

**John Sundholm**

# MELODRAAMA TUKAHDUTETTUNA MUOTONA

## *Terminator 2: Tuomion päivä*

Tämä artikkeli käsittelee genre-teorioiden määrittely- ongelmia sekä pohtii metodia, joka olisi historisoiva ja siksi toimiva.

Voidaan sanoa, että varhaisimpien elokuvan laji-tyyppiteorioitten lähtökohtana oli yksinkertaistettu ja historian näkemys 'muodosta' ja 'sisällöstä', minkä vuoksi myöhemmät teoreetikot hylkäsivät nämä kategoriat sellaisinaan. Tulen osittain tarjoamaan lainatun kompromissin. Tarkoitukseni on nimittäin Fredric Jamesonin eräät tekstit lähtökoh- tanani osoittaa se hyöty, joka voisi sisältyä käsitteisiin 'muoto' ja 'sisältö' liittyvään, teoreettisesti van- hentuneeseen ja sinisilmäiseen dikotomiaan. Kes- keistä on yrittää historisoida dikotomia ja tehdä siitä itsereflektiivinen.

Väitän, että nämä kategoriat ovat jos eivät vält- tämättömiä niin ainakin hyödyllisiä työvälineitä ja että niiden käyttöön liittyvä sinisilmäisyys on mah- dollista välttää syventämällä niitä.

Menettelyyni on myös toinen syy. Luullakseni Jamesonin - petollisen hankala ja jopa epäilyttävä - perustelu voi tarjota uuden näkökulman melo- draaman, genreristeytyksen käsittelyyn. Tulen ni- mittäin elokuvan *Terminator 2*<sup>1</sup> pohjalta pohtimaan

ajatusta, että melodraama alkuperäisenä modernina populaarigenrenä oli ensimmäinen ja varhaisin ta- loudellisen investoinnin muoto. Siten melodraama ei olisi populaari lajityyppi samassa mielessä kuin salapoliisikertomus, western tai musikaali, vaan muodostaisi modernien länsimaisten populaarilaji- tyyppien varsinaisen substanssin. Tämän 'sisällön' avulla, josta elokuvateollisuus huolehtii voidakseen luoda kansainvälisen standardin, saavutetaan lisä- arvo.

Viime kädessä taloudellinen sijoitus on kaikille moderneille populaareille lajityypeille yhteinen si- sältö. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että lajityypit muodostaisivat 'yksinkertaisen järjestelmän'. Pi- kemminkin on oikeastaan virheellistä - tai pinnallista - määritellä populaarifiktio tai populaarit lajityypit stereotyyppisiksi tai yhdenmukaisiksi. Näin siksi, että stereotyyppit ovat keino - tai tapa - jotain muuta tarkoitusta varten (lisäarvon saavuttaminen/suosion takaaminen). Koska lisäarvo kuitenkin on 'todellinen sisältö' (vrt. keskustelua aiheesta muoto-substanssi esseen lopussa) eivät edes stereotyyppit tai kon- formismi ole ehdottomia, koska kyse on siitä, että populaarigenren tuottajien on aina löydettävä uusia

sijoituskohteita - myös sellaisia jotka särkevät stereotyyppiä. Mutta markkinoiden ehdoilla, tietenkin.

## Muoto vs. sisältö

Fredric Jameson on erottanut kaksi lajityyppiteorioissa yleisesti esiintyvää käytäntöä: semanttisen ja syntaktisen.<sup>2</sup> Ne voidaan tiivistää lyhyesti siten, että semanttinen käytäntö pyrkii vastaamaan kysymykseen lajityypin olemuksesta - mitä lajityyppi käsittelee - kun taas syntaktinen vastaa siihen, kuinka lajityyppi toimii. Jameson itse esittää esimerkkinä semanttisesta teoreetikosta Northrope Fryen ja syntaktisesta Vladimir Proppin.<sup>3</sup>

Elokuvan lajityyppiteorioista voidaan Will Wrightin kirja *Sixguns and Society* sijoittaa syntaktisen ja Andre Bazinin tai Robert Warshowin klassiset tutkimukset lännenelokuvasta semanttisen tutkimuksen piiriin. Toisin sanoen tutkimukset polarisoituvat selkeästi muodon ja sisällön vastakohtaparin ympärille.<sup>4</sup> Wright erottaa kirjassaan määrättyt lännenelokuvalle ominaiset kerronnalliset rakenteet, kun taas Warshow katsoo kaikkien lännenelokuvien käsittelevän yksilöä ja yhteiskuntaa koskettavia moraalisia kysymyksiä.

Näitä määrittelyitä on usein kritisoitu siitä, että ne ovat tautologisia. Jommankumman näkökulman valinta on merkinnyt toisen sisällyttämistä jo etukäteen sen poissaolon vuoksi (se on toisin sanoen jo jätetty pois). Näin ollen ei ole voitu käsitellä westernin 'olemusta' moraalisenä draamana, joka henkilöityy sankarissa toiminnan agenttina, päättämättä jo etukäteen niitä kriteereitä, jotka tekevät elokuvasta lännenfilmin. Toisaalta muodollinen tai strukturalistinen menettelytapa on merkinnyt sitä, että sisältö on laajennettu joukoksi merkityksellisiä rakenteita. Tämän seurauksena on mahdollista tulkita Wrightin kuuttatoista westernin lajityyppinä määrittelevää funktiota siten, että lännenfilmin 'sisältö' on sankarin suhde yhteiskuntaan.

