

Sotaelokuvan vaikutus

Voittamaton ykkönen –elokuvan merkitys katsojan sotaa koskevien mielipiteiden muodostumisessa

Jarkko Böhm

Pro gradu –tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Taidekasvatus

Joulukuu 2008

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Jarkko Martti Olavi Böhm	
Työn nimi – Title SOTAELOKUVAN VAIKUTUS <i>Voittamaton ykkönen</i> –elokuvan merkitys katsojan sotaa koskevien mielipiteiden muodostumisessa	
Oppiaine – Subject Taidekasvatus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Joulukuu 2008	Sivumäärä – Number of pages 81
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkielmassa pohditaan sitä, millaiset mahdollisuudet sotaelokuvalla on vaikuttaa katsojansa sotaa koskeviin mielipiteisiin ja miten se tapahtuu.</p> <p>Tutkielma nostaa keskeiseen asemaan Samuel Fullerin vuonna 1980 valmistuneen ja vuonna 2004 uusintajulkaisun saaneen sotaelokuvan <i>Voittamaton ykkönen</i>. Tutkielmassa katsotaan teorioita tämän elokuvan kautta. Tutkimusaineisto on kerätty näyttämällä <i>Voittamaton ykkönen</i> –sotaelokuvaa 39:lle 17-18 –vuotiaalle lukiolaiselle ja toteuttamalla heille sekä lomakehaastattelun että ryhmähaastattelun. Haastattelut olivat teemahaastatteluita, jotka tukevat tutkielman teoreettisia osioita elokuvan vaikutuksista ja tulkinnasta.</p> <p>Teoreettinen pohja muodostuu monesta eri osasta. Sotaelokuvan tulkintamalleihin tutkielma soveltaa hermeneutiikkaa pohjautuen Martin Heideggerin ja Hans-Georg Gadamerin määritelmiin. Apuna tässä olen käyttänyt Martin Kuschin argumentteja heideggeriläisestä ja gadamerilaisesta hermeneutiikasta. Lisäksi olen soveltanut tulkintaprosessien havainnointiin Wolfgang Iserin teoriaa reseptioestetiikasta.</p> <p>Tutkielmassa pohditaan elokuvatyylin merkitystä neoformalistisen elokuvatutkimuksen keinoin. Tarkoituksena on rinnastaa sotaelokuvaa joissain määrin dokumenttielokuvaan pyrkien löytämään yhteneväisyyksiä niiden keinoista välittää sanomaa katsojalle ja katsojan tavasta ottaa se vastaan. Tutkielma käsittelee myös genrekonventioita keskittyen erityisesti sotaelokuvien konventioihin. Työ käsittelee myös representaatioteorioita eli kuinka sotaelokuva välittää tiettyä maailmankuvaa ja miten katsoja ottaa sen vastaan.</p> <p>Teoria-aineiston määritelmien toteutumista käytännössä pohditaan empiirisen aineiston avulla ja miten erityisesti nuorten katsojien kohdalla teorioiden esittämät mallit toteutuvat. Tutkielma tukee näkemystä, jonka mukaan sotaelokuva itsessään ei yleensä suoraan muuta sotaa koskevia mielipiteitä tai asenteita, mutta teoksen vaikutus näkyy siinä, miten se saa katsojansa pohtimaan aihetta ja lisäämään elokuvan esittämät asiat omaan henkilökohtaiseen kokemushorisonttiin.</p>	
Asiasanat – Keywords sota, elokuva, tulkinta, hermeneutiikka, vastaanotto, representaatio, genret, mielipiteet	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	1
1.1 Tutkielman esittely ja menetelmät.....	1
2 Hermeneutiikka ja sotaelokuva.....	4
2.1 Viittaussuhteiden kokonaisuus, tulkitsijan näkökulma ja käsitteistö.....	4
2.2 Mielialan vaikutus tulkintaan ja ymmärryksen objektiivisuus.....	7
2.3 Gadamerin hermeneutiikka ja sotaelokuva.....	9
2.4 Reseptioestetiikka Wolfgang Iserin mukaan.....	13
2.5 Teoksen kaksinaisuuden merkitys tulkinnassa.....	14
3 Elokuvateoriaa.....	17
3.1 Fiktioelokuvan ja dokumentin yhteneväisyydet ja erot	17
3.2 Genren merkitys.....	20
3.3 Sotaelokuvan muoto.....	22
3.4 Tunteiden välittäminen.....	27
3.5 Elokuvan sanoma.....	29
3.6 Elokuva kehollisena kokemuksena.....	34
4 Representaatio	39
4.1 Taide todellisuuden jäljittelynä ja visuaalinen representaatio.....	39
4.2 Elokuvallinen representaatio.....	44
4.3 Richard Eldridgen teoria taiteellisesta representaatiosta.....	46
4.4 Referentiaalinen kielikäsitelmä.....	48
5 Jyväskylän normaalikoulun lukion opiskelijoiden haastattelu maaliskuussa 2008.....	54
5.1 Aineiston keruun toteuttaminen.....	54
5.2 Lomakehaastattelu.....	55
5.3 Ryhmähaastattelu.....	56
5.4 Vastaajien taustatiedot ja ennakoasenteet sotia kohtaan.....	58
5.5 Sotaelokuvan tulkinta ja teoksen herättämät ajatukset.....	64
5.6 Elokuvan vaikutus mielipiteisiin.....	70
5.7 Ryhmähaastattelun satoa.....	71
5.8 Yhteenvedo aineistosta.....	75
6 Johtopäätökset.....	76
LÄHDELUETTELO.....	80
PAINAMATTOMAT LÄHTEET.....	81
LIITTEET	

1 Johdanto

Taiteella on monia erilaisia tehtäviä, mutta yksi merkittävimmistä niistä on saada ihminen ajattelemaan aihetta, jonka taiteilija teoksensa kautta pyrkii vastaanottajalle välittämään. Taiteilijan syyt tähän voivat olla monet, mutta yksi niistä voi olla toivo vaikuttaa taideteosta tarkastelevan henkilön mielipiteisiin esitettyä asiaa kohtaan. Myös elokuvat kantavat mukanaan jonkinlaista maailmankuvaa, jonka ne katsojalleen pyrkivät välittämään. Aivan kuten kaikki muukin taide, on elokuva oma erityinen kulttuurinen tuote, joka tavalla tai toisella kantaa sen kulttuurin ideologioita ja näkemyksiä missä se on tuotettu. Vaikka elokuvien käsittelemät aiheet voivat olla universaaleja, voi teoksen näkökulma olla sen edustamalle kulttuurille yksilöllinen.

Sota on yksi universaali aihe, jonka voidaan olettaa merkitsevän jollakin tasolla jotakin kaikille ihmisille. Vaikka Suomi itse ei ole joutunut sotatilaan toisen maailmansodan jälkeen, on aihe läsnä erilaisilla tavoilla. Uutismediat välittävät katsojille kuvia maailman sotatantereilta. Myös kirjallisuudella ja elokuvilla on tässä oma roolinsa. Väinö Linnan romaani *Tuntematon sotilas* pitää Suomen ja Neuvostoliiton välisen vuosina 1941-44 käydyn sodan läsnä kielessä (Jokinen 2000, 117). Samaa voi sanoa joissain määrin joka itsenäisyyspäivä esitetystä elokuvasovituksesta, joka täydentää kielellistä läsnäoloa kuvastollaan. Romaani ja elokuva edustavat ikkunaa tietynlaiseen todellisuuteen lukijasta tai katsojasta riippuen (Jokinen 2000, 117).

Voiko sotaelokuva muuttaa katsojansa mielipidettä tai asennetta sotia kohtaan? Voiko sotaelokuva vaikuttaa katsojaansa ja jos voi, millä tavalla? Nämä ovat eräitä peruskysymyksiä, joita käsitelen tässä tutkielmassani. Mielenkiintoni aiheeseen on erityisesti siinä, missä määrin katsoja antautuu sotaelokuvien välittämille näkemyksille, vai luoko hän tyystin omansa henkilökohtaisen kokemusmaailmansa ja ennako-oletustensa pohjalta.

1.1 Tutkielman esittely ja menetelmät

Tutkielmani on luonteeltaan empiirinen ja aineistoni koostuu haastatteluista, joita tein 17-18 – vuotiaille lukiolaisille. Haastattelut koskivat heille näyttämäni sotaelokuvaa, vuonna 1980 valmistunutta *Voittamatonta ykköstä*, jonka on ohjannut Samuel Fuller. Teen elokuvasta myös omia tulkintojani perustuen teoreettisiin lähtökohtiin. Katson eri teorioita siis *Voittamaton ykkönen*

-sotaelokuvan kautta. Tämän yhden sotaelokuvan pohjalta tehtyjä havaintoja ja pohdintoja pyrin soveltavin osin yleistämään sekä sotaelokuvagenreen että elokuvan tulkinnallisuuteen ja katsojaan vaikuttamiseen yleisesti. Aluksi käsittelen tulkinnan teoreettisia periaatteita hermeneutiikan näkökulmasta. Päälähteenä tätä varten olen käyttänyt Martin Kuschin katsantoa filosofiseen hermeneutiikkaan. Pohdin tulkitsemisen malleja erityisesti Martin Heideggerin ja Hans-Georg Gadamerin hermeneutiikan teorioiden kautta. Tarkoitukseni on käsitellä niitä tiedostamisprosessin vaiheita, jotka vaikuttavat ihmisen käsityksiin sotaelokuvaa katsoessa. Käsittelen sitä, kuinka ihminen ennakkokäsityksensä kautta on hermeneuttisessa tilanteessa: miten hän tulkitsee sotaelokuvaa ja voiko tulkinta aiheuttaa muutoksia henkilön ymmärryshorisonttiin. Huomioin myös reseptioestetiikan tärkeimmät periaatteet eli Wolfgang Iserin teorian tulkinnan läsnäolosta, jonka mukaan teoksen merkitys ei ole piilotettu itse teokseen, eikä se ole vain tarkastelijalle konkretisoituva näkemys, vaan se muodostuu ”virtuaalisesti” näiden kahden navan väliin.

Kolmannessa luvussa käsittelen tutkielman kannalta olennaisimpia elokuvateoreettisia periaatteita. Tarkastelen asiaa neoformalistisen elokuvateorian avulla, kuten erityisesti David Bordwell ja Kristin Thompson ovat sitä määrittäneet. Käyn läpi elokuvan tyyliin vaikuttavia seikkoja tarkoitukseni osoittaa muun muassa genremääritelmien perustuvan merkittävässä määrin elokuvantekijän ja katsojan väliseen sanattomaan sopimukseen. Elokvien erilaiset keinot ja elementit ovat siis muotoutuneet osaksi katsojien tulkintojen ja vuorovaikutusten pohjalta, jolloin niistä on syntynyt konventioita. Pohdin myös fiktiivisen elokuvan ja dokumentin eroavaisuuksia ja yhteneväisyyksiä, sillä fiktiivistä elokuvaa voi katsoa ”dokumentaarisesti” ja toisinpäin. Koska elokuvan vaikutus voi olla myös kehollinen, käyn luvussa läpi myös Vivian Sopchackin teorian kinesteettisestä subjektista.

Sotaelokuvat pyrkivät omalta osaltaan jäljentämään tietynlaista todellisuutta ja välittämään sitä katsojalleen. Tätä käsittelen tutkielman neljännessä luvussa representaatiota koskevien teorioiden avulla. Pohdin erityisesti taiteellisen representaation merkitystä sotaelokuvan ja katsojan kannalta Richard Eldridgen määritelmien mukaisesti. Pohdin asiaa myös välineen kannalta eli elokuvallista representaatiota, joka pohjautuu Jacques Aumontin, Alain Bergalan, Michel Marien ja Marc Vernetin elokuvan estetiikkaa koskeviin teorioihin. Tästä siirryn analysoimaan sotaelokuvan merkitystä eräänlaisena ”todellisuuden kuvana”. Lähteenä tässä käytän soveltaen Arto Jokisen määritelmiä kirjallisuuden referentiaalisesta kielikäsitelmästä.

Näytin *Voittamattoman ykkösen* maaliskuussa 2008 Jyväskylän normaalikoulun lukion 39:lle

oppilaalle, jotka olivat tuolloin 17-18 -vuotiaita. Elokuvan katsomisen yhteydessä tein kyselylomaketutkimuksen, jonka avulla halusin kartoittaa oppilaiden ennakkokäsityksiä sodista ja sodankäynnistä. Erityinen mielenkiintoni kohdistui siihen, vaikuttiko sotaelokuva *Voittamaton ykkönen* heihin millään tavalla. Tätä empiirisen aineiston keruuta ja tuloksia käsittelen tutkielman viidennessä luvussa.

Viimeisessä luvussa pohdin yhteenvedon omaisesti tutkielmani aihetta. Käyn läpi tutkielmassa esiin nousseita teoreettisia seikkoja samalla huomioiden empiirisen aineiston pohtien, mitä johtopäätöksiä näiden perusteella voi sotaelokuvan vaikutuksesta katsojaan tehdä.

2 Hermeneutiikka ja sotaelokuva

Olen ottanut elokuvan vastaanoton keskeiseksi asiaksi tässä tutkielmassani, koska sotaelokuva voi merkitä niin monia erilaisia asioita niin monelle eri ihmiselle. Sotaelokuvan vaikutus perustuu ainakin joltain osin siihen oletukseen, miten katsoja asennoituu todellisiin sotiin. Nuo käsitteet taas vaikuttavat katsojan tapaan ymmärtää näkemänsä sotaelokuva. Sodan käsitteeseen vaikuttaa esimerkiksi maailmanpoliittinen tilanne ja aika mitä elämme. Myös historian tulkinta ja historiallisten sotien tarkastelu muodostaa useimmille meistä jonkinlaisen näkemyksen sodan käsitteeseen. Tämän lisäksi taiteen välittämät erilaiset sodan kuvaukset, kuten tutkielmani tapauksessa elokuva, vaikuttavat sodan käsitteeseen. Sotaelokuvan tulkinnan voi sanoa muodostavan siis eräänlaisen ympyrän, jota voisi luonnehtia myös hermeneuttiseksi kehäksi.

2.1 Viittaussuhteiden kokonaisuus, tulkitsijan näkökulma ja käsitteistö

Kun katsoja alkaa katsoa sotaelokuvaa, hän todennäköisesti tuo katsomistilanteeseen oman yksilölliset ennakkokäsityksensä asiasta, jota teos käsittelee. Martin Heideggerin mukaan ennakkokäsitys muodostuu kolmesta elementistä, joita hän luonnehtii käsitteillä *Vorhabe*, *Vorsicht* ja *Vorgriff*.

Käsitteelle *Vorhabe* on Martin Kusch ehdottanut suomennosta 'pohja'. Se tarkoittaa ymmärtämisen horisonttia, viittaussuhteiden kokonaisuutta, jossa tulkitsija on.

Tämä merkityskokonaisuus kantaa tulkintaa, mutta se ei itse voi tulla tulkinnassa tematisoiduksi. Se on kuin laiva, jolla tulkitsija elää ja jota hän jatkuvasti korjailee ja parantelee, ilman että hän kuitenkaan voisi siirtää sitä kuivalle maalle käsitelläkseen sitä kokonaan. Sillä tulkitsija tarvitsee *Vorhabea* perustana, jolla hän seisoo, kun hän korjaa lankkuja. Sellaisena *Vorhabe* yhtä hyvin mahdollistaa kuin rajoittaakin tulkintaa. (Kusch 1986, 90.)

Sotaelokuvaa katsoessa itse sota muodostaa viittaussuhteiden kokonaisuuden, joka niin mahdollistaa kuin samalla rajoittaa elokuvan tulkintaa. Sota on merkityskokonaisuutena myös sen verran laaja, ettei sitä voi ”käsitellä kokonaan”, vaan pieninä palasina, yksittäisinä asioina kerrallaan. En tarkoita tällä sitä, etteikö sodan käsitteelle olisi selkeää selitystä: sota on tappavaa

väkivaltaa sisältävä aseellinen yhteenotto valtioiden, organisaatioiden tai suhteellisten suurten ihmismäärien kesken (Orend 2005). Sotaa ei silti voi yksilön kokemuksen kannalta käsittää kokonaan, sillä se on asiakokonaisuutena lukemattomien erilaisten tapahtumien summa.

Käsitteelle *Vorsicht* on Martin Kusch ehdottanut suomennosta 'näkökulma'.

Jokainen tulkinta on sellaisen rajallisen merkityksen paljastamista, joka piilotetusti sisältyi jo tulkintaa kantavien merkitysten kokonaisuuteen. Tulkittava kohde täytyy nostaa esiin tästä kokonaisuudesta, jotta se voitaisiin tulkita tämän kokonaisuuden perusteella. Ymmärrettävän kohteen esiinnostaminen kokonaisuudesta edellyttää kuitenkin, että esiinnostossa sille annetaan merkitys, jonka avulla ymmärrettävästä voidaan pitää kiinni. Tämä rajoja antava merkityksen ennakoiminen on riippuvaista siitä, mihin tulkinta varsinaisesti pyrkii. Tätä tulkintaa ohjaavaa eteen-katsomista siihen, mihin tulkinta on menossa, Heidegger kutsuu *Vorsichtiksi*. Tämän *Vorsichtin* muodostamisen on samalla oltava erityisen varovaista (*vorsichtig*), jotta se ei repäisisi ymmärrettävää ilmiötä abstraktisti alkuperäisistä yhteyksistään. (Kusch 1986, 90.)

Martin Kuschin ehdottama suomennos 'näkökulma' kuvaa varsin hyvin sitä, mitä Heidegger käsitteellä *Vorsicht* ajaa takaa. Esimerkiksi sodan käsitteestä nostetaan jokin yksittäinen kohde tai asia, jonka puitteissa tulkintaa tehdään. Tällainen asia voi olla esimerkiksi siviilien, tai vielä tarkemmin määriteltynä lasten, kärsimykset sodan keskellä. Viittaussuhteiden kokonaisuutta katsotaan silloin tietystä näkökulmasta.

Samuel Fuller on elokuvassaan *Voittamaton ykkönen* ottanut näkökulmaksi toisessa maailmansodassa taistelleet amerikkalaiset sotilaat. Tämä asettaa tulkinnalle tietyt rajat ja samalla mahdollistaa sen. Elokuvan katsoja seuraa sotilaiden edesottamuksia, joten tämä Samuel Fullerin valitsema näkökulma omalta osaltaan ohjaa katsojan tulkintaa ja vie sitä mahdolliseen johtopäätökseen.

Käsitteen *Vorgriff* voi Kuschin mukaan suomentaa 'käsitteistöksi'. *Vorgriff* on siis kielellistä ja käsitteellistä ymmärtämistä:

Tulkinta voi olla kielellinen. Tämä mahdollisuus edellyttää ratkaisua tulkinnan käsitteistöä. Tulkitsijalla on tässä kaksi tietä: ”Tulkinta voi ammentaa käsitteistöä

tulkittavana olevasta tai se voi pakottaa sen käsitteisiin, jotka eivät sovi olevan olemistavalle”. Tietyn käsitteistön valinta on siis ratkaisu ontologisella tasolla. Vaikka tulkinta käyttää käsitteistöä, niin kuitenkin on mahdollista soveltaa tiettyä käsitteistöä ”ehdollisesti”. Yhtä vähän tulkinnan sidonnaisuus käsitteistöstä tarkoittaa sitä, ”että luonnollista kieltä pidettäisiin lopullisena pohjana”. (Kusch 1986, 90.)

Heideggerilaisen hermeneutiikan mukaisesti Vorhabe, Vorsicht ja Vorgriff muodostavat ”esimielipiteen” eli ”hermeneuttisen tilanteen” (Kusch 1986, 91). Tulkintaa siis varjostaa erittäin vahvasti tulkitsijan valmiit käsitykset. Tulkittava asia ei ole Heideggerin mukaan ”puhdas tosiasia, vaan vasta tulkitsijan ”ennakkomielipiteen” konstituoima kohde (Kusch 1986, 91). Asiaa voi luonnehtia myös tulkitsijan ennako-oletukseksi.

Puhuttaessa sotaelokuvan vaikutuksesta katsojaan ei tätä hermeneuttisen kehän tuottamaa ennakkooletuksen merkitystä voi sivuuttaa. Kun suomalainen katsoo amerikkalaista sotaelokuvaa, voi hänen tulkintaa määrittää Vorhabe eli pohja, jonka mukaan vain puolustussota on oikeutettu sota. Tulkintaa tällöin ohjaa Vorsicht eli näkökulma: miten puolustussotaa voidaan käydä tavallisen rivisotilaan kannalta? Toisaalta ”puolustussodan” käsite, siis Vorgriff, pitää joissain määrin palauttaa takaisin Vorhabeen, eli miten käsite on tulkitsijan kannalta määritettävissä ja miten se vaikuttaa hänen ymmärtämisen horisonttiin tai näkökulmaan.

Heideggerilaisen hermeneutiikan mukaan tällainen ymmärtämisen kehä on väistämätön, jolloin se täytyy käydä läpi tietoisesti. Tämä merkitsee sitä, ettei Vorhabea, Vorsichtiä tai Vorgriffiä oteta käyttöön sellaisenaan eli päähänpiston tai kansankäsitysten tarjoamassa muodossa, vaan tulkitsijan on oltava niistä tietoinen ja varovaisesti sovellettava niitä sekä oltava valmiina tekemään korjauksia. (Kusch 1986, 91.)

Tämä antaa hyvän lähtökohdan sille, miten sotaelokuva, kuten tämän tutkielman keskiössä oleva *Voittamaton ykkönen*, puhuttelee katsojaansa. Jokaisella on varmasti jonkinlainen ennakkokäsitys sodasta. Siihen vaikuttavat näkökulmat ja käsitteistöt, kuten erilaiset asiaan kuuluvat määritelmät. Heideggerin mukaan ei ole ratkaisevaa päästä tästä ”esiymmärryksen” kehästä ulos (Kusch 1986, 91). Ei siis voida eikä tarvitsekaan olettaa kenenkään katsovan sotaelokuvaa ilman ennakkokäsitysten tuomaa painolastia. Ratkaisevaa on tällöin päästä oikealla tavalla hermeneuttiseen kehän sisään (Kusch 1986, 91).

Voiko sotaelokuva muuttaa katsojan käsityksiä sodasta? Saadaksemme vastauksen tähän kysymykseen meidän on tarkasteltava osaako elokuva viedä katsojansa oikealla tavalla hermeneuttisen kehän sisään. Joka tapauksessa sotaelokuva ei voi viedä katsojaa sinne väkisin, vaan katsojan täytyy vapaaehtoisesti ”avautua” tälle mahdollisuudelle.

2.2 Mielialan vaikutus tulkintaan ja ymmärryksen objektiivisuus

Heideggerin hermeneutiikan mukaan ymmärtämiseen vaikuttaa ihmisen mieliala, jota Heidegger itse kutsuu ”virittyneisyydeksi”. Mieliala ei ole suuntautunut tiettyyn objektiin, vaan koko ”maailmassaolemiseen”. (Kusch 1986, 81-82.)

Esimerkiksi depressiossa koen kaiken mielettömänä, tulen tietoiseksi siitä, että yksinkertaisesti olen, sillä kärsin juuri siitä. Onnellisuudessa mieliala avaa minulle tämän saman tosiasian positiivisesti. Virittyneisyys avaa kuitenkin aina – joskaan ei kovin selvästi vähemmän voimakkaita mielialoissa – olemassaoloni ”faktisiteetin”, tuon ”että olen ja että minun on oltava”. (Kusch 1986, 82.)

Virittyneisyys ja ymmärtäminen eivät koskaan esiinny ilman toisiaan, sillä virittyneisyyteen kuuluu aina tietty tapa ymmärtää itseään ja maailmaa ja päinvastoin (Kusch 1986, 82). Ymmärtämisellä tämän tutkielman kannalta tarkoitan Heideggerin ”arkipäiväistä ymmärtämistä”, eli ”jotakin joksikin tulkitsemista”. Tulkinta on tällöin siis ymmärtämisen mahdollistamaa ja liikkuu Heideggerin määrittelemässä hermeneuttisessa kehässä. (Kusch 1986, 83.)

Virittyneisyyttä ei voi väistää mitenkään. Jokapäiväiseen olemiseen kuuluu huoli erilaisista asioista, johon liittyy ”järkkymätön tyyneys tai pidättyväinen alakuloisuus, siirtyminen tilasta toiseen tai luiskahtaminen huonoon vireeseen” (Heidegger 2000a, 174). Olemme aina jollakin tavalla virittyneitä. Se on osa ”täälläolemistä” ja mieliala vaikuttaa asioiden vastaanottamiseen: se paljastaa ”miten jonkun laita on ja miten jonkun käy” (Heidegger 2000a, 174).

Virittyneisyys määrää Heideggerin mukaan siis vahvasti sen, miten katsoja suhtautuu näkemäänsä. Väsyneenä hän voi haluta näkevänsä viihteellisen toimintaelokuvan, mikä omalla tavallaan jo ohjaa katsojan tulkintaa. Tästä voitaneen päätellä virittyneisyyden toimivan Vorsichtin tavoin.

Olen pyrkinyt huomioimaan elokuvakatsojan virittyneisyyden tässä tutkielmassa. Aineistonkeruussa tämä näkyi niin, että tein tutkimusryhmälle kyselyn ja ryhmähaastattelun kahden eri päivän aikana. Näin vastaajan kannalta voidaan joissain määrin minimoida virittyneisyyden aiheuttama vääristys tulkintaan. Toisaalta itse elokuvan katsomishetki painaa edelleen ymmärtämisessä. On siis tärkeää huomioida virittyneisyys ainakin kahdelta ajanjaksolta: silloin kun katsoja katsoo elokuvaa, sekä silloin kun hän pohtii vastauksiaan kyselyyn, joka koskee nähtyä elokuvaa. Virittyneisyyden merkitystä ryhmähaastattelulle voi myös jonkin verran pohtia, vaikka asia liittyy enemmän haastattelututkimuksen metodologiaan kuin hermeneutiikkaan. Tällöin kuvioon astuu yksilön virittyneisyyden lisäksi ryhmähenkeen ja -dynamiikkaan liittyvät asiat. Myös oma persoonani haastattelutilanteessa voi vaikuttaa asiaan, sekä tietenkin oma virittyneisyyteni tilanteeseen. Haastattelutilanteessa virittyneisyys pohjautuu kuitenkin enemmän osapuolten keskenäiseen vuorovaikutukseen kuin olosuhteisiin.

Heideggerin hermeneutiikka antaa hyvän lähtökohdan sille, miten sotaelokuva, kuten *Voittamaton ykkönen* tässä tapauksessa, puhuttelee katsojaansa. Heideggerilaisen hermeneutiikan tarjoama käsitys esiyymmärryksen kehästä on tässä suhteessa mielenkiintoinen. Pitää varmasti paikkansa, että se havainnollistaa totuudenmukaisesti katsojan tulkintaprosessia, joka ei ole missään tapauksessa eristetty muusta maailmasta katselutilanteeseen. Katsojalla on oma ennakkokäsityksensä siitä, mitä hän on parhaillaan tulkitsemassa.

On järkevää pohtia, miten Heideggerin hermeneutiikka soveltuu tämän tutkielman tarpeisiin. Se ei teoriana varsinaisesti keskity tekstin tulkitsemiseen taiteiden kannalta, vaan katsoo asiaa yleisesti inhimillisen olemassaolon näkökulmasta. Tämän myötä se on vaikuttanut niin ontologiaan, fenomenologiaan kuin estetiikan tutkimukseen. (Kusch 1986, 73.)

Heideggerilainen hermeneutiikka ajaa silti asiansa sen poikkitieteellisen periaatteen kautta, eli koska sitä ei ole sidottu esimerkiksi taiteiden tutkimukseen, voi se antaa tälle tutkielmalle erittäin hyviäkin vastauksia. Heidegger on kiinnostunut ihmisen olemisesta ja avautumisesta muille läsnäoleville asioille (Heidegger 2000b, 26). Tätä näkemystä tarkentaa hermeneutikko Rudolf Bultmann, jonka ajatteluun Heidegger on vaikuttanut (Kusch 1986, 96).

Rudolf Bultmannin yksi peruskysymys on, voiko yksittäisen ihmisen ymmärrys olla objektiivista. Kysymys on suorassa ristiriidassa esiyymmärryksen periaatteen kanssa, mutta ristiriitaisuutta lisää entisestään se, että kiinnostus tiettyyn asiaan määräytyy myös tulkinnan kysymyksenasettelun

mukaan. Bultmann nimeää neljä mielenkiinnon pääalajia: 1) ”Mielenkiinto menneen historian yhteyden rekonstruktioa kohtaan”. Ilman tulkitsijan käsitystä historiasta yleensä ei tätä mielenkiintoa voi esiintyä. 2) ”Psykologinen mielenkiinto”, eli esiymmärrys psyykkisistä ilmiöistä. 3) ”Esteettinen mielenkiinto”, eli esiymmärrys taiteesta. 4) ”Mielenkiinto, joka kohdistuu sen elämänsfäärin historiaan, jossa ihminen liikkuu”. Tämän mielenkiinnon avulla voidaan oppia ”ihmisen varsinaisuuden mahdollisuuksista”, eli ”eksistenssiymmärrys”. (Kusch 1986, 96-97.)

Kun tulkittavana on todelliseen historiaan liittyvä sotaelokuva, liikutaan tällöin jonkin verran kaikkien neljän esiymmärryksen välillä. Voisi olla tarpeen jopa tarkastella, missä määrin nämä erilaiset esiymmärrykset vaikuttavat toisiinsa vai toimivatko ne jopa toisistaan riippumatta. Samassa henkilössä tuskin on monta esiymmärrystä, mutta sama henkilö voi muodostaa useita erilaisia tulkintoja samasta asiasta. Näin tapahtuu esimerkiksi viedessä asia erilaisten kontekstien luokse.

2.3 Gadamerin hermeneutiikka ja sotaelokuva

Hans-Georg Gadamerin vuonna 1960 julkaistu pääteos *Wahrheit und Methode* (Totuus ja menetelmä) lähtee hermeneutiikan käsittelyssään liikkeelle taiteesta, tai tarkemmin määriteltynä taiteen totuudesta (Kusch 1986, 103). Toisaalta Gadamer on muissa teoksissaan käsitellyt totuuskäsityksiä myös tieteen kannalta, joten hänen hermeneutiikkansa on viime kädessä yhtä laaja-alaista kuin Martin Heideggerillä (Gadamer 2004, 12-28). Teoriana Gadamerin näkemys on kuitenkin lähempänä tämän tutkielman tarpeita kuin Heideggerin hermeneutiikka, joskin tarkoitukseni on huomioida molemmat.

Gadamerin mukaan perinteinen estetiikka, kuten esimerkiksi Kant ja Schiller sen ovat määritelleen, ei voi käsittää taiteen totuutta, sillä ”se näkee taiteen irrallaan todellisuudesta, moraalista ja totuudesta. Taide on sille ideaalinen valtakunta – jota on puolustettava kaikkia rajoituksia vastaan, myös valtion ja yhteiskunnan moraalista holhousa vastaan. (Kusch 1986, 103-104)” Mielenkiintoista tässä määritelmässä niin sotaelokuvan kuin muunlaisen taiteen kannalta on se, että juuri moraalikysymysten käsittely tekee usein erilaisista teoksista mielenkiintoisen. Jo pelkkä sodankäymisen moraalit nousee useissa sotaelokuvissa vahvasti etualalle, näin myös *Voittamattomassa ykkösessä*.

Gadamerin määrittelemä ”esteettinen erottelu” myös aiheuttaa ristiriitoja, jos tutkitaan

kokonaisuutena sitä, miten sotaelokuva vaikuttaa katsojaan: ”Jättämällä huomiotta kaiken sen, mistä teos juontaa juurensa, mikä on teoksen alkuperäinen elämänyhteys, teos näyttäytyy pelkkänä taideteoksena. Esteettinen tietoisuus – – antaa puhtaan taideteoksen tulla näkyviin.” (Kusch 1986, 104.) Sotaelokuva on vahvasti sidoksissa historiaan, joten sitä ei voi täysin irrottaa juuristaan. Lisäksi kaikkien elokuvien kohdalla ajankohta, jolloin teos on tehty, vaikuttaa teokseen. Ongelmaksi muodostuu ehkä juuri käsite ”puhdas taideteos”, eli mitä sillä tarkoitetaan. Toisaalta Gadamer ottaa tämän osittain huomioon todetessaan, että ”taide on tiedostamista, ja taideteoksen kokeminen tekee osalliseksi tästä tiedosta.” Tälle tiedostamisprosessille hän on antanut oman käsitteen ”Spiel”, jonka suora suomentaminen on mahdotonta, sillä se voi tarkoittaa leikkiä, peliä, näytelmää, tapahtumaa ja toistuvaa liikettä. (Kusch 1986, 104.)

Gadamerin leikkikäsite kuvaa nimenomaan tiedostamisprosessia, joka käydään henkilöiden välisessä kommunikoinnissa, jota taideteoksen tarkastelu tai näytelmän seuraaminen tietyllä tasolla on. Tapahtumaa varjostaa tietty henki, toisin sanoen tapa miten leikki etenee. Leikkijän eli teoksen vastaanottajan on osallistuttava siihen täysin, tapahtumaa väheksymättä, tai muuten leikkijöiden vuorovaikutus jää vajavaiseksi. Lisäksi vastaanottaja jatkaa tätä leikkiä kanssa, kun hän käsittelee näkemäänsä, kuulemaansa ja kokemaansa mielessään. Hän siis leikkii tällöin itsensä kanssa. (Gadamer 2004, 86-87.)

