

FRIIKIT RUUMIIT RUUDUSSA

– SILMÄYKSIÄ SOKKIDOKUMENTTIEN POIKKEUKSELLISTEN
RUUMIILLISUUKSIEN ESITYKSIIN

Tilda Junko
Pro gradu -tutkielma
5/2014
Mediatutkimus
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Turun yliopisto

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/Humanistinen tiedekunta

JUNKO, TILDA: Friikit ruumiit ruudussa – silmäyksiä sokkidokumenttien poikkeuksellisten ruumiillisuuksien esityksiin

Pro gradu -tutkielma, 74 s.

Mediatutkimus

Toukokuu 2014

Tiivistelmä

Kummajaiset, niin sanotut friikit, ovat kautta aikojen kiehtoneet suurta yleisöä, ja erilaisten ruumiin epämuodostumien hämmästely kiertävissä friikkisirkuksissa oli etenkin 1800-luvulla suosittu huvi. Sen sijaan, että yleisöt täyttäisivät edelleen kylien torit ja markkinapaikat, nämä ihmiskehon kummallisuudet ovat vallanneet televisiovastaanottimet ja siirtäneet hämmästelyn ja kummastelun yleisön olohuoneisiin.

Yhtenä ilmentymänä mediakentällä kiertävistä poikkeuksellisen ruumiillisuuden kulttuurisista esityksistä ovat etenkin 2000-luvun alussa Suomenkin televisioihin ilmestyneet niin sanotut sokkidokumentit. Tässä tutkielmassa tarkastelen kolmea lajityyppiä edustavaa dokumenttia, *Neljä kättä, kolme jalkaa; Maailman pienin äiti ja Mies raskaana*, tavoitteenani analysoida, miten oletetusta normista poikkeavien ruumiiden esitykset luodaan yhtäältä dokumentaarisuuden toisaalta tosi-tv-muodon erityispiirteitä hyödyntämällä.

Paneudun myös erilaisten ruumiin ja affektiivisuuden teoretisointien avulla moninaiisiin ruumisvariaatioihin, joihin dokumenttien esittämät ruumiillisuudet tulevat kytketyiksi. Käytän metodisina työkaluina käsitteitä kuten friikki, hirviö, abjekti ja groteski. Analysoidessani sokkidokumentteja otan huomioon audiovisuaalisen aineiston kuvalliset ja äänelliset ulottuvuudet ja havainnoin niitä huomioiden tekstuaalisten ominaisuuksien lisäksi myös niiden vaikuttavuuden tunnetasolla.

Tulkintani mukaan sokkidokumenttien tavassa kuvata poikkeuksellista ruumiillisuutta on löydettävissä itsen ja oudon Toisen välisten rajojen ylläpitämistä, erilaisten ruumiiden hierarkkisiin järjestyksiin asettamista – mutta myös pinnan tason alla kyteviä ruumiskapinan mahdollisuuksia.

Asiasanat: affektiivisuus, autenttisuus, dokumentaarisuus, inho, ruumiillisuus, sukupuoli, televisio, tosi-tv, vammaisuus

Sisälllys

1. Johdanto.....	2
1.1. Kohti tutkimuskysymystä	4
1.2. Aineisto	5
<i>Neljä kättä, kolme jalkaa</i>	7
<i>Maailman pienin äiti</i>	8
<i>Mies raskaana</i>	9
1.3. Teoreettiset ja käsitteelliset lähtökohdat	10
1.3.1. Dokumentaarisuus	10
1.3.2. Friikki	11
1.3.3. Affektiivisuus ja inho	13
1.4. Metodologiset sitoumukset	14
1.5. Tutkielman rakenne	15
2. Sokkidokumentit tosi-tv:n ja dokumentaarisuuden rajapinnalla	17
2.1. Televisiodokumentin erityispiirteitä	22
2.2. Sokkidokumentit	24
2.3. Dokumentaarisia kytköksiä maailmaan	34
3. Poikkeuksellisen ruumiin ulottuvuuksia	36
3.1. Normalisoiva hallinta ja dokumenttiruumiit.....	38
3.2. Hirviösirkus.....	44
4. Affektiivisiä kiinnittymisiä dokumenttiruumiisiin	50
4.1. Affektiivista lähikatselua: inhottavat dokumenttiruumiit	53
4.2. Eettisiä kytköksiä dokumenttiruumiisiin	62
5. Lopuksi	65
Lähteet	67
Tv-ohjelmat	67
Tutkimuskirjallisuus.....	67
Verkkoaineisto	73

1. Johdanto

Kummajaiset ovat kautta aikojen kiehtoneet suurta yleisöä, ja erilaisten ruumiin epämuodostumien, vammojen ja luonnonoikkujen hämmästyttävä kiertävissä friikkisirkuksissa oli etenkin 1800-luvulla suosittu huvi (Aarnipuu 2008, 56; Asma 2009, 7; Bogdan 1996, 23–24). Vaikka kiertelevien sirkusten kummajaisnäytökset lopetettiin jo aikoja sitten inhimillisyyteen ja esiintyjien ihmisarvoon vedoten, ei ihmisruumiiden poikkeavuuksien kummastelu ole kadonnut minnekään.¹ Sen sijaan, että yleisöt täyttäsivät kylien markkinapaikat parrakkaita naisia, siamilaisia kaksosia ja jättiläisiä kummastellen, nämä ihmiskehon kummallisuudet ovat yhä useammin täyttäneet televisiovastaanottimet, valkokankaat ja lehtien palstat kaikkialla läntisessä maailmassa ja siirtäneet hämmästyttelyn ja kummastelun suoraan yleisön olohuoneisiin ja teattereihin (ks. esim. Dovey 2000).

Suomenkin televisiossa yleistyivät erityisesti 2000-luvun alussa dokumentit, joiden aihepiirinä ovat usein erilaiset ruumiinpoikkeavuudet, mutta yhtä hyvin myös seksuaalisen käyttäytymisen ”epänormaaliudet”, erikoislaatuiset rikokset tai uskonnollisuuden äärimuodot. Tämänkaltaiset dokumentit kuuluvat paitsi televisiodokumentin lajityyppiin, myös sen erityisempään alalajiin, jota nimitän tässä tutkielmassa sokkidokumentiksi suorana käännöksenä englannin kielen *shock docista*, jota esimerkiksi Peter Lee-Wright käyttää television äärimmäisiä (*extreme*) muotoja käsitellessään (Lee-Wright 2010, 128–142).

Sokki² on lääketieteestä juontuva termi, joka tarkoittaa traumaperäistä elimistön poikkeustilaa. Sokissa ihmisen verenkierto häiriintyy esimerkiksi runsaan verenvuodon tai suuren murtuman seurauksena, mutta sokkitilan voi toisinaan aiheuttaa myös syvä järkytys. Järkytyksen ja syvän mielenliikutuksen vaikutukset ruumiissa saattavat siis olla hyvinkin samanlaisia kuin suoraan kehoon kohdistuvat vammat. Sokki-termi on

¹ Friikkisirkusperinne elää vahvasti yhtäältä alakulttuurisena ilmiönä, toisaalta myös valtavirrassa.

Ks. esim. <http://www.circusamok.org/>

<http://www.coneyisland.com/programs/coney-island-circus-sideshow>

<http://www.venicebeachfreakshow.com/>

² Ks. esim. http://www.terveyskirjasto.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p_artikkeli=dllk00080

<http://www.punainenristi.fi/ensiapuohjeet/sokki>

<http://www.ensiapuopas.com/sokki.html>

kuitenkin yleinen myös arkikielenkäytössä silloin, kun halutaan korostaa jonkin asian poikkeuksellisuutta, huomionarvoisuutta tai järjestyttävyyttä. Sokki toistuu esimerkiksi sellaisissa sanapareissa kuin sokkitarjous, sokkiuutinen tai vaikkapa sokkiero. Myös sokkidokumentin yhteydessä sokki-termillä on huomionarvoisuutta tavoitteleva funktio. Vaikka sokkidokumenttien aiheuttama mielenliikutus on tuskin verrattavissa lääketieteellisen sokin intensiteettiin, jotain dokumentitkin saavat aikaan ruumiissa. Ne ovat veret seisauttavia omalla tavallaan.

Sokkidokumentteja esitettiin Suomessa aluksi etenkin Nelosen *4D*-sarjassa ja Subtv:n *Tosipaikka*-ohjelmapaikalla. Myöhemmin kanavatarjonnan lisääntyä ohjelmatyyppien edustajia on alettu nähdä niin Liv-kanavalla, TV5:llä, JIMillä kuin FOXillakin. Lisäksi genreen voi lukea kuuluvaksi muitakin samantyyppisen aihepiirin ympärillä pyöriä dokumentaarisia viihdeohjelmia, kuten esimerkiksi Suomessa FOXilla esitettävä *Nolot vartalo*³ -sarja, jossa tavalliset britit esittelevät asiantuntijoille kiusallisia vaivojaan ja saavat ohjelman puitteissa hoidon ja avun ongelmiinsa – toki sillä ehdolla, että tarjoavat ne ensin katsojien kummasteltaviksi. Vuonna 2013 yhdysvaltalaiskanava AMC alkoi esittää tosi-tv-sarja *Freakshow*⁴, jossa seurataan nyky-Yhdysvalloissa toimivaa perheyritystä, jonka alaa on juurikin friikkisirkuksen pyörittäminen.

Sokkidokumentit ovat kuitenkin vain yksi esimerkki median loputtomasta innosta esitellä ja myydä poikkeavien ruumiiden kuvallisia esityksiä. Television lisäksi niin elokuvalla kuin lehdistöllekin on ollut edullista vedota ihmisen kiinnostukseen katsoa ja ihmetellä omituisten, kummallisten ja inhoa herättävien ruumiiden kuvia. Iltapäivälehdistö esittelee kiivaaseen tahtiin ”katso kuva” -kehotuksin varustettuja uutisia yli kaksimetrisistä teinityöistä tai kasvojen siirron läpikäyneistä ihmisistä.⁵

Myös elokuvan suosittu aihepiiri on aina ollut ruumiin poikkeaminen normista tavalla tai toisella. Poikkeava ruumiillisuus on ollut monenlaisten elokuvien innoittajana aina atomiajan uhkien synnyttämästä 1950-luvun b-scifistä⁶ nykyiseen tieteen ruumiille

³ <http://www.foxtv.fi/nolot-vartalot-1>

⁴ <http://www.amctv.com/shows/freakshow>

⁵ <http://www.iltasanomat.fi/uutiset/ulkomaat/uutinen.asp?id=2244503>

http://www.iltalehti.fi/terveys/2010082812257045_tr.shtml

⁶ Esim. *The Amazing Colossal Man* (1957) ja *The Incredible Shrinking Man* (1957).

asettamia uhkia ruotivaan tieteiselokuvaan ⁷ ja erilaisista kyborgivisioista ⁸ perinteisempien ruumiin epämuodostumien esittelyyn ⁹. Poikkeavien ruumiiden esittäminen ei ole myöskään vaatinut aina visuaalista mediaa kuvallisten esitysten levittämiseksi. Myös kirjallisuuden kuvakielellä on ollut mahdollista luoda hyvin eläviä esityksiä ruumiin poikkeamista aina Frankensteinin hirviöstä Draculaan (ks. esim. Halberstam 1995).

1.1. Kohti tutkimuskysymystä

Mikä friikissä sitten viehättää? Mikä pakottaa katsomaan poikkeavaa ruumista, avaamaan jälleen uuden kuvaliitteen tai jähmettymään *4D*-dokumentin äärelle, vaikka ei oikeastaan haluaisi katsoa tai ei ainakaan pitäisi? Miksi poikkeavien ruumiiden katsominen tuntuu tirkistelyltä ja minkälaisia tunteita herää, kun huomaa toisen ihmisen kehollisuuden aiheuttavan inhoa – jopa kuvotusta? Mikä ylipäättään käsitettään poikkeavaksi ruumiillisuudeksi ja mikä on se normi, johon nähden poikkeavuus rakentuu? Tällaisia kysymyksiä itselläni heräsi, kun lähdin kartoittamaan sokkidokumenttien ruumisesitysten kulttuurisia merkityksiä ja lähestymistapoja, joilla kyseisiä dokumentteja olisi mahdollista ja hedelmällistä lähteä tarkastelemaan.

Tämän Pro gradu -tutkielman työstämiseen ryhtyessäni oli mielessäni hahmottunut selkeä tutkimuskohde: television sokkidokumentit, kuten Suomessa esitettävät *4D* ja *Tosipaikka* -sarjojen dokumentit. Erityisenä kiinnostukseni kohteena niissä oli ruumiillisuus ja sen poikkeavuuksien esittely. Koin puoleensa vetäväksi ja tarkastelua vaativaksi myös dokumenttien ilmiselvältä tuntuvan yhteyden entisaikojen friikkisirkukseen ja sen, miten tämänkaltaiset dokumentit ovat mahdollisesti ottaneet kiertelevien näyttelyiden paikan kulttuuristen esitysten kentässä.

Toisaalta tärkeältä tuntui kysymys siitä, miksi poikkeava ruumiillisuus on ylipäättään kiinnostavaa ja vaatii katsomaan, ja millaisia tunteita ruumiin poikkeavuudet herättävät minussa katsojana. Lisäksi ohjelmatyyppin luonne dokumentaarisena esityksenä vaati ottamaan huomioon, miten juuri dokumentaarisuus vaikuttaa poikkeavien ruumiiden

⁷ Esim. *Hollow Man* (2000).

⁸ Esim. *Metropolis* (1927) ja *RoboCop* (1987).

⁹ Esim. *The Elephant Man* (1980).

esityksiin ja toisaalta niille annettaviin merkityksiin. Tuntui kuitenkin vaikealta löytää tarkempaa tulokulmaa ja selkeää tutkimuskysymystä suhteessa laajaan ja monimuotoiseen aihepiiriin.

Tästä selkiintymättömästä kysymysten ja kiinnostuksen kohteiden moninaisuudesta käsin päätin lähteä tutustumaan aineistooni ja tutkimuskirjallisuuteen avoimesti ja jättää aineistolle riittävästi tilaa puhua ja ehdottaa itselleen sopivinta tutkimuskysymystä. Koinkin tärkeäksi ryhtyä tutkielman tekoon aineistolähtöisesti, jolloin keskeiseksi nousi se, ettei tarkasteltavaa aineistoa käytetä jo valmiina olevan hypoteesin tai teoreettisen hahmotelman testaamiseen ja todentamiseen tapaustutkimuksen tapaan (ks. esim. Cardwell 2006, 73). Uskoin pystyväni tarttumaan aineistooni ja itseäni siinä kiinnostaviin kysymyksiin hedelmällisimmin laadullisen tutkimuksen keinoin. Suuntaviivoiksi tähän aineistolähtöiseen analyysiin otin kuitenkin heti alusta lähtien dokumentaarisuuden ja ruumiillisuuden käsitteet, jotka tuntuivat jo tutkielmanteon alkuvaiheessa nousevan aineistosta ilmeisimmin esiin.

Sijoitan itseni tutkielman tekijänä feministiseen viitekehykseen, jossa tutkimuskysymyksen ja sen kohteen muotoileminen on erityisen tärkeää. Feminististen kysymysten esittäminen tutkimusaineistolle on jo itsessään sitoutuneisuutta tiettyyn tutkimusperinteeseen ja sen sisällä käytyihin keskusteluihin. Feministinen tutkimus pohtii suhdettaan hallitseviin normeihin ja ihanteisiin ja tätä kautta se pyrkii myös tekemään näkyväksi erilaisia normeiksi juurtuneita oletuksia. (Liljeström 2004, 11.) Se ei kuitenkaan rajoitu vain sukupuolittuneen sarron paljastamiseen, vaan on kiinnostunut myös erojen moneudesta. Sen normienpurkamisprojekti kohdistuu myös rodullisuuteen, etnisyyteen, seksuaalisuuteen ja vammaisuuteen vain muutamia eroja mainitakseni (ks. esim. Liljeström 2004, 3). Tämän normienpurkamisprojektinsa kautta feministinen tutkimus näyttäytyy hedelmällisenä juuri normista poikkeavan ruumiillisuuden ja moninaisten erojen läpäisemien dokumenttiruumiiden tarkastelussa.

1.2. Aineisto

Televisiiodokumentti on mielenkiintoinen tutkimuskohde jo lajityypillisen häilyvyytensä takia. Sen lasketaan usein kuuluvan uutis- ja ajankohtaisohjelmiin, minkä vuoksi

kyseinen genre, huolimatta sisäisistä variaatioistaan, pyrkii tulemaan tulkituksi totuutena maailmasta. Tästä syystä televisiodokumentteihin liittyy erityisiä esittämisen tapoja ja kerronnan keinoja, joilla niiden suoraa viittaussuhdetta maailmaan pyritään vahvistamaan.

Kuvaavasti Subin sokkidokumenttiohjelmapaikan nimi onkin *Tosipaikka*. Nelosen *4D* puolestaan kurottaa jo ehkä jonnekin käsitettävän todellisuuden tuolle puolen, sarjan alaotsikko nimittäin on ”Neljäs ulottuvuus”. Nelosen nettisivut¹⁰ puolestaan luonnehtivat *4D*-dokumenttisarjan ”pysäyttävän pohtimaan ajankohtaisia, vakavia ja myös vaiettuja asioita”. Dokumentin suhde todellisuuden kuvaamiseen tekee siitä myös vahvasti poliittisen. Erityisesti dokumentin suhde valtaan ja politiikkaan liittyy sen itseäni kiinnostaviin ruumiinpolitiikan ja ruumiillistuneen vallan kysymyksiin, joita tässä tutkielmassa läpivalaisen.

Varsinaisen tutkimusaineistoni muodostaa kolme Suomessa syksyllä 2010 Nelosen *4D* ja Subin *Tosipaikka* -ohjelmapaikoilla esitettyä dokumenttia. Näiden ohjelmien lisäksi tutustuin myös laajemmin kyseessä olevaan dokumenttityyppiin siihen kuuluvia ohjelmia Youtubesta katsomalla pystyäkseeni tunnistamaan sille tyypillisiä piirteitä ja muotoja. Pro gradu -tutkielman rajallisen laajuuden vuoksi keskityn tässä vain näiden kolmen dokumentin tarkempaan käsittelyyn ja analysointiin.

Koska tutkielmani on vahvasti kiinnittynyt laadullisen tutkimuksen perinteeseen, on aineiston rajauksen suhteen huomioitava, että laadullisen tutkimuksen kohdalla jo suhteellisen pieni aineisto on usein perustellumpi kuin laajempi aineisto. Laadullisen tutkimuksen pyrkimyksenä ei ole useinkaan tuottaa yleistyksiä ja yleisiä lakeja, jolloin suppeampi aineisto voi olla hedelmällisempi pyrittäessä syvempään ilmiöiden tulkintaan ja ymmärtämiseen. Pieni aineisto saattaa jopa mahdollistaa helpommin tarkemman ja perusteellisemman aiheen käsittelyn ja edesauttaa saavuttamaan laadullisen tutkimuksen nimeenkin sisältyvän laadullisuuden vaatimuksen.¹¹

¹⁰ <http://arkisto.nelonen.fi/ohjelmat/4d/etusivu>

¹¹ Laadullisesta tutkimuksesta tarkemmin ks. esim. Eskola & Suoranta 2005; Alasuutari 2011; Berger 2000.

Oma tutkimusintressini ohjasi aineiston valintaa ennen kaikkea siinä, että valitsin tarkasteltavakseni dokumentteja, jotka käsittelevät ruumiillisuutta ja sen normista poikkeavia ilmentymiä. Näin ollen aineistoni ulkopuolelle jäivät muun muassa sokkidokumenttisarjoissa usein poikkeaviksi esiteltävät seksuaalisuudet ja käyttäytymistavat.

Tässä kohdin on syytä kiinnittää huomiota termin ”poikkeava” poliittisuuteen. Nimettäessä jokin ruumis poikkeavaksi, tullaan samalla vahvistaneeksi jokin toinen ruumis normaaliksi tai normin mukaiseksi. Poikkeavaa ruumista onkin mahdollista nimetä monin, eri painotuksia mukanaan kantavin, tavoin. Termi epänormaali sisällyttää itseensä eksplisiittisesti oletuksen normaalista, epänormaali on jotain tälle vastakkaista ja siitä eroavaa. Puhuminen vammaisesta ja vammattomasta ruumiista puolestaan kantaa mukanaan medikaalisia painotuksia ja ruumiin ominaisuuksien patologisointia. Poikkeavan, epänormaalin tai vammaisen sijaan pyrin käyttämään sanaa poikkeuksellinen, joka oman tulkintani mukaan kantaa mukanaan huomattavasti positiivisempia konnotaatioita ja ottaa huomioon poikkeuksellisen ruumiin erityislaatuisuuden. Samaan tapaan hyödynnän myös muun muassa friikin käsitettä, josta tarkemmin tuonnempana.

Aineiston valinnassa oli myös tärkeää, että ruumiinpoikkeamilla, joita ohjelmat käsittelevät, olisi jonkinlainen yhtymäkohta entisaikojen friikkisirkusperinteeseen,¹² koska halusin alusta asti pitää tämän historiallisen viittaussuhteen tavalla tai toisella mukana tutkielmassa. Toisaalta halusin mukaan näiden ”perinteisten” poikkeavuuksien lisäksi myös jonkinlaista postmodernia tai perinteisestä irtaantuvaa poikkeuksellisuutta ja ruumiillisuutta. Ensiarvoisen tärkeää oli myös se, että dokumentit herättivät itsessäni jonkinlaisia tunteita ja tuntemuksia.

Neljä kättä, kolme jalkaa

Neljä kättä, kolme jalkaa (*My Shocking Story: Octopus Man*, Iso-Britannia 2008) on aineistoni dokumenteista ehkä vahvimmin kytköksissä friikkisirkusperinteeseen, ja sen päähenkilö Rudy Santos onkin aiemmin esiintynyt Filippiineillä tivolien vetonaulana.

¹² Friikkisirkuksen historiasta tarkemmin, ks. Nickell (2005).

Santos on filippiiniläinen keski-ikäinen mies, jonka ruumis poikkeaa normaaliksi mielletystä kolmen lisäraajansa johdosta. Ohjelmassa ”Mustekalamieheksi” tituleerattua, julkisuudesta vetäytynyttä Santosia lähdetään kuvausryhmän ja paikallisen toimittajan voimin etsimään syrjäisestä kylästä, jonne hän on paennut velkojiaan vuosia sitten.



Kuva 1. ”Octomanin” juliste heijastelee friikkisirkuserinnettä

Löydettyään miehen dokumentin tekijät tarjoavat hänelle matkaa pääkaupunki Manilaan asiantuntijoiden pakeille selvittämään tämän poikkeuksellisen tilan syyt ja mahdolliset korjauskeinot. Seuraa lukuisia lääketieteellisiä kokeita ja asiantuntijapuhetta Santosin tilasta. Lisäraajojen lähteeksi paljastuu loiskaksonen ja lääkärit ehdottavat ja suosittelevat korjausleikkausta. Santos kuitenkin kieltäytyy eroamasta kaksosestaan ja palaa kyläänsä jatkamaan elämäänsä kuten ennenkin. Näin dokumentti välttää lajityypin joillekin edustajille tyypillisen leikkaussalikuvausten ja ”korjatun” tai ”normalisoidun” ruumiin kautta saavutetun sulkeuman. Monissa sokkidokumenteissa seurataan erilaisia vamman korjaamisen prosesseja, joissa tähtäimessä on virheetön tai ainakin virheettömämpi ruumis ja parempi elämänlaatu.

Maailman pienin äiti

Maailman pienin äiti (*My Shocking Story: World's Smallest Mom*, Iso-Britannia 2007) on *Neljä kättä, kolme jalkaa* -dokumentin tavoin Iso-Britannian Discovery Channelin

My Shocking Story -ohjelmasarjalle tuotettu dokumentti. Ohjelma kertoo harvinaista luustosairautta sairastavan 20-vuotiaan Cristianne Rayn tarinan. Ray on sokkidokumentille oivallinen kohde poikkeuksellisen ruumiinsa lisäksi – hän on ainoastaan 84 cm pitkä – myös siksi, että hän lääkäreiden vastustuksesta huolimatta kieltäytyi raskaudenkeskeytyksestä tultuaan raskaaksi.

Dokumentissa seurataan Rayta ja tämän kumppania Jeremyä vanhemmuuden ensimetreillä ja esitellään poikkeavan ruumiillisuuden haasteita äitiydelle. Dokumentissa on usein eksplisiittisesti läsnä inhon tunne lukuisissa Youtube-videoissa, joita pariskunnalle on osoitettu näiden tilanteen tultua laajasti uutisoiduksi Yhdysvalloissa. Cristianne ja Jeremy lukevat dokumentin kuluessa myös itseään koskevia nettikeskusteluja ja ruotivat normaaliuden ja poikkeavuuden eroja niiden kautta.

Mies raskaana

Mies raskaana (*The Pregnant Man*, Iso-Britannia 2008) on luonteeltaan jossain määrin aineistoni muista dokumenteista poikkeava. Siinä käsitelty ruumiin poikkeuksellisuus on miellellävissä jossain määrin vapaaehtoisemmaksi kuin yllä esitellyt Rayn ja Santosin synnynnäiset poikkeuksellisuudet. Päähenkilö Thomas Beatie (ent. Tracy Lagondino) on maailman ensimmäinen ”mies raskaana”, tai tällaista tarinaa dokumentti ja media laajemminkin ovat pyrkineet hänestä kertomaan. Todellisuudessa Beatie on transsukupuolinen, naiseksi syntynyt, henkilö, joka kokee ”todellisen” sukupuolensa mieheksi. Beatie on sukupuolenkorjausprosessissaan saanut hormonihoidoja ja poistattanut rintansa, mutta säilyttänyt mahdollisuuden tulla raskaaksi ja synnyttää.

