

Do I feel lucky?

Haastattelututkimus *Likaisen Harryn* väkivaltaisten sisältöjen merkityksistä

Lasse Peuraniemi
Pro gradu -tutkielma
Kuvataidekasvatus
Taiteiden tiedekunta
Lapin yliopisto
2019

LAPIN YLIOPISTO, TAITEIDEN TIEDEKUNTA

Do I feel lucky? Haastattelututkimus *Likaisen Harryn* väkivaltaisten sisältöjen merkityksistä

Lasse Alekski Peuraniemi
Kuvataidekasvatus
Pro gradu -työ
87 sivua + lähteet ja liitteet
2019

Pitelet käsissäsi fenomenografista tutkimusta merkityksistä, joita katsojat antavat elokuvan *Likainen Harry* väkivaltaa esittävistä sisällöistä. Syvimmässä ytimessään tutkimus käsittelee kuvan ja yleisön keskinäistä suhdetta. Päästäkseni parhaiten aiheeseen sisään valitsin todellisuutta ja luonnollista ihmishavainnointia lähimmäksi yhdistetyn taidemuodon, elokuvan, ja aiheekseni väkivallan representaatiot. Tutkimus vahvistaa, että katsojat tarkastelevat väkivaltaisia sisältöjä suhteessa kokonaisuuteen, kontekstualisoivat merkityksiä elokuvan ulkopuolisen tietonsa kanssa ja käsitteellistävät tuntemiamme objekteja niiden sisällä nähdäkseen diskurssin keskeiset viestit. Aineisto on kerätty kuudelta henkilöltä puolistrukturoiduilla kirjallisilla haastatteluilla sekä yksi videopuheluna.

Tutkielma alkaa määritelmillä ja teorioilla siitä, mikä on elokuvan suhde todellisuuteen, sekä miten tämä on ilmennyt elokuvan historiassa. Elokuvateollisuuden kasvun mukana syntynyt genre antaa oman määritelmänsä sille, mitä realismi elokuvassa tarkoittaa. Tästä siirrytään elokuvaväkivallalle annettuihin jäsenyyksiin ja merkityksiin, sekä elokuvaväkivaltaan dramaturgiassa. Kuluttajatutkimukset aiheesta kertovat vastaanottajan puolen; miksi ihmiset hakeutuvat seipiteellisen väkivallan ääreen. Viidennessä luvussa taustoitin *Likaisen Harryn* ja kuvailen sen teemaan liittyvät sisällöt kerätyn teorian valossa.

Kuudennessa luvussa perustelen tutkimusmenetelmäni eli puolistrukturoidun haastattelun valinnan sekä sen hyveet ja heikkoudet, ja avaan sisällönanalyysin keskeiset toimenpiteet. Seitsemännessä luvussa raportoin aineiston ja sen tulokset. Lopuksi esitän reflektioita tutkimuksesta sekä potentiaalisia jatkotutkimusaiheita.

Avainsanat: elokuvaväkivalta, elokuvan todellisuus, mediakasvatus, puolistrukturoitu haastattelu

UNIVERSITY OF LAPLAND, FACULTY OF ART AND DESIGN

Do I feel lucky? An interview research on the meanings of violence represented in *Dirty Harry*

Lasse Alekski Peuraniemi
Art Education
Master's thesis
87 + sources and attachments
2019

You are holding in your hands a phenomenographic interview research on the meanings that viewers give to the representations of violence in *Dirty Harry*. At its core, the study deals with ways in which artist and the audience connect and communicate. To illustrate this I chose an art form most closely associated with reality and natural human perception, film, and violence for my main topic. The study confirms the various ways of processing violent content in film, constructing meaning by contextualizing with knowledge outside the film, and conceptualizing known objects represented to recognize the essential messages of the text. The material is gathered from six participants by means of semi-structured textual interviews and one video call.

I will be presenting theories and constructions given to the relationship between film, reality and viewer as well as how this relationship between film and reality has appeared in history. Born with the rise of the film industry, genre gives its own meaning to what 'real' means within the context of cinema. From this I move on to categorizations given to violence in real life and in film and see how they are applied to drama. Consumer research on the subject reveals the recipients' side; why people gravitate toward violent entertainment. I give further background to *Dirty Harry* to understand its intentions and place in Hollywood and cinema and describe its contents that are relevant to the theme of violence.

In Chapter 6 I explain my method of research – a semistructured interview – and the pros and cons that it presents. I will also explain the main points of content analysis. In Chapter 7 I report the outcome of the material and draw conclusions. To cap things off, I reflect on the success of my research and meditate on subsequent researches.

Key words: film violence, filmic reality, media education, semi-structured interview

SISÄLLYS

JOHDANTO

1 ELOKUVAN TODELLISUUS	10
1.1 Elokuvallinen todellisuus ja historiaa	10
1.2 Elokuva, katsojan psyykkinen prosessi	18
2 GENRE JA REALISMI	23
2.1 Itseensä viittaavuus	23
2.2 Poliisigenre ja arkkityypin historiaa	26
3 ELOKUVAVÄKIVALLAN LUOKITTELUJA	29
3.1 McKinney ja Giroux	30
3.2 Ironia ja todennäköisyys	32
3.3 Komedian väkivalta	33
4 ELOKUVAVÄKIVALLAN TUTKIMUKSIA	34
4.1 Väkivalta ja oikeutus – teoriassa	34
4.2 Väkivalta ja oikeutus – käytännössä	37
4.3 Ensikäden väkivalta, uutisoitu väkivalta ja elokuvaväkivalta	38
4.4 Miksi väkivaltaa katsotaan	40
4.5 <i>Henry Lee Lucas</i> – äärimmäinen esimerkki	42
5 LIKAINEN HARRY PALA PALALTA	47
5.1 Historiallinen konteksti	47
5.2 <i>Likainen Harry</i>	50
6 MENETELMÄ JA ANALYYSI	59
6.1 Puolistrukturoitu haastattelu	59
6.2 Haastattelurunko perusteltuna	64
6.3 Sisällönanalyysi	68
6.4 Kvalitatiivinen tutkimus, luotettavuus ja eettisyys	71
7 TULOKSET	74
7.1 Vastaajakohtaisesti	74
7.2 Yhteisesti	81

8 PÄÄTTEEKSI	84
8.1 Heijastelua ja pohdintaa	84
8.2 Jatkotutkimusaiheita	85
LÄHTEET	
LIITTEET	
Liite 1: Haastattelulomake	
Liite 2.1: Haastattelu 1	
Liite 2.2: Haastattelu 2	
Liite 2.3: Haastattelu 3	
Liite 2.4: Haastattelu 4	
Liite 2.5: Haastattelu 5	
Liite 2.6: Haastattelu 6	

JOHDANTO

Lapsuuden ystäväni nuoremmalle veljelle opetettiin David Cronenbergin *Kärpäsestä*, että "se on pelkkä nukke," kun tämä näki elokuvasta painajaista. Arjen kokemuksen ja yleistiedon kerääntyessä useimmille meistä ei tuottane vaikeuksia erottaa todellisuutta elokuvasta, jossa esiintyy ihmisen kokoinen kärpänen, mutta ilmeneekö oleellinen ero, kun elokuva ei esitäkään ihmiskärpästä, vaan ihmisen rakkaus-, perhe- tai työelämän vaiheita? Looginen päättely paljastaa, että jos elokuva ihmiskärpäsestä on 'leikkiä,' kuten asia muotoiltiin tarhaikäiselle helposti ymmärrettäväksi, niin täten kaikki muutkin lavastamattomat elokuvat ovat 'leikkiä' tai jotain muuta sellaista, joka ei vastaa todellisuutta.

Edellä mainittu on yksi piste, josta kiinnostus tutkia elokuvaa on virinnyt. Toinen piste jossain toisessa suunnassa on elokuva, jonka maine oli kohonnut suorastaan myyttiseksi murrosikäisen tutkijan alun silmissä. *Likainen Harry* muutti minua. Sen katsomisessa oli vaaran tuntua, koska se oli lapselta kielletty. Se oli 'cool,' koska se oli vakavastiotettava. Se oli vakavastiotettava, koska se tuntui todelliselta. Se tuntui todelliselta, koska sen kuva maailmasta oli karu ja kaunistelematon. Tämän pidemmälle nuori tutkija ei osannut tuntemuksiaan *Likaisesta Harrysta* eritellä. Elokuva pysyi vain mukana sinänsä muuttumattomana, mutta käsitys siitä muovautui katsojansa sisällä alati tähän päivään saakka.

Jossain kohdassa nämä kaksi edellä mainittua pistettä kohtaavat ja yhdistyvät pro gradu -tutkielmani aiheeksi. Sen ytimessä on fenomenografinen tutkimus, jonka aineisto on kerätty puolistrukturoiduilla kirjallisilla haastatteluilla sekä yhdellä videopuheluvälitteisellä haastattelulla. Käsittelen aineiston haastatteluaineistolle sopivalla sisällönanalyysillä. Tutkimuksen paino on mediakasvatuksessa, jonka paikka on turvattu niin taiteen perusopetuksen yleisen (Opetushallitus, 2017, s. 35-41) kuin laajankin oppimäärän opetussuunnitelman perusteissa (Opetushallitus, 2017, s. 41-47). Mediataiteet ovat sisällöissä kuvataiteista eritelty alue, mutta molemmat tukevat toisiaan. Elokuva yleisesti on

ymmärretty ajan saatossa objektiivista todellisuutta lähiten imitoivana taidemuotona. Sen mekanismien purkaminen osiin auttaa ymmärtämään kaikkea taidetta ja kuvallista kulttuuria. Näennäisesti triviaali aihe *Likaisen Harryn* väkivallan esityksistä auttaa konkretisoimaan näitä mekanismeja ja estää niiden jäämisen käsitteellisille tasoille.

Elokuvan asema taiteena on syntymästään lähtien ollut kiistanalainen. Elokuvat ovat eksoteerinen ilmiö; niiden ympärille on luotu teollisuus, joka on kohdennettu massoille. Niitä katsotaan kotona ja julkisissa tiloissa ja niihin viitataan keskusteluissa, koska ne eivät ole luokka-, sukupuoli-, etnisesti tai muillakaan tavoin rajoitettu teollisuus: toisin sanoen elokuvia kulutetaan kiinteänä osana modernia elämää, vaikka niihin ei suhtautuisikaan viihdettä suurempana. Elokuvat ovat viime kädessä kuitenkin sellaisen viestinnän muoto, jossa kuvataan asioita tarkoituksenmukaisesti. Niin taiteessa kuin ei-taiteessa, ja niin hyvässä, pahassa kuin neutraalissakin, ne ovat vallankäytön väline ja ansaitsevat sellaisena tulla huomioituksi kuvataidekasvatuksen opetussisällöissä.

Koska elokuva luovan ilmaisun muotona representoi todellisuutta niin virheettömästi se on mahdollistanut viestinnässään sekä ennen näkemättömän selkeyden että monitulkintaisuuden. Siksi koen tärkeäksi selvittää, minkälainen media liikkuva kuva todella on, jotta sitä kulutettaisiin niin kunnioituksella kuin terveellä kriittisyydelläkin. Johdatan aluksi erinäisiin teorioihin koskien elokuvan todellisuutta; keskustelutan elokuvan teoretikkoja, taidepedagogeja, mediatutkijoita sekä erästäkin vaikutusvaltaisen elokuvaohjaajan näkemyksiä keskenään siitä, miten he ymmärtävät "todellisuuden" tai "realismin" elokuvan viitekehysessä. Tarkasteluni alla on tarkennuksia siitä, miten liikkuva kuva poikkeaa havainnosta, missä määrin tai millä tasoilla fiktio voi tuottaa todellisuutta, sekä historiikki siitä, miten elokuva saavutti asemansa niin todistusvoimaisena medianä, että se hyväksyttiin jopa amerikkalaisessa perusopetuksessa opetusvälineenä.

Tästä liu'umme kohti kuluttajaa; minkälainen osallinen yleisö on elokuvan kaltaisen median äärellä? Mitä erottuvaa elokuvassa on muihin taidemuotoihin verrattuna ja mitä tarkoittaa,

että elokuva on "katsojan psyykkinen prosessi?" Elokuvan, taiteen ja todellisuuden monimutkaiseen vyyhtiin tuon luvun päätteeksi sen, miksi juuri väkivalta on mitä oivallisin ilmiö edellä mainitun kolminaisuuden ymmärtämiseen.

Toisen luvun omistan sille, miten genre tuottaa tai representoi todellisuutta. Tällöin todellisuuden käsitteessä on pelissä sellainen pitkäjänteisen elokuvanteon perinne, jossa syntyy tarpeeksi keskenään samanlaisia elokuvia, jotta mahdollistuu lajityyppien muodostuminen. Genreihin liittyy voimakkaasti itseensä viittaavuus, mikä tarkoittaa, että jopa fantasiaelementit tiedostava katsoja voi pitää elokuvaa "realistisena" tai "uskottavana," jos se on muihin saman tyyppisiin teoksiin verrattuna enemmän todellisuutta muistuttava. Koska genre-elokuva on suosittu varsinkin viihteenä, se on voimakas väline vaikuttamaan myös käsityksiimme todellisuuden esittämisestä. Käyn läpi genren olemusta yleisesti, mutta tarkennan vielä tiukemmin *Likaisen Harryn* edustamaan poliisigenren syntyyn, arvoihin ja muuttuviin näkemyksiin maailmasta, jotta elokuvan tarkoitusperiä on helpompi ymmärtää; minkälaisiin seikkoihin halutaan kiinnittää huomiota, kun luodaan *Likaista Harryä*. Poliisigenren kuvailun myötä tuon myös väkivallan osuutta tutkimukseeni entistä kiinteämmäksi.

Kolmannen osuuden mukana otan esille elokuvaa ja väkivaltaa tutkineiden henkilöiden esimerkkejä siitä, miten elokuvaväkivaltaa voi eri tavoin tyypitellä ja mitä tyypittelyt kertovat väkivallan sanomasta. Neljännessä luvussa keskityn Barna William Donovanin ja Annette Hillin katsojakokemuksia painottaviin kuluttajatutkimuksiin, jotka paljastavat, mikä on väkivaltaisen viihteen merkitys yksilölle ja tämän sosiaalisen elämän kudelmille. Tutkimukset antavat käsityksen siitä, mitä seipitteellinen väkivalta tarjoaa ihmisille ja miksi todellisuudessa epämiellyttäviä asioita tahdotaan katsoa. Tämän luvun sisältö luo myös odotukseni oman tutkimukseni tuloksille.

Viidennessä teorialuvussa perustelen vielä, miksi valitsin vuonna 2019 yli 48 vuotta vanhan elokuvan tutkimukseni instrumentiksi. Genrelle pyhitetty luku auttaa näkemään *Likaisen*

Harryn osana lajityyppiään, mutta kontekstualisoin elokuvaa vielä pidemmälle huomioiden sen syntyajankohdan, paikan "uudessa Hollywoodissa" sekä muita seikkoja, jotka tekevät teoksesta relevantin myös puoli vuosisataa jälkeenpäin. Tutkimusosuuteni on kaksiosainen; suoritan *Likaiselle Harrylle* väkivallan teemaan soveltuvan sisällönanalyysin keräämäni taustateorian avulla, mutta sen tehtävä on tukea tutkimukseni keskeisintä aineistoa eli haastatteluja elokuvan yleisöltä. Kuudennessa luvussa perustelen tutkimusmetodini, esittelen analyysimenetelmäni ja seitsemännessä raportoin haastatteluaineiston tulokset: mitä merkityksiä *Likaisen Harryn* esittämä väkivalta antaa katsojille. Päätösluvussa reflektoin onnistumistani ja pohdin jatkotutkimusmahdollisuuksia.

1 ELOKUVAN TODELLISUUS

1.1 Elokuvallinen todellisuus ja historiaa

Olen arkipäiväisissä keskusteluissa kohdannut näkemyksiä jopa elokuvien vakavilta harrastajilta, joiden mukaan elokuvilla ei ole valtaa muuttaa maailmaa ja että niiden potentiaali sille tulisi jopa tyystin hylätä. En kylläkään päässyt syvemmälle sen suhteen, mitä lausumilla todella tarkoitetaan. Tarkoitetaanko väitteellä, että elokuvat eivät kykene muuttamaan maailmaa tavalla, jonka voi yksioikoisella syy-seuraussuhteella osoittaa? Hylätäänkö ajatuksessa mahdollisuus, että universaali vaikutus voisi tapahtua katsoja kerrallaan? Ajattelutapa, joka hylkää tällä tavoin fiktion osallisuuden maailmassa, näyttäisi irrottavan taiteen täysin koko ihmiskokemuksesta jonkinlaiseksi erilliseksi ilmiökseen. Samalla torjutaan ajatus, että kaikella, mille tajunta altistuu, on vähintäänkin mahdollisuus vaikuttaa. Jos uskoisin itse samalla tavalla, pitäisin taidekasvattajan ammattia turhana. Lienee tosi, että yksittäinen elokuva, tv-sarja tai muu taiteen muoto on tuskin vielä parantanut syöpää tai päättänyt nälänhätää, mutta selvästi kansa tunnisti todellisuudessaan jotain tuttua, kun sosiaalisen median palveluihin ilmestyi Alabaman ja Georgian aborttilain uudistamisen yhteydessä vertauksia *The Handmaid's Tale* -sarjan ihmisoikeuksia polkevaan aiheeseen. Silti näinkään tuoreeseen esimerkkiin ei ole tarpeen tarttua, eikä välttämättä edes audiovisuaalisen ilmaisun kentältä. Puhuessamme totalitarismista on jo lähes omanlaisensa esterata olla käyttämättä termistöä, jonka George Orwell mahdollisti romaanillaan *1984*, kuten viittaaminen "valvovaan isoveljeen." Tv-sarjat ja elokuvat ovat ihmisten tuottamaa kulttuurista materiaa; ne eivät kenties vastaa kasvokkaista vuorovaikutusta, mutta ovat yhtä kaikki kommunikointia yleisönsä kanssa.

John Keefe kuvaa elokuvaa tekstuaalisena kohteena, joka sisältää fiktiivisiä jäljitelmiä toimijoista ja heidän toiminnastaan. Näiden mediumina eli välikätenä toimii "tietävä" kamera ja katsoja seuraa tätä reaaliaikaisena tapahtumana. Filmi on intersubjektiivisuuden muoto, joka ei ole monologinen, vaan dialektista vuorovaikutusta kahden subjektin välillä. Katsojan roolina on asettaa ajatuksensa ja tunteensa empatian ja tiedon kautta heihin, keitä

filmi esittää. (2014, s. 85)

Käsittelen tässä kappaleessa, miten elokuvaan on sen satavuotisen historiansa aikana suhtauduttu "todellisuutta luonnollisesti jäljentävänä" välineenä, kuten André Bazin asian ilmaisee, ja referoin joitain vaikutusvaltaisimpia teorioita elokuvaa koskevasta todellisuudesta. Ennen näitä tahdon kuitenkin perspektiivin vuoksi esittää näkemyksen elokuvataidetta itse menestyksellä tehneeltä hahmolta. Vuonna 1937, jolloin hänen tunnetuin teoksensa lienee edelleen ollut *39 askelta*, Alfred Hitchcock (2014, s. 76-77) kirjoitti brittiläiseen *Films and Stars* -julkaisuun esseensä siitä, miksi tekee melodraamoja. Hitchcockin syyt kiteytyvät pitkälti hänen käsitykseensä siitä, miten melodraaman kautta mahdollistuu todellisuus elokuvassa. Hän pohjustaa mielipiteensä mainitsemalla, että melodraama on tavanomaisimmin vähättelevä määre, joka viittaa hysteeriseen ja liioiteltuun käyttäytymiseen. Hänen mukaansa melodramaattisuus on kuitenkin tosielämälle mahdollista. "Kun käytän alleviivaamatontakerrontaa yhdessä melodraaman kanssa, saavutan sillä naturalismin ja realismin menettämättä viihdettä, jonka valkokangas vaatii." Hitchcockille todellisuus määräytyy osittain sen mukaan, miten todellisuus välittyi teatterissa. Kyseessä on siis yhdellä tapaa todellisuus, jonka on määrittänyt aiemmin toinen taiteenlaji, ei niinkään ulkoinen todellisuus. Elokuvan täytyi hänen mukaansa vastata todellisuuden asettamiin odotuksiin, jota teatterilta ei koskaan pyydetty, mutta samalla tuomitsee sen esittämisen elokuvassa, koska "todellinen elämä on tylsää." Realismi uskollisesti esitettyä oli hänelle epäaitoa, koska elokuvaan ja teatteriin orientoituneella yleisöllä on luonnollinen tottumus draamaan. Tämä tottumus johtaa mieltymykseen nähdä filmillä heidän arkikokemuksestaan poikkeavia seikkailuja. Siitä huolimatta realismi oli Hitchcockille hänen suurin tavoitteensa. Melodraamaa hän kutsui vaihtoehtoisesti "ultrarealismiksi" eli kaikesta päätellen kohotetuksi realismiksi, josta tylsät hetket on karsittu pois. (Hitchcock, 2014, s. 76-77.)

Jos mielihierotella elokuva todellisuudesta, voi näin tehdä rinnastamalla niin sanottu todellisuus luonnollisen havainnoinnin kanssa. Elokuva on ensisijaisesti kaksiulotteinen

versio kolmiulotteisesta todellisuudesta. Se antaa täten usein vääristyneen kuvan kohteen perspektiivistä sekä kaikesta muustakin liikkeestä, koska elokuvan liike tapahtuu vain yhdellä tasolla. Tämän lisäksi elokuva tuottaa kuvan joko eri harmaan sävyistä mustavalkokuvauksen mahdollistamalla vaihteluvälillä tai väreissä väriprosessin mahdollistamalla vaihteluvälillä. Ihmissilmä ei ole värien ja sävyjen suhteen yhtä rajoittunut. Kolmantena "elokuvan rajat ovat keinotekoisesti valitut ja kameran objektiivin mittasuhteiden sekä valkokankaan rajoittamat." Elokuvan aikaa voidaan myös manipuloida nopeuttamalla tai hidastamalla. (Juntunen, 1997, s. 127.) Jos elokuva kykenee luomaan illuusion, joka poikkeaa näinkin monella tavalla ihmiselle biologisesta havainnoinnista, ei ole mitään syytä olettaa, että elokuva poikkeaisi yhtään vähempää myöskään sosiaalisesta todellisuudesta, jota voi muutenkin pitää häilyväisempänä, yksilöllisille käsityksille rakentuvana olentona tai ilmiönä.

Richard Rushton argumentoi, että elokuva ei ole vain käsitteellistettyä todellisuutta, vaan osa todellisuutta, jota elämme ja jota elokuvat muovaavat. Rushton puhuu tästä nimellä elokuvallinen todellisuus (~ *filmic reality*). Hän pyrkii kumoamaan vallalla olevan käsityksen elokuvista taidemuotona, joka vain esittää tai edustaa kuvaamia asioita, eikä ota huomioon elokuvien potentiaalia luoda todellisuutta, tilanteita ja mahdollisuuksia, joita ei ollut ennestään olemassa.

Rushton (2011, s. 4-5) käyttää elokuvallisen todellisuuden käsitteen havainnollistamiseen Annette Kuhnin kokemuksia sodan kuvista elokuvissa: Kuhn koki elokuvan *Listen to Britain* vuodelta 1942 itselleen merkittäväksi sodan kokemuksen ja muistojen kuvaajana, vaikka Kuhn ei ollut itse vielä sota-aikana syntynytäkään, eivätkä tapahtumat täten olleet osa hänen todellisessa - elokuvien ulkopuolisessa - elämässään. Siitä huolimatta kuvat mahdollistivat Kuhnille aitojen tunteiden, merkitysten ja todelta tuntuvien muistojen mahdollisuuden. Ajatus viedään vielä pidemmälle: Kuhnin kävellessä Lontoon katuja hänessä herää muisto, tunnelma, tunne tai jopa läsnäolo *Listen to Britain* -elokuvasta. Tätä vahvistaa entisestään se, että kokemus ei ole riippuvainen hänen tietämyksestään sodan tapahtumista, vaan hänen tuntemuksestaan elokuvasta. Täten se on todellisuus, jonka

elokuva on luonut ja vaikuttanut näin hänen ymmärrykseensä maailmasta. Sota ja elokuva on antoisia aihe demonstroimaan elokuvallista todellisuudellisuutta myös Juha Herkmanilla. Hän ei ota sanatarkasti kantaa todellisuuteen tuottamiseen, mutta nostaa *Tuntemattoman sotilaan* esimerkiksi fiktiivisenä tuotteena, joka on muokannut yhdessä suomalaisten sotakirjojen kanssa käsitystä talvi- ja jatkosodasta mahdollisesti jopa enemmän kuin kyseistä historiallista ajanjaksoa koskevat esitykset tai dokumentit. (Herkman, 2007, s. 53.) Rivien välistä voi kuitenkin tulkita, että tässä käsityksessä hylätään todellisuuden positivistisuus ja omaksutaan, että todellisuus rakentuu käsityksille.

Vastaavan tyyppisen esimerkin todellisuuden jäsentymisestä antaa Tiina Pusa (2012, s. 209) väitöskirjassaan *Harmaa taide*, jossa irtaudutaan edellä mainituista sotakuvaelmista vielä yleismaailmallisempaan vanhuuden tematiikkaan. Hän tutki vanhuuden ja taiteen merkityssuhteita ja käytti yhtenä teoksena aineistossaan Matti Ijäksen elokuvaa *Pala valkoista marmoria*. Pusa kuvailee:

Taide ei korvaa elettyä elämää. Se voi kuitenkin tarjota kuvittelukyvyille kimmokkeita. Kokemuksissa syntymättä jäänyt tieto täydentyy kuvitteellisen aistittavassa muodossa. Yksi ihmisenä olemisen laatu on minulle kokonaan taiteen tarjoaman tietämisen tavan varassa. Minulla on varsin hatara kokemusperäinen tietous miesten vanhenemisesta. -- Minulle on kerrottu [omista isoisistä] vain pienen pieniä tarinafragmentteja, joten he ovat todellisuudessaan minulle Ossin [=elokuvan päähenkilö] kanssa samaa luokkaa. -- Ossin kautta minulle aukeaa siis kokonainen outo maa.

Pusan kuvailu elokuvan tarjoamasta mahdollisuudesta jonkun toisen kokemaan todellisuuteen - vaikkakin taiteellisenä tulkintana - vastaa oman tulkintani mukaan hyvinkin läheisesti Kuhnin kuvausta, vaikka hän tekeekin välittömästi rajanvetoa todellisen ja kuvitellun välille. Hän jatkaa:

Ossi Ahmala on syrjäyttänyt Lasse Pöystin, jonka näyttelemänä Ossi tulee olevaksi. Kuvitteellisen tarinan lumo ja uskottavuus peittoaa epäilyksen. Aistit loihdivat ihmisyyden, joka ei juuri tällaisena ole todellisesta maailmasta, mutta on silti minua liikuttava.

Elokuvaa, tai laajemmin taidetta, voisi täten kuvastaa empatian välineenä ja toiseuden kohtaamista subjektina, jos termi 'todellisuus' ei tunnu oikealta. Palatakseni Rushtonin täytyy huomata, että hänen teesinsä ovat lähtökohtaisesti sidottuja tiettyihin filosofisiin koulukuntiin; esimerkiksi siihen, joka uskoo, että mielensisäinen todellisuus on todellisuutta siinä, missä niin sanottu objektiivinenkin. Siinä mielessä sekä Pusan ei-todellisuutta-vastaava kokemus että Kuhnin todellisuutta vastaava kokemus asettuisivat yhtä lailla todellisuuden piiriin.

Elokuvanteoriassa on vallinnut Rushtonin (2011, s. 8) mukaan hiljaisesti elokuvan todellisuuden kieltäminen. Elokuva on nähty vähemmän osana taiteellista perinnettä kuin kulttuurista tuotetta, jonka tarjoamat ideat - ovat ne sitten rodusta, luokasta, sukupuolesta, uskonnosta tai muusta - ovat joko ylistettyjä tai halveksittuja. Pääajatus näissä teorioissa on, että tärkeät asiat elämässä tapahtuvat elokuvien ulkopuolella ja täysin ilman niiden vaikutusta. Elokuvat ovat merkittäviä ainoastaan tärkeiden asioiden heijastajina tai edustajina, mutta ne eivät ole merkittäviä itsessään. Elokuvat ovat näissä näkemyksissä aina toisarvoista todellisuutta.

Elokuvan todellisuutta ruotivalle teorialle loi varhaista pohjaa ranskalainen André Bazin. Yksinkertaistetusti Bazin on tulkittu realistina, joka piti filmiä ihmisen luonnollista havainnointia jäljittelevänä välineenä. Hän uskoi elokuvan todellisuuteen ja perusteli uskonsa elokuvan valokuvallisella luonteella: kun elokuvantekijä osoittaa kameran maailmalle ja antaa filmin tallentaa kuvaamaansa, tulos on "kiistämättä aito." (Rushton, 2011, s. 43-44.) Tästä voi päätellä, että Bazin ei olisi ollut erityisen kiinnostunut siitä, miten kuvattavan kohteen tietoisuus kamerasta muuttaa tämän käytöstä tai muista sosio-

psykologisista vaikutuksista, eikä sen koommin siitäkään, miten esimerkiksi valo ja värit vääristyvät kuvauslaitteista riippuen. Hänelle olennaista oli, että kamera tallensi filmille jotain, mikä tapahtui todellisuudessa - riippumatta siitä, tallentuiko liikkuva kuva esimerkiksi mustavalkoiselle filmille tai oliko sen sisältö lavastettua vai ei.

Huolimatta Bazinin vaikutusvaltaisesta ja uraa uurtavasta työstä, hänen perustelunsa eivät ole vailla ongelmia. Niin aikalaiset kuin nuoremmatkin sukupolvet kokivat tarvetta kyseenalaistaa Bazin huolimatta siitä, ymmärsivätkö he Bazinia niin kuin Bazin olisi itse toivonut, mutta tämä auttoi elokuvanteoriaa kasvamaan ja luomaan itselleen yhä kehittyvää ja kerrostuvaa historiaa. Yksi tavallinen kritiikki Bazinia kohtaan on, että hän ei esimerkiksi tee eroa representaation ja todellisuuden välillä. Bazinin näkemyksiin liittyy myös sisäisiä ristiriitoja: hän piti elokuvaa automaattisesti ja perusluonteeltaan todellisuutta tallentavana, mutta samalla asetti ehtoja sille, miten kameraa pitää käyttää, kuten kuvaaminen syväterävyydellä, jotta katsoja saa vapaammin kiinnittää huomion haluamaansa pisteeseen kuva-alalla. Richard Allen (1995, s. 88) on puolestaan vakuuttunut siitä, että kaikki taide on pelkkää illuusiota, mutta osa on reproduktiivista illuusiota, jonka ääressä olemme tietoisia, että kyseessä on uudelleen tuotettu kohde, ja osa puolestaan projektiivista, johon sisältyy uppoutuminen kohteen maailmaan ja sen uskominen samaksi todellisuudeksi. Gilles Deleuze sen sijaan uskoo elokuvan tuottavan todellisuutta (Rushton, 2011, s. 8).

Vastakkaisena tälle Stanley Cavellia (Rushton, 2011, s. 12) on tulkittu siten, että elokuva ei ole realistista, mutta jollain toisella tavalla tosielämää 'todellisempaa,' joka mahdollistaa katsojalle tunteet ja kokemukset, joita ei muuten voisi kokea; aivan kuten Annette Kuhnille sodanaikaisen Lontoon.

Elokuvanteoriasta löytyy tähän päivään asti varsin vähän keskinäistä yhteisymmärrystä siitä, onko elokuva todellista, jotain mikä tuottaa todellisuutta vai pelkkää toissijaista illuusiota. Huolimatta siitä, että Bazin ehdoin tahdoin haluaa elokuvan esittävän maailman sellaisena kuin se on, puoltavat useimmat väitteet sitä, että kyseessä on representaatiota eli uudelleen esittämistä valikoituna, vaillinaisena ja omat intressit taustalla vaikuttamassa (Herkman, 2007, s. 81). Näihin semanttisiin väittelyihin voi tuoda mukaan myös

jälkistrukturalisen kulttuurintutkimuksen näkökulman, joka lähtee siitä, ettei reaali maailmaan ole objektiivista pääsyä ensinkään, koska todellisuus välittyy nimenomaan kielen ja kielellisten esitysten – representaatioiden – kautta (Mäkiköskela, 2008, s. 16).

Elokuvan todenmukaisuutta ja representaation mahtavaa voimaa pilkkoneiden teoreetikoiden lisäksi yhden näköalan avaa elokuvan kehityshistoria: mihin elokuvaa alkuvuosinaan käytettiin? Merkittävimmät liikahtukset elokuvakerronnan kehityksessä tapahtuivat Yhdysvalloissa vuosien 1908-1917 välisenä aikana usean tekijän vaikutuksesta, mutta yksi näistä oli New Yorkin kaupungin määräämä 550 elokuvateatterin sulkeminen. Taustalla oli aktiivinen kansanliike, jonka mielestä nämä pimennetyissä huoneissa esitetyt elokuvat kannustivat paheelliseen elämään ja loivat mahdollisuuksia aivan uusiin "taantumisen muotoihin." Vastareaktionä tälle syntyi jo viikkoa myöhemmin Edison- ja Biograph -yhtiöiden johdolla Motion Picture Patents Company, jonka tehtäväksi tuli elokuvateollisuuden taloudellisten intressien turvaamisen sekä saada "yhteisön paremman luokan" kannatus ja tuki elokuvateollisuudelle. Tämän päämäärän saavuttamiseksi alettiin paitsi rakentaa siistimpiä elokuvateattereita myös tehdä elokuvia, jotka olivat "moraalisia, kasvattavia ja puhtaalla tavalla huvittavia." Jotta elokuvat pysyisivät kriteerien mukaisessa ruodussa, perustettiin National Board of Censorship. Näin yhteiskunnallisiin päämääriin tähtäävän elokuvan piti samalla ottaa askel kohti pitkäjännitteisempää ja koherentimpaa kerrontaa ja vuonna 1907 oltiin jo saavutettu lineaarinen kerrontamalli, jota pidetään nykyisin ilmeisenä; sellaista, joka ei esimerkiksi toista samaa tapahtumaa uudestaan eri kuvakulmasta. (Bacon, 2005, s. 25.)

Seuraava haaste elokuvalla esiintyi, kun haettiin tapoja saavuttaa sille asetettuja jaloja päämääriä kasvattavana medianä. Kun vaikkapa Albert E Smith ja James Stuart Blackton alkoivat tuottaa elokuvaa "korkeataiteellisista" aiheista, he olivat tietoisia, että Shakespearen siirtäminen yhdelle tai kahdelle kelalle oli alkuperäismateriaalin sabotaasia, mutta he uskoivat näin levittävänsä kansan keskuuteen tietoa kulttuurin hienoimmista saavutuksista. D.W. Griffith puolestaan kertoi 15-minuuttisella *Corner in Wheat* -teoksella

maanviljelijöiden elämästä ja keinottelijasta, joka syöksyy kuolemaansa pudotessaan viljasiiloon, kun on saanut viljamarkkinat yksin haltuunsa. (Bacon, 2005, s. 25-26.)