Jamesonin kahden luokan lisäksi voidaan erottaa



*Terminator 2: Tuomion päivä.*

kaksi muuta määräävää piirrettä siinä, miten lajityyppiteorioissa liikutaan muodon ja sisällön vastakohtaparin ympärillä.<sup>5</sup> Yritetään joko luoda synteesi tai kieltää dikotomia. Pyrkimyksessä saada aikaan synteesi on tavallisesti muodon perusteella päätetty, mikä todellinen sisältö on. Tämä strategia esiintyy esim. John Caweltnin kirjassa *Adventure, Mystery, and Romance - Formula Stories as Art and Popular Culture* (1976) ja Peter Schepelernin teoksessa *Film og Genre* (1981). Käytännössä se toimii suurin piirtein siten, että eräät kerronnalliset tekniikat lähtökohtana määrittellään 'esteettinen ja sosiaalinen korpus', joka muodostaa lajityypin. Cawelti ilmaisee asian näin:



Kun siirrymme formula-käsitteen kulttuurisesta tai historiallisesta käytöstä pohtimaan yksittäisten formula-kaavojen tai teollisia rajoituksia ja mahdollisuuksia, alamme käyttää näitä formuloita erilaisten esteettisten arvosteluiden perustana. Näissä tapauksissa voisimme sanoa, että yleistetty määritelmämme formulasta on muuttunut lajityyppikäsitteeksi.<sup>6</sup>

Ja Schepelern näin:

Käsite 'formula', sellaisena kuin se esiintyy elokuvakirjallisuudessa, voidaan parhaiten ymmärtää eräänlaisena lajityyppiä muistuttavana esiasteena, yhdistelmänä erilaisia stereotyyppisiä tai suunnattuna yksittäiseen tapahtumaan, mutta ei lajityyppinä, kokonaisena monimutkaisena yhdistelmänä konventioita.<sup>7</sup>

Lajityyppi on toisin sanoen abstrahoitu kokonaisuus, jonka muodostaa joukko enemmän tai vähemmän kiinteitä tekniikoita tai elementtejä. Nämä tekniikat tai elementit ovat löydettävissä erilaisista tai useista lajityypeistä, mutta vasta tietty yhdistelmä erottaa yhden lajityypin muista.

Tällainen synteesi ei luonnollisestikaan voi ratkaista kaikkia ongelmia. Kuten puhtaasti syntaktisia tai semanttisia teorioita, myös syntetisoituja teorioita voidaan pitää essentialisoivina. Lännenelokuva on lännenelokuva koska se ei ole melodraama jne.

Toinen tapa ratkaista ongelma on antiessentialismi, jossa ei pidetä muodon ja sisällön dikotomiaa lajityyppitutkimuksen metodina. Tämän alueen vaikutusvaltaisin teos on Stephen Nealen pieni kirja *Genre* (1980).<sup>8</sup>

Neale on pyrkinyt välttämään staattista kategorisointia näkemällä lajityypit 'vuorovaikutteisina järjestelminä': "Genres are..., not systems: they are processes of systematisation".<sup>9</sup> Nealen todistelun taustalla voidaan implisiittisesti nähdä kulttuuriteollisuuden tehtävästä käytävä keskustelu: kulttuuriteollisuuden täytyy rakentaa jo tunnetulle, mutta menestyäkseen sen on alituisen tuotettava myös jotain uutta. Jean-Louis Leutratin inspiroimana Neale ilmaisee tämän

sanomalla, että lajityypit rakentuvat erolle ja toistolle.<sup>10</sup>

Nealen kirja on tervetullut lajityyppien vivahdeerojen esittely, mutta voidaan kysyä, eroaako hänen näkökulmansa oikeastaan Caweltin ja Schleperrin esittämästä. Lajityyppien määrittely formaalisesti yleistetyin korpuksen pohjalta ei mielestäni erityisesti eroa käsiteparin ero/toisto näkökulmasta.<sup>11</sup> Poikkeamat ja toistot tapahtuvat aina suhteessa johonkin lajityyppiin, minkä vuoksi tämän jonkin täytyy olla jo jossain valmiiksi määriteltynä. Vaikuttaa oikeastaan siltä, että käsitepari ero/toisto olisi väline, jonka avulla voitaisiin luoda selkeyttä tekstikorpuksen ja määrätyn tekstin suhteeseen; Neale itsekin käyttää essentialistisia - sisällyttäviä tai poissulkevia

- perusteluita:

Kauhuelokuva on todellinen fetisististen tehokeinojen festivaali: monimutkainen, limittyvä rakennelma erilaisia fetisistisiä struktuureja ja mekanismeja, jotka toimivat tietyillä tasoilla jokainen toisiaan vahvistaen. Siksi tuskin on yllättävää, että kauhuelokuva käsittelee keskeisesti, paitsi uteliaisuutta, tietoa ja uskoa, myös näiden transgressiivisiä ja 'kiellettyjä' muotoja, ja termien ja seurauksien vakiintuneita muotoja, jotka määräävät sen, miten näitä muotoja tulisi ymmärtää.<sup>12</sup>

Tätä perustelua on pidettävä jos ei essentialistisena niin lähes samanlaisena kuin syntetisoivat teoriat, tai viimeisenä ja huonoimpana vaihtoehtona<sup>13</sup> - niin epämääräisenä, että sitä voidaan soveltaa lähes kaikkeen fiktion. Transgressiot eivät ole vain tietulle lajille ominaisia, vaan niitä voidaan pitää edellytyksenä sille, että esimerkiksi melodraama (sellaisen kuvaus, jota ei saa ilmaista tai näyttää julkisesti) tavoittaa yleisönsä. Lisäksi on mahdollista nähdä kaikkeen fiktion liittyvän mielihyvän perustuvan transgressioihin sekä eron ja toiston tai yksityisen ja julkisen välisiin jännitteisiin. Tosin edellä siteeratun tekstin suurin ongelma on siinä, että käsite "horror film" on ennalta annettu.

Varsinainen tarkoitukseni ei kuitenkaan ole selvittää, ketkä teoreetikoista ovat oikeassa ja ketkä väärässä, vaan kehittää antoisampaa lähestymistapaa. Pahimmassa tapauksessa lajityyppi-teoria jää nimittäin määrittelykysymykseksi. Mielestäni esimerkiksi Caweltin pääosin esteettinen teoria on luonteeltaan rotuhygieeninen. Lajityypin oletetaan olevan kiinnostava sellaisenaan. Tällöin tutkitaan, kuinka puhtaaksiviljeltyinä se esiintyy.<sup>14</sup> Lajityypeistä tulee eristettyjä kokonaisuuksia, joiden rajojen ulkopuolelle ei koskaan mennä.

Oman näkemykseni mukaan klassifioivien teorioiden suurin ongelma on siinä, että ne ovat epähistoriallisia ja melko soveltumattomia uudemman elokuvan käsittelyyn. Niistä tulee ajan rajoittamia välineitä, jotka "säilövät" tiettyjä aikakausia: esimerkiksi 50-luvun Hollywood nähdään vain melodraaman kautena. Tässä ei sinänsä ei ole mitään vikaa - voidaan hyvin sanoa, että tämä on määrittelyn tarkoitus - kun vain muistetaan tutkiskella itse määritettä. Edelleen, sellaiset lajityypit, joiden luokittelu perustuu suurelta osin ikonografiaan tai ääneen (western/gangsterielokuva/musikaali) näyttävät "kuolleina". Joudutaan sellaiseen outoon tilanteeseen, jossa nämä lajityypit näyttävät nykyhetken näkökulmasta olevan olemassa vain anti-kvaarisina ilmiönä TV-sarjojen tai klassisen elokuvan muodossa (toisin sanoen usein alistettuina

toiselle muotoperiaatteelle). Siksi itse lajityypit ja lajiteoriat tulisi historisoida. Nojautun taas Jamesonin perusteluihin.