Dokumentti seuraa Beatien ja hänen kumppaninsa Nancyn odotusaikaa ja synnytystä sekä ensimmäisiä hetkiä lapsen syntymän jälkeen. Äitiyden ja poikkeavaksi mielletyn ruumiillisuuden linkityksessään *Mies raskaana* -dokumentilla on yhtymäkohtia *Maailman pienimpään äitiin*, ja muun muassa tästä syystä niiden vertailu tuntui oleelliselta. Erityisen huomionarvoisilta vaikuttivat dokumenttien tarjoamat erilaiset aktiivisen toimijuuden mahdollisuudet ja puhumisen paikat. *Mies raskaana* -dokumentti

on lisäksi ajankohtainen linkittyessään Suomessa parhaillaan käytävään keskusteluun transsukupuolisten sterilointivelvollisuudesta.¹³

1.3. Teoreettiset ja käsitteelliset lähtökohdat

1.3.1. Dokumentaarisuus

Koska sokkidokumentit jo nimensäkin mukaisesti kuuluvat tai ainakin antavat olettaa kuuluvansa dokumenttigenreen, on tutkielmani rakenteessa ja sisällössä keskeisessä asemassa dokumentaarisuuden, sen määritelmien ja esittämistapojen tarkasteleminen suhteessa omaan aineistooni. Uskon, että sokkidokumenttien dokumentaarisella luonteella on merkitystä niiden sisällölle ja sille, miten ne rakentavat totuutta ja tarinaa poikkeuksellisesta ruumiillisuudesta ja saavat katsojan suhteutumaan luomaansa totuuteen.

Dokumentaarisuuden käsite nousee keskeiseksi etenkin sokkidokumenttien suhteessa tositelevisioon. Vaikka sokkidokumentit eivät ehkä perinteisessä mielessä ole tosi-tv:tä, monet näiden lajityyppien yhtäläiset piirteet saavat uskomaan, että tosi-tv:n tutkimuksessa käytetyt teoreettiset ja metodologiset ratkaisut voisivat olla hedelmällisiä myös sokkidokumentteja tarkasteltaessa. Samoin kuin tosi-tv:ssä, myös sokkidokumenteissa tärkeä merkitystä muodostava ulottuvuus on autenttisuuden oletus (Corner & Rosenthal 2005, 2). Tämä totuudellisuuden illuusio kuitenkin eroaa kumpaisenkin lajityypin kohdalla ns. perinteisen dokumentaarisen esittämistavan vastaavasta kohteensa käsittelyssä. Sekä tosi-tv:n että sokkidokumenttien tavassa esittää kohdettaan, on usein sama eksploitaation ja epäeettisyyden sivumaku, jota ”vakavan” dokumentin tekijät ja tutkijat ovat pyrkineet välttämään (ks. esim. Lee-Wright 2010, 138.)

¹³ Ks. esim. http://yle.fi/uutiset/miksi_transsukupuolisilla_ei_ole_oikeutta_vanhemmuuteen/6663105
<http://www.tasa-arvo.fi/tasa-arvoaltuutettu/lausuntoja/lausunto/-/view/1862685>
<http://www.uusisuomi.fi/kotimaa/120251-jani-toivola-%E2%80%9Dtranssukupuolisille-mahdollisuus-paattaa-lisaantymisestaan%E2%80%9D>

1.3.2. Friikki

Tutkielmaani läpäisee pyrkimys friikin käsitteen luovaan ja metodologiseen käyttöön. Friikki paitsi nimeää koko tutkielmani, se on myös läsnä historiallisena viittaussuhteena. Hyödynnän myös sellaisia friikin lähikäsitteitä kuten hirviö, abjekti ja groteski. Friikki eli kummajainen, luonnonoikku, outo tyyppi tai jonkinlainen, usein ruumiillinen, poikkeustapaus on termi, jota on aikojen saatossa käytetty monenlaisista ruumiin ja käyttäytymisen variaatioista (ks. esim. Aarnipuu 2008). Negatiivisen, kauhistuneen tai inhoavan katseen sijaan tai ehkä niiden kautta voisi friikkiyttä yrittää tarkastella toisin, jonkinlaisen ruumiskapinan mahdollisuutena.

Esimerkiksi vammaistutkimuksessa on ryhdytty käyttämään termiä rampa (*crip*, *cripple*) samaan tapaan kuin queertutkimuksessa käsitteitä queer, pervo ja outo (Vaahtera 2012, 41). Termien kuten *crip* ja *queer* haltuunotolla on nähty myös potentiaalia torjua sievistelevät kiertoilmaukset ja niiden mukanaan kantama sääli ja myötätunto, jotka asettavat aina säälin kohteen hierarkkisesti säälijää alempaan positioon. Tämänkaltaiset termit irrottautuvat myös medikaalisista patologisointiin ja kategorisointiin pyrkivistä nimeämiskäytännöistä. (Vaahtera 2012, 42.) Näenkin friikin käsitteen eräänlaisena teoreettisena ja metodologisena työkaluna, joka voi auttaa löytämään kytkeviä sokkidokumenttien, affektiivisuuden ja etiikan välillä.

Seuraavassa kartoitan lyhyesti friikkiyden käsitettä ja historiaa sekä täsmennän sanankäyttöäni siltä osin, ettei tarkoitukseni ole suinkaan marginalisoida jo valmiiksi marginalisoituja ruumiillisuuksia toistamalla alistavaa käsitteistöä sellaisenaan. Pyrkimykseni on sen sijaan käyttää termiä friikki queerin tapaan aiemmin halveksivan termin haltuunottona ja purkamisena, eräänlaisena pervouttamisena (esim. Kekki 2006, 13).

Myös ansioitunut friikkiyden tutkija Leslie A. Fielder pyrkii välttämään eufemismien käyttöä puhuessaan poikkeavista ruumiillisuuksista, ja termien kuten *special people* sijaan hän käyttää sanaa *freak* (Fielder 1996, xiii; ks. myös Nickell 2005, 80). Myös kulttuurintutkija Robert McRuerille vammaisuuden esitykset kantavat aina mukanaan ”ramman” ja ”friikin” kaltaisia merkitystasoja (McRuer 2006, 141). Friikki oli myös friikkisirkusten aikaan esiintyjien monesti itse itsestään käyttämä termi. Esiintyjät

käänsivätkin itseensä kohdistuneen inhon ja ihmetyksen takaisin kohti yleisöä ja suhtautuivat ylenkatseisesti rahvaaseen, joka jäi sirkusväen sisäpiirin ulkopuolelle. (Bogdan 1996, 35.)

Televisiiodokumentteihin friikkiyden teemat liittyvät esimerkiksi television yhä äärimmäisempien asiasisältöjen kasvun kautta. Jon Dovey on huomannut etenkin poikkeavuutta, rikosta, intiimejä paljastuksia, sairautta ja onnettomuutta käsittelevien televisio-ohjelmien – ja etenkin faktapohjaisina näyttäytyvien sellaisten – lisääntyneen vuosituhannen vaihteessa merkittävästi ohjelmakartalla. Toisaalta tarjonnan lisäksi tai sen seurauksena myös kiinnostus tätä äärimmäisenkin yksityisten aiheiden julkista esittelyä kohtaan on lisääntynyt ja seurauksena on ollut jossain määrin aivan uudenlaista populaaria ”faktuaalista” televisiosisältöä. (Dovey 2000, 1.) Tähän kategoriaan lasken kuuluviksi myös sokkidokumentit.

Friikit olivat pitkään näyttelyiden ja sirkusten vakiokalustoa. Huolimatta siitä, että kummajaisia pidettiin luonnonoikkuina, heidät nähtiin myös pitkään osana Jumalan erehtymätöntä järjestystä ja sitä kautta arvokkaina (Aarnipuu 2008, 56; Asma 2009, 149). Muutos suhtautumisessa friikkiyteen tapahtui kuitenkin tieteellistymisen ja etenkin lääketieteellistymisen myötä. Museot, joissa kummajaisia oli ennen esitelty, alkoivat keskittyä ennen kaikkea ruumiin poikkeavuuksien lääketieteelliseen tutkimiseen, ja esittelytehtävä siirtyi kierteleville friikkisirkuksille. (Aarnipuu 2008, 57, Asma 2009, 149.)

Friikkien esittely säilyi suosittuna viihteenä vielä 1900-luvun alkupuolelle saakka, jolloin siitä vähitellen alkoi tulla lailla kiellettyä. Myös asenneilmapiiri muuttui pikku hiljaa, kun oikut alettiin ymmärtää tieteellistymisen myötä sairauksiksi tai kehityshäiriöiksi. Tällöin ihmiset alkoivat kummastelun ja hämmästelyn sijaan kokea lähinnä sääliä esiteltyjä kummajaisia kohtaan. (Aarnipuu 2008, 58.) Sokkidokumenttigenressä perinteinen friikkisirkus ja poikkeavuuksien medikalisoituminen lyövät iloisesti kättä, ja dokumenttien diskursseissa synnynnäisiksi ja rakenteellisiksi määrittävät poikkeavuudet saavat friikkisirkusmaisen käsittelyn.

1.3.3. Affektiivisuus ja inho

Vahvana teoreettisena viitekehyksenä läpi koko tutkielmani on affektiivisuus ja affektit – etenkin inho (*disgust*), joka tuntui jo alusta asti lokahtavan käsitteenä ja työkaluna kohdalleen aineistoni sisältöjen kanssa. Myös inhon suhde toiseen keskeiseen käsitteelliseen työkaluuni – friikkiin – on ilmeinen. Poikkeuksellisten ruumiiden on kautta aikojen ajateltu herättävän katsojissaan inhoa, joka on toisaalta myös suuri osa friikkien viehätystä.

Affekti käsitteenä on tiukasti yhteydessä moninaiseen joukkoon muita tunnetta ja tuntemusta sekä ruumiillisia reaktioita kuvaavia termejä. Affektin lähikäsitteitä ovat muun muassa tunne, emootio, passio, tuntemus ja aistimus, joista osaa käytetään yhteydestä riippuen myös synonyymisesti. Koivunen (2008, 6) muistuttaa, että monille tutkijoille erottelu affektiin ja emootioon toistaa perinteistä jakolinjaa mieleen ja ruumiiseen, jolloin affektit edustavat ruumiillisia tuntemuksia ja emootiot puolestaan kulttuurisesti rakentuneita tunteita.¹⁴

Inhoa ei ole helppo ohittaa pohdittaessa sokkidokumenttien viehätystä ja viihdyttävyyttä. Kysyessäni toisinaan ihmisiltä, mitä heille tulee mieleen *4D*-tyyppisistä dokumenteista, vastaukseen sisältyy usein inho tai ällötys tavalla tai toisella. Niinpä inhoon paneutuminen tuntui oleelliselta tähän tutkielmaan ryhtyessäni. Sarah Ahmed (2006) on tarkastellut inhoa erityisesti sen performatiivisen luonteen kautta. Ahmedia kiinnostaa se, miten erilaiset puheaktit liittävät tietynlaisiin ruumiisiin inhottavuuden leiman, ja miten nämä ruumiit ja ihmiset tulevat samalla määritellyiksi inhottavina. Vaikken tässä tutkielmassa paneudu syvällisemmin puheaktiteoriaan, sivuutan kyllä myös dokumentaarisen puheen keinoja tehdä kuvaamistaan ruumiista inhottavia. Affektiivisuuden ja puheaktiteorian artikulaatio onkin aineistossani – ja sokkidokumenttigenressä laajemminkin – käynnissä. Dokumenteissa rakennetaan paitsi kuvallisten esitysten, myös puheen kautta inhottavaa ruumiillisuutta.

Inho affektina ja sen käyttö käsitteenä johtavat kuitenkin moniin eettisiin pohdintoihin niin katsojana kuin tutkimuksen tekijänäkin. Kun inhon käsite vielä yhdistetään metodologisesti sellaisiin käsitteisiin kuin friikki, abjekti ja hirviö, on moniin tutkimuseettisiin sudenkuoppiin putoaminen suurena riskinä. Myös poikkeavan

¹⁴ Affektista ja affektiivisesta käännteestä ks. myös esim. Gregg & Seigworth, toim. (2010).

ruumiillisuuden esitysten kuluttaminen viihteenä herättää häpeää ja pakottaa miettimään, miten toisiin ihmisiin kohdistuvaa inhoa tulisi käsitellä tutkimuksessa. Pyrinkin koko tutkielmani ajan pitämään mielessä nämä moninaiset uhkakuvat ja haasteet.

1.4. Metodologiset sitoumukset

Aineiston analysoinnissa ja tulkinnassa halusin antaa dokumenteille tilaa nostattaa itsestään kysymyksiä, välttää siihen kohdistuvaa valloittajamentaliteettia ja olla asettamatta tutkimuskysymyksiä ainoastaan ylhäältä ja ulkopuolelta, teoreettisesta viitekehuksesta, käsin. Kiinnostavalta tuntui kuulostella avoimesti, mitä aineisto vaatii kysymään itseltään, kuitenkin menemättä täysin sen armoilla. Pyrin aineiston käsittelyssäni myös sitoutumaan feministiseen metodologiaan¹⁵ ottamalla huomioon tutkijan paikantuneisuuden ja tulkintojen riippuvuuden niiden tekijän historiallisuudesta. Oleellista olikin huomioida oma paikkani tiedon tuottamisen ketjussa. Kaikki tieto tuotetaan suhteessa johonkin, eikä objektiivista tulkitsijan subjektipositiosta irrallista tietoa ole mahdollista saavuttaa. Myös tiedon ja tutkimuksen prosessiluonne, tutkimuksen muuttuminen ja tutkimuskysymysten tarkentuminen itse tutkimusprosessissa tulivat hyvin konkreettisesti tutuiksi. (Ks. esim. Liljeström 2004, 9, 11, 15; Saresma 2010, 68–69.)

Affektiivisuus tarjosi tässä suhteessa teoreettisen viitekehysten lisäksi myös metodologiset suuntaviivat. Sokkidokumenttien analyysissä käytän väljästi metodisena työkaluna mediatutkimuksessakin ikisuositun lähiluvun sijaan mediatuotteen tekstuaalisuudesta etäisyyttä ottavaa lähikatselua (*close looking*), joka dokumenttien äänen ja puheen tason huomioonottaessaan laajenee myös lähikuunteluksi. Tällainen tekstuaalisuudesta etäännyvä lähihavainnointi korostaa juuri katsomisen ja kuulemisen tapahtumaa lukemisen ja siihen liittyvän merkityksen muodostuksen sijaan (ks. Paasonen 2010). Lähihavainnointi tarjoaa mahdollisuuden affektiivisiin metodologisiin sitoumuksiin, joiden avulla tutkija voi paitsi ottaa kantaa poststrukturalismin aikaansaamaan tekstin ylivaltaan, myös pyrkiä eroon aineistoon kohdistuvasta valloittajamentaliteetista ja tyhjäksi tulkitsemisesta (esim. Paasonen 2010, 59, 62).

¹⁵ Ks. esim. Ramazanoglu & Holland (2002).

Koska tutkielmani on vahvasti laadulliseen tutkimusotteeseen nojaava, uskoin sen tutkimussuunnitelman ja sitä kautta myös tavoitteiden elävän ja muuttuvan vielä jossain määrin tutkimuksen teon aikana (vrt. esim. Eskola & Suoranta 2005, 15). Uskonkin tutkimuksen prosessiluonteeseen ja siihen, että tutkimuksen teon aikana teorioiden, metodien, aineistojen ja tutkijan kohtaamisissa voi prosessin kulku vielä muuttua paljonkin. Minulle oli myös tutkielmassani tärkeää pitää sekä ajatuksen tasolla tiedostettuina, että mahdollisimman kattavasti myös tutkimuksen eri vaiheissa kirjallisesti eksplikoituna ne subjektiiviset sitoumukset sekä ennako-oletukset ja arvostukset, jotka aina välttämättä, enemmän tai vähemmän, ohjaavat tutkimuksen kulkua. Omista lähtökohdistani tarkasteltuna puhdas objektiivisyys on tutkimuksen teossa ideaali, joka ei milloinkaan ole saavutettavissa, muttei kuitenkaan tästä syystä tulisi jäädä kokonaan tavoittelematta. Eskolaa ja Suorantaa (2005, 17) mukaillen uskonkin, että objektiivisuuden saavuttaminen (siinä määrin, kuin se on edes mahdollista) onnistuu vain oman subjektiivisuuden tunnustamisesta ja huomioimisesta.

1.5. Tutkielman rakenne

Tutkielmani muodostaa kolme käsittelylukua, joissa läpileikkaavana teemana ovat ruumis ja ruumiillisuus monissa ulottuvuuksissaan. Toisessa luvussa kartoitan dokumentaarisuuden, tosi-tv:n ja sokkidokumenttien mahdollisuuksia ja rajoituksia kuvata ruumista ja erityisesti poikkeuksellista ruumista. Tarkastelen myös, millaisia toimimisen ja puhumisen paikkoja dokumenttimuoto tarjoaa friikkeinä esittämilleen henkilöhahmoille.

Kolmannessa luvussa syvennyn erilaisiin ruumisvariaatioihin ja -figuureihin, joihin sokkidokumentit implisiittisesti ja paikoin hyvin eksplisiittisestikin liittävät esittämänsä ruumiillisuudet. Figuurin – hahmoa, muotoa tai kuvaa merkitsevänä käsitteenä – voi Donna Harawayta mukaillen tulkita kirjaimellisen tulkinnan kautta tapahtuvaksi merkityksenannoksi, joka peittää merkitysten kulttuurisia ulottuvuuksia (Haraway 1997, 8–11). Figuraatio – käytäntö, jossa figuurit rakentuvat – on kompleksinen: peittäessään merkityksenannon kulttuuriset ulottuvuudet, figuraatio tulee rakentaneeksi luonnollistettuja ja rakenteisuudeltaan kyseenalaistamattomia hahmoja. Hyödynnän kolmannessa luvussa sellaisia ruumiillisuuden eri ulottuvuuksiin liittyviä käsitteitä kuten hirviö, friikki, abjekti ja groteski. Neljännessä luvussa puolestaan laajennan

näkökulmaani ruumiillisuudesta kattamaan erilaisia elämän affektiivisia ulottuvuuksia ja pohdin affektiivisuuden mahdollisuuksia tiedon tuottamisen prosesseissa ja toisaalta katsomiskokemuksen ja -tapahtuman eettisyyden mahdollistajana.

2. Sokkidokumentit tosi-tv:n ja dokumentaarisuuden rajapinnalla

Dokumentaarisuutta luonnehditaan usein epätarkaksi ja häilyväksi kategoriaksi, jolla viitataan hyvin monipuoliseen esittämisen historiaan ja käytäntöön sekä erilaisiin luoviin sitoumuksiin (esim. Corner & Rosenthal 2005, 1; Nichols 2010, 6). Dokumentaarisille muodoille on kuitenkin yhteistä niiden pyrkimys kertoa maailmasta, jossa elämme ja pyrkiä tähän tuottamalla vaikutelmaa autenttisuudesta (Nichols 2010, xiii).

Dokumentaarisuuden akateemisen tutkimuksen ja käytännön sovellusten osalta tulkitaan 2000-luvun alkupuolella alkaneen eräänlaisen nousukauden, jonka aiheutti yhtäältä elokuvatutkimuksessa luopuminen fiktioelokuvan ja sen estetiikan liiallisesta korostamisesta, toisaalta mediatutkimuksessa dokumentaaristen televisio-ohjelmien tuleminen erilaisten sosiaalisten ja kulttuuristen analyysien kohteeksi. (esim. Corner & Rosenthal 2005, 1–3; Hongisto 2006, 48.) Elokuvatutkimuksen tarkastelun kohteina olivatkin pitkään lähinnä fiktiiviset elokuvat eurooppalaisista taide-elokuvista Hollywood-estetiikkaan, kun taas televisiotutkimus osoitti kiinnostusta joko puhtaan fiktiivisiin genreihin kuten saippuaoperaan tai tiukan faktuaalisiin tai sellaisina näyttäytyviin uutis- ja ajankohtaisohjelmiin (Corner 2001, 124; 2005, 48).

Huolimatta tällaisista melko yksinkertaistavista rajanvedoista dokumentaarisuus on jo alkuaajoistaan lähtien jakanut journalismin sitoumuksen totuudellisuuteen ja tutkivaan maailman käsittelyyn, ja se kantaa mukanaan tietynlaisia todistamisen ja tieteellisyyden oletuksia (ks. esim. Campbell 2000, 148). Dokumenttimuodolla onkin vahva sidos muun muassa etnografiaan ja antropologiaan tieteellisinä käytäntöinä. Vaikka dokumenttimuoto kantaa mukanaan oletusta todistusvoimasta ja jonkinlaisesta tieteellisestä objektiivisuudesta, se on myös vahvasti kerronnallinen media (kuten tiedekin), joka hyödyntää totuutensa esittämisessä monenlaisia kerronnallisia keinoja (Campbell 2000, 148; Nummelin 2005, 264). Dokumenttimuodossa yhdistyy siis erityislaatuisella tavalla kerronnallisuus, objektiivisen tarkkailun oletus, totuudellisuuden vaatimus ja totuuden väistämätön rakentuneisuus.

John Corner (2001, 124) kiinnittää huomiota tähän dokumentin ambivalenssiin kirjoittaessaan siitä realismin erityistapauksena elokuvatutkimuksessa. Hänen mukaansa

dokumenttiin liittyy sen monimutkaisen todellisuusviittaussuhteen vuoksi liuta epistemologisia ja ontologisia kysymyksiä. Onko dokumentin luoma esitys suora ja realistinen viittaus todelliseen maailmaan? Voiko dokumentti olla intentioita, arvoja ja asenteita vailla oleva pyrkimys todellisuuden, totuuden ja olemassaolon kuvaamiseen sellaisenaan? Vastaus tämänkaltaisiin kysymyksiin tuntuu huolimatta tekijöiden mahdollisista vastaväitteistä ilmiselvästi kielteiseltä.

Myös television dokumenttiohjelmat ja etenkin niiden viihteellisemmät variaatiot, joita omassa tutkielmassani tarkastelen, luiskahtavat jonnekin genren välimaastoon, faktan ja fiktion välille. Dokumenttien kohdalla on myös otettava huomioon niiden välineidenvälisyys: jotkut tehdään elokuviksi, esitetään elokuvateattereissa ja ne saattavat päätyä näytettäväksi myös televisiossa, kun taas toiset tuotetaan suoraan televisiolevitykseen. Ilona Hongisto (2006, 48) huomauttaa, että yksi syy erityisesti dokumenttielokuvien saaman huomion vähäisyyteen mediatutkimuksessa johtuu niiden asemasta jo valmiiksi marginaalissa olevina.

Dokumentaarisuutta on perinteisesti pyritty tutkimaan kahdesta melko vastakkaisestakin näkökulmasta. Yhtäältä se on tulkittu todellisuuden luovaksi käsittelyksi, jolloin taiteellinen ilmaisu on noussut korostaiseksi. Toisaalta taas dokumentaarisuus on nähty hyvinkin kyseenalaistamattomasti todellisuuden suorana tallentamisena, jolloin on korostettu ”puhdasta ilmaisu” ja teknologian mahdollisuuksia tallentamistapahtumassa. (esim. Hongisto 2006, 49.) Itse olen taipuvainen sitoutumaan siihen dokumentaarisuuden tutkimisen tapaan, jonka Hongisto (mts.) kirjoittaa nousseen kansainvälisen dokumenttielokuvatutkimuksen keskiöön erityisesti 1990-luvulla ja joka korostaa ennen kaikkea dokumentaarisuuden funktioita. Tässä painotuksessa kysymykseksi nousee se, mitä dokumentit tekevät ja miten, ja toisaalta, mitkä ovat niiden suhteet rajojensa ulkopuolelle. Sokkidokumenttien tarkastelu tästä funktionaalisuutta korostavasta näkökulmasta tarkoittaa tutkielmani kohdalla erityisesti sitä, että huomioni kiinnittyy sokkidokumenttien tapaan synnyttää inhoa, mutta myös suhteita ja kiinnittymisiä katsovan ja katsottavan ruumiin välillä.

Mitä sitten ovat olleet ne muutokset, jotka ovat koetelleet dokumentaarisia lajityyppisiä ja vaikuttaneet niiden muuttuneeseen tilanteeseen tutkimuksen ja käytännön tasoilla? Yksi merkittävä tekijä on ollut rahoitusolosuhteiden muuttuminen. Etenkin

televisiotuotannoissa, mutta myös elokuvan puolella, rahoitus on kaventunut paljon aikaa ja resursseja vaativien ”vakavien” projektien osalta (Corner & Rosenthal 2005, 3; Kilborn 2003, 6, 7; Lee-Wright 2010, 4). Televisiossa etenkin kasvava ohjelma- ja kanavatarjonta, fragmentoituvat yleisöt sekä kanavien kilpailu katsojien mielenkiinnosta on saanut tuotantoyhtiöt ja tilaajat turvautumaan nopeasti valmistuvaan halvan tuotannon sisältöön, joka pystyisi pitämään katsojat kanavalla usein raflaavillakin aihepiireillä (Saksala 2008, 34; Lee-Wright 2010, 4; Kilborn 2003, 7, 23). Toisaalta dokumenttituotantoja on helpottanut ja niiden kustannuksia pienentänyt teknologian ja sen sovellusten mukanaan tuomat edut. Kuvauslaitteistot ovat keventyneet ja digitalisoitumisen myötä editointi ja levitys ovat helpottuneet (Corner & Rosenthal 2005, 4–5; Kilborn 2003, 3). Myös sokkidokumentit ovat hyötäneet näistä teknologisista kehityskuluista.

