



LAPIN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF LAPLAND

Vieraannuttava inkongruenssi

Tyylitutkimus elokuvasta The Room

Audiovisuaalisen mediakulttuurin koulutusohjelma

Pro gradu -tutkielma

Juho Kähkönen

20.5.2026

Lapin yliopisto



Lapin yliopisto

Tiedekunta: Taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Vieraannuttava inkongruenssi - Tyylitutkimus elokuvasta The Room

Tekijä: Juho Kähkönen

Koulutusohjelma: Audiovisuaalisen mediakulttuurin koulutusohjelma

Ohjaajat: Seppo Kuivakari, Kristiina Koskinen

Työn laji: Pro gradu -tutkielma

Sivumäärä, liitteiden lukumäärä: 82 sivua

Vuosi: 2026

Tiivistelmä:

Tämä pro gradu -tutkielma tarkastelee Tommy Wiseaun elokuvan The Room (2003) tyyliä. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, millaisista muodollisista mekanismeista elokuvan tyyli rakentuu ja miten sen muoto tarjoaa tarttumapinnan camp-sensibiliteetille. Lähtökohtana ei ole arvioida elokuvaa onnistumisen tai epäonnistumisen näkökulmasta, vaan analysoida sen havaittavissa olevaa muotoa. Tutkimusmenetelmänä käytetään neoformalistista elokuva-analyysia ja Henry Baconin vertailevan tyylitutkimuksen protokollaa. Vertailukohteena ei ole yksittäinen toinen elokuva, vaan valtavirtaelokuvan konventionaalinen tyyli. Camp-sensibiliteetti toimii tutkielman tulkintakehyksenä ja vastaanoton tapana.

Tutkimus osoittaa, että The Roomin muodollisesti hallitseva periaate on vieraannuttava inkongruenssi eli yhteensopimattomuus elokuvassa tunnistettavien kerronnallisten normien ja toteutuneen muodon välillä. Formalistisessa merkityksessä vieraannuttaminen tarkoittaa muodon havaitsemisen vaikeuttamista ja pitkittämistä, mikä tekee vastaanottoprosessista aktiivisen, ei passiivisen. Inkongruenssi ilmenee kolmen järjestelmällisesti toistuvan tyylillisen mekanismin keinoin, jotka ovat keinoitekoisuus, teatraalisuus ja liiallisuus.

Tutkielman keskeinen johtopäätös on, että The Room voidaan määritellä tyyliltään kitschiksi, jonka muodollinen inkongruenssi tarjoaa vahvan tarttumapinnan camp-sensibiliteetille. Tutkimus tuottaa uutta tietoa osoittamalla, että camp-vastaanotto ei ole täysin subjektiivinen prosessi, vaan sen mahdollistavat havaittavissa ja analysoitavissa olevat tyylilliset ja muodolliset mekanismit. The Roomin camp-arvostus ei täten perustu yksinomaan huonouden tai epäonnistumisen nautintoon, vaan analysoitaviin muodollisiin mekanismeihin.

Avainsanat: camp, kitsch, vieraannuttaminen (taide), formalismi, tyyli, elokuvatutkimus

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	4
2	TEOREETTINEN VIITEKEHYS JA MENETELMÄ.....	9
2.1	Neoformalistinen elokuvateoria	9
2.1.1	Neoformalismin ydinkäsitteitä	11
2.1.2	Taustakonstruktio, normit ja vieraannuttaminen.....	13
2.2	Camp-sensibiliteetti käsitteellisenä kehyksenä	15
2.2.1	Campin juuret ja määrittelemisen vaikeus	16
2.2.2	Muuttuva maku	19
2.2.3	Campin määrittely tutkimusta varten	21
2.3	Vertailevan tyylitutkimuksen protokolla menetelmänä	24
3	THE ROOMIN TYYLILLISET MEKANISMIT	27
3.1	Keinotekoisuus.....	28
3.1.1	Kerronnallisen rakenteen paljastuminen	29
3.1.2	Kausaalisen jatkuvuuden katkokset	33
3.1.3	Tuotannollis-teknisten keinojen paljastuminen.....	36
3.2	Teatraalisuus	40
3.2.1	Realistisen tarinamaailman teatralisointi	41
3.2.2	Hahmojen esittäytyminen rooleina	43
3.2.3	Tunneilmaisun epäjohtonmukaisuus	49
3.3	Liiallisuus.....	53
3.3.1	Toistuvat eleet	55
3.3.2	Toistuvat puheet	58
4	TYYLILLINEN SYNTEESI.....	62
4.1	Luokittelun vaikeus.....	63
4.2	Inkongruenssin vieraannuttavuus.....	68
4.3	Kitschistä campiksi	72
5	PÄÄTÄNTÖ	77
6	LÄHDELUETTELO	80

1 JOHDANTO

Vuonna 2003 taloudellisesti riippumaton indie-elokuva nimeltä The Room – jonka pääosassa, käsikirjoittajana, tuottajana ja ohjaajana toimi salaperäisen varakas ja sosiaalisesti omalaatuinen Tommy Wiseau – sai katastrofaalisen ensi-iltansa Los Angelesissa. Yksi kriitikko kuvaili elokuvaa “kuin puukoksi päähän”, ja kuuden miljoonan dollarin budjetilla tehty elokuva tuotti lippuluukuilla yhteensä vain 1 800 dollaria, poistuen ohjelmistosta kahden viikon jälkeen. Kymmenen vuotta myöhemmin se on kansainvälinen kultti-ilmiö, jonka fanijoukot käyvät näytöksissä pukeutuneina hahmoiksi, osallistuen rituaaleihin, ostaen oheistuotteita – ja heitellen tuhansia muovilusikoita.

(Sestero & Bissell 2013)

Näin lukee Greg Sesteron ja Tom Bissellin kirjoittaman kirjan takakannessa vapaasti suomennettuna. Kyseinen kirja on *The Disaster Artist* (2013), jossa Sestero kertoo The Room-nimisen elokuvan tuotantoprosessista sekä hänen ystävyys-suhteestaan sen luojaan Tommy Wiseau'hon. Sestero itse näyttelee The Roomissa Mark-nimistä henkilöä. Kyseisen kirjan pohjalta on tehty samanniminen vuonna 2017 ensi-iltansa saanut ja Hollywood-näyttelijöiden tähdittämä komediasävytteinen elämäkertaelokuva.

The Room on siis vuonna 2003 ensi-iltansa saanut elokuva, jonka on ohjannut, tuottanut ja käsikirjoittanut Tommy Wiseau, joka myös esittää elokuvan pääosaa. Elokuva kertoo sanfranciscolaisesta pankkiirista Johnnysta (Wiseau), jonka suhde hänen “tulevan vaimonsa” Lisan (Juliette Danielle) kanssa on näennäisesti onnellinen. Lisa on kuitenkin tyytymätön ja viettelee Johnnyn parhaan ystävän Markin (Sestero). Kyseisestä syrjähypystä syntyvä kolmiodraama on elokuvan punainen lanka. Tämän varsin banaalin asetelman ympärille on kuitenkin punottu mitä erilaisimpia episodeja, ja elokuvassa voidaan nähdä oma tyylillinen tasonsa, joka nousee esiin läpi elokuvan.

The Roomin on sanottu olevan maailman huonoin elokuva ja sille on muodostunut kulttisuosio (Vanhatalo, 2017). Muita The Roomin kaltaisia elokuvia, jotka kerta toisensa jälkeen esiintyvät erilaisilla maailman huonoimpien elokuvien listoilla, voidaan usein pitää b-luokan elokuvina. Ne näyttävät usein esimerkiksi teknis-

taloudellisista syistä jo lavastuksen puolesta kömpelöiltä ja tahattomasti koomisilta. The Room on tässä suhteessa erityisen mielenkiintoinen tapaus, sillä Wiseaun huhuttu kuuden miljoonan dollarin budjetti on mahdollistanut teknillisesti suhteellisen kompetentin toteutuksen hänen käsikirjoitukselleen.

Wiseau markkinoi elokuvaansa televisiossa yöaikaan pyörineillä mainoksilla, paikallislehdissä sekä isolla mainostaululla, jossa näkyi hieman kyyryssä oleva ja tuimasti katsova Wiseau. Tämän lisäksi Los Angelesin Sunset Boulevardilla olevalla JumboTron-näyttötaululla esitettiin elokuvan traileria, jossa elokuvan kuvailtiin sisältävän Tennessee Williamsin teoksiin verrattavissa olevaa intohimoa.

Elokuvan ensi-iltakutsussa siteerattiin olemassaolemattomia kriitikkoja sekä julkaisuja:

***Entertainment Today:** ”Wiseau on monilahjakas ja salaperäinen, sillä hän on aito cajun New Orleansista... Tämä sähköinen draama kertoo rakkaudesta ja äärimmäisestä petoksesta.”*

***Beverly Hills 90210:** ”Jos olet kaivannut Tennessee(e) Williamsin elokuvia, ‘uusi Williams’ on raivoisa cajun... Tuottaja/ohjaaja Tommy Wiseau... tätä vahvasti eroottista draamaa, jossa on dynaamista kuvakerrontaa à la Vertigo, tähdittää myös Wiseau... pääroolissa”*

(Sestero & Bissell 2013)

Elokuvan kyseinen markkinointimateriaali viestii hyvin siitä, millaiset tarkoitusperät Wiseaulla on nähtävästi ollut The Roomin suhteen. Sen kerrotaan olevan sähköinen ja eroottinen draama. Tämän lisäksi viittaukset Tennessee Williamsiin vahvistavat katsojan odotusta siitä, että elokuva todellakin on draama.

The Room sai ensi-iltansa 27. kesäkuuta vuonna 2003 Laemmle Fairfax teatterissa Los Angelesissa. Elokuva, jonka budjetti oli 6 miljoonaa yhdysvaltain dollaria, tienasi vain 1800 dollaria kahden viikon esitysaikanaan. Tiedotus- ja suhdetoiminnasta vastaava Edward Lozzi ehdotti Wiseaulle ensi-illan jälkeen, että elokuvaa voitaisiin lähteä markkinoimaan komediana, minkä seurauksena Wiseau irtisanoi Lozzin. Hän kuitenkin sai työpaikkansa pian takaisin ja The Roomia alettiin mainostaa nyt mustana komediana. Uudistetussa trailerissa ilmoitettiin nyt kaksi kertaa ”experience this

quirky new black comedy”, mutta se sisälsi vielä alkuperäisen trailerin mainoslauseen ”a film with the passion of Tennessee Williams.” (Lozzi, 2018.)

The Room vetää edelleen katsomoja täyteen. Esimerkiksi Suomessa se on pyörinyt vuosittain täysille saleille Night Visions -festivaaleilla vuodesta 2012 lähtien (Night Visions, 2016). Katsojat saattavat pukeutua elokuvan hahmoiksi, toistavat ääneen vuorosanoja, heittelevät amerikkalaisia jalkapalloja toisilleen katsomossa tai muovilusikoita kohti valkokangasta. The Roomia onkin aiemmin tutkittu laajemmin nimenomaan vuorovaikutteisena yleisötapahetkenä ja live-kokemuksen näkökulmasta. Hario Satrio Priambodho tutkii The Roomin yleisövastaanottoa live-kokemuksena tutkimuksessaan *The Mother of All Bad Movies* (2018). Richard McCulloch on myös tutkinut kyseistä ilmiötä artikkelissaan *'Most People Bring Their Own Spoons': The Room's participatory audiences as comedy mediators* (2011). Tutkimus on keskittynyt siis pitkälti reseptitutkimukseen ja yleisön vuorovaikutukseen The Roomin teatterinäytöksissä. En ole itse osallistunut The Roomin yleisönäytöksiin, mutta pidän sitä silti viihdearvon ja uudelleen katsottavuuden valossa erityisenä elokuvana.

Muilta osin The Roomia on tutkittu pitkälti nettiartikkeleissa ja sivumainintana yleisemmin roskaelokuvia, paracinemaa tai huonoa makua käsittelevissä teksteissä. The Roomin ympärillä oleva yleinen diskurssi korostaa elokuvan huonoutta ja epäonnistumista; elokuvaa pidetään ”niin huonona, että se on hyvä”. En vastusta tätä näkemystä tai lähtökohtaa lainkaan, sillä se voi olla onnistunut avaus keskustelulle kyseisen teoksen esteettisestä tai kulttuurisesta merkittävydestä. Se voi kuitenkin jäädä kuvailevana tekijänä sen verran yksinkertaiselle tasolle, että itse ”huonouden” ja ”hyvyyden” mekanismien syvällisempi pohdinta saattaa jäädä lopulta taka-alalle.

Elokuvan vastaanottoon ja viihdearvoon liittyy kuitenkin oleellisesti huumori. Huumorin teorioiden näkökulmasta The Roomin huonouden ja epäonnistumisen korostaminen voidaan yhdistää ylemmyysteoriaan, jonka mukaan kohteen koomisuus selitetään sen heikkouden tai kehnouden vuoksi. Huumorin kohdistuessa tarkasteltavan objektin virheisiin ja epäonnistumisiin, haluaa subjekti implisiittisesti painottaa omaa erinomaisuuttaan ja tietämystään siitä, miten ihmisten ja asioiden tulisi oikeasti olla. (Hietalahti, 2018, s. 39, 41.) Tällainen selitys kantaa sisällään tietynlaista

tuomitsevuutta. Haluan tehdä selväksi, että tällainen ajatus ei vastaa omaa positiotani tässä tutkielmassa.

Näen The Roomissa havaittavan huumorin kumpuavan yhteensopimattomuudesta – inkongruenssista. Tämä voidaan selittää nimensä mukaisesti huumorin inkongruenssiteorialla, toisin sanoen yhteensopimattomuusteorialla. Tällöin odotusten ja tapahtumien välille ilmaantuu häiriö, jolloin huumori kumpuaa ajatuksen ja havainnon ristiriidasta – kun kulttuurissa omaksutut mallit suistuvat pois raiteiltaan. (Hietalahti, 2018, s. 49–50) Omaksutut mallit ovat saattaneet tulla esille läpi elämämme, emmekä välttämättä pysty edes selvittämään, milloin olemme ensi kertaa ”altistuneet” tällaisille periaatteille. Muistimme ei enää pysty paikantamaan omaksutun mallin alkulähdettä elämässämme. Periaatteesta on tullut osa ymmärrystämme, joka ohjaa odotuksiamme.

Inkongruenssissa on oltava jokin looginen juju, ja lisäksi sen on tarjottava oivallus vallitsevista arvoista. Huumori on sidoksissa paitsi ajattelutapojen perusteisiin myös jaettuihin arvoihin. (emt., s. 53.) Inkongruenssi ja huumori liittyvät niin ikään camp-sensibiliteettiin, joka toimii tutkimukseni tulkintakehyksenä. Siirtämällä diskurssia näennäisestä pilkasta – on se sitten leikkimielistä tai ei – kohti inkongruenssia, päästään pohtimaan, millaisiin elokuvataiteen normatiiviseen periaatteisiin The Room suhteutuu ja millä tavoin se poikkeaa niistä.

Tässä tutkimuksessa inkongruenssia ei kuitenkaan tarkastella ensisijaisesti huumorin näkökulmasta, vaan elokuvan muotoa ja tyyliä jäsentävänä mekanismina. Tästä lähtökohdasta tarkastelen The Roomia tyylillisenä ilmiönä, käyttäen kyseistä elokuvaa aineistonani. Tutkimukseni menetelmänä toimii Henry Baconin esittelemä vertailevan tyylitutkimuksen protokolla, joka nojaa formalistiseen lähtökohtaan. Bacon itse puhuu lähestymistavassaan nimenomaan venäläisestä formalismista, mutta sijoitan tämän tutkimuksen neoformalistiseen viitekehykseen. Baconin analyysi nojaa pitkälti motivaation nelikenttään, jonka Kristin Thompson ja David Bordwell ovat myös ottaneet osaksi neoformalismia. Bacon itsekin puhuu artikkelissaan sekä audiovisuaalista kerrontaa tutkivassa kirjassaan neoformalismista, lainaten usein niin Thompsonia kuin Bordwelliakin.

Tutkimukseni vastaa seuraavaan kysymykseen: millainen tyyli The Roomilla on? Analyysi etenee kahdessa vaiheessa Baconin esittämän tyylitutkimuksen protokollaa

mukaillen. Ensiksi analysoin elokuvan mitattavaa ja kuvailtavaa osa-aluetta, kuten leikkausta, otosten pituuksia, kuvakokoja, näyttämöllepanoa, valaistusta, henkilöhahmojen rakentumista sekä tarinan jaksottumista. Toisessa vaiheessa tarkastelen, millaisia arkkityyppisiä piirteitä elokuvan hahmoissa voidaan nähdä, millaisia elokuvailmaisullisia konventioita on tunnistettavissa ja missä määrin näitä konventioita noudatetaan tai miten niistä poiketaan. Tästä lähtökohdasta katsottuna vien The Roomin akateemista diskurssia kohti varsinaisten elokuvallisten keinojen kuvailua sen sijaan, että lähtisin arvottamaan teosta hyvä-huono-akselille. Tämä auttaa tarkastelemaan, miten normien seuraamisen ja niistä poikkeaminen luovat jännitteen, joka muovaa elokuvan muotoa ja miksi juuri tämä jännite vetoaa camp-sensibiliteettiin.

Analyysi etenee kolmen toisiinsa liittyvän muodollisen mekanismin kautta. Ensimmäinen niistä on keinotekoisuus, joka tarkastelee elokuvan pohjaa rakenteena. Toinen mekanismi on teatraalisuus, jonka kohdalla tarkastelen tilojen teatralista funktiota sekä hahmojen esittämisen tapaa. Kolmas mekanismi tarkastelee The Roomissa esiintyvää liiallisuutta esittelemällä esimerkkejä, joissa tietty toiminta tai repliikki toistuu ylittäen kerronnallisen tarpeen. Tutkimus pyrkii osoittamaan, ettei The Room ole vain satunnaisten epäonnistumisien summa, vaan havaittavissa on järjestelmällisesti esiintyvä muotoa muovaavat mekanismit.

Tutkielman toisessa luvussa esittelen tutkielman teoreettisen viitekehyksen sekä tutkimusmenetelmän. Kolmannessa luvussa esittelen kolme muodollista mekanismia, ja millä tavoin ne ovat havaittavissa The Roomissa. Neljännessä luvussa kokoan lähiluvun kautta tehdyt havainnot Baconin tyylitutkimuksen menetelmää mukaillen tyyllilliseksi synteesiksi. Viidennessä luvussa tuon tutkielman päätökseen, kertaan esitetyt johtopäätökset ja tuon esiin tutkielman merkityksen. Tämän lisäksi käyn läpi tutkimuksen vajavaisuudet ja pohdin mahdollisuuksia jatkotutkimukselle.

2 TOOREETTINEN VIITEKEHYS JA MENETELMÄ

Esittelen tässä luvussa tutkimukseni teoreettisen viitekehyksen ja menetelmän. Teoreettisena viitekehyksenä toimii neoformalismi, ja camp-sensibiliteetti toimii näkökulmana analyysin tulosten tarkastelussa. Tutkimuksen menetelmänä käytän Henry Baconin esittämää tyylitutkimuksen protokollaa. Ensimmäisessä alaluvussa tarkastelen neoformalismia tutkimuksen teoreettisena perustana ja esittelen sen keskeisiä käsitteitä. Toisessa alaluvussa siirryn camp-sensibiliteetin esittämiseen tutkimuksen tulkintakehyksenä. Tuon esiin campin historialliset juuret ja sen kriittisen diskurssin myötä esiin tulevan määrittämisen vaikeuden. Tämän jälkeen määrittelen, millä tavoin camp ymmärretään tämän tutkimuksen kohdalla. Viimeisessä alaluvussa esittelen vertailevan tyylitutkimuksen protokollan.

2.1 Neoformalistinen elokuvateoria

Esittelen myöhemmässä luvussaan tutkimuksessani käytettävän menetelmän, joka perustuu Henry Baconin *Kohti vertailevaa tyylitutkimusta* -artikkelissa esittämään tyylitutkimuksen protokollaan. Tämän protokollan kvalitatiivisen osan teoreettinen viitekehys rakentuu *venäläisen formalismin* ympärille. Venäläinen formalistinen liike oli nimensä mukaisesti Venäjällä kukoistanut kirjallisuudentutkimuksen koulukunta, joka sai alkunsa muun muassa Viktor Šklovskin, Juri Tynjanovin sekä Boris Eichenbaumin kirjoituksista vuonna 1914. Liike luhistui viimeistään vuonna 1934, kun Neuvostoliiton viralliseksi ja ainoaksi hyväksytyksi ohjelmaksi otettiin käyttöön sosialistinen realismi edistämään sosialismin ja kommunismin päämääriä. (Thompson, 1981, s. 8.)

Vaikka Bacon puhuu artikkelissaan nimenomaan venäläisestä formalismista, hän lainaa sekä artikkelissa että kyseistä artikkelia läpileikkaavassa kirjassaan *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* erityisesti David Bordwellin sekä Kristin Thompsonin kirjoituksia. 1980-luvulla Bordwell sekä Thompson kokivat, että elokuvatutkimuksessa oli erikseen tarve *uudelle formalismille*. Uusformalismin sijaan käytän termiä neoformalismi, jota myös Bacon käyttää suomenkielisessä kirjassaan puhuessaan Thompson ja Bordwellin jatkokehittämästä teoriasta. (Bacon, 2000, s. 21.)

Thompson perustelee tarvetta uudelle formalismille sillä, että venäläisen formalistisen liikkeen päätyttyä 1930-luvulla, kukaan ei oikeastaan pysty kutsumaan itseään ”venäläiseksi formalistiksi”. Tämän lisäksi venäläinen formalismi oli pitkälti kirjallisuudentutkimuksen koulukunta, minkä takia sen soveltaminen toisiin taidemuotoihin vaati joitain muutoksia. (Thompson, 1981, s. 8.) Näistä syistä puhun tässä tutkimuksessa neoformalismista, joka keskittyy nimenomaan elokuvateoriaan. Niin formalismissa kuin neoformalismissakin esiintyvä sana ”form” eli *muoto*, syntyy teoksen elementeistä ja sisäisistä suhteista, mitkä tekevät siitä enemmän tai vähemmän tyydyttävän kokonaisuuden (Bacon, 2000, s. 20).

Kirjallisuus, mihin venäläinen formalismi pitkälti keskittyi, rakentaa muotonsa pääosin kielen avulla, kun taas elokuva hyödyntää samanaikaisesti kuvaa ja ääntä sekä tarinaa ja kerrontaa. Myös enemmän teknilliset ominaisuudet, kuten kameratyö, väri, leikkaus ja musiikki, ovat osa elokuvan muotoa. Tähän voi kuulua myös tavallisesti ei-esteettisinä pidetyt elementit, kuten huumori ja väkivalta, jos ne vaikuttavat kokonaiselämykseen. Tässä tapauksessa niillä on myös esteettinen funktio. Tällaisten elementtien esittely vaatii harkittua annostelua, sillä ajoitus vaikuttaa elokuvan rytmiin. Niiden vaikutusta tehostaa kontrasti: toiminnan vastapainona esitellään rauhallisempia hetkiä, kun taas komiikkaa saattaa tehostaa astetta vakavampi kohtaus ja niin edelleen. (Bacon, 2000, s. 21.)

Formalismia edeltävät esteettiset teoriat tekivät selkeän pesäeron teoksen sisällön ja muodon välille, korostaen enemmän sisällön merkittävyyttä muodon kustannuksella. Formalistit kokivat, että tällainen lähtökohta alensi muodon pelkästään välineeksi, millä taiteilija välittää tietyn sisällön – kuten viestin, idean tai merkityksen – oli se sitten tunnistettavissa tai ei. Toisena ääripäänä taas nähtiin ajatus ”taiteesta taiteen vuoksi”, jonka mukaan muoto on tärkeämpää kuin sisältö, mistä myös formalismia on kritisoitu. Formalismi asettuu itse asiassa näiden kahden ajatusten välimaastoon haluten poistaa muodon ja sisällön selkeän kahtiajaon. (Thompson, 1981, s. 10–11.) Viktor Šklovski kiteyttää tämän ajatukseen seuraavasti: ”On totta, että kirjallisessa teoksessa ilmaistaan myös ideoita, mutta kyse ei ole ideoista taiteelliseen muotoon puettuna, vaan pikemminkin taiteellisesta muodosta, joka syntyy ideoiden tarjoaman materiaalin pohjalta” (Bacon, 2000, s. 21). Taideteos on ymmärrettävissä vain tutkimalla sen muotoa.

Neoformalismia on etenkin kritisoitu siitä, että se karttaisi poliittisia, ideologisia ja historiallisia ulottuvuuksia keskittyessään muotoon ja estetiikkaan. Jo venäläistä formalismia kohtaan esitetty kritiikki kohdistui pääosin koulukunnan alkuvaiheessa esitettyihin poleemisiin kärjistyksiin, kuten Šklovskin ajatukseen siitä, että ”teos on keinojensa summa”. On totta, että alkuvaiheissa formalistien lähestymistapa taidetta kohtaan oli varsin mekaaninen ja staattinen, mikä viestii myös sen ajan kumouksellisesta ilmapiiristä. Kehityskaarensa puolivaiheilla formalismiin tuotiin kuitenkin mukaan myös semanttinen ja tyyllinen näkökulma. Teoksia siirryttiin käsittelemään myös historiallisina järjestelminä, joilla on menneisyys, nykyisyys ja tietyllä tavalla tulevaisuuskin. Väite formalismin historiattomuudesta, mistä koulukuntaa syytettiin jo 1920-luvulla marxilaisten toimesta, on siis kyseenalainen. (Suni, 2001, s. 17–18.)

Tutkimukseni keskittyy The Roomin elokuvallisten keinojen funktioiden sekä vaikutusten tarkasteluun suhteessa tiettyjen normien mukaan hahmottuviin kerronnan moodeihin. Ideologiset ja sosiaalipoliittiset merkitykset jäävät tämän tutkimuksen ulkopuolelle, joten en käsittele näiden käsitteiden ja formalismin ympärillä olevaa kriittistä diskurssia tämän enempää.

2.1.1 Neoformalismin ydinkäsitteitä

Yksiä keskeisiä venäläisten formalistien kehittämiä käsitteitä, jotka myös neoformalmismi on ottanut osaksi omaa aakkostoaan, on *fabula* ja *sjuzhet*. Fabula voidaan parhaiten ilmaista suomeksi sanalla tarina, eli katsojan mielessään rakentama todelliseen tai kuviteltuun aika-tila-jatkumoon sijoittuva tapahtumien sarja. Sjuzhet taas käsittää jotkut tietyt, tietyssä järjestyksessä, tietyllä tavalla ja tietyn kestoaisina esitetyt kohdat; toisin sanoen se kattaa kaikki elokuvassa käytetyt ilmaisulliset elementit. (Bacon, 2000, s. 26–27.)

Elokuvan *yhtenäisyys* tarkoittaa sitä, että elokuvan kaikki osatekijät – kuten esimerkiksi tarina, teema, tyyli, kameratyö sekä leikkaus, lavastus, näyttelijätyö, dialogi ja musiikki – palvelevat elokuvan kokonaisuutta (emt., s 23). On huomioitavaa, että Baconin käännös englanninkielisestä termistä ”unity” on ykseys. Käytän tutkielmassa kuitenkin sanaa yhtenäisyys, sillä neoformalistit puhuvat myös epäyhtenäisyydestä (engl. disunity tai counterunity), joka soljuu paremmin kuin epä- tai vastaykseys. Elokuvan yhtenäisyys tekee siitä helposti nautittavan ja se on

erityisesti valtavirtaelokuvan ihanne ja erikoispiirre. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kaikissa laajemmiksi miellettyissä teoksissa elokuvalliset keinot olisi kauttaaltaan järjestetty eheän kokonaisuuden näkökulmasta. Kokonaisuus voi rakentua esimerkiksi juonen johdonmukaisuudesta tai tietylle lajityypille ominaisen tyylin yhtenäisyydestä ja tuttuudesta katsojalle. Katsojan tulkitsema yhtenäisyyden vaikutelma syntyy siis siten, että häntä pyritään ohjaamaan huomionsa teoksen tiettyihin tarkoituksenmukaisesti järjestettyihin piirteisiin. Sitä tekijää, joka tätä havainnointia ohjaa, kutsutaan *dominantiksi*. Se on elementti, joka kohooa hallitsevaksi ja johon katsoja suhteuttaa elokuvan muut elementit. (emt., s. 23–24.)

Venäläisiltä formalisteilta peräisin olevan motivaation käsitteen avulla katsoja voi selittää itselleen, miksi jokin asia on elokuvassa niin kuin se on. Thompson ja Bordwell ovat ottaneet tämän käsitteen myös osaksi neoformalismia. Motivaation avulla katsoja oikeuttaa elementin läsnäolon ja funktion elokuvassa. Yleensä motivaatiot toimivat vuorovaikutuksessa keskenään sen sijaan että ne ilmenisivät puhtaasti yksin, minkä takia puhutaankin motivaation neliyhteydestä. Motivaation on mahdollista olla kompositionaalinen, realistinen, transtekstuaalinen tai taiteellinen. (emt., s. 60–62.)

Kompositionaalinen motivaatio käsittää esimerkiksi elokuvallisten elementtien järjestämistä eri tavoin mielekkääksi kokonaisuudeksi ja etenkin tarina-aineksen (fabula) jäsentämistä juoneksi (sjuzhet), jolla on alku, keskikohta ja loppu. Sitä siis tarvitaan ainakin jossain määrin pitämään tarinaa koossa. Tähän motivaatioon pitkälti turvautuvassa elokuvassa ei ole juurikaan sijaa roolihahmojen kehittelyille, joten hahmot jäävät usein ohuiksi. Klassisessa Hollywood-tyylissä kompositionaalinen motivaatio korostuu mutta realistisen motivaation odotetaan antavan sille kuitenkin siinä määrin tukea, että katsoja mieltäisi roolihahmon käyttäytymisen sopivan inhimillisenä tarinan puitteissa. (emt., s. 60–61.)

