi, että se on voittanut kaksi Oscaria eli se on menestynyt kriitikkojen mielestä, mutta se on myös ollut suosittu yleisön keskuudessa. Elokuva on nykyään klassikon asemassa. Se käsittelee amerikkalaisesta näkökulmasta Vietnamin sota, joka oli ensimmäinen mediasota, jota tuotiin koteihin TV:n ja lehdistön välityksellä. Vietnamin sota oli epäsuosittu sota ja ihmisten mielipiteet vaihtuivat alun myötäilevistä mielipiteistä myöhemmin sodanvastaisiin mielipiteisiin. Sota aiheutti myös rauhanliikkeen voimakasta toimintaa ympäri maailman. Erityisesti siksi elokuva on mielenkiintoinen, että sodan aikana tapahtui yhteiskunnallisesti valtavasti erilaisia tapahtumia Yhdysvalloissa, jotka ovat vaikuttaneet elokuvan representaatioihin. *Ilmestyskirja nyt* vaikuttaa aluksi vahvasti sodanvastaiselta ja vastakulttuurin elokuvalta, mutta sen lähilukeminen avasi uusia kerroksia elokuvan ideologioista, jotka ovat ristiriitaisia keskenään. Tämä tekee elokuvasta entistä mielenkiintoisemman ja mielestäni on tärkeää avata tämän klassikon erilaisia ja keskenään ristiriitaisia ideologioita.

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa on Boggsin & Pollardin esittämä rakenteellinen kaava, joka on tyypillinen Vietnamin sota käsittelevistä elokuvissa:

1. Vietnamin sota näytetään yleensä Yhdysvaltalaisten kokemana ja tämä onkin yleistä koska monet Vietnamin sodasta kertovat elokuvat ovat Yhdysvaltain populaarikulttuurin tuotteita ja tämän vuoksi elokuvien lähtökohdat ovat myös Yhdysvaltalaisuuden kyllästämiä.
 2. Elokuviissa sotilaat kuvataan usein vastentahtoisesti epäreilun kutsuntajärjestelmän takia sotaan heitetyiltä viattomilta uhreilta.
 3. Vietnamilaiset ollaan usein stereotypisoitu kommunistisiksi epäihmisiksi tai sitten heidän roolinsa on olla vain statistina tai heidät on ohitettu totaalisesti.
 4. Filmeissä näytetään usein yksityiskohtaisia ja autenttisia julmuuksia, mutta nämä teot ovat usein esitetty vihollisten tai häiriintyneiden amerikkalaisten sotilaiden teoiksi, jotka synnyttävät närää muissa amerikkalaisissa.
 5. Jokaisen Vietnamin sodan vastaisen elokuvan rinnalle ollaan tehty lukuisia sotaa puolustelevia ja Vietnamin sodasta syntyneitä syndroomaa elossa pitäviä elokuvia.
 6. Vaikka elokuva on sodanvastainen, niin vain harva jos sitäkään, yrittää selvittää sodan todellisia syitä ja Yhdysvaltojen sekaantumista sotaan poliittisista syistä. Elokvien tarinat ovat yleensä ohittaneet tyystin nämä poliittiset vaikuttimet.
- (Boggs & Pollard 2007, 129-130.)

Tämä rakenne toistuu myös kohta kohdalta Ilmestyskirja nyt -elokuvassa. Tämän rakenteen lisäksi elokuvassa esiintyy amerikkalaisen antropologi Joseph Campbellin monomyytti, joka on tietty toistuva tarinan rakenne, joka toistuu esimerkiksi tarinoissa ja saduissa samanlaisena kulttuurista riippumatta. Monomyytti esiintyy myös länsimaisessa kirjallisuudessa ja Hollywoodin elokuvissa. Tämä kaava esiintyy myös Ilmestyskirja nyt -elokuvassa. Joseph Campbell kutsuu tätä kaavaa monomyytiksi.

Median esittämät kertomukset ja kuvat tarjoavat symboleita, myyttejä ja aineistoa, joista rakentuu globaalisti yhteistä kulttuuria. Mediakulttuurin tarjoamista aineksista ihmiset luovat identiteettejä, joiden avulla he luovat paikkansa nykyajan yhteiskunnassa. (Kellner, 1998, 9.) ”Myytti syntyy tekstin ja tulkinnan vuorovaikutuksesta, ja sen sisältämät representaatiot kurottuvat teksteistä ihmisten arkeen.” (Jokinen 2000, 52). Kertomusten toimiminen pohjautuu siihen, että lukijoilla/ kuulijoilla on hallussaan tietoa, jonka avulla

ne tulevat vastaanottajille ymmärrettäviksi. Sekä faktassa että fiktiossa voidaan luottaa siihen, että lukijat tuntevat tietyt vakiintuneet kertomistavat. Kussakin kulttuurissa on joukko tiettyjä kertomustyyppisiä, joissa televisiosarjojen, uutisten, romaanien ja muiden vastaavien kertomusmuotojen tuottajat, voivat ammentaa, ja olla melko varmoja siitä, että samaan kulttuurin piiriin kuuluvat ymmärtävät kulttuurisen tekstin ”oikein”.

Kertomustyypit ja -tavat kuuluvat käytössä olevien diskurssien varastoon. (Lehtonen 2004, 120.) Monomyytti tai myyttinen hahmo on siis jotain, joka lupaa tietyn tarinallisen kaavan, jossa sankarille annetaan tehtävä, joka hänen pitää suorittaa. Millaisessa kontekstissa tarina sitten kerrotaan on usein riippuvainen yhteiskuntapoliittisesta tilanteesta ja taloudellisista tekijöistä. Elokuviin aiheet ja teemat käsittelevät usein yhteiskunnan sen hetkisiä toiveita, pelkoja, ajankohtaisuuksia ja fantasioita, jotka sitten istutetaan tiettyyn kontekstiin, joka on kullekin ajalle ominainen.

Monomyytti kuvaa sankarin matkaa koetusten läpi loppuratkaisuun ja sankarin käytyä läpi koettelumukset hän palaa voittajana tehtävästään takaisin omiensa pariin täytyneenä viisaudella ja siunauksella, jonka on kyennyt saamaan koettelumustensa kautta. Tämän kaavan käyttö on yleistä Hollywood-elokuvissa ja se löytyykin useista eri menestyselokuvista. Monomyytin kaava noudattaa seuraavaa rakennetta: ero – initiaatio – paluu. (Campbell 1990, 41). Ilmestyskirja nyt -elokuvassa ero tapahtuu, kun Willard saa uuden tehtävän. Tehtävän myötä hän jättää Saigonin ja suuntaa viidakkoon etsimään Kurtzia. Initiaatio tapahtuu hiljalleen matkan aikana koettujen tapahtumien seurauksena ja paluu omien pariin alkaa, kun Willard on suorittanut tehtävänsä samalla opittuaan uusia puolia itsestään. Campbellin mukaan myyttien ja satujen tehtävä on ilmaista niitä vaaroja, joita ihminen kohtaa normaalissa elämässään. Se ilmentää myös tapoja, joilla ihmisten tulisi kohdata näitä tapahtumia. Vaikka tarina kertoisi historiallisesta ihmisestä, niin hänen tekojaan kuvaillaan unenomaisessa, eikä todellisuutta vastaavassa hahmossa. (Campbell 1990, 40.) Campbellin monomyytti jaetaan seuraaviin vaiheisiin: 1. Tavallinen maailma, 2. Kutsu seikkailuun, 3. Kieltäytyminen kutsusta, 4. Auttajan kohtaaminen, 5. Ensimmäisen kynnyksen ylittäminen, 6. Testit, liittolaiset ja viholliset, 7. Lähestyminen syvintä luolaa, 8. Äärimmäinen tulikoe, 9. Palkinto, 10. Toinen äärimmäinen koettelumus, 11. Paluu eliksiirin kanssa. (Hiltunen 1999, 87-88.) Elokuvesta voidaan löytää suoraan kaikki monomyytin kohdat. Pelkistettynä ja ideologioista riisuttuna Ilmestyskirja nyt on

kamppailu hyvän ja pahan välillä. Siinä sankari joutuu matkalle ja kohtaa sillä esteitä kuin myös auttajia. Matkan aikana sankarille paljastuu, että hänessä on kaksi puolta, joista toinen tappaa ja toinen rakastaa. Tarinan hirviö edustaa sankarin pimeää puolta ja tuhoamalla hänet hän joutuu moraalisen päätöksen eteen: Ottaako hirviön valtakunnan itselleen, vai palatako kotiin kokemuksesta viisastuneena ja näin pelastaa itsensä rakastava puoli.

3.1 Lähiluku ja kuva-analyysi

Lähiluvun käsitettä voidaan pitää eri tieteenalojen välillä vaeltavana käsitteenä. Alkujaan käsite viittasi kirjallisuudentutkimuksen uskriittiseen koulukuntaan, mutta nykyään käsitteellä tarkoitetaan väljästi kaikkea ymmärtävää ja huolellista teoksen tulkintaa. Myös uudet, tiedostavammat lukemisen tavat, kuten esimerkiksi vastakarvaan lukeminen, dekonstruktioivinen luenta ja muut ideologia kriittiset luennan tavat, voidaan laskea lähiluvun perillisiksi tai ainakin hengenheimolaisiksi. (Pöysä 2010, 331:Pöysä 2015, 26-27.) Tässä tutkimuksessa erityisesti luvuissa, joissa käsitellään kolonialismia ja maskuliinisuutta on lukemisen tapana ollut vastakarvaan lukeminen, joka on luonteeltaan kyseenalaistavaa ja uusia tulkintoja esiintuova tapa lukea teoksia.

Eräs tapa lukea kulttuurista tekstiä on yllä mainittu Judith Fetterleyn lanseeraama vastakarvaan lukeminen tai vastustavan lukemisen idea. Fetterleyn antamassa merkityksessä vastustava tai vastakarvaan lukeminen tarkoitti naislukijoiden tietoista tai poliittista tehtävää lukea mieskirjailijoiden teoksia sukupuoli oletuksia kyseenalaistaen. Kuvien tulkitsemisessa tämä tarkoittaa sellaisten tulkintojen tietoista esille nostamista, jotka eivät esimerkiksi sovi käsityksiin ideaalisesta maskuliinisuudesta, ideaalifeminiinisydestä tai normin mukaisesta seksuaalisuudesta. (Fetterley Vänskan mukaan 2007, 69.) Tässä tutkielmassa juuri maskuliinisuuden ja kolonialistisen tulkinnan ympärillä koin omakseni jatkaa perinnettä vastakarvaan lukemisesta, sillä sen avulla päästiin uusiin tulkinnan kerroksiin, jotka eivät olisi avautuneet muulla tavoin. Tämän lisäksi feministinen ja jälkikoloniaalinen teoria nojaavat vastakarvaan lukemiseen, joten tutustuessani aiempaan tutkimukseen huomasin, että omassa tutkimuksessani voin hyvin

hyödyntää aiemmin samalla metodilla suoritettuja tutkimuksia oman aineistoni kanssa.

Lähiluku ohjelmallisena periaatteena korostaa nykyisin lähinnä empirian ja teorian yhteenliittämisen vaatimusta eli yritystä yhdistää toisiinsa tieteiden välistä kulttuurintutkimuksen käsitteistöä ja ”läheltä” tapahtuvan teosanalyysin tuottamaa vankkaa empiiristä perustaa. Lähiluvun tekstianalyysi on periaatteessa avoin ja koko ajan täydentyvä kokoelma käsitteitä ja tarkastelutasoja, joiden kohteena on konkreettisten tekstien erittely. Kyse ei ole siis yhdestä metodologiasta, vaan melko vapaasti valittavasta joukosta tekstin tulkinnan kannalta strategisista näkökulmista ja käsitteistä. Lähiluvussa ei ole kyse pelkästään tekstien lukemisesta, vaan myös esineitä, kuvia ja median sisältöjä voidaan lähilukea. (Pöysä 2010, 332-333, 335, 338.) Omassa tutkielmassani käyttämäni teoreettiset näkökulmat ovat limittäisiä ja toisiaan täydentäviä. Esimerkiksi miestutkimukseen kuuluva hegemonisen maskuliinisuuden käsite pitää sisällään naisia sortavan käytöksen samoin kuin kolonialismi ja tämän epäkohdan näkyväksi tekeminen on sekä miestutkimuksen, jälkikoloniaalisen teorian kuin Douglas Kellnerin näkemysten mukaista. Kellnerin mukaan mediatuotteisiin sisältyy tiedostamattomia sorron muotoja, jotka pitää tehdä näkyviksi ja tietoisiksi, jotta niitä ei omaksuttaisi vaivihkaa tiedostamatta osaksi omaa maailmankuvaa. Samaan epäkohtien tietoiseksi tekemisen perinteeseen nojaavat myös feministiseen perinteeseen kuuluva miestutkimus, kuin myös jälkikoloniaalinen tutkimus.

Pöysä pitää tärkeimpänä lähiluvun periaatteena sitä, että aineistona oleva teos luetaan useaan kertaan läpi. Useaan kertaan lukeminen ei kuitenkaan tarkoita sitä, että lukeminen on joka kerralla samanlaista, vaan päinvastoin. Lukea voidaan esimerkiksi eläytymällä tekstin sisältöön ja edetä hyvinkin nopeasti. Mutta lukea voidaan myös eritellen, hitaasti ”tankaten” ja katkonaisesti. Lukijasta, lukutilanteesta ja tekstistä riippuu se, miten ensimmäinen lukukerta tapahtuu. Ensimmäinen lukukerta voi olla tekstin sisältöön keskittyvää ja eläytyvää lukemista ja siinä etsitään tekstin ja omien kokemusten välistä suhdetta. Yleensä tekstin ensimmäinen lukukerta yleensä täyttää ei-reflektiivisesti tekstin aukkokohtia omien kokemusten ja oman kulttuurisen tiedon pohjalta. Laajoja aineistoja käyttävällä tutkijalla ensimmäinen lukeminen on yleensä kursorista, mahdollisimman

nopeasti ja paljon aineistoa läpikäyvästä lukemista. Ensimmäinen lukukerta ei ole koskaan ”puhdasta” tai ”viatonta” lukemista, sillä ennako-odotukset tekstin genrestä, sisällöstä ja niin edelleen ovat jo heti tässä vaiheessa vaikuttamassa tekstin hahmottamiseen ja ymmärtämiseen. Ensimmäistä lukukertaa voidaan pitääkin vastakohtana tiedostavalle lukemiselle, jota lähiluvun prosessin myöhemmät lukukerrat alkavat tuottaa. (Pöysä 2010, 338-339; Pöysä 2015, 30-31.) Oma tutkielman tekeminen on noudattanut Pöysän ohjeita. Ensimmäinen katselukerta oli yleisiin tapahtumiin keskittyvää viihteellistä luentaa, jossa en pyrkinyt vielä vastakarvaan lukemiseen tai eri teoreettisiin näkökulmiin asettumista. Ensimmäisen lukukerran aikana en vielä tehnyt muistiinpanoja, vaan aloin tekemään raakahavaintoja vasta toisen ja sitä seuraavien lukukertojen aikana. Ensimmäisen lukukerran jälkeen aloin myös reflektoida omaa ymmärrystä ensireaktioihin, jotka syntyivät omasta mikro- ja makrokulttuurisesta taustastani ja omista tiedoista ja ennakkokäsityksistä. Aloin myöhemmillä lukukerroilla kyseenalaistaa yhä enemmän niitä näkemyksiä, joita sain ensimmäisillä lukukerroilla ja näin sain lisää syvyyttä elokuvaan. Lisäksi aloin löytämään piiloisia teemoja, jotka olivat ristiriidassa elokuvan intentionaalisen sanoman kanssa. Erilaisten piiloisten teemojen myötä syvennyin myös teoriakirjallisuuteen, jonka myötä kykenin yhä tarkempaan lukemiseen. Teoria auttoi antamaan käsitteitä elokuvan ilmiöille.

Lähiluku on myös tietenkin kirjoittamista. Yleensä tekstistä tehdään merkintöjä ja muistiinpanoja jo ensimmäisellä lukukerralla. Kun lähiluvun prosessi etenee, niin kirjoittamisen muodot lisääntyvät ja kirjoitetun tekstin olemus muokkautuu muistiinpanoista sanallisesti tulkitseväksi. Kirjoittaminen alkaa myös sisältää yhä enemmän tekstiin pohjautuvaa reflektointia ja väittämiä tekstin sisällöstä. Saman aikaisesti tämän vaiheen aikana myös lukeminen muuttuu katkonaisemmaksi ja analyttisemmäksi. Tekstin yksityiskohdat alkavat saamaan enemmän ja enemmän huomiota ja tekstin ääreen palataan yhä uudelleen tarkastamaan kirjoitettujen tulkintojen sisältämän empirian väittämien totuus pohjaa. Näin siirrytään tekstiä ketjuna tarkastelevasta lukutavasta tekstin eri osia keskenään vertailevaan ja rinnastavaan lukutapaan. Tällä tavoin muodostuva ideaalinen hermeneuttinen kehä on kamppailemista oman itsensä kanssa ja myös kamppailua arkielämän käytännöille ominaista automatistista ymmärrystä vastaan. Kun lukija täydentää tekstiä omasta kokemusmaailmastaan käsin, niin hän lisää siihen samalla

omia ennakko-oletuksia ja -luuloja. Yleensä huomataan vasta kirjoittaessa tekstistä tulkintaa se, että miten väärin sitä ollaan alkuvaiheessa tulkittu. Muotoilemalla eksplisiittisiä väitteitä tekstistä voidaan löytää uusia puolia aineistosta. Kirjoitus onkin oleellinen väline omien ajatusten ulkoistamisen prosessissa. Tutkimuksen täytyy päättyä joskus, joten lähiluentaa ei voi jatkaa loputtomiin. Keskeistä onkin ymmärtää, että lähiluenta ei koskaan voi saavuttaa päämääräänsä, jos sellaiseksi on asetettu tekstin lopullinen ymmärtäminen. Lähiluenta jättää aina lopun avoimeksi. Lähiluennan ei ole tarkoitus olla referaatti. Lähiluennan tulee aina olla valikoivaa ja pohdittua siten, että huomio kiinnittyy tekstin olennaisiin piirteisiin, eikä kaikkeen mahdolliseen, joka tekstistä löytyy. (Pöysä 2010, 339-340, 342.) Luonteeltaan lähilukeminen on perehtyvää ja hidasta. Se vaatii lukijaltaan historiallista ja teoreettista tietoa, jonka kautta yksityiskohdat alkavat avautua. (Vänskä 2007, 69.)

Aloin tehdä raakahavaintoja elokuvan kahdesta päähenkilöstä, Willardista ja Kurtzista. Havainnoin sitä, mitä he sanoivat, mitä heistä sanottiin ja mitä he tekivät ja keiden kanssa. Aluksi en tulkinnut päähahmojen representaatioita, vaan kirjasin mahdollisimman neutraalisti ylös heistä kerääntyvää tietoa. Katsoin aluksi elokuvan aina alusta loppuun, mutta muutaman kerran jälkeen siirryin elokuvan jaksottaiseen katsomiseen. Elokuva oli jaettu valmiiksi 35 kohtaukseen, joista aina yhdestä kohtauksesta muodostui yksi analyysiyksikkö. Eri analyysiyksiköitä tarkastelemalla lähiluenta alkoi tarkentua muutamiin keskeisiin kohtauksiin, jotka muodostivat tutkielmani tutkirangan. Nämä kohtaukset saivat useampien lukukertojen myötä erilaisia tulkintoja. Nämä erilaiset tulkinnat samoista kohtauksista mahdollisti eri teoreettinen linssi, jonka läpi katsoin kohtauksia. Esimerkiksi kohtaus, jossa Willard osallistuu ryhmänsä kanssa Playboy-pupujen näytökseen toimii feministisen teorian pohjalta tekona, joka esineellistää naisia, koska naiset ovat maskuliinisen katseen kohteita. Samalla se voidaan ymmärtää heteronormatiivisyyttä vahvistavaksi teoksi, joka ylläpitää hegemonista maskuliinisuutta, joka on muun muassa misogyninen ja homofobinen. Tämä sama kohtaus voidaan ymmärtää myös sodanvastaiseksi, koska se kuvaa amerikkalaisia sotilaita kiimaisina ja törkeyksiä huutelevina sovinisteina. Sodanvastaiseksi tulkitsen kohtauksen siksi, koska se kuvaa amerikkalaisia sotilaita huonossa valossa vastoin yleistä Hollywoodin tapaa kuvata amerikkalaiset sotilaat kunniallisina sankareina. Kohtaus, jossa Willardin ryhmä tutkii

vietnamilaisten siviilien sampaanin ja lopulta avaa tulen viattomia siviilejä kohden, joista kaikki muut kuolevat paitsi yksi vietnamilainen nainen, joka haavoittuu pahasti. Tämän haavoittuneen siviilin Willard kuitenkin tappaa, koska hänen hoitoon vienti olisi vaikuttanut hänen tehtävänsä etenemiseen. Käsittelin kohtausta siten, että intentionaalisesti se on sodanvastainen koska siinä Willardin miehistö tappaa viattomia siviilejä pakokauhussa ja Willard syyllistyy sotarikokseen ampumalla tahallaan haavoittuneen naisen, mutta sama kohtausta voidaan myös ymmärtää hegemonisen maskuliinisuuden käsitteen avulla homososiaalisen ryhmän valtakamppailuksi, jossa Willard osoittaa oman johtajuutensa ja samalla maskuliinisuutensa ottamalla ohjat ja vastuun omiin käsiinsä. Hegemoniseen maskuliinisuuteen kuuluu aggressio ja väkivallan sekä määrätietoisuuden käyttäminen silloin kun se on tarpeellista ja näin Willard myös toimii. Samalla kohtausta voidaan ymmärtää misogyniseksi, koska uhri, joka on nainen, murhataan erittäin kylmällä tavalla. Misogynia on myös osa hegemonisen maskuliinisuuden käsitettä ja samalla se kuuluu myös kolonialistiseen maailmankuvaan, jossa naiset nähtiin alempina miehiin nähden. Tällä tavoin heuristisesti tulkiten sain vastaukset etsimiini kysymyksiini aineistosta.

Lähiluenta on aina tulkintaa. Tulkinta on kiinnittynyt yhtäältä tekstiin ja toisaalta näkökulmaan, josta tekstiä tarkastellaan. Tämän päivän lähiluvun näkökulmaisuus erottaakin sen varhaisemmista lähiluvun muodoista. Nykyään voidaankin puhua teoreettisesti informoidusta lähiluvusta, joka on tietyn teoreettisen näkökulman kautta jäsentyvää. Lähilukua voidaan pitää tutkimuksen vaiheena, jossa yritetään kulkea kohti tavoittamatonta ja silti saavuttaa jotain arvokasta. Parhaimmillaan tuloksena on uusia, aiempia käsityksiä purkavaa ymmärrystä tutkimuskohteesta ja uutta tietoisuutta omien tulkintojen keskeneräisyydestä. (Pöysä 2010, 343.344, 355; Pöysä 2015, 33.) Koska niin sanotusti vastakarvaan lukemisen täytyy pysyä aina strategisena, niin sitä harjoittava lukija ei voi milloinkaan julistaa löytäneensä tekstin ehdotonta totuutta. Kun luetaan vastakarvaan, niin se pysyy aina riippuvaisena käytännön välttämättömyyksistä, eikä se voi koskaan johtaa teoreettiseen oikeaoppisuuteen. (Spivak 1996, 96-97.) Samalla lailla kuin tekstiä voidaan lukea vastakarvaan, niin kuvia voidaan myös tarkastella vastoin niiden konventionaalista tulkintaa. Kuvien tulkinnasta puhuttaessa voidaan puhua kuvista, jotka vikuroivat. Ne vastustavat asettumista puhumaan vain yhdestä merkityksestä tai tulkinnasta. Vikurointia voisi nimittää metodiksi ja se on myös tutkijan aktiivista tekemistä

kuvaava verbi, kun tämä etsii visuaalisista esityksistä paikkoja tai aukkoja, joiden kautta voi avautua tila käsitteellistä vaikka normeja rikkovia sukupuolten ja seksuaalisuuksien muotoja. Vikuroinnin yhtenä päämääränä on laajentaa näkemisen horisonttia ja avata näkökulmaa, auttamalla tunnistamaan ja näkemään näkemisen väistämätön rajallisuus, jota vikuurit eli vikuroivat kuvat, edustavat. Tässä kohtaa on myös syytä ottaa esiin kysymys tulkinnasta. Vaikka yhdestä kuvasta on mahdollista esittää useampia tulkintoja, niin nämä tulkinnat eivät ole samanarvoisia. Toiset tulkinnat dominoivat ja saavat laajempaa kannatusta ja ne asettuvat totuuden asemaan samalla kun toisia tulkintoja voidaan pitää epätodina. Kysymys ei kuitenkaan ole todesta tai epätodesta tulkinnasta vaan merkitysten jatkuvasta kamppailusta eli keskenään toistensa kanssa kilpailevista tulkinnoista. Vikurointi on tässä merkityksessä myös keino osoittaa, että vallitsevat tai ensisijaistetut tulkinnat ja normin mukaiset muodot, figuurit, tarvitsevat normeja rikkovien, viallisten muotojen, vikuurien, olemassaoloa. Samalla lailla on normatiivisten tulkintojen eli katsomisen konventioiden laita: toimiakseen dominoivina tulkintoina ja lukemisen tapoina myös ne tarvitsevat ei-konventionaalisten tulkintojen valikoimaa. (Vänskä 2007, 70.)

Oman aineiston tulkintani tarkoitus oli tehdä näkyväksi erilaisten ideologioiden ristiriitaisuus ja tarkastella elokuvaa vastakulttuurin tuotteena, mutta myöskin piiloisesti konservatiivisena, misogynisena ja rasistisena teoksena. Oma tulkintaani ohjasi vahvasti juuri erilaiset teoreettiset näkökulmat, jotka toivat intentionaalisten tulkintojen rinnalle uusia problemaattisia tulkintoja, jotka ovat kiinteä osa elokuvan kulttuurista perintöä, mutta yleisesti ottaen tiedostamattomia. Feministiseen ja jälkikoloniaaliseen tulkintaan kuuluu niin sanotusti vastakarvaan lukeminen ja vikuroiva tulkinta, jota noudatin konstruktionististen representaatioiden tulkinnassa erityisesti maskuliinisuuden ja kolonialismin tulkinnoissa. Tutkielmani tuo esiin ristiriitaisia tulkintoja, joita olen selittänyt eri teorioiden valossa ja pyrkinyt jäljiteltävään ja systemaattiseen tapaan tulkita aineistoa. Tulokset, jotka sain ovat tietysti minun tulkintaani elokuvasta ja tulosten tarkoitus on herättää ajatuksia, jotka ovat ristiriidassa elokuvaa koskevien yleisten mielipiteiden kanssa. En pidä tutkielmani tuloksia kiveen kirjoitettuina, vaan tapani tulkita aineistoa on yksi tieteellinen tapa lähestyä problemaattista ja ristiriitaista teosta, ja tuoda esiin näkökulmia, jotka tuovat esiin uusia puolia ja uusia ajatuksia. Tarkoitukseni oli suorittaa tieteelliset kriteerit täyttävä tutkielma, joka pyrkii tuomaan esiin sortavia

elementtejä ja tehdä ne tietoisiksi.

Moderni teknologia sallii ohjaajan harjoittaa uusilla tavoilla, eikä ainoastaan jotain tiettyä representaation estetiikkaa, vaan myös tiettyä representaation politiikkaa, jossa alkuperäinen esitys ei enää määrää lopputuloksen sisältöä, merkitystä tai rakennetta. (Seppä 2007, 19.) Visuaalisesta lukutaidosta puhuttaessa, kuva tai mediaesitys ajatellaan usein kielen kaltaiseksi. Lukutaitoa tarvitaan sen ymmärtämiseen miten kulttuurinen teksti tuottaa merkityksiä. Myös visuaalinen teksti järjestyy jonkin säännön tai koodin varassa. Yleensä ottaen ihmisten välinen kommunikaatio vaatii, että tunnetaan jokin kulttuurinen koodi, joka säätelee merkityksiä. Konventionalismi esimerkiksi tarkoittaa sitä, että kuvassa käytetään tiettyjä esityskonventioita representaatioiden muodostamiseen. Sen lähempänä mitä ollaan konventionalismia puhuttaessa kuvasta, sitä helpommin voidaan puhua lukutaidosta. Lukutaitoa voidaan vielä ajatella laajemmin sosiokulttuurisena toimintana, jonka pohjalta ”kuvan lukeminenkin” yhdistyy laajempaan kulttuuriseen ja sosiaaliseen kontekstiin. (Kupiainen 2007, 39, 46-47.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa on tiettyjä Hollywoodin elokuvankerrontaan liittyviä konventioita, kuten hyvin tunnettu näyttelijäkaarti. Lisäksi elokuvan pääosassa on mies, joka suorittaa kerta toisensa jälkeen esteistä, joita viholliset ja viidakko asettavat hänen tielleen. Samoin esimerkiksi naiskuva on objektisoiva ja sivuosassa. Vihollinen kuvataan raa'aksi ja epäinhimilliseksi, joka on myös osa Hollywoodin konventioita. Elokuva myös rikkoo tiettyjä koinventioita, jotka ovat olleet osa Hollywoodin hyvä sota -kaanonin. Tähän kuuluu se, että amerikkalaiset sotilaat esitetään sankarillisina ja urhoollisina ja koko arvomaailmaa leimaa mustavalkoisuus, jossa hyvät ovat hyviä ja pahat pahoja. Tätä ilmestyskirja nyt rikkoo siten, että muun muassa vihollinen on myös amerikkalainen ja amerikkalaisia sotilaita kuvataan huonossa valossa ja elokuvan sankari sortuu kyseenalaisiin tekoihin.

Kuva voi uusintaa yhteiskunnassa vallitsevaa seksismiä, rasismia ja kulttuurista etnosentrismiä tai vaihtoehtoisesti vastustaa näitä. On kuitenkin korostettava, että kyse ei ole vain kuvan pinnasta tai materiaalisista ominaisuuksista vaan näiden kietoutumisesta

kuvan tuotannon, kuluttamisen ja katsomisen sosiaalisiin prosesseihin sekä myös historiallisiin visuaalisiin järjestyksiin. (Kupiainen 2007, 53.) Jos ajatellaan maailmankuvan muutosta kuvaksi maailmasta ajatellaan visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kannalta on silloin kuvien tutkimisessa tärkeitä huomioida se, että kaikki kuvat tuottavat tietoa kulttuuristamme ja sen maailmankuvasta. Ihmiskeskeisessä kulttuurissa onkin tärkeää tutkia kulttuurin tuottamia kuvia naisista ja miehistä, samalla kun pohditaan sitä, että mitä kaikkea on mahdollisesti jätetty myös kuvaamasta. (Vänskä 2007, 56.) Aineistoa analysoidessani tutustuin Yhdysvaltojen yhteiskuntapoliittiseen tilanteeseen aina Vietnamin sodan alkamisesta elokuvan julkaisuun asti. Yhdysvaltain epävakaana tilanne täytyy siis ottaa huomioon elokuvissa heijastuvina teemoina, joista osa on ilmeisiä ja intentionaalisia, mutta osa on tullut elokuvaan piilotettuna ja tiedostamatta.

4 Kontekstuaalinen tulkinta ja sodanvastaisuuden representaatiot

Tässä luvussa käsittelen elokuvan tekemiseen Amerikassa vaikuttaneita yhteiskunnallisia ja kulttuurisia seikkoja, jotka olivat läsnä Vietnamin sodan aikana ja joiden katsomus vaikuttaneen myös Ilmestyskirja nyt -elokuvan teemoihin ja konventioihin. Luvun lopussa esittelen Willardin ja Kurtzin representaatioiden sodanvastaisuuden.

4.1 Ilmestyskirja nyt -elokuvan kulttuurinen konteksti

Amerikkalainen populaarikulttuuri on mielenkiintoinen tutkimuskohde 1900-luvulla syntyneenä ja laajalle levinneenä mediakulttuurina, jossa yhdistyvät monimutkaisesti kansainvälinen, kansallinen, luomisvoima ja raha, propaganda ja populismi, viihde ja taiteelliset ambitiot, tekniikka ja tunteet sekä virallinen politiikka ja riippumattomuuden tavoittelu. Amerikkalainen populaarielokuva on useista haasteistaan huolimatta onnistunut säilyttämään suuren yleisöön vetoavan populistisen vetovoimansa kyeten joustavasti käyttämään hyväksi uuden teknologian tuomia mahdollisuuksia. Erittäin merkittävää on amerikkalaisen elokuvan ja yhteiskunnan välillä edelleen voimakkaana vallitseva ristiriitainen ja monimutkainen ilmaisusuhde, joka ei ole menettänyt elinvoimaansa. Elokuva kuvaa, representoi ja ilmaisee yhteiskunnallis-poliittisia rakenteita, ideologioita ja suhteita ja se myös tulkitsee niitä. Samalla Hollywood-elokuva on kiinteä osa itse näitä rakenteita, suhteita ja ideologioita. Elokuva ei silti ole yksiselitteisesti minkään ideologian passiivinen tuote, vaan se on aktiivinen osa ideologiaa ja kontekstia. Toisaalta elokuvaa on erittäin vaikea palauttaa ”vedenpitävästi” johonkin määrättyyn yhteiskunnalliseen ilmiöön tai yhteisölliseen perustaan, sillä kulttuuriset ja yhteiskunnalliset sidokset ovat harvoin yksiselitteisiä, koska kiinnekohtia voi olla lukuisia. Elokuva ei ainoastaan heijasta ympärillä olevaa yhteiskuntaa, vaan monimuotoisuutensa kautta se, varsinkin Hollywood-elokuvasta puhuttaessa, pyrkii saamaan mahdollisimman paljon voittoa ja myös käydä aktiivista keskustelua, vaikuttaa ympäristöönsä sekä muodostaa tulkintamahdollisuuksia. Monimutkaisena yhteiskunnallis-teollis-kulttuurisena tuotantoprosessina amerikkalainen populaarielokuva kiinnittyy voimakkaasti yhteiskuntaan erilaisilla, ristiriitaisilla kytkennöillä ja välityksillä, joista huolimatta tavoitellaan voittoa, mutta myös asenteita,

tunteita ja mielipiteitä puolelleen. (Rosenqvist 1999, 205-206.)

Vietnamin sodan representaatiot poikkeavat merkittävästi valkokankaalla etenkin toisesta maailmansodasta kertovien elokuvien lajityypistä, joka runsaalla määrällään vakiinnutti teemalliset ja kerronnalliset, amerikkalaisten ja liittoutuneiden sotaponnistuksia tukevat elementit jo sodan aikana, kun taas Vietnamin sota -elokuva vakiinnutti itsensä vasta 1970-luvun jälkimmäisellä puoliskolla jo vuosia konfliktin päättymisen jälkeen. Hollywood tarjosi myös 1940-luvulla sotaelokuvien ohella eskapistista viihdettä, kuten musikaaleja sodan rankkuudesta kärsivälle kansalle. Kummassakin tapauksessa oli kyse kanavista, joita Hollywood tarjosi, joiden avulla rajua todellisuutta yritettiin paeta. Musikaalit veivät tulevaisuudenpelkoiset ajatukset musiikin ja tanssin höyhensaarille ja sotaelokuvat puolestaan tarjosivat lujaa patriarkaalista asennetta, joka vakuutti, että rankat mutta äärimmäisen tärkeät uhraukset oikean asian puolesta kuten länsimaisen elämäntavan, isänmaan, vapauden ja jumalan, olivat paikallaan. (Rosenqvist 1999, 205-209.)

Vaikka Toinen maailmansota oli edelleen käynnissä, niin moraalista voittajasta ei ollut epäilystäkään, sillä amerikkalaiset ja liittoutuneet taistelivat suurta antikristusta, kansallissosialistista ja fasisista diktatuuria, vastaan. Syitä Vietnamin sodasta kertovien elokuvien vähyydelle on esitetty monta. Yksi Hollywoodin huolenaihe oli Vietnamista kertovien sotaelokuvien menestyminen taloudellisesti, koska epäiltiin elokuvayleisön reaktioita. Yksi merkittävä syy oli uusi mediakulttuurin muoto, joka tykitti raakoja kuvia ja reportaaseja Vietnamista päivittäin, ja ennen kaikkea tämän kuvaston vaikutus yleiseen mielialaan sodasta. Vietnamin sodan aikana etenkin television ja lehdistön merkitys korostui varsin voimakkaasti. Media viestitti maailmalle vapain käsin Vietnamin sodankäynnin brutaalia todellisuutta, millä oli selkeä vaikutus Amerikassa sodanvastaiseen mielialaan. Tiedotusvälineiden suoltama uutistarjonta ja sotareportaasit vaikuttivat voimakkaasti ihmisten mielipiteisiin sodasta, mutta myös siihen, että Vietnamin sota -elokuvia ei tehty. Television kautta amerikkalaisiin koteihin tuutattiin pöyristyttäviä tuokiokuvia sodan helvetistä. Kun monipuolinen mediatarjonta kattoi valtaosan ihmisten uutis- ja sensaationälästä, niin Vietnamin sota -elokuilta puuttui kyseisissä olosuhteissa tarpeeksi laaja sosiaalinen tilaus: aniharva halusi sodan myös valkokankaalle, sillä sitä

pukkasi joka tuutista päivittäin. Edellisten syiden lisäksi taustalla vaikutti se, että amerikkalainen elokuvateollisuus muuttui 1960-luvulta niin taloudellisesti, aatteellisesti kuin institutionaalisestikin. Suuret tuotantoyhtiöt muuttuivat osakeyhtiöiksi tai ne liitettiin monialayhtiöihin. Tällöin syntyi käytäntö, jossa tehtiin elokuvia riippumattomien tuottajien sopimusten pohjalta suurten levitys- ja tuotantoyhtiöiden kanssa, jotka sitten antoivat sopimuskohtaisesti varmistuksen elokuvien tuotannon rahoituksen tukemisesta. Suuret yhtiöt pitivät silti kiinni yksinoikeutenaan elokuvien levittämisen, mikä on rahalla höystetyssä amerikkalaisessa elokuvateollisuudessa, ollut aina merkittävä keino kontrolloida elokuvien tuotantoa. Kuusikymmenluvulla myös jo ikääntyneet studiopomot alkoivat vetäytyä alalta. Elokuvantekijät saivat näin ollen lisää vapautta elokuvan tekoprosessiin, mikä puolestaan mahdollisti kokeilevemmän sekä yhteiskuntakriittisemmän ja radikaalin elokuvan – kuitenkin usein piilomerkityksellisesti esitetynä. Monet elokuvateollisuuden uuden polven johtajat, ohjaajat, tuottajat ja näyttelijät olivat entistä riippumattomampia poliittisesta järjestyksestä ja he olivat mielipiteiltään liberaaleja. Monet myös olivat vastaan Yhdysvaltojen sekaantumista Vietnamin asioihin. Siltikään 1960-luvun arvomaailmojen ravistelu ja vapaamielisyys ei kuitenkaan otollisesta yhteiskunnallis-poliittisesta tilanteesta huolimatta ylettänyt Vietnamin sotaan, vaikka muutoin se repi perinteisen studioajan Hollywood-elokuvan arvomaailmaa. (Rosenqvist 1999, 205-209.)

Sen sijaan, että Hollywood olisi tukenut tai vastustanut Vietnamin sota, kuten se teki toisen maailman sodan aikana, se käänsi muusta maailmasta huolimatta selkänsä Vietnamin sodalle. Vietnamin sota oli Yhdysvalloissa ensimmäinen elokuva-aikakauden sota, joka ei yltänyt valkokankaalle itse konfliktin aikana. Sodasta palanneet veteraanit eivät saaneet osakseen heitä ylistäviä elokuvia tai voitonparaateja. Vietnamin sodan poliittinen epävakaus ilmeni välittömästi myös sen representaatioissa. Väittely Vietnamin sodasta ja yhteiskunnallinen kaaos näkyi kuitenkin myös Hollywood-elokuvassa samalla lailla kuin se näkyi päivän politiikassa ja yhteiskunnassa. Sodan aikana tehtiin John Waynen yltiopatrioottinen *Vihreät baretit* (*Green Berets* 1968), joka oli fiktiivisenä elokuvana ainoa suuren mittakaavan produktio ja se jakoi kansan kahtia ideologiallaan. Lisäksi tehtiin vain muutama pienen budjetin leffa, kuten Marshall Thompsonin *A Yank in Viet-Nam* (1964), mutta se sai erittäin vähän huomiota kansalta ja kritikoilta.

Dokumenttielokuva *In the Year of the Pig* (1969), tarjosi puolestaan täysin toisenlaisen kuvan kuin Waynen paatoksellinen *Green Berets*. Vietnamin on silti todettu esiintyvän allegorisesti esimerkiksi monissa westerneissä, kuten Sam Peckinpahin (*The Wild Bunch*, 1969) ja Arthur Pennin *Pienessä suuressa miehessä* (*Little Big Man*, 1970) ja Ralph Nelsonin *Verisessä sotilaassa* (*Soldier Blue*, 1970) sekä esimerkiksi toisiin sotiin sijoituviissa elokuvissa kuten Robert Altmanin Korean sotaan liittyvä *MASH - armeijan liikkuva kenttäsairaala* (*MASH* 1970). Voimakkaimmin amerikkalainen elokuvateollisuus luotti edelleen toisen maailmansodan vetovoimaan. Esimerkiksi 20th Century Fox -tuotantoyhtiö halusi unohtaa Vietnamin sodan 1960-luvun lopulla ja yhtiö rahoitti suuren budjetin spektaakkelielokuvaa toisen maailmansodan sankarikenraali George S. Pattonista. 1970 tehty *Patton* vaikutti takuuvarmalta elokuvalta verrattuna epävakaaseen Vietnamiin. (Rosenqvist 1999, 205-209.)

Ilmestyskirja nyt tehtiin vuonna 1979 ja kuten myöhemmistä luvuista selviää se oli sodanvastainen. Vietnamin sodan loppumisesta oli kulunut jo neljä vuotta ja Hollywoodissa tapahtuneet muutokset sallivat kriittisemmän ilmaisutavan elokuville. Ilmestyskirja nyt -elokuva oli kuitenkin sisällöltään Pentagonin mielestä niin arveluttava ja sen ideologian vastainen, ettei se lähtenyt tukemaan Coppolan elokuvaa. Coppola joutui siis hankkimaan muun muassa sotakaluston muualta kuin Yhdysvaltain armeijalta.

Mediakulttuuri heijastelee tuotteissaan kuten elokuvissa aina aikansa ilmiöitä ja käsittelee niitä ajalleen tyypillisellä tavalla, joten 1960-, 1970- ja 1980-lukujen poliittiset ja yhteiskunnalliset tapahtumat jättivät myös jälkensä Hollywood-elokuviin erilaisina teemoina ja konventioina, jotka esittivät esimerkiksi miessankarin tietyllä tavalla. Ilmestyskirja nyt valmistui vuonna 1979, joten se oli monien kulttuuristen myllerrysten keskellä tekoprosessinsa aikana, jotka jättivät siihen ajalleen ominaiset tunnuksat.

Amerikassa 1960-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa oli voimakkaita kulttuurisia liikahteluja ja ne koskivat politiikan, elämäntavan, yhteiskuntajärjestyksen kuin kulttuurisen hegemonian toimintamekanismeja ja tukipilareita. Kulttuurisesti voidaan puhua representaation pirstoutumisesta. Amerikkalaisuus romahti niin muotoina kuin

sisältöinä kuin tarinana ja realismina. Kyse ei ollut ainoastaan amerikkalaisen tasa-arvon, individualismin ja vapaan kilpailun ideologian sekä siihen liittyneen pragmatismien jauhautumisesta Pentagonin papereiden, sotateollisen kompleksin, Watergate-skandaalin ja Vietnamin sodan jalkoihin. Samalla amerikkalaisuuden hegemonisen representaation tiedostamaton järjestys eli rotu- ja sukupuolihierarkiat sekä väkivalta muuttuivat vaikeaksi ongelmaksi ympäri Yhdysvaltoja. Vaikka marginaaliryhmien ja vähemmistöjen liikehdintä oli voimakasta, niin vallankumousta tai uutta hegemoniaa ei kuitenkaan syntynyt, vaan amerikkalaisuuden kulttuurinen järjestys säröili ja rappeutui vanhojen muotojen ja sisältöjen muuttuessa irvikuvikseen. Tähän samaan aikaan kuitenkin uusia kulttuurisia tuulia puhalsi ja ne ravistelivat representaatiomuotoja, kuten Andy Warholin pop-taide. Elokuvan puolella ranskalainen uusi aalto ja *cinema verite* vaikuttivat amerikkalaisen elokuvan estetiikan uusiutumiseen. Nämä vaikuttivat myös kertomisen ja esittämisen reflektoitumiseen, joka ilmeni muun muassa kirjallisuudessa ja elokuvassa tietoisuutena konventionaalisuudesta: kulttuurisissa teksteissä alettiin operoimaan monikerroksisilla viittaussuhteilla, mikä toi niihin säväyksen itsetietoisuutta. Näistä aineksista muodostui yksi 1970-luvun amerikkalaisen elokuvan esteettinen virtaus, jota voidaan kutsua Kokemuksen retoriikaksi. (He'len 1993, 93-95.)