Tämänkaltaisten muutosten myötä on syntynyt myös monenlaisia tosi-tv:ltä ominaispiirteitä lainaavia dokumenttimuotoja, joihin myös oman aineistoni muodostavat sokkidokumentit voi laskea kuuluviksi. Tällaisten populaarien dokumenttien lisääntyminen on herättänyt kysymyksiä etenkin niiden tarkoituksista ja etiikasta, mutta myös laajempaa huolta televisiosisältöjen laadusta (Corner & Rosenthal 2005, 2; Corner 2005, 48–48; Lee-Wright 2010, 136; Izod, Kilborn & Hibberd 2000, 4; Kilborn 2003, 5). Tosi-tv:stä keskusteltaessa viitataan usein sen ”kulttuuriseen arvoon”, mikä puolestaan mitataan usein laadun käsitteellä. Nämä laatuarvostelmat ovat kuitenkin jo itsessään erilaisten hierarkioiden ja diskurssien läpäisemiä. (Holmes & Jeremyn 2004 sit. Skeggs & Woods 2012, 21.)

Tosi-tv on jo taloudellisilta edellytyksiltään ”halpaa” viihdettä ja sen räjähdysmäinen kasvu voidaan jäljittää halpoin tuotantokustannuksiin, joiden ansiosta pienellä budjetilla pystytään houkuttelemaan suhteessa suurempia yleisömääriä (Corner & Rosenthal 2005, 2–3; Skeggs & Wood 2012, 22). Monesti halvan tuotannon tosi-tv täyttää mukavasti kalliiden sitcomien ja laatudraamojen väliin jäävät esitysajat. Myös tämä asettuminen suhteessa television ”laadukkaampaan” sisältöön korostaa tosi-tv:tä leikkaavaa hierarkkisuuden ja laadullisten arvotusten ilmapiiriä. Tosi-tv on alemmaa sekä kustannuksiltaan että esitysajankohdaltaan (ks. esim. Skeggs & Woods, 2012, 22).

Eurooppalaisessa kontekstissa tosi-tv on onnistunut tuomaan helpotusta julkisen palvelun television usein taloudellisesti kuormittavalle velvoitteelle tarjota ”faktuaalista ohjelmistoa” ja tosi-tv:n suhteellisesti korkeiden katsojalukujen turvin on voitu vedota ”yleiseen kiinnostukseen” (*public interest*). Tämä puolestaan on johtanut perinteisemmän dokumentaarisen ohjelmasisällön korvautumiseen yhä enemmän niin sanotulla asiapohjaisella viihteellä (*factual entertainment*). (Corner & Rosenthal 2005, 3–4; Kilborn 2003, passim; Skeggs & Wood 2012, 22.) Tosi-tv:n on myös nähty asettavan haasteen perinteiselle dokumentaariselle televisiolle ja sen edustamalle julkiselle kulttuurille. Vaikka dokumentti on alusta asti koettu kokeelliseksi välineeksi ja genreksi, se myös perustuu tietynlaiselle sosiaalisen vastuun ajatukselle. Vaikka dokumenttiin taidemuotona ja sen sitoumukseen sosiaaliseen realismiin on aina liittynyt jännitteitä faktan ja fiktion välillä, on dokumentin julkisen projektin yleisesti nähty palvelevan kansalaisia informoinnin – ei suinkaan kuluttajan viihdyttämisen kautta. (Skeggs & Wood 2012, 22; ks. myös Corner 1995, 77; Kilborn 2003, passim.)

Suuri osa tosi-tv:n varhaisesta tutkimuksesta keskittyikin juuri sen totuusväittämiin. Näihin kysymyksenasetteluihin sisältyi vahva eetos siitä, että kaikkien dokumenttien ytimen tulisi muodostaa jonkinlainen väite ”totuudesta” suhteellisen objektiivisena, observeitavana ilmiönä, joka ei ota huomioon esim. elokuvantekijän äänen läsnäolon vaihteluita. (Skeggs & Wood 2012, 23.) Tämä näkemys pitää voimassa selkeää eroa faktan ja fiktion väillä ja sen kannattajat kokevat ongelmaksi juuri tosi-tv:n tavan ”jäljitellä” todellisuutta lavastuksen, kerronnallisen leikkauksen, osallistujien valinnan sekä henkilöhahmojen (*personalities*) ja juonen korosteisuuden kautta (mts.). Tutustuessani keskusteluihin, jotka ovat ympäröineet dokumentaarisuuden ja tosi-tv:n tutkimusta ja käytäntöjä, en ole voinut olla huomaamatta samoja keskustelunavauksia, kysymyksenasetteluja ja painotuksia, jotka halkovat näitä monin paikoin risteäviä keskusteluita. Tosi-tv:n ja dokumentaarisuuden erityislaatuinen suhde totuudellisuuteen ja sen rakentamiseen tekee niistä väistämättä toisiinsa limittyviä esitysmuotoja.

Erityisesti faktuaalisessa televisiotarjonnassa korostuvan yhä vähenevän sitoutuneisuuden objektiivisuuteen ja totuudellisuuteen koetaan olevan ongelma etenkin yleisön ja ohjelmantekijöiden väliselle luottamukselle: mitä enemmän yleisöt tottuvat todellisuuden rakentuneisuuteen, sitä epäuskottavammiksi tulevat vilpittömät yritykset sosiaaliseen interventioon ja yhä harvemmat tekijät kiinnittyvät sosiaalisen vastuun

ajatukseen, koska sitä ei edes odoteta heiltä. Tämän kaltaiset argumentit edustavat hyvin niitä tosi-tv:n kriitikkoja, joiden mielestä genre edustaa ilmiselvästi tabloidisaatiota¹⁶ ja nykykulttuurin heikentymistä. (Skeggs & Wood 2012, 23.) Näiden näkemysten ongelma on ennen kaikkea siinä, että dokumentaarisuuden suhde ”totuuteen” ja ”todelliseen” on aina ollut vähintäänkin monitahoinen.

Jo dokumenttimuodon edelläkävijä, brittiläisen sosiaalista realismia korostaneen dokumentaarisuuden perustaja John Grierson luonnehti dokumentaarisuutta todellisuuden *luovaksi* käsittelyksi¹⁷ (ks. Skeggs & Wood 2012, 23, kurssiivi tutkielman tekijän). Esimerkiksi dokumentaarisuuden tutkija Stella Bruzzi (2006, 186) onkin pitänyt rehellisempänä sitä, että dokumenttimuoto paljastaa rakenteisuutensa monet muodot kuten monet nykydokumentit ja ”formaatti”tosi-tv tekevätkin. Tämä mahdollistaa uudenlaisen vuoropuhelun yleisön kanssa siitä, miten totuus käsitetään ja miten se aina on jo rakennettua.

Bruzzi myös hyödyntää Judith Butlerin (1991) performatiivisuuden käsitettä ja uskoo sen olevan hyödynnettävissä myös dokumentaarisuuden tutkimuksessa (Bruzzi 2006, 186; ks. myös Skeggs & Wood 2012, 24). Butlerin performatiivisuuden käsitteeseen ja tämän kautta Austinin puheaktiteoriaan vedoten Bruzzi näkee myös dokumentaarisuuden (kuten kielen) toimivan aktina (Bruzzi 2006, 186). Näin ymmärrettynä dokumentti tulee olevaksi, kun se performoidaan, koska sille annetaan merkitys juuri performanssin ja todellisuuden interaktiossa. Performatiivisuuden kautta dokumentaarisuus ja sen funktiot tulevat näin liitetyiksi myös inhon tunteeseen, joka Sara Ahmedin (2004) tulkinnassa toimii juurikin performatiivisesti. Palaan tarkemmin inhoon, performatiivisuuteen ja puheaktiteoriaan myöhemmin luvussa neljä.

Niin sanottu massakulttuuri nähdään usein feminiinisenä ja rationaalisuuden moderni projekti puolestaan maskuliinisena (Skeggs & Wood 2012, 25). Vastaavasti todellisuus ja ”totuus” liitetään rationaalisuuteen, kun taas henkilökohtainen, emotionaalinen ja subjektiivinen käsittelee vaihtoehtoista kokemuksellista ”todellisuutta” (mt., 27).

¹⁶ Tabloidisaatiosta ks. esim. Nieminen, Hannu & Pantti, Mervi (2012).

¹⁷ Dokumentaarisuuden ehkä tunnetuimman luonnehdinnan muotoili 1920-luvulla brittiläinen dokumentaristi John Grierson. Hänen mukaansa dokumentti on ”todellisuuden luovaa käsittelyä”. Ks. esim. Hongisto 2008, 3.

Skeggs ja Wood (2012, 27) väittävätkin, että teknologiat, jotka vaikuttavat melodraaman, tunteen ja speaktaakkelin tuotantoon (kaikkia käytetään laajasti tosi-tv:ssä), ovat olennaisia sen ymmärtämiselle, miten tosi-tv kontribuoi laajempaan poliittiseen ilmapiiriin. Näin ollen mediasisältöjen keskinäiseen hierarkiaan ja arvottamiseen sisältyy niitä täysin samoja binaarioppositioiden kautta tapahtuvia arvonantoja, joihin palaan myöhemmin ruumiillisuuteen keskittyvässä luvussa. Tässä kohdin on huomionarvoista todeta, että tosi-tv ja siihen rinnastuvat sokkidokumentit luetaan useimmiten kuuluvaksi johonkin mediasisältöjen alempaan luokkaan ja niiden kulttuurinen arvo koetaan miltei olemattomaksi.

2.1. Televisiodokumentin erityispiirteitä

Dokumentin julkaisukanava voi valkokankaan lisäksi olla yhtä hyvin myös televisioruutu. Television rooli dokumenttien esityskanavana ja dokumenttimuodon kehittäjänä onkin hyvin keskeinen (Nummelin 2005, 296). Television on katsottu olleen jopa merkittävin dokumenttimuotoa vuosituhannen vaihteessa muokannut voima (Kilborn 2003, 1). Erityisesti julkisen palvelun televisio on alkuaajoistaan lähtien ollut tärkeä dokumentaarisen sisällön tuottaja ja levittäjä. Dokumenttien ja muun faktuaalisen sisällön keinoin yleisradioyhtiöt ovat pyrkineet vastaamaan niille annettuun erityiseen kansansivistys- ja -valistusvaatimukseen (esim. Corner & Rosenthal 2005, 3–4; Kilborn 2003, 3).

Televisiota dokumenttien esittämispaikkana voi ajatella leimaavan eräänlainen kaksinaisuus. Yhtäältä televisio on väylä esittää dokumenttielokuvia, joiden ensisijainen esityspaikka on ollut elokuvateatteri, toisaalta taas televisio on jo alkuaajoistaan lähtien toiminut aktiivisena televisiodokumenttien tuottajana ja jakelijana (Saksala 2008, 16, 18; Hongisto 2008, 4; Corner & Rosenthal 2005, 2). Televisiodokumentin juuret ovatkin elokuvassa, jonka alkuaajoista lähtien dokumenttielokuva on ollut elinvoimainen lajityyppi (Saksala 2008, 16; Nummelin 2005, 265–266).

Dokumenttielokuvan ja televisiodokumentin välistä eroa on toisinaan hankala määrittellä, kun pelkkä erilainen levityskanavakaan ei riitä eronteon perusteeksi. Voi myös kysyä, onko tällainen rajanveto mielekästä ensinkään. Elina Saksalan mukaan

dokumenttielokuvalle ominaista on tekijän persoonallisen ilmaisun aikaansaama taiteellinen luomus, kun taas televisiodokumentti on ennen kaikkea sisältölähtöinen: sen perimmäinen tarkoitus on tiedon välittäminen (Saksala 2008, 18). Saksala ei kuitenkaan sorru aivan näin mustavalkoiseen rajalinjan vetämiseen, vaan korostaa myös, että niin television kerrontakeinojen kuin teknisten mahdollisuuksienkin laajentuessa tällaiset rajat alkavat monesti hälventyä (mts.).

Dokumentaarisia asiaohjelmia pidetään tosinaan hyvin vaikeasti määriteltävänä kategoriana, koska kyseinen genre on paitsi hyvin laaja, myös hämärärajoinen (ks. esim. Kilborn 2003, 4–5; Saksala 2008, 10, 13). Asiaohjelma onkin ennen kaikkea yleisotsikko, ei lajityyppi, jonka piiriin voi laskea dokumentaaristen ohjelmien lisäksi muun muassa sellaisia ohjelmatyyppejä kuten reportaasit, ajankohtaisjournalismi ja keskusteluohjelmat (Saksala 2008, 15). Faktuaalista televisiota määrittää myös vahva hybridisaatio: faktuaalinen viihde ammentaa monista jo paikkansa vakiinnuttaneista genreistä ja lainaa niille tyypillisiä esitystapoja (ks. esim. Kilborn 2003, 4).

Television erilaisia dokumentaarisia ohjelmatyyppejä voi kuitenkin ajatella yhdistävän niiden luonne dokumentaariseen kerrontaan perustuvina ohjelmina, joiden tarkoituksena on ympäröivän todellisuuden, sen ilmiöiden ja ihmisten havainnointi niin menneinä aikoina kuin nykyisyydessäkin (Saksala 2008, 10). Maailmassa ihmisiä kiinnostavatkin ehkä eniten toiset ihmiset, heidän elämänsä ja suhteensa muihin ihmisiin. Dokumentaarinen kerronta rakennetaankin usein ihmisten tarinoiden ympärille ja varaan (Saksala 2008, 117; Nichols 2010, xiii). Dokumentissa voikin esiintyä hyvin monenlaisia henkilöitä: asiantuntijoita, asianosaisia eli ”case-henkilöitä”, näyttelijöitä (esim. dramatisoiduissa kohtauksissa), juontaja, joka näkyy kuvassa sekä ulkopuolinen spiiikkaaja (televisiodokumenteissa) tai kertoja (luovassa dokumentissa) (Saksala 2008, 117).

Kommentaari on tärkeä osa dokumentaarista esittämistapaa ja sen tehtävä on paitsi ohjata katsomista ja tulkintaa, myös tuoda esiin koko teoksen eetos ja tarjota tekijälle persoona elokuvan sisällä (esim. Nichols 2001, 13). Perinteinen ja vallitseva kommentoinnin keino on ollut niin sanotun jumalan äänen, *Voice of God*-kommentaattorin, käyttö. Tällöin katsoja kuulee anonyymien äänen kommentoivan tapahtumia, mutta itse puhuja jää näkymättömäksi (mts.). Toinen mahdollinen

kommentoinnin keino on niin sanotun auktoriteetin äänen, *Voice of Authority*, käyttäminen, jolloin kommentaattori on paitsi kuultavissa, myös nähtävissä. Hyvä esimerkki tällaisesta auktoriteetin äänestä on legendaarinen BBC:n luontodokumenttien *grand old man* David Attenborough, joka on antanut lukuisille luontodokumenteille paitsi äänensä, myös kasvonsa.

Televisiiodokumenttien kohdalla puhutaan kertojan sijaan usein myös juontajasta tai spiikkaajasta ja spiikistä. Spiikin tehtävä on – kertojan tavoin – kuljettaa dokumentin tarinaa eteenpäin. Spiikkaaja voi taustoittaa, selittää, rakentaa kausaalisuhteita tai vaikkapa tiivistää. On myös mahdollista tehdä ero dokumenttielokuvien kertojan ja television dokumenttiohjelmien spiikkaajan tiedon tasojen välillä: spiikkaaja välittää ensisijaisesti tietoa, hänellä ei ole sellaista tunnesidettä ohjelman aihepiiriin kuin kertojalla. Spiikkaaja välittääkin usein niin sanottua kovaa faktaa, kun taas kertojan tehtävä on tunnefaktan välittäminen. (Saksala 2008, 126.) On kuitenkin huomioitava, että spiikki on puhetta, kerronnan keino siinä missä dokumenttielokuvan kertojan äänikin – sen tyyli ja sisältö määrittävät lopulta sen tarjoaman tiedon ”laadun” (Saksala 2008, 127). On siis huomioitava, että erilaiset valinnat kertojaratkaisujen suhteen ovat tai niiden on tarkoitus olla merkityksellisiä koko dokumentin ja sen välittämien merkitysten kannalta (esim. Saksala 2008, 120). Seuraavassa alaluvussa tarkastelen, miten kohdehenkilöiden valinta ja erilaiset kerrontaratkaisut vaikuttavat sokkidokumenttien tapaan esittää dokumentaarisesti.

2.2. Sokkidokumentit

Sokeeraavien dokumenttien esiinmarssin vuosituhannen vaihteessa voi katsoa liittyvän yleisempään televisiosisältöjen muuttumiseen paitsi ylettömämpään suuntaan (*extreme television*) myös keskittymiseen yhä enemmän ”todelliseen” elämään ja ihmisiin (tositv). Extremesisältöjen lisääntyminen on puolestaan vahvassa yhteydessä jo aiemmin esiin nostamaani televisiokanavien lisääntyneeseen kilpailuun yhä fragmentoituneempien yleisöjen houkuttelemiseksi kasvavan ohjelmavirran keskeltä omalle kanavalle (ks. esim. Lee-Wight 2010, 128).

Sokkidokumenteissa jo ohjelmien nimeäminen on hyvä esimerkki niiden extremeluonteesta. Paitsi sokkidokumenttigenre itsessään myös yksittäiset dokumentit on tavallisesti nimetty huomiota herättävällä tavalla. Tyypillinen nimeämiskäytäntö on hyvin konkreettisten, ”kaiken kertovien” nimien käyttö, kuten *Puoliksi mies, puoliksi puu; Hikoilevat naiset* tai *Superlihavat teinit*, joita ei voi ainakaan syyttää järin suuresta hienovaraisuudesta. Myös aineistoni dokumentit on nimetty tätä kaavaa noudattaen. *Neljä kättä, kolme jalkaa; Maailman pienin äiti* ja *Mies raskaana* ilmaisevat potentiaaliselle katsojalle jo ohjelmatiedoissa, mitä on luvassa.

Oma kysymyksensä on tietysti myös se, millaisella legitimitetillä sokkidokumenttien kaltaisia ”faktuaalisen viihteen” sisältöjä on edes mielekästä kutsua dokumenteiksi, niiden kun ei ainakaan perinteisellä tavalla voi katsoa toteuttavan dokumentaarille esittämislle asetettua vaatimusta sitoutumisesta yhteiskunnallisiin ongelmiin ja niiden ratkaisuyrityksiin (ks. esim. Kilborn 2003, 5, 11).

Kuten aiemmin esitin, dokumenttimuotoon liittyy vahvasti kysymys fiktion ja ei-fiktion, toden ja sepitetyn rajoista (esim. Nichols 2001, xi). Samanlaiset kysymykset värittävät myös keskustelua tosi-tv:stä ja sen merkityksistä sekä fiktioelokuvan innosta leikitellä yhä enenevässä määrin fiktion ja ei-fiktion rajapinnoilla (mts.). Myös sokkidokumenteissa toden ja sepitteen rajat vaativat tarkastelua. Tosi-tv:n tapa käyttää tavallisia, yleensä tuntemattomia henkilöitä keskushenkilöinä kertomassa oman elämänsä ja arkensa sisällöstä luo vaikutelmaa autenttisuudesta ja todellisuuden esittämisestä sellaisena kuin se tapahtuu. Sokkidokumenteissa keskushenkilöt ovat myös tällaisia ”tavallisia” ihmisiä, mutta heidän kiinnostavuutensa dokumentaation kohteena määrä poikkeuksellisuus ja ero tavalliseksi mielletystä.

Dokumentin suunnittelussa ja toteutuksessa esiintyjillä ja heidän valinnallaan onkin keskeinen rooli. Esiintyjien merkitys on oleellinen niin ohjelman luonteelle kuin tarinan kuljetuksellekin. Dokumenttien kohdalla voikin fiktiomuotojen tapaan puhua *castingista* eli roolituksesta. Dokumentin henkilöahmot ja etenkin päähenkilöt ovat kantava voima koko tarinan välittymiselle, ja usein katsojien samastuminen ja

sitoutuminen dokumentin teemoihin ja merkityssisältöihin tapahtuu sen henkilöiden¹⁸ kautta. (Saksala 2008, 116, 155.) Sokkidokumenttien roolituksessa keskeisimpänä kriteerinä voi pitää keskushenkilöiden vammaa tai poikkeuksellisuutta – eroa normista. Vastaavasti dokumenteissa, joiden aihepiiri on muu kuin ruumiillinen erikoislaatuisuus, on roolitusta ohjaava määre poikkeuksellisuus tai ylettömyys joillain eletyn elämän saralla. Dokumenteissa keskiössä on ensisijaisesti vamma, sen jälkeen vasta henkilö ja persoona vamman takana.

Aineistoni dokumenttien päähenkilöt eivät kuitenkaan ole olleet täysin tuntemattomia ennen dokumenttien mahdollistamaa julkisuutta. Yhteistä heidän kuuluisuudelleen – joka on jo kansainvälistä – on, että sen on synnyttänyt ruumiillinen olomuoto ja erityisesti sen poikkeaminen asetetusta normista. Cristianne Ray on internetilmiö ja hänen tarinaansa kommentoidaan dokumentissa lukuisissa videokirjeissä Youtubessa. Yhdessä dokumentin kohtauksessa Ray ja hänen puolisonsa Jeremy katselevat heille osoitettuja herjavideoita, joiden sisältö on yhtäältä inhonsekaista ihmettelyä, miten Jeremy on voinut valita poikkeavan puolison, toisaalta kovasanaistakin tuomitsemista parin päätöksestä lisääntyä, vaikka Cristiannen tila voisi olla hengenvaarallinen paitsi tälle itselleen, myös syntymättömälle lapselle.

Rudy Santos on jo elävä legenda Filippiineillä. Hän tuli kuuluisaksi tivoliensa ”Octomanina” ja saa aktiiviuransakin jälkeen median edustajat etsimään itseään kaukaa maaseudulta kansainväliseen levitykseen tuotettavan dokumentin aikaansaamiseksi. Thomas Beatieta taas on riepoteltu laajasti paitsi yhdysvaltalaismediassa, myös maan rajojen ulkopuolella, ja hän on toiminut näkyvästi transsukupuolisten oikeuksien puolesta esiintymällä muun muassa Oprahin vieraana ja *People*-lehden sivuilla.

Päähenkilöiden sokkidokumenttimuodon rajat ylittävä kuuluisuus kieliinkin kenties osaltaan ihmisten mielenkiinnosta poikkeuksellista ruumiillisuutta kohtaan ja toisaalta friikkisirkuksen viihteellisyyden ulottumisesta myös nykypäivään. Kenties kansainvälinen kuuluisuus ja kiinnostus kertoo jotain myös tarpeesta uudelleen neuvotella normaalin ja ”epänormaalin” ruumiin rajalinjat.

¹⁸ Toki esimerkiksi luontodokumenttien kohdalla nämä päähahmot voivat olla yhtä hyvin eläimiä kuin ihmisiäkin.



Kuva 2. FOXin uutiset raportoi ”raskaana olevasta miehestä”

Analysoitaessa dokumenttia ja sen luonnetta totuuden tuottamisen tapana on huomio kiinnitettävä etenkin kuvan ja puheen kytkökseen tämän totuusefektin luomisessa. Corner (2001, 124) huomauttaakin yhden keskeisen dokumentin määritelmän liittyvän siihen, miten se yhdistää kuvaa ja ääntä tarjotakseen tietyn väitteen ”todellisesta” maailmasta. Ilona Hongisto (2006, 50) puolestaan kiinnittää huomiota ns. konstruktivistisen käänteen mukanaan tuomaan kiinnostukseen todellisuuden tai totuuden rakentumisesta retoristen valintojen, ilmaisukeinojen ja valta-asetelmien avulla.

Vaikka on olemassa myös mykkiä dokumentteja, puheen rooli on usein keskeinen dokumentin rakentaessa merkityksiä äänellisellä tasolla. Dokumentaarisella puhella voi nähdä olevan kytköksiä esimerkiksi retoriikkaan vakuuttamisen ja suostuttelun keinona (Hongisto 2006, 50). Retoriset valinnat ovatkin keskeisiä dokumentin konstruktivistisessä käsittämisessä, koska niiden avulla katsoja voidaan kutsua mukaan dokumentin todellisuuden tuottamiseen ja toisaalta saada tämä uskomaan sen totuudellisuuteen (ks. esim. Saksala 2008, 21; Nichols 2010, 79).

Henkilöhahmot ovat keskeisessä roolissa dokumentaarisen äänen tuottamisessa. Dokumenttien ääniulottuvuus rakentuu useimmiten kuvattavien henkilöiden puheesta, joko haastattelutilanteessa tai muun toiminnan ohessa, kertojan tai selostajan

kommentoinnista, mahdollisesta musiikista ja kuvaustilanteen ”luonnollisesta” äänimaisemasta. Myös haastattelujen käytössä ja niiden määrässä on eroja eri dokumenttimuodoissa, ja valinnoilla haastattelujen suhteen on oma merkityksensä koko dokumentille. Esimerkiksi Saksala (2008, 121) mainitsee haastattelujen määrän vähenevän mitä dokumentaarisempaa tai elokuvallisempaa ilmaisua lähestytään. Dokumenttielokuville onkin tavanomaista näyttää enemmän ja kertoa vähemmän (mts.).