Realistisella motivaatiolla tarkoitetaan kaikkea sitä, minkä katsoja ajattelee olevan todenkaltaista. Se nousee esille silloin, kun katsoja pitää esimerkiksi fiktiivisen henkilöhahmon toimintaa uskottavana inhimillisenä käyttäytymisenä. Realistinen motivaatio perustuu siis yksittäisen katsojan tulkintaan siitä, mikä on todenkaltaista ja mikä ei, joten tämän perusteella ei tietenkään tulisi tehdä kiveen kirjoitettuja kehäpäätelmiä elokuvan realismista. (emt., s. 61.) Yleisesti ottaen fiktion ja sen henkilöhahmojen seuraaminen vastaa pitkälti tilannetta, jossa seuraamme

kanssaihmistemme toimintaa todellisessa elämässä, minkä perusteella yritämme ymmärtää heidän tunnetilojaan sekä pyrkimyksiään. (emt., s. 173) Tästä voidaan kuitenkin päätellä, että kyseinen motivaatio on huomattavasti aikaan sekä kulttuuriseen kontekstiin sidottua. Esimerkiksi nykypäivän katsojan mielestä elokuvahistorian aikaisemmassa vaiheessa realistisena pidetyt näyttelijäsuoritukset voivat näyttää koomisen ylinäytellyiltä (Bacon, 2017, s. 35–38).

Joku roolihahmo saattaa kuitenkin käyttäytyä epärealistisella tavalla johonkin henkilöahmon arkkityyppiin liitettyjen konventioiden takia, jolloin katsojan ei tulisi huomioida realistisen motivaation puutetta, vaan selittää kyseinen elementti itselleen konventioihin perustuvan transtekstuaalisen motivaation avulla (emt., s. 38–39). Tämän huomioiminen perustuu paljon katsojan mediatietämykseen. Hän saattaa tunnistaa yleiset kerronnalliset tai elokuvalliset konventiot ja kliseet, kuten vakioiset henkilöahmot, juonen kehittyminen sekä lavastukset. Tällaisiin stereotypioihin turvaudutaan usein juuri niiden tuttuuden takia. (Bacon, 2000, s. 61.)

Taiteellinen motivaatio perustuu havaintoihin, jotka katsoja mieltää olevan innovatiivisia ilmaisullisia keinoja. Tämä kategoria on varsin avoin ja ilmenee pääosin joidenkin elokuvallisten elementtien etualaistamisena. Taiteelliseen motivaatioon voidaan turvautua, kun muut motivaation tyypit eivät pysty selittämään jonkin elementin funktiota elokuvassa. Avantgarde-elokuva turvautuu usein tähän motivaatioon kompositionaalisen tai konventioihin perustuvan transtekstuaalisen motivaation kustannuksella, jolloin kysymys ei saata olla enää kertovasta elokuvasta. Tämän takia esimerkiksi klassinen Hollywood-kerronta ei tavallisesti turvaudu taiteelliseen motivaatioon. (emt., 61–62.)

2.1.2 Taustakonstruktio, normit ja vieraannuttaminen

Formalistisen lähestymistavan mukaan jokainen teos on yhteydessä muihin järjestelmiin, kuten kieleen, muihin taideteoksiin sekä jokapäiväiseen elämäämme. Kaikki tällaiset ulkoiset tekijät vaikuttavat aktiiviseen havainnointiimme, mikä taas ohjaa teoksen ymmärtämistä. Tällaiset tekijät muodostavat niin sanotun *taustakonstruktion*. (Thompson, 1981, s. 12.) Taustakonstruktio vaikuttaa merkkien havaitsemisen lisäksi katsojan kykyyn luoda odotuksia. Neoformalismin korostaa siis katsojan aktiivista osallistumista, ja taiteellinen muoto muodostuu katsojan havaitsemista merkeistä, joita katsoja vertaa aiempiin kokemuksiinsa. Bacon (2000)

tarkentaa katsojan historian, psykologian, logiikan ja erityisesti 'terveen järjen' muovaavan taustakonstruktiota. Vaikka taide ei jäljittele todellisuutta, on sillä silti olennainen suhde siihen. (s. 62–63.) Neoformalismi asettaa yksittäisten teosten analyysin historialliseen kontekstiin ja tiettyihin olosuhteisiin, joissa on omat normit sekä poikkeamat. Yleisimmät ja tyypillisimmät katselukokemukset muodostavat meidän havainnolliset normimme, ja poikkeamat näistä normeista erottuvat usein silmiin pistävästi. (Thompson, 1988, s. 21.)

Venäläiseen formalismiin sekä neoformalismiin liittyy olennaisesti venäjänkielinen termi *ostranenije*, joka tarkoittaa suomeksi vieraannuttamista, vieraana näyttämistä, oudosti kuvaamista, outouttamista ja etäännyttämistä (engl. *defamiliarization*) (Pesonen & Suni, 2001, s. 360). Formalistit kokevat, että tavallisessa arjessamme tapahtuva havainnointimme on automatisoitua: se pyrkii olemaan mahdollisimman käytännöllistä, helppoa ja tehokasta, jotta saavutamme halutun päämäärän. Taiteen havainnointiprosessi eroaa selkeästi tällaisesta arkisesta havainnoinnista, taiteen pyrkiessä usein pitkittämään ja vaikeuttamaan havainnointiamme sekä kokemustamme. Taide voi muotonsa avulla haastaa meidän havainnollis-kognitiivisia kykyjämme, mistä vieraannuttamisessa on siis kyse. (Thompson, 1988, s. 36.)

Vieraannuttamisen määrä on sidoksissa historialliseen kontekstiin. Keinot ja elementit, jotka saattavat jossain vaiheessa historiaa olla uusia ja tämän takia vieraannuttavia, menettävät vaikutuksensa riittävän toiston myötä (Thompson, 1988, s. 25). Tämä voi johtaa lopulta tietyn keinon havaitsemisen automatisoitumiseen, mikä selittää taiteellisten keinojen kehityksen ja miksi vieraannuttaminen voi tapahtua lukuisilla eri tavoilla läpi historian. Tavanomaisesti katsojan arvostamat teokset ovat usein sellaisia, jotka vieraannuttavat heidät heidän makuunsa sopivalla tavalla joko todellisuudesta tai toisten teosten myötä muodostuneista konventioista. Mikään teos ei ole kaikkine elementteineen täysin ennalta-arvattava, joten vieraannuttaminen on osa kaikkia teoksia, mutta sen tavat sekä määrä vaihtelee suunnattomasti. (emt., s. 11) Konventioihin nojaava valtavirtaelokuvakin on vieraannuttava siinä mielessä, että esitetyt tapahtumat ovat tarkoituksellisesti valittu ja järjestetty tehokkaasti, eroten tavallisesta arkielämästäme.

Tarkempi tarkastelu voi tehdä päältäpäin tutulta vaikuttavasta keinosta tai elementistä uudeelleen vieraannuttavan. Neoformalistinen analyysi pyrkii nimenomaan tähän:

herättämään uutta kiinnostusta tuttua, ellei jopa kliseistä elokuvaa kohtaan. Formalismia on syytetty elitismistä ja ainoastaan omaperäisten teosten suosimisesta, mutta tämä edellä mainittu pyrkimys tekee väitteestä perättömän. Muodon vaikeuttaminen ja vieraannuttaminen ovat syy sille, miksi tutut tarinat ja sisällöt voivat tuntua meistä uusilta. Neoformalismin näkee taiteen merkityksen elämässämme perustuvan juuri vieraantumisen tunteen hakuun. (emt., s. 11, 32.) Vieraannuttaminen tuo siis teokseen ennalta-arvaamattomuutta ja sen voidaan nähdä haastavan katsojan havainnointia. Elokuva voi esimerkiksi pyrkiä vieraannuttamaan tavanomaisia, ennestään meille tuttuja kerronnan tapoja, ideologioita, tyyliä sekä lajityyppejä.

2.2 Camp-sensibiliteetti käsitteellisenä kehyksenä

The Room tunnetaan niin sanottuna roskaelokuvana – toisin sanoen elokuvana, joka on ”niin huono että se on hyvä.” Jouni Hokkanen (2011) esittää kirjassa *Roskaelokuvat*, että tällaisen elokuvan tyypillisiä piirteitä ovat juonen ja tapahtumien epäloogisuus, takertelut repliikeissä, epänormaalien piirteiden esilletulo, absurdus ja tahaton koomisuus. Näiden ominaisuuksien havainnoinnissa sekä nauttimisessa on Hokkasen mukaan pääosin kysymys katsojan *campsilmän* käyttämisestä. (s. 14.)

Camp on myös omaa tutkimustani rajaava tekijä sekä tulkintakehys, jolla tarkastelen aineistoa. Tutkimusta tehdessäni ja tutustuessani campiin, olen törmännyt samaan ongelmaan kuin moni muu kyseisen termin merkitystä pohtineet – vaikka siitä on kirjoitettu paljon, ei sillä ole kiveen kirjoitettua määritelmää. Yksi syy camp-käsitteen tiukan määritelmän uupumiseen on sen monimerkityksellisyys, liukas ambivalenssi, sekä esoteerisuus, jolla viitataan salattuun tietoon. Camp itsessään väistelee tällaista käsitteellistä haltuunottoa, minkä myös kulttuurikriitikko Susan Sontag (1964/1999) tiedosti jo vuonna 1964 julkaistussa ja klassikoksi muodostuneessa *Notes on 'Camp'* -esseessään seuraavin sanoin: ”to talk about Camp is to betray it” (”campista puhuminen on sen pettämistä”) (s. 53). Silti meillä voi olla jokin intuitiivinen käsitys siitä, mitä kyseinen termi merkitsee, ja kuten Harri Kalha (2008) osuvasti huomauttaa: ”kaikki tietävät campin, mutta kukaan ei tunne sitä” (s. 8).

The Roomissa on kuitenkin havaittavissa paljon campiin yhdistettäviä ominaisuuksia, joten sen sijaan että rajaisin tutkimuksen olevan yksinomaan minun henkilökohtainen näkemykseni, on näkökulma mahdollista valjastaa tähän populaarikulttuuriin vakiintuneeseen termiin. Pureudun ensin campin historiaan ja tuon esiin tutkijoiden

erilaisia näkökulmia aiheesta. Puhun myös mausta ja eritoten ”huonosta mausta” tai ”hyvästä huonosta mausta”.

Lopuksi teen vielä näiden havaintojen pohjalta selväksi, mitä camp oman tutkimukseni kannalta tarkoittaa. Tähän liittyen nostan esiin Livia Hekanahon artikkelin *Housurooleja ja sukupuolen taivutuksia*, jonka hän aloittaa seuraavalla tavalla: ”Jokaisen, joka alkaa kirjoittaa campista, on tehtävä selväksi oma suhteensa campiin – on siis määriteltävä se, miten tätä rakasta lasta aikoo kutsua ja määritellä” (Hekanaho, 2008, s. 18).

2.2.1 Campin juuret ja määrittelemisen vaikeus

Epävarmuus campin fenomenologisesta alkuperästä on rinnastettavissa yhtä lailla epävarmuuteen sen etymologisesta alkuperästä. Sen kuitenkin katsotaan juontavan juurensa ranskankielisestä ilmauksesta *se camper* (poseerata arkailematta) sekä italiankielisestä ilmauksesta *campeggiare* (erottua, pistää silmään) (Cleto, 1999, s. 29). Englanninkielinen camp-termi mainittiin Moe Meyerin mukaan ensimmäistä kertaa virallisesti vuonna 1909 julkaistussa *Passing English of the Victorian Era* -slangisanakirjassa, jossa se tarkoitti ”painokkaasti liioiteltuja tekoja sekä elkeitä”. Kirjaimellisesti camp-sana viittaa leiriin sekä telttailuun. Myös yleiskielessä sillä voidaan viitata esimerkiksi poliittiseen yhteisöön tai koulukuntaan. (Kalha, 2008, s. 7–8.)

Alun perin vuonna 1960 julkaistu yhdysvaltalainen slangisanakirja *Pocket Dictionary of American Slang* ei ensimmäisessä painoksessaan mainitse campia lainkaan. Vuoden 1967 painoksen loppuun on lisätty liite, jonka mukaan ilmaisu *camp it up* on ollut ”homoseksuaalisessa käytössä noin vuodesta 1945”, ja tarkoittaa ”naismaista käyttäytymistä” tai ”homoseksuaalisten ominaisuuksien räikeää ilmaisua” sekä ”villeihin juhliin (etenkin homoseksuaalien sosiaalisiin tapahtumiin) osallistumista.” Camp onkin ollut historiallisesti tärkeä tekijä etenkin seksuaalisten vähemmistöjen identiteettituotannossa. (emt., s. 6–7.)

Philip Core (1984/1999) lainaa Jean Cocteaun vuonna 1922 *Vanity Fair* -lehdessä käyttämää mietelauseetta: camp on valhe, joka kertoo totuuden (”camp is a lie that tells the truth”). Tämä aforismi ei viitannut pelkästään tiettyihin homoseksuaaleihin, jotka yhteiskunnallisen syrjäytymisen vuoksi käyttäytyivät tietoisesti liioitellusti viestiäkseen muille seksuaalisesta suuntautumisestaan. Se viittasi myös henkilöihin, jotka

käyttäytyivät epätavallisesti halustaan sekä piilotella että samanaikaisesti paljastaa itsestään jotain. Kyse oli siis eräänlaisesta salakielestä. Core painottaa, ettei piiloteltavan ominaisuuden ole pakko olla seksuaalista, vaikka hänen esseensä käsitteleekin pääosin campin historiallisia merkityksiä homoyhteisössä. (s. 81.) Myös Sontag (1964/1999) toteaa, että vaikka camp-maku ja ”homoseksuaalinen maku” menevät suhteellisen paljon päällekkäin ja homoseksuaalit ovat olleet camp-maun etujoukko, on camp paljon muutakin kuin homoseksuaalista makua (s. 64).

Sontagia on kritisoitu tästä sekä campin määrittelystä epäpoliittiseksi. Esimerkiksi Jack Babuscio (1977/1999) toteaa, että Sontag ”käytännössä editoi homot pois hänen muuten loistavasta esseestään.” Babuscio toteaa campin olevan homosensibiliteetin tuotos ja määrittelee sen olevan ”luovaa energiaa, joka heijastaa valtavirrasta eroavaa tajunnanvirtaa; kohonnutta tietoisuutta tietynlaisen inhimillisyyden monimutkaisuuden tunteesta, joka kumpuaa sosiaalisen sorron olemassaolosta.” (s. 117–118.) Myöhemmin Richard Dyer (1986) totesi, että vaikka campia voitaisiin pitää ”miespuolisen homokulttuurin määrittävänä ominaisuutena” sen historiallisen merkittävyyden puolesta, niin se ei yksinään määritä kyseistä kulttuuria (Cleto, 1999, s. 91). Andrew Britton (1979/1999) puolestaan kritisoi Babuscion määrittelemän homosensibiliteetin olevan ”tyypillisen mieskeskeinen, mihin moni homomies ei pysty samastumaan” (s. 139).

Pamela Robertson (1996/1999) on myöhemmin tuonut esiin, kuinka ”homomiehet omivat naisestetiikkaa sekä tiettyjä naisesiintyjä, kun taas lesbo- tai heteronaiset eivät tee samoin miespuoliselle homokulttuurille.” Robertsonin mukaan tämä viittaa siihen, että ”naiset ovat campia mutta eivät tietoisesti tuo itseään esille campina, eivätkä kaiken lisäksi omaa edes pääsyä camp sensibiliteettiin.” Hän myös painottaa, että homoyhteisön jalustalle nostamista campahmoista valtaosa ovat naisia. (s. 267.)

Fabio Cleto (1999) toistaa aiemmin jo esittämäni Sontagin ja Kalhan ajatuksen siitä, että camp itsessään vastustaa selkeää määritelmää. Cleton mukaan tämä taas pakottaa sen kriitikot ikuiseen erimielisyyteen ja sekasortoon, mikä on nähtävissä esittelemässäni polemiikissa. (s. 4.) Cleton kokonaisvaltainen kritiikki lähestyy campin akateemisen diskurssin erimielisyyksiä tarjoamalla eräänlaista kompromissia *queer*-termin valossa. Sen etymologinen alkuperä on lähtöisin indoeurooppalaisesta kantasanasta *twerkw* (suom. kääntää, vääntää, poiketa), josta on poikunut

saksankielinen *quer* -(suom. poikittainen), latinankielinen *torquere* -(suom. vääntää) sekä englanninkielinen *athwart*. Sana vaikuttaa tulleen englanninkieliseen sanastoon 1700-luvulla tarkoittaen *vinoa*, *taipunutta*, *vääntynyttä* ja *käyrää*. Myös camp on lähtöisin indoeurooppalaisesta kantasanaista *kamp*, joka tarkoittaa käyrää, joustavaa ja kääntymiseen viittaavaa nivelrakenteista. Camp ja queer ovat siis etymologisilta juuriltaan selkeästi yhteydessä toisiinsa. (emt., s. 12–13.)

Cleto viittaa myös englannin kielen sanakirja Oxford English Dictionaryyn, jonka mukaan queer tarkoittaa ”vierasta”, ”outoa”, ”erikoista” ja ”eksentristä” (engl. strange, odd, peculiar ja eccentric) (s. 30). 1800-luvun loppuun asti queer merkitsi sen omaa päättämättömyyttään subjektin pyrkinessä selittämään objektin ja sen viestin semanttista epävarmuutta. Yleisessä keskustelussa queer-termiä käytettiin siis kuvamaan yleisesti normaalista poikkeavaa eli toisin sanoen suoruuden kääntämistä vinoksi. Cleto yhdistää tämän ”suoruuden” sovinnaisuuteen, jonka hän määrittelee etymologisesti tarkoittavan ”oikeaa”, ”korrektia” tai ”asianmukaista”. Yhteinen tekijä, joka yhdistää campin ja queerin toisiinsa, on niiden yhteys tällaisen sovinnaisuuden, normaaliuden ja normatiivisten periaatteiden haastamiseen. Molempiin liittyy myös niiden kytkeytyminen performatiivisuuteen ja teatraalisuuteen. (emt., s. 13)

Julkinen diskurssi Oscar Wilden oikeudenkäynnin ja tuomion ympärillä vuonna 1895 muutti queerin merkityksen tarkoittamaan yleisen ”outouden” ohella homoseksuaalia. Tätä ennen queer merkitsi ”outouden” ohella vaikeasti määriteltävää ja liukasta – jotain ”häiritsevää”, koska se ei sopinut olemassaolon tai tulkinnan vakiintuneisiin kategorioihin, mistä syystä se nähtiin tuomittavana. (emt., s. 13–14) Vaikka queer-termiä alettiin käyttämään etenkin Wilden oikeudenkäynnin jälkeen haukkumasanana homoseksuaaleja kohtaan, ovat seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt ottaneet ajan saatossa termin omaan käyttöönsä.

Cleto tuo esiin, kuinka kriitikot ovat yrittäneet jakaa campia mitä erilaisimpiin binääreihin, joissa toinen esitettiin parempana tai aidompana kuin toinen: Isherwoodin (1954/1999) ”korkea” vastaan ”matala” camp (s. 51), Sontagin (1964/1999) ”tahaton” vastaan ”tahallinen” camp (s. 58), Dyerin (1976/1999) ja Babuscion (1978/1999) ”homocamp” vastaan ”heterocamp” (s. 115, s. 118), Meyerin (1994) ”camp” vastaan ”pop camp” (s. 4). Ironista on, että juuri tällaista lokerointia ja sen myötä syntyviä hierarkioita vastaan camp- sekä queer-kriitikot lähtökohtaisesti vaikuttavat

kapinoivan. Cleto kuitenkin palaa queer-termiin etymologiseen merkitykseen: sen liukkauteen, tai toisin sanoen muuntautumiskykyyn, epävakauteen ja taipumukseen häiritä laajempia normatiivisia periaatteita. Se vastusti kategorisointia, kunnes yleinen diskurssi halusi merkityksellistää termin Wilden oikeudenkäynnin myötä. Cleto argumentoi, etteivät camp ja queer tarvitse kiveen kirjoitettuja määritelmiä: niiden määrittelevä ominaisuus on juuri niiden selkeä muuntautumiskyky ja määrittelemättömyys epävakauden laajemmassa merkityksessä. (s. 13–15.)

Samastun itse Cleton tarjoamaan kompromissiin, sillä campin varsinaisia mekanismeja tarkasteltaessa ovat eri mieltäkin olevat kriitikot samaa mieltä tietyistä piirteistä: camp on *teatraalinen* (Sontag 1965, s. 62, Newton 1972, s. 103, Babuscio 1977, s. 128, Robertson 1996, s. 267, Ross 1988 s. 325), *keinotekoinen* (Sontag 1964, s. 53, Robertson 1996, s. 267, Ross 1988, s. 325) ja *liioitteleva* (Sontag 1964, s. 53, Newton 1972, s. 104, Babuscio 1977, s. 122). Käytän queer-termiä tässä tutkimuksessa Cleton rajatussa merkityksessä kuvaaman normien vinoutumista. Koen tämä oleelliseksi siksi, että campin akateemista keskustelua on tässä luvussa tulneiden esimerkkien perusteella määrittänyt erimielisyys siitä, kenelle camp kuuluu ja kuka sen saa määrittää. Tämän tutkimuksen kohdalla queer ei siis viittaa sukupuoli- tai seksuaali-identiteettiin, vaan sen etymologisen alkuperän mukaisesti normeista poikkeamiseen ja vaikeaan luokiteltavuuteen.

2.2.2 Muuttuva maku

Altti Kuusamo (2007) näkee artikkelissaan *Alati rajojaan ylittävä huono maku*, että Sontagin vuonna 1964 julkaistun *Notes on Camp*- esseen oli tarkoitus sekoittaa kiveen kirjoitetut makutottumukset hyvän ja huonon taiteen väliltä. Camp oli ensimmäinen vakava yritys murtaa tätä modernismin pystyttämää rajalinjaa. Sen päätarkoituksena ja ironisena ohjelmana oli maailman katsominen ”tyylin ja maun näkökulmasta.” Samalla se pyrki kultivoimaan huonon maun. (s. 12.)

John Waters (1981) näkee, että on olemassa sekä ”huono huono maku” että ”hyvä huono maku.” Hänen mukaansa huonon maun ymmärtäminen vaati henkilöltä lähtökohtaisesti erittäin hyvän maun omaamista. Hyvä huono maku voi olla luovuudeltaan vastenmielistä, mutta sen on samaan aikaan vedottava erityisen kieroutuneeseen huumorintajuun, joka on kaikkea muuta kuin yleistä ihmisten

keskuudessa. Hänen mielestään huono maku, tai mauttomuus, on viihteen olennaisin osa. (s. 2.)

Myös Sontag (1964/1999) toteaa campin osoittavan, että on olemassa *huonon maun hyvä maku*, minkä oivaltaminen voi olla erityisen vapauttavaa. Ihmiset, jotka takertuvat vain korkeakulttuuriin ja vakaviin nautintoihin, menettävät mahdollisuuden nauttia muista asioista. He rajoittavat jatkuvasti sitä, mistä he voivat nauttia. Camp-maku siis pyrkii irtaantumaan esteettisen arvion tavanomaisesta jaottelusta hyvään tai huonoon. Tämä ei kuitenkaan automaattisesti tarkoita, että camp näkee hyvän huonona ja huonon hyvänä. Sen sijaan camp tarjoaa taiteelle täydentävän ja aivan erilaisen arviointinormiston. (s. 61, 65.) Camp tuntuu erityisesti kukoistavan yhteiskunnissa, joissa esiintyy selkeä ero hyvän ja huonon maun välillä (Kalha, 2009, s. 13). Camp merkitsi halua tarkastella ja uudelleenarvioida aikanaan tuomittuja huonon maun tyylejä uusin silmin (Kuusamo, 2007, s. 12). Tästä voidaan myös päätellä, että joskus campina tai kitschinä nähtyjä teoksia ei välttämättä nähdä sellaisina tulevaisuudessa (Ross, 1988/1999, s. 316). Tästä päästään kysymykseen ajallisen etäisyyden merkityksestä maun arvioinnissa.

Kalha (2009) tuo esiin, kuinka Susan Sontag näkee omassa esseessään muun muassa Tiffany-lamppujen sekä Pariisin metropysäkkien valurautaisten sisäänkäyntien edustavan korkeinta camppiä, vaikka nykypolville nämä saattavat olla campin sijaan jo tyylikästä taidehistoriaa. Koska maailmanlaajuinen tiedonvälitys on yhä nopeampaa ja nopeampaa, on myös ilmiöiden esteettinen kiertokulku nopeutunut; trendit tuntuvat kuluvan yhä nopeammin ja nopeammin. Kalha tuo esiin myös 80- sekä 90-lukujen tyyliä sukupolvikuilun näkökulmasta. Nykynuorille 80-luvun tyyli saattaa näyttää vilpittömästi tyylikkäältä, hiukan vanhemmille ihastuttavan tökeröltä ja tätä vanhempi polvi saattaa nähdä sen vain huonona vitsinä. (s. 12.) Hyödyntäen John Watersin termistöä, voidaan tämä ajatus tiivistää maun näkökulmasta mielestäni siten, että nuorille kasarityyli edustaa ”hyvää makua”, hiukan vanhemmille ”hyvää huonoa makua” ja tätä vanhemmille taas ”huonoa huonoa” tai toisin sanoen aidosti huonoa makua.

Kalha toteaaakin, että kulttuurikentällä campin tunnistaminen on yhä hankalampaa esteettisen kiertokulun nopeutumisen myötä, eikä yleisesti campiksi mielletty välttämättä tyydytäkään enää campin oivaltajan makuhoksottimia (emt., s. 13). Camp

esimerkiksi liitetään yleiskielessä monesti erityisesti vanhoihin, glamouria puhkuviin Hollywood-elokuviin, joissa näyttelijöiden roolisuoritukset voidaan mieltää nykyään koomisenkin ylinäytellyiksi. Itse taas koen nämä liian tavanomaisina esimerkkeinä campista; niistä on ironisesti kadonnut se *glamour* – se hohto.

Camp huomioi taiteen kuluttajan aktiivisuuden ja haluaa ohjata velttua ja instituution ohjaamaa esteettistä silmää tarkkaavaisemmaksi. Huonon maun kultivointioperaatio vaatii sitä, että katsoja panisi merkille vallalla olevat hyvän maun ylevöittämismekanismit. Kun näitä mekanismeja toistetaan kyllästymispisteeseen asti käyttämällä samoja eleitä sekä sanoja kerta toisensa jälkeen, voi hyvää makua liputtava elementti muuttuakin mauttomaksi. (Kuusamo, 2007, s. 11, 13.) Esimerkiksi jokin elokuvallinen tai tarinankerronnallinen elementti on voitu nähdä jossain vaiheessa innovatiivisena ja oivana esimerkkinä hyvästä mausta. Kun tätä alun perin toimivaa elementtiä kuitenkin aletaan toistamaan liikaa, voi siitä tulla huonolla tavalla ennalta arvattavaa ja mautonta. Kuusamo (2007) toteaa, että tällainen toiston mekanismi kumoaa tekijän mitä todennäköisimmin tavoitteleman positiivisen ohjelman ja banalisoi sen. Camp-asenne vaatii katsojalta aktiivista merkityksenantoa ja antoi viitteitä siitä, että mauttomia identiteettimerkkejä oli löydettävissä ”hyvästä” taiteestakin. (s. 13–14.)

Tähän mennessä voidaan todeta, että campin määrittely on sen avoimuuden ja tulkinnanvaraisuuden takia varsin hankalaa. Se on kuitenkin vakiinnuttanut paikkansa kulttuurikentällä postmodernismin aikakaudella, jolloin myös odotus- ja tulkintakategoriat monipuolistuivat. Camp-maku käänsi tässä yhteydessä selkänsä niin sanotuille vakaville kategorioille. Parodian yleistymisen kuvataiteessa antoi jo viitteitä camp-maun dynamiikasta. Parodiaa ei voi erottaa yksinomaan visuaalisin perustein parodioitavasta asiasta, vaan katsojan pitää osata päätellä se. Samaan hengen vetoon voidaan todetta, että emme näe hyvää makua, vaan se pitää oppia. (emt., s. 14.)

2.2.3 Campin määrittely tutkimusta varten

Toinkin jo aiemmin esiin campista erimieltä olevien kriitikkojen yhteisymmärryksen muutamasta camp-mekanismista, eli teatraalisuudesta, keinotekoisuudesta ja liioittelusta. Susan Sontag toteaa, että camp on estetismin laji sekä näkemys maailmasta tietynlaisena tyylinä, jossa ihannoidaan näiden lisäksi luonnottomuutta sekä ”asioita, jotka ovat sitä mitä ne eivät ole” (engl. ”things-being-what-they-are-

not”. Jälkimmäisellä Sontag viittaa siihen, että camp näkee asiat lainausmerkeissä. Kukkaa esittävä lamppu ei ole lamppu, vaan ”lamppu”. Sontag puhuu siitä, kuinka oleminen on roolin näyttelemistä (engl. being-as-playing-a-role), millä hän viittaa campin teatraalisuuteen. Jouni Hokkasen *Roskaelokuvat*-kirjassa esiin tuoma campsilmä on Sontagin mukaan tapa katsoa ja tunnistaa nämä asiat, eli se viittaa katsojaan – subjektiin. (Sontag, 1964/1999, s. 53–56.)