Tämä tyyli vaikutti erityisesti miehille suunnatuissa genreissä, kuten rikos-, sota-, seikkailu- sekä kauhuelokuvissa. Valloillaan oli sellainen diskurssiivinen käytäntö, jossa elokuvarepresentaation vakuuttavuus, aitous ja totuus perustuivat vanhojen ja rappeutuneiden muotojen, merkitysten ja symbolien sijasta subjektin Kokemuksen välittämiseen. Elokuva perusti itsensä ”representaation tuolla puolen” olevalle todellisuudelle, se muuttui välittömän kokemuksen välittäjäksi. Tällä kokemuksen keskeisyydellä oli ainakin kolme esteettistä keinoa. Ensimmäisenä maailma esitettiin epävakaana ja häilyvänä. Tämä toteutettiin tekemällä amerikkalaisista instituutioista, kuten perheestä, pikkukaupungista tai politiikasta salaperäinen, rappeutuva ja uhkaava, asettamalla representaation manipulointi elokuvan keskiöön tai luomalla ylenpalttinen ääni- ja kuvamaisema (kuten Ilmestyskirja nyt -elokuvassa). (He'len 1993, 93-95.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa myös Yhdysvaltain sotavoimat esitetään valheellisena ja

kaksinaismoralistisena, jota molemmat pääosan esittäjät, Sheen ja Brando, inhoavat ja halveksivat. Yhdysvaltojen sotatoimet nähdään kaoottisena toimintana, jossa miehet ovat peloissaan ja paniikissa ilman johtajia. Kaikkialla vallitsee epäjärjestys ja kaaos. Tämä rinnastuu puolestaan Robert Duvalin esittämän Kilgoren sotahulluuteen ja varsinkin hänen johtamaansa hyökkäykseen kylään, jossa niin siviilit kuin Vietkong saivat annoksen Kilgoren tuhoavasta helikopterihyökkäyksestä.

1970-luvulla elokuvat käyttivät kuitenkin vielä hyväkseen Hollywood-elokuvan perinteisiä lajityyppejä, aiheita, kerronnallisia konventioita ja tarinaformaatteja. Tämän ajan elokuvat kuitenkin tyypillisesti reflektoivat perinnettä, murensivat ja suhteellistivat sen ”luonnollisuutta” toisen, kokemuksellisen totuuden tieltä. 1970-luvun elokuvissa käytettiin myös kuvan imaginaarista voimaa shokkiefektien luomiseen. Monissa elokuvissa oli erikoislähikuvia, nopeita leikkauksia sekä jyrkkiä syvyysuuntaisia kamera-ajoja. Nämä tekniset konventiot loivat uhkan, väkivallan ja kauhun representaatioista affektiivisia ja shokeeraavia. Tällainen tapa kuvata loi voimakkaan, välittömyyteen pyrkivän yhteyden kulttuurisen tekstin ja katsojan välille. Näiden kuvattujen tyylikeinojen toimivuuden ehtona oli tarinallinen väljyys ja kertomuksen yksinkertaisuus. Tämä näkyi erityisesti elokuvien päähahmoissa, jotka eivät määrittäneet toiminnallisten suhteiden kautta, vaan kokijoina ja näkijöinä. Tätä korostivat toistuvat kuvat päähenkilön kasvoista, kuva/ vastakuva -jaksot, joissa päähenkilö määrittäytyi ikään kuin elokuvan maailman ulkopuoliseksi katsojaksi, sekä kertojaäänien sisäinen monologi. Vaikka henkilöahmot määrittäytyivät myös toiminnallisesti, niin visuaalinen signifikaatio ja kertojaäänien minämuoto tekivät hahmoista myös kokijoita. Tyypillistä oli myös se, että päähenkilöt olivat myös toiveissaan hämmentyneitä ja/ tai pettyneitä miehiä. Tällä tavoin miehen ääni ja kuva ilmaisivat Kokemuksen subjektia. (Hein 1993, 93-95.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa myös koko tarina tapahtuu Willardin kokemusten sekä kertojaäänien kautta. Willard ja Kurtz ovat molemmat pettyneitä ja väsyneitä koko sotaan. Willard myös kyseenalaistaa saamaansa tehtävää pitäen sitä kaksinaismoralistisena. Willard kertoo ambivalentista suhteestaan sotaan, että hän halusi olla Vietnamissa silloin kun oli kotona Amerikassa ja toisin päin. Willard myös sanoo, ettei Amerikka ole enää

sama Amerikka kuin ennen sotaa. Tällä hän viittaa muun muassa siihen kritiikkiin, jota sodan veteraanit saivat osakseen. Vietnamin sota herätti ristiriitaisia tunteita ja veteraanit eivät saaneet osakseen samanlaista arvostusta kuin toisen maailmansodan veteraanit. Toinen maailmansota nähtiin mustavalkoisesti niin sanottuna hyvänä sotana, jota puolestaan Vietnamin sodasta ei voitu sanoa. Elokuva kuvaa myös Yhdysvaltain sodan käyntiä kaoottisena ja turhana, jossa miehiä kuolee kaukana kotoaan. Sotilaiden käyttäytyminen ei sovi hyvän sodan kaanoniin, sillä sotilaat käyttävät huumeita ja sortuvat pahimmillaan sotarikoksiin. He myös käyttävät karkeaa ja rasistista kieltä. Samoin sotilaat kritisoivat sotaa ja Willardin tehtävää. Yhdysvaltain asevoimat ovat kääntyneet Kurtzia vastaan ja haluavat tämän hengiltä eli amerikkalainen laitetaan murhaamaan omaa maamiestään. Tämä on sekä Willardin, että Kurtzin mielestä valheellista ja he molemmat vihaavat valehtelijoita ja valheita eli toisin sanoen Yhdysvaltojen sotilasvoimia ja ulkopolitiikkaa.

Robin Woodin mukaan monet 1970-luvun alun Hollywood-elokuvat olivat ristiriitaisia. Kyseisen aikakauden elokuvat pyrkivät vastaamaan Vietnamin sodan, feminismin, seksuaalisen vallankumouksen ja vasemmistolaisen ideologian asettamiin haasteisiin. Vietnamin sota oli aiheuttanut tyytymättömyyttä amerikkalaisten keskuudessa ja samalla oltiin tyytymättömiä koko yhteiskuntajärjestelmään. Tämä heijastui 1970-luvun elokuvaan. Monissa elokuvissa kyseenalaistettiin yhteiskunnalliset instituutiot kuten perhe ja esimerkiksi isän symbolinen hahmo kaikkine ilmenemismuotoineen kuten isän sisäistyminen yliminänä. Woodin mielestä nämä elokuvat ovat ristiriitaisia, koska ne eivät kyenneet tekemään johdonmukaisia ja lopullisia päätelmiä. Tämä johtui siitä, että vastakulttuurin ilmiötkään eivät pystyneet luomaan minkäänlaista yhtenäistä taloudellista tai yhteiskunnallista ohjelmaa. 1980-luvun elokuvat Wood näkee vastaiskuna 1970-luvun elokuville. 1970-luvun esille tuomat epäkohdat ja radikaalit kysymyksenasettelut hävisivät kokonaan elokuvista ja niiden sijaan tilalle tuli oikeistolaisemman politiikan korostama miehen ylivallan pönkittäminen, ydinperheen tärkeys ja seksuaalivähemmistöjen syrjintä. Tästä aikakaudesta puhutaan yleensä reaganilaisuuden aikana. Reaganilaisissa elokuvissa korostetaan ”vanhoja hyviä arvoja”, rasismia, seksismiä, kapitalistisiä myyttejä valinnanvapaudesta ja mahdollisuuksien tasa-arvoisuudesta. Elokuvissa on myös keskeisessä asemassa yksilösankari, joka palauttaa järjestyksen sankarillisesti. Esimerkkejä

näistä elokuvista ovat 80-luvulla tehdyt Rambo-elokuvat ja Tom Cruisen tähdittämä *Top Gun*. (Robin Wood Nummelinin mukaan 2005, 401,404.) Ilmestyskirja nyt -elokuvassa on selkeää isä - poika -symboliikkaa Willardin ja Kurtzin välillä, kuin myös Willardin ja hänen miehistönsä välillä, mutta avaan näitä aiheita tarkemmin tulevilla luvuilla.

Elokuviissa sosiaalisen sukupuolen representaatiot ovat koodattu selvimmin genre-elokuvissa. Perinteisesti miehiset lajityypit, sota-, lännen-, etsivä- ja poliisielokuvat, pyrkivät nostamaan keskeiseksi miehen riippumattomuuden ja itsenäisyyden, jolle nainen nähdään uhkana. Klassinen lännenelokuvan sankari katoaa mielummin auringonlaskuun kuin kesyyntyy perustamaan perhettä ja osoittamaan tunteita. Western, joka on läheistä sukua sotaelokuville, voidaan ymmärtää muiden myyttisten funktioiden ohella rituaaliksi, jossa miessankari lunastaa itselleen maskuliinisuuden, miehen sosiaalisen sukupuolen siihen liittyvine tunnuksineen. John Durham Peters on kirjoittanut Hietalan mukaan siitä, että miehisuus ei ole itsestään selvä lännenelokuvissa. Miehisuus on ansaittava. Jos lännenmies osoittaa tunteitaan, kysymys on usein eroottisesta suhteesta ja muokkautumisen alkamisesta ideaalipartneriksi. Tunteiden osoittaminen tarkoittaa samalla lännenmiehen imagon katoamista. Elokuviissa sotilaan, lännenmiehen ja yksityisetsivän representaatio on siis perinteisesti ikään kuin miehinen panssari, jonka taakse mies voi suojautua tunteilta. Hietalan mukaan rooli vertautuu Klaus Theweleitin huomioon sotilaallisuudesta yleensäkin haarniskana, jota mies pitää yllään ja samalla tämä haarniska erottaa miehen omasta sisimmästään. Pakenemalla sotilaallisuuteen mies kykenee suuntaamaan aggressionsa ulospäin ilman, että hänen tarvitsee kohdata sisällään olevaa kuolemaa. Tästä voidaan päätellä, että niin sanotut miesgenret konstruoivat maskuliinisuuden roolihahmona, jonka ei tarvitse ja joka ei myös osaa käsitellä eroottisia tunteitaan. 1960-luvulta lähtien on kuitenkin etenkin televisiossa ollut havaittavissa genre-rajojen hämärtymistä. Miesten suosimissa genreissä on ollut pyrkimys myös puhutella naiskatsojia ja päinvastoin. Miehisten genrejen päähahmoja representoidaan edelleen samastumisen kohteina, mutta myös eroottisina kohteina ja ideaalipareina naisille. Samalla tavoin naisille suunnatussa fiktiossa mies feminisoidaan, etsivät, poliisit ja muut toiminnalliset sankarit esitetään aina vain useammin romanttisina ja tuntevina miehinä. (Hietala 1993, 126-128.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa naisten kohtalo on olla miehisen katseen kohde ja tarkennan

tätä tulkintaa myöhemmissä luvuissa. Willard itse torjuu katseen kohteeksi joutumisen katsomalla aina hieman sivuun tai pois päin katsojan katseesta. Mutta elokuvan sankarina hän varmasti herättää karismallaan ja ulkonäöllään samastumisen ideaaliparina. Vaikka Willard toimii välillä julmasti, niin silti hänen filmaattinen olemus herättää varmasti samastumisen tunteita katsojissa, kuten myös eroottisia fantasioita.

Hollywoodin elokuvateollisuus edistää hyvin varovasti yhteiskuntakriittisiä ja radikaaleja näkökantoja. Hollywoodin elokuvateollisuus on kaupallista, eikä se halua järkyttää suurta yleisöä radikaaleilla näkemyksillä. Hollywood käsittelee arkoja aiheita kuten yhteiskuntaluokkaa, rotua ja sosiaalista sukupuolta aikakaudelleen sovinnaisella tavalla. Radikaalit aiheet jätetään Hollywood-tuotannon ulkopuolelle tai näkökantaa lievennetään. Esimerkiksi juuri taistelu- ja lännenelokuvien genre onkin toistanut heroista kuvastoa amerikkalaisista lännenvalloittajina ja sotasankareina. Hollywoodin sotaelokuvat voidaan jakaa esimerkiksi Vietnamin sota-elokuvien genreen. Genren sisällä elokuvat jaetaan sodan vastaisiin tai sotaa puolustaviin elokuviin. Elokuvia voidaan siis Vietnamin sodan kontekstista kutsua valta- ja vastakulttuurin elokuviksi, vallitsevan ideologian mukaan. Sotaa puolustavista tai oikeuttavista elokuvista Kellner käyttää nimitystä paluu Vietnamiin-elokuviksi. (Kellner 1998, 118–120.)

Ilmestyskirja nyt tehtiin neljä vuotta Vietnamin sodan päättymisen jälkeen. Näin ollen sen teko odotti sopivampaa aikaa tuoda esiin kritiikkiä sotaa kohtaan. Elokuvassa amerikkalaisia kuvataan kriittisesti ja samalla kritisoidaan amerikkalaista ideologiaa, jonka seurauksena Vietnamin sota syttyi. Elokuvassa sota kuvataan raakana ja sekavana kaaoksena, jossa kukaan ei ole puhtaasti sankari, vaan kaikki sortuvat sodan väkivaltaisuuksiin ja hulluuteen. Tämä tukee elokuvan intentionaalista sodanvastaisuutta.

Paluu Vietnamiin-elokuvat toistavat yleensä kaavaa, jossa entinen veteraani palaa Vietnamiin ja yleensä pelastaa sotavankeja kommunistien kynsistä. Esimerkiksi Sylvester Stallonen Rambo on yli-ihminen, jota kommunistien voimat eivät voi pysäyttää. Rambo pelastaa sotavangit ja tappaa ohessa satoja kommunisteja. Kellnerin mukaan paluu Vietnamiin -elokuvat paljastavat amerikkalaisten kyvyttömyyden hyväksyä tappio Vietnamissa. Ne korvaavat symbolisesti menetyksen, häpeän ja syyllisyyden esittämällä

Yhdysvallat ”hyvänä” ja ”voittajana. ”Samalla vihollisen representaatio on ”paha”, epäinhimillinen, joka ansaitsee tappionsa. Paluu Vietnamiin -elokuvat yrittävät siis puolustaa ja hyvittää armeijan tappiot Vietnamissa. Samalla ne oikeuttavat Yhdysvaltojen sekaantumisen muiden maiden poliittiseen toimintaan. Paluu Vietnamiin -elokuvat paljastavat myös yrityksen maskulinisoida yhteiskuntaa uudelleen: feminismiin ja muihin miehistä valtaa vastaan kohdistuneisiin hyökkäyksiin vastataan ylistämällä miehistä käyttäytymistä. (Kellner 1998, 76.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvan naiskuva on yksioikoinen ja misogyninen, johon palaan myöhemmissä luvuissa. Tämä voidaan nähdä osana sodanvastaisuutta, koska se kuvaa sotilaita sovinnistisina eli huonossa valossa, ja tämä ei ole hyväksyttävää yleensä ottaen länsimaisessa kulttuurissa, eikä se kuvaa tyypillistä hyvä sota -elokuvien heroista mieshahmoa. Ilmestyskirja nyt on hyvin maskuliininen projekti ja noudattelee sota- ja taisteluelokuvien genren tyypillistä tapaa kuvata naiset objekteina ja miehisen katseen kohteina.

Vastapoolin paluu Vietnamiin -elokuville ovat sodanvastaiset Vietnam-elokuvat, kuten Platoon ja Syntynyt 4. heinäkuuta. Nämä elokuvat kuvaavat häviön tuskaa ja yksilön avuttomuutta, kun yhteiskunnalliset voimat ja instituutiot, kuten politiikka ja sotilasvalta, päättävät yksilön kohtalosta. (Kellner 1998, 121.) Tapahtumat kuvataan realistisena väkivaltana myös amerikkalaisotilaiden toimesta. Vaikka tapahtumien kuvaus on hyvin realistista, niin Hollywoodin Vietnam-elokuvista ei tulisi etsiä tasapuolista kuvaa Vietnamin ja Indokiinan sodista tai sotien seurauksista Vietnamille. Sotien moniulotteinen ja monien valtioiden käymä konfliktien vyyhti pelkistyy Hollywood-elokuvissa pelkästään amerikkalaisten ja Vietkongin/ pohjois-vietnamiläisten väliseksi taisteluksi. Elokuvien todenmukaisuus on huono mittapuuna Vietnam-elokuvalla, edes sellaisille, joita on mainostettu realistisuudellaan, kuten Oliver Stonen Vietnam-trilogiaa, koska kyse on kuitenkin ensisijaisesti amerikkalaisesta kokemushorisontista. Vietnam-elokuvien vertailukohtana voidaankin pitää pikemminkin Lännen valloituksen historiaa, josta lännenfiktio on tehnyt oman kvasihistoriallisen todellisuutensa. Vaikka Vietnamin sodasta on tehty elokuvia muuallakin kuin Yhdysvalloissa, niin juuri Hollywoodin elokuvat ovat vaikuttaneet eniten elokuvan historiaan. Vaikutusvaltaisimmat niistä ovat jättäneet syvät

jäljet länsimaiseen populaarikulttuuriin ja estetiikkaan. (Ahonen 2016, 435-436.)

Ilmestyskirja nyt on siis sodanvastainen ja vastakulttuurin elokuva sen ilmitasolta. Se kuvaa amerikkalaisten sotilaiden vähemmän sankarillista toimintaa ja esittää heidät pelokkaina ja eksyneinä paniikissa näkymätöntä vihollista ampuvina nuorukaisina. Elokuvan päähenkilöt syyllistyvät sotarikoksiin ja kukaan ei ole yksioikoisen sankarillinen. Elokuva antaa sodasta päinvastaisen kuvan kuin Hollywoodin yleensä käyttämä hyvä sota - kaanon, jossa sankarit ja konnat ovat hyvin mustavalkoisesti eriteltävissä toisistaan. Ilmestyskirja nyt -elokuvassa sota ei ole näin yksinkertaista, sillä esimerkiksi elokuvan konna on amerikkalainen upseeri, jota murhaamaan lähetetään toinen amerikkalainen sotilas.

4.2 Yhteiskuntapoliittinen konteksti

Ilmestyskirja nyt -elokuvan sisältöön ja tematiikkaan toivat oman osansa Yhdysvaltojen sisäiset tapahtumat, joita avaan seuraavaksi. Toisen maailmansodan ja sitä seuranneen kylmän sodan koettelema maailma ei siirtynyt 1960-luvulle kovin luottavaisin mielin. Lähi-Itä ja Kaakkois-Aasia olivat epävakassa ja räjähdysherkässä tilassa. Vanhojen liittoumien tilalle oli muodostunut kaksi supervaltaa, Yhdysvallat ja Neuvostoliitto, joiden johtoasema perustui ydinaseisiin. (Ala-Ketola 1985, 15.)

John F. Kennedyn ollessa presidenttinä 1963 alkoi Vietnamin tilanne olla jo todella kaoottinen. Yhdysvaltojen tukema Vietnamin hallitus oli todella korruptoitunut ja amerikkalaiset järjestivät vallanvaihdoksen. Amerikkalaisten tuesta huolimatta kommunistinen *Pathet Lao* kontrolloi 1963 kahta kolmasosaa Laosista, joka oli myös Yhdysvaltojen toiminnan keskipiste. Amerikkalaisia ”neuvonantajia” oli tässä vaiheessa jo 16 000 henkilöä Vietnamin. Kennedyllä oli jo Eisenhowerin valtakaudella syntynyt päämäärä pitää kommunismi poissa Kaakkois-Aasiasta ja tätä tavoitetta innoitti niin sanottu dominoteoria, jossa pelättiin, että jos yksi alue joutuu kommunistien vallan alaisuuteen, niin siitä seuraisi koko alueen romahtaminen kommunistiseksi. Vaikka Kennedy vei Yhdysvallat Vietnamiin, niin Kennedyn ystäväpiirin on sanottu väittävän, että

Kennedy halusi vetää Yhdysvallat pois Vietnamista vuoden 1963 presidentinvaalien jälkeen. (Kero, Kostiainen & Virtanen 1991, 460.)

Vaikka Kennedy oli se presidentti, joka vei Yhdysvallat Vietnamiin, niin Indokiinan epävakaudet olivat periytyneet Yhdysvalloille jo 1950-luvun alkupuolella. Tällöin Yhdysvallat oli ryhtynyt auttamaan Ranskalaisia Indokiinan sodassa. Kun Ranska vetäytyi Indokiinasta 1954, niin Yhdysvallat alkoivat auttamaan Ngo Dinh Diemin johtamaa Saigonin hallitusta. Amerikkalaiset kuitenkin lopettivat pian Diemin tukemisen, jonka seurauksena ryhmä etelä-vietnamilaisia upseereita syrjäytti Diemin. Tämän seurauksena syntyi sekasortoa, jota kommunistien vastarintaliike käytti hyväkseen. Kun Pohjois-Vietnam upotti 1964 Tonkininlahdella sijainneet kaksi amerikkalaishävittäjää sai tuolloin ulkopoliittikan johtajana toiminut Lyndon B. Johnson kongressilta luvan ryhtyä ”kaikkiin tarpeellisiin toimenpiteisiin”. Johnson lähettikin Yhdysvaltain ilmavoimat pommittamaan Pohjois-Vietnamin laivastoasemia. (Kero, Kostiainen & Virtanen 1991, 463.)

Lyhyen ja salamurhaan päättyneen presidenttikautensa (1961-1963) aikana Kennedy loi amerikkalasiin vahvaa optimismia ja itsetuntoa se puhalsi korkealentoisella retoriikallaan uutta tulta etsijäkulttiin. Kennedy muokkasi 1840- ja 1850-luvun *Manifest Destiny* -opista modernin 1900-luvun ajatusmallin, jossa Yhdysvaltojen rajat sijaitsivat jokaisella maanosalla ja jossa kansojen tulevaisuus oli amerikkalaisten johdolla kietoutunut yhteen niin poliittisesti, taloudellisesti kuin sotilaallisesti. Kennedy lanseerasi kolmannen maailman maista uuden rajaseudun jo vaalikampanjassaan. Tätä rajaseutua eli frontieria oli suojeltava kommunismilta kaikin keinoin. Ulkopoliittiset vaikutteet kuten dominoteorian Kennedy peri edeltäjiltään, mutta ideologis-myyttisellä retoriikallaan hän haastoi koko Amerikan väestön niiden palvelukseen: Amerikka oli aika saada jälleen liikkeelle. Kennedy vastusti kommunismia rajummin kuin mitä Eisenhower oli tehnyt. Vietnam merkitsi Kennedylle Kaakkois-Aasian demokraattisen kehityksen kulmakiveä ja Kennedy lisäsi voimakkaasti sotilasneuvonantajien määrää Vietnamissa. Vietnam jäi Kennedyn globaalin toiminnan traagisimmaksi perinnöksi, josta tuli huomattavaa kansainvälistä kritiikkiä saanut kulminaatiopiste Yhdysvaltojen toisen maailmansodan jälkeisenä läsnäolopoliitikassa. Kennedyn jälkeen valtaan nousseet Lyndon Johnson ja Richard Nixon eivät enään yrittäneet pureutua kennedyläiseen mytologiaan puolustaessaan Yhdysvaltojen

toimia Vietnamsissa. (Rosenqvist 1999, 211-212.)

Vietnamin sota muodosti tärkeällä tavalla kynnyksysymyksen yksilön suhteesta erilaisiin instituutioihin kuten asevarusteluun ja -palvelukseen, yliopistojen ja armeijan yhteistyöhön, yleisestikin sotalaitokseen ja Yhdysvaltojen Vietnam-politiikkaan. Tällaiset eri arvomaailmojen yhteentörmäykset eskaloituivat avoimiksi konflikteiksi usein juuri yliopistoissa ja siellä hyvinkoulutettujen ja asepalvelusiässä olevien nuorten toimesta. Kampusmellakoille oli tyypillistä totaalinen kommunikaation katkos yliopistohallinnon ja opiskelijoiden välillä. Vaikeuksia oli ymmärtää edes avainongelmien luonnetta ja tapoja ratkaista ongelmia. Kun opiskelijoiden ajama ajatus osallistuvasta demokratiasta ajettiin alas, niin toiminnan tavoiksi jäivät jäljelle suoran toiminnan keinot: valtauksset, istumalakot, mielenosoitukset, joiden pohjalla oli unelma koko systeemin hajottamisesta. Rakentavimpia onnistumisia olivat erilaiset vapaat koulut ja korkeakoulut, joiden opintosuunnitelmaan kuuluivat vaihtoehtoiset opinnot. Jo beatnikkien kukoistuskautena 1950-luvun puolella ja 1960-luvun alussa oli uudesta ja epäsovinnaisesta elämäntavasta tullut tärkeä vastainstituutio. Sen toteuttajat uudistivat sosiaalisen kanssakäymisen ehtoja. Ja he irtisanoituivat perinteisistä perhearvoista ja seksuaalisesta normistosta. He loivat kokonaan uudet kriteerit ihmisten sosiaalisten toimintojen arvottamiselle. Tähän uuteen elämänmuotoon kuului myös 1950-luvulta lähtien muun muassa avoin homoseksuaalisuuden hyväksyminen sekä kielloista ja ulkopuolisesta säätelystä vapaan seksuaalisuuden ja yleensä ottaen koko seksuaalisuuden myönteisten piirteiden korostamisen. (Ala-Ketola 1985, 112-113, 121-122.)

Perhearvoista irrottautuminen tapahtui beat-sukupolvella boheemiutena, vaelteluna, yksilöllisinä tutkimusmatkoina toisaalta oman mielen syvyyksiin kuin myös koko Amerikan mantereeseen. 1960-luvulla hipit ja jipit kehittivät sosiaalisesti protestikseen kommuunit. Heidän vastustuksensa Amerikkalaista kulutusyhteiskuntaa vastaan toteutui yhteisön jäsenten tarpeista huolehtimisena tavarankäyttö- ja palvelujärjestelmänä, jossa ei käytetty rahaa. Hipit yksinkertaisesti tipahtivat lopulta kelkasta ja löysivät itsensä systeemin syleilystä. 1960-luvun amerikkalainen vallankumous söi itse omia lapsiaan ja osan niistä söi teollisuus. He, jotka jäivät jäljelle, niin amerikkalainen valtakulttuuri pirstoi palasiksi turvautumalla väkivaltaan, arvovaltaan ja

pakkovaltaan. Kun 1960-luku lähestyi loppuaan olivat suurin piirtein kaikki neuvottelupöydästä kieltäytyneet vastakulttuurijohtajat ja ideologiset vaikuttajat joko maanpaossa tai vankilassa. Hippiliikkeen syntyäikoihin 1960-luvun puolivälin tienoilla alkoivat opiskelijaliikkeet sekä musta kansalaisoikeusliike radikalisoitua ja kärjistää mielipiteitään. Alkoi väkevä yhteiskunnallistumiskehitys, jonka yhtenä tärkeimpänä tapahtumana, ainakin valkoisten keskuudessa, voidaan pitää Vietnamin sotaa. Musta kansalaisoikeusliike puolestaan radikalisoitui sitä mukaan, kun ghetoissa asuva musta urbaani työväenluokka kasvoi ja sen ongelmat kärjistyivät muun muassa työttömyyden kasvaessa. Kolme merkittävää liikettä, mustat militantit, jipit ja opiskelijaradikaalit, sekä lukuisat variaatiot näistä, muuttuivat 1960-luvun loppuun mentäessä entistä jyrkemmiksi ja radikaaleimmiksi. Tähän johti muun muassa valtakulttuurin otteiden koveneminen ja väkivaltaistuminen. Vuosi 1968 oli tässä mielessä vielä käännekohta, koska sen vuoden väkivaltaisuuksissa kylvettiin monien uusien väkivaltaisuuksien siemen. Tuohon aikaan toimineet liikkeet lähentyivät hetkittäin toisiaan ja myös yhteistyötä esiintyi jonkun verran. Vaikka solidaarisuutta pidettiin myönteisenä arvona ja siitä keskusteltiin mielellään, niin näyttää kuitenkin siltä, että eri suuntien edustajilla oli erilaiset näkemykset siitä, että millä tavoin yhteiseen päämäärään tulisi pyrkiä. Ideologinen häilyvyys oli yleistä vielä 1960-luvun loppuun tultaessa huolimatta siitä, että vastakulttuurin politisoituminen lisäsi aktiivista järjestäytymistä. Omalle aatteelleen uskollisimman uuden vasemmiston keskuudessa järjestäytyminen vaikuttaa johtaneen integraatioon ja valtakulttuuriin sulautumiseen. Muiden liikkeiden kohtaloksi koitui sopeuttamisyriyten epäonnistuttua amerikkalaisen valtakulttuurin puolustusmekanismien voimakas käyttö. (Ala-Ketola 1985, 112-113, 121-122.)

Keskinäiset ristiriidat olivat 1960-luvun puolivälistä lähtien tehneet työtä systeemin laskuun vastakulttuurissa. Vakavamielinen uusi vasemmisto ja opiskelijaradikalismi eivät yleisesti ottaen hyväksyneet jippien menetelmiä ja jipit puolestaan pitivät uutta vasemmistoa tosikkomaisena ja vanhan vallan jäännöksenä. Hipit, drop-outit, vieraantujat olivat jo jääneet kyydistä. Mustat militanttiryhvät kävivät sotaa keskenään ja Helvetin Enkeleitä yhdisti oma vapaus tehdä mitä huvitti. Beat-sukupolvi ei ymmärtänyt kehittyä organisaatioksi ja hipit puolestaan järjestyivät vain satunnaisesti. Diggereiden toiminnassa oli enemmän tolkkua kuin hipeillä ja jipit ja mustat pantterit perustivat omat puolueensa.

Mitä pitemmälle 1960-luku kehittyi, niin sitä poliittisemmaksi vastakulttuurin luonne muuttui ja politisoituessaan järjestöistä tuli entistä järjestäytyneempiä. Järjestäytyminen ei kuitenkaan merkinnyt organisoitunutta yhteistoimintaa, vaan se aiheutti lokeroitumista ja klikkiytymistä. Ne vastakulttuurin edustajat, jotka eivät suostuneet neuvottelupöytään establishmentin kanssa kuten jippijohtajat, aseistakieltäytyjät sekä merkittävät mustat militantitkin yleensä ottaen tapettiin, laitettiin vankilaan tai joutuivat maastapakoon. (Ala-Ketola 1985, 106-108.)

Vaikka 1960-luvulla koulutusaika oli pidentynyt ja koulutustaso oli kohonnut, niin nuoret eivät saaneet mahdollisuutta osallistua heitä itseään koskeviin päätöksiin. Lisäksi nuorisokoki jäykäksi ja epätarkoituksenmukaiseksi maansa virallisen politiikan, korkeakoulujärjestelmän ja hallintokoneiston, joiden he näkivät jyräävän alleen ihmisten yksilölliset tarpeet ja päämäärät. On puhuttu sekä yksilöllisyyden, että minuuden menetyksestä, jotka molemmat ovat oireita samasta ilmiöstä: oman identiteetin puuttumisesta ja yksilön vieraantumisen omasta yhteisöstään sekä sulautumisesta harmaaseen massaan. Toisaalta ongelmaksi on myös nähty yhteisyyden tunteen ja kollektiivisen kokemuksen katoaminen. Näillekin ilmiöille on kuitenkin paljastunut oma taustansa. Sellaisiksi ollaan nähty amerikkalaisen yhteiskunnan arvojen materiaalistuminen, yliteknokratisoituminen ja tehokkuuden ja korkean elintason kritiikitön yli-ihannointi. On kiinnitetty huomiota seikkoihin, joiden on katsottu kertovan massiivisen hallintakoneiston sisäisestä rappeutumisesta sekä amerikkalaiseen yhteiskuntaan kiinteästi liittyvien moraalisten imperatiivien ja käytännön räikeästä ristiriidasta. Tämän on todettu myös hämärtäneen rikollisuuden ja laillisuuden käsitteitä ja vähentäneen esivallan ja lain kunnioitusta. (Ala-Ketola 1985, 49-50.)

Amerikkalaista yhteiskuntaa ollaankin luokiteltu paitsi ylikehittyneeksi teknokratiaksi myös korporatiiviseksi valtioksi. Näiden yleisten syiden lisäksi on löydettävissä joitain erityisempiä syitä, jotka provosoivat amerikkalaista vastakulttuuria 1960-luvulla ja vaikuttivat siihen, millaiseksi se lopulta muodostui. Ensimmäisenä yleensä mainitaan Vietnamin sota, joka kosketti konkreettisesti juuri nuoria ihmisiä, mutta johon he kykenivät vaikuttamaan vain mielenosoituksilla ja maanalaisilla foorumeilla. Vietnamin sodan myötä muodostui myös aivan uudenlainen kansainvälisyysajattelu. Vietnamin sodan vastainen

liike levisi yleisemmäksikin mielenilmaukseksi maailmanrauhan puolesta ja ydinaseita vastaan. Toiseksi syyksi yleensä mainitaan kiista opiskelijoiden poliittisesta puhevapaudesta kampuksilla sekä maailmankatsomuksellinen ristiriita, perustavanlaatuisen luottamuspuula ja yleensä ottaen kommunikaation mahdottomuus yliopistojen ja korkeakoulujen hallinnon ja opiskelijoiden välillä. Juuri yliopistoissa ja korkeakouluissa nähtiin establishmentin arvoja ilmentävän instituution ja kyseisen arvomaailman kanssa törmäyskurssille joutuneiden yksilöiden konflikti, joka synnytti hedelmällisen maaperän vastakulttuurille kukoistaa. Näissä kouluissa opiskelijat alkoivat vaatia itselleen oikeutta päättää se, että mitä ja miten he opiskelisivat. Maailmankatsomusten ja sukupolvien kuilu oli valtava ja jopa siinä määrin, että osapuolet eivät päässeet keskenään yksimielisyyteen edes siitä, mikä oli ongelman ydin – saati siitä miten ongelma ratkaistaisiin. Yksi kampusmellakoiden tärkeimmistä syistä oli rotukysymys, joka oli 1960-luvun puoliväliin tultaessa muuttunut sosiaalisesti ongelmaksi. Mustien kansalaisuusoikeustaistelu radikalisoitui vuodesta 1964 lähtien ja sai uusia, keskenään ristiriitaisiakin ilmenemismuotoja. Samaan aikaan koko amerikkalaisen vastakulttuurin kirjo purkautui nuorison mielistä ulos kaduille. (Ala-Ketola 1985, 49-50.)

Tilastojen mukaan 1960-luvulla suurin osa amerikkalaisista oli pettynyt maansa Vietnam-politiikkaan, mutta he eivät kuitenkaan hyväksyneet rauhanliikkeen tuomioita amerikkalaisista sotarikollisina. Rauhanliike nähtiin epäisänmaallisena ja kaiken lisäksi se vaati amerikkalaisten poistumista Vietnamista häviönkin uhalla. Useat pitivät kuitenkin sotaa virheenä tai turhana, mutta he eivät missään muodossa hyväksyneet poliittisia pyrkimyksiä, jotka hyväksyisivät tappion Vietnamissa. Kuitenkin tet-hyökkäyksen jälkeen ”hiljainen enemmistö” ei saanut vakuuttavaa visiota siitä, että Vietnamin sota voitettaisiin kunniallisesti. Lisäksi *My Lain* verilöyly, joka tapahtui 1968, ja se tuli ilmi 1970, aloitti suuren paljastusten ryöpyn sotareportterien ja veteraanien toimesta, ja niissä kerrottiin yksityiskohtaisesti amerikkalaissotilaiden veriteoista siviilejä kohtaan. Ne osoittivat rauhanliikkeen viltimmätkin syytökset tosiksi. (Rosenqvist 1999, 224-225.)

Vuonna 1968 oli paljon poliittista ja sosiaalista liikehdintää, joka jätti jälkensä akateemiseen maailmaan ympäri Eurooppaa. Opiskelijat osoittivat mieltään muun muassa yliopisto-opetusta vastaan, ja imperialististen ja kapitalististen kansallisvaltioiden

olemassaolo kyseenalaistettiin. Samoin luokkataistelu ja vaatimukset seksuaalisesta ja sukupuolisesta tasa-arvosta toimivat radikaalien muutosten moottorina poliittisen liikehdinnän lisäksi myös akateemisessa taidehistorian tutkimuksessa. Eritoten Vietnamin sota aiheutti vastustusta yhdysvaltalaisista taloudellista, militaristista ja poliittista valtaa kohtaan sekä yliopistoilla että kaduilla. Radikaalit opiskelijat ja tutkijat näkivät molemmat paikkoina, joissa olisi mahdollista ajaa sosiaalisia muutoksia ja politikoida. (Harris 2001, 3.)

Vietnamin sodan vastainen liike oli ihmiskunnan historian voimakkain, laajin ja pitkäikäisin yksittäinen rauhankamppanja. Yhdysvalloissa ja kaikkialla maailmassa miljoonat ihmiset osallistuivat intensiiviseen ja systemaattiseen toimintaan sodan lakkauttamiseksi vuosikymmenen ajan. Kaikilla mantereilla ilmeni sodanvastaista toimintaa, joka lisäsi poliittista radikalismia. Syntyi vastakulttuuri, joka pyrki muokkaamaan tietoisuutta ja arvoja maailmanlaajuisesti. Kuitenkin Yhdysvalloissa esimerkiksi poliittiset erot ja ristiriidat eri liikkeiden välillä muodostivat juopaa suuren kansanliikkeen voimistuessa. Näin syntyi kolme eri suuntausta. ”Uusvasemmiston” juuret olivat opiskelijaradikalismissa ja perinteisissä pasifistisissa liikkeissä ja puolestaan ”vanhaa vasemmistoa” edustivat hallitsevina trotskilaiset ryhmät. Liberaalimpaan siipeen kuului maltillisempia ryhmiä, kuten *Americans for Democratic Action* ja SANE. Vaikka rauhanliikkeen sisällä vallitsi eripuraisuutta ja suoranaista turhautumista tilanteeseen sodan jatkuessa, niin rauhanliikkeellä oli merkittävä vaikutus sotatoimien rajoitukseen, asteittaiseen vähentämiseen ja lopulta lopettamiseen. (Cortright 2011, 176.)

1960- ja 1970-luvulla vaikuttaneet rauhanliike ja ”uusi vasemmisto” olivat monelle amerikkalaiselle sama asia, mutta todellisuudessa tämä ei kuitenkaan pitänyt paikkaansa. Rauhanliikkeeseen toki kuului vasemmiston edustajia, mutta osa rauhanliikkeen ajajista oli ollut rauhanaatteen kannattaja, jo ennen uuden vasemmiston syntyä. Tämän lisäksi rauhanliikkeeseen kuului monia nuoria, joita uhkasi konkreettisesti lähtö Vietnamin sotaan. Vain harva nuori koki Vietnamin sodan omaksi asiakseen ja oli sen vuoksi valmis uhraamaan henkensä, josta televisio välitti brutaaleja kuvia päivittäin. Vietnamin sodan vastaisiin mielenosoituksiin lukeutui myös sellaisia ihmisiä, jotka yleensä ottaen protestoivat yhteiskunnallisten asioiden tolaa. Rauhanliike oli erityisesti voimissaan

yliopiston kampuksilla. Kun vuonna 1965 presidentti Johnson kasvatti Vietnamiin lähetettävien nuorten määrää, niin tämän seurauksena liikehdintä yliopistoilla voimistui. Suurimman huomion sodan vastustajien liikehdintä sai kuitenkin vasta 1970, jolloin Nixon laajensi Vietnamin sodan Kamputseaan. Vaikka sodanvastaisen liikkeen toiminta oli näyttävää, niin sen voima oli alkanut jo hiipua 1960-luvun lopulla. Tähän vaikutti monet vuoden 1968 tapahtumat kuten Robert F. Kennedyn ja Martin Luther Kingin murhat sekä Chicagon poliisin väkivaltaiset yhteenotot nuorten rauhanliikkeen edustajien kanssa, jotka nakersivat pohjaa kuvitelmalta, että nuoriso voisi vaikuttaa yhteiskunnallisiin asioihin ja tämä puolestaan lisäsi nuorison keskuudessa pessimismia. Myös moni nuori löysi idealismin sijaan oman paikkansa traditionaalisessa yhteiskunnassa ja työelämässä. (Kero, Kostiainen & Virtanen 1991, 530.)

Presidentti Nixon väitti, että jokapuolelle levinneet protestit ja Washingtonissa 15. marraskuuta 1969 pidetty mielenosoituskulkue eivät vaikuttaneet häneen millään lailla. Todellisuudessa tilanne Valkoisessa talossa oli äärimmäisen huolestunut ja siellä pelättiin, että odotettavissa olevat uudet mielenosoitukset ja julkinen vastarinta tekisivät mahdottomiksi suunniteltujen sotatoimien laajentamisen. Myöhemmin Nixon kuitenkin myönsi, että rauhanliikkeen sodanvastainen toiminta murensi pohjan hänen toiminnaltaan. Sodanvastaisiin mielenosoituksiin osallistui satojatuhansia ihmisiä. Esimerkiksi Washingtonissa 1969 noin 500 000 ja New Yorkissa huhtikuussa 1967 noin 300 000 ihmistä. Rauhanliikkeessä kuitenkin heräsi turhautuneisuutta ja tuskaa kyvyttömyydestä, että veristä sotaa ei saatu lopetettua. Eräät aktivistit alkoivat harjoittaa hajottavia ja riitaa haastavia menetelmiä. Anarkian ja laittomuuksien ilmapiiriä synnyttivät muun muassa Oaklandissa 1967 järjestetyt ”Stop the Draft Week” -tempaukset sekä raivoiset mielenosoittajat demokraattien puoluekokouksessa Chicagossa 1968. Kent State Universityn opiskelijasurmat aiheuttivat myös laajan kampuskapinan 1970. Vappuna 1971 Washington DC:ssä toteutettiin kansalaisuustottelemattomuus -tempaus, joka johti uskomattoman 12 000 ihmisen pidätykseen. 1971 tehdyn mielipidemittauksen mukaan yli 70 %:tia amerikkalaisista vastusti Vietnamin sotaa. Kuitenkin monet konservatiiviset voimat myös vastustivat mielenosoituksia, kutsuntakorttien polttamista ja lipun häpäisyä. Hippikulttuuri lisäsi myös konservatiivisen keskiluokan huolestuneisuutta ja tätä Nixon ja monet muut poliitikot käyttivät hyväkseen manipuloidessaan ihmisiä omiin sodan

myönteisiin tarkoituksiinsa. Kuitenkin sodanvastaisen liikkeen riitaa haastavat menetelmät lisäsivät Valkoisen talon vainoharhaisuutta, joka johti Watergateen ja myöhemmin Nixonin eroon ja vuoden 1974 välivaalien poliittiseen suunnan muutokseen. Tämä puolestaan vahvisti kongressin enemmistöä, joka kannatti taloudellisen tuen lakkauttamista sotatoimiin. Sodanvastainen liike synnytti myös tahtomattaan poliittisia takaiskuja, mutta loppujen lopuksi se muodosti kuitenkin sellaisen paineen, joka riitti sodan lopettamiseen. (Cortright 2011, 181-182.)

Yksi sodanvastaisen liikkeen vähän tunnettu mutta merkittävä vaikutus oli armeijan sisällä tapahtunut sodanvastaisuus. Vietnamin sodan aikana esiintyi suurissa määrin asevelvollisuuden vastustusta, ennennäkemätöntä sotilaiden vastarintaa sekä suuren huomion saanut veteraanien sodanvastainen toiminta. Tällaista käyttäytymistä ei oltu aiemmin kohdattu Yhdysvaltojen armeijassa ja se on globaalistikin erittäin harvinaista. Sotilaiden vastarinnan erilaiset muodot murensivat moraalialia ja taistelukykyä, ne rampauttivat asevelvollisuusjärjestelmän sekä aiheuttivat yleistä sodanvastaisuutta. Asevelvollisuus ei ole koskaan ollut suosittua Yhdysvalloissa. Vietnamin sota sai kuitenkin aikaan laajaa kutsuntojen vastustusta. Sitä suurensi se, että yleinen käsitys kutsuntajärjestelmästä oli epäoikeudenmukainen. Korkeakoulupaikalla sai lykkäystä armeijasta ja tämä pidensikin yleisesti opintoaikoja. Myös varakkaat nuoret, joilla oli suhteita, onnistuivat yleensä saamaan lykkäystä. Tällä tavoin suhteettoman suuri osuus asepalveluksen ikeestä lankesi köyhille ja työväenluokan nuorille. Asevelvollisuuden vältteleminen oli erittäin yleistä ja 27 miljoonasta asevelvollisesta puolet saivat lykkäystä tai erivapauden tai heidät todettiin palvelukseen kelpaamattomaksi. Miljoonat nuoret miehet kehittivät keksittyjä vammoja, hakeutuivat vapautuksen oikeuttaviin työpaikkoihin tai käyttivät muita keinoja välttääkseen kutsunnat. Myös monet asepalvelukseen astuneet vastustivat myös kiihkeästi sotaa. Armeijan sisäinen sodanvastainen liike julkaisi lähes 300 sanomalehteä. Sotilaat järjestivät myös mielenosoituksia tukikohdissa eripuolilla maata. Vietnamin sota esiintyi myös uhmakasta toimintaa, joka sisälsi karkaamisia, tottelemattomuutta ja jopa avointa kapinointia sekä komentajiin kohdistunutta väkivaltaa. Myös Vietnamista palanneet veteraanit muodostivat yhden tuon ajan merkityksellisimmistä liikkeistä, Vietnam Veterans Against the War (VVAW). Eräs järjestön jäsen oli John Kerry, josta myöhemmin tuli senaattori ja presidenttiehdokas. Sotaveteraaneilla oli arvovaltaa ja

uskottavuutta enemmän kuin siviiliaktivisteilla ja siksi heidän vaatimuksensa olivat tehokkaampia. Vuonna 1971 VVAW:ssa oli lähes 20 000 jäsentä. Nixonin hallitus oli erittäin huolissaan veteraanien liikehinnästä ja järjesti kampanjoita sen aseman heikentämiseksi. Valkoisen talon likaiset keinot ja vakoiluyritykset VVAW:tä ja muita sodanvastaisia ryhmiä vastaan synnytti Watergate-skandaalin. Demokraattiseen puolueen toimistoon murtautumisen taustalla oli osittain se, että sieltä löydettäisiin yhteyksiä VVAW:n ja puoluejoihtajien väliltä. Tällä tavoin hallituksen toimet VVAW:tä vastaan edistivät Nixonin uran tuhoutumista ja samalla se vähensi Saigonin hallituksen saamaa poliittista tukea. (Cortright 2011, 185-186.)