Mielestäni kategoriat sellaisinaan eivät ole pahasta, kun vain pysytään tietoisina niiden mukanaan tuomista ongelmista sekä niiden normisidonnaisuudesta. Mielestäni antiessentialistiset perustelut ovat kuitenkin epätydyttäviä, koska ne ovat väliinään epämääräisiä. Ne ovat olemassa ainoastaan kielteisessä suhteessa johonkin muuhun. Lausumista tulee triviaaleja tai yksinkertaisesti mitäänsanomattomia. Lajityyppiteoria tarjoaa nimittäin erinomaisen metodin käsitellä fiktiota sosiohistorialliselta kannalta, mutta myös perustavanlaatuisena kognitiivisena prosessina: Mitä me ajattelemme ja tunnemme; "as a 'form of reasoning' about experience and society".<sup>15</sup>

## Muodon ilmaisu ja sisältö vs. substanssin ilmaisu ja sisältö

Yrityksessään antaa Fryen ja Proppin teorioille historiallinen selitys Jameson on luonut nelivaiheisen mallin, jonka muodostavat kaksi suurta kategoriaa, muoto ja substanssi, jotka puolestaan jakautuvat edelleen ilmaisuun ja sisältöön.<sup>16</sup> Mallin tarkoitus ei ole arvostella Fryen ja Proppin teorioita sellaisinaan vaan syventää niitä, koska ne Jamesonin mallin mukaan liikkuvat essentialismissaan ainoastaan muodon tasolla.<sup>17</sup>

Muoto koostuu ilmaisusta, lajityypin kerronnallisesta rakenteesta, ja sisällöstä, geneerisen metodin (tai genren) semanttisesta merkityksestä. Lajityyppi-teoriat ovat liikkuneet lähinnä näillä tasoilla - luonteeltaan itse asiassa puhtaasti esteettisenä (muotoon keskittyvänä) keskusteluna. Myös substanssi koostuu ilmaisusta ja sisällöstä. Edellisen muodostavat *ideologeemit* (suurinpiirtein historiallisesti määrityneet arvot ja niiden esteettiset ilmaisumuodot)<sup>18</sup> ja kerronnalliset paradigmat. Jälkimmäinen taas on "sosiaalista ja historiallista raaka-ainetta".

Jamesonin mallissa on kiinnostavaa se, että hän säilyttää dikotomian työvälineenä. Mallia tulee nimittäin lukea siten, että muodon ilmaisu täydentää substanssin sisältö ja muodon sisältö puolestaan substanssin ilmaisu. Näin vältetään sekä essentialistisen perustelun valheellinen tapa olla ottamatta huomioon vastakohtaansa että antiessentialistisen epämääräisyys. Toisaalta mallissa ei välttyä lajityypin määrittelyn ongelmalta. Kysymyksestä tulee kuitenkin itsetiedostettu: muodon ja sisällön suhde nimittäin syvenee, kun muistutetaan, että kyseessä

ovat metodologiset rakenteet, joita ei ole olemassa ehdottomina kategorioina.<sup>19</sup>

Jamesonin perustelua voidaan tutkia käsittelemällä itse käsitettä lajityyppi suhteessa malliin. Lajityyppi muotona saa ilmaisunsa kerronnallisissa rakenteissa tai erityisessä sisällössä, mutta nämä perustuvat substanssiin, joka myös täydentää niitä, substanssiin joka kertoo jotain lajityypistä muotona. Lajityyppi muodollisena ilmaisuna ilmentää konkreettista sosiaalishistoriallista materiaalia. Muodollisena sisältönä se taas ilmentää substanssin arvoja tai sen narratiivista paradigmat, jotka täytyy niin ikään historisoida. Voidaan kaiketi sanoa, että muoto takaa tunnustettavuuden, jonka avulla lajityypit ovat luokiteltavissa. Luokittelu ei kuitenkaan ole ehdoton, koska se on historiallinen reaktio johonkin, käsitteellinen apumalli erityisten kysymysten käsittelemiseksi. Tästä seuraa, että lännenelokuvan tulkintaa Will Wrightin näkökulmasta pitäisi täydentää 'taloudellisella analyysillä', joka näkee kerronnalliset rakenteet Hollywoodin studioitten investointina erityiseen muotoon. Warshawin semanttista tulkintaa lännenelokuvasta tulisi taas täydentää ajankohtaisilla arvoilla, jotka on siirretty taaksepäin myyttiselle 1800-luvulle, jotta ne muuttaisivat muotoaan ja jotta niiden käsittely kävisi mahdolliseksi.

Väitettä voidaan vielä yksinkertaistaa esittämällä, että muodon ilmenemistavat populaarilajeissa perustuvat sisältöön, jonka tarkoituksena on tuottaa lisäarvo. Muodon sisällön tarkoituksena on tuottaa symbolisia ratkaisuja arvojen vastakohta-asetelmiin, jotka käsitetään staattisiksi (kuten yksilö ja yhteiskunta/hyvä ja paha).

Tärkeintä Jamesonin lajiteoriassa on se, ettei se perustu pelkkään rotuhygieniaan - ettei se ole puhtaasti luokitteleva. Tietyn lajityypin määrittämisestä tulee pikemminkin itsereflektiivinen kysymys: esimerkiksi, miten yksi laji päättyy määrääväan asemaan ja sysää toisen sivuun? Lajityyppien teoretisointi on toisin sanoen aikasidonnaista, mikä tarkoittaa sitä, ettei lajityypeistä ole mahdollista saada ehdotonta tietoa. Toisaalta kuitenkin abstrakti käsite 'lajityyppi' mahdollistaa sen, että merkityksistä voidaan ylipäänsä keskustella. Tärkeää on, ettei teoretisointia kahlita yhteen polariteettiin (muoto tai sisältö), kahteen pinnalliseen vastakohtaan (muoto ja sisältö) tai ettei teoretisointi sinällään käy mahdolltomaksi (muodon ja sisällön kaltaisten vastakohtien hylkääminen).