Harri Kalha (2009) näkee, että camp on esteettisiin arvojärjestyksiin ja arvotusstrategioihin liittyvä esteettinen ja kulutuskulttuurinen ilmiö. Tässä ilmiössä normatiiviset periaatteet, kuten ”hyvä maku”, asetetaan outoon valoon ja korvataan ironisilla, parodisilla tai absurdeilla merkityksillä. Camp hyödyntää muun muassa liioittelevaa glamouria, melodraamaa, sanaleikkejä, sitaatteja, ironiaa sekä paradokseja. Campillä ei ole kuitenkaan mitään banaaliutta vastaan. (3, 13)

Susan Sontag (1964/1999) toteaa, että campin tarkoitus on syrjäyttää vakavuus ja olla leikkisää. Leikkisyys mahdollistaa vakavan ottamisen kevytmielisesti mutta myös uudella ja monimutkaisella tavalla kevytmielisen ottamisen vakavasti. Camp-sensibiliteetti ei kuitenkaan väitä, että vakavuus olisi huono asia, ja osaa arvostaa vakavasti dramaattisia onnistumisia. Camp kuitenkin mahdollistaa onnistumisten löytämisen epäonnistumisista ja esittää maailmasta koomisen näkemyksen. Jos tragedia tarkoittaa katsojan hyperosallistumista taideteokseen, niin komedia on aliosallistumista ja etäännyttämistä, mihin camp myös pyrkii. Se estää samastumisen äärimmäisiin tunnetiloihin. (s. 63.) Campissa on kysymys yksinkertaisesti nauttimisen halusta, vaikka se saattaa päältäpäin näyttää ivalliselta tai kyyniseltä. Kun jonkun asian sanotaan olevan campia, ei se suinkaan tarkoita, että se olisi ainoastaan sitä. (emt., s. 57.) Campiin liittyy olennaisesti siis semioottinen monimielisyys, kun samaan asiaan sisältyy vähintään kaksi viestiä, joista kätkeytympi avautuu niille, joiden camphoksottimet aktivoituvat (Kalha 2009, s. 4).

Campin sanotaan olevan transgressiivista eli rajoja rikkovaa, ja sen halu torjua sekä olla mukautumatta ajan saatossa syntyneisiin normeihin tarkoittaa sitä, että se on myös riippuvainen näiden normien olemassaolosta ja niiden säilyttämisestä. Camp on siis tunnistettavissa vain ympäristöissä, joissa on selkeästi tunnistettavat normatiiviset periaatteet, joista sitten poiketaan. Fabio Cleto (1999) kysyykin retorisesti, että miten camp voi olla transgressiivista maailmassa, jossa rajojen rikkomisesta tuleekin normi

(s. 34). Andrew Britton (1978/1999) toteaa tähän liittyen omassa campia kritisoivassa tekstissään campin olevan kesytettyä kapinointia normeja vastaan, eikä pidä sitä vakavasti otettavana uhkana näille normeille. Hän toteaa campin olevan riippuvainen normeista, ja tunnistettavissa vain silloin, kun näistä normeista poiketaan. Ilman tätä normia sillä ei olisi määritelmää ja se lakkaisi yksinkertaisesti olemasta. (s. 137–138.)

Fabio Cleto (1999, s. 90) tuo esiin, kuinka Esther Newton (1972/1999, s. 103) – ja myöhemmin Jack Babuscio (1977/1999, s. 119) nimenomaan elokuvallisessa kontekstissa – toteavat selkein termein campin rakentuvan seuraavien toistuvien elementtien ympärille: huumori, ironia, esteettisyys, teatraalisuus ja inkongruenssi. Campin päämäärä on saada katsoja nauramaan, ja camp-huumori on oma järjestelmänsä, jossa inkongruenssille eli yhteensopimattomuudelle nauretaan itkemisen sijaan. Camp on riippuvainen tällaisten ristiriitojen havaitsemisesta tai luonnista, mutta mikä tahansa erittäin inkongruenssinen vastakkainasettelu voi olla campia: ristiriita esimerkiksi korkean ja matalan aseman, nuoren ja vanhan, halvan ja kalliin tai hävyttömän ja pyhän symbolin välillä. (Newton, 1972/1999, s. 103, 106.)

Johdannossa puhuessani omasta positiostani huumorin teorioiden valossa, toin esiin sanan inkongruenssi, eli yhteensopimattomuus. Tämän termin alle voidaan itse asiassa asettaa moni camp-teoreetikon esiintuoma camp-mekanismi. Campille ominaisen teatraalisuuden ja keinotekoisuuden tunnistaa silloin, kun meillä on ymmärrys näiden vastakohdista, eli realistisuudesta, luonnollisuudesta ja aitoudesta. Liioitteluun päästään silloin, kun sopivan määrän raja ylitetään. Tämä liittyy suoraan transgressiivisuuteen, mistä puhuin aiemmin, eli normeihin ja niiden rikkomiseen. Inkongruenssi on siis termi, mihin usean camp-mekanismien ja niistä mahdollisesti kumpuavan huumorin havaitseminen perustuu.

Kun tarkastellaan tässä luvussa esiintuomiani määritelmiä campista, löydän seuraavanlaisia kuvauksia: keinotekoinen, liioitteleva, teatraalinen, luonnoton, melodramaattinen, koominen, transgressiivinen, inkongruenssinen, ironinen, parodinen, absurдинen, epälooginen. Voin nähdä mekanismien suhteen päällekkäisyyksiä ja olen päättänyt esittää tämän tutkimuksen havainnot kolmen camp-mekanismien avulla, mitkä ovat keinotekoisuus, teatraalisuus sekä liiallisuus. Inkongruenssi ei kata pelkästään kyseisiä termejä, vaan käsittää niin ikään myös absurdiuden, epäloogisuuden sekä transgressiivisuuden. Liiallisuuden piiriin voi

yhdistää liioittelun sekä melodramaattisuuden. Ironia sekä huumori ovat mekanismeja tai affekteja, mitkä myös läpileikkaavat kaikkia edellä mainittuja mekanismeja.

2.3 Vertailevan tyylitutkimuksen protokolla menetelmänä

Sekä elokuvan yksityiskohtien että kokonaisuuden hahmottamista ohjaa tyyli, jonka voi määrittää elokuvallisten keinojen, kuten dialogin, näyttelemisen sekä mise-en-scènen eli näyttämöllepanon johdonmukainen käyttö. Tyyliin voi vaikuttaa samanaikaisesti esimerkiksi kulttuuri- ja ajallissidonnaiset trendit sekä yksittäisten tekijöiden, kuten ohjaajan, käsikirjoittajan tai näyttelijän omaleimaisuus. Tyylin ja sen eri tasojen havaitseminen on pitkälti intuitiivinen prosessi, joka ohjaa myös katsojan katselustrategiaa. Tyylin ilmeneminen saattaa kärjistyä tarinan kustannuksella ja muodostua äärimmillään jopa täysin itsearvoiseksi ykseyden muodostajaksi elokuvassa. (Bacon, 2000, s. 24.)

Lähden selvittämään The Roomin välittämää tyyliä seuraamalla Henry Baconin esittämää tapaa tyylitutkimuksen tekemiseen hänen artikkelissaan *Kohti vertailevaa tyylitutkimusta* (2017). Hänen ehdottamansa protokolla alkaa tutkimalla ensin katsojakokemusta; miksi ja miten elokuva on tehnyt katsojaan tai katsojajoukkoon vaikutuksen? Tämän jälkeen tutkitaan elokuvan tarinamaailmaa, sen henkilöiden sekä heidän toimintansa psykologisia motivaatioita tai niiden motivaatioiden ongelmallisuutta. Tästä toiminnasta muodostuvan tarinan synopsis tehdään tutkimuksen tarpeiden mukaisesti, minkä pohjalta voidaan analysoida elokuvan dramaturgista osa-aluetta, joka sisältää syuzhet/fabula-suhteen sekä jaksotuksen ja tarinan kuljetuksen tarkastelun. (Bacon, 2017, s. 43.)

Lisäksi protokolla sisältää objektiivisesti mitattavissa ja luokiteltavissa olevien keskeisimpien elementtien metrisen analyysin. Tämä jälkeen on hyvä tutkia näiden mitattavien parametrien suhdetta dramaturgiseen rakenteeseen, ja millaisia kognitiivisia, aistivoimaisia ja affektiivisia ulottuvuuksia se herättää. Myös elokuvallisten keinojen ja kuvioiden tai motiivien kerronnallisten, temaattisten ja affektiivisten osa-alueiden tarkastelu ja tulkinta ovat osa protokollaa. Lopuksi analyysi kootaan yhteen pohtimalla, miten tehty analyysi auttaa ymmärtämään, millaisin elokuvallisoin keinoin elokuvan synnyttämät vaikutelmat katsojassa on saatu aikaan. Bacon tiedostaa, ettei protokollan noudattaminen juurta jaksain välttämättä vastaa analyysin tarkoitusta. (emt., s. 43–44.)

Kunkin vaiheen kohdalla tulisi arvioida, kuinka laajasti analyysi tulisi toteuttaa ja vaiheet voivat painottua eri tavoin (emt., s. 44). Koska tutkimuskysymykseni pyrkii vastaamaan siihen, mikä The Roomin tyyli on, painottuu protokollan tietyt vaiheet hallitsevien elementtien tarkempaan analysointiin. Tämän perusteella tutkielman huomio keskittyy erityisesti katsojakokemukseen, kerronnalliseen rakenteeseen sekä tarinamaailman ja henkilöhahmojen motivaatioiden analyysiin. Tutkielma sisältää myös metristä analyysiä, mutta sen ei ole tarkoitus olla itsearvoisesti täysin kattavaa, vaan tukea järjestelmällisesti ja hallitsevasti esiin nousevia formaalisia keinoja, joiden pohjalta elokuvan kokonaisvaltainen tyyli syntyy.

Bacon (2017) ehdottaa elokuvassa havaittavien elementtien tutkimiseen motivaation nelikenttää, jonka jo esittelin neoformalismia käsittelevässä luvussa 2.1.1, ja jota hyödynnän itsekkin analyysissäni. Artikkelissaan Bacon esittelee motivaation nelikentän lisäksi tyylitutkimuksen kannalta mielenkiintoisen ajatuksen motivaatioiden välisistä jatkumoista. Realistis-kompositionaalinen jatkumo pohtii, missä määrin ytimekäs tarinankerronta menee realismin edelle. Realistis-transtekstuaalinen jatkumo tarkastelee niin ikään, miten konventiot ohittavat todenkaltaisuuden. Realistis-taiteellinen jatkumo asettaa vastakkain todenkaltaisuuden ja tyyliittelyn. Transtekstuaalis-taiteellinen jatkumo tarkastelee konventioiden ja innovaation suhdetta. Compositionaalis-taiteellinen jatkumo tarkastelee, palveleeko tyyli pääsääntöisesti klassista kerrontaa vai rakennetta. Näiden lisäksi Bacon tuo esiin assosiativisuuden, joka tarkastelee sitä, missä määrin tyyli kiinnittää itseensä huomiota kerronnan kustannuksella. (s. 35–36.)

Sana ”vertailu” tulee esiin niin artikkelin kuin tutkimusmenetelmän nimessäkin. Tutkimus vaatii siis selkeästi jonkin referenssipisteen. Bacon (2000) toteaa, että selvittäessä elokuvakerronnan perusteita, on hyvä käyttää vertailupisteenä valtavirtatyyliä, jonka juuret ovat klassisessa Hollywood-kerronnassa. Hollywoodissa vuosien 1907 ja 1917 välillä muotonsa saaneelle tyyliille on ominaista maksimaalisen selkeä audiovisuaalinen kerronta, ja se on ollut elokuvahistorian ensimmäisen vuosisadan ajan erilaisine variaatioineen ylivoimaisesti hallitsevin tyyli maailman elokuvatuotannossa sekä televisiokerronnassa. Tämän tyyli pohjalta on vuosien saatossa syntynyt selkeästikin erottuvia tyyllillisiä alalajeja, joten Bacon käyttää laajempaa käsitettä valtavirtatyyli. (s. 70–71.)

En väitä, että tämä olisi jonkinlainen esteettinen ihanne vaan historiallisesti selkeä normatiivinen perusta. Ajatus normatiivisesta perustasta kulkee käsi kädessä camp-sensibiliteetin kanssa. Kuten totesin määritellessäni campin, on camp riippuvainen normeista ja tunnistettavissa vain silloin, kuin näistä normeista poiketaan. Esittelen ja vertailen The Roomista tekemiäni havaintoja elokuvallisiin sekä tarinankerronnallisiin konventioihin, joita tuodaan esiin esimerkiksi käsikirjoittamisen opetukseen tarkoitetussa kirjallisuudessa. Näistä kirjoista saa hyvän yleiskuvan tunnistettavista normeista, mitkä ovat havaittavissa eritoten valtavirtaelokuviissa. Tämä on erityisen sopiva lähtökohta tutkimukselleni, sillä Bacon (2017) painottaa, että tutkimuksellisesti mielenkiintoisia tuloksia voidaan saavuttaa tarkastelemalla noudattavatko havaitut elokuvalliset keinot vallitsevia normeja vai toimivatko ne niitä vastaan (s. 33).

Baconin mukaan analyysin pohjalta tulisi luoda kokoava synteesi, jossa pohditaan havaittujen elokuvallisten keinojen osallistumista tyylin rakentumiseen (emt., s. 33). Tutkimukseni etenee tämän periaatteen mukaan. Esittelen ensin luvussa kolme, miten keinoitekoisuus, teatraalisuus ja liiallisuus ilmenevät hallitsevasti elokuvan muodon rakentajina. Luvussa neljä kokoon nämä havainnot yhteen ja vastaan kysymykseen siitä, miten havaitut mekanismit rakentavat The Roomin tyyliä. Pohdin kyseisessä luvussa elokuvan asemaa suhteessa Baconin esittämiin tyyllillisiin peruskategorioihin sekä lajityyppeihin, ja formalistiseen vieraannuttamisen käsitteeseen. Suhteutan näiden lukujen tuloksia campin teoreettiseen viitekehykseen. Viimeisessä alaluvussa tarkastelen campin ja kitschin suhdetta, ja vastaan tutkimuskysymykseen.

3 THE ROOMIN TYYLILLISET MEKANISMIT

Olen lähiluvun havaintojen kautta tunnistanut The Roomissa kolme järjestelmällisesti toistuvaa formaalia mekanismia, joiden avulla elokuva rakentaa tyyliinsä. Nämä mekanismit ovat keinotekoisuus, teatraalisuus sekä liiallisuus. Suhteutan havaintojani valtavirtaelokuvan konventioihin ja arvioin, millä tavoin havaitut keinot voidaan neoformalistisin termein motivoida. Alalukujen loppuissa sidon havaintoja myös campin teoriaan, mutta vasta sen jälkeen, kun formaalinen toiminta ja havainnot tyyliutkimuksen protokollaa seuraten ovat ensin osoitettu. Tässä vaiheessa on tärkeä huomauttaa, että mekanismit eivät välttämättä toimi erillään, vaan tietyt elementit saattavat sisältää useammankin formaalisen mekanismin esiintymisen samanaikaisesti.

Pohjustuksena voin kertoa, että The Room rakentuu pääosin Johnnyn, Lisan ja Markin välisen kolmiodraaman ympärille. Johnny on tarinan päähenkilö, joka esitetään menestyvänä ja hyväntahtoisena miehenä. Lisa on Johnnyn tuleva morsian, ja hän asuu Johnnyn kanssa samassa talossa. Mark on Johnnyn paras ystävä, jonka kanssa Lisa aloittaa salasuhteen. Tämän kolmikon lisäksi elokuvassa esiintyy joukko sivuhenkilöitä: Claudette on Lisan äiti ja Denny on nuori aikuinen, joka elää ja opiskelee Johnnyn taloudellisen tuen avulla. Tämän lisäksi elokuvan keskeisiä sivuhahmoja ovat Johnnyn ja Lisan ystävät Mike ja Michelle sekä Johnnyn psykologiystävä Peter.

Keinotekoisuutta käsittelevässä luvussa tarkastelen The Roomin draamallisia ja tuotannollisia perustuksia: sen draamarakennetta, näytöksien sekä sivujuonien toimeenpanoa, kausaalisuhteiden hajoamista sekä tuotannollis-teknistä osa-aluetta. Teatraalisuutta käsittelevässä luvussa syvennyn elokuvan tarinamaailmaan ja henkilöhahmoihin. Tuon esiin, millä tavoin tarinamaailma muuttuu toiminnaltaan näyttämölliseksi, miten henkilöhahmot esittäytyvät puhtaasti rooleina ja miten heidän tunneilmaisuuksiaan voidaan nähdä epäsuhta suhteessa käsillä olevaan tilanteeseen. Liiallisuutta käsittelevässä luvussa tuon esiin sen, miten toistuvat eleet ja puheet kasautuvat niin lukumäärällisesti kuin ajallisestikin sellaisella tavalla, joka ylittää kerronnallisen funktion.

Menetelmällisesti luku nojaa Henry Baconin vertailevan tyyliutkimuksen protokollaan. Tarkastelussa painottuvat eritoten dramaturgian, suyzhetin ja fabulan

suhteen, jaksotuksen ja tarinan kuljetuksen analyysi, miljöiden ja henkilöiden sekä heidän psykologisten motivaatioiden luonnehdinta, mitattavien ja luokiteltavissa olevien piirteiden tarkastelu sekä elokuvallisten keinojen kerronnallisten, temaattisten ja affektiivisten ulottuvuuksien tulkinta. Näiden osa-alueiden kautta tarkastelen The Roomin kerronnallista rakennetta, tilankäyttöä, henkilöhahmoja, tunneilmaisua, toistoa, kestoja ja audiovisuaalista toteutusta.

3.1 Keinotekoisuus

Tarkastelen tässä luvussa sitä, millä tavoin keinotekoisuus nousee esiin The Roomissa. Huomio keskittyy elokuvan perustaan ja sen muodostamaan rakenteeseen: millä tavoin kerronnallinen rakenne muodostuu, miten kausaliteettia ylläpidetään tai jätetään ylläpitämättä ja miten tuotannollis-tekniset ratkaisut tulevat havaittaviksi. Valtavirtaelokuva pyrkii niin sanotusti läpinäkyvään kerrontaan, jossa kerronnan rakenne, leikkaus ja muu tekninen osa-alue peittää omat jälkensä. Tämä läpinäkyvyys perustuu valtaosin jatkuvuudelle ja sen tavoitteena on saada katsoja kiinnittämään huomionsa siihen mitä kerrotaan, ja sivuuttamaan keinot, joilla vaikutelma esimerkiksi todellisuuden kaltaisesta tarinamaailmasta luodaan. Läpinäkyvyyttä rakentavat keinot tukevat diegeettistä illuusiota. Jälkien peittäminen ja illuusion luominen vaatii paradoksaalisesti kompetenttia ammattitaitoa ja tekniikkaa. (Bacon, 2000, s. 73–75.)

Esittelen tässä luvussa, millä tavoin The Room toisaalta tuntuu pyrkivän tällaiseen läpinäkyvyyteen samalla rikkoen sitä. Baconin protokollan kannalta luvussa nousevat esiin synopsiksen, dramaturgian, syuzhetin sekä fabulan välisen suhteen, jaksotuksen sekä tarinan kuljetuksen tarkastelu ja myöhemmin teknisten ja audiovisuaalisten piirteiden suhteuttaminen elokuvan dramaturgiseen kokonaisuuteen.

Luku etenee kolmessa vaiheessa: ensin tarkastelen kerronnallisen rakenteen paljastumista eli sitä, miten klassisen kerronnan malli tuodaan keinotekoisella tavalla esiin. Tämän jälkeen siirrytään syy-seuraus-suhteen katkoksiin, jolloin keinotekoisuus nousee esiin sivujuonten tasolla. Viimeisessä alaluvussa tuon esiin, millä tavoin osittain läpinäkyvät teknis-tuotannolliset keinot tuodaan näkyviksi. Camp-teoria tuodaan esiin luvun lopussa sen jälkeen, kun rakenteen näkyväksi tuleminen on ensin osoitettu formaalisin keinoin Baconin protokollaa seuraten.

3.1.1 Kerronnallisen rakenteen paljastuminen

Klassinen Hollywood-kerronta mukailee usein Aristoteleen Runousopissa esittämää ajatusta siitä, että draamalla tulee olla alku, keskikohta ja loppu. Tällöin puhutaan kolminäytöksisestä rakenteesta, mistä on muodostunut etenkin Hollywood-elokuvalle tyypillinen transtekstuaalinen konventio, johon myös *The Room* nojaa. Alussa ollaan yleensä eräänlaisessa tasapainotilassa, ja tilanne järkkyy henkilöille hahmottuessa jokin päämäärä. (Bacon, 2000, s. 22.) *The Roomin* alussa esittämä onnellinen parisuhde Johnnyn sekä Lisan välillä voidaan nähdä tasapainotilana. Syd Fieldin mukaan esittelyn jälkeen tuodaan esiin katalyyttinen tapahtuma, joka vavisuttaa päähenkilön elämää ja saattaa hänet osalliseksi suureen tarinaan. Katalyyysi johtaa taas ensimmäiseen juonikäänneeseen, muuttaen tarinan suuntaa. (Vacklin, 2017, s. 145.)

The Roomin ensimmäisen näytöksen katalyyysi on Lisan tunnustus äidilleen siitä, ettei rakasta Johnnya enää. Tämä johtaa ensimmäiseen juonikäänneeseen, eli kohtaukseen, jossa Lisa pettää Johnnya hänen parhaan ystävänsä Markin kanssa. Kolmikon ympärille punottu kolmiodraama voidaan nähdä alun tasapainotilan vavisuttajana ja elokuvan punaisena lankana. Päähenkilö Johnny ei tässä vaiheessa kuitenkaan tiedä olevansa osa isompaa konfliktia. *The Roomin* ensimmäinen näytös kestää noin 20 minuuttia, mikä myös mukailee Syd Fieldin ajatusta siitä, että ongelman esittelyn tulisi tapahtua elokuvan ensimmäisen 30 minuutin aikana. Kun ongelma on saatu viritettyä, siirrytään toiseen näytökseen, jossa ongelma pahenee. (Vacklin, 2017, s. 143–145.)

Valtavirtaelokuvassa etenkin kompositionaaliseen sekä transtekstuaaliseen motivaatioon nojaava kerronnan logiikka on hallitsevaa, jonka myötä tapahtumien kulku etenee lopulta lähes vääjäämättömästi. Elokuva saattaa pyrkiä tarjoamaan katsojalle yllätyksiä, mutta yllätysten tulisi olla aiemmin esitettyjen vihjeiden kautta hyvin valmisteltuja, mikä tuo yllätykseen uskottavuutta. (Bacon, 2000, s. 72.) Kompositionaalinen motivaatio voi tulla tahattomasti esille juonenkuljetuksen keinotekoisuuden takia erityisesti juonimekanismeille suurin määrin perustuvissa lajityypeissä. Esimerkiksi kauhuelokuvassa roolihahmo saattaa käyttäytyä uskomattoman varomattomasti tai typerästi joutuen jatkuvasti vaarallisiin tai jännittäviin tilanteisiin. Elokuva kuitenkin vaatii sitä tarinan eteenpäinviemiseksi ytimekkäästi, ja katsoja voi selittää hahmon epärealistisen käyttäytymisen itselleen kompositionaalisella motivaatiolla. (Bacon, 2000, s. 60–61.)

The Roomissa tämä vääjäämättömyys sekä kompositionaalinen motivaatio tulevat esiin yltäkylläisesti vailla realistista motivaatiota ja uskottavuutta, tuoden esiin rakenteen keinotekoisuuden. Kerronnan keinotekoisuus nähdään Lisan paljastaessa äidilleen, ettei rakasta Johnnya enää, koska hän on tylsä. Kompositionaaliselle motivaatiolle ominainen syy-seuraus-suhde ei toteudu tätä aikaisemman kohtauksen kanssa, sillä edellisessä kohtauksessa Lisa rakastelee Johnnya ja hymyilee aamulla itsekseen sängyssä. Lisan tunnustus äidilleen heti tämän kohtauksen jälkeen tuntuu mielivaltaiselta. Olisi tärkeää, että Lisan uuden piirteen aktualisoitumista olisi valmisteltu tarpeeksi ajoissa esimerkiksi vihjeiden tai kyseisen piirteen vähemmän kriittisten ilmentymien avulla, sillä Lisan paljastus tuntuu koomisen yllättävältä ja tekee tarinasta epäkoherenttimman.

Anders Vacklinin (2017) mukaan seksuaalinen jännite voi olla tärkeä osa The Roomin kaltaisessa kolmiodraamassa, jonka tuntomerkkeihin kuuluu flirttailu, leikittely sekä kiusoittelu. Katsojakokemus voi parhaimmillaan olla hyvinkin voimakas seksuaalisen jännitteen ansiosta, kun katsoja aistii henkilöiden välillä eroottisen latauksen ja jännittää, päätyvätkö he harrastamaan seksiä. Jännitteen ylläpitäminen on yksi tapa pitää katsojan mielenkiinto hahmoissa. Seksuaalisen jännitteen purkautuessa, jotain oleellista häviää, joten tämän pitäisi tapahtua vasta elokuvan viimeisillä hetkillä. (s. 63–64.)

The Roomissa Johnnyn sekä Lisan välisen seksuaalisen jännitteen purkautuminen jo elokuvan viidennellä minuutilla on mielestäni hyväksyttävää, koska näen sen yksinkertaisesti korostavan heidän välistä rakkauttaan toimien alkuosan asetelman muovaajana. Lisan ja Markin välinen vetovoima on kuitenkin osa elokuvan pääkonfliktia, eikä heidän välillään oleva jännite ehdi kasvaa sen purkautuessa jo 17 minuutin kohdalla, vieläpä ensimmäisessä kohtauksessa, jossa he ovat samassa tilassa. Katsoja ei ole ehtinyt vielä tutustua hahmoihin niin paljon, että välittäisi kyseistä syrjähyypystä tai ymmärtäisi sen seuraukset.

Seksuaalisen jännitteen purkautuminen jo tässä vaiheessa elokuvaa johtaa kuitenkin jännityksen latistumiseen, jos tällaista jännitystä oli vielä edes ehtinyt syntyä. Kuten Vacklin sanoo: ”jotain oleellista häviää.” Katsojan ei tarvitse tämän jälkeen enää miettiä, tuleeko Lisa pettämään Johnnya Markin kanssa, joten jännitys on poissa. Tarinan kolmiodraama kuitenkin vaatii Lisan ja Markin suhteen aktualisoitumista,

mutta elokuvan tapa tuoda se esiin korostaa kerronnan keinotekoisuutta. Kerronta ei rakenna suhdetta vaan se yksinkertaisesti laitetaan mekaanisesti päälle kuin nappia painamalla.

Kristin Thompsonin mukaan Hollywood-kerronta voidaan mieltää myös nelivaiheiseksi. Tämä tarkoittaa sitä, että kolminäytöksen rakenteen keskikohdassa on yleensä selvä taitekohta, jossa päähenkilön päämääräasettelussa tapahtuu muutos. Tämä käänne osuu hämmästyttävän usein elokuvan keston puoliväliin. (Bacon, 2000, s. 98.) Molemmat näistä toteutuvat myös The Roomin kohdalla kohtauksessa, jossa Johnny nähdään salakuuntelevan Lisan keskustelua hänen äitinsä kanssa. Taitekohta itsessään on rakennettu keinotekoisesti. Lisa ja Claudette saapuvat ensin olohuoneeseen. Claudette kertoo Lisalle kysyneensä Johnnylta voisiko hän maksaa ystävänsä Shirley Hamiltonin talon ostoon liittyvän ennakkomaksun. Claudetten mukaan Johnny kieltäytyi suorittamasta ennakkomaksua, minkä takia Claudette on pahastunut ja menettänyt yöunensa. Hän kertoo Lisalle odottavansa Johnnyn olevan anteliaampi. On hyvä huomioda, ettei koko asia tule esille kohtauksen ulkopuolella, eikä Claudetten pyyntöä Johnnylta ole esitetty katsojalle. Myös Shirley Hamiltonia ei ole elokuvassa nähty tai mainittu. Tämän jälkeen Lisa paljastaa, ettei rakasta Johnnya enää ja kertoo harrastaneensa seksiä toisen henkilön kanssa.

Johnny salakuuntelee keskustelua aivan Lisan ja Claudetten vieressä olevasta kierreportaikosta. Asetelma on varsin keinotekoinen Lisan ja Claudetten tuodessa esiin kaiken informaation 30 sekunnin aikajänteellä. Keskustelu ei kuulosta luonnolliselta, vaan informaatio tuodaan tehokkaasti Johnnyn kuultaville, jotta hän tuntisi tulleen äärimmäisen petetyksi; ei pelkästään parisuhdetasolla, vaan myös hänen lähipiirinsä odotusten suhteen, kuten Claudetten vuodatuksista voi päätellä. Kaksikko poistuu talosta, minkä jälkeen Johnny nähdään luettelevan mekaanisesti, miten ei voi uskoa kuulemaansa, miten hän kertoo näyttävänsä heille ja nauhoittavansa kaiken, minkä jälkeen hän ryhtyy tuumasta toimeen yhdistämällä c-kasettinauhurin talon puhelimeen nauhoittamaan puhelut. Käsikirjoituksen keinotekoinen toisteisuus tulee vahvasti esiin: ensin Johnny selittää ääneen mitä aikoo tehdä, minkä jälkeen katsojalle esitetään 60 sekunnin ajan hänen asentavan nauhuria puhelimeen.

Vaikka tämä katalyysikohtaus esitetään keinotekoisesti, vastaa sen funktio Thompsonin määritelmää nelivaiheisen kerronnan taitekohdasta. Tätä taitekohtaa

ennen Johnnyn päämääränä voidaan nähdä Lisan hemmottelu ja ylennys töissä, mutta taitekohdan jälkeen hänen päämääränsä on selvittää, onko Lisa todellakin uskoton. Pyrkimys valtavirtakerrontaan sekä vakavuuden epäonnistuminen nähdään siis samanaikaisesti.

Aristoteleen runousopin mukainen 3. näytös tai Thompsonin käsittelemä 4. näytös on viimeinen. Tämän näytöksen tarkoituksena on löytää ratkaisu ongelmaan ja se sisältää kliimaksin sekä ratkaisun, tai toisin sanoen sulkeuman. Yleensä tässä jaksossa päähenkilön tietoisuus laajenee ja hän reagoi siihen tunnetasolla. Sulkeumassa tarina yleensä päättyy tarinan alussa nähtyyn tasapainotilaan tai täysin uuteen maailmaan. (Bacon, 2000, s. 115; Vacklin, 2017, s. 147–148.)