Sodanvastainen liike oli vuonna 1967 saanut valtavat mittasuhteet. Eräs sen saavutuksista oli, että hallitus ei voinut julistaa kansallista liikekannallepanoa. Sodan kustannuksia jouduttiin kätkemään ja tämän seurauksena Yhdysvallat joutui talouskriisiin, joka vuoteen 1978 mennessä sai konservatiivit ja liikemaailman vaatimaan Vietnamin sodan rajoittamista. Pentagonin paperit paljastivat, että jo vuoteen 1967 mennessä kansalaisten sodanvastaisuuden luonne ja mittakaava huolestuttivat päättäjiä. Tet-hyökkäyksen jälkeen hallituksen propaganda kävi epäuskottavaksi ja tämä lisäsi päättäjien huolta entisestään. Eräässä puolustusministeriön muistiossa kävi ilmi pelko siitä, että voimankäytön lisääminen Vietnamissa johtaisi lisääntyvään aseistakieltäytymiseen ja levottomuuksiin kaupungeissa, josta johtuen Yhdysvalloissa saattaisi muodostua mittakaavaltaan ennennäkemättömiä sisäisiä kriisejä. Kansalaisten valtavat massamielenosoitukset ja kansalaistottelemattomuus olivat erityisiä huolenaiheita. Niiden uhka arvioitiin niin suureksi, että armeijan huipulla alettiin pohtia, olisiko joukkoja tarpeeksi saatavilla siviililevottomuuksien hallintaan, jos joukkoja lähetettäisiin lisää Vietnamiin. (Chomsky 2002, 65-66.)

Yhdysvaltojen talouselämässä oli selkeä käännekohta 1960-luvun puolivälissä. Tähän oli osittain syynä presidentti Johnsonin talouspolitiikka. Yhdysvallat oli myös näihin aikoihin sekaantumassa merkittävämmiin Vietnamiin, jonka seurauksena sotilasmenot kasvoivat. Samaan aikaan Johnson lisäsi kansalaistensa kulutusta muun muassa tarjomalla näille parempia sosiaalipalveluja. Tästä huolimatta veroja ei kuitenkaan nostettu, vaan budjeteista tehtiin alijäämäisiä. Tästä seurasi inflaation kiihtyminen. Inflaatio oli liikkunut 1950-

luvulla ja 1960-luvun alkupuolella noin yhden prosentin paikkeilla, niin oli se noussut 1965 mennessä jo 2,1 %:tiin, vuonna 1969 se oli jo 6 %:tia ja 1970-luvun päättyessä 13 %:tia. Nixon yritti 1960-luvun lopulla ja 1970-luvun alussa hillitä inflaatiota Milton Friedmanin ohjeiden mukaan vähentämällä sosiaalimenoihin myönnettyjä määrärahoja ja kiristämällä lainansaantimahdollisuuksia. Tällä tavoin menetellessään Nixon ajoi Yhdysvallat stagflaatioon eli tilanteeseen, jossa inflaatio oli yhä voimakas ja samaan aikaan maan talouselämä oli lamassa. Inflaatio ja työttömyys tekivät Yhdysvaltalaisista pessimistejä 1970-luvulla. Esimerkiksi vuonna 1979 55 %:tia amerikkalaisista oletti, että seuraavan vuoden taloudelliset ongelmat olisivat vieläkin suurempia. Melkein 90 %:tia amerikkalaisista uskoi, että inflaatiosta ei päästäisi enään eroon. (Kero, Kostianen & Virtanen 1991, 494-495.)

1970-luvulla FBI kiinnostui muun muassa Mustien panttereiden ja ”uusvasemmiston” toiminnasta, jotka se luokitteli uhkaavaksi toiminnaksi. FBI aloitti kampanjan Mustia panttereita vastaan, johon sisältyi muun muassa murhia ja ghettomellakoiden aloittamista. FBI arvioi, että Mustiin panttereihin kuului vain noin 800 uskollista jäsentä, mutta lisäsi tähän uhkaavasti, että noin 25 prosenttia koko mustasta väestöstä ja 43 prosenttia alle 21-vuotiaista mustista kunnioittaa suuresti Mustia panttereita. FBI aloitti häirinnän ja väkivallan kampanjan tehdäkseen varmaksi sen, että Mustista panttereista ei muodostuisi merkittävää poliittista ja yhteiskunnallista voimaa. Tämän sortavan kampanjan avulla Mustat pantterit onnistuttiin tuhoamaan ja sen rippeet tuhosivat itse itsensä.

Uusvasemmistoa kohtaan samaan aikaan kohdistui myös FBI:n kampanjoita, jotka johtuivat samoista syistä. FBI:n asiakirjoissa uusvasemmiston nähtiin edustavan uhkaa, jolla oli paljon kannattajia ja vaikutusvaltaa yliopisto-opiskelijoiden keskuudessa sekä vakava vaikutus kapinamielisyydellään nyky-yhteiskuntaan. Uusvasemmiston nähtiin aiheuttavan yhteiskunnallista epävakautta ja sen nähtiin soluttautuneen työväenliikkeeseen ja radikalisoineen sitä. Lisäksi uusvasemmiston katsottiin omaavan laajan maanalaisten julkaisujen verkon, jolla nähtiin olevan kaksoistarkoitus sekä sisäisen kommunikaation että ulkoisen propagandan välineenä. FBI:n mielestä tätä oli hallittava valtion turvallisuus koneiston kautta. (Chomsky 2002, 192-193.)

Watergate-skandaalissa Nixonin avustajat murtautuivat kahteen otteeseen 1972

Washingtonissa sijaitsevaan demokraattien päämajaan. Siellä he kopioivat vaalikampanjaan liittyviä asiakirjoja ja asensivat salakuuntelulaitteita. On epäselvää antoiko Nixon tälle toiminnalle luvan, mutta Nixon oli kuitenkin varmuudella tietoinen toimista muutama päivä tapahtuneen jälkeen. Nixonin rötöstely ei loppunut Watergateen, vaan Nixonin kätyrit muun muassa sabotoivat demokraattien esivaaleja, tekivät perättömiä lehtijuttuja ja toivat hajupommeja demokraattien kokouksiin. Suuri järkytys oli myös senaatin teettämät selvitykset, joissa selvisi kuinka FBI ja CIA olivat rikkoneet Yhdysvaltojen perustuslakia ja toimineet muutenkin häikäilemättömästi niin kotona kuin ulkomailla. (Kero, Kostiainen & Virtanen 1991, 477, 479.)

Vietnamin sodan olosuhteet koettelivat rajusti Amerikkalaisia sotilaita ja olosuhteet olivat todella haastavat. Pääosa sotilaista oli tämän lisäksi lähtöisin köyhistä yhteiskunnallisista olosuhteista, joka johtui epäreilusta kutsuntajärjestelmästä. Tarkoituksettomaksi koettu sota ja helvetilliset olosuhteet saivat valtavan määrän amerikkalaisia sotilaita käyttämään huumeita. Jopa kolmannes amerikkalaisista sotilaista käytti oopiumia ja miedompia huumeita sitäkin useampi. Käyttö jatkui sodan jälkeen useissa tapauksissa Yhdysvalloissa. (Kero, Kostiainen & Virtanen 1991, 465, 475.)

Vietnamin sodassa palveli yhteensä lähes 2,6 miljoonaa yhdysvaltalaisista sotilasta. Heistä menehtyi 58 220 ja 300 000 haavoittui. Vietnamilaisia sotilaita puolestaan kaatui arviolta kolme miljoonaa. Kaikkien osapuolten siviilejä kuoli neljä miljoonaa. Yhdysvaltalaisia veteraaneja on arvioitu kuolleen itsemurhiin enemmän kuin itse sodassa. (Heiskanen 2016, 561.)

4.4 Elokuvan kontekstuaalinen tulkintaa

Kuten edellä on todettu, niin Yhdysvallat oli Vietnamin sodan aikana uskomattomassa pyörremyrskyssä kulttuurisesti ja poliittisesti. Sotaan lähdettiin laulellen ja Kennedyn uho oli saanut myös kansan vakuuttumaan siitä, että Vietnamin toimiin pitäisi puuttua. Sotilasneuvonantajat antoivatkin aluksi sodasta ja vielä myöhemminkin toiveikkaan kuvan, jota vääristeltiin muun muassa Nixonin taholta. Nixon myös salasi kansalta operaatioita Vietnamissa. Elokuvassa on kohtaus, jossa Kurtz lukee vangitulle Willardille lehtileikkeitä,

jotka antavat sodankulusta optimistisen kuvan. Kurtz kysyykin Willardilta pilkallisesti, että miltä nämä lehtileikkeet haisevat hänen nenäänsä. Tämä kohta kuvastaa suoraan Yhdysvaltojen hallinnon epärehellisyttä Vietnamin tilanteesta ja samalla sitä kommunikaation totaalista katkosta, joka vallitsi valta- ja vastakulttuurin välillä. Tämä kommunikaation katkos myös toistuu elokuvan useissa kohtauksissa, jossa sotilaat taistelevat tai ovat tilanteessa, jossa ei ole upseereita opastamassa heidän toimintaansa. Tämä näkyi Yhdysvalloissa vastakulttuurissa siten, että useimmat ideologiset johtajat oltiin murhattu, vangittu tai maastakarkoitettu, joten eri liikkeillä ei ollut johtajia viemässä aatetta eteenpäin. Toisaalta elokuvassa esimerkiksi eversti Kilgoren sotahulluus representoi niitä konservatiivisiä arvoja, joita vastaan vastakulttuuri taisteli. Yhdysvalloissa kansan mielenosoittaminen, mellakat ja kansalaisaktiivisuus saivat tylyn kohtelun hallinnolta ja muun muassa mustia kuin valkoisia aktivisteja tapettiin. Mellakat yltyivät usein molemminpuoliseen aggressioon, joissa onnettomuuksilta ei vältytty. Ilmestyskirja nyt -elokuvassa tämä Amerikan sisäinen aggressio ja väkivalta toistuu sotilaiden kuolemina ja väkivaltaisuuksina kuin myös pelon ja kauhun tunteina sekä epävarmuutena, joka leijailee kaiken yllä. Yhdysvaltojen hallituksen pelko ja vainoharhaisuus saivat heidät hyökkäämään omaa kansaansa vastaan. FBI soluttautui Mustiin panttereihin ja uuteen vasemmistoon. Yhdysvallat pitivät omia kansalaisiaan valtiollisena uhkana, joka piti vaikka väkivalloin vaimentaa. Tämän lisäksi esimerkiksi mustien kansalaisliikkeiden välillä ilmeni myös väkivaltaa toisiaan vastaan.

Yhdysvallat oli paranoi'isessa pyörteessä, jossa kaikki vaikuttivat epäilyttäviltä tai suoranaisesti vihollisilta. Tämä heijastuu Ilmestyskirja nyt -elokuvassa sen keskeisenä teemana, jossa amerikkalainen lähetetään salamurhaamaan toista amerikkalaista. Tätä tapahtui myös todellisuudessa: Martin Luther Kingin, Malcolm X:n ja John sekä Robert Kennedyn salamurhat, joissa amerikkalaiset tappoivat amerikkalaisia. Elokuvassa Yhdysvaltain asevoimat symbolisoivat maan hallitusta, joka alkaa pitämään Kurtzia uhkana, joka pitää eliminoida. Kurtzin ajatukset ja toimintatapa ovat muuttuneet "hallituksen" mielestä epäterveiksi. Samalla lailla Yhdysvalloissa vastakulttuurin mielenosoituksia, mellakoita ja marsseja pidettiin epäterveenä toimintana, jotka piti tukahduttaa vaikka sitten väkivalloin, koska se uhkasi vanhaa järjestystä. Elokuvassa sota kuvataan surrealistisena painajaisena, joka on täynnä kaaosta ja väkivaltaa, ja missä

kukaan ei ole mustavalkoisesti hyvä tai paha. Sodassa kaikki sen osapuolet sortuvat julmuuksiin, eikä kukaan ole viaton. Tätä ilmensi myös Yhdysvaltojen sisäinen toiminta, jossa eri ideologisten vastakulttuurien edustajat radikalisoituivat lopulta myös itse väkivaltaisuuksiin, koska establishment vastasi rauhanomaisiinkin mielenilmauksiin usein aggressiolla. Vaikka monet vastakulttuurin liikkeet vanhoivat aluksi väkivallattomuuden nimiin, niin usein tilanteet eskaloituivat molemminpuoliseksi väkivallaksi. Vaikka tarkoitus oli hyvä, niin toimintatavat muuttuivat usein väkivaltaisiksi. Kuten elokuvassa, niin myös Yhdysvaltojen tuon aikaisessa poliittisessa pelissä, ei kenelläkään ollut puhtaita jauhoja pussissa.

Yhdysvalloissa 1960-luvulla koulutustaso oli parantunut ja pidentynyt, joka edesauttoi nuoria pohtimaan maailmaa ja asioita, koska etenkin valkoinen keskiluokka ei enään elänyt puutteessa. Näin aikaa ja energiaa vapautui myös filosofisiin ja eettisiin aatoksiin. Näennäisestä yltäkylläisyydestä huolimatta nuorisoköki, että heidän omat päämäärät ja tavoitteet torpedoitiin konservatiivisten rakenteiden vuoksi. Yliopistot ja korkeakoulut olivat kuin tehtaita, joissa leivottiin kelpo kunnan kansalaisia samalla reseptillä, joka oli ollut käytössä jo vuosikymmeniä. Nuorisosta alkoi tuntua, että heillä ei ollut mahdollisuuksia vaikuttaa omaan kohtaloonsa. Ilmestyskirja nyt -elokuvassa sotilaat ovat nuoria ja hämmentyneitä omasta kohtalostaan, johon epäoikeudenmukainen kutsuntajärjestelmä on repinyt heidät heidän omasta ympäristöstään. He ovat pelokkaita ja kritisoivat puheissaan sotaa. Elokuvassa heidät on nakattu sotatantereelle ilman omaa halua siihen ja he eivät voi vaikuttaa omaan tilanteeseensa muutoin kuin silmittömällä väkivallalla, jotta säilyisivät hengissä.

Yhdysvalloissa käydyt rotumellakat ja kansalaisoikeusliikkeen esille nostama rotusorto olivat eräs keskeisimmistä ongelmista. Elokuvassa rasismi on sekä mustien että valkoisten amerikkalaisten käyttämässä vietnamilaisia halventavassa kielessä. Elokuvassa vihollisesta annetaan myös raakalaismainen kuva, jopa raaempi kuin amerikkalaisten itsensä toteuttamat teot. Elokuvan keskeinen teema on myös Kurtzin edustaman toiseuden eli pohjois-vietnamilaisten pahuus, joka pitää tuhota, vaikka sitten pudottamalla atomipommi. Kurtzin papereissa yhdelle sivulle on kirjoitettu punaisella kynällä: pudottakaa pommi ja tuhotkaa kaikki. Tämä ilmentää sitä pessimismia ja näköalattomuutta, joka leimasi

Yhdysvaltoja 1970-luvulla, jolloin maa kamppaili surkeassa taloudellisessa jamassa ja rasismien kynsissä. Yhdysvalloissa rasismi oli todellisuutta vielä pitkälle 1960-lukua ja se on heijastuu elokuvassa juuri toiseuden esittämisenä vastakohtana länsimaiselle valkoiselle kulttuurille. Yhdysvalloissa myös 1960-luvulla huumeidenkäytöstä tuli lähes mainstreamia. Hippiliike ja aiemmin beatnikit suosivat kannabista ja LSD:tä. Tämä näkyy myös elokuvassa päihteiden käyttönä. Kannabissätkiä poltetaan ja Lance nauttii LSD:tä. Myös Willard osallistuu päihteiden käyttöön viskin juonnilla ja oopiumin polttamisella. 1960- ja 1970-luvulla niin Yhdysvalloissa kuin Vietnamissakin amerikkalaiset sotilaat käyttivät massiivisesti huumeita ja huumeongelma tuotiin takaisin kotiin. Lisäksi huumeongelmat kärjistyivät mustien asuttamissa ghettoissa. Elokuvassa huumeiden käyttö esitetään normaalina toimintana Willardin ryhmän keskuudessa ja tämä oli todellakin realismis kotona Amerikassa kuin sodassa Vietnamissa. Yhdysvaltojen talouden inflaatio ja stagflaatio olivat omiaan aiheuttamaan epätoivoa ja pessimismää Yhdysvalloissa. Vietnamin sota imi käsittämättömät määrät rahaa, joka kaikki oli pois kansalaisten hyvinvoinnista. Talous oli kuralla ja TV ja muu media toistivat väkivaltaa kotimaassa ja Vietnamissa. Elokuvassa tuo yhteiskunnallinen angsti ilmenee elokuvan epätoivoisena tunnelmana, jossa asiat pahenevat koko ajan ja mitä tahansa voi tapahtua. Jokainen saa pelätä oman henkensä puolesta ja tulevaisuus on pahimmillaan kuolema. Willardin neljän hengen ryhmästä vain yksi jää eloon Willardin lisäksi.

Willard ja Kurtz vihaavat molemmat valehtelijoita ja kaksinaismoralismia, sillä Willardin sanoin hulluutta ja murhaa riittää jokaiselle Vietnamissa. Elokuvan keskeinen teema onkin kaksinaismoraalisuus, jonka Willard tiivistää sanoihin: Me ammuimme heitä konekiväärillä ja annamme siihen laastarin. Samoin Kurtz sanoo, että miehet opetetaan pommittamaan napalmia, mutta heidän komentajansa kieltävät heitä kirjoittamasta sanan fuck lentokoneisiin, koska se on loukkaavaa. Toisin sanoen molemmat pitävät sotaa kaksinaismoralistisena. Armeijassa ilmeni Vietnamin sodan aikaan myös poikkeuksellista kritiikkiä sotaa vastaan, joka ilmenee elokuvassa juuri Phillipsin yrityksenä tappaa Willard ja miehistön kritiikillä heidän tehtävänsä sekä Kurtzin kapinointina Yhdysvaltain armeijaa vastaan. Valheellisuus ja kaksinaismoralismi teemana pohjautuu suoraan Nixonin, FBI:n ja CIA:n valheisiin ja räikeään toimintaa niin kotimaassa kuin ulkomaillakin. Nixon salasi operaatioita Vietnamissa ja pitkitti sotaa, jotta pääsisi poliittisiin päämääriinsä. FBI oli

soluttautunut kampuksille ja Yliopistot antoivat tietoja sotilasviranomaisille. Yhdysvaltojen hallitus toimi salaa sen kansalaisia kohtaan ja julkisuudessa valehteli, mistä Nixon jäi vielä kiinni Watergate-skandaalin yhteydessä. Willardin saama tehtävä murhata Kurtz ilmentää Valkoisen talon vainoharhaisuutta mielenosoituksia ja mellakoita kohtaan. Samoin kuin vastakulttuurin liikehdintä koettiin uhkaavana ja valtiovaltaa vaarantavana sisäisenä uhkana, niin elokuvassa Kurtzin toimintaa pidetään myös epäterveenä, joka pitää tukahduttaa keinoja kaihtamatta.

1970-luvun elokuvassa kyseenalaistettiin instituutioita kuten perhe ja isän hahmo. Ilmestyskirja nyt -elokuvassakin tämä isä -teema on elokuvassa keskeinen. Kurtz edustaa konservatiivista ja julmaa isähahmoa, jonka Willardin täytyy tuhota, jotta hän voisi ottaa tämän paikan ja uudistaa maailmaa uusilla ideologioilla, jotka eivät ole niin tuhoavia kuin Kurtzin edustama ideologia. Elokuvassa on kreikkalaisen tragedian ja Freudin psykoanalyttisen isähahmon ja pojan välinen suhde keskiössä, jota käsittelemme myöhemmissä luvuissa tarkemmin. Kurtz representoi isän lisäksi muun muassa Yhdysvaltojen sotilasvoimia, jotka tuhoavat vieraalla maalla kaiken eteensä osuvan ilman metodia. Tämä sotaisa isähahmo edustaa kaikkea sitä mädännäisyyttä, joka vaikutti Yhdysvalloissa Vietnamin sodan aikana. Willard puolestaan representoi vastakulttuuria ja sodanvastaisuutta, kuten myös uutta parempaa yhteiskuntajärjestystä, joka voi vain onnistua, jos sen edustaja Kurtz tuhoetaan. Willardin pelastama Lance representoi uutta toivoa, joka voi syntyä vanhan raunioista. Lance representoi uusien sukupolvien lasta, joka voi elää uudessa maailmassa vapaana entisistä poliittisista ja militaristisista voimista. Koska 1960- ja 1970-lukujen yhteiskunnallinen liikehdintä ei kuitenkaan pystynyt toteuttamaan vallankumousta, joka olisi johtanut uuteen parempaan maailmaan, niin Ilmestyskirja nyt -elokuvan loppu kuvastaa myös tätä hetkeä myrskyn jälkeen. Vastakulttuuri vaikutti paljon Yhdysvalloissa, mutta vallankumoukseen se ei kuitenkaan pystynyt. Elokuvan lopussa Willard ei ota Kurtzin paikkaa, vaan lähtee Lance mukanaan partioaluksella kohti kotia. Willard kääntää pois päältä radion, joka yrittää ottaa yhteyttä tähän kuin symbolisesti katkaisten kaikki siteet hänen ja Yhdysvaltojen armeijan väliltä. Willard on tuhonnut Kurtzin ja pelastanut Lancen, loppu jääköön Lancen hoidettavaksi.

Robin Woodin mukaan amerikkalaisessa elokuvassa on ollut ydinteemana 1960-luvulta lähtien yhä enenevässä määrin romahdus ja hajoaminen. (Wood 1989, 55.) Tämä on keskeistä Ilmestyskirja nyt -elokuvassa. Siinä kaikki toiminta on kaoottista ja sotilaat taistelevat paniikissa näkymätöntä vihollista vastaan. Willard sortuu sotarikokseen ja hänen ryhmänsä ampuu konekivääreillä kuoliaaksi vietnamilaisen sampaanin miehistön, jotka ovat siviilejä. Eräässä kohtauksessa sotilaat kertovat rakentavansa joka päivä sillan, joka taas tuhotaan yöllä, mutta toimintaa pitää jatkaa, jotta kenraaleille voidaan sanoa, että tie on auki. Mitä syvemmälle viidaksoon mennään sitä rappeutuneempaa ja romahtaneempaa kaikki on. Kurtzin majapaikassa joka puolella lojuu ja roikkuu ruumiita ja paikka haisee Willardin mukaan malarialle ja painajaisille. Kurtzin majapaikka on tämän kaiken kulminaatio, joka on aluskasvillisuuden ja ajan runtelema muinainen temppele, joka on luhistumaisillaan. Kauttaaltaan koko elokuvan kohtausten kaikkea toimintaa leimaa romahduksen tuntu. Tämä on myös heijastuma amerikkalaisen yhteiskunnan myrskyisästä tilanteesta 60- ja 70-luvuilla, jolloin tulevaisuus oli turvatonta ja epävarmaa ydinperheen silmien läpi tarkasteltuna. Perinteiset arvot oli haastettu monelta eri taholta ja mellakointi ja mielenosoitukset lisäsivät yhteiskunnallisen toivottomuuden tunnetta väkivaltaisuuksien ja salamurhien ohella.

Yhteiskuntaa leimasi entisten arvojen ja instituutioiden romahdus ja niiden tilalle oli tulossa aseistakieltäytyjät, homot, feministit ja mustat. Vähemmistöt saivat oman äänensä kuuluviin ja vanhoja arvoja kyseenalaistettiin. Nuoret osallistuivat rauhanmarsseille ja aktivoituivat poliittisesti ja maan sisällä toimi aktiivinen vasemmisto, jonka leviämiseen Vietnamissa vastattiin sotatoimin. Elokuvassa Willardin ryhmä saapuu ranskalaiselle plantaasille, joka on hyvin rapistuneessa kunnossa. Illallispöydässä ranskalaiset kertaavat omaa tappiotaan Vietnamissa ja pöydässä syntyy kiivas taistelu häviön syistä. Osa syyttää kommunisteja ja opiskelijoita ja osa feministejä. Eräs pöytäseurueen jäsenistä toteaa Willardille, että eivätkö amerikkalaiset ole oppineet mitään ranskalaisten virheistä. Pöydän sekasortoinen keskustelu ja syyttely kaikessa kiivaudessaan kuvaa hyvin tuon ajanjakson erilaisia ideologisia liikkeitä, joita konservatiivit syyttivät myös amerikkassa maan tilasta. Elokuvan kontekstuaalinen miljöö kuvastaakin suurta sekasortoisuutta ja surrealistista maailmaa, jossa vanhat konservatiiviset mallit murenevat uusien aatteiden nousun alla ja koko yhteiskunnallinen horisontti on epävakaa ja tekopyhä sekä väkivaltainen eri

ideologioiden taistelukentällä.

Janne Rosenqvistin mukaan Willardin amerikkalainen ihanne romahtaa kahdella eri tasolla. Ensinnäkin se romahtaa historiallisesti: Vietnamin pyhä tehtävä on degeneroitunut hulluuteen, terroriin ja psykoottiseen väkivaltaan. Toiseksi romahdus on tapahtunut filosofisesti: sodassa kaikki idealismi on naurettavaa. Elokuvan lopussa näytetään kuvia Willardin ja Kurtzin yhteen sulautuvista kasvoista, jotka feidataan muinaiseen kivijumalan kuvaan. Tämän Rosenqvist väittää tarkoittavan sitä, että sota tekee miehistä ikään kuin tunteettomia ja arvoituksellisia kivijumalia, joiden toiminta on suhteellisuuden tajun tuolla puolen. Kauhulla on kasvot ja ne ovat ihmisen. (Rosenqvist 2016, 471.)

4.4 Willardin ja Kurtzin sodanvastainen representaatio

Olen tulkinnut sodanvastaisuuden siten, että päähahmoja kuvataan vastoin Hollywoodin hyvän sodan konventioita. Tässä hyvä sota -kaanonissa sodan todellisuus kuvataan mustavalkoisesti hyvänä tai sitten pahana. ”Taistelu- ja westerngenre uskovat samaan kunnianarvoisaan kulttuuri myyttiin: rohkeat soturit käyvät yleviä taisteluita vastassaan paholaismaiset ulkomaiset villit, viholliset vailla inhimillisyyden häivää. Myytin sähköistävät rohkeat, kekseliäät päähenkilöt, jotka ovat usein valkoisia miehiä ja valmiita uhraamaan henkensä yhteisten isänmaallisten tavoitteiden eteen.” (Boggs & Pollard 2007, 89.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa päähenkilö Willardin representaatio ei ole tyypillinen herooinen hahmo, vaan hän on antisankari, jonka toiminta on kyseenalaista ja jopa rikollista. Willard osoittaa epävakaa käytöstä jo heti elokuvan alussa, missä hän tuhoaa juovuksissa hotellihuoneensa Saigonissa. Willardilla on myös ambivalentti suhtautuminen Vietnamiin. Hän sanoo kotona Amerikassa kaipaavansa takaisin viidakkoon ja toisin päin. Hän sanoo Madame Sarraultille ranskalaisella plantaasilla, että aikoo jäädä Vietnamiin sodan jälkeen. Sota on traumatisoinut Willardia myös siten, että hänen avioliittonsa on kariutunut. Hän sanoo, että ei puhunut vaimolleen ennen kuin myöntyi avioeroon. Willard ei myöskään pidä Amerikkaa enään samana paikkana kuin ennen sotaa. Willardin representaatio ei siis rakenna kunniallista, patrioottista ja hyvin käyttäytyvää kuvaa, vaan

hänestä annetaan heti alussa epävakaa ja sodan traumatisoiva kuva. Willard on tappanut varmuudella useita ihmisiä sodassa ja hän on suorittanut operaatioita yksin. Hän sanoo, että tunti ainakin kuuden ihmisen viimeisen henkäyksen, joten Willard on taistellut heitä vastaan lähietäisyydeltä. Kurtz nimittää Willardia salamurhaajaksi ja sellainen hän onkin. Tämä antaa Willardista poikkeuksellisen kuvan, sillä hän pystyy tappamaan kylmästi ja lähes henkilökohtaisesti. Hänen on määrä tappaa Kurtz, amerikkalainen upseeri, jonka metodeista on tullut epäterveitä. Vaikka Willard kyseenalaistaa tehtävää ja pitää sitä kaksinaismoralistisena, niin hän epäröinnistään huolimatta ottaa tehtävän vastaan. Willard ottaa siis eettisesti ja moraalisesti arveluttavan tehtävän suorittaakseen, joka ilmaisee sitä, että sota on raaistanut ja hämärtänyt hänen moraalista kompassiaan. Willardin tehtävä on kaiken lisäksi salainen ja laiton. Willardin hahmo osallistuu juonitteluun ottamalla tehtävän vastaan, vaikka hän pitää toimintaa arveluttavana. Willardin hahmo representoi siis kunniantonta salamyhkäistä toimintaa, joka poikkeaa hyvän sodan kuvastosta. Hänen hahmonsä on valmis likaiseen peliin, vaikka kyseessä on upseerin kunnia ja maamiehen henki. Willard vihaa valheita ja hän pitää tehtävänsä valheellisena kuin koko sotaa. Willardin mielestä sotaa johtivat pellekenraalit, jotka olivat menettämäsillään koko sodan. Willard ajattelee, että amerikkalaiset ampuvat konekiväärillä ja antavat siihen laastarin. Omaa tehtävänsä hän vertaa sakkolapun antamiseen rallikisoissa. Willard kuitenkin etenee kohti tehtävänsä päättäväisesti. Willard sortuu myös sotarikokseen. Hän ampuu haavoittuneen naisen, joka on siviili, koska tämän hoitoon vieminen olisi hidastuttanut hänen tehtävänsä suorittamista. Willard myös vaihtaa viihdytysjoukoissa olevat Playboy-puput miehistönsä käyttöön muutamasta polttoainetyynyristä. Willardin hahmo voidaan tulkita misogyniseksi näiden tekojen vuoksi. Willard myös polttaa oopiumia Madame Sarraultin kanssa ranskalaisella plantaasilla. Kaiken kaikkiaan Willardin representaatiosta ei saada kuvaa kunniallisesta ja sankarillisesta upseerista, vaan päin vastoin. Willard on murhaaja ja naisvihaaja, joka tappaa elokuvan lopussa amerikkalaisen upseerin. Willardin representaatiota voidaankin pitää sodanvastaisena koska se kuvaa häntä rikkinäisenä ja julmana hahmona ja tämä ei käy yksiin hyvä sota -kuvaston kanssa. Syvennän ja avaan Willardin representaation monitahoisuutta vielä tulevissa luvuissa, kuten myös Kurtzin representaatiota.

”Konna, joka tappaa on täynnä laantumaton pahaa, vailla päämäärää ja järkiperusteita,

mikä sopii median stereotyyppeihin natseista, kommunisteista ja terroristeista. Sankari puolestaan samastetaan täysin ymmärrettäviin ja kiitettäviin tavoitteisiin ja ihanteisiin, mikä pätee *Sheriffin* Gary Cooperiin, *Iwo Jiman* John Wayneen, *Panssarikenraali Pattonin* George C. Scotiin ja *Rambon* Sylvester Stalloneen. Näiden kahden hahmon välillä olevan suunnattoman sosiaalisen ja moraalisen kuilun vuoksi tappamisesta tulee paitsi perusteltua myös kunnioitettavaa, kenties eksistentiaalinen hetki matkalla kohti yksilöllistä ja yhteistä itsensä toteuttamista. Sotatarinoita käsittelevistä Hollywood-elokuvista vain harvat poikkeavat merkittävästi tästä rakenteellisesta kaavasta, genrestä riippumatta.” (Boggs & Pollard 2007, 82-83.) Heikki Luostarinen puolestaan on tutkinut Venäläisiin kytkettyä kuvaa vihollisina.. Luostarisen mukaan viholliskuva käsittää negatiivisten käsitysten muodostamaa kokonaisuutta, joka kohdistuu niin kansaan kuin sen yksittäiseen edustajaan. Viholliskuva onkin vihollisena pidettävään kansalaisuuteen liitetty negatiivinen stereotyyppi. (Luostarinen 1986, 10.) Sen vuoksi, että vihollisesta annetaan kuva hengenvaarallisena ja päteväenä, niin heidän lyömisensä on kunniakas teko. Luostarisen mukaan vihollisuuteen liittyvät piirteet varioivat hieman eri kansojen kulttuuristen koodien mukaan, mutta vihollinen leimataan aina petolliseksi, röyhkeäksi ja julmaksi. Vihollinen syyllistyy sodankäynnissään moraalittomiin tekoihin. (Luostarinen 1986, 34.) ”Vihollisen representaatioon liitetään pahuuden, kierouden ja epäinhimillisyyden ulottuvuuksia.” (Jokinen 2000, 158).

Kurtzin representaatioon liittyy nämä klassiset vihollisen piirteet, mutta hänen hahmoonsa liittyy myös paljon syvempiä ulottuvuuksia. Kurtzilla on ollut lähes ilmiömäinen sotilasura, jonka hän torpedoi liittymällä erikoisjoukkoihin 38-vuotiaana. Willard liittyi samoihin joukkoihin 19-vuotiaana. Koulutus teki lähes Willardista selvän nuorella iällä, joten Kurtzin hahmoon liittyy lähes yli-inhillistä kykyä. Kurtz suoritti Vietnamissa omatoimisesti menestyneitä tehtäviä, kunnes hän murhasi kolme Etelä-Vietnamaista ihmistä, jotka olivat Yhdysvaltojen puolella. Kurtz piti heitä kaksoisagentteina. Kurtzin toiminta on muuttunut epäterveeksi, sillä hän toimii Yhdysvaltain sotilasvoimien komennon ulkopuolella ja on perustanut oman heimoarmeijansa, joka pitää häntä puolijumalana ja toteuttaa hänen jokaisen käskynsä. Kurtzia voidaan pitää kapinallisena tämän toiminnan johtopäätöksensä. Kurtz ihailee Vietkongin metodeja käydä sota. Hän pitää amerikkalaisia sotilaita turisteina ja sitoutumattomina sotaan, koska he palvelevat

vain vuoden kerrallaan. Vietnamilaiset sen sijaan taistelevat koko sydämellään. Kurtz aprikoi, että jos hänellä olisi Vietkongin kaltaisia sotilaita 10 divisioonaa, niin Amerikkalaisten ongelmat olisivat ohi Vietnamsissa. Kurtz traumatisoitui pahoin kohdattuaan Vietkongin terroria, jossa amerikkalaisten rokottamat lapset oltiin silvottu. Tästä järkytyksestä hänen mielensä järkkyy ja hän tajusi sen paradoksin, että Vietnamilaiset kykenivät rakastamaan lapsiaan ja perheitään, mutta he kykenivät tarpeen tullen käsittämättömiin julmuuksiin. Tätä Kurtz ihailee ja tämän tavan hän on myös itse omaksunut. Kurtzista sanottiin, että hän oli ennen humaani mies, mutta hänen henkisen suistumisensa jälkeen hänestä tuli hirviö, joka tappoi ihmisiä mielihalijensa mukaan. Kurtzin ideologian ydin on, että kauhusta ja moraalisesta terrorista pitää tehdä ystävä tai muuten ne ovat oikeita vihollisia. Willard kuvailee Kurtzia mieheksi, joka on täysin hajonnut ja rikki. Kurtz on katkaissut kaikki siteensä perheeseensä ja itseensä, mutta hän haluaa, että Willard kertoo hänen pojalleen kaiken, mitä hän on tehnyt. Kurtz ei luota tässä asiassa Yhdysvaltojen armeijaan, sillä hän pitää sotilasjohtoa valehtelijoina, joilla ei ole oikeutta tuomita häntä. Kurtzin mukaan Willardillakaan ei ole oikeutta tuomita häntä, mutta hänellä on Kurtzin mukaan oikeus kuitenkin tappaa tämä. Kurtzista annetaan siis kuva amerikkalaisen sotilaan ideaalina, joka menettää järkensä muun muassa sodan kauheuksien vuoksi.

Kurtz on kuitenkin amerikkalainen upseeri, vaikkakin hän on omaksunut Vietkongin tavat käydä sota. Kurtzin julmuus ja hulluus representoivat sodanvastaisuutta koska sota on tehnyt loistavasta yksilöstä väkivaltaisen mielipuolen, joka käy omaa sotaansa kaikkia vastaan. Kurtzin representaatio onkin kuin supersotilas, joka on hionut sodankäynnin huippuunsa toteuttaen kaikkia kiellettyjäkin keinoja mahdollistaakseen voittonsa. Kurtz tekee mitä vaan, jotta hän voittaisi sodan. Hän uhraa perheensä, oman armeijansa ja itsensä, sillä sota on muuttanut hänet sodan ruumiillistumaksi, täydelliseksi sotakoneeksi. Kurtz tajuaa myös itse tuhoutuvansa hänen sodassaan, mutta hän haluaa kuolla kuin sotilas, pystyssäpäin. Tähän hän tarvitsee Willardin, kuten myös siihen, että Willard kertoo hänen pojalle kaiken rehellisesti. Kurtz on kirjoittanut tekstejä, joita hän on myös lukenut nauhalle. Hänellä on paljon esoteeristä kirjallisuutta majapaikassaan ja Dennis Hopperin esittämä sotavalokuvaaja kertoo Kurtzin olevan klassinen sotilas-runoilija. Kurtzin kirjalliset toimet kuvaavatkin häntä älykkäänä henkilönä, joka on tullut hulluksi sodan

hirveyksiä kohdatessaan. Kurtz lukee myös runoja sotilasvalokuvaajalle ja Willardille. Kun Willard surmaa lopulta Kurtzin, niin hänen selatessaan Kurtzin papereita, niin yhdelle sivulle on kirjoitettu punaisella värillä, että pudottakaa pommi, tuhotkaa heidät kaikki. Tämä kertoo Kurtzin logiikasta sen, että hän on hulluudessaan tajunnut sen, että Amerikka ei muuten kykenisi voittamaan sotaa kuin pudottamalla atomipommin. Tämä voidaan ymmärtää myös universaalisti siten, että niin kauan kuin on ihmisiä on sotia ja tuhoamalla atomipommilla koko ihmiskunnan voidaan saavuttaa rauha. Tämä on Kurtzin representaation ydin. Hän symboloi universaalia kaiken syövää ja tuhoavaa sotaa, joka ei lopu, ennen kuin hänen komentonsa lopetetaan tuhoamalla hänet. Kurtzin representaatio noudattaa tavallisia konventioita, joita liitetään viholliseen, mutta Kurtzin taustalla on tragedia, joka johtui sodasta ja synnytti hänet uudelleen uutena Kurtzina, joka on täydellinen sotilas. Kurtzin tragedia on Vietnamin sota, joka oli Yhdysvaltojen poliittisen johdon organisoima ristiretki kommunismia vastaan ja näin ollen tämä politiikka myös loi Kurtzin, jonka hahmo on sodanvastainen, koska se kuvaa sodan hulluutta, raakuutta ja tuhoavuutta. Lisäksi tavallisista konventioista poiketen vihollinen on länsimaalainen valkoinen mies, joka tosin edustaa toiseutta, jota selvitän tarkemmin tulevissa luvuissa. Elokvassa sekä protagonistiksi että antagonistiksi ovat yhdysvaltalaisen sotilaskoulutuksen tuotteita ja molempien mielenterveys on järkkynyt sodasta. Molemmat syyllistyvät sotarikoksiin ja pitävät Yhdysvaltain sotatoimia valheellisina ja kaksinaismoralistisina. Elokuva kuvaa sotaan väsyneitä miehiä ja sodan järjettömyyttä ja sen seurauksena hirvittäviä ihmiskohtaloita. Kukaan ei selviä sodasta puhtain paperein, vaan kaikkien toimintaan liittyy moraalisesti arveluttavia tekijöitä, kuten huumeiden käyttöä ja misogyniaa sekä murhaamista. Molempien perheet ovat särkyneet sodan seurauksena ja kumpikaan ei voi enään palata entiseen elämäänsä. Vaikka Willard suorittaa tehtävänsä loppuun, niin hän symbolisesti katkaisee kaikki yhteytensä Yhdysvaltain asevoimiin napsaisemalla häntä kutsuvan radion kiinni.

Sota on niille, jotka joutuvat sen kokemaan raaka ja ihmisyyttä koetteleva kokemus. Hollywoodilla on tapana estetisöidä ja romantisoida sodan hirveyksiä. Sotaa kuvataan oikeutettuna tapahtumana, jossa riuskat miessankarit käyvät demonisen vihollisen kimppuun puolustaakseen demokratiaa, vapautta, ihmisoikeuksia ja koko sivilisaatiota vastaan. Hollywood on tuottanut tätä kuvastoa sen alkuaajoista lähtien. (Boggs & Pollard

2007, 9.) Ilmestyskirja nyt -elokuva ei tarjoa sankarillisuutta ja kunniaa, vaan kaikki on sodan mädättämää ja hajoamispisteessä. Sota kuvataan niin vihollisen kuin amerikkalaisten puolesta raakana ja tuhoavana voimana, jota kukaan ei tunnu enää hallitsevan.

Amerikkalaiset sotilaat ovat joko sotahullujen upseereiden komennuksessa tai sitten he taistelevat näkymätöntä vihollista vastaan paniikissa ja pelokkaina. Sodan raadollisuuden ja julmuuden kuvaaminen toimiikin sodanvastaisena konventiona, joka toistuu monissa Vietnamin sodasta kertovissa elokuvissa. Poikkeuksen tekevät esimerkiksi John Waynen Vihreät baretit ja Paluu Vietnamiin -elokuvien sarjat. Ilmestyskirja nyt -elokuvaa voidaankin pitää aineiston analyysiin ja tulkintaan perustuen sodanvastaisena ja vastakulttuurin elokuvana.

5 Maskuliinisuuden representaatiot

Aineiston analyysissä saatujen raakahavaintojen pohjalta tehdyn tulkinnan kautta voidaan väittää, että varsinkin elokuvan protagonistin, Willard, edustaa hegemonista maskuliinisuutta. Myös Kurtzilla on monia hegemonisen maskuliinisuuden piirteitä, mutta koska hän on elokuvan antagonistin, joten Kurtzin maskuliinisuudessa on eroja Willardiin verrattuna. Aavaan seuraavaksi tutkielmani teoreettista näkökulmaa ja käsitteitä sekä Willardin ja Kurtzin maskuliinisuuden representaatioita.

Miestutkimus pyrkii löytämään vastauksia esimerkiksi kysymyksiin: mitä miehenä oleminen on, mikä on miehistä tai miehekästä, mikä on miesten kulttuuria ja mikä on maskuliinista ja niin edelleen. Kriittinen miestutkimus nojautuu sukupuolen teoriaan, jota ovat kehittäneet yleensä naistutkijat eri feministisissä suuntauksissa. Kriittisen miestutkimuksen sukupuolta koskeva teoria pohjautuu siis feministisiin teorioihin. Kriittinen miestutkimus jatkaa feminististä maskuliinisuuden ja miehen tutkimusta, uudistaa sitä ja tuottaa uutta tietoa tutkimuskohteista. Miestutkimuksen tulee kehittää feministisestä, sukupuolentutkimuksesta ja naistutkimuksesta eroavaa omaa metodologista ja teoreettista ajattelua ja käsitteistöä. Vaikka kriittinen miestutkimus on osa feminististä perintöä, niin se eroaa omaksi alueekseen muun muassa siksi, että miesten suhde valtaan eroaa naisista. Kriittisen tutkimuksen yhtenä tavoitteena on tuottaa uusia tapoja puhua miehistä. Pyrkimyksenä on muuttaa vallitsevaa sukupuolijärjestelmää ja mieskulttuuria. (Jokinen 1999, 8; Sipilä 1994, 17-19.)

Feministisen tutkimuksen käsite on tehnyt näkyväksi tutkimukseen liittyvän pyrkimyksen muuttaa epäoikeudenmukaisia asiointiloja. Tutkiminen ymmärretään lähtökohtaisesti myös poliittiseksi teoksi. Feministisen tutkimuksen on myös toivottu naistutkimus -nimeä paremmin tuovan esiin myös sen, että kyse ei useinkaan ole ”vain” naisten tutkimisesta. Sukupuolen lisäksi feministinen tutkimus kiinnittää huomiota muihin hierarkioita ja eriarvoisuutta tuottaviin eroihin, kuten luokkaan, seksuaalisuuteen, vammaisuuteen, rotuun, etnisyyteen tai uskontoon. (Juvonen. Rossi, Saresma 2010, 11.)

Maskuliinisuuden tutkimuksen juuret voidaan löytää feministisestä tutkimuksesta ja 1960-

luvulla syntyneistä homoliikkeestä ja antiseksististen miesten tiedostamisryhmistä. Niin sanottua uutta miestutkimusta on tavallisesti sijoitettu yhteiskuntatieteelliseksi tutkimushaaraksi, mutta 1970-luvun lopulle tultaessa maskuliinisuuden tutkimusta harjoitettiin psykologian, sosiaalipsykologian ja sosiologian lisäksi myös historian tutkimuksessa. Suomessa maskuliinisuuden tutkimus on vasta aika alkutekijöissä, mutta esimerkiksi angloamerikkalaisissa maissa, sillä on jo merkittävä asema. Taiteentutkimuksessa televisio- ja elokuvatiede tuli mukaan jo 1970-luvun lopulla, mutta muun muassa kirjallisuustiede tuli jälkijunassa. Elokuvatutkimuksessa keskustelu alkoi miehen ja naisen ruumiin representaatioista ja sukupuolistetun katseen teoretisoinnista. Feministisen tutkimuksen mukaan elokuvissa toistuivat yhteiskunnan patriarkaaliset valtasuhteet, joiden mukaan naiset olivat miehisen katseen kohteita ja miehet aktiivisia toimijoita. Taiteen representaatioilla on edelleenkin tärkeä sija tutkimuksessa. Niissä representaatiot heijastelevat kulloinkin vallalla olevia näkemyksiä sukupuolten välisistä suhteista ja samalla ne muokkaavat aktiivisesti vastaanottajan mielikuvia maskuliinisuuksien olemuksista. (Ahokas, Lahti & Sihvonen 1993, 5-6.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa juuri naiset ovat alisteisessa asemassa. Heidät esitetään katseen kohteina, uhreina, prostituoituina ja yhtä vietnamilaista naista kuvataan vihollisena, joka osallistuu taistelutoimiin ja hänet surmataan sen johdosta rasisen kielen saattamana. Willard myös ampuu haavoittuneen vietnamilaisen naisen kylmäverisesti. Kohtauksessa, missä Playboy-puput esiintyvät amerikkalaisille sotilaille, niin sotilaat huutelevat halventavia törkeyksiä pupuille. Playboy-puput esiintyvät eroottisesti ja hierovat itseään vasten aseita, jotka ovat fallisia symboleita. Kohtaus päättyy siihen, että sotilaat ryntäävät lavalle pyytämään nimikirjoituksia, mutta tilanteessa on myös läsnä seksuaalisen väkivallan mahdollisuus. Playboy-pupujen esitys keskeytetään ja heidät ohjataan helikopteriin, jonka jalaksista sotilaat vielä roikkuvat. Kurtzin joukoissa esiintyy myös naisia ja Kurtz sekä hänen heimoarmeijansa representoivat vihollista ja toiseutta. Elokuva on naiskuvaltaan misogyninen eli naisvihamielinen.