Jamesonin dialektiseen malliin sisältyy vielä mahdollisuus ikäänkuin ohittaa näkemys lajityypeistä yksinomaan kirjallisina instituutioina, nähdä ne

sosiaalisina sopimuksina tuottajan-(tekstin)-yleisön välillä. Lajityyppielokuva ei jää ainostaan myyntikelpoiseksi lupaukseksi elämyksestä, vaan sen tulee myös voida tarjota miellyttävä kokemus abstrahoidulla esiin kahden ehdottoman vastakohtan konflikti, jotta lajityyppi jatkossakin voisi antaa aiheen odotuksiin.<sup>20</sup>

## Science-fictionin (ja melodraaman) tuolla puolen

Pyrin seuraavassa havainnollistamaan edelläesitettyä todistelua tarkastelemalla elokuvan *Terminator 2: Tuomion päivä* suhdetta melodraamaan.

Kriitikot ja tuottajat ovat määritelleet elokuvan *Terminator 2* tieteeiselokuvaksi. Tämä määrittely ei kuitenkaan pohjaudu kriitikoitten argumentointiin, vaan on ollut ennalta annettu.<sup>21</sup> Elokuvan tapahtumat sijoittuvat nykyaikaan, mutta niiden kontekstina on tulevaisuus. Elokuva käynnistyy nimittäin vuonna 2029 sodalla, jonka osapuolina ovat 'ihmiset' ja 'koneet'. Ihmisiä johtaa sankari John Connor. Tuhotakseen ihmisten johtajan koneet lähettävät robotin ajassa taaksepäin tappamaan Connorin tämän vielä ollessa lapsi. Connor puolestaan lähettää toisen robotin puolustamaan itseään.

Tämän tiivistelmän perusteella *Terminator 2:n* voi määritellä tuotteena sci-fi-elokuvaksi. Tuottajat tarjoavat juuri tällaista määritelmää (elokuva ennakkomainostetaan mm. erilaisten erikoisefektien avulla). Tarjottu muoto - sci-fi-elokuva - ilmentää elokuvan tuottajien halua tienata rahaa elokuvan avulla. Tätä vahvistaa se, että pääroolissa on Arnold Schwarzenegger, jonka on totuttu alituisen hahmottavan teknistä ruumista.<sup>22</sup> Tämän substanssin - lisäarvon - ovat kriitikotkin käsittäneet vahvistukseksi siitä, että elokuva kuuluu markkinoituun lajityyppiin, ja siksi se arvostellaan kyseisen mittapuun mukaan.

Kiinnostavaa kyllä, kriitikoiden asennoituminen elokuvaan on usein kyynistä, koska elokuvassa on selviä melodramaattisia aineksia.<sup>23</sup> Melodramaattinen nähdään yhteensopimattomana laskelmoivan elokuvateollisuuden ja miehisen lajityypin kanssa.<sup>24</sup> Mutta tässä normien rikkomisessa ei ole kyse ainoastaan tavallisesta lajityypin rajojen ylittämisestä (sci-fi-elokuva, joka onkin melodraama), vaan myös immanentista lajirajojen ylityksestä (lajityyppielokuva, joka on myös elokuva, epä-genre-elokuva - elokuva joka "forholder sig fritt"<sup>25</sup>). Jos sci-fi-kertomusten semanttisena sisältönä pidetään tulevaisuuden visioiden hyvien tai pahojen käsittelemistä,

ylittää *Terminator 2* muodolliset normit, koska elokuva tapahtuu nykyajassa. Ideologeemi käsitteiden hyvä-paha/inhimillinen-epäinhimillinen ympäriellä toteutuu väärässä aikayhteydessä.

Tarkoitukseni ei ole luokitella elokuvaa oikein - luokitella sitä ja määritellä sen oikeaa muotoa ja sisältöä. Pikemminkin pyrin Jamesonin mallia lähtökohtana käyttäen rakentamaan hypoteesin, joka voi antaa kuvan siitä, miksi elokuva näyttää sellaiselta kuin näyttää.

Ensimmäkemältä voitaisiin sanoa, että *Terminator 2* on ilmausta esteettisestä epäonnistumisesta, koska muodon ja sisällön välillä on ristiriita. Tämän voi epäsuorasti havaita kriitikkojen perusteluista: muodollisesti elokuva on scifiä mutta sisällöllisesti melodraamaa (kts viite 25). On kiinnostavaa huomata, että kriitikot ovat pudonneet suoraan elokuvateollisuuden ansaan. He ironisoivat sitä, että elokuvassa ylitetään lajityypin rajat, mutteivät huomaa, että määritellään elokuvan etukäteen scifikertomukseksi ovat jo itse ajatelleet elokuvateollisuuden termein. Ei yksin elokuvasta vaan myös kriittikkovastaanotosta tulee lisäarvoperiaatteen ilmaus (ideologinen muuttuu puhtaaksi estetiikaksi).

Eri lajityyppien sekoittuminen on yllättävää myös muodon sisällöstä käytävän keskustelun näkökulmasta. Miksi elokuvaan sisällytetään keskenään ristiriitaisia elementtejä, mikäli tähtäimessä kuitenkin on menestyminen? Pahimmassa tapauksessa tämä saattaisi estää elokuvaa saavuttamasta lisäarvoa.<sup>26</sup> Onkin tutkittava sitä, miten lajityypin sisältö kuvastaa substanssin ilmaisua *Terminator 2:ssa*.

Mikäli scifi-lajityypin sisältönä pidetään sitä, että siinä tulee käsitellä tulevaisuutta joko toteutuneena tai käänteisenä utopiana, täytyy nähdä, kuinka tämä sisältö heijastuu substanssin ilmaisuun - ts. mitkä ajankohtaiset ideologeemit tai arvot määrittävät sen tavan, jolla nykyhetki kuvaa tulevaisuutta?