Kuten aiemmin esitin, yksi sokkidokumentit vahvasti tosi-tv-genreen liittävä piirre on niiden tapa käyttää kohteinaan ”tavallisia” ihmisiä, pienellä tai olemattomalla korvauksella, tavoitteenaan erilaisten ihmiskohtaloiden ja -tilojen hyväksikäyttö voitontavoittelun nimissä (esim. Skeggs & Wood 2012, 3). Tämä huomio pitää paikkansa yhtä hyvin sokkidokumenttien kohdalla. Monet tosi-tv-formaatit myös pohjaavat idealle kohteidensa muuttumis- ja paranemistarpeesta ja -mahdollisuudesta (mts.). Myös poikkeuksellisia ruumiillisuuksia esittelevien sokkidokumenttien peruskaava on usein liike muutoksen kautta parempaan, normalisoituun kehollisuuteen ja sitä kautta parempaan elämään.

Oman aineistoni dokumenteissa tämä pyrkimys ruumiin normalisointiin asetetaan myös tavalla tai toisella kyseenalaiseksi tai sitä vastustetaan. *Neljä kättä, kolme jalkaa* -dokumentin Rudy Santos kyllä lähtee specialistien konsultaatioon ja antaa lääkäreille jo tilaisuuden herkutella mahdollisuudella kunniaa ja ammatillista arvostusta tuovalla erikoistoimenpiteellä, jossa ylimääräiset raajat poistettaisiin, mutta kieltäytyy lopulta korjausleikkauksesta ja palaa elämäänsä ruumiiseensa ilmeisen tyytyväisenä. Santos on muodostanut lisäraajoihinsa emotionaalisen siteen ja ilmaisee dokumentissa toistuvasti, ettei halua hankkiutua eroon veljestään, jota kutsuu poikkeuksetta ”häneksi”.

Mies raskaana -dokumentin Thomas Beatien poikkeuksellisuus on puolestaan käännteistä siinä mielessä, että se, mikä katsojalle näyttäytyy poikkeavana ruumiillisuutena, onkin Beatielle normaali, ”oikeampi” ruumiin tila. Transsukupuoliselle Beatielle synnynnäinen naisruumiillisuus on poikkeama omasta koetusta ruumiillisuudesta ja miesruumis tämän epäsuhdan normalisointia. Beatien kohdalla myös kykenevyys isyyteen/äitiyteen asettuu dokumentin sisällä kyseenalaiseksi, kun julkinen mielipide tuomitsee raskauden, ja koko dokumentin eetos tuntuu olevan tämän vastustuksen osoittaminen turhaksi.

Mies raskaana -dokumentti on myös siinä mielessä poikkeuksellinen lajinsa edustaja, että siinä kuvattavan päähenkilön ja hänen kumppaninsa omalla kuvamateriaalilla on merkittävä rooli. Dokumentin aloittaa Nancy-puolison Beatiesta kuvaama videopätkä, joka asettaa koko tarinan aivan eri tavalla kuin muut aineistoni dokumentit. Kuva ja ääni ovat kohdehenkilöiden itsensä tuottamia, ja Nancyn katsetta mukaileva kameran tallenne on jo lähtökohtaisesti eritasoisen kuvauskohteeseen sitoutumisen ja hellyyden värittävä kuin tuotantoyhtiöiden palkkaamien kuvaajien voisi koskaan olla.

Muutenkin kyseinen dokumentti tuntuu antavan poikkeuksellisella tavalla tilaa päähenkilön omalle äänelle. Vaikka keskiössä on eräänlainen ruumiillinen poikkeuksellisuus, voi transsukupuolisuuden sokkidokumenttien kontekstissa nähdä myös eri tavalla subjektiiviteettia mahdollistavana, aktiivisena tilana. Muista aineistoni dokumenttien päähenkilöistä poiketen Beatien hormonihoidojen ja rintojenpoiston jälkeinen moderoitu ruumis on kuitenkin hänen oman päätöksensä tulos ja valinnan seuraus, ei omasta tahdosta riippumaton tila.

Tässä on toki huomattava, ettei transsukupuolisuus sinänsä ole oma valinta, mutta sokkidokumenttien esittämien ruumiinpoikkeamien joukossa sen seurauksena muokatun ruumiin subjektiivisuus tuntuu olevan aktiivisempi kuin monien muiden objektinkaltaisuuteen redusoitujen ruumiiden. Transsukupuolisuus linkittyy ranskalaisfilosofi Michel Foucault'n ruumiin teoretisointeihin sen lääketieteellisten, lainsäädännöllisten ja psykologisten ulottuvuuksien kautta, jolloin kiinnostavaksi nousee Foucault'n käsitys biovallasta, jota käsittelem tarkemmin luvussa kolme.

Vaikka transsukupuolisuus on oletetusta normista vahvasti poikkeava sukupuolisuuden ja ruumiillisuuden muoto, lääketiede on mahdollistanut sille myös korjausväylän ja pitää sitä ennen kaikkea parannettavissa olevana sairautena tai sukupuoli-identiteetin häiriönä. Korjausleikkaukseen pääsy kuitenkin vaatii asettumista medikaalisen diskurssin piiriin ja alistumista psykologisen arvioinnin alaiseksi. Korjausleikkauksen voi myös ajatella enemmän normiin pyrkivänä kuin sitä vastustavana käytäntönä.



Kuva 3. Kuvat Thomas Beatiesta synnyttävät outoutta yhdistämällä raskaana olevan kehon maskuliiniseen ”pullisteluun” ja miehisen ruumiin tunnusmerkkeihin.

Aineistoni dokumenteissa Cristianne Ray ja Thomas Beatie saavat oman tulkintani mukaan tilaa haastateltavina ja keskushenkilöinä myös poikkeuksellisuutensa ulkopuolella, mutta Rudy Santosille jää jo kielitaidon puutteellisuuden vuoksi passiivisempi rooli. *Maailman pienimmässä äidissä* Cristianne Ray esitellään ensimmäisen kerran yksin sohvalla istumassa, koko ruumiin ja sen poikkeuksellisuuden paljastavassa kuvassa. Tämän jälkeen dokumentti näyttää Cristiannen pitelemässä pikkuvauvaikäistä lastaan. Poikkeuksellinen naisruumiillisuus yhdistetään montaa keinoja äitiyteen, joka myös esitetään poikkeavana – Rayn kädet tuskin yltävät vauvan ympärille, mikä ohjaa katsojaa epäilemään ruumiin kykenevyyttä äitiyteen. Kykenevyys äitiyteen on koko dokumentin ajan asia, joka asetetaan implisiittisesti ja kohdin hyvinkin suoraan kyseenalaiseksi.

Cristianne Ray saa kuitenkin äänensä kuuluviin lukuisissa ”puhuva pää” -tyyppisissä haastatteluotoksissa, joissa hän istuu sohvalla niin, että hänen koko ruumiinsa mahtuu otoksen sisään. Katsojalle tarjoutuu mahdollisuus tarkastella poikkeavaa kehoa kokonaisuutena ja kuvan sisällä pysyvänä objektina. Kuvan reunat eivät katkaise ruumista ja vaikeuta sen havaitsemista yhtenä entiteettinä. Vaikka Rayn ruumis tarjotaan katsottavaksi objektin tapaan, hän ottaa kuitenkin aktiivisen puhujan paikan ja kertoo elämästään ja kokemuksistaan uhriutumatta ja huumorilla. Thomas Beatie taas vie

aktiivisen toimijan roolin vielä pidemmälle toimimalla myös dokumentin sisältöä, kuvaa ja kerrontaa tuottavana tekijänä. Osa dokumentin materiaalista on Beatien ja tämän puolison Nancyn kuvaamaa ns. autenttista materiaalia heidän odotusajastaan ja näin tulkittavissa todelliseksi tallenteeksi eletystä elämästä.

Rudy Santosille jää Rayhin ja Beatien verrattuna selvästi passiivisemmän ja objektivoidumman kuvauksen kohteen paikka. Santos puhuu pääasiassa filipinoa ja paikoin filipinon ja Filippiinien englannin sekamuotoa. Dokumentin spiikkaajalle on tästä syystä annettu angloamerikkalaiseen tapaan myös dubbaajan tehtävä ja Santosin omat puheenvuorot peittyvät englanninkielisen spiikkaajan dubbauksen alle. Dokumentin suomenkielinen tekstitys onkin jo toinen tulkinta Santosin varsinaisista repliikeistä, jotka jäävät kaksinkertaisen tulkintaketjun jalkoihin. Santos ei voi puhua suoraan, vaan hänen kokemuksensa suodattuu kahden tulkintaportaan kautta.

Tarkastelemani dokumentit noudattavat kaiken kaikkiaan melko konventionaalista dokumentaarisen puheen esittämisen tapaa siinä mielessä, että niissä käytetään tarinan ulkopuolista kertojaa, joka ohjaa dokumentin tapahtumien kulkua ja johdattaa katsojan kohtauksesta toiseen. Myös dokumenttien henkilöhahmot tai subjektit saavat puhetilaa kertoessaan kokemuksistaan ja tunteistaan. Tarkastelemilleni dokumenteille on kuitenkin ominaista, että varsinaiset dokumentin kohteet saavat äänen vain kehystettyinä tai alistettuina muille diskursseille.

Sokkidokumenttien puheen tasot tuntuvat usein olevan tiukan hierarkkisesti järjestyneitä. Ylimpänä tasona toimii omien katsomiskokemusteni perusteella ja aineistoni kohdalla poikkeuksetta useimmiten *voice over* -kertoja, niin sanottu ”Voice of God”, jonka kuulemme puhuvan, mutta jota emme näe. Tällaisen kertojanäänän ajatellaan usein heijastavan koko elokuvan tai ohjelman ideologiaa tai asennetta ja sen yleinen tehtävä on kuvailla käsiteltävää tilannetta tai ongelmaa (Nichols 2010, 74). *Voice over* myös liittyy erillisiä kuvia ja tilanteita toisiinsa ja luo juonelle koherenssia. Sen tehtävä voi myös olla retorinen, se voi suostutella ja vakuuttaa katsojan omaksumaan tarjoamansa ratkaisun tai totuuden oikeellisuuden (Nichols 2001, 16). On myös esitetty, että suurin osa dokumenttien suostuttelevuudesta perustuisi niiden äänitasoon, ja että argumentointi toimisi tehokkaammin äänen kuin kuvien tasolla (Nichols 2001, 30).

Kaikissa aineistoni dokumenteissa käytetään *voice overia*, miesääntä, joka asettaa ohjelman alkutilanteen, esittelee henkilöahmot, heidän historiansa ja nykytilanteensa sekä selostaa tapahtumat ja lääkäreiden mahdollisten toimenpiteiden sisällön ja tarkoituksen. Dokumenteissa itse päähenkilöt, lukuun ottamatta Thomas Beatieta, saavat äänensä kuuluviin vasta paljon *voice overin* jälkeen ja heidän puheenvuorojensa funktio tuntuu usein – etenkin Santosin kohdalla – rajoittuvan siihen, että henkilön puhuessa pääsemme katsomaan vapaasti hänen poikkeuksellista ruumistaan.

Voice overista seuraava puheen taso on aineistoni dokumenteissa asiantuntijapuhe, jolla lääkärit ja asiantuntijat selittävät ja lääketieteellistävät Santosin ja Rayn tilaa. Beatien kohdalla asiantuntijapuhetta ei kuitenkaan käytetä, vaan transsukupuolisuuteen liittyviä medikaalisia ulottuvuuksia selittää Beatie itse. Tätä voisi pitää ilahduttavana aktiivisen puhumisen paikan tarjoamisena itse puheen kohteelle, mutta samalla on huomattava, että Beatien puhetta hormonihoidoista ja rintojenpoistosta kuvittavat aiheeseen liittyvät internetsivut, jotka eivät suinkaan vahvista kuvaa asiantuntijapuheesta. Enemminkin puhe yhdistyy internetistä löytyvään materiaaliin yleisesti liitettävään todenperäisyyden epävarmuuteen ja vastaavasti Beatien puhe, niin paikkansapitävää kuin se olisikin, saa ainoastaan kokemuspuheen statuksen.

Sokkidokumenteista voikin löytää karkeasti jaoteltuna kaksi puheen ja tiedon tasoa: kovan faktan tason, jolla asiantuntijat ja lääkärit kertovat tiedon pintatason ja toisaalta päähenkilöiden välittämän tunnetiedon tason, joka kuitenkin on yhtä totta kuin kovan faktan taso (ks. esim. Saksala 2008, 22). Tunnetieto sijoittuukin eräänlaisen kokemuksellisen asiantuntijuuden tasolle. Kaikissa dokumenteissa lääketieteellinen diskurssi on läsnä tavalla tai toisella ja lääketieteen alan spesialisteille annetaan tyhjentävän selittäjän rooli. Esiteltävät ruumiit asettuvat ruudun takana kameran tarkkailtavaksi kuin leikkauspöydälle ikään.

Sokkidokumenttien puheessa huomionarvoista on myös sanotun yhteys inhon herättämiseen, minkä koen yhdeksi kyseisten dokumenttien viihteellisyyden rakentamisen perustaksi. Tämän lajityypin dokumenteissa puhutaan monesti hyvin eksplisiittisesti siitä, miten ”ällöttäviä” tai ”kuvottavia” henkilöiden tilat ovat. Tämänkaltaiset kommentoinnit kiinnostavat itseäni puheaktiteorian näkökulmasta, ja sen kannalta, miten joistakin ruumiista tehdään vastenmielisiä ja jopa ällöttäviä tiettyjen

puhuntojen kautta. Palaan näihin puheaktiteorian ja inhon synnyttämisen teemoihin myöhemmin luvussa neljä.

Dokumenteissa – niin myös sokkidokumenteissa – tyypillinen autenttisuuden luomisen keino on arkistomateriaalin käyttö (Campbell 2000, 148). Myös aineistoni dokumenteissa erilaisella arkistomateriaalilla on keskeinen rooli kunkin päähenkilön tarinan historiallistamisessa ja toisaalta autentikoimisessa. Dokumentin materiaaliin yhdistetään otoksia keskushenkilöiden kotialbumeista ja näin yhdistetään tuotettu dokumenttimateriaali ikään kuin aidompaan itsedokumentoinnin kautta syntyneeseen materiaaliin.

Cristianne Rayn tapauksessa kotialbumista on kaivettu kuvia hänen raskautensa ajalta ikään kuin todistamaan poikkeuksellisen odotuksen ja synnytyksen todella tapahtuneen. Kuvissa Ray seisoo kameran linssin edessä alusvaatteisillaan ja esittelee raskausmahaansa edestä ja sivuilta. Kuvat kuuluvat siihen itsedokumentoinnin lajiin, jossa odottava henkilö tai pariskunta kuvaa kameralla raskaana olevassa ruumiissa tapahtuvia muutoksia ja havainnollistaa ruumiin ulottuvuuden laajentumista kuvallisesti. Rayn kohdalla kuvadokumentit poikkeavat totutusta siinä, että paljastaessaan raskausmahan ne myös paljastavat muunkin ruumiillisen epämuotoisuuden. Katsojille tarjotaan hyvä ”teko”syy katsoa Rayn ruumista paljaana ilman yksityiskohdat peittävää vaatetusta. Kamera on myös ollut tallentamassa synnytyssalissa ja poikkeuksellisen ruumiillisuuden uusintamistapahtuma todistetaan kuvallisesti synnytyssalikuvaston avulla.

Myös Rudy Santosin menneisyys tehdään läsnä olevaksi arkistokuvien käytön avulla. Dokumentin materiaalin joukossa vilahtaa kuva Santosin ja tämän vaimon nuoruusvuosilta ja lisäksi Santosin lavapersoonan ”Octomanin” mainosjulisteella kuvitetaan spiikkaajan kertomusta Santosin menneisyydestä sirkustähtenä. Santosin kohdalla arkistomateriaalin avulla kerrotaan tarinaa huippuvuotensa ohittaneesta karnevaalitähdestä, jonka aikaisempi kyvykkyys, tähtiasema ja menestys naistenmiehenä vaihtuvat kameran kuvaamaksi elämäksi syrjäisessä hökkelissä, vaivaisena ja muiden avun varassa elävänä.

2.3. Dokumentaarisia kytköksiä maailmaan

Alan Rosenthalin ja John Cornerin (2005, 1) mukaan dokumenttien ja niiden tutkimuksen tärkeyttä korostavat dokumentaaristen muotojen usein hyvin poliittiset ja sosiaaliset merkitykset ja kytkökset, mutta myös niiden kulttuurinen merkittävyys. Dokumenteilla on parhaimmillaan kykyä innostaa ja miellyttää, mutta ne voivat yhtä hyvin vaikuttaa myös sokeeraamisen ja häiritsevyyden kautta (mts.).

Bill Nichols (2001, xiv) mainitsee elokuvantekijöiden turvautuvan usein juuri dokumentaarisuuden muotoihin pyrkiessään saamaan katsojansa sitoutumaan sellaisiin aihepiireihin tai kysymyksiin, jotka liittyvät suoraan maailmaan, jossa elämme. Toisaalta jokaisen elokuvan voisi ajatella olevan dokumentti siinä mielessä, että jopa kaikkein fiktiivisinkin elokuva antaa oman todistuksensa maailmasta, joka sen tuotti (Nichols 2001, 1). Taiteella ja elämällä onkin aina kytköksensä, vaikka esitetyt maailmat olisivatkin fiktiivisiä (MacDougall 2006, 13). Tullessaan esittäneeksi maailmaa ikään kuin suoraan ja autenttisesti, dokumentilla on siis myös poliittisia ja valtaan kytkeytyviä ulottuvuuksia. Ne liittyvät koko dokumentintekoprosessiin aiheen valinnasta, kuvaukseen, editointiin ja vastaanottoon.

Mediatutkija Juha Herkman (2002, 134) muistuttaakin jo niin perustavanlaatuisten elokuvan tekemisen osasten kuin kuvauskohteen ja -ajankohdan sekä kuvakulman ja keston valinnan vaikuttavan ratkaisevasti siihen, millaista totuutta kukin teos välittää. Näiden lisäksi dokumentaarista tuotosta voidaan toki muokata ja vääristellä myös suuremmin ja tarkoitushakuisemmin vaikkapa kuvamanipulaatiolla, tehosteilla ja muilla kehittyneen teknologian mahdollistamilla keinoilla (ks. esim. Herkman 2002, 135). Dokumentaarisuuden erityisyyden esittämistapana voikin ajatella syntyvän siitä, että se toisaalta pyrkii representoimaan maailmaa sellaisenaan, mutta lainaa tässä pyrkimyksessään usein fiktiivisen elokuvan kerronnallisia keinoja (Herkman 2002, 134; Nummelin 2005, 264). Vaikka dokumentit eivät voikaan koskaan olla maailman esittämistä sellaisenaan, ilman tulkintaa ja rajausta, on niiden voima kenties juuri siinä, että ne kykenevät parhaimmillaan näyttämään maailman uudella tavalla ja esittämään siitä luovia, kriittisiä ja vaihtoehtoisia argumentteja ja tulkintoja (esim. Nichols 2001, 5).

Kuten jo aiemmin olen tuonut esiin, dokumentaarisuutta tarkasteltaessa on huomiota kiinnitettävä siihen, miten ilmaisumuoto suhteutuu totuuteen ja totuudellisuuden rakentamiseen. Dokumentit tarjoavat katsojilleen toisaalta samankaltaisuuden ja tuttuuden kokemuksen, oletuksen siitä, että sen minkä näemme kameran edessä, on oltava totta (Nichols 2001, 2–3). Toisaalta dokumentin tarjoama esitys maailmasta on aina tulkinta ja rajattu sellainen. Tallenne ja sen avulla tuotettu representaatio kertoo aina vain jonkin valitun version tapahtuneesta ja on aina myös avoin erilaiselle muokkaamiselle ja vääristelylle (Nichols 2001, 5; Lee-Wright 2010, 9, 92). Bill Nichols (2001, xi) muistuttaakin, että dokumentaariseen muotoon liittyy erityinen kiehtovuus juuri siitä syystä, että se tuntuu tarjoavan katsojilleen mahdollisuuden todistaa muiden ihmisten elämää sellaisenaan ja ennen kaikkea sellaisten ihmisten, jotka asuttavat samaa historiallista maailmaa kuin katsojatkin.

Vaikka Nichols (2001, 2) nostaa yhdeksi dokumentaarisuuden ominaispiirteeksi ja maailmaan sitoutumisen tavaksi sen tarjoaman samankaltaisuuden ja tuttuuden tunteen suhteessa omaan elämänpiiriimme, on sokkidokumenteille niiden arkisen elämän näennäisen normaaliuden kuvaamisesta huolimatta olennaista ja niiden merkitykselle keskeistä outouden ja vierauden kuvaaminen. Sokkidokumenttien arvo perustuukin vahvasti, ei niinkään niiden representationaaliselle vastaavuudelle tai realismisuudelle, vaan niiden kulttuurisille ominaisuuksille. John Corneria ja Alan Rosenthalia (2005, 1) mukaillen väitänkin niiden kiinnostavuuden perustuvan kykyyn sokeerata ja häiritä, mutta yhtä hyvin innostaa tai miellyttää.

Dokumentin poliittisena ulottuvuutena voi nähdä myös siihen esitysmuotona liittyvät lukuisat eettiset kysymykset. Mitä ihmisille oikeastaan tehdään, kun heistä tehdään dokumentti? Bill Nichols (2001, 5) näkee dokumenttimuodon, ehkä ideaalisestikin, kohtelevan esittämiään ihmisiä sosiaalisina toimijoina, jotka jatkavat elämäänsä, kuin olisivat jatkaneet sitä ilman dokumentintekijän väliintuloa. Tällöin heitä ei muuteta teatraaliseksi esiintyjiksi, vaan heidän arvonsa on siinä, mitä heidän elämänsä ruumiillistaa (mts.). On kuitenkin selvää, että pelkästään kameran läsnäolo muuttaa tapahtumia ja kuvattavien käyttäytymistä (Lee-Wright 2010, 131). Antony Fredriksson (2008, 26) puolestaan huomauttaa, että toisen dokumentaariseen esittämiseen liittyy aina väistämättä kysymyksiä myös itsestä: tekijän ja katsojan avoimuudesta käsittämättömänkin toiseuden edessä.

3. Poikkeuksellisen ruumiin ulottuvuuksia

Ruumis, mieli ja niiden suhde ovat olleet ja ovat edelleen yksi länsimaisen filosofian pohdituimpia kysymyksiä. Jo antiikin aika keskusteli ruumiille ja mielelle tarkkarajaista eroa, ja myöhemmin erityisesti Descartes'in ajattelun myötä mieli ankkuroitui vakaaseen erityisasemaan ruumiiseen ja sen luonnollisena ja irrationaalisenä näyttäväseen olemukseen nähden. Mieli säilyttikin pitkään melko kyseenalaistamattoman johtoasemansa ruumiiseen nähden, ja vasta 1900-luvun loppupuoli sai todistaa toden teolla ruumiin uudelleenkäsitteellistämisen ja -merkityksellistämisen nousua ja aiempi ruumiittoman abstraktiuden korostus asetettiin kyseenalaiseksi.¹⁹

Ruumiin asema länsimaisen filosofian perinteessä on ollut pitkälti poissaolon ja väheksynnän leimaamaa, ja ajatteleva subjekti onkin nähty useimmiten ruumiillistumattomana ja pelkän puhtaan järjen varassa toimivana. Vaikka ruumista voi pitää kaiken ajattelun perustana, ja vaikka se on läsnä kaikkialla, se on ollut jokseenkin helppo ohittaa teorian tasolla. (Ks. esim. Shildrick & Price 1999, 1; Jokinen, Kaskisaari & Husso 2004, 7) Barbara Creed (1995, 127) on kuitenkin esittänyt, ettei ruumis ole niinkään unohtunut aiempina vuosisatoina ja -kymmeninä ajattelun keskiöstä, vaan se on toiminut heikompana ”toisena” lukuisissa binaarioppositioissa, jotka ovat olleet keskeisiä länsimaiselle ajattelulle. Näitä ovat esimerkiksi jaottelut mieli/ruumis, henki/liha, kulttuuri/luonto ja kuolemattomuus/kuolevaisuus. Filosofisissa ja uskonnollisissa diskursseissa ruumis on usein liitetty feminiiniseen – nainen on tunteellisempi ja näin ollen ”ruumiillisempi”, kun taas mies on yleensä sijoitettu logiikan ja rationaalisen alueelle (mts.).

Sokkidokumenteissa – ja etenkin oman aineistoni dokumenteissa – ruumiillisuus on ilmiselvässä keskiössä. Ruumis edustaa dokumenteissa toiseutta, outoa kummajaista, joka tarkasteluun dokumenttitalenne antaa oivan tilaisuuden. Dokumenteissa esitellään ruumiita lähinnä niiden olemuksen ja fyysisten ulottuvuuksien tasolla, joskin myös ruumiiden kyvyt tai kyvyttömyydet saavat huomiota. Rudy Santos esitetään aineistoni

¹⁹ Ruumiin ja mielen vastakkainasettelusta länsimaisessa ajattelussa ks. esim. Braidotti 1993; Lloyd, 2000; Palin 1996.

päähenkilöistä ehkä pahimmin ruumiinsa vankina. Hänen kyvykkyytensä ovat rajoittuneet vuosien kuluessa, ja dokumentin kuvaushetkellä pelkkä liikkuminen on miehelle vaikeaa ja tuskaista. Cristianne Ray esitetään kyllä kävelemässä, ajamassa autoa ja keilaamassa, mutta samalla hänet kuvataan riippuvaiseksi muista ihmisistä ja näiden toimivista kehoista. Thomas Beatiessa puolestaan yhdistyvät eri sukupuolten kyvykkyydet. Hänen miehinen ruumiinsa kykenee perinteisesti naisruumiille varattuun reproduktioon raskauden ja synnyttämisen kautta.