Maskuliinisuuteen liittyvät näkemykset ovat olleet melko yksinkertaisia viime vuosikymmeniin asti. Maskuliinisuutta on ajateltu esimerkiksi biologisesti. Maskuliinisuuden on katsottu muodostuvan geneistä, anatomisista seikoista tai

aivolohkojen erilaisista toiminnoista. Maskuliinisuutta on pidetty myös feminiinisuuden vastakohtana. Maskuliinisuus on liitetty järkeen, aktiivisuuteen, järjestykseen, itsehillintään, normaaliuteen ja universaaliuteen, kun taas feminiinisuuden on katsottu liittyvän emotionaalisuuteen, passiivisuuteen, rajallisuuteen ja kaoottisuuteen. Tällaista käsitystä maskuliinisuudesta on kutsuttu Mikko Lehtosen mukaan maskulinistiseksi ideologiaksi. (Lehtonen 1995 25-29.)

Ideologia voidaan tässä yhteydessä käsittää eräänlaisiksi merkityskartoiksi, jotka pyrkivät esittämään todellisuutta. Ideologiaa ovat ne tulkintajärjestelmät, jotka määrittävät sen, kuinka koemme todellisuuden. Maskulinismin ideologian tulkintajärjestelmissä ja merkityskartoissa käytetään hyväksi sitä asiaa, että sukupuoliroolien epävakaisuuden ja häilyvyyden kanssa ei ole helppoa elää. Sukupuoliroolien luonne mutkikkaana muutetaan mutkattomaksi vakauttamalla feminiinisyys ja maskuliinisuus eli tekemällä kaikkea muuta kuin vakaista sukupuoli-identiteeteistä pysyviä ja selvärajaisia. Maskulinismin ideologiassa feminiinisyys ja maskuliinisuus ovat tavallaan kuin konkreettisia olioita, joilla väitetään olevan selkeät ominaisuutensa. Tämän ideologian ydintä on asettaa feminiinisyys ja maskuliinisuus toistensa vastakohtiksi. Tällä tavoin feminiinisyys ja maskuliinisuus määrittyvät toisen kautta eli olemalla sitä, mitä toinen ei ole. Kaikkien muiden ideologioiden tavoin maskulinismin ideologia on olemassa ja vaikuttaa myös arkitajunnassa sekä tieteellisessä, uskonnollisissa ja filosofisissa ajatusrakennelmissä. Se on olemassa kaikessa siinä, mikä näyttää itsestään selvältä ja ilmeiseltä. Maskulinismin ideologia on myös institutionalisoitu muiden ideologioiden lailla ja kirkko, perhe armeija, yliopisto, koulu, poliittiset laitokset ja joukkotiedotusvälineet uusintavat tätä ideologiaa joka päivä. (Lehtonen 1995 25-29.)

Maskulinistisen ideologian totuudet ovat kuitenkin vain osatotuuksia, mikäli ne ovat lainkaan totuuksia. Ideologia yksinkertaistaa maskuliinisuuden mutkikkuutta, peittää ristiriitaisuuksia ja vaikenee sen tärkeistä puolista. Ideologia ei vastaa maskuliinisuuden keskeisiin kysymyksiin. Tämän sijaan ne tekevät läpinäkymättömäksi maskuliinisuutta koskevien käsitysten yhteyden alistuksen ja vallan mekanismeihin. Maskulinismin ideologiassa maskuliinisuus nähdään vain suhteessa feminiinisyteen. Tämän ajatusrakennelman mukaan maskuliinisuus ja feminiinisyys nähdään siis toisiinsa nähden

erillisinä. Feminiinisyyden ja maskuliinisuuden hahmottaminen konkreettisiksi kategorioiksi sisältää myös sen ajatuksen, että molemmat viittaisivat itsenäisiin realiteetteihin. Tästä ajatelmasta johtuen feminiinisyys ja maskuliinisuus nähdään absoluuttisina olemuksina ja niitä ei nähdä tuotettuina kategorioina. (Lehtonen 1995, 25-29.)

Tätä näkemystä kohtaan on esitetty syystäkin kritiikkiä. Kriitikissä lähdetään siitä, että feminiinisyydellä kuin myös maskuliinisuudella ei ole mitään kiinteää sisäistä olemusta eikä erityisen vakaita määreitä. Kun maskulinismin ideologia jakaa maailman kahteen napaan – feminiiniseen ja maskuliiniseen – tämän ideologian kriitikot painottavat sitä faktaa, että sukupuoliset identiteetit ovat tällaista jakoa huomattavasti monimutkaisempia. Heteroseksuaalinen nainen ja heteroseksuaalinen mies eivät ole ainoita olemassaolevia ja mahdollisia identiteettejä. Ja kumpikaan näistä ei ole puhtaasti maskuliininen tai feminiininen, vaan niihin molempiin liittyy piirteitä sekä maskuliinisuudesta että feminiinisyydestä. Maskulinismin ideologian kriitikoiden mielestä maskuliinisuus ei ole ominaisuus tai piirre, jota voitaisiin tarkastella riippumatta kaikesta muusta, ja joka voitaisiin irrottaa persoonallisuudesta. Tämän kriittisen näkökulman kannattajat korostavat, että maskuliinisuuksia voidaan tutkia vain osana tiettyä kokonaisuutta, johon kuuluvat itse kunkin subjektiviteetti ja tietoisuus kuin myös kieli ja sen merkitykset. Maskuliinisuus, kuten feminiinisyyskin on sosiaalisesti ja kulttuurisesti tuotettu. Eli maskuliinisuus on tuotettu kategoria, jolla ei ole pysyvää olemusta. Maskuliinisuus ei siis toteudu biologisena kohtalona, vaan se muodostuu sitä kautta, että miehet identifioivat itsensä kulttuurissa esiintyviin maskuliinisuuden malleihin, joita esimerkiksi mediakulttuuri tarjoaa. Kulttuurisesti feminiinisyyden kuin maskuliinisuudenkin sisältö ja niiden väliset suhteet muuttuvat paikasta ja ajasta toiseen. Ne kyseenalaistetaan, niitä työstetään ja ne muuntuvat osana inhimillisiä puhetapoja ja käytäntöjä. (Lehtonen 1995, 25-29.)

Ilmestyskirja nyt tarjoaakin erilaisia maskuliinisuuksia, joihin katsojat voivat samastua tai olla samastumatta. Willard ja Kurtz eivät ole sankareita, mutta kylläkin maskuliinisia hahmoja. Samoin elokuvassa esiintyvä eversti Kilgore on hegemonisen maskuliinisuuden perikuva. Myös Willardin ryhmä tarjoaa erilaisia maskuliinisuuksia, joista elokuvan katsojat voivat löytää samastumispintaa. Elokuva ei tarjoa sankarillista ja oikeamielistä

maskuliinisuutta, mitä Hollywoodin sotaelokuvat yleensä tekevät. Willard on antisankari ja Kurtz elokuvan konna ja heidän maskuliinisuuksissa on paljon samaa, mutta myös merkittäviä eroja, joista kerron tuonnempana. Elokuva tarjoaa fiktiivisen ideaalin maskuliinisuudesta, joka ei ole realistinen saavuttaa oikeassa elämässä, eikä myös kulttuurisesti toivottavaa, sillä esimerkiksi maskuliinisuudet sisältää misogyniaa ja rasismia. Willardin toiminta on rohkeaa, mutta myös kyseenalaista moraalisesti. Elokuva edustaakin muun muassa sodanvastaisuutta, koska sen esittämät maskuliinisuudet eivät ole hyviä roolimalleja tai samastumiskohteita eli ne poikkeavat perinteisestä Hollywoodin tuottamasta sankarin mallista. Willardin ja Kurtzin maskuliinisuus on sodan korruptoimaa, eikä kummankaan toiminta ole oikeamielistä ja kunniallista.

Sukupuolentutkimuksessa käytetään termejä ”maskuliinisuus”, ”mieheys” ja ”mies” vaihtelevissa merkityksissä. Termi ”mies” viittaa yksilön biologisiin ominaisuuksiin ja biologiseen viitekehykseen. Sen sijaan termit ”mieheys” ja ”maskuliinisuus” ovat ongelmallisempia. Maskuliinisuutta ja mieheyttä pidetään toisilleen synonyymeinä useissa teorioissa. Nämä käsitteet kuvaavat kulttuurisia tekijöitä korostavassa sukupuolentutkimuksessa sitä tapaa, jolla miehen katsotaan esittävän miestä. Voidaan ymmärtää, että mies oppii sosiaalisesti kulttuurin tarjoamat maskuliiniset roolit ja määreet. Maskuliinisuus voidaan myös ymmärtää performanssiksi postfeministisiin teorioihin nojautuen. Se voidaan ymmärtää tästä näkökulmasta sukupuolen tyyliksi, joka on avoin sekä miehille että naisille. Psykodynaamisissa teorioissa ja evoluutiopsykologiassa maskuliinisuus liitetään fyysiseen mieheen, mutta samalla korostetaan sen biologista taustaa. Miehen käyttäytymisen katsotaan olevan maskuliinista, koska fysiologia pakottaa miehen käyttäytymään maskuliinisesti. Kuitenkin sosiaalipsykologiassa ja osittain psykologiassa feminiinisyys ja maskuliinisuus käsitetään pitkälti sukupuolesta irrallisina asioina ja jokaisen yksilön katsotaan omaavan sekä maskuliinisia että feminiinisiä piirteitä yksilöllisissä sekoituksissa. (Säävälä 1999, 52-53.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa sekä Willard että Kurtz omaavat monia maskuliinisuuteen liitettjä piirteitä. Kurtzin maskuliinisuudessa kuitenkin tapahtuu muutos hänen romahtamisensa jälkeen, joka liittyy hänen representaatioon feminiinisiä piirteitä. Kuitenkin kummankaan maskuliinisuus ei ole täysin vailla feminiinisiä piirteitä, sillä

kumpikin esimerkiksi itkee elokuvassa, joka nähdään yleensä ottaen feminiinisenä toimintana. Willardin olemus on muuten totaalisen tunteeton, mutta elokuvan alussa hän itkee humalassa hotellihuoneessaan Saigonissa. Myöhemmin hän parkaisee kauhusta ollessaan vankina Kurtzin majapaikassa, kun Kurtz heittää hänen syliinsä irtileikatun Chefin pään. Kurtz puolestaan kertoo, miten hän kohdatessaan Vietkongin terroria itki kuin ”vanha nainen”. Näin molempien maskuliinisuuteen liittyy myös feminiinisinä pidettyjä piirteitä, kuten tunteiden ilmaiseminen. Willardin olemusta kuitenkin leimaavat yleensä lähes täysin tunteettomuus, itsehillintä ja rationaalisuus, joita pidetään maskuliinisinä ominaisuuksina, kun taas Kurtzin toimintaa leimaavat epäjärjestys ja tunteiden ailahtelevuus, joita pidetään feminiinisinä piirteinä. Lisäksi Willardin sekoileminen ja itkeminen humalassa on varsin maskuliininen tapa osoittaa tunteita.

5.1 Patriarkaalisen vallan esiintyminen

Sukupuolta ja valtaa on alkuperäisesti teoretisoitu radikaalifeministien käyttämän patriarkaatin käsitteen avulla. Siinä on kyse miesten ylivallassa. Patriarkaatissa ylivalta ei ole satunnaista eikä siinä ole kyse yksittäisistä ilmiöistä, vaan alistamisen eri muodot perheissä, työelämässä, kansalaisyhteiskunnassa ja valtion instituutioissa liittyvät toisiinsa ja tukevat toisiaan. Radikaalifeministisen kritiikin mukaan patriarkaatti määrittelee sekä muodollisen että epämuodollisen päätöksenteon käytäntöjä ja se on universaalia. Esimerkiksi valtio on feministisessä tutkimuksessa nähty patriarkaalisen vallan keskittymänä; esimerkkinä tästä feministit ovat käyttäneet valtion tukemaa prostituutiota sotilastukikohtien ympärillä ja naisten asemaa sotilaiden viihdyttäjinä. Patriarkaatin käsite on myöhemmin saanut osakseen kritiikkiä feministisessä tutkimuksessa. Sitä pidetään yleistävänä ja epähistoriallisena. Patriarkaatin käsite olettaa, että naisia alistetaan samalla tavalla ajasta ja paikasta riippumatta. Käsitettä on kuitenkin myös kehitetty ja sovellettu esimerkiksi sosialististen feministien taholla tuomalla siihen luokan ja sukupuolen lisäksi rotuun, seksuaalisuuteen, etnisyyteen perustuvat alistussuhteet. (Kantola 2010, 82.)

Patriarkaalinen kulttuuri pitää sisällään väkivaltaa idealisoivan lahkon, jossa etenkin miesten väkivaltaisuus jatkuu siirtyessään isältä pojalle. Feministisissä teorioissa kiinnitetään huomiota etenkin naisten alistamiseen, joka johtuu miesten sortavista toimista.

Väkivallan nähdään johtuvan siitä, kun miehet kamppailevat valta-asemastaan. Jokinen tarkoittaa patriarkaatilla sosiaalista apparaattia, jossa naiset ovat alisteisessa asemassa sukupuolisena luokkana. (Jokinen 2000, 16) Patriarkaatti opettaa meille jatkuvalla syötöllä televisiossa, elokuvissa ja lehdissä, että voimakkaat miehet voivat tehdä mitä haluavat ja että juuri tämänlainen vapaus tekee heistä miehiä. Miesten annetaan helposti ymmärtää, että rehellisyys on ”pehmoilua”. Tämän vuoksi uskallus toimia epärehellisesti ja seurauksista välittämättä tekee miehestä kovan, erottaa miehet pojista. (Hooks 2016, 45.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvasta voidaan sanoa, että hierarkinen rakenne on patriarkaalinen. Tätä ilmentävät tiukka sotilaallinen arvojärjestys, joka koostuu miehistä. Naiset toimivat viihdyttäjinä ja prostituoituina, uhreina tai vihollisena ja näin ollen alisteisessa asemassa suhteessa miehiin ja heidän edustamaansa valtaan. Lisäksi kaikki arvoasteikoltaan ylemmässä asemassa olevat sotilasjohtajat ovat valkoihoisia länsimaalaisia miehiä. Ainoan poikkeuksen tässä tekee Phillips, joka on mustaihoinen ja Willardin käyttämän partioaluksern kapteeni. Hänellä on hierarkisesti ylempi asema miehistöönsä nähden, johon kuuluu sekä valkoisia, että mustia, mutta kuitenkin hän on alisteisessa asemassa Willardiin, jonka sotilasarvo on Phillipsiä korkeampi ja ryhmä, Phillips mukaan lukien, ovat tehtävällä, joka on Willardin. Toisin sanoen heidän tehtävänsä on auttaa Willardia suorittamaan hänelle annettua tehtävää. Willardia ja Kurtzia leimaa myös se, että he molemmat toimivat vastoin sääntöjä. Willard rikkoo sääntöjä ampuessaan vietnamilaisen naissiviilin ja Kurtz puolestaan murhaamalla kolme Etelä-Vietnamin upseeria sekä lukuisia muita. Kurtzin metodeja pidetään epäterveinä ja hänen komentonsa määrätään sen vuoksi lakkautettavaksi keinolla millä hyvänsä. Kurtz toimii oman heimoarmeijansa johtajana ja ottaa käskynsä Willardin sanoin, suoraan viidakolta. Kurtz on kapinallinen, joka on hylännyt länsimaisen moraalissäännöstön ja käyttää murhia ja terroria sodankäynnin välineinä. Willardin toiminta on tarvittaessa väkivaltaista ja hän on tappanut suorittamissaan tehtävissä lukuisia ihmisiä, mutta hän ei toimi yhtä kaoottisesti kuin Kurtz. Willard tappaa lopulta myös Kurtzin. Willardin tehtävä on lisäksi salainen ja samalla myös laitton.

Hooksin mukaan populaarikulttuurin tarjoamasta kuvastosta ja sen muuttamisesta ei voida puhua muistuttamatta, että valtaosa näkemistämme TV-sarjoista ja elokuvista on tehty

patriarkaalisesta näkökulmasta. Tällä tavoin muodostuneet kuvastot eivät voi muuttua ennen kuin patriarkaaliset näkökulmat ja tapa ajatella muuttuvat. Jotkut miehet ja naiset, jotka eivät koe olevansa patriarkaalisen vallankäytön kohteita ja uhreja, kykenevät vain vaivoin ymmärtämään, kuinka tärkeää patriarkaalisen ajattelun muuttaminen ja haastaminen on. Jokaisen on silti mahdollista aina oppia jotain uutta ja korjata näkökulmaa. Patriarkaaliset instituutiot ja erityisesti miesten vallankäyttö vaikuttavat negatiivisesti moniin ihmisiin. Koska elokuvien ja TV-sarjojen tekijät ovat usein pitkälti sitoutuneet patriarkaalisuuden edistämiseen, he tarjoavat katsojille kuvastoa, joka heijastaa heidän omia arvoja ja heidän kannattamaa yhteiskunnallisten instituutioiden arvoja. Patriarkaatti, siinä missä muutkin vallankäytön järjestelmät kuten esimerkiksi rasismi, turvautuu totuttamaan kaikki uskomaan, että ihmisten välisiin suhteisiin kuuluu aina ylempi ja alempi osapuoli, yksi on vahva ja toinen heikko, ja näin ollen voimakkaan on luonnollista hallita heikompaansa. Patriarkaalisen ajattelun tukijat pitävät kontrollin ja vallan säilyttämistä hyväksyttävänä kaikin keinoin. Luonnollisesti patriarkaaliseen ajatteluun kasvaneet ovat innostuneempia ja kiinnostuneempia väkivallan ja vallankäytön kuvauksista rakkauden ja huolenpidon sijaan. Tuottajat ovat joka tapauksessa riippuvaisia maksavasta yleisöstä, jolle myydä tuotettaan. Tässä saumassa on mahdollisuus vaatia muutosta. (Hooks 2016, 83-84.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa Willardin hahmo on antisankari, jonka toimet eivät tue hyvän sodan -kuvastoa. Patriarkaalinen hierarkia on tuskin ollut täysin intentionaalinen tarkoitus Willardin roolille, mutta pitkä miessankarien ketju on ylläpitänyt vuosikymmeniä elokuvissa patriarkaalista vallankäyttöä varsinkin western- ja sotaelokuvissa, joissa naisten asema on yleensä alisteinen miehelle. Samoin elokuvassa esiintyvä Joseph Campbellin monomyyttinen rakenne on yleensä juuri miessankarin matka vaikeuksien kautta voittoon, ja tämä rakenne on ikaikainen ja toistuu monissa elokuvissa ja tarinoissa. Patriarkaalisuus on hyvin yleistä monissa elokuvissa, mutta se on huonosti tiedostettua. Tämän tutkielman yksi tarkoitus on tehdä läpinäkyväksi ja siten kritiikille alttiiksi patriarkaalisuuden ja hegemonisen maskuliinisuuden kaltaiset rakenteet, jotta elokuvan katsoja voisi tarkastella kriittisemmin teosta ja myös tulevaisuudessa ymmärtää vastaavanlaiset rakenteet muissakin teoksissa ja muodostaa sitä kautta kattavamman käsityksen aiheesta. Sotaelokuvat perustuvat yleisesti hyvä-paha dikotomiaan ja sama teema on myös

ilmestyskirja nyt -elokuvassa. Tosin tässä elokuvassa mustavalkoisuus on enemmänkin harmaan eri sävyjä, sillä kaikki elokuvan hahmot ovat jollain tapaa hyvä sota -kuvaston vastaisia. Silti toiseutta pidetään vihollisena ja tämä toiseus on Kurtzin representoimaa rasistista kuvaa vietnamilaisista. Toiseuden tuottaminen Kurtzin hahmossa tekee mahdolliseksi hyvän ja normaalin kuin pahan ja epänormaalin välisen eron. Vaikka Willardin toiminta on kyseenalaista, niin Kurtzin esittämän toiseuden rinnalla se on pientä. Kurtz on horjuttanut patriarkaalista tasapainoa muuttamalla toiseudeksi ja siihen sotilasjohto haluaa muutoksen, ja Willardin tehtävä on palauttaa tuo patriarkaalinen tasapaino tappamalla Kurtz, joka on kapinallinen Yhdysvaltain armeijan koneistossa. Kurtz on viidakon sydämessä heimoarmeijansa kanssa ja tätä heimoarmeijaa sanotaan hänen lapsikseen. Vaikka Kurtz edustaa toiseutta on hän kuitenkin valkoinen länsimainen hetero (Kurtz on naimisissa ja hänellä on poika) ja hänen ”lapsensa” ovat häntä kohtaan alisteisessa suhteessa, joka muistuttaa isäsuhdetta. Isänhahmon kyseenalaistaminen liittyi 1970-luvulla yleisemminkin amerikkalaiseen elokuvaan. Isän kyseenalaistamaton valta liittyy patriarkaaliseen säännöstöön ja Ilmestyskirja nyt -elokuvassa Willard syöksee vallasta isähahmon ja näin riistää isähahmon vallan korvatakseen sen omalla ideologiallaan.

Kulttuurinen isyys on abstrakti käsite, jota voitaisiin nimittää jungilaisesti myös arkkityypiseksi tai symboliseksi isyydeksi, sillä me kaikki jaamme ainakin osittain tähän käsitteeseen kuuluvat stereotyyppit, asenteet, ennakkoluulot ja uskomukset. Kulttuurinen isyys on särmikäs ja monikasvoinen eikä se ole yksiselitteinen. Tässä yhteydessä voidaan puhua monikossa kulttuurisista isyyksistä, jotka ovat eri alakulttuurien, eri aikakausien muunnelmia yleisemmästä tietyn kulttuurialueen isyytemasta. Siitä voisi käyttää termiä hegemoninen isyys, joka on hegemonisen maskuliinisuuden sukulaistermi. Jokainen kulttuuri vaalii tiettyinä aikakausina muita enemmän tiettyä isyyden mallia tai isyysskuvaa joka valtaa kulttuurisen kentän muilta isyyksiltä ja asettaa ne huonompaan asemaan. Kulttuurinen isyys pitää sisällään symbolisen isyyden, kulttuuristen kuvien isyyden, arkkityypisen isyyden, hengellisen isyyden ja isyysasenteet ja uskomukset. (Huttunen 1999, 170.)

Klassisessa alunäyissä piilee emotionaalinen ristiriita, jossa isän murha synnyttää

veljeyden: pojat rakastavat ja samastuvat isäänsä, mutta koska he ”eivät voi olla hän”, heidän on vihattava häntä ja surmattava hänet, jotta he saisivat tämän paikan. Subjekti lunastaa tämän murhan syllisytydellä ja pelolla ja lisäksi sovittaakseen teon hän omaksuu isälle kuuluneen auktoriteetin omakseen. (Ahmed 2018, 164-165.)

Elokuvassa Ilmestyskirja nyt on vahva isä-poika -tematiikka, jossa Kurtz on arkkityyppinen isähahmo niin Willardille kuin omalle heimoarmeijalle ja Willard on isähahmo miehistöilleen ja varsinkin Lancelle, johon Willard alkaa suhtautua isällisesti elokuvan edetessä. Isä – poika -tematiikka ilmenee elokuvassa Willardin tehtävässä, jossa hänen täytyy tappaa Kurtz. Kurtz representoi toiseutta eli vihollista, vaikka on amerikkalainen upseeri, kuten myös Willard. Willardin mukaan kaikki toivoivat Kurtzin kuolemaa, jopa viidakko ja hänen heimoarmeijansa. Willardille Kurtz oli kuin isähahmo, jota hän ihaili ensin tehtävän saatuaan, mutta todettuaan hänet hulluksi ja nähdessään hänen hirmutyöt, hän päätti suorittaa tehtävänsä loppuun. Elokuvassa Willardin ryhmään kuuluva Lance villiintyy ja liittyy Kurtzin heimoarmeijaan. Hän pukeutuu kaulakoruihin ja pelkkään lannevaatteeseen, joka symboloi hänen kuulumistaan Kurtzin heimoarmeijaan, hänen lapsiinsa, joissa esiintyy myös lannevaatteisia ja ihomaalattuja ”alkuasukkaita”. Willard surmaa Kurtzin ja ottaa symbolisesti hänen paikkansa heimoarmeijan johtajana. Ahmedin edellä kuvaama isän murhan jälkeinen syllisytyys näkyy Willardissa kun hän painaa päänsä käsien varaan tapettuaan Kurtzin. Tämä on yksi niitä harvoja kertoja, jolloin Willardin tunteettomuuden haarniska luhistuu. Kurtzin surmaamisen jälkeen Willard kulkee Kurtzin armeijan halki ja hän ottaa Lancen mukaansa. Willard ikään kuin lunastaa Lancen sielun paholaismaiselta Kurtzilta ja vie hänet partioalukselle kotimatkaa varten. Tällä tavoin Willard pelastaa Lancen, joka symboloi hänen omaa lastaan, jolle hän kykenee antamaan vielä mahdollisuuden parempaan elämään. Willard on kohdannut kauhun ja pelon Kurtzin hahmossa, joka on arkkityyppinen isähahmo kuin kreikkalaisessa tragediassa. Willard kohtaa Kurtzin hahmossa oman itsensä tuhoavan puolen ja sen tuhotessaan hän pelastuu itse. Willard on läpeensä kyllästynyt sotaan ja Kurtzin tappamalla hän lunasti myös itselleen mahdollisuuden pelastua, sillä hän ei ottanut puolijumalan paikkaa Kurtzin heimoarmeijassa, vaan päätti palata Lancen kanssa kohti sivistystä.

5.2 Maskuliinisuuden monet piirteet

Länsimaisessa kulttuurissa maskuliinisia ominaisuuksina pidetään tunteiden kontrollia, aggressiivisuutta, aktiivisuutta, itsenäisyyttä, toiminnallisuutta, hallitsevuutta, suoriutumista, rationaalisuutta ja fyysistä voimaa. Feminiiniset piirteet eivät kuulu tähän maskuliinisuuteen, joita ovat muun muassa yhteisöllisyys, emotionaalisuus ja empaattisuus, passiivisuus, aloitekyvyttömyys, pehmeys. Maskuliinisuus ja feminiinisyys nähdään vastakohtaisiksi ja vielä siten, että maskuliinisuuteen ei sisällä mitään feminiinistä. Tässä on kyse historiallisesta systeemistä, jonka päämäärinä ovat maskuliinisuus ja feminiinisyys, jotka eivät sisällä yhtään mitään toisesta kategoriasta. Näiden ajatellaan liittyvän toisiinsa heteroseksuaalisen halun kautta. Feminiinisyys ja maskuliinisuus eivät ole universaaleja luonnonlakeja, vaan ne ovat ihmisten tuottamia merkitysrakenteita sukupuolista, ja sellaisina konstruoituja, ideologisia ja muutettavissa. (Jokinen 2010, 128-129; Grönfors 1994, 67; Kantola 2010, 83.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa Willard osoittaa kaikkia maskuliinisuuden piirteitä, joiden voidaan sanoa olevan hegemonisia. Willard on koko ajan aktiivinen ja osallistuu operaationsa vaiheisiin henkilökohtaisesti. Willard on myös itsenäinen, jota osoittavat hänen suorittamansa itsenäiset operaatiot. Hänen tehtävänsä Kurtzin suhteen on myös itsenäinen, sillä miehistöstään huolimatta Kurtzin eliminoiminen on hänen henkilökohtainen tehtävä. Willard on myös partioaluksen miehistön korkeimmassa asemassa oleva upseeri, joten hänellä on valtaa muihin verrattuna. Willard on myös hyvin fyysinen, jota ilmentää usein se, että hän on karvainen rintakehä paljaana, jolloin hänen atleettinen ruumiinsa ja maskuliinisuutensa korostuu. Willard osoittaa myös fyysistä voimaa ja aggressiivisuutta tilanteen niin vaatiessa. Eniten Willardia leimaa kuitenkin emotionaalinen viileys, joka rikkoutuu vain muutamassa kohtaa elokuvaa.

Kohtauksessa, jossa Clean saa surmansa Willard näyttää hyperventiloivan ja elokuvan lopussa hän kavahtaa kun Kurtz heittää hänen syliinsä Chefin irtileikatun pään. Muuten Willard toimii kylmän rauhallisesti ja tunteettomasti sodan kauhujen keskellä. Willardin itkeminen humalassa poikkeaa kuitenkin tunteellisesta itkusta ja se ilmaisee pikemminkin totaalista romahtamista tilanteessa, joissa miehenkin sallitaan ilmaista tunteita. Beverly

Skeggs viittaa artikkelissaan A. Medhurstin väitteeseen, että Vietnam-elokuvat ovat miehisiä melodraamoja, joissa miehille annetaan tilaa myös itkeä. Mutta ennen kuin he saavat luvan siihen on heidän suoritettava miehuskokeita, jotka usein liittyvät heteroseksuaalisiin toimiin. (Skeggs 1993, 22.)

Willard suorittaa useita miehuuskokeita elokuvassa, kuin myös hänen heterosesuaalisuuttaan vahventavia toimia. Myös Kurtz edustaa hegemonista maskuliinisuutta, mutta Kurtzin olennaisin ero Willardiin on se, että hän romahtamisen hetkellään tunsi empatiaa vihollista kohtaan ja näki Vietnamilaiset ihmisinä, jotka kykenivät sotimisen lisäksi rakastamaan ja olemaan empaattisia. Kurtz itki tämän koettuaan ja hän itsekin ilmaisi itkemisen olevan vanhojen ämmien toimintaa, ja näin hän löysi itsessään feminiinisen puolen, joka kykeni myötätuntoon myös vihollista kohtaan. Myös Kurtzin ulkoinen olemus on pyöreä ja pehmeä eli toisin sanoen feminiininen ja Willardin kehon vastakohta.

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa feminiinisyys ja maskuliinisuus eivät saavuta kuitenkaan totaalista vastakohtaisuutta, vaan pikemminkin sekä Kurtz että Willard edustavat hegemonista maskuliinisuutta, mutta Kurtzin representaatioon liittyy enemmän feminiinisinä pidettyjä piirteitä esimerkiksi hän lukee runoja ja haluaa saada poikansa ymmärtämään, mitä hän on tehnyt. Hän myös pyytää kirjeessään, että tämä kertoisi äidilleen vain osan kirjeen sisällöstä, jotta hänen äitinsä eli Kurtzin vaimo ei järkyttyisi. Kurtz toisin sanoen tuntee empatiaa ja huolta poikaansa ja vaimoan kohtaan. Willard puolestaan ei esitä tunteitaan, vaikka hänen miehistöään kuolee ja vaimostaan hän mainitsee vain sen, että puhui hänelle vasta kun vastasi myöntävästi avioeroon. Kurtzin muodostuminen toiseudeksi tapahtui hänen emotionaalisen romahtamisensa jälkeen, jonka hän koki nähtyään Vietkongin harjoittamaa terroria. Tätä ennen Kurtz oli täydellinen sotilas ja hegemonisen maskuliinisuuden ideaali edustaja. Hänen romahtamisensa jälkeen hänen toimintaansa alkoivat ilmestyä kaoottisuutta ja epäjärjestyttä kuin myös tunteiden vallassa toimimista.

Länsimaisessa historiassa maskuliinisuus on liitetty muun muassa teeskentelemättömään luonnollisuuteen, järkevyyteen, rehellisyyteen, aktiivisuuteen ja viriiliyteen, voimaan,

aggressiivisyyteen ja väkivaltaan, atleettisuuteen ja hallittuun ruumiillisuuteen, nopeuteen, fyysiseen (tilan) hallitsemiseen ja lihaksikkuuteen. Tunteilemattomuuteen ja koruttomuuteen sekä riippumattomuuteen. Toimintaan, miesruumiiseen ja miestoimijuuteen. (Rossi 2003, 61.)

Nämä kaikki piirteet ilmenevät Willardin hahmossa. Willard kykenee toimimaan kovan paineen alla ja suoriutuu vangitsemisestaan Kurtzin toimesta kunnialla, joka on suoranaista kidutusta. Willard vihaa valheellisuutta ja kaksinaismoralismia ja kritisoi koko sotaa kuin myös tehtäväänsä. Willard on fyysisesti atleettinen ja maskuliininen, jota kuvastaa useissa kohtauksissa hänen karvainen ja paljas ylävartalonsa. Willard ei ole ylilihaksikas, vaan hänen vartalonsa on jäntevä ja kissamainen. Willard osoittaa voimakasta tunteiden hallintaa. Hän ei esimerkiksi osoita tunteita kuolleita miehistön jäseniään kohtaan, eikä osoita pelkoa ja paniikkia, johon hänen miehistönsä sortuu. Willard osoittaa myös seksuaalista kyvykkyyttä muun muassa Madame Sarraultin kanssa, jossa annetaan ymmärtää, että he ryhtyvät lemmen aktiin. Kurtzissa on myös samat ominaisuudet ennen kuin hän tuli hulluksi. Mutta romahtamisen jälkeen häneen liittyneet feminiiniset piirteet vähensivät hänen maskuliinisuutta. Tämä tukee omalta osaltaan elokuvan naisvihamielisyyttä, koska Kurtzin representaatio ilmentää toiseutta ja vähemmän maskuliinista miestä, joka nähdään alistuvana ja heikkona.

Maskuliiniseksi määritellyt ominaisuudet tuottavat miehen kategorian: mitä enemmän yksilöllä on näitä piirteitä sitä enemmän häntä voidaan pitää miehenä. Yleensä maskuliinisia määreitä on sovellettu tietyn fyysis-anatomisen ruumiin omaaviin yksilöihin, jotta ollaan voitu erotella erityisen maskuliiniset miehet vähemmän maskuliinisista miehistä tai hetero miehet homoista. Käsitteen sukupuolipoliittinen ulottuvuus luo käsitystä esimerkiksi normaalista ja ei-normaalista, sairaasta ja terveestä, miehekkäästä ja ei-miehekkäästä. Maskuliinisuuden tultua miestä määrittävien piirteiden kategoriaksi, siitä tulee pian miesten sukupuoli-identiteettiä arvottava määreiden joukko. Maskuliinisuutta voidaankin pitää miehisten ominaisuuksien ideaalina. Miehisyyttä mitataan siis siinä kuinka paljon mies omaa maskuliinisuuden määreitä, ja sitä enemmän mitä hän täyttää maskuliinisuuden määreitä, niin sitä enemmän hän on mies ja miehenä arvokas. Tämän näkemyksen mukaan mieheksi ei synnytä, vaan mieheys ansaitaan. (Jokinen 2010, 129.)

Sekä Kurtz että Willard täyttävät hegemonisen maskuliinisuuden piirteet ja heidän molempien sotilasura on ollut menestyksenkäs. Varsinkin Kurtzin sotilasura on ollut loisteliasta, vaikka hän ei hyväksynyt hänelle tarjottua korkeaa-arvoista tulevaisuutta. Kurtz halusi laskuvarjojoukkoihin, joka tiesi hänelle rankkaa koulutusta. Sekä Kurtz että Willard olivat molemmat selviytyneet laskuvarjojoukkojen koulutuksesta, jota pidetään fyysisesti ja psyykkisesti erittäin vaativana. Tällä tavoin molemmat ansaitsivat maskuliinisuutensa. Molemmat olivat myös suoriutuneet heille annetuista sotilastehtävistä kunnialla ja näin he edelleen tekivät urotoita ja pönkittivät omaa miehuuttaan niiden avulla. Willard kohtaa matkallaan Kurtzin luo useita haastavia tilanteita, kuten vihollisen hyökkäyksiä, joista hän suoriutuu kylmäpäisyytensä, rationaalisuutensa ja aggressiivisuutensa ansiosta. Näin Willard rakentaa maskuliinisuutta, joka on länsimainen, hetero ja valkoinen, ja kykenävä aggressiiviseen ja väkivaltaiseen toimintaan. Näin Willard rakentaa tiettyjä normeja ja ideaalia maskuliinisuudesta toiminnallaan ja olemuksellaan. Kurtzin hahmoon liittyy feminiinisiä piirteitä ja hänen arvellaan tulleen hulluksi. Lisäksi Kurtzin joukoissa oleva sotavalokuvaaja epäilee, että Kurtz on kuolemaisillaan ja tähän samaan johtopäätökseen tulee myös Willard. Näin Kurtzin representaatioon liittyy hulluus ja sairaus, jotka vähentävät hänen maskuliinisuuttaan. Tällä tavoin elokuvassa Kurtzin edustamaan toiseuteen liitetään määreitä, jotka ovat epäterveitä ja ei-normaaleja. Willardin maskuliinisuus tuotetaan normaaliksi ja paremmaksi kuin Kurtzin maskuliinisuus. Tällä tavoin rakennetaan eroja eri maskuliinisuuksien välille siten, että mitä ”puhtaampi” maskuliinisuus on sitä parempi se on. Tämä ilmenee lopulta Kurtzin ja Willardin kaksintaistelussa, jossa Willard päihittää ja surmaa Kurtzin. Tällä tavoin Willard osoittaa hänen ylivoimansa ja valtansa Kurtziin ja hänen representoimaansa toiseuteen, joka pitää sisällään myös feminiinisuuden.

Väkivaltadraama avaa sen lukijoille todellisuuden, jossa elämä nähdään raakana, brutaalina ja lyhyenä, mutta myös maskuliinisenä ja kunniakkaana ja tietysti naisista vapaana projektina. Väkiältä on maskuliininen laji ja niille kentille, kehiin ja matkoille naisilla ei ole asiaa. (Jokinen 2000, 11-12.) ”Kuten *Full Metal Jacketin* kaltaisissa elokuvissa esitetään, naismaisuuksia paheksutaan toistuvasti, kun taas taisteluvälineet samastetaan miehisiin sukupuolielimiin. Seksismistä tulee siten keino turvata miesten välinen toveruus

ja auttaa valmistautumisessa tappamaan. Kuten muuallakin, myös Yhdysvalloissa asevoimat saa pontta autoritaarisuudesta, mukautuvuudesta, väkivaltakultista ja naisvihasta, joita siviilielämässä yleensä pidetään osoituksina fasistisesta ideologiasta.” (Boggs & Pollard 2007, 64)

”Vietnamin sodasta kertovat elokuvat korostavat maskuliinista, periamerikkalaista ja valkoihoista miestä, joka kohtaa sotaan mennessään sen todellisuuden. Naisten osa on pieni, eihän sota kuulu naisille. Kuitenkin Vietnam-elokuvat ovat poikkeuksellisen mielenkiintoisia juuri niiden laaja-alaisen mieskuvan vuoksi. Vaikka lähtökohtana olisikin stereotyyppinen miehisuus ja heteroseksuaalisuus, ei lopputulos ole aina kuitenkaan sama mitä elokuvien alussa. Tämä selittynee Vietnamin sotaan kohdistetulla kritiikillä, joka korostuu myös monissa siitä kertovissa elokuvissa.” (Heininen & Timonen 2015.)

Vietnamin sodasta kertovissa elokuvissa amerikkalaiset miehet nähdään usein pelokkaina ja paniikissa sekä uhreina, koska Yhdysvaltojen sotaanvärväminen oli epäreilu järjestelmä, joka suosi rikkaita ja yliopisto-opiskelijoita ja näin köyhemmät kansanluokat joutuivat helpommin kutsuntoihin. Vaikka sotaelokuvat torjuvat homoseksuaalisuutta, niin myös homoerotiikkaa esiintyy esimerkiksi Robin Woodin mukaan *Kauriinmetsästäjät* -elokuvassa. Yleensä elokuvissa on vielä laaja kirjo erilaisia maskuliinisuuksia, jotka tarjoavat erilaisia samastumisen kohteita.

Naisviha toistuu myös elokuvassa *Ilmestyskirja nyt*. Naiset, jotka esiintyvät elokuvassa näyttävät lähinnä miehisen halun kohdetta. Poikkeuksen tekevät vietnamilaiset naiset, jotka esitetään uhreina tai vihollisina Kurtzin joukoissa. Poikkeuksen tekee kuitenkin eräs vietnamilainen nainen, joka hattuunsa kätkeytyn kranaatin avulla räjäyttää amerikkalaisten helikopterin. Naisen teko kostetaan näyttävästi, kun häntä ammutaan helikopterista konekiväärillä selkään rasististen solvausten saattelemana. *Ilmestyskirja nyt* -elokuvassa suhtautuminen naisiin on misogynistä. Miehet suhtautuvat heihin objekteina ja käyttävät heitä seksuaalisesti hyväksi. Willard puolestaan murhaa kylmäverisesti haavoittuneen naisen. Naiset kuvataan paitsi objekteina, niin myös hieman yksinkertaisina ja alistettuina miesten kaltoinkohtelulle. Tämä näkyy esimerkiksi kohtauksessa, jossa Willard vaihtaa dieseltyynyreihin Playboy-puput miehistönsä käyttöön. Lance ei kuuntele lainkaan hänen kanssaan olevan Playboy-pupun puhetta, vaikka hän kertoo kaltoin kohtelustaan. Lance on

keskittynyt vain riisumaan naista ja valmistelemaan häntä seksuaaliseen aktiin. Chefin kanssa oleva Playboy-pupu puolestaan selittää koko ajan linnuista, joita hän oli kouluttanut elämässään ennen Playboy-pupuksi ryhtymistä. Chef puolestaan menee niin pitkälle objektoimisessa, että hän asettaa Playboy-pupulle peruukin ja laittaa hänet poseeraamaan kuin mallinuken samaan asentoon, jossa hän on keskiaukeamakuvassa, joka hänellä on. Vasta tämän jälkeen hän on valmis sukupuoliaktiin pupun kanssa. Naiset ovat selvästi shokissa, jota heidän puhuhenaiheet ilmentävät. He puhuvat täysin tilanteeseen kuulumattomia asioita. Heidän shokistaan huolimatta Lance ja Chef käyttävät heitä hyväkseen seksuaalisesti. Willard sanoo vaihtaneensa puput koko miehistönsä käyttöön muutamasta dieseltynnyristä, mutta elokuvassa näytetään vain Lancen ja Chefin akti. Clean, joka on mustaihoinen, yrittää päästä aktiin pupujen kanssa, mutta siihen hänelle ei lankea mahdollisuutta. Phillips, joka on myös mustaihoinen, kieltäytyy itse pupujen seurasta. Hollywoodissa mustan miehen ja valkoisen naisen eroottinen akti on ollut myös tabu, joka voi omalta osaltaan selittää Phillipsin ja Cleanin osattomuuden yhteiseen heteronormatiiviseen aktiin.

” Vihollisen mahdollinen inhimillisuus torjutaan muun muassa viholliskuvilla. Vihollisen representaatioon liitetään pahuuden, kierouden ja epäinhimillisyyden ulottuvuuksia.” (Jokinen 2000, 158.) Vietnamilaisen naisen, joka räjäytti amerikkalaisten helikopterin, kataluus tulee juuri ilmi hänen kierona tapana käydä sotaa naisena ja vielä siten, että ase on kätkeyty. Hänen tapansa käydä sotaa on vastoin länsimaalaisia arvoja ja kunniakäsityksiä. Tämän naisen halpamainen tapa sotia lisää myös misogyniaa ja eroja maskuliinisuuden ja feminiinisuuden välillä, kuten se rakentaa myös eroa toiseuteen, jossa tämä nainen edustaa kaksinkertaista toiseutta, niin naisena kuin vietnamilaisena.

Eräänlaisia viihteellisiä romansseja on tarjottu miehille jännitys- ja agenttitarinoissa. Näissä naishahmot voidaan esittää lajityypin mukaisesti seksuaalisina välipaloina. Toisaalta löytyy myös rakkaustarinoita, joissa miehen maskuliinisuus osoitetaan hänen kyvyllään kieltäytyä romanssista juuri, kun se voisi saada täyttymyksensä. Tämän tapaisissa kertomuksissa nainen osoittaa sivilisaatioon väsyneelle miehelle tämän sisimmässä uinuneen maskuliinisuuden ja mies palauttaa naisen uskon hierarkkiseen heteroseksuaalisuuteen. (Soikkeli 1999, 157, 160.)

Willard kokee tällaisen pikaromanssin ranskalaisella plantaasilla Madame Sarraultin kanssa. Madame Sarrault näkee Willardissa kyllästymisen sotaan ja kaksi puolta, joista toinen rakastaa ja toinen tappaa. Willard polttaa oopiumia Madame Sarraultin kanssa ja Madame Sarrault valmistelee piipun polttamiskuntoon, niin kuin hän oli tehnyt sodassa kuolleelle miehelleen. Madame Sarrault riisuu itsensä alastomaksi ja on katseen kohde. Kohtaus päättyy siihen kun Willardin käsi koskettaa Madame Sarraultin alastonta vartaloa harson läpi. Seuraavaksi näytetään kohtaus, jossa Willardin partioalus lähtee pois plantaasilta. Näin Willard valitsee itsestään sen puolen, joka tappaa, eikä hän antaudu romanssin pauloihin. Madame Sarraultin kanssa Willard vahvisti omaa heteroseksuaalisuuttaan ja näin hän samalla pönkitti myös maskuliinisuuttaan.