The Roomin viimeinen näytös on pintapuolisesti traaginen. Ennen kyseistä näytöstä Johnny on jo kertaalleen todistanut Lisan paljastavan äidilleen pettävänsä Johnnya. Sen sijaan, että Johnny ottaisi asian puheeksi Lisan kanssa, järjestää elokuva Markin ja Lisan hempeilemään häikäilemättömästi Johnnyn syntymäpäiväjuhilla, minkä takia Johnny päätyy käsirysyyn Markin kanssa. Konflikti tarjoillaan keinotekoisesti kuin tarjottimella. Tämän jälkeen Johnny lukittautuu vessaan, millä välin Lisa kertoo puhelimesta Markille rakastavansa häntä, pilkaten samalla Johnnya. Puhelun jälkeen Johnny hakee talon puhelimeen asettamansa nauhurin kasettinauhan ja kuuntelee sen Lisan läsnä ollessa. Kasetti toimii juonikeinona, joka noudattaa osittain tekniikallaan ajatusta Tšehovin aseesta: jos ensimmäisessä näytöksessä roikkuu seinällä ase, kolmanteen näytökseen mennessä jonkun pitää ampua sillä.

Kasetti kuitenkin antaa Johnnylle informaatiota, joka hänellä on pitkälti jo tiedossa. Tämä tuo jälleen juonimekanismin keinotekoisuuden esiin: kuin Tšehovin asetta käytettäisiin jo kuolleen henkilön ampumiseen. Lisa poistuu talosta, minkä jälkeen petetyksi joutunut Johnny reagoi heittelemällä talon irtaimistoa ympäriinsä. Lopulta Johnny ottaa aseensa ja ampuu itsensä. Elokuva sulkeutuu uuteen maailmaan ilman tarinan päähenkilöä. Johnnyn taloudellisen tuen varassa elävä ja opiskeleva Denny löytää kuolleen Johnnyn ja suree tämän poismenoa samalla kun Mark syyttää Lisaa tapahtuneesta. Kolmiodraama päättyy tragediaan eikä kukaan saa toisiaan.

The Room noudattaa esittelemieni jaksosten osin tavanomaista eli motivaation termin transtekstuaalista kolmi- ja neliosaista rakennekaavaa. Tapa, jolla katalyyssikohtaukset pannaan toimeen, tekee kuitenkin rakenteen ilmeisen näkyväksi. Klassisessa

Hollywood-kerronnassa kompositionaalinen motivaatio muovaa elokuvan yhtenäisyyden, ja realistisen motivaation tulisi antaa sille tukea (Bacon, 2000, s. 61). *The Room* esittää katalyysikohtauksensa yltäkylläisen kompositionaalisesti motivoituneena vailla realistista motivaatiota. Bacon liittää tämän ilmiön yksi yhteen keinotekoisuuteen todetessaan, että joskus kompositionaalinen motivaatio korostuu tahattomasti juonenkuljetuksen keinotekoisuuden takia (emt., s. 60).

Elokvassa on siis havaittavissa samanaikaisesti sekä valtavirtaelokuvan konventioiden noudattaminen että normeista poikkeaminen. Keinotekoisuus ei siis synny normien täydellisestä hylkäämisestä, vaan yrityksessä täyttää niiden vaatimukset tavalla, jossa rakenne tehdään näkyväksi. Baconin tyyliutkimuksen protokollan tasolla havainto liittyy erityisesti dramaturgian, jaksotuksen ja tarinan kuljetuksen tarkasteluun. Baconin esittelemä realistis-kompositionaalinen motivaatiojatkumo ja nousee tässä oleelliseksi: elokuva tinkii realismista ytimekkään tarinankerronnan hyväksi. Olen tässä luvussa käsitellyt *The Roomin* rakennetta keskittymällä varsinaisen tarinan muovaaviin katalyysikohtauksiin. Seuraavassa luvussa tarkastelen sitä, millä tavoin rakenne tehdään näkyväksi elokuvan sivujuonissa.

3.1.2 Kausaalisen jatkuvuuden katkokset

Valtavirtaelokuvan kerronta nojaa syy-seuraus-suhteeseen eli kausaliteetin toteutumiseen, selkeyteen ja koherenssiin, jolloin elokuvan eri osatekijät palvelevat tarinan kokonaisuutta (Bacon, 2000, s. 66–68). *The Room* rikkoo järjestelmällisesti tätä kausaliteetin ja uskottavuuden järjestelmää. Esitetyt tapahtumat eroavat edellisessä luvussa esitetyistä katalyysikohtauksista siten, että ne eivät ole kompositionaalisesti motivoituneita. Toisin sanoen niillä ei ole minkäänlaista merkitystä elokuvan tarinan kannalta kokonaisuutta ajatellen. Tapahtumien täysi hylkääminen osoittaa, ettei niinkin vakavilla aiheilla kuin huumeveloilla tai syövällä ole minkäänlaisia seurauksia *The Roomin* esittämässä tarinamaailmassa.

Kohtaus, jonka alussa Lisa kertoo äidilleen suunnittelevansa Johnnille syntymäpäiväjuhlia, sisältää tämän seikan esiintulon jälkeen tarinan kokonaisuuden kannalta merkityksettömiä asioita, joihin ei palata kyseisen kohtauksen jälkeen. Claudette alkaa ensin kertoa hänen veljestään Haroldista, joka haluaa itselleen osan Claudetten talosta, mihin Haroldilla ei olisi alun alkaenkaan oikeutta. Claudette käy

läpi hänen ja Haroldin historiaa taloon liittyen, tuoden samalla esiin talon rahallisen arvon nousun historian saatossa, ja kuinka Harold on vain rahanahne. Claudette voivottelee kuinka kukaan ei halua auttaa häntä ja paljastaa Lisalle huolettomalla tavalla myös tekevänsä kuolemaa. Hän kertoo Lisalle saaneensa testin tulokset takaisin, jonka mukaan hän sairastaa ehdottomasti rintasyöpää. Lisa toteaa samanlaisella huolettomuudella äidilleen, ettei hänen pitäisi huolehtia asiasta. Tämän jälkeen Claudette vaihtaa puheenaihetta ja alkaa puhua ex-miehestään Edwardista, jota hän vihaa. Vaikka etenkin syöpään sairastumisen voisi luulla olevan sen verran iso tekijä, että siihen palattaisiin ainakin jossain vaiheessa elokuvaa, ei näin kuitenkaan käy. Harold ja Edward eivät myös esiinny elokuvassa eikä heitä edes mainita tämän kohtauksen jälkeen. Kohtaus ei siis elokuvan kokonaisuutta ajatellen ole kompositionaalisesti motivoitunut.

Elokuva esittää myös kokonaisia episodimaisia kohtauksia, jotka ovat tarinan kannalta täysin merkityksettömiä. Erään kohtauksen alussa Denny pelaa koripalloa heidän asuinrakennuksensa aidatulla katolla, joka on eräänlainen oleskelupaikka. Taustalla alkaa soida pahaenteinen sellon jyske tuntemattoman hahmon kävellessä paikalle. Henkilö osoittautuu olevan Chris-R – hahmo ketä ei ole näytetty tai kenestä ei ole puhuttu sanallakaan. Denny toteaa yrittäneen etsiä häntä, mihin Chris-R vastaa vähättelevän sarkastisesti. Chris-R kyselee rahojen perään ja Denny vastaa rahojen olevan tulossa muutamassa minuutissa. Chris-R on epäuskoinen ja kyselee edelleen rahojen perään. Näistä rahoista ei ole annettu tätä ennen mitään viitteitä katsojalle.

Lopulta Chris-R ottaa aseensa esiin ja käy käsiksi Dennyyn, uhkaillen häntä. Samalla hän kyselee rahojen perään, karjuen toistuvasti ”Where’s my fucking money?” Johnny ja Mark tulevat katolle, riisuvat hänet aseesta ja vievät Chris-R:n pois. Samaan aikaan Lisa ja Claudette tulevat itkevän Dennyyn luo ja painostavat häntä kertomaan, mistä on kyse. Kaikki henkilöt ovat poissa tolaltaan ja tilanne ei tunnu etenevän mihinkään, kunnes Denny kertoo ostaneensa huumeita Chris-R:ltä. Dennyyn huumeidenkäytöstä, välityksestä tai veloista ei ole annettu tätä aiemmin mitään viitteitä. Mitä tulee elokuvan kokonaisuuteen, ei kohtauksella ole mitään kompositionaalista tai kausaalista merkitystä, sillä tähänkään tilanteeseen ei palata missään vaiheessa elokuvaa. Kohtauksen merkityksettömyyttä korostaa se, että seuraavassa kohtauksessa Lisa viettelee jälleen Markia puhelimitse vailla mitään merkkiä juuri päättyneestä kohtauksesta, jossa Lisa itki hysteerisesti.

Vaikka The Roomin kerronnalle on ominaista tällaisten sivujuonten ja niiden kausaliteetin täysi hylkääminen, toimii Miken ja Michellen välinen romanttinen tapaaminen Johnnyn ja Lisan asunnolla poikkeuksellisenä tapahtumasarjana. Mike ja Michelle hiipivät salamyhkäisesti Johnnyn ja Lisan asuntoon sen ollessa tyhjä, ja kaksikko päätyy rakastelemaan. He jäävät rysänpäältä kiinni Lisan ja Claudetten tullessa asuntoon. Mike ja Michelle lähtevät kiireesti ja noloissaan pois asunnosta, mutta Lisan ja Claudetten keskusteltua hetken, palaa Mike vielä hakemaan alushousunsa.

Elokuvan myöhemmässä vaiheessa aikaisemmin esittelemien episodien vastaisesti tähän tapahtumaan kuitenkin vielä palataan kohtauksessa, jossa Mike nähdään kertovan Johnnyle kyseisestä nolosta tapahtuneesta. Miken perin pohjin kertoma tapahtuma on jo kertaalleen esitetty katsojalle, eikä tapahtumien kertaus ole kuitenkaan tarinan kannalta kompositionaalisesti tärkeää, koska Johnny ei esimerkiksi reagoi asiaan tarinan kannalta merkittävällä tavalla. Johnnyn reaktio tapahtumaan on välinpitämätön, ja hän vain toteaa Mikelle elämän olevan sellaista. Kohtaus ja koko tapahtumasarja on tarinan kannalta merkityksetön. Katalyysikohtausten ulkopuolella The Room siis kykenee tämän esimerkin perusteella viittaamaan aikaisempiin tapahtumiin ja muistuttamaan katsojaa niistä, mutta jättää silti tapahtumien kehityksen ja kausaliteetin sikseen.

Elokuvan rakenteen ympärille punotut sivujuonet toimivat siis havaintojeni perusteella täysin varsinaisesta tarinasta irrallisina episodeina. Aiemmassa luvussa käsitellyistä katalyysikohtauksista poiketen näitä sivujuonia ei voida nähdä elokuvan kokonaiskuvaa katsoessa kompositionaalisesti motivoituneina. Esimerkkien perusteella tämä havainto tulee järjestelmällisesti esiin läpi elokuvan, eikä kyse ole satunnaisuudesta tai yksittäisestä poikkeamasta. Kohtaukset ja sivujuonet esitetään sellaisina, kuin niillä olisi myöhempiä seuraamuksia, mutta ne hylätään lopulta täysin. Edes raskaisiin konflikteihin, kuten Dennyn huumevelkoihin tai Claudetten syöpädiagnoosiin, ei palata jälkeenkään. Tapahtumat voidaan nähdä jokseenkin realistisina konflikteina elokuvan tarinamaailmassa ja kerronnan kannalta kompositionaalisesti merkittävänä tarina-aineksina, mutta tapahtumien täysi hylkääminen ja pohjustamisen puute vie kohtaukset pois tällaisesta asemasta motivaation suhteen.

Asiaa voidaan täsmentää Baconin tyyliprotokollassa esiin tullutta fabula ja sjuzhet-erottelua hyödyntäen. Elokuvan sjuzhet luo odotuksia tarinan rakentumiselle tuomalla esiin konflikteja, joiden voisi olettaa liittyvän fabulan kausaaliseen kehitykseen. Fabula ei kuitenkaan kannan näitä aloitteita loppuun asti yhdistämällä esitettyä tarina-ainesta kausaalisesti varsinaiseen tarinaan, jolloin sjuzhetin tarjoamat tarina-aineet näyttäytyvät irrallisina ja mekaanisesti sijoitettuina osina elokuvan kokonaisuudessa. Episodimaiset konfliktit tuntuvat lopulta keinotekoisesti ja mekaanisesti sijoitetuilta yksittäisiltä tapahtumilta. Seuraavassa alaluvussa siirryn tuotannollis-tekniselle osialueelle, ja tarkastelen millä tavoin siihen liittyvät keinot toimivat toisaalta valtavirtatyyliä ominaisella tavalla läpinäkyvästi, mutta myös silmiinpistävän näkyvästi.

3.1.3 Tuotannollis-tekniestien keinojen paljastuminen

Enemmän tai vähemmän objektiivisesti mitattavissa olevat elementit The Roomissa voidaan mieltää olevan valtaosin hyvin tavanomaisia ja konventioihin nojaavia, eli transtekstuaalisia. Sen keskimääräinen otospituus (average shot length, ASL) on noin viisi sekuntia. Barry Saltin (2009) tilastojen mukaan yhdysvaltalaisten kokopitkien elokuvien otospituuksien keskiarvo vuosien 1995 ja 2005 välillä on pyörinyt neljän ja viiden sekunnin rajoilla, joten The Roomin keskimääräinen leikkausrytmi ja otospituus asettuu myös sitä vastaavan aikakauden elokuvien joukkoon (s. 378). Tämä on myös rytmi, joka on itselleni sopiva; otokset eivät yleisesti ottaen tunnu liian lyhyiltä tai pitkiltä.

The Roomin elokuvaus nojaa myös transtekstuaaliseen motivaatioon. Otosten ajat ovat pitkälti yhteydessä eritoten kuvassa näkyvien roolihahmojen toimintaan, kuten dialogiin. Esimerkiksi kuva-vastakuva-jaksot rytmittyvät usein repliikkien mukaan niin, että puhujasta siirrytään repliikin loppupuolella kuulijaan, joka sitten vastaa aiemmin puhuneelle. Välillä kuva saattaa siirtyä pidempien vuorosanojen kohdalla hetkellisesti myös kuuntelemaan osapuoleen, millä voidaan esitellä kuuntelevan osapuolen reaktiota kuulemaansa. Kameratyön suhteen The Roomissa vuorotellaan käyttämällä staattisia otoksia, panorointeja ja tiltauksia eli vaakasuuntaisia sekä pystysuuntaisia kääntöjä, sekä hitaita dolly-ajoja. Dolly on elokuvatuotannossa kamera-ajoon käytettävä renkailla varustettu apulaite, johon kamera on kiinnitetty. Se mahdollistaa tasaisen sivuttais- tai pystyliikkeen. Miellän staattisiksi otoksiksi myös sellaiset otokset, joissa kamera vaikuttaa olevan kiinnitettynä dollyyn, mutta mitään

varsinaista kamera-ajoa ei tapahdu vaan kuva on erityisen staattinen kameran hyvin vähäisestä heilumisesta huolimatta.

Leikkausten suhteen kohtausten sisäinen aika-tila-jatkumo ei katkea lukuun ottamatta kohtia, joissa ajallinen siirtymä esitetään ristikuvilla, mistä on muodostunut selkeä elokuvauksellinen keino ja konventio. Tällaisia kohtauksia ovat erityisesti elokuvassa nähtävät rakastelukohtaukset. The Roomin otokset ja leikkaukset ovat hyvin tavanomaisia eivätkä kiinnitä huomiota itseensä. Kameratyö ja leikkaus vaikuttaa siis hyvin vähän itsetietoiselta ja sen voidaan nähdä olevan niin sanotusti läpinäkyvää, eli se ei vie huomiota itseensä.

Samaan hengen vetoon elokuvauksen voidaan todeta olevan myös kompositionaaliseen motivaatioon nojaavaa. Kuva on sommiteltu niin, että keskeiset henkilöt näkyvät ja heidän liikkueessaan kamera seuraa heitä. Kompositiot ovat täten henkilöhahmojen vartaloiden tai kasvojen varaan rakennettuja ja palvelevat elokuvan rakennetta, mikä on etenkin valtavirtaelokuvan ominaispiirre (Bacon, 2000, s. 124). Tällä tavalla katsojan huomio saadaan kiinnittymään erityisesti henkilöhahmoihin sekä dialogiin tyyllittelevän kameratyön sijaan. Kamera näyttää katsojalle, mikä on keskeistä kulloisellakin hetkellä tilanteen kannalta. Kohtausten sisäinen aika-tila-jatkumo ei myöskään katkea, joten näyttämöllepano sekä leikkaus on kompositionaalisesti motivoitunut. Valtaosa kohtauksista on kuvattu Johnnyn sekä Lisan asunnossa, joka on sisustettu sen verran selkeästi, että katsojan on helppo arvioida kuvassa näkyvien henkilöhahmojen sijainnit taustalla näkyvien huonekalujen perusteella.

Vaikka totesin leikkauksen olevan siinä määrin läpinäkyvää, että se mahdollistaa keskittymisen hahmojen kanssakäyntiin sekä tapahtumiin, on elokuvassa muutama huomionarvoinen jatkuvuusvirhe. Toiseen Lisan ja Johnnyn väliseen rakastelukohtaukseen päädytään kaksikon juodessa alkoholia humaltumiseen asti. Sohvalta tapahtuvasta suutelusta siirrytään yläkerran makuuhuoneeseen, ja esitetyt otokset ovat selkeästi kierrätetty alussa nähtävästä rakastelukohtauksesta ruusujen ja kynttilöiden kera. Lisalla nähdään vielä sohvalta täysin erilaiset korvakorut, mitkä sitten vaihtuvat makuuhuoneotoksissa elokuvan alussa nähtäviin sinisiin korvakoruihin. Toinen oletettavissa oleva esimerkki jatkuvuusvirheestä nähdään niin ikään Lisan ja Markin välisessä toisessa rakastelukohtauksessa. Kohtaus tapahtuu

yöaikaan ja kaksikolla on päällään samat vaatteet sekä laitetut hiukset, kuin myöhemmin elokuvassa nähtävillä Johnnyn syntymäpäiväjuhilla. Kohtaus on todennäköisesti ajateltu tapahtuvan juhlien aikana.

Musiikin suhteen elokuva myös noudattaa valtavirran normeja. Melodraama on alun perin tarkoittanut musiikin säestämää draamaa (Brooks, 1985, s. 14). The Roomissa musiikilla on tähän pyrkivä funktio ja valtaosa kuullusta musiikista myötäilee sekä vahvistaa tarinan pintapuolisia tunnelmia. Kohtausten sisällä kuultu taustamusiikki voidaan mieltää pitkälti läpinäkyväksi kerronnan pyrkiessä viemään katsojan huomion henkilöhahmojen väliseen kommunikointiin. Musiikki nojaa pääosin puhallin- ja jousisoittimien sekä pianon ympärille, kuulostaen tyypilliseltä klassiselta Hollywood-draamalta. Musiikki on yksi The Roomin vilpittömiä onnistumisia ja etenkin elokuvan loppuvaiheilla nähtävän Johnnyn ja Markin ystävyysmontaasin musiikki on varsin onnistunut sävellys.

Ääntä pohtiessa voin todeta, että hahmojen dialogi on pääosin nauhoitettu sekä leikattu sen verran läpinäkyvästi, ettei se riko immersiota. Johnnylla on kuitenkin selkeästi erottuva aksentti, jota ei pysty oikein sijoittamaan selkeästi mihinkään maantieteellisesti tiettyyn alueeseen. Johnnyn puheessa on tasaisesti kieliopillisia virheitä ja yksittäisten sanojen sanapaino erottuu selkeästi. Suhteellisen iso osa Johnnyn vuorosanoista on selkeästi jälkiäänitettyjä, eikä kuvassa nähtävä suun liike vastaa kuultua ulosantia. Jälkiäänityksestä huolimatta hänen puheensa saattaa olla epäselkeää. Yleensä jälkiäänityksen syynä on nimenomaan näyttelijän epäselkeä ulosanti tai huonolaatuinen äänitallenne, joten puheen epäselkeys jälkiäänityksestä huolimatta on huvittava ja tuo esiin jälkiäänityksen keinotekoisuuden.

Normeista poikkeamisia nähdään yhtä aikaa selkeästi jälkiäänitetyn dialogin lisäksi siinä, missä järjestyksessä dialogi kuullaan. Selkein esimerkki dialogin epäloogisuudesta on kohtaus, jossa Johnny menee kukkakauppaan ostamaan ruusuja Lisalle. Johnny tulee aurinkolasit päässä kauppaan ja tervehtii myyjää, joka kysyy kuinka voi palvella Johnnya. Johnny pyytää kimpun punaisia ruusuja ja ottaa aurinkolasit pois. Tässä vaiheessa myyjä tunnistaa Johnnyn ja sanoo ”oh, hi, Johnny. I didn’t know it was you”. Myyjällä menee hetki hakea kukat, jotka hän sitten ojentaa Johnnyle sanoen ”here you go”. Tässä vaiheessa Johnny reagoi myyjän aikaisempaan kommenttiin, jossa hän ilmaisee, ettei tunnistanut häntä. Myyjän sanottua ”here you

go”, Johnny vastaa hilpeästi ”that’s me”. Koska reagointi tapahtuu myöhässä, voi katsojalla olla hankala ymmärtää, mitä Johnny tarkoittaa. Vuorosanat tulevat selvästi väärässä järjestyksessä.

Esitettyjen esimerkkien perusteella voidaan todeta, että tekniseltä osa-alueeltaan The Room tasapainoilee sekä valtavirtaelokuvan normien mukaisen läpinäkyvyyden että näistä normeista poikkeavien ratkaisujen välillä. Erityisesti elokuvaus noudattaa läpinäkyvyyden ihannetta kuvien ja elokuvan välittämien tapahtumien ollessa helposti luettavia. Tämä läpinäkyvyys ja selkeys mahdollistaa kuitenkin samalla sen, että poikkeamat, kuten Johnnyn jälkiäänitetyt vuorosanat, tulevat selkeästi esiin. Läpinäkyvä elokuvaus auttaa niin ikään keskittymään muihinkin elokuvassa nähtäviin tapahtumiin, jolloin oudot ja epäloogisilta vaikuttavat ratkaisut erottuvat juuri tämän vastakkainasettelun takia.

Voidaan todeta, että tekninen osa-alue on motivaatioltaan niin kompositionaalisesti kuin transtekstuaalisestikin motivoitunut. Esitetyt poikkeavuudet normeista tuovat kuitenkin esiin realistisen motivaation uupumisen. Baconin protokollan näkökulmasta teknis-tuotannollisen tason havainnot liittyvät audiovisuaalisten piirteiden suhteuttamiseen dramaturgiseen kokonaisuuteen. Erityisesti jälkiäänitettyjen vuorosanojen suhteen päästään Baconin määrittämän assosiativisuuden jatkumon alueelle, jolloin tyyli alkaa kiinnittää huomiota itseensä kerronnallisen läpinäkyvyyden sijaan.

Tämän alaluvun havainnot täydentävät aiempien alalukujen havaintoja audiovisuaalisen kerronnan rakenteen näkyvyydestä, mikä kiteyttää koko keinoitekoisuutta käsittelevän luvun ajatuksen. Tyyllitutkimuksen protokollan näkökulmasta tämä tulee esiin The Roomin dramaturgisessa rakenteessa, jaksotuksessa, suyzhetin ja fabulan suhteessa sekä tuotannollis-teknisessä toteutuksessa. Tässä luvussa tulleiden esimerkkien perusteella keinoitekoisuus ei paikannu satunnaisiin poikkeamiin, vaan jäsentävät koko elokuvan rakennetta. Elokuvan hyödyntämä klassinen rakenne, konventionaaliset konfliktit ja draaman ainekset sivujuonissa sekä läpinäkyvyyteen pyrkivät tekniset ratkaisut ovat merkki tyyppillisistä valtavirtaelokuvan keinoista. Niiden toteutumisessa on kuitenkin havaittavissa myös poikkeavuuksia konventionaalisista elokuvakeinoista. Keinoitekoisuus syntyy näiden kahden yhteensopimattomuudesta eli inkongruenssista.

Camp-termein kyse on kahden asian samanaikaisesta havaitsemisesta. Katalyyysikohtaukset, sivujuonet ja tekniset ratkaisut esitetään osana todenkaltaista ja funktionaalista kerrontaa, mutta etenkin kausaliteetin sekä realistisen motivaation vaje saa ne näyttämään rakennetuilta ja mekaanisesti sijoitetuilta irrallisilta elementeiltä. Tässä mielessä voidaan puhua Sontagin camp-termein asioista, jotka ovat mitä ne eivät ole. Luvussa 3.1.2 esittelemäni episodimaiset sivujuonet voidaan myös yhdistää campin ajatukseen koristeellisuudesta; elokuvaan on ripoteltu mielenkiintoa herättäviä kohtauksia vailla laajempaa merkitystä. On hyvä muistuttaa myös, että keinotekoisuus ja inkongruenssi ovat itsessään osa campin toimintaohjelmaa. Seuraavassa luvussa siirryn rakenteen näkyvyydestä esittämisen tapaan ja sen esiintuloon. Tarkastelen sitä, millä tavoin tarinamaailma, henkilöhahmot ja tunneilmaisuus alkavat toimia teatraalisuuden keinoin.

3.2 Teatraalisuus

Esittelen tässä luvussa, millä tavalla The Roomn tyyli rakentuu teatraalisuuden avulla. Edellisen luvun keskittyessä rakenteeseen ja taustalla pyörivään teknis-tuotannolliseen osa-alueeseen, siirryn tässä luvussa tarkastelemaan sitä, millä tavoin hahmot ovat vuorovaikutuksessa tarinamaailman kanssa, miten henkilöhahmot rakentuvat ja millä tavoin he ilmaisevat tunteitaan. Teatraalisuudella en tarkoita tässä luvussa esimerkiksi yliampuva näyttölemistä, vaan laajemmin sitä, miten esittäminen tehdään näkyväksi.

Tämän luvun normatiivinen vertailupiste ei ole ensisijaisesti valtavirtatyyllille tyypillinen läpinäkyvyys, kuten aiemmassa luvussa, vaan henkilöhahmojen ja tilanteiden psykologinen luettavuus. Baconin (2000) mukaan katsoja etsii elokuvasta mitä todennäköisimmin kiinteyttä mieltämällä esitetyt tapahtumat ajalliseksi sekä tilalliseksi esitykseksi yhtenäisestä maailmasta, jossa vallitsee syyn ja seurauksen laki. Myös hahmojen motiivit voidaan olettaa olevan ymmärrettävissä pitkälti yleisen ihmistunteuksen perusteella. (s. 48.) Elokuvallisen fiktiota seurattaessa katsoja on usein samantapaisessa tilanteessa kuin seurattaessaan kanssaihminen tekemisiä todellisessa elämässä. Ulkoisen käyttäytymisen perusteella pyrimme ymmärtämään kanssaihminen sisäisiä tiloja, motivaatioita sekä pyrkimyksiä. On kuitenkin tärkeä huomioida myös lajityyppien vaikuttavan siihen, missä määrin esityksen odotetaan olevan naturalistinen; musikaalien kohdalla on täysin hyväksyttävää, että hahmo alkaa

spontaanisesti laulamaan esimerkiksi tapahtumista tai hänen motiiveistaan. (emt., s. 173, 177.)

Tuon teatraalisuuden ilmenemisen esiin kolmella eri tasolla. Ensin tarkastelen näyttämöllepanoa ja eritoten sitä, miten tarinamaailma ja keskeiset tilat vaikuttavat päältäpäin realistisilta, mutta jotka lopulta näyttäytyvätkin enemmän funktioltaan teatraalisina. Toiseksi tarkastelen henkilöhahmojen rakentumista suhteessa psykologiseen luottavuuteen sekä konventionaaliin arkkityyppeihin. Kolmannessa alaluvussa tarkastelen esittämisen tapaa keskittyen hahmojen tunnetilojen katkonaisuuteen sekä tunneilmaisun ja tilanteen väliseen epäsuhtaan. Baconin protokollan kannalta luvussa painottuvat miljöön, näyttämöllepanon, henkilön luonnehdinnan, psykologisen motivaation sekä affektiivisten ulottuvuuksien tarkastelu. Sidon havaintoja viimeisen alaluvun päätöksessä campiin.

3.2.1 Realistisen tarinamaailman teatralisointi

The Room esittelee tarinamaailmansa alkutekstien aikana. Tuotantoyhtiöiden esittelyjen jälkeen näemme taivaan sekä kaupunkinäkömman. Kuva kallistuu hitaasti alaspäin, tuoden esiin San Franciscon tunnetun maamerkin: Golden Gaten riippusillan. Näemme lisää yleiskuvia San Franciscosta ja sen tunnetuista maamerkeistä, kuten entisestä vankilasaari Alcatrazista, Palace of Fine Arts -rakennuksesta, viktoriaanisista Painted Ladies -taloista sekä kaupungin tyypillisistä raitiovaunuista. Elokuva selvästi viestii tapahtumien sijoittuvan todelliseen kaupunkiin, eli San Franciscoon. Kuvat siirtyvät hiljalleen lähemmäs kohti San Franciscon katutasoa ja näemme lopulta asuintalon, mihin elokuvan tapahtumat pääosin sijoittuvat. Alkutekstit antavat kuvan realistisesta maailmasta ja tunnettujen maamerkkien esittely itsessään on myös transtekstuaalista, niiden pyrkiessä viestimään tuttuudesta.

Valtaosa kohtauksista tapahtuu Johnnyn ja Lisan asunnossa sekä kyseisen talon aidatulla katolla, joka on eräänlainen oleskelupaikka. Johnnyn ja Lisan asunnon alakerrassa on sohvasarja sekä -pöytä, cd-levy-hylly levyineen, takka ja televisio. Alakertaa on tämän lisäksi sisustettu muun muassa lattiavalaisimilla ja tauluilla. Asunto on erittäin tavanomainen ja todenkaltaisen tuntuinen. Näemme myös muutaman kohtauksen kadunkulmalla ja puistossa, yhden kohtauksen kukkakaupassa ja yhden kahvilassa. Nämä kohtaukset ovat selvästi kuvattu todellisissa lokaatioissa,

mikä lisää näyttämöllepanon realistisuutta. Voidaan siis todeta, että The Roomin diegeettinen maailma on pintapuolisesti tuntemamme todellisuuden kaltainen.

