

# ”What the World Wants Today ... Is the Real Thing”

## *Mad Men*, uusvilpittömyys ja onnellisten loppujen viettelykertomus



Matias Nurminen

**Uutta tuloa tekevät viettelykertomukset päättyvät ajassamme onnellisesti ja haastaen lukijoita keskusteluun. Radikaali muutos aiempaan viettelykertomusten traditioon ja sen traagisiin loppuihin kuuluu uusvilpittömyyttä, postmodernismin jälkeistä kulttuurista olotilaa, jota on povailtu paljon, mutta jonka piirteitä osataan nimetä vain vähän. Draamasarjassa *Mad Men* postmoderni ironia puretaan ja avoimeksi jätetyt loppuratkaisut kutsuvat katsojan keskusteluun sekä tuomitsemaan viettelijän tekoja.**

Artikkelini tarkastelee *uusvilpittömyyden* (*new sincerity*), eli postmodernismin seuraajana pidetyn kulttuurisen olotilan, ja 2000-luvulla viettelykertomuksiin palanneiden onnellisten loppujen suhdetta: kysyn, miten uusvilpittömyydelle tyypillinen avoimeksi jäävä ja siten keskusteluun kutsuva loppuratkaisu il-

menee tämän hetken viettelykertomuksessa? Mitä tarkoittaa uusvilpittömyyden valossa aiemmin traagisesti päättyneiden viettelykertomusten muutos onnellisesti päättyviksi? Tarkastelen artikkelissani erästä 2000-luvun merkittävimmistä viettelykertomuksista, paljokittua *Mad Men* -draamasarjaa (2007–

2015) ja sen kahta monitulkintaista loppua. Nämä ovat viidennen kauden päätösjakson loppukohtaus ja koko sarjan päättävä seitsemännen kauden viimeinen jakso. Uusvilpittömyyden tunnusmerkkejä on tieteellisessä keskustelussa eritelty vähän, ja ehdotankin artikkelissani kahta tapaa, jolla uusvilpittömät

teokset yrittävät käydä keskustelua lukijoidensa kanssa: nämä ovat fiktion ja todellisuuden rajoille kuljettava metalettiinen liike, jossa eri kerrontatasot sekoituvat ja hämärtyvät keskenään, sekä ironian purkaminen.

Viettelykertomukset, eli viettelijän toisessa ihmisessä herättämän seksuaalisen halun kuvaukset eri taiteenlajeissa ja medioissa, ovat siirtyneet 2000-luvulla populaarikulttuurin valokeilaan. Aiheeseen ovat tarttuneet niin monet viime vuosikymmenen myynnillisistä kirjata-pauksista, kuten E. L. Jamesin *Fifty Shades* -trilogia (2011–2012) ja siitä ohjattu elokuvasarja, kuin suositut sitcomit, pal-akitut draamasarjat sekä lukuisat sitotelevisio-ohjelmat. Viettelykertomus on val-lannut eri esitysmuodot ja osaltaan myös todellisen maailman taiteen ulkopuolella: osa viettelykertomuksen suosioista on syntynyt internetissä 2000-luvun alus-sa muodostuneiden viettely-yhteisöjen kautta, jotka jakavat ja myyvät viettely-vinkejä käyttäjien kesken, ja ovat toi-mineet inspiraationa monille aikamme viettelykertomuksille. Kirjallisuushis-toriallisesti viettelykertomuksen kul-ta-ajaksi kutsutaan 1600- ja 1700-lu-kuja sekä tuona aikana Euroopassa jul-kaistuja tuhansia kertomuksia viettele-misestä. Tämän pitkäkhön kirjallisen ja taiteellisen innostuksen jälkeen kiinnos-tus viettelykseen teemana hiipui, mutta

nyt nämä kertomukset tekevät paluutaan muuttuneina.

Keskiajan lopulta saakka pääasias-sa onnettomasti päättyneet viettelyker-tomukset tarjoavat 2000-luvulla yhä useammin toiveikkaita ja jopa onnelli-sia loppuja: Richard Masonin romaa-nissa *History of a Pleasure Seeker* (2011) kotiopettajan viettelemä perheenäiti Ja-cobina löytää viettelyksen ja syrjähy-pyn kautta aviomiehensä kanssa uuden into-himon; sitcomin *How I Met Your Mother* (2005–2014) koko viimeinen kausi ku-vaa Robinin ja viettelijähahmo Barney-n hääpäivää, joka toimii kuitenkin lopul-ta vain kimmokkeena sarjan päähenki-lön Tedin ja tuon samaisen Robinin yh-teen päätymiselle; Stephenie Meyerin *Twilight*-kirjasarjan (2005–2008) ja sen pohjalta tehdyn elokuvasarjan lopus-sa kuolemattomat vampyyrit Edward ja Bella jäävät ikuiseen onnen hetkeen. Näissä uusissa viettelykertomuksissa on kaikkien mahdollista voittaa ja löytää onni. Aiemmin petomaisina kuvatus-ta viettelijöistä on tullut leikkisiä sankareita ja usein päähenkilöitä, joiden kyky manipuloida ihmisiä ja tilanteita eduk-seen on avain onneen.

Viettelykertomusten paradigmassa onkin tapahtumassa muutos onnetto-masta onnelliseen loppuun. Vaikka *Twilight* tarjoaa sääntöön poikkeuksen, viet-telijät ja vietellyt eivät kuitenkaan pää-

dy uuden aallon viettelykertomuksissa useinkaan parisuhteeseen, saati avioliit-toon. Viettelijät toimivat kertomuksissa katalyyttinä muiden onnelle sen sijaan, että kylväisivät viettelykertomuksille uskollisesti tuhoa ympärilleen. Viette-lijät itse kohtaavat viettelykertomusten lopussa yhä useammin epävarmaa toi-veikkuutta tai vapautuksen viettelyk-sestä. Tämä viettelykertomuksen muu-tos kohti onnea ei ole luonnollisesti täy-dellinen tai kaikki viettelystä käsittelevät teokset kattava, mutta kyseessä on merkittävä siirtymä vuosisatoja varsin staat-tisesti traagisuuteen nojanneille kerto-muksille.

Viettelijöiden kohtaamat loput kie-toutuvat usein ambivalenssiin ja tulkin-nallisuuteen, jonka teokset jättävät luki-jan ratkaistavaksi ja pohdittavaksi. Ker-tomukset pakottavat tulkitsemaan mo-raaliltaan kyseenalaisten viettelijöiden kohtaloita. Lukijan kutsuminen keskus-teluun kertomuksen lopussa liitetään usein uusvilpittömyyteen, eli postmo-dernin jälkeiseen kulttuuriseen oloti-laan, jossa siirrytään postmodernin fik-tion tiedostavaan vilpittömyyteen. (Kel-ly 2010, 132–134). Uusvilpittömyys on ironiasta irtisanoutuva jatkumo postmo-dernismille. Uusvilpittömyyttä on kehi-telty tieteellisesti nojaten kirjailija, esseisti David Foster Wallacen kirjoituk-siin, kuten esseeseen ”E Unibus Pluram:

Television and U.S. Fiction” (Wallace 1993), jotka ennustelevat vilpittömyyden kulttuurisen arvon kasvua. Kuitenkin käsitteellisen syväluotaavan teoretoinnin sijasta valtaosa tämän kulttuurisuuntauksen käsittelyistä on listauksia mahdollisesti uusvilpittömistä teoksista ja taiteilijoista (esim. Fitzgerald 2012). Kilpailevat listaukset ja yhtenäisen teoriapohjan puute tuntuvat johtaneen teoriakentän sisäiseen keskustelemattomuuteen.