Arkiajattelussa ihmisten maskuliinisuus yhdistyy usein sellaisiin ominaisuuksiin, jotka mielletään ”miehisiksi”. On maskuliinista olla tehokas, voimakas, rationaalinen, aktiivinen ja aggressiivinen. Tällaisessa ajattelussa feminiinisyys ymmärretään maskuliinisuuden vastakohtaksi ja siihen liitetään täysin päinvastaisia attribuutteja, kuten tunteellisuus, passiivisuus, alistuvuus ja epäjärjestys. (Herkman, Jokinen & Lehtimäki 1995, 15.)

Kurtz pukeutuu Vietkongin mustaan asuun, kun taas Willard käyttää Yhdysvaltain armeijan vaatetusta. Näin rakennetaan eroa myös maskuliinisuuden, jota edustaa Willard, ja feminiinisuuden välille, jota Kurtz edustaa, myös pukeutumisen kautta. Tähän tekee poikkeuksen kuitenkin se, että Willard pukeutuu Vietkongin käyttämiin housuihin lähtiessään tappamaan Kurtzia. Tämä liittyy kuitenkin kolonialistiseen representaatioon, josta kerrotaan tätä lukua seuraavassa luvussa tarkemmin. Kurtz kuvataan myös huomattavasti passiivisemmäksi kuin Willard. Willardia kuvataan toiminnassa ja aktiivisena, kun Kurtz puolestaan kuvataan kohtauksissa, joissa hän keskustelee Willardin kanssa, lukee tälle runoa ja makaa tai on muuten aloillaan. Kurtz kuvataan myös aina varjoissa ikään kuin hän ei olisi kokonainen. Hänen vartalostaan suurin osa on yleensä varjoissa. Hänen koko vartaloon näytetään vain muutamissa kohtauksissa. Kurtzin valtakuntaa heijastaa myös suunnaton epäjärjestys. Kurtzin asemapaikka on rappioitunut muinainen palatsi ja hänen koko toimintaansa leimaa kaoottisuus. Joka puolella on

ruumiita ja niiden osia. Kurtz tappaa ihmisiä mielihalujensa mukaan eli hän toimii satunnaisten tunteidensa orjana ilman järjestystä, eikä hallitse itseään. Willardin toiminta puolestaan on määrätietoista ja rationaalista. Hänen tehtävänsä on eliminoida Kurtz ja vaikka hänellä on aluksi epäilyksiä tehtävänsä moraalista, niin hän toimii koko ajan määrätietoisesti sen eteen, että hän pääsisi suorittamaan tehtävänsä. Tällä tavoin Willardin representaatioon liittyy maskuliinisuuteen liittyviä määreitä, kuten aktiivisuus, järjestys ja aggressiivisuus, kun taas Kurtziin liittyy epäjärjestys, passiivisuus ja tunteiden vallassa toimiminen.

Maskuliinisuus ja feminiinisyys mielletään arkiajattelussa toistensa vastakohtiksi ja tämän lisäksi miehet muodostavat kuvaa miehisyydestään vertaamalla itseään toisiin miehiin. Miehiä ajaa yhteistoimintaan homososiaalinen halu sekä myös halu kilpailla toisiaan vastaan ja näin koetella omaa miehisyyttään. Kilpailussa syntyy hierarkioita, joissa ilmenee kuka on toista maskuliinisempi ja vielä se kuka on ”oikeammalla” tavalla miehisempi. Tällaisesta kamppailusta muotoutuu luonnolliseksi mielletty ”aito” maskuliinisuus, joka on hegemonisessa asemassa. (Herkman, Jokinen & Lehtimäki 1995, 16.)

Willard ihailee Kurtzia ja luo Kurtzista kuvaa lukemalla hänelle annettuja tietoja. Willard jopa kyseenalaistaa tehtävänsä, koska ei voi uskoa todeksi, että Yhdysvaltain armeija haluaa hänen surmaavan Kurtzin. Näin Willard muodostaa vertailukohteen Kurtzista. Kurtz puolestaan toteaa, että hän odotti jotain Willardin tapaista, joten myös Kurtzilla oli jonkinlaisia ennako-oletuksia Willardista. Kurtz pitää Willardia kaupan lähettipoikana, joka on lähetetty keräämään lasku. Hän myös sanoo Willardille, että tällä ei ole oikeutta arvostella tätä, mutta hänellä on oikeus tappaa hänet. Hän pitää Willardia myös salamurhaajana kuten itseäänkin. Tällä tavoin Kurtz liittää erilaisia oletuksia Willardiin eli hän vertailee Willardia muihin hänen kohtaamiinsa sotilaisiin. Koko asetelma on kuitenkin jo alusta lähtien kilpailu, jossa panoksena on jomman kumman henki. Willard on tehtävällä, jossa hänen pitää eliminoida Kurtz eli voittaa hänet. Kyseessä on hyvin maskuliininen kilpailuasetelma, jonka panokset ovat äärimmäiset. Lopussa on Willardin ja Kurtzin kaksintaistelu, jossa veri punnitaan lopullisesti ja voittajana on se, jonka maskuliinisuus on lähimpänä ideaalia.

Maskuliinisuus ilmenee usein nimenomaan palvelemisen kautta: miessankari palvelee heikompansa tai kansakuntaa, ei omaa etuaan. Tällöin maskuliininen projekti on sekä auktoriteetille nöyrytmistä että sen käyttämistä. (Hazard 1995, 81.)

Elokuvassa Willard ja Kurtz ovat sotilaita ja palvelevat Yhdysvaltain armeijaa. Willard ei aja omaa etuaan, vaan hänen tehtävänsä on surmata Kurtz, joka on lakannut palvelemasta maansa etua. Tämä erottaa protagonistin ja antagonistin, Kurtz palvelee omaa etuaan, mutta Willard on tehtävällä maansa puolesta. Willard suorittaa tehtävän loppuun ja surmaa Kurtzin, vaikka hän on kyseenalaistanut tehtävänsä ja pitää sitä kaksinaismoralistisena. Willardilla on myös auktoriteettiä miehistöönsä, joten hän käyttää tarvittaessa. Kurtz on ollut erinomainen sotilas yhdysvaltain armeijassa, mutta sodan raakuus on traumatisoinut hänet ja hän on seonnut ja omaksunut vihollisen tavan sotia, hän on muuttunut toiseksi. Tämän seurauksena hänestä on tullut kapinallinen, joka ei enään suorita sotilastehtäviään oman maansa nimissä, vaan hän käy sotaa omista syistään ja lähtökohdistaan. Willard lähetetään lopettamaan Kurtzin komento viidakossa ja näin Willard toimii Yhdysvaltain armeijan alaisuudessa, josta Kurtz on poistunut kokonaan. Myös Kurtzilla on valtaa omaan heimoarmeijaansa, joka tottelee hänen jokaista käskyään. Willardin ja Kurtzin maskuliinisuuden ero ilmeneekin juuri siten, että Willard suorittaa projektiaan Yhdysvaltain armeijan alaisuudessa, kun taas Kurtz ei tunnusta mitään auktoriteetteja ja hän halveksii muutenkin Yhdysvaltain sotilasjohtoa.

Kulttuuriteksteissä maskuliinisuuden representaatioihin kuuluu, että positiiviset väkivaltasankarit vastustavat väkivallan käyttöä, mutta halitsevat sen tarvittaessa. He eivät ole pasifistisia. He kykenevät voittamaan tarpeen vaatiessa vastustajansa. Tähän paikallistuu väkivallan ja maskuliinisuuden välinen yhteys. Kultivoitunut mies ei käytä väkivaltaa, mutta hänen tulee olla kykenevä siihen tiukan paikan tullen. Tämä implikoi oletusta, että väkivalta on miehelle yhtä luonnollista kuin parran ajo. Väkivallan ymmärtäminen yleensäkin ihmisille ja erityisesti miehille kuuluvaksi biologisperäiseksi ominaisuudeksi sekä väkivaltaisen käyttäytymisen hyväksyminen ja jopa ihannoiminen tietyissä tapauksissa voidaan ajatella olevan osa suurta maskuliinista kertomusta, myyttiä, joka representoituu eri kulttuureissa eri aikoina eri tavoin. Tämä myytti yhdistää sekä eri

maskuliinisuuksia toisiinsa että väkivallan ”oikeaan” mieheyteen. (Jokinen 1995, 99.) Elokuvassa sekä Willardiin että Kurtziin yhdistyy selkeästi väkivalta ja aggressiivisuus. Willard on tappanut useita miehiä sotatehtävissä ja hän myös murhaa haavoittuneen vietnamilaisen naisen kylmäverisesti ja tunteettomasti. Hän käy myös käsiksi amerikkalaiseen sotilaaseen, koska tämä epäro i antaa Willardin miehistölle polttoainetta. Lopussa Willard tappaa Kurtzin. Kurtz on puolestaan myös tappanut vihollisia ja oman heimoarmeijansa jäseniä. Willardin tappaminen ja aggressio ovat kuitenkin hänelle annettuun tehtävään sidonnaisia, kun Kurtz puolestaan murhaa mielijohteesta ja tarpeettomasti sekä sattumanvaraisesti. Väkivalta yhdistyy elokuvassa kiinteästi Willardin ja Kurtzin maskuliinisuuteen, mutta Willard osoittaa toimissaan kylmää harkintaa, kun taas Kurtzin maskuliinisuudessa vaikuttavat feministiset piirteet eli tunteiden mukaan toimiminen ja epäjärjestys. Willardin väkivalta ja aggressio sen sijaan on rationaalisen ja kylmän logiikan seurausta, jolla on joku syy, joka liittyy hänen suorittamiinsa tehtäviin tai päämäärään pääsyyn.

Maskuliinisuuden keskeisissä ihannekuviissa korostuvat järjestynyt toiminta ja rationaalinen ajattelu. Oikeat miehet ovat vapaita ”feminiinisistä” ailahteluista ja yleensä tunteista. He ovat itsevarmoja, tasapainoisia ja riippumattomia. (Lehtonen 1995, 9.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa Willard edustaa järjestäytyntä toimintaa ja Kurtz epäjärjestystä ja tunteiden mukaan toimintaa. Tämä ero muun muassa järjestelmällisessä toiminnassa erottaa heidän maskuliinisuuden toisistaan. Elokuvassa organisoitunut Willard matkaa jokea pitkin kohti Kurtzin valtakuntaa ja kaikkialla hän kohtaa epäjärjestystä ja kaoottisuutta sekä paniikkia. Useat välietapit, joissa Willard pysähtyy matkallaan ovat vailla upseereja ja ilman varsinaista sodanjohtoa. Kaikkialla amerikkalaiset sotilaat sotivat näkymätöntä vihollista vastaan, joka loistaa poissaolollaan suurimman osan elokuvaa. Epäjärjestys lisääntyy sitä mukaan, mitä syvemmälle viidakon uumeniin Willard ja partioalus matkaavat. Willardin miehistö toimii myös paniikissa vihollisen hyökkäyksissä ja he tuntevat pelkoa ja surua. Koko elokuvassa ilmenevä järjestyksen puute korostaa Willardin järjestelmällistä maskuliinisuutta ja hän säilyttää toimintakykynsä tiukoissakin tilanteissa. Tämä tunteettomuus ja järjestelmällisyys saavat Willardin pysymään

maskuliinisen hierarkian huipulla verrattuna muihin elokuvan miehiin. Luontoa pidetään usein feminiinisenä ja arvaamattomana ja tämä ilmenee elokuvassa epäjärjestyksen ja odottamattomien tapahtumien jatkumona sitä mukaa enenevässä määrin, mitä syvemmälle viidakkoon partioalus kuljettaa Willardin ryhmää. Kurtzin majapaikka on viidakon sydämessä ja siellä rappio, kaaos ja epäjärjestys hallitsevat. Willardin mukaan Kurtz ottaakin käskynsä viidakolta.

Feministisen tutkimuksen yksi kiinnostuksen kohteista on ruumis yksityisen ja julkisen kohtaamis pintana ja sen representaatiot. Ruumiin kulttuurisilla kuvilla on ollut monenlaisia merkityksiä, koska länsimaiden fantasioissa ja kulttuurituotteissa naisen ruumis on systemaattisesti herättänyt yhtäältä halua ja viehätystä, toisaalta halveksuntaa ja pelkoa. Miesruumiin representaatioiden tutkimus on puolestaan keskittynyt sellaisiin tähtiin kuin esimerkiksi Clint Eastwood ja Rock Hudson tai miesruumista korostaviin genreihin, kuten toimintaelokuvaan, westerneihin, kauhuelokuvaan, speaktaakkeleihin. Ne tarkastelevat tähtiä, lajityyppejä ja elokuvia, jotka usein tukevat käsitystä lihaksikkaan ja aktiivisen ruumiin sekä vallan ympärille rakentuvasta maskuliinisuudesta. Erityisesti keskeisessä asemassa ruumis ja sen representaatiot ovat kertovassa elokuvassa, joka pohjautuu tarinassa toimivien ruumiiden läsnäoloon ääninä ja kuvina. Ruumiin keskeisyyttä lisää vielä se, että erilaiset samastumismekanismit perustuvat usein tarinan lisäksi myös ruumiiseen ja sen representaatioihin. Monet elokuvateoreetikot ovat korostaneet sitä, että narratiivinen elokuva pyrkii palauttamaan naisen ja naiseuden visuaaliseen ja ruumiiseen. Sen sijaan miehestä narratiivinen elokuva pyrkii usein konstruoimaan tämän vastakohtaan, immateriaalisen äänen ja puhtaan muodon. Ruumis ja maskuliinisuus eivät kuitenkaan aina hyljeksi toisiaan, vaikka olisi kyse maskuliinisuuden ideaalisissa representaatioissa. (Lahti 1994, 209-212.)

Monille miehille genreille kuten toiminta- ja sotaelokuvat, on ominaista yltiöpäinen ruumiillisuus. Ne rakentavat miehen ruumiin speaktaakkelimaisen esilläolemisen varaan ja korostavat visuaalisuuden ja maskuliinisuuden yhteyttä. Ruumiin korostettu läsnäolo liittyy myös erilaisten marginaalisten ryhmien representaatioon. Esimerkiksi mustat miehet ja homomiehet määritetään systemaattisesti ruumiin kautta. Näiden representaatioiden

funktio on kuitenkin päinvastainen kuin toimintaelokuvien valkoisen miessankarin representaatioiden. Siinä missä valkoisen miessankarin lihaksikkuutta pidetään vallan merkinä, niin marginaalisten ryhmien representaatio ruumiista on usein sairauden, poikkeavuuden tai alempiarvoisuuden merkki. Yhtenä esimerkkinä ruumiin keskeisyydestä voidaan vielä mainita ylipainoiset miehet. Heidän representaatioissa korostuu usein kuva miehestä, joka on menettänyt oman identiteettinsä ja ruumiinsa sekä samalla kontrollin tekoihinsa. Vallitsevat representaatiot ovat yleensä konstruineet mustat miehet katseen objekteiksi ja palauttaneet heidän identiteettinsä ruumiiseen. Tämä on tarkoittanut muun muassa sitä, että mustan miehen ruumis on määritetty pelkästään seksuaalisuudeksi, jolloin mustat miehet kutistuvat ainoastaan superseksuaalisiksi. Tämän strategian poliittinen agenda tulee näkyviin, kun muistamme samaan kulttuuriseen kuvastoon kuuluvan myytin mustasta raiskaajasta. (Lahti 1994, 209-212.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa juuri Willardin rooli pelaa atleettisella ja paljastetulla vartalolla, joka ilmentää aktiivisuutta ja maskuliinisuutta rintakarvoineen, jolla on valtaa miehistönsä jäseniin ja myös valtaa sotilaallisessa organisaatiossa ja täten kaikkiin muihin miehiin, joilla on häntä alempi sotilasarvo. Willardista annetaan lähes puhdas maskuliininen muoto ja hänen koskemattomuuttaan ja katseilta suojautumista korostaa kertojaääni, joka tekee Willardista myös ulkopuolisen omaan maskuliiniseen itseensä ja näin hän välttyy katseen kohteeksi joutumisen toisin kuin naiset, jotka kuvataan heteroseksuaalisen halun ja katseen kohteina avoimesti. Lisäksi Willardin katseen suunta ei hänessä kuvatuissa otoksissa katso suoraan katsojaan, vaan jonnekin kuvan ulkopuolelle. Tämä suojaa myös Willardia objektoitumiselta.

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa mustan miehen seksuaalisuus näkyy selvästi kohtauksessa, jossa Clean tanssii ilman paitaa The Rolling Stonesin Satisfactionin tahtiin, joka rinnastaa hänet kyltymättömään rakastajaan, joka ei voi saavuttaa tyydytystä. Clean osoittaa myös hyperseksuaalista innokkuutta kohtauksessa, jossa Willard hankkii Playboy-puput miehistönsä käyttöön. Clean keskeyttää sekä Chefin että Lancen lemmentyöt ja ilmoittaa yli-innostuneena olevansa seuraavana seksuaaliseen aktiin. Clean ei kuitenkaan pääse seksuaaliseen aktiin kummankaan naisen kanssa. Cleanin representaatio on rodullistettu ja

stereotyyppinen sekä rasistinen. Kurtzin hahmo on ylipainoinen ja pää on ajeltu kaljuksi, joka korostaa hänen pyöreyytään sekä kontrollin puutettaan. Samoin Kurtzin käytös on epävakaa ja kaoottista, jota pidetään feminiinisenä. Willard sanoo, ettei ole koskaan nähnyt niin rikki olevaa miestä ja kertoo vielä, että Kurtz oli katkaissut siteensä itseensä, joka kertoo totaaliseen identiteetin puuttumisesta, joka on korvautunut toiseudella, jonka hän on omaksunut Vietkongin sisseiltä eli viholliselta, ”toiseudelta”. Lisäksi Willardin näkemät, kuulemat ja lukemat tiedot Kurtzista viittaavat totaaliseen kontrollin menettämiseen. Kurtz on myös sairas ja kuolemaisillaan. Willard sanookin Kurtzin majapaikasta, että siellä haisee malarialle ja painajaisille. Kurtz representoi toiseutta, joka määritellään kontrolloimattomana toimintana ja myös sairaana, epänormaalina.

Miehen ruumis näytetään elokuvissa, televisiossa, mainoksissa, kaikkialta tunkevista kuvissa ja mielikuvissa lihaksikkaana, viriilinä ja elinvoimaisena, maskuliinisuuden tärkeimpänä tuntomerkinä. Kyse ei ole uudesta ilmiöstä tai Hollywoodin luomasta ihanteesta, vaan samanlaista esitystapaa löytyy antiikin patsaista tai urheilusivujen kuvista. Tätä ihannetta pidetään luonnollisena, universaalina ja normaalina. Tästä myytistä on tullut mittatikku, jota vasten mies vertaa itseään. Tällöin myytistä on tullut itse itseään ruokkiva. (Löytty 1995, 153.) Elokuvassa Willard ja hänen miehistönsä viihtyvät huomattavan paljon ilman paitaa. Koko miehistö Willard mukaan lukien ovat hyvin atleettisia. Lihakset ja kehon tiukkuus ilmenee selkeästi, mutta elokuvassa lihakset eivät kuitenkaan ole yhtä esiin pistäviä kuin esimerkiksi Rambon tapauksessa. Kurtzin ja Willardin kehot ovat toistensa vastakohtia ja Willardin atleettinen maskuliinisuus pönkittää häntä hegemonisen maskuliinisuuden hierarkian kärkipaikalle Kurtzin jäädessä toiseksi hänen feminiinisen vartalonsa ja käytöksen vuoksi.

Sotaelokuvissa esitetään usein miesten läheisiä välejä. Miehisen ystävyuden ja miesyhteisön esittämisessä on kuitenkin konventiona, joilla torjutaan homoseksuaalisuus suhteista. Esimerkkinä toimii naljailu, huumori, karkeudella kiinnitytään joukkoon, osoitetaan kiintymystä ja torjutaan pelkoa. Tällaista pakonomaista karskin miesystävyyden kuvaamista tarvitaan sotaretoriikassa, koska se torjuu homoeroottiset epäilyt. Vasta kuollutta sotilasta voi silittää päästä ja saatella viimeiselle matkalle. Kuolevaa soturia saa

saattaa hellyydellä. Avioliiton ja perheen kaltaisessa järjestelmässä miehen ei ole sopivaa osoittaa kiintymystä toisiin miehiin kuin henkisellä ja ruumiillisella väkivallalla, nimittelemällä ja nujakoinnilla. Väkivaltaa voidaan pitää eräänä alueena, jossa sukupuolta tuotetaan. Yleensä sodassa ei ole läsnä naisia, joihin kajota, niin kajotaan toisiin miehiin. Silpominen ja tappaminenkin ovat kajoamisen lajeja. *Pelastakaa sotamies Ryan* - elokuvassa sotilaiden silpoutuminen ja erittäin graafiset sodan kauhut toivat omassa kulttuurissaan Oscar -palkinnon. (Majuri 1999, 274, 276, 279.)

Tämä homoeroottisuuden torjunta toistuu myös *Ilmestyskirja nyt* -elokuvassa. Miehistön puheet ovat rasistisia ja sisältävät myös naljailua ja mustaa huumoria. Lisäksi tunteellisuus ja empatia ilmenevät vasta kun aseveljet kuolevat, jolloin tunteita osoitetaan itkemällä ja suremalla. Willard ei kuitenkaan osoita tunteita edes hänen miehistönsä kuollessa.

Maskuliinisuus määrittyy eroina feminiinisyyteen, mutta myös arvottamisena toisia maskuliinisuuksia kohtaan. Maskuliinisen miehen tulee erota naisesta, mutta oma paikka miesten keskinäinen arvovalta määräytyy kamppailun avulla. Miehet haluavat hierarkisen valta-aseman lisäksi hyväksyntää ja kunnioitusta, ja tähän kuuluu myös näytelmä, jossa maskuliinisuutta esitetään toisille miehille. Maskuliinisuutta esitellään ja todistellaan sitten muille miehille. Tähän liittyy myös jatkuva arvostelu ja sen kohteena oleminen. Maskuliinisuutta esitellään myös naisille, mutta se ei ole prioriteetti. Kuitenkin naisilta saatu huomio on oleellista silloin, kun maskuliinisuutta verrataan toisen miehen saavutuksiin naisten parissa. Näin ollen maskuliinisuus on paljolti homososiaalisiin rituaaleihin sidottua näytelmää. Maskuliinisuuden määrittäminen homososiaalisten suhteiden myötä pitää sisällään jätkäsakkeja, herrakerhoja ja myös veljellistä yhteenkuuluvuutta. Näissä sosiaalisissa ryhmissä miehistä toveruutta myös yleensä juhlistetaan. Tätä yhteenkuuluvuutta kuitenkin varjostaa se, että on pelko sosiaalisten suhteiden erotisoitumisesta, mitä voidaan pitää keskeisenä homofobian kasvualustana. Miehet voivat pelätä, että ryhmän jäsenet paljastavat heidän feminiinisen puolen. Tämän tapainen pelko toisia miehiä kohtaan ei ilmene ainoastaan homoeroottisuuden pelkona, vaan tämä pelko myös järjestää miesten välisiä homososiaalisia suhteita, kuin myös erilaisia organisaatioita ja järjestelmiä. Miehet taistelevat keskenään ja näyttävät toisille

miehille heidän mieskuntoon, mutta he pelkäävät epäonnistuvansa ja suorittavat lisäksi miehuuskokeita. Epäonnistumisen katsotaan mitätöivän maskuliinisuuden, vaikka sen todistamisessa olisi aiemmin onnistuttu useita kertoja. Kimmelin mielestä maskuliinisuuteen liittyy olennaisesti pelko siitä, että toinen mies häpäisee ja alistaa. (Kimmel Jokisen sanoin 1996, 6-8.)

Maskuliinisuuden näyttämöillä miesten väliset suhteet ovat limittyneet vallasta käytävään taisteluun. Näillä areenoilla miehet sijoittavat itsensä mieheyden valtahierarkioihin ja samalla he arvioivat itseään. Nämä näyttämöt ovat satureiden, rakastajien, poikien, isien ja isoisien hierarkioita, joissa johtajista tulee isähahmoja, joissa unelmoidaan mahtavasta tulevaisuudesta ja juonitellaan sen saavuttamiseksi ja myös käydään toisten kimppuun ja suojaudutaan hyökkäyksiltä ja myöskin ihailaan ja vihataan sekä tullaan vihatuiksi kuin ihailuksi. (Lehtonen 1995, 125-126.) Ilmestyskirja nyt -elokuvassa partioaluksen miehistöllä esiintyy kisailua, naljailua ja jopa tappelemista keskenään, joissa maskuliinisuudesta otetaan mittaa. Samoin Playboy-pupujen näytöksen seuraaminen ja myöhemmin seksuaalinen akti heidän kanssaan on osoitus homososiaalisten suhteiden kuin myös rodullisista järjestelyistä, sillä vain valkoiset, Chef ja Lance, ovat naisten kanssa. Seksiaktin ulkopuolelle jättäytyy Phillips omasta tahdostaan ja Clean ei puolestaan pääse myöskään harrastamaan seksiä, vaikka hän kovasti yrittääkin päästä tekemisiin Playboy-pupujen kanssa. Chef osoittaa myöhemmin valtaansa Cleaniin kiusaamalla häntä. Hän kiusaa Cleania tämän kokemattomuudesta naisten kanssa. Tähän kuitenkin puuttuu partioaluksen kapteeni Phillips, joka kieltää Chefiä kiusaamasta Cleania ja näin osoittaa oman valtansa suhteessa Chefiin.

Willard ei osallistu homososiaaliseen nahisteluun ja kilpailuun, sillä hänellä on korkein sotilasarvo, joten hän on selkeästi maskuliinisen hierarkian huipulla ja oman laumansa alfauros, jota hän pitää yllä olemalla omissa oloissaan partioaluksella. Hän myös pitää ryhmänsä jäseniä nuorina rokkareina, joilla on toinen jalka haudassa. Willard on iäkkäämpi kuin miehistönsä ja on selkeästi ryhmän isähahmo, jota hän pitää yllä auktoriteetillään. Vaikka miehistö kritisoi Willardin tehtävää, niin kuitenkin miehistö on suostuvainen olemaan Willardin mukana loppuun asti. Eniten Willardin auktoriteettiä ja valtaa haastaa

Phillips, joka yrittää myöhemmin jopa tappaa Willardin, siinä kuitenkin onnistumatta. Kuitenkaan Willardkaan ei jää täysin homososiaalisen valtakamppailun ulkopuolelle, sillä hän anastaa häntä ylempiarvoisen eversti Kilgoren surffilaudan eräässä kohtauksessa ja tämä on osoitus siitä, että Willard pyrkii uhmaamaan häntä ylempiarvoisemman upseerin auktoriteettia, sillä surf-laudan menetys loukkaa Killgoren valtaa. Willardin miehistö osoittaa myös surua ja ahdistusta kun Clean ja Phillips kuolevat. Sota on niin epäreilua ja raakaa, että se saa Willardin miehistön osoittamaan tunteita, joka osoittaa Willardin ryhmän yhteishenkeä. Elokuvan keskeinen kohtaaminen on kuitenkin Willardin ja Kurtzin kaksintaistelu, jossa panoksena on henki. Tässä äärimmäisessä kohtauksessa maskuliinisuudesta otetaan mittaa verissäpäin. Willard onnistuu voittamaan Kurtzin ja samalla hän saa vallan Kurtzin heimoarmeijan johtajana sekä alfauroksena. Kurtzin heimoarmeija osoittaa Willardille alaisuutensa laskemalla aseet hänen eteensä tämän kulkiessa joukon läpi. Willard on itse ensin heittänyt machetensa maahan ja Kurtzin heimo seuraa tätä perässä.

Niklas Vainio kirjoittaa luonnon representaatioista, että luonto esitetään tietoisena, elävänä ja lähes mytologisena olentona. Näin ollen luonto on siis varteen otettava kilpakumppani. Luonnosta tulee kuin ihminen, joka on aktiivinen kuten myös tietoinen antagonisti. Juuri luonnon aktiivisuus tekee siitä varteenotettavan antagonistin. Tällaisen aktiivisen vastustajan päihittämiseen tarvitaan maskuliinisia ominaisuuksia: nerokkuutta, viekkautta, rationaalisuutta ja malttia. Pyrkimys rationaalisuuteen on ollutkin tärkeä tekijä, kun on muodostettu vastakohtaisuutta luonnon ja länsimaisen kulttuurin välillä. Rationaalisella puhetavalla on samalla yritetty saamaan hallintaan omat tunteet siinä missä luontokin. (Vainio 2004, 78.)

Luonnon osuus on merkittävä Ilmestyskirja nyt -elokuvassa. Luonto on julma ja arvaamaton ja se heittää esteitä Willardin matkalle. Viidakko hukuttaa Willardin ja partioaluksen syövereihinsä ja aluksesta poistuminen aiheuttaa hengen vaaran. Willard ja partioalus representoivat maskuliinisuutta feminiinisessä ja arvaamattomassa viidakossa ja aluksesta poistuminen merkitsee poistumista länsimaisen rationaalisuuden parista arvaamattomaan feminiiniseen villiyyteen. Eräässä kohtauksessa Willard ja Chef poistuvat

viidakoon ja he joutuvat melkein tiikerin kynsiin. Partiolaivalle päästyään miehistö tulittaa paniikissa viidakoon ja alus kihdyttää pois rannasta. Chef hokee mantran omaisesti, että älä poistu partioveneestä. Willard toteaa mielessään, että Kurtz oli poistunut veneestä totaalisesti. Tällä hän tarkoitti sitä, että Kurtz oli hyljännyt länsimaisen sivistyksen ja oli nyt osa viidakkoa. Kurtz eli rappetuneessa palatsin raunioissa, joka oli kasvuston peittämää. Kurtz oli siis osa feminiinistä viidakkoa ja näin ollen hänen maskuliinisuuteensa liittyy feminiinisyttä, jota Willardin maskuliinisuudessa ei ole niin paljon. Willard selviytyy voittajana viidakon vaaroista ja toinen toistaan pahemmista miehuuskokeista. Näin hänen maskuliinisuutensa uudistuu kerta kerran jälkeen, kunnes hän päihittää kilpailevan maskuliinisuuden, Kurtzin. Näin Willard kesyttää sekä viidakon, että sen kansan tullen sen valtiaaksi ja maskuliinisimmaksi sankariksi. Luonnon merkitys on suuri myös kolonialistisessa kirjallisuudessa ja elokuvissa, joissa vieraat maat kuten Afrikka kuvataan osin lääkeatlaksena ja taas toisaalta hulluksi ajavana vaarallisena voimana. Olennaista on myös luonnon kesyttäminen länsimaisen hahmon alaisuuteen, mutta tästä enemmän seuraavassa luvussa.

5.3 Hegemoninen maskuliinisuus

Termi ”hegemoninen maskuliinisuus” voidaan ymmärtää usealla toisiaan täydentävillä tavoilla. Se viittaa miesten hallitsevaan asemaan suhteessa naisiin. Maskuliinisuus on sen vuoksi hegemonista, koska se on asetettu modernissa kulttuurissa ensisijaiseksi ja koska feminiinisyys on sille alisteinen ”toinen”. Termi viittaa myös siihen, että vaikka olisi olemassa useita erilaisia maskuliinisuuksia, niin jotkut niistä samastetaan yhteen ”oikean” maskuliinisuuden kanssa ja ovat maskuliinisuuksien joukossa hegemonisia. Lisäksi termi ”hegemoninen” viittaa siihen, että valta-asema suhteessa alistettuihin maskuliinisiin ja naisiin ei ole luonnollinen, vaan että hegemonisen maskuliinisuuden on kerta toisensa jälkeen uudistettava asemansa käyttämällä tilanteen mukaan suostuttelua tai pakottamista. Hegemoninen maskuliinisuus on kuitenkin monessakin mielessä kuvitteellinen rakennelma. Maskuliinisenä miehenä kulttuurissamme pidetään miestä, joka on heteroseksuaalinen, itsensä hillitsevä ja rationaalinen sekä kykenee yhä uusiin sukupuoli- ja työsuorituksiin. Kaikki nämä määreet ovat kuitenkin problemaattisia. Ne ovat yksinkertaistettuja abstraktioita ja ideaaleja, joiden tavoittaminen on mahdotonta. Näin

voitaisiin väittää, että hegemonisen maskuliinisuuden piirteet täyttävää miestä ei ole olemassakaan. Kuitenkin on suunnaton joukko sellaisia miehiä, jotka kuvittelevat, että heidän täytyy täyttää hegemonisen maskuliinisuuden normit. Vaikka hegemoninen maskuliinisuus toteutuisikin hetkellisesti, niin se toteutuu uskomattomien ponnistelujen saannoksena ja sitä pidetään yllä vartioimalla kaikkea mikä voisi uhata maskuliinisuuden rajoja ja sen ideaaleja. (Lehtonen 1995, 33; Sipilä 1994, 27-29.)

Willardin representaatio on heteroseksuaalinen valkoinen mies, joka on rationaalinen ja kykenevä sukupuolisiin suorituksiin kuin hänen tehtävänsä edellyttämiin miehuuskokeisiin. Willardin heteroseksuaalisuus ilmenee muun muassa siten, että hänellä on ollut vaimo sekä hänen osallistumisenaan Playboy-pupujen näyttökseen, joka on heteronormatiivisuutta vahvistava akti sekä hänen kanssakäyminen Madame Sarraultin kanssa, joka on eroottinen. Willardilla on myös valtaa suhteessa naisiin, jonka hän osoittaa vaihtamalla muutamaan dieseltynnyriin Playboy-pupujen seksuaalisiin palveluksiin. Willard suhtautuu Playboy-pupuihin kuin he olisivat tavaraa. Samalla lailla Willard osoittaa valtansa havoittuneeseen vietnamilaiseen naiseen, jonka hän surmaa kylmäverisesti. Willardilla olisi ollut mahdollisuus miehistönsä kanssa viedä nainen sairaalaan, mutta Willardin mielestä se olisi ilmeisesti vienyt liikaa aikaa hänen tehtävältään, joka on Willardille prioriteetti. Willardin misogynia on hänen tapansa pönkittää entisestään hänen maskuliinisuuttaan ja tehdä eroa feminiinisyteen alistamalla sen edustajia.

Hegemoninen maskuliinisuus on miehen ideaali, joka ei kuitenkaan vastaa miesten enemmistön ominaisuuksia. Hegemonisessa maskuliinisuudessa on kyse siitä, miten valta-asemaa vahvistetaan ja uusinnetaan niin, että se on miesten hallinnassa. Tähän liittyy myös se miten he legitimoivat tuon vallan ja uusintavat sosiaalisia suhteita, jotta tuo valta säilyisi. Suurin osa miehistä tukee hegemonista maskuliinisuutta tai sen esittämää miehen ideaalia, koska se takaa maskuliinisen dominanssin. Vaikka hegemonisen maskuliinisuuden ideaalia ei tavoiteta, niin silti sen tukeminen takaa naista alistavan ja yhteiskunnallisesti paremman aseman. (Carrigan, Connell & Lee Herkmannin, Jokisen & Lehtimäen mukaan 1995, 19.)

Vaikka Willardin miehistö järkyttyi tämän ampuessa haavoittuneen naisen, niin silti he jatkoivat toimintaansa Willardin alaisuudessa. Lisäksi Willardin ryhmä osallistui Playboy-pupujen näytökseen ja myöhemmin heidän hyväksikäyttämiseen. Playboy-pupujen hyväksikäyttöön eivät osallistuneet Clean ja Phillips, joista Clean kylläkin yrittää päästä osalliseksi aktia. Willardin ei myöskään näytetä osallistuvan aktiin pupujen kanssa, mutta hän täsmentää Phillipsille, että puput ovat heille kaikille. Nämä teot uusintavat miesten valtaa naisia kohtaan ja vahvistavat maskuliinistä dominanssia naisten kustannuksella. Willardin ryhmän jäsenet osoittavat pelkoa ja surua, joten heidän maskuliinisuutensa ei ole ideaali, koska siihen liittyy tunteiden ilmaisua, kun taas Willard on tunteeton ja maskuliinisuudessaan lähempänä ideaalia. Willard on ryhmänsä johtaja ja myös hänen maskuliinisuutensa on muita puhtaampi. Willard representoi hegemonista maskuliinisuutta ja sen johtavaa asemaa suhteessa naisiin ja muihin miehiin.

”Hegemoniseen maskuliinisuuteen liittyy länsimaisen miesideaalin viisi odotusta. Vallan lisäksi niitä ovat voima, menestys, tunteiden hallinta ja heteroseksuaalisuus. Väkivalta on voiman, menestyksen ja vallan instrumentti. Väkivalta ei ole ideaali, mutta se on hyväksytty keino saavuttaa ideaali.” (Jokinen 2000, 217.) Varsinkin Willardin representaatioissa ilmenee voimakas tunteiden hallinta ja väkivalta vallan instrumenttina. Vaikka väkivalta ei ole ideaali, niin sitä välineenä käyttäen Willard pystyy eliminoimaan esteet tehtävänsä tieltä. Willard on myös menestynyt sotilaana ja hänen arvonsa on kapteeni, mutta Kurtzin surmaamisen jälkeen hänelle on Willardin omien sanojen mukaan luvassa huomattava ylennys. Willard on myös fyysisesti voimakas, jota osoittaa hänen atleettinen vartalonsa ja fyysistä kuntoa vaatineet suoritukset, kuten erikoisjoukkojen koulutuksesta selviäminen. Kurtz on omannut myös kaikki samat ominaisuudet, mutta romahtamisensa myötä hän on menettänyt osan maskuliinisuuttaan. Kurtzin murhaaminen on myös hänen keinonsa saavuttaa valtaa ja kunnioitusta heimoarmeijaltaan, mutta Kurtzin murhaaminen on riistäytynyt hallinnasta. Se ei ole yhtä päämäärätietoista ja tarkoituksenmukaista kuin Willardin käyttämä väkivalta.

Hegemoninen maskuliinisuus on osa jokaista miehuutta, ja sillä viitataan patriarkaaliseen järjestykseen ja käsityksiin esimerkiksi sukupuolesta. Vaikka hegemoninen maskuliinisuus

ei erottele miehiä selkeästi eri luokkiin, niin miehet omaavat erilaisia määriä hegemoniaa patriarkaatissa. Miehiä, jotka ovat alistettuja, omaavat vain vähän valtaa ja siihen kytkettyjä arvomerkkejä. Mitä korkeammalle patriarkaatin valtarakennetta nousee sitä enemmän hegemoniaa on. Hegemoninen maskuliinisuus voi ilmentyä erillaisin tavoin. Valta on yleinen nimittäjä, mutta valtakin voi esiintyä eri tavoin, voi olla esimerkiksi poliittista-, taloudellista-, sosiaalista- tai fyysistä valtaa. Ne miehet, jotka eivät omaa valtaa sosiaalisesti, taloudellisesti ja poliittisesti, niin he voivat omata puolestaan fyysistä valtaa eli väkivaltaa, jotta hekin saisivat jotain hegemonisesta maskuliinisuudesta. Väkivallan avulla hän voi hallita ympäristöään. Heterokulttuurin eniten vierastamat miehet ovat homoseksuaaleja, mutta myös homomacho voi saada hegemonisesta maskuliinisuudesta enemmän hyötyä kuin naiset. (Jokinen 2000, 215.)

Elokuvassa Willardilla on ylin valta hänen miehistöönsä ja hän osoittaa sen muun muassa ampumalla haavoittuneen vietnamilaisnaisen sampaanin tarkastamistehtävällä. Miehistö olisi halunnut viedä hänet sairaalaan, mutta Willard päätti ampua hänet, koska hänen tehtävänsä on prioriteetti. Willard oli myös sanonut, että sampaania, joka kuljetti vietnamilaisia siviilejä ei pitäisi tarkastaa, mutta Phillips, joka on laivan kapteeni, päätti vastoin Willardin tahtoa tutkia aluksen. Ampumalla siviilin Willard osoittaa, että hänellä on ylin päätäntövalta, jota ei tulisi kyseenalaistaa ja jos niin tehtäisiin, niin Willard olisi valmis käyttämään väkivaltaa ja äärimmäisiä keinoja, jotta hänen auktoriteettiaan ei kyseenalaistettaisi. Kurtzilla on myös valtaa omaan heimoarmeijaansa, joka tottelee hänen jokaista käskyään. Kurtz on kuin karismaattinen kultin johtaja, joka ylläpitää valta-asemaansa väkivallan kautta. Kurtzin majapaikassa kaikkialla on ruumiita. Kurtzilla oli myös everstin arvo Yhdysvaltain armeijassa ennen sekoamistaan. Näin ollen sekä Kurtz, että Willard ovat oman toiminta-alueensa vallan huipulla.

Hegemonisen maskuliinisuuden ideaalia pidetään yllä muun muassa alistamisen avulla. Alistaminen ei koske vain naisia. Alistamisen eri muodot perustuvat tietyn tyyppisen ihannemaskuliinisuuden tuottamiseen, mikä peittää miesten identiteettien moninaisuuden. Hegemoninen maskuliinisuus tarkoittaaakin tietyn miehisyyden ideaalin johtavaa positiota yhteiskunnassa ja erityisen miesluokan sortavaa asemaa moniin miehiin ja jokaiseen

naiseen. Vaikka miesten enemmistö ei täyttäisikään hegemonisen maskuliinisuuden vaatimuksia, niin he seisovat sen takana, koska sen avulla he saavat myös osakseen valtaa. Myös monet naisetkin tukevat hegemonista maskuliinisuutta mukautumalla yhteiskunnan ennalta määriteltyihin odotuksiin ja arvoihin rooleissaan äiteinä, vaimoina, sisarina ja ystävinä. (Kantola 2010, 83.) Elokuvasa Willardin valtaa kyseenalaistaa lähinnä vain Phillips, joka kuitenkin arvostelustaan huolimatta toimii Willardin ohjeiden mukaan pääsääntöisesti. Phillips yrittää kuitenkin tappaa Willardin viimeisillä voimillaan kuolemaa tehdessään. Vaikka miehistö arvostelee Willardin tehtävää, niin kuitenkin he alistuvat asemaansa Willardin miehistönä, ja vaikka Willard olisi vapauttanut Chefin ja Lancen tehtävästä, niin nämä päättävät silti seurata Willardia. Miehistön alisteinen asema on selkeä koska he ovat armeijassa, jossa Willardin sotilasarvo on miehistöä korkeampi. Lisäksi heidän tehtävä on saatella Willard Kurtzin luo. Kurtz puolestaan hallitsee heimoarmeijaansa diktaattorin tavoin ja ylläpitämällä terroria ja murhia. Kurtzin armeija tottelee hänen jokaista käskyään ja pitää häntä jumalan asemassa.

Hegemonisen maskuliinisuuden asema johtavana apparaattina johtuu siitä, että se dominoi tulkintoja meitä ympäröivästä maailmasta ja erityisesti siitä, mikä on normaalia ja mikä ei-normaalia. Hegemoninen maskuliinisuus viittaa paikkaan sukupuolten välisissä suhteissa, järjestelmään itseensä sekä ideologiaan, joka normalisoi miesten vallan. Termi, hegemoninen maskuliinisuus, sisältää käsityksen siitä, mikä on normaalia, järkevää ja tavallista. Esimerkiksi Suomessa hegemoniseen maskuliinisuuteen kuuluu käsitys siitä, että miehet suorittavat asepalveluksen. Tätä voidaan perustella moninaisin tavoin esimerkiksi historiallisilla syillä. Hegemonisen maskuliinisuuden tukeminen on harvoin tietoisia. Hegemonia voi ajautua myös kriisiin, kun sen tulkinta todellisuudesta kyseenalaistetaan. (Jokinen 2010, 132.) Tämä tapahtui Yhdysvalloissa 1960- ja 1970-luvuilla, kun muun muassa feministit, mustat ja homot alkoivat vaatia oikeuksiaan ja hegemoninen maskuliinisuus haastettiin ja kyseenalaistettiin. Tästä johtuen maskuliinisuutta korostettiin 1980-luvulla Paluu Vietnamiin -elokuvissa, joissa Rambon kaltaiset hyvin maskuliiniset miehet olivat ylikorostuneita. Hegemoninen maskuliinisuus on enemmänkin sääntö kuin poikkeus, mitä tulee taistelu- ja sotaelokuvien genreen. Tämä hegemoninen maskuliinisuus uusintuu myös Willardin ja Kurtzin rooleissa. Miesten misogynia Ilmestyskirja nyt - elokuvassa on todennäköisesti ainakin osin intentionaalinen ja sen tehtävä on kuvata

amerikkalaisia sotilaita huonossa valossa ja näin edistää sodanvastaisuutta. Vaarana on kuitenkin se, että katsojat voivat samastua Willardiin ja uusintaa normaalissa elämässä naisvihaa toimissaan arjessa.

Hegemonisesta maskuliinisuudesta kyetään tiivistämään kolme ulottuvuutta.

Ensimmäisenä se on osa heteroseksismiä, jossa feminiinisyys ja maskuliinisuus nähdään toistensa vastakohtiksi ja toisensa poissulkeviksi. Naisen ja miehen ero perustuu tämän näkemyksen mukaan biologiaan ja on ylitsepääsemätön. Toinen ulottuvuus on se, että se luokittelee ja arvottaa miehet maskuliinisen kompetenssin mukaan. Toisilla sitä on ja toisilla vähän jos ollenkaan. Arvottamisesta ja erottelusta muodostuu sosiaalisten suhteiden rakenne, jossa eri maskuliinisuudet järjestyvät hierarkisesti. Kolmas ulottuvuus on se, että käsite viittaa myös siihen, että kaikki maskuliinisuudet ovat kulttuurisia konstruktioita, ja siten historiallisia ja jatkuvan muutoksen alaisia. (Herkman, Jokinen & Lehtimäki 1995, 19.)