Feministisessä ajattelussa ruumis on ollut alusta lähtien keskustelun ja problematisoinnin keskipisteessä, ja sen rooli on nähty ennen kaikkea poliittisena (esim. Heinämaa, Reuter & Saarikangas 1997, 7). Feminismi ja feministinen tutkimus ovatkin kokeneet oman projektinsa olevan tiukasti sidoksissa ruumiiseen (Shildrick & Price 1999, 1). Jo varhainen naisliike näki ruumiin erityisesti naisten oikeuksien ja itsemääräämisen neuvottelun paikkana. 1960- ja 1970-luvulla radikaalifeminismi puolestaan pyrki korostamaan naisruumiin erityisyyttä ja arvoa miehiseen ruumiiseen nähden, ja erilaiset tietoisuusryhmät pyrkivät tuomaan naisia kosketukseen oman ruumiinsa kanssa. Ruumis ja ruumiillisuus nousivat kuitenkin aivan uudella tavalla ja intensiteetillä feministisen ajattelun keskiöön 1980-luvulla niin sanotun uusmaterialismin myötä, ja sukupuolikeskustelun painotukset ovat 2000-luvullakin sijoittuneet monesti ruumiillisuuden ja ruumiinpolitiikan kentälle.²⁰ Koska oma tutkielmani keskittyy vahvasti ruumiillisuuden kysymyksiin, feministinen ruumiillisuuden teoretisointi on läsnä tässäkin sokkidokumenttien moninaisia ruumiillisuuksia käsittelevässä luvussa.

Keskeiseksi feministisissä ruumiin teoretisoinneissa on noussut ihmisen ymmärtäminen ruumiillisena subjektina, jolloin ruumiilla tarkoitetaan toiminnan, kokemuksen ja merkityksen paikkaa (Heinämaa, Reuter & Saarikangas 1997, 7). Ruumiin nousu ajattelun keskiöön on myös herättänyt pelkoa ja luonut uhkakuvia luisumisesta essentialismiin, ruumiillisuuden ymmärtämiseen luonnollisena ja olemuksellisena (ks. esim. Jokinen, Kaskisaari & Husso 2004, 7). Onkin tärkeää huomioida, että ruumiillisuus ja ruumiillinen subjektius ovat aina ja välttämättä kulttuurisen järjestyksen alaisuudessa ja sen tuote (esim. Heinämaa, Reuter & Saarikangas 1997, 7).

²⁰ Feministisen ajattelun ”vaiheista” ks. esim. Juvonen 2010; Rossi 2010; Weedon 1999.

Feministisesti painottuneet ruumiin uudelleenteoretisoinnit ovat kuitenkin hyvin moninaisia ja usein myös keskenään ristiriitaisia. Osalle feministisiä ajattelijointa ruumiin huomioiminen ja tiedostaminen on tärkeää, mutta se ei nouse etusijalle tai huomion keskipisteeksi, toisille taas ruumiillisuus on kaiken teorian lähtökohta ja materiaallinen ruumis keskeinen tutkimuskohde (Shildrick & Price 1999, 1). Osalle erityisesti poststrukturalismista ja postmodernismista vaikutteita ammentavista tutkijoista ruumiin ja sen annetun luonteen kyseenalaistaminen ja tekstuaalisen ruumiillisuuden korostus nousevat etusijalle (mts.).

Oma tutkielmani osallistuu ruumiskeskusteluun tarkastelemalla ruumista ja sen kuvia osana populaarikulttuurin kentällä käytävää ruumiiden merkitysten rakentamista ja ”normaalin ja epänormaalin” ruumiillisuuden neuvottelua. Kartoitan tässä luvussa ruumiin teoretisoinnin feministisiä painotuksia ja niiden käyttökelpoisuutta tutkimusaineistoni analyysissa. Päähuomioni keskittyy toisaalta ruumiin ja vallan kytköksiin, joita tarkastelen erityisesti foucault’laisesta näkökulmasta, toisaalta poikkeuksellisen ruumiin hirviömäisyyteen ja kristevalaiseen abjektiin ruumiin ulottuvuutena. Linkitys tutkimusaineistooni tapahtuu dokumentaarisen puheen, vallan ja poikkeuksellisten ruumiiden tarkastelun kautta, vertaamalla dokumenttien ruumiillisuuksia erilaisiin hirviöluonnoksiin ja etsimällä abjektin kytköksiä seuraavassa luvussa käsiteltävään inhon tunteeseen.

3.1. Normalisoiva hallinta ja dokumenttiruumiit

Viime vuosikymmeninä ruumista ei ole enää nähty negaationa eikä sitä ole redusoitu materiaaliseksi tai biologiseksi objektiksi, josta voi saada tietoa vain fyysisten tunteiden tai tuntemusten kautta. Yksi vaikutusvaltaisimmista ruumiin moderneista teoretikoista, Michel Foucault, näkeekin ruumiin sosiaalisena tekstinä, jota yhteiskunnan säätelyjärjestelmät (kurin ja rangaistusten muodot) sekä itsesäätely merkitsevät. Ennen kaikkea Foucault kuitenkin näkee ruumiin vastarinnan paikkana. (Foucault 2005, 38, 42.)

Foucault’n ajattelulle on Johanna Oksalan (1997, 169) mukaan keskeistä se, ettei se etsi ruumiin muuttumatonta, alkuperäistä olemusta. Foucault’lle onkin ensisijaisen tärkeää

sen kartoittaminen, miten sekä ruumis, sukupuoli että seksuaalisuus ovat kulttuurisesti muodostuneita ja erilaisiin valtasuhteisiin kytkeytyneitä. Foucault'n ajattelua tarkasteltaessa onkin tärkeää ymmärtää, että hänen tulkinnassaan valta toimii ennen kaikkea ruumiiden kautta, mutta tuo valta ei ole lähtökohtaisesti ja välttämättä negatiivista ja rajoittavaa, vaan myös tuottavaa (mts.; Alhanen 2007, 143).

Foucault ei vastusta vallankäyttöä sinänsä, ainoastaan sen tiettyjä moderneja ilmentymiä kuten normalisoivaa hallintaa (ks. esim. Alhanen 2007, 139). Normalisoiva hallinta toimii kurinpitäjärjestelmän kautta yhtäältä määrittämällä yksilöitä suhteessa toisiinsa ja mittaamalla heidän kykynsä määrällisesti, toisaalta asettamalla yksilöt arvojärjestykseen näiden määrittelyjen perusteella. Arvottamisesta puolestaan seuraa samankaltaisuuden velvoite ja normalisoinnin paine. (Foucault 2005, 249.) Normalisointi toteutuu siis erilaisten mittaus- ja tutkimuskäytäntöjen kautta.

Näin jokaisesta yksilöstä tulee Foucault'n (2005, 261) mukaan ”tapaus”. Tällaisessa prosessissa yksilöt joutuvat väistämättä katseiden ja tarkkailun kohteiksi. Foucault näkee tällaisen yksilöön keskittyvän mielenkiinnon jopa eräänlaisena etuoikeutena: tällöin ihmisen elämäntarina tulee kuvatuksi hänen olemassaolonsa eri vaiheiden kautta. Toisaalta kuvaus lipeää helposti kontrollin ja hallinnan keinoksi: funktionaaliseksi todisteeksi normalisointia vaativasta poikkeamasta (mts.). Normalisoiva hallinta on läsnä myös friikkisirkusperinteessä ja sokkidokumenteissa. Friikkisirkuksen vetonaulat olivat ”tapauksia”, joiden (usein konstruoidut) elämäntarinat houkuttelivat katsojia ja loivat omanlaistaan tähtikuvaa esiintyjien ympärille (ks. esim. Bogdan 1998). Sokkidokumenteissa päähenkilöiden mittaaminen, ruumiin ominaisuuksien numeraalinen esittäminen ja erilaisten mittauslaitteiden arvioitavaksi asettuminen ovat keskeisiä ruumiin katsottavaksi tekemisen keinoja.

Foucault'n kiinnostus kohdistuu erityisesti siihen, miten valta ja sen muodot luovat subjekteja (Oksala 1997, 170). Hänen mukaansa tämä tapahtuu luokittelujen kautta, liittämällä yksilöihin identiteettejä ja sisään rakentamalla erilaisia käyttäytymismalleja ja tavoitteita (mts.). Tällaisessa subjektinrakentamisprosessissa Foucault'n kehittämät biopolitiikan ja -vallan käsitteet ovat keskeisiä. Biovalta liittyy modernilla ajalla syntyneisiin vallankäytön muotoihin, jotka kohdistuvat ihmisiin elävinä, biologisina olentoina (ks. esim. Alhanen 2007, 140–141).

Biovallan synty liittyi vahvasti biologian ja lääketieteen ja toisaalta kapitalistisen järjestelmän kehitykseen. Näin ollen ihmisten biologisiin prosesseihin oli helpompi vaikuttaa, mikä puolestaan oli eduksi työläisten ruumiista hyödyn saavalle kapitalismille. Ihmiselämästä itsestään tuli jatkuvan ja tarkan hallinnan alaista. (Foucault 2005, 186; Alhanen 2007, 141.) Biovalta pyrkii toimimaan yksilöiden ruumiiden kautta rakentavasti, ohjaavasti ja vahvistavasti, ei kieltoihin ja rangaistuksiin perustuvana (Väliaho 2006, 34; Alhanen 2007, 142; Foucault 2005, 188–189). Biovallasta hyvänä esimerkkinä on vaikkapa iltapäivälehtien terveysdiskurssi, jossa näennäisesti ihmisten omaan hyvinvointiin liittyvät aiheet kuten painonhallinta, ruokavalio ja seksuaaliterveys luovat tiukkaa ja rajoittavaa ohjeistoa siitä, mitä hyvä elämä on. Sen sijaan, että tämä diskurssi pakottaisi toteuttamaan ja tavoittelemaan hyvää elämää, se auttaakin tekemään vallitsevasta hyvinvointikäsitteestä sisäistettyä ja luonnollista ja näin itsestään selvästi tavoiteltavaa.

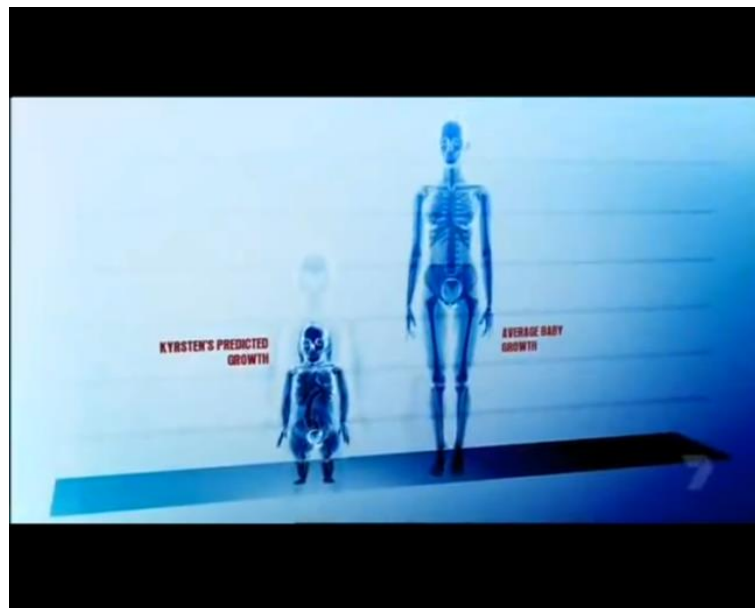
Biovalta kytkeytyy kiistatta myös dokumenttiruumiisiin. Erilaiset yhteiskunnan ja asiantuntijapuheen tasolta vaikuttavat psyko-medikaaliset diskurssit hallitsevat dokumenttien henkilöiden omille kokemuksille perustuvaa puhetta ja kontekstualisoivat sitä. Vaikkei diskurssien kautta toimiva valta tässä kohdin olekaan suoranaisen negatiivista valtaa, siis kieltojen tai rangaistusten kautta toimivaa, äärimmäisen hallitsevaa se kuitenkin on.

Koska tutkimusongelmani liittyy juuri ruumiillisuuteen ja sen poikkeuksellisten muotojen esityksiin, olen valinnut aineistokseni sokkidokumenttien tämänsisältöisiä edustajia. Omien katselukokemusteni perusteella ruumiillisten kummallisuuksien esittelylle omistautuneet dokumentit ovat rakenteeltaan hyvin samankaltaisia. Alussa niissä esitellään henkilöt ja heidän poikkeuksellisuutensa sekä tästä aiheutuneet ongelmat ja rasitteet, joiden kanssa kuvattavien on elettävä. Tämän jälkeen usein turvaudutaan asiantuntijoihin ja heidän lääketieteelliseen tietoonsa kuvattavien tilojen fysiologian selvittämisessä. Dokumenttien tiedolliset ulottuvuudet jakautuvatkin hyvin usein lääketieteellisen ”kovan” tiedon ja päähenkilöiden kokemustiedon varaan (vt. Saksala 2008, 117).

Lääkäreiden ja asiantuntijoiden esiteltyä tilojen fysiologinen puoli ja päähenkilöiden valotettua niiden kokemuksellista ulottuvuutta siirrytään usein, jos kyseessä on

parannettavissa oleva poikkeavuus, eräänlaiseen parantamisen ja muutoksen tarinaan, jossa kirurgisten tai muunlaisten lääketieteellisten toimenpiteiden avulla lähdetään kohti normaalia ja toivottua, normalisoitua ruumista. Lääkärien edustaman tieteellisen diskurssin kaikinainen asiantuntevuus sekä ”tietoon” ja tutkimustuloksiin perustuva vakuuttavuus on valtaisuudessaan täysin eri luokkaa kuin päähenkilöiden kokemuspuhe, jonka ainoa todistusvoima on oman kokemuksen autenttisuuden oletuksessa.

Matkalla normaaliin ruumiiseen päähenkilöt käyvät läpi usein hyvin rankkoja, jopa hengenvaarallisia toimenpiteitä, joissa kamerat ovat monesti mukana hyvin lähietäisyydellä, aina leikkaussalissa asti. Näiden ruumista muokkaavien koettelemusten jälkeen saavutaan lopun koontiin, jossa paljastetaan muuttunut, normaalia tavoitteleva ruumis ja sen mukanaan tuomat mahdolliset elämänpiirin laajentumiset ja elämänlaadun parantumiset. Sokkidokumenteille tyypilliseen tapaan ruumiin fysiologiaa esitellään lääkäreiden puheen lisäksi sitä tukevalla tietokonegrafiikalla, joka paljastaa ruumiin sisäisen poikkeavuuden sen kameroilla tavoitettavan pintatason lisäksi.



Kuva 3. Tietokonegrafiikka havainnollistaa Cristianne Rayn tyttären ja ”normaalin” naisen kasvun eroja.

Maailman pienimmässä äidissä poikkeuksellisen ruumiin taakka ylittää myös sukupolvirajoja. Cristianne Rayn tytär Kyrsten joutuu äitinsä tavoin monenlaisten lääketieteellisten mittaus- ja tarkkailutoimenpiteiden kohteeksi ja tämän kehitystä seurataan erityisen tarkasti erilaisten kasvukäyrien avulla. *Neljä kättä, kolme jalkaa*

käyttää myös muita sokkidokumenteissa tyypillisiä pinnan alaisen todistamisen tapoja, jotka liittyvät lajityypin lääketieteellisen kuvantamisen perinteeseen: tietokonegrafiikan ja animaatioiden lisäksi hyödynnetään muun muassa röntgenkuvaa ja ultraääntä. Näiden kuvantamiskeinojen ja asiantuntijapuheen keinoin poikkeava ruumis otetaan kokonaisvaltaisesti haltuun, pilkotaan rationaalisesti käsitettävissä oleviin palasiin ja tehdään ymmärrettävämmäksi.

Lääketieteellisiä dokumentteja tutkineet David L. Clark ja Catherine Myser (1996) ovat havainneet niissä selviä kytköksiä friikkisirkusten tapaan esitellä ruumiillisia poikkeavuuksia. Vaikka epämuodostuneet ruumiit eivät esiinnykään enää friikkisirkuksissa, ei kiinnostus niihin ole kuitenkaan hävinnyt. Clarkin ja Myserin mukaan on kuitenkin vaikea erottaa, onko tässä kiinnostuksessa kyse puhtaasta mielenkiinnosta vai tirkistelystä ja täydellisestä katseen kohteen objektivoinnista. Heidän mielestään on joka tapauksessa varmaa, että erikoiset ruumiit ovat edelleen alttiita tulemaan spektakelisoiduiksi.

Aineistoni dokumenttiruumiit eroavat toisistaan monella tapaa, mutta samalla ne kytkeytyvät toisiinsa erojensa moninaisuuden kautta. Kaikkia päähenkilöitä yhdistääkin erojen moneus. Päähenkilöt poikkeavat oletetusta normista paitsi ruumiinsa myös esimerkiksi rotunsa ja sukupuolensa kautta. Kaikki ruumiit myös kantavat mukanaan toista ruumista. Raylla ja Beatiella tämä toinen on elävä, aktualisoitumistaan odottava sikiö. Santosilla ruumis kantaa mukanaan menneisyyttä ja kuolemaa. Santosin lisäraajojen alkuperäksi dokumentin kuluessa vahvistuu kaksonen, joka on menehtynyt jo ennen syntymäänsä. Dokumentti puhuu tästä toisesta toistuvasti loiskakosena, ja demonisoi sen jonakin Santosin elinvoimaa ahmivan syöpäläisenä. Santos itse kokee kiintymystä kaksosensa, ja vaikka pitää sitä itsestään erillisenä, laskee sen itseensä erottamattomasti kuuluvaksi identiteetin osaksi.

Maailman pienin äiti -dokumentti alkaa kollaasilla päähenkilö Cristianne Rayn arkipäivän tilanteista, joissa esiin pääsevät hänen kyvykkyytensä kyvyttömyyksien sijaan. Ray kävelee, keilaa ja pitelee vauvaansa kuin kuka tahansa nuori äiti. Kuvakulmilla ja kameran käytöllä luodaan kuitenkin myös toisenlaisia miellelyhtymiä. Kun dokumentin intro esittelee Rayn puolison, normaalipituisen Jeremyn, kamera kuvaa hieman alaviistosta Rayta istumassa lattialla ja Jeremyä tämän vieressä korkealla

baarijakkaralla. Henkilöiden asettelu ja kuvakulma korostavat ”normaalin” ja ”epänormaanin” – pitkän ja lyhyen – rajaa. Samalla kommentaattori kertoo kuvallisen vastakkainasettelun yllä Jeremyn pituuden kuin alleviivataksaan ruumiiden eroa.

Vaahtera ja Vähäpassi (2014, 238) huomauttavatkin, että juuri jaloilla, seisomisella ja kävelemisellä on erityinen rooli kyvykkyyttä ja vammaisuuden astetta mitattaessa. He viittaavat vammaistutkija Mike Oliveriin, joka on tulkinut erityisen kulttuurisen hierarkisoinnin perustuvan kävelemiseen kykenemisen eri tasojen varaan (Oliver 1993, 2, 4). Cristianne Raylla jalat ovat selvästi epämuodostuneet, mutta hän pystyy liikkumaan omalla yksilöllisellä ja harjaantumisen kautta opitulla tavallaan. Ray on siis Oliverin hahmottelemien tasojen ”kävelevien, lähes kävelevien ja ei-kävelevien” välimaastossa.

Monissa kohdin *Maailman pienin äiti* -dokumentti tuo katsojan arvioitavaksi vammaisen ja ei-vammaisen ruumiin välisen halun ja sen oletetun epänormaaliuden. Ray ja Jeremy asetetaan ikään kuin puolustamaan rakkaustarinaansa, todistamaan haluaan. Pariskunnan epätasapainoa ja riippuvuussuhdetta korostetaan kuvallisesti monin paikoin. Jeremy kantaa Rayta sylissään samaan tapaan kuin heidän yhteistä lastaan. Ray rinnastuu näin lapsenkaltaiseen passiiviseen ja apua tarvitsevaan olentoon. Kun pariskunta käy kaupassa, Ray istuu ostoskärryssä, heidän tyttärensä ostoskärryn istuinosassa ja isä-Jeremy työntää kärryä. Ray myös puhuu usein lapsenkaltaisella äänellä, joka osaltaan yhdistää tämän vastuuttomuuteen ja kykenemättömyyteen, joita määreitä dokumentti pyrkii hänen ylleen langettamaan aivan alusta alkaen. Kameran käytöllä myös alleviivataan tulkintaa Rayn kyvyttömyydestä huolehtia lapsestaan. Dokumentin alun vauvanhoitokohtaus on kuvattu heiluvalla ja holtittomasti tarkentuvalla käsivarakameralla, joka esittää itse tapahtumankin kaoottisena ja hallitsemattomana.

Pelkkä Rayn ruumiinpoikkeama ei ole dokumentille riittävän sokeeraava aihe. Sen täydellistää Rayn kieltäytyminen raskaudenkeskeytyksestä ja uhkarohkea päätös pitää lapsi lääketieteen specialistien vastustuksesta huolimatta. Näin Raysta saadaan luotua tarina ”maailman pienimpänä äitinä”. Jo introssa ruudulle läväytetään vanhoja valokuvia Rayn raskausajalta. Kuva on sinänsä tavanomainen tallenne raskausajan muutoksia läpikäyvän naisen ruumiista, tässä yhteydessä se vain antaa

raskausmuutoksia esitellessään katsojalle ikään kuin sallitun tilan tarkastella poikkeuksellista ruumista läheltä ja keskeytyksittä. Valokuvien taustalla kommentaattori kertoo, kuinka ”Ray järkytti asiantuntijoita tulemalla raskaaksi.” Raskaus ja synnytys näyttäytyvät dokumentin kontekstissa uhkana ja vastuuttomuutena, eivät niinkään oman ruumiin haltuunoton tapoina. Jo lisääntymään kyvyttömäksi tuomittu ruumis uhmaakin kieltoa ja osoittaa oman kyvykkyytensä.

Mies raskaana -dokumentti luo varsin erilaisen kuvan poikkeavasta äitiydestä – tai pikemminkin isyydestä. Dokumentissa päähenkilöllä on huomattavasti aktiivisempi rooli dokumentaarisen tarinan tuottajana. Tämän mahdollistaa jo aiemmin esiin tuomani seikka, että dokumentti koostuu paljolti päähenkilöiden itse kuvaamasta materiaalista. Kuvamateriaalissa luodaan tietoisesti ristiriitaa raskaana olevan ruumiin ja miehisiä tuntomerkkejä kantavan ruumiin välillä. Hyvä esimerkki tästä on Beatien poseeraaminen peilin edessä yläruumis paljaana. Beatie, jonka raskausmaha on jo silmännähtävä, pullistelee hauksiaan ja tarkastelee ylpeänä ruumiinsa kahtalaisia muutoksia: lihaksia ja raskautta. Tässä kuvastossa aktiivisen hankkimisen tuloksena syntynyt lihaksikkuus ja raskaus, jota pidetään enemmänkin passiivisena ruumiissa tapahtumisena, rinnastuvat.

3.2. Hirviösirkus

Sokkidokumenttien esittelemällä poikkeuksellisella ruumiillisuudella voi nähdä olevan vahva kytkös yhtäältä luonnontieteen teratologiaan²¹, poikkeavan ruumiillisuuden fysiologian tutkimukseen, ja toisaalta kulttuurissa ja taiteessa esiintyvään hirviötematiikkaan, ruumiin epämuodostumien ja poikkeamien hirviömäisten ulottuvuuksien esiin tuomiseen ja korostamiseen. Hirviön hahmon ja sokkidokumenttien poikkeuksellisen ruumiillisuuden liittävät toisiinsa myös hirviö-sanan historialliset käyttöyhteydet. Hirviö-termiä onkin historian saatossa käytetty vailla hienotunteisuuden häivää vammaisen ja poikkeuksellisen ruumiin nimeäjänä (Asma 2009, 15).

Jeffrey J. Cohen toimitti 1990-luvulla vuosituhannen vaihteen ilmapiiriä ruotineen kulttuuriteoreettisen katsauksen *Monster Theory* (1996), jossa hän oli valmis näkemään

²¹ Ks. esim. Stacey (1997).

hirviötematiikan sen hetkisen voittokulun (mm. *Jurassic Park* -elokuvat, vampyyritematiikan uusi tuleminen, uusi Frankenstein-filmatisointi) taustalla vuosituhatlupun lopun amerikkalaisen yhteiskunnan kehittämän kaikkialla läsnä olevan pelon, joka manifestoitui juurikin hirviötematiikkaa toistavissa kulttuurituotteissa. Hirviöiden voiman Cohen (1996, 20) uskoo piilevän niiden tavassa pyytää meitä uudelleen arvioimaan kulttuurisia oletuksiamme niin rodusta, sukupuolesta, seksuaalisuudesta kuin erosta yleensäkin – ja ennen kaikkea kyvystämme hyväksyä sitä.

Myös 2000-luvun ensimmäisten vuosikymmenten mediaympäristössä hirviöt ovat vahvasti läsnä, vaikkakin osin särmitään hiottuina. Vampyyrit elävät ihmisten keskuudessa osin domestikoituneina *Twilight*-saagassa ja *True Blood* -sarjassa, zombien vallankumous uhkaa tv-sarjassa *Walking Dead* ja *Godzillan*, *King Kongin* ja *Jurassic Parkin* kaltaiset hirviöepokset saavat uudelleen käsittelynsä nykyteknologian mahdollistamalla erikoistehosteilla höystettyinä. Myös sokkidokumenteissa esitellään hirviöitä, joskaan ei ylikuonnollisina tai glorifioituina, vaan yksittäisinä, hirviömäisinä tragedioina.