*Terminator 2:n* esittämä tulevaisuuden maailma on antiutopia, jossa se, minkä me nyt tajuaamme 'maailmaksi', on tuhoutunut ydinasekatastrofissa. Kyseinen tulevaisuus on jatkuvaa sotaa ihmisten ja robottien välillä. Elokuvan keskeisiä ideologeemejä on halu tehdä ihmisestä ja tekniikasta toistensa vastakohtia ja samalla absoluuttisia arvoja (ts. suhde hyvän ja pahan välillä on sama kuin ihmisen ja teknologian suhde). Mutta näiden vastakohtien kohdatessa toisensa tapahtuu itse elokuvan aikana siirtymiä. Arnold Schwarzenegger ruumiillistaa ihmisten puolella olevaa robottia - hän on melkein inhimillinen. Tämä ilmenee siten, että hän on vanhan tyyppinen robotti kun taas koneitten edustaja on todellinen high-tech hirviö. Se on hirviömäinen ja

mahdoton voittaa (mikä ei kuitenkaan voi pitää paikkaansa, sillä silloin sitä ei kyettäisi koskaan tuhoamaan, niin että hyvä tai inhimillinen voittaisi) juuri siksi, että se esitetään teknologisesti virheettömänä, esineenä joka oikeastaan kuuluu tulevaisuuteen.<sup>27</sup>

"Vanha robotti" liittoutuu rikkoutuneen perheen kanssa. Perheen muodostavat äiti, joka käyttää perinteisiä käsiaseita, ja poika, joka osaa hyödyntää sujuvasti tietokonetekniikan mahdollisuuksia. Yhdessä he muodostavat uusioperheen, joka kykenee voittamaan pahan tekniikan. Yksittäiset kaksintaistelut käydään kuitenkin siten, että tulevaisuus (paha) vastaa moderneimmasta teknologiasta: Schwarzenegger vastaan T-1000 ja John Connorin äiti käsiaseineen vastaan tietokoneet. Connor itse pitää yllä utopiaa hyvästä teknologiasta - hän kykenee käyttämään uutta teknologiaa, muttei tietenkään voi mitään uusista uusimmalle, T 1000:lle. Koska teknologia on kuitenkin myös elokuvan edellytys, täytyy osa siitä humanisoida tai inhimillistää.

Melodraama tulee mukaan kuvaan juuri tässä.<sup>28</sup> Kiinnostavaa on, että scifinä *Terminator 2* paljastaa substanssiksi melodraaman. Tämä melodraama - joka ilmenee yrityksessä saattaa yhteen pirstoutunut perhe - ei näytä enää voivan esittäytyä puhtaana, vaan se täytyy piilottaa toisen lajityyppiin. Näin siksi, ettei melodraamaa sellaisenaan voida yhteensovittaa tekniikkahurmioon, joka puolestaan on yksi scifi-kertomusten suosion perusedellytyksistä (ja jolla siksi on investointiarvo). Voidaan siis väittää, että melodraama on tavallaan esiteknologinen muoto, mistä syystä siihen on vaikea investoida puhtaasti ajankohtaisena muotona. Siksi se on olemassa ensi sijassa substanssina.

Tässä syntyy uusi ongelma. Lajityypin substanssiksi ei voida määritellä toista lajityyppiä. Ongelma pohjautuu lähinnä melodraamaan itseensä. Melodraama on selvästi lajityypeistä hankalimmin hahmotettava, ja kuvaavaa onkin, että päivänkritiikki on ehkä selvimmin jäädyttänyt juuri sen tiettyyn ajankohtaan (50-luvun Hollywood-melodraama), tiettyyn toisenlaiseen muotoon (TV-sarja) tai toisiin suppeampiin ja siksi helpommin hahmotettaviin kokonaisuuksiin kuten perhemelodraamaan.

Caweltn määritelmä kertoo jotain termin monimutkaisuudesta:

Kyseessä oleva [melodraama] rakenne on kategoriana hiukan ongelmallinen, koska se ei näytä kuvastavan yhtä ainoaa kattavaa kertomusta tai dramaattista keskipistettä kuten esimerkiksi sankariseikkailu, rakkauden etsiminen, mysteerin ratkaiseminen, tai vieraat oliot tai tilat.

[--]

Melodraama [--] on fantasia maailmasta, joka toimii sydämen halujen mukaisesti. [--] Siksi melodraama voi sisältää kaikki muut fantasiat, kuten se usein tekeekin. Itseasiassa, erilaisten tapahtumien ja tilojen yhdistäminen, ja niiden avulla rakennettu käsitys kokonaisesta maailmasta, joka tukee yleisön perinteisiä käsityksiä oikeasta ja väärästä, hyvästä ja pahasta, on melodraaman tärkein ominaisuus.<sup>29</sup>

Cawelti päätyy näkemään melodraaman arkkityyppisenä lajityyppinä, joka korostaa tunteen ja moraalien merkitystä. Tämän vuoksi sille on vaikea löytää kiinteää muotoa, ja kuvaavaa onkin, että elokuvan lajityyppiteorioissa melodraaman käsite on päädytty tarkentamaan välittömämmin hahmotettaviksi kokonaisuuksiksi: perhemelodraamaksi, melodraamaksi feministisenä lajityyppinä, poliittiseksi melodraamaksi jne. Nähdäkseni vastaavan kaltainen käytäntö ilmenee myös käsiteltäessä populaarikirjallisuutta. Esimerkiksi romantiikka erotetaan tavallisesti omaksi kirjalliseksi lajityyppikseen, kun se taas puuttuu lähes täydellisesti audiovisuaalisia medioita käsittelevästä kritiikistä.<sup>30</sup>

Voisi olla mielekästä nähdä melodraama ei niinkään erityisenä lajityyppinä kuin tapana käsitellä populaarifiktiota itseään. Tällaisen näkökulman voi lukea esimerkiksi Rune Waldekranzin kirjasta *Så föddes filmen*, jossa melodraama määritellään väljästi: se on kertomus, joka korostaa tunnetta ja moralismia.<sup>31</sup>

Waldekranzin mukaan melodraama saa modernin merkityksensä siinä teatterimuodossa, jonka Pixérécourt toi esiin 1800-luvun alussa, aikakautena, jolloin populaarifiktio lopullisesti syntyi. Waldekranzin muotoilema klassinen (sic!) malli on sellainen rakenne, jonka huomattavan hyvin voi havaita kaikessa populaarifiktiossa.<sup>32</sup> Näkemystä melodraamasta yhtenä ensimmäisistä kohtaamisista uuden kulttuuri-ilmion, populaarikerronnan,<sup>33</sup> kanssa tukee se, että Waldekranz johtaa melodraamasta joukon kertomusmuotoja, joita nykyhetkellä pidettäisiin itsenäisinä lajityypeinä: rikosmelodraaman, showmelodraaman (musikaali), rakkausmelodraaman, lännen-melodraaman jne.<sup>34</sup>