Erityisesti Johnnyn sekä Lisan asunto, jossa valtaosa kohtauksista tapahtuu, on kuitenkin toiminnaltaan teatraalinen. Asunto on kuin näyttämö, jonne myös asunnon ulkopuoliset tulevat täyttämään roolinsa informaation ja tapahtumien osalta. Hahmot tulevat ja menevät; Claudette tulee usein asuntoon käydäkseen keskustelun Lisan kanssa, minkä jälkeen hän poistuu asunnosta. Luvussa 3.1.2 jo hieman käsittelemäni kohtaus, jossa Mike ja Michelle hiipivät salamyhkäisesti Johnnyn ja Lisan asuntoon sen ollessa tyhjä, on hyvä esimerkki asunnon realismista poikkeavasta teatraalisesta funktiosta. Tässä vaiheessa kyseistä kaksikkoa ei ole nähty aiemmin tai esitelty mitenkään, joten katsoja voi vain arvailla keitä kyseiset hahmot ovat. Mike ja Michelle pohtivat paljon heillä on aikaa ja päätyvät lyhyen hempeilysession jälkeen rakastelemaan. Kaksikko jää ajallista siirtymää kuvaavan ristikuvan jälkeen rysänpäältä kiinni Lisan ja Claudetten tullessa asuntoon. Tässä vaiheessa selviää, että Mike ja Michelle ovat Lisan ja Johnnyn ystäviä. Lisan suhtautuu huolimattomasti siihen, että hänen ystävänsä ovat hänen tyhjässä asunnossaan intiimeissä merkeissä. Mike ja Michelle lähtevät kiireesti ja noloissaan pois asunnosta. Heillä ei näytä olleen mitään muuta motiivia, kuin tulla rakastelemaan ystäviensä tyhjään asuntoon.

Mike palaa vielä hakemaan alushousunsa, mihin Claudette ja Lisa reagoivat huvittuneesti. Näen myös viitteitä itsetietoisuudesta asunnon teatraalisen funktion suhteen Claudetten kommentoimissa tätä erikoispiirrettä suoraan sen jälkeen, kun Denny ryntää ovesta sisään: "How many people come in and out of this apartment every day? This is worse than Grand Central Station!" Kohtaus on hyvä esimerkki asunnon funktiosta hahmojen yleisenä lavana. Lisan ja myöhemmässä vaiheessa Johnnyn huoleton reaktio tapahtumaan viestii myös tämän avoimien ovien politiikan olevan normaalia The Roomin tarinamaailmassa; asunto tuntuu olevan täysin yksityisyyttä vailla ja sen asukit ovat tämän lisäksi suostuvaisia tilanteeseen. Asunto antaa siis pintapuolisesti realistisen vaikutelman tavallisesti kodista, mutta hahmojen vuorovaikutus tilan kanssa tekee siitä funktioltaan teatraalisen.

Toinen hyvä esimerkki epäloogisista tapahtumapaikoista tietyllä toiminnalle tulee erityisesti esiin kohtauksissa, joissa hahmot pelaavat palloa. Kohtaus, jossa Mike kertoo Johnnyle äsken käsittelemästani noloista alushousuepisodistaan, tapahtuu

ahtaalla kadunkulmalla. Johnny, Mike, Denny ja Mark heittelevät amerikkalaista jalkapalloa metrin tai kahden päästä toisistaan. Toiminta on varsin huvittavaa, sillä yleensä amerikkalaisen jalkapallon kopittelu sisältää juoksua ja pitempiä välimatkoja. Ahtaan kadunkulman valitseminen tätä toimintaa varten on epälooginen. Sama pätee kohtaukseen, jossa Denny pompottelee koripalloa katolla ennen Chris-R:n aseellista väliintuloa; katto ei ole loogisin vaihtoehto koripallon pelailulle. Katolla niin ikään syötellään amerikkalaista jalkapalloakin. Hahmot esittävät toiminnan vilpittömästi eikä tapahtumapaikan valinnoissa pallon pelailun suhteen ole lainkaan itsetietoisuuden merkkejä, kuten Claudetten kommentissa hahmojen ramppaamisesta Johnnyn ja Lisan asunnolla. Eräässä kohtauksessa Johnny, Mark, Denny ja Peter pelaavat palloa kadunkulmalla sonnustautuneena pukutakkeihin, mutta Peter kommentoi asuvalinnan erikoisuutta etukäteen. Tilojen suhteen hahmot eivät kuitenkaan esitä samanlaista itsetietoisuuden merkkiä.

Katto, kadunkulma ja asunto esitetään realistisen tarinamaailman osina, mutta niiden funktio on teatraalinen. Baconin protokollan tasolla tämä havainto liittyy erityisesti miljööön ja näyttämöllepanon tarkasteluun. Motivaation jatkumoiden näkökulmasta esiin nousee realistisen ja kompositionaalisen motivaation jännite. Tilat ovat pintapuolisesti realistisia, mutta hahmojen toiminta ei rakenna niistä uskottavia arkisia ympäristöjä. Tila alkaa tällä tavoin näyttäytyä enemmän näyttämönä, jolla esitetty toiminta asetetaan kompositionaalisesti näkyville. Seuraavassa alaluvussa tarkastelu siirtyy tilasta varsinaisesti henkilöhahmoihin ja siihen, miten psykologisesti motivoiduksi oletettu hahmo alkaa näyttäytyä näkyvästi esitettynä yksiulotteisena roolina.

3.2.2 Hahmojen esittäytyminen rooleina

Tässä luvussa tarkastelen sitä, miten teatraalisuus tulee hallitsevasti esiin hahmojen arkkityyppien muodossa. Christopher Vogler toteaa moniulotteisen ja jopa ristiriidassa olevien impulssien omaavan hahmon olevan realistisempi ja inhimillisempi kuin yhden tietyn ominaispiirteen varaan rakennettu yksiulotteinen hahmo. Hän kokee, että klassisen kerronnan arkkityyppejä tulisi hyödyntää siten, että ne tulisivat hahmojen kohdalla esiin vain väliaikaisesti tarinan sitä vaatiessa, eikä pysyvinä identiteetteinä. (Vogler, 2007, s. 24, 31.) The Roomin kohdalla tämä ajatus on toteutettu toisinpäin; arkkityyppien ominaispiirteet ovat lopulta ne, mitkä nousevat hallitsevasti esiin. Johnny esitetään moraalisesti hyveellisenä, Lisa selkeästi Johnnyn riivaajana, Denny

esitetään naivina naapurinpoikana, Peterin funktio on olla psykologi. Tämä johtaa siihen, että hahmot näyttäytyvät nimenomaan yksiulotteisina rooleina, joista puuttuu inhimillinen moniulotteisuus.

Oleellinen kysymys on, millä tavalla elokuva pitää yllä näitä yksiulotteisia lukittuja rooleja? ”Show, don’t tell”, eli ”näytä, älä kerro”, on yksi toistetuimmista neuvoista sekä kerronnallisista tekniikoista, joita käsikirjoittajat hyödyntävät. Näyttäminen on visuaalista, elävää ja dramaattista, kun taas kertominen on yksitoikkoista tai saattaa sisältää liikaa informaatiota. (Vacklin, 2017, s. 12.) *The Room* rikkoo tätä normia jatkuvasti ja menettelee täysin päinvastaisesti; teos noudattaa enneminkin sääntöä ”älä näytä, kerro.” Käsikirjoitukset sisältävät yleensä tietyn määrän tällaista kertovaa ekspositiodialogia sekä yksi yhteen -dialogia. Ekspositiodialogissa hahmot kertovat suoraan sellaiset asiat, jotka katsojan tulisi tietää, kuulostaen helposti keinotekoiselta. Yksi yhteen -dialogissa henkilöt kertovat suoraan tunteensa, ajatuksensa, aikeensa tai toiveensa. Tällaista dialogia tulisi karttaa, koska se ei tarjoa katsojalle yllätyksiä tai syytä pohdinnalle. (emt., s. 136.) Esittelen seuraavaksi, millä tavoin tämä näkyy *The Roomissa*.

Johnny on tarinan sankari ilman kyseisen arkkityypin hahmokaarta. Sankari on hahmo, joka laittaa muut itsensä edelle (Vogler, 2007, s. 29). Johnnyn hahmo rakentuu lähes yksinomaan tällaisen hyveellisyyden varaan. Hän tukee Lisaa rahallisesti ja hemmottelee häntä. Hän on ostanut orvolle Dennyille asunnon ja maksaa hänen lukukausimaksunsa. Pankki, jossa hän työskentelee, menestyy hänen ideoidensa ansiosta. Johnnyssa ei näy heikkouden merkkejä, ellemme voi pitää hänen uskollisuuttaan sekä vankkaa uskoa muiden hyvyttä kohtaan sellaisena. Tämä voidaan nähdä oikeastaan vain yhtenä esimerkkinä Johnnyn hyveellisyydestä. Pelkästään tämän ominaispiirteen varaan rakennettu hahmo on päältäpäin sankari, mutta ei täytä sen vaatimuksia. Sankarilla täytyy olla jokin heikkous, mikä mahdollistaa hahmon kasvun arkin (emt., s. 30). Kasvamisen, kehittymisen ja oppimisen kautta Sankari eheytyy matkan aikana. Yleensä sankari on tarinan aktiivisin henkilö. (Vacklin, 2017, s. 70–71.)

Johnny ei ole kuitenkaan aktiivinen, ja hänen hyveellisyytensä tuodaan esiin dialogin kautta. Johnnyn työtä ja työpaikkaa ei nähdä elokuvassa kertaakaan, vaan hänen arvonsa työskentelemässään pankissa tulee esiin pelkästään Johnnyn dialogin kautta:

"I save them bundles... They already put my ideas into practice. The bank saves money...". Johnnyn hyveellisyys tulee myös esiin hänen koomisen mitäänsanomattomien filosofisten pohdintojen ja elämänohjeiden kautta. Johnnyn kertoessa Peterille hänen epäilevänsä Lisan olevan uskoton, kertoo Johnny kaihoisasti haluavansa antaa Lisalle toisen mahdollisuuden, koska "rakkaus on sokeaa". Johnny kertoo Dennyille niin ikään lattean oivalluksensa: "If a lot of people loved each other, the world would be a better place to live." Hänen luottamuksensa muihin toistetaan myös dialogin kautta. Markin pohtiessa "pettääkö naiset samalla tavalla kuin miehet", toteaa Johnny suoraan, ettei hänen tarvitse huolehtia sellaisesta, koska Lisa on uskollinen häntä kohtaan.

Roolien ja suhteiden kertomisen toisteisuus ekspositiodialogin avulla toimii kahdella eri tavalla: hahmot joko painottavat omaa rooliaan suoraan dialogin kautta, kuten olen tähän mennessä esitellyt, tai vahvistavat toisen henkilöhahmon roolia. Etenkin Johnnyn hyvyys rakennetaan pitkälti toisten henkilöiden toimesta. Esimerkiksi luvussa 3.1.3 esittelemässäni kukkakauppa -kohtauksessa kaupan myyjä ehtii mainita Johnnyn olevan hänen lempiasiakkansa. Kun Lisa kertoo äidilleen, ettei rakasta Johnnya enää tämän tylsyyden vuoksi, vastaa Claudette Lisan paljastukseen mekaanisesti ylistämällä Johnnya ja muistuttamalla, kuinka riippuvainen Lisa on Johnnysta:

You've known him for over five years. You're engaged. You said you loved him. He supports you, he provides for you, and darling, you can't support yourself. He's a wonderful man, and he loves you very much. And his position is very secure. And he told me he plans to buy you a house.

Claudetten tietoisuus korostaa Johnnyn hyvyttä ja jalomielisyyttä. Sama kaava toistuu myös kohtauksessa, jossa Claudette kysyy Lisalta hyvin yksinkertaisesti, mitä Denny tekee. Lisa selittää yhdellä repliikillä Dennyin tähän asti epäselväksi jääneen aseman heidän lähipiirissään korostaen samalle Johnnyn hyvyttä:

Johnny wanted to adopt Denny. It's really a tragedy how many kids out there don't have parents. When Denny turned eighteen, Johnny found him a little apartment here in this building and he's paying for it until he graduates from school. Johnny really loves Denny even though he doesn't say it much. He's like a father figure to him. I told you, mom,

Johnny is very caring about the people in his life. And he gave Denny his own set of keys to our place.

Johnnyn epätavallinen anteliaisuus ja muiden epärealistiset odotukset häntä kohtaan tulevat myös esiin kohtauksessa, jossa Claudette kertoo Lisalle pyytäneensä Johnnya maksamaan ystävänsä Shirley Hamiltonin aikeissa ostaman talon ennakkomaksun. Johnny on Claudetten mukaan kieltäytynyt moisesta kertoen ”tilanteen olevan hankala”. Claudette on menettänyt yönensä tämän takia ja kertoo Lisalle olevansa pettynyt Johnnyn ja odottavansa hänen olevan anteliaampi. Pyyntö on koomisen absurdi, mutta tällä korostetaan muiden epärealistisia odotuksia Johnnyn anteliaisuudesta.

Johnnyn kohdalla elokuva pyrkii tuomaan esiin pintapuolista syvyyttä, joka tosin jää kokonaisuutta ajatellen roolin esittämisen jalkoihin. Esimerkiksi kohtauksessaan Markin ja Peterin kanssa, alkaa Johnny muistelevaan osallistumistaan Bay to Breakers -juoksutapahtumaan Markin kanssa viitaten yksityiskohtiin ja ilmeisiin sisäpiirivitseihin, joista katsojalla ei ole mitään käsitystä. Muistelut jäävät tarinan kannalta irrallisiksi elementeiksi, jotka voidaan perustella vain realistisella motivaatiolla. Seuraavaksi siirryn Lisan hahmon esittelyyn.

Lisa on Johnnyn avovaimo ja hän täyttää samanaikaisesti varjon sekä muodonmuuttajan tunnusmerkit. Varjo on sankarin päävastustaja, ja arkkityypin yhdistyessä muodonmuuttajan ominaisuuksien kanssa, on sankarilla vastassa vaarallinen yhdistelmä. Muodonmuuttaja voi olla esimerkiksi viettelevä femme fatale -hahmo, jonka luotettavuutta sankari epäilee (Vacklin, 2017, s. 71–72). Johnnyn epäilyt Lisaa kohtaan alkavat kasvaa sen jälkeen, kun selviää että Lisa on valehdellut Johnnyn lyöneen häntä. Epäilykset kasvavat entisestään, kun Johnny kuulee Lisan tunnustavan äidilleen olleensa uskonon. Varjon ja muodonmuuttajan yhdistelmä on varsin yleinen, ja tällainen femme fatale -hahmo esitetään aluksi sankarin rakkauden kohteena, joka muuttuu lopulta varjoksi edesauttamaan sankarin tuhon. (Vogler, 2007, s. 67.)

Tämä kuvaus menee yksi yhteen Lisan kanssa, joten hahmo nojaa selkeästi konventioihin ja transtekstuaaliseen motivaatioon. Lisalla ei kuitenkaan tunnu olevan mitään selkää päämäärää tai motiivia hänen teoilleen, jääden hahmona ontoksi vailla realistista motivaatiota. Johnnyn paljastaessa syntymäpäiväjuhlillaan vieraille vailla

minkäänlaista pohjustusta hänen ja Lisan odottavan lasta, kyselee Michelle ja elokuvaan täysin tyhjästä tullut Steven, milloin Lisan laskettu aika on. Lisa paljastaa, ettei hän oikeasti ole raskaana ja syy tälle on varsin erikoinen: ”I told him that to make it interesting.” Motivaatio tuntuu olevan täysin kerronnallinen, ei psykologinen.

Tällaisen hahmon ei myös pitäisi olla läpensä paha; jotain ihailun aihetta, ellei jopa hyvyttäkään pitäisi olla löydettävissä (Vogler, 2007, s. 66–67). Lisa on kuitenkin vain antagonistinen voima elokuvan alun jälkeen, ja piirre sen kun voimistuu elokuvan loppua kohden. Hän tuo pahuutensa esiin suoraan kertomalla. Lisan valmistellessa yllätysjuhlia Johnnyle, julistaa hän Michellelle naurettavan antagonistisella tavalla tunteensa:

You know, I really loved Johnny at first. Everything's changed. I need more from life than what Johnny can give me. Suddenly my eyes are wide open, and I can see everything so clearly. I want it all.

Lisan sanat eivät vakuuta hänen motiiveistaan; hän vain yleisesti haluaa ”kaiken”. Epäselväksi jää myös, mikä on saanut Lisan kokemaan näin mullistavan valaistuksen. Myös Lisan kohdalla nähdään muiden henkilöiden korostavan Lisan pahuutta suoraan dialogin avulla. Michelle vastaa Lisan julistukseen kutsumalla Lisaa suoraan manipuloivaksi. Aiemmin elokuvassa myös Mark kertoo Peterille tämän saman luonteenpiirteen puhuessaan Lisasta tunnekuohun vallassa: ”It’s all her fault, she’s such a manipulative bitch!” Peter tarjoaa tähän vastauksena oman psykiatrisen arviointinsa Lisasta: ”She’s a sociopath. She only cares about herself. She can’t love anyone.” Moraalinen asetelma pureskellaan valmiiksi katsojalle. Myös Lisan kohdalla yritetään rakentaa pintapuolista syvyyttä, kun hän mainitsee Johnnyle ohimennen, ettei ole saanut puheluita viitaten siihen, että tietokonealalla on kilpailua. Tämä epämääräisesti esiintuotu dialogi viittaa mitä ilmeisimmin Lisan ammattiin, jota ei elokuvassa tuoda esiin millään muulla tavalla. Maininta kuitenkin vaikuttaa pyrkivän rakentamaan Lisan hahmon syvyyttä.

Denny on nuori aikuinen, joka opiskelee ja elää Johnnyn taloudellisen tuen avulla samassa rakennuksessa kuin Johnny sekä Lisa. Aiemmin tässä luvussa esittelemäni Lisan kertomuksen mukaan Dennyllä ei ole vanhempia, ja Johnny halusi adoptoida hänet Denny ollessa 15-vuotias. Hänet voidaan sitoa arkkityypiltään selkeimmin Puer Aeternukseen, eli ikuisen lapsen – hahmoon, joka ei aikuistu (Vogler, 2007, s. 26).

Lisa vahvistaa tätä roolia mainitessaan Johnnyn olevan Dennyn isähahmo. Viitteitä Dennyn lapsellisuudesta ja naiiviudesta nähdään jo elokuvan alussa. Kun Johnny kertoo Lisalle vihjailevasti menevänsä yläkertaan nokosille, jättää kaksikko heille juuri kylään tulleen Dennyn huvittavasti alakertaan. Seuraavaksi Johnny ja Lisa nähdään kiehnäävän sängyllä, ja pian mukaan hyppää Denny leikkimään tyynysotaa, tuoden esiin hahmon lapsellisuuden ja naiiviuden.

Myös Dennyn kohdalla muut hahmot vahvistavat hänen rooliaan. Kun Denny paljastaa vailla mitään pohjustusta Johnnylle rakastavansa Lisaa, korjaa Johnny hellävaraisesti Dennyn rakkaudentunnustuksen toteamalla, ettei Dennyn tarvitsisi huolehtia moisesta ja vakuuttaa Lisan rakastavan Dennyä kuin poikaansa. Denny hyväksyy Johnnyn arvion täysin ja paljastaa heti tämän jälkeen rakastavansa Elizabethia – hahmoa, jota ei ole esitelty millään tavalla ennen tätä tunnustusta. Aiemmin paljastetut tunteet Lisaa kohtaan lakaistaan maton alle. Kohtaus tuo täydellisesti ilmi Dennyn roolin lapsimaisena hahmona, hänen riippuvuutensa Johnnystä sekä Johnnyn vaikutusvallan Dennyyn. Kohtauksen voidaan myös nähdä tuovan esiin pintapuolista syvyyttä ja psykologista realismia, sillä elokuva esittää Dennylla olevan elokuvan ulkopuolella oma tunne-elämä. Myös aiemmin luvussa 3.1.2 esittämäni kohtaus, jossa Chris-R:n tulee perimään aseella Dennyn huumevelkoja antaa viitteitä Dennyn elämästä elokuvan ulkopuolella. Roolissa on tämän lisäksi outo vivahde, sillä Denny näyttää vanhemmalta kuin antaa käytöksellään ymmärtää. Ulkonäöllisesti hänen voisi jopa luulla olevan samanikäinen kuin Lisa.

Opas on arkkityyppi, joka opettaa taitoja tai välittää tietoja ja neuvoja (Vacklin, 2017, s. 71). Psykologi Peter täyttää tämän arkkityypin ammatillaan ja toiminnallaan. Esittelin Johnnyn ja Peterin käymän keskustelun luvussa 3.1.2, jossa Johnny pyytää Peterin apua ongelmassaan Lisan kanssa vedoten hänen ammattiinsa. Myöhemmin samassa kohtauksessa Peterin neuvoessa Johnnya, reagoi Johnny Peterin apuun ärtyneenä todeten Peterin aina leikkivän psykologia hänen kanssaan. Johnny siis tuo roolin esiin ja pyytää sen funktion toimeenpanoa, mutta myös hylkää funktion saman keskustelun aikana. Kaikista orjallisimmin Peter toimii roolinsa mukaisesta katolla tapahtuvassa kohtauksessaan Markin kanssa. Mark avautuu moraalisesta dilemmastaan ja hyökkää tunnontuskissaan yllättäen Peterin kimppuun, yrittäen työntää hänet katolta alas. Tilanne rauhoittuu täysin ja Mark pyytää anteeksi, mihin Peter vastaa neutraalisti: ”Let’s just talk about your problem.” Peter on juuri yritetty

työntää katolta alas mutta hän silti kokee tehtäväkseen tarjota apuaan kyseiselle henkilölle, pysyen absurdisen sinnikkäästi roolissaan.

The Roomin hahmot näyttäytyvät havaintojen perusteella pysyvinä identiteettinä, joita pidetään yllä lähes yksinomaan ekspositiodialogin avulla. Vaikka arkkityypit itsessään huokuvat transtekstuaalista motivaatiota, niin niiden piirteiden julistaminen jatkuvasti esimerkkien tavoin syö realistista motivaatiota. Baconin protokollan tasolla luvun havainnot liittyvät erityisesti henkilön luonnehdinnan ja psykologisen motivaation tarkasteluun. Erityisesti realistis-transtekstuaalinen motivaatioiden jatkumo nousee esiin. Tunnistettavat arkkityypit huokuvat transtekstuaalista motivaatiota, mutta tunnistettavien piirteiden jatkuva esiintulo julistaen ekspositiodialogin avulla tekee hahmoista yksiulotteisia, ohentaen realistista motivaatiota. Toisaalta elokuva pyrkii myös esittämään realistisen motivaation keinoin pintapuolisia merkkejä hahmojen syvyydestä. Johnny ja Mark muistelevat tuttavallisesti menneitä, viitaten tapahtumiin ja sisäpiirivitseihin, mitä ei ole pohjustettu. Samaa funktiota ajavat viittaukset Lisan elokuvan ulkopuolella tapahtuvaan ammattiin, Claudetten ystäviin ja sukulaisiin sekä Dennyn tunne-elämään. Vaikka tämä syvyys jää yksiulotteisten arkkityyppien ominaisuuksien alle, on nämä realismin ja epärealismin ääripäät havaittavissa samanaikaisesti. Seuraavassa alaluvussa huomio siirtyy tarkastelemaan enemmän esittämisen tapaa ja sitä, millä tavoin tunneilmaisu näyttäytyy suhteessa käsillä olevaan tilanteeseen.

3.2.3 Tunneilmaisun epäjohdonmukaisuus

Käsittelen tässä luvussa esittämisen tapaa ja eritoten kohtauksia, joissa havaitaan hahmojen esittämien tunteiden epäjohdonmukaisuutta sekä epäsuhtaa suhteessa käsissä olevaan tilanteeseen. Tämä luku käsittelee motivaation nelikentän näkökulmasta erityisesti realistista motivaatiota, ja etenkin sen poissaoloa. Psykologinen normi on varsin itsestään selvä; henkilöiden voisi olettaa reagoivan tapahtumiin oikeanlaisella affektilla. Voimakkaiden tunteiden voisi olettaa hiipuvan hiljalleen pois sen sijaan, että hahmo muuttuu kuin nappia painamalla surullisesta iloiseksi, rikkoen psykologisen jatkuvuuden ketjun.

Aloitan tarkastelemalla kohtausta, jossa Johnny tuo Lisalle esiin hänen valheensa, jonka mukaan Johnny olisi lyönyt Lisaa. Tässä kohtauksessa etenkin Johnnyn tunteiden vaihtelu tapahtuu mekaanisesti. Johnny toteaa ensin Lisalle, ettei ole lyönyt

häntä ja kertoo olevansa Lisan tuleva puoliso. Lisa vastaa tähän ivallisen provosoivasti, todeten että hän saattaa muuttaa mieltään naimisiinmenon suhteen, ja että naiset muuttavat mieltään koko ajan. Johnny reagoi tähän naurahtamalla hilpeästi ja toteaa Lisan vitsailevan. Johnnyn olettaisi pystyä lukemaan Lisan olevan vakavissaan, joten hilpeä reaktio ei sovi tilanteeseen. Tämän jälkeen Lisa nousee ylös ja kertoo menevänsä nukkumaan. Johnnyn tunnetila muuttuu täysin; hän nousee ylös, tönäisee Lisan sohvalle ja ihmettelee vihaiseen sävyyn, kuinka Lisa julkeaa puhua hänelle tällä tavoin. Tunnetilan esittäminen ei ole kovin vakuuttava, mutta muutos on silti selkeä ja äkillinen.

Johnny muuttuu tämän jälkeen epätoivoiseksi ja hetken päästä jälleen vihaiseksi, osoittaen pettymyksensä Lisan suurin tuntein ja elein parahtaen: ”You’re tearing me apart, Lisa!” Tunnetilan vaihtelu epätoivon ja vihan välillä on mielestäni kuitenkin varsin hyväksyttävää, huomioiden että Johnny on saanut juuri tietää Lisan epäilevän heidän suhdettaan valehtelun lisäksi. Johnnyn tunteiden ulosanti ei ole kuitenkaan vakuuttava. Tunteet ovat kuitenkin tässä kohdassa elokuvaa äärimmäisimmillään, mutta lähinnä vain Johnnyn osalta, sillä Lisan ulosanti on mitäänsanomaton. Lisa lähtee yläkertaa kohti ja Johnny huudahtaa Lisan tekevän hänet hulluksi, mihin Lisa reagoi toivottamalla Johnnylle hyvää yötä. Johnnyn tunteet menevät sadasta nolnaan hänen todetessaan lämpimään sävyyn, ettei Lisalla ole huolen aihetta ja että hän rakastaa edelleen Lisaa. Johnnyssa ei näy mitään merkkejä juuri nähdystä tunteiden huipusta, eikä lopussa nähtävä tunnetila muodosta psykologisesti realistista ketjua.

Palaan seuraavassa esimerkissä kohtaukseen, jossa Johnny on saanut jotain kautta tietoonsa Lisan valehdelleen Johnnyn lyöneen häntä. Johnny astuu ulos talon katolle johtavasta ovesta. Hän on selkeästi tunnekuohun vallassa ja manaa itsekseen mekaanisen luettelevasti ja toistaen: ”I did not hit her! It’s not true! It’s bullshit! I did not hit her! I did not!” Johnny venyttää koomisella tavalla viimeistä sanaansa heittäen kädessään olevan vesipullon maahan. Heitto ei ole sinänsä aidon aggressiivinen, vaan viestii enemmänkin kohonneista tunteista. Johnny havahtuu sekunniksi tai kahdeksi, kunnes sanoo huolettomasti: ”Oh, hi, Mark.” Seuraavaksi nähdäänkin Mark istuskelemassa talon katolla aivan Johnnyn edessä. Johnnyn tervehdyksessä esiintyvä ”Oh”- huudahdussana viittaa yllätyksellisyyteen. On kuitenkin erikoista, ettei Johnny olisi nähnyt Markia tunnekuohustaan huolimatta. Tälle luvulle oleellisinta on kuitenkin Johnnyn luonnottoman epärealistinen tunteiden säätely. Hänen tunnetilansa

muuttuu sormia napsauttamalla negatiivisesta neutraaliin. Realistisesti katsottuna, Johnnyssä voitaisiin olettaa näkyvän selkeä siirtymävaihe tunnekuohun ja neutraalin tunnetilan välillä. Johnnyn luulisi esimerkiksi nähdä pidättelevän negatiivisia tunteitaan tai osoittavan nolestuneisuutta nähdessään Markin, joka on todistanut tätä tunnekuohua.

Tästä päästään saumattomasti Markin psykologian tutkimiseen ja tilanteiden esittelyyn, joissa havaitaan affektin epäsuhta suhteessa tilanteeseen. Mark on muutaman metrin päästä Johnnystä tämän tunnepurkauksen aikana, tosin häntä ei esitetä Johnnyn manatessa tilannetta itsekseen. Sen sijaan että näkisimme Markin reagoivan jollain tavalla Johnnyn tunnekuohuun, hän vain istuskelee ja odottelee jalkapallo kädessään, kunnes Johnny huomaa hänet. Hän ei reagoi parhaan ystävänsä ahdinkoon osoittamalla huolestuneisuutta, hämmennystä tai pelkoa. Kun Johnny lopulta tervehtii Markia yllättyneenä ja neutraalisti, vastaa Mark tervehdykseen samalla näennäisellä yllätyksellisyydellä: ”Oh, hey, Johnny. What’s up?” Aivan kuin Mark ei olisi juuri todistanut ystävänsä tunnepurkausta aivan hänen silmiensä edessä. Epäloogisuutta korostaa Markin tervehdyksen jälkeen esitetty arkinen jatkokysymys. Emme näe Markin esittämisen tavassa mitään merkkejä huolestuneisuudesta. Johnnyn sekä Markin tunnetila on täysin neutraali. Koko tapahtumaketju on luonnoton ja koomisen outo, eikä Markin huoleton tunnetila sovi kohtausten tapahtumiin.