Tänä päivänä itsestään selvyykseen kuuluva leikkaus eri kuvakokoihin oli vielä 1909 niinkin vieras ilmiö, että se kirvoitti *Moving pictures* -lehdessä kritiikin siitä, että leikkaus antaa vaikutelman jättiläisten suvusta kertovasta tarinasta. Thomas Beddin kävi jopa vuosikausia kampanjaa tiukempia kuvarajauksia vastaan, koska hän piti tätä sietämättömänä todellisuuden vääristelynä. Tähän sisältyivät jopa lähikuvat, jotka ymmärrettiin siihen aikaan paremminkin laajaksi puolikuvaksi tai puolikuvaksi. Tämä suhtautuminen ilmentänee, kuinka elokuvaa ei nähty varsinaisesti säännöistä vapaan taiteilijan temmellyskentäksi, vaan välineeksi, jonka tulee tukea todellisuutta ja heijastaa sitä naturalistisesti, mahdollisimman yleismaailmallisesti ymmärrettävällä tavalla. (Bacon, 2005, s. 26-27.)

Näistä syistä elokuva löysi tiensä luontevasti myös luokkahuoneisiin. Jo 1930-luvulla Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassa ponnisteltiin elokuvan ja kasvatuksen mahdollisen yhdistämisen eteen. Peter Abbs (2003, s. x) kirjoittaa, että elokuvataiteen ongelma on sen läpinäkyvyyden perusluonteessa; sen näennäisessä luonnollisuudessa, ikään kuin se olisi vain ihmissilmän huomaamaton jatke. Tämä virheettömän luonnollisuuden harha, "realismi," selittää osaltaan, miksi amerikkalaisissa luokkahuoneissa elokuvaa käytettiin suoraviivaisena informaation välittäjänä ja korkeintaan dramaattisena ärsykkeenä keskustelulle. Luova vuorovaikutus ja esteettinen herkkyyks ottaessa elokuvaa vastaan olivat toissijaisia seikkoja. Samalla elokuvan taide ja illuusio jäivät tunnustamatta. Terry Bolas (2008, s. 137) siteeraa Stuart Hallin tapaa palotella elokuvaa seuraavasti: ohjaajalla on *viesti*, jonka tämä haluaa välittää. Hän valitsee viestiä varten *sisällön*, ja sisältöä varten äänet ja kuvat - *kielen* - joilla sanomansa välittää. Sinänsä elokuva ei poikkea juurikaan edeltäjästään valokuvasta, joka niin ikään on kyetty jo synnystään saakka valjastamaan niin dokumenttitarkoitukseen - kuvaamaan asioita niin kuin ne ovat - kuin taiteellisiin päämääriin eli kuvaamaan kohteita siten kuin tarkoitetaan.

1.2 Elokuva, katsojan psyykkinen prosessi

Likaisen Harryn voi katsojasta ja tulkinnasta riippuen jaotella joko Hollywood-estetiikan tai montasileikkauksen - kansankielisesti siis kerrontavälineensä salaavaan tai sen avoimesti paljastavaan - perinteeseen. Perustellusti voi kuitenkin esittää, että Warner Bros. -studioiden tuottama elokuva edustaa perinteikästä Hollywood-estetiikkaa: elokuvaa, joka pyrkii häivyttämään keinotekoisuutensa ja säilyttämään illuusionsa. Sen ihanteisiin kuuluu sujuva ja ekonominen tarinan kertominen. Sitä edustavissa elokuvissa tavoitellaan huomaamatonta ja näkymätöntä toteutusta, jotta katsojan huomio ei kohdistuisi itse kertovaan välineeseen eli kameraan tai leikkaukseen. Tämä kaikki kytkeytyy kiinteästi ajatukseen elokuvasta ylivoimaisena todellisuuden kuvaajana - tai vaihtoehtoisesti jäljittelijänä tai heijastajana - suhteessa muihin taiteisiin: tavoitteena on vaikutelma, että katsoja seuraa todellisia tapahtumia parhaalta mahdolliselta näköalapaikalta. Vastakohtana tälle on 1900-luvun alussa kukoistukseensa puhjennut neuvostoelokuva ja sen vaikutus muulle elokuvalle. Sergei Eisenstein ajatteli, että tekemällä leikkauksista "luonnottomia" ja pakotettuja rinnastamalla keskenään asioita, joilla ei ole välttämättä mitään tekemistä toistensa kanssa, katsoja on osallisena kokemuksessa ja tekemisen prosessissa. (Hietala, 1993, s. 102-103.) Sen toimintaperiaatetta voisi kuvailla siten, että yhdistämällä kuva-aihe A kuva-aiheeseen B - yhdistäminen tarkoittaa tässä tapauksessa leikkausta tai siirtymää yhdestä toiseen - ei tuotakaan AB:tä, vaan C:n eli jonkin kolmannen, osiaan suuremman summan. Tällä tarkoitetaan siis katsojan mielessä syntyvää ajatusta tai merkitystä, jota faktisesti ei elokuvassa esitetä. (Juntunen, 1997, s. 155.) Tunnetuin esimerkki tästä Lev Kuleshovin mukaan nimetystä efektistä on kuva-aihe ilmeisen ilmeettömistä miehen kasvoista, jota seuraa kuva keittolautasesta. Tämän nimenomaisen demonstraation kohdalla väitetään usein syntyvän ajatus siitä, että mies on nälkäinen, mutta periaatteessa miellelyhtymä voi olla mikä tahansa, mitä katsoja siihen itse täydentää. Kuleshov-efektin täyttää potentiaalia havainnollistetaan tavallisesti esittämällä sama kuva miehen kasvoista, mutta yhdistettynä johonkin muuhun kuva-aiheeseen, kuten toiseen henkilöön. Sen tarkoitus on esittää, ettei miehen nälkäisyys ollut ensimmäiseen kuvaan sisältyvä

riippumaton fakta, vaan useamman kuvan vuorovaikutussuhteessa syntynyt merkitys. Tätä neuvostoliittolaista lähestymistapaa voisi luonnehtia suhteessa Hollywood-estetiikkaan siis jonkinlaisena psykologisena realismina.

Hietala (1993, s. 98) kuitenkin huomauttaa, ettei luonnollisuuteen ja realismiin pyrkivässä Hollywood-estetiikassa ole järjellä ajatellen niin paljon luonnollisuutta kuin se antaa ymmärtää. Hän käyttää esimerkkinä jo pelkkää lähikuvien epäluonnollisuutta, sillä kellään ihmisistä on harvoin tilaisuutta päästä toisen ihmisen lähelle lukuun ottamatta intiimitilanteita. Toiseksi esimerkiksi realismin illuusion rikkovasta tekijästä Hietala ottaa näkymättömästä lähteestä kumpuavan musiikin. Kolmantena hän mainitsee kokonaisten kohtausten luomisen, jossa jokaisen leikkauksen tai vaikka vain kahden repliikin välillä saattaa hyvinkin ilmetä kuvausaikataulussa tuntien tai jopa päivien pituinen tauko (Hietala 1993, s. 99). Hietala (1993, s. 100) päättää, että kaiken tämän funktio - ja koko audiovisuaalisen kerronnan ydin - on uskotella. Kyseessä on diskurssi, joka antaa meille vihjeet ja lopullinen elokuva on katsojan psyykkinen prosessi. Hietala vertaa standardien mukaista Hollywood-elokuvaa "kuva- ja äänimateriaalin luurangoksi, jonka ympärille katsoja kasvattaa lihat." Nähdäkseni sillä ei ole väliä, onko juuri *Likainen Harry* realistinen kuvaus todellisuudesta naturalistisella, sosiaalisella tai psykologisella tasolla ja mihin elokuvan perinteeseen se näyttäisi kuuluvan. Sillä puolestaan on, että mikäli uskomme, että elokuvat ylipäänsä tuottavat todellisuutta - tai ovat edes osa sitä - niin se merkitsee, että elokuvalla on merkityksensä kasvatustyön kannalta.

Yleisön osallisuuden laatu ja tasot vaihtelevat riippuen taiteenlajista. Suosittu arkipäivän fraasi, "kirja oli parempi," antaisi ymmärtää, että kirjallisuus miellyttää kuluttajaa lähes säännönmukaisesti enemmän kuin elokuva, mitä voi puolestaan selittää se, että koska teksti ei anna audiovisuaalisia apuja, teoksen saa täydentää itse mieltämällään tavalla.

Maalauksen kieli on sen sijaan täysin eri kuin kirjoitetun sanan ja instrumentaali musiikki operoi tavalla, jota kumpikaan sen "kilpailevista" taiteista ei voi tavoittaa.

Tällaiset arkikokemuksen perustavanlaatuiset huomiot kulkevat jo suunnilleen

perimätietona ilman tarkempaa dokumentointiakin, mutta elokuvan erityisiin piirteisiin vastaanotto-prosessina on silti aihetta paneutua. Päällisin puolin näyttäisi, ettäokuva on katsojalle muihin taiteisiin verrattuna passiivisimman toiminnan mahdollistava ympäristö; taide, joka antaa valmiiksi äänen ja kuvan ja jättää mielikuvituksen varaan vain vähän. Elokuvan etuna staattiseen kuvataiteeseen on kuitenkin yleisesti pidetty aikaulottuvuutta, joka on määritelty usein ulkoiselta taholta; Hollywood-elokuvan perinteessä studiovastaavilta, jotka määräävät elokuvalla optimaalisen pituuden teatterilevitystä ajatellen. Hietala lainaa (1993, s. 83) aikaa taiteessa tutkineen Jeoraldean McClainin ajatuksia, jonka mukaan aika ja tila yhdistyvät visuaalisesti ja niiden ominaisuudet täydentävät toisiaan. Vastaanottaessa staattisia kuvia ne täydentyvät lähes automaattisesti kertomuksiksi siitä, miten nimenomaisen kuvan tilanteeseen on päädytty ja mitä on tapahtuva sen jälkeen. "Kysymyksessä on yksi diskursiivinen esitys tietyistä tarinan hetkestä, mutta se riittää panemaan alulle tarinajatkumon katsojan mielessä" (Hietala, 1993, s. 83). McClainin ajatuksissa kiteytyy usko katsojan luomiin mielikuviin täysin validina todellisuutena - ainakin sellaisena, joka kelpaa aikaulottuvuuden luojaksi - mikä vaikuttaisi osuvan pitkälle yksi yhteen Rushtoninkin ajatusten kanssa. McClainin ajatukset tulevat tosin ongelmallisiksi, kun siirrytään esittävästä kuvista abstraktiin kuvakulttuuriin, mutta esittävyuden rajoissakin ihminen pystyy täydentämään ohuempiakin vihjeitä - diskursseja - mielessään tarinaksi; esimerkiksi silloin, kun esittävä kohde ei olisikaan ihminen. Tätä voinee verrata vaikkapa kahden ihmisen keskusteluun siitä, miltä taivaalla olevat pilvet heidän mielestään näyttävät.

Miten näitä teorioita yksittäisen kuvan narratiivisesta potentiaalista sitten soveltaa elokuvaan? Elokuva - ja samalla sarjakuvakin, Hietala lisää - poikkeaa muusta kuvataiteesta enimmäkseen vain siinä, että kuvia on yhden sijaan useampia. Täten uuden kuvan välittämä informaatio muokkaa takautuvasti aikaisempien kuvien tulkintaa ja antaa vihjeitä seuraavien kuvien kokemiseen. Teoriapohjaa ilmiölle on puurtanut jo kertaalleen mainittu neuvostoliittolainen Lev Kuleshov. Tämä katsojakohtainen kuvien syy-seuraussuhteiden luominen avasi Kuleshovin ajattelemaan elokuvallisen ilmaisun suunnattomia

mahdollisuuksia sekä illuusioiden luomisessa että katsojan ajatusten ja mielikuvituksen manipuloinnissa. (Hietala, 1993, s. 102.) Tämä tarkoitti myös sitä, ettei elokuva enää ollut todellisuuden "mekaaninen jäljentäjä", kuten Andre Bazin argumentoi.

Palataksemme Alfred Hitchcockiin Elitessä julkaistussa haastattelussa vuodelta 1978 hän kuvailee tapaansa käyttää vastaavaa vihjeen ja ajatuksen istuttamisen voimaa omassa elokuvassaan *Frenzy*. Väkivaltaisuudellaan kavahtuttanut trilleri ei ohjaajan mukaan sisältänyt kuin yhden filmillä nähtävän murhan ja loput jäivät katsojan täydennettäväksi mielessä. (Hitchcock, 2014, s. 264.)

Sarjakuvalla ei ole elokuvalla ominaista aikaulottuvuutta, mutta sitä sijaistaa ruutujen välinen *gutter* (~rako), joka toimii leikkauksen tapaan. Scott McCloud (1993, s.68) havainnollistaa tätä katsojan osallisuutta ja tarinan yksilöllistä täydentämistä mielessä myös väkivallan tematiikan kautta. Hän esittää kaksi kuvaa, joista ensimmäisessä hahmo hyökkää toista kohti kirveen kanssa. Toisessa kuvassa näemme kaupunkisiluettin ja huutoa ilmaisevan tekstin. Vaikutelma on jälleen sama kuin todistettiin Kuleshovin efektissä; jälkimmäisessä kuvassa ei varsinaisesti tapahdu mitään väkivaltaista, mutta kuvien lukija luo itse yhteyden kahden kuvan välille ja täten, McCloudin sanoin, "osallistuu murhaan" (1993, s. 68).

Hietala (1993, s. 86) jakaa katsojan tavat täydentää kolmeen kategoriaan: kerronnan keinojen tuttuuteen, arjen kokemukseen ja kulttuuriseen tietämykseen. Kerronnan keinoilla viitataan siihen, että tajutaan esimerkiksi kohtausten välisen häivytyssiirtymän viittaavan erilaiseen aikaloikkaan tarinan sisällä kuin suoralla leikkauksella. Toisena esimerkkinä voi käyttää käsitystä elokuvasta kokonaisuutena ja ymmärrystä siitä, minkälaiseen arvojärjestykseen tarinan tapahtumat osaa asettaa. Arjen kokemuksen perusteella täydentävässä prosessissa oma henkilöhistoriamme on keskiössä. Vertaamme esimerkiksi elokuvan hahmojen käytöstä erilaisissa tilanteissa siihen, miten itse käyttäytyisimme vastaavina hetkinä. Arjen kokemuksella täydennettävä prosessi johtaa tavallisimmin erimielisyyksiin siitä, mitä pidämme elokuvassa uskottavana, mutta yhtä lailla se osoittaa kenties käytännönläheisimmällä tavalla, kuinka yhdestä elokuvasta muodostuu niin monta

eri elokuvaa kuin sillä on katsojaa. Kulttuurisella tietämyksellä Hietala viittaa yleissivistykseen, jonka avulla voimme luoda kontekstia tarinalle, kuten silloin, jos tarina sijoittuu aikaan ennen syntymäämme, vieraaseen kulttuuriin tai muuhun vastaavaan ympäristöön.

Kuvien ja katsojan välisestä suhteesta on esitetty lukuisia teorioita alkaen ikonofobisesta teoriasta, jonka mukaan länsimainen kuvakulttuuri on poliittisesti korruptoitunut porvariston ja kapitalismin väline. Kun elokuva syntyi, ajateltiin, että sama apparaatti on saavuttanut maalausta ja valokuvaakin salakavalamman muodon, sillä nyt katsoja "kokee tirkistelevänsä omin silmin todella tapahtuvia asioita." Sittenkin tämäkin ajatus on kyseenalaistettu teorioilla, joiden mukaan ei ole olemassa ihmisestä riippumatonta kuvaa, vaan kuva on aina jotain, jonka toinen ihminen on katsonut ensin katsojan puolesta ja pakottanut tämän jälkeen katsomaan omasta spesifistä näkökulmastaan. Feministinen elokuvateoria otti puolestaan kantaa siihen, että suuri osa elokuvista vääristää todellisuutta rajaamalla sen voimakkaasti miesnäkökulmaan. 1980-luvulla alkoi jalansijaa saada kontekstuaalinen elokuva- ja TV-teoria, joka pyrki hälventämään käsitystä siitä, että katsoja olisi kyseenalaistamaton tyhjä taulu, jonka kuva täyttää. Samanaikaisesti empirinen tutkimus on pyrkinyt osoittamaan, että jo lapsena ihmiset kykenevät erottamaan fiktiivisen ja dokumentaarisen väkivallan toisistaan. Samalla ikonofobiset pelot kritiikittömästä suhtautumisesta audiovisuaaliseen ilmaisuun ja sen sisältämään väkivaltaan osoittautuvat kohtuuttomiksi. (Hietala, 1993, s. 25-26.)

2 GENRE JA REALISMI

2.1 Itseensä viittaavuus

Jim Kendrick (2010, s. 15) kuvailee realismia elokuvalliseksi käsitteeksi, jossa tyylliset välineet yhdistyvät yleisön ennakkokäsityksiin ja tuottavat täten *tunteen* yksilöllisessä katsojassa, että se, mitä katsomme vastaa meidän tietämystämme ja kokemustamme ulkoisesta todellisuudesta - tai ainakin muistuttaa sitä läheisesti. Tätä realismin konseptia mutkistaa niin teoriassa kuin käytännössä jo valmiiksi kaikenlaiset välikädelliset tekijät, mutta väkivalta monimutkaistaa asiaa entisestään siitä syystä, että useat katsojat eivät ole todistaneet sen tyyppisiä väkivaltaisia tekoja, mitä näemme valkokankaalla. Siksi saatamme pitää kuva-aihetta ampumavälikohtauksen uhrista realistisena, koska meiltä puuttuu vertauspiste omasta elämästämme. Havainnollistavana esimerkkinä siitä, miten yleisö ymmärtää elokuvaväkivallan todellisuuden, voimme tarkastella vuotta 1969, jolloin Sam Peckinpah'n ohjaama *Hurja Joukko* sai palautetta väkivallan "todenmukaisesta kuvauksestaan," vaikka kyseessä onkin runsaiden hidastuksien, montaasileikkauksen ja ronskien kamera-zoomauksien värittämää uskottelua. Sitten elokuvat, kuten *Schindlerin lista*, joka hyödyntää hienovaraista dokumentaarista tapaa sulkea katsojan ja kuvan välinen etäisyys ja välittää vaikutelma väkivallasta todellisena, ovat muuttaneet näitä käsityksiä. Tänä päivänä Peckinpah'n keinot kuvata väkivalta muistuttavat eittämättä enemmän *The Matrixin* tapaista viihdyttävää ja miellyttävää tyyllittelyä, mutta se kertoo merkittävästi siitä, kuinka itseensä viittaava ilmiö elokuvaväkivalta on. Mielenkiintoisesti yleisöt ovat omaksuneet pitkälle prosessoidun ja tyyllitellyn väkivallan jopa poikkeuksellisen todenmukaisena.

Kuten edeltävässä kappaleessa todetaan elokuvaväkivallan viittaavan itseensä, kytkeytyy myös genre voimakkaasti itseviittaavuuteen. Täten jäsentyy myös käsite fiktion todellisuudesta - tai vaihtoehtoisesti sen näennäisestä todellisuudesta tai autenttisuudesta tai todenmukaisuudesta. Termi 'genre' on vieraskielisyydestään piittaamatta raivannut tiensä

ammattijargonista kansankieleen - vähintäänkin jossain muodossa, jonka kunkin katsoja käsitteelle antaa. Kirjallisuuden piiristä liukuvasti elokuvaan yhdistetty käsite on nopea tapa identifioida yksittäinen elokuva keskustelussa ja herättää kuva vastapuolelle siitä, minkä tyyppisestä katselukokemuksesta on kyse. Emme sano, että "*Halloween* on Irwin Yablans -elokuva," vaan "*Halloween* on kauhuelokuva." Emme todennäköisesti sano, että "*West Side Story* on jengiläiselokuva," vaan "*West Side Story* on musikaali." Se asettaa kohteen välittömään viitekehukseen, ellei jopa lokeroon. Genre on pohjimmiltaan kuitenkin aavistuksen monimutkaisempi käsite avattavaksi kuin päälle päin näyttää.

Tavallisimmin genre ymmärretään niin, että tietty genre pitää sisällään asioita, joita yleisö siihen kuuluvalta teokselta odottaa. Genre tarjoaa kaavan, joka ohjaa elokuvatuotantoa; se luo perustan rakenteille, jotka määrittävät yksittäistä tekstiä tai diskurssia eli tässä tapauksessa elokuvaa. Geneeriset kriteerit ohjaavat päätöksiä ohjelmoinnista ja myös tulkinta geneerisistä elokuvista riippuu yleisön geneerisistä odotuksista. Rick Altman (1999, s. 14) rajaa genren määritelmät muutamaankin peruspiirteeseen. Genre on 'sinikopio' tai kaava, joka muotoilee ja ohjelmoi teollisuuden tuotantokoneita. Genre on rakenne ja viitekehys, jolle yksittäiset elokuvat muodostavat perustansa. Genrellä on myös puhtaan utilitaarinen funktio leimana ja lajittelutapana, joka ohjaa varsinkin elokuvan levittäjien ja esittävien tahojen toimintaa. Yleisön keskuudessa genret ovat ennen kaikkea hiljainen sopimus asennoitumisesta, jota yleisöltä odotetaan kunkin genren suhteen.

Hietalan mukaan elokuvatutkimusten professori Thomas Schatz jakaa Hollywoodin perinteiset lajityypit kahteen luokkaan, jotka auttavat ymmärtämään uudelleen elokuvateollisuuden tiettyjä mekanismeja. Schatz käyttää termejä järjestys- ja integraatiogenret. Nämä ovat sateenvarjokäsitteitä, joiden alle asettuu joukko tutumpia käsitteitä. Järjestysgenreillä tarkoitetaan tavallisesti lännenelokuvia, poliisielokuvia, dekkareita ja sotaepoksia. Integraatioon kuuluvat musikaalit, melodraamat ja monet komediat. Järjestysgenren elokuvissa draaman keskipiste tai lähtökohta on yhteiskunnallisen järjestyksen horjumisen ja sen palautusyritysten ympärillä. Sankari on

useimmiten yksilö ja ratkaisumallina suositaan väkivaltaa. (1990, s. 51-52). Toistaiseksi kaikki tunnusmerkit kuvaavat *Likaista Harryä* esimerkillisesti. Hietala (1990, s. 52) jatkaa, että integraatiogenreissä keskushenkilöinä on pari - heteronormatiivisesti totuttuun tapaan mies ja nainen - jonka osapuolet edustavat eri ideologioita, ja ratkaisuksi tarjotaan osapuolten yhdistymistä romanssin tai avioliiton kautta suuremmaksi, vallitsevaan ideologiaan mukautuvaksi yksiköksi. Vähemmän yllättävästi järjestysgenret mielletään 'miehisiksi' ja integraatiogenret naisille tai koko perheelle suunnatuiksi. Sitäkin oleellisempaa on kuitenkin se, että puhuessa lajityypeistä katsoja punnitsee informaatiota pikemminkin lajityypin tuttua maailmaa kuin tosielämää vasten ja määrittelevät täten realismin asteen tällä tavoin. (Hietala, 1990, s. 52.) Genre tavallaan luo oman sisäisen, useita elokuvia pitkältä aikaväliltä yhteen niputtavan todellisuutensa, minkä vuoksi voi tuntua, että yksi genre-elokuva onkin toista genre-elokuvaa "todellisempi" tai "uskottavampi," jos se toistaa pienenkin asian meidän tosielämästämme tunnistettavaksi. *Die Hard - vain kuolleen ruumiini yli* kerää kiitosta realistisuudesta esittäessään toimintasankarin, joka haavoittuu ja pelkää taistelun tuoksinassa sen sijaan, että kumoaisi kenttään kokonaisia armeijoita *Commandon* tyyppisesti, mutta useimmat katsojat ymmärtävät samalla, ettei *Die Hardin* tapaisen toimintagenreen sijoittuvan elokuvan todenmukaisuutta verrata draaman kanssa, joka hiljaisesti ymmärretään ei-genreksi.

Genrejen jaotteluihin on ymmärrettävästi haettu historian aikana muutosta uusilla näkökulmilla, kuten Nick Brownen toimittama *Refiguring American Film Genres - Theory and History* esittää. Omassa osuudessaan George Lipsitz (1998, s. 225-227) tulkitsee juurikin *Likaisen Harryn* lajityyppiin sijoittumista uudelleen rotorepresentaation kautta. Pitäydyn esittelyssäni kuitenkin edellä mainituissa valtaa pitävissä ja laajimmin käsitetyissä genreissä, mutta mielestäni tarve hakea muutosta tapaamme ymmärtää ja tyyppitellä elokuvia kertoo kirjoittajien kantavan huolta siitä, miten genreihin lajittelu saattaa peittää sen, mitä fiktion kautta kerrotaan todellisuudesta - ja kuinka me katsojina tämän poimimme 'musikaali'-tyyppisen leiman alta.

2.2 Poliisigenre ja arkkityypin historiaa

Hietala (1990, s. 53) selventää, että poliisisarjat ja -elokuvat eivät syvimmissä rakenteissaan ole erityisen uusi keksintö, vaan jatkavat pikemminkin nykyaikaisina versioina ikiaikaisista myyteistä ja sankaritarustoista, jotka kietoutuvat moraalisiin demarkaatioihin, hyvän ja pahan välisiin kamppailuihin ja pyrkimykseen ratkaista konfliktit vallitsevien sosiaalisten arvojen hyväksi. Konfliktit syntyvät jollain tavoin aina uhatusta yhteiskuntajärjestyksestä. Formula tarinoissa vanhoissa heeros-epoksissa (~sankaritarinoissa) kulkee normaalisti siten, että hyvää puolustava sankari joko ottaa tai saa velvollisuudekseen pahan edustajan kukistamisen ja joskus myös omiensa puolelle kuuluvien hahmojen pelastamisen. Väkivallan käyttö oletetaan näissä päämäärissä normiksi vailla kyseenalaistavaa suhtautumista. Hietala epäilee, että kyse on aggressiivisten impulssien työstämisestä mielikuvituksen kautta, mistä ei myöskään tule vetää yhteyksiä yksilöllisiin käsityksiin siitä, kuinka moraalista voimakeinojen käyttäminen tosielämässä on. (1990, s. 53).

Poliisielokuvan genren muutokset on katsottu reaktiona mukanaan muuttuvaan maailmaan, mikä selittää *Likaisen Harrynkin* perustavaa luonnetta. Sherlock Holmesin aikaiset 1800-luvun päätteen etsivätarinat kuvasivat rikoksen eräänlaisena sattumana maailmassa, joka on muutoin rauhan tyyssija. Nopea kaupungistuminen sekä toisen maailmansodan aiheuttama moraalinen murros muuttivat tätä käsitystä suuntaan, joka sai film noirin synkeän mielenmaiseman resonoimaan yleisön keskuudessa. Tämä näkyi siinä, kuinka hyvän ja pahan välinen mustavalkoinen rajamaasto harmaantui ja sankarin todennäköisyys ylittää esteet muodostui olemattomaksi, koska rikoksetkin olivat yksittäistapauksista poiketen osa mahdollottoman monimutkaista korruption kudelmaa. (Hietala, 1990, s. 53-54.)

1960-luvulla suosituksen sankarin tyyppi muuttui. Yhdysvaltojen holtiton osallisuus Vietnamin sodassa herätti epäluottamusta valtaapitäviin, mikä heijastui välittömästi sankariin, josta tuli marginaalin edustaja ja kapinallinen. Steve McQueenin esittämä *Bullitt* raivasi tietä ja *Likainen Harry* jatkoi tätä arkkityyppiä. Toiminta- ja väkivaltaviihteen viehätyskelle on

haettu selityksiä vähemmän yllättäen myös sukupuolispesifien seikkojen kautta: yhtä lailla uuden maailman sankariin vaikutti naisasialiike, joka langetti synn maailman valitettavasta tilasta miehen harteille. Tämä synnytti mallin protagonistista, joka on omasta mieheydestään syyllisyyttä kokeva ei-haluttu, vainottu, aliarvostettu ja epäkunnioitettu erakko. (Donovan, 2009, s. xiii.) *Likainen Harry* noudattaa kaavaa esimerkillisesti: päähenkilö saa elokuvan alussa nuhtelut esimiehiltään "vanhentuneiden toimintamalliensa käytöstä," käyttää paheksuttuja metodejaan joka tapauksessa ja jää lopulta vaille palkkiota siinäkin tapauksessa, että metodeilla saavutettiin haettu tavoite.

1980-luvulle tullessa sankarityypin kehitys oli edennyt huomattavasti ja useat tv-sarjat inhimillistivät poliisihahmoa, joka aiemmin määrittyi pitkälti sen mukaan, miten hän toimii työssään. Nyt hahmoilla oli henkilöhistoriaa, mitä ilmensi heidän yksityiselämiensä murheet, jotka puolestaan tulivat vaikuttamaan siihen, miten he suoriutuvat työssään. (Hietala, 1990, s. 54.) Kaikkia rikoksia ei myöskään kyetty enää ratkaisemaan. Tällainen yhteiskunnallinen realismi lisääntyi sisällön tasolla ja rohkeimmat sarjat saattoivat perustaa tunteensa toivottomuudesta muun muassa Yhdysvaltojen ulkopoliitiikkaan. Sarjoissa loppuratkaisut palasivat takaisin 1940-luvun film noirin juonteisiin "lopullisen voiton" saavuttamattomuudesta. (Hietala, 1990, s. 56.) Hietala ei mainitse erityisemmin tilannetta 1970-luvulla, mutta *Likaisen Harryn* ja sitä vastaavat tapaukset voi nähdä linkkinä tai siirtymävaiheena 1980-luvulle. 2000-luvulla *Langalla*-sarja kuvasi Baltimoren huume- ja murharyhmän toimintaa syyskuun 11. päivän jälkeisessä todellisuudessa, jossa resursseja siirrettiin aiempaa enemmän terrorismin vastaiseen toimintaan. Tämä sarja on myös perinteistä päähenkilösentristä kerrontaa keskittyneempi ryhädynamiikkaan ja yhteistyöhön eri tasoisten johtoportaiden välillä. Mielenkiintoinen triviahuomio sarjasta on, että poliisit eivät käytä siinä tuliaseita nimeksikään, mikä vain lisää vaikutelmaa, että kyseessä on eräänlainen antiteesi *Likaisen Harryn* ja tyyppistensä esittämälle poliisitarinan mallille.

Hietala (1996, s. 161-162) vetää sankarityypin pisimmän yhdysviivan kreikkalaistarustojen

lisäksi aina Raamattuun saakka, joka tuo narratiiveihin keskeiseksi elementiksi kärsimyksen ja masokismin, joka kohdistuu siihen hahmoon, johon meidän on tarkoitettu identifioituvan. Tämän ideologian johtohahmo on sairaita parantava ja kansansuosioon nouseva sankari, Jeesus. Hahmo kärsii niin tunteellisella kuin fyysiselläkin tasolla; hänet pettää yksi hänen omista ystävistään, Juudas, mikä johtaa vangitsemiseen, nöyryytykseen, kärsimykseen ristillä ja lopulta kuolemaan. Hahmo kuitenkin toipuu ylönousemuksen myötä ja palatessaan takaisin maan päälle tuomitsee eläviä ja kuolleita, viitaten vahvasti eräänlaiseen kostofantasiaan, vaikka kristillinen doktriini tavallisesti kuvaileekin toimintaa anteeksiantona. William Barna Donovanin (2009, s. xiii) mukaan nimenomaan poliisin ammattia elokuvissa tutkinut Neal King samastaa modernin sankarin myös Kristukseen hahmona, jonka tehtävä on riskeerata elämänsä, vastata eppisiin haasteisiin ja kärsiä pelastaakseen maailmansa, mutta yhtä aikaa aliarvostettuna uhrautujana. King myös nivoo raamatulliseen vertaukseen feministisen kulman. Donovanin mukaan hän esittää, että sankarin lisäksi tämän viholliset ovat sellaisia miehiä, jotka käyttävät hyväkseen epäreiluja valkoisen miehen etuoikeuksia. Kun sankari rankaisee näitä, tämä hakee samalla synninpäästöä kaikille maailman miehille, joista feministit syystä pitävät heitä vastuussa.

Feministisen elokuvateorian professori Laura Mulvey painottaa sukupuoli- jaottumista, jonka mukaan sadismi ja aktiivisuus olisivat miehisiä piirteitä ja masokismi sekä passiivisuus naisisia kulttuurisessa konstruktiossa, mutta Hietala (1996, s. 163-164) ei allekirjoita esitystä. Hän näkee masokismin luonteenomaisena kaikille suurten maailmanuskontojen mukaan määritellyille korkeakulttuureille. Suuri osa maailman väestöstä kasvaa kulttuureissa, joissa ihannoidaan moraalia kivusta, kieltäytymisestä ja masokismista. Kristityille opetetaan, että kärsimys palkitaan lopulta moninkertaisella hyvällä, mutta toisaalta arkinen uskomus, jonka mukaan koettelemukset ja vastoinkäymiset kasvattavat luonnetta ylittävät uskonnollisuudenkin rajat. Yltäkylläisyyttä ja hedonismia paheksutaan, usein jopa yhdistämällä moinen elämänluksus korrupioon. Valtavia eriäväisyyksiä ei näe esimerkiksi islamilaisessa ideologiassa, mikä voi hyvinkin selittää *Likaisen Harryn* tapaisen elokuvan universaalia liikuttavuutta.

3 ELOKUVAVÄKIVALLAN LUOKITTELUJA

Ennen elokuvaväkivallan vaihtelevia määritelmiä on hyvä tehdä selväksi, miten väkivalta yleensä ymmärretään. Leena-Maija Rossin ja Sanna Karkulehdon (2017, s.10) mukaan filosofi John Deweyn määritelmä on, että "väkivalta on tuhoisaa ja haaskaavaa voimankäyttöä." Tämä ilmeisen ympäröivä toteamus määrittyy Deweylla tekijän näkökulmasta, kun taas väkivallan uhreja työssään kohtaavien määritelmät lähtevät uhreista ja lähestyvät käsitettä käytännönläheisesti. "Naisten linjan ja Terveiden ja hyvinvoinnin laitoksen mukaan fyysinen väkivalta on toisen elävän olennon ruumiilliseen koskemattomuuteen puuttumista, josta seuraa enemmän tai vähemmän kipua, vammoja sekä tilapäisiä tai pysyviä toiminnan vaikeuksia" (Rossi & Karkulehto, 2017, s.10). Ääritapauksissa tämä johtaa kuolemaan. Psykkisen väkivallan piiriin lasketaan uhkaaminen, syyllistäminen, naurunalaiseksi saattaminen, kylmyys ja kaikkea muuta siltä väliltä. Seksuaalinen väkivalta on sellaista, jossa fyysiset ja psyykkiset ulottuvuudet yhdistyvät, jolloin väkivallaksi voi lukea niin seksuaalisen koskemattomuuden loukkaamisen, seksiin painostamisen uhkailemalla, manipuloimalla tai kiristämällä sekä raiskauksen. (Rossi & Karkulehto, 2017, s. 11.) Kulttuuriantropologi Pierre Bourdieu lisää kategorioihin symbolisen väkivallan. Symbolinen valta ja väkivalta ovat erottelevaa ja luokittelevaa, ja ne ulottuvat hallinnan ja alistamisen muotoina aina luokan yli. (Rossi & Karkulehto, 2017, s. 10-11.)