Voidaan siis esittää hypoteesi, että melodraama pitäisi nähdä populaarien lajityyppien substanssin ilmaisuna. Eri lajityyppien määrittely taas on ilmausta tämän substanssin todellisesta sisällöstä, joka on lisäarvon saavuttaminen ja siten reifikaatio. Melodraama voidaan puolestaan tällöin nähdä muotona, joka luodaan, kun sen markkinoitten julkisuudesta tulee tosiasia, joka luo kasvualustaa populaarifiktioille. Melodraaman muodollinen sisältö voi

silloin käsitellä hyvän ja pahan välistä uutta ideologeemia: tunne vastaan moraalit tai yksilö vastaan yhteiskunta. Melodramaattiset rakenteet voitaisiin näin nähdä yrityksenä ratkaista symbolisesti tunteen ja moraalien välistä konfliktia. Ne ovat kuitenkin joutuneet piiloon, koska moraalisisista arvoista on tullut niin epämääräisiä, että melodraaman on vaikea olla olemassa puhtaana muotona ts. lajityyppinä. Näin myös siksi, että melodraaman arvot ovat lähestulkoon täysin yhteensovittamattomia scifin kaltaisen lajityyppin kanssa. Siksi melodraama on pääsääntöisesti pakko toteuttaa tukahdutetussa muodossa (tai poikkeustapauksessa parodiana), niissä yhteyksissä, joita edelleen voidaan kuvata melodramaattisesti, kuten erilaisissa perhettä koskevissa kertomuksissa. Tämän vuoksi vaikuttaa siltä, kuin melodraaman olisi ylipäätään yhä vaikeampi esiintyä omana lajityyppinään. Pikemminkin se näyttäytyy substanssin ilmauksena tai useimpien populaarien lajityyppien muotona.

Tämän argumentoinnin perusteella *Terminator 2* paljastaisi scfi-elokuvana muodolliseksi substanssiksi melodraaman, mikä puolestaan viittaisi siihen, että melodraama elokuvan lajityyppinä - ja senvuoksi 'puhtaana muotona' tai muotoseikkoihin paneutuvana käsittelytapana - olisi käymässä yhä harvinaisemmaksi. Näin siksi, että on olemassa muita populaareja lajityyppisiä tai muotoja, jotka ovat ottaneet sen aseman ensisijaisena sijoituskohteena. Mutta siinä tapauksessa synnä on myöskin se, että melodraaman oma substanssi näyttäytyy yhä mahdottomampana. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, etteikö melodraamaa enää olisi olemassa. Sen voi pikemminkin nähdä olevan läsnä populaarielokuvan lajityyppien varsinaisessa substanssin ilmaisussa, koska kyseessä kuitenkin on lajityyppien tavarallinen lopullinen kriteeri - lisäarvon saavuttaminen. Mutta ei voida sanoa, että todellinen sisältö raivaisi tieltään muut sisällöt, sillä edellinen on yhtä riippuvainen jälkimmäisistä - symbolisista ratkaisuista. Samalla tavalla kuin elokuva *Terminator 2* on riippuvainen teknologista, jotta se ylipäätään voitaisiin toteuttaa, se on myös riippuvainen teknologian kritiikistä, jotta sen toteuttamista voidaan jatkaa. Lajityyppin määrittelystä tulee yhtä ristiriitainen ja aikaan sidottu tapahtuma kuin teknologian kuvauksesta: jotta paha ja hyvä voitaisiin erottaa elokuvassa, täytyy teknologia identifioida määrätystä aikaperspektiivistä käsin, niin että hyvä voisi ruumiillistua autenttiseen (menneeseen tai tämänhetkiseen) tekniikkaan ja paha epäautenttiseen ja tulevaan.

Käännös: Heidi Pfäffli

## Viitteet:

<sup>1</sup>. *Terminator 2: Tuomion päivä (Terminator 2: Judgment Day)*, USA 1991. Tuottaja ja ohjaaja: James Cameron. Käsikirjoitus: James Cameron/William Wisher. Tuotantoyhtiö: Carolco Pictures/ Pacific Western/ Lightstorm Entertainment. Pituus: 135 min.

<sup>2</sup>. Kts. luku *Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism*. Fredric Jameson: *The Political Unconscious*. Ithaca, New York: Cornell UP 1981. Rick Altmanilla on samankaltainen jako, josta hän pyrkii rakentamaan synteisiä, mutta ilman Jamesonin käyttämää historiallista apparaattia. Kts. Altman: "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre". Grant (toim.) 1986.

<sup>3</sup>. Nortrop Frye: *The Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press 1957.

<sup>4</sup>. Esim Bazin: "The western or the American film par excellence", *What is cinema?* vol 2., Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press 1971 ja Warshow: "Movie Chronicle: The Westerner", *The Immediate Experience*. New York: Atheneum Books, 1970. Jameson ei pidä Wrightin teosta puhtaasti syntaktisena tutkimuksena, vaan katsoo sen poikkeavan Proppin metodologiasta. Kts. Fredric Jameson: "Ideology, Narrative Analysis, and Popular Culture". *Theory and Society* 4/1977, 551.

<sup>5</sup>. Voidaan myös erottaa toisistaan esteettiset ja ns. ritualistiset lajityyppiteoriat. Edellinen on luonteeltaan klassisen esteettinen ja jälkimmäinen "sosiologinen", enemmän samoilla linjoilla nykyaikaisen kulttuuritutkimuksen ("cultural studies") kanssa. Tästä jaosta kts. esim. Veijo Hietala: "Kyllä kansa tietää eli miksi tutkia populaarikulttuuria". *Lähikuva* 2/1990. En pidä tätä jakoa kiinnostavana, koska esteettiset lajityyppiteoriat ovat enemmän tai vähemmän aikansa eläneitä. Mielestäni teorioiden alkuperäinen metodologia tarjoaa mielenkiintoisemman näkökulman. Toisaalta ritualistinen käytäntö on yleistyessään yhä enemmän häivyttänyt varsinaisen kohteen, ts spesifin lajityypin. Vrt. tätä etnografian yhteen äärimmäisyyteen: on luovuttu etnografiasta metodina (ei voi olla olemassa mitään metodia koska vastaanottajataho määrää sen täydellisesti), samoin kuin alkuperäisestä kohteesta (fiktiivinen teksti), koska kiinnostavaa on nimen omaan se, mitä siitä sanotaan.