Elokuvan katsomista voi verrata näytelmän kaltaiseen ”leikkiin”. Tällöin näyttelijät ovat leikkivä osapuoli, kun taas katsojat ”sulautuvat” mukaan tähän leikkiin. Sulautuminen ei ole kritiikittömän, puhtaan esteettisen asenteen omaksumista, vaan ”mitä taideteoksessa oikeastaan koetaan – – on se – – kuinka tosi se on, ts. missä määrin siinä tiedostetaan ja jälleentunnistetaan jotakin”. Jälleentunnistaminen ei tarkoita jo tiedetyn tiedostamista, vaan ”jälleentunnistamisen ilo on pikemminkin sitä, että tiedostetaan enemmän kuin vain se, mitä on tunnettu”. ”Asia, jolle ihminen hetkellisesti antautuu, on totuus, totuus maailmasta ja ihmisestä itsestään.” (Kusch 1986, 104-105.)

Tuskin kukaan katsoo elokuvaa nykyään kritiikittömästi, puhtaan esteettisen asenteen vallassa. Siksi tulkintaprosessissa on otettava huomioon myös katsojan kyky tiedostaa katsovansa sepitteellistä tarinaa elokuvan muodossa. Katsojan omat intressit vaikuttavat erittäin vahvasti tässä asiassa, asia mikä korostuu sotaelokuvan kohdalla. Joku voi olla esimerkiksi niin tietoinen sotateknologiasta, että hän huomaa elokuvasta esimerkiksi rekvisiittaan tai puvustukseen liittyvät virheet. Elokuvassa nähtävät taistelutankit voivat olla väärää mallia, tai sotilaat voivat kantaa mukanaan vääränlaisia aseita. Tällaiset asiat itsessään jo rikkovat esteettistä asennetta.

Gadamerin kuvailema jälleentunnistaminen toisaalta lienee keino, jonka avulla katsoja murtautuu sisään elokuvan maailmaan, jolloin elokuvalla on edes jonkinlainen mahdollisuus puhutella katsojaa. Katsoja ei lopulta kuitenkaan seuraa vain elokuvan ”teknistä ulkokuorta”, tai jos seuraakin, on kyseessä silloin, ainakin katsojan näkökulmasta, erityisen huono elokuva. Viime kädessä katsoja kiinnittää huomionsa elokuvan tarinaan ja sitä kannatteleviin momentteihin.

Momentit toimivat Gadamerin mukaan pareittain: sisältö ja hahmotus, teos ja esitys, katsoja ja näyttelijä. Näiden erottelu on toissijaista, kun taas ensisijaista on niiden erottamattomuus. Gadamerin omaa kantaa voi kutsua ”esteettiseksi ei-erotteluksi”, mikä poikkeaa siis esteettisen tietoisuuden ”esteettisestä erottelusta”. (Kusch 1986, 105.)

Ennen katsojan tulkinnan käsittelyä pitäisi ottaa huomioon, miten tekijät tulkitsevat lähdemateriaaliaan. Teoksen tulkinta ei ala vasta silloin, kun se tuodaan näennäisesti valmiina katsojan eteen, vaan ohjaaja ja näyttelijät, niin näytelmää kuin elokuvaakin tehdessä, joutuvat käymään läpi omat tulkinnalliset prosessinsa. Kun näyttelijä tai ohjaaja miettii, kuinka hänen pitäisi teosta tulkita, ovat edellä mainitut momentit silloin erotettuja toisistaan (Kusch 1986, 105).

Mutta tämäkään ei tarkoita palaamista käsitykseen puhtaasta teoksesta. Sillä näyttelijällä tai ohjaajalla ei koskaan ole teosta edessään puhtaana, vaan aina ja ainoastaan aikaisempien tulkintojen tradition kanssa, joka antaa ”'oikean' esityksen” mittapuun. Tämä traditio ei ole este vapaalle tulkinnalle vaan pikemminkin ratkaiseva haaste taiteilijan luovuudelle. Näin ”oikean esityksen” mittapuun on välttämättä muuttuva, ja ”vain yhden oikean esityksen idea – on mieletön”. (Kusch 1986, 105.)

Mitä elokuvaohjaaja tekee, kun hän ”tulkitsee teosta”? Voidaan olettaa hänen tulkitsevan kaikkea mahdollista, mikä hänen ympärillään on osa teoksen luomista, siis erilaisia elementtejä. Keskeisin lienee käsikirjoitus, johon perustuen hän elokuvaansa suunnittelee. Näin varsinkin silloin, jos käsikirjoituksen on kirjoittanut joku muu kuin ohjaaja itse. Toisaalta joskus ohjaaja on itse luonut tekemänsä elokuvan käsikirjoituksen. Periaatteessa mikään ei muutu tulkitsemisen kannalta, sillä itse luotua tekstiä voi jälkeenpäin luettuna tulkita eri tavoin. Silti on mielestäni tärkeää huomioida, että myös käsikirjoittaja tekee tulkintaa luodessaan käsikirjoitusta. Voitaneen jopa sanoa käsikirjoittajan tulkitsevan sitä todellisuuden osaa, josta hänen käsikirjoituksensa kertoo.

Käsikirjoittaminen on kirjallisuutta, joten käsikirjoituksen tulkitsemista niin ohjaajan kuin näyttelijän toimesta pitää käsitellä kirjallisuuden näkökulmasta. Gadamerin mukaan jokainen ”hiljainen lukeminen” on ”jälleen tuottamista ja tulkintaa”, ja se toimii Spielin mallin mukaisesti. Ymmärtämisemme on suuntautunut siihen, mitä meille sanotaan. ” – – kirjoitettu teksti täydellistyy vasta ymmärtämisessä, eli juuri siten kuin taideteos on olemassa vasta esityksessä.” (Kusch 1986, 105.)

Tämän perusteella elokuvan kannalta tulkinta muodostuu monen osasen muodostamasta ketjusta. Sotaelokuvan kohdalla ketjun alkupää on jo historiallisten tapahtumien tulkinnassa. Samuel Fullerin *Voittamaton ykkönen* on tästä esimerkki. Samuel Fuller itse on tulkinnut omia kokemuksiaan rivisotilaana kirjoittaessaan elokuvan käsikirjoitusta. Koska elokuva ei käsittele vain hänen omia kokemuksiaan, on hänen käsikirjoitukseensa päätynyt myös toista maailmansotaa koskevia historiallisia tulkintoja. Tältä osin voidaan puhua heideggerilaisen ja Gadamerin hermeneutiikan osittaisesta yhtymäkohdasta, sillä kuten aikaisemmin totesin, määrittelee Heideggeriltä vaikutteensa saanut Rudolf Bultmann menneen historian rekonstruktion yhdeksi tulkintaa ohjaavien mielenkiintojen pääalajiksi. Kun tämä historian tulkitsemisen lopputulos on saatu elokuvakäsikirjoituksen muotoon, se muuttuu tulkittavaksi teokseksi. Lopullinen elokuva on siten käsikirjoituksen tulkinnan lopputulos, jolloin tulkitseminen siirtyy edelleen katsojille.

Gadamer antaa ymmärtää teoksessaan *Wahrheit und Methode* ihmisen olevan voimaton ohjailemaan ymmärtämystään: ”Ymmärtäminen on vähemmän ajateltava subjektiviteetin tekona kuin tempautumisena tapahtumaan, jota perinne on.” Ymmärtävä ihminen ei siis ole vapaa, vaan riippuvainen traditiosta. Tämä ilmenee tavassa, kuinka vaikutushistoria (*Wirkungsgeschichte*) ohjaa ihmisen kiinnostusta tiettyjä kysymyksiä tai vastauksia kohtaan. Vaikutushistorialla Gadamer tarkoittaa ”tietyn teoksen vaikutushistoriaa teoksen aikaisempien tulkintojen summana kuin myös kokonaisen historiallisen tradition vaikutusta.” Tulkitsija voi olla vaikutushistoriasta tietoinen, eli ”hyväksyy alivoimaisuutensa” (Kusch 1986, 107.)

Näin kärjistävä teoria herättää luonnollisesti Gadameria kyseenalaistavia näkemyksiä ja yksi niistä on Gianni Vattimon katsomus ymmärtämisestä ja tulkinnasta. Vattimo kiistää tulkitsijan olevan vain kiinni siinä historiallisessa kontekstissa, josta tulkitsema teksti on peräisin. Tulkitsija ei ole siis voimaton historialliselle traditiolle, vaan hänellä on suorastaan vastuu omasta tulkinnastaan. Tulkinta voi Vattimon mukaan myös epäonnistua, sillä prosessiin vaikuttaa myös tiedostamattomat ennakkoluulot. Onnistunut tulkinta vaatii luonnollisesti teksti-teoksen tulkitsijassaan herättämän

mielenkiinnon, jonka lisäksi teoksen ja tulkitsijan välillä täytyy olla jonkinlainen suhde: teoksen täytyy puhutella tulkitsijaansa jollakin tavalla. (Vattimo 1999, 100-101.)

Sotaelokuvan tulkinta on sidoksissa yleisesti elokuvan tulkintaan. Asiaa voi verrata genreajatteluun, jolloin elokuvat kategorisoidaan sisältönsä perusteella. Tämä ajattelu saa vallan varsinkin analysoidessa Hollywood-elokuvaa, mutta nykypäivänä myös niin sanottu eurooppalainen taide-elokuva on joissain määrin kahlehdittu genreajatteluun. Onhan jo taide-elokuva määritelmänä eräänlainen genre, joka ohjaa elokuvan katsomista ja tulkintaa. Gadamerin hermeneutiikan määritelmänä vaikutushistoria elokuvan kannalta vertautuu genren muodostamiin odotusarvoihin.

Gadamer määrittelee ymmärtämisen tapahtumana, jonka hän määrittelee termillä *Horizontverschmelzung*, suomeksi horisonttien yhteensulautuminen (Kusch 1986, 107).

Wahrheit und Methoden mukaan historiallinen ihminen on aina rajallisessa tilanteessa tietynä aikana ja tietyssä paikassa. Ja rajallisena tilanteella on aina horisontti: ”Horisontti on se näköala, joka käsittää – – kaiken sen, mitä tietystä pisteestä käsin on nähtävissä”. Ymmärtäminen horisonttiensulautumisena tarkoittaa tämän mukaisesti tulkitsijan horisontin laajentumista tekstin horisontilla; tekstin horisontti sulautuu tulkitsijan horisonttiin. (Kusch 1986, 107.)

Tulkitseminen ei siis elokuvankaan kohdalla tarkoita tämän perusteella sitä, että elokuva muuttaisi katsojan näkemyksiä totaalisesti. Näkemyksiin vain tulee jotakin uutta, eli katsojan horisontti, toisin sanoen näköala laajentuu. Käsite horisontti korostaa tässä tapauksessa juuri tulkitsijan rajoittuneisuutta katsoa asiassa vain tiettyyn suuntaan. Vaikka kääntäisimmekin päätämme katsoaksemme horisonttia laajemmalle, kadotamme samalla horisontin toisen laidan näköalamme kapeuden vuoksi. Ymmärtäminen tuo uusien oivalluksien ja uusien perspektiivien omaksumisen kautta näköpiiriimme uutta horisonttia, joka ennen tulkittavaa tekstiä olisi ollut kokonaan piilossa.

2.4 Reseptioestetiikka Wolfgang Iserin mukaan

Koska tutkielmani painottuu aiheeltaan enemmän elokuvan vastaanottoon katsojan osalta, tarvitsee se työkalukseen oman erityisen tutkimuslajinsa. Kirjallisuuden piirissä on syntynyt reseptioestetiikaksi kutsuttu tutkimuksen kenttä, joka keskittyy juuri teoksen vastaanottoon.

Reseptioestetiikan voidaan siis nähdä olevan hermeneutiikan alalaji.

Wolfgang Iser käsittelee kirjassaan *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* reseptioestetiikan keinoin sitä, mitä tapahtuu kun lukija lukee ja tulkitsee tekstiä. Vaikka tämä tutkielma käsittelee elokuvaa, joka audiovisuaalisena ja esittävänä taiteenlajina poikkeaa ilmaisumuotona radikaalisti kirjallisuudesta, voi Iserin teoriaa silti soveltaa myös elokuvan piirissä. Käsittelemässäni mielestäni olennaisimmat erot ja yhteydet kirjallisuuden ja elokuvataiteen välillä lunastaakseni oikeuden käyttää kirjallisuuden teorioita elokuva-analyysia varten.

Elokuvaa katsotaan passiivisemmin kuin kirjaa luetaan. Elokuvan katsojan ei tarvitse käänellä edessään näkemänsä esityksen sivuja edistääkseen tarinaa, kuten kirjan lukijan tarvitsee tehdä. Lisäksi lukija voi palata taaksepäin lukemassaan, kun taas elokuva vaatii keskittymistä, sillä jos katsojalla jää jokin kohta elokuvasta näkemättä, ei hänellä ole mahdollisuutta palata siihen. Teknisesti tämä tietenkin on mahdollista videonauhojen ja DVD-levyjen kanssa, mutta jätän tämän tarkoituksella nyt huomiotta.

Koskaan ei pidä unohtaa jokaisen kaupallisen elokuvan saavan jonkinlaisen muotonsa tai jopa pystyssä pitävät perusteensa jo käsikirjoitusvaiheessa. Koska käsikirjoitus on kirjallisuutta, on elokuvalla kerronnallisten keinojensa osalta kirjallisuuden kanssa paljon yhteistä. Lisäksi perinteinen Hollywood-elokuva, jollaiseksi Voittamaton ykkönen varmasti lukeutuu, korostaa tarinan tärkeyttä. Myös kirjallisuus on pohjimmiltaan puhdasta tarinankerrontaa, joten kirjallisuuden tutkimuksen työkalut soveltuvat tässä tapauksessa myös elokuvan tutkimukseen.

2.5 Teoksen kaksinapaisuuden merkitys tulkinnassa

Wolfgang Iserin lähtöajatus kirjassaan *The Act of Reading* on, että selittääkseen fiktiivisen tekstin tarkoitus voidaan tekstiä lähestyä monesta eri suunnasta. Tällöin tulkittavan tekstin tarkoitus voi olla jopa ristiriitainen, eikä ristiriitaa voi poistaa selityksillä. Iserin mukaan selitykset eivät tee muuta kuin vievät terän tulkittavalta tekstiltä ja muuttavat tekstin tuoman ”uuden todellisuuden” yksioikoiseksi. Selittäminen, jolla avattaisiin perinteisen tekstin pohjimmainen totuus, onkin tulkittamisen keinona auttamattomasti vanhentunut. (Iser 1978, 10.)

Mitä on ”perinteinen” ja ”klassinen” tekstin tulkinta? Wolfgang Iserin mukaan ennen modernin

taiteen syntyajankohtaa oli tapana tyypistää fiktiiviset tekstit jonkinlaiseksi yhdeksi ”piilotetuksi viestiksi”, jonka pystyi tulkinnan kautta kaivamaan tekstistä esiin. Sittemmin ollaan huomattu tulkittamisen tekniikoiden vaativan ennako-oletuksien huomioon ottamista. (Iser 1978, 10-11.)

Wolfgang Iser pohtii teoksen merkityksen selittämisen vaikeutta käyttämällä esimerkkinä poptaidetta. Hän viittaa Susan Sontagin mielipiteeseen, jonka mukaan pyrkimys tulkintaan pitäisi hylätä kokonaan. Sontag perustelee tämän seuraavasti: koska abstraktilla maalauksella ei ole varsinaista sisältöä, jota voisi selittää, ei silloin voi olla tulkintaakaan. Poptaide toimii tällöin päinvastoin: koska se esittää sisältönsä niin räikeän alleviivaten, ei teokseen jää enää mitään tulkittavaa. Tällöin häviää taideteoksen vaatima representaatio. (Iser 1978, 11.)

Iserin mukaan juuri representaation puute poptaiteessa todistaa tulkinnan olevan aina läsnä, vaikka tulkittava kohde näennäisesti yrittää viedä mahdollisuudet siltä. Poptaide vain toimii käänteisesti. Poptaide ujuttaa merkityksen tulkitsijan ”nenän alle”, eli se haastaa hänet hylkäämään perinteiset tulkittamisen muodot. Se ei tee sitä yksittäisen poptaideteoksen representaation kautta, vaan pikemminkin kokonaisen poptaidenäyttelyn kautta, jolloin usean taideteoksen luoma kokonaisuus haastaa taiteen normit. Tässä tapauksessa näyttely luo siis representaation tulkitsijan omien ennako-oletusten kautta. (Iser 1978, 11.)

Traditionaalinen teoksen tulkinta ei silti ole hävinnyt. Taideteoksia tulkitaan edelleen piilotetun sanoman etsimisen merkeissä, eli teosten uskotaan vieläkin olevan välineitä, joilla on voima näyttää ehdoton totuus. Näiden absolutistien, kuten Iser heitä kutsuu, argumentit ovat ajan myötä hiljentyneet. Jo Hegel ilmaisi taiteen kuolevan, minkä on tulkittu tarkoittavan lähinnä taiteen kyvyttömyyttä toimia ehdottoman totuuden näyttäjänä. Nykyisten elämäntapojen monimuotoisuus tekee taiteelle mahdottomaksi edustaa totaalisuutta, eli totuutta kaikesta olemaisesta. (Iser 1978, 12.)

Taide ei siis ole enää nykyään ”koko totuuden” esiin tuoja. Koska tutkielmani koskee Hollywood-elokuvaa, ei voi täysin ohittaa kyseisen järjestelmän tarkoituksena välittää varsin selkeitä viestejä katsojille.

Wolfgang Iserin mukaan kirjallisella teoksella on kaksi napaa, joita voi kutsua taiteelliseksi ja esteettiseksi. Taiteellinen napa on kirjailijan teksti, kun taas esteettinen napa on lukijan ymmärtämys. Teokseksi ei silloin voi luonnehtia pelkkää kirjailijan luomaa tekstiä, eikä se ole myöskään lukijalle konkretisoituva näkemys tekstistä. Teos muodostuu silloin ”virtuaalisesti”

näiden kahden navan väliin. (Iser 1978, 21.)

Elokuvan tulkinta toimii samalla tavoin. Perinteisten tulkintamallien mukaisesti moni mieltäisi mielellään teokseksi itse elokuvan. Elokuvakriitikot toimivat juuri näin, sillä he analysoivat itse teosta jättäen usein huomiotta katsojan. Hermeneuttisten mallien mukaisesti kriitikon pitäisikin ottaa huomioon Iserin määritelmiin perustuen taiteellisen teoksen (itse elokuva) lisäksi esteettinen teos (katsojalle konkretisoituva teos). Tämän tutkielman kannalta katsojalle avautuva esteettinen teos on olennaisempi pohdiskelun aihe, mutta joissain määrin kannattaa ajatella myös tulkittavan viestin alkuperää eli taiteellista teosta. Kumpaakaan ei mielestäni voi tulkinnanprosesseja tutkiessa kuitenkaan jättää täysin huomiotta, eli myös perinteiselle taideteoslähtöiselle tulkinnalle on edelleen paikkansa.

3 Elokvateoriaa

Tutkielmani pohjautuu tekemiini empiirisiin havaintoihin, mutta pelkästään niiden avulla ei voida vielä pohtia sitä, miten elokuva katsojaansa vaikuttaa tai puhuttelee. Tässä luvussa käyn läpi niitä elokuvateoreettisia seikkoja, jotka tämän tutkielman kannalta ovat olennaisia.

Käytännössä kaikki taideteokset jaotellaan erilaisilla tavoilla, esimerkiksi luontiajankohtana vallinneen taidesuuntauksen mukaan tai vaikka käytettyjen tekniikoiden ja materiaalien perusteella. Sama pätee vahvasti myös elokuvaan. Esimerkiksi videovuokraamossa elokuvat ovat omissa hyllyissään edustamansa genren perusteella. Itse käsitelen tässä tutkielmassani yhtä genreä eli sotaelokuvaa. Käytännössä teosten jaottelu on kuin veteen piirretty viiva. Esimerkiksi sotaelokuvassa voi olla elementtejä komediaelokuvista, joten rationaalisesti ajateltuna teoksen genre ei ole itsestäänselvyys. Ennen sotaelokuvan tyylin analysointia joudutaan aloittamaan siis perusteista.

3.1 Fiktioelokuvan ja dokumentin yhteneväisyydet ja erot

Ero dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan välillä on useimmissa tapauksissa katsojalle päivänselvä. Joidenkin mielestä ne ovat jopa toistensa vastakohtia. Tästä huolimatta David Bordwell ja Kristin Thompson esittävät kirjassaan *Film art* hyviä havaintoja siitä, kuinka dokumenttielokuvassa voi olla elementtejä fiktioelokuvasta ja toisinpäin (Bordwell & Thompson 1997, 42-44). Koska tietoisuus fiktioelokuvan tuotantotavoista vaikuttaa katsojan tapaan tulkita teosta, on tarpeen pohtia mikä varsinaisesti erottaa sepitteen dokumentista. Pohdiskelu on tarpeen *Voittamattoman ykkösen* kaltaisen sotaelokuvan kannalta, koska siinä näytetään fiktiivisiä henkilöitä ja tapahtumia, mutta todelliseen historialliseen asiayhteyteen sidottuna.

Dokumenttielokuva pyrkii esittämään totuudenmukaista tietoa ympärillään olevasta maailmasta (Bordwell etc. 1997, 42). Tämä elokuvatyyppe voidaan kiteytetysti määritellä näin, mutta määrittely ei ole aukoton, kuten Bordwell ja Thompson itsekin toteavat. He itse kysyvät, mikä oikeuttaa milloinkin nähdyt teoksen dokumenttielokuvaksi. Kun teos on selkeästi luokiteltu dokumenttielokuvaksi, oletamme sitä katsoessamme elokuvan esittämien henkilöiden, paikkojen ja tapahtumien olevan todella olemassa. Asia on selvä niissä tapauksissa, joissa elokuvantekijä taltioi esimerkiksi jotakin parhaillaan tapahtuvaa tapahtumaa. Tämän taltioinnin hän myöhemmin esittää

dokumenttielokuvana ja kaikki esitetty on kiistattomasti totta. (Bordwell 1997, 43.)

Ongelmalliseksi dokumenttielokuvan ja fiktiivisen elokuvan erottelun tekevät ne tapaukset, jolloin dokumenttielokuvassa tarjotaan tietoa muualla tavalla kuin todellisia asioita tallentamalla ja esittämällä. Elokuvantekijällä on mahdollisuus näyttää havaintomateriaalia, kuten taulukoita, karttoja ja muita visuaalisia apukeinoja. Olennaisimpana apuvälineenä on huomioitava kuitenkin myös tilanteiden lavastaminen, mikä on mahdollista myös dokumenttielokuvaa tehtäessä. Esimerkiksi tehtäessä dokumenttia maanviljelyksestä saattaisi ohjaaja pyytää elokuvan pääosassa olevaa maanviljelijää kävelemään tietyllä tavalla kohti peltoaan saadakseen kuvattua tietynlaisen otoksen. Kun Humphrey Jennings teki dokumenttielokuvaa *Fires Were Started* Saksan pommittaessa Lontoota toisen maailmansodan aikana, hän ei pystynyt kuvaamaan tarvitsemaansa materiaalia palomiesten työskentelystä ilmahyökkäysten vuoksi. Asian kiertääkseen Jennings etsi valmiiksi tuhoutuneita rakennuksia, sytytti ne tuleen ja kuvasi palomiehiä sammuttamassa näitä. Tämä ei silti vähentänyt dokumentin totuusarvoa, sillä kohtaus kuvasi aidosti niitä haasteita, joita palomiehet tehtävissään kohtasivat. (Bordwell etc. 1997, 43.)

Dokumenttielokuvat tarjoavat itsensä luottamuksen arvoiseksi esittämiensä tietojen osalta, mutta tästä huolimatta ne eivät välttämättä ole luotettavia. Näin jopa silloin, kun dokumenttielokuva esittää tapahtumia, jotka ovat todella tapahtuneet. Michael Mooren dokumentissa *Roger ja minä* ohjaaja esittää Yhdysvaltain hallituksen toimia Flint-nimisen kaupungin suurtyöttömyyden syrjäyttämiseksi. Moore saa dokumentissaan hallituksen toimet näyttämään tehottomilta. Kun paljastui, että Michael Moore esitti dokumenttielokuvassaan tapahtumat eri järjestyksessä kuin missä ne olivat todellisuudessa tapahtuneet, epäiltiin hänen tarkoituksellisesti halunneen asettaa hallituksen naurunalaiseksi. Tästä huolimatta myös *Roger ja minä* luokitellaan dokumentiksi, vaikka hyväksyisimmekin sen esittämien asioiden olevan totuusarvoiltaan epäluotettavia. (Bordwell etc. 1997, 43-44.) Valheellisuus ei muuta dokumenttielokuvaa fiktioksi.

Fiktioelokuvan määritelmä on periaatteessa yhtä yksinkertainen kuin dokumenttielokuvan. Päinvastoin kuin dokumenttielokuva, fiktioelokuva esittää keksittyjä olentoja, ihmisiä, paikkoja ja tapahtumia. Katsoessamme sepitteellistä elokuvaa nimeltä *Kummisetä* pidämme itsestään selvyytensä, ettei elokuvan henkilöä nimeltä Vito Corleone tai hänen perhettään ole ollut todellisuudessa olemassa, eikä täten elokuvan tapahtumatkaan ole totta. Tästä huolimatta fiktioelokuva ei ole täysin irrallaan todellisuudesta. Esimerkiksi *Kummisetä*-elokuvassa viitataan toiseen maailmansotaan, joka on todellinen historiallinen tapahtuma. Lisäksi elokuvan tapahtumat

sijoittuvat New Yorkiin ja Sisiliaan, molemmat todellisia paikkoja. Historia ja maantieteellinen sijainti antavat todellisuuteen pohjautuvan asiayhteyden, johon sepitteellisen teoksen tapahtumat nojautuvat. (Bordwell etc. 1997, 45.)

Fiktioelokuvien yhteys todellisuuteen ei rajoitu vain viittauksina historiaan tai olemassa oleviin paikkoihin. Ne myös kommentoivat todellista maailmaa itse teoksen ulkopuolella ja ympärillä. Elokuva nimeltä *Dave* kritisoi nykyaikaisia poliittisia käytäntöjä kuvaamalla mielikuvituksellisen Yhdysvaltain presidentin ja tämän korruptoituneen hallintonsa toimia. Kun tanskalaisen Carl Dreyerin ohjaama 1600-luvun noitavainoista kertova elokuva *Vihan päivä* julkaistiin vuonna 1943, tulkitsi moni katsoja elokuvan protestoivan salaisesti natsien Tanskan miehitystä, mikä oli tuolloin todellisuutta. (Bordwell etc. 1997, 45.)

Oma lukunsa ovat todellisista historian tapahtumista ja henkilöistä kertovat fiktioelokuvat, kuten *Apollo 13*, *Schindlerin lista* ja *Malcolm X*. Näissä näyttelijät näyttävät todellisia henkilöitä ja todelliset historian tapahtumat luodaan uudestaan lavastettuina. Voidaan jo perustellusti kysyä, mikä erottaa tämän kaltaiset fiktioelokuva dokumenttielokuvista. Bordwellin ja Thompsonin mukaan kuvaan astuu tietoisuus siitä, että näkemämme elokuva on luokiteltu fiktioelokuvaksi, mikä määrittää osaltaan myös sen, miten teos meitä puhuttelee. Tiedämme kaiken nähdyn olevan lavastettua, vaikka esitetyt asiat pohjautuisivatkin todellisuuteen. (Bordwell etc. 1997, 45.)

Elokuvien temaattinen luonne kannattaa ottaa huomioon pohtiessa fiktio- ja dokumenttielokuvan välisiä eroja ja yhteneväisyyksiä. Esimerkiksi Bill Nichols nostaa esille etnograafisten elokuvien ryhmän, johon lukeutuvat sellaiset teokset, jotka dokumentaarisin keinoin kertovat elokuvantekijän oman kulttuurin edustajille jotakin muista kulttuureista. Toisaalta aiheen temaattisuuden voi sanoa koskevan niin fiktio- kuin dokumenttielokuvia ylipäättään, jonka lisäksi kommunikointi tapahtuu myös tekijän omasta kulttuurista toiseen suuntaan: fiktioelokuvat kertovat jotakin tekijänsä omasta kulttuurista muille kulttuureille. (Nichols 1981, 238.) Tietyt sotaelokuvat voidaan määritellä etnograafisiksi jopa varsin konkreettisin perustein. Ne eivät vain kerro jotakin tekijöidensä omista kulttuureista, mutta teoksen käsittelemän sodan kautta ne jopa saattavat tehdä kulttuurien välistä vastakkainasettelua. Myös *Voittamattomasta ykkösestä* voidaan havaita tällaisia piirteitä esimerkiksi tavassa, miten se esittää amerikkalaisia sotilaita tai saksalaisia sotilaita sekä siviilejä.

Edellä esitetyt asiat on syytä ottaa huomioon pohtiessa sotaelokuvan vaikutusta katsojaan. Vaikka *Voittamaton ykkönen* on selkeästi määritelty fiktioelokuvaksi, on siinä myös vahvoja

dokumentaarisia piirteitä. Siinä kuvataan todellista sotaa. Elokuvan hahmot ovat fiktiivisiä, mutta on tiedossa, että Robert Carradinen näyttelemä hahmo, sotamies Zab pohjautuu teoksen ohjanneeseen ja käsikirjoittaneeseen Samuel Fulleriin itseensä (Riskala 2007, 46). Tällä tiedolla ei tietenkään ole merkitystä, jos katsoja ei ole ennen *Voittamattoman ykkösen* katsomista tutustunut elokuvan tekijäkaartin taustatietoihin ja tämän kautta saanut tietää elokuvan ohjaajan itse palvelleen armeijassa toisessa maailmansodassa.

3.2 Genren merkitys

Sotaelokuva on yksi elokuvien perusgenreistä ja ne on helppo erottaa muista teoksista sisältönsä ja aihepiirinsä perusteella. Joskus elokuvan genren määrittäminen ei voi tehdä yksioikoisesti ja nopeasti. (Bordwell 1997, 52.) Näin ei onneksi ole *Voittamattoman ykkösen* kohdalla. Elokuva kertoo toisen maailmansodan taisteluista, joten se on selkeästi määritettävissä sotaelokuvaksi. Se sopii hyvin tutkielman tarpeisiin, sillä *Voittamattoman ykkösen* genren määrittely ei aiheuta ylimääräistä pohdiskelua. Genren merkitystä ei voi kuitenkaan jättää huomiotta, sillä se vaikuttaa katsojan tapaan katsoa elokuvaa.

Nykyaikana niin katsojat kuin elokuvantekijät ovat erittäin tietoisia eri elokuvagenreistä ja niiden eroavaisuuksista (Bordwell etc. 1997, 52). Itseasiassa elokuvagenret perustuvat elokuvankatsojien ja -tekijöiden väliseen sanattomaan sopimukseen. Niin kutsutut genrekonventiot antavat tietyn tyyppisille elokuville yhteisen identiteetin. Konventiot voivat perustua esimerkiksi tietynlaiseen juonikuvioon, temaattisiin piirteisiin tai ikonografiaan. (Bordwell etc. 1997, 53.)

Sotaelokuva on helppo tunnistaa ikonografian vuoksi. Niiden kohtaukset sijoittuvat usein sodan runtelemille tantereille (Bordwell etc. 1997, 53). Muita mahdollisia visuaalisia linkkejä ovat esimerkiksi sotilaiden asut, aseet ja panssarivaunut. Aseista ja panssarivaunuista voi sotaelokuvan määrittää sijoittuvaksi esimerkiksi toiseen maailmansotaan, kuten *Voittamaton ykkönen* sijoittuu.

Varsinainen genren merkitys on konventioissa ja katsojan odotusarvoissa. Katsojan tunnistessa genrekonventioita pääsee hän paremmin elokuvan ”sisälle”. Genrekonventiot toimivat kuten maamerkit, joiden avulla elokuva kommunikoi katsojan kanssa nopeasti ja taloudellisesti. (Bordwell etc. 1997, 53.) Kun katsoja tunnistaa heti *Voittamattoman ykkösen* alussa teoksen olevan toiseen maailmansotaan sijoittuva sotaelokuva, osaa hän sijoittaa sen tiettyyn historialliseen kontekstiin.

Katsoja ymmärtää myös mikä hahmojen eli elokuvassa esitettyjen sotilaiden toimintaa pääpiirteittäin ajaa ilman erillistä juonirakentelua.

Katsojan odotuksista huolimatta genre-elokuvalta halutaan myös tuoreutta ja vaihtelua. Elokuvantekijä voi esimerkiksi lainata omaan genre-elokuvaansa konventioita toisesta genrestä, mutta myös kokeilevampi ote on edelleen kiinni genreperinteessä. Genre-elokuville ominaista onkin konventioiden sekoittuminen, kekseliäisyys, tunnistettavuus ja omalaatuisuus. (Bordwell etc. 1997, 54.)

Pelkästään ikonografiselta kannalta *Voittamaton ykkönen* on tyypillinen sotaelokuva. Teoksessa nähdään toiseen maailmansotaan sijoittuvalle elokuvalle totuttuja ulkoisia piirteitä. Maihinnousukohtaukset hiekkarannoilla, tuhoutuneet pikkukylät ja linnat Euroopassa ja luminen, sodanruntelema metsä Belgiassa ovat tämän tyyllisen sotaelokuvan normaalia kuvastoa. Huomatakseen elokuvan edustamalle genrelle epätyypillisiä piirteitä täytyy mennä juonen ja teeman tasolle.