Myöhemmin samassa kohtauksessa Mark pohdiskelee, pettävätkö naiset yhtä lailla kuin miehet. Hän kertoo lyhyen tarinan tuntemastaan naisesta, ”jolla oli tusina miehiä”. Yksi näistä miehistä oli saanut tietää kyseisen naisen touhuista, minkä takia tämä mies oli ”pahoinpidellyt naisen niin pahasti, että hän joutui sairaalaan Guerrero Streetille.” Johnnyn reaktio tarinaan on täysin odotusten vastainen. Hän naurahtaa makeasti istuessaan penkillä ja toteaa yksinkertaisesti: ”What a story, Mark!” Affekti on täysin epäsopeva tähän tilanteeseen. Niin ikään samanlainen esimerkki affektin epäsuhdasta suhteessa esitettyihin asioihin nähdään aiemmin esittelemässäni kohtauksessa, jossa Claudette kertoo saaneensa testitulokset, joiden perusteella hän sairastaisi rintasyöpää. Claudette kertoo asian kuin minkä tahansa arkisen seikan ilman painoarvoa. Lisan reaktio on aivan yhtä mitäänsanomaton hänen todetessaan, ettei Claudetten tarvitsisi huolehtia asiasta. Molempien hahmojen affektit eivät vastaa sitä, mitä tilanne vaatisi, jotta asialla olisi painoarvoa.

Epäsopiva affekti ja tunnetilojen jatkuvuuden katkeaminen nähdään jopa Johnnyn, Lisan ja Markin välisen kolmiodraaman kliimaksissa. Johnnyn nähdessä Lisan ja Markin hempeilevän häikäilemättömästi Johnnyn omilla syntymäpäiväjuhlilla, ajautuu miehet sanaharkan myötä tappelemaan. Johnny uhkaa tappaa Markin, mutta pian Johnnyn reaktio riisuu elokuvan kliimaksin kaikelta sen vakavuudelta. Hän heiluttelee käsiään kuin siipiään ja tekee kanaääniä: ”You betrayed me, you’re not good, you’re just a chicken, cheep-cheep-cheep-cheep-cheep.” Tämä kanaimitaatio viittaa kahteen aiempaan kohtaukseen: ensimmäisessä Johnny pilkkaa Peteriä, koska hän ei halua osallistua maratoniin, ja toisessa Denny, Johnny ja Mark tekevät saman imitaation yllyttäessään Peteriä pelaamaan jalkapalloa puvut päällä. Molemmissa kohtauksissa kyseinen imitaatio on esitetty selkeästi koomisena ja leikkimielisenä yllytyksenä ystävien kesken.

Se, että Johnny viittaa tähän sillä hetkellä, jona hänen elämänsä lähtee raiteiltaan, on täysin odottamaton affekti ja herättää koomisuutta kliimaksin keskellä. Vääränlaista affektia huokuvaa kanaimitaatiota seuraa Johnnyn epätoivoinen toteamus: ”Everybody betrayed me. I’m fed up with this world.” Affektien välinen jatkuvuus on katkonainen ja koominen kanaimitaatio on häirinnyt elokuvan kliimaksia siinä määrin, että samastuminen Johnnyn epätoivoon on hankalaa. Johnnyn epätoivoinen toteamus kertoo yksi yhteen sen, mitä hänelle on tapahtunut, ja antaa myös viitteitä hänen tulevasta itsemurhastaan. Kohtaus ei saa ansaitsemaansa tunnelatausta.

Kun referenssipisteenä ovat normit ja psykologinen realismisuus, voidaan tässä luvussa tulleet esimerkit nähdä esittämisen tavan suhteen epärealistisina. Affektiivinen epäsuhta tilanteisiin nähden sekä affektien jatkuvuuden katkonaisuus tuovat esiin tämän epärealistisuuden. Tunnetilat eivät näyttäydy johdonmukaisilta ja näyttelijät ennemminkin poseeraavat tunnetiloja kuin käyttäen maskeja. Kiteyttääkseni koko luvun, voidaan The Roomissa todeta teatraalisuuden ilmenevän kolmella tasolla: tila toimii näyttämönä, henkilöhahmo roolina ja tunneilmaisu suorituksena. Teatraalisuudessa ei siis ole kyse vain liioitellusta näyttelytyöstä, vaan laajemmasta muodollisesta mekanismista, jossa esittämisen eri tasot eivät sulaudu päältäpäin realistiselta vaikuttavan tarinamaailman osiksi. Baconin tyyliutkimuksen protokollan kannalta tässä luvussa ovat nousseet esiin miljöön ja näyttämöllepanon, henkilön luonnehdinnan, psykologisen motivaation sekä affektiivisten ulottuvuuksien tarkastelu.

Realistis-kompositionaalista jatkumoa ajatellen ensimmäisessä alaluvussa tulleiden havaintojen perusteella esitetty tarinamaailma ja keskeiset tilat ovat pintapuolisesti realistisia, mutta palvelevat silmiinpistävästi toiminnan esillepanoa nojaten kompositionaaliseen motivaatioon. Toisessa alaluvussa realistis-transtekstuaalista jatkumoa ajatellen hahmot asettuvat enemmän konventionaalisiksi arkkityypeiksi, kuin psykologisesti motivoituneiksi henkilöiksi. Realistis-taiteellinen jatkumo taas tulee esiin juuri tässä kolmannessa alaluvussa esitettyjen havaintojen kautta tunneilmaisun kohdalla, kun esittämisen tapa menee todenkaltaisuuden yli.

Teatraalisuus, mikä on itsessään osa campin toimintaohjelmaa, tulee ilmi tilan, henkilöhahmojen ja tunneilmaisun tasolla. Tarkentavana ajatuksena nousee esiin erityisesti Sontagin ajatus olemisesta roolin näyttelemisenä tai elämästä teatterina (s. 56). Niin tila kuin hahmotkin näyttäytyvät rooleina. Soveltamalla Sontagin ajatusta campin näkevän kaiken lainausmerkeissä, voidaan esimerkiksi asunnon nähdä olevan ”koti”, eikä todellisuudenkaltainen koti. The Roomin hahmojen yksiulotteinen arkkityyppisyys on selkeästi liitettävissä Sontagin ajatukseen niin sanotuista ”pikapersonallisuuksista”, mikä vetoaa camp-makuun. Hahmon kehitys on tämän ajatuksen mukaan toissijaista ja ihmisen tulee sen sijaan olla vain yhtä intensiivistä asiaa. (emt., s. 61.) Niin ikään campiin liittyvä transgressiivisyys ja inkongruenssi tulevat esiin siten, että hahmot ja tilat ovat päältäpäin realistisen tuntuisia, kun samaan aikaan epärealistisuus tulee esiin hahmojen ja tilan havaitsemisena teatraalisuuden ja roolin esittämisen näkökulmasta. Seuraavassa luvussa siirryn tarkastelemaan elementtejä, jotka kasautuvat toiston sekä ajallisuuden merkeissä liiallisesti. Näissä tapauksissa havaintojen kerronnallinen merkitys ohitetaan, jolloin toistuvat eleet ja puheet alkavat itsessään kiinnittää huomiota.

3.3 Liiallisuus

Siinä missä ensimmäinen luku käsittelee The Roomin rakennetta keinotekoisuuden näkökulmasta ja toinen esittämisen tapaa teatraalisuutena, siirtyy huomio tässä luvussa tiettyjen eleiden sekä puheiden toistoon ja keston. Esittelen luvussa esimerkkejä, missä näiden elementtien kompositionaalinen funktio kerronnan kannalta häviää ja esitetty elementti alkaa kiinnittää huomiota itsessään kerronnallisen etenemisen kustannuksella.

Tässä luvussa referenssipisteenä valtavirtatyylin ja normatiivisten periaatteiden näkökulmasta on etenkin valtavirtaelokuvien tehokas kerronnan tapa sekä yhtenäisyys. Valtavirtaelokuva eli klassinen Hollywood-kerronta pyrkii olemaan mahdollisimman selkeää ja tavoittelee yhtenäisyyttä. Tämä tarkoittaa sitä, että elokuvassa nähtävät osatekijät palvelevat teoksen kokonaisuutta. Yhtenäisyys voi syntyä juonen tai tyylin johdonmukaisuudesta tai tuttuudesta. Tämän luvun kannalta on hyödyllistä tarkastella toistoa ensin aiheelman käsitteen avulla. Aihehma on kertautuva elokuvallinen elementti, joka voi ilmetä juonessa tilanteiden toistumisena, näyttämöllepanossa esimerkiksi henkilöiden toistuvana esiintymisenä tai samanlaisena käyttäytymisenä eri tilanteissa, tai muussa elokuvallisessa toteutuksessa. Aihehmien käyttö liittyy olennaisesti elokuvan tyyliin ja aihehmien toistojen tulisi olla vaihtelevia ollakseen tehokkaita ja mielenkiintoisia. (Bacon, 2000, s. 109.) Normatiivisen vertailupisteen näkökulmasta aihehmalla tulisi tästä näkökulmasta siis olla kompositionaalinen funktio, jolloin toisto voi olla perusteltua. The Roomissa toistuvat tilanteet ovat kuitenkin dramaturgisesti heikosti motivoituja. Tällaiset elementit, joilla ei ole selkeää merkitystä tai viittaussuhdetta, ovat niin sanotusti kelluvia aihehmiä.

Neoformalistisessa teoriassa viitataan ylimäärällä, tai toisin sanoen eksessillä, sellaisiin teoksen elementteihin, jotka eivät suoraan palvele elokuvan tarinan, tyylin tai tematiikan tarpeita, mutta jotka on silti hyväksyttävä sellaisenaan osana kokonaisuutta. Ylimäärä on se, mikä kapinoo tätä yhtenäisyyden vaikutelmaa vastaan. (Bacon, 2000, s. 13, 23–24.) Henry Bacon ei käsittele kirjassaan ylimäärää tämän enempää, mutta Kristin Thompson avaa kyseistä termiä hänen neoformalistisessa analyysissään elokuvasta *Iivana Julma* (1945). Hän toteaa, että ylimäärästä voidaan puhua silloin, kun jonkin elementin funktiota ei pystytä enää selittämään motivaation nelikentän avulla; kun motivaatio romahtaa, ylimäärä nostaa päätään. (Thompson, 1981, s. 294)

Baconin protokollan kannalta tässä luvussa painottuvat erityisesti mitattavissa ja luokiteltavissa olevien piirteiden tarkastelu, kuten kesto, toistuvuus ja esiintymistiheys. Aiempien lukujen menettelyn tapaan sidon havainnot campiin viimeisen alaluvun päätöksessä.

3.3.1 Toistuvat eleet

Elokuva on ilmaisuvälineenä sellainen, jossa elementit ovat sidoksissa ajankuluun. Motivaation käsite ei riitä perustelemaan, kuinka kauan jonkin elementin soisi olla esillä täyttääkseen funktionsa. Katsoja saattaa ymmärtää elementin funktion välittömästi, minkä jälkeen elementti saattaa kuitenkin pysyä läsnä funktion tunnistamisen jälkeenkin. Tällöin katsoja saattaa jäädä pohtimaan kyseistä elementtiä erillään sen kerronnallisesta funktiosta, mikä häiritsee kerronnan etenemistä. (Thompson, 1981, s. 294–295.)

Kyse on siis ajallisesta ylimäärästä tai tämän luvun puitteissa liiallisuudesta. The Roomissa tämä tulee kaikista selkeimmin ilmi sen neljässä rakastelukohtauksessa, jotka kestävät yhteensä 9 minuuttia ja 18 sekuntia, mikä on lähes kymmenesosa koko elokuvan kestosta. Määrällisesti tarkasteltuna, nämä kohtaukset voidaan nähdä liiallisuutena. Rakastelukohtausten otosten keskiarvo on 7.6 sekuntia, mikä ylittää elokuvan kokonaiskeskiarvon, joka on 5 sekuntia. Kohtaukset ovat siis selkeästi rytmiltään viipyilevimpiä verrattuna elokuvan muuhun osaan.

Ensimmäinen rakastelukohtaus esitetään jo elokuvan alkumetreillä. Jos elokuvan alkutekstit poissuljetaan laskuista, on elokuvaa ehtinyt kulua kolme minuuttia, kun nähdään 3 minuuttia ja 13 sekuntia kestävä rakastelukohtaus Johnnyn ja Lisan välillä. Kohtauksella on kompositionaalinen funktio, millä tuodaan esiin Johnnyn ja Lisan romanttista suhdetta ja onnellisuutta. Kohtaus on kuitenkin kohtuuttoman pitkä ja kestää koko taustalla soivan soft rock -balladin keston ajan. Sen lisäksi, että elokuva esittää Lisan ja Johnnyn intiimeissä tunnelmissa, vahvistaa taustalla soivan kappaleen sanoitukset tapahtumia. Solisti laulaa mahtipontisesti siitä, kuinka hän ottaisi luodin, juoksisi palavan metsän läpi ja kiipeäisi korkeimpien vuorien yli osoittaakseen rakkautensa.

Lisan punainen mekko, taustalla palavat punaiset kynttilät sekä punaiset ruusut ovat niin ikään romanttinen ilmentymä värin suhteen. Näiden elementtien voidaan nähdä pohjautuvan konventioihin, nojaten transtekstuaaliseen motivaatioon. Taustalla kuullaan myös selvästi jälkiäänitetyt voihkinnat, jotka eivät ole valtaosin synkronoituna kuvan kanssa. Kohtauksen toiminta, ääni ja näyttämöllepano viestivät selkeästi romanttisuudesta, vieden sen äärimmäisyyksiin. Sen kokonaispituus sekä otosten keskimääräinen pituus ilmentävät niin ikään liiallisuutta. Kohtauksella ei ole

kerronnallisesti annettavaa sen alun jälkeen, joten katsoja voi vain seurata tätä speaktaakkelia.

Toinen rakastelukohtaus esitetään vain kahdeksan minuuttia ensimmäisen jälkeen, ja on kestoaltaan 2 minuuttia ja 17 sekuntia. Kyseessä on elokuvan tarinan kannalta oleellinen katalyyssikohtaus, jossa Lisa pettää Johnnya Markin kanssa, joten tämänkin kohdalla kompositionaalinen motivaatio on hallitsevassa asemassa. Muodoltaan tämä rakastelukohtaus on identtinen ensimmäisen kanssa. Kohtaus alkaa jälleen elokuvan orkestraalisesta musiikista poikkeavalla R&B -tyylisellä popkappaleella, jonka ajan kohtaus kestää. Kappaleen sanoitukset vahvistavat tässäkin kohtauksessa nähtävillä olevaa romanttista tunnelmaa. Otosten pituudet ovat normaalia pidemmät ja taustalla kuullaan jälleen jälkiäänitettyjä voihkintoja. Voidaan todeta, että rituaali alkaa tässä vaiheessa syntyä. Kohtauksen kerronnallisen funktion ymmärtäminen ei vaadi näin pitkää kohtausta, joten tämänkin kohtaus on silkkaa ylimäärää ja liiallisuutta.

Kolmas rakastelukohtaus tapahtuu Lisan ja Johnnyn välillä ja kestää yhden minuutin ja 9 sekunnin ajan, ollen kaikista lyhyin. Kohtauksesta tekee kuitenkin erikoisen se, että se kierrättää selkeästi kuvamateriaalia ensimmäisestä rakastelukohtauksesta kynttilöineen päivineen. Samoja otoksia esitetään uudelleen hiukan erilaisella värimäärityllä. Liiallisuuteen päästään siis siinä määrin, että uuden kuvamateriaalin puutteesta huolimatta esitetään lähes identtisesti tapahtuva kohtaus silti uudelleen katsojalle. Neljäs kohtaus tapahtuu Lisan ja Markin välillä ja on kestoaltaan jälleen selkeästi pitempi, ollen 2 minuuttia ja 39 sekuntia. Jos kahdessa ensimmäisessä kohtauksessa voitiin nähdä kompositionaalinen motivaatio, niin nämä kaksi kohtausta ovat vain turhaa toistoa vailla kerronnallista motivaatiota, ollen siis täysin puhdasta ylimäärää. Kohtaukset esitetään jo tutuksi tulleella sapluunalla; erottuvat musiikkikappaleet, viipyilevä leikkaustyyli ja jälkiäänitetyt voihkinnat ovat osa kaikkia näitä kohtauksia, joten ritualistinen samankaltaisuus vain vahvistuu. Katsoja voi vain seurata ja odottaa kohtauksen päättymistä, jolloin speaktaakkeliksi muodostuu kohtausten toisto sekä kesto itsessään eikä henkilöhahmojen intiimi suhde.

Toinen toistuva rituaali on pallopelit, ja erityisesti amerikkalaisen jalkapallon esiintyminen. Ensimmäistä kertaa elokuvassa tämä tulee esiin kohtauksessa, jossa Denny oleskelee talon katolla koripallo kädessään, kunnes Chris-R tulee paikalle perimään huumevelkoja aseensa kanssa. Varsinaista pelaamista ei tapahdu, mutta

kohtaus kuitenkin valmistelee pallopelien rituaalia, joka tapahtuu eri tavoin epäjohdonmukaisissa olosuhteissa ja päättyy huonolla tavalla. Tässä kohtauksessa talon katto toimii epäjohdonmukaisena paikkana pelata pallopelejä ja pelailu saa huonon päätöksen Chris-R:n uhatessa Dennyä aseella.

Rituaali pannaan varsinaisesti toimintaan kohtauksessa, jossa Mike kertoo hänen nolon alushousukoettelemuksensa Johnnyle. Kohtaus tapahtuu ahtaannäköisellä kujalla, jossa on roskakoreja. Johnny näyttää kävelevän tiiliseinää kohti, kunnes kuulemme Miken tervehtivän Johnnya kuvan ulkopuolelta. Kerronnasta ei ole tullut selville, mitä Johnny tekee kujalla, mutta se ei lähtökohtaisesti vaikuta paikalta, jossa oleskeltaisiin yksin ilman suunniteltua toimintaa. Paikalle tulee lopulta Denny amerikkalaisen jalkapallon kanssa. Kolmikko alkaa heittelemään jalkapalloa ringissä, metrin tai parin päästä toisistaan ja pian Mark tulee myös paikalle. Pallon pelaaminen tällä ahtaalla kujalla vaikuttaa suunnitellulta toiminnalta, niin epäloogiselta kuin se kuulostaakin. Myös tämä kohtaus päättyy huonolla tavalla, kun Mike katu roskakorin päälle Markin tönäistyä häntä.

Jalkapalloa pelataan myös juhlapuvut päällä, mikä ei ole lainkaan käytännöllistä. Tähän pisteeseen päästään varsin absurdilla tavalla: Johnny, Denny, Mark ja Peter ovat Johnnyn asunnolla juhlapuvut päällä. Denny on tullut asuntoon amerikkalainen jalkapallo kädessään ja ehdottaa pelaamista, mutta Peter on vastahakoinen vedoten siihen tosiasiaan, että heillä on puvut päällä. Denny yllyttää Peteriä liikuttamalla käsiään kuin kanansiipiä ja tekemällä luvussa 3.2.3 mainitsemani kanaimitaation, johon Johnny ja Mark liittyvät mukaan. Kolme aikuista miestä ryhmäpainostavat kanoja esittäen psykologia pelaamaan jalkapalloa puvut päällä. Tästä siirrytäänkin seuraavassa otoksessa suoraan kadunkulmalle, jossa nelikko syöttelee palloa puvut päällä. Mark kehottaa Peteriä juoksemaan kauas syöttääkseen hänelle, mutta Peter kompastuu asfaltille. Pelit päättyvät jälleen onnettomuuteen rituaalin mukaisesti. Jalkapallo esiintyy tämä esimerkin jälkeen vielä kahdessa kohtauksessa.

Rakastelu- sekä jalkapallokohtausten keskeinen havainto on niiden toistaminen vailla motivaatiota. Kompositionaalisella motivaatiolla voidaan perustella näiden alkuasetelmat, kuten intiimiyden osoittaminen tai ystävyys-suhteen rakentaminen kahden tai useamman hahmon välillä. The Room kuitenkin jatkaa esitettyjen asioiden toistamista rituaalisesti, vaikka toiminnan kerronnallinen merkitys ja tehtävä on

selkeästi ymmärrettävissä ja tuotu esiin. Motivaation näkökulmasta kompositionaalinen motivaatio kyllä käynnistää toiminnan, mutta toisto ja pitkittäminen alkaa lopulta ohentaa kerronnallista merkitystä. Tämä johtaa lopulta siihen, että tapahtuma itsessään vie huomion tarinan etenemisen kustannuksella. Seuraavassa alaluvussa tarkastelen tätä samaa kasautumisen logiikkaa verbaalisella tasolla.

3.3.2 Toistuvat puheet

Tässä luvussa tarkastelen The Roomin hokemiksikin mielletäviä toistuvia puheita liiallisuuden näkökulmasta. Edellisessä luvussa liiallisuus tuotiin esiin toistuvien eleiden ja tilanteiden osin, kun taas tässä huomio siirtyy kielellisen ilmaisun kertautumiseen. The Roomissa tietyt hokemat toistuvat siinä määrin, että niinkin automatisoidut tavat kuin tervehdykset alkavat kiinnittää huomiota itseensä.

Tervehdykset ja hyvästelyt ovat yleensä turhia, ja liiallinen tervehdysten toisto saattaa johtaa koomiseen vaikutelmaan (Vacklin, 2017, s. 135). The Room sisältää kaiken kaikkiaan 54 tervehdystä, mitkä toistuvat mekaanisesti ja antavat aihetta koomiselle reaktiolle. Tervehdyksiä tapahtuu elokuvassa keskiarvon perusteella vajaan kahden minuutin välein. Hahmojen kohdatessa he tervehtivät toisiaan kaikkiaan 18 kertaa yllätyksellisyyttä ilmaisevalla tavalla: ”Oh, hi, Mark”, ”Oh, hi, guys”, ”Oh, hi, Johnny” ja niin edelleen. Yllätyksellisyyteen viittaavaa ”Oh” -huudahdussana vetää toiston vuoksi huomion itseensä varsinkin kohtaamisissa, mihin ei lähtökohtaisesti pitäisi liittyä yllätyksellisyyttä. Tämä toistuva tervehtimisen kaava muuntaa kaikella mekaanisuudellaan tavanomaisen sosiaalisen rituaalin neoformalistisin ja camp-termein ylimääräksi ja liiallisuudeksi. Siitä tulee järjestelmällinen elementti, joka vetää huomion itseensä varsinaisen kerronnallisuuden sijaan (Thompson, 1981, s. 136).

Esittelen nyt muutaman kohtauksen, jossa yllätyksellisyyttä korostavat tervehdykset tulevat ilmi. Jo aiemmin käsittelemässäni kukkakauppa-kohtauksessa myyjä tervehtii Johnnya ilmaisten The Roomille tuttuun tapaan esiin tuomaani yllätyksellisyyttä: ”Oh, hi, Johnny. I didn’t know it was you”. Kuten mainitsin aiemmin, Johnnyn huomiota herättävän ulkonäön perusteella – ja Johnnyn ollessa kyseisen myyjän mukaan hänen lempiasiakkansa – voisi luulla, että myyjä tunnistaa Johnnyn aurinkolaseista huolimatta. Myyjän ilmaisema yllätyksellisyyks on siis koomisen ristiriitaista. Yllätyksellisyyks ei myös näy myyjän ulosannissa; esittämisen tapa on varsin

pidättyväinen. Yllätyksellinen tervehdys on kuin tarinamaailmaan käsikirjoitettu ritualistinen hokema, jota hahmot toistavat kaavamaisesti tilanteesta riippumatta. Samassa kohtauksessa näemme Johnnyn tervehtivän jopa kukkakaupan tiskillä olevaa koiraa.

Yllätyksellinen oh-huudahdussana ilmenee myös tilanteissa, jotka vaikuttavat olevan henkilöhahmojen tarkoituksellisesti koordinoimia, jolloin yllätyksellisyys ei ole perusteltua. Edellisessä alaluvussa käsittelemääni puvut päällä tapahtuvaa jalkapallokohtausta edeltää kohtaus, jonka alussa nähdään Johnny yksin kodissaan juhlapuku päällä. Ensin sisään astuu niin ikään juhlapukuun sonnustautunut Denny amerikkalainen jalkapallo kädessään, jota Johnny tervehtii tuttuun yllätykselliseen tapaan: ”Oh, hi Denny”. Kymmenen sekuntia Dennyin sisääntulosta sisään astuu psykologi Peter, joka on myös puku päällä. Johnny tervehtii häntäkin yllättyneenä, aivan kuin tätä selkeää pukukoodillista tapahtumaa ei olisi sovittu etukäteen. Viisi sekuntia Peterin sisääntulosta ovikello soi jälleen ja sisään astuu yhtä lailla pukuun sonnustautunut Mark.

Tervehdysten suhteen näen kirsikkana kakun päällä kohtauksen, jossa Johnny kertoo Markille ja Peterille, miten hän tapasi Lisan:

I was working as a busboy in a hotel, and uh, uh, she was sitting, drinking her coffee, and she was so beautiful, and I say “hi” to her. That’s how we met.

Tarina alkaa varsin vilpittömästi, kunnes Johnny muistuttaa meitä tervehdysten mekaniikasta – *totta kai* hänen ensimmäinen sanansa Lisalle oli ”hi”. Hän lisäksi venyttää ja painottaa kyseistä sanaa samalla tavalla kuin aiemmissakin kohtauksissa, edesauttaen mekaanisuutta. Tässä voidaan nähdä yhteys Baconin (2000) ajatuksen siitä, että motiivi herättää katsojan huomion ja mielenkiinnon motiivin toistuessa tarpeeksi dramaattisella hetkellä, jotta aiempi ilmentymä palaisi katsojan mieleen (s. 110). Koska tässä vaiheessa elokuvaa tervehdyksiä on hoettu jo niin monta kertaa, että koominen vaikutelma on syntynyt, muuttuu myös Johnnyn kertomus koomiseksi.

Ilmaisut, kuten ”Don’t worry about it” ja sitä funktionaalisesti vastaavat poispyyhkäisevät vastineet esiintyvät elokuvassa 14 kertaa. Hahmot välttelevät esitettyjä konflikteja ja kerronnan istuttamia tarinallisia aihioita toteamalla yksinkertaisesti, ettei asialla ole väliä, ja lakkaamalla huolehtimasta asiasta. Tämä

eroaa tervehdyksistä siinä mielessä, että sitä käytetään esiin nousevien enemmän tai vähemmän vakavien konfliktien kumoamiseen. Tämä yksinkertainen hokema muuttuu toistuvaksi kuvioksi, millä asiat tunnutaan ratkaistavan vailla sen kummempia seuraamuksia. Hokemasta tulee vain mitänsanomaton rituaali. Selvin esimerkki tästä nousee esiin Claudetten todetessa sairastavansa syöpää, mihin Lisa reagoi poispyyhkäisevään tyyliin: ”Look, don’t worry about it.” Samassa kohtauksessa Lisa tarjoaa tätä täysin samaa poispyyhkäisevää ratkaisua Claudettelle hänen avautuessa ex-miehestään. Dennyn paljastaessa Johnnille olevansa rakastunut Lisaan, kehottaa Johnny kahteen kertaan Dennyä olemaan huolehtimatta asiasta.

Ehkäpä koomisin esimerkki tapahtuu Lisan ja Johnnyn riidan aikana, jota käsittelin luvussa 3.2.3 tunteiden psykologisen jatkumon katkeamisen näkökulmasta. Tässä vaiheessa elokuvaa hokema on jo esiintynyt kahdeksan kertaa. Riidan aikana Johnnyn tunteet ovat pinnassa ja hän osoittaa pettymyksensä Lisaan. Lisa yksinkertaisesti poistuu tilanteesta ja toteaa Johnnille rauhalliseen sävyyn: ”Don’t worry about it. Everything will be alright.” Johnny huudahtaa Lisan ajavan hänet hulluuden partaalle, mihin Lisa vastaa ohittavaan sävyyn toivottamalla Johnnille hyvää yötä. Johnny vastaa tähän jokseenkin epäloogisesti, mutta niin ikään poispyyhkäisevään tyyliin: ”Don’t worry about it. I still love you.” Hokema tulee esiin myös elokuvan kliimaksin aikana kolmannessa katalyyssikohtauksessa, jossa Johnny saa selville Markin ja Lisan salasuhteen. Tässä vaiheessa Mark toteaa Johnnille koppavasti mutta tuttuun tapaan: ”Don’t worry about it, man.”

Tämä eroaa tervehdyksistä siinä mielessä, että sitä käytetään esiin nousevien enemmän tai vähemmän vakavien kriisien kumoamiseen. Tämä yksinkertainen hokema muuttuu toistuvaksi kuvioksi, millä asiat tunnutaan näennäisesti ratkaistavan ilman varsinaisia seuraamuksia. Siinä missä tervehdykset rakentavat sosiaalista vuorovaikutusta, poispyyhkäisevät ilmaisut katkaisevat sen. Kriisit suljetaan ennen kuin ne ehtivät kehittyä keronnallisesti tai hahmojen kannalta psykologisesti.

Liiallisen toiston kautta kieli vie huomion itseensä. Tervehdykset, joihin ei yleensä kiinnitetä huomiota, muuttuvat toiston kautta koomisiksi elementeiksi, vaikka ne tapahtuisivat oikealla tavalla oikeassa kontekstissa. Yllätykselliset tervehdykset tilanteissa, joissa yllätyksellisyyttä ei olettaisi olevan, tuovat esiin tilanteiden epäloogisuuden ja outouden. Tervehdykset ovat siis toisaalta kommunikoivia, mutta

eivät aina tilanteeseen nähden motivoituja. Poispyyhkäisevät ilmaiset taas tulevat esiin valtaosin tilanteissa, joissa niiden keveys ei sovi yhteen käsillä olevan tilanteen vakavuuden kanssa.