Willardin kohdalla on hyvin selkeää hänen heteroseksisminsä ja sama toteutuu partioaluksen miehistön kanssa. Willardin kompetenssi on myös selkeästi parempi kuin hänen miehistönsä. Willardin miehistö osoittaa tunteita muun muassa pelkoa ja paniikkia, mutta myös myötätuntoa menehtyneitä tovereita kohtaan. Willard ei näytä tunteitaan näissä tilanteissa eli hän on vapaa tunteiden orjuudesta. Willard osoittaa kykenevänsä väkivaltaan tiukoissa tilanteissa ja hän myös osoittaa omaa auktoriteettiään tehdä moraalisesti arveluttavia, mutta tehtävän kannalta tarpeellisia päätöksiä. Willardin miehistö on järkyttynyt esimerkiksi vietnamilaisen siviilin murhasta, mutta tämä palauttaa miehistön mieliin sen kuka on johtaja ja hierarkian ylin sotilas. Elokuvan maskuliiniset päähahmot ovat myös oman aikansa lapsia ja korostuneesti miehisiä, sillä esimerkiksi seksuaalivähemmistöjen ja feministien liikehdintä 1960- ja 1970-luvuilla aiheutti vastareaktion maskuliinisuuden korostumisen etenkin taistelu- ja sotaelokuvissa.

”Hegemonisella maskuliinisuudella viitataan siihen, miten tiettyinä ajanjaksona ja tietyssä paikassa ilmenevät tiettyyn kulttuuriin sidotut näkemykset maskuliinisuudesta ja siihen liittyvät todellisuuden hahmottamisen tavat maailmankuvineen. Yhteiskunnassa poliittista,

sosiaalista, taloudellista ja uskonnollista valtaa käyttävä ryhmä miehiä muodostaa muita sortavan kategorian, vaikka he eivät yleensä ottaen juurikaan ole hegemonisen maskuliinisuuden ”mallinukkeja”. Hegemoniseen maskuliinisuuteen kuuluu myös sitä ilmentävä ideaali, joka symboloi tätä maskuliinisuutta. Tämä symboli voi olla totta tai tarua, mutta idealisoituna se on lähempänä kuitenkin fiktiota. Suomalaisia ideaaleja ovat esimerkiksi Carl Gustav Emil Mannerheim ja Antti Rokka. Mannerheim edustaa hegemonista maskuliinisuutta enemmän myyttisenä kuin historiallisena henkilönä. Hegemoninen maskuliinisuus onkin symbolisesti ihannoitua kulttuurituotteissa ja mediassa.” (Jokinen 2010, 131-132.)

Tällaista hegemonista maskuliinisuutta pitivät yllä Vietnamin sodasta kertovissa elokuvissa esimerkiksi John Wayne (*Green Berets*) ja myöhemmin Sylvester Stallone *Rambo* roolissa. Molemmissa esimerkeissä hegemoniseen maskuliinisuuteen liittyi myös erottamatta sotaan oikeuttava ideologia, joka oli peittelemättä kommunismia demonisoiva, ja pyrki oikeuttamaan Amerikan sotilaallisesta toimista maan rajojen ulkopuolella ja paikkaamaan Vietnamin sodan aiheuttamaa traumaa. Ilmestyskirja nyt -elokuvassa molemmat hahmot sekä Willard että Kurtz ovat juuri ihannemalleja miehistä. Kurtz on myyttinen ja miltei yliluonnollinen hahmo ja tätä kuvaa siivittävät hänen menestyksensä sotilaana. Willard ihailee Kurtzia ja on epävarma ennen tämän kohtaamista, että mitä hän tekisi tälle. Willard on myös ideaalinen sotilashahmo, joka ilmeikkään värähtämättä osallistuu taisteluihin ja hallitsee itsensä. Willardia voisikin pitää sankarin mallina ja hegemonisen maskuliinisuuden mannekiinina. Willardin maskuliinisuus myös rakentaa eroa muihin maskuliinisuuksiin miehistössä. Willard ei osallistu heidän juttuihinsa ja pitää miehistöä enemmänkin rasiitteena tehtävällään. Willardin miehistö osoittaa myös surua ja empatiaa kaatuneita tovereitaan kohtaan, toisin kuin Willard, joka ilmeikkään värähtämättä suhtautuu miehistönsä kuolemiin kylmän viileästi. Näin Willardin maskuliinisuus tekee eroa hänen miehistöönsä, jonka maskuliinisuuteen liittyy myös tunteiden ilmaisua ja esimerkiksi pelkoa. Samoin Willardin maskuliinisuus tekee eroa Kurtziin, joka on maskuliinisuudessaan Willardin veroinen, mutta hänen muuttumisensa toiseksi vähentää hänen maskuliinisuutensa kompetenssia ja jää näin alisteiseksi Willardin hegemoniselle maskuliinisuudelle, jonka Willard osoittaa surmaamalla hänet ja samalla symbolisesti ottaen hänen paikkansa puolijumalana, viidakon valtiaana kuin myös oman länsimaisen

maailmansa voittajana. Tällä tavoin Willard on kahden maailman valtias Joseph Campbellin monomyytin mukaisesti.

6 Kolonialismin representaatiot

Tässä luvussa väitän, että Ilmestyskirja nyt -elokuvassa Willardin ja Kurtzin representaatiot ilmentävät kolonialistista ideologiaa, joka pitää sisällään muun muassa rasisia ja misogynisia elementtejä. Avaan aluksi jälkikolonialistisen teorian keskeisiä teemoja.

”Jälkikolonialismi on yhteiskuntaa kriittisesti tarkasteleva teoria, joka kuvaa ennen kaikkea niitä vaikutuksia, joita eurooppalaisella kolonialismilla on ollut ja yhä on maailman eri kansojen taloudelliselle, kulttuuriselle, sosiaaliselle ja psyykkiselle elämälle niin entisissä siirtomaissa ja siirtomaavalloissa kuin muissakin maailman osissa. Se ei kuitenkaan historiallisesti rajoitu vain kolonialistisia rakenteita purkaneisiin, yhä keskeneräisiin dekoloniasaation prosesseihin ja kolonialismin jälkeiseen aikaan, vaan se tarkastelee kriittisesti myös kolonialismin aikaa. Jälkikolonialistinen teoria on poliittisesti motivoitunutta. Siinä kiinnitetään huomiota niihin uuskolonialistisiin toimintamuotoihin, joilla uusi maailmanjärjestys on muodostunut. Lisäksi analysoidaan keinoja, joilla voi asettaa kyseenalaisiksi kolonialistisen ja imperialistisen perinnön välittämät rakenteet, jotka ovat rasisia, sukupuolittuneita tai poliittisesti, kulttuurisesti ja taloudellisesti eriarvoistavia.” (Kuortti 2007, 12.)

Jälkikolonialistinen teoria alkoi muodostua 1970-luvun lopulla, vaikka sen asema vahvistui vasta 1990-luvulla. 1900-luvun puolivälin jälkeisiä varhaisia vaikuttajia olivat muun muassa martiniquealainen Aime' Ce'saire, guinea-bissaulainen Amilcar Cabral, martiniquelainen Franz Fanon ja kenialainen Ngugi wa Thiongó. Ratkaisevaa jälkikoloniaalisen kritiikin leviämiseksi oli Edward Saidin teoksen *Orientalism* ilmestyminen vuonna 1978. Tätä teosta on myös arvosteltu esimerkiksi monoliittisesta orienttia koskevasta käsityksestä ja sukupuolinäkökulman puuttumisesta. Said toi keskusteluun niitä tapoja, joilla länsimaalainen kolonialismi eksotisoi siirtomaita ja tuotti sekä tuottaa vääristyneen käsityksen orientin ihmisistä ja kulttuureista. Said kuvaa orientalismia puhetapana, järjestelmällisenä oppina, jonka myötä eurooppalainen kulttuuri saattoi hallita, ja jopa tuottaa orientin poliittisesti, sosiologisesti, sotilaallisesti, ideologisesti, tieteellisesti ja kuvitteellisesti. Jälkikoloniaalisen teorian tarkoitus on pyrkiä

avaamaan orientalismin kaltaisia puhetapoja ja tätä kautta tuomaan julki vääristävien representaatioiden mekanismeja. Kuitenkaan mitään yhtenäistä jälkikolonialismin teoriaa ei ole. Teoriaa ovat olleet kehittämässä lukuisat tutkijat. Jälkikolonialismista kiinnostunutta saattaakin turhauttaa jälkikolonialistisen ja kolonialismin teorian moninaisuus. Tällaisen moninaisuuden kuvaaminen yleisin käsittein johtaisi helposti ”jälkikolonialistisen maailman” vääristävään yhdenmukaistamiseen. Tällä tavoin on käynyt esimerkiksi käsitteelle ”kolmas maailma”. (Kuortti 2007, 14.)

Kolonialismin rinnalla käytetään myös termiä imperialismi. Tämä käsite pohjaa latinankieliseen sanaan *imperium*, joka tarkoittaa maailmanvaltaa. Yleensä termillä viitataan ajanjaksoon, joka ulottui noin 1800-luvun puolivälistä aina ensimmäiseen maailmansotaan. Tuona aikana lähes koko Afrikka ja suurin osa Aasiaa oli eurooppalaisen vallan alainen. Kolonialismi ei ollut vain taloudellista ja poliittista kilpajuoksua, vaan se voidaan nähdä myös kulttuurisena ilmiönä, johon liittyi arvoja ja käsityksiä esimerkiksi muista roduista. Kolonialismiin kuului myös taiteen ja viihteen tuotantoa esimerkiksi maalaustaide, kirjallisuus, näyttelyt, valokuvaus ja myös kokonaan uusia kulttuurisia muotoja, kuten turismin kehittyminen kaukomatkailusta. Kolonialistinen asenne ilmeni myös humanistisissa tieteissä. Arkeologiset tutkimukset muun muassa Lähi-Idässä tulivat mahdollisiksi poliittisen ekspansion seurauksena. Kolonialismin vaikutukset ovat heijastuneet niin ikään syvästi eurooppalaiseen ajatteluun ja elämäntapaan. Kolonisoitujen maiden ryöstötalous, johon raaka-aineiden jahtaaminen perustui, toi mukanaan paljon materiaalista hyvää Eurooppaan ja samalla se mahdollisti nousukauden, joka oli ennennäkemätön. Kolonialismiin liittynyt rahatalouden buumi kiihdytti vielä edelleen kulutuskulttuurin nousua länsimaissa. (Salmi 2002, 140.)

Jälkikolonialistinen teoria on poliittisesti motivoitunutta ja se pyrkii paljastamaan nykyhetkessä toimivia merkityksellisiä vallankäytön muotoja. Se on yhteydessä sellaisiin vallan ulottuvuuksiin kuin kolonialisminvastaisuus, uskolonialismi, sukupuoli, rotu, luokka, kansallisuus ja etnisyys. Erityisesti juuri sukupuoliulottuvuus ja läheinen yhteys feministiseen teoriaan ovat olleet tärkeitä jälkikolonialistisessa tutkimuksessa. Tämä vahvistaa sitä usein esitettyä näkemystä, jonka mukaan monet alistamisen muodot ovat yhteisiä niin kolonisoiduille kuin naisillekin. Näin molemmilla ryhmillä on yhteisiä etuja

valvottavanaan kritisoi taessa valtasuhteita. (Kuortti 2007, 15.)

Jälkikolonialistinen tutkija Gayatri Chakravorty Spivak väittää, että eurooppalaiset imperialistit esittivät alueellisen laajenemisen ja valloitukset jumalallisina oikeuksinaan muokkaamalla läntisen filosofian ja uskonnon moraalisia imperatiiveja itselleen sopivaksi. Spivak on esimerkiksi tutkinut Immanuel Kantin tekstejä, joissa Kantin kolmen kritiikin kapea ja Eurooppa-keskeinen määritelmä moraalista subjektista luo osaltaan perustaa imperialismiin leviämisen rationaalisille periaatteille. Tässä mielenkiintoa herättää Kantin väite, jonka mukaan vain koulutetut ja sivistyneet eurooppalaiset voivat ylittää ylevään, kun taas ei-eurooppalaiset subjektit on riisuttu inhimillisyydestä tai kulttuurista, minkä vuoksi heidät on asetettu representaation tuolla puolen olevan, irrationaalisen toisen asemaan. Juurikin tällaisen kapean ja Eurooppa-keskeisen moraalista subjektia koskevan käsityksen kautta Kantin filosofinen kertomus saattoi palvella ajatusta länsimaisesta imperialismiin sivistystehtävästä. (Spivak Mortonin mukaan 2007, 43, 45.)

Kolonialistisessa kulttuurissa muodostui vakiintuneeksi aatteeksi ajatus ihmisrotujen epätasa-arvosta. Tämä ajatusmalli oli peräisin ranskalaisen kreivin Joseph Arthur Gobineau (1816-1882) teoksesta *Essai sur l'inegalite des races humaines* (1853-1855). Tällä aatemaailmalla oli huomattava vaikutus eurooppalaiseen rasismiin ja antisemitismiin, joka vain voimistui 1800-luvun kuluessa. Gobineau ajatukset otettiin hyvin vastaan etenkin Saksassa, jossa rotuoppi oli suosittu 1870-luvulta lähtien. Gobineau loi myytin arjalaisesta rodusta, joka siirtyi Houston Stewart Chamberlainin myötä Kolmannen valtakunnan keskeiseksi teemaksi. Gobineau ajattelun pohjalla oli näkemys biologisista ominaisuuksista yhteiskunnallisten suhteiden, käyttäytymisen ja kulttuuristen mahdollisuuksien lähtökohtina. Gobineau ajatuksissa ei loppujen lopuksi ollut kyse vain etnisten ryhmien ja eri kansojen välisistä suhteista, vaan myös yhteisön sisällä olevasta hierarkiasta. Gobineau mukaan alemmat kansankerrokset olivat huonompaa rotua kuin ylemmät kerrokset. Tämä näkemys liittyi hyvin yhteen 1800-luvulla vallinneen ihmiskuvan kanssa, jossa ihminen nähtiin kaksijakoisesti joko siviloituneena kansalaisena tai sitten barbaarisena puolieläimenä. Samalla kun kolonialistinen hallinto etsi perusteita eurooppalaisten ylemmyydelle suhteessa muiden maanosien asukkaisiin, niin muodostui myös eron tekemisen välineitä eurooppalaisten kulttuurien sisälle: Vieras kulttuuri oli uhka

myös kulttuurin sisällä, ei vain sen ulkopuolella. 1800-luvulla uusien tekniikoiden yleistyessä, kuten liikenne- ja kommunikaatioteknologian, mahdollistui liikkuminen nopeasti Euroopan ulkopuolella ja samalla mahdollistui saada nopeammin informaatiota ja mielikuvia muun maailman tapahtumista, ja samalla lisääntyi eurooppalaisen kulttuurin globaali yliote. Uusia tekniikoita käytettiin poliittisen ja taloudellisen vallan pönkittämiseen. Poliittista valtaa tärkeämpää oli kuitenkin tiedon valta. Rautatiestä, lennättimestä ja höyrylaivoista tuli pian eurooppalaisen tietoyhteiskunnan ensimmäisiä kivijalkoja. Ne muuttivat muun maailman nopeasti tietämisen kohteiksi ja samalla ne sulattivat vieraat kulttuurit eurooppalaiseen hallintaan. Jälkikolonialistinen teoria korostaakin juuri tiedon ja vallan läheistä suhdetta. Kolonisointi ei tapahdu pelkästään poliittisten toimien seurauksena. Taustalla on kyse monimutkaisesta, länsimaisen käsitejärjestelmän yleistymisestä universaaliksi standardiksi, joka vaikuttaa meidän tapoihin ymmärtää ja havainnoida vieraita kulttuureja. Tämä ”kolonialismin” muoto vaikuttaa laajemmin kuin vain etnisten ryhmien tai maanosien välillä. Se on vaikuttanut muun muassa sukupuolen ja yhteiskunnallisten ryhmien käsittämiseen. (Salmi 2002, 147-148.)

Jälkikolonialistiset tutkijat, Said ja Bhabha esittävät, että perinteiset tavat ajatella maailmaa ovat usein yhteydessä pitkäaikaiseen ihmisten ja kansojen epätasa-arvoon. Bhabhan työ lähtee siitä oletuksesta, että perinteinen filosofinen käsitys itsen ja toisen, subjektin ja objektin, suhteesta voi olla hyvin vahingollinen seurauksiltaan. Tämä huomataan liian usein erilaisten kulttuurien välisessä kanssakäymisessä. Jos ihminen on vakuuttunut siitä, missä oma identiteetti päättyy ja muu maailma alkaa, voi olla hyvin helppo määritellä muu maailma toiseksi, erilaiseksi, alempiarvoiseksi sekä omaa identiteettejä ja etuja uhkaavaksi. Jos kulttuureille oletetaan toisistaan irralliset ja vakaat identiteetit, kulttuurien välisistä eroista voi muodostua vastakkaisia, jopa antagonistisia. (Huddart 2007, 66.) Ilmestyskirja nyt -elokuvassa Kurtzin representoima toiseus on antagonistinen ja eroja rakennetaan negaation kautta länsimaiseen kulttuuriin. Toiseus koetaan uhkana, joka tappaa amerikkalaisia sotilaita ja tekee hulluksi kelpo kunnan amerikkalaisia. Toiseuden tuhoaminen on elokuvan keskeinen tema.

Kolonisoiva diskurssi hyödyntää esityskentän eli representaatiokentän rakentamisessa

monia diskursiivisia strategioita. Eräs strategia on kentän jatkuva symbolinen jako tai ”halkaisu” kahtia, jolloin kenttä jakautuu kahteen vastakkaiseen ”yhtälöketjuun”. Kolonisoidut ovat riitaisia, herkkäuskoisia, epäloogisia, velttoja, lapsenomaisia, taipuvaisia primitiivisiin tunteenpurkauksiin ja niin edelleen. Tämä on sitten se ”toinen”; se on käänteispuoli siirtomaaherroille, jotka näin ollen ovat toimeliaita, rehtejä, aikuisia, rationaalisia ja tunteensa hallitsevia. Diskurssi jaetaan tai katkaistaan näihin kahteen vastakkaisuuteen. Sen jälkeen samaan sarjaan kuuluvat ominaisuudet ”tihennetään”. Tällainen olemuksellistava tempu hioo pois kaikki jäljetkin monimutkaisuudesta ja eroista: yhdet piirteet alkavat merkitä erotusta ”länsimaalaiselle” ominaista, toiset taas sitä, mikä on luonteenomaista ja ominaista ”ei-länsimaalaiselle”, siis toiselle. Aluksi ideologia siis jakaa kahteen ja sen jälkeen se kiteyttää jaon tuloksen sitten muuttumattomaksi ja olemukselliseksi identiteeteiksi. (Hall 1992, 277-278.)

6.1 Stereotyypit toiseuden kuvaajina

Eräs tapa suorittaa jakoja on kategorisoida toiseus stereotyypeiksi. Vietnamin sotaa kuvaavissa elokuvissa vietnamilaiset esitetään usein stereotyyppisesti idän uhkana. Julmina ja epäinhimillisinä sekä kasvottomana massana. Elokuvista on vaikea löytää samastumiskohteita vietnamilaisiin, koska heidät ohitetaan yleensä pelkkinä sivuhahmoina tai sitten heidät kuvataan sadistisina ja kieroina villi-ihmisinä.

Stuart Hallin mukaan maailma jaetaan ensin symbolisesti hyvään ja pahaan, meihin ja muihin, puoleensa vetäviin ja luotaantyöntäviin, siviloituneeseen ja siviloitumattomaan, länteen ja muuhun maailmaan. Kaikki muut erot näiden kahden sisällä ja välillä sitten yksinkertaistetaan ja sulautetaan toisiinsa eli niistä tehdään stereotyyppejä. Tällaisen strategian vaikutuksesta muu maailma kuvataan sitten kaikeksi siksi, mitä länsi ei ole eli sen peilikuvaksi. Tämä sitten esitetään absoluuttiseksi ja olemukseltaan erilaiseksi, Toiseksi. Tämä Toinen puolestaan sitten halkaistaan kahteen ”leiriin”: ystävälliseen ja vihamieliseen, viattomiin ja turmeltuneisiin, jaloihin ja alhaisiin. (Hall 1999, 123-124.) Elokuvassa on kohta, jossa amerikkalaisten liittolaisten Etelä-Vietnamin armeijan sotilas ei anna kuolevalle sissille vettä. Hänen mielestään sissin tulisi juoda kuralätäköstä. Tämä kohta kuvaa Etelä-Vietnamin sotilaan julmaksi ja sadistiseksi, vaikka hän kuuluu

ystävällisiin toiseuden edustajiin. Tällä tavalla elokuva rakentaa kaikista vietnamilaisista turmeltuneen ja epämiellyttävän kuvan.

Löytyn mukaan stereotyyppi on eräänlainen abstraktio, mallikappale vailla lihaa ja verta. Abstrahoiminen tekee itselle helpommaksi vieraiden ja monimutkaisten asioiden jäsentämisen. Mutta stereotyypillä on myös tarkoitusperiin liittyvä luonne: kenelle tai mille on etua siitä, että esimerkiksi afrikkalaiset esitetään sellaisiksi kuin esitetään? Stereotyyppien avulla on propagoitu tiettyjen arvojen puolesta, jotka ovat palvelleet esimerkiksi valloittajien tarpeita. Stereotyypit dramatisoivat rotujen, kulttuurien ja historioiden välisiä eroja. (Löytty 1997, 38-39.) Elokuvassa tämä Löytyn väite onkin mielenkiintoinen, sillä kohtausta ranskalaisella plantaasilla antaa ymmärtää, että ranskalaiset pitävät amerikkalaisia kolonosoijina ja näin katsojallekin välittyy tieto, että amerikkalaisten toimet Vietnamissa ovat kolonialistisia. Vietnamilaiset kuvataan stereotyyppisesti länsimaalaisen negatiiviseksi, mutta ketä tämä rasistinen agenda palvelee. Elokuvassa on sodanvastainen ja rasismi voidaan ajatella sen jatkeeksi, koska se kuvaa amerikkalaisia huonossa valossa. Silti vietnamilaisien kuvaus perustuu paljon Kurtzin representoimaan toiseuteen ja hänen heimoarmeijansa jäseniin, jotka kuvataan edelleen stereotyyppisesti. Kurtz pitää vietnamilaisia ihmisinä ja kuvaa heitä rohkeiksi ja empaattisiksi, jotka pystyvät tarvittaessa julmuuksiin. Toisaalta elokuva antaa Kurtzin kautta syvyyttä vietnamilaisiin, mutta toisaalta heidät ohitetaan kokonaan tai kuvataan stereotyyppisesti. Tutkimani kirjallisuuden kautta olen itse sitä mieltä, että stereotyyppinen vihollisen ja toiseuden kuvaus on konventio, joka toistuu sotaelokuvissa kauttaaltaan lähes kaikissa niissä. Tässä mielessä Ilmestyskirja nyt -elokuva onkin problemaattinen sillä kolonialismi ja aiemmin mainittu hegemoninen maskuliinisuus ovat piilotettuja teksteihin. Elokuvassa on samaan aikaan edistyksellinen, mutta toisaalta kolonialistinen ja sen mieskuva on hegemoninen maskuliinisuus. Vietnamilaisien stereotypisointi palvelee elokuvan teeman vastaisesti sotaa puoltavaa ideologiaa, koska siinä viholliset kuvataan julmina ja epäinhimillisinä stereotyyppinä, jotka ovat alkeellisia puolieläimiä, ja tällä tavoin epäinhimillistämällä vihollinen, oikeutetaan samalla heidän tappaminen.

Stereotyyppien vaikuttavuus sijaitsee niiden tavassa muodostaa konsensus. Stereotyyppi julistaa: ”Kaikki – minä, sinä ja me – ajattelevat, että tietyn ryhmän edustajat ovat sen ja

senlaisia, aivan kuin kaikki yhteiskunnan jäsenet tulisivat samaan johtopäätökseen spontaanisti, itsenäisesti ja toisistaan tietämättä, että tietty sosiaalinen ryhmä omaa tiettyjä ominaisuuksia. Stereotyypin uskotaan ilmaisevan yleisesti jaettua ja hyväksyttyä käsitystä esimerkiksi sosiaalisesta ryhmästä, jonka ominaisuuksien uskotaan olevan olemassa ikään kuin yhteisymmärrys näistä ominaisuuksista olisi muodostunut ennen stereotyyppiä ja siitä riippumatta. Yleensä ottaen kuitenkin saamme sosiaalisia ryhmiä koskevat mielleyhtymämme enimmäkseen juuri stereotyypeistä. Stereotyyppien synnyttämä konsensus perustuu pikemminkin illuusion kuin todellisuuteen. Stereotyypit ovat valikoituja todellisuuden määritelmiä ja niiden mukana olevia arvostelmia, jotka puolestaan liittyvät vallan jakaantumiseen yhteiskunnassa. Stereotyyppiä tarkasteltaessa on keskeistä ymmärtää, että kuka ehdottaa stereotyypin käyttöä ja kenellä on valta painostaa muut hyväksymään ne. (Dyer 2002, 50.)

Vietnamin sodasta kertovat elokuvat rakentavatkin yleensä rasistista kuvaa vietnamilaisista ja Vietnamista. Elokuville ei kerrota sodan syntyyn johtaneista tekijöistä ja amerikkalaiset kuvataan usein viattomina uhreina. Sotaa vastustavissa elokuvissa julmuuksien tekijöiksi kuvataan myös amerikkalaisia, mutta näissäkin elokuvissa vietnamilaiset kuvataan stereotyyppisesti. Populaarikulttuuri onkin rakentanut rasistista kuvaa Vietnamin sodasta ja monelle länsimaiselle tämä fiktiivinen mielikuva on tosi. Mediakulttuurilla on valtava vaikutus massoihin mielipiteen muokkaajana ja fiktiiviset tarinat varsinkin eksoottisista maista ovat usein fantasian kyllästämiä, ja uusintavat vakiintuneita stereotyyppiä ja ylläpitävät tällä tavoin rasistisia mielikuvia. Onkin mielenkiintoista pohtia juuri Ilmestyskirja nyt -elokuvan stereotyyppien käyttöä ja sitä valtaa miten ja kuka sitä käyttää. Elokuvan toinen käsikirjoittaja John Milius on tunnettu militaristi ja asefanaatikko ja hänen myöhemmissä elokuvissa on häpeilemättä hehkutettu Yhdysvaltain armeijaa. Tämä ei varmaankaan ole sattumaa, että käsikirjoitus vaiheessa vietnamilaisten hahmojen kehittäminen on jäänyt Kurtziin, joka kuitenkin on valkoinen hetero länsimaalainen. Elokuvan käsikirjoitusvaiheeseen on myös varmasti vaikuttaneet jo aiemmat stereotyyppit orientista, jotka luovat rasistista kuvaa idän ihmisistä. Siksi onkin mielenkiintoista ajatella, että miksi Coppola itse ei ole muuttanut viholliskuvaa tai syventänyt vietnamilaisten representaatiota. Ovatko rasistiset konventiot niin syvällä populaarikulttuurin konventioissa, että ne ovat jääneet huomaamatta myös Coppolalta?

Voidaan ajatella, että stereotyypit representaatioina rakentavat myyttisiä käsityksiä ihmisryhmistä. Ne sekä yksinkertaistavat että liioittelevat ja jähmettävät esittämänsä historiattomasti ja ne eivät huomioi esimerkiksi paikallisuuden ja ajallisuuden aiheuttamia muutoksia. Ne tuottavat tyypittelyjä, joissa esitykset yksilöistä yleistetään edustamaan ryhmiä, ja nämä samat yleistykset ulotetaan koskemaan kaikkia ryhmän jäseniä. Tällä tavoin ovat syntyneet esimerkiksi käsitykset ”suomalaisesta miehestä”, yksikkömuotoisesta joukkotoimijasta. (Rossi 2015, 86.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa toiseus kuvataan juuri stereotyyppisesti. Vietnamilaiset kuvataan kasvottomina ja persoonattomina hahmoina, jotka ovat pukeutuneet mustaan Vietkongin sotisopaan. Enimmäkseen he kuitenkin loistavat poissaolollaan. Elokuvassa Kurtz representoi toiseutta ja hänen edustamansa maailma on täynnä kaaosta ja kuolemaa. Tämä tekee toiseudesta stereotyyppisesti julman ja barbaarisen vihollisen. Kurtzin heimoarmeija representoi myös toiseutta ja heidät nähdään osin stereotyyppisinä alkuasukkaina, jotka pukeutuvat pelkkään lannevaatteeseen ja ihomaaliin ja käyttävät nuolia ja keihäitä aseina. He myös pelkäävät Willardin partioaluksen sireeniä, joka edelleen rakentaa heistä kuvaa primittivisenä kansana, joka pelkää länsimaisen miehen teknologiaa. Osa Kurtzin armeijasta on kuitenkin pukeutunut myös sotilasasuun. Kurtzin armeijaan kuuluu eri villiintymisen asteilla olevia vietnamilaisia, joita kuitenkin yleisesti leimaa alkeellisuus. Länsimaista teknologiaa ei esiinny muussa muodossa kuin aseissa ja armeija asuu rapistuvissa temppelein raunioissa, joissa on patsaita muinaisista jumalista. Tämä miljöö rakentaa eroa länsimaiseen, koska lännessä asutus on yleensä modernia ja kaupungeissa. Elokuvassa annetaan vaikutelma, että viidakon sydämessä pakanajumalia palvotaan edelleen, jollaiseksi Kurtz itse myös kuvaillaan. Tällainen toiseuden kuvaaminen syventää käsitystä ei-länsimaalaisesta toiseudesta, joka on totaalisen erilaista kuin länsimaalainen. Näin rakennetaan eroa stereotyyppien avulla Lännen ja Idän välille. Kaikki mikä on toiseutta on vierasta ja outoa, ja poikkeaa länsimaisesta normista. Vietnam kuvataan temppelein raunioiksi, bambumajoiksi ja viidakoksi ja sen asukkaat barbaarisiksi ja alkeellisiksi. Willard toteaa kohtauksessa, jossa hänen ryhmänsä on viihdytysjoukkojen esityksessä, että Vietkong ei tarvi viihdytystä. Sille riittää kylmä rotanliha ja riisi. Vaikka Kurtz tuntee empatiaa vietnamilaisia kohtaan ja näkee heidät ihmisinä, se ei riitä tuomaan

ulottuvuutta vietnamilaisten stereotypisointiin tai auta katsojaa samastumaan heihin.

6.2 Itä vastaan Länsi

Maailma on aina jaettu eri alueisiin, joiden erot ovat joko kuvitteellisia tai todellisia. Lännen ja idän erottelua toisistaan oltiin tehty vuosia, jopa vuosisatoja. Lännen ja idän suhdetta toisiinsa muokkasivat aiempien vuosisatojen löytöretket, kaupankäynti ja sodat, mutta 1700-luvun puolivälistä lähtien sitä hallitsi kaksi seikkaa. Ensiksikin, Eurooppalaiset tuottivat järjestelmällisesti tietoa orientista. Siirtomaavallan vuoksi tietoa muodostettiin aina vain enemmän ja tämä tieto vahvistui. Tiedon kasvuun vaikutti länsimaisten mielenkiinto kaikkeen vieraaseen ja epätavalliseen. Monet nuoret tieteenalat kuten vertaileva anatomia, kansantiede, historian- ja kielentutkimus olivat innostuneita epätavallisesta ja käyttivät sitä hyödykseen. Myös monet runoilijat, kirjailijat, matkakirjailijat ja kääntäjät toivat oman lisänsä tietoon orientista. Toiseksi, lännen ja idän suhteeseen vaikutti se, että Eurooppa oli aina voimakkaassa, ellei jopa hallitsevassa asemassa. Tämä seikka piti paikkansa, vaikka vahvemman suhdetta heikompaan yritettiin naamioida ja häivyttää joksikin muuksi. Lännen ja idän suhde hahmotettiin lännessä kuitenkin kulttuurisesti, poliittisesti ja uskonnollisesti siten, että länttä pidettiin voimakkaampana suhteessa itään. Tätä suhdetta kuvattiin kirjavasti monenlaisin käsittein. Itämaalaista pidettiin esimerkiksi turmeltuneena, langenneena, lapsenomaisena, erilaisena ja irrationaalisenä. Tämä teki puolestaan eurooppalaisen hyveelliseksi, kypsäksi, rationaaliseksi ja normaaliksi. (Said 2011, 46-47.)

Aina lännen ja idän suhdetta ei esitetty näin yksioikoisesti, mutta jos sitä haluttiin monimutkaistaa, niin sama kaava säilyi: itämaalaiset esitettiin korostuneesti elävän erilaisessa, heidän omassa maailmassaan, jossa oli omat kulttuuriset, kansalliset ja tiedolliset rajansa ja heidän sisäinen yhtenäisyytensä. Itämaisista muodostettiin mielikuva, että he eivät itse yrittäneet ymmärtää maailmaansa tai luoda siitä yhtenäistä, vaan enemmänkin itämaisen maailman yhtenäisyys ja ymmärrettävyys johtuivat siitä, että länsi oli kyennyt tunnistamaan orientin. Tämän käsityksen seurauksena tieto orientista tavallaan luo orientin, orientaalisen ihmisen kuten hänen maailmansa. Olennaista tässä mekanismissa on se, että vallitsevat viitekehykset representoivat ja rajaavat itämaalaisen

ihmisen ja kansan sekä heidän maailmansa. Vaikka aivan kaikkea orientissa ei pidettykään alempiarvoisena 1700- ja 1800-luvun Euroopassa, niin silti orientin nähtiin tarvitsevan lännen ohjausta. Aluksi orienttia piti tutkia ja sen jälkeen sitä piti parantaa ja korjata. Itämaista muodostettiin kuva vankilan, luokkahuoneen, rikostuomioistuimen ja kuvitettujen oppikirjojen viitekehyksistä. Tämä tieto itämaista eli orientalismi, sijoittaa itämaiset asiat oikeuteen, vankilaan, luokkahuoneeseen tai oppikirjaan. Näin itämaisia voidaan tutkia, kouliä, arvioida, valvoa ja hallita. (Said 2011, 46-47.)

Stuart Hallin(1999) mukaan ajatuksemme ”länneä” ja ”idästä” eivät voi olla koskaan vapaita myyteistä ja fantasiaista, eivätkä ne tänä päivänäkään tarkoita ainoastaan paikkoja ja maantiedettä. ”Länneä” ja ”läntisen” kaltaisia yleistyksiä ei voi välttää, mutta täytyy pitää mielessä, että nuo yleistyksiset pitävät sisällään varsin mutkikkaita ideoita, eikä niillä ole vain yksinkertaisia merkityksiä, saati sitten vain yhtä merkitystä. Ensi näkemältä ”länsi” ja ”läntinen” vaikuttaisivat viittaavan sijaintiin tai maantieteeseen, mutta tarkemmin katsasteltuna näillä sanoilla tarkoitetaan tiettytyyppistä yhteiskuntaa, tiettyä kehitystasoa jne. ”Läntisellä” tarkoitetaan yleensä sellaista yhteiskuntaa, joka on kehittynyt, teollistunut, kaupungistunut, kapitalistinen, maallinen ja moderni. Tällaiset yhteiskunnat syntyivät tietyllä historiallisella aikakaudella n. 1500-luvulla, keskiajan ja feodalismien hajoamisen jälkeen. Ne syntyivät joukosta erityisiä historiallisia, taloudellisia, poliittisia, sosiaalisia ja kulttuurisia prosesseja. Nykyään tällaisia piirteitä omaavan yhteiskunnan voidaan sanoa kuuluvan ”länteen”, sijaitsee se maantieteellisesti sitten missä tahansa. Näin sana ”läntinen” on siis synonyymi sanan ”moderni” kanssa. Tämän vuoksi ”länsi” on myös idea, tietty käsite. ”Länneä” idea tai käsite tekee mahdolliseksi yhteiskuntien luokittelun eri kategorioihin eli ”läntisiin” ja ”ei-läntisiin”. Tämä jaottelu toimii ajattelun välineenä ja saattaa tietyn ajatus- ja tietorakenteen liikkeeseen. ”Länsi” on myös joukko kuvia tai kuva. Se tiivistää joukon erilaisia piirteitä yhteen kuvaan. ”Länneä” käsite representoi verbaalisesti ja visuaalisesti yhteenvedonomaisten kuvien siitä, millaisia eri yhteiskunnat, kulttuurit, kansat ja paikat ovat. Lisäksi ”länneä” käsite tuottaa vertailustandardin tai -mallin. Sen avulla voidaan vertailla millä tavoin eri yhteiskunnat muistuttavat toisiaan tai eroavat toisistaan. ”Länneä” käsite siis auttaa selittämään eroa. (Hall 1999, 77-79.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa juuri toiseus kuvataan alkeellisessa ja rappeutuneessa tempeliraunioissa eläväksi heimoksi viidakon sydämessä. Kurtz on jumalan asemassa verrattuna hänen heimoonsa, joka tottelee hänen jokaista käskyään. Tällainen kuva on vastakohta läntiselle modernille ja järjestäytyneelle yhteiskunnalle. Kurtzin valtakuntaa leimaa epäjärjestys ja kaaos. Tapettuja ihmisiä on joka puolella mätänemässä ja heidän seassa asuvat Kurtzin heimoon kuuluvat naiset, lapset ja miehet. Amerikkalainen valokuvaaja, joka asuu Kurtzin valtakunnassa kertoo Willardille, että siellä olevat ihmiset ovat Kurtzin lapsia. Näin Kurtz, joka itsekin on muuttunut toiseksi omaksuessaan vietnamilaisten tavat taistella ja nähdessään vietnamilaisissa inhimillisyyden on silti länsimaalainen valkoinen johtaja ja ylemmässä asemassa heihin nähtynä.

Loppukohtauksessa kuvataan heidän tekemänsä härän rituaalinen verinen uhraus ja tähän tilanteeseen kuuluu primitiivistä tanssia, kuten myös värjättyjä vartaloita. Kohtaus on stereotyyppinen kuvaus brutaalista ja ei-länsimaalaisesta rituaalista, joka luo eroja idän ja lännen välille ja sijoittaa vietnamilaiset historiallisesti menneisyyteen. Kohtaus myös rinnastaa Kurtzin, joka representoi toiseutta, teurastettuun härkään eli eläimeen. Härän uhraus ja Kurtzin ja Willardin taistelu kuvataan siten, että välillä näytetään Willardin ja Kurtzin taistelua ja välillä härän uhraamista. Kurtzin edustama toiseus kuvataan eläimelliseksi, joka voidaan uhrata länsimaisen sivistyksen edestä, jonka edessä Kurtzin edustama toiseus seisoo. Willard myös surmaa Kurtzin vietnamilaisella viidakkoveitsellä, joka on samanlainen kuin härkää uhraavilla miehillä. Näin rinnastus eläimen uhraamiseen korostuu. Vietnam kuvataan pääosin viidakkona, joka muuttuu aina vain kaoottisemmaksi ja rappeutuneemmaksi, mitä syvemmälle Willardin partioalus kulkee. Lähellä Kurtzin majapaikkaa puusta roikkuu amerikkalainen hävittäjä ja sen lentäjät, joka kuvastaa viidakon mahtia jopa länsimaisen teknologian voittajana. Edes teknologia ei kykene voittamaan viidakkoa, joka tekee länsimaisen miehen villiksi. Lisäksi joenvartta reunustaa uhrialttareita joissa makaa surmattuja ihmisiä ja heidän päitään. Vietnamilaiset kuvataan alkeellisina ja siviloimattomina, kun taas länsimaiset eroavat vaatetukseltaan, teknologialtaan ja käyttäytymiseltään vietnamilaisista. Näin elokuva tekee eroja länsimaisen ja orientin välille sekä vahvistaa kolonialistisia näkemyksiä.

6.3 Kolonialismi ja naiskuva

Ylirajaisuuden periaatteeseen kuuluva jälkikolonialistinen feminismi sai lähtökohtansa siitä faktasta, että siirtomaavallassa eli kolonialismissa vallankäyttö kohdistui eri tavoin naisiin ja miehiin. Sukupuolet kohtasivat siis kolonialismissa eri tavoin. Siirtomaaherruus on nimensä mukaisesti miehinen projekti, ja siihen liittyy sukupuolitettuja sarron muotoja ja käytänteitä. Kolonialististen yhteiskuntien rakentaminen tapahtui rodun, seksuaalisuuden ja sukupuolen keinoin. Postkolonialistinen feminismi toi esiin sen, että jälkikolonialistiseen ajatteluunkin sisältyy sukupuoleen liittyviä valtasuhteita, joihin liittyy sukupuoleen perustuvan sarron lisäksi myös muita sosiaalisen erottelun akseleita. Koska kolonialismin historia on rasismien historiaa, niin siksi rodun ja sukupuolen yhteisliitos nousi samalla keskeiseksi. Imperialismi käyttää rasismia välineenään, ja toisen rodun huonommuutta keinona, päästäkseen päämääräänsä. Ylirajainen feminismi on siis myös kaiken muun sosiaalisen erottelun feminismiä. (Valovirta 2010, 89-99.)

Itämaalaisia tutkittiin biologisen determinismin ja moraalispoliittisen torumisen viitekehyksessä. Samalla lailla kohdeltiin myös muita, joita pidettiin rappeutuneina, takapajuisina, vajavaisina ja sivistymättöminä. Itämaalainen yhdistettiin lainrikkoihin, naisiin, köyhiin ja hulluihin. Itämaalaisen läpi katsottiin tai heitä ei havaittu. Heitä ei nähty kansalaisina eikä kansoina, vaan heidät nähtiin ongelmina, joka piti saada hallintaan tai ratkaista. Erityisesti juuri jonkun määrittelyminen itämaalaiseksi piti sisällään arvoarvostelman. Tämän lisäksi orientalismin oli läpeensä seksistinen ja naisia halventava. Tämä näkyy erityisesti kirjailijoiden ja matkailijoiden teoksista, joissa naiset kuvataan tyypillisesti miesten valtafantasioiden ilmentyminä. Naiset kuvattiin ylettömän aistillisiksi, tyhmiksi vaihtelevissa määrin ja ennen kaikkea himokkaiksi. (Said 2011, 197-198.) Ilmestyskirja nyt -elokuvassa vietnamilaiset ohitetaan pitkälle elokuvan loppupuolelle saakka ja vasta Kurtzin majapaikassa he pääsevät kuvaan paremmin. Kurtzin heimoarmeijaan kuuluu miehiä, naisia ja lapsia ja heidät kuvataan alkeellisina puolivilleinä tai villoina olentoina. Kurtzin representoima toiseus pitää saada juuri kontrolliin ja lakkauttaa Willardin toimesta.

Naiskuva on seksistinen, mutta objektoidut naiset ovat länsimaalaisia. Vietnamilaisista

naisista suurin rooli lankeaa helikopterin räjäyttävälle Vietkongin sissille, joka tapetaan raastasti konekiväärillä. Muuten vietnamilaisista naisista yksi esiintyy haavoittuneen lapsensa kanssa ja hänet toimitetaan sairaalaan eversti Kilgoren toimesta. Kurtzin heimoarmeijassa näkyy naisia, mutta heihin, kuten koko Kurtzin armeijaan ei saa samastumispintaa koska heidät ohitetaan pelkkinä statisteina. Kolonialismiin ja orientalismiin kuuluu misogynia, ja tämä käytös representoituu Willardin ja hänen ryhmänsä kolonisoijan roolissa. Naisten kohtalo on juuri valtafantasioiden kohde, joka huipentuu Playboy-pupujen kohtaamisessa, josta kerroin edellisessä luvussa. Misogynia ilmenee myös kohtauksessa, jossa Willard ampuu haavoittuneen vietnamilaisen naisen, koska hänen hoitoonsa saattaminen olisi häirinnyt hänen tehtävänsä. Tässä tutkielmassa onkin keskeistä huomata, että osa naisvihasta on intentionaalista ja osa limittyy kolonialismin ja hegemonisen maskuliinisuuden piiloihin ideologioihin. Onkin mahdotonta sanoa, että missä suhteessa tietoinen ja tiedostamaton kohtaavat mietittäessä elokuvan risteäviä ideologioita.

6.4 Toiseuden tuottaminen kolonialismissa

Antropologia oli tärkein tieteen ala, joka liittyi toiseuden kulttuuriseen tuotantoon. Sen nimissä tuotettiin naiivi toiseus Eurooppaan, joka sitten vietiin takaisin muualle. 1800-luvulla antropologit rakensivat ei-eurooppalaisten kansojen eroista toisen, luonnoltaan poikkeavan olennon; erilaiset fyysiset ja kulttuuriset ominaisuudet tulkittiin arabin, afrikkalaisen, aboriginaalin ja niin edespäin sisimmäksi olemukseksi. Koloniaalisen laajenemisprosessin oltuaan kiihvimmillaan ja kun Euroopan vallat kilpailivat Afrikan alueista, niin antropologialla ja ei-eurooppalaisten kansojen tutkimuksella oli muitakin tavoitteita kuin pelkästään tieteellisiä, sillä siitä kehkeytyi laaja ja yleinen opetusohjelma. Toiseus kuljetettiin Eurooppaan luonnonhistoriallisiin museoihin primitiivisten kansojen näyttelyihin, jolloin siitä tuli ihmisten mielikuvitusmaailman kohde. Sekä populaarissa että tieteellisessä muodossaan 1800-luvun antropologia esitti ei-eurooppalaiset kulttuurit ja subjektit kehittymättöminä versioina eurooppalaisista ja eurooppalaisesta kulttuurista; toiset kulttuurit nähtiin kehityksen primitiivisinä vaiheina, joiden lopullinen tavoite oli eurooppalainen kulttuuri. Tällä tavoin katsottiin ihmiskunnan sivilisaatiokehityksen

diakronisten vaiheiden esiintyvän synkronisina erilaisissa primitiivisissä kulttuureissa ja kansoissa. Ei-eurooppalaisen toiseuden antropologinen esille tuominen tällaisissa sivilisaatioiden kehityshistorian kehyksessä oikeutti ja vahvisti eurooppalaisten ylemmyyden ja samalla se legitimoiti koko kolonialistisen prosessin. Myös historiantutkimus oli uppoutunut omilta osin toiseuden populaariin ja tieteelliseen tuotantoon ja samalla siirtomaahallinnon legitimointiin. Esimerkiksi brittiläisten hallintomiesten saapuessaan Intiaan he eivät löytäneet itselleen käyttökelpoista historiallista tietoa, joten he kirjoittivat oman ”Intian historian”, jonka tarkoituksena oli edelleen edistää ja pönkittää siirtomaavaltaa. (Hardt & Negri 2005, 135.)