Sotaelokuvissa on omat teemoihin liittyvät konventionsa. Esimerkiksi toisesta maailmansodasta kertovat amerikkalaiset elokuvat kuvaavat oman maansa armeijan toimia yleensä positiiviseen sävyyn. Näin tapahtui erityisesti toisesta maailmansodasta 1960-luvun loppuun asti. Toisaalta Yhdysvaltain armeijaa positiivisesti kuvaavia toista maailmansotaa käsitteleviä elokuvia on tehty viimeisinäkin vuosikymmeninä, kuten Steven Spielbergin ohjaama *Pelastakaa sotamies Ryan* vuodelta 1998 osoittaa. (Sedergren 2002.) Vastaavasti sotaa kritisoivat elokuvat ovat valinneet aiheekseen yleensä jonkun muun kuin toisen maailmansodan. Yhdysvaltojen kannalta poliittiseen ja moraaliseen tappioon päättynyt Vietnamin sota antoikin virikkeen useille jopa sodanvastaisiksi luonnehdituille teoksille. Näistä kuuluisimpia ja suosituimpia ovat Francis Ford Coppolan *Ilmestyskirja. Nyt*, Oliver Stonen *Platoon – nuoret sotilaat* ja Stanley Kubrickin *Full Metal Jacket*.

Voittamaton ykkönen kertoo toisesta maailmansodasta, mutta se ei kuvaa tarinan amerikkalaisia sotilaita vahvoina, sankarillisina ja voitokkaina. He saavat jopa tylyjä piirteitä osakseen: elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa pääosassa oleva kersantti tappaa aseettoman saksalaisen, koska ei tiedä ensimmäisen maailmansodan päättyneen muutamaa tuntia aikaisemmin. Sotamies Griff pohtii läpi elokuvan sitä, mikä oikeuttaa heidät tappamaan muita ihmisiä. *Voittamaton ykkönen* on käsittelemiensä teemojen puolesta kaukana esimerkiksi amerikkalaisista toisen maailmansodan aikaisista elokuvista, joiden perimmäisenä tarkoituksena oli pitää kotirintaman moraalialla yllä

(Sedergren 2002).

Sellaista elokuvaa kuin *Voittamaton ykkönen* ei olisi ehkä ollut mahdollista edes tehdä Yhdysvalloissa toisen maailmansodan aikana. Elokuvat tehtiin elokuvateollisuuden ja Yhdysvaltain valtakoneiston yhteisymmärryksessä, jota koordinoi hallituksen perustama Office of War Information (Sedergren 2002). Edes vuosi 1980 ei ollut vielä täysin otollinen *Voittamattomalle ykköselle*, sillä elokuvaohjaaja Samuel Fullerin teoksesta poistettiin tunti materiaalia ilman, että häneltä kysyttiin mitään lupaa. Elokuvastudio muutti sotaa kritisoivan teoksen pinnallisemmaksi sotaseikkailuksi. Tässä kohdin on todettava studion oletusten katsojien odotuksista käyneen *Voittamattomalle ykköselle* kohtalokkaaksi, sillä yksi syy elokuvan lyhentämiseen oli se, ettei genre-elokuvat saisi olla liian pitkiä. Vasta vuonna 2004 *Voittamaton ykkönen* sai DVD-julkaisun, joka vastaa enemmän Samuel Fullerin näkemystä. (Riskala 2007, 46-47.)

3.3 Sotaelokuvan muoto

Elokuvatutkimus ei ole pitkään aikaan ollut puhtaasti formalistista. Pelkkä elokuvateos ei ole merkityksellinen, vaan tutkimuksen huomio kiinnittyy siihen, mitä tapahtuu teoksen ja katsojan välissä. Tässä elokuvan ja vastaanottajan vuorovaikutuksessa myös teoksen muoto on huomionarvoinen, vaikka se ei sitä yksistään ole.

Formalistinen elokuvatutkimus on itseasiassa muuttunut uusformalistiseksi, jossa korostuu juuri elokuvateoksen ja katsojan vuorovaikutus. Uusformalistisen elokuvatutkimuksen yksi perusajatuksista on se, että merkitys ei ole elokuvateoksen lopputulos, joka perinteisen formalistisen ajattelun mukaan muodostuisi teoksen formalistisista elementeistä. Merkitys itsessään on yksi formalistisista elementeistä. Taiteilija rakentaa teoksensa muun muassa merkityksistä, joita muodostuu teoksen denotaatioiden ja konnotaatioiden antamista vihjeistä. Jotkut vihjeistä ovat jo valmiita ja helposti havaittavia merkityksiä, joita teos käyttää perusmateriaalinaan. Kliseet ja stereotyypit ovat helpoimmin havaittavia esimerkkejä näistä. (Thompson 1988, 12.) Merkitykset ovat eri tasoisia, ja käsittelen niitä tutkielmani tässä luvussa myöhemmin.

Esteettisen ja taiteellisen muodon analysointi tapahtuu parhaiten silloin, kun sitä ajatellaan suhteessa teoksen kokijaan, ihmiseen. Vastaanottajan mieli ei ole juuri koskaan levossa, vaan se etsii asioille järjestystä ja merkitystä. Havaitseminen on aina aktiivista. Kun esimerkiksi kävelemme

kadulla, etsimme tuntemiamme maamerkkejä tai pyrimme erottamaan tutut kasvot väkijoukosta. (Bordwell etc. 1997, 65.)

Taideteosten havainnointi toimii samalla tavoin. Taiteen kokeminen on järjestetty tapahtuma, jolloin kiinnitämme huomiota, odotamme ja yritämme ennustaa mitä seuraavaksi tapahtuu, teemme johtopäätöksiä ja luomme osasista kokonaisuuksia. Näin ei kuitenkaan voi tapahtua, ellemmme tajua olevamme taiteellisen kokemuksen äärellä. Elokuvatkin ovat loppujen lopuksi vain valon ja varjojen muodostamia kuvioita televisioruudulla tai valkokankaalla. Teoksessa täytyy olla siksi jotakin, mikä johdattaa meidät tietynlaiseen toimintaan. Esimerkiksi maalauksen värit, viivat ja muut käytetyt tekniikat saavat katsojan kuvittelemaan tilan, jota maalaus esittää. Maalauksella on siis tunnistettava muoto. (Bordwell etc. 1997, 65-66).

Elokuva ei ole sattumanvarainen rypäs erilaisia elementtejä. Elokuvan eri elementit ovat aina tietynlaisessa suhteessa toisiinsa, jolloin ne muodostavat eräänlaisen järjestelmällisen kokonaisuuden. Elokuvan muoto laajimmassa merkityksessään tarkoittaa tätä kokonaisuutta. Elementit voi silti havaita elokuvista. Esimerkiksi kerronnalliset elementit muodostavat elokuvan tarinan. Tyyllilliset elementit liittyvät muun muassa siihen, kuinka kamera liikkuu, millaisen värimaailman kuvaaja on määritellyt, elokuvamusiikin käyttö jne. Katsoessaan elokuvaa katsoja aktiivisesti suhteuttaa elementtejä toisiinsa. Esimerkiksi kerronnalliset elementit liittyvät katsojan ajatuksissa toisiinsa muodostaen elokuvan juonen alusta loppuun. Tyyllillisiä elementtejä voi myös yhdistellä, esimerkiksi tietyn musiikin soidessa tiettyjen tapahtumien aikana. Katsoja pyrkii mielessään yhdistelemään myös narratiivisia ja tyyllillisiä elementtejä toisiinsa. Näin tapahtuu esimerkiksi silloin, kun kameratyöskentelyllä pyritään kiinnittämään katsojan huomio tiettyyn tarinaan liittyvään tapahtumaan. (Bordwell etc. 1997, 66-67.)

Kerronnalliset ja tyyllilliset elementit on helppo noukkia myös *Voittamattomasta ykkösestä*. Elokuvan alussa näytetään, miten Yhdysvaltain armeijan ensimmäinen jalkaväkidivisioona saa tunnusmerkkinsä. Ensimmäinen kohta on mustavalkoinen, paitsi kersantin löytämä pieni kankaanpala näkyy punaisena. Vastaava tehoste on käytössä esimerkiksi Steven Spielbergin ohjaamassa *Schindlerin listassa*, jossa muuten mustavalkoisessa elokuvassa pienen tytön vaatteet näkyvät värillisenä. Katsojan huomio kiinnittyy tällöin tytön kohtaloon, eli tyyllillisellä elementillä korostetaan kerronnallista elementtiä. Vastaavasti *Voittamattomassa ykkösessä* kersantin löytämästä punaisesta kankaanpalasta tulee tunnus punainen ykkönen jalkaväkidivisioonalle, johon elokuvan hahmot kuuluvat. Tehoste on tässä tapauksessa enemmän tyyllillinen, sillä tuon hihassa näkyvän

merkin avulla katsoja pystyy erottamaan esimerkiksi saksalaiset ja amerikkalaiset sotilaat helpommin toisistaan. Toisaalta ensimmäinen kohtaaminen antaa tunnukselle oman tarinansa, joten kyseessä on myös kerronnallinen elementti.

David Bordwellin ja Kristin Thompsonin mukaan katsoja suhtautuu kerronnallisiin ja tyyllisiin elementteihin dynaamisesti. Tästä seuraa, että toisin kuin moni ajattelee, eivät elokuvan muoto ja sisältö ole kaksi toisistaan erossa olevaa asiaa. Jos näin olisi, toimisi muoto vain eräänlaisena astiana sisällölle, eikä muodolla olisi silloin juurikaan merkitystä. (Bordwell etc. 1997, 67.)

Bordwell ja Thompson ehdottavat elokuvan muodon olevan kokonaisuus, jonka katsoja ymmärtää elokuvateokseksi. Elokuvan eri osat muodostavat siis muodon, johon kuuluu myös sisältö. Muotoon liittyviä elementtejä käsitellään tämän teorian puitteissa siten kuin jotkut mahdollisesti käsitelisivät sisältöön liittyviä elementtejä. (Bordwell etc. 1997, 67.) Toisin sanoen elokuvan muoto tarkoittaa myös sisältöä. Aihe ja abstraktit ideat muodostavat taideteoksen kokonaisjärjestelmän, joita teoksen kokija mielessään jollakin tavalla käsittelee. Jos aihe ja ideat viedään teoksen ulkopuolelle, ne muuttuvat joksikin muuksi (Bordwell etc. 1997, 67). Tällä tavalla ajateltuna voidaan analysoida esimerkiksi *Voittamattoman ykkösen* käsittelemää toista maailmansotaa. Toinen maailmansota historiallisena aiheena taiteellisen teoksen ulkopuolelle vietyinä on neutraali. Sen syitä ja merkityksiä voidaan tutkia ja argumentoida. *Voittamattomassa ykkösessä* toinen maailmansota ei ole enää neutraali aihe, vaan se asettuu suhteeseen elokuvan tarinan kanssa. Sodan merkitys muotoutuu elokuvassa monien eri asioiden kautta. Asioita ovat esimerkiksi, miksi amerikkalaiset sotilaat joutuvat sotatilanteisiin, tai miksi elokuvan lopussa nähdyt keskitysleirin asukkaat ovat siinä tilanteessa kuin ovat ja miten näiden kauhujen todistaminen vaikuttaa elokuvan päähahmoihin. Elokuvateoksen aihe saa oman piirteensä teoksen muodon tuottaman kontekstin ja katsojan havaintojen kautta (Bordwell etc. 1997, 68). Näin myös toinen maailmansota näyttäytyy *Voittamattomassa ykkösessä* eri tavalla kuin jos tarkastelisimme aihetta esimerkiksi historiantutkimuksen kautta.

Elokuvan muoto aiheuttaa katsojassa aktiivista osallistumista ajatuksen tasolla teoksen kulkuun. Asiaa voi verrata esimerkiksi jännityskirjan lukemiseen, jolloin lukija odottaa tarinan arvoitusten ratkeavan loppuun mennessä. Elokuvaa katsoessaan katsoja seuraa esimerkiksi hahmojen toimintaa ja tekee heidän päämäärästään oletuksia. (Bordwell etc. 1997, 68-69.) *Voittamaton ykkönen* aiheuttaa sotaelokuvana tiettyjä odotuksia katsojassa. Elokuvan toinen kohtaaminen vie katsojan toiseen maailmansotaan. Hahmot esitellään ja kertoja kertoo sotilaiden valmistautuvan laivan kyydissä

Pohjois-Afrikan maihinnousua varten. Katsoja saattaa tämän perusteella odottaa maihinnousun olevan väkivaltainen, kuten esimerkiksi *Pelastakaa sotamies Ryanissa*, joka myös sijoittuu toiseen maailmansotaan. Myös hahmojen esittely saa katsojan ennustamaan heidän toimiaan. Esimerkiksi sotamies Griff esitellään taitavana ampujana. Koska hahmoa vieläpä esittää Tähtien Sota -elokuvista tuttu Mark Hamill, voi näyttelijä jopa tahtomattaan antaa omat merkityksensä näyttelämälleen hahmolle.

Elokuvan muoto saa katsojan siis osallistumaan teoksen kokemiseen ja tekemään oletuksia. Muoto ei tarkoita kuitenkaan sitä, että elokuva olisi ennalta arvattava, tai ainakaan niin ei saisi olla. Yllätyksellisyys on osa elokuvan muotoa. Ylläpitääkseen jännitettä saatetaan katsojan odotusta pitkittää. Tällöin odotettu asia tapahtuu kuten katsoja oletti, mutta odotettua myöhemmässä vaiheessa. Jos katsojan odotukset eivät kohtaa elokuvan tapahtumien kanssa, on kyseessä yllätys. Yllätykset ovat elokuvan muotoon liittyen kuitenkin loogisia. Esimerkiksi 1930-luvulle sijoittuvassa gangsterielokuvassa ei yllätys voi olla esimerkiksi sellainen, että elokuvan hahmo löytää yhtäkkiä avaruusaluksen. Katsojaa ei ole tarkoitus huijata. Toisaalta komediaelokuvien genreen kuuluu myös yliampuvat yllätykset. (Bordwell etc. 1997, 69.)

Myös *Voittamaan ykköseen* kuuluu yllätyksellisyys juonen kuljetuksessa. Amerikkalaisten noustessa Pohjois-Afrikassa maihin on heitä vastassa Vichyn Ranskan sotilaat. Ranskalaiset sotilaat eivät haluaisi taistella amerikkalaisia vastaan. Heidän komentajansa painostaessa heitä taistelemaan hänet teloitetaan, josta seuraavan vahinkolaukauksen vuoksi alkaa tulitaistelu ranskalaisten ja amerikkalaisten kesken. Yllättäen taitavana ampujana esitelty sotamies Griff ei olekaan ”sankarillinen tappokone”, vaan hän epäröi ampua ranskalaisia. Itse tulitaistelukin saa yllättävän lopun, kun ranskalaiset antautuvat ja molempien osapuolien taistelijat juoksevat halaamaan toisiaan. Näin siis vain hetki sen jälkeen, kun samat hahmot yrittivät vielä ampua toisiaan kuoliaiksi.

Alkukohtausten yllättävien käännteiden myötä *Voittamaton ykkönen* esittää itsensä tietynlaiseksi sotaelokuvaksi. Sotamies Griffin epäröinnistä lähtee liikkeelle hänen koko elokuvan ajan kestävä tiettyjen sodankäynnin periaatteiden kyseenalaistaminen. Heti maihinnousun jälkeen hän ilmoittaa joukkuetta johtavalle kersantille, ettei hän voi murhata ihmisiä. Kersantti vastaa tähän näkemyksellään, jonka mukaan ”he eivät murhaa, he tappavat”. Läpi elokuvan Griff joutuu käsittelemään mielessään tätä näkökulmaa, sillä hän ei ymmärrä kersantin katsantokantaa.

Tällaisten pohdintojen esittäminen ei kuuluisi esimerkiksi sellaisten sotaelokuvien konventioihin,

jotka pyrkivät olemaan viihteellisiä tai esimerkiksi sodanmyönteisiä propagandatarkoituksissa. *Voittamatonta ykköstä* voisi tämän perusteella luonnehtia sodanvastaiseksi elokuvaksi, mutta tämäkään ei toisaalta pitäisi täysin paikkansa tarkasteltaessa elokuvan käyttämiä konventioita. Elokuvan lopussa olevan kohtauksen Tšekissä sijaitsevalla keskitysleirillä voi nimittäin tulkita monilla eri tavoin. Tässä kohtauksessa muun muassa murhaamisen ja tappamisen määritelmiä siihen asti pohdiskellut sotamies Griff teloittaa puolustuskyvyttömän saksalaisen. Griff toimii näin siksi, että hän juuri hetkeä aikaisemmin on saanut todisteen keskitysleirillä tapahtuneista kauheuksista vankeja kohtaan. Kohtauksen voi tulkita sekä sodanmyönteiseksi että -vastaiseksi, joskin varsinainen tarkoitus on todennäköisesti tietoisesti jätetty ambivalentiksi.

Tällaisten kohtausten tulkinnassa katsojan oma kokemus niin historiasta kuin aiemmin näkemistään sotaelokuvista ovat tärkeässä roolissa. David Bordwellin ja Kristin Thompsonin mukaan esteettinen muoto ei ole kokemuksesta eristettyä toimintaa. Vastaanottajan kokemus teoksen muodosta on merkittävä niin taiteilijalle kuin teoksen kokijalle. Koska taideteokset ovat ihmisten luomia ja taiteilija itse elää osana historiallista aikajakumoa ja yhteiskuntaa, on mahdotonta olla viittaamatta teoksessa muihin teoksiin tai yleisesti ympäröivään maailmaan. Viittaukset muihin teoksiin perustuvat pitkälti konventioihin. Elokuvataiteessa yleensä kyseessä on silloin jo käsitellyt genrekonventiot. Katsojan kokemus muiden elokuvien parissa auttaa häntä tunnistamaan konventioita ja luomaan niiden perusteella odotuksia. Elämäkokemus auttaa myös odotusten luomisessa. (Bordwell etc. 1997, 70-71.)

Elokuvien tapa viitata merkityksissään aiemmin luotuihin teoksiin on normaalia, eikä tapa rajoitu vain taidemaailman perinteeseen. Edes filosofian, talous- ja luonnontieteiden tai ylipäätään tieteellisen työn parissa puhtaasti uusia ja perusteltuja ajatuksia tai löytöjä ei muodostu kovinkaan usein (Thompson 1988, 13). Tieteellinen työ traditio pohjautuu suurimmaksi osaksi aiemmin luotuihin teorioihin viittaamiseen. Tämän pohjalta taiteilijoidenkaan ei voida odottaa olevan suuria ajattelijoita täysin uudenlaisine ajatuksineen, vaikka heidän oletetaan olevan joissain määrin valmiita tarkastelemaan maailmaa filosofin tavoin. Sen sijaan taiteilija ottaa käsittelyynsä valmiita ideoita ja saavat ne näyttämään uusilta vieraannuttamisen avulla, mikä tapahtuu merkitysten käsittelyllä teoksen avulla. (Thompson 1988, 13.)

Joskus elokuvissa tapahtuu asioita, jotka ovat ristiriidassa katsojan todellisuuskäsitysten kanssa. Näin käy esimerkiksi *Ihmemaailman Ozin* kaltaisessa fantasiaelokuvassa. Elokuvassa hahmot innostuvat silloin tällöin spontaanisti laulamaan ja tanssimaan, mitä ei luonnollisesti tapahdu normaalissa

arkipäiväisessä elämässämme, muista tarinan fantasiamaaisista elementeistä puhumattakaan. Tässä tapauksessa elokuvan konventiot toimivat katsojalle merkinä siitä, että hänen täytyy teoksen keston ajaksi syrjäyttää todellisen maailman luonnonlakeihin nojaaminen ja antautua elokuvan säännöille. Toisaalta myös Ihmemaan Oz pitää sisällään edelleen konventioita, jotka ovat myös jokapäiväisestä elämästä tunnistettavia. Esimerkiksi elokuvan matkustamisteeman ympärille rakennetun tarinan pariin on katsojan helppo samaistua, koska hän on todennäköisesti myös itse matkustanut. (Bordwell etc. 1997, 71.)

Myös *Voittamaton ykkönen* toimii osittain niitä konventioita vastaan, mihin katsoja on mahdollisesti aikaisempien näkemiensä sotaelokuvien tai jokapäiväisen elämänsä perusteella tottunut. Kyseessä ei tietenkään ole *Ihmemaan Ozin* kaltainen fantasiaelokuva, mutta elokuvan asetelma eli toinen maailmansota eroaa varmasti radikaalisti useimpien katsojien jokapäiväisestä elämästä. Toisaalta katsojan tietämys toisesta maailmansodasta auttaa häntä mahdollisesti asettamaan elokuvalla tiettyjä odotusarvoja. Katsoja osaa odottaa sodan joskus päättyvän ja liittoutuneiden joukkojen lopulta olevan voittava osapuoli. Tällöin varsinainen mielenkiinto kehittyy elokuvan hahmojen ympärille, eli selviävätkö he sodasta hengissä.

3.4 Tunteiden välittäminen

Elokuvan muotoon kuuluu myös teoksen tapa sekä esittää tunteita että herättää niitä katsojassa. Nämä kaksi asiaa on syytä myös käsitellä erillään. Teos representoi tunteita esimerkiksi näyttelijän näyttelemän surun kautta. Tunteiden esittäminen kuuluu olennaisesti elokuvan kokonaisjärjestelmään. Elokuvan hahmon suru on yhteydessä hänen saamiinsa huonoihin uutisiin, tai toisen hahmon petollinen irvistys valmistaa katsojan hänen myöhemmälle kavaluudelleen. Elokuvan representoima tunne ei ole välttämättä sama kuin mitä katsoja samana hetkenä mahdollisesti tuntee tai se voi olla jopa suoranaisessa ristiriidassa hahmojen tunteiden kanssa. Elokuvan muoto valmistaa katsojan myös tietynlaisiin emotionaalisiin vastikkeisiin, jotka voivat poiketa huomattavasti tilanteista, joita normaali ihminen todellisessa elämässä kokisi. Esimerkiksi elokuvan hahmo, joka todellisuudessa olisi vastenmielinen, saattaa elokuvassa vaikuttaa kiinnostavalta ja jopa viehättävältä. (Bordwell etc. 1997, 72.)

Sotaelokuvat ovat tunteiden representoinnissa oma mielenkiintoinen tapauksensa. Esimerkiksi *Voittamattomassa ykkösessä* elokuvan sotilashahmojen ympärillä tapahtuu monia kauheita asioita,

mutta heidän reaktionsa niihin ovat suorastaan apaattisia tai jopa rentoja. Luonnollisesti tämä tunteiden esittämisen malli on johdonmukainen sotaelokuvien konventioiden kanssa. Sotaelokuva kertovat tilanteista, joihin elokuvien sotilashahmot ovat tottuneet. Vastaavasti heidän tunnemaailmansa on muokkautunut näihin kauheisiin tilanteisiin. Voisi jopa sanoa, että sotaelokuva erottelee kokeneet sotilaat eli veteraanit ”tulokkaista” juuri hahmojen esittämien tunteiden kautta. Kokenut sotilas on kylmä ja suorastaan tunteeton ympärillään tapahtuvasta tuhosta ja kuolemasta huolimatta, kun taas nuori, kokematon sotilas näyttää elokuvissa usein jopa liioitellusti tunteitaan.

Voittamaton ykkönen representoi tunnetiloja varsin mielenkiintoisella tavalla. Elokuvan alkutekstien aikana kuuluu ylevää sotilasmusiikkia, joka toimii läpi elokuvan ikään kuin tunnusmusiikkina teokselle. Alkutekstien musiikin voisi olettaa valmistavan katsojan aivan erilaista elokuvaa varten kuin millaiseksi *Voittamaton ykkönen* osoittautuu. Elokuvan ensimmäinen kohtaus syrjäyttää nämä odotukset välittömästi. Kohtauksessa ensimmäinen maailmansota on päättynyt muutamia tunteja aikaisemmin. Pillastunut hevonen murskaa kaviollaan elokuvan pääosassa olevan kersantin aseensa. Jo tämä nopea tapahtuma olisi ristiriidassa katsojan odotusten kanssa, jos hän olettaisi *Voittamattoman ykkösen* olevan esimerkiksi sotaa romantisoiva ja kevyen seikkailullinen elokuva. Lisäksi samassa kohtauksessa kersantti puukottaa kuoliaaksi aseettoman, antautumista yrittävän saksalaissotilaan. Kersantti toimii näin, koska ei tiedä vielä sodan loppuneen. Tämä muodostuu myös henkiseksi taakaksi, jota hahmo elokuvan keston ajan mukanaan kantaa.

Katsojan omat tunteet kohtauksen aikana ovat todennäköisesti ristiriitaiset. Aivan kuten elokuvan kersantti, katsojakaan ei tiedä sodan päätyneen kun saksalainen saa surmansa. Kun asia myöhemmin paljastetaan, voivat kersantin ja katsojan tunteet olla lähellä toisiaan. Toisaalta kersantin kokema näytelty katumus näyttelijä Lee Marvinin kautta on hillitty. Katsojan tunteet voivat olla ristiriitaiset. Hän voi toisaalta tuomita kersantin teot, mutta samaan aikaan hän voi myös sääliä kersanttia. Toisaalta joku voi tuntea jopa vahingoniloa. Kohtaus herättää kieltämättä monenlaisia tunteita. Tämän myötä elokuva torjuu sodan ihannoinnin ja esittäytyy pikemminkin sodan mielekkyyttä kyseenalaistavana teoksena. Elokuvan ensimmäisen kohtauksen ja alkutekstien musiikin välille syntyy tämän myötä ristiriita, joka herättää katsojan mielenkiinnon ja saa hänet kysymään, mitä seuraavaksi tapahtuu.

Tunteiden avulla katsoja kiinnitetään elokuvan tapahtumien seuraamiseen, mikä kuuluu olennaisesti perinteiseen muotoon. Odotus synnyttää katsojassa tunteita. Kun katsoja joutuu odottamaan elokuvan ratkaisevia hetkiä, kokee hän jännitystä. Kun ratkaisu vihdoinkin tapahtuu, kokee katsoja

oletettavasti esimerkiksi helpotusta tai tyytyväisyyttä. Toisaalta yllättävä ratkaisu tai käänne voi aiheuttaa hämmennystä tai syvää mielenkiintoa. Kannattaa huomioida, että katsojan tunteista puhuttaessa nämä ovat vain mahdollisuuksia. Ei ole olemassa mitään ”reseptiä”, jota seuraamalla elokuva herättää katsojassa tietynlaisen tunteen. Kukin teos on tässä suhteessa oma järjestelmänsä ja katsojan kokema tunne riippuu paljolti hänen henkilökohtaisesta suhteesta ja vuorovaikutuksesta teoksen kanssa. (Bordwell etc. 1997, 72.)

Voittamaton ykkönen ei edes yritä saada katsojaa tuntemaan jollakin tietyllä tavalla, vaan ristiriitaisten emootioiden avulla teos pyrkii ilmentämään sodan mielettömyyttä. Samuel Fuller on luonut elokuvaan jopa kohtauksia, jotka kaikessa näennäisessä kauheudessaan ovat humoristisia. Kohtauksessa, jossa amerikkalaiset hyökkäävät saksalaisten valtaamaan mielisairaalaan, tulitaistelun keskellä eräs potilaista tarttuu aseeseen ja alkaa tulittaa silmittömästi, surmaten myös potilastovereitaan. Samalla hän huutaa ”Olen yksi teistä. Olen terve!”. Kersantti surmaa hänet. Kohtauksen absurdius voi kauhistuttaa, mutta se voi myös saada nauramaan. Eräänlainen kiero huumori näyttelee jonkinlaista roolia läpi elokuvan, vaikka teoksen sanoma on vakava. Luonnollisesti elokuvan mahdollinen humoristisuus on viime kädessä katsojasta kiinni ja teokseen vakavammin suhtautuva voi tehdä erilaisia tulkintoja myös merkityksistä.

3.5 Elokuvan sanoma

Aivan kuten tunteet, on elokuvan sanoma myös merkittävä osa sen muotoa. Katsoja tekee teoksesta havaintoja ja yrittää sovittaa sitä osaksi laajempaa merkitystä. Yksinkertaistaen ilmaistuna katsoja kysyy elokuvalta, että mitä se hänelle kertoo tai ehdottaa. Erilaiset katsojat voivat tehdä samasta elokuvasta hyvinkin erilaisia havaintoja. (Borwell etc. 1997, 73.)

Havainnot voivat olla eri tasoisia. David Bordwell ja Kristin Thompson käyttävät esimerkkinä *Ihmemaä Ozia*. Elokuvan yhteenveto voisi mennä esimerkiksi näin: 1930-luvun laman kourissa kärsivässä Yhdysvalloissa pyörremyrsky tarttuu erääseen tyttöön ja kuljettaa hänet pois perheensä luota Kansasista myyttiseen Oz-nimiseen maahan. Erilaisten tapahtumien päätteeksi hänen seikkailunsa päättyy, kun tyttö pääsee takaisin kotiin. (Bordwell etc. 1997, 73.)

Edellä mainittu yhteenveto on erittäin konkreettinen ja pelkistetty näkemys *Ihmemaä Ozista*. Päästäkseen tähän näkemykseen katsojan täytyy olla tietoinen muun muassa Suureksi lamaksi

kutsutusta ajanjaksosta Yhdysvaltain historiassa. Mikäli katsoja ei ole tietoinen tästä historiallisesta ajanjaksosta, hän ei luonnollisesti huomaa *Ihmemaa Ozin* viittauksia tuohon seikkaan. Merkitys voi muodostua siis elokuvakerronnan viittauksista todellisen maailman asioihin, jotka itsessään ovat mahdollisesti merkityksellisiä katsojalle. Viittaukset ovat osa elokuvan kokonaisuutta. Viittauksen ei tarvitse osoittaa historiaan, vaan se voi myös viitata esimerkiksi paikkoihin tai muihin asioihin. Esimerkiksi *Ihmemaa Ozin* tapauksessa elokuva viittaa rauhalliseen ja harvaan asuttuun Kansasin maalaisympäristöön, joka eroaa olennaisesti fantasiamaailma Ozin väkirikkaasta ja erikoisesta miljööstä. Viittaus todelliseen paikkaan antaa oman merkityksensä elokuvalle. (Bordwell etc. 1997, 73.)

Voittamattoman ykkösen yhteenveto tällä tasolla menisi todennäköisesti näin: anonyymin kersantin johtama joukkue käy läpi toisen maailmansodan taistelurintamat alkaen maihinnoususta Pohjois-Afrikkaan päättyen Tšekkoslovakiassa sijaitsevalle keskitysleirin vapauttamiseen. Tähän erittäin tiiviiseen, konkreettiseen ja pelkistettyyn näkemykseen päätyäkseen katsojalla on oltava tietämystä toisen maailmansodan kulusta erityisesti amerikkalaisten ja osittain myös saksalaisten näkökulmasta. Viittaus toiseen maailmansotaan on kuitenkin merkittävä erityisesti katsojan kannalta. Esimerkiksi suomalaisesta näkökulmasta elokuva saattaisi muodostaa aivan erilaisia merkityksiä, jos se kertoisi vuonna 2003 alkaneesta Irakin sodasta amerikkalaisten näkökulmasta, mutta juoni olisi silti suunnilleen sama.

Bordwellin ja Thompsonin mukaan *Ihmemaa Ozin* voisi summata myös seuraavasti: Tyttö unelmoi lähtevänsä pois kodistaan paetakseen ongelmiaan. Lähdettyään tyttö ymmärtää, kuinka paljon hän rakastaa perhettään ja ystäviään. Tämäkin yhteenveto on varsin konkreettinen ja se pyrkii vastaamaan kysymykseen, mitä elokuva yrittää katsojalle kertoa. Bordwell ja Thompson kutsuvat tätä tasoa suoraksi merkitykseksi (explicit meaning). Myös se toimii elokuvamuodon sisältä käsin ja määräytyy kontekstin perusteella. *Ihmemaa Ozin* tapauksessa yhteenveto liittyy vahvasti elokuvan päähahmon Dorothyn viimeiseen replikkiin eli ”There's no place like home”, jonka voisi suomentaa vapaasti esimerkiksi muotoon ”oma koti kullaa kallis”. Dorothyn toteamus ilman elokuvan tuomaa asiayhteyttä vaikuttaisi kliseiseltä, esimerkiksi tavanomaisen keskustelun yhteydessä ilmaisuna. Kun toteamuksen laittaa asiayhteyteen huomioiden Dorothyn seikkailut ja hänen kohtaamansa ongelmat fantastisessa Ozissa, toteamus muuttuu paljon painokkaammaksi. Suorassa merkityksessä huomioidaan elokuva kokonaisuudessaan, eli tämä näkemys muodostuu kokonaisteoksen sisältä käsin. (Bordwell etc. 1997, 74.)

Myös *Voittamattomasta ykkösestä* voidaan kaivaa esille suora merkitys. Teoksen lopussa elokuvan kertojana toimiva hahmo eli sotamies Zab toteaa, että sodan ainoa varsinainen kunnia on selviytyminen. Aivan kuten Dorothyn viimeistä repliikkiä täytyy käsitellä nimenomaisen merkityksen vuoksi asiayhteydessään, lähtee *Voittamattoman ykkösenkin* yhteenveto tästä lausahduksesta. Suora merkitys voisi olla esimerkiksi seuraava: Viiden sotilaan joukkue todistaa toisen maailmansodan kauhut silmästä silmään. Rintamatovereiden kuollessa heidän ympärillään he huomaavat hengissä selviytymisen olevan tärkein päämäärä taisteluiden keskellä.

David Bordwellin ja Kristin Thompsonin mukaan kolmas merkityksen taso on niin kutsuttu epäsuora merkitys. Tällä tasolla elokuva ehdottaa tai vihjaa jotakin, eikä se ole niin ehdoton tai konkreettinen kuin edellä käsitellyt kaksi muuta merkityksen tasoa. Epäsuora merkitys muodostuu tulkintojen avulla, joten nämä merkitykset voivat vaihdella katsojasta riippuen. Kun katsoja pyrkii määrittelemään elokuvan epäsuoran merkityksen, hän itseasiassa tulkitsee teosta. (Bordwell etc. 1997, 75.)