Uusvilpittömien tekstien on todettu aktivoivan lukijoita keskusteluun vilpittömällä epävarmuudella ja ikään kuin kyvyttömyydellä ratkaista kertomusta ilman lukijaa. Ne ”provosoivat” vastaanottajaa tunnereaktioon ja päättämään sekä henkilöhahmojen että kirjoittajan sanojen vilpittömyydestä. (Kelly 2016, 205–206.) Uusvilpittömissä teksteissä nähdään kaikuja postmodernille tyypillisestä ironiasta, mutta ironia toimii yhteistyössä vilpittömyyden kanssa (esim. Thorn 2006). Postmodernin ja uusvilpittömän fiktion välillä on yhteneväisyyksiä, mutta tekstin asento vaihtuu näiden kulttuuristen olotilojen välillä. Uusvilpittömän tekstin tapauksessa ei ole postmodernin fiktion tapaan kyse pelistä, pulmasta tai vitsistä lukijan kustannuksella, vaan aidosta ja vilpittömästä kysymyksestä ja pyynnöstä tulkita kertomusta sen tekijöiden kanssa. Usein tä-

mä pyyntö esitetään tarjoamalla avoin tai ambivalentti loppu teokselle, ja onkin merkilläpantavaa, että juuri viettelykertomusten loput ovat vaihtuneet ajasamme traagisista aiempaan verrattuna onnellisiksi, mutta myös eettistä tulkintaa vaativiksi.

*Mad Men* tarjoaa edustavan esimerkin uudesta viettelykertomuksesta ja miten uusvilpittömyys toimii näissä kertomuksissa. Yhdysvaltain 1960-luvun mainosmaailmaan sijoittuvan periodidraaman päähenkilö Don Draper on mielenkiintoinen fuusio aiemman viettelykertomuksen elementeistä ja niiden viettelijöiden attributeista. Mainosmaailma, päähahmon itselleen kehittämä valedentiteetti ja pakonomaisesti kertyvät rakastajattaret ajavat Draperin epätoivoon ja vaeltamaan ympäri Yhdysvaltoja. Don Draperin hahmo ja sarjan päätös ovat kutsu katsojalle keskusteluun: *Mad Men* päättyy kohtaukseen, joka antaa katsojan tulkita tapahtumien merkityksen, vaikkakin tahot kriitikoista aina sarjassa mainittuihin yrityksiin liputivat Don Draperille onnellista loppua. Draperia ja muita uusia viettelijöitä kohtaavat loput ja vastaanottajalle jätettävä tulkinnallinen vastuu ilmentävät nähdäkseni kiinnostusta uusvilpittömyyden eetokseen länsimaisessa kulttuurissa. *Mad Menissä* uusvilpittömyys esiintyy erityisesti viidennen kauden ja koko

sarjan päättävän seitsemännen kauden loppukohtauksissa, vaikka koko sarjassa nähtävää Yhdysvaltojen 1960-luvun kuvausta voidaan pitää myös historiaan viittaavana keskusteluna optimismiin ja pessimismiin, tai jopa vilpittömyyden ja kapitalismin, suhteesta. Nämä *Mad Men*-kausien loput hämärtävät fiktion ja todellisuuden rajaa sekoittamalla kerronnan tasoja metaleptisesti. Toisaalta sarjassa katsojaa kutsutaan keskustelemaan rakentamalla ironisia asetelmia, mutta purkamalla sitten näitä asemoiteja esimerkiksi kytkemällä niitä päähenkilön vilpittömiin unelmiin.

### Vilpillisten viettelykertomusten onneton traditio

Erilaista viettelemistä, suostuttelua ja manipulointia on kirjallisuuden-, taiteen- ja draamanhistoria täynnä, ja viettelykertomusta on vaivalloista ja ongelmallista erottaa omaksi lajikkeeksi. Määrittelen viettelykertomusta sen piirteiden kautta: viettelykertomus ottaa viettelyksen yhdeksi pääteemakseen ja käsittelee ensisijaisesti viettelijän rakentamaa, ruokkimaa ja hyväksikäyttämää seksuaalista halua, jonka aktivointi tapahtuu viettelijän suunnitelmallisen toiminnan kautta. Viettelyksen keskiössä onkin aiemmin ollut vilpillisyys vilpittömyyden sijaan. Viettelykertomusten

tutkijat määrittävät viettelemisestä valheelliseksi, ja näkevät viettelijöissä hirviömäisiä sävyjä (esim. Bontatibus 1999). Erityisesti vanhempi viettelykertomus on kaavamaista, mutta Katherine Binhammerin mukaan tutkijat eivät myöskään problematisoi juonilinjaa tarpeeksi: sankaritar perinteisessä viettelykertomuksessa on viaton, nuori ja hyväellinen, eikä osaa epäillä petollisen ja petomaisia piirteitä saavan viettelijän sanoja ansaksi, mikä johtaa viettelykseen ja siitä seuraaviin väistämättömiin hyläytyksi tulemiseen ja sankarittaren kuolemaan (Bontatibus 1999, 1; vrt. Binhammer 2010, 1–5). Läpi viettelykertomuksen historian tähän päivään viettelijät ovat yleensä miehiä – vieläpä lähes poikkeuksetta varakkaita, valkoisia heteromiehiä – ja vieteltävät naisia, mikä tekee viettelykertomuksista aina ja väistämättä pulmallisesti sukupuolittuneita.

Viettelykertomukset ovat 1600-luvulta alkaen pääosin kuvauksia viattoisuuden tuhoamisesta. Keskiajan maalaisia viettelevät oppineet ja viekkaat kirkonmiehet väistyvät tuolloin yhä enemmän petomaisten viettelijöiden tieltä: 1600-luvulla vaarallinen viettelijä Don Juan on useissa adaptaatioissa murhamies, jonka kohtalona on kuolema; Chordelos de Laclos'n kirjeromaanissa *Les Liaisons Dangereuses* (1782) viettelijät varakreivi Valmont ja mar-

kiisitar de Merteuil niin manipuloivat kuin raiskaavat keskinäisessä pelissään, joka päättyy Valmontin kuolemaan ja de Merteuilin julkiseen häpäisyyn; Gustave Flaubertin *Madame Bovaryn* (1857) laskelmoiva Rodolphe ruokkii Emma Bovaryn romanttisia fantasioita, jotka ajavat Emman itsemurhaan; Thomas Hardyn romaanissa *Tess of the d'Urbervilles* (1891) kuolevat niin viettelijä kuin vieteltävä.

Perinteinen viettelykertomus ei siis useinkaan pääty toiveikkaasti. Uusvilpittömyys ja viettelykertomukset eivät tunnukaan sopivan tässä valossa yhteen. Kuitenkin 2000-luvun vaihteessa kiinnostus viettelemiseen kasvaa internetissä viettelyvinkejä jakavan ja myyvän viettely-yhteisön avustuksella. Viettelykertomus siirtyy populaarikulttuurin keskiöön toimittaja Neil Straussin viettely-yhteisöä kuvaavan paljastuskirjan *The Game. Penetrating the Secret Society of Pickup Artists* (2005) myötä: The Game kertoo kirjoittaja Neil Straussin matkasta sosiaalisesta epävarmuudesta erääksi viettelijöiden arvostetuimmista guruista. Teoksessa kuvatus viettely-yhteisön strategiat, ihanteet ja jopa yksittäisten hahmojen attribuutit levisivät populaarikulttuuriin, ja esimerkiksi *How I Met Your Mother* -sitcomin viettelijähahmon Barney Stinsonin piirteet lainattiin suoraan *The Gamen* sivuilta.