Cohenin vuosituhatlupun loppuun sijoittaman erityisen hirviöaiheiden esiinmarssin voisi siis ajatella jatkuneen myös vuosituhatlupun vaihteen yli ja vain vahvistuneen sokkidokumenttien kaltaisten esitysten aihepiireissä. Sokkidokumenttien ilmaantuminen mediakentälle sijoittuu Britanniassa juuri 2000-luvun alkuun (Lee-Wright 2010, 128). Cohen (1996, xiii) luonnehtiikin vuosituhatlupun lopulla voimistunutta epämääräistä ja kaikkialla läsnä olevaa pelkoa ja ahdistusta, joka ilmeni etenkin hirviöihin kohdistuneena viehtymyksenä, ambivalentiksi haluksi yhtäältä nimetä se, mikä on vaikeasti ymmärrettävää ja toisaalta kesyttää ja samalla lannistaa tuo tuntematon uhka. Hirviön keskeisiksi ominaisuuksiksi voikin tulkita taipumattomuuden, vikuroinnin²² ja kapinan: alistumattomuuden rationalisoinnille, järjen avulla haltuun ottamiselle ja merkityksellistämisen kautta tyhjäksi selittämislle (vrt. Asma 2009, 10, 125).

Myös poikkeukselliseen ruumiillisuuteen liittyvä tuntemattoman uhka ja itseän tarttuvan epämuotoisuuden pelko, joihin sokkidokumenttien voi tulkita ainakin osaltaan perustuvan, saadaan helpommin käsitettävään ja käsiteltävään muotoon tuomalla pelon

²² Vikurointi-termistä ks. Vänskä 2006.

aiheuttaja televisioruudun välityksellä havaittavaan, käsitettävissä olevaan ja viihteellistämisen kautta kesytettävään muotoon. Kuten seuraavassa luvussa käsittelemääni inhon tunteeseen, myös hirviön figuuriin liittyy poistyyntämisen ja viehtymyksen vuoropuhelua (ks. esim. Asma 2009, 6, 125; Shildrick 2000; 2002). Tätä kautta hirviön hahmo kytkeytyy myös Julia Kristevan (1982) abjektin käsitteeseen: sekä hirviö että abjekti ovat kategorioita, jotka voi käsittää eräänlaisiksi rajatapauksiksi,²³ marginalisoinnin ääriesimerkeiksi, jotka toimivat etenkin poikkeavuuden rakentamisessa ja identiteetin muotoutumisessa (ks. esim. Cohen 1996, ix; Shildrick 2000, 303). Hirviön käsitteellä on myös vahva yhteys eron ja toiseuden tematiikkoihin. Hirviöys voidaankin ymmärtää yhdistelmänä eron ruumiillistumaa, kategorioiden rikkomista ja vastustavaa toiseutta (Cohen 1996, x; Shildrick 2000, 303). Hirviön keskeiseksi tehtäväksi voikin tulkita sen toimimisen eräänlaisena lukemismetodina, joka kertoo jotain oleellista synnyttäjäkulttuuristaan (Cohen 1996, 3).

Tästä näkökulmasta oleelliseksi sokkidokumenteille esitettäväksi kysymykseksi muodostuu, minkälaisesta kulttuurista kertoo niissä keskiössä oleva epämuodostuneisuuden ja ruumiinpoikkeamien esittäminen hirviömäisinä ja pelottavina ruumiillisuuden kummajaisina. Ilman suurempaa ajatteluponnistelua helpoksi syntipukiksi kelpaisi kauneutta ja nuoruutta äärimmäisyyksiin korostava media- ja kulttuuriympäristö, jossa tavoiteltava ruumis on kokonainen ja hallittavissa oleva. Ruumis on länsimaisessa kulutuskulttuurissa parhaimmillaan viaton, merkityksessä ilman vikoja: sen on oltava korjattavissa ja parannettavissa loputtomiin lääketieteen ja kosmetiikkateollisuuden suosiollisella myötävaikutuksella.²⁴

Tällainen kausaaliselityksen tarjoaminen kuitenkin tuntuu, jos ei väärältä, niin ainakin riittämättömältä. Poikkeavan ruumiillisuuden hirviöyttäminen kun ei suinkaan ole varsin uusi ilmiö, vaan sitä on harjoitettu jo esimerkiksi karnevaalikulttuurissa (ks. esim. Bahtin 2002, passim). Tuntuu siis oleellisen tärkeältä löytää sokkidokumenttien hirviökuvia tuottavasta kulttuurista myös muita synnyttäviä tekijöitä.

On totta, että hirviön ruumis sisällyttää itseensä synnyttäjäkulttuurinsa pelkoja, ahdistuksia ja haluja (Cohen 1996, 4). Hirviö on sekä ruumiillinen että ei-ruumiillinen,

²³ Vrt. Kristevan abjekti rajaobjektina, esim. Kristeva 1982.

²⁴ Kauneuskirurgiasta ja ruumisnormeista ks. esim. Kinnunen 2008.

sen ruumiin tuottama uhka on juuri sen taipumuksessa muuttua, sen kyvyssä torjua itseensä kohdistuvat yksinkertaiset kategorisoinnit. Juuri hirviöruumiiden taipumus olla mukautumatta asioiden luokittelevaan järjestämiseen on niille tyypillistä ja luo niihin kohdistuvaa pelkoa ja ahdistusta (Cohen 1996, 5–6; Creed 1995, 136). Hirviöruumiit eivät suostu sisältymään luokkiin, vaan jäävät niiden välille ja ikuiseen liikkeeseen. Näin hirviöruumiit tulevat samalla vastustaneeksi sitä normalisoivaa hallintaa, joka yrittää luokittelun ja kategorisoinnin kautta asettaa ruumiita tiettyihin hierarkkisiin asemiin toisiinsa nähden.

Hirviöruumiin luokitteluja vastustavan luonteen kautta voidaankin havaita sen keskeinen elementti, joka saattaa olla taustalla myös paitsi sen herättämien pelkojen ja ahdistusten, myös siihen kohdistuvan halun synnyttäjänä. Vastustaessaan luokitteluja hirviöruumis tulee vastustaneeksi myös niihin yleensä liittyvää hierarkisointia ja binaarioppositioita, ja vaatineeksi näiden sijaan moniäänisyyttä (esim. Cohen 1996, 7). Näin ollen voisikin ehdottaa, etteivät 2000-luvun alussa televisiovastaanottimet vallanneet poikkeavat ”hirviöruumiit” kerro vain ulkonäköpaineiden alle musertuvasta kauneuskulttuurista, vaan perinteisiin luokitteluihin ja kategorisointeihin tarrautuvasta jälkimodernista kulttuurista, joka kuitenkin on matkalla erojen ja moninaisuuksien, vanhojen luokittelujärjestelmien tuolle puolen kurrottavaan tilaan.

Rotu on klassiselta ajalta aina nykypäivään asti ollut yksi keskeisimpiä outouttamiseen kutsuvista kategorioista. Myös normista poikkeavat seksuaali- ja sukupuoli-identiteetti ovat olleet otollista maaperää hirviöyttämiselle (*monsterization*). (Esim. Cohen 1996, 9–10.) Aineistoni dokumenteissa on läsnä monentasoisia hirviöyttämistä, outouttamista ja toiseuttamista. Keskushenkilöt ovat moninkertaisia Toisia. Poikkeuksellisen ruumiillisuuden lisäksi eroa synnyttävät etninen toiseus, naiseus ja äitiys. Koska länsimaisen historian kirjoittajat ovat pääasiassa olleet valkoisia miehiä, naiset ja ei-valkoiset ovat toistuvasti joutuneet hirviöyttämisestä kohteiksi.

Varsinkin normista poikkeavaa äitiyttä esittelevissä dokumenteissa *Mies raskaana* ja *Maailman pienin äiti*, joissa molemmissa tuomitseminen ja äitiyden ”väärään” toteuttamiseen kohdistuva vihapuhe ovat keskeisessä roolissa, tulee voimakkaasti näkyväksi hirviöyttämiseen tiukasti liittyvä eron moraalinen arvottaminen poikkeavuuden retorisen vahvistamisen kautta. Poikkeava ruumis onkin kautta aikojen

ollut otollinen kohde moraaliarvostelmille. Hirviöiden on kautta aikojen myös tulkittu olevan ennusmerkkejä ja etenkin hirviön syntymä on tulkittu merkitykselliseksi hetkeksi (Asma 2009, 141). Toisaalta raskaana oleva ruumis, synnyttävä ruumis ja sikiö ovat itsessään näyttäneet hirviömäisinä. Lisääntymistapahtumaan on siis liitetty hirviöt monella eri tasolla (mt., 141–143).

Cristianne Rayn edustama äitiys esitetään *Maailman pienin äiti* -dokumentissa puutteellisena ja riittämättömänä. Dokumentin kuvissa Ray esitetään enemmän huollettavana kuin huoltajana. Ero Rayn ja tämän lapsen välillä muodostuu liukuvaksi, kun Jeremy-puoliso kantaa Rayta kuin lastaan, ja kauppareissulla sekä tytär Kyrsten että tämän äiti asetetaan ostoskärryyn normaalivartaloisen aikuisen Jeremyn työnnettäviksi. Muut asiakkaat kääntyvät peittelemättömän hämmennyksen vallassa katsomaan outoa seuruetta. Ray myös omaksuu toisinaan haastattelumateriaaleissa ja perheen arkea havainnoivissa kuvissa lapsenomaisen puhutavan, joka liittää hänet lapsellisuuteen, vastuuttomuuteen ja huolehtimisen tarpeeseen ja korostaa osaltaan poikkeavan ruumiin kykenemättömyyttä vastuulliseen äitiyden positioon.



Kuva 5. Cristianne Ray asetetaan dokumentin kontekstissa avuttoman lapsen asemaan.

Kuten aiemmin olen esittänyt, hirviölle on ominaista sijoittuminen rajalle ja tämä rajatilaisuus koskee myös tietoa (Cohen 1996, 12). Hirviön tehtävä onkin vartioida tiedon rajoja, varoittaa tutkimasta epävarmoja tiedon ulottuvuuksia (mts.). Hirviöön liittyykin läheisesti myös vaaran ja uhan mahdollisuus. Englannin kielen sana *monster* juontuu latinan kielen verbistä *monere*, joka merkitsee 'varoittaa' (Asma 2009, 13).

Hirviöyteen liittyy ambivalenssia, joka torjunnan ja kiellon lisäksi saa suhtautumaan hirviöön myös halulla. Vaikka hirviö pyritään toistuvasti yhdistämään kiellettyyn valvonnan ja normalisoinnin aikaan saamiseksi, se onnistuu myös toistuvasti vetämään puoleensa. (Cohen 1996, 16.) Hirviön samanaikainen kyky hylkiä ja vetää puoleensa liittää sen tiukasti sekä abjektin että inhon käsitteisiin. Juuri tämän kaksoissidoksen Cohen (1996, 17) uskoo olevan syynä hirviötematiikan jatkuvaan kulttuuriseen suosioon. Omalle aineistolleni on erityistä, että hirviöruumis ei tuhoudu eikä normalisoidu, vaan päinvastoin jopa vahvistuu. Cristianne Ray uusintaa poikkeavan ruumiinsa synnyttämällä samaa luustosairautta sairastavan tyttären, Rudy Santos kieltäytyy korjausleikkauksista ja Thomas Beatie on itse valinnut ja ”toteuttanut” oman ruumiillisen anomiansa.

Hirviöruumis liittyy myös Mihail Bahtinin hahmottelemaan groteskin ruumiin figuuriin. Hirviöruumiista poiketen groteski ruumis kantaa mukanaan kuitenkin positiivisempia konnotaatioita. Bahtinin groteskin ruumiin käsite nousee renessanssin ja karnevalismin kulttuurista, jossa tilaa sai paitsi antiautoritaarinen asenne elämään myös ruumiin materiaalisuuden hyväksyminen ja siitä iloitseminen (esim. Dentith 1994, 64; Bahtin 2002, passim). Groteskin ruumiin ja karnevaalikulttuurin funktiot ovat ensisijaisesti kumouksellisia: groteski populaarikulttuuri on anarkistinen ja ruumiillisuuteen perustuva vastalause huumorittomana näyttäytyvälle viralliselle kulttuurille (Dentith 199, 64).

Groteskin ruumiin potentiaali onkin sen muuttuvuudessa ja pysähtymättömyydessä. Groteski ruumis on avoin maailmaan ja se pysyy jatkuvassa tulemisen tilassa. Näin groteski ruumis muodostaa selkeän vastakohtan klassiselle valmiille ruumiillisuudelle ja sen muuttumattomille rajoille (Dentith 1994, 66; Creed 1995, 130–131, 157). Yksi groteskin ruumiin ilmenemismuoto on raskaana olevan vatsa (Dentith 1994, 66; Creed 1995, 132–133). Se kurottaa ulos ruumiin rajojen ulkopuolelle, mutta myös avautuu ja irtautuu ulos maailmaan synnytyksen myötä. Sekä Cristianne Ray että Thomas Beatie edustavat tällaista maailmaan avautuvaa groteskia ruumista. Groteskin ruumiin voisi tulkita vastarinnan paikaksi ja perinteitä rajalinjoja uusintavaa ja vahvistavaa hirviön käsitettä tuottavammaksi käsitteeksi.

4. Affektiivisiä kiinnittymisiä dokumenttiruumiisiin

Affekti ja affektiivinen käänne (ks. esim. Clough 2007, passim) ovat etenkin feminististä ajattelua viimeisten vuosikymmenten aikana voimakkaasti muokanneita termejä. Affekti on käsite, joka liittyy vahvasti ruumiillisuuteen ja tunteisiin sekä niiden erottamattomiin kytköksiin. Affektiivisuuden kysymykset koskevat paitsi tunteita, myös erilaisia tunteellisia kiinnittymisiä ja ruumiillisia reaktioita. Lisäksi affektiivisesti painottuneen tutkimuksen kiinnostuksen kohteisiin kuuluvat materian ja biologian nostaminen huomion kohteeksi tekstin ja sen tulkinnan rinnalle. (Liljeström & Paasonen 2010, 1.)

Affektin teoretisoinnin kautta on pyritty uudelleen ajattelemaan muun muassa mielen ja ruumiin kahtiajakoa – jota sivusin edellisessä luvussa – identiteettipolitiikkaa ja kriittisen lukemisen käytäntöjä. Affektiivisuuden peruskysymykset koskevatkin juuri lihallisia tapoja olla maailmassa, kokea ja ymmärtää sitä ja tuottaa feminististä tietoa. Affektiivisuuden mahdollisuudet ovat tieteenfilosofian lisäksi myös sen käytännöissä, ja voidaankin puhua pyrkimyksestä erityiseen affektiiviseen metodologiaan. (Liljeström & Paasonen 2010, 1–2.)

Erilaiset uusmaterialistiset teoretisoinnit johtivat tietä varsinaiselle affektiivisuuden teoretisoinnille kyseenalaistaessaan tekstuaalisen käänteen mukanaan tuomaa tekstin ja sen analyysin ylivaltaa (Liljeström & Paasonen 2010, 1; ks. myös Jackson 2001; Hennessy 1993; Delphy & Leonard 1980). Uusmaterialismi syytti ja syyttää tekstuaalisuuden korostajia materiaalisen ja sensorisen unohtamisesta ja keskittymisestä liian yksioikoisesti kulttuuristen ilmiöiden näkemiseen teksteinä, diskursseina ja systeemeinä, joissa materiaallinen ulottuvuus sulkeistetaan pois (Liljeström & Paasonen 2010, 1).

Huomioinkin tässä luvussa sokkidokumenttien tekstuaalisesta irtoavan tason, jolla keskeistä on dokumenttien herättämät moninaiset affektit ja ruumiilliset reaktiot. En pyri metsästäämään dokumenteista jotain perimmäistä merkitystasoa, joka tarkan tulkittamisen myötä olisi paljastettavissa, vaan etsin ennen kaikkea vastausta siihen, mitä dokumentit tekevät ja miten ne liikuttavat. Ymmärrän myös tiedon tuottamisen

olevan väistämättä sidoksissa affekteihin, jotka ovat aina myös riippuvaisia kulttuurisesta kontekstista, joka on ne tuottanut ja nimennyt. (Ks. esim. Ahmed 2004.)

Vaikka affektit ja affektiivisuus saattavat näyttäytyä feministisen tutkimuksen hittikysymyksinä ja muotitermeinä, joiden kestävyys teoreettisten muotoilujen veturina voi jäädä lyhytaikaiseksi, ja vaikka affektiivinen käänne, kuten muutkin teoreettiset käännteet, voidaan nähdä yhden selkeän käänteen sijasta monimuotoisina kysymyksenasettelujen ja tutkimusintressien muutoksina tai siirtyminä, on ihmiselämän ja maailmassa olemisen affektiivisten ja tunteeseen liittyvien puolien tuominen tutkimuksen keskiöön vähintäänkin tärkeää.

Affekti, emotio ja tunne määritellään monin hyvin erilaisinkin tavoin tieteenalasta, tutkimusperinteestä ja näkökulmasta riippuen (ks. esim. Gregg & Seighworth 2010). Mediatutkija Anu Koivunen (2008, 6) tulkitsee näiden erilaisten ymmärtämistapojen olevan paikantuneita eri tavoin suhteessa symbolijärjestelmään. Tällöin emotio näyttäytyy ilmiönä, joka on sidoksissa kieleen, symbolisen maailman rakenteisiin ja psykologiseen tietoon ja affekti puolestaan edustaa esikielellistä, tiedetyn ja tunnetun haastamista (mts.). Näin ymmärrettynä affektin keskeinen merkitys on sen potentiaalisissa haastaa kieleen ja konstruktionismiin tarrautuneita ajattelutapoja ja pyrkiä suuntautumaan kohti materiaalisuutta ja olemassaoloa koskevia kysymyksiä (mts.).

Tunne-sanana etymologiaa tarkasteltaessa on kiintoisaa huomata, miten suomen kielen sana 'tunne' ja sen alkuperäinen muoto 'tunto' voivat merkitä niin ”ulkoista” ruumiillista aistimusta, elimistön sisäisen tilan aistimusta, henkistä tuntemusta, aavistusta kuin yleistä tajua tai tietoisuuttakin (Niiniluoto 1996, 6–7). Lisäksi sanalla 'tuntea' on lähellä 'tietämistä' oleva merkitys. Affekti sanan juuri puolestaan on latinan kielen vaikuttaa-verbissä *afficere*. (Niiniluoto 1996, 7.) Samaa ideaa toistaa latinan sanasta *emovere* (liikuttaa) johdettu emotio. Klassisen käsityksen mukaan tunteet ovat siis meihin kohdistuvia vaikutuksia, jotka liikuttavat meitä ja ikään kuin ottavat meidät valtaansa (mts.). Näin ollen tunteminen, tietäminen, vaikuttaminen ja vaikuttuminen linkittyvät toisiinsa jo sanojen merkitystasolla ja kielihistoriallisesti.

Moniin tunteisiin liittyy myös fysiologisia reaktioita kuten sydämentykytystä, hengityksen kiihtymistä tai hikoilua. Näiden reaktioiden tarkoitus on alun perin ollut

valmistaa ihmistä mielekkääseen toimintaan (pakene tai hyökkää) ja tätä kautta itsesäätelyn keinoin pitää yllä psyyken tasapainoa (Niiniluoto 1996, 9; ks. myös Tomkins 1995). Tämä on johtanut myös näkemyksiin, joissa tunteet redusoidaan pelkiksi fysiologisiksi reaktioiksi tai niiden heijastuksiksi mielessämme (Niiniluoto 1996, 9). Onkin otettava huomioon, että tunteilla on suurempi kytkentä ihmisen ruumiiseen kuin pelkällä ”puhtaalla” ajattelulla (mts.). Tämä ajatus kuitenkin uusintaa helposti perinteistä ruumiin ja mielen, järjen ja tunteen vastakkainasettelua ja hierarkisointia.

Syyt tunteen nousuun erityisen huomion kohteeksi löytyvät Koivusen (2008, 6) arvion mukaan ensinnäkin siitä, että yhteiskunta, kulttuuri ja media ovat yleisemminkin muuttuneet tunnetta ja kokemusta korostavampaan suuntaan. Media on kaiken kaikkiaan intimisoitunut ja poliittinen puhe on korvautunut monin paikoin tunnepuheella (Berlant 1997 sit. Koivunen 2008, 7). Tästä viitekehuksesta tarkasteltuna tunteen tutkimisen potentiaali on sen mahdollisuudessa tarjota vastauksia kysymyksiin tunteiden rakentumisesta, niiden toiminnasta ja tavoista normittaa (Koivunen 2008, 7). Mediatutkimuksessa tuntemisen tarkastelu on näyttäytynyt tärkeänä tutkimuskohteena etenkin viihteellistymisen, popularisoitumisen ja tabloidisaation kontekstissa (mts.), jotka liittyvät vahvasti myös sokkidokumenttien ”syntyhistoriaan”.

Näiden kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin liittyvien syiden lisäksi tunteen nousu liittyy Koivusen (2008, 7) mukaan vahvasti myös kokemukseen ja tunnetta korostavaan trendiin tutkimuksessa itsessään ja erityisesti metodologisissa sitoumuksissa. Samoin feministisessä tutkimuksessa pitkään korostettu tutkijan paikantuneisuus on myös tunteellista paikantuneisuutta, affektiivista kytkeytymistä ja sitoutumista tutkimuskohteeseen. Mediatutkimuksessa affektiivisuuden huomioon ottaminen näyttäytyy myös ruumiinfenomenologisesti suuntautuneiden tutkijoiden työssä ja etenkin yleisöä ja katsojuutta koskevissa tutkimuksissa (Koivunen 2008, 9; ks. myös Kyrölä 2010)

4.1. Affektiivista lähikatselua: inhottavat dokumenttiruumiit

Vaikka asetankin mediasisältöjen redusoinnin tekstuaalisiksi rakenteiksi jossain määrin kyseenalaiseksi, en voi katsellessani ohittaa niitä pitkälti opittuja median katsomisen tapoja, jotka kiinnittävät huomion dokumenttien yksittäisiin rakenteellisiin palasiin. Siksi olen ottanut analyysissäni huomioon Skeggsiä mukaillen (2012, 30–31) sellaisia tekstuaalisen analyysin tunnusmerkkejä kuten kohdehenkilöiden valinta (*casting*), editointi, kamera-ajot, musiikin ja äänen käyttö, kerronnan keinot sekä toisto.

Näemme käsitteellisesti, metaforisesti, kielellisesti – mutta myös enemmän tai vähemmän kirjaimellisesti. Kun katsomme asioita, havaintoamme ohjaavat niin kulttuuriset kuin henkilökohtaisetkin intressit. Havainnon ja merkityksen välillä on vuorovaikutussuhde, jossa merkitys muokkaa havaintoa, mutta lopulta havainto voi uudelleen muokata merkityksen. (MacDougall 2006, 2.) Ruumiilliset kuvat eivät siis ole vain kuvia toisten ruumiista, vaan ruumiista kameran takana ja kameran suhteesta maailmaan (mts.).

Myös erilaiset kameran käyttötavat luovat dokumentteihin – myös sokkidokumentteihin – niiden lajityypillisiä erityispiirteitä ja materiaalisuuden tuntua. Käsivaralla kuvattu, huonolaatuinen tai poukkoileva kuva pakottaa huomaamaan tilanteen välittyneisyyden ja kameran läsnäolon, ja luo niiden kautta oletuksen tapahtumisen autenttisuudesta – siitä, että ruudun tai valkokankaan välityksellä silmiemme edessä aukeavat tapahtumat ovat ”todella” tapahtuneet ja kamera on noiden tapahtumisen todistaja (esim. Skeggs 2012, 31).

Sokkidokumenteissa lähikuvat ovat tärkeässä roolissa ja ne paitsi kutsuvat arvioimaan ruumiin poikkeuksellisuutta, myös tarjoavat puhujille tunnustamisen ja todistamisen paikan, jossa kertoa omista ruumiiseen liittyvistä kokemuksistaan. Dokumentit ovat henkilökeskeisiä ja kiinnostuneita tarkastelemiensa henkilöiden kokemuksista – mutta ennen kaikkea ruumiin pinnalla näkyvistä poikkeuksellisuuden merkeistä. Näiden puolien korostamiseksi dokumenttien kuvauksessa dominoivat lähikuvat ja etenkin lähikuvat kasvoista.



Kuva 4. Kamera hakeutuu lähelle poikkeavan ruumiin pintaa ikään kuin kosketusetäisyydelle.

Ilona Hongisto (2008, 9) kirjoittaa kasvojen olleen jo 1800-luvulta lähtien sisäisen ulottuvuuden merkitsijöinä erityisasemassa ja niiden olevan myös eräänlainen muihin suuntiin avautuva, affektiivinen pinta. Sisäisyyden ja ulkoisuuden sekä pintaisuuden teemat liittyvät myös vahvasti fenomenologiseen käsitykseen ruumiista. Dokumentaarisen todistamisen suunta muuttui 1970-luvulla yleiseltä tasolta yksityiselle ja toi samalla dokumentteihin tunnustuksellisuuden piirteitä. Tällöin niin sanotusta ”puhuva pää” -muodosta tuli korostainen dokumenttien ilmaisukeino, jossa puhuva subjekti esitetään puolilähikuvassa tai kasvolähikuvassa antamassa todistustaan käsillä olevasta aiheesta (mts.).