Kuten jo kappaleissa koskien elokuvan todellisuutta - sitä, onko elokuva todellisuutta vai representaatiota - käsittelen elokuvaväkivaltaa tiiviisti myös tältä kannalta. Kirjallisuudentutkimuksessa väkivalta on huomattu olevan eräänlainen todellisen perimmäinen sijainti, jota ei pysty sanoin tavoittamaan, minkä vuoksi se perusluonteeltaan vastustaa representaatiota. Audiovisuaalisessa mediassa väkivalta suorastaan kutsuu ja ruokkii niin kuvallisia kuin äänellisiä esityksiä ja kyllästää ne. Tämä pitää yllä väkivallan "prestiisiä" eli jonkinlaista arkista arvovaltaa, kyseenalaistamattomuutta ja itsestäänselvyttä. Tällaisten seikkojen huomioiminen vaikuttaa kiinteästi siihen, kuinka

luemme väkivaltaa audiovisuaalisessa muodossa, ja auttaa ymmärtämään esimerkiksi sen, näemmekö väkivallan esitykset toisintoistamisena ja kritiikkinä väkivaltaa kohtaan vai väkivaltaa normalisoivina esityksinä, jotka esittävät sille kulttuurisia, sukupuolittavia tai muilla tavoin kategorisoivia perusteita. (Rossi & Karkulehto, 2017, s. 63.)

Jim Kendrick on koonnut yhteen teoreetikkojen näkemyksiä siitä, miten elokuvaväkivaltaa kyetään määrittelemään, lajittelemaan ja tyypittelemään. Kategoriat määrittyvät muun muassa todennäköisyyksien, ironian ja esitystavan tyyllittelevyyden kautta, kuten myös, kuinka kiinteästi tarinakokonaisuuteen väkivalta liittyy. Kaikki tekijät risteävät keskenään kunkin esittäjän lajittelussa, samalta keskenään vaikuttavat luokittelut voivat johtaa eri päätelmiin ja kategorisointi keskittyy enemmän esitystapaan kuin tarinan kontekstiin. Yksimielisyyttä elokuvaväkivallan luonteesta ei löydy, mutta se havainnollistaa, kuinka avoimilla ja suljetuilla, toisinaan jopa prosaistisesti kuvailevilla määritelmillä elokuvaväkivaltaa on pyritty tyypittelemään. Ne avartavat ja haastavat arvioimaan uudelleen käsityksiä siitä, mitä on elokuvaväkivalta ja mitä viestejä väkivallan representaatiot välittävät.

3.1 McKinney ja Giroux

Devin McKinney erottaa elokuvaväkivallan kahteen lajiin: heikkoon ja vahvaan. Vahvalla on 'kehollisten genrejen,' kuten pornografian, kauhun ja melodraaman, fyysiset vaikutukset, mutta samalla tapa käsitellä väkivaltaa kaunistelematta ja välittömillä ratkaisuilla. Se ei kiellä tyyllittelyä, vaan pikemminkin löytää tasapainon tyylin ja sisällön väliltä, joka korostaa väkivallan rumuutta. Esimerkkejä moisista elokuvista tarjoavat *Henry Lee Lucas -sarjamurhaaja*, *The Crying Game* ja *Paha poliisi*. Heikkoa väkivaltaa luonnehtii 'steriili ristiriitaisuus': se pelkistää verenvuodatuksen ja sitten 'täyttää sen tyylliteltyllä ilmalla.' Heikko väkivalta pyrkii viihdyttämään, ei moralisoimaan, ja esimerkkeinä tällaisesta hän mainitsee *Reservoir Dogsin* ja *Basic Instinctin*. (Kendrick, 2010, s. 17-18.)

Kulttuurikriitikko ja pedagogi Henry A. Giroux (1996, s. 60-65) näkee väkivallan representaatioiden tyypittelyn tärkeäksi nimenomaan luokkahuoneen ympäristössä ja osana kasvattajan vastuuta, sillä ne auttavat purkamaan väkivallan sisältämiä viestejä ja tarkoitusperiä. Hän vie McKinneyn logiikan pidemmälle jakamalla elokuvaväkivallan kolmeen eri tyyppiin, mutta jälleen varsin kuvaavaa koko elokuvaväkivallan käsitteestä on, että hänenkin määritelmässään liikutaan varsin epämääräisillä alueilla. Giroux jakaa väkivallan ritualistisen, hyper-todellisen ja symbolisen kategorioihin. Ritualistinen väkivalta on tyypillisimmillään action-seikkailu-genren piirissä. Tämän tyyppiset elokuvat saavat viehätöksensä ja voimansa toiston kautta ja niiden tarkoitus on 'turruttaa aisteja loputtomalla virralla lapsenomaiselle tasolle vietyä teatraalisuutta.' Esimerkkeiksi hän nostaa Arnold Schwarzeneggerin, Michael Bayn ja muiden vastaavien tekijöiden perinnettä noudattavat elokuvat. McKinneyn lajittelussa tätä vastaava lienee heikko väkivalta. Hypertodellinen väkivalta on Giroux'n mukaan suhteellisen tuore ilmiö, jota kuvastaa elokuvanteon teknologiset edistysaskeleet, arvostus muodollisiin seikkoihin, parodia ja ironia. Hypertodellisen väkivallan specialistiksi hän kohottaa Quentin Tarantinon, mutta myös elokuvat *The Killer* ja *Man Bites Dog* vastaavat hänen käsitystään hypertodellisesta väkivallasta. Hypertodellinen väkivalta on "ultraväkivaltaista" ja se "hyväksikäyttää kiistanalaisten ongelmien nurjaa puolta." Samalla hypertodellinen väkivalta vetoaa alkukantaisiin tunteisiin ja sillä on "sukupuolvittainen laatu, joka tavoittaa todellisen väkivallan, jonka nuoriso kohtaa alati rodullisesti jakautuvan Amerikan kaduilla." Symbolinen väkivalta on Giroux'lle merkityksellisin elokuvallisen väkivallan muoto, josta McKinney käyttää käsitettä vahva väkivalta. Symbolisen väkivallan esityksiä on löydettävissä "vain harvoista elokuvista, kuten *Platoonista*, *Armottomasta* ja *Schindlerin Listasta*." McKinney ja Giroux jakavat jopa yhden saman elokuvan esimerkkinä vahvasta/symbolisesta väkivallasta, *The Crying Game*. Symboliselle väkivallalle ominaista on se, että se ei ole päämäärä itsessään. Se ei anna katsojalle tyylieltyä verenvuodatusta välittömällä visuaalisella mielihyvällä. Se on väline, jonka avulla "tutkitaan ihmiskokemuksen muodostavia monimutkaisia ristiriitoja, rationaalisuuden rajoja ja olemassaolon kysymyksiä, jotka sitovat meitä muuhun sosiaaliseen maailmaan."

3.2 Ironia ja todennäköisyys

Kolmas tapa lajitella elokuvaväkivaltaa kategorioihin on Murray Pomerancen (2004, s. 41-52) keskenään päällekkäin asettuvien ominaisuuksien mukaan. Lokeroita on neljä ja ne rakentuvat vaihtelevasti kahden piirteen varaan: ironian ja todennäköisyyden. Ensimmäinen tyyppi on mekaaninen väkivalta, joka on todennäköistä ja ei-ironista. Mekaaninen väkivalta on Hollywoodin tyypillisin tapa esittää väkivaltaa. Sen esiintyminen on kehystetty varsin perinteisillä ehdoilla, heijastaen täydellisesti odotuksia ja stereotypioita, joita jaamme väkivallasta. Tällä tarkoitetaan, että juuri sellaiset hahmot käyttävät väkivaltaa, joiden odotamme sitä käyttävän, väkivalta esitetään tavalla, joka ei poikkea normaalista, ja koko elokuvan esittämä maailma on sellainen, jossa "väkivalta on valuuttaa:" väkivalta on ongelma ja ratkaisu, se edistää tapahtumia ja tapahtumat johtavat siihen. Esimerkkinä tästä hän käyttää niin *Tähtien sotaa* kuin *Meduusan verkkoa*.

Myyttinen väkivalta on todennäköistä ja ironista. Esimerkiksi tällaisesta elokuvasta hän antaa tyypillisen Arnold Schwarzenegger -elokuvan, jossa väkivallan aiheuttaja nousee väkivallaisen kontekstin yläpuolelle myyttisenä hahmona. Tätä korostetaan Schwarzeneggerin vaikuttavalla koolla, kyvyillä ja tekijän tavalla lavastaa väkivalta, jolla sankari saadaan näyttämään käytännössä vahingoittumattomalta suurimpiakin vihollisen armeijoita vastaan. Samaan aikaan hän on karismaattinen ja sivistynyt, alati pilke silmäkulmassa ja vailla epävarmuutta toiminnastaan. Idiomorfinen (~selkeän muodon omaava) väkivalta on myyttisen väkivallan vastakohta. Se esittää selvän pahan aiheuttajan tai 'syyllisen,' joka on niin paha, että usein keskitymme enemmän pahantekijään kuin olosuhteisiin. Tästä esimerkkinä Pomerance mainitsee *Uhrilampaiden* Hannibal Lecterin sekä *Tähtien sotien* lukuisat antagonistit. Viimeisenä Pomerance esittää dramaturgisen väkivallan, joka on joukon vaikein määriteltävä, sillä se nojaa sekä epätodennäköisyyteen että ironiaan; se 'kiehtoo ja järkyttää, koska näyttelijäsuorituksen sisäinen ironia on herkkä.' Hän havainnollistaa ajatusta Alfred Hitchcockin elokuvalla *Vaarallinen romanssi*, jossa päähenkilö on kaapattu ja aikeissa murhata, mutta väkivallan uhkaa hämmentää kaikki tilanteen esillepanossa ja asioissa, joita tavallisesti assosioimme väkivaltaan: miljöö on

kirjasto longislandilaisessa kiinteistössä, kaappaajat hyvin käyttäytyviä pukumiehiä ja heidän pomonsa on kaunopuheinen James Mason, brittiläisen sivistyksen perikuva.

3.3 Komedian väkivalta

Hienoiseksi yllätyksekseni jouduin kääntymään sukupuolitutkimuksen kirjallisuuden puoleen löytääkseni edes mainintaa elokuvaväkivallasta komediana. Leena-Maija Rossi (Rossi & Karkulehto, 2017, s. 61) kirjoittaa, että tämän hallitsevana esiintymismuotona tunnetaan *commedia dell'arte* -perinteestä juurensa juontava slapstick. Sen komedia perustui syntysijoissaan sille, että koomiseen väkivaltaan suunnitellut "aseet" päästivät kovan äänen, vaikka lyötyyn henkilöön ei kohdistuisi juurikaan iskuvoimaa, mikä johti siihen, että näyttelijät kestivät tulla hakatuiksi reilusti yli todellisuuden rajojen vailla ja fyysisiä seuraamuksia. Elokuvallisessa muodossa tämä alkoi kukoistaa mykkäkoomikkojen, kuten Charles Chaplinin ja Buster Keatonin, sekä myöhemmin Three Stoogesin komedioissa. Amerikkalainen lapsille suunnattu animaatioelokuva jatkoi tätä traditiota, jonka ytimessä ruumiillisen kivun todellisuus sivuutettiin ja täten väkivallasta tuli hauskaa.

Elokuvaväkivallan käsitettä määritteleviä kappaleita voisi todennäköisesti jatkaa hamaan ikuisuuteen asti, sillä yksimielisyyttä tästä käsitteestä ei taustatutkimuksissani löydy. Siitä ei ole samalla tavalla luotu omaa kaanoniaan kuin jo aiemmin käsitellystä elokuvan todellisuudesta, johon André Bazin, Christian Metz ja Gilles Deleuze ovat muiden muassa kirjoittaneet oman lukunsa. Elokuvaväkivallasta löytyneekin käsityksiä juuri niin monta kuin on elokuvia katsoneita ja perusteltujakin sellaisia. Seuraavassa elokuvaväkivaltaa koskevien kuluttajatutkimusten kappaleessa Pomerancen, Giroux'n, McKinneyn luokitteluihin ei ilmene viittauksia, mutta niitä on aiheellista kuljettaa mukana, kun käyn itse tutkimuslukuissa läpi *Likaisen Harryn* kuvauksia väkivallasta.

4 ELOKUVAVÄKIVALLAN TUTKIMUKSIA

4.1 Väkivalta ja oikeutus - teoriassa

Elokuva- ja televisiotutkimuksen professori Henry Bacon Helsingin yliopistosta esittää useita vaihtoehtoisia selitystapoja sille, miksi väkivaltaiset ratkaisut hyväksytään elokuvissa, mutta ei tosielämässä. Baconin lajitelmat valaisevat ilmiötä erityisesti taiteilijan, kirjoittajan tai muun tekijän näkökulmasta. Bacon (2010, s. 58-59) pohjustaa elokuvaväkivallan moraalia lainaamalla John Fraseria, joka kuvaili ilmiötä sen amerikkalaisessa kontekstissa. Fraserin mukaan ihmisellä on kaksinainen suhde lakiin ja järjestykseen. Ihmisillä on tarve saavuttaa järjestys, mutta samalla heillä on halveksunta lakeja kohtaan, mikä johtaa siihen nimenomaiseen ongelmatilanteeseen, että järjestyksen pystyisi saavuttamaan lain rajoissa. Westernin genressä tämä kierrettiin pitkään korostamalla kulttuurillisia pesäeroja. Alkuperäiskansat eli intiaanit kuvattiin niin julmana ja alkukantaisena, että maan ottaminen heiltä takaisin oli sivistyneelle miehelle suorastaan velvollisuus.

Esimerkkinä poikkeavasta westernistä Bacon (2010, s. 58-59) käyttää Sergio Leonen *Huuliharppukostajaa* vuodelta 1968, jossa nimikkohahmoa ajaa eteenpäin henkilökohtainen menetys ja ihmisten tappaminen selitetään yksinkertaisesti edellytyksenä elämälle. Hän lisää, että hahmolla on kuitenkin täysi kontrolli vaistoihinsa ja tilanteisiin kokonaisuutena, eikä kasvoilla näy häivähdystäkään oman oikeellisuutensa horjumisesta. Hahmon väkivaltaisen puolen kirjoittaminen vaatii kuitenkin tarkkuutta: voimakeinoja on vältettävä siihen saakka, kunnes muuta ratkaisua ei enää ole. Tämä saa Baconin mukaan hahmon moraalia kyseenalaistamaan vain sellaisen katsojan, jonka näkemys koston etiikasta on kypsä ja tarkasti vaalittu.

Bacon erittelee hahmon kirjoittamiseen neljä tapaa, jotka edesauttavat katsojaa puolustamaan väkivaltaisia tekoja: koston, rangaistukseen, oikeudenmukaisen tilanteen palauttamiseen ja pakkoon turvautua väkivaltaan suuremman pahan välttämiseksi. Kuten

voi huomata, edellä mainitut käsikirjoittamisen keinot käsittelevät pääosin tarinan sankaria, mutta yhtä lailla tunteeseen oikeutetusta väkivallasta pystyy vaikuttamaan muitakin hahmoja kuin protagonistia kirjoittaessa. Eräs näistä on väkivallan vastaanottava puoli: uhri. Loogisesti ajatellen mitä pahemman antagonistista tekee, sitä siedettävämpää voimakeinojen käyttö on tätä vastaan. Tämä ei ole kuitenkaan ainoa keino. Bacon esimerkiksi erottelee pahuuden täydellisistä ruumiillistumista vastenmieliset psykopaattihahmot, joiden sekaan muun muassa *Likaisen Harryn* antagonistin voi tulkinnasta riippuen luokitella. Sitäkin selkeämmin omaan kategoriaansa menevät kasvottomat uhrit ja "rivisotilaat," millä viitataan väkivallan kohteeksi jäävien yhdentekevyyteen ja väkivallan seurausten totaaliseen sivuuttamiseen. (Bacon 2010, s. 145.) Tämä piirre on tyypillinen McKinneyn heikossa ja Giroux'n ritualistisessa väkivallassa.

Tietenkään kyseiset keinot eivät ole immuuneja kritiikille varsinkaan ajattelusta, joka koskee tosielämää. Amerikkalaista kulttuuria ja rikollisuuden historiaa tutkinut Theodore Dorpat (2007, s. 132) argumentoi, että varsinkin rankaisu on itse asiassa yksilötasolta hallituksen tehtäväksi siirretty oikeus kostaa, mutta 'koston' negatiivisen konnotaation vuoksi syy nimetään 'hyvitykseksi.' Dorpat lisää, että väkivaltainen hyvitys on toimintatapa, joka on kuviteltu toimivaksi ainoastaan erheellisesti, sillä se ei synnytä uhrissa katumusta tai oikeamielisyyden heräämistä, vaan jopa lisää vihamielisyyttä ja kostonhimoa. Koston kierre puolestaan on Dorpat'lle argumentti, johon lukuisat elokuvantekijätkin ovat teoksillaan yhtyneet, kuten *Elää ja kuolla L.A:ssa* -elokuvan ohjannut William Friedkin tai Mike Hodges *Tappakaa Carter* -elokuvallaan, joka ilmestyi *Likaisen Harryn* kanssa jopa samana vuonna. Näitä moraaleja kyseenalaistavat näkemykset Baconin antamista motiiveista eivät kuitenkaan poista sitä faktaa, etteivätkö ne joka tapauksessa kuuluisi elokuvakäsikirjoittajan dramaturgiseen arsenaaliin. Kuten John Keefen tarkastelussa elokuvan ja katsojan vuorovaikutuksessa todetaan, katsoja ei ole passiivinen osallinen taiteen vastaanottamisessa, vaan pitää hallussaan oikeuden vastustaa käsikirjoittajan valintoja. Siksi odotan vastaavanlaisia pohdintoja myös

haastatteluaineistossani.

Median väkivaltaa tutkinut kirjailija David Link (1999, s. 140) puoltaa fiktiivisen väkivallan olemassaoloa vedoten sen kontekstuaaliseen merkitykseen tarinankerronnan traditiossa. Väkiältä on ollut tarinankerronnan pitkäikäinen teema niin taiteessa kuin kirjallisuudessa jo antiikin Kreikan tragedioista lähtien siitä yksinkertaisesta syystä, että väkiältä on häviämätön, alati uusiutuva osa ihmiskokemusta. Sen laiminlyöminen olisi ihmisyyden valitettavan, mutta luonnollisen aspektin kieltämistä. Link kuitenkin huomauttaa, että väkiältä esitetään lähes aina moraalisisessa kontekstissa, joka pikemminkin tuomitsee kuin romantisoi tai ylistää väkivaltaa. Hän myös lisää, ettei ihmistä välttämättä viehätä väkiältä sen eksploraatiivisessa mielessä, kuten sen näkeminen ja todistaminen läheltä, vaan enemmänkin väkiältä tosiasiana ja sen läsnäolo joko välittömästi tai epäsuorasti.

Link esittää, että fiktiossa väkiältä on harvemmin oma itsenäinen, kaikesta irrallinen osansa, vaan pala tarinaa, jolla on alku, keskiosa ja loppu. Nähdessämme kokonaisen tarinan, meille annetaan materiaalia, jonka perusteella teemme arvioita hahmoista ja heidän teoistaan. Jokaisella tarinalla on sanomansa, jokaisella kirjoittajalla tarkoituksensa ja jokainen fiktion kirjoittaja odottaa yleisönsä punnitsevan tarinan sisältöä. Link vertaa fiktiivistä väkivaltaa uutisten ja dokumentaaristen ohjelmien esittämään väkiältaan ja erottelee, että vaikka katsojan on mahdollista arvioida uutisoituakin väkivaltaisista oma-aloitteisesti, eivät uutiset kerro kokonaisuuksia, eivätkä uutisoivat ryhmät pysty tavoittamaan kuin tietyn määrän tarinan kontekstista esitettäväksi rajoitetuilla foorumeilla ja tietyissä aikarajoissa. (Link, 1999, s. 142.) Seuraavissa kappaleissa referoimani tutkimukset tulevat kommentoimaan Linkin väittämiä.

4.2 Väkivalta ja oikeutus - käytännössä

Edeltävä kappale syventyi taiteilijoiden, kirjoittajien tai yleisesti ottaen tekijöiden keskuudessa periytyvään tietoon sekä taitoon. Seuraavassa on tuloksia tutkimuksista, joita on suoritettu yleisölle. Niissä käsitellään reaktioita ja elokuvissa esiintyvälle väkivallalle annettuja henkilökohtaisia merkityksiä. Nämä viitoittavat tietä sille, mitä omalta tutkimukseltani suo odottaa, sekä tulkintoja siitä, miksi.

Miamin yliopistossa elokuvakoulunsa käyneen ja Rutgersin yliopistosta tohtorinarvonsa hankkineen professori Barna William Donovanin tutkimukset myötäilevät David Linkin esittämiä näkemyksiä, mutta samalla havainnollistavat tarkemmin väkivallan vetovoimaa. Donovan haastatteli väkivallan teeman tiimoilta ihmisiä, jotka pitävät itseään osana action-elokuvan fanikuntaa. Donovan (2009, s. 25) keräsi haastateltavakseen 31 miestä ja 13 naista, joiden ikähaarukka vaihtelee 18-57-vuoden välillä. Heidän vastauksilleen yhteistä oli tiedostava asenne siitä, että väkivalta todellisuudessa on negatiivinen ilmiö. Sen sijaan väkivalta elokuvissa, joista James Bond -elokuvat olivat heille keskeinen esimerkki, kytketään osaksi narratiivisia tarpeita: toisin sanoen väkivaltaa katsotaan osana kokonaisuutta. Se nähdään vertauskuvallisena toimintana, jolla ratkotaan muun muassa sukupuolen ja vallan konflikteja. (Donovan, 2009, 121-122.)

Väkivallan esittämisen tyyli vaikutti joillekin vastaajille ratkaisevasti - ja tyyliässä nimenomaan tyylyttelyn piirre. Action-elokuvassa ei muun muassa mässäillä samalla lailla väkivallan graafisuudella kuin esimerkiksi sota- ja kauhuelokuvissa joitain poikkeuksia lukuun ottamatta. Eräs vastaajista antaa suuremman painon toimintaelokuvissa esteiden ja haasteiden selättämiselle kuin varsinaiselle väkivallalle. Syytä tälle hän haki omasta henkilöhistoriastaan näyttelijänä ja kokemalleen kovalle kilpailulle ammatissa. Toinen vastaaja puolestaan havainnollisti asennoitumistaan kauhuelokuvissa esiintyvää väkivaltaa kohtaan muistollaan matkaltaan Japaniin ja luokkaretkeltä museoon, joka on omistettu Hiroshiman ydinpommihistorian muistolle. Tämän rinnalla kauhuelokuvien väkivalta

menetti uskottavuuttaan. Kolmas vastaaja sen sijaan heijasteli omaa epäuskoaan vallitsevaa järjestelmää kohtaan ja näki toimintaelokuvien väkivaltaiset voimakeinot symbolisena tapana taistella epäoikeutta vastaan. Jokainen näistä perusteluista juontaa Hietalan (1993, s. 86) tarjoamiin lokeroiteihin katsojan tavasta täydentää elokuvakokemusta - erityisesti arjen kokemuksen perusteella, kuten näyttelijän uraa tavoittelevan vastaajan lausunnosta pystyy huomaamaan. Yhteistä vastaajille kuitenkin oli, että elokuvan esittämä väkivalta kaipaa heille aina moraalista perustaa ja selkeää tarkoitusta (Donovan, 2009, s. 210.)

4.3 Ensikäden väkivalta, uutisoitu väkivalta ja elokuvaväkivalta

Jo kerran referoimassani haastattelussa Alfred Hitchcock kommentoi elokuvan lisäksi myös television ja uutisoidun aidon väkivallan narratiivista varomattomuutta. Vietnamin sodan uutisraportteja Hitchcock piti "verilöylynä, jonka ei tulisi olla viihdettä ilman moraalialta tai sanomaa" (2015, s. 264.) Hitchcock ei ole ainoa kantansa kanssa, sillä tämä lausunto kertaantuu sitäkin monisanaisemmin Lundin yliopiston media- ja viestintäalan professorin Annette Hillin tutkimuksista fiktiivisen ja todellisen väkivallan välisen vuorovaikutuksen parissa. Todellisen väkivallan Hill jaottelee median välittämään väkivaltaan ja itse todistettuun väkivaltaan. Hänen tutkimuksessaan ilmenee, kuinka yksilöllinen suhde todelliseen väkivaltaan on sidoksissa siihen, miten väkivalta näyttäytyy mediassa. Tässä tapauksessa osaksi väkivaltaista kuvastoa lasketaan niin dokumentaariset median välittämät sisällöt kuin täysin fiktiivisetkin. Ymmärrys todellisesta väkivallasta toimii siis eräänlaisena mittarina sille, miten väkivaltaa välikäden kautta arvioidaan.

Ensimmäinen osallistuja koki uutisoidun väkivallan vaikutuksen sellaisena, jonka prosessoi älyllisesti, eikä niinkään fyysisesti. Väkivallasta muodostuu käsitteellistä. Tosielämän väkivaltilanteessa fyysinen vaikutus on konkreettinen. Siinä missä itse koettu aito väkivalta takaa fyysisen vaikutuksen, median välittämät kuvat oikeasta väkivallasta lieventävät väkivallan shokeeraavuutta kahdesta syystä: ensiksi, koska se on median

välittämää, ja toiseksi, koska se ei tapahdu itselle. Täten osa vastaajista katsoo väkivaltaa uutisista tai muusta dokumentaarisesta materiaalista ja kuvittelee, että se voisi tapahtua heille, saadakseen kokemuksen 'fyysisestä seurauksesta'. Toiset vastaajat taas suojaavat itseään tältä tunteelliselta sitoutumiselta ja korostavat sitä, ettei tämä tapahtunut heille henkilökohtaisesti. (Hill, 1997, s. 78.)

Hill (1997, s. 78) tulee niin ikään tulokseen, että aidon väkivallan kokemisella ja sen sivusta todistamisella on eronsa. Jotkut osanottajista olivat todistaneet tuntemattomiin kohdistunutta aitoa väkivaltaa, mutta tuntevat itsensä emotionaalisesti irralliseksi tilanteesta. Eräs osallistuja korosti sepitteellisen tuotteen voimallisuutta ja kokemuksen turvallisuutta, sekä lisää, mikä vaikutus elokuvissa on kerronnallisilla välineillä ja niiden etäännyttävällä vaikutuksella. Vastaaja luo mielessään kytköksiä henkilöiden välille ja kokee myötätuntoa näitä kohtaan. Todellista väkivaltaa - olkoon se sitten uutisoitua tai itse todettua - hän kammoaa, mutta sitoutuu tapahtumiin vähemmän tunteidensa kautta, koska tällöin hän käsittelee ilmiötä teoreettisesti.

Toinen ryhmästä kokee elokuvan todellisuuden ja hahmoihin sitoutumisen jollain tasolla todellisempänä kuin median aidot väkivaltatilanteet, koska median tarjoamat kuvastot jättävät järkyttävimmät asiat pois, mikä tekee kuvista etäisiä – kuten myös David Link aiemmin asian esitti. Sama jäsen ryhmästä lisää aidon väkivaltatilanteen todistamisen sivullisena vähemmän traumaattisena kuin sellaisen hahmon pahoinpitelemisen elokuvassa, johon on muodostanut suhteen, heijastanut omia piirteitään ja josta on alkanut välittää. Vastaaja tarkensi vastaustaan kertomalla todistamastaan puukotustapauksesta. Hänelle vasta puukotusuhriin tapaaminen kasvokkain oikeudessa teki tapauksesta konkreettista ja seurauksellista, mikä kasvatti myös hänen empatian tunteitansa. Sitä ennen hän tunsu itsensä irralliseksi väkivallasta ja sen vaikutuksesta. (Hill, 1997, s. 79.) Elokuvien imaginaarisesta ympäristöstä tuli hänelle turvallinen paikka työstää etäistä aihetta ja toimia pehmentävänä tai suojaavana tapana kokea tunnepohjaisia reaktioita ja hahmosuhteita, jotka olisivat liian tuskallisia tosielämässä. (Hill, 1997, s. 80.)

4.4 Miksi väkivaltaa katsotaan

Professori Jeffrey Goldstein keräsi toimittamaansa *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment* -teokseen (1998) itsensä lisäksi kahdeksan tutkijan pohdintoja siitä, mikä väkivallassa viehättää - kattaen elokuvan lisäksi muun muassa videopelikulttuurin, lastenkirjallisuuden ja urheilun piirin aiheen syvemmän ymmärryksen saavuttamiseksi. Pääosa tuloksista toistaa jo kertaalleen mainittuja perusteluita - kuten väkivallan instrumentaalista funktiota oikeuden toteuttamisessa - mutta mukaan mahtuu myös havaintoja, jotka paljastavat aiheesta lisää. Dolf Zillmanin (1998, 197-198) mukaan väkivaltainen sisältö viehättää enemmän miespuolisten ja erityisesti poikien keskuudessa ryhmässä, mutta menettää viehätystään yksin katsoessa. Kyse on vähemmän itse väkivaltaisesta kuvastosta kuin sosiaalisesta kokemuksesta ja ryhmädynamiikasta, joka edesauttaa maskuliinisen identiteetin vakiuttamista ja "bondaamista." Samassa kokemukseen liittyy rituaalinen miehisen kovuuden osoittaminen muille; näyttämällä kykyään kestää järkyttävää kuvastoa. Goldstein (1998, s. 216) itse havaitsi teini-ikäisen yleisön kanssa järjestetyssä kauhuelokuvailtamassa, että väkivaltaisten kohtausten aikana katsojat turvautuivat emotionaaliseen etäännyttämiseen. Tytöt saattoivat katsoa tyystin muulle ja keskustella elokuvan ulkopuolisista asioista. Pojat taas seurasivat tiukemmin, mitä ruudulla tapahtuu, mutta etäännyttivät itseään kommentoimalla sisältöä metatasolla: kuinka materiaali on toteutettu, onko se vakuuttavaa ja muuta vastaavaa.

Veijo Hietalan (1996, s. 161) mukaan yksi teoria sille, miksi miehet pitävät elokuvista, joissa sankari kärsii, on elokuvien olevan eräänlaisen kuntotestin kuvitteellinen versio. Se on tapa samastua sankariin ja kokeilla omaa tuskansietokykyään, mutta turvallisesti tietäen, että kaikki päättyy onnellisesti. Tämän voi nähdä verrannollisena hyvinvointiyhteiskunnassa miehiselle tarpeelle koetella rajoja erinäisillä eloonjäämiskursseilla, eräretkeilyllä, armeijan haasteilla tai muulla vastaavalla. Valokuvahistorioitsija ja journalisti Vicki Goldbergin havainnot tukevat tätä Hietalan referoimaa teoriaa ihmisen sivistyneisyydestä suhteessa jännityksen hakuun, joskin Hietala

puhuu omassa esimerkissään melodraamasta ja extreme-harrastuksista. Goldberg (1998, s. 43, 51) esittää, että nykyisellään sivilisaatio on niin lisääntyvissä määrin etäännytynyt kuoleman arkipäiväisyydestä, että jännitys täytyy hakea keinotekoisesti ja turvatusti. Sillä täytetään aukkoa, mikä jää sen jälkeen, kun kuoleman, erityisesti väkivaltaisen kuoleman, välitön vaara loittonee. Tämä selittää myös, miksi tästä on turvallisempi fantasioida kuin syövän kaltaisesta kuolinsyystä, jota ihmiskunta ei ole ylittänyt. Voi siis päätellä, että väkivalta ja kuoleman uhka kokevat jonkinlaisen abstrahoitumisen, liikahduksen käsitteen tai myytin tasolle, mikä vahvistaa myös Jim Kendrickin toteamuksen väkivaltaisen kuvan itseensä viittaavasta luonteesta. Kuvataidekasvattajana tämä selittää minulle myös kuvan tekijän positiota, eikä vain vastaanottajan. Kohdatessani oppilaan, joka kuvaa makaaberia aiheissaan, voin täten ottaa huomioon, että kyseessä ei ole yksioikoisesti häiriö persoonassa tai oppilaan synkkä henkilöhistoria, vaan sellaisen ilmiön käsittely, jonka tietää todelliseksi, mutta kokee etäiseksi.

Allen Guttman (1998, s. 21-23) tutki väkivaltaa puolestaan urheilun kontekstissa. Hänen esille tuomiaan huomioita voi samastaa väkivallan narratiiviseen kontekstiin elokuvissa ja TV:ssä. Hänen mukaansa nyrkkeilyn, vapaaottelun ja muiden saman tyyppisten väkivaltaisten urheilulajien hurmos katsojalle piilee ensi sijassa siinä, mitä se kertoo ottelijoista ja heidän halukkuudestaan ottaa riskejä sekä omistautua lajilleen. Urheilua ei nostettu vertailukohteeksi elokuvien kanssa niinkään näiden kahden välisten yhtäläisyyksien, vaan ratkaisevien erojen vuoksi. Urheilu ei takaa lavastamattoman ja ennalta kirjoittamattoman luonteensa vuoksi samaa turvallisuuden tunnetta kuin elokuvat, mutta täyttää muilta dramaattisilta arvoiltaan samoja tarpeita, mitä elokuvat ja turvallisuus saavuttavat.

Käy ilmi, että tunne tilanteen hallinnasta vaikuttaa selvästi väkivaltaisen sisällön stressaavuuteen. Tätä testattiin Utrechtin yliopiston kokeessa, jossa koehenkilöille annettiin väkivaltaisen videon katselua varten kaukosäädin. Toiselta ryhmältä kaukosäädin evättiin. Ilmeni, että pelkkä kaukosäädin käsissä lievitti stressiä, vaikka sitä ei olisi käyttänytkään.