Uudet viettelykertomukset siirtävät aiemmin lähes varman onnettoman lopun marginaaliin onnellisten, tai vähintään ambivalenttien, ratkaisujen tieltä. Vanhemman viettelykertomuksen luvatussa henkilöahmoille lähinnä kuolemaa, on uuden viettelykertomuksen onnellinen loppukin suhteellinen ja ai-lahtelevainen: Neil Straussin *The Game* päättyy ymmärrykseen viettelyksen loputtomasta syklistä, josta kirjoittaja vapautuu lopettamalla pelaamisen, eli irtautumalla viettely-yhteisöstä ja löytämällä tyttöystävän. Alan Bissettin romaanin *Death of a Ladies' Man* (2009) taas huokuu viettelykertomuksen onnettomuutta, kun avioeron tuottamasta surusta toipuva englanninopettaja Charlie Bain yrittää vietellä 17-vuotiaan oppilaansa, saa potkut ja päätyy humalassa hakatuksi. Vaikka romaanin nimi lupaa kuolemaa, loppu ei ole yksiselitteinen: nimi on alluusio Leonard Cohenin samannimiseen levyyn ja kappaleeseen, joka kuvaa ennemmin melankolista eron jälkeistä tilaa kuin varsinaista kuolemaa. Elina Loisan romaanissa *Julkeat* (2011) miehiä ja naisia rahan toivossa viettelevä kertojanainen kulkee kohti henkistä kasvua, kunnes hän saa kiristettyä rahaa viettelemänsä naisen ex-mieheltä. Päähenkilön dekadentti elämä anniskeluravintoloissa jatkuu, ja teos päättyy hämentävän positiiviseen nuottiin pää-

henkilön ihaillessa kuvajaisesta, kuinka upeita hän ja viettelijäisaparinsa Max ovat. Vaikka viettelijän narsistinen katse riitelee onnellisen lopun kanssa, viettelykertomuksen perinteinen toivottomuus katoaa teoksen lopussa. Lukija aistii kuitenkin kertojanaisen onnen häilyväisyyden ja hetkellisyyden, jolloin teos kutsuu lukijaa pohtimaan, voiko tuo onni kestää. Teokset tarjoavat erilaisia näkemyksiä viettelykertomuksen lopusta, mutta aiemman tradition traaginen loppu sivuutetaan.

Richard Masonin romaani *History of a Pleasure Seeker* (2011) tarjoaa positiivisimman esimerkin, kun 1900-luvun alun Hollannissa kotiopettaja Piet viettelee niin miehet kuin naisetkin, mutta onnellisin seurauksin: Pietin viettelemä perheenäiti ja aisankannattajaksi jäänyt aviomies löytävät uuden kipinän suhteeseensa viettelyksen kautta. Kun Piet lähtee etsimään onneaan Etelä-Afrikasta, hän tulee vanhemman liikemiehen viettelemäksi, joka myöhemmin lahjoittaa Pietille tuhat puntaa unelmiensa tavoitteluun. Lopulta Piet liittoutuu toisen viettelijähahmon kanssa perustaakseen liikeyrityksen – ja parisuhteen – yhdistämällä heidän osaamisensa viettelijöinä. Kirja päättyy sanoihin ”To be continued”, mikä on uusi, optimistinen loppu viettelykertomukselle. Toisaalta taas Masonin kirjoittama jatko-osa *Who Killed Piet Barol?* (2016) tuntuu palaavan kohti viettelykertomuksen onnetonta loppua, mutta kysyy jo nimessään lukijaa teoksen lopussa haastavan kysymyksen: sattumien sarja johtaa huonekaluyrittäjänä Etelä-Afrikassa toimivan Pietin kuolemaan salaman iskiessä häneen. Lukija joutuukin pohtimaan, johtiko jokin viettelijän kyseenalaisista teoista – paikallisen heimon pyhän metsän hakkuuttaminen tai hänen vaimonsa pettäminen – hänen kuolemaansa. Kuolinsyyssä ollessa salamanisku romaanin nimen kysymykseen ”kuka tappoi” voi antaa metaleptisen vastauksen ”kirjoittaja”, sillä lopulta salaman teokseen kirjoittanut Richard Mason on Pietin tappaja. Teoksen loppu ja nimi muodostavatkin kysymyksenasettelun, ansaitseeko vuoroin hyveellisiä ja vuoroin moraalittomia tekoja tekevä Piet kuolla.

Viettelykertomusten loppujen muutokset onnettomuudesta epävarmaan onneen tuntuvat puhuvan uusvilpittömyyden eetoksen ja strategioiden siirtymisestä viettelykertomukseen. Uudet viettelykertomukset eivät useinkaan rakenna loppujaan valmiiksi, vaan päättämättömyyden hetkellä ne annetaan lukijalle ratkaistaviksi. Kyse ei ole täydellisestä siirtymästä, vaan uuden kulttuurisen olotilan välkehtimisestä viettelykertomusten pinnalla, mitä myös *Mad Men* osoittaa.

Viettelykertomusten loppujen muutokset onnettomuudesta epävarmaan onneen tuntuvat puhuvan uusvilpittömyyden eetoksen ja strategioiden siirtymisestä viettelykertomukseen. Uudet viettelykertomukset eivät useinkaan rakenna loppujaan valmiiksi, vaan päättämättömyyden hetkellä ne annetaan lukijalle ratkaistaviksi. Kyse ei ole täydellisestä siirtymästä, vaan uuden kulttuurisen olotilan välkehtimisestä viettelykertomusten pinnalla, mitä myös *Mad Men* osoittaa.

## ***Mad Men* viidennen kauden lopun epävarmuus ja uusvilpittömyys**

*Mad Men* -televisiosarjan viidennen kauden päätösjakson ”The Phantom” loppukohtaus: Päähenkilö Don Draper, sarjan keskiössä olevan Sterling Cooper -mainostoimiston luova johtaja, seisoo vaimonsa Meganin kanssa keskellä Kaunotar ja Hirviö -teemaista mainoskulisia. Don on taistellut koko kauden löytääkseen kadottamansa innostuksen työhönsä ja saadakseen uuden avioliittonsa entisen sihteerinsä kanssa toimimaan. Verrattuna aiempaan avioliittoon Draper on poikkeuksellisesti uskollinen vaimolleen. Donin pettymykseksi Megan on kuitenkin jättänyt lupaavan uran copywriterina, hänen kolleganaan, ja palannut kokeilemaan siipiään näyttelijänä. Megan on pyytänyt Donilta apua ja annetaan olettaa, että Meganin unelmaa vastustanut Don varmistaa lopulta Meganille roolin mainoksessa. Kaunottaren asussa Megan sanoo Donille: ”Kai tiedät, että rakastan sinua?” Sitten hän suokottaa Donia ja menee meikkaajien ympäröimäksi valmistautumaan. Don katselee hetken Megania ja kävelee pois värikkäästä kuvauskulisista keskelle ympäröivän hallin pimeyttä. Kameroiden lomitse Draper kuin poistuu itse *Mad Men* -sarjan lavasteista, jolloin fiktion rajat korostuvat metaleptisesti. Tunnetta

ei vähennä alluusio James Bondiin, kun Nancy Sinatran laulama Bond-tunnussävelmä elokuvasta *You Only Live Twice* alkaa soida taustalla.

Kuva leikkaa tunnelmalliseen baariin, jossa Draper kävelee tiskille, tilaa Old Fashioned -cocktailin, sytyttää savukkeen ja tuijottaa kivikatseisesti eteensä. Kuva vie katsojat tarkastelemaan sarjan muita tärkeitä henkilöitä, tuoden päätökset heidän kausilleen. Kun kuva palaa Draperiin, nuori vaalea nainen pyytää Donilta tulta. Don tarjoaa tulta katsomatta edes kunnolla naista. Nainen rikkoo Donin välinpitämättömyyden kertomalla hänen baaritiskin päädyssä istuvan tumman, näyttävän ystävättärensä haluavan tietää, onko Don yksin. Don tuijottaa hiljaa eteensä hetken ja kääntyy tuijottamaan nuorta naista intensiivisesti. Kuva leikkaa lopputeksteihin. (*Mad Men* 5x12, 44:25.)