Samalla tavalla myös elokuvat kirjoittavat uudelleen länsimaista historiaa. Ilmestyskirja nyt -elokuva ohittaa sodan todelliset syyt ja keskittyy päähenkilön selviämiseen toiseuden aiheuttamista vaaroista. Vaikka Willard osoittaa raakalaismaista julmuutta teloittaessaan haavoittuneen siviilin, niin silti vietnamilaisten tekoja kuvataan vielä hirveämmiksi. Kertomukset Vietkongin julmuudesta rakentavat myös toiseutta ja eroja, sillä Kurtzin kertomat julmuudet ovat tekoja, jollaisiin länsimaalainen ei sortuisi. Lisäksi partioaluksen lähestyessä Kurtzin majapaikkaa alkaa lisääntyvässä määrin esiintyä ihmisten raatoja, jotka ovat jätetty luonnon armoille. Samalla lailla Kurtzin valtakunnassa ruumiita lojuu siellä täällä ja joitain on ripustettu roikkumaan puihin. Tämä rakentaa myös eroa amerikkalaisten ja vietnamilaisten välille. Länsimaalainen ei toimisi yhtä barbaarisesti. Tämä näkyy etenkin kohtauksissa, joissa Clean haudataan seremonioiden kera ja Phillipsin ruumiskin saatellaan kyynelin Lancen sylistä virran vietäväksi.

Kolonialististen representaatioiden logiikassa erillisen kolonialistisen Toisen konstruktio sekä toiseuden että identiteetin erottelu osoittautuvat ehdottomiksi ja todella likeisiksi. Prosessi koostuu kahdesta vaiheesta, joilla on dialektinen suhde. Vaiheen ensimmäisessä osassa ero venytetään äärimmilleen. Siirtomaa-ajattelussa kolonisoitu ei ole ainoastaan Toinen, joka on karkoitettu sivilisaation ulottumattomiin, vaan pikemmin hänet on tulkittu ja tuotettu Toiseksi, absoluuttiseksi negatioksi. Täten ei-eurooppalainen subjekti puhuu, ajattelee ja toimii päinvastoin kuin eurooppalainen. Sen seurauksena, että Toiseus tuotetaan absoluuttiseksi, se voidaan toisessa vaiheessa kääntää Minän perustaksi. Tosin sanoen kolonisoidun Toisen raakuus, hillittömyys ja pahuus mahdollistavat eurooppalaisen Minän

säädyllyisyyden, kohteliaisuuden ja hyvyyden. Se mikä aluksi vaikuttaa kaukaiselta, vieraalta ja oudolta, osoittautuukin näin hyvin syvälliseksi ja läheiseksi. Kolonisoidun tunteminen, näkeminen ja koskeminen on olennaista, vaikka tämä kontakti ja tieto jää vain representaatioiden varaan, eikä se juurikaan yhdistä siirtomaiden ja metropolin varsinaisia subjekteja. Läheinen kamppailu orjan kanssa, hikisen ihon haistaminen ja koskettaminen, määrittää hänen mestarinsa elinvoiman. Kokemuksen läheisyys ei kuitenkaan millään tavoin hämää kamppailevien identiteettien eroa, vaan se nostaa esiin rajojen vartioinnin ja puhtaan identiteetin säilyttämisen merkitystä. Tällainen dialektinen liike tuottaa eurooppalaisen Minän identiteetin. Kun kolonialistinen subjekti on konstruoitu absoluuttiseksi Toiseksi, niin se voidaan puolestaan alistaa korkeamman luokan osaksi. Absoluuttisena tuotettu Toiseus heijastuu näin takaisin kaikkein tavallisimpaan. Metropolin subjekti löytää näin todellisen minänsä vain kolonisoidun vastakohtana. Se mikä alussa näytti vain yksinkertaiselta poissulkemisen logiikalta, osoittautuukin myöhemmin tunnustamisen negatiiviseksi dialektiikaksi. Siirtomaaherra tuottaa toki kolonisoidun negaationa, mutta dialektisen mutkan kautta tuo negatiivinen kolonisoitu identiteetti käännetään puolestaan negatioksi, jolloin se muodostaa positiivisen kolonisoijan Minän. (Hardt & Negri 2005, 136-137.)

Kurtzin representaatio ilmentää järjetöntä ja raakaa villi-ihmistä, joka tappaa silmittömästi ja toimii kaoottisesti vaistojensa mukaan. Tähän vertautuu Willardin representaatio, joka muodostuu rationaaliseksi ja tunteensa hallitsevaksi moraalisemmaksi ihmiseksi verrattuna Kurtziin eli Kurtzin positiiviseksi peilikuvaksi. Vaikka Willard epäröi aluksi maamiehensä tappamista ja jopa ihailee Kurtzia, niin lopulta hän näkee Kurtzin hirviönä, joka ottaa käskynsä viidakolta ja joka pitää tuhota. Vaikka Willardillakin on kontollaan murhia ja julmuutta, niin niihin liittyy päämäärätietoisuus ja logiikka. Hän toimii Yhdysvaltain armeijan sotilaana ja suorittaa siltä saamiaan käskyjä. Kurtzin murhaamisessa puolestaan ei näytä olevan muuta päämäärää kuin terrori ja hän murhaa myös omia liittolaisiaan. Kurtz representoi primitiivisten vaistojen varassa toimivaa arvaamatonta toiseutta, jota leimaa kaoottisuus ja metodin puute, jonka vastakohtaksi muodostuu Willardin rationaalisuus ja järjestelmällisyys, jolla on päämäärä.

Toiseuden dialektinen konstruktio osoittaa sen, että kamppailevissa identiteeteissä ei ole

sinänsä mitään oleellista. Musta ja valkoinen, itämaalainen ja eurooppalainen, kolonisoija ja kolonisoitu ovat kaikki representaatioita, jotka toimivat vain keskinäisessä suhteessa ja joilla ei ole aitoa biologista, luonnollista tai rationaalista perustaa. Kolonialismi on kuin abstrakti kone, joka tuottaa samuutta ja toiseutta. Kolonialistisessa tilanteessa muodostuneet samuudet ja erot laitetaan toimimaan ikään kuin ne olisivat luonnollisia, olennaisia ja ehdottomia. Näin dialektisen tulkinnan ensimmäinen tulos on kulttuuristen ja rodullisten erojen denaturalisointi. Dialektinen tulkinta tekee selväksi, että koloniaaliset representaatiot ja kolonialismi perustuvat väkivaltaiseen taisteluun, jonka on uusiuduttava jatkuvasti. Eurooppalainen Minä kaipaa vastakkainasettelua ja väkivaltaa Toisen kanssa, jotta se voisi säilyttää ja tuntea oman voimansa ja elvyttää toistuvasti itsensä. Yleiseen sotatilaan viittaava tulkinta, joka koko ajan on lähellä koloniaalisia representaatioita, ei ole pelkkä sattuma, eikä edes ei-toivottu, sillä väkivalta on kolonialismin itsensä välttämätön kivijalka. Lisäksi kolonialismin esittäminen tunnustamisen negatiivisena dialektiikkana tuo esiin tilanteeseen luonnostaan sisältyvän kapinan ulottuvuuden. Dialektiikan pitäisi olla liikkeessä, mutta eurooppalaisen suvereenin identiteetin dialektiikka on pysähtynyt paikalleen. Tämä epäonnistuminen viittaa siihen, että oikea dialektiikka voisi negatiivisuuden kautta liikuttaa historiaa eteenpäin. (Hardt & Negri 2005, 138.)

Vaikka Willard epäröi tehtävänsä eliminoida Kurtz, niin tämän kohdatessaan hän päättää, että Kurtz on tapettava. Willardin pitää tuhota toiseus, jota Kurtz edustaa ja näin vapauttaa hänen kansansa Kurtzin epäinhimillisestä vallasta. Vaikka Willard ei asetukaan Kurtzin tilalle, jumalaksi, niin hänen tekonsa vapauttaa Kurtzin alamaiset tämän vallasta. Tämän lisäksi Kurtzin heimo toivoo, että länsimaalaista representoiva Willard tuhoaa Kurtzin ja asettuu hänen tilalleen. Näin Willardin representoima kolonialismi asetetaan vietnamilaisten tahdoksi ja samalla heidän parhaakseen. Tarvitaan siis länsimaalainen vapauttaja, joka vapauttaa heidät heistä itsestään. Lisäksi Kurtzin ja hänen armeijansa representaation primitiivisyys rakentaa kuvaa toiseudesta, jonka kehitys on pysähtynyt muinaiselle tasolle ja jossa vielä edelleen noudatetaan primitiivisiä rituaaleja ei-länsimaalaisen musiikin ja tanssin tahdissa, kuten härän uhraaminen paloittelmalla se elävänä macheteilla. Tämä rakentaa heistä kuvan, joka on pysähtynyt johonkin muinaiseen aikaan ja tilaan, joka on pysynyt muuttumattomana kaikki nämä vuosisadat, joina länsimainen kulttuuri on puolestaan kehittynyt ja modernisoitunut. Willardin ampuessa

haavoittuneen naisen tämä osoittaa auktoriteettinsa väkivallalla. Willard osoittaa kylmää rationaalisuutta ja omaa ylmyyttään suhteessa kaksinkertaiseen toiseuteen eli vietnamilaiseen ja naiseen. Elokuvasa myös länsimaisen ja toiseuden välinen väkivalta on ilmeistä. Merkittävää onkin, että Kurtzin edustaman toiseuden kapinallisuus suhteessa länsimaiseen sotilasvaltaan. Willard lähetetään eliminoimaan Kurtz, koska tämä on kapinallinen ja kolonialistisen ideologian mukaan väkivalta on tukahdutettava väkivallalla.

6.5 Viidakon villiinnyttävä huuma ja sen lapset

Pimeyden sydämen Kurtzissa henkilöityy vallalle ja rikkauksille järkensä menettänyt villi-ihminen. Kirjan alussa Kurtz kuvataan miehistä parhaimmaksi ja koko eurooppalaisen sivistyksen soihdunkantajaksi, jonka muuttuminen tohtori Jekyllistä herra Hydeksi säilytetään ympäristön, Afrikan vihamielisen viidakon syyksi. Afrikassa on siis jotain sellaista, joka saa ihmisestä esiin alhaisimmat ominaisuudet. (Löytty 1995, 146.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvasa Kurtz kuvataan myös ainutlaatuisen erinomaiseksi mieheksi, jolla oli takanaan menestykseäs ja nousujohteinen sotilasura, jonka hän itse kuitenkin vapaasta tahdosta torpedoi menessään erikoisjoukkoihin. Kurtz oli suorittanut Vietnamissa lukuisia onnistuneita operaatioita, mutta hänen metodinsa muuttuivat hiljalleen järjettömiksi. Kurtz oli tapattanut kolme ihmistä, jotka olivat Etelä-Vietnamin joukoissa eli Yhdysvaltojen puolella. Kurtz tuli hulluksi sotilasjohdon mielestä ja hänet piti tämän vuoksi eliminoida. Willard toteaa, että Kurtz oli mennyt viidakkoon ja siltä hän otti käskynsä. Tällä tavoin osoitetaan, että Vietnamissa ja vietnamilaisissa on jotain, joka saa länsimaisen tulemaan hulluksi. Myös Willard muuttuu osittain villiksi viidakon sydämessä. Hän muun muassa pukeutuu Vietkongin sotilaspuvun alaosaan lähtiessään murhaamaan Kurtzia ja Kurtzin surmaamiseen hän käyttää vietnamilaista viidakkoveistä, eikä länsimaisia aseita. Willard myös käyttää naamioväriä kasvoihinsa, kuten Kurtz tappaessaan Chefin. Naamiovärin käyttö korostaa Willardin muuttumista osaksi viidakon villiä kontekstia. Willard myös katkaisee häntä kutsuvan radioyhteyden elokuvan lopussa. Ikäänkuin osoituksena, että hän on vielä sivistyksen ulkopuolella. Kurtzin hulluksi tulemisen taustalla on tapahtuma, jossa hän oli joukkueensa kanssa ollut vietnamilaisessa

kylässä rokottamassa lapsia poliota vastaan. Vietkong oli leikannut lasten rokotetut kädet irti ja tehnyt niistä pinon kylään osoituksena siitä, että Vietkong rankaisee ihmisiä, jotka veljeilevät amerikkalaisten kanssa. Tästä järkyttyneenä Kurtz oli aluksi itkenyt, mutta samalla hän oli oivaltanut tämän terrorin ”nerokkuuden”. Vietkong pystyi tarvittaessa äärettömään julmuuteen, mutta myös rakastamaan lapsiaan ja perhettään. Kurtzin nyrjähtäneen logiikan mukaan kauhusta täytyi tehdä ystävä. Tämä tapahtuma sai Kurtzin arvostamaan toiseutta ja omaksumaan sen toiminta malleja, jotka ovat moraalittomia ja suoranaista terroria. Elokuvassa kuvattiin näin yksityiskohtaisesti vietnamilaisten tekemää terroria ja vaikka elokuvassa kuvataan myös esimerkiksi Willardin moraalittomia tekoja, niin toiseuden tekemiä tekoja ei hirveydessään voi verrata keskenään. Toiseuden harjoittama terrori kuvataan hirvittävämmäksi ja runsaammaksi kuin amerikkalaisten toimet.

Joseph Conradin kirjassa *Pimeyden sydän* (1902), kuvataan Afrikan muuttumista Arkadiasta pimeäksi maanosaksi. Teoksessa kulminoituu myös toinen vuosisadan vaihteelle tyypillinen aihe eli eurooppalaisen päähenkilön muuttuminen villiksi. Sadunomaisessa Afrikassa kehityksen ja tiedon soihtua kantanut valkoinen mies degeneroitui alkukantaisten vaistojensa varassa eläväksi hirviöksi: maailmansa rationaalisesti järjestäneestä Robinson Crusoesta tuli Kurtz, julma ja verenhimoisen villi-ihminen. (Löytty 1997, 60.)

Elokuvan antagonisti Kurtz esitetään amerikkalaisen ideologian ihmelapsena, joka on tullut hulluksi viidakossa ja nostanut itsensä lähes jumalaksi. Kurtz käy omaa sotaansa viidakossa kaikkia vastaan ja hänen heimoonsa kuuluu erilaisen ideologisen taustan omaavia Vietkongin sissejä, amerikkalaisia, etelä-vietnamilaisia kuin vuoriston heimoja, jotka kaikki ovat muuttuneet raaoksiksi ja villeiksi alkuasukkaiksi. Kurtzin johtama ”armeija” elää syvällä viidakossa temppelin raunioissa, joka representoi sitä pelottavaa ei-länsimaista maailmaa, joka kaappaa sisäänsä varomattoman länsimaisen ihmisen ja tekee hänet villiksi. Willardin mukaan Kurtzin majapaikka haisi hulluudelle, painajaisille ja malarialle ja tällä viitataan myös samalla toiseuteen, joka nähdään esimerkiksi sairaana. Kurtzin armeija oli joukko villiintyneitä ihmisiä ideologiaan katsomatta ja he olivat puolialastomia ja maalattuja vartalo- ja kasvoväreillä kuin alkuasukkaan stereotyyppiin

kuuluukin. Joka puolella roikkui ja makasi kuolleita ihmisiä ja koko paikkaa leimasi rappio ja hulluus. Kurtzin joukkoihin liittynyt amerikkalainen valokuvaaja kertoi, että nämä ihmiset olivat Kurtzin lapsia. Löytyn mukaan esimerkiksi sotilaallisten valloitusten aikana afrikkalaiset esitettiin julmiksi sotureiksi, mikä auttoi perustelemaan sotatoimien oikeutusta ja saamaan valloittajavaltion siviiliväestön tuen ja sympatian kaukaisessa maassa käytäville taisteluille. Sen jälkeen kun kaukainen maa oli valloitettu ja sen hallintoa pyrittiin vakauttamaan, afrikkalaiset ”muuttuivat” lapsiksi, minkä avulla perusteltiin mm. sivilisointi- ja kasvatustehtäviä. Tähän pyrkimykseen tarvittiin myös ”laiskaa alkuasuakasta”, joka ei tiennyt omaa parastaan, vaan jota piti komentaa tekemään työtä ja kehittämään omaa maataan. (Löytty 1997, 40.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa Kurtzin hulluksi tulemisen kulminaatiopiste oli juuri Vietkongin julmuus. Kurtz tajuaa kuitenkin, että tässä on se ero ja syy, miksi amerikkalaiset häviävät sodan: Vietkong kykenee äärettömään julmuuteen silloin kun se on tarpeen ja myös rakastamaan kotiaan ja lapsiaan silloin kun se on tarpeen. Kurtzille tämä paradoksi on oivallus, joka suistaa hänet raiteiltaan. Hän tajuaa, että juuri tämän takia Amerikka häviää sodan, koska amerikkalaiset eivät sodi tällä tavalla. Kurtz omaksuu Vietkongin tavan sotia ja harjoittaa julmuutta. Tämä on juuri se keskeinen seikka elokuvassa: Amerikkalaiset haluavat tuhota Kurtzin, koska tämä on omaksunut ihailemansa Vietkongin tavan sotia. Kurtz on siis villiintynyt ja muuttunut ei-länsimaalaiseksi, viholliseksi ja toiseksi sekä kapinalliseksi. Kurtzin hahmo voidaan siis nähdä toisaalta sodanvastaisen ideologian representaationa, mutta myös vanhoillisena koloniaalisena representaationa ei-länsimaisen kulttuurin vaarallisuudesta ja sen vahingollisuudesta.

On myös mielenkiintoista, että Kurtzin armeija kuvataan hänen lapsikseen, joita Kurtz johtaa jumalaisessa asemassaan. Toisaalta Kurtzin armeija on siis julmia sotilaita ja toisaalta lapsia, jotka seuraavat länsimaisen Kurtzin komentoa. Villiintyminen on tapahtunut myös Willardia aiemmin samanlaiselle tehtävälle lähetetylle amerikkalaiselle sotilaille, joka on liittynyt Kurtzin joukkoihin. Lance on myös villiintynyt ja liittynyt Kurtzin heimoon. Hän on pukeutunut kaulakoruihin ja lannevaatteeseen, joka representoi hänen villiintymistään. Willard poimii Lancen mukaansa kuitenkin kotimatalle sivistyksen pariin Kurtzin armeijan riveistä. Lopussa näytetään kuvaa muinaisen jumalan

kivikasvoista, joihin yhdistyy Willardin kasvot. Madame Sarrault on kertonut Willardille, että hänen sodassa kuollut mies ei tiennyt oliko hän jumala vai eläin. Lopun yhteensulautuneet Willardin ja kivijumalan kasvot kertovat samaa tarinaa. Willard on kohdannut toiseuden, joka on myös tehnyt hänestä osittain villin. Tämä kertoo Vietnamin viidakoiden ja sen ihmisten vaarallisuudesta länsimaalaisille. Samalla se ilmentää Willardin puolijumalan asemaa verrattuna vietnamilaisiin. Willard on mies, mutta samalla jumala ei-länsimaalaisille vietnamilaisille. Sen hän on todistanut surmatessaan heidän valtiaansa Kurtzin.

Samalla lailla kuin Yhdysvalloissa tarvittiin Ramboa, joka yksin selvisi Vietnamin viidakoista, häpeällisen häviön näyttämöllä, samalla tavalla kolonialistisen kirjallisuuden sademetsissä tarvittiin haavoittumatonta sankaria, joka synnynnäisen älykkyytensä ja ylivertaisen fysiikkansa turvin selviää elossa vihamielisessä Afrikassa. Tarzan voidaan nähdä vastauksena Kurtzin hahmossa henkilöityvään epäonnistumiseen Afrikassa. Jos Kurtzia pidetään langenneena Robinson Crusoenä, niin Tarzan on kuin epäonnistumisen mahdollisuudesta riisuttu Teräskurtz. (Löytty 1995, 149-150.) Samalla lailla Willard on ylivoimainen sankari, joka rohkeasti vailla pelkoa kohtaa viidakon vaarat ja lopulta hirviömäisen Kurtzin, jonka hän surmaa ja näin ollen lunastaa itselleen viidakon herruuden. Willard säilyy naarmuita kaikista väijytyksistä, vaikka miehistö hänen ympärillään kuolee. Willard säilyttää myös rationaalisuuden ja kylmähermoisuuden, ja kykenee toimimaan vaarallisissa tilanteissa omaksi ja ryhmän edukseen. Kurtzin surmattuaan tämän heimoarmeija pudottaa aseensa maahan Willardin eteen tämän kulkiessa heidän joukossaan ja näin viidakon kansakin osoittaa Willardin erinomaisuuden verrattuna heihin. Willard on näin uusi osa jatkumoa, joka on toistunut kolonialistisessa populaarikulttuurissa. Willard alistaa toiseuden hallintaansa ja näin osoittaa ylemmyytensä ja paremmuutensa viidakkoa ja sen lapsia kohtaan.

Samastuminen Tarzaniin tarkoittaa tietyn arvomaailman hyväksymistä tai ainakin tiettyjen arvojen omaksumista, vaikka samastuminen tapahtuisikin leikin varjolla. Tämän vuoksi Tarzanissa konstruoituvia maskuliinisuuksia pohdittaessa on otettava huomioon kirjoittamisajankohta ja tuon ajan arvomaailma. Tarzan -kirjat ovat sekä sisältönsä että genrensä puolesta osa kolonialistista diskurssia ja valloittamisen tarinaa. Tarzanin

maskuliinisuus ei rakennu vain lihaksista ja hänen kyvystään selviytyä voittajana viidakon vaaroista, vaan sen ääriviivat piirtyvät esiin siitä alistussuhteesta, jonka tuloksena pohjoinen otti hallintaansa etelän. Tällaiseen valloittamisen tarinaan on usein kuulunut se, että valloittajaan liitetään maskuliinisia ja valloitettavaan feminiinisiä piirteitä. (Löytty 1995, 154.)

Tämä ilmenee selkeästi Ilmestyskirja nyt -elokuvassa. Willard on luonteeltaan rauhallinen ja rationaalinen, joka luetaan maskuliiniseksi ominaisuuksiksi, kun taas Kurtz on toimissaan arvaamaton ja viettiensä varassa toimiva, joka luetaan feminiinisyudeksi, kuten edellisessä luvussa olen kertonut. Selvä ero on myös Willardin ja Kurtzin ruumiin rakenteissa Willardin ruumiin ollessa atleettinen ja jänteikäs eli maskuliininen, kun taas Kurtzin fyysinen rakenne on pyöreä ja feminiininen. Samalla tavoin Willardin representoiman kolonisoijan aatemaailma liittyy hänen toimintaansa. Kurtz esitetään hulluksi, kontrolloimattomaksi ja villiksi, joka rakentaa kuvaa toiseudesta eli kolonisoidusta rasistista kuvaa. Kolonisaatioon liittyy kolonisoijan ylempiarvoinen asema kolonisoituihin nähden, kuten myös ylempi asema suhteessa naisiin. Kolonialistiset arvot kuuluvat implisiittisesti Willardin representoimaan kolonisoijaan ja näin hän edustaa maailmankuvaa, joka on pohjimmiltaan rasistinen ja misogyninen. Samastumalla Willardin hahmoon kannatetaan samalla kolonialistisia arvoja ja usein tiedostamatta. Ilmestyskirja nyt -elokuva perustuu Joseph Conradin romaaniin *Pimeyden sydän* (1902), joka on kolonialistinen teos. Romaanin tarina on siirretty Vietnamin viidakoihin, jonka kontekstina on Vietnamin sota. On vaikea arvioida, että onko kolonialistisen teeman periytyminen elokuvaan intentionaalista vai tahatonta. Yhdeltä näkökannalta se osoittaa Vietnamin sodan olleen kolonialistinen projekti ja näin vahvistaa sodanvastaista näkökulmaa, mutta toisaalta tämä kolonialistinen teema voi olla myös tahattomasti periytynyt *Pimeyden sydämestä* elokuvan juoneen. Representaatiot, jotka toimivat hyvän sodan -kuvaston vastaisina ovat tämän tutkielman mukaan sodanvastaisia representaatioita, ja kolonialismi on selkeästi tämän hyvä sota -teeman vastainen. Ongelmana onkin se, että kykeneekö vastaanottaja tiedostamaan elokuvan ristiriitaisten ideologioiden kyllästävät representaatiot pelkästään sodanvastaisina, vai samastuuko vastaanottaja esimerkiksi Willardin hahmoon ja näin tiedostamattaan hyväksyy rasistisen ja misogynisen kolonialistisen ideologian.

Stuart Hall on luokitellut kolme rodullistettua perushahmoa, jotka esiintyvät mediakulttuurin tuotteissa, kuten elokuvissa. Yksi perushahmoista on yksinkertainen, riippuvainen ja lapsenomaiseen tapaan rakastava orjahahmo, joka on omistautunut herrasväelleen, silmiään pyörittelevä ”Mammy”, uskollinen maatyöläinen tai herralleen omistautunut palvelija. Monet intiaanit, aasialaiset, sekä nykyiset mustat sankarit ja sankarittaret saavat ”orjahahmon” muodon. Orjahahmo on yleensä kaksijakoinen stereotyyppi, mutta on sitä tiedostamattomasti. Omistautuvana, lapsenomaisena, riippuvana ”orja” on samanaikaisesti ennustamaton, epäluotettava ja riippumaton – hän voi heittäytyä ilkeäksi ja alkaa juonitella petollisesti emännän tai isännän selän takana tai säännätä selittämättä pakosalle vapautteen heti kun siihen avautuu mahdollisuus. Valkoiset eivät koskaan voi myös olla varmoja, etteikö tämä lapsenomainen ja tyhmänsutki hahmo pilkkaa verhotusti herransa valkoisille tyypillisiä tapoja, jopa silloinkin kun hän syyllistyy valkoisten hienostuneisuuden karikatyyriseen liioitteluun. Toinen perushahmo on alkuasukashahmo. Tällaisen hahmon ”hyväksi” puoleksi esitetään tietynlainen alkukantainen jalous ja yksinkertainen arvokkuus. Alkuasukashahmon ”pahaa” puolta edustaa puijaaminen ja viekkaus ja pitemmälle mentäessä barbarismi ja villeys. Populaarikulttuuri vilisee vielä tänä päivänäkin villedä ja levottomia ”alkuasukkaita” - ääniraidoilla sykkii rummutuksen uhkaava ääni, joka vihjaa alkukantaisiin kulttimenoihin ja riitteihin. Nämä alkuasukkaat liikkuvat usein anonyymeinä kollektiivimassoina, laumoina tai joukkoina. Niiden vastapainoksi asettuu valkoinen hahmo, yksinäisenä ”tuolla”, missä hän joutuu vastakkain kohtalonsa kanssa tai nostaa taakkansa olalleen. Hän kestää ilmeikään värähtämättä kiivaan tulituksen osoittaen näin järkähtämättömän auktoriteettinsa. Usein yhdellä kädenliikkeellä hän kykenee hillitsemään alkuasukkaiden kapinan ja jo yksikin katse hänen teräksisistä silmistään riittää tukahduttamaan uhkaavan liikehdinnän siihen paikkaan. (Hall 1992, 280-282.)

Kolmas perushahmo on hauskuuttaja tai pelle. Se sisältää sekä myötäsyntyiset huumorilahjat että fyysiset kyvyt, joilla hän tuottaa shown yleisölle. Se ei ole selvää naurammeko hänelle vai hänen kanssaan. Eräs tärkeä seikka, joka kuuluu näihin kolmeen perushahmoon on niiden kaksijakoisuus. Ne ovat perustavalla tavalla kaksijakoinen näky ”valkoiselle silmälle”. Ne merkitsevät toisaalta kaipuuta mutkattomaan seksuaaliseen tai

eroottiseen voimaan ja toisaalta ne merkitsevät pelkoa sivilisaation tuhoutumisesta, kun kaiken aikaa pinnan alla vaaniva pimeä villey ryöstäytyy valloilleen, tai sivilisaation järkkymistä, kun alati ”laukeamaisillaan” oleva hillitön sukupuolisuus purkautuu. Näitä voidaan sanoa primitivismin, alkukantaisuuden, hyviksi ja huonoiksi puoliksi. Näiden hahmojen ”alkukantaisuutta” määrittää nimenomaan näiden ”hyvien” ja ”pahojen” puolien kiinteä yhteys luontoon. (Hall 1992, 280-282.) Ilmestyskirja nyt -elokuvassa Kurtzin heimoarmeija esitetään orjahahmoina ja alkuasukashahmoina, ja heitä kuvaillaan Kurtzin lapsiksi. He ovat kiintyneet Kurtziin ja toteuttavat hänen käskyjään ehdottomasti, olivat nämä sitten millaisia tahansa. Osa heistä on pukeutunut vaatteisiin, mutta osalla on primitiivisiä asuja ja osa on pukeutunut pelkkiin lannevaatteisiin ja ihomaaliin. He suorittavat loppukohtauksessa primitiivisiä uhrausmenoja alkukantaisen musiikin tahtiin tanssien. Lisäksi he toivovat, että Willard vapauttaisi heidät Kurtzin ikeestä, vaikka näennäisesti he ovat Kurtzin uskottu armeija. Elokuvan lopussa Willard heittää kädestään viidakkoveitsen, jolla hän on surmannut Kurtzin, ja tämän jälkeen Kurtzin armeija laskee aseensa maahan Willardin eteen hänen kulkiessaan joukon läpi. Näin Kurtzin ”lapset” osoittavat Willardin vallan heihin. Willard on ollut yksin vastassaan Kurtz ja hänen joukkonsa ja hänen päihitettyään Kurtzin hän samalla perii vallan ja auktoriteetin heimoarmeijaan.

Kolonialistinen maisema on laaja, minkä vuoksi sankari voi vaellella ja viihdyttää meitä toiminnallaan. Maiseman tutkimattomuus tekee protagonistista löytöretkeilijän ja samalla se suo jännitystä katsojille. Jotta luonto voitaisiin kesyttää, nii se vaatii tiettyä villeyttä, joka mahdollistaa voiman ja vallan spektaakkelin. Ympäristön asettama vaarallisuus ja vaikeus testaavat sankarin ”machismoa”, mikä taas edelleen luo jännitystä. Toisin sanoen koloniaalinen maisema antaa tilaisuuden tehdä valkoisen miehen hyveitä, jotka eivät ole olemiseen, vaan tekemiseen liittyviä ominaisuuksia – löytämistä, kesyttämistä, toimintaa, valloittamista. Samalla kolonialismiin poliittisena, taloudellisena ja sosiaalisena järjestelmänä liittyy jopa fiktiossa haaste, joka liittyy järjestyksen saamiseen ja ylläpitämiseen, velvollisuuteen, auktoriteetin ja järjen soveltamiseen tietyissä tilanteissa. Nämä ovat myös valkoisen miehen ominaisuuksia, joita toteutetaan kolonialistisissa teksteissä. (Dyer 2002, 191.) Elokuvassa viidakko kuvataan juuri laajaksi ja itsensä sisäänsulkeväksi loppumattomaksi ja villiksi alueeksi, jossa Willard ja hänen partioalus

kulkevat eteenpäin. Tätä villeyttä osoittaa kohtaaminen, jossa Chef ja Willard poistuvat viidakkoon partialuksesta ja he joutuvat melkein tiikerin syömäksi. Partioalus representoi länsimaalaista teknologiaa, jonka uumenissa on turvallista verrattuna villiin viidakkoon. Partioaluksen avulla Willard ja miehistö kohtaavat haasteita matkallaan, mutta voittavat ne. Tosin Willardin ryhmästä jää vain yksi eloon Willardin lisäksi. Willardin tehtävänä on Kurtzin eliminoiminen ja tällä tavoin tuoda järjestys takaisin viidakkoon, joka häiriintynyt Kurtzin toimien seurauksena. Kurtzia representoiva toiseus pitää toisin sanoen valloittaa ja pistää kuriin hinnalla millä hyvänsä ja tässä tehtävässä Willard onnistuu. Hän palauttaa tasapainon, jota Kurtz oli horjuttanut. Näin Willard tuo vietnamilaisille länsimaisen järjestyksen, jota he eivät itse pystyneet toteuttamaan.

Kolonialismin sotilaalliset, teknologiset ja taloudelliset realiteetit katoavat valkoisen kehon yliveritaisuuteen, jota käytetään selittämään kolonisoijan statusta. Yksinkertaisimmillaan tämän tyylinen asetelma johtaa siirtomaakonfliktin ratkaisemiseen sankarin ja hänen vastustajansa kaksinkamppailuun, jossa vastustaja voi olla yhteisön päällikkö, ykköstaistelija tai vallankaappaja (jotka kaikki ovat ruumiillistettuja vallan muotoja). Mitä kerronnallisia erityispiirteitä loppuratkaisussa sitten käytetäänkään, niin sankarin kyvykkäämpi keho saavuttaa voiton vähäisemmästä itämaisestä tai alkukantaisesta kehosta. (Dyer 2002, 235.) Kurtzin ja Willardin lopputaistelu käydään viidakko- ja Willard päihittää ja surmaa Kurtzin kaksintaistelussa. Kurtz on oman heimoarmeijansa johtaja ja näin ollen sen paras soturi. Kurtz on omaksunut vihollisen ominaisuudet ja pukeutuu samanlaisiin asuihin kuin Vietkong. Lisäksi heidän vartalot ovat vastakohtia toisilleen Willardin ollessa atleettinen ja Kurtzin ollessa ylipainoinen. Vaikka Kurtz on isompi kuin Willard, niin silti Willardin vikkeli ja jänteikäs nopeus koituu Kurtzin kohtaloksi. Willard on myös oman ”heimonsa” eli Yhdysvaltain asevoimien ykköstaistelija, joka representoi länsimaalaisia arvoja.

6.6 Kolonisoija kohtaa kolonisoijan

Jotta eurooppalainen kykeni oikeuttamaan löytöretkeilijän ja myöhemmin valloittajan roolinsa kuvaksi hän paitsi maisemat myös ihmiset tyhjiksi. Kolonialismi tyhjensi maat ihmisistä joko kieltämällä alkuasukkailta ihmisyyden tai katsomalla heidän lävitseen ikään

kuin heitä ei olisi. Valloittaminen tehtiin siis myös tekstuaalisesti. Siirtomaista kirjoitetut tekstit, niin viralliset asiakirjat kuin seikkailukertomuksetkin, tuottavat kolonialistista diskurssia, joka sisällyttää siirtomaiden alkuperäiset asukkaat tiettyyn representaatiojärjestelmään. (Löytty 1997, 91.) Suurimmat tuhot Willardin ryhmälle aiheuttavat Vietkongin sotilaat, jotka lymyilevät viidakossa näkymättömissä. Tämä näkymätön vihollinen on myös muidenkin amerikkalaisten kuin Willardin ryhmän harmina. Tällä tavoin Vietkong on kasvottomuuden ja persoonattomuuden lisäksi ilman fyysistä ruumista. Vietnamilaisia representoi Vietkongin aineettomien taistelijoiden lisäksi Kurtzin heimoarmeija, joka tosin koostuu pääosin Vietkongin taistelijoista. Kurtzin heimoarmeijaan samastuminen on myös mahdotonta, sillä elokuva ohittaa heidätkin pelkkinä statisteina. Kuitenkin sen verran elokuvassa annetaan Kurtzin kautta tietoa, että heistä muodostuu kuva barbaarisina ja epäinhimillisinä olentoina, jotka ovat raakoja ja harrastavat primitiivisiä ei-länsimaalaisia riittejä. Kurtz kuvataan myös usein siten, että hänen ruumiistaan näkyy vain osia. Hän on enimmäkseen varjoissa ja pimennössä eli hänkin on kuin osittain vailla fyysistä ruumista. Kohtauksessa, jossa Willardin ryhmä saapuu ranskalaiselle plantaasille, niin päivällispöydässä ranskalaiset kuvaavat Vietnamin paikaksi, jossa ei ollut mitään ennen ranskalaisia. Ranskalaiset istuttivat kumipuita ja rakensivat ”tyhjyyteen” plantaasin. He pitivät läsnäoloaan oikeutettuna ja käyivät aseellista taistelua kaikkia vastaan, jotka uhmaavat plantaasia. Tämä ranskalaisten asenne kuvaa ranskalaiset selkeästi kolonisoijina, jotka ovat tuoneet sivistystä viidakon keskelle ”tyhjyyteen”. Tätä osoittaa muun muassa illallinen, joka tarjoillaan länsimaisesti viinin ja musiikin kera. Chef pitää ruokaa erinomaisena ja on ilmeisen huvittunut siitä, että kokki on vietnamilainen, eikä puhu sanaakaan ranskaa. Tämä osoittaa sitä rasismia, jota Willardin miehistö käyttää diskurssissaan. Ranskalaiset alkavat myös kertaamaan syytään tappioonsa muun muassa Dien Bien Phun -taistelussa ja syiksi löytyy kommunismi, ranskalaiset feministit kuin opiskelijatkin.

Yhdysvaltain sotilaalliset piirit eivät osanneet odottaa samanlaista tappiota, mitä ranskalaiset kokivat Dien Bien Phun taistelussa. Vietnamin sodan aikana amerikkalaiset toimivat yhtä väkivaltaisesti ja barbaarisesti kuin pahimmat eurooppalaiset imperialistit. Hetken aikaa jopa vaikutti siltä, että Yhdysvallat julistautuisi eurooppalaisten valtojen perilliseksi. Yhdysvallat kuitenkin hävisi Vietnamin sodan. Vietnamilaiset tekivät

todellisen urotyön kamppaillessaan kahta imperialistista valtaa vastaan perä perään ja pystyessään voittamaan molemmat vallat. Tosin voitto saavutettiin todella kalliiseen hintaan. Vietnamin sota voidaankin pitää imperialistisen suuntauksen viimeisenä voimainkoetuksena, joka merkitsi siirtymää kohti uutta konstitutionaalista hallitusmuotoa. (Hardt & Negri 2005, 184-185.) Illalliskohtauksessa ranskalaiset väittävät, että amerikkalaiset keksivät Vietminhin ja Vietkongin. Tällä viitataan Vietnamin sota edeltäneisiin tapahtumiin, jossa amerikkalaisten toiminta aiheutti kaaosta Vietnamin politiikassa ja tällä tavoin se antoi kasvualustaa Vietminhille ja Vietkongille. Eräs pöytäseurueen jäsen sanoo, että kun amerikkalaiset ottavat ranskalaisten paikan, niin Vietminh kääntyy heitä vastaan. Tällä hän viittaa amerikkalaisten kolonisoijan rooliin Vietnamin ja samoihin ongelmiin, joita Ranska kohtasi kolonisoijana, kun Pohjois-Vietnam alkoi kapinoimaan ja sotimaan itsenäisyytensä puolesta ranskalaisia vastaan. Eräs pöytäseurueen jäsen kertoo keskustelleensa amerikkalaisen poliitikon kanssa ja tämä oli sanonut, että eilen Korea, tänään Vietnam, huomenna Thaimaa ja Filippiinit ja sitten ehkä Eurooppa. Tämä viittaus myös vahvistaa, että amerikkalaiset nähdään kolonisoijina. DeMarais huutaa vielä päälle, että amerikkalaiset eivät halua kommunismin leviävän. Tämä viittaa siihen, että Amerikassa vallitsi domino-teoria kylmän sodan aikaan, jossa ajateltiin niin, että valtio, joka on kommunistinen aiheuttaa ympärillään efektin, joka suistaa muutkin valtiot kommunismiin. Tämä politiikka oli yksi syy, jonka vuoksi amerikkalaiset liittyivät Vietnamin sotaan.

Pöytäkeskustelussa Dien Bien Phun -taistelun häviöksi nimetään muun muassa opiskelijoiden rauhanmarssit, jotka DeMaraisin mielestä olivat puukonisku sotilaiden selkään. DeMarais syyttää myös Ranskan naisten liittoa sabotaasista Vietkongin hyväksi. Kuitenkin häviön syyksi hän nimeää ranskalaiset kommunistit. Eräs pöytäseurueesta kysyy Willardilta, että miksi amerikkalaiset eivät opi ranskalaisen virheistä, sillä heillä olisi mahdollisuus voittaa sota. Eräs keskusteluun liittyvä sanoo, että rauhaankin on mahdollisuus. Keskustelussa todettiin myös, että ranskalaiset olivat kohdelleet kaltoin vietnamilaisia ja yksi muistelee rauhan aikaa, jolloin vietnamilaiset ja ranskalaiset tekivät yhteistyötä. Keskustelu versoilee runsaana ja siinä esitetään eri näkökulmia kuitenkin saavuttamatta konsensusta. Willard seuraa keskustelua vaiti ja ilmeettömänä, kun taas ranskalaiset ovat tunteiden vallassa. Keskustelu kuitenkin osoittaa, että amerikkalaiset

nähdään ranskalaisten silmin kolonisoijana, joka on ottamaisillaan Ranskan aseman indokiinassa. Tämä kohta osoittaa sen, että kolonialistinen ideologia on osa sodanvastaisuutta ja näin ollen ainakin osittain intentionaalinen.

6.7 Hyvä valkoinen, paha toinen

Valkoisuus on saanut kritiikkiä osakseen, ja on osoittautunut, että aiemmin neutraalina näyttäytynyt ”valkoihoisten” todellisuus on rodullistettujen valtasuhteiden kyllästämä. Valkoisuuskin pitäisi nähdä rotuna ja ennen kaikkea pitäisi nähdä se, että valkoiset hyötyvät rasisisesta maailmanjärjestyksestä päivittäisessä elämässään, olipa se sitten tietoista tai ei. Valkoisuus liitetään puhtauteen, siveyteen ja moraaliseen hyvyteen, ja tämä ilmenee niin uskonnollisessa ikonografiassa kuin taiteessa ja mediakulttuurissa. Valkoisuus rakentaa edelleen itsestään normin ja ei-valkoisuudesta tunnusmerkittyä, heikompa ja (luonnon)tieteellisestikin alempiarvoisempaa. Rodun käsitteen vaikeus ja epämukavuus tulevat esille esimerkiksi siinä, että termi kirjoitetaan usein lainausmerkeissä, jotta päästäisiin eroon sen biologisesta historiasta. Valistuksen aikaan luonnontieteissä määritellyt rotutyypit olivat lähtökohtaisesti hierarkisia ja kaukasialaisia, valkoihoisia fennotyyppejä suosivia. Tällä tavoin tummaihoiset luokittuivat synnynnäisesti alempiarvoisemmiksi kuin valkoihoiset. Rotu-sanassa tulee näkyväksi identiteetteihin kietoutuvat taistelut ja merkitysten nyanssit poliittisten valtakamppailuiden kenttänä. (Valovirta 2010, 92-93.)

Valkoisen ihonvärin ”värittömyyteen” sisältyvä värien sekoitus takaa valkoisen vallan, koska tyypillisesti valkoihoisten ihmisten sekä yleensä heille kuuluvien tiedotusvälineiden on vaikea ”nähdä” valkoisuutta. Tämä seikka tekee valkoisuudesta vaikeasti analysoitavan. Tyypillinen tapa, jolla mustat merkitään representaatioissa mustiksi, eikä vain ihmisiksi, on tehnyt helpommaksi heidän representaation analyysin, kun taas valkosia, jotka eivät muodosta tiettyä kategoriaa, mutta jotka muodostavat normin, on vaikea ellei jopa mahdoton analysoida juuri valkoisina. Richard Dyer on tutkinut valkoisuuden problemaattisuutta juuri elokuvissa. Hänen tutkimissaan elokuvissa ilmeni, että valkoisilla on yhteiskunnallinen valta, mutta he ovat aineellisesti riippuvaisia mustista. Kaikki hänen tutkimansa elokuvat myös tiedostivat tämän. Tämä valkoisen vallan ja etuoikeuksien

kontekstiin sijoittuva valkoisten riippuvuussuhde mustiin kyseenalaistaa valkoisen ylivallan oikeudellisuuden. Hyveet, jotka kuuluvat valkoisuuteen, ja niiden osoittaminen oikeuttaisi Dyerin mukaan jatkuvan ylivallan, mutta se osoittautuisi ongelmalliseksi, etenkin jos valkoisuus pysyy näkymättömänä, kaikkena sekä ei-minään. (Dyer 2002, 180,185.) Ilmestyskirja nyt -elokuvassa valkoisuutta ei voi ohittaa. Molemmat päänäyttelijät ovat länsimaalaisia valkoisia heteroita, vaikka Kurtz representoi toiseutta, niin silti hän on valkoinen ja ylemmässä asemassa johtamiinsa vietnamilaisiin. Elokuvasa kaikki johtavassa asemassa olevat henkilöt ovat valkoisia miehiä. Kolonialismi olikin valkoisten länsimaalaisten miesten toteuttama projekti. Länsimaalaisiksi luetaan myös mustat, Clean ja Phillips, mutta hekin ovat alisteisessa asemassa Willardiin. Willard on kuitenkin riippuvainen Cleanin ja Phillipsin avusta. Elokuva rakentaa kuvaa, jossa länsimaisuutta edustaa valkoinen ja musta, mutta musta on alisteisessa asemassa valkoisuuteen ja sitten on toinen toiseus eli vietnamilaisuus, joka on rodullisesti alkukantaisin ja barbaarisin, ja näin kaikkein alisteisimmassa asemassa. Elokuvasa valkoinen länsimaalainen mies on korkeimmassa valta-asemassa ja rakentaa näin kuvaa siitä normina.