Saman nähtiin pätevänsä konsolipelien yhteydessä: ensisijainen viehäytys ei ole väkivallassa itsessään, vaan kontrollissa, jota kokee pelin virtuaalisessa maailmassa. (Goldstein, 1998, s. 214.) Osaltaan *Likaisen Harryn* ja sen kaltaisten elokuvien brutaalin kuvaston vaikutusta pehmentää se, etteivät ne edes pyri esittämään väkivaltaansa dokumentaarisenä. Goldstein (1998, s. 221) lisää median välittämän aidon väkivallan ja elokuvaväkivallan eroiksi myös elokuvan tekniset ominaisuudet, jotka antavat viitettä väkivallan epätodellisuudesta, kuten taustamusiikki, leikkaus, liioitellut erikoistehosteet tai tietoisuus kamerasta.

Paradoksaalisesti nämä ovat juurikin ne seikat, joilla todellisuuden illuusio pyritään Hollywood-elokuva teossa säilyttämään. Joka tapauksessa tällaiset ominaisuudet laskevat elokuvaväkivallan epämiellyttävyyden tasoa. Goldsteinin mukaan kyse on suhteellisesta turvallisuuden tunnusta, sillä ilman sitä väkivaltaiset kuvat menettävät viehätöksensä. Ilmiö on siis sama, mihin viitataan Donovanin tutkimuksen yhteydessä väkivallan esittämisestä tyylyteltyä. Jos väkivaltainen kuvasto ei itse paljasta itseään epätodelliseksi, voi sen puolestaan tehdä fyysinen ympäristö, kuten tietoisuus siitä, että olemme teatterissa tai pitelemme käsissämme kirjaa. (Goldstein, 1998, s. 221.)

4.5 Henry Lee Lucas – äärimmäinen esimerkki

Ranskalaisen elokuvan monitoimimiehen François Truffaut'n kuuluisiin väitteisiin kuului, ettei yksikään elokuva voi olla sodanvastainen. Elokuvan aiheet voivat olla sitä tavoittelevia, mutta eivät sitä saavuttavia. Lause on nykyisin niin liberaalissa käytössä ja irrallisena alkuperäisestä yhteydestään, että sen merkitys Truffaut'n tarkoittamasta tavasta on monilta osin jo tulkittu uusiksi, mutta tavallisimmin se ymmärretään kommenttina siitä, että filmi "ylevöi kuvattavan kohteen" (de Baecque & Toubiana, 2000, s. 164) ja tekee välikädellisessä perusluonteessaan katsojasta aina sivullisen. Monet elokuvantekijät ovat pyrkineet havainnollistamaan katsojalle milloin minkäkin hahmon subjektiivista kokemusta esimerkiksi kuvaamalla otos tämän "silmistä," kuten *Halloweenin* alkuotoksessa, joka kuvaa lapsen kulkua läpi pihan ja talon katkeamattomana otoksena ja lopulta naamarin

silmäaukkojen läpi - ikään kuin olisimme lapsi itse. Joskus tavat ovat vähemmän ilmeisiä, kuten otoksen kuvaaminen halutun hahmon olan takaa, mutta edelleen irrallisena hahmon "kehosta." Alfred Hitchcock kertoo elokuvan *Takaikkuna* tarinaa poistumatta päähenkilön asunnosta edes silloin, kun kohtausten keskeisin toiminta sijoittuu vastapäisen rakennuksen asuntoon, ja auttaa näin katsojaa asettumaan päähenkilön tuntemaan avuttomuuteen vaikuttaa vastapäisen rakennuksen tapahtumiin. Siitä huolimatta emme ole koskaan paikan päällä; me emme haista tapahtumaympäristöä, me emme voi liikkua tilassa vapaasti, eikä kontollamme ole mieltä, mitä hahmot miettivät, jotta juoni etenisi. Elokuvan ulottuvuudet ovat erilaiset.

Siksipä eräs aspekti, joka on käynyt mielessäni useamman kerran elokuvaväkivallan käsittelyprosesseissa, on 'samaistumisen' käsite. Alkuperäisissä suunnitelmissani lähdin hakemaan avaimia kysymyksiin juuri tämän termin kautta, kunnes huomasin, että hyvin harva elokuvia tai subjektiivisia taiteen kokemuksia koskeva kirjallisuus käytti moista sanaa. Lähtöoletuksiini on pitkään pelkältä harrastuspohjalta kuulunut, että elokuvassa esiintyvällä hahmolla täytyy olla jotain samaa katsojan kanssa, jotta yleisö kykenee tavoittamaan hahmon, ymmärtämään ja puoltamaan tätä. En kuitenkaan koskaan tiennyt, kuinka pitkälle samanlaisuus täytyy viedä - tai käänteisesti, kuinka pienillä yhteneväisyyksillä katsoja samaistuu hahmoon. Loogisesti ajateltuna voisi kuvitella, että mitä samanlaisempi hahmo elokuvassa on katsojan kanssa, sen paremmin tätä ymmärtää ja empatisoi, mikä saattaisi antaa katsojan silmissä synninpäästön kyseenalaisillekin teoille. Näin ei kuitenkaan ole omien katsojakokemusteni perusteella tapahtunut; pahimmissa tapauksessa kuilu fiktiivisen hahmon kanssa on jopa kasvanut, jos tämä tunnin samastumisen jälkeen tekeekin jotain, mikä olisi omalle käyttäytymiselleni väärin. Yhden selittävän kriteerin samaistumiselle antaa kuitenkin Hietala (1990, s. 152) referoidessaan teoriaa *Hart to Hart* -tv-sarjan suosiosta. Sarja kertoi miljonääriavioparista, joka harrastaa rikosten selvittelyä. Pariskunta ei edusta keskiluokkaista arvomaailmaa miljonääriystensä takia, mutta siitä huolimatta sarja upposi katsojiinsa. Vastaus löytyy sosiaalipsykologian termistä statusaspiraatio, joka merkitsee ylemmän aseman tavoittelua. Tästä voinee

päätellä, että samaistuminen tai samanlaisuuden kokeminen - itsensä näkeminen vaihtoehtoisessa muodossa - ei selitäkään kattavasti fiktiivisten hahmojen toiminnan puoltamista. Ratkaisevasti kyseessä näyttäisi olevan vieno ylöspäin katsominen ja ihailu kuin näkeminen omien silmien tasalta.

Palatkaamme siis ennen *Likaisen Harryn* tarkempaa analyysiä vielä Annette Hilliin. Hill tutkii, miten katsojat ottavat vastaan vuoden 1986 elokuvan *Henry Lee Lucas - sarjamurhaaja*. Esimerkki on aiheen kannalta niin äärimmäinen, että parempia on aiheen kannalta tuskin tullut vastaan vielä Hillin tutkimusajankohdankaan jälkeen. *Henry Lee Lucas - sarjamurhaaja* nauttii mainetta elokuvana, joka ilmeisen tahallisesti riisuu tarinastaan sympaattiset hahmot ja väkivallasta vähimmäinkin viihteellisyyden sekä jättää moraaliset motiivit pitkälti epäselviksi.

Hill esitti koeryhmälle kohtauksen, jossa päähenkilö Henry pelastaa Beckyn veljensä Ottisin raiskaukselta. Vastavuoroisesti Becky puukottaa veljeään silmään, kun Henry on hengenvaarassa. Yksi ryhmästä kuvaili Ottisin tappamista oikeutettuna, vaikka mainitseekin samalla, että irtisanoutuu katsojana Henryn aikaisemmista murhista. Toinen ryhmästä kertoi voivansa samastua Henryn tekoon, mutta ei Henryyn, ja olisi mieluiten nähnyt Henryn ja Ottisin tappavan toisensa kokonaan. Beckyä, uhria, kohtaan hän koki eniten sympatiaa. Kolmas taas epäroi 'samaistumisen' termin käyttöä ja käänsi asian niin päin, että toivoo yleisesti hahmojen elokuvissa toimivan niin kuin itse tekisi - eli hahmojen samaistuvan katsojaan, eikä niinkään toisinpäin - ja tässä tapauksessa antavan "ansionsa mukaan niin väkivaltaisella tavalla kuin mahdollista." Useimmat vastaajat eivät kuitenkaan pitäneet 'samaistumista' riittävänä tapana kuvailla tuntemuksiaan kohtauksen aikana. Sen sijaan he käyttivät mieluummin sellaisia sanoja kuin 'empatia', 'sympatia' ja 'ymmärtää.' Hillille tämä kertoo katsojan tuntemusten monimutkaisuudesta, sillä se kuvastaa, kuinka katsojat voivat samastua hahmojen tiettyihin tekoihin tai tunteisiin, vaikka eivät samaistuisikaan hahmoihin kokonaisuudessaan. (Hill, 1997, s. 39-41.)

Hill tutki vaihteluita reaktioissa esittämällä kohtauksen varioimalla asiayhteyttä: osalle

annettiin kohtausta varten konteksti ja hahmoista elämäkerrallinen tiivistelmä. Toisille ei annettu asiayhteyttä lainkaan. Heille, joille asiayhteyttä ei annettu, väkivallalla ilmeni merkitystä hädin tuskin laisinkaan. Erään osallistujan reaktiota kuvasti kahtiajakoisuus pelon ja vähättelyn välillä: tämä piti raiskausta todella häiritsevänä tapahtumana ja tunsii pahoinvointia kohtauksen päätteeksi, mutta ei pystynyt ottamaan muuta väkivaltaa vakavasti, koska piti toteutusta mielestään naurettavana. Useampi muukin kontekstia vaille jääneistä osallistujista näki tilanteen vain kriittisen etäisesti, koska tilanteen ja hahmojen vieraus ei suonut tunteellista osallisuutta. (Hill, 1997, s. 41-42.)

Asiayhteyden ja karakterisoinnin ohella Hill nostaa esille niin ikään henkilökohtaisten kokemusten ja mielikuvituksen tärkeyden. Katsojat muodostavat linkkejä hahmoihin yksilöllisen valinnan kautta, johon vaikuttaa juurikin se, kuinka realistisilta hahmot vaikuttavat heidän oman henkilökohtaisen kokemuksensa valossa. Lausunnot aloitetaan usein sanoin: "Jos olisin samassa tilanteessa kuin..." Tämä kertoo, kuinka katsojat yhdistävät kuvitteellisia tilanteita hypoteettisten aitojen tilanteiden kanssa. Päähenkilö Henry on koeryhmissä hahmo, jota puolletaan eniten. Eräs vastaaja kykeni puoltamaan sarjamurhaajahahmoa kuvittelemalla tälle piirteitä ja tunteita, joita itse koki, vaikka niitä ei missään vaiheessa todella tuotaisi edes esille. Hän koki Henryn "herras miesmurhaajana," mitä Henry ei - Hillin tulkinnan mukaan - ole, mutta tällaisen yhteyden luominen on katsojalle merkittävä osa katselukokemusta, jotta tämä pystyisi kiinnittymään yhteenkään hahmoon millään lailla. Katsoja suorittaa kohtauksen hypoteettisen uudelleen kertomisen. (Hill, 1997, s. 44-45.)

Toinen katsoja myöntää paljon avoimemmin puoltavansa Henryä ja yhtä lailla kaikkia tappajia elokuvamaailmassa, koska kokee terapeutisena ja vapauttavana hahmon, jolla on uskallusta toteuttaa impulssejaan. Hän kokee yhteyttä Henryyn tämän onnettoman lapsuuden vuoksi, jota hän pitää uskottavana arkipäiväisenä kauhuna, ja kokee myötätuntoa Henryn turhautumista kohtaan. Jälleen kerran katsoja luo hahmolle yksityiskohtia ja motiiveja ja heijastaa tähän omia tunteitaan, joita hahmolla ei elokuvassa faktisesti ole. (Hill, 1997, s. 46.)

Osa Henryn puoltajista puolustaa positiotaan vihalla Ottista, siskonsa ja Henryn romanttisen kiinnostuksen kohteen raiskaajaa, kohtaan. Samalla todentuu Henry Baconin (2010, s. 145) luettelossa väkivallan oikeuttavista motiiveista rankaisu, joka kohdistuu mahdollisimman vastenmieliseen, kenties jopa symboliselle tasolle vietyyn pahaa edustavaan hahmoon. Eräs koeryhmästä pohjusti vastauksensa sanomalla, että epäröi mielipiteensä validiutta, koska ei tiedä kohtauksen asiayhteyttä, mutta kykeni silti samastumaan Henryn rankaisevaan käytökseen. Hän jopa lisäsi pitävänsä Ottista niin vastenmielisenä, että tuomitsi "sairaaksi" sellaisen katsojan, joka tätä puoltaisi. Siitä huolimatta muutama vastaaja uskalsi myöntää hetkellisen sympatiansa Ottista kohtaan siitä yksinkertaisesta syystä, että hahmo ei pelkästään tehnyt kuolemaa, vaan ehti tiedostaa kuolevansa. Tämä ei Hillin (1997, s. 46-47) mukaan johda kuitenkaan Ottisiin samaistumiseen tai siihen, ettei katsoja voisi yhtä aikaa kokea Ottisin kuolemaa oikeutetuksi.

5 LIKAINEN HARRY PALA PALALTA

5.1 Historiallinen konteksti

Jos Hill tutki väkivaltaisen käytöksen oikeuttamista elokuvissa niin äärimmäisellä esimerkillä kuin *Henry Lee Lucas - sarjamurhaaja*, niin onko edes mielekästä tutkia samaa asiaa *Likaisen Harryn* tapaisella "kevyemmällä" tapauksella? Perustelen valinnan kuitenkin sillä, että *Likainen Harry* on kokemukseni mukaan huomattavasti enemmän kansallisen tajunnan pinnalla. Internetin suurimpaan elokuvaan keskittyvään tietokantaan Internet Movie Databaseen (n.d.) *Likaisen Harryn* on käynyt pisteuttämässä 130 000 katsojaa, kun taas *Henry Lee Lucas - sarjamurhaajan* on pisteuttänyt 27 000. Loogisesti *Likainen Harry* on myös helpommin keskivertokansalaisen ulottuvilla. Vuoteen 2010 mennessä *Likainen Harry* oli esitetty Suomen valtakunnallisessa televisiossa yhdeksän kertaa, *Henry Lee Lucas - sarjamurhaaja* ei kertaakaan (Elonet, n.d.). *Likainen Harry* on julkaistu myös DVD- ja VHS-levitykseen useammin kuin *Henry Lee Lucas - sarjamurhaaja*. Mielenkiintoista on tosin, että *Henry Lee Lucas - sarjamurhaaja* sai ilmestyessään ikärajasuosituksen K18, kun *Likainen Harry* puolestaan pysyi vuoteen 1972 "kokonaan kiellettyinä raaistavan ja mielenterveyttä vahingoittavan" sisältönsä vuoksi. Tämä kertoo kuitenkin enemmän ikärajoista vastaavan komitean kriteerien muuttumisesta ajan myötä kuin varsinaisesti näiden kahden elokuvan keskenään verrattavissa olevasta vahingollisesta sisällöstä.

Henkilökohtainen syyni kohde-elokuvan valinnalle on, että näin *Likaisen Harryn* aikaisimmillaan seitsemännellä luokalla. Näin sen sittemmin uudestaan useita kertoja itävällä aikuisiällä ja joka kerta elokuvassa säilyi iskeytyksen tavalla, joka puuttui *Likaisen Harryn* neljästä jatko-osasta ja lukuisista muista jäljitelmistä. Tämä toimi aloituspisteenä kiinnostukselleni koko elokuvan kentän mekanismeja kohtaan: haluan saada selville, mistä johtuu, että näennäisesti kaikki samaan lajityyppiin niputettavat elokuvat jäävät niin selvästi vaillinaisiksi ja yksi pysyy yläpuolella.

Elokuvan julkaisuajankohdasta on kuitenkin jo yli 45 vuotta. Tällä välin on tapahtunut liikettä niin elokuvamaailman sisällä kuin sen ulkopuolellakin. Koska ympäröivä todellisuus muuttaa tapamme arvioida taidetta, on täysin luontevaa, että esimerkiksi tapaus Los Angelesin poliisin vuonna 1991 pahoinpitelemästä Rodney Kingistä saa *Likaisen Harryn* väkivaltaisuuden näyttäytymään vähemmän sankarillisena. Skismat vallan väärinkäytöstä ovat pysyneet keskustelunaiheina sittemmin muun muassa Oscar Grant III:n ja Philando Castilen tultua poliisivoimien ampumiksi vuosina 2009 ja 2016. Kyseiset tapaukset nostivat esille myös kysymyksiä rasismien mahdollisesta osallisuudesta virkavallan väärinkäytössä. Tämän päivän yhdysvaltalaisista poliittista kenttää jakaa yhtä lailla alituisten joukkoampumatapausten kirvoittamat kädenväännöt aselaeista, joita käydään itsesuojelu-oikeuteen uskovien konservatiivien ja kovempia aselakeja vaativien liberaalien välillä. Elokuva, jossa päähahmo pitää varsin avoimesti käsiasettaan ihannoivan monologin, saattaa siis helposti näyttäytyä poliittisia puolia ottavana teoksena. Ilmestyessäänkään elokuva ei jäänyt vaille ankaraa kritiikkiä maailmankuvastaan. Vaikutusvaltainen kriitikko Pauline Kael (1972) tuomitsi sen *The New Yorker* -lehden arvostelussa "oikeistolaiseksi fantasiaksi," jonka maailmassa perimmäinen vihollinen on "poliisivoimat kuohiva liberalismi," vaikka tietävästi niin ohjaaja Don Siegelillä kuin pääosanäyttelijä Clint Eastwoodillakaan ei ollut mielessä sen voimakkaampia poliittisia tarkoituksia (Engel 2007, s. 99).

Elokuvan julkaisuvuosi 1971 on keskiössä aikakaudessa, jota on luonnehdittu taitokseksi elokuvaväkivallan kaanonissa. Hollywoodissa muuttuivat käytänteet niiden asioiden suhteen, mitä valkokankaalla saa esittää, kuten seksuaalisuus, kiroilu ja väkivalta. Jopa papiston pilkkaaminen kuului kiellettyjen aiheiden listalle, joita ylläpiti Hayesin ohjeisto eli sen aikaisia elokuvayhtiöitä itsesensuuriin määrännyt säännöstö. Kun Hayesin ohjeisto hajosi, tilalle otettiin ikärajoitusjärjestelmä. Näin kielletyt aiheet vapautuivat käyttöön sillä ehdolla, että niille annetaan ikärajoitus. Osaltaan yhä runsaampaan väkivaltaiseen sisältöön vaikutti yhteiskunnallinen ilmapiiri. 1960-luvulla niin amerikkalaisten valtiomiesten kuin ihmisoikeusaktivistien murhat yhdessä vellovan Vietnamin sodan kanssa lietsoivat

kansallista kyynisyyttä, jota uusi aalto elokuvantekijöitä ei kyennyt olemaan tunnustamatta. Aseelliset murhat lisääntyivät vuosina 1965-68 vuosittain 15-20 prosenttia ja väkivaltaisten rikosten määrä tuplaantui. Lisäksi median esittämät kuvat väkivallasta terävöittivät tavalliselle kansalaiselle, miltä väkivallan uhrin näyttivät. (Kendrick, 2010, s. 98-99.)

Elokuviissa esitetyn väkivallan muurinmurtaajaksi attribuoidaan useimmissa lähteissä Arthur Pennin elokuva *Bonnie ja Clyde*, mutta on syytä sukeltaa vielä aavistuksen syvemmälle historiaan: 1950-lukuun ja Ranskan uuteen aaltoon. *Cahiers du Cinema* -julkaisussa lähti liikkeelle kritiikki sekä paikalleen jämähtänyttä ranskalaista elokuvaa kohtaan että sellaista, joka määriteltiin arvokkaaksi vain sen takia, että sen pohjalla olleella lähdetekstillä oli arvovaltaa. Tätä tarkoittivat esimerkiksi arvostettujen kirjojen tai näytelmien filmatisoinnit. Tämä kritiikki johti siihen, että joukko nuoria elokuvantekijöitä keskittyi elokuviissaan enemmän muotoon kuin seuraamaan säntillisesti juonellista käsikirjoitusta. He toimivat usein itse niin elokuviensa käsikirjoittajina kuin ohjaajina. He myös irtautuivat studio-olosuhteista, käyttivät improvisaatiota kuvauksissa vapautuneemman ilmaisun edesauttamiseksi ja tavanomaisen sinfonisen musiikin sijasta suosivat ääniraidalla esimerkiksi jazzia. Eniten huomiota herättäneet mullistukset syntyivät kuitenkin leikkauspöydällä. Tekijät harjoittivat muun muassa hyppyleikkauksia - eli saman otoksen sisällä tapahtuvaa leikkausta, joka saattaa esimerkiksi silmänräpäyksessä siirtää hahmoa samassa katukuvassa kolme metriä eri suuntaan - ja neljännen seinän rikkomista eli yleisön olemassaolon tunnustamista katsomalla suoraan heihin. Draamat olivat tavallisten ihmisten kokoisia ja koskivat heidän tavallisia huoliaan, mutta erikoinen kerronnan tyyli rikkoi kaikkia Hollywood-perinteen illuusiota vaalivia keinoja. Siitäkin huolimatta *la nouvelle vague* jätti jälkensä Hollywoodiin, jossa myös uusi, niin sanottu filmiopiskelijoiden sukupolvi valmistautui perimään teollisuuden edeltäjiltään. "Elokuvan oppilaiden" Ranskasta sekä muualta Yhdysvaltojen ulkopuolelta haetut vaikutteet opettivat irtautumaan studio-olosuhteista ja improvisoimaan, fuusioimaan ne Hollywood-leikkauksen ihanteisiin ja täten vain entistä taitavammin sumentamaan aiemmin olemassa ollutta elokuvatuotantojen näytelmämaisuutta.

Tämä johti 1960-luvun lopulla samaan kuin Ranskassa; syntyi "Uusi Hollywood" tai vaihtoehtoisesti "Hollywoodin uusi aalto." Amerikkalaista elokuvaa se muutti silläkin tavalla, että aiemmin elokuvat olivat pitkälti studioiden elokuvia ja vain harvinaisissa tapauksissa, kuten Alfred Hitchcockin kohdalla, itse ohjaaja nähtiin muuna kuin hahmona, joka kokoaa tarvittavat osat yhteen. Nyt ohjaajiin alettiin suhtautua taiteilijoina ja kunkin ohjaamansa elokuvan ensisijaisena tekijänä, jolla on valta tehdä elokuvasta itsensä näköinen. Joukon merkittävimpiin nimiin luetaan yleisesti Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, George Lucas sekä Brian de Palma. Harvemmin ääneen mainittuja, mutta yhtä lailla mukaan kuuluvia olivat myös Don Siegel, Clint Eastwood ja *Likainen Harry*. Heitä kaikkia yhdisti ennen näkemätön vapaus kuvata ja kehystää väkivalta innovatiivisilla ja usein provokatiivisillakin tavoilla.

5.2 *Likainen Harry*

Käyn seuraavaksi läpi *Likaisen Harryn* tärkeimmät tapahtumat elokuvaväkivallan ja sen oikeuttamisen kannalta, jotta syntyy käsitys siitä, minkälaista teosta haastatteleman katsojat käsittelevät. Kyseessä on samalla sisällönanalyysi elokuvasta, jossa suhtaudutaan teokseen tekstinä, ja tulkitsen sitä keräämäni teorian ja tutkimusten pohjalta saamillani tyypittelyillä elokuvaväkivallasta ja elokuvan mekanismeista. Raportointi, suorittaapa sen kuinka neutraalisti hyvänsä, elokuvassa nähtävistä tapahtumista on samalla analyysiä, sillä se on myös teemani kannalta keskeisten seikkojen poimimista ja kohottamista elokuvan kaltaisen diskurssin mittavasta informaatiomäärästä. En pidättäydy kuvailevista otteista.

Elokuva alkaa omistuksella San Franciscon virantoimituksessa kuolleille poliiseille, minkä jälkeen tarina käynnistyy lähikuvalla aseiden piipusta. Kiikaritähkäimen läpi seuraamme, kun nuori nainen hyppää korkean rakennuksen katolla sijaitsevaan altaaseen uimaan. Kamera peruuttaa pitkän matkan yksinään katolla uivasta naisesta takaisin aseiden ja kokonaan toisen rakennuksen katolla sijaitsevan tähtääjän luo. Tähtäin viipyilee kohteessaan hetken ennen

ampumista ja nainen kuolee. Ampujan ulkonäkö jää epäselväksi ja täten koko hahmo etäiseksi sekä hänen tekonsa motiivin mysteeriksi.

Alkutekstien aikana esitellään elokuvan päähenkilö Harry Callahan, komisario San Franciscon poliisivoimista. Hän löytää ampumasijainnista hylsyn sekä kaupungille jätetyn viestin ampujalta, jossa uhataan tappa ihminen päivässä, ellei hänelle makseta sata tuhatta dollaria lunnaita. Antagonistin toiminnalle annetaan näin motiivi, joskaan ei syytä, miksi tämä tarvitsee kyseisen rahasumman. Periaatteessa katsoja voi siis arkikokemuksen perusteella itse täydentää, mihin hahmo tarvitsee rahaa. Tappaja tarkentaa viestissä murhaavansa seuraavaksi joko uskonnollisen ryhmän tai etnisen vähemmistön edustajan solvaavan ilmaisun kera. Antagonistista tehdään jo alusta alkaen vastenmielinen.

Harryn hahmolle luodaan perusta

Seuraava jakso edistää vähemmän juonta, mutta rakentaa oleellisesti Callahanin hahmoa sekä pohjustaa myöhemmin toistuvan repliikin uudessa yhteydessä. Harry estää kohtauksessa pakomatkan pankkiryöstöstä. Kun Harry saapuu paikalle, hän kohottaa aseensa ensimmäistä pankin ovista ulostuvaa ryöstäjää kohti, mutta ei ammu heti, vaan antaa komennon pysähtyä. Ryöstäjä ampuu häntä kohti ja vasta tämän jälkeen Harry vastaa tuleen. Tällä vahvistetaan sankarin moraalista koodia väkivallan käyttöä koskien. Sama kuvio toistuu seuraavankin ryöstäjän kohdalla. Ryöstäjä syöksyy pakoautoon, joka ajaa uhkaavasti Harryä päin. Harryn onnistuu torjua lähestyvä auto ampumalla ja vahingoittamalla kuskia niin, että auto menee kumoon. Toinen ryöstäjästä pakenee autosta ja Harry ampuu tätä. Koko sekvenssin ajan ryöstäjät ovat nimettömiä, kaukaa kuvattuja figuureja, joiden ihmisyyttä jää käsitteelliselle tasolle, kuten Henry Baconin väkivallan oikeuttavat kriteerit opettavat.

Harry saapuu haavoittuneen ryöstäjän luo, joka kurkottaa haulikkoaan kohti. Harry nostaa aseensa ryöstäjän kasvoja kohti ja pitää tälle antisankarillisen monologin siitä, kuinka hän "itsekin jo ehti unohtaa, montako laukausta ampui" välikohtauksen aikana kuusi patruunaa

sisältävällä Magnum .44 -aseellaan. Harry leikittelee mahdollisuudella, että hänen aseensa olisi jo tyhjä, jolloin ryöstäjällä olisi mahdollisuus tarttua aseeseensa ja voittaa kaksintaistelu. Harry noutaa haulikon ja alkaa poistua, kun ryöstäjä vaatii saavansa tietää, olisiko hänellä ollut mahdollisuutta selvitä. Harry osoittaa aseellaan ryöstäjää, ryöstäjä pelästyy ja ase päästää äänen tyhjän rullan merkiksi. Harry poistuu paikalta naurahtaen - ainoan kerran koko elokuvassa - vihjaten, että Harry todella tiesi aseensa lipkaan olevan tyhjä, eikä näin olisi ampunut ryöstäjää täysin kylmäverisesti.

Kokonaisuudessaan kohtausta täyttää tarkasti useamman Baconin kriteereistä väkivallan oikeuttamiseen. Harry rankaisee lainrikkoojia ja joutuu tekemään sen väkivaltaisilla keinoin, koska aseistetut rikolliset pakottavat siihen. Harryn rankaisemien ryöstäjien kohtalot jäävät katsojan itse pääteltäviksi eli myös väkivallan uhrien kuvaamisella vaikutetaan katsojan käsitykseen Harrystä. Toisin sanoen uhreista tehdään yhdentekeviä ja väkivallan seuraukset sivuutetaan. Viimeinen hetki, josta suoranaisten fyysisten väkivaltojen puuttua, on jokaisesta esittämästäni tavasta jaotella ja oikeuttaa väkivaltaa jätetty huomioimatta: väkivallalla uhkailu eli väkivallan henkinen ulottuvuus.

Harryn näkökulmasta saamme nähdä ampumavälikohtauksen seurauksia. Hän käy lääkärillä jalkaansa kohdistuneiden ampumahaavojen vuoksi. Haaveriin suhtaudutaan lähes välinpitämättömästi, eivätkä haavat Harryn jalassa vaikuta myöhempisiin tapahtumiin. Samalla kun helikopteri ja joukko poliiseja partioi rakennusten katoilla, Harry palaa poliisiasemalle ja saa uuden partnerin, Gonzalesin. Harryn edeltävien työparien mainitaan joutuneen joko sairaalaan tai kuolleen.

Partioivat helikopterit estävät Scorpion seuraavan umpimähkäisen tappoyrityksen. Scorpio pakenee, mutta tästä saadaan tunnusmerkit. Harry etsii tätä yöllä vailla tulosta, mutta päätyy pelastamaan kerrostalon katolta itsemurhakandidaatin. Perinteisen sankarillisuuden mallit hyläten Harry provosoi tätä ja sen jälkeen lyö, jotta lopettaisi pyristelyn. Harry käyttää väkivaltaa suuremman pahan välttämiseksi, mutta tässä tapauksessa henkilöön, joka olisi tuottanut suurempaa pahaa itselleen.

Päivällä löydetään tummaihoisen pojan ruumis ja todisteet osoittavat Scorpion olevan syyllinen. Harry ja Gonzales löytävät yöllä väijyssä Scorpion. Tällä kertaa Harry avaa itse tulen. Vaikka hän ei osukaan, tämän voi tulkita jälleen pyrkimykseksi välttää suurempi paha. Scorio pääsee lyhyen tulitaistelun jälkeen karkuun. Sillä aikaa, kun Harry ja Gonzales juoksevat tämän perään, katsojalle entuudestaan tuntematon poliisi on kuollut kameran näkymättömissä. Tämä antaisi Harrylle koston oikeuttavaksi motiiviksi, mutta elokuva ei itse asiassa kiinnitä tähän selkkaukseen tarkempaa huomiota enää myöhemmin, jotta kostomotiivi korostuisi.

Poliisilaitokselle saapuu seuraavana päivänä uusi ilmoitus Scoriolta, joka on kidnapannut 14-vuotiaan tytön ja haudannut tämän elävältä. Scorio antaa 200 000 dollarin lunnasvaatimuksen, tytön tuntomerkit, joihin kuuluu muun muassa irti vedetty hammas, sekä ilmoittaa työllä olevan happea vain määrätyn ajan. Harry lähtee yöhön toimittamaan lunnasrahoja. Scorio päättää juokсутtaa häntä kaupungilla varmistaakseen, että tämä toimii yksin, mutta Harrylla on salaisena apunaan Gonzales. Scorio ei suostu vakuuttamaan Harrylle, että tyttö on vielä elossa, joten tehtävällä ei ole täysiä takeita onnistua.

Juostuaan aikansa ympäri kaupunkia Harryn yllättää kolme ryöstäjää. Harry ei kuitenkaan ammu ketään, vaan lyö kahta ryöstäjää rahalaukullaan ja vetää kolmannen kohdalla aseensa varoituksen merkiksi. Tätä ennen Harry on antanut ryöstäjille tilaisuuden antaa asian olla, mutta tähän tilaisuuteen he eivät tartu. Harryn toiminnan itsepuolustuksen ohella oikeuttaa altruistinen missio pelastaa ihmishenki, mikä tekee Harryn teoista katsojalle helposti hyväksyttäviä.

Harry pääsee ennen pitkää Scorpion luo. Aseella uhaten Scorio riisuu ensin Harryn aseista ja tämän jälkeen pahoinpitelee hänet raastasti. Scorio lisää, että muuttaa mielensä ja antaa tytön kuolla. Gonzales kuulee piilosta, mitä on tekeillä, ja saapuu pelastamaan Harryn. Gonzales ja Scorio vaihtavat luoteja ja Harry kommentaa, ettei Gonzales tappaisi Scoriota pitäen täten huolta, että panttivanki on yhä pelastettavissa. Henkitoreissaan makaava Harry

tarttuu sääreensä teipattuun veitseen ja iskee sen Scorpion jalkaan sillä aikaa, kun tämän huomio on Gonzalesissa. Tässä kohtaa voi esittää argumentin, että Harry toimii väärin, sillä Scorpio olisi voinut vastata tähän surmaamalla Harryn. Puoltavan argumentin saa siitä, että Harry turvautuu heikossa arviointikyvyssään hätäratkaisuun, jolla saisi pelastettua sekä itsensä että Gonzalesin - tai edes jomman kumman. Välikohtaus päättyy, mutta Scorpio pääsee nilkuttaen karkuun. Gonzales on haavoittunut. Harry ampuu viimeisen kerran Scorpion perään, mutta osumatta.

Harry toipuu vammoistaan - jälleen vähätellen väkivoiman fyysisiä ja henkisiä vahinkoja - ja myös Gonzales pysyy elossa, mutta tyttö on edelleen vankina.

Katsojan suhde hahmoihin testissä

Harry saa selville, että Scorpio majoittuu läheisellä jalkapallostadionilla. Päästyään stadionille sisään hän löytää Scorpion pakenemassa pallokentän poikki. Hän nostaa aseensa ja komentaa Scorpion pysähtymään. Jo valmiiksi edellisestä kohtauksesta vammautuneena nilkuttava Scorpio pysähtyy, mutta Harry ampuu joka tapauksessa. Harryn ei tarvitse ampua Scorpia, mutta tekee näin joka tapauksessa. Harry osuu Scorpia vain jalkaan, mutta hän ampuu kaukaa ja riskeeraa samalla Scorpion osumisen kuolettavalla tavalla. Se puolestaan johtaisi sekä Scorpion surmaan että mahdollisuuden löytää panttivanki.

Katsoja laitetaan Scorpion asemaan kuvaamalla Harry alaviistosta ja antaen tästä uhkaava vaikutelma. Scorpio anoo, ettei Harry tekisi hänelle mitään. Harry tivaa tältä tytön sijaintia toistuvasti, mutta Scorpio vastaa ainoastaan, että hänellä on oikeus asianajajaan. Kyseinen kohtaaminen lienee selkein hyvän ja pahan välisen eron hälventäjä. Baconin kriteereistä Harryn voi katsoa noudattavan oikeudenmukaisen tilanteen palauttamista, koska hän yrittää pelastaa kolmannen osapuolen hengen. Scorpion fyysiset vahingot ovat selvästi ilmaistuja ja hahmon aiempi vastenmielisyys näkyy enää vain siinä, ettei hän paniikissa ilmianna kaapatun tytön sijaintia. Harry polkee Scorpion haavoittunutta jalkaa kameran perääntyessä yläilmoihin. Helikopterista tai nostokurjesta kuvattu otos vaikuttaa perspektiiviin ja antaa

jalkapallostadionille epävakauden tuntuman. Tämä kidutuskohtaus koettelee katsojan suhdetta sankariin, mutta jo edellä käsitelty Annette Hillin tutkimus *Henry Lee Lucas - sarjamurhaajaa* koskevista katsojakokemuksista antaa viitettä siitä, kuinka pitkälle katsoja pystyy hyväksymään fiktiivisiä tapahtumia ruudulla, eikä *Likaisen Harryn* tapauksessa olla edes lähellä sitä äärimmäisyyttä mitä Hillin esimerkissä.