<sup>6</sup>. John Cawelti: *Adventure, Mystery and Romance - Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: Chicago University Press 1976, 7, oma kursivointini.

<sup>7</sup>. Peter Schepelern: *Film og Genre*. København: Gyldendahl 1981, 74, oma kursivointini. On kiinnostavaa todeta, että Schepelern käydessään lävitse elokuvan lajityyppiä käyttää dikotomia muoto/sisältö kahdella tavalla: toisaalta perinteisestä näkökulmasta, eli muoto(formula) vastaan sisältö (lajityyppi), mutta toisaalta myös muoto (lajityyppi) vastaan 'autonominen elokuva', koska jälkimmäinen on elokuvaa, joka "forholder sig frit" ibid, 94.

<sup>8</sup>. Neale on kehittelty teorioitaan artikkelissaan "Questions of Genre", *Screen*, Vol. 31:4 (1990). Hän sivuuttaa määrittelyn ongelmat ja keskittyy konkreettisempiin ja helpommin käsiteltäviin kohteisiin: 'tekstien, teollisuuden ja katsojien suhteiden tutkimiseen jne - ts siihen kuinka odotushorisontteja luodaan. Näin ollen ei ikävä kyllä oteta kantaa varsinaiseen kohteeseen -

lajityyppiin sellaisenaan.

<sup>9</sup> Stephen Neale, *Genre*. London: British Film Institute 1980, 51.

<sup>10</sup> Ibid, 50 - 51.

<sup>11</sup> Käsitemperi ero/toisto on tavallaan muodostanut uuden paradigman lajityyppitykimukselle. Aiemmin mainittujen Nealen teosten lisäksi kts myös Neale: "Aspects of Ideology and Narrative Form in the American War Film". *Screen* vol. 32:1 (1991) ja John Caughie: "Adorno's Reproach: Repetition, Difference and Television Genre". *Screen* vol 32:2 (1991).

<sup>12</sup> Neale 1980, 45, oma kursivointini.

<sup>13</sup> Toinen 'todiste' siitä, ettei Nealen anti-essentialismi ratkaise essentialistisen todistelun ongelmaa on se, että kirjan lopussa on esimerkkejä lajityypeistä ja lajityyppielokuvista - luokitteluja jotka sitäpaitsi on ryhmitelty klassisen lajityyppiteorian (kehitysvaiheiden luonnostelu) tai auteur-kritiikin (melodraama, jota edustavat Kazanin, Ophülsin ja Sirkin) ympärille.

<sup>14</sup> Erittäin tyypillinen esimerkki sellaisesta strategiasta on Stanley Solomonin kirja *Beyond Formula - American Film Genres*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, inc 1976. Solomon ottaa tehtäväkseen käsitellä 'lajityyppi-taidetta' identifioimalla lajityypin ytimen, joka on yhtä kuin sen taiteellinen arvo: "What I prefer to do is discuss those patterns of action most interesting to me because they have appeared in the most interesting films for the genre - rather than analyzing iconographic images from dozen of minor films that lie beyond the scope of this book", ibid, 6.

<sup>15</sup> Jameson 1977, 543 (itseasiaa Wrightin muotoilemana 1975, 200).

<sup>16</sup> Jameson 1981, 145-150.

<sup>17</sup> Jameson johtaa itse mallin Louis Hjelmsleviltä "four-part mapping of the expression and the content of which he [Hjelmslev] sees as the twin dimensions of the form and the substance of speech", ibid, 147. Mallissa on myös yhtäläisyyksiä Jamesonin usein käyttämän A.J. Greimasin aktantti-mallin kanssa (kts. esim. ibid, 46-48 ja 166-168).

<sup>18</sup> Jameson käyttää omaa - ja mielestäni sangen hankalaa määritelmäänsä -; ["the ideologeme signifies the basic unit of the] essentially antagonistic collective discourse of social classes...The ideologeme is an amphibious formation, whose essential structural characteristic may be described as its possibility to manifest itself either as a pseudoidea - a conceptual or belief system, an abstract value, an opinion or prejudice - or as a protonarrative, a kind of ultimate class fantasy about the 'collective characters' which are the classes in opposition", ibid, 87.

<sup>19</sup> Vrt. Jamesonin käymään keskusteluun 'tyylistä': "... the abstract idea of style in general retains traces of that concrete historical phenomenon of style in modern times which it was first designed to express; and it is because style is a historical phenomenon that an absolute science of style is impossible", Jameson: *Marxism and Form - Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press 1971, 335, oma kursivointini.

<sup>20</sup> Neale käsittelee tätä asiaa perusteellisesti kirjassaan *Genre* ja artikkelissaan "Questions of Genre" ottamatta kuitenkaan kantaa



siihen, kuinka elämys alunperin muodostuu. Toisin sanoen odotushorisontti ei voi koskaan rakentua eikä lupausta elämyksestä antaa, ellei tiedetä mihin elämys pohjautuu. Nealelle uskollisen yhteenvedon tästä keskustelusta saa esim. Peter Dahlenin kirjasta *Genrebegreppet och TV*. Skriftserien 6/1991, Inst för journalistik, medier och kommunikation, Stockholms Universitet 1991, 17-23. Tämä ongelma - kysymys siitä kuka oikeastaan on lajiytyypin auteur, tuottaja vai kuluttaja - on hyvin hankala, eikä ole mielekästä ottaa kantaa kummankaan puolesta. Klassisen markkinoinnin periaatteen mukaanhan on kyse siitä, että tuottaja löytää uuden investointikohteen, jonka yleisö sitten voi vahvistaa ja siten luoda uudestaan.