Bordwell ja Thompson esimerkiksi ovat tulkinneet Ihmemaä Ozia seuraavasti: aikuisuuden kynnyksellä oleva murrosikäinen kaipaa paluuta yksinkertaiseen lapsuuden maailmaan, mutta hyväksyy lopulta aikuisuuden tuomat vastuut. Tässä kohdassa on syytä muistuttaa tämän olevan Bordwellin ja Thompsonin oma tulkinta. He myöntävät, että joku muu voisi tulkita Ihmemaä Ozin kertovan aikuistumisen sijaan rohkeudesta, tai että elokuva on parodiaa aikuisten maailmasta. (Bordwell etc. 1997, 75.)

Voittamaton ykkönen herättää monenlaisia tulkintoja. Tarjoan tässä esimerkinomaisesti yhden: Viiden miehen ihmisyyys joutuu koetukselle sodan kauhujen ja mielettömyyksien keskellä. Sodan loppua kohden he joutuvat pohtimaan, mikä epäinhimillisissä olosuhteissa merkitsee heille kaikkein eniten. Tämän tulkinnan sijasta elokuvan epäsuora merkitys voisi olla jonkun toisen katsojan mielestä jokin muu. Jonkun mielestä *Voittamaton ykkönen* voi olla amerikkalainen propagandaelokuva, jolla osoitetaan Yhdysvaltain armeijan yksilöiden vahvuus vaikeissakin olosuhteissa. Toisaalta elokuvan mahdollinen sodanvastaisuus voi korostua toisenlaisessa tulkinnassa.

David Bordwellin ja Kristin Thompsonin mielestä elokuvien tulkitsemiseen liittyvät tietyt ongelmat. Esimerkiksi jotkut katsojat lähestyvät elokuvia pyrkimyksenään oppia niistä jokin arvokas elämänohje, jolloin teoksen arvostus heidän silmissään määräytyy sen välittämän

näennäisesti merkittävän viestin perusteella. Bordwellin ja Thompsonin mukaan tämä aiheuttaa yleensä elokuvan jakamisen kahteen osaan eli sisältöön ja muotoon, joka tämän erheellisen ajattelun tapauksessa tarkoittaa elokuvaa sisältöä kantavana astiana, eikä teosta kokonaisjärjestelmänä. Varsinkin epäsuorien merkitysten abstrakti luonne voi johtaa erittäin laajoihin käsitteisiin, joita luonnehditaan usein teemoiksi. Esimerkkejä tällaisista elokuvien käsittelemistä teemoista ovat rohkeus tai uskollisen rakkauden voima. Vaikka teemat voivat olla kuvaavia, ne ovat erittäin yleistäviä, joten yhden teeman alle voidaan sijoittaa satoja elokuvia. David Bordwell ja Kristin Thompson argumentoivat, että esimerkiksi *Ihmemaalla Ozin* voisi tiivistää kertovan teini-ikäisen ongelmista, mutta tällöin jäisi huomioimatta monet elokuvan kokemiseen liittyvät merkittävät seikat. Epäsuoraa merkitystä haettaessa ei saisi jättää huomioimatta elokuvan erityisiä ja konkreettisia ominaisuuksia. (Bordwell etc. 1997, 75.)

David Bordwellin ja Kristin Thompsonin mukaan elokuvien tulkinnalle on silti paikkansa, mutta tulkittamisen pitäisi olla tarkkaa. Sen pitäisi lähteä siitä, kuinka teoksen kokonaisjärjestelmä pyrkii tuomaan esille temaattisia merkityksiä. Elokuvassa suorat ja epäsuorat merkitykset ovat yhteydessä kerronnan ja tyylin väliseen suhteeseen. Esimerkiksi *Ihmemaalla Ozissa* visuaalisena elementtinä toimiva keltainen tiilitie ei itsessään kannakaan minkäänlaisia merkityksiä, mutta jos sen funktiota tarkastellaan suhteessa kerrontaan, taustamusiikkiin, väreihin ja niin edespäin, huomataan keltaisen tiilitien funktion olevan sittenkin merkityksellinen. Dorothyyn halu päästä takaisin kotiin ilmenee keltaisen tiilitien muodossa ja katsoja toivoo tällöin hahmon pääsevän tavoitteeseensa tien päähän eli kotiinsa Kansasiin. Keltainen tiilitie on siis osa kotiin kaipuun teemaa. (Bordwell etc. 1997, 75.)

Tulkinnan ei tarvitse olla päätepiste elokuvan analysoinnille. Sen avulla voidaan tarkastella elokuvan muotoa yleisesti. Lisäksi tulkinnan ei tarvitse tarkoittaa, etteikö elokuvan mahdollisuuksia välineenä kannattaisi ottaa huomioon. Bordwell ja Thompson esimerkiksi osaavat sanoa monia asioita *Ihmemaalla Ozin* keltaisesta tiilitiestä. Tiilitie toimii muun muassa näyttämönä tansseille ja lauluille. Kerronnallisesti tiilitie aiheuttaa Dorothyille hidasteita matkan aikana, sillä hän joutuu risteyksissä pohtimaan mihin suuntaan hänen pitäisi mennä. Hidastusten takia hän tapaa erään tärkeän hahmon. Tien keltaista väriä voisi verrata elokuvan muuhun värimaailmaan, kuten Dorothyyn punaisiin tossuihin tai vihreään Smaragdikaupunkiin. Tästä näkökulmasta katsottuna tulkinta muotoutuu eräänlaiseksi muodolliseksi analyysiksi, joka pyrkii avaamaan epäsuoria merkityksiä. Näitä merkityksiä pitäisi David Bordwellin ja Kristin Thompsonin mukaan testata sijoittamalla niitä koko elokuvan konkreettiseen kudelmaan. (Bordwell etc. 1997, 75-76.)

Edellä mainittuihin ehtoihin perustuen David Bordwell ja Kristin Thompson ehdottavat neljättä yhteenvetoa *Ihmemaa Ozille*: Yhteiskunnassa, jossa ihmisen arvo mitataan rahassa, koti ja perhe näyttävät olevan ihmisyyden viimeiset suojapaikat. Tämä uskomus on erityisen vahva vaikeiden taloudellisten kriisien aikana, kuten 1930-luvun Yhdysvalloissa. (Bordwell etc. 1997, 76.)

Kuten kolmas merkityksen taso, neljäs väite *Ihmemaa Ozin* merkityksistä on abstrakti ja yleistävä. Se sijoittaa elokuvan oletettuun 1930-luvun Yhdysvalloissa vallalla olevaan ajattelumalliin. Väite voisi kuvata yhtä hyvin ei vain monia muita elokuvia, mutta myös romaaneita, näytelmiä, runoja, maalauksia, mainoksia, kuunnelmia, poliittisia puheita ja monia muita kulttuurin kyseisenä aikakautena tuottamia asioita. David Bordwell ja Kristin Thompson huomauttavat, että tästä huolimatta väite käsittelee *Ihmemaa Ozin* suoraa merkitystä (”Oma koti kullaa kallis”) ilmentämällä sen kautta yhteiskunnan arvomaailmaa laajemmassa perspektiivissä. Epäsuoraa merkitystä voisi käsitellä samalla tavalla. Jos elokuvan esimerkiksi väitetään vihjaavan jotakin teini-ikästä kriittisenä elämänjaksona kohti aikuisuutta, voidaan myös ehdottaa teini-ikäisyyden käsittelemisen erityisenä elämänjaksona olevan jotakin tärkeää myös amerikkalaiselle yhteiskunnalle. Bordwell ja Thompson siis ehdottavat suorien ja epäsuorien merkitysten olevan suuntaviittoja, joiden avulla voidaan päästä tiettyjen sosiaalisten arvojen äärelle. Tätä neljättä merkityksen tasoa Bordwell ja Thompson kutsuvat enteelliseksi merkitykseksi (symptomatic meaning). (Bordwell etc. 1997, 76.)

Mikä on Voittamattoman ykkösen enteellinen merkitys? Enteellisessä merkityksessä yhdistyvät siis viittaukset aikaan, paikkaan tai kumpaankin, suora merkitys ja epäsuora merkitys. Näiden perusteella ehdotan elokuvalla yhtä mahdollista enteellistä merkitystä: Toisen maailmansodan kauhujen keskellä viisi amerikkalaista sotilasta taistelevat sekä hengissä selviytymisensä että henkisen terveytensä säilyttämisen puolesta. Sodan loputtua he huomaavat, että uhrauksille ja kärsimyksille voi olla syynsä. Tämä tulkinta on osittain abstrakti epäsuoran merkityksen kaltaisesti, mutta sijoittaa sen konkreettisesti toisen maailmansodan kontekstiin.

Enteellisten merkitysten havaitseminen todistaa, että kaikki merkitysten tasot, niin viittaavien, suorien kuin epäsuorien, ovat yhteiskunnallisia ilmiöitä. Elokuvat ovat pitkälti ideologisia, sillä ne syntyvät kulttuurisesti sidotuista maailmankatsomuksista. Esimerkiksi uskonto, politiikka, etniseen alkuperään tai sukupuoleen liittyvät seikat, tai jopa tiedostamattomat elämäntarkastelut liittyvät asiat luovat ideologisen viitekehyksen. Vaikka joku ajattelisi oman maailmankatsomuksen olevan ainoa oikea tapa selittää, miten ympärillä oleva maailma toimii, tarkasteltaessa jotakin toista

ihmisryhmää, kulttuuria tai historiallista ajanjaksoa huomataan näiden maailmankatsomusten olevan erilaiset ja yhtä pitkälti historian ja sosiaalisten sidosten muodostamia. *Ihmemaailman* Ozin välittämä mielikuva Kansasin maalaisidyllistä ei välttämättä muissa paikoissa ja toisessa ajassa kannata samoja merkityksiä kuin 1900-luvun Yhdysvalloissa. (Bordwell etc. 1997, 76.)

David Bordwell ja Kristin Thompson ehdottavat, että vaikka taideteoksia voidaan tarkastella enteellisten merkitysten ehdoilla, ei niiden abstrakti ja yleistävä luonne saisi viedä huomioita pois elokuvan konkreettisesta muodosta. Aivan kuten epäsuoria merkityksiä analysoidessa, pitäisi katsojan pyrkiä luomaan yhteyksiä enteellisten merkitysten ja elokuvan elementtien välille. Elokuva ”panelee käytäntöön” ideologisia merkityksiä teoksen erityisen ja uniikin muodon kautta. (Bordwell etc. 1997, 76.)

Elokuvat ”kantavat” merkityksiä, koska katsoja itse antaa merkityksiä niille. Bordwellin ja Thompsonin mukaan merkitys ei ole asia, joka voidaan yksinkertaisesti vetää elokuvasta erilleen. Mieli käsittelee taideteosta monella eri tasolla, hakien viitteellisiä, suoria, epäsuoria ja enteellisiä merkityksiä. Mitä abstraktimpia ja yleistäviä havaintomme merkityksistä ovat, sitä suurempi on riski kadottaa näkemys elokuvan erityisestä muodosta. Analyttiset havainnot täytyy tasapainottaa konkreettisen järjestelmän ehdoille, jolloin annamme sille laajemman tarkoituksen. (Bordwell etc. 1997, 76-77.)

3.6 Elokuva kehollisena kokemuksena

Elokuvasta saatu kokemus ei ole pelkästään tulkintaa ja merkitysten analysoimista, kuten useimmat elokuvateoreettiset käsitykset antavat ymmärtää. Elokuvan katsominen on myös joissain määrin kehollinen kokemus. Jokaisella on varmasti jossain määrin kokemusta tästä. Kauhuelokuva voi esimerkiksi saada ihon kananlihalle. Sotaelokuva, varsinkin kuvatessaan sodankäyntiä konkreettisimmillaan, voi olla voimakas kehollinen kokemus katsojalle. Mihin tämä kokemus perustuu?

Vivian Sobchack kuvailee kirjassa *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* omia kokemuksiaan, kun hän katsoi Jane Campionin ohjaamaa ja kirjoittamaa elokuvaa nimeltä *Piano*. Hän kuvailee kuinka elokuvasta saatu tunne ”täytti kehon” ja suorastaan ”tukahdutti” hänet rinnasta ja vatsasta. Tämän lisäksi myös iho muuttui erityisen kosketusherkäksi. Sobchackin mukaan hänen

koko kehollinen olemuksensa oli jännittynyt elokuvan keston ajan. (Sobchack 2004, 61-62.) Kokemus on ollut hänelle siis ilmeisen kehollinen.

Sobchack argumentoikin, että emme elokuvankatsojina koe elokuvaa vain silmiemme kautta, vaan me näemme ja ymmärrämme sen koko kehollamme. Keho reagoi näkemäämme kaiken elämän aikana aistitun perusteella. Näin ei tietenkään tapahdu aina. Joskus elokuvan merkitykset eivät suoraan vaikuta kehollisiin aistimme. (Sobchack 2004, 63-64.) Tästä huolimatta kehollisuudella on merkityksensä siinä, miten elokuva katsojaan vaikuttaa. *Voittamaton ykkönen* tarjoaa myös mahdollisuuksia keholliseen kokemiseen. Haavoittuneiden sotilaiden näkeminen voi saada katsojan kehon kuvittelemaan, miltä nähdyt vammat tuntuisivat. Myös koko sodan näkeminen voi saada kehon reagoimaan. Elokuvan lopussa nähtävä keskitysleiriltä pelastautuneen lapsen kuolema kersantin syliin voi saada katsojassa aikaan tukahduttavan olotilan, kuten myös Vivian Sobchack kuvailee.

Kohtauksen ilmapiiri voi aiheuttaa myös kehollisia tunteita, ja *Voittamattomassa ykkösessä* on eräs kohtaus, jossa tämä on havaittavissa konkreettisesti. Kun elokuvan amerikkalaiset sotilaat auttavat ranskalaista naista synnyttämään saksalaisen taistelutankin sisällä, on kohtaus erittäin painostava varsinkin visuaalisten vihjeiden vuoksi. Tankin ahtaus aiheuttaa ahtaan ja tukahduttavan tunteen, jota edesauttaa myös hahmojen likainen ja hikinen olemus. Katsoja voi suorastaan haistaa tankissa olevan ilman. Kohtaus voi aiheuttaa siis eräänlaisen kohotetun herkkyiden tuntea esitetty ilmapiiri. Vivian Sobchack kuvailee, että aistimodaalisuuden vuoksi ihminen kykenee aistimaan kuvien välittämän ilmapiirin: visuaalinen ilmapiiri ikään kuin kietoo katsojan sisäänsä ja saa hänen tunteen tarpeen saada ilmaa, painon ja tukahtumisen tunteen tai jopa haistamaan kuvassa näkyviä asioita (Sobchack 2004, 65).

Keho saa siis osansa elokuvan vaikutuksesta. Vivian Sobchack argumentoi elokuvan välittämän merkityksen syntyvän, ei pelkästään elokuvallisen representaation avulla tai katsojan kehossa, vaan näiden kahden yhteisvaikutuksesta. Sobchack kutsuu elokuvakokemuksessa mukana olevaa kehoa kinesteettiseksi subjektiksi. Termin pitää sisällään itse elokuvan (cinema), mutta myös ihmisen aistirakenteisiin liittyvät kaksi määritelmää eli synestesian (synaesthesia) ja konestesian (coenaesthesia). Nämä kaksi kuvaavat sitä varsin rikasta ja monimutkaista kokemusmaailmaa, jonka elokuvan katsominen voi aiheuttaa. Nämä kuvaavat myös sitä, miten elokuva näkemisen ja kuulemisen kautta vaikuttavat myös muihin aisteihin kuin näköön tai kuuloon. (Sobchack 2004, 67).

Synestesian kliininen määritelmä tarkoittaa aistien sekoittumista, jolloin henkilö voi esimerkiksi nähdä äänen värinä. Ilmiö on kuitenkin harvinainen, mutta synestesian periaate on sovellettavissa taiteen vaikutukseen. Elokuvan kokemisen kannalta puhutaankin silloin suhteesta kirjaimellisen kehon ja metaforisen aistivan henkilön välillä. (Sobchack 2004, 67-68.) Synestesian merkitystä taiteen kokemisessa on tutkittu laajemminkin, joskin tässä merkityksessään ei puhuta kliinisestä synestesiasta vaan yleisemmin aistien keskinäisestä yhteistyöstä. Arnold Berleant kuvailee synestesiata tilanteeksi, jossa aistit sulautuvat yhteen ja toimivat yhdessä. Yhdessä ne antavat koetuille asioille tarkoituksia ja merkityksiä. Berleantin mukaan tämä on osa prosessia, joka muodostaa esteettisen kokemuksen. Kokija ei vain passiivisesti ota vastaan tätä aisti-informaatiota, vaan käsittelee sitä luoden havaitsemastaan ymmärrettäviä kokonaisuuksia. (Berleant 1991, 46.)

Konestesia liittyy tietynlaiseen kehon olotilaan, joka kliinisestikin käsiteltynä on aivan normaali ilmiö, ei harvinainen kuten synestesia. Konestesia määrittelee henkilön yhtenäiseksi aistivaksi kokonaisuudeksi, jolloin hän on erityisen herkkä ottamaan vastaan suuren kirjon erilaista aisti-informaatiota. Konkreettisesti tämä on huomattu parhaiten lasten keskuudessa: koska lapset eivät ole vielä täysin tottuneet kokemaansa aisti-informaatioon, he pystyvät aistimaan asioita laajemmalta horisontilta kuin aikuiset. Siinä missä synestesia liittyy aistien sekoittumiseen, konestesia tarkoittaa aistien ristimodaalisuutta: aistit toimivat välittömässä yhteistyössä, jolloin havaitsija saa osakseen suuremman määrän aisti-informaatiota. Tämä aistiherkkyys katoaa jonkin verran vanhetessa, koska totumme tiettyihin aistiärsykkeisiin. (Sobchack 2004, 68-69.)

Synestesiata ja konestesiata ilmenee myös muutoinkin, eikä niiden kokemista varten tarvitse kärsiä aistien sekoittumisesta tai olla nuori lapsi. On monia tilanteita, jolloin rajat aistimusten välillä hälventyvät ja eri aistien kesken ilmenee ristimodaalisuutta. Vivian Sobchack itseasiassa väittää synesteettisten havaintojen olevan jopa enemmän sääntö kuin poikkeus. Esimerkiksi reseptikirjaa lukiessa joku voi maistaa, miltä hänen parhaillaan lukemansa reseptin lopputulos maistuu. Emme vain aina ole tietoisia näistä ristihavainnoista, koska olemme tottuneet tietyn aistin huolehtivan tietynlaisista havainnoista. Teoria ei ole edes pelkästään filosofinen, vaan viimeaikaiset havainnot neurotieteen alalta ovat tukeneet sitä toteamusta, että rajat eri aistien välillä ovat häilyviä. Kokeiden avulla on huomattu esimerkiksi koehenkilön näkö tietoa käsittelevän aivokuoren aktivoituvan hänen kosketellessa käsillään erilaisia esineitä, vaikka hänen silmänsä olisivat sidotut. Periaatteessa kaikki ihmiset ovat siten joissain määrin synesteettisiä, joten elokuvan näkeminen voi olla kokemus, joka stimuloi näkö- ja kuuloaistin lisäksi tunto-, maku-, ja hajuaistia. (Sobchack 2004, 69-70.)

Kinesteettinen subjekti määrittää elokuvakatsojan henkilöksi, joka ymmärtää elokuvassa näkemänsä myös muiden aistien myötä saadun informaation avulla. Aistit kääntävät toisiaan ymmärrettäviksi ilman erillistä tulkitsijaa ja ovat samanarvoisesti ymmärrettävissä. Katsoja voi siten kokea elokuvan ”sekä tässä että siellä” sen sijaan, että elokuvakokemus määriteltäisiin selkeästi tapahtuvaksi joko ruudulla tai sen ulkopuolella. Katsoja kinesteettisenä subjektina tarkoittaa elokuvakokemusta laajemmassa perspektiivissä, eikä vain ”elokuvallisena näkynä”, joka koetaan puhtaasti visuaalisesti. (Sobchack 2004, 71.)

Luonnollisesti elokuvasta saadut aistikokemukset ovat vaimennetut verrattuna suoraan aistikokemukseen, esimerkiksi ajateltuna todellista ihokosketusta. Toisaalta aistit ovat herkemmit katsoessa elokuvaa. Tämä johtuu siitä, että elokuvaa katsoessamme tietoisuutemme ja havaintomme on keskitetty oman kehomme sijasta elokuvan esittämään maailmaan. Aistit herkistyvät ja vahvistuvat, vaikka se mitä havaitaan vaikuttaisi olevan tavanomaista ja epätarkkaa. Vaikka elokuvan tarjoamat aistiärsykkeet esimerkiksi kosketuksen osalta vaikuttaisivat olevan epätarkkoja, voi katsojan elokuvaan tarkentunut huomio ärsykkeistä ”kimmota” takaisin havaitsijan kehon havaintoihin jopa varsi intensiivisesti. Yksinkertaisemmin ilmaistuna elokuvaan kiinnitetty huomio ”avaa” katsojan kehon tuntemuksille, joita Vivian Sobchack kuvaa sekä kirjaimellisesti että kuvaannollisesti. (Sobchack 2004, 77-78.)

Elokuva stimuloi siis kehon aisteja kokonaisvaltaisesti. Sotaelokuvien kohdalla näiden kehollisten tuntemusten ja kaikkien viiden aistin herättäminen voi olla suorastaan elokuvantekijän päämäärä tehostaa representaatiota, jota käsittelen tutkielmani seuraavassa luvussa. Todellisen sodan jalkoihin joutuneelle se on varsin konkreettisesti kehollinen. Sotilaan vammat ovat tuntemuksena kehollisia suorastaan äärimmäisellä tavalla. Lisäksi eri aistit heräävät helposti jo kuviteltaessa sotaan liittyviä asioita, kuten jokainen suomalainen armeijan käynyt mies ja nainen voi todeta. Sotaelokuvan katsominen voi herättää esimerkiksi mielikuvan ruudin tuoksusta ampumaradalla tai öljyisestä rynnäkkökivääristä. Sotaveteraanin kohdalla elokuvan herättämät aistiärsykkeet voivat olla tätäkin intensiivisempiä, sillä onhan hänen kehonsa ottanut vastaan todellisen sodan tuottamaa aisti-informaatiota.

Erilaiset keholliset tuntemukset osoittavat myös, ettei sotaelokuvan tarvitse olla katsojaansa kohtaan miellyttävä aiheuttaakseen tähän jopa pysyvän henkisen vaikutuksen. Esimerkiksi neuvostovenäläisen Elem Klimovin ohjaama vuonna 1985 valmistunut sotaelokuva *Tule ja katso* oli itselleni suorastaan intensiivinen ja ahdistava kokemus, jonka tunsin koko kehossani tukahduttavana

tunteena, aivan kuten Vivian Sopchack käyttää yhtenä keinona kuvaamaan elokuvan kehollista vaikutusta katsojaan. Tämä johtui muun muassa elokuvan vahvasti manipuloidusta äänimaailmasta, jolla oli myös kerronnallinen merkityksensä hetkellisesti kuuroutuneen hahmon aistimaailman havainnoijana, mutta myös ahdistavat kuvastota. Samuel Fullerin *Voittamaton ykkönen* ei ole audiovisuaaliselta anniltaan yhtä brutaali katsojaansa kohtaan kuin *Tule ja katso*, mutta keholliset tuntemukset voivat silti olla läsnä monin eri tavoin vastaanottajasta riippuen. Keholliset vaikutukset saavat alkunsa katsojan omasta kokemusmaailmasta, joita hän suhteuttaa elokuvan mahdollistamiin aistiärsykkeisiin.

4 Representaatio

Elokuva, kuten kaikki muukin taide, pyrkii esittämään jotakin. Tätä asian uudelleenesitystä kutsutaan representaatioksi. Representaatio ei kuitenkaan itsessään vielä tee asioista taideteoksia, sillä uudelleenesittävyyttä esiintyy varsin yleisesti kaikenlaisissa yhteyksissä. Lainlaatija voi ”representoida” lakiesitystä tai pöydällä seisova koristefiguuri voi uudelleen esittää tunnettua urheilijaa urheiluasuorituksensa parissa. Visuaalisen esittävyuden ehdoilla ajateltuna representaatio ei ole edes tarpeen joidenkin taidemuotojen yhteydessä, sillä esimerkiksi kirjallisuus ei voi visuaalisesti uudelleen esittää kuvaamiaan tapahtumia, eikä musiikki pysty tuomaan käsittelemäänsä aihetta kuuntelijalleen konkreettisesti näkyville. (Eldridge 2003, 25-26.)

Representaatio ei siis ole helposti määritettävissä, mutta sitä on silti syytä pohtia erityisesti sotaelokuvien kannalta. Elokuva välittää tietynlaista maailmankuvaa katsojalleen. Mitä silloin tapahtuu? Poikkeako elokuvallinen representaatio muista taiteista, vai ovatko periaatteet samat? Yksi asia on selvä: taideteoksen pitää käsitellä jotakin asiaa, mikä erottaa sen silloin tyhjästä koristeellisuudesta (Eldridge 2003, 26).

Tässä luvussa käsitelen representaation käsitettä sen eri tasoilla, aloittaen perinteisestä jäljittelyyn perustuvasta mimesis-ajattelusta siirtyen elokuvallisen representaation kautta merkitysten muodostumiseen sotaelokuvan tarjoaman maailmankuvan perusteella.

4.1 Taide todellisuuden jäljittelynä ja visuaalinen representaatio

Sana mimesis on historiallisessa valossa yleensä käännetty tarkoittavan jäljennöstä tai imitaatiota, mutta käsitteen merkitys ei ole näin yksinkertainen. Se pitää sisältää monia eri merkityksiä, jonka lisäksi sen on ajateltu edustavan hieman eri asiaa eri aikakausina. Yksi käsitteen piirre onkin mahdottomuus sen tarkkaan määrittämiseen. (Gebauer & Wulf 1998, 232-236.) Tutkielmani kannalta mimesiksen merkitys korostuu antropologisessa mielessä. 1900-luvulla mimesiksen on ajateltu olevan ihmisen fundamentaalinen piirre. Ihmiset näkevät asioita ”mimeettisesti”, minkä voi sanoa tarkoittavan kykyä nähdä asioiden välillä samankaltaisuuksia, jotka eivät aina ole itsestään selviä ja suoraan havaittavissa. (Gebauer etc. 1998, 236.)

Mimesiksen voi ajatella olevan myös tekstien syntymiseen liittyvä piirre. Tekstit eivät koskaan ole

täysin originaaleja, vaan ne ovat jäljittelyn kautta suhteessa toisiin teksteihin ja niiden intertekstuaalinen luonne vaatii purkamista. Teksteihin sisältyy myös aina jotakin tekstin tuottajasta, jolloin se jäljittelee tekijäänsä. (Gebauer etc. 1998, 266.)

Aristoteles määritteli erääksi ihmisen toimintamalliksi todellisuuden jäljittelyn (poesis), jonka päämääränä on ymmärtää rationaalisen olennon mahdollisuudet ja rajoitukset. Toisin sanoen millaista on olla ihminen erilaisissa tilanteissa. Jäljittelyt (mimemata) voivat erota toisistaan kolmella tavalla: esitysmuotonsa, aiheensa tai näkökulmansa osalta. Aristoteles on teoriassaan huomionut jo Platon *Valtiossa* tekemät määrittelyt kerronnallisen ja dramatisoidun esityksen eroista. Edeltävän mukaan voidaan esimerkiksi kertojan avulla kuvailla, mitä hahmot tekevät. Jälkimmäisessä hahmojen toiminta näytetään. Keinoja voidaan myös sekoittaa. (Eldridge 2003, 26-27.) Kerrontaa ja dramatisointia on käytetty yhdessä varsinkin teatteriesityksissä. Tässä yhteydessä puhutaan perinteisten taiteiden muodoista, mutta on tarpeen huomauttaa kerronnan ja dramatisoinnin yhteiskäytön olevan normaalia myös elokuvassa.

Esityksen näkökulma on teorian keskeisessä asemassa. Näkökulmalla tarkoitetaan tässä erityisesti teoksen tarkastelijan paikkaa suhteessa teokseen. Esimerkiksi maalaus esittää asiansa varsin tarkasti määritetystä näkökulmasta. Katsoja ei voi katsoa maalauksen esittämää aihetta mistään muusta suunnasta kuin maalaus näyttää. Veistos taas antaa mahdollisuuden tarkastella esitettävää objektia useasta eri suunnasta ja monelta eri etäisyydeltä. Tanssiesitystä katsoja seuraa siltä ”tarkkailupisteeltä”, johon hän on sattunut asettumaan. (Eldridge 2003, 27.) Jälkimmäinen esimerkki pätee luonnollisesti myös teatteriin. Elokuvan kohdalla näkökulma on ohjaajan valitsema kuten maalauksessa, mutta se voi vaihdella.

Aristoteles määritteli onnistuneen jäljittelyn pitävän sisällään ”voiman”, joka kaappaa tarkastelijan huomion ja tunteet aivan kuin hän katsoisi asiaa, joka on todellinen. Katsoja ottaa hänelle myönnetyn näkökulman tarkastellessaan teosta ja tulee tietoiseksi esitetystä aiheesta tasolla, joka hänelle tuosta näkökulmasta aukeaa. Onnistunut jäljittely ei tarkoita siis vain aiheen esitystä ”itsessään”, vaan että aihe esitetään siten kuin se merkitsee jotakin tarkkailevan ihmisen ajatuksen juoksulle. (Eldridge 2003, 27-28.)

Teosta tarkastellessaan katsojalla ei normaalisti ole vaikeuksia hahmottaa mitä objektia työ esittää. Katsoja ymmärtää näkemänsä ”olevan kuin” objekti, jota esitetään. Tällöin on kyse visuaalisesta representaatiosta, joka liittyy samankaltaisuuden ja konvention periaatteeseen. (Eldridge 2003, 31.)

Samankaltaisuuden ymmärtäminen liittyy toisaalta havaitsijan omaan kokemusmaailmaan: kukaan ei pysty katsomaan mitään ”täysin viattomasti” vapaana kokemuksesta tai tietämyksestä. Tämän perusteella voidaan myös argumentoida, että on mahdotonta tietää millainen esitetty objekti todellisuudessa on, koska jokainen meistä katsoo todellisuutta oman kokemusmaailmamme kautta. (Sakamoto 1998, 144.)

Objekti voidaan esittää monella eri tapaa, riippuen tyyliuunnasta jne. Samankaltaisuus ei kuitenkaan vielä tarkoita representaatiota. Visuaalisessa jäljentämisessä esitettävää objektiä tulkitaan teosta varten, ei pelkästään sen ulkonäköä itsessään, vaan koko olemusta suhteessa omiin tarkoituksiimme, tapoihimme ja mielenkiintoihimme. Representaatioissa ei tulkinnan merkitystä kopioida vaan se saavutetaan. Tämä pitää paikkansa, oli työvälineenä sitten kynä, pensseli tai elokuvakamera. Valinnat ja työvälineen käsittely ovat osana tulkinnan merkityksen muodostumisessa, mikä kuvattavasta objektista muodostuu. Visuaalinen representaatio ei nojaa pelkästään ulkoiseen samankaltaisuuteen, vaan esittäminen tapahtuu konventionaalisten skeemojen kautta, minkä avulla saavutetaan merkin ilmeinen merkitys ts. denotaatio. (Eldridge 2003, 31-32.)

Mitä tämä tarkoittaa käytännössä? Yksinkertaisimmillaan sotaelokuvan representaatio tarkoittaa eräänlaista merkkijärjestelmää, johon katsoja on tukeutuu konventionaalisten skeemojen avulla. Samuel Fullerin Voittamattomassa ykkösessä ei ole todellisia sotilaita todellisessa tilanteessa, vaan elokuva on visuaalista representaatiota sellaisista toisessa maailmansodassa. Tietenkin koko elokuvan esittämä sota on vain esitys, ei todellinen sota, jonka keskelle tekijät ja näyttelijät ovat joutuneet.

Representaation pohdinta sotaelokuvan näkökulmasta on siinä mielessä hedelmällistä, että sotaelokuvat ovat täynnä merkkejä varsin konkreettisesti merkityksessä. Sotilas univormussaan on jo merkki. Sotilaan kantama kivääri on merkki, jolloin tärkeäksi muodostuu myös tapa, miten elokuvantekijä tämän merkin tulkinnan merkityksen muodostamisen järjestää. Miten ohjaaja esimerkiksi pyytää sotilasta näyttelevää näyttelijää asetta käsittelemään, miten asetta kuvataan, rajataan jne.

Richard Eldridgen mukaan onnistunut representaatio saa katsojan kuvittelemaan, että teosta tarkastellessaan hän itseasiassa näkee todella sen objektin, jota teos esittää. Näin vaikka taiteen tyyliuunta ajaisi kuvittelua sivuraiteille. Eldridgen esimerkein ilmaistuna oikeissa olosuhteissa voidaan polkupyörän istuinta ja ohjaustankoa katsomalla kuvitella näkevänsä härän pään sarvineen,

kuten tapahtuu katsomalla Picasson readymade-teosta nimeltä *Härän pää*. Valokuvaa katsomalla voidaan tietenkin helposti kuvitella näkevämme se asia, mitä kuva esittää. Visuaalisen representaation tyyllilliset seikat voivat muuttua ajan kuluessa tai paikan muuttuessa. (Eldridge 2003, 35.)