Esitetyissä hokemissa on siis pitkälti oudon koominen pohjavire, toimien kielen tasolla samalla tavalla kuin aiemmin esitetyt toistuvat eleet. The Roomin liiallisuus rakentuu sekä toiminnan että puheen kertautumisesta. Rakastelukohtaukset ja pallottelut näyttävät ensin palvelevan henkilöhahmojen välisiä suhteita, mutta toistuessaan tapahtumat alkavat irtaantua niiden kerronnallisesta tehtävästä. Vastaavasti tervehdykset ja poispyyhkäisevät vastaukset ovat aluksi kommunikoivia, mutta alkavat kiinnittää toiston myötä huomiota itseensä oudolla, ritualistisella ja koomisella tavalla.

Baconin protokollan kannalta molemmat alaluvut nojaavat erityisesti metriseen analyysiin, mitattavien ja luokiteltavien piirteiden tarkasteluun sekä keinojen muodostamien kuvioiden tai aiheilmien tulkintaan. Motivaatioiden jatkumoiden näkökulmasta voidaan puhua kompositionaalis-taiteellisesta jatkumosta, jolloin taiteellinen motivaatio nousee hallitsevaksi keston ja toiston myötä. Toisaalta näiden vaikutus katsojakokemukseen on sen verran vahva, että esitetyt tapahtumat alkavat kiinnittää huomiota itseensä kerronnan kustannuksella, jolloin voidaan puhua assosiativisuudesta. Esitetyt eleet ja puheet ovat aluksi kommunikoivia mutta liiallisia mekaanisen kertautumisen myötä, näyttäytyen outoina, koomisina ja ritualistisina. Näiden esimerkkien kerronnallinen kommunikoivuus ei ole huomion kohteena, vaan liiallisuus itsessään.

Liiallisuus ja yli meneminen ovat itsessään osa camp-aakkostoa, millä tavoin havainnot saadaan sidottua campiin. Transgressiivisuus sekä inkongruenssi tulevat esiin siten, että esitetyt tapahtumat voidaan mieltää pitkälti tutuiksi ja arkisiksikin toiminnoiksi. Valtavirtaelokuvan kerronnallisten konventioiden näkökulmasta kerronnan pitäisi kuitenkin olla tehokasta ja määrätietoista, jolloin havaittu kesto ja toisto alkaa näyttäytyä Sontagin termin outona ja liiallisena.

4 TYYLILLINEN SYNTEESI

Edellisessä pääluvussa toin esiin lähiluvun kautta tekemäni havainnot The Roomin tyyliä jäsentävistä formaaleista mekanismeista, jotka ovat keinotekoisuus, teatraalisuus sekä liiallisuus. Ensimmäisessä alaluvussa totean keinotekoisuuden tulevan esiin erityisesti elokuvan pohjan kokoavassa rakenteessa. Toisessa alaluvussa tuon esiin, kuinka teatraalisuus ilmenee elokuvan tilojen funktiossa ja eritoten hahmojen performanssissa. Kolmannessa alaluvussa tuon esiin, kuinka lukumäärällisesti ja ajallisesti toistuvat eleet sekä puheet näyttäytyvät liiallisuutena. Olen tuonut jokaisessa luvussa esiin valtavirtatyyliä jäsentäviä elokuvallisia konventioita ja normatiivisia periaatteita, joita vasten olen vertaillut havaintojani. Yhteensopimattomuus eli inkongruenssi on se ilmiö, joka muodostuu, kun havaitsemani formaalit mekanismit suhteutetaan tällaisiin elokuvallisiin normeihin. Näitä havaintoja voidaan täsmentää camp-termein asioina, jotka ovat mitä ne eivät ole, olemisena roolin näyttelemisenä sekä liian paljon tai ylimenevänä. Inkongruenssiin liittyy myös laajempi niin ikään campiin liittyvä ”outous”.

Analyysi ei kuitenkaan ole vielä vastannut tutkimuskysymykseen siitä, mikä The Roomin tyyli varsinaisesti on. Baconin tyylitutkimuksen protokollan mukaisesti on lopulta muodostettava synteesi siitä, miten havaitut keinot osallistuvat elokuvan tyylin rakentumiseen. Tässä luvussa siirryn siis yksittäisten mekanismien tarkastelusta niiden yhteisvaikutuksen pohtimiseen. Lähtökohta on kuitenkin se, ettei havaittavissa mekanismeissa ole kyse pelkästään satunnaisuudesta vaan järjestelmällisesti toistuvista ja muotoa muovaavista elementeistä.

Tarkastelen tässä luvussa ensin, miten The Room suhteutuu Baconin esittämien elokuvahistorian tyylillistä moninaisuutta hahmottaviin moodeihin sekä lajityypin näkökulmasta muodostuviin luokitteluihin. Tämän jälkeen käsittelen The Roomin erityislaatuista muotoa formalismin näkökulmasta hyödyntämällä vieraannuttamisen käsitettä suhteessa analyysin kautta esiin tulleeisiin mekanismeihin. Suhteutan havaittavia tuloksia molemmissa alaluvuissa myös campin teoriaan. Lopuksi tarkastelen kitschin ja campin välistä suhdetta sekä camp-sensibiliteetin ja intention merkitystä elokuvan tyylillisen kokonaisuuden kannalta. Tässä alaluvussa vastaan tutkielman varsinaiseen tutkimuskysymykseen siitä, mikä The Roomin tyyli on.

4.1 Luokittelun vaikeus

Tarkastelen tässä luvussa, millä tavoin *The Room* voidaan luokitella kerronnallisten moodien sekä lajityypin näkökulmasta. Bacon käsittelee elokuvahistorian tyyllillistä moninaisuutta viiden tiettyjä normeja noudattavan peruskategorian, tai toisin sanoen kerronnallisen moodin kautta. Nämä ovat valtavirtaelokuva, taide-elokuva, tyylikeskeinen elokuva, retorinen elokuva sekä avantgarde. Baconin määritelmät ovat sovellutus David Bordwellin esittämästä jaottelusta. Hän ei tavoittele kirjassaan kaiken kattavaa luokittelua, mutta näkee joka tapauksessa, että elokuvallisen ilmaisun kenttää sekä tyyllillistä moninaisuutta on mahdollista tarkastella laajasti ja monipuolisesti näiden moodien kautta. (Bacon, 2000, s. 13, 66.)

Olen käyttänyt analyysissäni vertailupisteenä valtavirtaelokuvaa, minkä takia aloitan tulosten tarkastelun tästä moodista. Valtavirtaelokuvan ihanteena on yhtenäisyys eli se, että kaikki elokuvan osatekijät palvelevat kokonaisuutta, eritoten tarinan tarpeita. Etenkin kompositionaalinen mutta myös transtekstuaalinen motivaatio hallitsevat tarinan logiikkaa. Henkilöt ovat usein arkkityyppejä, mitkä saattavat olla hyvinkin karrikoituja. (emt., s. 71–72, 75.) *The Roomin* kolmiodraama jäsentyy sekä klassisen kolmi- että modernimman nelinäytöksisen rakenteen ja tunnistettavien hahmojen arkkityyppien ympärille. Tuotannollis-tekniset keinot, kuten läpinäkyvä elokuvaus, musiikki ja päältäpäin realistiselta vaikuttava näyttämöllepano rakentavat vaikutelman helposti tunnistettavissa olevasta sekä seurattavasta valtavirtaelokuvasta.

The Room ei kuitenkaan onnistu valtavirtaelokuvan perustavanlaatuisimmassa ominaisuudessa, eli kausaliteetissa. Episodimaiset sivujuonet rikkovat kerronnan syy-seuraussuhdetta järjestelmällisesti, jolloin valtavirtaelokuvaa hallitseva kompositionaalinen motivaatio romahtaa. Sivujuonet esitellään vailla kehittelyä, seuraamuksia tai ratkaisua. Klassista kerrontaa tukevien katalyyssikohtausten välissä *The Room* jää junnaamaan paikoilleen, eikä etene kerronnallisesti. Samoja piirteitä kausaliteetin ja realistisen motivaation romahtamisesta nähdään niin hahmojen tunteiden kuin heidän välisiensä keskustelujenkin kohdalla. Koska *The Room* ei onnistu siinä, mikä on kyseisen moodin perustavanlaatuisin ominaisuus, on hankalaa luokitella se tällöin puhtaasti valtavirtaelokuvaksi. Myös kolmi- ja nelinäytöksisen rakenteen katalyyssikohtaukset toteutuvat yltäkylläisen kompositionaalisesti vailla realistista motivaatiota, joka selittäisi hahmojen toiminnan psykologisella tasolla.

Klassinen rakenne ei siis toteudu valtavirtaelokuvalla tyypillisesti läpinäkyvästi vaan päinvastoin tulee näkyväksi keinotekoisella tavalla.

The Roomissa on pintapuolisesti yhtäläisyyksiä Baconin määritelmään taide-elokuvan moodista. Taide-elokuvassa valtavirtavirtaelokuvalla ominaisen klassisen kerronnan normit saattavat toimia tietyn tyyllillisen varianssin puitteissa kerronnan perustana, mutta voidaan myös toimia niitä normeja vastaan. Kerronta taide-elokuvassa on usein esimerkiksi episodimaisempaa, viipyilevämpää ja sattumanvaraisempaa kuin valtavirtaelokuvassa, mikä saattaa tuoda realistisen vaikutelman. Valtavirtaelokuvan rakentuessa pitkälti kompositionaalisen motivaation varaan, nojaa taide-elokuva huomattavasti enemmän realistiseen motivaatioon. Taide-elokuva sisältää paljon itse tarinan kannalta toissijaista tai jopa merkitystä vailla olevaa ainesta. Se saattaa kiinnittää huomiota esimerkiksi arkipäiväisiin tilanteisiin tai mitättömän tuntuisiin yksityiskohtiin. Kohtausten väliset kausaaliset suhteet eivät ole välttämättä niin tiukkoja kuin järjestelmällisesti rakennetussa valtavirtaelokuvassa ja kerrontaa hallitsee epämääräisyys. Tarinan kehittäminen voi olla erittäin vapaamuotoista ja juonenkäänteiden uskottavuus jää toissijaiseksi. (emt., s. 77–80.)

The Roomissa on havaittavissa piirteitä, mitkä pintapuolisesti saattavasta muistuttaa taide-elokuvaa. Sen sivujuonet tuntuvat irrallisilta ja arkipäiväisiä tapahtumia, kuten liiallisuutta käsittelevän luvun esiin tulleita kohtauksia, korostetaan tarinan juonen kustannuksella ja esitetään viipyilevälläkin tavalla. The Room ei kuitenkaan esitä realistisen motivaation merkkejä, mihin taide-elokuva Baconin määritelmän mukaan tukeutuu. Hän mainitsee, että tälle moodille on tyypillistä henkilöhahmojen psykologian ymmärrettävyyden hankaloittaminen, ja keskeisintä on hahmojen psykologinen syvyys ja monitahoisuus (emt., s. 78). Johnny rakentuu lähes täysin hyveellisyyden kautta kärsiväksi uhriksi, Lisa on häikäilemätön ja paha, Denny on naiivi. Moraaliset asetelmat ovat selkeitä. Taide-elokuvan merkit epämääräisyydestä syntyvät pitkälti valtavirtaelokuvan konventioiden poikkeavuuksista eikä elokuvan kerronta vaikuta itsetietoiselta.

Tyylikeskeisen elokuvan moodi on varsin mielenkiintoinen vertailukohde, sillä kyseisessä moodissa tyyllilliset keinot sekä tapa miten tarina kerrotaan muodostavat oman itsenäisen tasonsa suhteessa tarinaan. Jostain tyyllillisestä piirteestä voi nousta elokuvan hallitseva tekijä, eli dominantti (emt., s. 67, 82). The Roomissa erityisesti

liiallisuutta käsittelevässä luvussa esiintuomat esimerkit ritualistisesta toistumisesta luovat tällaisen oman tasonsa. Samaan kategoriaan voidaan asettaa hahmojen dialogin sekä tunteen epäjohdonmukaisuudet ja outoudet, mitkä vievät huomion tarinan varsinaisista tapahtumista ja konflikteista. Niin keinotekoisuus, teatraalisuus kuin liiallisuuskin voidaan asettaa yhteensopimattomuuden piiriin, joten se voidaan nähdä kerrontaa hallitsevana tyyllillisenä keinona. Baconin kuvailujen perusteella tyylikeskeisessä elokuvassa on kuitenkin kyse selkeästi hallitusta ja tarkoituksenmukaisesta tyylin varioinnista (emt., s. 82). The Roomin epäjohdonmukaisuus ei vaikuta itsetietoiselta ja tarkoituksenmukaiselta, vaan se perustuu hyvin pitkälti kausaliiteetin ja psykologisen uskottavuuden uupumiseen. Vaikka The Roomilla on selkeästi erottuva tyyli, niin ei ole perusteltua lokeroida sitä tyylikeskeisen moodin piiriin.

Näiden lisäksi Bacon esittelee retorisen elokuvan ja avantgarden, jotka eivät vaadi The Roomin suhteen tarkempaa tarkastelua. Retorisessa elokuvassa kerronnalliset keinot pyrkivät vakuuttamaan katsojan jostain teesistä tai näkemyksestä (Bacon, 2000, s. 88). The Roomin moraalinen asetelma painottaa Johnnyn kärsimystä ja Lisan petollisuutta, mutta tämä lähtökohta on sen verran pinnallinen, ettei siitä muodostu ainakaan vakavasti otettavaa argumenttia jostain teesistä. Avantgarden pyrkii tietoisesti hylkäämään kerronnan täysin tai vähintään kyseenalaistamaan sen (emt., s. 67). The Room ei hylkää kerrontaa täysin eikä siinä ole havaittavissa itsetietoisuutta sen kerronnallisten aukkojen suhteen, joten elokuvaa ei voi lähtökohtaisesti mieltää avantgardeksi.

The Roomin kohdalla oleellimmat tyyllilliset moodit ovat siis valtavirtaelokuva, taide-elokuva ja tyylikeskeinenokuva. Sen tyyli antaa vaikutelman valtavirtaelokuvan keinojen tavoittelusta, mutta lopullinen toteutus tuo esiin piirteitä, mitkä muistuttavat taide-elokuvasta ja tyylikeskeisestä kerronnasta. Koska moodit ovat varsin laajoja kategorioita, on The Roomin kategorisointia hyvä täsmentää myös lajityypin näkökulmasta. Oleellista tälle tutkimuksella on Rick Altmanin (2002) esittelemä semanttis-syntaktinen lähestymistapa. Semanttiset tekijät viittaavat elokuvassa esiintyviin tunnistettaviin elementteihin, kuten aihepiireihin, juoniin, avainkohtauksiin, arkkityyppeihin, esineisiin ja tuotantollis-teknisiin piirteisiin. Syntaktiset tekijät puolestaan viittaavat siihen, millä tavalla nämä semanttiset tekijät järjestetään merkitykselliseksi kokonaisuudeksi: millainen juonirakenne siitä

muodostuu ja miten henkilöhahmojen suhteet rakentuvat. Genre tulee esiin vahvimmillaan silloin, kun nämä toimivat samanaikaisesti. (s. 113–115.) Tämän tutkimuksen kannalta tämä erottelu on tärkeä, sillä *The Room* ei ole lajityypiltään epävakaa vain siksi, että siinä esiintyy aiempien havaintojen perusteella useiden kategorioiden piirteitä, vaan siksi, että sen tunnistettavat lajityypilliset merkit eivät asetu syntaktiselle osa-alueelle.

Semanttisesti *The Room* asettuu selkäesti melodraaman lajityyppiin. Elokuva sijoittuu lähes yksinomaan keskiluokkaisen kotiarjen ympärille, mikä on tyypillinen miljöö melodraamalle (Grant, 2012, s. 455). Tämä tila toimii Johnnyn, Lisan ja Markin välisen kolmiodraaman näyttämönä, mikä on niin ikään merkki melodraamasta. Peter Brooks esittää, että melodraaman merkitykset ovat meille jokaiselle todennäköisesti samantyyppisiä. Siihen nähdään kuuluvan tunteiden, tapahtumien, toiminnan ja hyvän sekä pahan polarisaation viemisen äärimmäisyyksiin. Näillä keinoilla halutaan tehdä ”realistisesta” ja ”tavanomaisesta” arkea kuvaavasta tarinasta kiinnostava (Brooks 1995, 11). *The Room*issa Johnny sekä Lisa voidaan nähdä hyvän sekä pahan ääripäinä. Johnny edustaa äärimmäistä hyvyttä ja esitetään selkäesti tarinan uhrina. Lisa taas esitetään Johnnyn vastapainona hyvin pahantahtoisenä ja toimii syypäänä Johnnyn tuhoon. Sivujuonien konfliktit, kuten huumeongelmat, syöpä, petokset, valheet ja yllättävät rakkaudentunnustukset, ovat niin ikään melodraaman tarina-aineksia, joilla tavanomaisesta arjesta yritetään tehdä kiinnostava. Myös elokuvan musiikki toimii melodraamalle tyypillisesti säestäen esitettyjä tapahtumia ja niiden pintapuolisia tunnetiloja.

The Room näyttää siis semanttisesti melodraamalta, mutta syntaktisesti se ei saavuta vakaata melodramaattista kokonaisuutta. Sivujuonien konflikteja ei pohjusteta eikä niillä ole seuraamuksia. Kolmiodraaman katalyysohtauksia ei niin ikään pohjusteta vaan ne pannaan toimeen keinotekoisesti mekaanisesti. Nämä kaikki seikat häiritsevät samastumista elokuvassa esitettyihin tapahtumiin. Johnnyn itsemurha voidaan nähdä tarinan traagisena sulkeumana, mutta se jää mitäänsanomattomaksi, koska sen melodramaattinen painoarvo ei toteudu edeltävien tapahtumien kausaliteetin vajeen vuoksi. Johnnyn kanaimitaatio elokuvan dramaattisen huipentuman keskellä ei myös vakuuta hänen kärsimyksensä. Yleisesti ottaen koko elokuvan moraalinen asetelma vain julistetaan, mutta sitä ei perustella kerronnan keinoin vakuuttavalla tavalla.

Kuten aiemmin toin esiin, on melodraamalle oleellista tunteiden, tapahtumien, toiminnan ja hyvän sekä pahan polarisaation vieminen äärimmäisyyksiin. Tämä ylimenevyys yhdistää selkeästi melodraaman myös campiin. Kun melodraaman merkit eivät sulaudu läpinäkyväksi osaksi selkeää ja kausaalista kerrontaa, tulee sen muodolliset mekanismit näkyviksi. Melodraama on siis otollinen lajityyppi camp-sensibiliteetille, jolle riittää melodraaman semanttisten merkkien toteutuminen. Syntaktisen osa-alueen toimimattomuus suhteessa semanttiseen osa-alueeseen johtaa siihen, että melodraaman vakavuus syrjäytyy, ja siirrytään enemmän koomisuuden puolelle. Lajityypin näkökulmasta päästään myös samaan yleiseen johtopäätöksen kuin tarkastelemalla elokuvaa kerronnallisten moodien näkökulmasta, mutta eri tasolla. Voidaan siis sanoa, että *The Room* välttelee selkeää kategorisointia, kun tarkastellaan sen suhdetta tyylillisiin moodeihin sekä lajityyppiin semanttis-syntaktisten ominaisuuksien kautta.

Kuten luvussa 2.2.1 toin esiin, on camp itsessään vaikeasti määriteltävä käsite, jonka paikantamista häiritsee myös erimielisyydet campin akateemisen diskurssin sisällä itsessään. Luokittelun vaikeus heijastelee campin määrittelyn vaikeutta, minkä ratkaisemiseksi esittelin luvussa 2.2.1 Fabio Cleton tarjoaman kompromissin: hän ei kytke camp- ja queer-termejä ainoastaan niiden seksuaali- ja sukupuolipoliittisten merkitysten perusteella vaan niiden laajemmassa ja etymologisen alkuperän huomioon ottavassa merkityksessä. Camp ja queer merkitsevät etymologisesti suorasta poikkeamista, vinoutta ja normatiivisten periaatteiden horjuttamista (Cleto, 1999, s. 12–13). Tätä ei tulisi ymmärtää siten, että *The Room* olisi aiheensa, henkilöhahmojensa tai varsinaisen tyylilajinsa puitteissa queer. Cleton tarjoamassa rajatussa merkityksessä queer auttaa kuitenkin kuvaamaan elokuvan suhdetta luokiteltavissa oleviin normeihin. *The Room* poikkeaa normatiivista periaatteista, ollen myös luokiteltavuutensa suhteen epävakaa karttaen samalla binäärisiä lokeroita. Se ei asetu selkeästi valtavirtatyylin moodiin tai melodraamaan, mutta ei kuitenkaan täysin näiden vastakohdiksikaan. Kyseiset piirteet ovat kyllä tunnistettavissa, mutta lopullinen toteuma horjuttaa näitä konventioita. Elokuva siis vinouttaa niitä normeja, joita se samalla hyödyntää. Tässä mielessä Sontagin ajatus asioista, jotka ovat mitä ne eivät ole nousee myös oleelliseksi camp-yhteydeksi.

Tästä näkökulmasta *The Roomin* luokiteltavuuden epävakaus muodostaa ensimmäisen yhteyden campiin. Luokiteltavuuden epävakaus tai hybridisyys viittaa myös Sontagin

ajatuksen campista asiana, joka on jotain mitä se ei ole. Camp ei kuitenkaan tässä yhteydessä tarkoita uutta lajityyppiä tai moodia, eikä queer kuvaa elokuvan varsinaista tyyliä. Queer toimii tässä vain Cleton rajatussa merkityksessä täsmentävänä käsitteenä kuvailemaan elokuvan vinoutunutta suhdetta normeihin. Varsinaisen tyyllillisen analyysin tasolla *The Room*ia määrittävät keinotekoisuus, teatraalisuus ja liiallisuus, joiden yhteisvaikutusta tarkennan formaalisin termein seuraavassa luvussa.

4.2 Inkongruenssin vieraannuttavuus

Totesin edellisessä luvussa, että *The Room*in suhde moodeihin sekä melodraaman lajityyppiin on ristiriitainen. Tässä luvussa tarkastelen tätä ristiriitaa ja sitä, millä tavalla se muovaa teoksen kokonaismuotoa. Elokuva ei tämän ristiriidan vuoksi ole eheä kokonaisuus, eikä tällöin vastaa valtavirtaelokuvalle tyypillisesti formalistisin termein yhtenäisyyden ihannetta, jota rikkovat havaitsemani keinotekoisuus, teatraalisuus sekä liiallisuus. Kerronnallinen epävakaus voidaan kiteyttää formalistisin termein myös fabulan ja *sjuzhet*in kommunikaation puutteeseen. Elokuva hyödyntää valtavirtatyylille ja melodraamalle tyypillisiä *sjuzhet*-rakenteita esitettyjen sivujuonien muodossa, mutta esitetyt tapahtumat eivät muodosta selkeää ja kausaalisesti rakentuvaa fabulaa.

Voidaan todeta, että esittelemäni kolme myös campin toimintaohjelmaan kuuluvaa mekanismia ovat itse asiassa yhteensopimattomuuden, tai toisin sanoen niin ikään campiin liittyvän inkongruenssin ilmentymiä. Yhteensopimattomuus syntyy normin ja normista poikkeamisen yhteisvaikutuksesta. Yhteensopimattomuuden synnyn osatekijöinä ovat odotukset, mitkä ovat muodostuneet aiemmista kokemuksista. Formalistisin termein tällöin on kyse katsojan taustakonstruktiosta, joka muovautuu katsojan historian, psykologian, logiikan ja erityisesti 'terveen järjen' pohjalta (Bacon, 2000, s. 62–63). Taustakonstruktio muodostaa siis havainnolliset normimme, ja poikkeamat näistä erottuvat silmään pistävällä tavalla (Thompson, 1988, s. 21).

Odotusten lisäksi normit ovat havaittavissa *The Room*issa itsessään. Elokuva tuntuu pyrkivään normien seuraamiseen hyödyntämällä muun muassa klassista kolmi- ja neliosaista draaman kaavaa, teknis-tuotannollista läpinäkyvyyttä, melodramaattisia juonenkäänteitä, hahmojen arkkityyppejä ja asioiden esittämistä sopivissa määrin. Kuten lähiluku on osoittanut, poikkeaa *The Room* näistä normeista kolmen mekanismin tavoin. Inkongruenssi eli yhteensopimattomuus on siis nähtävillä

teoksessa itsessään. Se tulee ilmi sen verran järjestelmällisesti, että inkongruenssi jäsentää koko elokuvan havainnointia, kohoten elokuvan havainnointia hallitsevasti ohjaavaksi tekijäksi eli formalistisin termein dominantiksi. Normien ja poikkeamien jännitettä voidaan tämän lisäksi kuvata yhtenäisyyden sekä epäyhtenäisyyden vastakkainasetteluna.

Tätä havaintoa on hyvä pohtia erityisesti vieraannuttamisen käsitteen avulla. Venäläisen formalismin oppi-isän Viktor Šklovskin (1917/2001) mukaan taiteen tarkoitus on rikkoa passiivista ja automatisoitua havaitsemista vieraannuttamalla ja vaikeuttamalla muotoa, mikä häiritsee ja pitkittää havainnointiprosessia (s. 34). Kristin Thompson (1988) jatkaa ajatusta toteamalla, että taide uudistaa arkielämämme automatisoituneita prosesseja nimenomaan vieraannuttamisen keinoin (s. 11). *The Room* välttelee selkeästi automatisoitua tai toisin sanoen passiivista havainnointia, ja järjestelmällinen normeista poikkeaminen johdattelee katsojaa teoksen aktiiviseen seurantaan.

Automatisoitua seuraamista häiritsee kolme vieraannuttamiseen liittyvää prosessia, mitkä ovat *keinon paljastaminen*, *muodon vaikeuttaminen* sekä *havainnon pitkittäminen* (Thompson, 1988, s. 20, 36). Prosessit voivat toimia samanaikaisesti, mutta selkeyden vuoksi sidon ne tässä luvussa yksitellen tyylillisiin mekanismeihin, jotka olen lähiluvun kautta havainnut: keinon paljastaminen liittyy keinotekoisuuteen, muodon vaikeuttaminen teatraalisuuteen ja havainnon pitkittäminen liiallisuuteen.

Esiintuomani läpinäkyvyys, joka on valtavirtaelokuvan ihanne, on nimenomaan merkki automatisoinnista: elokuvalliset elementit on järjestetty niin tarkoin, että muotoon ei kiinnitetä huomiota. Keinon paljastamisessa on nimenomaan kyse tämän läpinäkyvyyden vastakohdasta, jonka *The Room* tuo esiin erityisesti keinotekoisuuden kautta. Elokuvan katalyyssikohtaukset tuovan kolmi- ja nelinäytöksisen kerronnan keinotekoisuuden esiin, esittämällä kohtaukset yltäkylläisen kompositionaalisesti vailla realistista hahmopsykologiaa. Katalyyseihin ei päästä kausaliteetin keinoin. Melodramaattiset sivujuonet tuovat myös esiin keinotekoisuuden; elokuva istuttaa konventionaalisia draaman aiheita, kuten sairaudet, huumeongelmat sekä valheet, mutta jättää niiden kehittelyn ja ratkaisut sikseen. Elokuvalliset keinot, mitkä tavanomaisesti esitetään läpinäkyvästi, paljastetaan. Tämä on ensimmäinen esimerkki, millä tavoin *The Room* toimii vieraannuttamisen keinoin.

Kolmas vieraannuttamisen tapa on havainnon pitkittäminen. Tämä sivuaa ajatukseltaan muodon vaikeuttamista, mutta viittaa nimensä mukaisesti kestoön. Šklovskin (1917/2001, s. 34) mukaan tämä on eritoten taidetta määrittävä piirre ja Thompson (1988, s. 30) tarkentaa elokuvateorian kontekstissa pitkittämisen tarkoittavan sitä, että muodossa viivytään pidempään kuin mitä kerronta vaatisi. Eritoten valtavirtaelokuva pyrkii tehokkaaseen kerrontaan välttämällä tällaista havainnon pitkittämistä. The Roomissa tämä tulee erityisesti ilmi liiallisuuden keinoin. Elokuva esittää toimintaa ja hokemia niin ajallisesti kuin määrällisestikin siinä määrin, että nämä elementit kiinnittävät toiston myötä huomion itseensä. Rakastelu- ja jalkapallokohtaukset sisältävät nopeasti omaksuttavaa tai ei lainkaan kerronnallisesti uutta informaatiota, mutta toiminnan toistaminen tästä huolimatta pitkittää havainnointiprosessia siirtäen huomion sisällöstä kohti muotoa. Niinkin automatisoidut prosessit kuin tervehdykset alkavat toiston myötä vetää huomion itseensä ja sama pätee muihinkin toistuviin hokemiin. Liiallisuus voidaan siis ymmärtää havainnon pitkittämisen mekanismina.

70

En väitä, että se täyttäisi valtavirtaelokuvan onnistumisen kriteerit tai että sen esteettinen arvo muodostuisi perinteisen hyvän maun mielessä. Inkongruenssi itsessään on esteettinen operaatio, joka johtaa aktiiviseen, pitkittyneeseen ja muotoon keskittyvään havainnointiprosessiin.

Tästä syystä näen, että The Roomin vetovoimaa on hyvä tarkastella vieraannuttamisen sekä inkongruenssin näkökulmasta, eikä yksinkertaisesti makuhierarkiaan osoittavana huonoutena. Tämä lähtökohta heijastelee paljon Kristin Thompsonin tapaa tutkia neoformalismin keinoin Sergei Eisensteinin elokuvaa Iivana Julma. Thompsonin (1981) mukaan kyseisen elokuvan kiinnostavuus ei kumpua sen yksinkertaisena mielletävästä temaattisesta sisällöstä vaan kerronnan ja tyylin monimutkaisesta sekä tiheästä muodosta. Vaikka elokuvan juoni on helposti ymmärrettävissä, niin tapahtumat etenevät mutkittelevasti alusta loppuun. Yhtä tärkeänä tekijänä hän näkee tämän monimutkaisuuden lisäksi elokuvan outouden suhteessa muihin elokuviin. Thompson kertoo tutkimuksensa päämäärän olevan nimenomaan tämän outouden tutkiminen neoformalistisella menetelmällä. (s. 3–4.) Tämä havaittava outous liittyy selkeästi vieraannuttamiseen, jota Thompson myös käsittelee analyysissään.