Don Draper ilmentää viettelykertomusta yhdistellen piirteitä niin vanhas-ta kuin uudestakin viettelytraditiosta. Bond-tunnussävelmä yhdistää Draperin James Bondiin, siinä missä puku ja tapa tilata vakiodrinkki – tosin Donilla Bourbon Old Fashioned, eikä Bondin vodkamartini – viimeistelevät yhteyden. Tämä ei jää ainoaksi alluusioiksi viettelykertomuksiin: nimi Don Draper viittaa etunimellään yhteen Bondin esikuvis-ta, eli Don Juaniin, mutta sukunimi si-

sältää viettelykertomukselle olennaisesti sekä verhoilijan (*draper*) että raiskaajan (*rapist, to rape*). Verhoilijan merkitys on Donin toisen elämän piilottamisessa, johon myös Sinatran laulama kapale ”You Only Live Twice” viittaa: *Mad Menin* Don on oikealta nimeltään Dick Whitman, juopon ja prostituoidun lapsi, joka yrittää unohtaa köyhät ja traumaattiset juurensa. Don Draper on kuolleelta rintamatoverilta varastettu identiteetti, jonka turvin Dick on tullut kotiutetuksi etuajassa Korean sodasta. Dickille Draper on mahdollisuus aloittaa alusta ja rakentaa kokonaan uusi elämä. Monissa viettelykertomuksissa toisen identiteetin ottaminen on ikään kuin osa viettelijäksi tulemistä: F. Scott Fitzgeraldin romaanin *The Great Gatsby* (1925) nimihenkilö keksii itselleen uuden identiteetin tavoitellakseen niin nuoruudenrakkaansa sydäntä kuin amerikkalais-ta unelmaa. Raiskaajan merkitys Don Draperin nimessä taas viittaa viettelijähahmojen hirviömäisyyteen, joka rakentuu kaiuista aiempiin viettelijöihin. Esimerkiksi Iso-Britanniassa 1700-luvulla viettelykertomukset ottivat yhteiskunnallisesti kantaa kosiskelun, viettelyn ja raiskauksen rajoihin, sillä niiden ajateltiin limittyvän toisiinsa. Raiskaus oli siis niin kertomuksissa kuin yhteiskunnassa hyväksyttävä osa viettelystä ja jopa osa kosintaan johtavaa seurustelua. (Bo-

wers 2005, 141–145.) Siinä missä Megan on *Mad Menin* loppukohtauksessa Kautotar, on Don Draperin osa olla Hirviö: viettelijähahmo Don Draper näyttää kuitenkin Prinssiltä, joten Hirviön on oltava odottamassa hänen sisällään – eräänlainen aiempien moraalittomien, väkivaltaisten ja raiskaavien viettelijöiden haamu.<sup>1</sup>

Viidennen kauden lopetus ei tarjoa katsojalle todellista päätöstä, vaan kausi päättyy Draperin vaikeasti tulkittavaan katseeseen, jota kuvataan läheltä ja nuoren naisen olan takaa. Huomio keskittyy Draperin katseeseen ja päättämättömyyden tilanteeseen, joka kutsuu katsojaa uusvilpittömyydelle tyypillisesti arvioimaan Draperin moraalia. Adam Kelly esittää uusvilpittömien tekstien pyytävän lukijaa ”toimimaan tuomarina hahmojen vilpittömyyden ja kirjoittajan sanojen suhteen”. Kutsu keskusteluun tai eettiseen päätökseen tapahtuu päättämättömyyden kautta, eli usein kertomusten avointen loppujen kautta. (Kelly 2016, 205–206.) Don Draper on viettelijähahmona dilemma vastaanottajalle. Häntä loppukohtauksessa lähestyvien naisten esittämä kiusaus on sellainen, jota Don vaikuttaa ajoittain olevan kyvytön vastustamaan. Don Draper on antisankari, joka ”tasapainoilee itsetuhon ja huiman menestyksen välillä” ja joka herättää siten katsojissa ”yhtä paljon järky-

tystä kuin ihailua teoillaan” (Maloyed 2014, 24). Naisen kysymys Donin yksinolosta onkin monitahoinen ja latautunut: toisaalta Don Draper kantaa mukanaan kokonaista viettelykertomuksen ja viettelijöiden traditiota, joka kummittelee hänen nimessään ja joka syöpyy häneen jopa taustamusiikin kautta. Yhtä lailla Draperin yksinäisyyden rikkoivat katsojat, jotka seuraavat hänen kasvojaan kysymyksen jälkeen ja joita kohti hän metaletisesti kävelee mainoskulisista. Fiktio ja toden rajojen ohentessa ennestään intertekstuaalisten viitauksien myötä katsojat pääsevät lähemmäs Donia. Latautuneen kysymyksen hetkellä he ovat läsnä pohtimassa Donin reaktiota. Nämä katsojat lopulta tuomitsevat Draperin moraalinkin sekä arvioivat ja arvailevat, minkä vastauksen hän antaa naisen kysymykseen.

Meganin pettäminen olisi aikaisempien kausien Draperille luontaista, mutta koko kauden uskollisena vaimolleen pysytellyt mainosmies on ehtinyt herättää jo toiveen muutoksesta. Jopa taustalla soiva Nancy Sinatra piikittelee Donia ja vaatii häneltä toimintaa: ”Ja rakkaus on muukalainen, joka kutsuu jatkamaan / älä mieti vaaraa tai muukalainen katoaa / tämä unelma on sinulle, joten maksa hinta / tee yhdestä unelmasta totta, sillä elät vain kahdesti” (Nancy Sinatra: ”You Only Live Twice”; suom. M.N.). Sa-

nat puhuttelevat viettelijää Donissa yhdistämällä rakkauden houkuttelevaan muukalaiseen, jollaisia häntä baarissa lähestyvät naiset hänelle ovat. Laulu suostuttelee Draperia toimimaan ilman epäröintiä kahdesti eletävän elämässä edessä, mutta se puhuu myös hinnasta. Toisen elämän ja unelman valitseminen on toisesta luopumista, ja Draperin tapauksessa kyse on valinnasta viettelijän ja aviomiehen roolin välillä. Mielenkiintoiseksi valinnan tekee Donia viidennellä kaudella vaivaava kyllästymisen työhönsä ja sulku hänen luovuudessaan: sanat tuntuvat kietovan Draperin ratkaisuun myös hänen unelmansa mainosmiehenä. Päätöksen edessä herääkin epäily, estyykö Draperin menestys viettelykseen limittyvän mainonnassa, koska hän on uskollinen vaimolleen. Onko viettelemisen kehään antautuminen hinta, jota Nancy Sinatran sanat tarjoavat Draperille?

Mutta eikö *Mad Men* vihjaile, miten Donin kohtaloa pitäisi tulkita? Kyse on ennemmin vastaanottajalle tehtävästä kysymyksenasettelusta. Kelly toteaa vilpittömyyden olevan aina ongelmallista, ja esittää vilpittömyyden toimivan lahjan antamisen tavoin: lahja ”voidaan aina tulkita manipuloinniksi”, ja siten vilpittömyys sijoittuu ”ehdollisen ja ehdottoman muodostaman aporian väliin”. David Foster Wallacen sa-

noin viitaten Kelly ehdottaa, että vilpittömyyden ”täytyy sisältää aikomus, mutta se ei voi sisältää motiivia”. (Kelly 2010, 140.) Loppu kaikkine vivahteineen esittää kysymyksen, johon vastaanottajan tulee vastata. Draperin moraalista päätöstä tiedustellaan vilpittömällä kysymyksellä, jolla ei ole salaista motiivia – on vain ongelman rajapinnat, jotka sarjan tekijät esittävät.