Milloin visuaalinen representaatio epäonnistuu, ja miten se ilmenee erityisesti sotaelokuvassa? Näin voi käydä, vaikka visuaalinen representaatio kuvassa olisi lähes yksi yhteen todellisuuden kanssa. Sotaelokuva voi esimerkiksi esittää maihinnousukohtauksen: suuri määrä näyttelijöiden esittämiä sotilaita hyökkää veneiden avulla mereltä rannalle. Kohtaus näyttää lähes yksi yhteen todellisuuden kanssa, mutta katsoja voi huomata, ettei kuvassa näy yhtä paljon sotilaita kuin todellisessa maihinnousussa olisi ollut mukana. Toisaalta myös jokin muu yksityiskohta voi olla pielessä. Tällöin katsoja ei enää osaa kuvitella katsovansa todellista tapahtumaa. Visuaalinen representaatio on siis epäonnistunut.

Edellä mainitun kaltainen tilanne pohjustaa taiteen kokemista eräänlaisena leikkinä. Visuaalisen representaation realismisuus ei lähde teoksen pyrkimyksistä mahdollisimman realistisesti esittää objekteja. Esimerkiksi mustavalkoinen kuva mistä tahansa keskikokoisesta kohteesta tietyltä etäisyydeltä muistuttaa enemmän mitä tahansa muuta vastaavaa kuvaa kuin kuvassa olevaa kohdetta. Sen sijaan visuaalinen representaatio on suhteellisen realistinen silloin, kun on mahdollista ”leikittelevän kuvittelun” kautta tutkia representoivaa työtä visuaalisesti, jolloin representoidusta kohteesta voidaan saada enemmän informaatiota. Tarkastelija näkee esimerkiksi teoksessa yhden objektin olevan toisen takana, tai henkilön, jolla on tietynlainen ilme. Representoivan työn tutkiminen tällä tavalla ei ole mahdollista ei-esittävässä, verbaalisessa representaatiossa. (Eldridge 2003, 35-36.)

Elokuvakatsojan on siis oltava halukas ”kuvitteluleikkiin” teoksen kanssa, jotta onnistunut visuaalinen representaatio olisi edes mahdollinen. Teoria antaa viitteitä myös sille, millä tavalla katsoja elokuvan esittämiä asioita katsoo, mutta tilanne on kuitenkin erilainen verrattuna esimerkiksi maalauksen tarkasteluun. Elokuvassa kuvat vaihtuvat nopeasti, joten mahdollisuutta yksittäisten kuvien pitkäaikaiseen tarkasteluun ei ole. Tästä huolimatta visuaalinen representaatio, kuten Richard Eldridge asiaa käsittelee, vastaa kohtuullisen hyvin myös elokuvan katsomistilannetta: katsoja kuvittelee katsovansa todellisia tapahtumia, kun hän seuraa elokuvaa valkokankaalta tai televisioruudulta. Tämä on visuaalisen representaation perusedellytys myös elokuvan kannalta.

Tämä herättää kuitenkin syvällisempiä kysymyksiä representaation luonteesta. Miksi ja miten ihminen tuottaa ja kuluttaa representaatioita? Vastaus tähän piilee ihmisen ominaisuudessa olla tietoinen ympäristöstään ja reagoida erilaisiin asioihin, joita ympäristö tarjoaa. Lisäksi ihminen pystyy tiedostamaan asioista monen eri tasoisia seikkoja. Sama objekti voidaan määritellä monella eri tavalla riippuen tilanteesta ja olosuhteesta. Esimerkiksi yksi ja sama olento voidaan tulkinnallisesti määrittää koiraksi, eläimeksi, lemmikiksi tai riesaksi. Yksi ja sama tapahtuma voidaan tulkita juoksemiseksi, liikkumiseksi, pakenemiseksi tai selviytymiseksi. Yksi ja sama paikka voidaan tulkita rannikoksi, rannaksi, hiekkarannaksi tai lomarannaksi, riippuen esimerkiksi asiasta puhuvan henkilön päämääristä. Ihmiselle on siis luontaista ottaa useita erilaisia näkökulmia samaan asiaan, mutta tämä käy ilmi sosiaalisessa kanssakäymisessä ja sen johdosta. Näemme erilaisia näkökantoja ja identiteettejä erilaisille asioilla varsin nopeasti ja joustavasti, ja voimme tehdä niin vieläpä yhtäaikaisesti eikä jaksoittaisesti. Lisäksi kykenemme sisäistämään monia eri keinoja asioiden tunnistamiseksi. Tämän kyky sisäistämiseen luo eron suoraviivaisen havaitsemisen ja sensorimotorisen representaation välille. (Eldridge 2003, 38-39.)

Tietoisuutemme erilaisista näkökannoista ja kykymme representoida niitä liittyy selviytymisvaistoihin, mutta tämän tietoisuuden avulla meille tarjoutuu uusia mielenkiinnon kohteita. Representoidessa asioita tietynlaisiksi on mahdollista tehdä virheitä ja kehittää uusia representaatioita. Tämän myötä kiinnostumme pidemmälle viedystä representaatiosta sen itsensä vuoksi, eikä esimerkiksi selviytymisvaiston ajamina. Voimme kiinnostua totuudesta, kuinka asiat ovat tai mahdollisesti ovat. Voimme kiinnostua myös itse representaation käyttämien keinojen näkökannoista ja ilmentymistä. Saatamme pohtia, kuinka käytettyjen keinojen näkökannat saavat meidät tietoisiksi asioiden eri näkökannoista ja saattavat meidät yhteyteen niiden kanssa. Saatamme esimerkiksi pohtia, voiko visuaalinen kuva havainnoida objektien suhteellista sijoittumista tila-avaruudessa, tai onko tällaisen asian pohtiminen edes tärkeää. Toinen mahdollinen pohdiskelun aihe voisi olla se, tulisiko visuaalista kuvaa käyttää enemmän kerronnallisiin tarkoituksiin kuin tila-avaruudellisiin. Pohdiskeluun liittyy erilaisten keinojen kokeileminen, joka voi olla tekijänsä kannalta palkitsevaakin. Richard Eldridge argumentoi, että yksi syy representaation käyttämien keinojen kehittämiseen ja esittämiseen on tavoite sekä saada ne toimimaan oikein että muiden arvostuksen herättäminen keinojen kehittäjää kohtaan. (Eldridge 2003, 39-40.) Jälkimmäinen havainto saa taiteen pyyteettömyyteen liittyvät teoriat ristiriitaiseen valoon, mutta toisaalta varsinkin elokuvateollisuuden ohjaajakeskeisessä maailmassa huomio on todennäköisesti perusteltu.

Representaatiot muodostuvat siis normaalista vuorovaikutuksesta ihmisten keskuudessa ja ympäristön kanssa. Kyseessä on ihmiselle luonnollinen asia. Olemme tietoisia erilaisten tuotteiden mahdollisuuksista ilmentää ajatuksia ja uskomuksia. Representaatio ei ole vain sensorimotorinen prosessi, vaan ne ilmentävät näkökulmia ja mielenkiinnon kohteita erilaisissa asioissa. Representaatio on kokemuksena palkitseva, koska sen avulla eri asioista voi oppia ja niihin voi saada uusia näkökulmia. Sama henkilö voi jopa oppia uusia merkityksellisiä näkökantoja entuudestaan tuttuihin asioihin. Palkitseva on myös tämän prosessin viestinnällinen saavutus, jonka voi tavoittaa välinekohtaisessa representaatiossa itse välineen ehdoilla. Palkitsevuus ilmenee siten sekä välineiden representaatioiden käyttämien keinojen onnistumisessa että mitä vastaanottaja voi oppia siitä. (Eldridge 2003, 41.)

4.2 Elokuvallinen representaatio

Millaisia ovat elokuvan keinot, kun tarkastelemme sitä välineenä? Elokuvallisesta representaatiosta puhuttaessa lähdetään välineen kahdesta aineellisesta ominaisuudesta, joita ovat kaksiulotteisuus ja rajautuminen. Ominaisuudet johtuvat filmin luonteesta: elokuva on suuri joukko liikkumattomia filmiruutuja, jotka on järjestetty peräkkäin läpinäkyvällä filminauhalle. Kun tämä nauha kulkee projektorin läpi tietyllä nopeudella, syntyy valkokankaalle suurentunut ja liikkuva kuva. Tuo kuva on litteä ja rajattu. (Aumont, Bergala, Michel & Vernet 1994, 22.)

Nykyaikainen ihminen on luonnollisesti tottunut katsomaan liikkuvaa kuvaa, oli se sitten valkokankaalle projisoitua tai televisioruudun välittämää. Tästä johtuen katsoja reagoi kuvaan ikään kuin näkisi osan kolmiulotteista tilaa, joka olisi yhtäläinen todelliselle tilalle. Yhtäläisyyden voi kokea hyvin voimakkaana, mistä johtuu elokuvan erityinen ”todellisuusvaikutelma”. Vaikutelma käy ilmi lähinnä liikkeen ja syvyyden illuusiassa. (Aumont etc. 1994, 23.)

Katsoja siis reagoi elokuvan kuvaan aivan kuin se olisi erittäin realistinen representaatio kuvitteellisesta tilasta. Kuvan rajauksen vuoksi, eli katsoessamme tuota kuvakentäksi kutsuttua pintaa, näytämme havaitsevan vain osan näkemästämme tilasta. Yhdenmukaisuuden vaikutelma todellisuuden kanssa saa katsojan jopa unohtamaan värien puuttumisen mustavalkoisessa elokuvassa tai äänen puuttumisen mykkäelokuvassa. Lisäksi katsoja unohtaa jopa sen, että rajauksen tuolla puolen ei ole enää kuvaa. Itse rajaus tietenkin pysyy aina läsnä havainnoissa. (Aumont etc. 1994, 23-26.)

Kuvakentän ulkopuolinen tila otetaan silti yleensä elokuvan elementeillä huomioon tavoilla, jotka katsojan kannalta toimivat kuvitteellisella tasolla. Esimerkiksi näyttelijöiden esittämät henkilöhahmot saattavat tulla kuvaan tai poistua kuvasta rajauksen sivureunoilta tai kuvan ylä- tai alakautta. Hahmot voivat kulkea myös kuvakentän ”etupuolelta” tai ”takapuolelta”, mikä todistaa, ettei kuvakentän ulkopuoli rajoitus vain kylkiin, vaan on olemassa myös syvyysakselin suuntaisena. Kuvakentän ulkopuolelle voidaan viitata myös suoraan jonkin elementin, yleensä henkilöhahmon kautta. Hahmo voi esimerkiksi katsoa kuvakentän ulkopuolelle. Hän voi myös puhua toiselle hahmolle, joka sijaitsee kuvakentän ulkopuolella. Kuvakentän ulkopuoli määritellään myös sellaisilla elementeillä, joista osa jää rajauksen ulkopuolelle: ”jokainen lähirajaus henkilöstä edellyttää lähes automaattisesti henkilön näkymättömän osan sisältävän kuvakentän ulkopuolen olemassaoloa.” (Aumont etc. 1994, 26-27.)

Kuvakentällä ja sen näkymättömässä ulkopuolisessa alueessa on suuri ero, mutta ne kuuluvat periaatteessa samaan imaginaariseen ja täysin homogeeniseen tilaan, jota nimetään elokuvan tilaulottuvuudeksi tai elokuvalliseksi kohtaukseksi. Toisaalta joidenkin teoreetikkojen mielestä niissä on sen verran eroa, että imaginaarisella tarkoitetaan nimenomaan kuvakentän ulkopuolista tilaa. Näin heidän mielestä siksi, koska näkyvä tila on konkreettisempi. Siinä nähtävät asiat ovat silmiemme edessä, konkreettisesti näkyvillä, mitä kuvakentän ulkopuoliset asiat eivät ole. *Elokuvan estetiikka* teoksessa lähdetään kuitenkin siitä ajatuksesta, että näkyvällä kuvakentällä on myös imaginaarinen luonne. ”Se on epäilemättä näkyvä, ”konkreettinen”, mutta ei lainkaan todellinen, kouriintuntuva.” Lisäksi tässä teoriassa korostuu homogeenisyys eli vaihdettavuutta kuvakentän ja kuvakentän ulkopuolen välillä, jotka ovat molemmat yhtä tärkeitä määriteltäessä elokuvan tilaulottuvuutta. Myös äänellä on merkittävä osuus tässä ajattelussa. Korva ei kuule eroa ”kuvakentän” äänen ja ”kuvakentän ulkopuolisen” äänen välillä. Ääni korostaa elokuvallisen tilan yhtenäistymistä. (Aumont etc. 1994, 27.)

Ovatko tällaiset pohdinnat elokuvan tilaulottuvuudesta olennaisia kun ajattelemme elokuvan representaatiota? Eräässä mielessä ovat, sillä elokuva esittää kuvitteellisen maailman, joka materialisoituu representoimalla sen (Aumont etc. 1994, 28). Toisaalta tämä ajattelu keskittyy esittävyYTEEN, joka erotetaan tällöin kertovuudesta. Aikaisemmassa elokuvateoreettisessa osassa kerroin, ettei David Bordwellin ja Kristin Thompsonin mukaan tyyliä ja sisältöä pitäisi erottaa toisistaan. Tämä ei ole nytkään tarkoitus, vaan haluan osoittaa representaation lähtevän silmien eteen avautuvasta kuvasta. Representaatio elokuvassa ei periaatteessa eroa maalauksen keinoista

kovinkaan olennaisesti. Jopa karikatyyri tai kubistinen taulu saattavat esittää kolmiulotteisen tilan tai ainakin muistuttaa siitä. Vastaavasti tietyissä elokuvissa representaatio pyrkii pelkistykseen ja abstraktioon. Representaatio voi silti olla yhtä läsnä olevaa ja tehokasta, kuten esimerkiksi piirretyt osoittavat. (Aumont etc. 1994, 28.)

Elokuvallinen representaatio muodostuu loppujen lopuksi harhasta. Pascal Bonitzer määrittelee kuvakentän ulkopuolen elokuvatuotannon tilaksi. Harhan vuoksi katsoja ei kuitenkaan huomaa tätä, sillä elokuva peittää kaikki jäljet omasta tuotantoprosessistaan. (Aumont etc. 1994, 28.) Katsoja ei siis näe mitä tapahtuu elokuvakameran ”näkökentän” ulkopuolella, missä muu tuotantoryhmä tekee työtään. Tästä huolimatta kuvakentän ulkopuoli on katsojan havainnoissa osa elokuvaa. Idealistisesti jotkut ovatkin puhuneet ”avoimesta ikkunasta maailmaan”, minkä mukaan katsoja pitää sepitteellistä maailmaa todellisena (Aumont etc. 1994, 28). Tämä idealistinen näkemys on jonkin verran kärjistävä ja naiivi, mutta tämän tutkielman kannalta silti olennaisempi kuin rajauksen ulkopuolisen tilan määrittely tuotannon tilaksi. Vaikka elokuvan näyttämä maailma ei ole todellinen, se on kuitenkin joissain määrin aina sellaisen representaatio. Tämän myötä katsoja kykenee ”uppoutumaan” elokuvan maailmaan.

4.3 Richard Eldridgen teoria taiteellisesta representaatiosta

Richard Eldridgen mukaan taiteellisen representaation onnistuminen liittyy jonkinlaisen järjen tai totuuden tavoittamiseen teoksen kautta, milloin asiat voidaan saada tiettyyn valoon ja yhteyteen niihin liittyvien seikkojen kanssa. Kuten aikaisemmin on todettu, pelkkä todellisuuden kopioiminen ei riitä vielä taiteelliseen representaatioon. Teos vaatii myös jonkinlaisen johtavan ajatuksen, joka vangitsee tarkkailijan ajatukset ja tunteet osakseen. Aristoteles on määritellyt, että traagisen draaman päämäärä taiteellisessa representaatiossa on tunteiden katharsis. Katharsis on kreikankielestä johdettu termi, joka tarkoittaa puhdistusta monessa eri merkityksessä. Richard Eldridgen mukaan yksi merkitys on mielen selkiinnyttäminen huomion kohdetta kohtaan niin, että katsoja on valmis tuntemaan oikealla tavalla teoksen esittämiä asioita kohtaan. (Eldridge 2003, 41-42.)

Tätä johtopäätöstä traagisen draaman tavoitteista voidaan helposti soveltaa eri taidemuotoihin sen mukaan, millaisia tunteita niiden pyrkimyksenä on vastaanottajassa katharsiksen avulla herättää. Epiikka esittää sankarin toiminnan sankarillisena, kun taas historiallinen maalaus esittää

kauhistuttavat, lohduttomat tai sankarilliset teot sellaisina kuin ovat. Maisemakuva esittää näkymän ihmiselämän hyväntekijänä tai innoittajana. (Eldridge 2003, 42.) Tätä ajattelua on helppo soveltaa myös elokuvaan, sillä siinä yhdistyy monia muiden taidemuotojen elementtejä. Taiteellisen representaation mahdollisuudet tunteiden herättämiseen ovat elokuvassa erittäin laajat ja sotaelokuvat ovat hyviä esimerkkejä tästä. Myös Samuel Fullerin *Voittamaton ykkönen* herättää katharsiksen kautta tunteita. Taiteellinen representaatio eroaakin yleisestä kulttuurisesta representaatiosta siinä, että se asettaa suuren painoarvon tunteiden herättämiselle. Taideteos ei esitä vain merkityksiä ja totuuksia. Esitetyt merkitykset ja totuudet liittyvät siihen, mitä on soveliaista tuntea esitetyn sisällön äärellä. (Eldridge 2003, 42.)

Toisaalta voidaan pohtia sitä, miten tunteiden soveliaisuus voidaan määrittää. Vastaanottajassa heränneet tunteet kuitenkin liittyvät myös siihen, hyväksyykö hän taiteilijan teoksessaan esittämän maailmankuvan. Minkä mukaan silloin tämä soveliaisuus määritellään? Kysymykseen voi etsiä lievästi formalistisen vastauksen ajattelemalla taidemuotojen elementtien käyttöä. Aristoteles määritteli tiettyjä tragedian elementtejä, joiden pitää olla draamassa läsnä jotta teos toimisi oikein. Kaikki elementit eivät toimisi tietyissä tilanteissa, vaikka tekijä näin olettaisi teosta tehdessään. Toisaalta Aristoteles toteaa, että metaforien ja muiden kuvaannollisten ilmaisukeinojen rikkauden oikeanlainen käyttö on taito, jota ei voi kunnolla opettaa. Aristoteles siis jättää tilaa taiteelliselle vapaudelle tiukkojen sääntöjen sijaan. (Eldridge 2003, 43.)

Richard Eldridge toteaa, ettei edellä mainittu Aristoteleen näkemys täysin vastaa enää nykyajan käsitystä representaatiosta. Maailma muuttuu ja ihminen sen mukana. Keinot ja tekniikat sisältöjen esittämiseen muuttuvat myös. Mikä ennen sai vastaanottajan veren kiehumaan onnistuneen taiteellisen representaation myötä, voi nykyään jättää kylmäksi. Siksi taiteilijan täytyy tutkia niitä asioita, jotka toimivat representaatioissa aikaisemmin ja luovan kokeilun kautta löytää uusia keinoja. (Eldridge 2003, 43-44.) Varsinkin elokuvissa tämä esiintyy konkreettisesti, sillä samankaltainen representaatio harvemmin saa katsojaa tuntemaan toistamiseen mitään esitettyä sisältöä kohtaan. Varsinkin kertovan elokuvan representaatioita kulutetaan erittäin nopeasti, jolloin elokuvan tekijät joutuvat jatkuvasti luomaan uusia representaation keinoja.

Representaatio on siis ihmisen toiminnan tulos, joka toimii ikään kuin vastakaikuna representaatioissa esitetylle objektille tai aiheelle. Objektilla on oltava kausaalinen rooli teoksessa, jotta se tulisi osaksi representaatiota. Objektin täytyy siis esiintyä tavalla tai toisella prosessissa, josta representaatio syntyy. Aihe voi olla mielikuvituksellinen, eli siinä voidaan kuvata

fiktionaalisia henkilöitä tai tapahtumia. Kuvauksen täytyy kuitenkin kuvata asioita, jotka on mahdollista kokea ja joita voidaan valaista representaation keinoin. (Eldridge 2003, 44.)

Taiteellinen representaatio esittää asioita jostakin näkökulmasta ja tunteita herättäen siten, että vastaanottaja ”kutsutaan jakamaan” nämä tunteet. Tunteellisen osallistuvuuden kautta teoksen esittämä aihe selvenee vastaanottajalle ja erityisesti ideaalitasolla tunteiden kohteena olevan objektin merkitys ihmiselämälle selkiytyy. (Eldridge 2003, 44.)

Taiteellisen ja ”normaalin” representaation välillä on ero. Richard Eldridge määrittelee eron sen mukaan, onko kyseessä enemmän ilmaisullinen teos vaiko yksinkertaisemmin pelkkä julistus. Julistukseen pohjautuva työ saattaa kaavamaisesti kuvata esimerkiksi surevan ihmisen kasvoja, mutta se on kuvauksena yleistävä, eikä esimerkiksi tutki surun aihetta. Merkittävyys tunteiden tasolla on vastaanottajan kannalta tällöin vähäinen. Ilmaiseva työ olisi esteettinen kuvaelma surun ilmentymisestä yksilön näkökulmasta yhdistettynä suruun johtaneeseen tapahtumaan. Työssä esitetään siis koko suremiseen liittyvä tilanne, ei vain suru pinnallisena kuvauksena. Ilmaisevan työn merkittävyys muodostuu vastaanottajan ja teoksen vuorovaikutuksen pohjalta. (Eldridge 2003, 45.)

Taiteellisen teoksen täytyy esittää aiheensa siten, että tunnetason ja ajatteluntapojen merkittävyyttä voidaan tutkia olemalla teoksen kanssa vuorovaikutuksessa. Taideteoksen täytyy silloin olla representaatio. Teoksen kyky tavoittaa taiteellinen representaatio on yhteydessä välineen tutkiskelemaan, formalistiseen työstämiseen ja ilmaisullisuuden tavoittamiseen. (Eldridge 2003, 46.)

4.4 Referentiaalinen kielikäsitys

Eräs sotaelokuvan representaation kannalta pohdinnan arvoinen asia on se, miten merkki edustaa jotain muuta kuin mitä se ilmitasolla on, jolloin käsiteltävänä on sekä semiotiikka että estetiikka. Mielenkiintoinen ja olennainen on myös referentiaalinen kielikäsitys, jonka mukaan kielen avulla voidaan ”tuoda jotain tapahtunutta uudelleen läsnäolevaksi”. Esimerkiksi Arto Jokisen mukaan Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* ei ole ajateltu symbolisesti esittävän Suomen ja Neuvostoliiton sotaa vuosina 1941-44, vaan se itseasiassa tuo sodan uudelleen läsnäolevaksi kielessä. ”Romaanin on ajateltu olevan lähes ikkuna, josta näkyy jatkosota 'sellaisena kuin se tapahtui', ja tekstin henkilöihin on suhtauduttu kuin oikeisiin veteraaneihin.” (Jokinen 2000, 116-

117.)

Referentiaalista kielikäsitystä voi soveltaa myös elokuvatutkimuksessa käsitellessä representaatiota. Väinö Linnan romaanin pohjalta tehdyt *Tuntemattoman sotilaan* elokuvaversiot ovat suomalaisille erittäin merkityksellisiä. Aivan kuten romaani tekee, tuovat myös elokuvat jatkosodan uudelleen läsnäoleviksi. Yleisradion avulla konflikti jopa pysyy jatkuvasti läsnäolevana, kun se esittää Edvin Laineen vuonna 1955 tehdyn version vuosittain itsenäisyyspäivänä televisiossa. Voisi jopa mennä niin pitkälle, että elokuvan näyttelijät ikään kuin ovat katsojalle todellisia sotaveteraaneja. Jokisen näkemys romaanista ikkunana ei ole kovin kaukana idealistisesta ajatuksesta elokuvasta ikkunana maailmaan. Molempien kautta voidaan tuoda asioita todentuntuisesti lukijalle tai katsojalle läsnäolevaksi.

Arto Jokisen mukaan representaatioissa jokin korvaa toisen asian symboloimisen kautta, jonka lisäksi representaatio tarkoittaa ”edustamista” (Jokinen 2000, 117).

Tuntematon sotilas ei siis vain 'symboloi' vuosien 1941-44 sotaa, vaan se myös 'edustaa' tuon sodan tulkintaa. Linnan romaani esittää sodan tietyllä tavoin. Kirja sisältää fiktiiviseen muotoon puettun tulkinnan sodasta. *Representaatio* ei siis vain näytä jotain uudelleen, vaan se *esittää ja edustaa jotain asiaa tai oliota tietyllä tavoin jollekulle.* (Jokinen 2000, 117.)

Tämän myötä myös teoksen, joka ei ole aivan niin vahvasti sidottu omaan kulttuuriimme kuten *Tuntematon sotilas*, voidaan ajatella toimivan vastaavalla tavalla. *Voittamaton ykkönen* voi amerikkalaisena sotaelokuvana esittää monia eri asioita erilaisille katsojille. Sen sotaa kyseenalaistava ja inhimillinen näkökulma sotilaisiin edustaa humaania otetta, ei vain toiseen maailmansotaan amerikkalaisten osalta, vaan yleisesti ihmisten asemaan sodissa. Se myös Arto Jokisen mukaisia määrittämiä soveltaen edustaa tietynlaista tulkintaa toisesta maailmansodasta ja samalla symbolisella tasolla myös muista sodista.

Arto Jokisen mukaan representaatioiden merkitykset riippuvat siitä, mihin yhteyteen teos sijoitetaan:

Representaatioiden merkitys muodostuu keskeisesti niissä konteksteissä ja toisten merkkien yhteyksissä, joissa niitä tuotetaan ja kulutetaan. Kun modernistisessa

näytelmässä virkamiestä voi representoida pahvilaatikko, niin representaatio purkautuu, kun näytelmä päättyy. Representaatio tulee merkitseväksi tietyssä merkkien verkostossa, joka on kulttuuristen koodien säätelemä systeemi – – systeemi toisaalta mahdollistaa esittämisen eri muodot, mutta se myös rajaa sitä, mitä voidaan esittää ja miten. (Jokinen, 2000, 117.)

Tämä merkityksiä muodostava verkosto on keskeinen pohtiessa sotaelokuvien representaatiota. Eri elokuvien merkitykset pohjaavat vahvasti toisiinsa eli muihin katsojan näkemiin elokuvaan. Tietty osa sotaelokuvien merkityksistä muodostuu vertaamalla niitä toisiinsa. Samuel Fullerin *Voittamaton ykkönen* voi muodostaa samankaltaisia merkityksiä kuin Steven Spielbergin *Pelastakaa sotamies Ryan*, vaikka elokuvat ovat valmistuneet eri aikoina. Toisaalta juuri elokuvien valmistumisajankohdat vaikuttavat jonkin verran siihen, millaisia merkityksiä ne tuottavat ja miten katsojat ottavat ne vastaan, kuten voidaan todeta jo tarkasteltaessa elokuvien genrekonventioita. Ennen *Voittamatonta ykköstä* toisesta maailmansodasta kertovat amerikkalaiset elokuvat olivat yleensä ylevään sävyyn kerrottuja sankaritarinoita. Kuten *Pelastakaa sotamies Ryan* todistaa, ovat ne usein sitä edelleen ja Steven Spielbergin elokuvan suosiosta voitaneen päätellä katsojien myös haluavan nähdä tällaisia tarinoita. Representaatio on tämän perusteella sidoksissa siis genrekonventioihin tai ainakin toimii samankaltaisesti. Kulttuurinen koodi säätelee oletettavasti representaatioiden merkitysten verkostoa kuitenkin vahvemmin, kun taas genrekonventiot ovat enemmän maailmanlaajuinen ilmiö, johon elokuvien tekijät ja katsojat ovat sanattomasti sitoutuneet. Juuri tähän itseasiassa myös Arto Jokinen ottaa kantaa:

Representaatioiden tuottamisen rajoittamista havainnollistaa kirjallisuutta tai mitä tahansa esittävää taidetta kategorisoivat lajityypilliset konventiot ja koodit. Genre määrittää sitä, mitä aihetta lajityypissä käsitellään ja millä tavoin. Representaatiossa kyse on aina siitä, mitä kuvaukseen sisällytetään ja mitä jätetään pois, mikä on ilmaistu suoraan ja mikä epäsuorasti, mitkä asiat ovat ensisijaisia ja mitkä toissijaisia, mitä tematisoidaan ja mitä ei. (Jokinen 2000, 117.)

Arto Jokinen tuo representaatioiden ylläpitämiin prosesseihin mukaan myös valtarakenteiden merkityksen, millä todennäköisesti on merkittävä osansa sotaelokuvan välittämässä maailmankuvassa. Ihminen itse ja hänen edustamansa asiat ovat representaatioita, mutta ei vielä ruumiin materiaalisen olomuodon osalta, vaan mitä tuo ruumis ulkomuodoltaan edustaa. Ulkonäkö edustaa voi edustaa esimerkiksi sosiaalista asemaa, ammattia tai aatetta. (Jokinen 2000, 118.)

Jokinen lainaa brittiläiseltä elokuvatuutkijalta Richard Dyeriltä ajatuksen, jonka mukaan se, kuinka ihminen nähdään, määrää sen, kuinka häntä kohdellaan. ”Nämä näkemisen tavat perustuvat representaatioihin.” (Jokinen 2000, 119.) Vastaavasti se, miltä hahmo elokuvassa näyttää, tuottaa hänestä tietyn representaation katsojalle. *Voittamattoman ykkösen* amerikkalaiset sotilaat edustavat suomalaiselle katsojalle mahdollisesti amerikkalaisuutta tässä päivässä. Vielä mielenkiintoisempaa on pohtia, millaisen representaation elokuva tuottaa sen edustamien yksittäisten saksalaisten hahmojen avulla. Elokuvan natsikersantti Schroeder ei ole vain vastavoima pääosassa olevalle amerikkalaiselle kersantille, vaan periaatteessa hänessä henkilöityy eräänlainen näkemys saksalaisuudesta toisessa maailmansodassa. Hän edustaa elokuvassa muun muassa fanaatikkoa, joka on valmis tappamaan omin käsin alaisuudessaan olevat sotilaat, jotka kritisoivat Hitleriä ja Rommelia. Toisaalta elokuvan lopussa myös Schroeder paljastaa itsestään pehmeämmän puolen, kun Saksa häviää sodan. Tuona hetkenä lujasta sotilaasta ja fanaatikosta ei ole merkkiäkään, kun hän antautuu amerikkalaisille. Luonnollisesti tällaisen elokuvan välittämän maailmankuvan hyväksyäkseen täytyy katsojalla olla tietty tietämys historiallisista seikoista, mikä sitoo representaatiot ja hermeneutiikan mukaisen tulkinnallisuuden yhteen.

Perinteinen sotaelokuva välittää vahvasti miesvaltaista maailmankuvaa sodankäynnistä, onhan eri rintamilla taistelleet sotilaat olleet yleensä miehiä. Tässä kohdin on syytä kuitenkin erottaa omaksi joukkiokseen sellaiset sotaelokuvat, jotka kertovat nimenomaan sodankäynnistä rintamalla konkreettisella tasolla eli taistelutilanteista. Todellisten sotien aikana tapahtuu tietenkin myös muuta kuin konkreettista sodankäyntiä ja taiteen avulla voidaan ottaa myös muita näkemyksiä kuin miesten edesottamukset rintamalla. Esimerkiksi Ilkka Vanteen ohjaama vuonna 2005 valmistunut elokuva *Lupaus* kertoo suomalaisista lotista. Ei itse sotilaselämäkään ole enää vähään aikaan ollut vierasta naispuoleisille hahmoille, kuten Ridley Scottin ohjaama *Sotilas Jane* vuodelta 1997 osoittaa (Boggs & Bollard 2007, 268-269). Toisaalta tässäkin elokuvassa naishahmoa kuvataan peilaamalla häntä maskuliinisiin ideaaleihin, jotka Arto Jokisen mukaan muovaavat mieheen liittyviä eroottisia, seksuaalisia ja sukupuolisia käsityksiä, odotuksia ja fantasioita (Jokinen 2000, 124).

Tutkielmani kannalta olennaista on kuitenkin pohtia joissain määrin sitä, millaista mieskuvaa sotaelokuvat välittävät. Tällä on merkityksensä sotaelokuvan vaikutukseen katsojaan. *Voittamaton ykkönen* on hyvä esimerkki miesvaltaisesta sotaelokuvasta, sillä elokuvan harvat naispuoliset hahmot esiintyvät vain yksittäisissä kohtauksissa. Samuel Fullerin elokuva välittää tiettyä mieskuvaa, eikä vähiten siksi, että elokuva pohjautuu hänen omiin kokemuksiinsa toisessa maailmansodassa. Mikä on tuo mieskuva ja voiko suomalainen katsoja hyväksyä sen?

Arto Jokisen mukaan sukupuolistava representaatio ei sisällä vain yhtä tiettyä merkitystä, vaan se on monien merkitysten tihentymä. Se muodostuu monista eri ulottuvuuksista ja erilaisista merkitystä tuottavasta materiaalista. Representaatiosta voi joskus ”irrota” jokin tietty merkitystä tuottava esine tai ilmiö, joka yksinään voi viitata laajaan representaatioiden tihentymään. Esimerkiksi aurinkolasit sisältävät merkityspotentiaalia. Kissalasisit edustavat sensuaalia ja eroottisesti latautunutta feminiinisyyttä, kun taas pilottilasisit yhdysvaltalaisista militarismia. Kuten Arto Jokinen asian ilmaisee: ”Aurinkolasien kehyksen muotoilu, väri ja linssien peilauskyky ovat tärkeitä alakulttuureita ja tyylejä ilmaisevia merkkejä. Lasit symboloivat asenteita, elämäntyylejä, sosiaalista asemaa ja ideologiaa.” (Jokinen 2000, 123.)