Tyttö löydetään aamulla kuolleena. Informaatio välittyy katsojalle Harryn kulmasta etäältä tarkastellen ja etääntymiseen viittavat kauko-otokset lisäävät empatian tunnetta kuollutta kohtaan (Kawin, 1992, s. 227). Tytön sijainnin löytyminen antaa viitteen, että Harryn onnistui saada Scorpiosta tunnustus ulos jalkapallokentällä, vaikka sitä ei katsojalle suoraan näytetäkään.

Piirisyyttäjä kertoo Harrylle, ettei Scorpiota voi vangita, sillä Harry ei ollut ainoastaan rikkonut tämän oikeuksiaan sairaala- ja asianajaja-apuun, vaan myös siksi, että hän hankki todisteita ilman etsintälupaa. Tässä kohdassa tiivistyy läpi elokuvan käsiteltävä periamerikkalainen tyytymättömyys oikeusjärjestelmään ja vallitsevaan järjestykseen, jolla Bacon selittää väkivaltafantasioiden viehätystä. Harry perustelee ajatelleensa uhrin parasta. Piirisyyttäjä vastaa, että uhri oli ehtinyt kuolla ennen kuulustelua, mutta Harry ei kyennyt tätä tietämään.

Scorpio pääsee sairaalasta ja ontuu. Huomattavaa ontumisessa on, että ensimmäistä kertaa näemme selkeästi pahaan hahmoon kohdistuneen väkivallan seurauksen, mikä tavallaan rikkoo Baconin asettamien väkivallan oikeuttamisen säännöstön yhtä kohtaa. Seuraavassa kohtauksessa Scorpio maksaa 200 dollaria tullakseen raa'asti pahoinpidellyksi. Takaisin sairaalaan joutunut Scorpio herättää median kiinnostuksen. Tämä vierittää syyn Harryn niskoille ja vakuuttaa samalla syyttömyyttään tytön kidnappaukseen.

Harry poikkeaa toipuvan Gonzalesin luona, joka on irtisanoutunut poliisin työstä henkensä suojelemiseksi. Tämä on ensimmäinen selkeä viittaus väkivallan aiheuttamasta

psykologisesta vahingosta, pelosta. Elokuvasa, joka muuten kertoo niukasti Harryn taustatarinasta, hän avautuu Gonzalesin puolisolle oman vaimonsa kuolleen rattijuopon yliajamana. Tämä asettaa Harryn hahmoa kärsivän sankarin arkkityyppiin ja selittää hänen vakaumustaan oikeuden toteuttajana. Harryn luottamuksen ansainneen työtoverin vahingoittuminen antaa Harrylle lisää syytä kostaa, mutta tätä ei eksplisiittisesti korosteta hahmon toimintaa eteenpäin ajavana motiivina loppuelokuvassa. Kohtaus voi toisaalta toimia puhtaan funktionaalisesti myös sillä ajatuksella, että partnerin poistaminen kuvasta mahdollistaa dramaturgisesti jännitteisemmän yksi vastaan yksi -kohtaamisen elokuvan kliimaksissa.

Seuraava kohtaus on malliesimerkki Pomerancen mekaanisesta väkivallasta, jota karakterisoi väkivallan luonne välineenä, asioiden liikkeelle laittajana ja ratkaisuna. Sairaalasta pois päässyt Scorpio puhuu viinakaupan myyjän kanssa omasta väkivaltaisuudestaan kuin siinä ei olisi mitään epätavallista tai moraalitonta, jopa vitsaillen. Kohtaus päättyy, kun Scorpio hyödyntää kauppiaan ystävällisyyden, iskee pullolla päähän ja varastaa kauppiaan aseensa. Elokuvan päätösjakson käynnistävissä kohtauksessa Scorpio kaappaa koulubussin ja tämän matkustajat panttivangeikseen lunnaita vastaan. Pormestari suostuu Scorpion vaatimukseen saada lentokone ja 200 000 dollaria, joiden katsoja voi aiemman perusteella päätellä olevan Scorpionille yhdentekeviä. Harry ei suostu kuriiriksi, vaan poistuu turhautumisessaan pormestarin toimistosta. Scorpio laulattaa lapsia bussissa estääkseen lapsia hätäntymästä, mutta lasten kyseenalaistaessa Scorpion henkilöllisyyttä ja aikeita, Scorpio alkaa lyödä heitä ja uhkailla heidän perheitään. Tällainen peittelemätön vastenmielisyys on piirre, jonka Bacon mainitsee yhtenä oikeuttajana väkivallan käyttöön. Kohtauksen antama informaatio on myös suunnattu katsojalle, eikä Harry ole tätä paikan päällä todistamassa, joten katsoja on tilanteessa tavallaan Harryn puolesta valvova katse. Tästä tiedosta tulee hiljaisesti jaettu Harryn kanssa myöhemmissä vaiheissa.

Scorpio näkee Harryn seisomassa sillalla, joka kulkee koulubussin yli. Harrystä muodostuu Pomerancen myyttisen väkivallan edustaja, suurena pahan yläpuolella kohoava hahmo.

Rahojen toimituksesta kieltäytynyt Harry ei suorita tilanteessa tehtävää, vaan toimii oikeudentajustaan, kostosta tai muista syistä, jotka jätetään katsojan päätettäväksi. Hän on poliisi suorittamassa tehtävää, joka ei hänelle enää kuulu; uhmaa lakia ja tavoittelee järjestystä. Harry pudottautuu linja-auton katolle ja Scorpio koittaa ampua tätä linja-auton sisältä. Välikohtauksen päätteeksi Scorpio kaappaa ratin kuskilta ja ajaa bussin hiekkapenkkaan. Harry syöksyy penkkaan ja Scorpio pakenee paikalliselle myllylle. Pysäyttämättä juonen etenemistä elokuvassa ei jäädä tarkastamaan, kuinka bussimatkustajille kävi. Tulkintani on, että jos he olisivat merkittävästi vahingoittuneet tai jopa kuolleet, siitä olisi maininta, eli täytän tarinaa Hietalan kerronnan keinojen tuttuuden pohjalta. Harry jahtaa Scorpiota myllyllä ja he käyvät samalla laukausten vaihtoa. Päästyään ulos myllyltä Scorpio huomaa joen rannassa kalastamasta pojan ja ottaa tämän ihmiskilvekseen. Harry saapuu täpärästi perässä. Scorpio on etulyöntiasemassa ja vaatii Harrya laskemaan aseensa. Harry näyttää lannistuneen ja laskee aseensa, mutta nostaa sen nopeasti takaisin ja ampuu. Harry vaarantaa lapsen hengen, mutta osuu Scorpiota olkapäähän, jota lapsen keho ei suojaa. Elokuva ei anna auki puhuttua muistutusta aiemmista tapahtumista koskien 14-vuotiasta tyttöä, kuten takaumaa, mutta katsojana täydennän itse, että Harry ei suostu luottamaan enää Scorpion sanaan. Ajattelen hänen tekemän päätelmän, että tulee vain tapattaneeksi sekä lapsen että itsensä, jos antautuu. Lisäksi aiemmin pohjustetut Harryn ampumataidot, joista ei myöskään esitetä erillistä muistutusta, valavat luottoa hänen kykyynsä ampua Scorpio vahingoittamatta sivullista.

Osuma Scorpioon kaataa tämän ja poika pääsee pakoon. Scorpio makaa laiturilla hetken, kunnes kurottaa maahan lentäneeseen aseeseensa. Harry pysäyttää hänet välimatkan päästä nostamalla aseensa Scorpiota kohti, mutta ampumatta.

Harry toistaa elokuvan alussa kuullun monologinsa siitä, ”ettei tiedä, kuinka monta luotia hänellä on jäljellä,” joka saa nyt uuden merkityksen. Aiemmin pankkiryöstäjän hengellä leikitellyt ja ongelmia väkivallalla ratkaiseva Harry antaa Scorpille mahdollisuuden antautua. Katsojan pääteltäväksi jää, tietääkö Harry todella luotiansa määrän ja mitkä ovat

hänen sisäiset toiveensa tilanteessa; haluaako hän Scorpion tarttuvan aseeseensa, jotta saa syyn ampua tämän, vai noudattaa lakia? Mikäli Harry ei todella tiedä luotiensa määrää, kyseessä on lännenelokuvien arvomaailmoin vahvasti palautuvaa maailmankuvaa, jossa on hyväksyttyä, että nopeimmat ja viekkaimmat selviävät.

Scorpio luottaa onneensa ja tarttuu aseeseensa. Harryn aseessa on kuin onkin luoti jäljellä ja Scorpio putoaa osumasta jokeen. Tätä seuraa groteski otos silmät auki kuolleesta Scorpiosta kellumassa vedessä antaen näin kuvan väkivallan käytön seurauksesta. Harry ottaa esille virkamerkkinsä, katsoo sitä tovin ja heittää sen jokeen. Harry kävelee paikalta pois kameran perääntyessä yläilmoihin ja Lalo Schifrinin minimalistinen sävellys päättää elokuvan.

6 MENETELMÄ JA ANALYYSI

6.1 Puolistrukturoitu haastattelu

Likaisen Harryn kaltaisen elokuvan kohdalla täytyy kohdata vuoden 2019 todellisuus: elokuvan nähnyt yleisö ei ole yhtä laaja kuin ilmestymisaikanaan. Tästä syystä keräsin vastaajia tutkimukseen suomalaisilta elokuviin erikoistuneilta keskustelufoorumeilta sekä blogeista suuretaakseni mahdollisuutta saada käsiini henkilöitä, joille elokuva on tuttu. Paneutuneempi henkilö hakisi tutkimusapurahaa ostaakseen ilmoitustilaa esimerkiksi paikallislehdestä, painattaakseen julisteita tai päivystääkseen elokuvateattereiden ulkopuolella löytääkseen elokuviin orientoituneita halukkaita.

Tutkimukseni ote on fenomenografinen, mikä tarkoittaa käsityksiin perehtyvää tutkimusta. Se on kiinnostunut eroavaisuuksista, tutkittavien ajattelun muodoista ja kokemuksista. Tätä tutkimusotetta soveltavan tutkijan tulee käsitellä aineistojaan kiinteästi kontekstissaan ja kokemusten tilannesidonnaisuudessa. Fenomenografiselle tutkimukselle luontevin tutkimusmuoto on haastattelu. (Rissanen, 2006). Haastattelumuodoista toteutan omani puolistrukturoituna ja kirjallisesti sähköpostin kautta. Sirkka Hirsjärvi ja Helena Hurme (2009, s. 47) määrittelevät puolistrukturoidun haastattelun niin, että jokin haastattelun näkökohta lyödään lukkoon, mutta ei kaikkia. Tämä voi tarkoittaa esimerkiksi sitä, että jokaiselle vastaajalle esitetään samat kysymykset, mutta eri järjestyksessä. Puolistrukturoitu voi tarkoittaa niin ikään sitä, että kysymykset on määrätty ennalta, mutta haastatteliija voi vaihtaa sanamuotoja. Omassa tutkimuksessani se tarkoittaa, että kysyn jokaiselta vastaajalta samat kysymykset, mutta en sido vastauksia vastausvaihtoehtoihin, vaan annan heidän vastata omin sanoin.

Hirsjärvi ja Hurme (2009, s. 47) selvittävät haastattelumuodon historiaa referoimalla Robert Mertonin, Marjorie Fiskin ja Patricia Kendallin määritelmää fokusoidusta haastattelusta. Avaan seuraavaksi tämän kriteerit samalla selittäen, kuinka oma tutkimukseni täyttää ne. Haastattelun lähtökohtana on, että haastateltavat ovat kokeneet tietyn tilanteen eli

tapauksessani nähneet elokuvan *Likainen Harry*. Tutkija - jota he kutsuvat yhteiskuntatieteilijäksi - on tutkinut ilmiön rakenteita, prosesseja ja kokonaisuutta; muiden muassa siis elokuvaväkivaltaa, genren merkitystä ja fiktion suhdetta todellisuuteen. Tästä pohjatutkimuksesta hän päätyy tiettyihin oletuksiin siitä, mitä vastauksilta voi odottaa: kaikki merkit viittaavat, että katsoja tulee pitämään elokuvan sankarin väkivaltaa oikeutettuna. Seuraavana tutkija laatii haastattelurungon, joka suunnataan tutkittavien henkilöiden subjektiivisiin kokemuksiin tilanteista, jotka tutkija on ennalta analysoinut.

Valitsin haastattelujen tapahtuvan kirjallisena saadessani itse kokeilla vastaajana puolistrukturoidun haastattelun toimivuutta pro gradu -urakan alussa. Kirjallinen haastattelu avasi mahdollisuuden sekä vastausten muodon että sisällön huolelliseen hiomiseen ajan kanssa. Tällä tavalla vastaajalla on myös mahdollisuus palata elokuvan pariin uudestaan näin halutessaan. Liisa Tiittula, Anna Rastas ja Johanna Ruusuvuori (2009, s. 267) punnitsevat tietokonevälitteisen haastattelun hyveitä ja heikkouksia. Molemmat puolet tulevat esille sen etäisyyden ja tekstipohjaisuuden tunnuksellisissa elementeissä. Kasvottomuus edesauttaa takeita tasa-arvoistavalle vaikutukselle, kun erot sukupolven, -puolen, etnisyyden tai muunkaan toiseutta ja arvovaltakuiluja aiheuttavien tekijöiden välillä saavat paremman tilaisuuden hälvetä. Etäisyys ja anonymiteetti voivat luoda avoimuutta, kuten myös uskallusta haastateltavassa "käsitellä arkaluonteisia asioita, olla kriittisiä ja esittää jyrkästikin vastakkaisia mielipiteitä" (Tiittula ym, 2009, s. 267). Kyseessä on kuitenkin arvio, ei jämpästä joka kerta toteutuva ilmiö. He esittävät myös saman seikan, jonka itse sain tilaisuuden todeta, että vastaajan itsensä puhtaaksi kirjoittama teksti on harkitumpaa, suurempaa ja järjestelmällisempää kuin suullisissa haastatteluissa. Kirjoitusta voi editoida; kun puhe tulee ulos, sitä ei voi ottaa takaisin. Lisäksi oman puheen mukauttamista toisen puhetapaan ilmenee vähemmän ja vastaaja voi käyttää kysymyksiä sellaisenaan omissa vuoroissaan ja antaa lopullisille teksteille "mosaiikkimaisia rakennelmia" osapuolten tuotoksista. (Tiittula ym, 2009, s. 268). Toisaalta anonymiteetissä toteutuu anonymiteetti. Emme haastattelijan näkökulmasta jää

paitsi pelkästään äänen, eleiden ja ilmeiden kautta kommunikoinnista, vaan myös varmuudesta sen suhteen, onko haastateltava se, keneksi hän tekeytyy. Emme voi tehdä päätelmiä haastateltavan mielialasta, luotettavuudesta tai siitä, puhuuko tämä esimerkiksi ironisesti. Saamme haastattelun tekstin, mutta jäämme vaille alatekstiä. Tekstiä voi elävöittää eri keinoin, kuten huutomerkkein, mutta merkitys ei ole välttämättä jaettua. Etäisyys niin ikään auttaa vastaajaa jättäytymään haastattelusta kesken pois, jos hän näin haluaa. (Tiittula ym, 2009, s. 267-268).

Valitsemani haastattelumuodon, kirjallisen haastattelun, orastava ongelma on dialogin puute. Minulta puuttuu mahdollisuus pyytää tarkennusta vastauksiin, ellen sitä erikseen jälkikäteen jää tivaamaan. Haastattelun ihanne on olla keskustelu (Eskola & Vastamäki, 2010, s. 36) eli tilanne, jossa pystytään tarvittaessa poikkeamaan kysymysrungosta ja hankkimaan halutut vastaukset soljuvasti. Haastattelun onnistumiseen vaikuttaa huomattavasti enemmän tekijöitä kuin pystyn huomioimaan tai mainitsemaan. Tavoitteen saavuttaminen on niin aikaan ja paikkaan sidonnainen tavoite, että katson kirjallisen, puolistrukturoidun haastattelun minimoivan haastattelun kulkuun vaikuttavia tekijöitä antamalla haastateltavan itse valita paikkansa ja hänelle sopivan ajan vastaamiseen. Lisäksi kirjallisen vastauksen voi olettaa virtaviivaistavan tutkimusaineiston prosessointia, sillä se eliminoi litterointiin vaadittavan ajan. Tutkijana minun on hyväksyttävä, että uhratessani kasvokkaisen haastattelun uhraan myös monikanavaisen kommunikoinnin; ilmeiden ja äänensävyyn suhteen puhuttuun sanaan, elekielen, täytesanat sekä muun puhuttua sanaa rikastuttavan viestinnän.

Kirjallisena toteutettava puolistrukturoitu haastattelu kulkee hyvin lähellä kyselylomakkeen muotoa. Tavallisesti kyselylomakkeeseen kuuluu kuitenkin rajatut vastausvaihtoehdot, esimerkiksi 1-5-asteikon - Likert-asteikon - tarjoavat mittarit, joissa vastausvaihtoehdoiksi annetaan skaala "erittäin paljon - ei laisinkaan", mistä ikinä milloinkin on kyse. Tämän menettelyn tarkoitus on saada tulokset helposti mitattavaan muotoon. Ilman selventäviä vastauskenttiä kyselylomake jää laihaksi syvällisemmässä tiedossa. (Valli, 2010, s.118.) Ne

saattavat kertoa, kuinka monesti vastaaja katsoo lempielokuvaansa *Likainen Harry* antamatta kuitenkaan syytä miksi.

Ohjeistus kyselylomakkeen laatimiseen auttaa kuitenkin yhtä lailla kirjallisen haastattelunkin tapauksessa. Kyselylomake aloitetaan normaalisti taustoittavilla kysymyksillä vastaajasta. Ne toimivat samalla lämmittelynä itse aiheeseen. Taustat, kuten ikä, sukupuoli tai koulutus, ovet yleensä selittäviä muuttujia. Taustakysymyksiä seuraavat helpot kysymykset, joissa ei käydä läpi arkoja aiheita, mikäli sellaisia tullaan käsittelemään. Arat kysymykset tulevat tämän jälkeen ja lomakkeen päättävät jälleen helpot, "jähdyttelyvaiheen" kysymykset. Toisinaan taustoittavat kysymykset sijoitetaan loppuun siitä yksinkertaisesta käytännön syystä, että lomakkeen loppua kohden vastaajan energiatasot ja motivaatio voivat hiipua. Taustakysymykset eivät siinä vaiheessa enää väsytä aisteja ja luotettavuus kyselyssä säilyy.

Lomakkeelle on tärkeä kyetä osoittamaan kyselyn mielekkyys ennen etenemistä oleellisiin kysymyksiin. Alkuun on syytä panostaa; se luo luottamuksen tutkijan ja vastaajan välille. Pituudeksi suositellaan aikuisille viittä sivua; siitä pidempien lomakkeiden täytyy olla houkuttelevia. Kielen soisi olevan miellyttävää lukea, kohderyhmän mukaan huomioitua ja vierasperäisten sanojen käytön suhteen harkittua. Jos kysymykset muuttaa henkilökohtaiseen muotoon, vastaaja myös kokee oman roolinsa merkitykselliseksi. (Valli, 2010, s. 104-106.)

Keskeisessä asemassa omassa tutkimuksessani on avointen kysymysten pääpaino monivalinnan sijasta. Ne antavat mahdollisuuden tunnistaa motivaatioon liittyviä seikkoja sekä vastaajan viitekehyksiä. Ne osoittavat vastaajien tietämyksen aiheesta. Ne kertovat, mikä on keskeistä vastaajan ajattelussa ja asiaan liittyvien tunteiden voimakkuuden. Monivalinnat ja avoimet kysymykset eivät tietenkään sulje toisiaan nyt ja aina pois. Monivalinta voi antaa jämäkän, tilastoja suosivan ja vaivattomasti koodattavan vastauksen, jota avoin kysymys voi tämän jälkeen auttaa perustelemaan. Kysymyksissä tulee välttää johdattelua. Jos esimerkiksi kysyisin omassa tutkimuksessani, "onko *Likainen Harry* mielestäsi elokuvana hyvä," siihen sisältyy implisiittisesti, joskaan ei

välttämättä tahallisesti, tutkijan halu saada myöntävä vastaus. Sen sijaan, jos kysyy: "mikä on mielipiteesi *Likaisesta Harrystä* elokuvana," avataan vastaajalle tilaisuus muuhunkin kuin kärkkääseen hyvä/huono-kahtiajaotteluun. Silloin on vastaajan vastuulla, määritteleekö tämä elokuvan ensisijaisesti sen hyvä/huono-arvottamisen kautta. Tulen usein omina vapaan itsereflektoinnin hetkinäni kiinnittäneeksi huomion tietynlaiseen ajatusharhaan: sellaiseen, jossa uskon tietäväni asioista vähemmän kuin keskivertoihminen. Tämä vääristymä syntyy uskoakseni siitä, kun tietyistä opituista asioista tulee itsestäänselviä ja unohtaa sen, että tieto on saatettu hankkia varsin huolellisesti piiloutuneista lähteistä, kuten korkeakoulukirjaston tarjoamasta, johon instituution ulkopuolisilla ei ole välttämättä pääsyä. Tästä muodostuu erheellinen käsitys, että kaikki muutkin ovat saaneet jo jotakuinkin äidinmaidossaan tiedon siitä, mitä esimerkiksi 'täyskokemus' tarkoittaa John Deweyn taidekasvatusfilosofiassa tai, aiheeseen sopivammin, mitä 'leikkaus' merkitsee elokuvan kielessä. Tutkija on oletusarvoisesti perehtynyt aiheeseensa tutkittaviaan syvemmin, minkä takia on erityisen tärkeä kiinnittää huomiota kommunikaatioon haastateltavien kanssa ja mieluusti välttää liian teknisen kielen, jargonin, käyttöä. Tekninen kieli luo kuilua tutkijan ja vastaajan välille ja voi tehdä vastaamisesta epämiellyttävää.

Yhtä lailla tämä uhkaa johtaa myös siihen, että saan vastauksia asioihin, joista vastaajalla ei ole tarkkaa käsitystä. Kyselyissä oletetaan usein, että ihmisillä on käsitys tai mielipide asioista. Minun ei siis välttämättä kannata kysyä *Likaisen Harryn* leikkausteknisistä seikoista vastaajilta, jotka ovat keskittyneitä enemmän elokuvateoksen sisältöön kuin sen muotoon - vielä vähemmän, kun kyseessä on Hollywood-leikkauksen koulukuntaa edustava elokuva. On kuitenkin havaittu, että ihmiset vastaavat, vaikka heillä ei olisikaan asioista mielipidettä. Sirkka Hirsjärvi, Pirkko Remes ja Paula Sajavaara (2004, s. 192) neuvovatkin tarjoamaan lomakkeessa vaihtoehdoksi myös 'ei mielipidettä,' sillä jopa 12-30 prosenttia vastaa 'ei mielipidettä', jos sille antaa mahdollisuuden. 'Samaa mieltä/eri mieltä' -vaihtoehtoja kehoitetaan niin ikään välttämään. Tämä johtaa helposti vastaajassa taipumukseen vastata siten kuin on sosiaalisesti suotavaa. Tai muuten vain tavalla, joka

antaa itsestään todellisuutta kohotetumman kuvan.

6.2 Haastattelun runko perusteltuna

Esitän seuraavaksi valintoja, jotka johtivat haastatteluni kysymysten muotoiluun. Kuten Jari Eskola ja Jaana Vastamäki neuvovat (2010, s. 35), on haastattelun laatimisvaiheessa syytä kirjoittaa ylös niin paljon kysymyksiä kuin keksii ja unohtaa liika kriittisyys sekä itsesensuuri. Jo pelkkä tutkimuskysymykseni, "onko *Likaisen Harryn* väkivalta oikeutettua," on muodoltaan sellainen, joka jättää kyllä/ei-luonteensa vuoksi heikosti tilaa perusteluille.

Tiesin melko pian, millä kysymyksillä lomake tulee alkamaan ja mihin se päättyy. Tiesin myös jo varhaisessa vaiheessa pysyvänä etäällä kysymyksistä liittyen audiovisuaalisen ilmaisun keinoihin, kuten leikkaukseen, äänimiksaukseen, tahtiin ja muuhun vastaavaan. Nämä seikat koskevat ammatillisia sisäpiirejä, ei yleisöä. Lisäksi Hollywood-perinteeseen kuuluva elokuva tyyppinä pyrkii lähtökohtaisesti häivyttämään moiset kerronnan saumat.

1. Kuvaile itseäsi elokuvien kuluttajana. (Harrastaja, koulutus alalta, tms.)

*2. Miten kuvailisit elokuvaa *Likainen Harry* kokonaisuutena? Mistä elokuva kertoo?*

(Teema, viesti, lajityyppi, tunnelma, tms.)

Ennen lomakkeen lähettämistä selvitin lyhyesti sähköpostilla, kuinka hyvin osallistujat tuntevat elokuvan: onko heillä elokuvasta kopiota tai muuta keinoa päästä käsiksi siihen katsomista varten, milloin he ovat katsoneet elokuvan viimeksi ja kuinka useasti. Jätin myös vapaan kuvailun mahdollisuuden. Varsinaisen lomakkeen ensimmäinen taustoittava kysymykseni koskee heidän suhdettaan elokuvaan: ovatko he harrastajia, onko heillä koulutus tai työ alalla tai muuta vastaavaa. Yleistämiskelpoisiin tuloksiin pyrkivissä

tutkimuksissa kysytään tavallisesti vastaajan ikää, sukupuolta, siviilisäätystä ja muita saman tyyppisiä tekijöitä, jotta tutkimusraporteistakin saa tarkempia. Koen, että kyseisistä tekijöistä syntyy vain houkutus hakea eksakti syy asialle x ja y, vaikka näillä ei olisikaan minkäänlaista kausaalisuhdetta keskenään. Toinen taustoittava kysymys on jatke tiedustelemalleni elokuvan tuntemukselle. Se, että he ovat nähneet elokuvan useamman kerran kymmenen vuoden aikavälillä ei vielä takaa, että elokuvaa on ymmärretty tutkimuksessa haetun väkivallan teeman kannalta. Jos katsoja on esimerkiksi äänisuunnittelija tai editori, voi olettaa, että hän keskittyy elokuvan parissa kokonaan eri aspekteihin. *Likaisen Harryn* tapauksessa väkivalta on onnekseni sen verran eksplisiittisessä roolissa, että sitä on vaikea olla huomaamatta. Viimeiseksi "kysymyksekseni" tiesin jättäväni vapaan sanan kentän siltä varalta, että ydinkysymykseni johtavat liian rajoittuneisiin vastauksiin.

Suurin arvoitus piili pitkään haastattelurungon keskiosassa. Mitkä ovat ne kysymykset, joilla otan selvää, onko *Likaisen Harryn* käyttämä väkivalta katsojan mielestä oikeutettua elokuvassa? Kuten jo todettua, alkuperäinen tutkimuskysymys "onko"-muodossaan tarjoaa hyvin vähän, ellei sitä pyydä perustelevaan. Kuten luvussa 5.2 selvitän, väkivalta on *Likaisessa Harryssä* oleellisessa osassa koko elokuvan mitalta: tarinan katalysaattori on väkivaltainen teko ja tarinan päättää väkivaltainen teko. Nämä kaksi ääripäätä kuroutuvat umpeen väkivaltaisten välikohtausten kautta. En kuitenkaan lähde selvittämään katsojien mielipiteitä joka ikisestä väkivaltaisesta kohtauksesta, vaikka sillekin voisi oman, perusteellisemman tutkimuksensa taatusti pyhittää. Sen sijaan keskityn elokuvan huipentavaan kliimaksiin, Harryn ja Scorpion väliseen kaksintaisteluun. Olemme jo Hietalan, Donovanin ja Hillin yhteyksissä useamman kerran tulleet johtopäätökseen, että katsojat kykenevät käsittelemään yksittäisiä kohtauksia elokuvasta osana laajempaa kokonaisuutta, joten heidän arviointiinsa loppukohtauksen väkivaltaisista toimenpiteistä voi hyvällä syyllä olettaa vaikuttavan myös elokuvassa aiemmin esitetty väkivalta. Päättävä "väkivaltapiikki" on kulminoituma muulle toisiinsa nivoutuvalle väkivallalle elokuvassa.

Elokuva huipentuu Harryn ja Scorpion väliseen kaksintaisteluun.

- 1. Miten luonnehtisit Harryä henkilönä?*
- 2. Miten luonnehtisit Scopiota henkilönä?*
- 3. Miten luonnehtisit elokuvassa esitettävää väkivaltaa?*
- 4. Miten luonnehtisit elokuvan loppua?*

Pohjustan aluksi, että kysymykseni keskittyvät lopputaisteluun: "Elokuva huipentuu Harryn ja Scorpion väliseen kaksintaisteluun." Alkuperäisessä lausemuodossani lisäsin nimien eteen tarkentavat 'sankari' ja 'vihollinen' muistutusmielessä, mutta päätin antaa katsojan itse tehdä päätökset protagonistia/antagonistia-jaottelusta. Kahdella ensimmäisellä kysymyksellä otan selvää, kuinka katsoja näkee sekä Harryn että Scorpion; minkälaisia piirteitä he liittävät hahmoihin, mitä tunnetiloja molemmat herättävät ja mitä merkityksiä hahmoille annetaan. Kolmannessa kysymyksessä tavoittelen kokemuksia ja kuvailuja siitä, miten väkivalta heille näyttäytyy elokuvassa: onko se esimerkiksi romanttista, järkyttävää, todenmukaista, koomista tai kenties jotain kahtiajakautunutta ja monisyisempää. Neljännen kysymyksen toivon kiinnittyvän jo enemmän jonkinlaiseen oikeellisuudentajuun katsojassa syöksymättä kuitenkaan kärkkäisiin henkilökohtaista moraalista uteleviin tiedusteluihin. Sen sijaan jatkan antamalla vastaajalle vapaat kädet vastaamiseen; he saavat tuoda käsityksensä moraalista vastaukseen, jos näin katsovat parhaaksi.

Pidän neljä ensimmäistä kysymystä tarkoituksella itseään toistavassa muodossa. Teen näin aloittamalla jokaisen sanoilla: "Miten luonnehtisit...?" Sanojen tarpeeton vaihto esimerkiksi muotoon "Kuinka kuvailisit....?" pelkän vaihtelun vuoksi saattaa hämätä vastaajaa ja välittää kuvan, että kysymyksissä haetaan yllättäen eri tyyppisiä vastauksia.

5. Mikä olisi mielestäsi ihanteellinen ratkaisu Harryn ja Scorpion välille vai esittääkö elokuva sellaisen?

6. Mitä ajattelisit elokuvan esittämistä loppuratkaisusta tosielämässä?

Viidennen ja kuudennen kysymyksen esitän rajatummassa muodossa, joka vaatinee jo ankarampaa moraalista tutkiskelua. Alkuperäinen muoto "Onko elokuvan esittämä loppuratkaisu mielestäsi ihanteellinen" joutui muuttumaan jälleen kerran kyllä/ei-
rajaavuutensa takia muotoon "Mikä olisi mielestäsi ihanteellinen ratkaisu Harryn ja Scorpion välille," mutta myös tämä kysymys sisälsi rivien välissä oletuksen siitä, että elokuva esittää jollain lailla objektiivisesti väärän ratkaisun. Tämän vuoksi lisäsin perään "...vai esittääkö elokuva sellaisen?" Johdattelevuutta on tämän kysymyksen parissa vaikea välttää, joten muotoilin sen mieluummin sellaiseksi, joka rohkaisee vastaajaa omaan mielipiteeseensä, eikä vain vastaamaan siten, kuten tämä ajattelee suotavaksi. Kuudes kysymys on hypoteettinen, jolla pyrin tavoittamaan eroja ja yhtäläisyyksiä, joita katsoja tekee sen suhteen, mikä on hyväksyttävää fiktiossa ja todellisuudessa.

7. Vapaa sana: Jos haluat jakaa muita mielipiteitä tai havaintoja koskien elokuvan loppuhuipentumaa tai aiempia tapahtumia, ole hyvä!

Harkitsin pitkään kysyväni katsojien mielipidettä elokuvasta kokonaisuutena. Vastaus tähän voi auttaa ymmärtämään muita vastauksia. Jos elokuvasta ei pidä, on melko todennäköistä, että pitää *Likaisen Harryn* väkivallan käyttöä epäoikeutettua, ellei jopa yhdentekeväenä. Jätin kysymyksen kuitenkin pois halustani irtautua tyypillisestä taide- tai populaarikulttuurin tuotteiden hyvä vs. huono -keskeisestä arvottamisesta, joka useimmiten vain lietsoo taiteen sisäisiä paremmuuskilpailuja ja pimentää teosten sisällön kirkaskatseista tarkastelua. Tämä kietoutuu osaltaan koko taidekasvatusfilosofiaani, sillä uskon, että pidättäytyminen helpoista hyvä/huono-ilmaisista ja huomion kohdistaminen siihen, mitä teoksessa näkee, auttaa kohti ymmärtävää dialogisuutta tekijän ja vastaanottajan välillä. Tätä varten jätin kuitenkin vapaan sanan kentän, johon he voivat itse kertoa arvottamisestaan, jos näin haluavat ja ilman minun johdattelua tutkijana.

6.3 Sisällönanalyysi

Johanna Ruusuvuori, Pirjo Nikander ja Matti Hyvärinen (2010, s. 10) neuvovat jo ennen varsinaista analyysivaihetta asennoitumaan kerättyyn haastatteluaineistoon niin, ettei se tule tyhjentyään. He vertaavat haastattelua ihmisen kykyyn ylipäätään tuntea toinen ihminen; tästä syystä on jopa ylimielistä olettaa, että toista ihmistä tai heistä irti puristettua haastattelua pystyisi loppuun saakka analysoimaan ja tulkitsemaan. On myös aiheellista olettaa, että aineisto harvoin tarjoaa suoria vastauksia alkuperäiseen tutkimusongelmaan (Ruusuvuori ym. 2010, s. 13). Laadulliselle tutkimukselle on tyypillistä, että alustava analyysi alkaa jo aineistonkeruun aikana - haastattelussa muistiinpanoina esimerkiksi vastaajan eleistä ja ilmeistä, puheen intonaatioista ja inflektioista. Analyysitapa selviää perehtymällä tarkasti siihen tutkimuskysymykseen ja -ongelmaan, jonka tutkijana itselleen asettaa. Se suuntaa sitä, mikä valikoituu välineistöksi ja havaintoyksiköksi. (Ruusuvuori ym. 2010, s. 11.)