*Mad Men* -sarjan viidennen kauden lopetuksen voidaan nähdä toteuttavan uusvilpittömyyden eetos, mutta toisaalta kyseessä on televisiosarja, jonka lopetukset poikkeavat konventioidensa puolesta esimerkiksi romaanien lopuista. *Mad Menin* saavuttaessa viidennen kautensa lopun sarja oli suosituimpi kuin koskaan, eikä seuraavan kauden ilmestymisestä ollut epäilystä. Niinpä loppu ei ole tällöin oikea loppu, vaan televisiosarjoille on tyyppillistä yrittää kasvattaa sulkeuman sijaan kiinnostusta tulevaa kautta kohtaan. Vaikka *Mad Men* -kausi loput päättyvät yleensä melankolisiin tuokiokuviin, tuntuu ambivalentti loppu viettelykertomuksen uuden uusvilpittömyyden lisäksi toteuttavan televisiosarjoille ominaista cliffhanger-rakennetta. Don Draperin jyrkänne on kuitenkin kiinnostavasti moraalinen ja jollain tapaa irrallaan sarjan tapahtumista – kuten vaikuttaa olevan koko lopun kohtaus tunnelmallisessa baarissa.

Donin valinta ja katsojalle esitetty moraalinen dilemma on siis ennalta ratkaistu: kuudennen kauden alkaessa katsojat saavat tietää, että Don on päätenyt syrjähyppyyn, mutta rakastajatar ei ole kumpikaan viidennen kauden loppukohtauksen nuorista naisista, vaan Donin ja Meganin naapurissa asuvan pariskunnan rouva. Vaikka eettinen tulkinta onkin osaltaan peukaloitu, se ei vähennä katsojan tekemän moraalisen pohdinnan arvoa. Katsoja joutuu tuomitsemaan Draperia vielä useasti, mutta sarjan lopussa, jolloin uusia jaksoja ei tule enää lisää, päätös on todella katsojan.

### **Don Draperin Mona Lisan hymy ja purkautuva ironia**

*Mad Men* -sarjan viimeisellä, seitsemännellä kaudella Draperin yritys on tullut kilpailijafirman ostamaksi, mikä avaa Donille oven yhä tärkeämpien asiakkaiden, kuten hänen uransa Graalin maljaksi muodostuneen Coca-Colan, kanssa työskentelyyn. Donin ja Meganin riitaisaksi muuttunut avioliitto päättyy kuitenkin eroon, eikä Don sopeudukaan uuteen massiiviseen mainostoimistoon, jossa hän ei ole huomion keskipiste. Draper yksinkertaisesti kävelee ulos sanaakaan sanomatta luovan tiimin kokouksesta ja ajellee viikkoja pitkin Yhdysvaltoja autossaan kuin etsien itseään. Sarjan vii-

meinen jakso ”Person to Person” päättyy kohtaukseen, joka tarjoaa uusvilpittömille kertomuksille tyypillisiä piirteitä: Don on löytänyt tiensä tuttavansa kanssa hippireitriittiin Tyynenmeren rannalle ja, skeptisestä suhtautumisestaan huolimatta, hän löytää rauhan kuunnellesaan ihmisten tarinoita keskusteluryhmissä. Istuessaan loOTOSasennossa valkoisessa kauluspaidassaan meren äärellä, meditaatio-ohjaaja lausuu niin banaalilta kuin lohdulliselta kuulostavat sanat, jotka ovat toiveikkaan merkitykselliset Donin kaksoiselämän ja valeidentiteetin luoman epätoivon tähden: ”Äiti Aurinko, me tervehdimme sinua ja olemme kiitollisia Maan makeudesta. Uusi päivä tuo uuden toivon. Elämät, joita olemme eläneet, elämät, jotka tulemme vielä elämään. Uusi päivä, uusia ideoita, uusi sinä.” Meditaation jatkuessa kuva tarkentuu Donin kasvoihin. Don Draperin harhailu itsensä löytämiseksi huipentuu hänelle harvinaiseen, vapauttavaan hymyyn, jota säestää meditaatiokellon kihlaus kuin ajatuksen merkiksi. Hymyilevän Donin kasvoista kuva leikkaa ikoniiseen Coca-Colan ”Hilltop”-mainokseen, jossa hippiliikkeestä vaikutteita ottanut ryhmä laulaa Coca-Colan ilosanomaa kohtauksen tapahtumapaikkaa muistuttavalla kukkulalla. Kuva leikkaa lopputeksteihin iloisen mainosmusiikin jatkuessa. (*Mad Men* 7x14, 54:08.)

*Mad Menin* loppu herätti ristiriitaisia tulkintoja, ja sarjan loppua pidettiin niin idealistisena kuin kyynisenä, niin onnellisena kuin surullisena (esim. Dean 2015). Yleisin tulkinta lopusta lienee, että Draper kokoaa itsensä henkisesti ja palaa hippireitristä takaisin mainosmaailmaan tekemään päätöskohtauksessa esitetyn Coca-Cola -mainoksen. Tällaista tulkintaa ovat tukeneet katsojat, kriitikot ja näyttelijät, kuten Draperia esittänyt Jon Hamm. Jopa virvokevalmistaja Coca-Cola ja mainostoimisto McCann Erickson, joka on paitsi Donin uusi työnantaja sarjassa, myös todellisuudessa yritys ”Hilltop”-mainoksen takana, onnittelivat Draperia mainoksesta Twitter-mikroblogipalvelussa. Toive onnellisesta lopusta Draperille on vallalla: Coca-Cola -mainos on sarjan ajan Draperin tärkein unelma. Draperin valheellisen elämäntarinan, viettelysten ja mainostekstien sekä niistä kumpuaavan epätoivon jälkeen Coca-Cola -mainos on kertomus, joka voi vapauttaa hänet. ”Hilltop”-mainos on lohdullista tulkinta Draperin tekemäksi ja siten katsoja voi pelastaa hänet ja antaa kaikki hänen kyseenalaiset tekonsa anteeksi. Kuten Staffan Carlshamre kuitenkin toteaa Hayden Whitea mukailleen: ”onnellisen lopun onnellisuus ei ole oikeasti olemassa, vaan se on olemassa vain katsojan silmissä” (Carlshamre 2012, 51).



*Mad Men* ja Draper ohjautuvatkin kohti onnellista tulkintaa uusvilpittömän eetosksen kautta.

*Mad Menin* ambivalentti lopetus antaa katsojalle luvan päättää Draperin kohtalon, ja tällä kertaa päätös on lopullinen. Lohdullinen tulkinta ja hyvä kertomus voittavatkin todellisuuden: Don Draper on fiktiivinen hahmo vuonna 2007 alkaneessa draamasarjassa, ja hän ei ole kirjoittanut Coca-Colan ”Hilltop”-mainosta vuonna 1971, vaan sen kirjoitti McCann Erickson -mainostoimistossa työskennellyt Bill Backer. On kuitenkin lohdullista toivoa Donin kirjoittaneen mainoksen ja saavuttaneen unelmansa, joten olemme valmiita katsomaan toiseen suuntaan ja antamaan sarjan tekijöiden ikään kuin vietellä meidät. Totuudella ei olekaan lopulta merkitystä, kertomuksen kauneudella on.