Myös sotaelokuvista on ”irronnut” vastaavia esineitä ja ilmiöitä. Jokinen käyttää esimerkkinä pilottilaseja, jotka edustavat amerikkalaista armeijakulttuuria. Vastaavaa voi sanoa esimerkiksi maihinnousukengistä, jotka lienee representaatioiden tihentymään viittaavina esineinä jopa universaalimpia kuin aurinkolasit. Sotilasmarssia kuvatessaan saattaa ohjaaja näyttää vain jalat, sillä jo kengät itsessään osana muuta asua edustavat maanpuolustusinstituutiota ja sen edustamia arvoja. Toisaalta näihin arvoihin on mahdollista viitata monilla eri tavoin luoden erilaisia merkityksiä, joista jotkut voivat olla jopa vaarallisesti vääristyneitä. Esimerkiksi skinhead-kulttuurin kautta, kuten se on Suomessa erityisesti julkisuudessa on totuttu näkemään, maihinnousukengät voivat edustaa suvaitsemattomuutta ja äärikansallisuutta.

Vastaavasti näyttelijä tuottaa tiettyä representaatiota. Arto Jokisen mukaan miesnäyttelijä tuottaa tiettyä maskuliinisuuden representaatiota ja hänen jopa oletetaan elävän tuon tuotetun representaation mukaan (Jokinen 2000, 123). Tämä toimii myös toiseen suuntaan:

Mies ihastuu johonkin maskuliinisuuteen ja erityisesti siitä tehtyihin representaatioihin niin, että alkaa elää sen mukaan. Nyt todellisuus ei olekaan materiaalia, jota fiktio muokkaa, vaan fiktio on materiaalia, joka ruumiillistuu todellisuudeksi. (Jokinen 2000, 123.)

Representaatiota ja ihmistä on joskus vaikea erottaa toisistaan. Näyttelijä John Waynellä oli rooli useissa sota- ja lännenelokuvissa yksinpärjäävänä, rohkeana ja voittamattomana sankarina. ”Vaikka representaatiot tuotettiin keskeisesti kulttuurisissa teksteissä, näyttelijä Wayne oli useimpien ihmisten mielissä yhtä hänen elokuvaarooliensa tuottamien representaatioiden kanssa.” (Jokinen

2000, 122.) Representaation kannalta ei ole ollenkaan yhden tekevää, kuka sotaelokuvassa mitään roolia näyttelee. *Voittamattomassa ykkösessä* nimeämättömäksi jäävää kersanttia näyttelevä Lee Marvin tuottaa olemuksellaan tietynlaisen representaation jämäkkänä, mutta isällisenä joukkueenjohtajana. Tämän aiheuttaa osaksi Lee Marvinin lukuisat roolit muissa sota- ja toimintaelokuvissa kovaotteisina ja perinteisen maskuliinisina hahmoina, mikäli katsoja on nämä samat elokuvat nähnyt.

Maskuliinisuuden representaatio vetää loppujen lopuksi yhteen sen, mistä representaatiossa ylipäättään on varsinkin sotaelokuvan kannalta kyse: ”*Representaatiot kertovat, mitä me ajattelemme, mutta ne vaikuttavat myös siihen, miten me ajattelemme.* Ne sekä edustavat maskuliinisuutta että vaikuttavat maskuliinisuuden toteutumiseen elämässä.” (Jokinen 2000, 124.) Arto Jokinen näkee representaation tässä yhteydessä luonnollisesti miespainotteisesta näkökulmasta, mutta naisetkin katsovat sotaelokuvia ja maskuliinisuuden representaatio antaa myös heille merkityksiä. Tällöin kysymykseksi nousee, hyväksyykö sotaelokuvaa katsova mies tai nainen sen maailmankuvan, jonka teos representaatioiden kautta välittää. Tämän pohtiminen onkin hedelmällisintä empiirisen tutkimuksen keinoin.

5 Jyväskylän normaalikoulun lukion opiskelijoiden haastattelu maaliskuussa 2008

Pystyäkseni tekemään havaintoja sotaelokuvan mahdollisesta vaikutuksesta katsojaan, oli tutkielmaan tarpeen sisällyttää empiirinen osuus. Suoritin aineiston keruun kyselylomakkeen ja ryhmähaastattelun muodossa. Tässä luvussa käsittelen kyselyn ja haastattelun toteuttamista ja niistä saatua aineistoa.

5.1 Aineiston keruun toteuttaminen

Pelkästään omien tulkintojeni pohjalta olisi mahdotonta tehdä perusteltuja havaintoja siitä, miten *Voittamaton ykkönen* sotaelokuvana puhuttelee katsojaansa. Omat havaintoni ovat hyvä lähtökohta tiettyjen tutkimuskysymysten ratkaisuun, mutta edes suuntaa antavia johtopäätöksiä niiden pohjalta ei voi tehdä. Pro gradun suunnitteluvaiheessa harkitsin hetkellisesti toteuttavani tutkielman puhtaasti teoreettisena. Olisi ollut mahdollista tutkia tietyn elokuvan historiallista merkitystä, mutta en uskonut tekeväni sen kaltaisen tutkielman avulla niitä havaintoja, jotka elokuvan ja taiteen kannalta yleisemminkin ovat mielestäni ajankohtaisia ja relevantteja.

Aineiston keruun suunnittelun kannalta olennaisin vaihe oli päättää, minkä elokuvan ottaisin tarkasteltavaksi. Omien mieltymysteni lisäksi asiaan vaikutti päätökseni toteuttaa empiirisen aineiston keruu suhteellisen nuorelle ikäpolvelle eli noin 16-19-vuotialle. Vaikka itseäni olisi kiinnostanut ottaa tutkittavaksi esimerkiksi Lewis Milestonen ohjaama *Länsirintamalta ei mitään uutta* vuodelta 1930, ei näin vanha elokuva välttämättä olisi relevantti nykyajan nuorelle katsojalle. Välttääkseni vastaajien liian suuret ennakkokäsitykset pudotin vaihtoehdoista myös kaikki liian tunnetut sotaelokuvat. Samalla elokuvan aiheen piti käsitellä sotaa ensi sijassa sotilaiden näkökulmasta.

Lopulta päädyin Samuel Fullerin ohjaamaan ja käsikirjoittamaan elokuvaan *Voittamaton ykkönen*. Tutkimusotannan kannalta merkittävä seikka elokuvan valinnassa oli teoksen ikä. *Voittamaton ykkönen* on valmistunut vuonna 1980 ja uudelleen leikattu versio julkaistiin vuonna 2004. Elokuva ei ole silti liian tunnettu. Jälkimmäisen seikan kannalta valinta osui hyvin kohdalleen, sillä kyselyyn vastaajista kukaan ei ollut nähnyt elokuvaa aikaisemmin.

5.2 Lomakehaastattelu

Halusin toteuttaa aineiston keruun kyselylomaketutkimuksella, koska se tuntui ajatuksena helpoimmalta tavalta saada mahdollisimman laaja aineisto kohtalaisen pienellä vaivalla ja pienessä ajassa. Toisaalta en ottanut ennakkoon huomioon lomakkeen suunnittelua. Jätinkin kysymyslomakkeen luonnin varsin myöhäiseen vaiheeseen, mutta tällä oli omat etunsa. Aineiston keruu kannattaa toteuttaa vasta silloin, kun tutkimusongelmat ovat täsmentyneet. Tällöin tiedetään, mitä tietoa aineiston keruulla pyritään hakemaan. (Valli 2001, 100.) Tutkimusongelma oli muhnut päässäni pitkän aikaa, mikä varmasti auttoi minua kyselylomakkeen suunnittelemisessa.

Tein kyselylomakkeesta kaksiosaisen, koska tutkielman kannalta olennaisinta oli havaita elokuvan aiheuttama mahdollinen muutos katsojan mielipiteissä. Lomakkeen ensimmäinen osa täytettiin ennen elokuvan katsomista ja toinen osa elokuvan katsomisen jälkeen. Kaksiosaisuus aiheutti kyselylomakkeelle normaalia tiukemmat pituusrajoitukset. Lomaketutkimuksen kannalta pituus on jo muutenkin haaste. Jos lomake on liian pitkä tai siinä on liikaa kysymyksiä, jättävät vastaajat vastaamatta tai vastaavat huolimattomasti (Valli 2001, 100). Vastaamatta jättäminen ei tässä tapauksessa ollut ongelma, koska järjestin elokuvan katsomistilaisuuden yhteistyössä Jyväskylän normaalilukion historian opettajien kanssa. Opiskelijoille kyseessä oli siis opetustilaisuus, vaikka itselleni kyseessä oli aineiston keruu. En kuitenkaan voinut vaikuttaa siihen, millä asenteella opiskelijat kyselyyn vastaisivat, joten halusin kyselystä maksimissaan kaksisivuinen eli yksi sivu kyselyn osalle. Myös rakenteellisesti kyselylomake toimi näin paremmin, kun ensimmäisellä sivulla oli esitiedot ennen elokuvan katsomista ja toisella sivulla ajatuksia elokuvan katsomisen jälkeen.

Tämän tyyliässä kyselylomakkeessa keskeiseen asemaan nousivat kontrollikysymykset, eli siis toistuvat kysymykset, joilla halusin tarkastella mielipiteen muutosta ja vastausten paikkansapitävyyttä. Vastaaja ei saisi huomata kontrollikysymysten olemassaoloa (Valli 2001, 101). Pyrinkin mahdollisuuksien mukaan muotoilemaan kontrollikysymykset ”piiloon”.

Kyselylomakkeen avulla toteutetun aineiston keräyksen avulla tutkija ei vaikuta olemuksellaan tai läsnäolollaan vastauksiin, mikä voi olla vaarana haastattelussa (Valli 2001, 101). Tämä oli yksi merkittävimmistä syistä, miksi halusin toteuttaa aineiston keruun ensimmäisen osan lomaketutkimuksena. Lisäksi halusin taata vastaajalle mahdollisimman hyvän vastausrauhan, vaikka vastaamisajankohta ja vastausaika eivät täysin vastaajan hallinnassa olisikaan. Minun oli silti otettava huomioon lomaketutkimuksen huonot puolet, mutta järjestetyt olosuhteet eliminoivat ne

melko tehokkaasti. Lomakekyselyn toteuttaminen postikyselynä tuottaa yleensä pienen vastausprosentin (Valli 2001, 101). Tätä ongelmaa ei omassa aineiston keruussa tietenkään ollut, sillä kuten jo aikaisemmin totesin, täytettiin lomakkeet paikanpäällä. Käytin siis hyväkseni koulun valmiita ryhmärakenteita, mikä on eräs suositeltava keino lomakehaastattelun toteuttamiseksi (Valli 2001, 102).

Kontrollini ulkopuolelle jäi silti joitakin mahdollisia ongelmia. Vastaaaja saattoi vastata kysymyksiin väärässä järjestyksessä tai ymmärtää kysymyksen väärin (Valli 2001, 102). Erityisesti vastausjärjestys oli tärkeä, sillä lomakkeen ensimmäisen sivun kysymyksiin täytyi vastata ennen elokuvan katsomista ja toisen sivun kysymyksiin katsomisen jälkeen. Vain tällä tavalla lomakehaastattelu ajaisi tärkeimmän asiansa eli paljastaisi mahdollisen mielipiteenmuutoksen katsojassa. Pyrin välttämään nämä ongelmat mahdollisimman selkeällä lomakkeella.

Huonoin puoli omassa lomakehaastattelussani oli se, että siihen täytyi vastata välittömästi elokuvan nähtyään. Tällöin katsojalle ei jäänyt tarpeeksi aikaa pohtia itse elokuvaa. Elokuva, kuten muukin taide, saattaa puhutella voimakkaimmin vasta reilusti sen jälkeen kun kyseisen teoksen on varsinaisesti kokenut. Tätä paikatakseni järjestin seuraavana päivänä elokuvan katsomisesta ryhmähaastattelun noin puolelle siitä ryhmästä, joka katsoi elokuvan ja vastasi lomakehaastatteluun.

5.3 Ryhmähaastattelu

Käsitellessäni ryhmähaastattelua tarkoitan sillä varsinaisesti teemahaastattelua, johon osallistui samaan aikaan itseni lisäksi ryhmä Jyväskylän normaalikoulun lukion opiskelijoita, jotka olivat päivää aikaisemmin nähneet valitsemani sotaelokuvan nimeltä *Voittamaton ykkönen*. Suomessa teemahaastattelu on suosituin tapa kerätä laadullista aineistoa (Eskola & Vastamäki 2001, 24). Sillä on monia hyviä puolia, joten teemahaastattelun valitseminen osaksi omaa aineistonkeruutani oli luonnollista. Jos halutaan tietää mitä joku ajattelee jostakin asiasta, on yksinkertaisinta ja tehokkainta kysyä sitä häneltä (Eskola etc. 2001, 24). Täten sain kohtalaisen pienellä vaivalla mutta silti tehokkaasti haluamaani tietoa.

Teemahaastattelut eivät nykyään kulje tiukasti suunnitellun kysymys-vastaus haastattelun mukaisesti, vaan ne ovat pikemminkin keskustelevia tilanteita (Eskola etc. 2001, 24). Tähän myös itse pyrin. Siksi suunnittelemani haastattelurunko oli lopulta pikemminkin väljä tarkistuslista, jonka

avulla huolehdin lähinnä siitä, että tarpeelliset asiat tulevat ryhmähaastattelussa käytyä läpi. Minulla oli tietenkin luettelo kysymyksiä kirjoitettuna ylös, mutta itse haastattelutilanteissa minun ei tarvinnut tai kannattanut kysyä kaikkia niitä. Joitakin kysymyksiä muutin hieman paremmin tilanteeseen soveltuvaksi, jonka lisäksi keksin paikanpäällä haastattelutilanteessa pari uutta.

Haastateltavan kotikentällä tapahtuneilla haastatteluilla on parempi todennäköisyys onnistua, kuin jos haastattelun veisi haastateltavan kannalta vieraaseen paikkaan (Eskola etc.2001, 28). Oman tutkielmani kannalta oli luonnollista ja jopa välttämätöntä sijoittaa haastattelu tapahtumaan opiskelijoiden kannalta mahdollisimman luontevaan ja kotoisaan paikkaan. Käytännössä tämä tarkoitti heidän omaa kouluaan, joten sovin Jyväskylän normaalikoulun lukion historian opettajien kanssa haastattelun tapahtuvaksi historian tunnilla luokkahuoneessa.

Kuten todettua, toteutin teemahaastattelun ryhmähaastatteluna. Yksilöhaastatteluun verrattuna ryhmähaastattelu on keskustelevampi ja vapaamuotoisempi (Hirsjärvi&Hurme 2001, 61). Ryhmähaastattelu ratkaisuna ajoi hyvin päämääriäni saavuttaa tietynlainen rento tunnelma haastattelutilanteeseen.

Ryhmähaastattelulla on myös useita muita hyviä puolia:

Ryhmähaastattelulla on erityinen merkitys silloin, kun halutaan selvittää, miten henkilöt muodostavat yhteisen kannan johonkin ajankohtaiseen kysymykseen. Menetelmä sopii hyvin myös pienoiskulttuurien merkitysrakenteiden tutkimiseen tai tietojen saamiseen haastateltavien sosiaalisesta ympäristöstä. (Hirsjärvi etc. 2001, 61.)

Tutkielmani voi luonnehtia käsittelevän ajankohtaista kysymystä ja tietyllä tavalla katsottuna jopa haastateltavien sosiaalista ympäristöä. Siinä missä kyselylomake antoi vastaajalle mahdollisuuden ilmaista yksilöllisiä ajatuksiaan, toivoin ryhmähaastattelun saavan opiskelijat keskustelemaan elokuvasta itseni lisäksi toistensa kanssa. Tällöin ryhmän yhteisen kannan kautta kävisi ilmi tutkielman kannalta tärkeitä ajatuksia. Joskus tutkimuksissa ei olla edes kiinnostuneita yksityisen ihmisen ajatuksista vaan tarkoitus on selvittää kollektiivinen näkemys asioihin (Hirsjärvi etc. 2001, 61). Itse halusin saada selville sekä yksityisen ihmisen ajatukset että kollektiivisen näkemyksen tutkielmani aiheeseen.

Ryhmähaastattelun toteuttamisessa on useita hyötyjä, joista monet ilmenivät myös omassa aineiston

keruussani. Ensinnäkin sen avulla voi saada nopeasti tietoa samanaikaisesti usealta vastaajalta, ja joidenkin kokemusten mukaan esimerkiksi pieniltä lapsilta on helpompi saada mielipiteitä ryhmähaastattelun avulla kuin yksilöhaastelussa. Yksilöhaastattelutilanteessa lapset ovat helposti arkoja tai ujoja. (Hirsjärvi etc. 2001, 63.) Itse haastattelin 17-18-vuotiaita lukiolaisia, mutta uskon saman pätevän osittain heihinkin.

Joitakin selviä huonoja puoliakin ryhmähaastattelussa on. Ryhmädynamiikka ja valtahierarkia vaikuttavat vahvasti siihen, kuka ryhmässä puhuu ja mitä sanotaan. Tällöin haastattelijan täytyy toimia hieman puheenjohtajan kaltaisesti ja pyytää hiljaisemmilta kommentteja. (Hirsjärvi etc. 2001, 63.) Tämä olisi saattanut muodostua omassa aineiston keruussani ongelmaksi, mutta näin ei onneksi käynyt. Luonnollisesti tietyt opiskelijoista olivat äänekkäämpiä kuin toiset, mutta erityisesti haastattelun loppuvaiheessa suuntasin kysymyksiä erityisesti niille, jotka eivät vielä puheenvuoroa mahdollisesti olleet saaneet.

Ryhmähaastattelun ohjailua voi helpottaa kahdella haastattelijalla (Hirsjärvi etc. 2001, 63). Periaatteessa olin ryhmähaastattelutilanteessa yksin eli ainoa haastattelija, mutta Jyväskylän normaalikoulun historian opettaja Jukka Jokinen oli myös luokassa läsnä. Syy tähän oli haastattelun järjestäminen hänen opettamansa historian tunnin ajaksi. Tämä auttoi erityisesti haastattelun alkuvaiheessa, sillä opiskelijat olivat mahdollisesti hieman varautuneita minua kohtaan. Kun opettaja kysyi heti alkuun opiskelijoilta kysymyksen, joka liittyi elokuvan historialliseen taustaan, lähti keskustelu varsin pirteästi liikkeelle. Muuten hän pysyi taka-alalla, mutta silti keskusteluun sopivasti osallistuen.

Ryhmähaastattelu kesti normaalin oppitunnin verran eli 45 minuuttia. Tallensin haastattelun onnistuneesti digitaaliselle sanelulaitteelle. Lopuksi litteroin tallenteen.

5.4 Vastaajien taustatiedot ja ennakoasenteet sotia kohtaan

Elokuvan katsomisen yhteydessä toteutettuun lomakekyselyyn vastasi 39 Jyväskylän normaalikoulun lukion opiskelijaa, jotka kaikki olivat 17-18-vuotiaita. Tyttöjä vastaajista oli 18 ja poikia 21. Otantaan valikoitui Jyväskylän normaalikoulun lukion kahden historian kurssin oppilaat.

Kartoitin lomakekyselyn ensimmäisen osan avulla taustatietoja, joita tarvitsin tutkielmani

hermeneuttisen lähestymistavan vuoksi. Tietojen avulla oli mahdollista saada jonkinlainen käsitys heideggerilaisen hermeneutiikan mukaisesta ymmärtämisen horisontista ja viittaussuhteiden kokonaisuudesta, mihin kukin kyselyyn vastaaja itsensä asetti. Vastauslomakkeen toisen osan vastauksia oli tällöin mahdollista peilata tähän vastaajan antamaan tulkitsemisen perustaan ja havaita, tekikö tulkitsija käsityksiinsä minkäänlaisia mahdollisia muutoksia.

Taustakartoitukseen kuuluivat perustiedot kuten ikä ja sukupuoli. Lisäksi olin kiinnostunut siitä, minkä sotaelokuvan opiskelijat olivat ennen näyttämäni elokuvaa nähneet. Tämän kysymyksen yhteydessä halusin myös pienen kuvauksen opiskelijoiden näkemistä elokuvista. Kysyin myös olivatko opiskelijat mahdollisesti itse tehneet sota- tai väkivaltaelokuvia.

Elokuvagenreihin liittyy eräänlainen sukupuolittunut kahtia jakautuneisuus. Naisten uskotaan katsovan esimerkiksi draamaelokuvia tai romanttisia komedioita enemmän kuin miesten, jotka puolestaan hakeutuvat pikemminkin väkivaltaviihteen pariin. Tämän perusteella miesten olettaisi katsovan enemmän sotaelokuvia kuin naisten. Pitääkö tämä uskomus paikkansa? Tutkielmani empiirinen aineisto vaikuttaisi tukevan tätä uskomusta. Varsin moni tytöistä ei osannut nimetä tai ei muistanut, minkä sotaelokuvan oli viimeksi nähnyt. Pojista melkein kaikki osasivat täsmällisesti nimetä edellisen näkemänsä sotaelokuvan. Tytöistä moni kertoi edellisestä sotaelokuvan näkemisestä vierähtäneen sen verran aikaa, ettei voinut muistaa sitä. Tästä voidaan päätellä poikien katselevan sotaelokuvia paljon useammin kuin tyttöjen.

Kysyttäessä mistä edellinen vastaajan näkemä sotaelokuva kertoi antoivat pojat myös täsmällisempiä vastauksia tyttöihin verrattuna. Esimerkiksi pojat, jotka olivat nimenneet *Pearl Harbor* -nimisen elokuvan viimeksi näkemäkseen sotaelokuvaksi, osasivat sijoittaa elokuvan täsmällisemmin oikeaan historialliseen kontekstiin. Tässä tapauksessa eräs 18-vuotias lukiolaispoika kertoi täsmällisesti elokuvan kertovan Japanin yllätyshyökkäyksestä Yhdysvaltojen Pearl Harbor -nimiseen Havaijilla sijaitsevaan tukikohtaan, mikä oli myös laukaiseva tekijä Yhdysvaltojen ja Japanin väliselle sodalle. Toinen 17-vuotias tyttö, joka nimesi saman elokuvan, kuvasi elokuvaa vähemmän tarkemmin sanoen elokuvan kertovan japanilaisten hyökkäyksestä Pearl Harboriin. Varsinainen oikea viittaus historialliseen kontekstiin ei siis käy vastauksessa ilmi.

Poikien tapa kertoa näkemistään elokuvista muistuttaa joissain määrin dokumenttielokuvan katsomista, joten tarinan tai hahmojen pohdinta jää heidän osaltaan vähemmälle. Siinä missä viittaukset historiallisiin konteksteihin olivat yleensä täsmällisiä ja korrekteja, eivät pojat juurikaan

kertoneet elokuvien muodostamista merkityksistä. Varsinainen syvälinen tulkinnallisuus jäi vähemmälle. Tämä osoittaa erittäin konkreettisella tasolla käytännössä kaikkien olevan erittäin tietoisia eri elokuvagenreistä ja niiden konventioista. Tietyt genrekonventiot, kuten David Bordwell ja Kristin Thompson ne määrittelevät, puhuttelevat tietynlaisia katsoja ja saavat heidät myös antamaan eri tasoisia merkityksiä. Sotaelokuvien kohdalla voitaneen olettaa genrelle tyypillisen ikonografian elokuvissa nähtävien aseiden ja sotatoiminnan muodossa tuottavan pojille täysin eri merkityksiä kuin tytöille, ainakin alle kaksikymmentä vuotiaista puhuttaessa. Myös suomalaiselle yhteiskunnalle leimallinen poikien asevelvollisuus aiheuttaa miessukupuolen edustajille oman leimansa siihen, miten he sotaelokuvien ikonografiaa tulkitsevat.

Tytöt kiinnittivät enemmän huomiota hahmoihin ja joissain tapauksissa erityisiin teemoihin, joita heidän näkemissään elokuvissa mahdollisesti oli esiintynyt. 17-vuotias tyttö, joka ilmoitti edellisiksi näkemäkseen sotaelokuvaksi *Kwai-joen sillan*, pohti varsin syvälinisesti teoksen tarinaa ja merkityksiä elokuvan päähenkilön kautta. Toinen 17-vuotias tyttö nimesi *Isku Mogadishuun* -elokuvan. Myös hän veti elokuvan yhteen hahmojen eli amerikkalaisten sotilaiden kautta. Tuossa kuvauksessa korostuu myös elokuvan tarinallisuus: ”Joukko sotilaita tekee lyhyen iskun Mogadishuun, mutta homma menee pieleen.” Tässäkään yhteenvedossa ei ole täsmällistä viittausta historialliseen kontekstiin, mutta toisaalta vastaaja käsittelee teosta enemmän fiktiivisenä teoksena kuin dokumentin kaltaisena elokuvana, kuten pojat usein vastauksissaan antavat ymmärtää. Myös moni muu tyttö nosti poikia enemmän esille elokuvien hahmoja historiallisen kontekstin sijaan. Eräs 17-vuotias tyttö nimesi viimeksi näkemäkseen sotaelokuvaksi elokuvan nimeltä *Kingdom of Heaven – Taivas maan päällä*, joka kertoo ristiretkiajasta. Tämä vastaaja kiinnitti huomiota elokuvan kuvauksessa tarinassa käsiteltyihin teemoihin kuten uskontoon. Vastaavaa tapaa kertoa näkemistään elokuvista ei juurikaan esiintynyt poikien vastauksissa.

Näiden vastausten perusteella elokuvateoreettisessa osuudessani käsitellyt pohdiskelut elokuvatyyleistä ovat perusteltuja. Koska fiktioelokuvassa on usein yhteyksiä todellisuuteen, on mahdollista katsoa ja ajatella sepitteellistä elokuvaa kuin kyseessä olisi dokumentti. *Voittamattomassa ykkösessä* yhteys on sen tavassa käsitellä todellista sotaa ja todellisia tapahtumia, vaikka ne ovatkin lavastettu katsojien silmien eteen. Merkittävä lisä teoriaan aineiston perusteella on katselutavan sukupuolittuneisuus, mikä ei David Bordwellin ja Kristin Thompsonin teoriasta käy ilmi. Tämä liittyy itse elokuvagenreen: pojat näkevät sotaelokuvan enemmän todistusaineistona menneestä kuin taiteellisena ja sepitteellisenä teoksena, mikä *Voittamaton ykkönen* kuitenkin on.

Kysyttäessä oliko vastaaja itse joskus tehnyt tai ollut mukana tekemässä sotaelokuvaa tai väkivaltaelokuvaa nousi esille pieni yllätys. Vastaajista vain kaksi ilmoittivat joskus tehneensä jonkinlaisen ”kotivideoelokuvan”, joka olisi käsitellyt sotaa tai muuta väkivaltaista aihetta. Itse odotin useamman vastaajan kertovan tehneensä esimerkiksi sotaelokuvia, sillä kotivideoiden tekemiseen on ollut runsaasti laitteita tarjolla jo erittäin pitkään. Kyselyn vastaajien iät huomioidessa on todettava kotivideokameroiden olleen olemassa helposti saatavilla koko heidän elämänsä ajan. Lisäksi koulujen mediakasvatuksen yhteydessä oppilaat tekevät nykyään käsittääkseni varsin usein omia elokuvia. Vastauksien perusteella voidaan siis päätellä nuorison kiinnostuksen elokuvien tekemiseen olevan varsin vähäistä. Toinen vaihtoehto kysymyksen muotoilun huomioiden on tietenkin se, että elokuvia tehdään, mutta niiden aihepiirit käsittelevät jotain muuta kuin sotaa tai väkivaltaa.

Todellisia sotia koskevat taustakysymykset aloitin kartoittamalla erinäisiä lähteitä, jotka ovat mahdollisesti vaikuttaneet vastaajan asennoitumiseen sotia kohtaan. Tätä varten kysyin, tunsiko opiskelija jonkun, joka olisi kokenut itse todellisen sodan. Kysymyksen yhteyteen annoin mahdollisuuden kertoa, oliko opiskelija keskustellut sodasta henkilön kanssa ja mistä he keskustelivat. Laitoin lomakkeeseen yhden kysymyksen, johon annoin valmiit vastausvaihtoehdot. Tuon kysymyksen avulla halusin hahmottaa, ketkä ovat opiskelijan omasta mielestä vaikuttaneet hänen sotaa koskeviin mielipiteisiin. Kysyin asiaa lomakkeessa suoraan ja annoin vastausvaihtoehdoiksi vanhemmat, isovanhemmat, sisarukset, kaverit, opettajat tai jotkut muut. Tuon viimeisen vaihtoehdon vuoksi kysymys ei siis ollut vastausvaihtoehdoiltaan täysin rajattu, vaan annoin vastaajalle mahdollisuuden tarkentaa vastaustaan, jos antamistani vaihtoehdoista ei löytynyt oikeaa.

Nuorison mielipiteiden kehittymiseen vaikuttavat tunnetusti ratkaisevasti vanhempien lisäksi kaveripiiri mutta myös opettajat. Entä kenellä on merkittävin vaikutus nuoren sotia koskeviin mielipiteisiin? Asiaa kysyttäessä korostui jonkin verran vanhempien ja isovanhempien merkitys. Tytöistä melkein kaikki ilmoittivat vanhempien, isovanhempien tai molempien vaikuttaneen heidän mielipiteisiinsä. Mielenkiintoisesti pojista vain kaksi kolmesta ilmoitti vanhempien tai isovanhempien vaikuttaneen, mutta vaikutus on silti selvä. Vain harva ilmoitti sisarusten vaikuttaneen mielipiteisiin, mutta kavereiden vaikutus korostui poikien vastauksissa. Tytöistä harva ilmoitti kaveripiirin vaikuttavan sotaa koskeviin mielipiteisiin.

Opettajien merkitys sotaa koskevien mielipiteiden muotoutumisessa on vastausten perusteella suuri,

mutta toisaalta ei niin suuri kuin olisi voinut olettaa. Vastaajista hieman yli puolet ilmoitti opettajien vaikuttaneen heidän mielipiteisiinsä sodista. Historian opetuksen yhteydessä käsitellään luonnollisesti myös sotia, joten opettajien olettaisi vaikuttavan kaikkien oppivelvollisuutta suorittavien mielipiteisiin sodista. Tässä tapauksessa on perusteltua pohtia sitä, mikä vastaajan mielestä on vaikuttamista mielipiteeseen. Ilmeisesti historian opetus ei sitä varsin monen mielestä vielä ole.

Henkilöiden lisäksi moni vastaaja, noin neljäsosa kaikista, ilmoitti omana vaihtoehtona median vaikuttaneen mielipiteisiin. Jotkut tarkensivat vaikutusten tulevan televisiosta, lehdistä, kirjoista, uutisista ja elokuvista. Yksi vastaaja viittasi tietokonepeleihin mahdollisena vaikuttajana sotaa koskeviin mielipiteisiin. Varsin moni vaikuttaisi tämän perusteella tiedostavan olevansa vaikutusalttis esimerkiksi juuri sotaelokuvien tarjoamille näkemyksille.

Suurin osa vastaajista ilmoitti tuntevansa jonkun, joka on tuntenut todellisen sodan omakohtaisesti. Varsin moni ilmoitti myös keskustelleensa asiasta henkilön kanssa. Osa vastaajista tarkensi, kenen kanssa oli puhunut ja mistä. Näissä vastauksissa korostui isovanhempien ja muiden sotaveteraanien merkitys. Asiat, joista oli tällöin keskusteltu, liittyivät lähinnä siihen, miten henkilö oli sodan omakohtaisesti kokenut. Veteraanit ovat esimerkiksi kertoneet oloista rintamalla ja muut sotakokemuksista siviilin näkökulmasta.

Sotaa käsittelevissä avoimissa kysymyksissä vastaajat tuomitsivat sodan ilmiönä melko yksimielisesti. Kysyttäessä päällimmäisiä ajatuksia sodasta melkein kaikki kertoivat sotaan liittyvistä oletetuista kärsimyksistä. Moni ilmaisi sodankäynnin tässä kohdin turhaksi erityisesti huomioiden siitä koituvat kärsimykset, kuten ihmiselämän menetykset. Erityisesti tytöt ilmaisivat päällimmäisinä ajatuksinaan tuomitsevansa kaikki sodat, jopa tilanteesta riippumatta. Myös pojista melkein kaikki näkivät sodankäynnin negatiivisessa valossa, mutta lievästi poikkeaviakin näkemyksiä esiintyi. Jotkut pojista ilmaisivat päällimmäisinä ajatuksina, että on olemassa syitä, jolloin sota on jopa tarpeen ja jopa hyväksyttävää väkivallasta johtuvista huonoista asioista huolimatta. Eräs vastaajan mukaan äärimmäiset kiistat voidaan ratkaista sodalla. Parin vastaajan vastauksissa kävi ilmi eräänlainen mielenkiinto sotia kohtaan. Yksi vastaaja ilmaisi sodan olevan todellisuudessa ”ikävä”, mutta ”hauskaa” ja ”kiintoisaa” viihteen kautta nähtynä.

Avoimien kysymysten kautta oli havaittavissa vastaajien hermeneuttinen näkökulma tulkittavaan asiaan. Moni nosti tulkittavasta kokonaisuudesta esille siviilien kärsimykset tai sodan aiheuttamat

ihmiselämien menetykset. Toisaalta tietyt vastaajat nostivat tästä poikkeavia asioita esille, kuten mahdolliset syyt, miksi sotia täytyy käydä. Heideggeriläisen hermeneutiikan kehän mukainen näkökulma joissain määrin rajoittaa tulkintaa ja antaa ennakoita, mihin vastaajan tulkinta pyrkii. Siksi tämän tyylisten ennako-oletusten muodostumista kannattaa peilata elokuvan tuottamiin merkityksiin.