Psykoanalyttisessä mediatutkimuksessa myötäelämisen mekanismiin viitataan käsitteellä ”samastuminen” eli identifikaatio. Esimerkiksi elokuvaa tai kirjaa seuraava henkilö asettaa siinä itsensä ikäänkuin mediatuotteen hahmon asemaan ja näin kokee hahmolle tapahtuvat seikkailut ja vaarat ominaan, mutta turvallisesti elokuvakatsomossa tai kotisohvalla. Tässä käsitteessä on pohjana ”samana pitäminen” ja näin ollen samastuminen tapahtuu subjektin kanssa eli ”samanlaisen” kanssa. Tällä tavoin tarkasteltuna mies samastuisi mieheen ja nainen naiseen ja niin edelleen. Kuitenkin samastumisen kohteita voi olla myös useita ja asettautuminen toisen asemaan vaihtelee eri henkilöihin erilaisissa tilanteissa ja niiden mukaan. Samastuminen ”samanlaiseen” on tyypillisempää ja helpompaa kuin samastuminen hyvin ”erilaiseen”. Tässä tapauksessa tekstiä konstruoitaessa tulee ottaa huomioon se, että samastumiskohteeksi aiotun hahmon on oltava mahdollisimman samanlainen kuin oletetun lukijan/ katsojan, jotta samastuminen tapahtuisi. Täten se hahmo/ hahmot, joihin samastumista ei haluta tapahtuvan tulee olla mahdollisimman erilaiseksi kuin katsojan/ lukijan. Samanlaisella tarkoitetaan yleensä esimerkiksi elokuvan sankarin roolia hyvänä hahmona, kun taas antagonistin edustaa pahaa. ”Hyvä” viittaa

yleensä kulttuuriseen ja inhimilliseen järjestykseen, jota kyseisen kulttuurin jäsenet pitävät normaalina, hyvänä ja oikeana. ”Paha” määritellään puolestaan siksi, mikä rikkoo tämän järjestyksen tai uhkaa sitä. Paha on siis Toiseutta ja se on kaikkea sitä, mikä on vierasta subjektin sitoutuneisuuden aspektista. Tietyn kulttuurin jäsenet ovat sitoutuneita jo alun alkaenkin ”hyvän projektiin”: He ovat sitoutuneita siihen, miten ihmiset käyttäytyvät ”normaalisti” ja he ovat sitoutuneita tietyn kulttuurin ”normaaleina” pitämiin asioihin. Pahuuden tuottamisessa puolestaan on lähtökohtana normaalin, tutun, turvallisen, hyvän ja oikean rikkominen eli sen poikkeuttaminen. Tietyn kulttuurin jäsenenä mediatuotteiden tuottaja tietää, miten asiat ovat ”normaaleja”, tämän tietyn kulttuurin näkökulmasta ja tämän ”normaalin” hän voi kohta kohdalta vieraannuttaa siten, että ”vieraan” ja ”pahan” merkit seuraavat toinen toistaansa. (Karvonen 1992, 137,147.)

Ilmestyskirja nyt -elokuvassa pahan ja samalla toiseuden representaatio on Kurtz ja samalla hänen armeijansa. Kurtz representoi vietnamilaisuutta ja paha, siten, että nämä rinnastetaan toisiinsa. Kurtz on omaksunut Vietkongin tavan taistella, jota hän pitää nerokkaana ja parempana kuin Yhdysvaltain armeijaa, joita hän pitää turisteina ja sitoutumattomina sotaan. Kurtz sanookin, että jos hänellä olisi kymmenen divisioonaa Vietkongin kaltaisia taistelijoita, niin amerikkalaisten ongelmat olisivat ohi Vietnamissa.

Kurtzin mielipuolisuuteen suistanut Vietkongin terrori on osana toiseutta, joka rakentaa eroa amerikkalaisten toimintaan Vietnamissa. Vaikka amerikkalaisten sodankäyntiä kuvataan arveluttavaksi, niin Kurtzin kuvaama lasten käsien irtileikkaus sekä ruumiit hänen leirissään ja niiden makaaberit ripustaminen puihin tekevät eroa vietnamilaisen ja länsimaalaisen eli hyvän ja pahan välille. Kurtzin harjoittama väkivalta on hänen oikkujensa mukaan tapahtuvaa satunnaista terroria. Willardin ryhmä sen sijaan toimii syy – seuraus -periaatteella eli he vastaavat heitä vastaan tapahtuviin hyökkäyksiin avaamalla tulen. Tosin he tappavat sampanin tarkastustehtävällä paniikissa viattomia vietnamilaisia. Tämä on kuitenkin vahinko, toisin kuin Vietkongin terrori. Elokuva on intentionaalisesti sodanvastainen ja sankarillista samastumiskohdetta on vaikeampi löytää kuin mustavalkoisissa hyvä sota -kuvauksissa. Willard on elokuvan antisankari, jonka toiminta on kuitenkin rohkeaa ja rationaalista. Hän representoi elokuvan sankaria eli hyvää hahmoa ja samalla länsimaista valkoista ihmistä, jonka vastakohtaksi rakentuu Kurtzin

hirviömäinen hahmo, joka representoi viidakolle ja toiseudelle järkensä menettänyttä länsimaista valkoista miestä, joka murhaa silmittömästi ja toimii vastoin länsimaalaisia arvoja. Elokuvasa ei ole siis selkeitä ja mustavalkoisia hahmoja, mutta Willard on kuitenkin se, jonka puolesta jännittää eri tilanteita ja jonka toivoo onnistuvan ja selviävän voittajana. Kurtzin representoima toiseus on puolestaan antagonistinen, jonka toivoo häviävän elokuvan lopussa. Elokuva rakentaa kuvan ei-länsimaalaisista villiksi, alkeelliseksi ja julmaksi ja heidän representaationsa on rasistinen ja alistainen länsimaalaiselle sankarille. Elokuva toistaa siis suurimmalta osin tiedostamatta kolonialistista ideologiaa, joka on piilotettu kulttuuriseen tekstiin. Tämä johtuu suurimmilta osin siitä, että populaarikulttuuri on kyllästetty vuosikymmeniä jatkuneena rasististen konventioiden jatkumona, joita ei ole juurikaan tunnistettu tai kyseenalaistettu ennen jälkikolonialistisen tutkimuksen syntyä. Vaikka tänä päivänä jälkikolonialistinen teoria on kehittynyt ja yleistynyt, niin silti sotaelokuvat, jotka käsittelevät esimerkiksi Persianlahden sotaa tarjoavat edelleen stereotyyppisen ja rasistisen kuvan arabeista.

6 Pohdinta

Tutkimus onnistui siltä osin hyvin, että tutkimusongelmaan saatiin vastaus. Ilmestyskirja nyt -elokuvasta löytyi sodanvastainen ideologia kuin myös hegemonisen maskuliinisuuden ja kolonialismin ideologia. Tulokset ovat mielenkiintoisia siksi, että osa ideologioista liittyy toisiinsa kuten hegemoninen maskuliinisuus ja kolonialismi, joissa molemmissa miesten asema on johtava ja naiset kuuluvat luokkaan, joka on alistainen esimerkiksi toisten ”rotujen” kanssa länsimaiselle valkoiselle miehelle. Toisaalta elokuvassa on vastakulttuurin ideologia eli sodanvastaisuus ja yleensä vastakulttuuri on liberaalia ja edistysellistä. Väitin tutkielmassa, että sodanvastaisuus ilmenee aineistossa siten, että se kuvaa amerikkalaisen sotilaan huonossa valossa ja vastoin hyvä sota -kaanonia, joka on ollut tyypillinen konventio esimerkiksi Toisesta maailmansodasta kertovissa elokuvissa. Ilmestyskirja nyt -elokuvassa amerikkalainen sotilas kuvataan todella huonossa valossa, mitä tulee tutkimuksen tuloksiin, mutta ne herättävät kysymyksen siitä kuinka intentionaalisia ovat olleet esimerkiksi hegemonisen maskuliinisuuden ja kolonialismin ideologiat. Ovatko ne olleet tarkoin mietittyjä jo käsikirjoitusvaiheessa, vai ovatko ne tulleet elokuvaan tiedostamatta Hollywoodin elokuvateollisuuden konventioina.

Uskon, että kolonialismi on ainakin osittain intentionaalinen. Elokuvassa on viittaus kohtauksessa ranskalaisella plantaasilla siihen, että amerikkalaiset ovat ideologisella ristiretkellä Vietnamissa, joten tulkitseen sen tietoisesti valinnaksi: amerikkalaiset näytetään elokuvassa kolonisoijina ja tämä on tietoisista ja tukee sodanvastaista ideologiaa siltä osin. Kolonialistiseen kirjallisuuteen kuului myytti siitä, että länsimaalainen tulee hulluksi viidakossa ja tämä teema oli myös kirjassa *Pimeyden sydän*, johon Ilmestyskirja nyt pohjautuu. Kurtzin hulluus johtuu Vietkongin harjoittamasta terrorista ja siitä ristiriidasta, että nämä sotilaat kykenivät äärimmäiseen julmuuteen, mutta toisaalta myös rakkauteen ja empatiaan. Kurtz pitää tätä toimintatapaa nerokkaana ja omaksuu sen itselleen, jolloin hän alkaa representoimaan toiseutta. Tapahtuma kuvaa Vietkongin eli toiseuden äärimmäisen julmana verrattuna amerikkalaisiin ja esittää Vietkongin tavan sotia barbaarisena ja epäinhimillisenä. Vaikka elokuvassa näytetään myös esimerkiksi Willardin julmuutta viatonta ja loukkaantunutta naista kohtaan, niin silti toiseudesta rakennetaan se paha, jota

vastaan pitää taistella ja joka pitää tuhota. Tämä paha representoituu Kurtzin hahmossa joka edustaa toiseutta eli vietnamilaisia. Tällainen tapa kuvata vihollinen demonisena on yksi Hollywoodin konventio taisteluelokuvissa ja se toistuu myös Ilmestyskirja nyt -elokuvassa. Tällainen tapa kuvata toiseutta on myös rasistinen. Samoin Kurtzin sekoaminen viidakon sydämessä on kolonialistinen ja samalla rasistinen konventio, koska siinä hulluksi tuleminen syy on vieraassa ympäristössä ja sen tavoissa. Uskon, että Kurtzin sekoaminen viidakossa on tiedostamaton jäännös kolonialistisesta kirjallisuudesta. Tähän seikkaan on vaikea saada lopullista varmuutta ilman, että haastattelee elokuvan käsikirjoittajia Coppolaa ja Miliusta, ja siihen ei tämän tutkielman puitteissa ole mahdollisuutta. Jälkikolonialistinen tutkimus otti vasta ensiaskeleitaan elokuvan ilmestyessä ja tietoisuus kolonialistisista konventioista kuten kritiikki niitä kohtaan oli vähäistä. Hollywoodin konventiot sitä vastoin kolonialististen teemojen uusintajana juontaa vuosikymmenten taa ja länsimainen kirjallisuus vielä sitäkin pitemmälle. Tässä valossa on hyvin helppo ajatella, että kolonialistiset konventiot ovat tiedostamattomia ainakin osin elokuvassa.

Hegemoninen maskuliinisuus toimii elokuvassa siten, että se rakentaa maskuliinisuudesta rasistisen ja misogynisen kuvan, joka muodostaa myös samalla hyvän sodan vastaista kuvaa elokuvan päähenkilöistä. Hegemoninen maskuliinisuus ja patriarkaalisuus ovat myös hyvin yleisiä konventioita Hollywoodin elokuvakoneistossa, mutta niiden tiedostaminen on vähäistä. Hegemoninen maskuliinisuus on mielestäni ideologia joka on tullut elokuvaan tiedostamatta. Miehen rooli on varsinkin taistelu -elokuvien genressä usein hegemoninen ja huonosti tiedostettu, joka johtuu miesten aseman hallitsevuudesta maailmassa yleensäkin. Feminismi alkoi nousemaan 1960-luvulla ja Ilmestyskirja nyt tehtiin 1979, jolloin miehen representaatioita oltiin alettu jo kritisoida. Feminismin nousu ja kritiikki miesten representaatioita kohtaan aiheutti muun muassa 1980-luvun Paluu Vietnamiin -elokuvien sarjoissa mieskuvan, joissa maskuliinisuus oli ylikorostunut lihaksikkaitten ja patrioottisten sankarien hahmoissa. Sotaelokuvissa naiskuva on yleensäkin hyvin stereotyyppinen ja misogyninen, eikä Ilmestyskirja nyt tee siinä poikkeusta. Poikkeuksen sen sijaan tekee se, että misogynia on ollut mielestäni intentionaalinen teko, jonka funktio oli luoda amerikkalaisista sotilaista huonoa kuvaa, ja siten edistää sodanvastaisuutta. Silti uskon, että Willardin ja Kurtzin hegemoninen maskuliinisuus on suurimmalta osin tullut elokuvaan tiedostamatta ja Hollywoodin taistelu

-elokuvien konventioiden myötä. Elokuvasa ilmenee siis osin intentionaalisia ideologioita, jotka kuvaavat kriittisesti amerikkalaisten sodankäynnin Vietnamissa ja samalla kritisoiivat sitä ideologiaa, joka oli kommunismin vastainen ja oikeutti sotatoimet muissa maissa poliittisista syistä. Toisaalta elokuva on rasistinen, koska se asettaa toiseuden antagonistin asemaan, joka tuolloin automaattisesti rakentaa eroja länsimaisen ja orientin välille.

Psykoanalyttisessä mediatutkimuksessa myötäelämisen mekanismiin viitataan käsitteellä ”samastuminen” eli identifikaatio. Esimerkiksi elokuvaa tai kirjaa seuraava henkilö asettaa siinä itsensä ikäänkuin mediatuotteen hahmon asemaan ja näin kokee hahmolle tapahtuvat seikkailut ja vaarat ominaan, mutta turvallisesti elokuvakatsomossa tai kotisohvalla. Tässä käsitteessä on pohjana ”samana pitäminen” ja näin ollen samastuminen tapahtuu subjektin kanssa eli ”samanlaisen” kanssa. Tällä tavoin tarkasteltuna mies samastuisi mieheen ja nainen naiseen ja niin edelleen. Kuitenkin samastumisen kohteita voi olla myös useita ja asettautuminen toisen asemaan vaihtelee eri henkilöihin erilaisissa tilanteissa ja niiden mukaan. Samastuminen ”samanlaiseen” on tyypillisempää ja helpompaa kuin samastuminen hyvin ”erilaiseen”. Tässä tapauksessa tekstiä konstruoitaessa tulee ottaa huomioon se, että samastumiskohteeksi aiotun hahmon on oltava mahdollisimman samanlainen kuin oletetun lukijan/ katsojan, jotta samastuminen tapahtuisi. Täten se hahmo/ hahmot, joihin samastumista ei haluta tapahtuvan tulee olla mahdollisimman erilaiseksi kuin katsojan/ lukijan. (Karvonen 1992, 137.)

Vaikka Willard on elokuvan antisankari, niin hän on kuitenkin elokuvan sankari ja samastumisen kohde. Elokuvan nähdessään ihmiset todennäköisesti toivoivat Willardille menestystä ja samastuttuaan häneen vastaanottajat kannattavat hegemonista maskuliinisuutta ja kolonialismia kuin myös sodanvastaisuutta. Tämä tiedostamattomien ideologioiden kannattaminen on juuri se seikka, johon tämä tutkimus pyrkii eli tekemään näkyväksi piiloiset ideologiat, jotka ovat ujuttautuneet elokuvaan kuin huomaamatta. Douglas Kellnerin mukaan ihmiset omaksuvat juuri tiedostamatta erilaisia ideologioita, mikäli niitä ei tehdä näkyviksi ja kritisoida. Tällä tavoin esimerkiksi Teuvo Hakkaraisen äänestäminen pitää sisällään myös ideologian, jossa esimerkiksi ilmastonmuutos ei ole ihmisen aikaansaannos, vaan taivaan isän tekosia. Kyseenalaisen mieskuvan lisäksi

elokuva tarjoaa naisille vielä kyseenalaisemman samastumisen kohteen viihdyttäjinä ja prostituoituina. Elokuvan samastumiskohteet uusintavat patriarkaalista yhteiskuntamallia, missä nainen on alisteisessa asemassa. Elokuvan kolonialistinen ideologia myös alistaa naisia, mutta on samalla myös rasistinen toisia kulttuureja ja ”rotuja” kohtaan. Tällaiset ideologiat tulisi kyseenalaistaa ja kritisoida sekä tehdä näkyväksi, jotta ihmiset voisivat suhtautua kriittisemmin mediakulttuurin tuotteisiin ja samalla voitaisiin miettiä mitä ja miten asiat voitaisiin tehdä toisin.

Arto Jokisen mukaan heteroseksuaalisuuden korostumiseen liittyy homoseksuaalisuuden kieltä miesten kesken. Toisen miehen ystävyyttä haluava mies ei saa haluta toisen miehen ruumista, koska hänen ruumiinsa ja seksuaalisuutensa on olemassa vain homososiaalisuutta pönkittävää heteroseksuaalista kanssakäymistä varten. Homososiaalinen heterotodellisuus, homofobia ja misogynia hitsautuvat kiinni toisiinsa ja toisiinsa tukien ne ilmenevät tuosta väkivaltana. (Jokinen 2000, 224.) Tällä tavoin esimerkiksi *Ilmestyskirja nyt* -elokuva on myös homofobinen, koska se esittää heteroseksuaalisuuden normina ja korostettuna. Tällaiset asiat ovat sanomattomia ja kätkeyty eri ideologioiden kerroksiin ja siksi koen tärkeäksi puuttua niihin tieteellisin keinoin kuin myös muussa tekemisessäni. Asiat eivät välttämättä ole sellaisia millaisiksi ne esitetään, vaan on tärkeää syventyä selvittämään perinpohjin mediakulttuurin tuotteiden ideologinen tausta, sillä esimerkiksi raha määrää hyvin pitkälle millaisia aiheita ja ideologioita kunakin aikana pääsee Hollywoodin tuotantokoneistoon ja sitä myöten tuotteiksi ihmisten arkeen. Tutkimusta tehdessä täytyy myös miettiä tutkimuksen yleistettävyyttä ja uskon, että esimerkiksi hegemoninen maskuliinisuus ja kolonialismi ovat elokuvissa hyvin yleisiä konventioita, mutta huonosti tiedostettuja. Näin samastumisen kohteet tulisi kyseenalaistaa kaikilla ongelman asettelun osa-alueilla tutkittaessa mediakulttuurin tuotteita. *Ilmestyskirja nyt* tarjoa Willardissa samastumisen kohteen, joka on misogyninen, rasistinen ja homofobinen. Kurtzin representoima toiseus on puolestaan hullu, alkeellinen ja barbaarinen. Elokuva rakentaa siis todella vastenmielisiä samastumisen kohteita.

Ilmestyskirja nyt -elokuvaa tutkiessa myös itselle tuli yllätyksenä kolonialismin ja hegemoninen maskuliinisuuden ideologiat. Ne kyllä näkee elokuvassa, mutta

tiedostaminen on sitten toinen seikka. Itselle sodanvastaisuus oli selkeä ja intentionaalinen ideologia, mutta hegemoninen maskuliinisuus ja kolonialismi tarkentui vasta tutkimuskirjallisuuden myötä. Samoin myös oma positioni tutkijana ja profeministinä tuli ottaa huomioon.

Mediaesitykset ovat poliittisia siinä mielessä, että niiden avulla rakennetaan ja määritellään eri ihmisryhmien välisiä valtasuhteita. Tämä koskee etenkin vähemmistöjä, jotka ovat aina jo määritelmällisesti toisia, niin arkipäiväisissä kuin valtiollisissakin yhteyksissä. (Kärjä 2007, 204.) Samalla tavoin feministinen ja jälkikoloniaalinen tutkimus ovat poliittisia. Vaikka tieteen tekemisen pitäisi olla objektiivista ja ideologia vapaata, niin ymmärrän sen, etten voi välttyä poliittisuudelta, koska työni tuo esiin yhteiskunnassa olevia puutteita ja pyrkii niiden kriittiseen arviointiin. Tutkimukseni aiheen valintaan vaikutti varmasti se, että olen profeministi, mutta tulkintaa tehdessäni reflektoin jatkuvasti ja kyseenalaistaen omaa toimintaani. Uskoakseni tämä tutkimus on toistettavissa samoin tuloksin, joita olen itse saanut. Väitteeni ja tulokseni pohjautuvat tiukasti ja kiinteästi tutkimuskirjallisuuteen. Lisäksi tutkimuksen yleistettävyyttä on myös todistettu, sillä kolonialismi ja hegemoninen maskuliinisuus ovat kiistattomasti osa elokuvan ja kirjallisuuden historiaa kuin myös todellista elämää. Jatkotutkimus voisi kuitenkin paikantua uudenlaisen mieskuvan ja maskuliinisuuden etsintään.

Miestutkimus on valitettavan usein kurjuustutkimusta, jossa tuskan hiki kirpoo otsalle näin miehenä, kun luetaan alan tutkimuksia. Kurjuustutkimuksella on paikkansa, mutta myös tutkimuksella, joka yrittäisi löytää positiivisia malleja samastua nyky-yhteiskunnassa ja mediakulttuurissa uudenlaisiin maskuliinisuuksiin, olisi huutava tarve. Samoin jälkikoloniaalinen tutkimus, kuten feministinen tutkimus myös, pyrkii eri kulttuurien kuin ihmisten väliseen tasa-arvoon ja oikeudenmukaiseen kohteluun, ja sen toteutuminen on tänä päivänä edelleen iso ongelma. Lähi-Idän levottomuudet ovat kasvattaneet pakolaismääriä ja niin Suomessa kuin maailmallakin rasismista on tullut osa arkea. Lähi-Idän kuin muidenkin maiden maahanmuuttajista on muodostettu stereotyyppinen kuva terroristeista ja fundamentalisteista, vaikka suurin osa maahanmuuttajista on juurikin paennut niitä. Kriittinen kulttuurintutkimus on yksi keino yrittää tuoda tasa-arvoa ja oikeudenmukaisia elinolosuhteita maailmaan, ja se on myös ollut tämän tutkielman

päämäärä. Representaatio esimerkiksi Willardista pitäisi ymmärtää varoittavana esimerkkinä ennemminkin kuin samastumisen kohteena. Kun tiedetään Willardin hahmon problemaattisuus, niin voidaan keskittyä siihen, mitä Willard ei ole, ja tällä tavoin rakentaa peilikuva uudesta maskuliinisuudesta, joka olisi jotain muuta kuin hegemoninen maskuliinisuus. Tällä tavoin voidaan muodostaa uusia käsityksiä samalla eroa tekevällä tekniikalla, kuin yleensä tehdään stereotyyppejä. Tällä tavoin voidaan rakentaa uusia miehen malleja, jotka suhtautuvat positiivisesti naisiin, seksuaalisiin vähemmistöihin kuin etnisiin vähemmistöihin ja toisiin kulttuureihin.

Tämän tutkimuksen myötä olen eri tavalla valveutunut mediakulttuurin tuotteiden suhteen ja arvioin muun muassa näkemiäni elokuvia kriittisemmin. Mietin mies- ja naiskuva ja sitä kuinka voitaisiin muodostaa uudenlaista kulttuuria, joka olisi tasa-arvoisempi suhteessa vähemmistöihin ja toisiin kulttuureihin. Mediakulttuuri uusintaa tänä päivänäkin tiettyä maskuliinisuutta, joka määrittyy muun muassa lihaksikkaan vartalon sekä taloudellisen menestyksen muodossa. Maailma on edelleen hyvin konservatiivinen, vaikka edistystä on tapahtunut suhtautumisessa esimerkiksi seksuaalisiin vähemmistöihin. Silti pinnan alla kytee toiseuden pelko, joka leimahtaa aika ajoin täyteen liekkiinsä. Tämän päivän Suomi on polarisoitunut voimakkaasti mielipiteissä maahanmuuttoon liittyvissä asioissa ja omasta mielestäni sen taustalla on erilaisuuden pelko ja tietämättömyys, joita tietyt mediakulttuurin representaatiot vahvistavat. Lisäksi monet epävakaaat olosuhteet ovat kolonialismin ja länsimaiden toimien seurausta. Lisäksi länsimaalainen ihminen nähdään usein hierarkisessa suhteessa esimerkiksi avustuskampanjoissa. Länsimaalaisen representaatio rakentuu moderniksi, terveeksi ja hyväksi ja avustuksen kohde taas puolestaan rakentuu länsimaisen negatioksi. Mediakulttuurin representaatiot rakentavat eroja ihmisten välille, mutta niitä muokkaamalla ne myös lähentävät ihmisiä. Mediakulttuuri on voimakas koneisto, joka vaikuttaa ihmisiin joka päivä ja usein tiedostamatta. En usko, että ihmiset ovat täysin median orjia, mutta on kiistatonta, että esimerkiksi hegemoninen maskuliinisuus on hyvin yleistä elokuvissa ja esimerkiksi mielikuvat Afrikasta ovat värittyneet varmasti jokaisella länsimaalaisella populaarikulttuurin kuvastoilla. Mediakulttuuri rakentaa huomaamatta eroja esimerkiksi vähemmistöihin ja jolleivat ne suoraan johda esimerkiksi naisvihaan, niin ne tekevät siitä arkipäiväistä. Tiettyjen negatiivisten representaatioiden jatkuva uusintaminen aiheuttaa sen,

että negatiivisiinkin asioihin kyynistytään ja se on ongelma. Valistuksen ja opetuksen ongelma on se, että vaikka informaatiota on esimerkiksi maahanmuuttajista, niin asiat esitetään holhoavasti tai pakkosyötöllä, jolloin seurauksena on ähky, jota ympäröi välinpitämättömyys. Mediakulttuurissa tiettyjen representaatioiden pitäisikin uusiutua ja tarjota uudenlaisia malleja, mutta kuinka tehdä se niin, että se ei ala tökkimään.

Medianlukutaito on mielestäni ensisijaisen tärkeää hallita ja sen opettamista pitäisi tehostaa kaikissa ikäluokissa. Omalta osaltani tulevaisuuden kulttuurintuottajana voin vaikuttaa sisältöihin ja rakentaa tasa-arvoisempaa maailmankuvaa, joka tarjoaa vaihtoehtoisia malleja esimerkiksi maskuliinisuudelle. Tämän tutkielman tekemisen aikana jouduin tekemään itseni kanssa tiliä siitä, että profeminismini tai mieltymykseni eivät vaikuttaisi tutkimuksen tuloksiin. Olen pitänyt Ilmestyskirja nyt -elokuvaa yhtenä suosikki elokuvana. Pidän siitä edelleen, mutta huomattavasti varautuneemmin. Jos elokuvan hegemoninen maskuliinisuus ja kolonialismi olisivat olleet intentionaalisia, ja lisätty luomaan sodanvastaisuutta, niin elokuva olisi suorastaan nerokas. En kuitenkaan usko täysin tähän. Tätä tutkimusta leimasikin tematiikka Kill your darlings, sillä jouduin kyseenalaistamaan suosikkielokuvani. Mutta suosikkinsa tappaminen oli myös todella avartava kokemus ja mielenkiintoinen matka, joka jatkuu tulevissa projekteissa. Uskon, että omien ihanteiden kriittinen tarkastelu on tie henkiseen kasvuun. Olen ollut aina tasa-arvon kannattaja ja sorron vastustaja sekä omasta mielestäni tiedostava ihminen. Siksi minulle tulikin yllätyksenä Ilmestyskirja nyt -elokuvan ideologinen rujous ja ristiriitaisuus. Coppola itse piti elokuvaa sodanvastaisena ja julisti elokuvasta, että se on Vietnamin sota.

Se miksi jokaisesta taideteoksesta löytyy ristiriitaisia tasoja ja alueita on se, että niihin suodattuu lukemattomia asioita, jotka ovat taiteilijan tiedostamattomalta alueelta peräisin, eivätkä ainoastaan hänen yksilöllisestä alitajunnastaan, vaan myös hänen yhteiskunnan kulttuurisista edellytyksistä. Näillä edellytyksillä puolestaan on oma pitkä historiansa, joka alkaa välittömistä yhteiskunnallis-poliittisista realiteeteista aina ihmiskunnan historian sarastukseen saakka. Nämä edellytykset pitävät koossa kumuloituneita ristiriitoja, paineita ja vastakohtia. Woodin mukaan olennaisinta tässä on Freudin huomio siitä, jonka mukaan sivilisaatio perustuu tukahdutukseen, minkä seurauksena kaikki taide on dualistista:

yhtäältä taiteessa kulminoituu taipumus hyväksyä tuo tukahdutus ja oikeuttaa sitä, toisaalta kapina, subversio, taistelu ja kumous tuohon taipumukseen. (Wood 1989, 82.)

Näitä Robin Woodin sanoja on helppo uskoa myös tämän tutkimuksen puitteissa. Elokuvan eri tasot risteilivät intentionaalisten representaatioiden tasolta mielestäni ainakin osin tiedostamattomien hegemonisen maskuliinisuuden ja kolonialismin representaatioiden tasoon. Elokuva on selkeästi dualistinen: toisaalta se edustaa liberaaleja arvoja, kuten sodanvastaisuutta ja sitten puolestaan rasistisia, sortavia ja misogynisiä malleja. Elokuva siis taiteilee omien jännitteidensä keskiössä, eikä meinaa suostua vain yhteen tulkintaan. Tämä teos myös ammentaa syvältä mielen tiedostamattomista sopukoista, joissa viettien sudet ulvovat kilvan, ja elokuva kuvaa ihmisen alhaisimpia viettejä vailla filttäreitä. Nämä alhaiset vietit valitettavasti kavahtavat toiseutta ja murhaavat syyttä, ja tuovat esiin ihmisen alhaisimmat piirteet. Siinä mielessä elokuva on onnistunut sodan kuvauksena, että sota epäilemättä nostaa pintaan kaiken saastan ihmisyyden viemäreistä.

Kimmo Ahonen kirjoittaa: ”Vietnam on ollut näyttämönä yhdysvaltalaiselle tragedialle, sankaruudelle ja sukupolvikonfliktille. Hollywood-elokuvat eivät ole vain kommentoineet, vaan yhtä lailla tuottaneet uutta kulttuurista muistia muokkaamalla länsimaisen yleisön käsityksiä Vietnamin sodasta.” (Ahonen 2016, 446.) Coppolan elokuva kuvaa sodan sellaisena, jossa kaikki sortuvat väkivaltaan ja kukaan ei ole sankarillinen patriootti, mutta historian läksystä elokuva ei käy. Se ei puutu sodan syihin ja sortuu rasistiseen kuvaan vietnamilaisista. Elokuva ei myöskään kerro niistä miljoonista vietnamilaisista, jotka kuolivat sodassa. Historian sanotaan olevan voittajien kirjoittamaa, mutta Vietnamin sodasta kertovat elokuvat ovat häviäjien kirjoittamaa, joka on jättänyt lähtemättömän kuvan länsimaalaisten mieliin. Jatkotutkimuksen paikka olisikin tutkia Vietnamin sodasta tehtyjä vietnamilaisia elokuvia ja niiden representaatioita. Esimerkiksi naiskuva olisi varmasti mielenkiintoinen sillä Pohjois-Vietnamin armeijassa myös naiset osallistuivat aseisiin taisteluihin. Olisi mielenkiintoista nähdä millaisia representaatioita vietnamilaiset elokuvat esittävät amerikkalaisista ja miten maskuliinisuus, feminiinisyys ja kolonialismi on representoitu. Lisäksi olisi mielenkiintoista tutkia myös kotimaisia elokuvia kuten *Tuntematon sotilas*. Miten esimerkiksi maskuliinisuus rakentuu Antti Rokan hahmossa

ja miten venäläiset sotilaat on kuvattu. Täytyy todeta lopuksi se, että populaarikulttuuri tuottaa tänäpäivänä myös paljon edistyksellisiä maskuliinisuuksia ja feminiinisyyksiä, jotka kyseenalaistavat ja uudistavat ”perinteisiä” malleja. Lisäksi eri ”rodut” ovat saaneet myös positiivisempia ja moniulotteisempia representaatioita. Vaikka tutkielma antoi varsin synkän kuvan Hollywoodin elokuvakoneiston konventioista, niin moni asia on muuttunut sitten elokuvan ilmestymisen jälkeen. Vielä on paljon tehtävää, mutta suunta on ajoittain oikeampi.

8 Lähdeluettelo

- Ahmed, Sara (2018) Tunteiden kulttuuripolitiikka. Tallinnan kirjapaino-osakeyhtiö, Tallinna.
- Ahokas, Lahti & Sihvonen (1993) Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri. Jyväskylän Yliopistopaino, offset; Jyväskylä.
- Ahonen, Kimmo (2016) Hollywoodin Vietnamin sota. Teoksessa Ilmestyskirja: Vietnamin sodan kulttuurihistoriaa Toim. Koivisto, Hanne, Kärki, Kimi, Leskelä-Kärki, Maarit. Hansaprint, Turenki.
- Ala-Ketola, Marja (1985) Hippejä, jippejä, beatnikkejä. Amerikan 1960-luvun vastakulttuuriliikkeiden historiaa. Gummerus Oy:n kirjapaino, Jyväskylä.
- Boggs, Carl & Pollard, Toim (2007) Hollywoodin sotakone. Otava, Keuruu.
- Campbell, Joseph (1990) Sankarin tuhannet kasvot. Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu.
- Chomsky, Noam (2002) Ideologia ja valta 1. Ideologiakritiikkiä ja vapauden näkökulmia. Otavan Kirjapaino Oy, Keuruu.
- Cortright, David (2011) Rauha. Ajatusten ja liikkeiden historia. Raamatutrukikoda, Tallinna.
- Dyer, Richard (2002) Älä katso. Toim. Lahti, Martti. Vastapaino, Tampere.
- Fairclough, Norman (1997) Miten media puhuu. Suom. Virpi Blom & Kaarina Hazard. Vastapaino, Tampere.
- Fiske, John (2003) Toimi maailmanlaajuisesti, ajattele paikallisesti. Teoksessa Erilaisuus Toim. Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.
- Fornäs, Johan (1998) Kulttuuriteoria. VASTAPAINO, Tampere.
- Hall, Stuart (1999) Identiteetti. Tammer-Paino Oy, Tampere.
- (1992) Kulttuurin ja politiikan murroksia. Vastapaino, Jyväskylä.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio (2005) Imperiumi. WS Bookwell Oy, Juva.
- Harris, Jonathan (2001) The New Art History. A Critical Introduction. London & New York: Routledge
- Hazard, Kaarina (1995) Oikea mies väärässä kertomuksessa – maskuliininen projekti televisiosarjassa *Villi Pohjola*. Teoksessa Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin. Toim. Lehtonen, Mikko. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu, Tampere.

- Heiskanen, Benita (2016) ”Vaikean muistin sota” Vietnamin veteraanien muistomerkkiä Yhdysvalloissa. Teoksessa Ilmestyskirja. Vietnamin sodan kulttuurihistoriaa. Toim. Koivisto, Hanne, Kärki, Kimi & Leskelä-Kärki, Maarit. Hansprint, Turenki.
- He’len, Ilpo (1993) Crusing: Paranooinen ja skitsofreeninen miesefekti. Teoksessa Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri. Jyväskylän Yliopistopaino, offset, Jyväskylä.
- Herkman, Juha, Jokinen, Arto & Lehtimäki, Markku (1995) Vanhan Aatamin uudet vaatteet? Teoksessa Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin. Toim. Lehtonen, Mikko. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu, Tampere.
- Hiltunen, Ari (1999) Aristoteles Hollywoodissa. Gaudeamus Helsinki University Press, Helsinki.
- Hooks, Bell (2016) Rakkaus muuttaa kaiken. Tallinnan kirjapaino-osakeyhtiö, Tallinna.
- Huddart, David (2007) Homi K. Bhabha – Missä kulttuuri sijaitsee? Teoksessa Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi Toim. Kuortti, Joel, Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli. Tammer-Paino Oy, Tampere.
- Jokinen, Arto (2000) Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta & kulttuuri. Vammalan Kirjapaino Oy, Vammala.
- (1995) Potentiaalinen peto. Police-aurinkolasimainoksen maskuliiniset merkit. Teoksessa Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin. Toim. Lehtonen, Mikko. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu, Tampere.
- (2010) Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus. Teoksessa Käsikirja sukupuoleen Toim. Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula. Bookwell, Jyväskylä.
- Juvonen, Tuula, Rossi, Maija-Leena & Saresma, Tuija (2010) Kuinka sukupuolta voi tutkia. Teoksessa Käsikirja sukupuoleen Toim. Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula. Bookwell, Jyväskylä.
- Kantola, Johanna (2010) Sukupuoli ja valta. Teoksessa Käsikirja sukupuoleen Toim. Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula. Bookwell, Jyväskylä.
- Karvonen, Erkki (1992) Odotuksen struktuurit ja populaari representaatio. Tampereen Yliopisto Jäljennepalvelu, Tampere.
- Kellner, Douglas (1998) Mediakulttuuri. Tekstinvalmistus Vastapaino, Tammer-Paino Oy, Tampere.

- Kero, Reino, Kostiainen, Auvo & Virtanen, Keijo (1991) Uuden maailman jättiläinen. Yhdysvaltain historia. Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset, Keuruu.
- Kimmel, Michael S. (1994) Theorizing masculinities. Sage, London.
- (1996) Manhood in America: A cultural history. New York, The Free Press.
- Koivunen, Anu (2004) Sorto. Teoksessa Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen. Toim. Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne. Vastapaino, Tampere.
- Kotilainen, Sirkku (1999) Mediakasvatus Toim. Kotilainen, Sirkku, Hankala, Mari, Kivikuru, Ullamaija. Oy Edita Ab, Helsinki.
- Kunelius, Risto (2009) Viestinnän vallassa. Johdatus joukkoviestinnän kysymyksiin. WSOYpro Oy, Helsinki.
- Kuokkanen, Rauna (2007) Saamelaiset ja kolonialismin vaikutukset nykypäivänä. Teoksessa Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi Toim. Kuortti, Joel, Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli. Tammer-Paino Oy, Tampere.
- Kupiainen, Reijo (2007) Voiko kuvaa lukea. Visuaalisen lukutaidon kysymyksiä. Teoksessa Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja. Toim. Rossi, Leena-Maija, Seppä, Anita. Tammer-Paino, Tampere.
- Kupiainen, Reijo & Sintonen, Sara (2009) Medialukutaidot, osallisuus, mediakasvatus. Helsinki University Press/ Palmenia, Helsinki.
- Kuortti, Joel (2007) Jälkikoloniaalisia käännöksiä. Teoksessa Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi Toim. Kuortti, Joel, Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli. Tammer-Paino Oy, Tampere.
- Kupiainen, Reijo (2002) Median sylissä – Kirjoituksia lasten mediakasvatuksesta Toim. Sintonen, Sara. Tammer-Paino Oy, Tampere.
- Kärjä, Antti-Ville (2007) Sinivalkosoundeja mustavalkokuvain – Suomalaiset musiikkivideot ja turvallinen toiseus. Teoksessa Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi Toim. Kuortti, Joel, Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli. Tammer-Paino Oy, Tampere.
- Lahti, Martti (1994) Kotia kohti. Vammaisuus ja maskuliinisuus elokuvassa Tapaus Henry. Teoksessa Miestä rakennetaan – maskuliinisuuksia puretaan. Toim. Tiihonen, Arto & Sipilä, Jorma. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.
- (2002) Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa. Toim. Lahti, Martti.

Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Lehtinen, Aki Petteri (2010) Sanat ovat tekoja: Representaatio ja todellisuus uuspragmatismissa. Teoksessa Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi Toim. Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri. Tallinna Raaatutrukikoda, Tallinna.

Lehtonen, Mikko (2001) Populaarikulttuurin ja akateemisen tutkimuksen suhteet. Teoksessa Populaarin lumo – mediat ja arki Toim. Koivunen, Anu, Paasonen, Susanna, Pajala, Mari. Turun yliopiston Digipaino, Turku

- (2004) Merkitysten maailma. Tammer-Paino Oy, Tampere.

- (1999) Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja. Toim. Jokinen, Arto. Vammalan Kirjapaino Oy, Vammala.

- (1995) Pakkopaita riekaleiksi? Teoksessa Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin. Toim. Lehtonen, Mikko. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu, Tampere.

- (1995) Pikku jättiläisiä. Vastapaino, Tampere.

Luostarinen, Heikki 1986: Perivihollinen. Suomen oikeistolehdistön Neuvostoliittoa koskeva viholliskuva sodassa 1941–44: tausta ja sisältö. Vastapaino, Tampere.

Löytty, Olli (1997) Valkoinen pimeys. Gummerus Kirjapaino Oy, Saarijärvi.

- (1995) Tarzan: Herras- vai apinamies? Teoksessa Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin. Toim. Lehtonen, Mikko. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu, Tampere.

Majuri, Lasse (1999) Pelastakaa private Perkola, kuningasjätkä kulkureiden. Teoksessa Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja. Toim. Jokinen, Arto. Vammalan Kirjapaino Oy, Vammala.

Morton, Stephen (2007) Gayatri Chakravorty Spivak – Kolonialismi, jälkikolonialismi ja kirjalliset tekstit. Teoksessa Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi Toim.

Kuortti, Joel, Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli. Tammer-Paino Oy, Tampere.

Mäkiranta, Mari (2010) Kuvien lukeminen. Teoksessa Ajattele itse. Toim. Hurtig, Johanna, Laitinen, Merja, Uljas-Rautio, Katriina. Bookwell, Juva.

Nummelin, Juri (2005) Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan. Vastapaino, Tampere.

Nyyssölä, Kari (2008) Mediakulttuuri oppimisympäristönä. Edita Prima, Helsinki.

Näränen, Pertti (1995) Mies ja hysteria: Erottamattomat? Teoksessa Aatamin puvussa.

- Liaanilla Hemingwaysta Königiin. Toim. Lehtonen, Mikko. Tampereen Yliopiston Jäljennepalvelu, Tampere.
- Paasonen, Susanna (2012) Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa Käsikirja sukupuoleen Toim. Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija, Juvonen, Tuula. Bookwell, Jyväskylä.
- Pietarinen, Ahti-Veikko (2010) Ajatusten liikkuvat kuvat: Representaatio logiikassa. Teoksessa Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi Toim. Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri. Tallinna Raamatutrukikoda, Tallinna.
- Pietikäinen, Sari & Leppänen, Sirpa (2007) Saamelaiset toisin sanoin. Teoksessa Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi Toim. Kuortti, Joel, Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli. Tammer-Paino Oy, Tampere.
- Pietilä, Veikko (1991) Ideologiateoriat ja saksalainen ideologia. Teoksessa Otteita ideologiasta Toim. Koivisto, Juha & Mehtonen, Lauri. Tampereen Yliopisto jäljennepalvelu, Tampere.
- Pöysä, Jyrki (2015) Lähiluvun tieto. Näkökulmia kirjoitetun muistelukerronnan tutkimukseen. Multiprint, Vantaa.
- (2010) Kaksin tekstin kanssa. Teoksessa Vaeltavat metodit. Toim. Pöysä, Jyrki & Järviluoma, Helmi & Vakimo, Sinikka. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, Joensuu.
- Rosenqvist, Janne (1999) Amerikkalaisen populaarielokuvan Vietnamin sota 1960-luvulla. Fantasia, eskapismi ja epäonnistunut uusi rajaseutu. Teoksessa Arjen muisti ja unohdus. Jokapäiväinen elämä historian valoissa ja varjoissa. Toim. Syrjämaa, Taina. Painosalama, Turku.
- (2016) Mytologisoinnin mankelit. Vietnamin sota 1970-luvun speaktaakkeleissa Kauriinmetsästäjät ja Ilmestyskirja. Nyt. Teoksessa Ilmestyskirja. Vietnamin sodan kulttuurihistoriaa. Toim. Koivisto, Hanne, Kärki, Kimi & Leskelä-Kärki, Maarit. Hansaprint, Turenki.
- Rossi, Leena-Maija (2015) Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikka. Printon Tukikoda, Tallinna.
- (2012) Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. Teoksessa Käsikirja sukupuoleen Toim. Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula. Bookwell, Jyväskylä.
- Said, Edward W. (2011) Orientalismi. Raamatutrukikoda, Tallinna.

Seppä, Anita (2007) Kulttuurin kuvallistuminen. Teknologisoitumisen seuraus vai teoreettinen ylilyönti. Teoksessa Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja. Toim. Rossi, Leena-Maija, Seppä, Anita. Tammer-Paino, Tampere.

Seppänen, Janne (2005) Visuaalinen kulttuuri. Otavan Kirjapaino Oy, Keuruu.

- (2001) Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Silvonen, Jussi (1991) Ideologia ja rajautuva toimintakykyisyys – kriittisen psykologian ideologiakonseptiosta. Teoksessa Otteita ideologiasta Toim. Koivisto, Juha & Mehtonen, Lauri. Tampereen Yliopisto jäljennepalvelu, Tampere.

Sipilä, Jorma (1994) Miestutkimus – säröjä hegemonisessa maskuliinisuudessa. Teoksessa Miestä rakennetaan – maskuliinisuuksia puretaan. Toim. Sipilä, Jorma & Tiihonen, Arto. Vastapaino, Tampere.

Soikkeli, Markku (1999) Mierakastajan emansipatorisuus kirjallisuudessa ja kulttuurissa. Teoksessa Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja. Toim. Jokinen, Arto. Vammalan Kirjapaino Oy, Vammala.

Spivak, Gayatri Cha'kravorty (1996) Maailmasta kolmanteen. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Säävälä, Hannu (1999) Mieheyden psykologiaa. Teoksessa Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja. Toim. Jokinen, Arto. Vammalan Kirjapaino Oy, Vammala.

Uusitupa, Timo (1991) Huomioita ideologiateorian varhaishistoriasta. Teoksessa Otteita ideologiasta Toim. Koivisto, Juha & Mehtonen, Lauri. Tampereen Yliopisto jäljennepalvelu, Tampere.

Vainio, Niklas (2004) Veikka ja vuoren arvoitus. Veikka Gustaffssonin maskuliinisuus ja luontosuhde. Teoksessa Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuurissa. Juvenis Print- Tampereen Yliopistopaino Oy, Tampere.

Valovirta, Elina (2010) Ylirajaisten erojen politiikka. Teoksessa Käsikirja sukupuoleen Toim. Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula. Bookwell, Jyväskylä.

Vänskä, Annamari (2007) Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria. Teoksessa Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja. Toim. Rossi, Leena-Maija, Seppä, Anita. Tammer-Paino, Tampere.

Wood, Robin (1989) Hollywood Vietnamista Reaganiin. Valtion Painatuskeskus, Helsinki.

Ei kirjalliset lähteet

Heininen, Pasi & Timonen, Meri (2015) Vietnamin sota ja Hollywood.

<http://www.ennenjanyt.net/2015/10/vietnamin-sota-ja-hollywood/>, Tarkastettu 14.2.2019

Apocalypse Now! (1979) Omnizotrope, U.S.A.

The Vietnam war (2017) PBS, U.S.A.