<sup>21</sup> On vaikeaa löytää scifi-lajiutyypille selkeää määrittelyä. Hienostunut mutta vaikea - ja mitä suurimmassa määrin rotuhygieeninen - määrittely on teoksessa Darko Suvin: *Metamorphoses of Science Fiction: On the Theory and History of a Literature Genre*. New Haven: Yale University Press 1979. Tom Moylan sijoittaa scifin "romanssi"-tradition yhteyteen 'fantasiagenrenä', joka edustaa käsitettä 'utopian writing'. Hän ei kuitenkaan määrittele scifiä tarkemmin: *Tom Moylan: Demand the Impossible - Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York and London: Methuen 1986, kts erityisesti 29-52. Bruce F. Kavin määrittelee scifin elokuvagenrenä artikkelissaan "Children of the Light" näin: "By appealing to the conscious, to the spirit of adventure, to the imaginative province of the medieval romance, and to the creative use of intelligent curiosity, science fiction allows us to explore our evolution and to begin the creation of the future, something it accomplishes both in cautionary tales of the dangers of technology and in adventurous celebrations of human capacity and resourcefulness". Grant (toim) 1986, 249. Yhteenvedona voidaan todeta, että keskeiset kriteerit ovat tulevaisuuden utopia tai dystopia, jonka on luonut inhimillinen huipputeknologia. Viimeksimainitusta seuraa se, että lajiytyyppi on perustuvinaan realistiseen epistemologiaan (tämän perusteella voidaan väittää että Frankenstein-elokuvat eivät ole scifiä). Tästä problematiikasta käyty keskustelu kts. Kavinin artikkeli ja Suvinin kriteeri, jonka mukaan 'oikealla' scifi-elokuvalla tulee olla 'kognitiivinen pohja' (Suvin erottaa siksi seikkailun/fantasian ja scifi-elokuvan, joista edellisillä on ei-kognitiivinen pohja), kts. Suvin 1979, 20.

<sup>22</sup> Kts. esim. Martti Lahti: "The Male Body as a Site of Power", esitelmä, Nordic Society for Cinema Studies kongressi Lundissa 22 - 25.8.1991.

<sup>23</sup> Melodraamaa käsitellään lajiutyypinä myöhemmin - asia mainitaan tässä vain siksi, että kritiikot huomioivat elokuvan *Terminator 2* melodramattiset ainekset.

<sup>24</sup> Kts. esim. *Sight and Sound*, Sept. 1991: "The element that enables Cameron to reconcile his conviction that human life is sacred with the more profane demands of the genre is the appearance of the T-1000, without doubt the most sophisticated monster so far in screen history", *ibid*, 51.

<sup>25</sup> Katso viite 7.

<sup>26</sup> Tämä on aina vaarana kun käytetään 'lajiutyypien fuusioita'. Esim tähtituottaja Steven Bochcon TV-sarjasta Coprock tuli fiasko, koska siinä yhdistettiin kaksi 'yhteensopimatonta' lajiutyyppejä: dekkari ja musikaali.

<sup>27</sup> Vertaa tätä mielenkiintoiseen aspektiin, jossa vanhemman mallinen teknologia aina esittäytyy 'aitona' tai 'inhimillisenä'. Elokuvasa *Freejack* (1992) vahvistetaan sen päähenkilöitten

lopullinen romanssi 20-luvulta peräisin olevan antiikkiauton avulla. Auto ei toisin sanoen saa olla millään tavoin ajanmukainen (ei fiktiivisessä maailmassa enempää kuin katsojien maailmassa).

<sup>28</sup> Yksi tavallisimmista vahvistuksista sille, että kyse on melodraamasta, on 'perhe' - 'perhemelodraama'. Kts. esim Thomas Elsaesser: "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", esim. Grant 1986.

<sup>29</sup> Cawelti 1976, 44 ja 45.

<sup>30</sup> Vrt siihen hybridiin, 'romanttiseen melodraamaan', johon usein törmätään elokuvatutkimuksessa. Kts. esim Tytti Soila: *Kvinnors ansikte - Stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotals svenska filmmelodram*, Stockholm 1991, 17, 35-44. Feministinen tutkimus on ylipäättään hajottanut melodraaman lajiutyypin - vrt. esim. keskusteluun siitä, mikä määrittelee 'saippuaopperan'. Esim. Christine Geraghty: *Women and Soap Opera - A Study of Prime Time Soaps*, Cambridge: Polity Press 1991 tai Caren J Deming: "For Television-Centred television Criticism: Lessons from Feminism", *Television and Women's Culture*, ed Mary Ellen Brown, London/Newbury Park/New Delhi: Sage Publications 1990.

<sup>31</sup> Rune Waldekranz: *Så föddes filmen. Ett massmediums uppkomst och genombrott*. Stockholm: Nordstedts 1976, 151.

<sup>32</sup> Kriteerit ovat seuraavat 1) tapahtumakulun tulee tuoda esille porvarillinen, puritaaninen moraalikäsitys; 2) luonnekuvauksen tulee olla manikealaista; 3) tapahtumakulun käynnistäjänä on konflikti, joka tunnepitoisen tragedian kautta johtaa onnelliseen loppuun; 4) juoni tarjoaa samastumis kohteita ja 5) dramaattisia yllätysmomenteja, ts paljastuksia tai tunnistuksia; 6) jännitystä jatkuvasti lisäämällä yleisö saatellaan väkivaltaiseen loppuselvittelyyn, jonka sankari voittaa; 7) jännitystä rikkovat välillä koomiset sivuhenkilöt; 8) käsittely panostaa visuaaliseen spektakkeleihin; 9) ainakin yksi spektakulääri tai sensatiomaisen kohtaus on välttämätön; 10) musiikki ja ääni kuvittavat ja korostavat tapahtumien kulkua; 11) loppuselvittelyä seuraavat laulu- ja tanssinumerot; 12) kirjallinen lähde on vain raakamateriaalia perusteellisempaa käsittelyä varten. Kts. *ibid*, 177-178.

<sup>33</sup> 'Populaari kerronta' on lisensiaattityöni aihe. Populaari kerronta on kulttuurinen muoto, jonka tunnistaa siitä, että sen kautta yritetään saavuttaa lisäarvo investoimalla erityiseen kerrontatekniikkaan. Kun kutsun populaaria kerrontaa kulttuuriseksi muodoksi vastaa 'kulttuurista' 'reifiikaation' tai 'kapitalismin' historiallinen ilmiö, ja 'muotoa' taas erityinen kerrontatekniikka, jota edellinen on tavallisesti käyttänyt taloudellisen investoinnin kohteena.

<sup>34</sup> *Ibid*, 303-313. Vrt. myös niihin piirteisiin, jotka Elsaesser näkee melodraamalle tyypillisinä, esim. tapaan tehdä ideologisista konflikteista henkilökohtaisia. Myös niitä voidaan pitää populaarifiktioille yleisemminkin tyypillisinä. Grant 1986, 278-.