Nykyinen maailmanpoliittinen tilanne näkyi vastauksissa eräänlaisena kyynisyytenä. Jotkut vastaajista ilmaisivat suoraan, että esimerkiksi öljyn saatavuuden vuoksi ei pitäisi käydä sotia. Jotkut käsittelivät politiikan merkitystä laajemminkin. Erään vastaajan mielestä ”sodat ovat politiikkaa” ja sotilaat ovat ”politiikan pelinappuloita”. Sama vastaaja ilmaisi kuolemien olevan sodassa ”ainoastaan statistiikkaa”. Jotkut näkivät sotien johtuvan nationalismista ja poliittisten johtajien tekemistä virheistä.

Kysyttäessä voisiko sota joissakin tapauksissa olla oikeutettu nousi vastauksissa esille puolustussodan käsite. Suurimman osan mielestä omaan maahan hyökätessä pitää olla oikeus puolustautumiseen. Muita syitä oikeutetulle sodalle ei vastauksista löytynyt ja joidenkin mielestä myös puolustussotaa käydessä täytyy olla jonkinlaiset rajat sotatoimilla. Erään vastaajan mielestä edes puolustussota ei kaikissa tapauksissa ole oikeutettua. Myös puolustussota on käsitteenä siis sen verran väljä, ettei sitä voi suorilta kädeltä määrittää, joten jokainen voi ymmärtää sen hieman eri tavalla. Osa vastaajista ei nähnyt edes puolustautumista oikeutettuna syynä sodalle, vaan ilmaisivat suoraan etteivät sodat ole koskaan oikeutettuja. Tämä näkökanta korostui erityisesti tyttöjen vastauksissa.

Lähes kaikkien vastaajien mielestä sodissa kärsivät eniten siviilit, mutta varsin moni ilmaisi myös sotilaiden kärsivän. Tytöistä kaksi vastaajaa tähdensivät lasten kärsivän eniten. Perusteluja vastauksiin annettiin monenlaisia. Siviileiden ei katsota pystyvän puolustamaan itseään niin hyvin kuin koulutettujen sotilaiden, joten he joutuvat helpommin sodan uhreiksi. Siviilien kärsimystä korostaa joidenkin mielestä se, että he eivät yleensä ole edes syyllisiä sotien syttymiselle. Näissä vastauksissa korostui siis sivullisten uhrien merkitys. Joidenkin mielestä siviilien ohessa kärsivät eniten sotilaiden omaiset. Syiksi annettiin sotilaiden omat henkiset kärsimykset, kuten sodassa syntyneet traumat, mutta myös kaatuneiden sotilaiden omaisten suru. Osa vastaajista ei halunnut millään tavalla arvottaa sotilaiden kärsimystä siviilien kärsimyksistä, vaan ilmaisivat kaikkien sodan osapuolien kärsivän yhtä paljon.

Sodan henkilökohtaisessa kokemisessa vastaajat eivät varsinaisesti nähneet kovin montaa positiivista puolta, mutta monen mielestä siitä voi seurata elämänarvojen muuttuminen, mikä nähtiin hyvänä asiana. Tarkemmin määriteltynä näiden vastaajien mielestä sodan kokemisen jälkeen arvostaa rauhaa aiempaa enemmän ja antaa samalla myös ihmiselämälle entistä suuremman arvon. Osa vastaajista näki sodan kokemisen ihmistä kasvattavana tapahtumana antaen kokijalle esimerkiksi henkistä lujuuutta ja uusia näkökulmia asioihin. Muutama vastaaja näki sotaan joutumisen jollakin tasolla kunnia-asiana joko maanpuolustustahdon kautta nähtynä tai muulla tavoin. Näihin voi laskea myös ne, jotka näkivät positiivisena sodan ”voittavaan” osapuoleen kuulumisen. Vastaavasti muutama vastaaja ei nähnyt sodan kokemisessa mitään hyviä puolia.

Aineisto heijastaa varsin hyvin heideggerilaista hermeneutiikan teoriaa esimielipiteen muodostumisesta. Sodan pohdiskelu laittaa kyselyyn vastanneen henkilön tiettyyn ymmärtämisen horisonttiin ja viittaussuhteiden kokonaisuuteen. Vastauksista käy vahvasti esille myös vastaajan näkökulma, kuten siviilien kärsimys sodassa tai miehisen tappovimman korostaminen. Lisäksi tulkintaan liittyy kielellinen puoli ja käsitteiden pohdinta. Tämä näkyy vastaajien tavassa pohtia puolustussodan käsitettä, kuten mitä sillä loppujen lopuksi tarkoitetaan ja mitä sen nimissä saa sodassa tehdä.

Lomakkeen ensimmäiseen osaan vastaamisen jälkeen otantaryhmä katsoi Samuel Fullerin *Voittamattoman ykkösen*. Elokuvan päätyttyä ryhmä vastasi lomakkeen toiseen osaan.

5.5 Sotaelokuvan tulkinta ja teoksen herättämät ajatukset

Vastaajista kukaan ei ollut nähnyt elokuvaa aikaisemmin, joten kaikki vastasivat elokuvaa koskeviin kysymyksiin kertakatsoman perusteella.

Kysyttäessä lyhyttä yhteenvetoa nähdystä elokuvasta seurasivat vastaukset melko tarkalleen jo esitiedoissa havaittua kaavaa sukupuolittuneesta tavasta katsoa sotaelokuvaa. Tyttöjen mukaan elokuva kertoi nimenomaan sotilaista, eli he tulkitsivat elokuvaa hahmolähtöisesti. Samalla pieni osa tytöistä käsitteli elokuvan teemoja, esimerkiksi jonkun mielestä se kertoi sodan julmuudesta ja jonkun toisen mielestä sodan mielettömyydestä. Hahmolähtöistä ajattelua korosti myös ne vastaukset, joiden mukaan elokuva kertoi sodasta nimenomaan sotilaiden näkökulmasta. Vastaavasti poikien vastauksissa korostui jälleen dokumentaarinen tapa katsoa elokuvaa. Ensinnäkin kovinkaan

moni pojista ei puhunut sotilaista hahmoina, vaan elokuvan keskiössä oleva koko sotilasjoukkue nähtiin kollektiivisena päähenkilönä. Toisekseen pojat eivät paria poikkeusta lukuun ottamatta käsitelleet elokuvan syvällisempiä teemoja mitenkään. Elokuvan tapahtumat nähtiin lähinnä nimenomaisen sotilasyksikön toiminnan kuvauksena toisessa maailmansodassa. Poikien dokumentaarista tapaa katsoa elokuvaa korosti heidän näkemyksensä, jonka mukaan elokuva kertoi nimenomaan amerikkalaisista ja Yhdysvaltain armeijan toimista toisessa maailmansodassa. Jotkut pojista osasivat jopa melko tarkalleen määrittää elokuvan kertovan Yhdysvaltain 1. jalkaväkidivisioonan kuuluvan joukkueen toiminnasta, mistä elokuvan nimi *Voittamaton ykkösenkin* tulee. Tyttöjen vastauksissa ei kansallisuuksiin tai armeijan yksiköihin oltu juurikaan kiinnitetty huomiota.

Vastauksista päätellen *Voittamattoman* ykkösen ikonografia ei tuottanut tytöille merkityksiä samalla tavalla kuin pojille. Toisaalta tyttöjen vastauksissa genren temaattinen luonne korostui paremmin, eli pohtivat aihetta laajemmassa merkityksessä. Pojat vastaavasti kiinnittivät huomionsa enemmän ikonografiaan temaattisen pohdiskelun jäädessä vähemmälle.

Joitakin poikkeuksiakin esiintyi vertaillessa tyttöjen ja poikien vastauksia kysyessä, mistä elokuva kertoi. Tytöistä pari eivät halunneet pohtia elokuvaa erityisen tarkkaan ja vastasivat sen yksinkertaisesti kertovan sodasta. Vastaavasti pojista pari vastaajaa halusivat pohtia elokuvan teemoja syvällisemmin kuin muut samaa sukupuolta olevat. Erään pojan mielestä elokuva käsitteli sodan raakuutta. Toinen poika pohti selvästi elokuvaa tätäkin enemmän, mikä käy ilmi hänen vastauksestaan kysyttäessä, mistä elokuva kertoi: ”Sodan jännästä luonteesta. Vihollinen muuttuu lopussa ystäväksi. Sodan tarkoituksettomuudesta.” Tämä oli kaikista vastauksista ainoa, jossa kysymyksen kohdalla kiinnitettiin erityistä huomiota elokuvassa esitettyihin merkittäviin saksalaishahmoihin.

Hahmolähtöinen ajattelu korostui erityisen vahvalla tavalla kahden pojan vastauksissa. Nämä kaksi määrittelivät elokuvan kertoneen amerikkalaisesta kersantista. Hahmo onkin elokuvan varsinainen päähenkilö. Toinen pojista pohti päähenkilön kehittymistä ja vertasi tämän toimintaa elokuvan alussa ja lopussa. Hänen analyysinsä mukaan päähenkilö ei elokuvan tarinan aikana oppinut mitään, vaan toisti lopussa samat virheet, mitkä hän teki alussa.

Kysyin lomakkeen toisessa osassa, pitikö katsoja näkemästään elokuvasta. Lisäksi toivoin myös erittelyä siitä, mistä hän mahdollisesti piti ja mistä ei. Vastauksien perusteella ei *Voittamaton*

ykkönen jakanut mielipiteitä juurikaan vastaajan sukupuolen mukaan, mikä esitietojen perusteella olisi voinut olla odotettavissa. Vaikka kovin moni tytöistä ei ilmaissut katsovansa mielellään sotaelokuvia, oli suhtautuminen tähän elokuvaan huomattavan positiivinen. Heistä yli puolet totesivat elokuvassa olleen ainakin joitakin heihin vetoavia puolia. Tytöistä ne, joihin elokuva ei vedonnut, vaikuttavat tehneen päätöksen melko puhtaasti genren perusteella. Perusteluina oli usein, että vastaaja ei pitänyt *Voittamattomasta ykkösestä*, sillä hän ei muutoinkaan pidä sotaelokuvista. Osa negatiivisesti suhtautuneista tytöistä kertoivat elokuvan olleen vaikeasti seurattava. Toiset pitivät elokuvaa pitkäväteisenä tai liian toimintapainotteisena.

Tyttöjen perustelut positiiviseen suhtautumiseensa olivat varsin mielenkiintoisia ja merkittäviä. Moni elokuvasta pitänyt tyttö kiinnitti huomiota elokuvan huumoriin. Tämä on mielenkiintoinen huomio, koska *Voittamaton ykkönen* ei ole varsinaisesti humoristinen elokuva vaan vakavahenkisenä. Siinä on silti joitakin tunnelmaltaan keveämpiä kohtauksia, joihin nämä kyselyyn vastanneet tytöt oletettavasti viittaavat. Elokuvan huumori sai myös kritiikkiä joiltain tytöiltä. Esimerkiksi eräs tyttö ilmaisi tyytymättömyytensä elokuvan tyyliin humorisoida sotaa. Hahmolähtöinen tapa katsoa elokuvaa viritti jotkut tytöt positiiviselle mielelle analysoidessaan elokuvaa. Eräs tyttö ilmaisi pitäneensä elokuvan tavasta kuvata viiden keskushahmon keskinäistä ystävyyttä ja ylipäättään miten hahmoja siinä käsiteltiin. *Voittamaton ykkönen* oli joidenkin tyttöjen mielestä myös monipuolisempi kuin mitä sotaelokuvat yleensä heidän mukaansa ovat.

Aivan samalla tavalla kuin tyttöjen kohtalaisen positiivinen suhtautuminen elokuvaan on jonkinlainen yllätys, voidaan samaa sanoa myös pojista, joskin juuri päinvastaisesta syystä. Poikien vastauksista nimittäin heijastui varsin vahva kriittinen asennoituminen elokuvaan. Vain hieman alle puolet pojista näki elokuvassa ainakin jotakin positiivista. Gadamerin hermeneutiikan määritelmien mukaisesti analysoituna otantaryhmän ”antautuminen elokuvalle” eli tulkitsemisprosessille tarpeelliseen leikkiin mukaan lähteminen on tapahtunut lievästi yllätyksellisellä tavalla. Toisin kuin genrekonventioihin perustuva elokuvateoreettinen ajattelu antaisi ymmärtää, ovat tytöt tämän tutkielman aineiston perusteella suhtautuneet elokuvaan jopa vakavammin kuin pojat. *Voittamaton ykkönen* on saanut tytöt osaksi Gadamerin määritelmien mukaista leikkiä eli tiedostamisprosessia. Toisaalta pojilla suhtautuminen on ollut selvästi tätä löyhempi. He eivät ole antautuneet elokuvalle läheskään samalla intensiteetillä, mikä on vaikuttanut koko heidän tulkitsemisprosessiinsa.

Dokumentaarinen tapa katsoa sotaelokuvaa ilmeni jonkin verran myös niiden poikien vastauksissa, jotka ilmaisivat pitäneensä elokuvasta. Siinä missä tytöt ilmaisivat pitäneensä esimerkiksi elokuvan

huumorista tai hahmoista, kiittelivät pojat elokuvan käsittelemää aihetta. Joillekin riitti jo pelkästään elokuvan aihe eli toinen maailmansota. Jotkut pohtivat asiaa tarkemmin ja sanoivat sodan kuvauksen olleen elokuvassa onnistunut. Myös elokuvan juonta keuhuttiin ja teoksen katsottiin olevan myös ”monipuolinen”.

Pojat olivat löytäneet elokuvasta paljon erilaisia asioita kritisoitavaksi, mitkä itseasiassa ovat tämän tutkielman kannalta varsin mielenkiintoisia ja hedelmällisiä otettavaksi tarkempaan tarkasteluun, sillä näiden asioiden kautta voi nähdä jotain poikien tavasta katsoa sotaelokuvaa.

Pojat luonnehtivat elokuvaa muun muassa epärealistiseksi ja pitkäveteiseksi. Elokuvaa kuvasivat pitkäveteiseksi tai ylipäättään liian pitkäksi myös monet niistä vastaajista, jotka muuten ilmoittivat pitäneensä elokuvasta. Lisäksi juonta kritisoitiin vaikeasti seurattavaksi. Joidenkin mielestä siinä jopa ”hypittiin” epäloogisesti, vaikka itseasiassa elokuvan rakenne perustuu varsin loogiseen kronologisuuteen. Esimerkiksi elokuvassa ei ole takaumia, jotka saattaisivat vaikeuttaa seuraamista. Toisaalta elokuvassa leikataan silloin tällöin suoraan toiseen paikkaan ja ajassa eteenpäin. Tämä voi selittää joidenkin näkemykset elokuvan vaikeasti seurattavuudesta. Joidenkin vastaajien mukaan elokuvassa ei ollut juonta lainkaan ja teos oli vain ”silmitöntä räiskimistä”.

Elokuvan sisällön amerikkalainen näkökulma sai myös kritiikkiä osakseen. Elokuvaa luonnehdittiin muun muassa amerikkalaiseksi propagandaelokuvaksi, mikä vahvistaa heideggeriläisen hermeneutiikan mukaisen näkökulman merkitystä tulkinnankehässä. Joissakin vastauksissa heijastui vastaajan asettamat ennako-oletukset ja -käsitykset katsotusta elokuvasta. Tämä näkyi toteutusta kritisoivissa vastauksissa. Kameratyöskentelyä sanottiin ”tylsäksi” tai toteutusta sanottiin yleisesti huonoksi. Näiden vastausten yhteydessä todettiin joskus, että elokuva ei yksinkertaisesti herättänyt mielenkiintoa. Koska elokuva on melkein 30 vuotta vanha, voivat siinä käytetyt tyylilliset ratkaisut vaikuttaa merkittävästi katsojan tapaan asennoitua teoksen kokemiseen. Elokuvat ovat oman aikansa lapsia ja tämä näkyy myös toteutukseen liittyvissä elokuvakonventioissa, jotka eivät enää puhuttele samalla tavalla myöhempien sukupolvien elokuvien katsojia kuin omana aikanaan. Teoksen amerikkalainen näkökulma vaikuttaa myös representaatioon eli millaista maailmankuvaa se katsojalleen välittää. Kuten kysely osoittaa, voi katsoja teoksen ”väärän” näkökulman vuoksi kääntyä sen maailmankuvaa vastaan, jolloin vastaanottaja voi kokea katsomansa toisen kulttuurin välittämää propagandateosta.

Sodankuvauksen todenmukaisuutta arvioidessa moni vastaajista piti elokuvan välittämää kuvaa

ainakin melko uskottavana. Myös jotkut niistä vastaajista, jotka eivät ilmoittaneet pitävänsä elokuvasta, kertoivat elokuvan olleen heidän mielestä realistinen sodankuvauksessaan. Perustelut vaihtelivat erittäin paljon. Melkein jokainen vastaaja antoi eri syyn sille, oliko elokuvan tapa kuvata sotaa todenmukainen vai ei. Erityisesti pojat olivat kiinnittäneet yksityiskohtiin huomiota. Esimerkiksi elokuvassa käytetyt aseet olivat erään pojan mielestä oikeat, joita myös todellisissa taisteluissa toisessa maailmansodassa käytettiin, joten sodankuvaus oli tältä osin siis todenmukainen. Jotkut pojista olivat kiinnittäneet huomionsa niinkin tarkkoihin teknisiin yksityiskohtiin, kuin että elokuvassa esitetyt panssaritankit olivat väärää mallia tai polttoaine paloi väärän väristä savua.

Jotkut arvioivat elokuvan todenmukaisuutta henkilöiden kautta. Esimerkiksi yksi pojista vertasi *Voittamatonta ykköstä* elokuvaan *Rambo*. Hänen mukaansa *Voittamattomassa ykkösessä* ei ollut Rambon kaltaista hahmoa, joka olisi yksinään ”eliminoinut kaikki”. *Voittamaton ykkönen* olisi tämän perusteella siis elokuvana totuudenmukaisempi kuin *Rambo*. Joidenkin mielestä elokuvan uskottavuutta lisäsi se, että siinä kuoli myös sen sotilasjoukkueen jäseniä, joita elokuvassa seurattiin. Myös nämä vertailivat asiaa muihin elokuviin, joissa keskushahmot säilyvät hengissä koko tarinan ajan. Toisaalta kaikki vastaajat eivät olleet aivan samaa mieltä tässä asiassa. Joidenkin mielestä elokuvan teki epäuskottavaksi juuri se, että kaikki elokuvan viisi päähenkilöä säilyivät tarinassa hengissä, vaikka heidän ympäriltään kuoli sivuhahmoja. Eräänlainen sankarimyytin vieroksuminen siis pilkisti näissä vastauksissa.

Tyttöjen vastauksissa hahmolähtöisyys näkyi myös elokuvan todenmukaisuutta arvioidessa. Joidenkin tyttöjen mukaan elokuvan sodankuvauksen todenmukaisuutta vahvisti sen tapa näyttää sodan eri osapuolia. Jotkut vastaajista tarkensivat tarkoittavansa sitä, kuinka elokuvassa kuvattiin monia niiden maiden kansalaisia, jotka todellisuudessa joutuivat toisen maailmansodan jalkoihin. Myös naisten ja lasten kuvaus sotilaiden lisäksi lisäsi joidenkin mielestä elokuvan uskottavuutta.

Jotkut näkivät elokuvan todenmukaisuuden tulevan sen keinoista kuvata sotilaselämää, eli sotiminen ei ole sotilaille pelkästään vaarallisia taistelutilanteita rintamalla, vaan siihen kuuluu paljon muutakin. Esimerkiksi se, miten elokuvassa kuvattiin sotilaiden vapaa-aikaa, lisäsi joidenkin mielestä sodankuvauksen uskottavuutta. Toisaalta joidenkin mielestä saksalaiset kuvattiin elokuvassa liian yksioikoisesti pahoiksi, mikä koettiin vahingollisena elokuvan todenmukaisuudelle. Hermeneuttisen kehän mukaisesti ajateltuna suomalaisen katsojan näkökulma

on siis varsin laaja ja neutraali hänen katsoessaan ”ulkopuolisena” muiden maiden sotaa käsittelevää elokuvaa, vaikka se asettaakin tietyt rajat tulkinnalle.

Vastaajista suurimman osan mielestä *Voittamaton ykkönen* kuvasi sotaa negatiivisesti. Elokuvaa yksinomaan negatiivisena pitäneistä lähes kaikki perustelivat näkökantansa teoksen tavasta kuvata sodan julmuutta ja ihmishenkien menetystä. Suunnilleen yhtä suuri joukko ei halunnut määritellä elokuvan sodankuvausta positiiviseksi tai negatiiviseksi, vaan näkivät teoksessa hieman kumpaakin. Tämä tulkinta lienee lähimpänä perinteisen elokuvakerronnan tulkintaa. Moni perinteinen Hollywood-elokuva, joksi *Voittamattoman ykkösenkin* on pakko katsoa olevan, seuraa dramaturgista kaavaa, jonka mukaisesti noin joka toisessa kohtauksessa tarinan konflikti pahenee ja joka toisessa helpottuu. Myös katsojan tunnetila vaihtelee tämän mukaisesti, joten sotaelokuvan tapauksessa osa elokuvaa voi vaikuttaa positiiviselta sodankuvaukselta ja osa taas negatiiviselta.

Vaikka elokuvan yksinomaan positiivisena nähneet olivat vähemmistössä, oli heidän perusteluissaan monia mielenkiintoisia huomioita. Mielenkiintoisia ne ovat tämän tutkielman kannalta siksi, että juuri niistä saattaa nähdä mahdollisia syitä sille, miksi tämän kaltainen sotaa kritisoivaokuva saattaa vaikuttaa juuri päinvastaisesti, suorastaan sotahurmasta nostattavalla tavalla.

Varsin moni vastaaja, näistä erityisesti tytöt, näkivät elokuvan positiivisena, koska heidän mielestään elokuvan päähahmoilla eli amerikkalaisilla sotilailta oli liian hauskaa ympärillä nähtyihin tapahtumiin nähden. Joidenkin mielestä elokuvassa oli liian keveä tunnelma kuvataksena sotaa negatiivisesti. Erään vastaajan mielestä sodankuvauksen positiivisuus näkyi tavassa, jollaokuva kuvasi amerikkalaisten tapaa käydä sotaa. Vastaaja ei perustele tätä näkemystään, joten syitä tähän voi vain arvuutella. Hän on ehkä tarkoittanut samaa kuin moni muukin, eli amerikkalaisten henkilöhahmojen toiminta on vaikuttanut heidän mielestään liian kevytmieliseltä tapahtumien vakavuuteen nähden. Toisaalta vastaaja on saattanut tarkoittaa elokuvassa esitettyjen amerikkalaisjoukkojen vaikuttaneen liioitellun vahvoilta ja kyvykkäiltä. Vastaaja ei kutsu teosta propagandaelokuvaksi, mikä sotii jälkimmäistä ehdottamaani tulkintaa vastaan.

Vastaajista pari pohtivat elokuvan esitettyä päälausetta, joka lausutaan myös teoksen yhden päähenkilön suusta elokuvan lopussa; ”Sodan varsinainen kunnia on henkiinjääminen”. Varsin mielenkiintoisesti joissakin pohdiskeluissa tämä ajatus nähtiin sodanmyönteisenä. Eräs poika täsmensi vastauksessaan elokuvan sodankuvauksen positiivisuuden juontuvan sen tavasta kuvata sotaa eräänlaisena ”kunniankanttänä”, johon hänen mukaansa tuo päälausekin viittaa:

”selviytyminen on kunniakasta”. Tämän kaltaiset tulkinnat olivat kaikista vastauksista ehkä eniten ristiriidassa elokuvan ohjaajan ja käsikirjoittajan Samuel Fullerin päämäärien kanssa, jos hyväksymme *Voittamattoman ykkösen* olevan enemmän sotaa kritisoiva teos kuin sitä ihannoiva.

5.6 Elokuvan vaikutus mielipiteisiin

Vaikuttko Voittamaton ykkönen lopulta millään tavalla otosryhmän sotia koskeviin mielipiteisiin? Kun asiaa kysytään heiltä suoraan, niin sen perusteella ei juurikaan. Kolmestakymmenestäyhdeksästä vastaajasta vain kolme ilmaisivat *Voittamattoman ykkösen* muuttaneen heidän käsityksiään sodista. Nämä kaikki kolme olivat tyttöjä. Heistä kaksi määrittelivät tarkemmin aiheutunutta muutosta. Toinen tytöistä ilmaisi käsityksensä muuttuneen sen osalta, miten siviilejä oli kohdeltu sodassa. Elokuvan perusteella siviilien kohtelu ei ollut niin julmaa, kuin mitä vastaaja oli ennen elokuvaa luullut. Toisin sanoen siviilejä ei siis elokuvan perusteella tapeta niin paljon mitä vastaaja oli aikaisemmin ajatellut. Lisäksi vastaajalla oli ennen elokuvan katsomista käsitys, että saman yksikön sotilaat tunsivat toisensa paremmin kuin mitä elokuva antoi ymmärtää. Toisen vastaajan käsitys muuttui sen asian suhteen, että sotilaille oli rintamalla paljon hausempaa kuin hän oli ennen elokuvaa luullut. Tällä vastaaja ilmeisesti tarkoittaa elokuvan niitä kohtauksia, joissa näytettiin sotilaiden vapaa-ajan viettoa.

Kolmea vastaajaa lukuun ottamatta muut ilmoittivat, ettei elokuva muuttanut heidän käsityksiään sodista. Suurin osa näistä perusteli kantansa elokuvan toteutustyyllillä tai näkökulmalla. Erityisesti tytöt ilmaisivat elokuvan amerikkalaisen näkökulman saaneet heidät epäilemään elokuvan todenmukaisuutta, jolloin teoksella ei luonnollisesti ole juuri mahdollisuuksia muuttaa katsojansa mielipiteitä. Moni niin pojista kuin tytöistäkin ilmoitti elokuvan olleen liian samankaltainen kuin muut heidän näkemänsä sotaelokuvat. *Voittamaton ykkönen* ei siis tarjonnut heille muihin elokuvaan verrattuna mitään uutta, minkä vuoksi käsitykset sodista voisivat muuttua. Pojista muutamat kertoivat heidän ennakkokäsityksensä vastanneen jo valmiiksi elokuvan tarjoamaa näkemystä. Tytöistä yksi ilmaisi elokuvan saaneet hänet pitkästä aikaa ajattelemaan sotia, vaikka tämä elokuva ei hänen mielipiteisiinsä vaikuttanutkaan.

Lomakkeen viimeisessä kohdassa annoin vastaajille mahdollisuuden kertoa vapaasti päällimmäisistä ajatuksistaan, jotka liittyivät joko elokuvaan, todellisiin sotiin, sodankäyntiin tai millä tahansa muulla tavalla aiheeseen. Suurin osa vastaajista halusi mahdollisuuden myös käyttää.

Erityisesti tytöt olivat pohtineet todellisten sotien mielekkyyttä. Moni ilmaisikin sotien olevan heidän mielestään aina turhia, erityisesti niiden avulla saavutettuihin päämääriin nähden. Yksi tytöistä halusi pohtia ihmisen kyvykkyyttä surmata toinen ihminen pakon edessä ja kuinka jotkut pystyvät näkemään sotatantereelle joutumisen kunnia-asiana. Toinen tyttö ehdotti parannuksia elokuvaan. Hän olisi halunnut nähdä elokuvasta, miten yhden ihmisen mielentila ja henkinen terveys muuttuu sodan vuoksi. Samassa yhteydessä vastaaja kritisoi elokuvan hahmoja liian rennoiksi sotatapahtumien keskellä, mutta samalla vastaajan mielestä elokuvan polttouunikohtaus oli ”se mitä kaivattiin”. Eräs toinen tyttö tuomitsi todellisten sotien olemassaolon aivan kuten suuri osa muistakin vastaajista, mutta lisäsi sotaelokuvien olevan hyödyllisiä, koska niiden avulla ihmiset ajattelevat asiaa enemmän.

Pojat olivat innostuneet tyttöjä vähemmän pohtimaan vapaamuotoisesti päällimmäisiä ajatuksia elokuvan näkemisen jälkeen, mutta heistäkin noin puolet oli silti ainakin jotain vastannut lomakkeen viimeiseen kohtaan. Useat ajatuksista olivat jatkoa elokuvaa kritisoiville vastauksille lomakkeen muihin kysymyksiin. Pojista muutama ilmaisi suoran tyytymättömyytensä elokuvaa kohtaan kutsumalla sitä huonoksi. Toisaalta myös positiivisia ajatuksiakin ilmeni joissakin vastauksissa, sillä pojista pari kehui elokuvaa hyväksi. Sotien mielekkyyttä tyttöjen tapaan ei pojista pohtinut kuin pari. Mielipiteet vastasivat tyttöjen näkemyksiä, eli sodat nähtiin päämääriinsä nähden turhina.

5.7 Ryhmähaastattelun satoa

Ryhmähaastatteluun osallistui 20 oppilasta 39:stä, jotka olivat edellisenä päivänä katsoneet *Voittamattoman ykkösen* ja vastanneet myös lomakehaastatteluun. Tämä otanta perustui käytännön järjestelyihin: kun edellisen päivän elokuvan katsomiseen osallistui kaksi historian kurssia, valikoitui haastatteluun vain toisen kurssin oppilaat, joiden aikatauluun haastattelu kävi paremmin. Ryhmässä oli 10 tyttöä ja 10 poikaa. Haastattelu tapahtui Jyväskylän normaalikoulun lukiossa luokkatilassa 7.3.2008. Haastattelu alkoi kello 12.20 ja päättyi 13.05.

Haastattelu antoi varsin hyvin lisäselvyyttä sille, miten oppilaat olivat elokuvaa katsoneet. Osalle katsojista oli jäänyt elokuvan historiallinen konteksti epäselväksi. Esimerkiksi elokuvan alussa oleva amerikkalaisotilaiden maihinnousu Pohjois-Afrikkaan aiheutti oppilaisissa hämmennystä. Yksi tytöistä osasi melko tarkkaan määritellä Ranskan tilanteen Saksan miehittäessä sen toisessa

maailmansodassa ja miten se vaikutti myös elokuvassa esitettyyn Pohjois-Afrikan maihinnousuun.

Moni oli tunnistanut elokuvasta sotamies Griffiä näyttelvän näyttelijän Mark Hamillin, sillä hän on tunnettu myös *Tähtien Sota* -elokuvien Luke Skywalker -hahmosta. Tunnistus vaikutti hieman siihen, miten katsojat olivat tulkinneet Mark Hamillin esittämää hahmoa, mikä vahvistaa elokuvan representaation kannalta näyttelijän merkitystä maailmankuvan välittämisessä. Eräs pojista kertoi ajatelleensa hieman *Tähtien Sotaa* katsoessaan *Voittamatonta ykköstä*. Toisaalta ero *Tähtien Sodan* kaltaisen ja *Voittamattoman ykkösen* tapaisen elokuvan välillä oli selvä kaikille, eli *Tähtien Sota* edustaa viihteellistä tieteisfantasiaelokuvaa, mutta *Voittamaton ykkönen* nähtiin enemmän realistisuuden painottuvana draamana.

Ryhmähaastattelu tukee varsin vahvasti jo vastauslomakkeissa esiintynyttä sukupuolittunutta eroa analysoida elokuvan hahmoja. Esimerkiksi sotamies Griffin näyttelijästä keskustellessa käytiin läpi myös hahmon vaiheita elokuvassa. Ainakin osa pojista näki hänet yksinomaan varsin vahvana sankarihahmona, mutta tytöt löysivät hänestä monipuolisempia piirteitä. Eräs tytöistä nosti esille elokuvan lopussa nähdyn kohtauksen, jossa sotamies Griff teloitti keskitysleirin polttouunissa piileskelleen puolustuskyvyttömän saksalaisen sotilaan. Tyttö kertoi odottaneensa elokuvalta selitystä sille, miten tarinan päähenkilöt tuntevat mielessään ympärillään olevat tapahtumat. Vaikka hän totesikin elokuvan olleen suurimmaksi osaksi pelkkää ”räiskintää”, oli hän silti seurannut mielenkiinnolla sotamies Griff -hahmon mielentilan muutosta polttounikohtauksen kautta. Myös eräs pojista viittasi tähän kohtaukseen miettiessään hahmossa nähtyä muutosta. Tämän perusteella sukupuolen mukaan on mahdotonta ennakoida, millä tavalla kukin tarinan hahmoja tulkitsevat.

Hahmoja pohdittiin ryhmähaastattelussa jonkin verran myös heidän edustamiensa aatemaailmojen kautta. Pojat näkivät elokuvan pääosassa olleen amerikkalaisen kersantin muun muassa vahvana johtajana. Osa tytöistä toisaalta ilmaisivat epämieltyksensä tätä hahmoa kohtaan. Joitakin oli ärsyttänyt kersantin olemus. Häntä kuvailtiin sanoilla ”isähahmo”, ”osasi taistella” ja oli ”inhottavan täydellinen”. Tytöt kaipaavat tämän perusteella fiktiivisiltä hahmoilta siis inhimillisyyttä ja vajavaisuuksia. Vastaavasti amerikkalaisen kersantin hahmon vastakohtana toiminut saksalainen kersantti Schroeder oli tyttöjen mielestä liian yksioikoisesti ”paha”, kuten lomakehaastattelun vastauksissakin moni oli todennut. Perusteluina esitettiin esimerkiksi se, kuinka hahmo oli valmis esimerkiksi surmaamaan omia sotilaita heidän niskuroidessaan. Toisaalta pojat olivat pistäneet merkille samankaltaisuudet natsikersantin ja amerikkalaisen kersantin välillä, kuten että amerikkalainen oli myös valmis tarvittaessa surmaamaan omia sotilaita. Näitä havaintoja

kannattaa peilata Arto Jokisen määritelmiin maskuliinisuuden representaatiosta, esimerkiksi missä määrin otoksen tytöt ja pojat liittyvät näkemiään ominaisuuksia puhtaasti elokuvan hahmon toiminnan perusteella ja toisaalta, miten hahmoa näyttelevän Lee Marvinin olemus ja hänen työnsä muissa elokuvissa vaikuttaa hahmon representaatioon.