On täysin luonnollista, että haastattelija ei saavuta aineistollaan sitä mitä alun perin haki - tai ei ainakaan tunne saavuttaneensa. Tällaiset ennakko-odotukset on suotavaa torjua mielestä ja "lukea aineistoa tavalla, joka sallii uudenlaiset kysymysten tarkennukset, aineiston rajaamisen sekä tutkijan itsensäkin yllättävät, tuoreet tulokulmat" (Ruusuvuori ym. 2010, s. 15). On suhtauduttava aineistoon ajatuksella, ettei se puhu itsestään, vaan tutkimuskysymys sekä tutkijan lukemisen tapa, tulkinnat ja valinnat jäsentävät aineiston käsittelyä. Aineistolta täytyy myös kysyä oikeat kysymykset. (Ruusuvuori ym. 2010, s. 15-16.) Tutkimuskysymykseni - 'onko *Likaisen Harryn* väkivallan käyttö oikeutettua' - on jo lähtökohtaisesti, jos ei suorastaan väärä, niin vähintäänkin epäreilu aineistoa ajatellen. Kyllä- ja ei-muotoisia vastauksia odottavat kysymykset on järkevää muotoilla uudestaan mitä ja miten -muotoon. Kyllä/ei-vastaukset ovat kvantitatiivisen tutkimuksen tulosmuoto, 'mitä ja miten' auttaa löytämään aineistosta "jotakin uutta ja ennen havaitsematonta, uusia jäsennyksiä ja uusia merkityksiä, ennen kuvailemattomia tapoja ymmärtää ympäröivää inhimillistä todellisuutta." (Ruusuvuori ym. 2010, s. 16.)

Hirsjärvi ja Hurme (2009, s. 144) havainnollistavat laadullisen aineiston käsittelyä seuraavasti. Aineistokokonaisuuden - haastattelun - ollessa kasassa tehdään analyysi eli kokonaisuudesta edetään pienempiin osiin. Aineistoa luokitellaan ja luokkia yhdistellään. Tästä edetään - sana, jota voi tässä tapauksessa käyttää varsin väljästi - synteesiin, mikä tarkoittaa itse asiassa palaamista takaisin kokonaisuuteen, mutta tällä kertaa ilmiö uudelleen tulkittuna ja teoreettisesti hahmotettuna. (Hirsjärvi ja Hurme, 2009, s. 144). Synteesin tavoitteena on, että pienistä osista saisi muodostettua laajempaa kuin yksittäisiin vastauksiin jääviä tietoja. Poikkeuksia ovat nimenomaan ne tapaukset, joissa halutaan esiin kokemuksen kirjoa ja tietoa, joka on muuten vaarassa jäädä piiloon. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka, 2006.) Aineistoa voi ajatella ikään kuin palapelinä, joka valmiista muodostaan puretaan paloiksi ja kasataan uudestaan, mutta kuva onkin eri kuin lähtötilanteessa. Hirsjärvi ja Hurme (2009, s. 144) kommentoivat, että tulosten esittäminen pysähtyy useissa tutkimuksissa analyysin vaiheeseen. Tulkinnan osuus jää suppeaksi, eikä ilmiötä viedä kunnolla synteessin tasolle, jossa se tulisi käsitetyksi tai ymmärretyksi syvällisemmin.

Yksi tapa ymmärtää analyysiprosessia on kolmiomalli, jonka kärjet muodostuvat kuvailusta, luokittelusta ja yhdistelystä. Kuvailun vaiheessa on tavoitteena saada vastauksia sellaisiin kysymyksiin kuin kuka, missä, milloin, kuinka paljon ja kuinka usein. Kuvailussa on tärkeää, että ilmiö sijoitetaan aikaan, paikkaan ja siihen kulttuuriin, johon ilmiö kuuluu. Kontekstitieto on tärkeää, jotta voidaan ymmärtää tapahtuman laajempi sosiaalinen ja historiallinen merkitys. Tämä on avain merkitysten ymmärtämiseen, etenkin kun aineistossa ilmenee monitulkinnallisia lausuntoja. Yhdeksi ongelmaksi kuvauksissa pidättäytyvissä raporteissa kohoaa se, että tutkija käsittelee kaikkia yksityiskohtia merkitykseltään samantasoisina ilmiöinä mitä ilmeisimmin tavoitellessaan objektiivisuutta tutkimukselleen - tai ainakin sen vaikutelmaa. (Hirsjärvi ja Hurme, 2009, s. 144.)

Luokitteluvaihetta voi luonnehtia aineistoon tutustumiseksi. Jatkaakseni palapelimetaforaan aiemmasta kappaleesta luokittelu on sitä, kun kokoamattoman palapelin osia silmäilläään

ennen kokoamista; tarkastellaan palojen värejä ja muotoja, jotta voidaan siirtyä yhdistelemään niitä toisiinsa. Aineiston luokittelussa luodaan pohja, jonka varassa haastatteluaineistoa voidaan myöhemmin tulkita sekä yksinkertaistaa ja tiivistää. Se on välttämätöntä, jos halutaan vertailla aineiston eri osia toisiinsa tai tyypitellä tapauksia. (Ruusuvuori ym 2010, s. 11.) Luokat pitää voida perustella sekä käsitteellisesti että empiirisesti. "Luokilla on oltava jokin yhteys jossakin suhteessa johonkin analyttiseen kontekstiin ja että niille liittyy myös empiirinen pohja. Jos luokat eivät ole sopusoinnussa aineiston kanssa, niistä ei ole iloa näyttää hyvältä ainoastaan teoriassa." Luokittelussa on kyse päättelystä, mutta niiden rakentamisesta ei ole tutkijoiden kesken yksiselitteistä vastausta. Kun aineistoa on luokiteltu, tapahtuu aineiston uudelleenjärjestely laaditun luokittelun mukaisesti. (Hirsjärvi & Hurme, 2009, s. 149.) Aineiston yhdistelyssä luokkien esiintymiselle etsitään säännönmukaisuuksia ja samankaltaisuuksia. Tätä suositellaan viemään deduktiiviseen vaiheeseen, jossa tutkija tarkastelee aineistoa omasta ajatusmaailmastaan käsin, pyrkii ymmärtämään ilmiötä monipuolisesti ja kehittää luokitellulle aineistolle sopiva teorettinen näkökulma. (Hirsjärvi & Hurme, 2009, s. 150.)

Haastatteluille ei ole olemassa kirjoitettu kiveen analyysitapoja. Yleensä tavaksi valitaan se, mikä tuo lähtökysymykseen parhaiten vastauksia. Haastatteluissa täytyy huomioida se, miten aineistoa tulkitaan, sillä tulkinnat vaihtelevat kolmen tekijän vaikutuksesta: tutkijan, haastateltavan ja lukijan. Yhteisten tulkintojen määrää voi kuvata Venn-kaaviolla, jonka muodostavat nämä kolme tekijää. Haastattelija tekee tulkinnoistaan yhden kokonaisuuden. Haastateltava tekee omistaan toisen, joka ei teoriassa koskaan limity haastattelijan kanssa sataprosenttisesti, vaan ainoastaan osittain. Kolmantena lukija tekee oman tulkintakokonaisuutensa, joka myös korreloi haastattelijan ja haastateltavan versiosta ainoastaan tietyn verran. Yhteisten tulkintojen määrät tietty vaihtelevat tutkimuksen mukaan ja eriävien tulkintojen määrää voi pyrkiä minimoimaan, mutta parasta, mitä tutkija voi konkreettisesti tehdä, on hyväksyä tämä virhemarginaali ja hakea tulkintavaiheessa useampia tulkintoja. Onnistuneen tulkinnan tunnistaa kuitenkin siitä, että "lukija voi löytää tekstistä ne asiat, jotka tutkijakin löysi, vaikka ei olisikaan näkökulmasta samaa mieltä"

(Hirsjärvi & Hurme, 2009, s. 150).

6.4 Kvalitatiivinen tutkimus, luotettavuus ja eettisyys

On syytä myöntää pro gradu -tutkimustani potentiaalisesti horjuttavia tekijöitä. Tutkin elokuvaväkivallan ilmiötä itselleni läheisen elokuvan kautta, joskin kiintymykseni juuret elokuvaan ovat teinivuosissani, joten noin 15 vuoden aikaisen henkilökohtaisen kasvun myötä omat tunteeni eivät ole enää vahingoittumisvaarassa, jos vastaajat vaikka paljastavatkin elokuvasta jotain, mikä ei olekaan minun mieleistä. Olen silti oman katsomiskokemukseni pohjalta luonut tiettyjä odotuksia sille, minkälaisia vastauksia tulen osallistujilta saamaan. Pidän tätä ainoastaan luonnollisena. Jokin osa sisimmässäni taatusti haluaa, että myös muut kokevat yhden lempielokuvistani samalla lailla kuin minä. Tämä ominaisuus minussa saattaa tulla tahattomastikin tutkimuksen tasapainoisen suorittamisen eteen; esimerkiksi muotoillessani haastattelukysymyksiä johdattelevasti ja tulkitessani saatuja vastauksia. Selväksi itselleni täytyykin sen vuoksi tehdä - ja myös alati muistaa - että on aiheellista ottaa tulosten suhteen asenne, jolla pystyy vastaanottamaan vastauksia, jotka eivät välttämättä miellytä itseäni tai muuten vain myötäile sitä, mitä itse tutkijana tahdon saada selville. Tutkijan pyrkimyksenä on paljastaa odottamattomia seikkoja, minkä vuoksi tutkimukseen ei tavallisesti liity teorian tai hypoteesin testaaminen, vaan aineiston monitahoinen ja yksityiskohtainen tarkastelu. Tutkija ei määrää sitä, mikä on tärkeää. Tällöin puhutaan induktiivisesta päättelystä. (Hirsjärvi ym. 2004, s. 155.) Tuomi ja Sarajärvi (2002, s. 98) huomauttavat kuitenkin, että puhdas induktiivinen päättely on mahdotonta, koska se perustuu pelkkään havaintojen kuvaamiseen ilman minkäänlaisia ennakko-odotuksia tutkittavasta ilmiöstä. Havainnot ovat yleisesti hyväksytyyn ajatuksen mukaan teoriapitoisia, minkä vuoksi absoluuttisesti aineistolähtöinen tutkimus on vaikea toteuttaa. Ei ole olemassa objektiivisiä havaintoja, sillä muun muassa käytetyt käsitteet ja menetelmät ovat tutkijan asettamia ja vaikuttavat tuloksiin.

Omaa tutkimustani voisi siis luonnehtia teoriasidonnaiseksi. Tämä sijoittuu johonkin teoria- ja aineistolähtöisen tutkimuksen rajamaastoon, sillä siinä aineiston analyysi ei suoraan perustu teoriaan, mutta kytkennät siihen ovat havaittavissa. Tällöin aineistosta tehdyille löydöksille etsitään tulkintojen tueksi teoriasta selityksiä tai vahvistusta, mutta sallittua on myös tehdä huomioita empirian vastaamattomuudesta aiempiin tutkimuksiin. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka, 2006). Teoriasidonnaista lähestymistapaa aineistoon voidaan kutsua abduktiiviseksi päättelyksi, mikä siis sotiikin osin Hirsjärven, Remeksen ja Sajavaaran mainitsemaa induktiivisuuden ihannetta vastaan.

Laadulliselle tutkimukselle tyypillisinä aineistonkeruumenetelminä käytetään – vähemmän yllättävästi - laadullisia menetelmiä. Näissä suositaan metodeja, joissa tutkittavan näkökulmat ja ääni - kirjaimellisesti tai kuvaannollisesti puhuen - pääsevät esille (Hirsjärvi ym. 2004, s. 155). Näinpä muun muassa haastattelut, osallistuva havainnointi, ryhmähaastattelut ja erilaisten dokumenttien ja tekstien diskursiiviset analyysit nousevat esille ja numeerisia tuloksia antavat tai rajatut, rasti ruutuun -tyyliset tiedonhankintamenetelmät laitetaan syrjään.

Oma fantasiani kohdejoukon jonkinlaisesta "mikrokosmoksellisesta," täydellisesti ihmiseloa edustavasta otoksesta vastaajia ei itse asiassa ole edes tarkoituksellista laadullisissa tutkimuksissa. Parhaimmissakin otosryhmissä edustavuus - ja täten tulosten yleistettävyyys - on ainoastaan näennäistä, jos sitäkään. Tästä syystä pystyn myös hyväksymään sen, että tutkimukseni kohdejoukko on valittu tarkoituksenmukaisesti kohdistetummin. Täten tapauksia tullaan käsittelemään ainutlaatuisina ja aineistoakin tulkitaan sen mukaisesti. (Hirsjärvi ym. 2004, s. 155.)

Laadullisen tutkimuksen määritelmää täsmennetään usein tekemällä erotuksia toiseen tutkimuksen muotoon, kvantitatiiviseen. Siitäkin huolimatta, että valaistuneemmat ajattelijat ovat sittemmin pyrkineet kaventamaan näiden kahden tutkimustyyppin vastakkainasettelua, yhtä on helpointa selittää vertaamalla sitä toiseen. Puhumme siis seuraavaksi aavistuksen yleistävillä lauseilla. Kvantitatiivisen tutkimuksen taustalla

ajatellaan usein vaikuttavan käsitys todellisuudesta objektiivisena ja yhteneväisenä, kun puolestaan kvalitatiivisen otteen mukaan se on subjektiivinen. Todellisuuksia on yhtä monta kuin on henkilöäkin; se on sosiaalisesti konstruoitu. Näiden kahden välille on annettu seuraavat luokittelut: kvantitatiiviset tutkijat ovat realisteja ja kvalitatiiviset idealisteja. (Hirsjärvi & Hurme, 2009, s. 22). Kahta tutkimusotetta erottaa myös epistemologiset eli tiedon luonnetta koskevat oletukset. Kvantitatiivinen suuntaus olettaa, että tutkimuksen kohde on tutkijasta riippumaton. Tutkijan tehtävä on tällöin keksiä oikeat menetelmät tiedon löytämiseksi. Kvalitatiivisen strategian mukaan kohde ja tutkija ovat vuorovaikutuksessa ja tutkija on mukana luomassa tutkimaansa kohdetta. Tästä johtuu, että kaikki haastattelut ovat loppujen lopuksi haastattelijan ja haastateltavan yhteistyön tulosta, koska haastattelija saattaa esimerkiksi vahvistaa haastateltavaa. Lisäksi on laajalti ymmärretty, että laadullinen tutkimus on arvosidonnaista, sen kieli on muodollisen sijasta yksilön ääntä suosiva ja lopullinen raportointi kuvailevaa, eikä niinkään numeroiksi käännettävää tekstiä. (Hirsjärvi & Hurme, 2009, s. 23.)

7 TULOKSET

7.1 Vastaajakohtaisesti

Tutkimukseeni osallistui kuusi *Likaisen Harryn* katsonutta elokuvaharrastajaa. Viittaan heihin tuloksissa nimin ”vastaaja [hänelle määrätty numero]” ja avaan heidän vastauksiaan järjestyksessä, joka ilmentää parhaiten aineistoa ja siinä ilmenneitä johdonmukaisuuksia kokonaisuutena. Suoritan siis alustavan raportoinnin aikana jo omanlaistansa jäsentävää analyysiä.

Vastaaja 2

Vastaaja 2 on vastauksissaan analyttinen. Hän purkaa elokuvaa kontekstualisoiden sitä ilmestymisajankohtansa ja genrensä kautta, mitä en varsinaisesti pyytänyt yhdeltäkään vastaajalta, mutta en toisaalta hylkääkään. Suhtaudun vastauksiin hänen tapanaan kuluttaa elokuvia. Vastaaja 2:n näkemys elokuvassa esitettävästä väkivaltaisesta toiminnasta korostuu ihmisluontoon erottamattomasti kiinnittyvänä piirteenä. Hän erottaa Harryn ja Scorpion toisistaan siten, että Scorpio on hänelle heijastuma 1960-luvun liberaalista ihmisestä, mutta sanan tavanomaisen, vapauden onnea merkitsevän positiivisen konnotaation sijaan negatiivisessa valossa: Scorpio on hahmo, joka näkee oikeudekseen tehdä mitä tahansa vastuuvapaasti. Hänen mukaansa Scorpio on hahmo, joka toimii väkivaltaisesti vain sadistisen nautinnon vuoksi, eikä väkivallan kohteella ole merkitystä. Hänelle Scorpio on vapautta väärinkäyttävän mielivallan edustaja. Harryssä vastaajalle esiintyy puolestaan väkivaltaisen ihmisluonnon toinen puoli. Harry on väkivaltaa harkitsevasti käyttävä henkilö, mutta samalla sellainen, joka nauttii väkivallasta. Väkivalta on Harryn kohdalla impulssi, jolle haetaan oikeutettu purkautumisväylä. Harry on samalla tiedostettu fantasia yksilöstä, jolla on valta - säännöistä ja rajoituksista piittaamatta - toteuttaa sellaisia asioita, joihin tavallinen ihminen ei tosimaailmassa kykenisi joko inhimillisistä tai oikeudellisista syistä.

Vastaaja 2:lle elokuvan väkivalta kiteytyy patoutuneen aggression ilmaisuna, joka syntyy turhautumisesta riittämättömiin keinoihin ratkaista tilanteita ilman väkivaltaa. Hänelle elokuvassa ei ole suoraviivaisesti ilmaistavaa onnellista tai traagista lopetusta; on vain lopetus, joka tuo elokuvan päätökseen. Oikeutus on tälle vastaajalle katsojasta kiinni ja hän itsekin tarjoaa useaa eri tulkintamahdollisuutta elokuvan päätökselle.

Vastaaja 2 katsoo lopetusta tarinallisesta näkökulmasta ja toteaa toisen hahmon kuoleman ainoana keinona päättää juoni, joka olisi muuten jatkunut hamaan ikuisuuteen asti. Hän tekee loppuratkaisussa erottelun todellisuuden ja fiktion välillä.

Vastaajalle elokuva näyttäytyy kokonaisuudessaan kuvana ajasta ja paikasta, joissa rajoitteet eivät salli tehokkaita ratkaisumalleja eli tässä tapauksessa väkivaltaa. Elokuva pyrkii hänen tulkintansa mukaan vastaamaan yleisössä turhautumisen tunteeseen antamalla tunnetilan voimasta, jota ei voi muutoin toteuttaa. Se ei vastaajalle näyttäydy välttämättä yhteen tai toiseenkaan suuntaan ihmisiä rohkaisevana, vaan määrätietoisena teoksena, joka herättää mielipiteitä huolimatta siitä, pitääkö siitä vai ei. Se on hänelle teos, joka resonoi enemmän tunteen kuin järjen tasolla.

Vastaaja 6

Vastaaja 6:n tulkinnat myötäilevät vastaamisen tyyliin asti vastaaja 2:ta. Hän tulkitsee elokuvan teemallisesti samoin kuin muutkin vastaajat - rikoselokuvaksi, jonka eteenpäin ajava voima on tunne turhautumisesta rajoitteisiin, mikä johtaa väkivaltaiseen purkaukseen - mutta tuo ainoana vastaajista lisäksi esille myös toisen teeman sukupolven ja arvojen välisestä kuilusta, joka manifestoituu Harryn ja Scorpion edustamissa päähahmoissa. Hän tulkitsee Harryn tiukan kurin ja turvallisuuden konservatiiviseksi ilmentymäksi ja Scorpion näitä ideaaleja uhkaavaksi voimaksi. Hän mainitsee, että "hänen [Harryn] tyytymättömyytensä ja katkeruutensa ovat jatkuneet jo pitkään ja Scorpion rikokset vain katkaisevat kamelin selän," eli hänen mielessään syntyy varsinaisen diskurssin eli teoksen ulkopuolelle ulottuva taustoittava tarina.

Vastaaja samastaa protagonistin Harryn voimakkaasti antagonistin Scorpionin toteamalla, että Harry voisi toisessa elokuvassa olla "tarinan konna," mutta huomauttaa perään, että Harryä

on samalla tasapainotettu piirteillä, jotka tekevät tästä pidettävän, kuten huumorilla, rehellisyydellä ja omien periaatteidensa takana seisomisella.

Scorpion vastaaja näkee yksiulotteisena hahmona, jolta puuttuu sekä taustatarina että motiivit teoille. Scorpio on hänelle sellaisten abstraktioiden tai ilmiöiden ruumiillistuma, joita elokuva vastustaa, kuten epärehellisyyden ja arvoliberalismin.

Vastaaja 6 myötäilee muita vastaajia jopa sanasta sanaan samalla luonnehdinnalla: paha saa palkkansa. Lopetus on hänelle oikeudenmukainen, mutta ei yksioikoisesti onnellinen, vaan katkeruuden ja surumielisyyden sävyttämä, jolla katsojalta evätään helpotus. Hän korostaa, että kyseessä on päätös elokuvalla, mutta se ei ole moraalisesti ongelmaton.

Vastaaja 6 on tietoinen tarinaperinteistä ja puhuu elokuvan rakenteestakin viittauksilla muun muassa Aristoteleen *Runousoppiin*. Vastaaja näkee elokuvan lopetuksen välttämättömänä tarinankerronnan näkökulmasta, eikä välttämättä niinkään moraalisesti oikeana. Hän selittää, että "fiktiossa hahmon kuolema ei ole inhimillinen tragedia," vaan symbolinen esitys arvojen välisestä kamppailusta, ja kykenee täten irtautumaan emotionaalisesti tarinan tapahtumista.

Vastaaja keskustelee myös tietämättään lähes suoraan Baconin *Huuliharppukostaja*-esimerkin kanssa sankarista, jonka väkivallan käyttö on kontrollissa. Erona on, että Harry ylittää tämän rajan. Oman mielipiteensä väkivaltaisen keinojen oikeellisuuteen vastaaja tarjoaa varsin suoraan: hänestä "ihmisen tappaminen on oikein vain, jos siten suojellaan viattomia," mikä ei Scorpion tapauksessa ollut hänen mukaansa tarpeellista. Tästä syystä myös Harry pitäisi tuomita oikeudessa.

Vastaaja 3

Vastaaja 3:n vastauksia sävyttää selkeä arvostelumaisuus. Hän arvioi kuvailun ohella elokuvan onnistuneisuutta. Siinä missä vastaajat 2 ja 6 kuvailivat Harryä henkilönä sankarillisuudeltaan ristiriitaisena, vastaaja 3 korostaa kuvailuissaan pääasiassa positiivissävytteisiä ominaisuuksia, kuten ammattitaitoa, peräänantamattomuutta ja kutsumusta, joka ei koske pelkästään poliisin työtä, vaan tarvetta saada oikeus toteutumaan.

Poimin tästä toteamasta Henry Baconinkin mainitseman länsimaisen merkityserottelun lain ja oikeuden välillä.

Väkivallan esityksiä vastaaja 3 kuvaa sanoin "realistinen, karu ja epämiellyttävä," mutta antaa sanoille arvolatauksen täsmentämällä, että väkivalta on "teknisesti erinomaista."

Realistinen karuus vastaa hänelle sitä, että väkivallan seuraukset havainnollistetaan katsojalle uskottavan näyttelemisen ja verenvuodon esittämisen kautta. Hän esittää tämän tyyliselle väkivallalle vastakohtaksi 80-luvun "viihdyttävän väkivallan," jonka mainitsevat omilla termeillään ja kuvailuillaan niin McKinney, Pomerance kuin Giroux'kin.

Väkivallan vastaaja 3 kuvaa kahtiajakoiseksi: on "tyydyttävää" ja ahdistavaa väkivaltaa.

Vastaaja 3 käytti myös itse lainausmerkkejä sanan 'tyydyttävä' kohdalla. Näiden adjektiivien hän tarkentaa viittaavan kokonaisuutta liikuttaviin dramaturgisiin jännitteisiin: väkivalta on "tyydyttävää," kun Harry on johtoasemassa ja tilanne vakaasti hallussa.

Ahdistavaa se taas on, kun Harry on häviämisen vaarassa. Vastaaja 3:lle väkivaltaan tuo siis oman merkityksensä suurempi tarinan konteksti ja erityisesti turvan tuntu. Hän lisää, että pitää vastenmielisinä sellaisiakin kohtauksia, joissa mitään väkivaltaista ei edes havainnollisesti esitetä, koska niiden ahdistavuus syntyy avuttomuuden tunteesta, jota katsoja tuntee päähenkilön kautta.

Elokuvan päätös näyttäytyy vastaaja 3:lle samalla lailla kuin vastaajille 2 ja 6 eli hän arvioi sitä elokuvan sisäisen todellisuuden ohella myös metatasolla. Se on hänelle tarinankerronnallisesti tehokas tapa sulkea draaman ympyrä. Vastaaja 3 tulkitsee lopetuksen ristiriitaisena, katkeransuloisena. Hän toteaa oikeuden voittaneen, mutta lopetus on onnellinen hänen mielestään vain tietystä näkökulmasta. Hän painottaa kuitenkin enemmän synkkää päätöstä, jossa sankarillisuus ei saa ulkoista palkkiota. Tulkitsen, että vastaaja sotkeentuu tahattomasti sanavalinnoissaan kuvatessaan tarinan päätöstä aluksi selkeäksi, mutta myöhemmin avoimeksi, ellei avoin lopetus hänelle sitten tarkoita tulkinnanvaraista lopetusta. Hän täydentää lopuksi, että uskoisi Harryn esimiesten arvostavan Harryn harjoittaa vigilantismia, koska tämä toimi suuremman hyvän eteen. Hän väistää näin myös antamasta itse moraalisia tuomiota, vaan siirtää arvion Harryn

kuvitteellisille esimiehille.

Vastaaja 1

Vastaaja 1 tulkitsee elokuvan moraalisenä punnintana oman käden oikeudesta ja keinot pyhittävästä tarkoituksesta: kuinka saada kiinni murhaaja, kun lailliset keinot eivät auta. Hän ei mainitse, mikä elokuvan kanta kysymykseen hänen mielestään on; vain, että kyseessä on "punninta."

Vastaaja kuvailee Harrya sanoin, jotka voi tulkita niin myönteisessä kuin kielteisessäkin mielessä. Hän käyttää tästä sanaa 'sankari,' - tosin tämä voi johtua myös siitä, että elokuva opettaa meille näin oletusarvona – mutta myös vähemmän mairittelevia nimityksiä, kuten 'jääräpäinen,' ja täydentää, ettei "miehellä välttämättä ole täysin puhtaat jauhot pussissa." Hän tunnistaa hahmosta kahtiajakoisuutta, mutta Scorpiota tämä kuvailee raukkamaiseksi ja vastuuntunnottomaksi hahmoksi, joka ei kohtaa tekojensa seurauksia, koska ei ole siihen pakotettu.

Väkivallan kuvaukset ovat vastaajalle "realistisia ja raakoja." Poikkeuksena hän mainitsee alun pankkiryöstökohtauksen, joka muistuttaa häntä enemmän perinteisistä toimintaelokuvan väkivaltakuvauksista. Lopetusta hän kuvaa palkitsevaksi, mutta ei suoranaisesti onnelliseksi tai surulliseksi. Sanamuoto "paha saa palkkansa" esiintyy jälleen lausunnossa. Hänelle tärkeän eron tekee myös, että päätös tarinalle tulee Harryn väkivaltaisesta toiminnasta, eikä "oikeussalissa." Elokuvan tyydyttävää - "parasta mahdollista" - ratkaisua hän perustelee kokemuksellaan elokuvien ulkopuolisesta todellisuudesta, jossa Scorpion kaltaisia ihmisiä on hänen mukaansa olemassa. Vastaaja tarkentaa, että kannattaa tasa-arvoisesti reilua oikeudenkäyntiä, mutta ei vastustaisi, jos "sataprosenttisella varmuudella todistettavasti ihmisiä kiikarikiväärillä vainoava tyyppi" kokisi saman kuin Scorpio elokuvan päätöksessä. Tämä ilmentää myös katsojan tapaa tuomita representaatioita eri moraalilla mittareilla kuin tosielämää.

Vastaaja 4

Vastaaja 4 osoittaa elokuvaa kohtaan kriittisyyttä ja jyrkkää arvostelua jo kuvaillessaan sitä kokonaisuutena. Hänen luonnehdinnoissaan elokuvan toteutuksen eri puolista korostuvat superlatiivit ja toive kerronnan hienovaraisemmalle käsittelylle: elokuvassa on "ylinäyttelemistä," Scorpion pahuus "menee yli" ja "*Dirty Harry* on varsin suoraviivainen." Hän myös kuvaa elokuvan "yrittävän" uhkaavaa tunnelmaa, minkä voi tulkita elokuvallisena epäonnistumisena hänen arviossaan. Hänen vastauksessaan ilmenee myös erottelua uudempiin elokuviin genressä osoittaen yhä pidemmälle tietoisuutta elokuvasta lajityyppinsä edustajana ja immersion puutetta katselukokemuksessa.

Harryssa vastaaja 4 näkee pitkän työuran parissa kertynyttä paatuneisuutta ja pelottomuutta kuolemaa kohtaan. Vastaaja 4 jakaa vastaaja 2:n tulkinnan siitä, että Harrylla on sisäinen halu käyttää väkivaltaa, mutta jollain tavalla tietää, ettei se ole sopivaa, mitä ilmenee Harryn puheessa ja olemuksessa. Vastaaja kiinnittää muita vastaajia enemmän huomiota jokaisessa väkivaltaa sisältävässä kohtauksessa Harryn tahattomaan sivullisten vaarantamiseen kuin rikollisen kiinni saamiseen. Scorpion vastaaja 4 näkee pääosin psykopaattina vailla sympatiaa herättäviä piirteitä. Hän ei usko Scorpion olevan rahan motivoima.

Elokuvan esittämästä väkivallasta vastaaja kertoo ilman muiden vastaajien kuvailevia sanoja. Sen sijaan hän kertoo, että "kaikki poliisihommat hoidetaan väkivallalla." Tämän lauseen olisin halunnut tutkijana kuulla ääneen. Lauseen sisältö on tällaisenaan hyvin toteava, vaikka rivien väliin voi sisältyä hyvinkin arvostelevaa sävyä. Väkivallan kohteet hän mainitsee "erityisen viattomiksi lukuun ottamatta rikollisia" ilmentäen, että elokuvalla on sanomansa siitä, minkälaiset yksilöt ansaitsevat väkivaltaista kohtelua.

Vastaaja 4 kuvailee, kuten muutkin vastaajat, elokuvan päätöstä sanoin: "paha saa palkkansa." Yhtä lailla vastaaja näkee Harryn virkamerkin heittäminen merkityksen avoimena tulkinnoille. Vastaajan mielestä Scorpion olisi voinut myös pidättää, mutta, kuten

vastaaja 1, ei tästä huolimatta koe oikeudenmukaisuuden kannalta vääränä, että "paljon ihmisiä tappanut sarjamurhaaja kuolee tarttuessaan aseeseen."

Vastaaja 5

Haastattelu vastaaja 5:n kanssa on aineistosta ainoa, jonka suoritin kasvokkain ja suullisesti Whatsapp-videopuhelun kautta. Kysymykset lähetettiin päivää ennen haastattelua, jotta vastaaja pystyi tutustumaan niihin etukäteen. Vastaukset olivat niukempia kuin muiden vastaajien kirjalliseksi tuotettu aineisto. Päätelin haastattelua litteroidessa ja muistikuvistani sekä muistiinpanoistani haastattelutilanteesta, että *Likainen Harry* ei kenties ole elokuva, joka häntä erityisemmin koskettaa. Vastaajan elekieli ja puheensävy olivat eloisia, mutta ei innostusta osoittavia. Hirsjärvi, Remes ja Sajavaara (2004, s. 192) suosittelevat tällaisessa tilanteessa kunnioittamaan myös mielipiteettömyyttä.

Vastaaja 5 empii elokuvan lopetuksen merkitystä. Hän toteaa, että lopetus on "kai tavallaan onnellinen," mutta samalla kyseenalaistaa elokuvantekijöiden kerronnalliset taidot: "Kai sitä oli haettu sitä onnellista loppua mutta se oli vain vähän mitä oli... Että tehtävä niinkö suoritettu." Vastaaja on silti sitä mieltä, että Harry kuuluisi vankilaan ihmisen murhasta siitäkkin huolimatta, että Scorpio oli hänestä "iljettävä" ja "tällanen pieni psykopaatti," jolla ei ollut motiivia teoilleen. Vastaajan lausunnoissa tulee vahvasti ilmi vastustus virkavallan väärinkäyttöä kohtaan, vaikka hän pohtiikin lyhyesti, onko Harryn tapa ratkaista tilanne itsesuojelua vai hätävarjelen liioittelua.

Tämän lisäksi vastaaja 5 luonnehtii elokuvan esittämää väkivaltaa "vanhentuneena" ja "tahattoman koomisena," mikä ainoastaan vahvistaa Kendrickin lausumat elokuvaväkivallan itseensä viittaavuudesta, sillä miten väkivalta voi näyttäytyä "vanhentuneena" muuten kuin automaattisesti vertaamalla sitä tuoreempiin esityksiin väkivallasta? Goldsteinin tutkimuksista voi puolestaan huomioida, että osa nuorista suojasi itseään väkivaltaisen kuvaston vaikutukselta kiinnittämällä huomion teknisen toteutuksen

arviointiin ja vähättelemällä sen uskottavuutta, mutta vastaaja 5:n tapauksessa en kykene päättämään, onko tästä kyse.

Vastaaja 5:n vastauksissa tulee ilmi useamman kerran viitteitä, ettei elokuva temmannut mukaansa. Hän ei kysyttäessä Harryn henkilöahmasta puhu juurikaan tämän persoonallisista puolista, vaan mainitsee, ettei kyennyt uskomaan Clint Eastwoodia esittämäkseen hahmoksi, koska on tullut sen verran tutuksi itse näyttelijän kanssa muita elokuvia katsoessaan. Tämän lisäksi vastauksissa ilmenee viittauksia teoksen aika- ja paikkasidonnaisuuteen, kuten *"tää nyt on tätä Hollywood-elokuvaa ja aikakautta."* Scorpiosta puhuessa hän ei puolestaan viittaa 'näyttelijään,' vaan kertoo hahmoon kirjoitetuista piirteistä ja pohtii tämän toiminnan tarkoituksia.