Staffan Carlshamre on verrannut tarinoiden rakentumista lukijan niille antamien merkitysten kautta klassiseen iluusiokuvaan, joka näyttää katsojasta joko kaniinilta tai ankalta: lukijan tarkastellessa tapahtumien sarjaa jonkin tarinan kautta, ”on vaikea nähdä sen ohitse, nähdä tapahtunut missään muussa valossa”. Lukija voi tietää muita tulkintoja ja näkökulmia olevan, mutta hän haluaa nähdä vain yhden tarinan. (Carlshamre 2012, 50.) Draperin kohtalon ja ”Coca-Cola-mainos”-tulkinnan uhat on

helppo sivuuttaa: Don kääntää selkensä työnantajalle, joka on yrittänyt rekrytoida Draperia aiemminkin sarjassa, kun hän ymmärtää, ettei ole mainosmaailman messias, vaan yksi kymmenistä mainosmiehistä kokoushuoneessa. Onkin kyseenalaista, haluaisiko työnantaja ottaa Donin takaisin tai että Draper itse edes palaisi. Don pakenee symbolisesti perinteisestä Idästä Yhdysvaltojen historialle tärkeään ja toiveita kuvastavaan Länteen, jopa loppukohtauksessa aivan Tyynenmeren rantaan asti. Toisaalta alkuperäisen Don Draperin leski, ja myöhemmin uuden Donin hyvä ystävä, asui Kaliforniassa ennen kuolemaansa, joten kyse on myös eräänlaisesta paluusta valeidentiteetin juurille. Kun viimeisessä kohtauksessa hymy nousee Draperin huulille, hän tuntee vapautuvan hänet onnettomaksi tehneestä elämästä mainosmiehenä. Vaikka viimeisessäkin jaksossa Draper taistelee masennusta ja itsetuhoisia ajatuksia vastaan, on vaikea nähdä Draperin kohtalon olevan onneton: ennen Donin loppukohtausta nähdään myös muiden sarjan keskiössä olleiden hahmojen toivosta puhuvat loput. Kiinnostavaa onkin, miten katsojia houkutellaan päättämään Donin kohtalosta ja miten niin hippiretriitti kuin sen kaupallistaminen Coca-Colan mainostukseen onnistuvat olemaan lohdullisia.

Katsojan oikeus tulkita aktivoituu avoimen lopun lisäksi metaleptisen hetken vallatessa *Mad Menin* todellisen mainoksen myötä. Päätösjakso on täynnä muitakin vihjeitä ja aseointeja, jotka kadottavat rajaa katsojan ja tekijän välillä. Viimeisessä jaksossa Don, joka on kuullut ensimmäisen vaimonsa olevan kuolemassa syöpään, soittaa masentuneena entiselle suojaatilleen Peggylle hyvästelläkseen: vaikka Peggy lohduttaa Donia, puhelusta jää kuva, että Don harmitsee itsemurhaa. Peggy nostaa esiin saman yksin olemisen tematiikan, joka aktivoituu viidennen kauden lopun baari-kohtauksessa: ”En usko, että sinun pitäisi olla yksin juuri nyt.” (*Mad Men* 7x14, 43:23–43:30; suom. M.N.) Yksinäisyys kytkeytyy yleisön läsnäoloon Draperin merkittävissä, tulkintaa vaativissa päätöksissä ja lopuissa. Draper ei olekaan sarjan päättyessä yksin, vaan jälleen lähikuvassa lähellä katsojaa kuten viidennen kauden lopussa.

Lähikuvan lisäksi yleisöä kutsutaan lähemmäs Draperia jakson nimellä ”Person to Person”. Nimi viittaa kaukopuheluissa käytettävään ”person-to-person”-fraasiin, joka tarkoittaa puhelun laskutettavuutta ainoastaan, mikäli numerosta tavoitetaan haluttu henkilö. Tämä viittaa Donin jaksossa läheisilleen, kuten Peggylle, tekemiin hyvästelypueluihin. Jakson nimi kuvaa kuitenkin

metaforisesti myös yritettyä yhteyttä katsojan ja tekijän välillä. *Mad Men* sekä Don Draperin moraalisesti hankala ja kiehtova hahmo ovat tuo ihmiseltä ihmiselle tarkoitettu puhelu, jolla tekijä haluaa tavoittaa vastaanottajan. Adam Kelly toteaa uusvilpittömien tekstien vaativan ”kirjoittajan ja lukijan todella olevan olemassa” ja heidän olevan enemmän kuin ”implikoituja” tai ”retorisia kuvioita” (Kelly 2016, 206). Uusvilpittön eetos rakentaa vilpittöntä yhteyttä tekijän ja vastaanottajan välille.

*Mad Men* herättää myös keskustelua ja toteuttaa uusvilpittömyyttä, kun sarjan tapahtumat purkavat postmodernisille tyyppillistä ironiaa. Sarjan lopun hippiretriitti vaatii jopa osoittelevasti kyynistä ylenkatsetta, jota Don ei säästele. Retriitin kurssit edustavat itämaisten uskontojen appropriatiota ja self-help-kulttuurilla rahastusta, eli irvokasta käännettä hyvinvoinnin ja henkisyyden tavoittelussa. Seesteisessä ilmapiirissä tavataan tekopirteitä hippejä ja kurseille osallistuu esimerkiksi koominen Daniel, joka lueskelee kirjaa alasti puutarhatuolissa ja kertoo punaisessa kokovartalohaalarissa korostetun objektii-visesti parisuhdeongelmistaan. Retriitti tuntuu ironiselta vitsiltä, jollaisena se näyttäytyykin Draperille aina pahimpaan ahdistuksen hetkeen asti. Kun puhelu Peggylle syöksee Donin katatoni-

seen ahdistukseen, eräs terapeutti houkuttelee Donin hellästi keskusteluryhmäänsä. Terapeutti toivoo, että lamaanut Don yrittäisi kertoa tunteistaan, mutta katsojille aiemmin vieras mies alkaakin puhua. Kamera kuvaa häntä ensin kauempaa, mutta monologin jatkussa mies päätyy lähikuvaan, kuten Draper hetken kuluttua sarjan loppuessa:

Nimeni on Leonard ja en tiedä onko minussa mitään kovinkaan monimutkaista. Joten minun pitäisi varmaan olla onnellisempi. [ ... ] On kuin kukaan ei välittäisi, että olen poissa. Heidän pitäisi rakastaa minua. Ja siis, ehkä he rakastavat, mutta minä en edes tiedä mitä se on. Sitten ymmärrät, että he yrittävät ja sinä et edes tiedä mitä se on. (*Mad Men* 7x14, 48:41–52:30; suom. M.N.)

Leonard purskahtaa itkuun monologinsa loppuksi ja Don, jonka lamaanus on muuttunut kesken puheen tarkkaavaisuudeksi, menee halaamaan Leonardia itkien pian itsekin. Leonardin monologi vangitsee jotain Donin omasta elämästä, mutta se toimii myös ironian purkajana. Hippiretriitti ja siihen kietoutuva kaupallisuus – ja ironinen katsantokanta valkoisen ylemmän keskiluokan henkisyyden projektiin – hajoavat Leonardin tunteellisen avautumisen osoittaessa täydellistä haavoittuvuutta, jonka Don jakaa. Leonardin yllättävä ja kuvakulmavalinnalla korostettu monologi

oikeuttaa triitin. Katsoja joutuu kysymään itseltään, onko tämä hyväksikäyttöä tai väärin, jos Leonard kohtaa tällä tavoin tunteensa. Samoin Don näkee triitin arvon ja osallistuu vapaaehtoisesti aamumeditaatioon. Ironian purkautuessa myös meditaatio-ohjaajan banaalit sanat ”uuden päivän tuomasta toivosta” ja ”uudesta sinusta” saavat vilpittömyyttä. Toiveikkuus tulevaan muuttuu sanahelinästä mahdolliseksi. Draperin hymy antaa olettaa, että itsemurhan uhka on väistynyt, mutta lopulta Donin tulevaisuudesta ei anneta juuri todellisia vihjeitä.