Kaikissa aineistoni dokumenteissa käytetään tavalla tai toisella ”puhuva pää” -muotoa, mutta senkin käytössä on havaittavissa asteittaisuutta henkilöahmon yleisen aktiivisuuden mukaan. *Maailman pienin äiti* -dokumentin ensimmäisessä kuvassa päähenkilö Cristianne Ray laskeutuu vaivalloisen näköisesti alas rappusia. Ääniraidalla kuuluu vain hiljaista musiikkia, kertojan ääni vaikenee ja antaa katsojalle tilaa keskittyä poikkeavan ruumiin katsomiseen. Kuin tätä alleviivataksaan kamera leikkaa kotikissaan, jonka annetaan ymmärtää katsovan Cristiannea. Kissa esitetään ensimmäisen kuvan vastakuvana, katsojana Cristiannen toiminnalle. Katse ja katsomisen kohde ovatkin sokkidokumentin peruspalikat, ja niiden asettamisella alkaa myös monella tapaa sokkidokumenttigenreä edustava *Maailman pienin äiti*.

Oman tulkintani mukaan sokkidokumenttien viehäytys perustuu suurelta osin juuri niiden tarjoamaan mahdollisuuteen katsoa vierasta, inhottavaa ja kiehtovaa pelkäämättä, että jää kiinni katseensa kohteelle. Televisioilmaisu mahdollistaa kohteen katsomisen ajallisen ja paikallisen etäisyyden päästä, vailla todellista kosketusta katseen kohteisiin. Sokkidokumentti tarjoaa lähikuvia ja toistoja poikkeuksellisista ruumiista, joiden katsominen arkitodellisuudessa, kadulla tai kaupassa, koetaan epähienoksi ja loukkaavaksi. Sokkidokumenttien tapaan esittää kohteitaan ja niiden katsomiseen liittyy kuitenkin samoja eettisiä ongelmia kuin vaikkapa erilaisten ruumiin epämuodostumien ja luonnonoikkujen hämmästelyyn etenkin 1800-luvulla suosituissa kiertävissä friikkisirkuksissa. Uskon, että vieraan ja poikkeavan katsomisen viehäytys perustuu osaltaan vieraan aiheuttamaan inhon tunteeseen.

Perinteisissä friikkisirkuksissa katsoja ja katseen kohde olivat läsnä samassa tilassa ja estradilla esitelty friikki pystyi vastaamaan yleisön katseeseen, jolloin katsojan ja kohteen roolit kääntyivät ja sekoittuivat. Televisioesityksissä katseen liike sen sijaan on yksisuuntainen. Viktoriaanisen ajan friikkisirkusyleisölle kummajaiset tarjosivat pinnan, jota vasten peilata omaa roolia ja asemaa teollistuneen yhteiskunnan hierarkioissa. Kummajaisen funktioksi muodostui usein tarjota helpotusta ja tyytyväisyyden tunnetta omaan – usein epätydyttävään – elämään, joka kaikesta huolimatta peilautuessaan friikkiin ruumiiseen näyttäytyi hyvänä tai ainakin parempana (Asma 2009, 140). Vaikka sokkidokumenteissa katseen kohde ei pystykään vastaamaan yleisön katseeseen, katselukokemusta ei voi pitää täysin yksisuuntaisena. Friikkisirkusperinteen tapaan sokkidokumentit mahdollistavat katsojan oman ruumiillisuuden peilaamisen toiseen, poikkeukselliseen ruumiiseen.

Inho on paitsi voimakas fyysinen tuntemus, myös kokonaisvaltainen psyykkis-fyysinen reaktio.²⁵ Suomen kieleen englannin kielen sana *disgust* kääntyy monella tavalla, se voi tarkoittaa yhtä hyvin fyysistä kuvotusta, monitulkintaisempaa ällötystä kuin abstraktimpaa inhoa, iljetystä tai inhotustakin. Winfried Menninghaus (2003, 1) kertoo laajassa inhohistoriikissaan inhoa pidetyn usein kaikkein väkivaltaisimpana ihmisen tuntemuksista ja inhon juuret löytyvätkin hänen mukaansa juuri sen ruumiillisesta ulottuvuudesta. Inho on ollut ja on edelleen elintärkeä tunne pyrkiessään estämään

²⁵ Ks. esim. Kolnai (2004); Miller (1997).

pilaantuneen, saastuneen ja myrkyllisen ravinnon syömisen tai mahdollistamaan jo syödystä eroon pääsemisen.

Inhoon liittyy monia lähitunteita, joiden kautta se saa erilaisia sävyjä ja värejä (ks. esim. Ahmed 2004; Miller 1997, 24). Inhon kanssa yhteistyössä toimivat muun muassa vihan, säälin ja kauhun tunteet. Kauhun liittyy inhoon pelkoa aiheuttavan nimeämättömän ja tuntemattoman uhan kautta (Asma 2009, 184; ks. myös Creed 1995) ja viha puolestaan liittyy arvostelman inhottavuudesta objektiin, jonka ominaisuus inhottavuus on. Inho on usein tulkittu toimivan tiukan aistimellisella tasolla, lähinnä maku-, haju- ja näköaistien välityksellä, mutta sen kokonaisvaltaisemmassa muodossa erityinen rooli on älyllä ja kognitiolla. Tällä ihmisen lävistävällä tasolla inho toimii itsesäilytyksen välineenä ja itseen sulautumattoman toiseuden torjuna. Yleisesti ottaen inhon peruskaava on kokemus ei-toivotusta läheisyydestä, josta on pakottavasti etäännyttävä. (Ks. esim. Menninghaus 2003, 1.)

Tältä pohjalta inhon ja ällötyksen suhde sokkidokumentteihin tuntuu äkkiseltään liiankin itsestään selvältä. ”Hyi”, ”yök”, ”inhottavaa” ja niin edelleen ovat juuri senkaltaisia reaktioita, joita sokkidokumenttien tekijöiden olettaisi toivovankin ohjelmilleen. Menninghaus (2003, 5) muistuttaakin niin ranskan, saksan kuin englanninkin kielessä – ja yhtä hyvin suomen kielessä – yhä käytetyimmän retorisen liioittelun keinon olevan äärimmäisen negatiivisen ”Ällöttävää!”-arvostelman käyttö. Myös sokkidokumenttien ääniraidalla toistuvat usein tämän kaltaiset puhunnat. Esimerkiksi Cristianne Raylle ja Thomas Beatielle osoitetut nettivideot vilisevät erilaisia, kaunistelemattomia, ällöttävyyden sanallisia ilmaisuja.

Inhon käsitteen juuret ovat englannin kielessä makuaistissa ja erityisesti *pahassa* maussa. Inhossa ei pelota vain se, että olemme vaarassa sulauttaa itseemme huonoja objekteja, vaan se, että tulisimme samalla sulauttaneeksi itseemme sen kaikkinaisen ”pahuuden”, jonka uskomme olevan inhottavissa objekteissa itsessään (Ahmed 2004, 82). Yhteys sen välillä, mikä koetaan pahaksi ja mikä oudoksi tai toiseksi on Sara Ahmedin (2004, 83) mukaan merkittävä. Tämä puolestaan liittyy vahvasti tuttuuden ja outouden kokemiseen. Toisten ruumiiden läheisyys luetaan pahoinvoinnin syyksi, silloin kun toinen on näkyvästi ja tiedettävästi erilainen kuin itse (mts.).

Tätä kautta tarkasteltuna inhoon liittyy myös hyvin normatiivinen puoli. Sen tehtävä vaikuttaa olevan määrittellä halutun ja ideaalin ruumiin rajat tartuttamalla ei-toivottuihin ruumiinmuotoihin ällöttävyyden leiman (Menninghaus 2003, 7; Miller 1997; Kolnai 2004). Sara Ahmed onkin pyrkinyt tarkastelemaan, miten tunteet muokkaavat yksilöiden ja kollektiivisten ruumiiden pintoja (Ahmed 2004, 1). Hänen katsantokantansa mukaan ruumiit saavat muotonsa kontaktissa muihin objekteihin ja toisiin ihmisiin (mts.). Näin ollen inho (kuten tunteet yleensä) onkin vahvan sosiaalinen affekti. Sosiaalisen ulottuvuutensa kautta se liittyy myös moraaliarvostelmiin ja erilaisiin normittaviin järjestyksiin asettamisiin. (Ks. esim. Miller 1997, 2, 8.)

Inho siis tekee selvästi jotain, ja tässä on sen linkki performatiivisuuteen. Inho etäännyttää ruumiit liiallisesta läheisyydestä (Ahmed 2004, 83; ks. myös Miller 1997). Tällä epämiellyttävällä läheisyydellä Ahmed tarkoittaa alastomuutena tai ihon pinnan altistumisena tunnettavaa läheisyyttä, joka mielestäni voi toteutua myös televisioruudun välityksellä. Televisio on intiimi media tullessaan kotiin, yksityisen piiriin ja tarjotessaan poikkeavat ruumiit tarjottimella tarkasteltaviksi, lähes käsin kosketeltaviksi. Inho myös pakottaa katsomaan inhottavaa objektia. Kaiken merkityksen tyhjentävän huomioimattomuuden ja ohittamisen sijaan inho antaa merkityksen ja tuo ruumiit merkityksenannon piiriin.

Ahmed huomauttaa seikasta, joka on oman kysymyksenasettelunikin kannalta keskeinen: inho on ambivalentti affekti. Se sisältää paitsi tarpeen vetäytyä ja torjua, myös halun katsoa tarkemmin ja mennä lähemmäs – samoin kuin edellisessä luvussa käsittelemäni hirviön hahmo (Ahmed 2004, 84; Asma 2009, 6; Miller 1997, x). Inhon eettinen potentiaali olisikin Ahmedin mukaan sen kyvyssä vetää meitä kohti objekteja, avata itsemme niiden läheisyydelle (Ahmed 2004, 84). On kuitenkin huomioitava inhon samanaikainen hierarkisoiva luonne ja siihen sisältyvä ylenkatseen uhka. Myös sokkidokumentit toimivat yhtäältä houkuttelemalla katsomaan, mutta pakottavat toisaalta välillä liian lähelle poikkeuksellisen ruumiin pintaa joutuneen katseen kääntymään pois päin.

Halu läheisyyteen ja tarkempaan katseeseen saattaa myös olla halua ylemmydentunteeseen ja halveksuntaan, ei avoimuuteen toisen erilaisuudelle. Poikkeuksellisen ruumiin kuvat toimivatkin helposti katsovan ruumiin normiin

asettamisen välineenä. Kuten friikkisirkuksen yleisö myös sokkidokumentin katsoja voi inhon kautta taipua tyytyväisyyteen ja helpotukseen oman ruumiin suhteellisesta normatiivisuudesta. Itsekin katsoja-tutkijana huomaan monien normalisointipaineiden lävistämänä peilaavani itseäni poikkeukselliseen ruumiiseen ja asettavani itseni kuin huomaamatta normin puolelle. Sen sijaan, että sokkidokumentit poikkeuksellista ruumiillisuutta ja erilaisia kyvykkyyksiä esittelemällä voisivat tarjota ymmärryksen mahdollisuudesta olla maailmassa monella, toisiinsa ei-hierarkkisessa suhteessa olevalla tavalla, ne tulevatkin helposti vahvistaneeksi normia.

Elina Vaahtera ja Emmi Vähäpassi ovat tutkineet inhoreaktioita *Jerry Springer Show*'n katsomiskokemuksissa. Myös sokkidokumenttien katseluun pätee erityisesti Vaahteran ja Vähäpassin luonnehdinta ”ihmetyksestä ymmyrkäisinä tuijottavista silmistä ja apposen avoimina ällistelevistä suista”. Vaahtera ja Vähäpassi (2014, 235–236) tulkitsevat talk show -genressä ilmenevän poikkeavuuden pilkkaamisen vahvistavan vallitsevia arvostelmia, joissa vammaisuus näyttäytyy sääliäntävänä ja inhottavana, kyvykkyys puolestaan normina. Myös Joshua Gamson (1998) on tutkinut talk show -genreä friikkisirkuksen postmodernina jatkumona, mutta hänelle genre näyttäytyy myös puhumisen paikkoja tarjoavana paikkana.

Vaahtera ja Vähäpassi ovat myös valmiita näkemään sensaatiohakuissa ohjelmissa ruumisgenren piirteitä. (Vaahtera & Vähäpassi 2014, 234.) Linda Williamsin (1995) hahmotelma ruumisgenreistä viittaa populaarikulttuurin sisältöihin, joiden oleellisena vaikuttamiskeinona nähdään olevan erilaisten ruumiillisten reaktioiden aiheuttaminen. Williams itse käsitteli ruumisgenreinä kauhuelokuvaa, melodraamaa ja pornoa, mutta esimerkiksi sokkidokumenttien vaikuttavuus inhon herättämisen kautta sitoo ne vahvasti ruumisgenreihin (Paasonen 2011, 13). Vastaavasti myös dokumentaarisuuden on nähty vaikuttavan ruumisgenren tavoin. Dokumenttien liikuttava vaikutus on niiden mahdollisuudessa saada ihmiset toimimaan (*act*) ja näin niillä on myös vahvan poliittinen ulottuvuus (ks. esim. Hongisto 2006, 49–50).

Tunteet eivät ole historiattomia ja kulttuurisesti muuttumattomia, vaan ne ovat aina sidoksissa kulttuuriin merkityksiin (Ahmed 2004, 9; Miller 1997, 8). Kulttuuriin merkityksiin sidottuina tunteet ovat myös erilaisten arvostelmien läpäisemiä. Tunne jostain tai jotain kohtaan on aina myös tuon kohteen asettamista johonkin hierarkkiseen

paikkaan kulttuuristen merkkien kentällä. (Ahmed 2004, 7; Miller 1997, 8.) Inhossa oleellista onkin objektin läsnäolo. Inhoa ei voi tuntea abstraktisti, vaan se vaatii kohteen (Ahmed 2004, 85; Miller 1997, 8).

Inhon ja objektin suhteessa erityisen kiinnostava on prosessi, jossa objektit tulevat inhottaviksi. Tässä Julia Kristevan abjektin käsite tulee käyttökelpoiseksi. Kristevan tulkinnan mukaan abjekti on jotain vastakkaista minälle (Kristeva 1982, 3). Abjekti perustuu paljolti kieltämiseen, ulostyöntämiseen ja karkottamiseen. Näin abjekti ja inho toimivat yhdessä ja limittäin; niiden molempien funktio on tehdä ero itsen ja toisen, sisä- ja ulkopuolen välille. (Ks. Kristeva 1993, 195–196.) Ulko- ja sisäpuolen erottaminen ei suinkaan ole yksinkertaista erontekoa, vaan niiden välinen rajapinta on aina häilyvä ja liikkuva. Ulkopuolinen uhka voikin muodostua uhaksi itselle vain, kuin se on jo olemassa sisäpuolella, raja itsen ja toisen välillä tulee ylläpidetyksi – ja ylipäättään olemassa olevaksi – uhan tiedostamisen ja siltä suojautumisen kautta (ks. esim. Kristeva 1993, 196; Ahmed 2004, 86).

Ahmedin tulkinnan mukaan inho vaatii toteutuakseen kontaktin: se aktualisoituu ruumiiden ja objektien pintojen läheisyyden ja kosketuksen kautta (Ahmed 2004, 85). Pelkkä läheisyys ja kontakti pintojen välillä ei kuitenkaan suinkaan synnytä automaattisesti inhoa, vaan likeisyydessä syntyy myös kiinnittäviä ja samuuden tunteen kautta vaikuttavia affekteja, kuten rakkaus ja kiintymys. Inhoa synnyttävässä läheisyydessä erityislaatuista olisikin läheisyyden epämiellyttävyys (mts.) Miten läheisyys sitten voi toteutua televisioruudun ja todellisen fyysisen etäisyyden rajoittamassa kontaktissa? Mielestäni inho ei vaadi fyysistä kosketusta tai läheisyyttä toteutuakseen. Kuva, yhtä hyvin kuin fyysisesti läsnä oleva ruumis, voi aiheuttaa inhoa. Inhon intensiteetti toki voi olla erilainen. Televisioruudun rajaama kontakti mahdollistaa oman tulkintani mukaan ehkä jopa suuremman läheisyyden inhottavaksi koetun objektin kanssa. Se tarjoaa tietynlaisen turvallisuuden tunteen, koska varsinainen ”saastuminen”, kosketus inhon kohteeseen on mahdoton. Inhosta tulee turvallinen viihteen ja viihtymisen keino, ei oksennusreaktiota vaativa pilaantuneelta ravinnolta pelastava reaktio.

Inhon epämiellyttävyyttä voi ajatella synnyttävän osaltaan sen omasta tahdosta riippumattomalta vaikuttava tapahtuminen tuntevassa ruumiissa. Tunteiden etymologia

ulottuukin sanojen 'passion' ja 'passive' yhteiseen juureen latinan kielen sanassa 'passion', joka puolestaan merkitsee kärsimistä (ks. esim. Ahmed 2004, 2). Tätä kautta tarkasteltuna passiivisuus tulee ymmärretyksi vaikutuksille alttiina olemisena, negaationa, joka jo sinänsä tuntuu kärsimykseltä. Passiivisuuden pelon voi siis tulkita liittyvän perustavammanlaatuiseen emotionaalisuuden pelkoon, jossa alttius tulla tunteiden muokkaamaksi ja vaikuttamaksi ilmenee uhkana. Tätä kautta passiivisuuden ja tuntemisen yhteys muistuttaa tunteen perinteisestä asemasta järjelle ja ajattelulle alisteisena. (Ahmed 2004, 2–3.) Tunteen passiivisena näyttäytyvä luonne myös loisisikin näin selvän vastakohtan ideaalina pidetylle aktiiviselle toimijuudelle.

Tunteminen on siis vaikuttamista. Asettumista vaikutuksille alttiiksi, uhatuksi tulla liikutetuksi. Tunteet myös luetaan toisinaan merkiksi esihistoriastamme ja siitä, miten primitiivinen puolemmme on läsnä nykyhetkessä. Sen lisäksi, että tunne on alisteinen järjelle, jotkut tunteet ovat ylevämpiä kuin toiset. Toiseuden edustajat ja ne, jotka uhkaavat tehdä meistä toisia, ovat myös pahojen tunteiden lähteitä. Tunteilla onkin merkittävä rooli sosiaalisten hierarkioiden ylläpitämisessä: tunteista tulee ruumiiden ominaisuuksia, kun se mikä on "alhaisempaa" tai "ylevämpää" muunnetaan ruumiin piirteiksi. (Ahmed 2004, 3–4.) Tämän mekanismin kautta voi tulkita toimivan myös aiemmin käsittelemäni hirviöruumiillisuuden. Hirviöihin tarttuvat monitasoiset inhon ja pelon tunteet ja niiden kautta hirviöruumiillisuus asettuu marginaaliin ja abjektoituu.

Olen jo aiemmin nostanut esiin inhon tärkeyden valtasuhteissa. Tästä inhon ulottuvuudesta puhuu myös Ahmed (2004, 88) pohtiessaan inhoreaktioiden tilallisuutta ja niiden vaikutuksia paitsi tiloihin myös ruumiisiin. Nojaten William Ian Millerin inhon anatomiaan Ahmed (2004, 89; Miller 1997, 9) näkee inhoreaktioiden liittyvän vahvasti objekteihin, jotka näyttävät alemmilta tai alhaisemmilta kuin subjekti itse. Yläpuolen ja alapuolen tilallinen erottaminen puolestaan toimii metaforisesti paitsi erottamalla ruumiita toisistaan, myös tekemällä eroa "kehittyneempien" ja "kehittymättömämpiä" ruumiiden välillä. Näin ollen inho toimisi Ahmedin (2004, 89) mukaan yläpuolen ja alapuolen eronteon ylläpitäjänä ja tätä kautta tiettyjen tilojen, objektien ja ruumiiden ylemmyydelle ja alemmuudelle perustuvien hierarkioiden ylläpitäjänä.

Tähän ylemmyyden ja alemmuuden ylläpitoon sisältyy kuitenkin Ahmedin mukaan myös paikka valtasuhteen murrokselle. Tullakseen inhotetuksi ja näin ylläpitäneeksi paikkaansa hierarkian yläpäässä, subjektin on oltava myös avoin affektoitumaan siitä, mikä on alempana (Ahmed 2004, 89; Miller 1997, 9). Tämä avoimuus puolestaan tuo mukanaan sen haavoittuvuuden ja riskin saastumiselle, johon inho alun perin on reaktio. Päädytään eräänlaiseen inhon kehäpäätelmään.

Ahmedin inhopohdinnoissa keskeisellä sijalla on tahmeuden (*stickiness*) käsite, joka liittyy inhon läheisyyden ja kontaktin vaatimukseen ja sen tarttumiseen lähiobjekteihinsa. Kuten Ahmed olettaa (2004, 91), merkki tulee tahmeaksi toiston kautta. Jos siis esimerkiksi sanaa käytetään toistuvasti tietyllä tavalla, tuosta tavasta tulee ”luontainen” (mts.). Tällaisella toistolla on siis sitova vaikutus, mutta se voi olla myös tukkeuttavaa. Se estää sanaa liikkumasta ja saavuttamasta uutta arvoa. Ahmedin inhopohdintojen keskiössä on tahmeuden käsitteen lisäksi puheaktin käsite ja sen rooli inhon toimimisessa performatiivisesti.

Performatiivisuuden käsitteen määrittelyssään Ahmed nojaa Judith Butlerin ajatteluun, joka puolestaan nousee J. L. Austinin (1975) kehittämästä puheaktiteoriasta ja performatiivisista puheakteista. Butlerilla performatiivisuus viittaa tapaan, jolla merkittäjä (*signifier*) ei ainoastaan nimeä jotain jo olemassa olevaa, vaan synnyttää osaltaan sen, minkä näennäisesti nimeää (Butler 1993, 20). Performatiivisuus on siis diskurssin valtaa tuottaa vaikutuksia toiston kautta (mts.). Ahmed huomauttaa, että myöskään performatiivisuuden kohdalla sen historiallisuutta, nojautumista aiempiin konventioihin ja kallistumista tulevaan mahdollisen toisin toiston kautta ei voi erottaa toisistaan (Ahmed 2004, 93). Toistamiseen liittyy aina mahdollisuus toisin toistamiseen.

Jonkin nimeäminen inhottavaksi puheaktissa on performatiivista (Ahmed 2004, 93). Usein tällaiset puheaktit ovat tavallisia idiomisia lausahduksia kuten ”Tuo on ällöttävää!” tai ”Olet kuvottava!” Tällaiset puheaktit nojaavat aiemmille puheen normeille ja konventioille, ja ne synnyttävät nimeämänsä objektin (Ahmed 2004, 93). Jonkin nimeäminen inhottavaksi siirtää inho-sanan tahmeuden objektiin (Ahmed 2004, 94). Kysyttäessä, mitä inho tekee, on myös Ahmedin mielestä käännyttävä jälleen Kristevan objektin käsitteen puoleen. Objektin objektoiminenhan on kirjaimellisesti sen pois heittämistä, syrjään sysäämistä (Ahmed 2004, 94; Kristeva 1993,).

Ymmärtämällä puheaktin, kuten ”Tuo on inhottavaa!”, oksennusrefleksin kaltaiseksi poissysäämiseksi Ahmed (2004, 94) näkee sen myös keinona torjua jotain, jonka läheisyys tuntuu uhkaavalta. Näin inhottavaksi tekeminen toimii myös etäisyyden muodostamisen keinona. Puheakti edellyttää kuitenkin myös vastaanottajan, se on jaettu tapahtuma. Thomas Beatien ja Cristianne Rayn saama inhoava nettipalaute on jaettua puheaktia, joka kutsuu muita samoin tuntevia liittymään puheaktien tuottamisprosessiin, jossa inhoreaktiot luonnollistetaan ja tehdään kyseenalaistamattomiksi.

Vaaditaan siis jaettu todistus, jotta affektilla olisi vaikutus (Ahmed 2004, 94). Näin ollen subjekti – nettiherjan lähettäjä – ikään kuin pyytää muita netin käyttäjiä toistamaan tuomion, joka puheaktiin implisiittisesti tai hyvin eksplisiittisestikin sisältyy. Tällainen jaettu todistus vaaditaan, jotta puheaktit voisivat saada jotain aikaan – tässä tapauksessa inhon tarttumista objekteihin (mts.). Nettiherjaajat myös olettavat ja odottavat itse inhon kohteen, Beatien tai Rayn, vastaanottavan puheaktit ja kenties ymmärtävän oman ”inhottavuutensa” niiden toistamisen kautta. Ahmed (2004, 94) muistuttaakin inhon kollektiivisuudesta: se ei synnytä vain subjektia ja objektia, vaan yhteisön, joka jakaa inhon tiettyyn kohteeseen. Puheaktin kautta luotavan jaetun tuomitsemisen muodostumiseen ei vaaditakaan, että tuomitsevat subjektit olisivat fyysisesti läsnä (Ahmed 2004, 95). Myös sokkidokumenttien välittämiin kuvaesityksiin liittyy siis voimakkaan affektiivisia elementtejä, joissa poikkeavan ruumiin kuvia ja niihin liittyviä reaktioita toistetaan ja toisto tuntuu sitovalta.