Varsin moni ryhmästä havaitsi elokuvasta tietyt tarinankerronnalliset periaatteet, kuten hahmoissa tapahtuneet muutokset. Päälimmäisinä nousi esille amerikkalaisessa kersantissa ja sotamies Griffissä tapahtuneet muutokset. Kersantin virhe elokuvan alussa ja lopussa nähtiin hahmon muuttumisen kannalta tärkeiksi tapahtumiksi, mutta viimeisessä kohtauksessa nähty erilainen lopputulos virheestä huomattiin hahmon kannalta tärkeäksi muutokseksi. Vastaavasti sotamies Griffin tapahtuma kyseenalaistaa vihollisten tappamista läpi elokuvan nähtiin olennaisena kehityskaarena, joka myös vie loppuun elokuvan viimeisissä kohtauksissa.

Myös ryhmähaastattelussa nousi esille elokuvan tapa esittää tietyt asiat humoristisessa valossa, ainakin siis tämän katsojaryhmän näkökulmasta nähtynä. Ryhmähaastattelun avulla moni osasi paremmin erotella ne seikat elokuvasta, jotka heidän mielestään tekivät siitä humoristisen, ja miksi jotkut näistä seikoista saivat katsojan vierastamaan elokuvaa. Erityisesti tytöt halusivat keskustella *Voittamattoman ykkösen* huumorista ja esille nousi joitakin varsin yllättäviäkin näkökantoja.

Joidenkin tyttöjen mielestä elokuvan aloituskohtaus, jossa pääosassa oleva amerikkalainen kersantti ensimmäisen maailmansodan loputtua surmaa aseettoman saksalaisen tietämättään rauhan jo alkaneen oli humoristinen tapahtuma. Näin silti, vaikka kohtaus on traaginen ja antaa alkusysäyksen päähenkilön sisäiselle konfliktille. Vastaavasti toinen humoristisesti nähty kohtaus tapahtuu myöhemmin elokuvassa, jolloin amerikkalaiset hyökkäävät belgialaiseen mielisairaalaan, johon joukko saksalaisia sotilaita on asettautunut. Sotamies Griff toteaa sarkastisesti, että mielisairaiden tappaminen toisi amerikkalaisille sotavoimille huonoa julkisuutta mutta mieleltään terveiden ei. Tämä lausahdus oli erään tytön mielestä juuri se, mikä käänsi kohtauksen humoristiseksi, eikä se häntä siksi miellyttänyt.

Näkökannat ovat yllättäviä, mutta asian voi mahdollisesti selittää elokuvan tuotantoajankohdalla. Eräs tytöistä kertoi *Voittamattoman ykkösen* muistuttaneen häntä *Poliisiopisto*-elokuvista. *Poliisiopisto* valmistui vuonna 1984, eli vain neljä vuotta *Voittamattoman ykkösen* alkuperäisen version jälkeen. Lisäksi *Voittamattomassa ykkösessä* on joitakin ajalleen tyypillisiä näyttelijöitä, kuten *Tähtien sota* -elokuvista jo tutuksi todettu Mark Hamill sekä Robert Carradine, joka on

suurelle yleisölle tutumpi vuonna 1984 julkaistusta komediaelokuvasta *Nörttien kosto*. Mielteyhtymä tuolle ajalle tyypillisiin komediaelokuviin on selityksenä tietenkin kaukaa haettu, mutta mielestäni ajatuksena huomionarvoinen pohtiessa sitä kokonaisuutta, millä keinoin elokuva katsojaansa puhuttelee.

Elokuvalla ei juurikaan ollut kehollisia vaikutuksia otantaryhmään heidän vastausten perusteella, mutta yksi tytöistä viittasi taistelutankissa tapahtuvaan synnytyskohtaukseen kuvaamalla sitä kauheaksi. Myös toinen tyttö osoitti epämukavuutensa kohtauksen vuoksi, sillä hän ilmoitti kokeneensa epämiellyttäväksi synnytyksessä auttavien sotilaiden piittaamattomuuden synnyttävän naisen tunteita kohtaan vitsailemalla tilanteessa. Voidaan olettaa kohtauksen aiheuttaneen osassa tyttöjä ainakin jonkinlaisen samaistumisen tunteen elokuvassa näytettyä synnyttävää naista kohtaan, ja vaikka kukaan heistä ei näin suoraan sano, on mielestäni perusteltua olettaa näiden katsojien reaktioihin liittyvän myös jonkinlaisia kehollisia tunteita. Asia oli jopa havaittavissa erään tytön kehonkielestä hänen kuvaillessaan tuntemuksiaan kohtauksen johdosta.

Ryhmäkeskustelussa ei muuten tullut juurikaan esille asioita, jotka olisivat poikenneet jo haastattelulomakkeissa esitetyistä näkemyksistä. Merkittävä osa ilmaisi edelleen olleensa jokseenkin pettynyt elokuvaan, syyttäen sitä muun muassa viihteelliseksi ja liian pitkäksi. Erityisesti pojista jotkut ilmaisivat halunneensa mieluummin katsoa esimerkiksi sotaelokuvan nimeltä *Full Metal Jacket*. Näkemys on mielenkiintoinen, sillä myös *Full Metal Jacket* käsittelee sotaa varsin samankaltaisesti sotilaiden näkökulmasta kuten *Voittamaton ykkönen*. Elokuvat poikkeavat jonkin verran toisistaan tyyllillisesti, mikä voi vaikuttaa myös siihen, miten nykyaikainen nuori elokuvan ottaa vastaan.

Keskustelun lopuksi kerroin haastateltaville elokuvan ohjanneen ja käsikirjoittaneen Samuel Fullerin olleen itse toisessa maailmansodassa, mikä oli myös yksi syy sille, miksi halusin elokuvan heille esittää. Kysyin tämän jälkeen heiltä, muuttiko tämä tieto heidän mielipidettään elokuvasta. Erään tytön mielestä tämä olisi syy siihen, miksi elokuva on niin taistelupainotteinen. Hänen mukaansa ohjaaja on tällä tavalla halunnut esittää omia kokemuksiaan. Useimpien mielestä elokuva muuttui uskottavammaksi. Toisaalta eräs tytöistä näki elokuvan menettäneen lopullisenkin uskottavuutensa. Hänen mielestään ohjaaja on halunnut liioitella todellisia tapahtumia elokuvan avulla, eikä esittää niitä realistisesti. Ohjaaja tai käsikirjoittaja ei siis tässä tapauksessa edusta kaikille katsojille ehdotonta auktoriteettia, jonka sanaan pitäisi sokeasti luottaa.

5.8 Yhteenveto aineistosta

Kaikkein mielenkiintoisinta on tietenkin pohtia aineiston perusteella sitä, oliko *Voittamattomalla ykkösellä* minkäänlaista vaikutusta tämän otantaryhmän sotaa koskeviin asenteisiin. Sikäli kuin asiaa kysyy heiltä suoraan, niin juuri kukaan ei tunnusta sotaelokuvan vaikuttavan varsinkaan mielipiteisiin. Aineiston perusteella on silti mahdollista havaita tiettyjä piiloon jääviä muutoksia katsojan asenteissa, jotka koskevat pikemminkin itse sotaelokuvia kuin sotia itsessään. Toisaalta elokuvia koskevat ajatukset voivat joissain määrin kantautua myös osaksi todellisten sotien pohdiskelua.

Merkittävin havainto aineiston perusteella voidaan tehdä siitä, miten otosryhmässä tytöt lopulta suhtautuivat *Voittamattomaan ykköseen*. Tämä on lievästi yllättävää vertaillessa tätä poikien suhtautumiseen, sillä suurin osa heistä ei ilmaissut mitään sellaista, jonka perusteella elokuva olisi vaikuttanut heidän ajatteluunsa. Vaikka työistäkin lähes kaikki suoraan kysyttäessä kielsivät *Voittamattoman ykkösen* muuttaneen heidän sotaa koskevia mielipiteitään, olivat kaikki kolme kuitenkin tyttöjä, jotka jonkinlaisen muutoksen omassa ajattelussaan myönsivät. Lisäksi tytöt pohtivat itse elokuvaa enemmän kuin pojat, joten vaikka heidän sotia koskevat mielipiteet mahdollisesti jäivätkin ennalleen, saattoi heidän käsityksensä sotaelokuvista muuttua. Myös tällaista vaikutusprosessia voidaan verrata sekä Gadamerin Spiel-ajatteluun että heideggeriläiseen hermeneuttiseen kehään, jossa teoksen aiheuttama muutos palautuu vastaanottajan omaan kokemushorisonttiin.

6 Johtopäätökset

Tutkielmani lopuksi lienee syytä palata peruskysymyksiin. Millä tavalla sotaelokuvat vaikuttavat elokuvakatsojaan? Onko sotaelokuvilla tai elokuvilla ylipäättään minkäänlaista vaikutusta? Miten Samuel Fullerin ohjaama sotaelokuva *Voittamaton ykkönen* vaikuttaa katsojaansa ja voidaanko siitä tehdä mitään yleistäviä johtopäätöksiä?

Kaikki taiteen kokeminen on joissain määrin teoksen tulkitsemiseen liittyvää toimintaa, jota olen tutkielmassani pyrkinyt tarkastelemaan hermeneutiikan näkökulmasta. Martin Heideggerin teorian perusteella ihmisellä on esimieliä asiasta, jota hän ryhtyy tarkastelemaan. Katsojan näkemä sotaelokuva ei ole ”puhdas tosiasia”, vaan ennako-oletuksen konstituoitu kohde. Koska jokaisella sotaelokuvia katsovalla on oletettavasti jokin ennakkokäsitys sodasta, on hermeneuttisen tilanteen muodostama kehä merkittävässä asemassa siinä, mitä merkityksiä sotaelokuva katsojalleen tarjoaa. Tällöin katsoja sijoittaa itsensä ymmärtämisen horisonttiin ja täydentää käsityksiään näkemästään asiasta. Tätä viittaussuhteiden kokonaisuutta katsotaan tietystä näkökulmasta, ja ymmärrettävä kohde nostetaan esiin kokonaisuudesta. Tulkinnalle asetetaan tällöin tietyt rajat, jotka samalla mahdollistavat sen. *Voittamaton ykkönen* tarjoaa itseasiassa useitakin näkökulmia aiheeseensa, kuten sotilaiden edesottamukset sodassa, siviilien ja erityisesti lasten kärsimykset jne. Katsoja voi valita näistä itselleen sopivimman, tai hän voi ottaa myös oman näkökulman, jota sovittaa teoksen esittämään viittaussuhteiden kokonaisuuteen. Tulkinta on myös osittain kielellistä ja vaatii käsitteistön pohdintaa. Tässä yhteydessä voitaisiin pohtia esimerkiksi puolustussodan määritelmää: mitä se tarkoittaa ja mitä sen nimissä on sallittua tehdä? Tutkielmani empiirisessä osiossa tämä aiheuttikin pohdiskelua, joskin enemmän ennako-oletusten tasolla kuin teoksen antamana teemana.

Heideggeriläinen hermeneutiikka antaa poikkitieteellisen lähestymistapansa ansiosta varsin hyviä mahdollisuuksia pohtia sotaelokuvan tulkintaa. Toisaalta on pohdittava myös ns. ”taiteen totuutta”, jota Hans-Georg Gadamer käsittelee teoksessaan *Wahrheit und Methode*. Gadamer määrittelee taiteen tiedostamiseksi, jossa taideteoksen kokija ikään kuin leikkii teoksen kanssa. Esimerkiksi näytelmä on tällainen leikki, jossa näyttelijät ovat leikkivä osapuoli ja katsojat ”sulautuvat” mukaan tähän leikkiin. Tällöin taideteoksessa jälleentunnistetaan ja tiedostetaan asioita, mutta tällöin tiedostetaan enemmän kuin vain se, ”mitä on tunnettu”. Koska elokuvaa voi verrata näytelmän kaltaiseen leikkiin, on Gadamerin kuvailema jälleentunnistus keino, jonka avulla katsoja murtautuu elokuvan maailman sisään. Elokuvalle on silloin mahdollisuus puhutella katsojaansa. Toisaalta tulkinnan voi katsoa alkaneen jo ennen sitä hetkeä, kun katsoja pääsee elokuvan kanssa

vuorovaikutukseen. Elokuvantekijät ovat tehneet jo oman tulkintansa käsittelemästään aiheesta, ja tämä tulkinta välittyy katsojalle aivan kuin tämä olisi eräänlaisen tulkitsemisen ketjun loppupää.

Tulkitseminen ei koskaan tarkoita sitä, että teos muuttaisi katsojan käsityksiä totaalisesti. Tulkinnanhorisontti on kelpo termi tässäkin suhteessa: katsojan horisontti ei vaihdu, vaan hänen ammentaessa uutta tietoa itseensä esimerkiksi taideteoksen avulla, hänen horisonttinsa ja näkökulmansa laajenee. Entisten näkemysten lisäksi tulee uusia täydentämään jo valmiina olevia käsityksiä.

Elokuvan katsominen on toimintana osittain samankaltaista kuin tekstin tulkinta, joten tulkintaprosessia voi tarkastella reseptioestetiikan keinoin. Tämä teoria hylkää kokonaan ajattelun taideteoksesta piilotetun totuuden hallussa pitäjänä, ja että tuo teoksen piilotettu viesti voidaan tulkinnalla kaivaa esille. Sen sijaan tulkinta lähtee vastaanottajasta itsestään, eli hän omien ennakko-oletusten kautta antaa merkityksen näkemälleen teokselle. Wolfgang Iserin määritelmien mukaisesti taideteoksella on kaksi napaa: taiteellinen ja esteettinen. Taiteellinen napa on itse teksti, esimerkiksi tässä tapauksessa sotaelokuva *Voittamaton ykkönen*. Esteettinen napa on lukijan ymmärtämys tekstistä. Teos muodostuu varsinaisesti jossakin näiden kahden navan välillä, jolloin vastaanottaja muodostaa oman ymmärryksensä teoksen tarjoamasta tekstistä.

Koska elokuva on tekijänsä ja katsojansa tietyntasoista kanssakäymistä, ovat elokuvateoriatkin muovautuneet tarkastelemaan tätä teoksen ja vastaanottajan vuorovaikutusta. Jo elokuvagenret perustuvat tekijän ja katsojan väliseen sanattomaan sopimukseen. Nykyaikainen katsoja on erittäin tietoinen elokuvagenreistä ja odottaakin tietyn genren edustajalta tietynlaisia elementtejä, jotka liittyvät esimerkiksi juonikuvioon, temaattisiin piirteisiin tai ikonografiaan. Esimerkiksi *Voittamaton ykkönen* on helppo tunnistaa sotaelokuvaksi ikonografiansa puolesta: se sisältää visuaalisia linkkejä, joita ovat muun muassa sotilaiden asut, aseet ja panssarivaunut.

Tekemäni kyselyn perusteella myös 17-18 -vuotiaat lukiolaiset ovat erittäin tietoisia elokuvagenreistä. Suurin osa vastaajista nimesi edelliseksi näkemäkseen sotaelokuvaksi teoksen, joka on selkeästi määritettävissä sotaelokuvaksi esimerkiksi juonikuvionsa, temaattisten piirteidensä tai ikonografiansa perusteella.

Vaikka fiktiivinen elokuva on selkeästi erotettavissa dokumenttielokuvasta, voi niissä olla myös tiettyjä yhteisiä piirteitä. Esimerkiksi *Voittamaton ykkönen* on fiktioelokuva, mutta se sijoittuu

historian tapahtumaan, joka on todellinen. Siksi erityisesti sotaelokuvaa voi katsoa dokumentaarisesti, aivan kuin siinä esitettäisiin todellisia asioita. Tämä vaikuttaa katsojan tapaan muodostaa elokuvasta merkityksiä. Fiktiivinen sotaelokuva voi olla todistusarvoltaan jopa dokumenttielokuvan tasoinen tietynlaiselle katsojalle. Tämä ajattelu näkyy analysoidessa elokuvien tyylikeinoja mutta myös representaatioteorioissa. Esimerkiksi Väinö Linnan romaanien pohjalta tehdyt *Tuntematon sotilas* -elokuvat tuovat jatkosodan suomalaisille tietyllä tavalla läsnäolevaksi. Sotaelokuvat voivat olla siis eräänlaisia todellisuuden kuvia kuten Arto Jokinen määrittelee.

Representaatio antaa moniulotteisen vivahteen käsitellessä sotaelokuvan vaikutusta katsojaan. Yksinkertaisimmillaan representaatiolla tarkoitetaan todellisuuden jäljittelyä taiteen avulla, mutta se tarkoittaa paljon muutakin. Visuaalinen representaatio pohjautuu samankaltaisuuteen ja konventioihin. Tästä voi huomata samojen periaatteiden olevan läsnä monella osa-alueella sekä elokuvatutkimuksessa että taiteen tutkimuksessa yleisesti. Aivan kuten visuaalinen representaatio merkitsee taiteelle esittämistä konventionaalisten skeemojen kautta, voidaan tätä verrata esimerkiksi elokuvien tyylikeinojen genreajatteluun. Sotaelokuvat ovat täynnä genrelle tyypillistä ikonografiaa, kuten sotilaista univormuissaan tai taisteluasussa, aseita, panssarivaunuja, pommituksissa tuhoutuneita taloja jne. Nämä ovat kuin merkkejä, jotka katsoja osaa yhdistää sotaan ja sotaelokuvaan. Konventionaalisten skeemojen kautta visuaalinen representaatio saavuttaa merkin ilmeisen merkityksen. Katsoja ymmärtää katsovansa sotaelokuvaa ja asettaa teokselle sen perusteella tiettyjä odotusarvoja. Toisaalta representaatio vie katsojalle tämän elokuvatyyllillisen muurin läpi itse teokseen ja hän suorastaan voi kuvitella katsovansa todellista sotaa sen sijaan, että hän seuraisi vain elokuvaa fiktiivisistä tapahtumista.

Tutkielman aineiston perusteella representaatio voi viedä katsojan ”teokseen sisälle”, vaikka katsoja ei varsinaisesti pitäisi elokuvasta. Tämän osoittaa empiirisen aineiston otantaryhmän joidenkin tyttöjen reaktio *Voittamattomassa ykkösessä* esitettyä synnytyskohtausta kohtaan. Heidän vastenmielisyytensä kohtauksen tapahtumia kohtaan näyttäisi vaikuttaneen heihin jopa kehollisella tasolla. Taiteen ei tarvitse olla miellyttävää vaikuttaakseen katsojaansa ja sotaelokuvat eivät ole tästä poikkeus. Itseasiassa juuri ne henkisesti ahdistavimmat teokset jäävät parhaiten mieleen, kuten itseni kohdalla Elem Klimovin sotaelokuva *Tule ja katso* osoittaa. Syy tähän on se, kuten Vivian Sopchackin elokuvan keholliseen ja fyysisiin tuntemuksiin perustuva teoria pyrkii osoittamaan, että henkisesti ahdistavat asiat muuttuvat fyysisiksi tuntemuksiksi. Näin tapahtuu, koska elokuvakatsoja on kinesteettinen subjekti. Kinesteettinen subjekti kokee elokuvan ”sekä tässä että siellä”, ei vain ruudulla tai sen ulkopuolella. Elokuvaa katsoessa aistit sekoittuvat tietyllä tavalla ja tekevät

yhteistyötä, joten se mitä henkilö elokuvassa näkee ja kuulee aiheuttaa joissain määrin tuntemuksia myös muissa aisteissa.

Voiko sotaelokuva muuttaa katsojan käsityksiä sodista? Empiirinen aineisto on vahvasti tätä vastaan. Näytettäessä *Voittamatonta ykköstä* 39:lle 17-18 -vuotiaalle lukiolaiselle vain kolme tyttöä ilmaisivat elokuvan muuttaneen heidän käsityksiään. Tytöt olivat hieman yllättäen muutoinkin auliimpia vuorovaikutukseen tämän nimenomaisen elokuvan kanssa kuin pojat, joille Samuel Fullerin näkemys amerikkalaisten sodankäynnistä toisessa maailmansodassa jäi melko etäiseksi. Etäiseksi elokuvan maailmankuva jäi tyttöjenkin kohdalla, mutta he saivat paremmin kiinni hahmojen pohdiskelusta ja teoksen käsittelemien teemojen analysoinnista.

Tutkielman lopullisten johtopäätösten kannalta on tarpeen tehdä ero elokuvan kyvystä muuttaa katsojan mielipiteitä ja vaikuttaa häneen. Teos voi vaikuttaa, vaikka katsoja ei sen esittämää maailmankuvaa hyväksyisikään. Vaikutuksen myötä vastaanottaja jatkaa teoksen käsittelyä pitkään sen jälkeen, kun hän on esimerkiksi elokuvan katsonut. Teoksen antamien asioiden liittäminen hermeneuttisen kehän mukaisesti vastaanottajan omaan kokemushorisonttiin ei tarvitse olla välitön ”tässä ja nyt” -tapahtuma, vaan tiedostamisprosessi on pitkälinen. Uusien näkökulmien sulautuminen kokemushorisonttiin tapahtuu joskus hitaasti. Tämän tutkielman kannalta varsin keskeiseksi huomioksi nouseekin erään kyselyyn vastanneen tytön näkemys *Voittamattomasta ykkösestä*, minkä mukaan elokuva sai hänet pohtimaan sotia, vaikka tämä kyseinen teos ei hänen ajatuksia varsinaisesti muuttanutkaan. Jo pelkkä todellisten sotien pohtimisen ylläpitäminen ja niiden läsnäolevaksi tuominen vastaanottajan omaan maailmaan onkin ehkä merkittävin vaikutus, minkä sotaelokuva katsojalleen voi aiheuttaa.

LÄHDELUETTELO

- Aumont, J. Bergala, A. Michel, M. & Vernet, M. (1994) *Elokuvan estetiikka*. Suom. Sakari Toiviainen. Edita: Helsinki.
- Berleant, Arnold (1991) *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
- Boggs, Carl & Pollard, Tom (2007) *Hollywoodin sotakone*. Suom. Petri Stenman. Like: Helsinki.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (1997) *Film Art. Introduction*. New York: The McGraw-Hill.
- Eldridge, Richard (2003) *An Introduction to the Philosophy of Art*. New York: Cambridge
- Eskola, Jari & Vastamäki, Jaana (2001) Teemahaastattelu: opit ja opetukset. Teoksessa Juhani Aaltola, Raine Valli (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I*. Jyväskylä: PS-kustannus, 24-42.
- Gadamer, Hans-Georg (2004) *Hermeneutiikka : ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Suom. Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.
- Gebauer, Gunter & Wulf, Christoph (1998) Mimesis. Teoksessa Michael Kelly (toim) *Encyclopedia of Aesthetics, Vol. 3*. New York: Oxford University Press, 232-238.
- Heidegger, Martin (2000a) *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- Heidegger, Martin (2000b) *Kirje humanismista ja maailmankuvan aika*. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena (2001) *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Iser, Wolfgang (1978) *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. Lontoo: The Johns Hopkins University Press.

Jokinen, Arto (2000) *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: University Press.

Kusch, Martin (1986) *Ymmärtämisen haaste*. Oulu: Pohjoinen.

Nichols, Bill (1981) *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.

Riskala, Tuomas (2007) Vain selviytymisellä on väliä. Voittamaton ykkönen -rekonstruktion haastattelut. *Filmihullu* 3/07, 44-47.

Sakamoto, Gabriela (1998) Representation: resemblance. Teoksessa Michael Kelly (toim.) *Encyclopedia of Aesthetics, Vol 4*. New York: Oxford University Press, 142-148.

Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor*. New Jersey: Princeton University Press.

Valli, Raine (2001) Kyselylomaketutkimus. Teoksessa Juhani Aaltola, Raine Valli (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I*. Jyväskylä: PS-kustannus, 100-112.

Vattimo, Gianni (1999) *Tulkinnan etiikka*. Suom. Jussi Vähämäki & Liisa Kunttu. Helsinki: Tutkijaliitto.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Orend, Brian (2005) *War*. URL <http://plato.stanford.edu/entries/war/> (linkki tarkastettu: marraskuu 2008)

Sedergren, Jari (2002) *Aseena elokuva. Ennen & nyt* 2/02. URL <http://www.ennenjanyt.net/2-02/aseena.htm> (linkki tarkastettu: marraskuu 2008)

LIITE 1

Kysymyslomake

Vastaa tällä sivulla oleviin kysymyksiin ennen elokuvan katsomista, älä vastaa sivun kaksi kysymyksiin ennen kuin elokuva on katsottu! Tarvittaessa voit jatkaa vastausta tämän sivun taakse, merkkää selvästi kysymyksen numerolla, että mihin vastaat.

1 Ikäsi: _____

2 Sukupuoli: mies []

nainen []

3 Minkä sodasta kertovan elokuvan olet nähnyt viimeksi? _____

4 Kuvaile lyhyesti (1-3 lauseella), mistä näkemäsi elokuva kertoi? _____

5 Oletko itse tehnyt tai ollut mukana tekemässä sotaelokuvaa/väkivaltaelokuvaa? Jos kyllä, kerro lyhyesti mistä se kertoi: _____

6 Tunnetko jonkun, joka on kokenut itse jonkun oikean sodan? kyllä [] en []

Jos kyllä, oletko puhunut hänen kanssaan sodista? Kerro halutessasi mistä puhuitte: _____

7. Ketkä mielestäsi ovat vaikuttaneet omiin mielipiteisiisi siitä, mitä ajattelet sodista, kuten Suomessa tapahtuneista sodista historiassa tai tällä hetkellä käynnissä olevista sodista maailmalla?

[] vanhemmat

[] kaverit

[] isovanhemmat

[] opettajat

[] sisarukset

[] joku/jotkut muu(t) (tarkenna

halutessasi): _____

8. Kerro päällimmäisiä ajatuksiasi sodista ja sodankäynnistä yleisesti. _____

9. Milloin sota on - jos milloinkaan - mielestäsi oikeutettu? _____

10. Ketkä mielestäsi kärsivät sodassa eniten ja miksi? _____

11. Voiko sodan kokemisessa tai sotaan itse henkilökohtaisesti joutumisessa olla jotakin hyvää? Mitä ja Miksi? _____

Laske kynä pöydälle ja rentoudu katsomaan elokuvaa. Viihtyisää elokuvan katsomista!

Vastaa tämän sivun kysymyksiin elokuvan jälkeen!

Tarvittaessa voit jatkaa vastausta tämän sivun taakse, merkkää selvästi kysymyksen numerolla, että mihin kysymykseen vastaat.

12. Olemme juuri katsoneet elokuvan nimeltä *Voittamaton ykkönen*, jonka on ohjannut Samuel Fuller. Olitko nähnyt kyseistä elokuvaa ennen tätä? Kyllä []

En []

13. Kerro muutamalla lauseella, mistä elokuva mielestäsi kertoi. _____

14. Piditkö elokuvasta? Mistä pidit, mistä et? _____

15. Kuvasiko elokuva sotaa mielestäsi todenmukaisesti? Miksi? _____

16. Oliko sodan kuvaus positiivinen vai negatiivinen? Miksi? _____

17. Muuttiko elokuva käsityksiäsi sodasta, toisesta maailmansodasta tai yleisesti muista todellisista sodista, menneistä tai meneillään olevista? Kyllä []

Ei []

Millä tavalla muutti/miksi ei muuttanut? _____

18. Kerro vapaamuotoisesti päällimmäisenä olevia ajatuksiasi joko elokuvasta, todellisista sodista, sodankäynnistä tai mistä tahansa muusta, mikä mielestäsi liittyy nähtyyn elokuvaan tai elokuvan aiheeseen: _____

Suuret kiitokset kyselyyn osallistumisesta!

LIITE 2

Ryhmähaastattelun runko

- 1 (Aiheeseen liittymätön ”jäänmurtajakysymys”) Kysy jotakin yleistä koulupäivästä, minkä luokan opiskelijoita (tai mones vuosi on menossa), kommentoi säätä tai jotakin muuta aiheen vierestä.
- 2 Selvitä lyhyesti, miksi ryhmähaastattelu on järjestetty: ”Tämä ryhmähaastattelu on kysymyslomakkeiden tueksi, eli olen kiinnostunut kuulemaan lisää ajatuksianne näkemästämme elokuvasta ja vähän muustakin, mikä asiaan voi liittyä. Voi olla, että joku voi olla hieman eri mieltä nyt kuin mitä kirjoitti eilen/aikaisemmin kysymyslomakkeeseen ja se on ihan ok, ei haittaa yhtään. Haluatteko kysyä jotakin tutkimuksesta tai muusta?”
- 3 Oliko elokuvassa jotakin, mikä jäi askarruttamaan? Keskustellaan asiasta.
- 4 Kysymys elokuvan tarinasta, tapahtumista... esim:
 - 4.1 Oliko elokuva helppo seurata? Pysyittekö kärryillä tapahtumista?
 - 4.2 Mitä ajattelivat alun maihinnousukohtauksesta Pohjois-Afrikkaan, Algeriaan? Oliko siinä jotakin, mikä jäi askarruttamaan? Taisteluista Pohjois-Afrikassa?
 - 4.3 Maihinnousu Sisiliaan 1943?
 - 4.3.1 Mitä mieltä ”räkänokkien” kohtelusta?
 - 4.4 Maihinnousu Ranskaan kesäkuussa 1944 (D-Day)?
 - 4.4.1 Belgia? Hyökkäys mielisairaalaan?
- 5 Mitä ajattelevat elokuvan hahmoista? Olivatko hahmot hyviä tai pahoja? Olivatko hahmot sankarillisia?
 - 5.1 Kersantti (Lee Marvin):**
 - 5.1.1 Miten suhtauduite kersanttiin sen jälkeen, kun hän vahingossa tappoi saksalaisen, vaikka rauha oli jo julistettu?
 - 5.2 Sotamies Griff (Mark Hamill),** taitava tarkka-ampuja, joka kieltäytyy ampumasta ranskalaisia Pohjois-Afrikassa
 - 5.2.1 Oliko Griff pelkuri, koska ei suostunut taistelemaan alussa?
 - 5.2.2 Muuttuiko Griff elokuvan aikana? Millä tavalla?
 - 5.3 Sotamies Zab (Robert Carradine)** Siviilissä kirjailija, elokuvan kertoja. Järjestää bileet ryhmälle Belgiassa.
 - 5.4 Sotamies Vinci (Bobby Di Cicco)** Kotoisin Sisiliasta, joten on merkittävässä roolissa Sisilian taisteluissa. Muusikko.
 - 5.5 Sotamies Johnson (Kelly Ward)** Siviilissä maatilan pitäjä, ryhmän lääkintämies. Auttaa synnytyksessä.
 - 5.6 Schroeder (Siegfried Rauch)** Kersantin ”natsiversio” Erosiko Schroeder amerikkalaisesta kersantista mitenkään? (heillähän oli samat periaatteet)

5.7 Sotamies Shep (Joseph Clark) Sotilas, joka ei pidä italialaisista.

5.8 Sotamies Smitty (Howard Delman) Sotilas, joka astuu miinaan Sisiliassa.

5.9 Sotamies Lemchek (Ken Cambell) halusi vaihtaa vuoroa Bangalore-viestissä

5.10 Sotamies Switolski (Doug Werner) ymmärtäväinen sotilas, joka tajuaa, etteivät kaikki saksalaiset ole natsseja. Toimi saksan kielen kääntäjänä.

5.11 Sotamies Kaiser (Perry Lang) sotilas, joka pitää Zabin kirjoittamasta kirjasta

5.12 Walloon, mielisairaalassa toimiva naispuolinen soluttautuja?

Kuka on lempihahmo? Kertokaa hänestä jotakin?

Muuttuivatko hahmot elokuvan aikana?

6 Kertooko *Voittamaton ykkönen* mitään sodankäynnistä nykyajassa?

7 Onko elokuvalla jokin tarkoitus?

8 Oliko elokuva hauska? Surullinen? Jännittävä? Surrealistinen/omituinen? Miksi?

9 Onko *Voittamaton ykkönen* sodanvastainen vai sodanmyönteinen elokuva? Miksi?

10 Minkälaiset ihmiset ovat olleet tekemässä elokuvaa? Sellaiset, jotka ihannoivat sotaa, tai vastustaa?

11 Haettiin elokuvassa sotimiselle oikeutusta?

12 Näytettiin elokuvassa ihmisten kärsimystä?

13 Voiko elokuvaa verrata tarinansa, teemansa puolesta johonkin toiseen elokuvaan? Mihin? Mitä samaa, mitä eroavaisuuksia?

14 Voiko elokuvasta oppia mitään?

Näiden kysymyksien lisäksi voi itse tilanteessa nousta esille lisäkysymyksiä.

Varalle, jos aikaa jää:

15 Katsovatko usein sotaelokuvia? Mitä ja millaisia sotaelokuvia? Missä (kotona DVD:ltä, televisiosta, elokuvissa)? Ulkomaalaisia vai suomalaisia sotaelokuvia? Yritä eritellä poikien ja tyttöjen mielipiteitä, eli saada vastauksia molemmilta.

16 Ovatko opiskelijat itse tehneet elokuvia koulussa tai vapaa-ajalla?

Sotaelokuvia/väkivaltaelokuvia? Jos kyllä, kysy mistä elokuvat kertoivat.

17 Suosittelevatko *Voittamatonta ykköstä* kavereilleen? Miksi kyllä, miksi ei?

18 Katsoisivatko itse elokuvan uudestaan?

19 Oliko elokuva uskottava? Perusteluja.

20 Oliko elokuva viihdyttävä tai jännittävä? Perusteluja.