Myös sarjan lopetusta Coca-Colainokseen voi tulkita kyynisesti, mutta ironiaa purkautuu Donin Coca-Cola-unelmien kautta, jotka seuraavat häntä haamun lailla: esimerkiksi sarjan toiseksi viimeisessä jaksossa häntä pyydetään korjaamaan Coca-Cola-automaatti. Lopun mainosvideo ja -laulu osoittavatkin uusvilpittömyyden kaksijakoista suhdetta ironiaan: Coca-Colan hippikulttuuria ja -aatetta hyödyntävä mainos kauniine kuvastoineen on ristiriidassa kapitalistiseen koneistoon ja kyyniseen rahastukseen, mutta tällainen mainos on myös Draperin vilpittömästi tavoittelema taideteos. *Mad Menin* viimeinen kausi sijoittuu vuoteen 1969, jota on pidetty hippiliikkeen loppuaikoina. Kesään päättyvä *Mad Men* edeltää puolella vuodella eräänlaisena päätepisteenä 1960-lu-

vun viattomuudelle pidettyä väkivallan värittämää Altamontin rockfestivaalia. Toisaalta Coca-Colan ”Hilltop”-mainos ilmestyi vasta pari vuotta myöhemmin, mikä lisää mainokseen latautuvaa kyy-nisyyttä ja ironiaa. Ylipäätään *Mad Men* kuvaamaa ja historiallista 1960-lukua voidaan pitää optimismin ja pessimismin kamppailuna sekä keskusteluna vilpittömyyden mahdollisuudesta. Historiallisesti voidaan katsoa hippiliikkeen ja vuosikymmenen hengen päättyneen kyy-nisyyden voittoon, mutta sarja tuntuu kysyvän katsojalta, voiko Don Draperin vilpitiön unelma muuttaa väijää-mättömän kyy-nisen kohtalon.

Jos *Mad Meniä* luetaan uusvilpittö-mänä teoksena, mitä se sitten yrittää sanoa? Yhden vastauksen antavat ”Hill-top”-mainoksessa laulettavan laulun sanat: ”Haluaisin opettaa maailman laulamaan / täydellisessä harmoniassa / Haluaisin ostaa maailmalle kokiksen / ja pitää sille seuraa / se on todellinen asia / Mitä maailma tahtoo tänään / Coca-Cola [taustalla]/ on todellinen asia” (The New Seekers: ”I’d Like to Teach the World to Sing [In Perfect Harmony]”; suom. M.N.). The New Seekersin mainoslaulu on maailmaasyleilevä ja toiveet yhtenäisestä maailmasta yhdis-tetään Coca-Colaan. Kertosäkeen sanat – ”Mitä maailma tahtoo tänään [ ... ] on todellinen asia” – voi lukea osana

uusvilpittömyyden eetosta: laulun soi-dessa ja katsojan kohdatessa *Mad Men* lopun ei ole kysymys niinkään todellisen tai aidon asian – saati Coca-Colan – tah-tomisesta, vaan Don Draperin tarinan houkutuksesta. Maailman tahto muut-tuu lopun tulkinnassa olennaisemmaksi kuin Coca-Cola -mainoksen kapitalis-tinen tulkinta tai ymmärrys fiktiivisen Donin ja todellisen maailman mainok-sen kerrontatasojen erosta, sillä maailma haluaa Don Draperille onnellisen lop-pun. Halu ja toive tekevät asiasta todelli-sen, jolloin maailma ei tahdokaan todellista asiaa, vaan maailman vilpittömäs-tä tahdosta tulee tosi. Tällöin maailman tahto on saattaa Draperin tarina loppuun toivomallaan tavalla.

Vaikka Draperin kohtalo jää avoi-meksi, voitaneen todeta lopun olevan viettelykertomukseksi onnellinen. Tästä puhuvat myös muiden henkilöhahmo-jen toiveikkaat loput: esimerkiksi sarjan toinen viettelijähahmo Joan Harris os. Holloway perustaa tuotantoyhtiön nimeltä Holloway Harris. Yrityksen nimi antaa olettaa osakkaita olevan kaksi ja tekee yhtiöstä vaikutusvaltaisemman, ja tämä on silmänisku Draperin kaksoi-selämää.<sup>2</sup> Myös mainoslaulun sanoissa on toiveikkuutta, mikä ruokkii tulkintaa onnellisesta lopusta. Mutta onko *Mad Men* ja Don Draperin kohtalo mahdol-lista tulkita tyhjentävällä tavalla? Uus-

vilpittömyyden eetoksen kautta ei, sillä sen katsantokannasta päätös on lopulta aina katsojan. *Mad Men* on lopulta yhtä kuin Draper, eli kutsu keskusteluun ja kysymyksenasettelu, mutta ei vastausta.

### Uusvilpittömyyden elitistinen aikakausi?

*Mad Men* ja Don Draper ovat uusvilpittömyyden kannalta edustavia. Monet viettelykertomukset eivät saavuta näin latautunutta suhdetta uusvilpittömyy-teen, vaan *Mad Men* käyttää näyttävästi strategioita, joita kohti muut uudet viettelykertomukset, kuten Richard Maso-nin *History of a Pleasure Seeker* (2011) tai *How I Met Your Mother* -sitcom (2005–2014), vain flirttailevat. Uusvilpittömyyden ja sen keinojen tutkimus on kesken-eräistä, mutta eräs tuntomerkki uus-vilpittömälle tekstille vaikuttaisi ole-van eettiseen keskusteluun vastaanot-tajaa kutsuva loppu, jollaisen myös *Mad Men* -sarja tarjoaa. Don Draper on seitsemän kautta jatkuva kysymyksenaset-telu katsojan omasta moraalista, toiveis-ta ja haluista. Kiinnostavaa onkin, kuin-ka tekijä ja vastaanottaja saadaan koh-taamaan. Eräänä strategiana olen esittä-nyt kerrontatasoja sekoittavan metalep-tisen liikkeen, joka asettaa etualalle ja te-matisoi fiktion rajoja. Uusvilpittömissä teksteissä metalepsistä ei käytetä tuon

rajan rikkomiseen, vaan vastaanottaja ja tekijä tuodaan lähemmäksi toisiaan. Toisaalta *Mad Men* osoittaa, miten uusvilpittömyys purkaa ironiaa: ironinen katse mahdollistetaan, mutta pehmennetään esimerkiksi haavoittuneisuudella ja vilpittömällä halulla onneen.

Vaikka uusvilpittömyys on rakentunut David Foster Wallacen kirjoituksen ympärille, on viettelykertomusten ja *Mad Menin* uusvilpittömyys erillään niistä uusvilpittömyyden pyrkimyksistä, joita Wallacea ihailevat teoreetikot hänen teksteistään löytävät (vrt. esim. Kelly 2010; Kelly 2016). Tutkimuskentän aiempi haluttomuus rakentaa yhteinäistä teoriapohjaa on tuottanut lähinnä listauksia mahdollisesti uusvilpittömistä teoksista, mutta ei selkeää käsitystä siitä, mikä noita teoksia yhdistää. Nykyinen uusvilpittömyys onkin enemmän kulttuurista liikehdintää, joka on saanut vaikutteita postmodernismista irtautumisen ja sitä seuraavan uuden yhteisen nimittäjän etsinnän metateoreettisen keskustelun popularisoinnista. Irrallinen teoreettinen keskustelu on valunut osaksi aikamme kertomuksia ja taidetta, ja nyt päätään nostava uusvilpittömyys on erillinen monin tavoin David Foster Wallacen käsityksistä. Eri taide- ja muotojen taitajien käsitykset siitä, mitä on tämä vähän teoretisoitu, mutta sitkeästi 1990-luvun alusta teoksissa ha-

vaittu, uusvilpittömyys tuottaa omalokista uusvilpittömyyttä.