7.2 Yhteisesti

Haastatteluaineisto vahvistaa teoriaa ja aiempia tutkimuksia aiheesta. Puolet vastaajista pitivät elokuvaa mielestään onnistuneena ja antoivat sille peittelemättä positiivisesti arvottavan lausuman, kuten "mestariteos" tai "yksi lempielokuvistani." He kuvaavat päähahmo Harry Callahanin väkivaltaisista keinoista oikeudenmukaisina tai toteavat, että "paha sai palkkansa." Myös he, jotka eivät paljasta yhtä avoimesti arvolauseita elokuvasta tai kertovat elokuvasta vähemmän ylistävään sävyyn, mainitsevat loppuratkaisun oikeudenmukaisena. Henry Baconin antamista kriteereistä väkivaltaisten ratkaisujen oikeuttamiselle elokuva hyödyntää valtaosaa alusta loppuun saakka, eivätkä katsojat vaikuta hylkivän näitä keinoja. Elokvakäsikirjoittajana tulkitsisin näiden kerronnallisten tekniikoiden toimivan siis melkein puoli vuosisataa myöhemmin.

Yhtä vähän yllätyksiä tarjoaa katsaus vastaajien tapaan arvioida elokuvan väkivaltaisia tapahtumia tosielämän moraalisten kantojensa pohjalta. Kaksi vastaajaa on sitä mieltä, etteivät pitäisi vääränä, jos Scorpion tapainen henkilö tulisi oikeassa elämässä surmatuksi,

mutta he myös tarkentavat, että pitävät reilua oikeudenkäyntiä tai vankilaa ihanteellisena. Kaksi vastaajaa vaatii sanktioita myös Harrylle siitäkin huolimatta, että "paha sai palkkansa." Kaksi muuta vastaajaa pitävät sankarin ratkaisuja tosielämän kannalta kyseenalaisina, mutta eivät pohjimmiltaan pidä edes relevanttina vertailua todellisuuden ja elokuvassa tapahtuvan välillä. He osoittavat tietoisuutta siitä, ettei elokuvaa pidä lukea välttämättä tekstinä, joka antaa ehdottomia moraalisia ohjeita yleisölle noudatettavaksi tosielämässä, vaan hypoteettisen tilanteen katsojan mietittäväksi. Jokaisessa vastauksessa ilmenee John Fraserin amerikkalaista - joskaan ei ilmeisesti pelkästään siihen rajoittuvaa - kulttuuria koskeva tarve saavuttaa järjestys, mutta laki ei ole riittävä apu sen tavoittamiseen. Tämä ilmentää, että lainmukainen ei merkitse yhtä kuin oikeudenmukainen. Siksi on elokuva ja taide, joka auttaa työstämään tällaisia tunteja mielikuvituksessa.

Väkivallan esityksiä kuvataan päällisin puolin sanoin 'karu' ja 'realistinen' täten viitaten, että he hakivat vertauspisteensä tosielämän väkivallasta. Kaksi vastaajaa mainitsee, ettei elokuva ole 'enää' raaka tai graafinen väkivallan esityksissään, ja yksi, että väkivalta on 'vanhentunutta,' eli tuntemus elokuvista on vaikuttanut heidän käsityksiinsä väkivallan laadusta. Kaikki vastaajista pysyttelivät väkivallasta puhuessaan perinteisen fyysisen väkivallan kehyksissä, mutta heidän vastauksissaan ilmenee vailla poikkeusta, että väkivaltaisen toiminnan takana ymmärretään vahvoja tunteita, kuten aggressiota, ja päämääriä – myös silloin kun päämäärä on päämäärättömyys, kuten Scorpion mielivaltaisessa toiminnassa.

Kuvaillessaan elokuvaa kokonaisuutena, kaikki vastaajat painottivat poliisin ja rikollisen välistä järjestyksen ja kaaoksen välistä kamppailua, eivät niinkään väkivaltaa. Tämä on minulle merkki siitä, että väkivalta esiintyy, pitivät he elokuvasta tai eivät, yhtenä komponenttina tarinaa, ei itseisarvona. McKinneyn antamasta kahtiajaottelusta annetut kuvaukset vastaisivat lähiten vahvaa väkivaltaa eli sellaista, joka korostaa väkivallan rumuutta, vaikka sallisikin tyylittelyn. Giroux'n ja Murray Pomerancen määritelmiin annetut kuvaukset asettuvat vähemmän selvästi. Giroux'n lajitteluista kuvaukset vastaavat

lähiten symbolista väkivaltaa eli sellaista, joka on väline isompien ihmisyyden aiheiden käsittelyyn. Tätä vahvistavat erityisesti heidän vastauksensa, jotka kykenivät pelkistämään myös hahmot, eivätkä pelkkää väkivaltaa, käsitteellisille tasoille eri ideologioiden tai arvomaailmojen edustajiksi. Väkivalta oli heille ainoastaan keino, jolla arvomaailmat ratkoivat keskinäistä konfliktiaan. Pomerancen lokeroinneista tulkitseen aineiston osuvan lähimmäksi mekaanista väkivaltaa, joka on todennäköistä ja ei-ironista, eli se esittää maailman, jossa väkivalta on eteenpäin ajava voima ja "valuutta", lähes arkipäiväinen ilmiö, joka on kehystetty ja tarjottu katsojalle tämän odotuksia vastaavalla tavalla. Vastaavuuksia löytyy silti idiomorfiseen eli selkeän muodon ottavaan väkivaltaan, joka korostaa pahantekijää ja on ei-todennäköistä ja ei-ironista. Giroux, Pomerance ja McKinney voivat toki olla näistä yhteenvedoistani täysin eri mieltä tai antaa itse *Likaiselle Harryn* väkivallalle eri tyypittelyn.

Joukosta on ansaittua poimia myös kielteisemmät kannat. Kaksi vastaajaa osoitti muita selkeämmin kyseenalaistavaa asennetta elokuvan esittämästä maailmasta. Tämä kertoo minulle, että muoto vaikuttaa siihen, kuinka sisältö vastaanotetaan. Näissä tapauksissa elokuva oli kokenut vanhentumista, katsojat tunnistivat saumoja ja suhtautuivat representaatioihin skeptisyydellä. Kaikkein yleisimmällä tasolla tulokset kertovat, ettei elokuvaa, "ihmissilmän huomaamattoman jatkeen" tallentamaa tuotetta, kuluteta passiivisesti, vaan sen tarjoamia representaatioita käsitellään vertaamalla niin omaan todellisuuteen kuin muihin elokuviin ennemmin ja myöhemmin, käsitteellistämällä ruumiillisia objekteja ja näkemällä paheksuttuja kuva-aiheita symbolisina tai välineellisinä. Elokuva on kuin muukin taide; sitä ei käsitellä irrallisena ulkoisesta maailmasta sen enempää kuin sisäisestääkään.

8 PÄÄTTEEKSI

8.1 Heijastelua ja pohdintaa

Lähtiessäni suunnittelemaan tutkimusta mielessäni pyöri koko joukko ajatuksia, joita voi suopeimmillaankin luonnehtia korkeintaan utopioiksi; pro gradun puitteissa liian kunnianhimoisiksi, ehkä jopa suuruudenhulluiksi suunnitelmiksi. Korkealentoisimmissa unelmissani sain tutkimukseeni vastaajiksi suoranaisen mikrokosmoksen, josta erottuvat lukuisat vaihtelevat sosiaaliset asemat, etnisyyden ja seksuaalisuuden kirjo, eri tasoisesti koulutettuja ja länsimaiselle ihmiselle vieraiden kulttuurien edustajia. Heitä olisin käynyt tapaamassa yksitellen ja suorittanut kasvokkain virheettömän haastattelun, joka vastaa syvää luotaavalla tavalla kysymykseen, minkälaisia merkityksiä he antavat *Likaisen Harryn* väkivallan representaatioille.

Todellisuus tuli kuitenkin vastaan useammalla tasolla. Pidän edelleen kiinni siitä, että *Likainen Harry* on erinomainen esimerkki elokuvaväkivallan käsittelemiselle katsojan näkökulmasta, mutta vuonna 1971 julkaistu elokuva on ehtinyt 2010-luvun päätteessä jo pudota populaarikulttuurin korkeimmalta aallonharjalta; on rehellisesti vaikeaa luottaa siihen, että suomalaisessa yhteiskunnassa elokuvalla olisi enää laajaa katsojakuntaa.

Sainko vastausta hakemaani tutkimuskysymykseen; sain ja vastaus oli suurilta osin juurikin se, mitä odotin, vaikka salaisesti jopa toivoin, että tulokset toisivat jotain odotuksistani poikkeavaa, joka haastaisi ja opettaisi minuakin katsomaan *Likaista Harrya* uudelleen. Vastaus on silti kovin epäselkeä muotoaan; sitä on vaikea asetella tiiviisti yhdeksi sanaksi tai edes lauseeksi. Jos pystyisi, se turmelisi tulosten todellisen ytimen.

Koen tutkimuksen epäonnistuneeksi jossain mielessä, mutta jossain toisessa mielessä koen sen hyvinkin onnistuneeksi. Menetin tutkimuksen aikana huomaamattani mielenkiinnon alkuperäiseen tutkimuskysymykseeni, joka oli niinkin eksakti muotoaan kuin "onko *Likaisen Harryn* esittämä väkivalta oikeutettua." Sen sijaan kiinnostuin enemmän jostain laajemmasta, jonka voisi muotoilla sanoin: minkälaisia merkityksiä *Likaisen Harryn*

esittämälle väkivallalle annetaan? Olen huomannut tämän kysymyksen tuottavan paljon rikkaampia tulkintoja ja mahdollistavan tarkemman vastauksenkin kuin alkuperäinen tutkimuskysymykseni. Kysymys väkivallan oikeutettavuudesta on silti ollut tutkimukselleni tärkeä. Se antoi päämäärän, jota lähteä tavoittelemaan, ja toimi ohjaavana tekijänä siihen asti, kunnes huomasin sen olevan liian rajaava. En suhtaudu korkealle asetetun maalini vaillinaiseen tavoittamiseen tappiona, koska tavoitin ohessa jotain muuta arvokasta valmistuvana kuvataidekasvattajana. Kyllä-ei-tyyppisen vastauksen haku ei ole hedelmällinen keskustelulle taiteen sisällöstä. Taide, jonka sisälle lasken tässä tapauksessa myös elokuvan, on tehty kulutettavaksi ja aistittavaksi, mutta se ansaitsee tulla myös keskustelluksi, koska se on oppimisen ympäristö. Todistusvoimainen elokuva voi olla jopa vaarallinen, jos sen sisällöt ja merkitykset eivät pääse käsitellyiksi yhdessä huolimatta siitä, sisältääkö se edes Hayesin listan kiellettyjä kuva-aiheita. Haastatteluista saamani materiaali vahvistaa taidekäsitystäni, jota toivon voivani jakaa kuvataidekasvattajan ammatissani: että taide määritellään laatuna, esimerkiksi jonkinlaisena tekemisen asennoitumisena tai mentaalisenä tekijänä, eikä niinkään arvotettuna, jonka teos saavuttaa, kun se on 'tarpeeksi hyvä.' Arvottamiseen keskittyvä taiteen kuluttaminen uhkaa sivuuttaa teoksen sisällön, sen potentiaalisen kommunikaationa ja kaiken sen, mitä sillä halutaan sanoa.

8.2 Jatkotutkimusaiheita

Tutkielmani avaa oven joukolle jatkotutkimuksia. Aineistoni koko on suunniteltu suhteellisen suppeaan pro gradu -tutkielman laajuuteen eli vaikka tutkimuskysymykseni pitäisi samana, otantaa kestää laajentaa. Tämän voi käytännössä toteuttaa esimerkiksi organisoimalla näytöksiä, joissa elokuvan voivat katsoa elokuvaharrastajia vähemmän kyseiseen mediaan vihkiytynyt yleisö.

Toisekseen tulin huomanneeksi, että minua tutkimuksessani opettaneet kirjoittajat - Jim Kendrick, Henry A. Giroux, Devin McKinney, William Barna Donovan, Murray Pomerance ja Henry Bacon - eivät antaneet huomiota väkivallan henkisille ulottuvuuksille,

mitä varten jouduin turvautumaan Leena-Maija Rossin teksteihin. Väkivallan määrittely pelkästään fyysisenä ilmentymänä on ilmiön olemuksen ankarakatista supistamista. Kun yksi käyttäytymisen muoto tuodaan julkiseen tietoisuuteen sopimattomana tai harmillisena, toimintaa taustalla ohjaavat motiivit hakevat uutta ilmenemismuotoa. Kouluympäristössä samaa voi verrata kiusaamiseen, joka ulospäin näkyvässä muodossaan loppuu kenties rankaisun uhalla, mutta jatkuu syrjintänä, poissulkemisena, kylmänä käytöksenä tai muuna vastaavana.

Tutkimusta voi viedä edelleen yksityiskohtaisemmalle tasolle esimerkiksi esittämällä *Likaisen Harryn* kliimaksi muusta elokuvasta irrallisena yleisölle, joka ei ole elokuvaa entuudestaan nähnyt, ja vertaamalla heidän vastauksiaan samoihin kysymyksiin sellaisten kanssa, jotka ovat elokuvan nähneet. Näin kyettäisiin omasta tutkimuksestani yhä terävämmin selventämään elokuvan dramaturgisten keinojen ja kokonaiskontekstin merkitystä katsojan saavuttamisessa toivotulla tavalla. Myös kohtausta muuttamalla on odotettavissa eriäviä katsojakokemuksia; jos esittää asiayhteydestään irrallisena kohtauksen, jossa Harry pahoinpitelee Scorpiota jalkapallokentällä, Scorpio tulee todennäköisesti näyttämään yhä enemmän uhrilta kuin rikolliselta. Tällainen tarkennus tutkimukseen vaatii osaltaan paljon perusteellisempaa organisointia, johon kuuluu niin esityslupien hankkimista ja näytöksen logistisia järjestelyjä kuin myös valintoja sellaisten asioiden suhteen, kuten esitetäänkö kohtaus ryhmälle vai säntillisesti katsoja kerrallaan. Tämä useamman muuttujan mukaan tulo vaatii tutkijalta samalla joustavuutta, mikäli jokin tavoitelluista järjestelyistä estyy.

Elokuvat eivät myöskään ole homogeenistä massaa, vaikka jokainen niihin närkästynyt ja kunnianhimoisuutta taiteelta pyytävä katsoja näin tyypillisesti kritisoikin. Oman kokemukseni pohjalta jopa *Likaisen Harryn* omista jatko-osista löytyy väkivallan esityksiä, joiden merkitys poikkeaa niistä, mitä alkuperäinen teos tarjoaa. Vaihtamalla kohde-elokuva tuoreena teattereissa pyörivään elokuvaan, jonka parissa on pienempi riski syntyä tunne 'aikansa tuotteesta' tai muusta emotionaalisesti etäännyttävästä tekijöiden ryppästä, saattaa

sisältää potentiaalin vähemmän analyttiseen kokemukseen kuin oman tutkimukseni haastateltavissa. Erinomaisena esimerkkinä pitäisin tällä hetkellä maailmanlaajuisia lipputuloennätyksiä rikkovia Marvel Cinematic Universen elokuvia, jotka oman tulkintani mukaan sisältävät Giroux'n, Pomerancen ja McKinneyn luokitelmilla myös täysin eri tyyppistä väkivaltaa kuin *Likainen Harry*.

LÄHTEET

Abbs, Peter. (1990). Preface. Teoksessa Watson, Robert. *Film and Television in Education. An aesthetic approach to the moving image.* (ix-xi). London: Falmer Press, Inc.

Allen, Richard. (1995). *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality.* Cambridge University Press, New York.

Altman, Rick. (1999). *Film/Genre.* London: BFI Publishing.

de Baecque, Antoine & Toubiana, Serge. (2000). *François Truffaut. A Biography.* (2. painos). (Engl. Catherine Temerson). Berkeley: University of California Press.

Bacon, Henry. (2005). *Seitsemäs taide.* Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Bacon, Henry. (2010). *Väkivallan lumo. Elokuvaväkivallan kauheus ja viihdyttävyyys.* Helsinki: Like Kustannus Oy.

Bolas, Terry. (2008). *Screen education. From film appreciation to media studies.* Bristol: Intellect books.

Donovan, Barna William. (2009). *Blood, Guns and Testosterone. Action Films, Violence and a Thirst for Violence.* Lanham: Scarecrow Press, Inc.

Dorpat, Theodore L. (2007). *Crimes of Punishment. America's Culture of Violence.* New York: Algora Publishing.

Elonet. Kansallisfilmografia. (n.d.). Dirty Harry, esitystiedot sekä tarkastus- ja tekniset tiedot. Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Haettu 23.5.2019 osoitteesta <https://www.elonet.fi/fi/elokuva/100787>

Elonet. Kansallisfilmografia. (n.d.). Henry: Portrait of a Serial Killer, esitystiedot sekä tarkastus- ja tekniset tiedot. Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Haettu 23.5.2019 osoitteesta <https://www.elonet.fi/fi/elokuva/100787>

Engel, Leonard. (2007). *Clint Eastwood, Actor and Director. New Perspective*. Salt Lake City: University of Utah Press.

Eskola, Jari & Vastamäki, Jaana. (2010). Teemahaastattelu: Opit ja opetukset. Teoksessa Aaltola, J. & Valli, Raine (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittevalle tutkijalle*. (3. painos). Jyväskylä: PS-kustannus.

Giroux, Henry A. (1996). *Fugitive Cultures. Race violence and youth*. New York: Routledge.

Goldberg, Vicki. (1998). Death Takes a Holiday, Sort Of. Teoksessa J. H. Goldstein (toim.) *Why we watch. The Attractions of Violent Entertainment*. (27-53). New York: Oxford University Press.

Goldstein, Jeffrey H. (1998) *Why We Watch : The Attractions of Violent Entertainment*. New York: Oxford University Press.

Guttman, Allen. (1998). The Appeal of Violent Sports. Teoksessa J. Goldstein (toim.) *Why we watch. The Attractions of Violent Entertainment*. (7-27) New York: Oxford University Press.

Herkman, Juha. (2007). *Kriittinen mediakasvatus*. Tampere: Vastapaino.

Hietala, Veijo. (1990). *Teeveen merkit: Television lukutaidon aakkoset*. Helsinki: Yleisradio, opetusjulkaisut.

Hietala, Veijo. (1993). *Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Hietala, Veijo. (1996). *The end: Esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Hill, Annette. (1997). *Shocking Entertainment: Viewer Response to Violent Movies*. Luton: John Libbey Media.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena. (2009). *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus.

Hirsjärvi, Sirkka; Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula. (2004). *Tutki ja kirjoita*. (10. painos). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Hitchcock, Alfred. (2014). Why I Make Melodramas. Teoksessa S. Gottlieb (toim.) *Hitchcock on Hitchcock, Volume 2: Selected Writings and Interviews*. (76-77). Berkeley: University of California Press.

Hitchcock, Alfred. (2014). Interview: Alfred Hitchcock. Teoksessa S. Gottlieb (toim.) *Hitchcock on Hitchcock, Volume 2: Selected Writings and Interviews*. (257-266). Berkeley: University of California Press.

Internet Movie Database. (n.d.). Dirty Harry. Haettu 23.5.2019 osoitteesta <https://www.imdb.com/title/tt0066999/>

Juntunen, Max. (1997). *Elävän kuvan sanasto. Elokuva- televisio- ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet*. Helsinki: Oy Edita Ab.

Kael, Pauline. (15.1.1972). Dirty Harry: Saint Cop – Review by Pauline Kael. The New Yorker. Haettu 23.5.2019 osoitteesta <https://scrapsfromtheloft.com/2017/12/28/dirty-harry-saint-cop-review-by-pauline-kael/>

Kawin, F. Bruce. (1992). *How Movies Work*. Los Angeles, Berkeley: University of California Press.

Karkulehto, Sanna & Rossi, Leena-Maija. (2017). *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Keefe, John. (2013). The Film Spectator as "Bricoleur": An Ethics of Viewing and Poaching. Film and Ethics. Teoksessa J. Miller (toim.) *What Would You Have Done?* (82-106). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Kendrick, Jim. (2010). *Film Violence. History, ideology, genre*. London: Wallflower Press.

Link, David. (1999). Television Violence Has Artistic Value. Teoksessa W. Dudley (toim.) *Media Violence. Opposing Viewpoints* (140-150). San Diego: Greenhaven Press, Inc.

Lipsitz, George. (1998). Genre Anxiety and Racial Representation in 1970s Cinema. Teoksessa N. Browne (toim.) *Refiguring American Film Genres. Theory and History*. (208-233). Berkeley: University of California Press.

McCloud, Scott. (1993). *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: HarperPerennial.

Mäkikoskela, Riikka. (2008). Representaation käsitteestä. *Synnyt / Origins*, 08(3), 10-24.

Opetushallitus. (2017). *Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet*. Määräykset ja ohjeet 2017:11a.

https://www.oph.fi/download/186919_Taiteen_perusopetuksen_yleisen_oppimaaran_opetus_suunnitelman_perusteet_2017.pdf

Opetushallitus (2017). *Taiteen perusopetuksen laajan oppimäärän opetussuunnitelman perusteet*. Määräykset ja ohjeet 2017:12a.

https://www.oph.fi/download/186920_Taiteen_perusopetuksen_laajan_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017.pdf

Pomerance, Murray. (2004). Hitchcock and the dramaturgy of screen violence. Teoksessa S.J. Schneider (toim.) *New Hollywood Cinema* (34-57). Manchester: Manchester University Press.

Pusa, Tiina. (2012). Harmaa taide. Taiteen ja vanhuuden merkityssuhteita. (Väitöskirja). *Aalto-yliopiston julkaisusarja. Doctoral dissertations 89/2012*. Helsinki: Aalto-yliopisto.

Richard Rushton. (2011). *The Reality of Film. Theories of filmic reality*. Manchester: Manchester University Press.

Ruusuvuori, Johanna; Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti. (toim.) (2010). *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino.

Tiittula, Liisa, Rastas, Anna & Ruusuvuori, Johanna. (2009) Kasvokkaisesta vuorovaikutuksesta tietokonevälitteiseen viestintään. Virtuaalihaastattelun näkymiä. Teoksessa J. Ruusuvuori & L. Tiittula (toim.) *Haastattelun analyysi. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. (2. painos) (264-271). Tampere: Vastapaino.

Rissanen, Riitta. (2006). Fenomenografia. Luku 5.1. kokonaisuudesta A. Saaranen-Kauppinen & A. Puusniekka. *KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto* [verkkójulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Haettu 23.5.2019 osoitteesta <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>.

Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna. (2006). KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkójulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Haettu 23.5.2019 osoitteesta <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>>.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli. (2002). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Valli, Raine. (2010). Kyselylomaketutkimus. Opit ja opetukset. Teoksessa Aaltola, J. & Valli, Raine (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittevalle tutkijalle*. (3. painos). (103-127) Jyväskylä: PS-kustannus.

Zillman, Dolf. (1998). The Psychology of the Appeal of Portrayals of Violence. Teoksessa J. Goldstein (toim.) *Why we watch. The Attractions of Violent Entertainment*. (179-212) New York: Oxford University Press.

Liite 1: Haastattelulomake

Kiitos paljon osallistumisesta pro gradu -opinnäytetyöhön!

Voit vastata kysymyksiin:

- niin laajasti kuin koet tarpeelliseksi,
- tyylillä, jonka koet sopivaksi, ja
- annetusta järjestyksestä poiketen.

Myös teoksen pariin on sallittua palata, jos siihen on mahdollisuutta tai tarvetta.

Jos olet epävarma, mitä kysymyksellä haetaan, voit vastata, kuten kysymyksen itse tulkitset.

Suluissa on vastaamista auttavia täsmennyksiä, joita voit mielesi mukaan käyttää tai olla käyttämättä.

Taustoittavat:

1. Kuvaile itseäsi elokuvien kuluttajana. (Harrastaja, koulutus alalta, tms.)

-

2. Miten kuvailisit elokuvaa *Likainen Harry* kokonaisuutena? Mistä elokuva kertoo? (Teema, viesti, lajityyppi, tunnelma, tms.)

-

Elokuva huipentuu Harryn ja Scorpion väliseen kaksintaisteluun.

1. Miten luonnehtisit Harryä henkilönä?

-

2. Miten luonnehtisit Scorpiota henkilönä?

-

3. Miten luonnehtisit elokuvassa esitettävää väkivaltaa?

-

4. Miten luonnehtisit elokuvan loppua? (Onnellinen, surullinen, jotain muuta?)

-

5. Mikä olisi mielestäsi ihanteellinen ratkaisu Harryn ja Scorpion välille vai esittääkö elokuva sellaisen?

-

6. Mitä ajattelisit elokuvan esittäjästä loppuratkaisusta tosielämässä?

-

7. Vapaa sana: Jos haluat jakaa muita mielipiteitä tai havaintoja koskien elokuvan loppuhuipentumaa tai aiempia tapahtumia, ole hyvä!

-

Liite 2.1: Haastattelu 1

Taustoittavat:

1. Kuvaile itseäsi elokuvien kuluttajana. (Harrastaja, koulutus alalta, tms.)

Kuvailisin itseäni lähinnä harrastelijana ja keräilijänä. Minkään näköistä koulutusta ei aiheesta ole, vaikka sekin vaihtoehto on joskus ollut mielessä. Elokuvat on kuitenkin ollu sydäntä lähellä ihan lapsesta saakka. Katson kutakuinkin yhden leffan per päivä. Näistä tulee sitten välillä kirjoiteltua erilaisia analyyseja/arvosteluja, jos koen, että leffalla oli sellainen vaikutus, että siitä tarvii erikseen avautua. Fyysisinä kopioina tulee leffat hankittua, ja myöskin katsottua. En omista mitään suoratoistopalveluita tai muuta. Jotenkin se on iskostunu itselle, että se elokuva täytyy olla kouriintuntuvasti fyysisenä olemassa. En kuitenkaan kerää hyllyyn mitä tahansa scheissee, vaan lähinnä sinne jää ne mitä viittii toistekkin katsoa. Tälläkin menetelmällä homma on jo räjähtänyt käsiin keräilyn puolella. Mutta ennenkun rönsyää enemmän, mennään eteenpäin.

2. Miten kuvailisit elokuvaa Likainen Harry kokonaisuutena? Mistä elokuva kertoo? (Teema, viesti, lajityyppi, tunnelma, tms.)

Likainen Harry on rikoselokuva suoraan rikoselokuvien kultakaudelta, eli 70-luvulta. Leffa kertoo Harry Callahan nimisestä kovanaamaisesta etsivästä, joka jahtaa kaupungissa pelkoa levittävää sarjamurhaajaa. Aikaisekseen elokuvaks sanoisin että Likainen Harry on melko raaka, ja tyly elokuva. Toki jo 60-luvulla oli tehty kivenkovia rikosfilmejä, mutta vasta näihin aikoihin hommassa alko todella olla munaa. Tämähän yritettiin Suomessakin kieltää muistaakseni kokonaan. Kunnes sitten saatiin muutaman minuutin leikattu versio teattereihin. Mielestäni leffan teema, ja ajatus on punnita ns. oman käden oikeutta. Onko moraalisesti oikein ottaa ohjat omiin käsiin, silloin kun laki ei kykene saamaan edes todisteiden avulla jo tunnistettua murhaajaa kiinni, tämän keekoilla vapaana? Callahan jahtaa sarjamurhaaja Scorpiota lähes pakkomielteisesti, samalla rikkoen itse

kaikkia mahdollisia lakeja. Onko kuitenkin oikein katsoa silmien läpi sellaista, mikä johtaa myöhemmin siihen että paha saa palkkansa, keinolla millä hyvänsä? Sanoisin että sitä tässä haetaan takaa. Tai ainakin näin sen itse oon aina tulkinut.

Elokuva huipentuu Harryn ja Scorpion väliseen kaksintaisteluun.

1. Miten luonnehtisit Harryä henkilönä?

Clint Eastwoodin näyttelemä Harry on perinteinen jäyhä ja jääräpäinen sankarihahmo. Miehellä ei ehkä ole itsellensäkään täysin puhtaat jauhot pussissa, mutta tietynlaista silmä silmästä vanhakantaista oikeudentajua Harrylla on. Takaraivossa hakkaa myös lähes pakkomieltainen omistautuminen ratkaistavaan keissiin, eikä rikollisille löydy Harrylta minkäänlaisia sympatioita. Kova luu. Eastwood on näytelly samankaltaisia hahmoja suurimman osan urastaan, ja sen äijä tekee ihan älyttömän hyvin.

2. Miten luonnehtisit Scorpiota henkilönä?

Scorpio on ylimielinen ja myös mielipuolinen hahmo. Scorpio ottaa maalitaulukseen kenet tahansa. Kuitenkin kohtaus baseball-kentällä, jossa Harry saa ensimmäistä kertaa miehen käsittelyynsä, osoittaa kuinka raukkamainen tämä todella on. Mies miestä vastaan täysin mitättömyys, mutta kiväärin kanssa katolla äärimmäisen vaarallinen. Murhien tekotapa kertoo nimenomaan tästä. Scorpiolla ei yksinkertaisesti ole rohkeutta kohdata uhrejaan, vaan hän tekee aina iskut joko pimeyden tai etäisyyden turvin.

3. Miten luonnehtisit elokuvassa esitettävää väkivaltaa?

Väkivalta on 70-luvun rikosfilmien tapaan suht realistista ja raakaa. Ei kuitenkaan ylitseampuvaa. Paitsi ehkä se ikoninen kohtaus alusta kun Harry ampuu kaksi ryöstäjää kadulle. Siinä oli vähän sellasta action-elokuvan meininkiä. Muuten homma pysyy melko hillittynä lopun takaa-ajoon saakka.

4. Miten luonnehtisit elokuvan loppua? (Onnellinen, surullinen, jotain muuta?)

Elokuvan loppu on omalla tavallaan palkitseva. En sanoisi että onnellinen tai surullinen, mutta paha saa kuin saakin palkkansa. Ei oikeussaleissa, vaan ajolahdin päätteeksi Harryn ampumana.

5. Mikä olisi mielestäsi ihanteellinen ratkaisu Harryn ja Scorpion välille vai esittäkö elokuva sellaisen?

Luulisin, että tää elokuvan esittäjä ratkaisu on paras mahdollinen.

6. Mitä ajattelisit elokuvan esittäjästä loppuratkaisusta tosielämässä?

Maailma on nykyään niin hullu paikka, ja tällästä sairasta settiä tapahtuu oikeesti jatkuvasti. En suoraan sanoen pistäis pahakseni jos joku täysin 100% varmuudella todistettavasti ihmisiä kiikariväärillä vainoava tyyppi sais tälläisen lopun. Toki aina on pyrittävä antamaan reilu oikeudenkäynti kenelle tahansa, mutta jos lopussa aseenniiput on vastakkain, toivon todellakin Callahanin olevan nopeempi vetämään!

7. Vapaa sana: Jos haluat jakaa muita mielipiteitä tai havaintoja koskien elokuvan loppuhuipentumaa tai aiempia tapahtumia, ole hyvä!

No loppuun vois tiivistää, että kyllähän kyseessä on oman vuosikymmenensä genren parhaimmista oleva elokuva. Mestari-teos, ja omanlaisensa merkkipaalu rikoselokuvien lajityypissä. Harry Callahan on jäänyt ikoniseksi hahmoksi osana populaarikulttuuria, ja noita onlinereita kuulee edelleen kaikkialla. Jatko-osiakin poiki melkoinen liuta, ja ne täytyiskin uusintakatsella seuraavaks. Onpahan tainnu se ihan viimeisimpänä tehty jäädä jopa ihan kokonaan näkemättä.

Liite 2.2: Haastattelu 2

Taustoittavat:

1. Kuvaile itseäsi elokuvien kuluttajana. (Harrastaja, koulutus alalta, tms.)

-Aiemmin suurkuluttaja, nyttemmin seestyneempi. Ei koulutusta alalta, mutta 10 vuoden työkokemus videovuokraamosta jossa erikoisliikkeen profiiliin vuoksi yleistietämys a sen hyödyntäminen suht' laaja-alainen. Aika kaikkiruokainen, mutta erityisen kiinnostunut aasialaisista elokuvista, B-tuotannosta ja niissä eritoten ns. vanhempi elokuva. Keräilijä.

2. Miten kuvailisit elokuvaa *Likainen Harry* kokonaisuutena? Mistä elokuva kertoo? (Teema, viesti, lajityyppi, tunnelma, tms.)

-Sinänsä *Likainen Harry* on varsin tyyppillinen aikansa (70-luku) ilmentymä, varsinkin edustamassaan

urbaanissa rikoselokuvassa, että taakse on jäänyt 60-luvun vapaan rakkauden aate, rauhan ja yhteenkuuluvuuden idealismi ja tilalle on tullut kyynisyys, tunteettomuus sekä turhautuneisuus. Uskon tämän pitkälti johtuneen Vietnamin sodan vaikutuksesta ja etenkin siitä miten se ravisti ihmisten mielistä uskoa hyvyyteen kuin myös vahvasti valtion uskottavuuteen. Tästä syystä Harryssa näkyy suuresti järjestelmän rattaiden tiukkuus sekä niiden piirissä toimivan yksilön (ts. Harry) väsymys rajoitteisiin tilanteessa joka vaatii toimia johonkin suuntaan. Se ovatko ne toimet oikeita ovat tulkinnanvaraisia, mutta nimenomaan paikalleen jumiutuminen, kaikkialle eteen nousevat muurit ja kiellot saavat vaatimaan liikettä ihan mihin tahansa suuntaan, ja asioiden tarkastelua jälkeensä. Tämä 70-luvun kyynisyys ei ollut yksinomaan Likaisen Harryn harteilla vaan varsin tyyppillinen tunnetila aikansa elokuvissa, joka sitten 80-luvulle tullessa vaihtui patrioottisiin fantasisankareihin (esim. Rambo).

Elokuva huipentuu Harryn ja Scorpion väliseen kaksintaisteluun.

1. Miten luonnehtisit Harryä henkilönä?

- Harry on - kuten jo aikaisemmin osoitin - henkilönä jonkinlainen vastareaktio edeltävän vuosikymmenen tunteellisempaan ajankuvaan ja poliittisen ilmapiirin muutoksen tuomaan väsyneisyyteen varsinkin valtaapitäviä kohtaan, jonka vuoksi yliviety korrektiusti on karsittu pois ja yksilön oman tekemät päätökset tuodaan vahvemmin esille. Hän ei ole fasistinen ilmentymä kuten osa aikansa kriitikoista antoi ymmärtää vaan pikemminkin realistinen fantasikuvaus siitä mitä ns. tavallinen ihminen haluaisi tehdä epäkohdille joille kukaan ei tunnu voivan mitään. Joskaan Harry ei kuitenkaan ole tavisi siten kuin me kenties haluaisimme nähdä ja omaksua itseemme, sillä hän on jo valmiiksi asemassa joka sisältää valtaa johon moni ei pysty. Toki hän on sääntöjen vanki samoin kuten muutkin ja siten niiden rikkominen vaikuttaa suuremmalta, mutta hän kuitenkin on tilanteessa jossa on enemmän vapautta toimia ja varmasti myös on saamassa enemmän anteeksi sääntörikkomusten suhteen kuin mihin muilla on mahdollisuus. Niinpä Harry on vallitseman ilmapiirin puitteissa realistinen fantasia.