4.2. Eettisiä kytköksiä dokumenttiruumiisiin

Tietoisuus omasta olemisesta ei ole ensisijaisesti kuva – se on tunne. Sen sijaan tietoisuus lähes kaikesta muusta tapahtuu näkökyvyn kautta. (MacDougall 2006, 1.) Toisaalta näkökyvyn liiallinen korostaminen merkityksen muodostuksessa voi johtaa ableismiin,²⁶ – kyvykkään ruumiin korostamiseen kyvyiltään rajoittuneempiin ruumiisiin nähden.. Yksi taiteen ja tieteen tehtävä onkin auttaa ymmärtämään toisten olemassaoloa maailmassa. Tässä ymmärtämisessä merkityksenmuodostuksella on keskeinen rooli: merkitys ohjaa näkemistämme, se mahdollistaa objektien kategorisoinnin, se kyllästää henkilöiden kuvat tiedoillamme heistä ja tekee asioista

²⁶ Ks. esim. Vaahtera (2012).

tuttuja. Merkitys, silloin kun se pakotetaan jollekin, voi myös sokaista, sitoa näkemään vain sen, mitä odotamme näkevämme tai estää näkemästä ollenkaan. (MacDougall 2006, 1.) Näkeminenkään ei siis ole irrallaan aiemmista kokemuksistamme ja paikantuneisuudestamme. Katse kytkee ihmisen maailmaan ja toisiin ihmisiin, mutta samalla katse voi ottaa haltuun, luokitella ja arvottaa. Katse on juuri niin rajoittunut kuin ihminen, joka katsoo. Siksi poikkeuksellisten ruumiiden katsomista ohjaa paitsi sokkidokumenttien tavat kuvata ruumiillisuutta myös tapamme katsoa toisen ruumista, tuntea sitä kohtaan ja ajatella sekä käsitteellistää sitä.

Vaikka kuvat heijastavat ajattelua, ne ovat paljon enemmän kuin vain ajattelua (MacDougall 2006, 1). Olemme tottuneet pitämään ajattelua jonakin kielenkaltaisena, järkeilyn prosessina, mutta tietoinen kokemuksemme on paljon muutakin: se on ajatuksia, tunteita, aistimellisia reaktioita, ja mielikuvituksemme kuvia (MacDougall 2006, 1–2). Tämä kaikki on otettava huomioon, jotta voidaan uudelleen tarkastella näkemisen, ajattelun ja tietämisen suhteita. Kuvissa on erityisyyttä ja itsepäisyyttä, joka uhmaa totunnaisia tapojamme tulkita niitä (mts.). Linda Williams (1995) huomauttaa, ettei toisten ihmisten kokemusten katselu elokuvissa ole vain näiden kokemusten jakamista, vaan autonomisten ruumiillisten reaktioiden löytämistä meistä itsestämme.

Elokuville lähikuva luo läheisyyttä toisten kasvoihin ja ruumiisiin, läheisyyttä, jota koemme paljon vähemmän tavallisessa elämässä. Elokuva – ja televisio ehkä vielä suuremmassa määrin – toisin sanoen yhdistää yksityisen katseen julkiseen spektaakkeliin luoden tunteen elokuvan subjektin intiimille paljastamiselle. (MacDougall 2006, 21.) Liioitellussa läheisyydessään lähikuva tarjoaa näennäistä käsin kosketeltavuutta, joka tavallisista ihmisten välisistä suhteista usein puuttuu.

Sokkidokumenteissakin kamera risteilee kohdehenkilön iholla ja tarjoaa toisinaan liiankin tiivistä läheisyyttä. Televisioruutu palvelee kuitenkin vain näkökykyä. Se ei välitä katsottavan ruumiin muita ulottuvuuksia, hajuja, liikettä, läsnäoloa tilassa, vuorovaikutusta elävän olennon kanssa ja katsojan katseeseen vastaavaa katsetta. Lähikuvan tarjoama läheisyys on siis vain näennäistä ja ennen kaikkea yksisuuntaista. Elokuva ja televisio sallii meidän tarttua kohteisiin objektien materiaalisuuteen tarttuvalla katseella (MacDougall 2006, 22.) Se sallii meidän sisällyttää objekteja omaan

kokemukseemme tavalla, joka voi heijastaa suuremmin niitä intiimisti käsittelevien ihmisten kokemuksia (MacDougall 2006, 23).

Ihmisruumiiden välinen tila ei ole vain fyysinen, kulttuurisesti erityinen, vaan myös moraalinen ja eettinen tila, joka liittyy henkilöiden välisiin suhteisiin (Devreaux 1995, 71). Kamera, silmää laajentavana teknologiana, on tämän tilan hyvin todennäköinen loukkaaja. Kun dokumenttielokuva pidättäytyy pakottamasta katsojan katsetta ja huomiota nopeiden leikkausten ja lyhyiden ottojen kautta, katsojalla on mahdollisuus rauhassa katsoa kuvaa ja ehkä näin jopa nähdä jotakin (Devreaux 1995, 72).

Näyttämisestä tulee keino sanoa, mitä ei voi pelkän puheen keinoin sanoa. Visuaalinen tieto (kuten muukin sensorinen tieto) tarjoaa yhden perustavanlaatuisen keinon ymmärtää toisten ihmisten kokemusta. (MacDougall 2006, 5–6.) Affektiiviseen liittyy kokemuksen ruumiillis-materiaalien taso: katsoja ei pyri redusoimaan katseen kohdetta ymmärryksen kautta, vaan ruumiissa tapahtuu jotain ja katsomisessa tuntemukset sijaitsevat jossain kielellisen selityksen ja narratiivin ulkopuolella.

5. Lopuksi

Sokkidokumenttien tarkastelu yhtäältä dokumenttimuodon omalaatuisena ilmentymänä, toisaalta esityksenä ruumiista toisille – katsoville ja tunteville – ruumiille muodostui monipolviseksi ja moniin suuntiin tempovaksi tutkimusprosessiksi. Jo kolmen dokumentin aineistolla analyysimateriaali ja sen herättämät kysymykset saivat mittasuhteet, jotka tuntuivat toisinaan mahdottomilta hallita. Aineiston analyysi erilaisten metodisten käsitteiden avulla osoittautui, tarjoutuneiden tulkintojen runsaudesta huolimatta, kuitenkin hedelmälliseksi tavaksi tarttua sokkidokumenttien moninaisuuden ulottuvuuksiin ja kaivaa esiin erilaisia tulkintoja.

Sokkidokumenttien ruumisesitykset näyttäytyvät analyysini valossa monien kulttuuristen merkityskerrostumien varaan rakentuneina kuvina, joiden viihteellisyys rakentuu yhtäältä autenttisuuden kokemuksen rakentamisen, toisaalta erilaisten tunteiden herättämisen kautta. Kuvat kutsuvat katsojan mittailemaan katseellaan televisioruudun kautta poikkeuksellisen ruumiin ulottuvuuksia ja milloin järkyttymään, milloin ällöttymään ruumiin ulottuvuuksista, jotka ylittävät oman ymmärryksen rajat. Tavassaan esitellä poikkeuksellista ruumiillisuutta sokkidokumentit eivät tunnu päässeen kovinkaan pitkälle friikkisirkusten aikaisesta markkinaviiheestä.

Sokkidokumenttien ruumisesitykset näyttävät kuitenkin tutkielmani valossa voivan inhon lisäksi luoda myös helpotuksen ja tyytyväisyyden tunteita. Ympäristön vaatimusten ja muokkaustarpeiden ristipaineessa rämpivä ruumis näyttäytyykin normaalina ja tyydyttävänä asettuessaan vastakkain äärimmäisten poikkeavuuksien kanssa. Poikkeuksellisen ruumiin esitykset toimivat sokkidokumenteissa samoin kuin ovat toimineet kautta historian – erilaisten erojen rajojen merkkäämisen välineinä. Sokkidokumenteissa toisinaan hirviömäisenäkin esitettävä ruumis mahdollistaa hierarkiaan asettamisen ja arvottamisen, jossa katsojien ja katseen kohteiden ruumiit asettuvat omille selvärajaisille paikoilleen.

Pelkän normin vahvistamisen lisäksi sokkidokumentit voivat myös mahdollistaa toisenlaisten tulkintojen tekemisen – joskaan ne eivät suorataan kutsu näiden tulkintojen tekemiseen. Sokkidokumenttien kaltaisten esitysten poliittinen voima voisikin piillä niiden mahdollisuudessa tarjota katsomistilanne, jossa tulla tietoisiksi moninaisesta

ruumiillisuudesta, toisista ihmisistä, jotka jakavat ruumiissa ja maailmassa olemisen kokemuksen. Ja huolimatta itselle – ainakin minulle katsojana – toisinaan kauhistuttavista ruumiin pinnoista ja ulottuvuuksista nämä ihmisen vaikuttavat myös hyvin tyytyväisiltä itseensä ja olemiseen omassa kehossaan. Tätä tulkintaa vasten sokkidokumenttien potentiaali olisi niiden tarjoamassa ruumiiden moninaisessa kuvastossa – valitettavasti niiden tapa kuvata keskushenkilöitään ei usein kuitenkaan kunnioita tätä moninaisuutta.

Jatkossa kiinnostavaa olisikin siirtyä sokkidokumenttien kaltaisten suhteellisten konventiomaalisten ruumiin poikkeavuuksien tarkastelusta tutkimaan mediakuvastoja, joissa ruumiin variaatiot saisivat kunnioittavamman käsittelyn. Tällaisia kuvastoja voisivat tarjota esimerkiksi alakulttuurit, jotka juhlivat moninaisia ruumisvariaatioita.

Tutkielmastani muodostui lopulta hyvin moninäkökulmainen, kohdettaan monelta suunnalta ristivalottava työ, jonka kulussa paistaa selvästi aineiston voima ja vaikutus tutkimuksen liikkeeseen. Monin paikoin toistensa kanssa risteävienkin käsitteiden soveltaminen aineistoon mahdollisti lähes tyrehtymättömältä tuntuneen runsaudensarven aukeamisen. Yhtenä tärkeimpänä tutkielman kautta syntyneistä ymmärryksistä olikin tiedontuotannon prosessimaisuus ja liike, joka ei pysähdy, vaikka itse tutkielma saisi viimeisen pisteensä ja suljettaisiin alkua ja loppua merkitsevien kansien väliin. Tutkimus ei pysähdy loppupäätelmiin, vaan se kurottaa jo kohti uusia kysymyksiä, mahdollisia jatkokehittelyitä ja uusia oivalluksia.

Tieto ei ole vain materiaa, se on ennen kaikkea liikettä.

Lähteet

Tv-ohjelmat

Maaiman pienin äiti (My Shocking Story: World's Smallest Mom, Iso-Britannia, Discovery Channel UK). 2008.

Mies raskaana (Pregnant Man, Iso-Britannia, September Films, Discovery Health). O: Elizabeth MacDonald, 2008.

Neljä kättä, kolme jalkaa (My Shocking Story: Octopus Man, Iso-Britannia, Discovery Channel UK). 2008.

Tutkimuskirjallisuus

Aarnipuu, Tiia (2008) *Trans – sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Like.

Ahmed, Sara (2004) *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Alasuutari, Pertti (2011) *Laadullinen tutkimus 2.0*. 4. uudistettu painos. Tampere: Vastapaino.

Alhanen, Kai (2007) *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n ajattelussa*. Helsinki: Gaudeamus.

Asma, Stephen T. (2009) *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*. Oxford: Oxford University Press.

Austin, J. L. (1975) *How to Do Things with Words. Second Edition*. Cambridge: Harvard University Press. Ilmestyi alun perin 1962.

Bahtin, Mihail (2002) *François Rabelais: keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Like. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. Ilmestyi alun perin 1965.

Berger, Arthur Asa (2000) *Media and Communication Research Methods: an Introduction to Qualitative and Quantitative Approaches*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Bogdan, Robert (1996) The Social Construction of Freaks. Teoksessa Garland Thomson, Rosemary (toim.) *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York & Lontoo: New York University Press, 23–37.

Braidotti, Rosi (1993) *Riitasointuja*. Suom. Päivi Kosonen ym. Tampere: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1991.

Bruzzi, Stella (2006) *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge.

Butler, Judith (2006) *Hankala sukupuoli: Feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1990.

Campbell, Vincent (2000) 'You either believe it or you don't...': Television Documentary and Pseudo-science. Teoksessa Izod, John & Kilborn, Richard with Hibberd, Matthew (toim.). *From Grierson to the Docu-Soap: Breaking the Boundaries*. Luton: University of Luton Press, 145–157.

Cardwell, Sarah, (2006) Television Aesthetics. *Critical Studies in Television: Scholarly Studies in Small Screen Fictions*, 1:1, 72–80.

Clark, David L. & Myser, Catherine (1996) Being Humaned: Medical Documentaries and the Hyperrealization of Conjoined Twins. Teoksessa Garland Thomson, Rosemary (toim.) *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York & Lontoo: New York University Press, 338–355.

Clough, Patricia Ticineto with Halley, Jean, toim. (2007) *The affective turn: theorizing the social*. Durham: Duke University Press

Cohen, Jeffrey Jerome (1996a) Preface: In a Time of Monsters. Teoksessa Cohen, Jeffrey Jerome (toim.) *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, vii – xiii.

– – – (1996b) Monster Culture (Seven Theses). Teoksessa Cohen, Jeffrey Jerome (toim.) *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3–25.

Corner, John (1995) *Television Form and Public Address*. London: Arnold.

– – – (2001) Form and Content in Documentary Study. Teoksessa Creeber, Glen; Miller, Toby & Tulloch, John (toim.) *The Television Genre Book*. 2. painos. Houndmills: Palgrave Macmillan, 124.

– – – & Rosenthal, Alan (2005) Introduction. Teoksessa Rosenthal, Alan & Corner, John (toim.) *New Challenges of Documentary. Second Edition*. Manchester & New York: Manchester University Press, 1–13.

Creed, Barbara (1995) Horror and the Carnavalesque: The Bobby-monstrous. Teoksessa Devereaux, Leslie & Hillman, Roger (toim.) *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley: University of California Press,

Delphy, Christine & Leonard, Diana (1980) A Materialist Feminism is Possible. *Feminist Review* 4 (1): 79–105.

Dentith, Simon (1994) *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. Lontoo & New York: Routledge.

Devreaux, Leslie (1995) Experience, Re-presentation, and Film. Teoksessa Leslie Devreaux & Roger Hillman (toim.) *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley: University of California Press, 56–73.

Douglas, Mary (2005) *Puhtaus ja vaara: Ritualistisen rajanvedon analyysi*. Suom. Virpi Blom & Kaarina Hazard. Jyväskylä: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1966.

Dovey, Jon (2000) *Freakshow: First Person Media and Factual Television*. London & Sterling: Pluto Press.

Durbach, Nadja (2009) *Spectacle of Deformity: Freak Shows and Modern British Culture*. Berkeley: University of California Press.

Elfving, Sari; Pajala, Mari & Hokka, Jenni (2011) Johdanto. Teoksessa Elfing, Sari & Pajala, Mari (toim.) *Tele-visioita: mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Helsinki: Gaudeamus.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha (2005) *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Fiedler, Leslie A. (1996) Foreword. Teoksessa Garland Thomson, Rosemary (toim.) *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York & Lontoo: New York University Press, xiii – xvi.

Foucault, Michel (2005) *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Keuruu: Otava. Ilmestyi alun perin 1975.

– – – (1999) *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto*. Suom. Tampere: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1976.

Fredriksson, Antony (2008) Dokumenttielokuva intention ja mielikuvan tuolla puolen: Trinh T. Minh-ha ja materiaalisuuden estetiikka. Suom. Anna Moring. *Lähikuva* 3/2008, 26–40.

Gamson, Joshua (1999) *Freaks Talk Back: Tabloid Talk Shows and Sexual Nonconformity*. Chicago: Chicago University Press.

Gregg, Melissa & Seigworth, Gregory J., toim. (2010) *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press.

Grosz, Elisabeth (1994) *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Halberstam, Judith (1995) *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham & London: Duke University Press.

Haraway, Donna J. (1997) *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*. New York: Routledge.

Heinämaa, Sara; Reuter, Martina & Saarikangas, Kirsi (1997) Lähtökohtia. Teoksessa Heinämaa, Sara; Reuter, Martina & Saarikangas, Kirsi (toim.) *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Tampere: Gaudeamus, 7–19.

Hennessy, Rosemary (1993) *Materialist Feminism and the Politics of Discourse*. New York: Routledge.

Herkman, Juha (2002) *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.

Hongisto, Ilona (2006) Dokumentaarisuus. Todellisuuden tallentamisesta todellisuuden kohtaamiseen. Teoksessa Ridell, Seija; Väliäho, Pasi & Sihvonen, Tanja (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 47–68.

— — — (2008) Tallenteista ja taiteesta. *Lähikuva*. 3/2008, 3–8.

— — — (2008) 'Olen valmis lähikuvaani' Kasvot ja dokumenttielokuva. *Lähikuva*. 3/2008, 9–25.

Izod, John; Kilborn, Richard & Hibberd, Matthew (2000) Introduction. Teoksessa Izod, John & Kilborn, Richard with Hibberd, Matthew (toim.) *From Grierson to the Docu-Soap: Breaking the Boundaries*. Luton: University of Luton Press, 1–7.

Jackson, Stevi (2001) Why a Materialist Feminism is (Still) Possible – and Necessary". *Women's Studies International Forum* 24 (3–4): 283–293.

Jokinen, Eeva; Kaskisaari, Marja & Husso, Marita (2004) Ruumiin taju. Rakenteet, kokemukset, subjekti. Teoksessa Jokinen, Eeva; Kaskisaari, Marja & Husso, Marita (toim.) *Ruumis töihin! Käsité ja käytäntö*. Tampere: Vastapaino, 7–13.

Juvonen, Tuula (2010) Naisaktiivisuuden muuttuvat ehdot. Teoksessa Saresma, Tuija; Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 257–274.

Kekki, Lasse (2006) Pervon puolustus. *Kulttuurintutkimus* 23: 3, 3–18.

Kilborn (2003) *Staging the Real: Factual TV Programming in the Age of Big Brother*. Manchester & New York: Manchester University Press.

Kinnunen, Taina (2008) *Lihaan leikattu kauneus. Kosmeettisen kirurgian ruumiillistuneet merkitykset*. Helsinki: Gaudeamus.

Koivunen, Anu (2008) Affektin paluu? Tunneongelma suomalaisessa mediatutkimuksessa. *Tiedotustutkimus* 3/2008, 5–24.

— — — (2010) An Affective Turn? Reimagining the Subject of Feminist Theory. Teoksessa Liljeström, Marianne & Paasonen, Susanna (toim.) *Working with Affect in Feminist Reading: Disturbing Differences*. Lontoo & New York: Routledge, 8–28.

Kolnai, Aurel (2004) *On Disgust*. Chicago & La Salle: Open Court.

Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

– – – (1993) *Puhuva subjekti – tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius ym. Helsinki: Gaudeamus.

Kyrölä, Katariina (2006) Ruumiillisuus. Muovaavat kuvat, tunteva tutkija. Teoksessa Ridell, Seija; Väliaho, Pasi & Sihvonen, Tanja (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 153–179.

– – – (2010) *Weight of Images: Affective Engagements with Fat Corporeality in the Media*. Turku: University of Turku.

Lee-Wright, Peter (2010) *The Documentary Handbook*. Lontoo & New York: Routledge.

Liljeström, Marianne (2004) Feministinen metodologia – mitä se on? Teoksessa Liljeström, Marianne (toim.) *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 9–21.

– – – & Paasonen, Susanna (2010) Introduction. Feeling Differences – Affect and Feminist Readings. Teoksessa Liljeström, Marianne & Paasonen, Susanna (toim.) *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*. London & New York: Routledge, 1–7.

Lloyd, Genevieve (2000) *Miehin järki – “mies” ja “nainen” länsimaisessa filosofiassa*. Suom. Marjo Kylmänen. Tampere: Vastapaino.

MacDougall, David (2006) *Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.

McRuer, Robert (2006) *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press.

Menninghaus, Winfried (2003) *Disgust: the Theory and History of a Strong Sensation*. Albany: State University of New York Press.

Miller, William Ian (1997) *The Anatomy of Disgust*. Cambridge & Lontoo: Harvard University Press.

Nichols, Bill (2005) The Voice of Documentary. Teoksessa Rosenthal, Alan & Corner, John (toim.) *New Challenges of Documentary. Second Edition*. Manchester & New York: Manchester University Press, 17–33.

– – – (2010) *Introduction to Documentary (2nd Edition)*. Bloomington: Indiana University Press.

Nickell, Joe (2005) *Secrets of the Sideshows*. Lexington: University Press of Kentucky.

Nieminen, Hannu & Pantti, Mervi (2012) *Media markkinoilla: Johdatus joukkoviestintään ja sen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Niiniluoto, Ilkka (1996) Tunne-kollokvion avaussanat. Teoksessa Niiniluoto, Ilkka & Räikkä, Juha (toim.) *Tunteet*. Helsinki: Yliopistopaino, 5–10.

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

Oksala, Johanna (1997) Foucault ja feminismi. Teoksessa Heinämaa, Sara; Reuter, Martina & Saarikangas, Kirsi (toim.) *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Tampere: Gaudeamus, 168–190.

Olivier, Mike (1993) What's So Wonderful about Walking? Inaugural Professorial Lecture 9.2.1993. <http://disability-studies.leeds.ac.uk/files/library/Oliver-PROFLEC.pdf> (Sivulla käyty 19.5.2014.)

Paasonen, Susanna (2010) Disturbing, Fleshy Texts: Close Looking at Pornography. Teoksessa Liljeström, Marianne & Paasonen, Susanna (toim.) *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*. Lontoo & New York: Routledge, 58–71.

– – – (2011) *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography*. Cambridge: MIT Press.

Palin, Tutta (1996) Ruumis. Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 225–244.

Ramazanoglu, Caroline & Holland, Janet (2002) *Feminist Methodology: Challenges and Choices*. Lontoo: Sage.

Rossi, Leena-Maija (2010) Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. Teoksessa Saresma, Tuija; Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 21–38.

Saksala, Elina (2008) *Asiaa ruudussa. Tv-dokumentin anatomia*. Helsinki: Like.

Saresma, Tuija (2010) Kokemuksen houkutus. Teoksessa Saresma, Tuija; Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 59–74.

Shildrick, Margrit (2000) Monsters, Marvels, and Metaphysics. Beyond the Powers of Horror. Teoksessa Ahmed, Sarah ym. (toim.) *Thinking through Feminism*. Florence: Routledge, 303–315.

– – – (2002) *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. Lontoo: Sage.

– – – with Price, Janet (1999) Openings on the Body: A Critical Introduction. Teoksessa Price, Janet & Shildrick, Margrit (toim.) *Feminist Theory and the Body: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–14.

Skeggs, Beverley & Wood, Helen (2012) *Reacting to Reality Television: Performance, Audience and Value*. New York: Routledge.

Stacey, Jackie (1997) *Teratologies: a Cultural Study of Cancer*. London: Routledge.

Vaahtera, Elina (2012) Vammaisuuden tutkimuksesta kriittiseen kyvykkyyksien tutkimukseen. *Naistutkimus – Kvinnoforskning*, 25: 1, 41–45.

– – – & Vähäpassi, Emmi (2014) Vammaisuuden haluaminen ja kulttuuriset normit. Teoksessa Irni, Sari; Meskus, Mianna & Oikkonen, Venla (toim.) *Muokattu elämä. Teknotiede, sukupuoli ja materiaalisuus*. Tampere: Vastapaino, 233–263.

Weedon, Chris (1999) *Feminism, Theory and the Politics of Difference*. Oxford: Blackwell.

Väliaho, Pasi (2006) *Biovalta. Elämän paljastavat teknologiat*. Teoksessa Ridell, Seija; Väliaho, Pasi & Sihvonen, Tanja (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 27–45.

Vänskä, Annamari (2006) *Vikuroivia vilkaisuja: ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia. Helsinki: Taidehistorian seura.

Williams, Linda (1995) Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, Vol. 44: 4, 2–13.

Verkkoaineisto

<http://www.iltasanomat.fi/uutiset/ulkomaat/uutinen.asp?id=2244503> (Sivulla käyty 21.4.2014.)

http://www.iltalehti.fi/terveys/2010082812257045_tr.shtml (Sivulla käyty 21.4.2014.)

<http://arkisto.nelonen.fi/ohjelmat/4d/etusivu> (Sivulla käyty 17.4.2014.)

http://yle.fi/uutiset/miksi_transsukupuolisilla_ei_ole_oikeutta_vanhemmukseen/6663105 (Sivulla käyty 21.4.2014.)

<http://www.tasa-arvo.fi/tasa-arvovaltuutettu/lausuntoja/lausunto/-/view/1862685> (Sivulla käyty 21.4.2014.)

<http://www.uusisuomi.fi/kotimaa/120251-jani-toivola-%E2%80%9Dtranssukupuolisille-mahdollisuus-paattaa-lisaantymisestaan%E2%80%9D> (Sivulla käyty 21.4.2104.)

<http://www.foxtv.fi/nolot-vartalot-1> (Sivulla käyty 20.5.2014.)

<http://www.amctv.com/shows/freakshow> (Sivulla käyty 20.5.2014.)

<http://www.circusamok.org/> (Sivulla käyty 20.5.2014.)

<http://www.coneyisland.com/programs/coney-island-circus-sideshow> (Sivulla käyty 20.5.2014.)

<http://www.venicebeachfreakshow.com/> (Sivulla käyty 20.5.2014.)

http://www.terveyskirjasto.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p_artikkeli=dlk00080 (Sivulla käyty 20.5.2014.)

<http://www.punainenristi.fi/ensiapuohjeet/sokki> (Sivulla käyty 20.5.2014.)

<http://www.ensiapuopas.com/sokki.html> (Sivulla käyty 20.5.2014.)