Tämä on tutkimukseni kannalta oleellinen huomio, sillä Susan Sontag (1964/1999) tuo nimenomaan Iivana Julman esimerkkinä teoksesta, joka voisi olla erityisen campia, jos se olisi hitusen oudompi. Hän kuitenkin lisää, että elokuva onnistuu dramaattisesti siinä määrin, ettei se ihan yllä campiksi. (s. 59.) Iivana Julma on siis sisältänyt sen verran outoutta, että se on herättänyt niin formalistien kuin camp-teoreetikkojenkin mielenkiinnon. Tämä rinnastus osoittaa, että formalistinen vieraannuttava outous ja camp-sensibiliteetti voivat kohdata saman esteettisen ilmiön äärellä.

The Roomin kohdalla tämä yhteys voidaan täsmentää samalla periaatteella suhteuttamalla vieraannuttamisen muodolliset keinot campin tapaan katsoa. Formalismi nimeää mekanismin, kun taas campin käsite nimeää sen tuottaman havaintokokemuksen. Keinotekoisuus tekee formalistisin termein keinoin näkyväksi ja liittyy Sontagin ajatukseen asioista, jotka ovat mitä ne eivät ole. Teatraalisuus tekee esittämisen ja roolin näkyväksi, ja vaikeuttaa muotoa, mikä vastaa camp-termein olemista roolin näyttelemisenä. Liiallisuus taas pitkittää havaintoprosessia ja vastaa Sontagin ajatusta asioiden yli menemisestä. Näiden yhteisvaikutus tuottaa vieraannuttavaa inkongruenssia: normi on tunnistettavissa, mutta lopullinen ja

hallitsevaksi nouseva toteuma havaitaan keinotekoisena, teatraalisena, liiallisena ja aiemman luvun tulosten perusteella myös vinoutuneena tai poikkeavana.

Vieraannuttava inkongruenssi toimii tällä tavoin formalismin ja campin välisenä siltana. Teorialuvussa esitin, että camp perustuu normin ja siitä poikkeamisen havaitsemiseen ja että inkongruenssi kokoaa alleen useita campin mekanismeja, mukaan lukien ne, mitkä olen analyysini perusteella The Roomissa havainnut. Tässä luvussa sidon saman havainnon neoformalismiin. The Roomissa inkongruenssi ohjaa katsojaa muodon aktiiviseen havaitsemiseen.

4.3 Kitschistä campiksi

The Roomissa havainnointia pääosin ja järjestelmällisesti ohjaavat formaalit eli muodolliset mekanismit ovat keinotekoisuus, teatraalisuus, ja liiallisuus. Voidaan siis todeta The Roomin tyylin rakentuvan näiden kolmen formaalisen keinon varaan. Edellisessä luvussa totesin tämän lisäksi näiden keinojen hallitsevan periaatteen olevan inkongruenssi eli yhteensopimattomuus. Kaikki nämä neljä mekanismia ovat myös osa campin toimintaohjelmaa, mutta voidaanko puhua campista itsessään tyylinä?

Kalhan (2009) mukaan camp liittyy tyyliin, mutta ei kuitenkaan ole objektiivisesti määriteltävissä oleva tyytilaji tai -käsite, vaan muuttuva asenne ja ironinen arvomaailma, jonka avulla katsoja kykenee havaitsemaan tietynlaista kauneutta sieltä, mihin sitä ei ole alun perin välttämättä tarkoitettu (s. 4–5). Hänen mukaansa camp siis viittaa objektin sijasta puhtaasti subjektiin. Kalhan näkemys eroaa Sontagin ajatuksesta, sillä vaikka Sontag myös puhuu campin olevan sensibiliateetti, on camp hänen mukaansa myös ominaisuus, jonka katsoja voi löytää niin objekteista kuin ihmisten käyttäytymisestäkin. Voimme löytää esimerkiksi camphenkisiä elokuvia, vaatteita, huonekaluja, ihmisiä tai rakennuksia. Sontag painottaa, että erottelu subjektin campsilmän ja itse objektin camphenkisten ominaisuuksien välillä on tärkeä, sillä vaikka campsilmä voikin vaikuttaa katsojakokemukseen, ei kaikkea voi kuitenkaan nähdä campina. (Sontag, 1964/1999, s. 54.)

Erimielisyyksiä on siis sen suhteen, voidaanko puhua camp-objekteista vai camp-sensibiliateetistä; objektin tyylistä vai katsomisen tai asenteen tyylistä. Tätä kiistaa heijastelee campin ja kitschin välinen suhde. Harri Kalha (2009) näkee kitschin viittavan nimenomaan objektiin ja sen “mauttomiin”, “tyylittömiin” tai “halpamaisiin”

ominaisuuksiin. Campin Kalha näkee taas tarkoittavan yksinomaan subjektin asennetta, joka asettuu makukäsitysten ylä- tai ulkopuolelle. (s. 12.) Myös Andrew Ross (1988/1999) toteaa kitschin viittaavan useimmiten objektiin, kun taas camp on yksinomaan näkökulma sekä tapa katsoa. Hänen mukaansa kitsch pyrkii vilpittömästi olemaan taidetta hyvällä maulla ja sisältää paljon viitteitä korkeakulttuuriin, jota se yrittää jäljitellä vakuuttaakseen yleisönsä. Sen esteettinen röyhkeys sekä halu olla ”vakavaa” taidetta liittyy alemman luokan haluun tavoitella ylempää luokkaa vailla vaadittua kulttuurista pääomaa ollakseen niin sanottua ”oikeaa taidetta”. (s. 316.)

Ross näkee, että kitschin sekä campin pesäero heijastelee osittain jakoa ”tiedostamattoman” (ignoranti) ja ”tiedostavan” (cognoscenti) osapuolen välillä. Kitschin tuottaja tai kuluttaja saattaa olla ”tiedostamaton” hänen arvottaessaan kitsch-objektin vilpittömästi hyvän maun raameihin. ”Tiedostavia” osapuolia on taas kahdenlaisia. Toinen pitää kitsch-objektista ja tiedostaa sen kuuluvan tavanomaisella arvo- tai makukartastolla enemmän huonouden puolelle, mutta on tuskallisen tietoinen tästä. (emt., s. 316) Näkisin, että Ross viittaa tässä tapauksessa termiin ”guilty pleasure”, joka tarkoittaa salaista mieltymystä häpeälliseksi katsottuun kulttuurituotteeseen.

Toisenlainen ”tiedostava” osapuoli Rossin mukaan on taas camp-subjekti, joka nimenomaan arvostaa teoksen vieraannuttavia, etäisiä ja inkongruenssia, eli yhteensopimattomuutta huokuvia piirteitä, löytäen odottamatonta arvoa sieltä, mistä sitä ei välttämättä odottaisi tai ole tarkoitettu löytyvän. Ross toteaa camp-sensibiliteetin olevan varattu niille, joilla ei pelkästään ole tarpeeksi niin sanottua kulttuurista pääomaa sekä tietoisuutta vallalla olevista makuhierarkioista, vaan myös nimenomaan itsevarmuutta ja leikkimielistä asennetta nauttiakseen tavanomaisen makuhierarkian ”huonommalle” puolelle jäävistä teoksista. On hyvä huomioida, että joidenkin katsojien kohdalla tällainen asennoituminen voi kuitenkin tuntua epämukavalta, riippumatta heidän kulttuurisen pääomansa ja mediatietoisuuden määrästä. (emt. s. 316.)

Kalha (2009) toteaa kitschin olevan lähtökohtaisesti negatiivinen termi ja että nykyään kitschin ihannoiti viittaa enemmänkin camp-asenteen popularisoitumiseen postmodernilla aikakaudella laajemman yleisön kyllästyessä hyvän maun ideologiaan (s. 12–13). Tiedostan sen, että valtavirtayleisö saattaa nähdä The Roomin

epäonnistumisena tavanomaisen arvostusjärjestelmän valossa, miltä kantilta katsottuna *The Room* voidaan nähdä asettuvan kaksinapaisella hyvä-huonomakuakselilla ”huonouden” puolelle. Tämä viittaa siihen, että jos camp ei ole tyyllilaji vaan tapa katsoa, niin *The Room* on kitsch-objekti ja tavanomaisella maun arvokartalla tyyliltään siis kitschiä. *The Roomin* kohdalla kitsch siis kuvaa sen havaittavissa olevia formaaleja ominaisuuksia suhteessa vallitseviin maun, tyylin ja audiovisuaalisen kerronnan normeihin. Camp-asenno on puolestaan se tekijä, joka tekee teoksesta nautittavan ja esteettisesti kiinnostavan.

On hyvä huomioda, että kitsch ei ole ajaton vaan aina suhteessa vallitseviin makuhierarkioihin. Kuten totesinkin jo luvussa 2.2.2, maku muuttuu ajan saatossa. Hyvä maku ei ole pysyvää, vaan tietyn kulttuurin tietyn vaiheen tietty tuote. Maun rajoja valvotaan vallitsevan tyylin nimissä, ja rajojen ylitykset on tapana panna merkille (Kuusamo, 2008, s. 11). *The Roomin* asema kitschinä syntyy juuri tämän perusteella. Elokuva antaa merkkejä muun muassa vakavasta melodraamasta, pintapuolisesti syvällisistä hahmoista ja valtavirralla tyypillisestä läpinäkyvästä kerronnasta, mutta lopullisessa toteumassa hallitsevaksi nousee kauseliteetin vaje, luonnoton tunneilmaisu, yksiulotteiset arkkityypit ja liiallisuus. Piirteet eivät asetu vallitseviin normeihin ja hyvän maun käsitteeseen, tehden rajajallituksen makuhierarkian huonommalle puolelle.

Jos kitchen ja campin formaalit eli muodolliset mekanismit läpileikkaavat toisiaan, niin on myös syytä pohtia, miksi juuri *The Room* on noussut kulttisuosiota, kun taas moni muu teos on jäänyt unohduksiin kitschiksi nousematta campiksi? Tämä tutkimus osoittaa ainakin sen, että *The Roomin* kohdalla keinotekoisuus, teatraalisuus sekä liiallisuus toistuvat järjestelmällisesti kohtauksesta toiseen. Näen kuitenkin, että formaalit mekanismit eivät yksinään selitä *The Roomin* transformaatiota kitschistä campiksi tarkastelemalla sen laajaa kulttisuosiota. Kuten totesinkin johdannossa, tunnetaan elokuva laajalti maailman huonoimpana elokuvana tai ”parhaana huonona elokuvana”. Wiseaun nähdään pyrkineen tietynlaiseen vakavuuteen ja epäonnistuen siinä. Intentio on siis osa diskurssia, ja se nousee usein esille campia käsittelevissä teksteissä. Voidaan puhua tietoisesta campista ja tahattomasta – tai kuten Sontag sanoo – aidosta ja puhtaasta campista (Kalha 2009, s. 5–6).

Sontagin (1964/1999) mukaan tahallinen camp ei yleensä tuota niin paljon mielihyvää kuin tahaton camp, ja toteaa, että campin itsetietoinen tavoittelu johtaa useimmissa tapauksissa epäonnistumiseen (s. 58). Yhdyn Sontagin mielipiteeseen siitä, että niin sanottu tahallinen camp ei yleensä kolahda samalla tavalla kuin tahaton camp. Koen itse, että campin tietoinen tavoittelu johtaa usein yliyrittämiseen, mikä näkyy myös lopputuloksessa. Tähän liittyen Kalha (2009) toteaaakin, että tietoisesti campia tavoittelevat teokset tai ilmiöt, joissa ironinen asenne tarjoillaan katsojalle niin sanotusti valmiiksi pureskeltuna, ei välttämättä toimi campina, jos katsoja ei pääse käyttämään omaa camp-silmää. Camp-kokemukseen tulisi sisältyä mahdollisuus asettua auteurin rooliin, jossa katsoja oivaltaa campin itse. (s. 14.)

Vaikka tekijän intentio ei olisikaan tiedossa, niin sen pähkäily voi kuitenkin olla osa katsojakokemusta. Kun teoksen camp-elementit eivät ole katsojalle valmiiksi pureskeltuja vaan viesti on todellakin piilotettu, pääsee camp-silmä töihin. Epävarmuus tekee vastaanottoprosessista mielenkiintoisemman, kun katsoja asetetaan esteettiseen salapoliisityöhön, mikä tuo teokselle lisäarvoa. Tämä voidaan yhdistää myös campin leikkimielisyyteen.

Intentio on siis selkeästi asia, joka nostaa päätään campin diskurssissa. Tätä kautta päästäänkin kysymykseen tekijän intentiosta ja sen todistamisen ongelmallisuudesta, mikä Sontagin mukaan saattaa hämärtää niin campsilmää kuin camp-termin selittämistäkin. Hän kuitenkin toteaa, että katsojan ei tarvitse tietää tekijän tarkoitusperiä, sillä lopputulos itsessään kertoo kaiken. (Sontag, 1964/1999, s. 58) Näen kuitenkin, että katsojan tietoisuus tekijän oletetusta intentiosta vaikuttaa hänen asennoitumiseensa sekä koko vastaanottoprosessiin. Katsojan esitiedot The Roomin maineesta maailman huonoimpana elokuvana antavat katsojalle itsevarmuutta asennoitua campille sopivalla tavalla, mikä on mielestäni ainakin yksi oleellinen syy The Roomin laajamittaiselle kulttisuosiolle. Ajatusta ruokkii myös Kalhan (2009) viittaus campin sosiaaliseen ulottuvuuteen hänen todetessaan jaetun campin olevan kaksinkertainen camp (s. 4). Tämän tutkimuksen valossa on kuitenkin oleellista huomauttaa, että campin mekanismit ovat osa teoksen muotoa ja havaittavissa riippumatta Wiseaun tarkoitusperistä. Kuten aiemmin nostamani Sontagin ajatus kertoo: ”lopputulos itsessään kertoo kaiken.”

The Roomin siirtymistä kitschistä campiksi ei tulisi ymmärtää siten, että elokuva muuttuisi muotonsa suhteen joksikin toiseksi. Elokuva tarjoaa järjestelmällisen keinotekoisuuden, teatraalisuuden ja liiallisuuden keinoin havaittavaksi inkongruenssin eli yhteensopimattomuuden. Tämä inkongruenssi on samalla formalistisin termein vieraannuttavaa, sillä se tekee näkyväksi niin normit kuin poikkeavuudetkin, kannustaen aktiiviseen havainnointiin. Cleton esittelemässä rajatussa merkityksessä muotoa voidaan kuvailla myös queeriksi, koska se vinouttaa tavoitellun normin ja tekee sen luokittelevuudesta epävakaa. Elokuvan maine ja oletettu intentio kannustavat ja ohjaavat katsojaa tunnistamaan tämän inkongruenssin vakavan pyrkimyksen ja toteutuneen muodon välisenä jännitteenä. Tämä selittää osittain The Roomin kulttisuosiota sen järjestelmällisesti esiin tulevien ja campille otollisten formaalien mekanismien lisäksi. Tämän lisäksi yhteisöllinen vastaanotto vain vahvistaa sen esteettistä nautittavuutta. Camp-sensibiliteetti ei siis kumoa kitschiä pois, vaan aktivoi sen toisella tavalla: se muuttaa huonon maun alueelle sijoittuvan kitsch-tyylin esteettiseksi camp-arvostukseksi.

5 PÄÄTÄNTÖ

Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt vastaamaan kysymykseen, millainen *The Room* on tyyliltään. Lähtökohtana ei ole ollut arvioida elokuvaa onnistumisen tai epäonnistumisen näkökulmasta, vaan tarkastella sen havaittavissa olevaa muotoa hyödyntämällä neoformalistista elokuva-analyysia, Henry Baconin vertailevan tyylitutkimuksen protokollaa sekä camp-teoriaa. Tyylitutkimuksen vertailupisteenä on ollut valtavirtatyyli, mihin havaintoja on suhteutettu. Analyysin perusteella *The Roomin* tyyli rakentuu järjestelmällisesti toteutuvan kolmen muodollisen mekanismin avulla, mitkä ovat keinotekoisuus, teatraalisuus sekä liiallisuus. Keinotekoisuus tulee ilmi tarkastelemalla etenkin elokuvan rakennetta, teatraalisuus taas esittämisen tapaa ja liiallisuus nousee esiin tietyn elementin toiston sekä keston kautta.

Tutkielman johtopäätös on se, että *The Room* on tyyliltään kitschiä. Tämä ei tarkoita pelkästään huonon maun ilmentymää, vaan tyyliä, jossa tunnistettavat elokuvalliset konventiot eli normit tulevat esiin samalla kun niistä poiketaan. Elokuva ei asetu selkeästi olemassa oleviin luokittelujärjestelmiin ja lajityyppeihin, mutta ei toimi täysin niiden vastaisestikaan. Havaittavissa on Henry Baconin esittämistä elokuvahistorian tyyllillisistä moodeista erityisesti valtavirtatyylin merkit, mutta elokuva ei kuitenkaan täytä sille ominaista kausaliteetin periaatetta. Havaittavissa on tämän lisäksi osittain taide-elokuvan sekä tyylikeskeisen kerronnan tyyllillisiä piirteitä, mutta elokuva ei asetu sopivasti näihinkään raameihin. Rick Altmanin semanttis-syntaktisen mallin näkökulmasta *The Room* on semanttisesti lajityypiltään melodraama: se rakentuu keskiluokkaisen kotiarjen ympärille sisältäen kolmiodraaman, petoksen, kärsimyksen ja muita sivujuonissa esiin tulleita konflikteja. Syntaktisesti se ei muodosta kuitenkaan vakuuttavaa kausaalista rakennetta, jolla esitettyjen asioiden moraalinen painoarvo tulisi esiin. Melodraaman lajityypin merkit tunteiden, tapahtumien, toiminnan sekä hyvän ja pahan polarisaation viemisestä äärimmäisyyksiin ovat kuitenkin havaittavissa, mikä tekee elokuvasta erityisen otollisen campille.

Luokittelun epävakaus on yhdistettävissä hybridisyyteen ja Fabio Cleton esittämään campin sekä queerin etymologiseen yhteyteen normatiivisten periaatteiden horjuttajina. Tämä antaa jo viitteitä inkongruenssista, jonka keinotekoisuus, teatraalisuus sekä liiallisuus tekevät näkyväksi vieraannuttamisen keinoin. Näitä

mekanismeja yhdistävä tekijä on inkongruenssi eli yhteensopimattomuus, jonka olen todennut olevan formalistisin termein elokuvan dominantti. Kaikki nämä mekanismit ovat itsessään myös osa campin toimintaohjelmaa. Camp-sanastolla täsmentäen etenkin keinoitekoisuutta jäsentää ajatus asioista, jotka ovat mitä ne eivät ole, teatraalisuutta ajatus olemisesta roolin näyttelemisenä ja liiallisuus taas liittyy campille ominaiseen asioiden ylimenemiseen. Kaikkia näitä yhdistää niin ikään campin ajatus outoudesta.

Tutkielman otsikko – vieraannuttava inkongruenssi – tuo yhteen formalismin sekä campin. Inkongruenssi nimeää The Roomin tyyliä jäsentävän dominantin sekä campille keskeisen jännitteen normien ja poikkeamisen välillä. Vieraannuttaminen puolestaan nimeää formalistisesti sen tilanteen, jossa tämä inkongruenssi tekee muodon erityisen havaittavaksi, kannustaen aktiivisen havainnointiin. Tämä toimii yllättävänkin toimivana siltana camp-teorian sekä formalismin välillä, mistä en ole nähnyt mainintaa aiemmissa tutkimuksissa. Lopputuloksena tämä vieraannuttava inkongruenssi tekee vastaanotosta nautittavan, koomisen ja esteettisen.

Tutkimus tarkentaa myös kitschin ja campin välistä eroa, ja lisää ymmärrystä myös siitä, miksi kaikki huonona nähdyt elokuvat eivät automaattisesti saavuta kulttimainetta tai tavoita camp-yleisöä: pelkkä epäonnistuminen ei riitä, vaan camp vaatii normatiivisten periaatteiden sekä poikkeavuuksien samanaikaista läsnäoloa. Campin mekanismit voivat siis tulla esille objektissa itsessään, eikä camp toimi vain mielivaltaisena katsomistapana. Objektissa on oltava formaalit ominaisuudet, mitkä altistavat camp-sensibiliteetille. Tämä tukee Sontagin ajatusta siitä, ettei mitä tahansa voida nähdä campina. Kitsch kuvaa elokuvan varsinaista tyyliä ja sen asemaa suhteessa vallalla oleviin makuhierarkioihin. Tämä perusteella voidaan todeta, ettei camp palaudu yksinomaan objektiin eikä myös vain katsojaan, vaan näiden kahden väliseen suhteeseen.

Tutkimus osoittaa myös, ettei elokuvia tulisi luokitella yksinomaan sen perusteella, mitä kategoriaa teos vaikuttaa tavoittelevan, vaan huomioon tulisi ottaa myös kyseisen kategorian ominaispiirteet. The Room osoittaa, että elokuvassa voi olla havaittavissa tietyn moodin tai lajityypin tunnusmerkkejä saavuttamatta kuitenkaan kyseisten kategorioiden toiminnallista logiikkaa. Tällainen yhteensopimattomuus voi johtaa esteettisesti kiinnostaviin tapauksiin, kuten The Room on osoittanut. Sen esteettinen

vaikutus ei synny perinteisestä yhtenäisyyden vaikutuksesta, vaan nimenomaan vieraannuttamisesta: keinon paljastamisesta, muodon vaikeutuksesta sekä havainnointiprosessin pitkittämisestä.

Näen merkityksellisenä myös sen, että tutkimus siirtää The Roomia koskevaa keskustelua pois yksinkertaisesta huonoudesta tai epäonnistumisesta. Tällainen luonnehdinta ei täysin selitä, mistä elokuvan katsomiskokemus muodostuu tai miksi juuri tämä elokuva on saavuttanut poikkeuksellisen aseman kulttielokuvana. Tutkielmassa The Roomin kiinnostavuus on paikannettu järjestelmällisesti toistuviin muodollisiin piirteisiin: miten rakenne, esittäminen ja toisto tekevät elokuvan keinot näkyväksi. Elokuva voidaan Sontagin termistön perusteella ymmärtää tahattomaksi campiksi, koska The Roomin ympärillä oleva diskurssi on erittäin vahvasti liitetty Wiseaun oletettuun intentioon. Sen kiinnostavuus ei tämän tutkimuksen perusteella kuitenkaan palaudu täysin intentiokysymykseen, vaan vastaanotto vaatii teoksessa havaittavat formaaliset mekanismit.

Tiedostan tutkielman rajat sekä puutteet. Kyseessä on yhden elokuvan tapaustutkimus, joten tuloksia ei voi yleistää kaikkiin The Roomin kaltaista mainetta nauttiviin elokuviin. Tutkimus painottuu myös muodon analyysiin minun omasta näkökulmastani, joten tutkimus ei vastaa kysymykseen siitä, miten erilaiset yleisöt kokevat elokuvan. Jatkotutkimuksen osalta voitaisiin tehdä vertaileva tyylitutkimus samanlaista suosiota nauttivien elokuvien osalta. Vertailussa voisivat olla The Roomin lisäksi esimerkiksi Ed Woodin *Plan 9 from Outer Space* (1957), Claudio Fragasson *Troll 2* (1990) ja Neil Breenin *Fateful Findings* (2013). Tällainen vertailu ottaisi huomioon myös historialliset kontekstit. Tässä vaiheessa uskaltaisin sanoa, että isoimmat eroavaisuudet näkyisivät erityisesti tuotannollis-teknisellä osa-alueella.

Tämän tutkimuksen valossa The Room häivyttää yksinkertaisena mielleltävää leimaansa maailman huonoimpana elokuvana ja epäonnistumisena. Tutkimus on osoittanut sen olevan tyylillisesti poikkeuksellinen tapaus, jossa inkongruenssi muovaa sen esteettisen muodon keinotekoisuuden, teatraalisuuden ja liiallisuuden avulla, kannustaen aktiiviseen havainnointiin. Näiden kautta syntyvä vieraannuttava inkongruenssi rakentaa The Roomille formalismin ja camp-sensibiliteetin näkökulmasta esteettisesti kiinnostavan muodon sekä kitsch -tyylin.

6 LÄHDELUETTELO

Altman, R., Laine, K., Laine, S., & Suomen elokuvatutkimuksen seura. (2002). *Elokuva ja genre*. Osuuskunta Vastapaino.

Babuscio, J. (1999). The Cinema of Camp (AKA Camp and the Gay Sensibility). Teoksessa F. Cleto (toim.) *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. (s. 117–135). The University of Michigan Press. (Alkuperäisteos julkaistu 1977)

Bacon, H. (2000). *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bacon, H. (2017). Kohti vertailevaa tyyli tutkimusta. *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu*, 30(1), 26–45. <https://doi.org/10.23994/lk.63318>

Britton, A. (1999). For Interpretation: Notes against Camp. Teoksessa F. Cleto (toim.) *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. (s. 136–142). The University of Michigan Press. (Alkuperäisteos julkaistu 1978)

Brooks, P. (1985). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Columbia U. P.

Cleto, F. (1999). Introduction: Queering the Camp. Teoksessa F. Cleto (toim.) *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. (s. 1–42). The University of Michigan Press.

Core, P. (1999). From Camp: The Lie That Tells The Truth. Teoksessa F. Cleto (toim.) *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. (s. 80–86). The University of Michigan Press. (Alkuperäisteos julkaistu 1984)

Dyer, R. (1999). It's Being so Camp as Keeps Us Going. Teoksessa F. Cleto (toim.) *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. (s. 110–116). The University of Michigan Press. (Alkuperäisteos julkaistu 1976)

Grant, B. K. (2012). *Film genre reader IV*. University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/742055>

Hekanaho, L (2009). Housurooleja ja sukupuolen taivutuksia. Teoksessa *Camp! Taipuisaa teatteria*. (s. 18–27). Teatterimuseon sähköinen julkaisu.

Hietalahti, J. (2018). *Huumorin ja naurun filosofia*. Gaudeamus.

Kalha, H (2009). CAMP: Mitä? Missä? Milloin? Teoksessa *Camp! Taipuisaa teatteria*. (s. 3–17). Teatterimuseon sähköinen julkaisu.

Kallioniemi, K. & Salmi, H. (1995). *Porvariskodista maailmankylään: Populaarikulttuurin historiaa* (2. uud. p.). Turun yliopisto.

Kuusamo, A. (2008). Alati rajojaan ylittävä huono maku. *Tieteessä tapahtuu*, 26(2). Noudettu osoitteesta <https://journal.fi/tt/article/view/456>

Lozzi, E. (2018). *Meet the man who saved Tommy Wiseau and The Room (the worst film ever made) from total obscurity, banishment and disaster*. 29.3.2018. <https://www.splashmags.com/2018/03/meet-the-man-who-saved-tommy-wiseau-and->

[the-room-the-worst-film-ever-made-from-total-obscurity-banishment-and-disaster](#). Viitattu 28.4.2026

Meyer, M. (1994). *The Politics and Poetics of Camp*. Routledge.

Newton, E. (1999). Role Models. Teoksessa F. Cleto (toim.) *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. (s. 96–109). The University of Michigan Press. (Alkuperäisteos julkaistu 1972)

Night Visions (2016). *The Room – An Evening with Greg Sestero*. <https://www.nightvisions.info/wp/arkisto/the-room-an-evening-with-greg-sestero/>. Viitattu 12.4.2026

Pesonen, P. (2001). Venäläisestä formalismista strukturalismiin ja semiotiikkaan. Teoksessa P. Pesonen & T. Suni (toim.) *Venäläinen formalismi: Antologia*. (s. 321–339). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Robertson, P. (1999). What Makes the Feminist Camp?. Teoksessa F. Cleto (toim.) *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. (s. 308–329). The University of Michigan Press. (Alkuperäisteos julkaistu 1996)

Ross, A. (1999). Uses of Camp. Teoksessa F. Cleto (toim.) *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. (s. 308–329). The University of Michigan Press. (Alkuperäisteos julkaistu 1988)

Salt, B. (2009). *Film style and technology: History and analysis* (3rd ed.). Starword.

Sestero, G., & Bissell, T. (2014). *The Disaster Artist: My Life Inside The Room, the Greatest Bad Movie Ever Made*. Simon & Schuster Paperbacks.

Šklovski, V. (2001). Taiteesta - keinona. Teoksessa P. Pesonen & T. Suni (toim.) *Venäläinen formalismi: Antologia*. (s. 29–49). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. (Alkuperäisteos julkaistu 1917)

Sontag, S. (1999). Notes On ‘Camp’. Teoksessa F. Cleto (toim.) *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. (s. 53–65). The University of Michigan Press. (Alkuperäisteos julkaistu 1964)

Suni, T. (2001). Kuinka formalismi tehtiin. Teoksessa P. Pesonen & T. Suni (toim.) *Venäläinen formalismi: Antologia*. (s. 7–28). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Thompson, K. (1981). *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton University Press.

Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press.

Vacklin, A., Rosenvall, J., Nikkinen, A., Like Kustannus, & Hansaprint. (2017). *Käsikirjoittamisen taito* ([Uusi painos]). Like Kustannus Oy.

Vanhatalo, K. (2017). *The Room on maailman huonoin elokuva – The Disaster Artist kertoo sen syntytarinan*. 22.11.2017. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/11/22/the-room-on-maailman-huonoin-elokuva-the-disaster-artist-kertoo-sen>. Viitattu 12.4.2026

Vogler, C. (2007). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* (3rd ed.). Michael Wiese Productions.

Waters, J. (1981). *Shock value*. Dell.

Wiseau, T. (2003). *The Room*. Wiseau Films