2. Miten luonnehtisit Scorpiota henkilönä?

- Scorpio puolestaan edustaa äärimmäistä käsitystä 60-luvun vapaan rakkauden, valinnan ja pelkän vapauden mielikuvasta: ihmisestä joka uskoo saavansa tehdä mitä haluaa ja toteuttaa itseään sen mukaisesti. Jos ei ole rajoituksia, mutta tietoisuutta omista oikeuksistaan voi asemaansa käyttää väärin. Jos Scorpiota verrataan nykypäivään niin hän olisi (todennäköisesti) lapsi joka provosoi koulussa opettajansa suuttumukseen ja kuvaa tilanteen voidakseen levittää sen sosiaalisessa mediassa.

3. Miten luonnehtisit elokuvassa esitettävää väkivaltaa?

- Varsin aggressiivista, sellaista jonka esitetään syntymän pitkästä suuttumuksen patoutuneisuudesta, vaikkakin esimerkiksi Harryn kohdalla tyyneys antaa ymmärtää sen

toteutuvan harkitusti. Scorpion kohdalla suunnitelmallisuus ja siitä nauttiminen viittavaan sadismiin, mutta molempien hahmojen kohdalla tulee kyllä esille halu satuttaa ja jonkinlainen nauttiminen siitä. Harryn puolelta se tulee enemmän siitä, että väkivalta on päästävä purkamaan ja siihen etsitään peruteltu kohde kun Scorpio tekee sitä pelkästä omasta ilostaan ja kohteella ei ole merkitystä.

4. Miten luonnehtisit elokuvan loppua? (Onnellinen, surullinen, jotain muuta?)

- Tässä nimenomaan nähdään se tilanteeseen turhautuminen ja pakonomainen halu saada jokin liike aikaiseksi, joka johtaa Scorpion kuolemaan ja näin ollen vasta sen jälkeen tarkastellaan ratkaisua minkä johdosta Harry tämän tarinan puitteissa jättää virkansa varsin symbolisella tavalla taakseen. Kenties Harry ymmärsi, että hän todellakin edusti jonkinlaista väärää aikakautta kuten päällikkönsä osoittivat, jolloin tehty ratkaisu ei ollut oikea. Taikka hän vastaavasti totesi itselleen, että tein aivan oikein eivätkä sitä ymmärtämättömät piirit ansaitse enää hänen palveluksiaan. Pääasia on, että kaikki se patoutunut turhautuneisuus sai jonkinasteisen ratkaisun ja konkreettisen askeleen jonnekin päin, jonka tulosta pitää tarkastella vasta taulun tyhjennettyä. En näe elokuvan loppua positiivisena vaikka viihde-elokuvan puitteissa sen voi tulkita sellaiseksi, saihan paha palkkansa ja sankari tehtävänsä päätökseen. Se kuitenkin osoittaa samalla, että yhden elämän on päätyttävä lopullisesti jotta hyvä voittaa, mutta voimme miettiä että kuinka tittelinsä arvoinen "hyvä" on jos ainoa ratkaisu on toisen kuolema jota hän itse ei toivo. Vastaavasti Harry itse jää tavallaan tyhjän päälle sillä häntä eteenpäin vienyt tehtävä on nyt ohitse ja edessä on paluu arkeen, joka saattaa saada kaipaamaan uutta Scorpiota potkimaan eteenpäin. Jälleen kerran kyseessä kuitenkin on aikansa kyynisyyteen sopiva päätös, jossa patoutunut aggressio oli päästävä purkamaan jolloin kyseessä ymmärrettävä päätös, eikä tällöin syntyvällä tunnetilalla ole merkitystä: se vain oli tehtävä.

5. Mikä olisi mielestäsi ihanteellinen ratkaisu Harryn ja Scorpion välille vai esittäkö elokuva sellaisen?

- Käytetty loppuratkaisu oli mielestäni ainoa mahdollinen, joten siinä mielessä se on myös ihanteellinen koska on rakenteellisesti oikea. Muunlainen vaihtoehto olisi vain jatkanut edeltävää oravanpyörää joka nähtiin jo esimerkkinä Harry aiemmin saadessa Scorpion kiinni. Järjestelmä ei antanut Harrylle hänen omassa mielessään muita vaihtoehtoja.

6. Mitä ajattelisit elokuvan esittämästä loppuratkaisusta tosielämässä?

- Se on jotain jonka mukaan moni varmasti haluaisi vastaavassa tilanteessa toimia, mutta kuvitelma siitä on varsin eri kuin todellisuus ja näin ollen en usko sen olevan siinä suhteessa realistinen vaihtoehto kuin äärimmäisen mielen sumentumisen aikana. Toisin sanoen vaikka Harry vaikuttaa

tyyneltä ratkaisunsa tehdessään niin tavallinen ihminen jota hän edustaa ei pystyisi siihen kuin vahvasti provosoituen taikka kenties päihteiden alaisena, jolloin Harryn tavoin asiaa ei vastaavassa tilanteessa toimisi. Toisaalta voimme tukeutua ajatukseen itsepuolustuksesta, mutta vaikka se sitä tavallaan olikin niin se ei pystyisi todellisuudessa toimimaan motivoivana ottaen huomioon elokuvan loppua edeltävät hetket joissa Harry selvän systemaattisesti johtaa Scorpion päätökseensä ja se edellyttää suurempaa harkintaa kuin mitä oikeasti pystyisi tekemään.

7. Vapaa sana: Jos haluat jakaa muita mielipiteitä tai havaintoja koskien elokuvan loppuhuipentumaa tai aiempia tapahtumia, ole hyvä!

- Likainen Harry on yksi omista elokuva suosikeistani, joka johtuu suurelta osin sen määrätietoisuudesta, halusta kertoa jotain ajankuvastaan ja keskittymisestä perusasioihin joihin on helppo tunne- joskaan ei kenties järjestasolla samaistua. Kyseessä on vahva elokuva joka tekee sen mitä elokuvan pitäisikin: tykkäsi tai ei, herättää se mielipiteitä.

Muutoin ei tässä kai muuta, vaikka tokihan sitä voisi laajentaa vastauksia ja puhua vaikutuksesta myöhempiin elokuvaan ja populaarikulttuuriin ylipäätään, mutta nähdäkseni vähintään tarpeellinen on tullut tällä erää sanottua.

Onnea gradullesi ja toivottavasti näistä on jotain apua.

Liite 2.3: Haastattelu 3

1. Kuvaile itseäsi elokuvien kuluttajana. (Harrastaja, koulutus alalta, tms.) - Olen katsellut elokuvia aktiivisesti nyt 8 vuotta. Samaan aikaan aloitin myös Leffatykki.com:n käytön, ja olen kirjoittanut sinne enemmän tai vähemmän tekstiä suurimmasta osasta katsomistani teoksista. Eniten nautin yleisesti ottaen väkivaltaisista toiminta- ja rikoselokuvista, kriittisimmin taas suhtaudun komedioihin ja moderneihin kauhuelokuvaan.

2. Miten kuvailisit elokuvaa *Likainen Harry* kokonaisuutena? Mistä elokuva kertoo? (Teema, viesti, lajityyppi, tunnelma, tms.) - Elokuvalisilta ansioiltaan pidän sitä yhtenä kaikkien aikojen parhaista mm. hahmojen, näyttelijöiden, käsikirjoituksen kuin jännityksenkin osalta. Teemallisesti sen mieleenpainuvien ja varmasti eniten muihin elokuvaan vaikuttanut ominaisuus on päähenkilö, joka oli todennäköisesti vähintäänkin yksi ensimmäisistä ”hommat omalla tavallaan hoitavista, kovaotteisista kytistä”, joita amerikkalaisissa elokuvissa on nähty tämän elokuvan jälkeen monet

kerrat. Elokuva asetti korkeat standardit toimintaelokuvan päähenkilölle esittämällä Harryn erittäin kovana äijänä, muttei missään nimessä voittamattomana. Teoksen voimakkuutta lisää merkittävästi tunne tasapuolisuudesta, eli siitä, että Scorpio esitetään vaarallisena ja kykeneväisenä haavoittamaan ja jopa tappamaan Harryn. Elokuvan ”viesti” on lukuisissa myöhemmissä poliisielokuvissa nähty kuvio, jossa tavoite (usein väkivaltaisen päärakollisen vangitseminen/tappaminen) saavutetaan kovilla, paikoin lain ulkopuolisilla keinoilla samalla, kun esimiehet raivoavat ja yrittävät saada poliisin noudattamaan sääntöjä. Tärkein havainto on se, että sääntöjä noudattamalla Callahan ei olisi tässä elokuvassa voittanut.

Elokuva huipentuu Harryn ja Scorpion väliseen kaksintaisteluun.

1. Miten luonnehtisit Harryä henkilönä?

Harry..

..on erinomainen ampuja. Tästä nähdään todiste ainakin kolme kertaa: alun pankkiryöstössä (jossa hän ampuu kuljettajan liikkuvasta autosta sekä haulikkoä heiluttelevan roiston), jalkapallostadionkohtauksessa (jossa hän osuu Scorpioon todella kaukaa) sekä toiseksi viimeisessä laukauksessa, jossa hän osuu ihmiskilpeä pitävään Scorpioon nostamalla aseensa todella nopeasti ja tähtäämättä laisinkaan.

..on valmis tekemään kaikkensa pysäyttääkseen vaaralliset rikolliset, ja hän halveksuu heitä todella vahvasti. Tämä on hänelle henkilökohtaisesti tärkeää, enemmän kuin työtä. Hän todella haluaa roistot pois kaduilta ja välittää oikeuden saavuttamisesta

...saattaa pitää pientä taukoa vakavista tehtävistään tirkistelemällä naisia ikkunoista ja on luonteeltaan sarkastinen ainakin esimiehilleen puhuessaan. (=elokuvan huumorisäältä)

...työskentelee mieluummin yksin saadakseen hoitaa työnsä juuri parhaaksi katsomallaan tavalla.

2. Miten luonnehtisit Scopiota henkilönä? -Pidän häntä yhtenä elokuvamaailman onnistuneimmista ja uskottavammista sarjamurhaajista. Andy Robinson osaa näyttellä häntä riittävän hillitysti sekä selkeän psykopaattisesti samanaikaisesti. Hän on myös taitava juonittelija ja vangitsemisen välttelijä. Vaikka hän on kamala ihminen, en osaa sanoa, olisiko hän todella alkanut murhaamaan koulubussin lapsia.

3. Miten luonnehtisit elokuvassa esitettävää väkivaltaa? -Teknisesti väkivalta on erinomaista. Tässä, kuten yleisestikin samankaltaisissa 70-luvun elokuvissa väkivalta esitetään realistisena, karuna ja epämiellyttävänä. Ammuttaessa henkilö ei siis vain päästä karjaisua ja kuole samantien, vaan tuntee kipua ja vuotaa verta. Vastapainona tälle voi verrata esimerkiksi 80-luvun vauhdikkaampien toimintaelokuvien ”viihdyttävää väkivaltaa”, jossa veripussit räjähtävät ja miehiä kaatuu suurissa lukemissa.

-Dirty Harry sisältää sekä ”tyyydyttävää” että ahdistavaa väkivaltaa. Edellä mainitulla tarkoitan niitä hetkiä, kun Callahan kaataa roistoja ja puhuttelee heitä aseella osoittaen. Nämä hetket saavat

katsojan tuntemaan, että roistoilla ei ole mitään mahdollisuutta voittoa. Jälkimmäisellä tarkoitan niitä hetkiä, kun katsojalle selviää, että näin ei ole. Avauskohtauksen uima-allassurma, kasvoihin ammuttu nuori uhri sekä alastomana kaivoon (tai muuhun koloon) sullottu tyttö ovat esimerkkejä vastenmielisistä kohtauksista siitäkkin huolimatta, että kahdesta jälkimmäisestä ei näytetä kuin jälkiselvittelyt eikä niitäkään graafisesti.

4 & 5. Miten luonnehtisit elokuvan loppua / Mikä olisi mielestäsi ihanteellinen ratkaisu

-Harry ja oikeus ovat voittaneet, mutta hän tiedostaa, että ura poliisivoimissa voi olla ohi. Hän vaikuttaa tyytyväiseltä lopputulokseen ja suuri uhka on poissa kadulta, eli loppu on siinä mielessä onnellinen. Elokuvassa vallitsevaan tunnelmaan sopien positiivinen tai optimistinen se ei kuitenkaan ole.

-Olemassa oleva ratkaisu on ihanteellinen elokuvan tehokkuuden kannalta, sillä Scorpion kuollessa hänen tarinalleen tulee erittäin selkeä päätös. Harryn kannalta ihanteellinen loppu olisi tietysti se, että hänet esitettäisiin poliisin sekä median toimesta sankarina, mutta mistään tällaisesta ei ole elokuvassa mitään viittausta. Tätä kirjoittaessani en muista, mitä jatko-osan alussa tapahtuu, mutta itsenäisenä elokuvana alkuperäinen teos päättyy synkkään ja avoimeen loppuun, eikä juhlaan.

6. Mitä ajattelisit elokuvan esittämästä loppuratkaisusta tosielämässä? -Uskoisin Harryn esimiesten osaavan edes arvostaa sitä, kuinka merkittävän työn hän on tehnyt vaarallisen miehen poistamiseksi.

7. muita mielipiteitä tai havaintoja

(-)

Kiitoksia tästä. Sain hyvän tekosyyntuijotella mestariteoksen vihdoinkin uudestaan ☐ ☐

Liite 2.4: Haastattelu 4

Dirty Harry -kyselyn vastaukset

Taustoittavat:

1. Kuvaile itseäsi elokuvien kuluttajana. (Harrastaja, koulutus alalta, tms.)

Olen elokuvaharrastaja ja niiden keräilijä. Kaikki lajityypit kelpaa ja yritän jossain määrin sivistää itseäni elokuvaharrastajana katsomalla kaikenlaisia ja kaiken ikäisiä elokuvia. Nykyään katson n. 200-250 elokuvaa vuodessa kaikin mahdollisin tavoin.

2. Miten kuvailisit elokuvaa *Likainen Harry* kokonaisuutena? Mistä elokuva kertoo? (Teema, viesti, lajityyppi, tunnelma, tms.)

-Likainen Harry on poliisielokuva, joka korostaa rikollisen pahuutta ja yrittää näyttää miten

hankalaa poliisien on tehdä työtään, kun pitää noudattaa lakeja. Rikosten uhrin joutuvat kärsimään ja laki tuntuu suojelevan enemmän rikosten tehneitä, kuin uhriksi joutuneita.

Tunnelmaltaan elokuva yrittää olla alusta lähtien uhkaava. Heti ensimmäiseksi näytetään virantoimituksessa kuolleiden poliisien nimiä, aseiden piippu ja tähtäimen läpi katsotaan ensimmäistä uhria. Pääpahis Scorpion olisi voinut olla pitempään tuntematon. Hänen naamansa näytetään turhankin nopeasti.

Scorpion uhreiksi on valittu mahdollisimman ns. viattomia ihmisiä ja tuntuu että hänen pahuutensa menee ajoittain jopa yli. Uimarainen, nuori tumma poika, 14-vuotias tyttö, suunnittelee papin ampumista ja lopussa koulubussi ja 7 lasta! Hän lyökin bussissa nuorta lasta. Vain eläimien ja vanhojen mummojen satuttaminen jää tekemättä. Scorpion pahuutta korostaa Andrew Robinsonin ylinäyttelemisen.

Dirty Harry on varsin suoraviivainen elokuva. Siinä keskitytään rikosten estämiseen siviilielämän näyttämisen sijaan. Missään vaiheessa ei ole mitään ns. modernimpien poliisielokuvien tapaisia kohtauksia, esim. Harry olisi kotona murehtimassa kuollutta vaimoaan tämän valokuvan edessä, Harry kutsuttaisiin uuden parinsa Chicon luo rapusnapsille, tai leikkimään Chicon lasten kanssa poliisia ja rosvoa.

Elokuva huipentuu Harryn ja Scorpion väliseen kaksintaisteluun.

1. Miten luonnehtisit Harryä henkilönä?

-Harry on liian kauan ja liian paljon pahuutta nähnyt poliisi, joka ei pelkää tulitaisteluja. Käytös sairaalassa, kun jalkaa hoidetaan näyttää, että hän ei ole ihan ekaa kertaa paikattavana. Harryn käytös esim. pankkiryöstön jälkeisessä tulitaistelussa osoittaa, että hän ei pelkää kuolemaa. Ehkä jopa toivoo sitä. Menee selkeä suorana turhia väistelemättä kohti järeämmin aseistautuneita rikollisia. Se, että hän syö rauhassa hodaria, vaikka arvaa pankkiryöstön olevan menossa vaikuttaa siltä, että hän oikein haluaa päästä ampumaan rikollisia. Se että hän sanoo “-Malttaisivatpa odottaa ratsujoukkojen tuloa.” ei kuulosta siltä, että hän oikeasti haluaisi apujoukkojen tulevan. Kuitenkin lempinimi Dirty Harry paljastaa hänen olevan se, joka suorittaa ikävimmätkin hommat.

Harry on varsin holtiton poliisi. Monessa tilanteessa hän vaarantaa sivullisten turvallisuuden. Esim. Juurikin pankkiryöstö kohtaus, ampuminen ristin luona pimeyteen näkemättä ketään (oli toki saanut osua ja ei ihan kunnossa), koulubussin päälle hyppääminen, vaikka sisällä on lapsia. Scorpion olisi voinut vaikka alkaa teloittaa lapsia, kuten taisi uhata jos “-Näkee matkalla yhtään poliisia.”

2. Miten luonnehtisit Scopiota henkilönä?

-Scorpio on päästään sekaisin oleva hullu, joka nauttii ihmisten väijymisestä ja tappamisesta. Kun häntä itseään sattuu, hän ulisee ja valittaa. Scorpio yrittää kiristää rahaa uhkaamalla tappaa ihmisiä,

mutta se taitaa vain olla tekosyy tappaa ihmisiä. Jos raha olisi motivaatio, niin väivaltainen ja tappamiseen pystyvä hullu saisi sitä helpommallakin, kun haastamalla koko San Franciskon poliisivoimat ja pormestari. Hän vieläpä selviää ensimmäisestä pidätyksestä vapaaksi, mutta jatkaa heti rikoksiaan. Järkevämpi ihminen olisi pitänyt taukoa tervehtyäkseen ja vaihtanut kaupunkia.

Imdb mainitsee trivia osuudessa, että Scorpion taustatarina olisi ollut Vietnamin sodassa seonnut hullu, mutta sitä ei valitettavasti Dirty Harry-elokuvassa näytetä. Eikö elokuvan tekijöillä riittänyt v.-71 kantti kritisoimaan sotaa?

3. Miten luonnehtisit elokuvassa esitettävää väkivaltaa?

-Kaikki poliisihommat hoidetaan väkivallalla. Vaikka verta näkyikin, niin elokuva ei kuitenkaan ole erityisen raaka. Ehkä joku on eri mieltä. :) Väkivallan kohteina olevat (rikollisia lukuunottamatta) on erityisen viattomat.

4. Miten luonnehtisit elokuvan loppua? (Onnellinen, surullinen, jotain muuta?)

-Paha sai palkkansa.

-Kun Harry heittää poliisin tähtensä jorppakkoon tuli mietittyä, että saiko Harry lopulta rikollisista tarpeekseen, vai oliko hän mielestään ylittänyt rajan siinä, että koska provosoi Scorpion koskemaan aseeseen, hän pääsi ampumaan hänet. Ei olisi omasta mielestään enää sopiva poliisiksi?

Luin tämän kysymyksen ennen elokuvan katsomista ja ajattelin elokuvaa katsoessa että Harry telottaisi Scorpion vielä tylymmin, täysin aseettomana, mutta ei sentään.

5. Mikä olisi mielestäsi ihanteellinen ratkaisu Harryn ja Scorpion välille vai esittääkö elokuva sellaisen?

-Scorpio olisi kuulunut loppuelämäkseen vankilaan ja toivottavasti olisi joutunut siellä oikein kunnolla kärsimään, jolloin olisi voinut miettiä että mitä tuli tehtyä. Katua edes seurauksia, jos ei uhriensa kuolemiset tuntunut missään.

6. Mitä ajattelisit elokuvan esittämästä loppuratkaisusta tosielämässä?

-Harry ampuu rikollisen, jonka olisi voinut myös pidättää. Onhan se väärin, mutta olisinko oikeassa elämässä järkyttynyt jos paljon ihmisiä tappanut sarjamurhaaja kuolee tarttuessaan aseeseen. EN. Paha saa palkkansa ja se on väärin, että oikeassa elämässä näin ei aina käy.

7. Vapaa sana: Jos haluat jakaa muita mielipiteitä tai havaintoja koskien elokuvan loppuhuijpentumaa tai aiempia tapahtumia, ole hyvä!

-En tiedä tarkkaan oliko Dirty Harry poliisielokuvien ja vaikkapa buddy cop-elokuvien esi-isä ja innoittaja. Sen jälkeisissä buddy cop-poliisielokuviissa on kuitenkin ollut enemmän sanailua ja kannausta päähenkilön ja tämän uuden parin välillä. Ehkä tämän ei ollut tarkoitus olla mikään buddy cop -prototyyppi. Yllätyin hieman, kun Harry tuli heti hyvin toimeen uuden parinsa kanssa, vaikka ensin olikin että ei halua junnua mukaan. Uusi pari Chico (Reni Santoni) ei edes ollut kovin nuori, vaan näytti ihan siltä, että olisi ollut yhtä kauan poliisina kun Harrykin. Muutenkin Chico oli aika vaisu kaikilta osin. Hänestä ei edes näytetä/kerrota oikein mitään. Paitsi lopussa sanotaan että hän vaihtaa ammattia, koska vaimo ei sulata poliisina olemista.

Liite 2.5: Haastattelu 5

- "Miten sie kuvailisit itseäs elokuvien kuluttajana? Ammatti alalta, harrastaja, kuin pitkältä ajalta...?"

- "Mie oon tämmönen kaikkiruokanen harrastaja reilun kymmenen vuojen ajalta. Tai no lapsesta saakka katottu tietty mutta nyt vähän tarkemmin ehkä lukiosta asti. Enhän mie ymmärrä näitä kulissien takaisia asioita mitenkään erityisemmin, että katon vaan elokuvia sellasena ku ne on. Eikä minun mielestä katselukokemusta varten piä tarvita pohjatietoja vaikka nyt siitä, että miten elokuva on tehty tai mitä siellä taustalla on tapahtunu.

Harry Potterit on mun Harryja (lisää hymyillen)."

- "Miten kuvailisit Likaista Harrya kokonaisuutena? Mistä se kertoo; teema, sanoma, genre, muuta...?"

- "No siin poliisi jahtaa rikollista, mutta laki auttaa rikollista koko ajan. Sitte poliisin pitää ylittää lailliset keinot että se saa sen roiston kiinni. Kai tämä on vähän niinkö trilleri. Joo..."

- "Tää elokuva huipentuu Harryn ja Scorpion väliseen kaksintaisteluun. Miten luonnehtisit Harryä henkilönä?"

- "Pitkä KOVANAAMA (korostetusti, sarkastisesti) . Koko ajan semmonen tympeä ilme naamalla. Mie en oikein pysty näkeen Clint Eastwoodia muuta ku Clint Eastwoodina enää ku se on jo niin tuttu. Kaikki tuntee sen naaman. Joten se on mulle vaan Clint Eastwood enimmäkseen. Osa se siis näytellä, mutta vaan oikeestaan sitä yhtä juttua..."

- "Entä Scorpiota?"

- "Hyi, tää oli tällanen pieni psykopaatti, hyi. Tappo ihmisiä ilman kunnon syytä. Ja mitä se Scorpio halus? Mie en ymmärtäny ku eka se halus rahaa, mutta myöhemmin ei sitte tuntunukkaan että

välittäis rahasta... (havainnollistavaa elehdintää käsillä) Niin."

- "No miten sie luonnehtisit tätä väkivaltaa mitä tässä elokuvassa esitetään?"

- "No oli se vähän ajan myötä vanhentunutta... semmosta tahattoman koomista. Veriki on niinku kirkkaan punaista ja semmosta smegmaista. Paitti välillä se oli aika vastenmielistä, ku se Scorpio piestiin..."

- "Scorpio piestiin?"

- "Niin siis siinä ku se makso sille yhelle tyypille että murjoo sitä. Mutta sitte sen piestyn Scorpion kasvot oikeestaan huvitti enemmän ku järkytti."

- "Haluakko tarkentaa "smegmaista?"

- "No semmosta tahmasen olosta tiäkkö... Näyttää semmoselta ku siihen ois sekoitettu jotain suurutetta."

- "Joo... Miten sie luonnehtisit elokuvan loppua?"

- "Loppu oli kai tavallaan onnellinen. Mutta se oli kans vähän kummallinen. Siinä ei ollu oikein semmosta voitokasta tunnelmaa. Mie en oo ihan varma tarkottiko ne sitä silleen... tai osasko ne tehdä semmosta onnellista loppua. Ku sitte se Harry heitti virkalätkän menemään, että tuleeko siitä nyt sitte joku oman käden oikeutta toteuttava sankari... Kai sitä oli haettu sitä onnellista loppua mutta se oliko vaan vähän mitä oli... että tehtävä niinkö suoritettu."

- "Mikä ois sinun mielestä ihanteellinen ratkasu Harryn ja Scorpion välille vai esittäkö tää elokuva sellasen?"

- "No, Harryn pitäis mennä vankilaan murhasta. Ko se kuitenkin tappo ihmisen ilman niinku... laillista lupaa. Siis eihän tietenkään tappamiselle ole muuta laillista lupaa kai ku itsesuojelu mutta sitte on kans hätävarjeluun liiottelu... Ja Harry yllytti sitä Scorpiota ampumaan sen. Kai se oli periaatteessa itsesuojelua silti. Mutta eikö siltä ollu otettu lupa just aiemmin pois siinä leffassa?"

- "Mitä ajattelisit tästä elokuvan loppuratkasusta tosielämässä?"

- "Se ois musta ainaki pelottavaa. Et toleen joku vaan hyväkskäyttää omaa valtaa. Oli se pahiski tietty aika iljettävä mut tää nyt on tätä Hollywood-elokuvaa ja aikakautta, et' ei sitä piä ottaa niin kirjaim-, tai niinkö tosissaan. Että se on tarkotettu tuolleen että siinä on sankari ja siinä on pahis. Se yks paha poistu maailmasta ja se poistu vähän... kyseenalaselalla tavalla. Että se on hyvä sinänsä, mutta sitte pitäis puuttua tähän seuraavaan asiaan."

Liite 2.6: Haastattelu 6

Taustoittavat:

1. Kuvaile itseäsi elokuvien kuluttajana. (Harrastaja, koulutus alalta, tms.)

Innostuin elokuvista lukioikäisenä. Varsinkin alkuun olin aika valikoiva: lähinnä taide-elokuvia ja eksplöitaatiota. Luulen, että olisin siihen aikaan voinut kuitata *Likaisen Harryn*

vastenmielisenä fasismina. Sittemmin olen pyrkinyt arvostamaan kaikenlaisia elokuvia genrensä edustajina. Asiaan vaikuttanevat poliittisten mielipiteideni maltillistuminen (olen tylsä kaikkien ymmärtäjä – toivoakseni) sekä historian opinnot, joissa kontekstin ymmärtäminen on kaikki kaikessa. Tärkein osatekijä on tietysti monipuolinen elokuvien katsominen, joka on avartanut käsitystäni siitä, mitä hyvä elokuva voi tarkoittaa.

Eniten pidän 60- ja 70-lukujen elokuvista. Siihen aikaan tehtiin paljon edelleen tuoreelta tuntuvia elokuvia, jotka pyrkivät taiteelliseen ja tekniseen innovatiivisuuteen. Eniten arvostan aikakauden elokuvissa (esim. Uusi Hollywood) rohkeutta, jolla ne kävivät kyseenalaistamaan vallitsevia arvoja ja käsityksiä. En usko, että *Kummisedän* tai *Kellopele appelsiinin* kaltaisia elokuvia olisi nykyään mahdollista tehdä isolla budjetilla, koska ne ohjaavat katsojan sympatian niin selvästi tarinan konnan puolelle. Nykyään jopa *Breaking Badin* kaltaiset antisankarimelodraamat yksiselitteisesti tuomitsevat päähenkilön toiminnan.

2. Miten kuvailisit elokuvaa *Likainen Harry* kokonaisuutena? Mistä elokuva kertoo?

(Teema, viesti, lajityyppi, tunnelma, tms.)

Voittopuolisesti kyse on rikoselokuvasta, mutta vaikutteita on myös jännitys- ja toimintaelokuvista.

Mielestäni *Likainen Harry* pukee sanoiksi sen voimattoman raivon, jonka vastenmieliset rikokset ja niistä annetut lievät tuomiot herättävät. En yleisesti ottaen pidä Suomessa annettavista rangaistuksista liian lievinä tai muutenkaan kannata ”tough on crime” -politiikkaa, mutta kun lehdistä lukee murhista ja raiskauksista, se yhtä kaikki herättää alkukantaisen kostonhimon. Pahan on saatava palkkansa. *Likainen Harry* pukee tämän sinänsä vastenmielisen kostofantasian elokuvan muotoon, ja juuri tämä tekee siitä niin nautittavan.

Toissijainen teema elokuvassa on sukupolvien ja arvojen välinen kuilu. Callahan vanhanaikaisena jääränä edustaa perinteisiä arvoja ja turvallisuutta. Scorpio taas on nuori, rauhanmerkkiä kanniskeleva pitkätukka, joka tulee uusine, pelottavine ajatuksineen pilaamaan kaiken sen, mikä on hyvää ja arvokasta. Ristiriitaista tietenkin on, että elokuva itsessään on varsin urbaani ja moderni taustalla soivine rokkijameineen sekä laajoine

otoksineen pilvenpiirtäjistä. Sadistisen väkivaltainenkin se on, ainakin oman aikansa mittapuulla.

Elokuva huipentuu Harryn ja Scorpion väliseen kaksintaisteluun.

1. Miten luonnehtisit Harryä henkilönä?

Kuten edellä todettiin, Callahan on vanhanaikainen jääkäri, joka edustaa konservatiivisia arvoja ja tiukkaa kuria. Ennen kaikkea Clint Eastwoodin olemus kuitenkin huokuu jatkuvaa kiukkua. On selvää, että hänen tyytymättömyytensä ja katkeruutensa ovat jatkuneet jo pitkään ja Scorpion rikokset vain katkaisevat kamelin selän. Callahan tuskin olisi miellyttävää seuraa, vaikka hänen kanssaan olisikin puheväleissä. Jossain toisessa elokuvassa hän voisi olla tarinan konna: liipaisinherkkä kyttä, joka ei itse katso tarpeelliseksi noudattaa lakia.

Edellisestä huolimatta Callahan on varsin pidettävä hahmo. Hänen äreytensä on liioiteltua mutta olosuhteisiin nähden perusteltua, ja hän kykenee ilmaisemaan sitä sanavalmiisti ja synkän humoristisesti. Callahan myös pitää kiinni omista periaatteistaan ja on hyvin rehellinen ja suorapuheinen. Hän tekee sen, minkä katsoo oikeaksi, vaikka se olisikin lainvastaista, mutta on valmis kantamaan vastuun ratkaisuksistaan. Jokainen haluaisi joskus olla kuin Callahan, mutta jos kaikki käyttäytyisivät niin, yhteiskunta luhistuisi hyvin nopeasti.

2. Miten luonnehtisit Scorpiota henkilönä?

Toisin kuin Callahanilla, Scorpiolla ei ole henkilöhistoriaa. Hän on yksiselitteisen paha eikä rikoksiin tunnu löytyvän järjellistä motiivia. Scorpio onkin ennen kaikkea henkilöitymä elokuvan vastustamille ilmiöille: väkivaltarikollisuudelle, epärehellisyydelle, pelkuruudelle, kurittomalle nuorisolle ja arvoliberalismille.

3. Miten luonnehtisit elokuvassa esitettävää väkivaltaa?

Omalle ajalleen raakaa, nykynäkökulmasta ei kovinkaan graafista. Monessa kohtauksessa yksityiskohdat jätetään mielikuvituksen varaan, mikä on tehokas ratkaisu. Elokuvan raaimmat kohtaukset – Scorpion kiduttaminen ja tytön hautaaminen elävältä – tapahtuvat

pääasiassa katsojan mielikuvituksessa.

Toinen elokuvan väkivallassa toistuva ilmiö on hidastempoisuus, mikä korostaa katsojan asemaa voimattomana sivustaseuraajana. Scorpion valmistautumista ja hänen viattomia uhrejaan seurataan pitkään ja viipyillen, ennen kuin julma väkivalta lopulta realisoituu.

4. Miten luonnehtisit elokuvan loppua? (Onnellinen, surullinen, jotain muuta?)

Oikeudenmukainen. Toisaalta virkamerkkinsä pois heittäessään Callahan selvästi ymmärtää menneensä liian pitkälle. Se tuo loppuun katkeruutta ja surumielisyyttä ja vie katsojalta oikeuden kokea tyytyväisyyttä ja helpotusta. Tapaus ei ole loppuun käsitelty eikä moraalisesti ongelmaton. Scorpion kuoleman jälkeen turvallinen *status quo* on palautettu. Callahanin kohdalla paluuta ei kuitenkaan ole, koska hän on juuri tehnyt murhan.

5. Mikä olisi mielestäsi ihanteellinen ratkaisu Harryn ja Scorpion välille vai esittäkö elokuva sellaisen?

Fiktiossa hahmon kuolema ei ole inhimillinen tragedia vaan se ennen kaikkea symboloi hahmon edustamien asioiden tappiota. Sankarin kuolema symboloi pahan voittoa hyvästä; roiston kuolema hyvän voittoa pahasta. (Näin muistaakseni todetaan jo Aristoteleen *Runousopissakin*.) Siksi on välttämätöntä, että *Likainen Harry* päättyy joko Callahanin tai Scorpion kuolemaan. Muuten tarinan keskeinen konflikti jäisi ratkaisematta.

On tietysti selvää, että katsoja haluaa enemmän Callahanin kuin Scorpion voittavan. Jos Scorpio voittaisi, elokuvan sanoma kääntyisi pääläelleen. Edes äärimmäiset keinot eivät kykene voittamaan pahuutta, vaan yhteiskunta on sen edessä viime kädessä voimaton.

6. Mitä ajattelisit elokuvan esittämästä loppuratkaisusta tosielämässä?

Sivusinkin aihetta jo aiemmin. Minusta ihmisen tappaminen on oikein vain, jos siten voidaan suojella viattomia. Callahan olisi varsin hyvin voinut vangita Scorpion ja toimittaa tämän oikeuden eteen. Näin olisi myös tosielämässä pitänyt menetellä. Callahan taas pitäisi tuomita

taposta tai murhasta.