Kriittinen keskustelu uusvilpittömyyden ympärillä on vilkastumassa: Iain Williams (2015) on nähnyt uusvilpittömyyden konservatiivisena, elitistisenä ja individualistisena käsitteenä. David Foster Wallacea tarkastelleet Edward Jackson ja Joel Nicholson-Roberts (2017) ovat havainneet hänen teostensa uusvilpittömien piirteiden olevan seksistisiä, rasistisia ja valkoisen miehen auktoriteettia pönkittäviä. Viettelykertomuksen ja uusvilpittömyyden suhdetta tarkastellessa ei syytöksiä voi kiistää: sukupuolittuneessa viettelykertomusten traditiossa viettelijät ovat lähes yksinomaan valkoisia, varakkaita, heteroseksuaalisia ja cis-sukupuolisia vammattomia miehiä, jolloin uusvilpittömien onnellisten loppujen keskiöön viettelykertomuksissa päättyy miltei aina tämä sama etuoikeutettu miesjoukko. Mikäli onnellisesti loppuvat, mutta moraalisesti yhä usein arveluttavat viettelykertomukset toistavat uusvilpittömyyttä, sitä ei voidane pitää todisteena ainakaan uusvilpittömyyden eetos- ja oikeellisuudesta. Orastava onnellisuus viettelykertomusten lopuissa kielii kuitenkin suuremmasta – joskin keskeneräisestä – liikkeestä länsimaaisessa kulttuurisessa olotilassa. Tyhjentävää siirtymää olisi aikaista juhliä, sillä on kyseenalaista, onko kyse kulttuurin kas-

vukivuista, eriarvoisuutta kasvattavasta harharestä vai uuden alusta.

#### VIITTEET

1. Olen sivunnut aiemmin tätä samaista *Mad Menin* kohtausta pro gradu -tutkielmassani ”Tulossa viettelijäksi, halusta kirjoittajaksi. Viettelykertomusta ja kaunokirjallisuutta ohjaavien roolien ja halujen analoginen suhde 1800-luvun alun jälkeisessä viettelytraditiossa” (2016) nimenomaan eräänlaisena viettelykertomuksen tradition rakentamana taakkana: Hirviön rooli ja viettelijöiden hirviömyisyys väijyy Don Draperia pinnan alla ja ohjaa hänen tekojaan. Tämä artikkeli laajentaa tuota analyysiä eri urille ja antaa kiinnostavalle teokselle sen ansaitseman tilan. Tutkielman analyysi löytyy tutkielman alaluvusta 6.2 (<https://tam-pub.uta.fi/bitstream/handle/10024/98882/GRADU-1461824565.pdf?sequence=1&isAllowed=y>).
2. *Mad Menin* viettelijähahmojen Don Draperin ja Joan Hollowayn suhde tarjoaa myös kiinnostavan lähtökohdan jatkotutkimukselle viettelykertomuksesta: hahmojen tarinoissa on yhtäläisyyksiä, sillä kumpikin esimerkiksi joutuu raiskauksen uhriksi – Don alaikäisenä nuorena hänestä huolehtivan prostituoidun ja Joan aviomiehensä uhrina – mutta Joan on naisena pakotettu ja painostettu viettelijättären asemaan jopa työnantajan toimesta, kun siitä on firmalle etua. Näiden hahmojen keskinäinen dynamiikka ja eroavaisuudet tarjoavat mahdollisuuksia käsitellä viettelemisen ongelmallista sukupuolittuneisuutta.

## AINEISTOLÄHTEET

*Mad Men* -televisiosarja, (2007–2015). Tuot. Matthew Weiner, Scott Hornbacher, Andre Jacquemetton, Maria Jacquemetton & Janet Leahy, Lionsgate Television.

## KIRJALLISUUS

- Binhammer, Katherine (2009) *The Seduction Narrative in Britain, 1747–1800*. Cambridge: Cambridge UP.
- Bontatibus, Donna R. (1999) *The Seduction Novel of the Early Nation. A Call for Socio-Political Reform*. East Lansing: Michigan State UP.
- Bowers, Toni (2005) Representing Resistance: British Seduction Stories, 1660–1800. Teoksessa Paula Backscheider & Catherine Ingrassia (toim.) *A Companion to the Eighteenth-Century Novel and Culture*. Oxford: Blackwell, 140–163.
- Carlshamre, Staffan (2012) Is There Ever a Happy Ending? Teoksessa Göran Rossholm & Christer Johansson (toim.) *Disputable Core Concepts of Narrative Theory*. Bern: Peter Lang, 45–56.
- Dean, Will (2015) Mad Men: what does the final scene mean? (Warning: spoilers). *The Guardian* 18.5.2015. URL <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/may/18/mad-men-what-does-the-final-episode-scene-mean> (vierailtu: 13.2.2019).
- Fitzgerald, Jonathan D. (2012): Sincerity, Not Irony, Is Our Age's Ethos. *The Atlantic* 20.11.2012. URL <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/11/sincerity-not-irony-is-our-ages-ethos/265466/> (vierailtu: 13.2.2019).

Jackson, Edward & Nicholson-Roberts, Joel (2017) *White Guys: Questioning Infinite Jest's New Sincerity*. *Orbit: A Journal of American Literature* 5:6, 1–28.

Kelly, Adam (2010) David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. Teoksessa David Hering (toim.) *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*. Los Angeles & Austin: Sideshow Media Group Press, 131–146.

Kelly, Adam (2016) The New Sincerity. Teoksessa Jason Gladstone, Andrew Hoberek & Daniel Worden (toim.) *Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 197–208.

Maloyed, Christie (2014) Mad Men and the Virtue of Selfishness. *Journal of Popular Film & Television* 42:1, 16–24.

Thorn, Jesse (2006) A Manifesto for the New Sincerity. *Maximum Fun* 26.03.2006. URL <http://www.maximumfun.org/blog/2006/02/manifesto-for-new-sincerity.html> (vierailtu: 13.2.2019).

Wallace, David Foster (1993) E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *The Review of Contemporary Fiction* 13:2, 151–194.

Williams, Iain (2015) (New) Sincerity in David Foster Wallace's "Ocket". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 56:3, 299–314.

**Matias Nurminen (FM)** on väitöskirjatutkija Tampereen yliopistossa. Hän kirjoittaa väitöskirjaa viettelykertomusten ja -kulttuurin valtavirtaistumisesta 2000-luvun alussa ja tutkii tuon välineellisen tarinankerrontatradition yhteyttä antifeminististen miesasia-liikkeiden, eli manosfääriin, kertomuskäsitteisiin. Nurminen on työskennellyt aiemmin *Kertomuksen vaarat – Kokemuspuhe, eksemplumin paluu ja aikalaiskriittinen narratologia* -hankkeessa (Koneen Säätiö, 2017–2020) ja toiminut monitieteisen kertomustutkimuskeskuksen Narraren koordinaattorina.

Artikkeli on kirjoitettu Koneen Säätiön rahoittamassa tutkimusprojektissa *Kertomuksen vaarat – Kokemuspuhe, eksemplumin paluu ja aikalaiskriittinen narratologia* (2017–2020).